Escultura expandida

Expanded Sculpture

En el año 1979 la teórica norteamericana Rosalind Krauss publicó el ensayo “La escultura en el campo expandido”, en el que afirmaba que “en los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas”. Al mismo tiempo escribía que, como categoría, la escultura había sido “amasada, extendida y retorcida en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse hasta incluir casi cualquier cosa”. Claro está, en todo este proceso que analizaba se encontraba el sustrato que el arte minimal y conceptual había producido de una manera bastante radical y que, por tanto, necesitaba de un anclaje en la historia para una mayor comprensión y aceptación.

Pues bien, esta exposición que ahora ideamos a partir de las obras de la colección del CAAC sigue esta estela de la escultura expandida, una expresión que ha alcanzado su consagración casi como un género, y que vive un auge en la última década, especialmente en una nueva generación de artistas de diversas procedencias. En este sentido, la escultura expandida ha tendido cada vez más hacia la instalación, otro género artístico con el que se mimetiza y que desde los años 60 no ha dejado también de ampliar su radio de acción y de gozar de la aceptación del sistema del arte contemporáneo.

Por otro lado, en la selección de las obras y en el recorrido se han tenido en cuenta varias cuestiones. Por ejemplo, se ha primado la paridad y el mostrar un buen número de obras que han entrado en nuestra colección en la última década, especialmente las adquiridas el año pasado con motivo de las ayudas para paliar los efectos de la pandemia, sin olvidar algunas de las piezas más icónicas de nuestra colección. Pero, sobre todo, se ha buscado establecer un recorrido en el que el espectador, casi sin darse cuenta, pasará de la abstracción a la figuración, de la geometría al cuerpo, produciéndose en el camino una serie de núcleos de intersección donde se establecen diálogos en torno a cuestiones como la idea de dispositivo, lo orgánico en relación a la forma y el material o la identidad y la cultura popular.

In 1979 the American theoretician Rosalind Krauss published her essay “Sculpture in the Expanded Field”, in which she remarked that “over the last ten years rather surprising things have come to be called sculpture”. She also wrote that, as a category, sculpture had been “kneaded and stretched and twisted in an extraordinary demonstration of elasticity, a display of the way a cultural term can be extended to include just about anything”. Of course, beneath the entire process she was analysing lay the substrate that minimal and conceptual art had produced in a fairly radical way, and which therefore required a historical anchor to be fully understood and accepted.

This new exhibition of works from the CAAC collection is predicated on the same idea of expanded sculpture, a term that has practically been elevated to a genre in its own right and has blossomed over the last decade, especially among a new generation of artists from different backgrounds. Expanded sculpture has increasingly tended towards installation art, another genre which it strongly resembles; since the 1960s, installation has also been consistently expanding its field of action and basking in the approval of the contemporary art establishment.

At the same time, several factors were considered when selecting the works and designing the exhibition itinerary. For example, we wanted to achieve gender parity and show a considerable number of works that have entered our collection over the last decade, especially those acquired last year with the funds granted to offset the effects of the pandemic, as well as some of the most iconic pieces in our collection. But above all, we have tried to create an itinerary where visitors, almost without realizing it, pass from abstraction to figuration and from geometry to the body, creating a various intersectional points along the way that initiate dialogues about matters like the idea of the apparatus, the organic in relation to form and material, or identity and popular culture.

Ángeles Agrela • Ana Laura Aláez • Alegría y Piñero • Louise Bourgeois • Pablo Capitán del Río • Nuria Carrasco • Jacobo Castellano • Chto Delat • Pepe Espaliú • Andreas Fogarasi • Fuentesal & Arenillas • Cristina Iglesias • Julia Llerena • Regina de Miguel • Moreno & Grau • Reinhard Mucha • Aurèlia Muñoz • Daniel Palacios • Amalia Pica • Francesc Ruiz • Adolfo Schlosser • Leonor Serrano • Soledad Sevilla

FUENTESAL & ARENILLAS (Huelva, 1986 y Cádiz, 1989)

La resistencia del ello / Azul como una naranja. (Objeto-acontecimiento), 2018 – 2019

Instalación. Estructura de hierro, madera y esmalte, 488 x 244 x 5 cm

Fuentesal & Arenillas es un colectivo formado por Julia Fuentesal y Pablo M. Arenillas. Trabajan distintos medios (instalación, fotografía, escultura) aunque toman el dibujo como base de sus proyectos. Promueven el diálogo de sus obras con el contexto físico, social y emocional en el que se inscriben, ya sean la institución, el taller, la muestra colectiva o el tema expositivo. Para ello proponen una transformación del espacio, concentrándose en la experiencia física del encuentro emocional con la realidad. Sus obras, además de proponer una reflexión crítica, se caracterizan por la simplicidad de formas, la repetición y el azar, en las que el proceso está por encima del resultado final.

La resistencia del ello / Azul como una naranja **es para los artistas un *objeto-acontecimiento*, "una serie de actos que no dejan al proceso desligarse del tiempo; un vacío referencial de resta de lo anecdótico, mediante una serie de formas cuya extracción sobre la superficie proyectará la imagen sobre el propio espacio expositivo, en referencia a la problemática existente entre los nombres y las cosas. Son piezas de madera policromadas y divididas que forman una estructura sobre un bastidor de hierro, sustrayéndose de cualquier referencia real e interfiriendo en el espacio con la escala y el diálogo colectivo; una idea de conocimiento, de posibilidad, en la que la producción artística es solo un devenir, futuridad, algo que llegará a ser. Comunicar sin palabras, jugar con el signo para dotarlo de una cualidad móvil, nómada, inestable. Producir relatos entre-dos, ese territorio de juego que llevan al espacio expositivo como dinamogramas de un flujo de encadenamientos y sucesiones. Una solidificación del movimiento, del habla y del gesto".**

La obra, realizada con tableros de madera ensamblados, toma patrones de dibujo extraídos de un imaginario propio y entornos cercanos, descontextualizados y escalados, transcritos por medio de técnicas digitales para hacer posible su corte en la madera mediante control numérico.

FUENTESAL & ARENILLAS (Huelva, 1986 and Cádiz, 1989)

The Resistance of It / Blue as an Orange (Happening-Object), 2018 – 2019

Installation. Structure of iron, wood and enamel, 488 x 244 x 5 cm

Fuentesal & Arenillas is a collective consisting of Julia Fuentesal and Pablo M. Arenillas. They work with different media (installation, photography, sculpture), but drawing is the basis of their projects. They create works that dialogue with their physical, social or emotional environment, whether it is an institution, a workshop, a group show or an exhibition theme. To this end, they propose a transformation of space, focusing on the physical experience of the emotional encounter with reality. In addition to offering a critical reflection, their works are characterized by simple forms, repetition and chance, where the process is more important than the outcome.

The artists define *La resistencia del ello / Azul como una naranja* (The Resistance of It / Blue as an Orange) as a *happening-object*, "a series of acts that don't let the process disconnect from time; a referential vacuum where the anecdotal is subtracted, by means of various forms whose extraction on the surface will project the image onto the exhibition space itself, alluding to the existing problem between names and things." Their multicoloured, divided wooden pieces form a structure on an iron frame, severing ties to all real benchmarks and interfering in the space through collective dialogue and scale: an idea of knowledge, of possibility, where artistic production is mere potential, futurity, something yet to become. Communicating without words, playing with signs to give them a mobile, nomadic, unstable quality. Weaving stories in-between, the playing field they bring into the exhibition space as dynamograms of a flow of chain reactions and successions. A solidification of movement, speech and gesture."

The work, made from assembled wooden planks, takes drawing patterns extracted from their own mental imagery and familiar settings, which are decontextualized, scaled and transcribed using digital techniques so that they can be cut into the wood by CNC machining.

DANIEL PALACIOS (Córdoba, 1981)

Waves, 2006 – 2007

Ondas

Instalación. Electrónica, cilindros de acero, sensores PIR, motores AC y cuerda elástica, 130 x 590 x 45 cm

Waves **es el proyecto de mayor duración desarrollado por el estudio del artista. Desde 2006 se han presentado y encargado diferentes versiones del mismo para exposiciones, instituciones científicas y campañas publicitarias con diferentes estéticas e interfaces personalizadas.**

Esta obra es por tanto fruto de una compleja investigación. Se trata de una instalación interactiva que requiere la presencia y el movimiento de los espectadores para alcanzar toda su complejidad. El público percibe una serie de ondas sonoras tridimensionales de formas aleatorias flotando en el espacio donde se instala el dispositivo tecnológico: básicamente una cuerda en movimiento debido a la rotación constante de los puntos de anclaje en dos turbinas, las cuales se accionan con mayor o menor intensidad. Dependiendo de cómo actuemos frente a ella, según el número de observadores y sus movimientos que son detectados por sensores de infrarrojos, la obra pasará de una línea constante sin sonido a formas caóticas de sonidos irregulares (cuanto más movimiento hay alrededor de la instalación) a través de las diferentes fases de ondas sinusoidales y sonidos armónicos. Cuando no se detecta presencia alguna, la instalación entra en modo "reposo", desconectando los motores que generan las ondas en la cuerda y creándose por tanto una línea entre ambos puntos.

La pieza establece, por tanto, una relación estrecha con el público, puesto que los movimientos de las personas influyen en el espacio y en el sonido generado por la pieza, alternándose estados de gran agitación con otros de detenimiento hasta ver cómo la ola desaparece como un silbido en el viento.

DANIEL PALACIOS (Córdoba, 1981)

Waves, 2006 – 2007

Installation. Electronics, steel cylinders, PIR sensors, AC motors and elastic cord, 130 x 590 x 45 cm

Waves **is a new long-term project developed by the artist's studio. Since 2006, different versions of it have been presented and commissioned for exhibitions, scientific institutions and advertising campaigns with various customized interfaces and looks.**

The work is therefore the product of a complex research process. ***Waves*** **is an interactive installation whose full complexity is only revealed by the presence and movement of spectators. Viewers perceive a series of randomly shaped 3D sound waves floating in the space where the technological device is placed. It is basically a vibrating cord connected to two constantly rotating turbines whose level of intensity is determined by visitors. Depending on how we act before it, the number of observers present and their movements, detected by infrared sensors, the piece changes from a soundless steady line to chaotic forms of irregular noises (the more motion it detects, the more chaotic they become) expressed in different phases of sine waves and harmonious sounds. When no moving presence is detected, the installation goes into "stand-by" mode, disconnecting the wave-generating motors and thus creating a line between the two ends.**

The piece therefore establishes a close relationship with the audience, as people's movements affect the space and the sound generated by the work, alternating between states of agitation and calm until eventually the wave vanishes like a whistle in the wind.

JULIA LLERENA (Sevilla, 1985)

Yo, sin ojos. Sonetos I y II, 2020

Instalación. Cables de acero con objetos encontrados, 200 x 260 x 5 cm

Julia Llerena plantea, desde su posición de artista, la posibilidad de acotar el espacio infinito para darle una falsa apariencia habitable. No hay horizonte ni referencia, el vacío absoluto disecciona el lugar donde se originan pensamientos y estrategias, es decir, la posibilidad de ser. *Yo, sin ojos. Sonetos I y II* responde a una tipología de obra que ha realizado de forma frecuente, montando todo el discurso sobre un tema a través de objetos encontrados en su vida cotidiana.

En esta ocasión, reproduce dos sonetos de *Música de cámara* de Antonio Gamoneda usando un archivo de objetos encontrados, que van insertados en cables de acero como si de dos hojas de un cuaderno se trataran. Los cables dispuestos paralelamente entre ellos actúan como las líneas de la propia poesía.

I

Si pudiera tener su nacimiento
en los ojos la música, sería
en los tuyos. El tiempo sonaría
a tensa oscuridad, a mundo lento.

Mezclas la luz en el cristal sediento
a intensidad y amor y sombra fría.
Todavía silencio, todavía
el sonido no tiene movimiento.

Pero llega un relámpago; se anudan
en los ojos lo bello y lo potente.
La fría sombra se convierte en fuego.

La belleza y el ansia se desnudan.
La música se eleva transparente.
Oh, sonido de amor, déjame ciego.

II

Yo, sin ojos, te miro transparente.
En la música estás, de ella has nacido;
de este grito de luz, de este sonido
a mundo amado luminosamente.

Y yo escucho después —agua creciente—
a la música en ti: todo el latido,
todo el pulso del aire convertido
a tu belleza, a tu perfil viviente.

Tumba y madre recíproca, del canto
orientas a tus venas la agonía,
y tus ojos asumen su potencia.

Oh prisión de la luz, después de tanto,
ya veo en el silencio: la armonía
es tu cuerpo, tu amada consistencia.

Antonio Gamoneda, *Musica de cámara*

JULIA LLERENA (Seville, 1985)

I, Eyeless: Sonnets I and II, 2020

Installation. Steel cables and found objects, 200 x 260 x 5 cm

From her perspective as an artist, Julia Llerena posits the possibility of enclosing infinite space to give it a false appearance of habitability. There is no horizon or point of reference: the absolute void dissects the place where thoughts and strategies—in other words, the possibility of being—originate. *Yo, sin ojos. Sonetos I y II* (I, Eyeless: Sonnets I and II) is a work of the type she often makes, using objects found in her daily life to spin an entire discourse on a theme.

In this case, she has reproduced two sonnets from *Música de cámara* by Antonio Gamoneda using a repertoire of found objects strung on wire cables like two pages from a notebook. The parallel cables double as the lines of the poetry itself.

I

If music could be born
in the eyes, it would be
in yours. Time would sound
like tense darkness, slow world.

You mix light in the thirsty crystal
of intensity and love and cold shadow.
Still silence, still
sound has no movement.

But then lightning strikes; the lovely
and the powerful tangle in your eyes.
The cold shadow becomes fire.

Beauty and longing are laid bare.
The music rises transparently.
Oh, sound of love, blind me.

II

I, eyeless, see you transparently.
You are in the music, from it you were born;
from that cry of light, from that sound
into a luminously loved world.

And I listen later—rising water—
to the music in you: every beat,
every breath of air transformed
into your beauty, your living profile.

Reciprocal mother and tomb, from songs
your veins channel the agony,
and your eyes embrace their power.

Oh prison of light, after so long,
I finally see in silence: the harmony
is your body, your beloved substance.

Antonio Gamoneda, *Música de cámara* (Chamber

REINHARD MUCHA (Düsseldorf, Alemania, 1950)

***Bantin*,** 2003

Instalación. Madera, aluminio, cristal, esmalte aplicado en el reverso del cristal, tela de algodón y alfombra, 153,67 x 407,67 x 44,77 cm

ANDREAS FOGARASI (Viena, Austria, 1977)

***Kultur und Freizeit - Periphery*,** 2006

Cultura y ocio - Periferia

Videoinstalación. 2 módulos de madera: 250 x 285 x 210 cm y 210 x 285 x 45 cm. Vídeo, color, sonido, 6' 4''

En esta sala se presentan dos instalaciones escultóricas que tienen en común su relación con la idea de "dispositivo", siguiendo con la definición de Gilles Deleuze en 1988: "máquina para hacer ver y máquina para hacer hablar". La de Fogarasi es un cubo negro (con una tradición propia en la escultura del siglo XX) para la visualización de vídeos, mientras que la de Mucha es, en apariencia, algo parecido a una estantería invertida o vitrina cegada.

La obra de Andreas Fogarasi se enmarca dentro de la crítica institucional. Trata de repensar los roles sociales y económicos que desempeña la cultura para facilitar la comprensión de sus propios mecanismos de producción, los intereses políticos que esconde y la forma en la que incide en las audiencias. Por su parte, Reinhard Mucha entronca con la tradición conceptual y se relaciona con la psicología de la arquitectura y su vinculación con el poder, así como con el museo como referente y lugar central para la elaboración de la historia.

La pieza de Fogarasi establece una relación singular entre el espectador y el film, pues éste se sitúa dentro de la obra para visualizar uno de los trabajos de su serie dedicada a los antiguos centros culturales comunistas de Budapest que, como consecuencia de los cambios políticos y sociales, han tenido usos antagónicos. En los vídeos, las secuencias filmadas se ven interrumpidas por títulos intercalados y van acompañadas de fragmentos de conversaciones. Las sosegadas secuencias van repasando la arquitectura de los edificios y permiten contemplar así también su calidad arquitectónica.

***Bantin* es una de las singulares esculturas de pared de Reinhard Mucha. Caracterizada por una doble apariencia de evidencia y opacidad, el autor empezó a trabajar este tipo de piezas en los años 80, en las que se que desdibujan los límites entre la instalación, la escultura y la arquitectura. En ellas aúna materiales diversos, muchos de ellos provenientes del propio espacio expositivo, como contrachapado, cristal serigrafiado y telas de aspecto envejecido, y también de otros entornos, algunos de los cuales entroncan con la historia reciente de Alemania.**

REINHARD MUCHA (Düsseldorf, Germany, 1950)

***Bantin*,** 2003

Installation. Wood, aluminium, glass, enamel painted on reverse of glass, cotton fabric and rug, 153.67 x 407.67 x 44.77 cm

ANDREAS FOGARASI (Vienna, Austria, 1977)

***Kultur und Freizeit - Periphery*,** 2006

Culture and Leisure – Periphery

Video installation. 2 wood modules: 250 x 285 x 210 cm and 210 x 285 x 45 cm. Video, colour, sound, 6' 4''

The two sculpture installations in this room are both related to the idea of the *dispositif* or apparatus, defined by Gilles Deleuze in 1988 as a machine "that makes one see and talk". Fogarasi's apparatus is a black cube (with its own tradition in twentieth-century sculpture) for viewing videos, while Mucha's appears to be something resembling an inverted bookcase or covered display case.

Andreas Fogarasi's work falls under the category of institutional critique. It is about rethinking the social and economic roles that the culture industry plays to make its own production mechanisms comprehensible, the political interests it conceals and how it affects audiences. As for Reinhard Mucha, his piece is connected to conceptual tradition and associated with the psychology of architecture and its relationship with power and with the museum as a point of reference and pivotal place for establishing history.

Fogarasi's work establishes a unique relationship between the audience and the film, as spectators must be inside it to watch an instalment of his series on former communist cultural centres of Budapest which, due to political and social changes, have had widely divergent uses. In the videos, the recorded footage is interrupted by inserted titles and accompanied by snippets of conversations. The serene sequences review the buildings' structure, allowing us to evaluate their architectural merits.

***Batin* is one of Reinhard Mucha's most remarkable wall sculptures. The artist began turning out such pieces, characterized by their dual appearance of transparency and opacity, in the 1980s, blurring the boundaries between installation, sculpture and architecture. In them he uses a variety of materials, often taken from the exhibition venue itself (such as plywood, screenprinted glass and worn-looking fabrics) or other settings, some of which tie in with recent German history.**

AURÈLIA MUÑOZ (Barcelona, 1926 – 2011)
Macra vegetal, 1972
Escultura realizada con macramé de cáñamo, pita y yute, 290 x 40 x 40 cm

ADOLFO SCHLOSSER (Leitersdorf, Austria, 1939 – Madrid, 2004)
Espiral, 1995
Escultura de hoja de palmera, cable de acero y piedra, 119 x 113,5 x 12 cm

SOLEDAD SEVILLA (Valencia, 1944)
Con una vara de mimbre, 2000
Instalación. Varas de mimbre y prismas de metacrilato. Medidas variables

En esta sala se establece un diálogo entre obras que parten de lo orgánico, tanto en sus formas como en los materiales que la componen, ya sea el yute, la palmera o el mimbre.

Dentro de los movimientos de renovación del arte textil internacional *La Nouvelle Tapisserie* y *Fiber Sculptures* de los años 60, la obra de Aurèlia Muñoz destaca por su originalidad e investigación en el trabajo de materiales y técnicas. Muñoz formó parte de un grupo de creadores que revindicaron el arte textil como medio de arte contemporáneo y realizó tanto esculturas en pequeño y mediano formato, como grandes instalaciones en espacios interiores y al aire libre, con la vocación de repensar, transformar e investigar las enormes posibilidades que el arte de trenzar hilos, anudar cuerdas y delimitar espacios permitía conseguir. Su obra defendía la consideración escultórica del tejido y durante los últimos años ha recibido una atención especial gracias a exposiciones en el MoMA de Nueva York o el MNAC de Barcelona.

Austriaco de nacimiento, Schlosser se afincó en España a mediados de los años 60, donde vivió hasta su muerte y desarrolló su carrera artística a partir del arte conceptual y minimalista. Tras un primer momento de lenguaje geométrico, Schlosser crea un vocabulario propio en estrecha relación con la naturaleza y utiliza la escultura como medio artístico y de experimentación. Investigó con materiales como el plástico, metacrilato, la cuerda o la goma elástica, pero después comienza a experimentar con materiales orgánicos extraídos directamente de la naturaleza. Esta escultura es característica de su trabajo con elementos naturales, buscados y encontrados en la sierra madrileña, donde vivía; una forma de domesticación del paisaje, en la que la rama es sometida a una espiral mantenida con un sistema de sujeción para que la forma permanezca. Una obra sencilla, directa, frágil y contundente en un juego de tensiones que tiene una clara relación formal con las varas de mimbre de Soledad Sevilla.

Sevilla inicia su carrera dentro del arte geométrico y normativo y participó de la experiencia del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, donde se interesó principalmente por el ritmo, realizando obras a través de un módulo sencillo a partir del cual creaba figuras más complejas. Será a partir de la década de los 80 cuando su obra derive en investigaciones conceptuales y espaciales que la llevaron a ser pionera en el uso de la instalación; el título *Con una vara de mimbre* está tomado de un verso de un poema de Federico García Lorca del *Primer romancero gitano*: "Antonio Torres Heredia, hijo y nieto de Camborios, con una vara de mimbre, va a Sevilla a ver los toros". La instalación está compuesta de prismas triangulares sujetos a más de 3.600 varas de mimbre que cuelgan como hojas de luz del muro. Esta pieza fue realizada por primera vez para un muro blanco en el pueblo alicantino de Xàbia, situado al exterior y expuesto a la luz reverberante del Mediterráneo, donde la intensidad según la hora introducía un elemento temporal y cambiante de lectura y de experiencia de la pieza y, posteriormente fue readaptada, entre otros lugares, en el IVAM de Valencia.

AURÈLIA MUÑOZ (Barcelona, 1926 – 2011)
Plant Macra, 1972
Hemp, agave and hessian macramé sculpture, 290 x 40 x 40 cm

ADOLFO SCHLOSSER (Leitersdorf, Austria, 1939 – Madrid, 2004)
Spiral, 1995
Sculpture of palm fronds, weathering steel and stone, 119 x 113.5 x 12 cm

SOLEDAD SEVILLA (Valencia, 1944)
With a Wicker Staff, 2000
Installation. Wicker sticks and acrylic glass prisms. Variable dimensions

The dialogue in this gallery is between works with organic forms made of organic materials like hessian, palm fronds or wicker.

Developed in the contexts of La Nouvelle Tapisserie and Fibre Sculpture, the 1960s international textile revival movements, Aurèlia Muñoz's work stands out for its originality and carefully researched materials and methods. Muñoz was part of a group of creators who advocated textile art as a contemporary art form. She produced small and medium-sized sculptures as well as large installations in indoor and outdoor settings, aiming to rethink, transform and explore the wide range of possibilities that the art of plaiting strings, knotting cords and delimiting spaces had to offer. Her oeuvre defended the consideration of fabric as sculpture, and in recent years it has attracted special attention thanks to shows at venues like the MoMA in New York or the MNAC in Barcelona.

In the mid-1960s, Austrian-born artist Adolfo Schlosser moved to Spain, where he lived and pursued a career inspired by conceptual and minimal art until his death. After an early geometric stage, Schlosser devised a vocabulary of his own, one intimately bound up with nature, and used sculpture as a medium of expression and experimentation. He worked with plastic, acrylic glass, rope and rubber bands, but later he began experimenting with organic materials obtained directly from nature. This sculpture is an excellent example of his work with natural elements, sought and found in the mountains outside Madrid where he lived: a way of taming the landscape, where the frond is bent into a spiral shape and secured with a fastening system. His simple, straightforward, fragile yet substantial piece plays with tension in a way that is clearly related to the wicker sticks of Soledad Sevilla.

Sevilla started out as an adherent of "normative" or geometric art and participated in the experience at the University of Madrid's Computing Centre, taking an interest primarily in rhythm and producing works by means of a simple module which she used to create more complex figures. It was not until the 1980s that her work began to move towards the conceptual and spatial research which established her as a pioneer in the use of installation art. The title of this piece, *Con una vara de mimbre* (With a Wicker Staff) is taken from a poem in Federico García Lorca's *Gypsy Ballads*:

"Antonio Torres Heredia, son and grandson of Camborios, carries a wicker staff to the bullfight in Seville." The installation consists of triangular prisms attached to more than 3,600 wicker sticks hanging like leaves of light from the wall. The work was originally conceived for a white wall in the town of Xàbia, Alicante, where it was displayed outside in the shimmering light of the Mediterranean, and the varying radiance of the prisms depending on the time of day added a temporary, shifting element to the interpretation and experience of the piece. It was later adapted for exhibition at the IVAM in Valencia, among other venues.

REGINA DE MIGUEL (Málaga, 1977)

Voces de mundos que se desvanecen, 2013

Instalación. Vitrina, vídeo, 37 dípticos de fotografías color/BN y placa de latón grabada en láser, 92 x 228 x 80 cm

Los espacios ideados por Regina de Miguel entretejen nociones de rituales, la historia de la ciencia y la política, junto a una visión científico-natural fenomenológica, que discurren de manera paralela y sinuosa.

***Voces de mundos que se desvanecen* es una instalación en la que la artista se refiere a un proyecto que Carl Sagan desarrolló en los años 70. A modo de cápsula del tiempo, el científico buscaba enviar, por medio de sondas espaciales, datos sobre la civilización humana y el planeta Tierra hacia el espacio, con la finalidad de darnos a conocer en caso que una civilización extraterrestre las interceptara. La artista mapea simbólicamente estos datos espaciales sobre una placa dorada y los sobrepone a una serie de sucesos científicos tales como cambios ecológicos, descubrimientos que influyeron en el discernimiento de nuestra evolución, transformaciones tecnológicas, etc.**

La pieza está compuesta por 37 dípticos de fotografías, cada uno con una fotografía en color y otra en blanco y negro, que están acompañadas de un pie de foto que ha resultado de la traducción de la siguiente frase a lenguas que han dejado de hablarse o bien se encuentran aisladas o amenazadas:

> **"¿Lo entiendes? ¿Quienquiera que seas, dondequiera que estés, puedes entenderme un poco, quererme un poco? A pesar de toda mi desesperación, de todos mis ideales, de todo esto... amo la vida. Pero es agotador, y todavía me queda mucho, muchísimo, por aprender."** Diarios completos de Sylvia Plath.

Este alfabeto híbrido se vincula a un catálogo de imágenes de galaxias en las que ha sido detectada la existencia de un agujero negro, una estrella muerta, y a su vez con una reconstrucción virtual de la geografía en la que las diferentes lenguas fueron habladas. La placa dorada, grabada en láser, recrea el viaje, a través del espacio, de una serie de sucesos relacionados con la historia del conocimiento científico desde que se realizaron las primeras emisiones televisivas. Por último, un vídeo nos muestra una serie de imágenes botánicas procedentes de las colecciones del Real Jardín Botánico de Madrid, algunas pertenecientes a las primeras expediciones ligadas a la colonización de diferentes regiones de América Latina como Chile, Argentina y Perú. Estas especies poseían usos, nombres, encarnaban conocimientos, en este catálogo en concreto que recopila ancestrales abortivos o reguladores de la natalidad, que la taxonomía y la imposición del orden ideológico colonial trató de borrar y eliminar.

REGINA DE MIGUEL (Málaga, 1977)

Voices of Vanishing Worlds, 2013

Installation. Vitrine, video, 37 colour/black and white photographic diptychs and laser-engraved brass plate, 92 x 228 x 80 cm

The spaces designed by Regina de Miguel intertwine ritualistic notions, the history of science and politics, and a natural phenomenological-scientific vision along winding parallel paths.

***Voces de mundos que se desvanecen* (Voices of Vanishing Worlds) is an installation that references a project developed by Carl Sagan in the 1970s, in which the scientist decided to create a kind of time capsule with information about human civilization and Planet Earth and send it into outer space as an "introduction" in the event that the probe was intercepted by extra-terrestrial life. The artist symbolically mapped these spatial data on a golden plaque and added a series of scientific events, such as environmental changes, discoveries that influenced our understanding of human evolution, technological transformations, etc.**

The piece consists of 37 photographic diptychs, each with one colour and one black and white photograph, accompanied by a caption of the following phrase translated into dead, isolated or threatened languages:

> ***"Can you understand? Someone, somewhere, can you understand me a little, love me a little? For all my despair, for all my ideals, for all that—I love life. But it is hard, and I have so much—so very much to learn."*** The Journals of Sylvia Plath.

In turn, this hybrid alphabet is associated with a catalogue of images of galaxies where a black hole or dead star has been detected, and with a virtual reconstruction of the geographical locations where the different languages were spoken. The laser-etched golden plaque recreates the journey through space of various events in the history of scientific knowledge since the first television broadcasts. Finally, a video shows a series of botanical images from the collections of the Royal Botanic Garden in Madrid, some of which came from the first colonizing expeditions to Chile, Argentina, Peru and other parts of Latin America. These plant species had local uses and names and embodied knowledge, forming an inventory of ancient abortive or birth-control measures, which our scientific taxonomy and colonial ideology tried to erase and eliminate.

MORENO & GRAU (Málaga, 1985 y 1989)

***S/T,* proyecto *Inhabit*,** 2018

Instalación. Acero corten, cristal, acero inoxidable y madera, 50 x 150 x 150 cm

Alba Moreno y Eva Grau son dos artistas visuales que trabajan conjuntamente desde 2012. Su obra parte de su propia interacción como dúo colaborativo, puesto que observan un mismo hecho o piensan sobre un mismo concepto desde dos perspectivas diferentes. Además, indagan en las interrelaciones personales y la conexión entre el ser humano y su entorno, así como en la psicogeografía, la etnografía y la antropología. Aluden permanentemente a sus experiencias y observaciones directas del paisaje como activadores emocionales y utilizan de forma casi constante el agua como hilo conductor.

Tal y como ha escrito el crítico y comisario Jesús Alcaide: "esta pieza forma parte del proyecto *Inhabit*, en el que proponen con su obra una experiencia del entorno natural, no una representación ni una reflexión, sino un acontecimiento en el cual se producen sensaciones que tienen que ver con la fenomenología de la naturaleza, apelando más hacia el territorio de lo sensorial que al de lo racional. Tras su visita al Herbario de la Universidad de Granada, les llamó la atención su colección de líquenes por el carácter de organismos interdependientes, constituidos por un alga y un hongo que viven en asociación simbiótica, al mismo nivel, retroalimentándose, cuidándose, protegiéndose y creciendo juntos, metáfora literal de una manera de estar en el mundo que no es otra que la de ser conscientes de nuestra relación con el ecosistema que nos rodea y el juego de relaciones, fuerzas y dependencias que nos hacen ser lo que somos. Las artistas investigan sobre el concepto de trabajo de campo como un método para *performativizar* y experimentar desde el cuerpo y los sentidos. Sudando el discurso, explorando nuevos caminos".

MORENO & GRAU (Málaga, 1985 and 1989)

***Untitled*, *Inhabit* project,** 2018

Installation. Weathering steel, glass, stainless steel and wood, 50 x 150 x 150 cm

Alba Moreno and Eva Grau are two visual artists who have worked together since 2012. Their oeuvre is informed by their own interactions as a collaborative duo, as they see things or think about concepts from two different perspectives. They also explore personal relationships and the connection between humans and their environment, as well as psychogeography, ethnography and anthropology. Moreno & Grau constantly rely on their first-hand observations and experiences of the landscape as emotional triggers and almost always use water as a unifying theme.

As critic and curator Jesús Alcaide wrote, "In this piece, part of the *Inhabit* project, they propose an experience of nature: not a representation or a reflection, but an event where sensations are elicited that have to do with the phenomenology of nature, appealing more to the sensory than to the rational. After their visit to the Herbarium at the University of Granada, they were struck by the collection of lichens and their nature as interdependent organisms, consisting of an algae and a fungus that live in symbiotic association, on the same level, nourishing and caring for each other, protecting and growing together—a literal metaphor for a way of being-in-the-world that entails being aware of our relationship with the ecosystem around us and the various relationships, forces and dependencies that make us what we are. The artists investigate the concept of fieldwork as a means of *performatizing* and experiencing through the body and the senses. Sweating out the message, exploring new paths."

ÁNGELES AGRELA (Úbeda, 1966)

***Fundas*,** 1999 – 2000

Esculturas de tela cosida. Diferentes medidas

Artista multidisciplinar, se mueve con naturalidad por diferentes medios de expresión como el vídeo, la fotografía, la pintura o el dibujo, siendo ella misma protagonista y elemento fundamental de sus trabajos.

La mujer en el ámbito de lo doméstico y sus roles han sido temas recurrentes en las representaciones artísticas de Ángeles Agrela, y dentro de ese terreno, la costura y el tricot han sido usados en una serie de obras para, desde una mirada feminista y/o de género, elevar esos trabajos domésticos típicamente "femeninos" a la categoría de medios artísticos. Aquí, en la obra *Fundas*, telas cosidas estructuran una especie de fundas de objetos domésticos, como un cazo, un cuchillo, una botella, un plato y una escoba, vistiéndolos a la vez que camuflándolos, como hará en sus series posteriores de camuflajes donde se transforma ella misma.

Con una clara atracción hacia lo corporal y todo aquello que lo rodea, ya sean sus envoltorios o sus complementos, desde hace años investiga sobre el artificio o el camuflaje como parte de la ficción que rodea la realidad. Para ello representa acciones cotidianas, narrativas, sugerentes y repletas de ironía, que comienzan a ser elaboradas por su imaginación y se completan en la del espectador.

ÁNGELES AGRELA (Úbeda, 1966)

***Covers*,** 1999 – 2000

Sewn fabric sculptures. Different dimensions

This multidisciplinary artist moves easily in a variety of expressive media, including video, photography, painting and drawing. Agrela herself is the protagonist and core element of her works.

Women in the domestic sphere and their roles have been recurring themes in Ángeles Agrela's oeuvre, and in that context, she has used sewing and warp knitting in a series of works to, from a feminist and/or gender perspective, elevate those typically "feminine" household occupations to the status of artistic media. Here, in *Fundas* (Covers), fabrics were sewn into covers for different household objects, such as a broom, a ladle, a bottle and a plate, simultaneously dressing and camouflaging them, as the artist did in her later camouflage series where she transformed herself.

Motivated by an obvious attraction to the corporeal and everything that surrounds it, from packaging to accessories, for years the artist has investigated artifice or camouflage as part of the fiction in which reality is enveloped. To this end, she performs ordinary, narrative, suggestive, irony-packed actions that begin to take shape in her imagination and are completed in the viewer's.

LOUISE BOURGEOIS (París, Francia, 1911 – Nueva York, EE.UU., 2010)

Cell (Arch of Hysteria), 1992 – 1993

Celda (Arco de histeria)

Instalación. Acero, bronce, madera, hierro colado y tela. Medidas variables

Sin título, 1995

Dibujo a tinta, rotulador y bolígrafo sobre papel. 22,8 x 30,3 cm

PEPE ESPALIÚ (Córdoba, 1955 – 1993)

Carrying V, 1992

Porteo V

Escultura de hierro pintada. 137 x 139 x 139 cm

Sin título, 1989

Dibujo a lápiz sobre papel (serie de 10). 37,5 x 32,5 x 6 cm c/u

Louise Bourgeois y Pepe Espaliú comparten en sus trayectorias el interés por la identidad en relación con el cuerpo y la sexualidad. Las obras presentadas en esta sala fueron realizadas el mismo año y parten de la propia experiencia de los artistas y su manera de sociabilizar cuestiones que giran en torno al patriarcado y la estigmatización.

"Mi infancia nunca ha perdido su magia, nunca ha perdido su misterio y nunca ha perdido su drama. Todos mis trabajos de los últimos 50 años tienen su origen en mi niñez". Estas declaraciones de Louise Bourgeois son claves para entender el punto de partida de sus trabajos. Su producción gira en torno a las emociones provocadas por los recuerdos de su infancia. Sufrió el machismo de su padre, el cual solía "sustituir" a su madre por otras mujeres, incluso en el seno del propio hogar familiar. Por ello, la casa, la arquitectura como escenario o contenedor de los vínculos y relaciones humanas, asume en su obra una grandísima carga psicológica y emotiva. Las celdas o células como ésta también son estructuras arquitectónicas alegóricas. A través de ellas genera espacios simbólicos donde Bourgeois se protege del pasado encerrando en ellos sus fantasmas y deseos. Como en los sueños, se confunden las vivencias y los anhelos más íntimos. En la manta del lecho puede leerse *Je t'aime*, (te amo), que como un castigo escolar repetido 1.000 veces, parece reafirmar su historia de desamparo. La reiteración de motivos y situaciones (cuerpos femeninos en una tensión incontrolable, casas, dormitorios, etc.) se convierten a la vez en una forma de confrontación y de exorcismo.

La formación de Espaliú en Barcelona y París, y su paso vital por Ámsterdam y Nueva York le proporcionaron un amplio bagaje artístico, literario y filosófico que fructificaría en una corta pero intensa trayectoria creativa. Espaliú aborda temas complejos como la identidad, la fragilidad, el dolor y el placer o la muerte a lo largo de toda su trayectoria artística, pero a partir de la década de los 90 es cuando se mostraría de forma más evidente su componente biográfico tras enfermar de sida. La decisión de integrar esa experiencia al desarrollo de su obra como artista le motivó para crear algunos de sus trabajos más relevantes. Entre ellos la serie escultórica *Carrying,* que hace referencia a la acción llevada a cabo en San Sebastián en 1992, en la que Pepe Espaliú enfermo era transportado por las calles descalzo y en brazos de una cadena humana, como manera de concitar afectos, concienciar y desterrar tabúes sociales. Como ha escrito el crítico Juan Vicente Aliaga, "para Espaliú la relación con la enfermedad se ha de vivir desde la misma enfermedad, simbólicamente entendida como una forma con que se reviste el amor".

LOUISE BOURGEOIS (Paris, France, 1911 – New York, U.S., 2010)

Cell (Arch of Hysteria), 1992 – 1993

Installation. Steel, bronze, wood, grey cast iron and fabric. Variable dimensions

Untitled, 1995

Ink drawing, marker and pen on paper. 22,8 x 30,3 cm

PEPE ESPALIÚ (Córdoba, 1955 – 1993)

Carrying V, 1992

Painted iron sculpture. 137 x 139 x 139 cm

Untitled, 1989

Pencil drawing on paper (series of 10). 37,5 x 32,5 x 6 cm each

Louise Bourgeois and Pepe Espaliú shared a common interest in identity related to the body and sexuality. The works in this room were made the same year and are based on the artists' own experiences and their way of collectivizing issues that revolved around the patriarchy and stigmatization.

"My childhood has never lost its magic, it has never lost its mystery, and it has never lost its drama. All my work of the last 50 years, all my subjects, have found their inspiration in my childhood." This statement by Louise Bourgeois is the key to understanding the origin of her works. Her entire oeuvre revolves around the emotions elicited by memories of her childhood. She suffered the chauvinistic behaviour of her father, who often "replaced" her mother with other women, even in the sanctity of their family home. Consequently, the concept of the home and architecture as a stage or container of human bonds and relationships is charged with intense psychological and emotional meaning in her work. Cells like this one are also allegorical architectural structures. With them Bourgeois created symbolic spaces where she protected herself from the past by locking her ghosts and desires inside. As in dreams, her life experiences and her deepest longings intermingle and overlap. On the blanket covering the bed we read the words *Je t'aime* (I love you) repeated 1,000 times, like a phrase imposed as punishment on a naughty pupil, which seems to reaffirm her history of emotional abandonment. The repetition of motifs and situations (female bodies in a state of uncontrollable tension, houses, bedrooms, etc.) in turn becomes a form of confrontation and exorcism.

Espaliú's training in Barcelona and Paris and his stints in Amsterdam and New York armed him with a vast artistic, literary and philosophical arsenal which he used to pursue a short-lived yet intense creative career. Espaliú addressed such complex themes as identity, fragility, pain and pleasure, and death in his active years, but the biographical component became more obvious in the 1990s when he was diagnosed with AIDS. The decision to integrate this personal experience in the development of his work as an artist inspired some of his best creations. One of these is the sculpture series *Carrying*, which alludes to the action staged in San Sebastián in 1992, where an ailing, barefoot Pepe Espaliú was carried through the streets by a chain of human arms—a performance intended to stir emotions, heighten awareness and dispel social taboos. As the critic Juan Vicente Aliaga once wrote, "For Espaliú, the relationship with illness is something that must be experienced from the illness itself, symbolically understood as one of the many guises in which love appears."

JACOBO CASTELLANO (Jaén, 1976)

Paso 3, 2007

Escultura en madera, cuero, metal, lienzo y grapas, 187 x 50 x 30 cm

PABLO CAPITÁN DEL RIO (Granada, 1982)

Cuatro compuertas de regadío suspendidas, 2018

Escultura de hierro, 320 x 320 x 120 cm

El trabajo de Pablo Capitán del Río y Jacobo Castellano tienen en común una forma de hacer, de construir, ligados al lenguaje de la escultura y la instalación basada en la exploración del objeto.

Las tradiciones populares y el acervo religioso de nuestro país son algunos de los temas a los que Jacobo Castellano acude con mayor insistencia, toda vez que son fenómenos de celebración que no rehúyen un fervor de carácter dramático. Esta pieza representa un Paso de Semana Santa, en el que se condensa lo popular y lo sacro, la intensa devoción y la superstición que rodean una forma de venerar las imágenes y las formas de la religión.

Por su parte, Pablo Capitán del Río también está tomando un elemento de la tradición agrícola popular para construir una escultura suspendida a modo de móvil, que posee además una larga tradición artística. Las compuertas de regadío son elementos que permiten abrir y cerrar el paso de agua por las acequias para regar los campos de cultivo. Esta pieza se basa en dislocar la lectura utilitaria de este tipo de elementos del entorno agrícola para abrirlos a nuevas posibilidades de interpretación. Todo el conjunto está equilibrado como un juego de pesos y contrapesos en un solo punto de apoyo, creando un frágil equilibrio, que también es compartido por la escultura de Jacobo Castellano.

JACOBO CASTELLANO (Jaén, 1976)

Float 3, 2007

Sculpture of wood, leather, metal, canvas and staples, 187 x 50 x 30 cm

PABLO CAPITÁN DEL RIO (Granada, 1982)

Four Suspended Irrigation Sluice Gates, 2018

Iron sculpture, 320 x 320 x 120 cm

Pablo Capitán del Río and Jacobo Castellano share a certain way of making, a way of building linked to the language of sculpture and installation and based on the exploration of objects.

The popular traditions and religious heritage of Spain, celebratory phenomena steeped in dramatic fervour, are recurring themes in Jacobo Castellano's works. This piece represents a *paso* or float used in Holy Week processions, condensing the popular and the sacred, the intense devotion and the superstition that surrounds a unique way of venerating images and practising religion.

Pablo Capitán del Río used an element of traditional rural culture to build a sculpture suspended in mid-air, like a mobile, which also has a long artistic history. Irrigation sluice gates control the flow of water into channels for irrigating crop fields. This piece displaces the utilitarian meaning of such objects by removing them from their conventional agricultural setting and introducing new possible interpretations. Like a set of weights and counterweights, the entire structure is precariously balanced on a single point, which it shares with Jacobo Castellano's sculpture.

FRANCESC RUIZ (Barcelona, 1971)
***Los cómics de la Revolución*,** 2009
Instalación. Madera y papel. Medidas variables

NURIA CARRASCO (Ronda, 1962)
Cosméticos Kalas, 2015
Instalación. Espejo, moqueta y esculturas de escayola y esmalte. Diferentes medidas

Fake Magazines (Kalas), 2013 – 2018
Papel. Diferentes medidas

ANA LAURA ALÁEZ (Bilbao, 1964)
***Lámpara de uñas*,** 2002
Escultura, 133 piezas de poliuretano de distintos colores y soporte del techo en acero, 300 x 50 x 50 cm

Nuria Carrasco y Ana Laura Aláez utilizan elementos extraídos del mundo de la moda, la estética o el diseño para, recogiendo la herencia del arte pop, elaborar un irónico discurso con claras referencias al mundo femenino. También Francesc Ruiz parte de un elemento de la cultura popular, el cómic, para explorar nuevos modelos narrativos.

La obra de Aláez está muy relacionada con la moda y el maquillaje, pero también con el cuerpo, propio o ajeno, natural o artificial. La artista tiende a retratarse y es la protagonista en muchas de sus obras fotográficas o de vídeo, pero en gran parte de sus esculturas e instalaciones, el ser humano desaparece y solo queda el objeto, ya sean vestidos, pelucas, zapatos o como en esta ocasión, uñas pintadas.

***Kalas* de Nuria Carrasco es un *fake* de la revista CARAS, la publicación colombiana número uno en estilo de vida y sociedad siempre asociada al lujo, la elegancia y la sofisticación. En este proyecto se reproduce ese glamur visual, el estilo, el formato y la maquetación de esta publicación, pero en su contenido se sustituye la realidad de la élite colombiana por la de la población afrodescendiente de Cartagena de Indias. La publicación se complementa con esculturas de los cosméticos y frascos de perfumes que aparecen en la revista realizados con escayola y esmalte, reproduciendo los envases de la cosmética de alta gama e interpretando los nombres haciendo alusión a los originales (Cronique, Dulce & Galbana, Estee Laudem...). Esta obra pertenece a una serie de trabajos de representación de la vida cotidiana contemporánea a través de los medios de masas, y más concretamente a través de las revistas de sociedad, de tendencias o revistas del corazón.**

En relación con el trabajo con publicaciones está también la gran instalación de Francesc Ruiz, que parte de una versión alterada de "La revolución de los cómics" de Scott McCloud, libro teórico realizado en formato cómic en el que se analizan diferentes aspectos de este medio para ampliar y extender su mercado. Se compone de 1800 copias viradas de color y apiladas a modo de maqueta de ciudad en la que los rostros de los personajes han sido sustituidos por el del propio artista, reforzando la idea de copia y alteración del original. En el texto modificado se invita al lector/visitante a iniciar una revolución que cambie la manera que tenemos de comunicarnos y percibir el arte, apoyando la idea de cambio.

FRANCESC RUIZ (Barcelona, 1971)
The Comics of the Revolution, 2009
Installation. Wood and paper. Variable dimensions

NURIA CARRASCO (Ronda, 1962)
Kalas Cosmetics, 2015
Installation. Mirror, carpet and plaster and enamel sculptures. Different dimensions

Revistas falsas (Kalas), 2013 – 2019
Paper. Different dimensions

ANA LAURA ALÁEZ (Bilbao, 1964)
Nail Lamp, 2002
Sculpture, 133 polyurethane pieces in different colours and steel ceiling mount, 300 x 50 x 50 cm

Nuria Carrasco and Ana Laura Aláez use elements borrowed from the fashion, beauty and design industries, reviving the legacy of Pop art to craft an ironic discourse with overt references to the feminine world. Francesc Ruiz also draws on a pop culture icon, the comic book, to explore new narrative models.

Aláez's work is closely linked to fashion and makeup, but it is also about the body, whether her own or another, natural or artificial. The artist likes to portray herself and is often the subject of her own photographs or videos, but in many of her sculptures and installations the human being disappears, leaving only the objects behind: dresses, wigs, shoes or, in this case, painted nails.

***Kalas* by Nuria Carrasco is a fake version of *CARAS*, the leading Colombian lifestyle and society magazine which has always been associated with luxury, elegance and sophistication. Her project reproduces the visual glamour, style, format and layout of that publication, but instead of documenting the lives of Colombia's elite, it focuses on people of African descent in Cartagena de Indias. The publication is accompanied by plaster and enamel sculptures of the cosmetics and perfumes that appear on the glossy pages, imitating high-end cosmetic packaging and using witty versions of the original brand names (Chronique, Dulce & Galbana, Estee Laudem, etc.) This work is part of a series that represents contemporary everyday life through the mass media, more specifically through society, lifestyle or gossip magazines.**

There is a connection between Carrasco's work with publications and Francesc Ruiz's large installation based on an altered version of *Reinventing Comics* by Scott McCloud (published in Spanish as *La revolución de los cómics*, "The Revolution of Comics"), a theoretical book written in comic format that analyses different aspects of the medium with a view to broadening and expanding its market. Ruiz created 1,800 colour-toned copies stacked like a scale model of a city where people's faces have been replaced by the artist's own, underscoring the idea of copying and altering the original. The modified text invites readers/visitors to start a revolution that will change the way we communicate and perceive art, supporting the idea of change.

AMALIA PICA (Neuquén, Argentina, 1978)

***(Un)heard (room)*,** 2019

(In)audito (sala)

Instalación con objetos de protesta enyesados, clavos y cuerda. Medidas variables

Amalia Pica explora a través de esculturas, instalaciones, fotografías, proyecciones y *performances*, cuestiones relativas al lenguaje, la comunicación y la participación cívica. A partir de elementos encontrados y materiales en apariencia simples, Amalia Pica no rehúye algunas de las preguntas heredadas del arte conceptual y que tienen que ver, por ejemplo, con el significado de las imágenes y su relación con el lenguaje. Dispuestos en ocasiones como instalaciones, esos objetos preexistentes adquieren otro sentido al de su funcionalidad al ser modificados o relacionados entre sí, provocando que la familiaridad con la que nos acercamos a ellos esté siempre condicionada por interrogaciones que de su percepción emanan, alterando y amplificando sus potencialidades significativas.

Esta sala contiene más de 200 objetos para hacer ruido que se usan en protestas y celebraciones callejeras: megáfonos, utensilios de cocina, tambores, zapatos y también artículos que pueden ser utilizados para agredir, como palos y machetes. Todos los objetos se han alterado, cubiertos con vendajes de yeso y colgados en las cuatro paredes del espacio. El revestimiento blanco de cada objeto silencia su función acústica, pero paradójicamente también sirve para preservar sus formas y su función potencial. Pica rinde homenaje a Provo, un movimiento contracultural de la década de los 60 en Ámsterdam, que utilizó tácticas humorísticas y de activismo conceptual en sus intervenciones sociales. Sus *happenings*, conocidos como “planes blancos”, consistieron precisamente en usar la blancura, un equivalente visual al silencio, como una forma de hacerse oír y de empoderamiento político.

AMALIA PICA (Neuquén, Argentina, 1978)

***(Un)heard (room)*,** 2019

Installation with plastered protest objects, nails and rope. Variable dimensions

Amalia Pica uses sculptures, installations, photographs, projections and performances to explore issues related to language, communication and civic participation. Working with found objects and seemingly simple materials, Amalia Pica delves into some of the questions inherited from conceptual art, such as the meaning of images and how they relate to language. Occasionally arranged as sculptures, those pre-existing objects are modified or interrelated, giving them a purpose that differs from their original function. As a result, we approach them as supposedly familiar objects, but soon find that their perception raises questions which alter and amplify their potential meanings.

This room contains over 200 noisemaking objects commonly used in street protests and celebrations, such as megaphones, kitchen utensils, drums or shoes, as well as sticks, machetes and other items that can be used as assault weapons. Every object has been altered, covered with plaster bandages and hung on all four walls of the space. The white coating on the objects is a muzzle, depriving them of their ability to make noise, but at the same time it paradoxically preserves their forms and potential function. Pica pays tribute to the Provo, a counterculture movement in 1960s Amsterdam that used humorous tactics and conceptual activism in their social initiatives. Their happenings, known as “White Plans”, used whiteness, the visual equivalent of silence, as a way of making themselves heard and as a tool of political empowerment.

LEONOR SERRANO RIVAS (Málaga, 1986)

A Night's Dream (nº2), 2019

Sueño de una noche

Escultura de metacrilato, madera, latón y cerámica. 15 x 200 x 120 cm

El trabajo de Leonor Serrano Rivas explora diferentes medios y estructuras para crear escenarios que imbrican arte y arquitectura, teatro y movimiento. También implica la investigación de teorías históricas sobre la comunicación a través de la forma, la relación entre el cuerpo, sus movimientos y el diseño.

***A Night's Dream* producida para la exposición individual de la artista *Sueño de la aventura* que tuvo lugar en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía en 2019, parte del vídeo *Estrella* (2018) y busca explorar espacialmente su movimiento fílmico (en forma de doble personaje). En el vídeo, formas cerámicas – cuerpos, en realidad patrones de vestuarios teatrales en origen – se sumergen lentamente en agua, multiplicándose y deformándose. Del mismo modo, esta escultura recrea un paréntesis que es microcosmos y espejo: multiplica y absorbe forma, figura y sombra, tratando en vano de ser viaje de lo teatral hacia lo fílmico. También tiene presente la noción de sueño, que no solo apunta a la facultad de la *psique* de crear imágenes unidas a componentes ficcionales, sino que también se sueña territorio donde la experiencia artística acontece.**

La obra de Serrano Rivas mira hacia ciertas estructuras teatrales, arquitectónicas o psicológicas como metodologías para evocar espacios intermedios de ensoñación que facilitan un movimiento desde lo exterior hacia lo interior (y viceversa) en un gesto cíclico o circular. Podría decirse que el espectador (que también es actor) participa de un sueño que se sueña a sí mismo.

LEONOR SERRANO RIVAS (Málaga, 1986)

A Night's Dream (nº2), 2019

Sculpture of acrylic glass, wood, brass and ceramic. 15 x 200 x 120 cm

In her oeuvre, Leonor Serrano Rivas explores different media and structures to create scenarios where art and architecture, theatre and movement overlap. Her work also entails investigating historical theories on communication through form, the relationship between the body, its movements and design.

***A Night's Dream*, produced for the artist's solo show *Sueño de la aventura* at the Centro de Creación Contemporánea de Andalucía in 2019, is based on the video *Estrella* (Star, 2018) and aims to spatially explore its filmic motion in the form of a double character. In the video, ceramic shapes—bodies, which actually started out as theatrical wardrobe designs—slowly sink underwater, multiplying and warping. In the same way, this sculpture recreates a parenthesis that is both microcosm and mirror: it multiplies and absorbs forms, figures and shadows, vainly striving to be a journey from the theatrical to the cinematographic. The idea of dreaming is also present, which not only references the psyche's ability to create images joined with fictional components, but also dreams the territory where the artistic experience happens.**

Serrano Rivas's work draws on certain theatrical, architectural or psychological structures as a means of evoking intermediate spaces of reverie that facilitate a movement from the outside in (and vice versa) in a cyclical or circular motion. We might say that the spectator (who is also an actor) participates in a dream that dreams itself.

ALEGRÍA Y PIÑERO (Córdoba, 1985 y Chiclana de la Frontera, 1975)

Silabario, moldura del habla, 2018

Instalación. Mueble modular plegable con moldes, proyector y positivos en yeso. Medidas variables

Alegría Castillo Roses y José Antonio Sánchez Piñero llevan a cabo un proyecto de creación conjunta en el que comparten un mismo interés técnico y conceptual. Todo su proyecto artístico se define bajo el concepto de "encicloscopio": un ejercicio de mirada cíclica alrededor de la imagen, la palabra, la forma, para mostrar puntos de vista múltiples que revelen presencias desdobladas, escurridizas, balbuceadas. Dentro de éste, *Enciclolalia* se centra en la creación de un *habla artificial*, concebida al margen de una escritura. Sus investigaciones comienzan con una serie de obras de carácter performativo en 2014 y que ha continuado desarrollándose en distintas fases de experimentación en las que han creado varias esculturas/artefactos, entendidas como máquinas de interpretar.

***Silabario* se conforma como un mueble modular plegable que alberga 80 moldes, cada uno correspondiente a la silueta de una persona pronunciando una sílaba. El proceso de creación de estos moldes parte de la fragmentación y acotación de nuestra lengua en sílabas. Ciñéndose únicamente a las compuestas por consonante-vocal y unificando aquellas que son fonéticamente similares, crearon una colección de 80 sílabas. Documentaron en vídeo el perfil de una persona vocalizando una por una las sílabas y obtuvieron los fotogramas clave del gesto de cada pronunciación. Estos 790 *frames* fueron trazados y cortados en madera para después rellenarla y modelarla con escayola, hasta obtener una textura lisa. Crearon un molde de silicona para cada uno de estos modelos con una madreforma de madera. Estas madres tienen unos orificios que permiten su ensamblado en grupos silábicos hasta componer palabras o frases. Una vez unidos los moldes, positivaron en yeso para generar las molduras parlantes.**

El silabario es en sí mismo una constricción. La limitación del número de sílabas restringe las palabras que se pueden componer. Aún así, las posibilidades de combinación son inmensas. Las molduras se conforman como dos frases palindromáticas autoreferenciales. Cada sílaba ha sido modelada para interpretarse de izquierda a derecha, sin embargo, el recorrido inverso de la sombra hace posible su reversibilidad. Es decir, la misma pieza pronuncia de izquierda a derecha "se" y de derecha a izquierda "es". Así, las dos frases palindromáticas ideadas se pueden leer a través de cuatro recorridos distintos:

"Oye yesería; dime qué dice de mí, y me decide que mida y reselle yo".
"Aquí va lisa, da rima ahí, la vi que equivalía a mirada silábica".

ALEGRÍA Y PIÑERO (Córdoba, 1985 and Chiclana de la Frontera, 1975)

Syllabary, Speech Moulding, 2018

Installation. Foldable modular furniture with moulds, projector and plaster positives. Variable dimensions

Alegría Castillo Roses and José Antonio Sánchez Piñero decided to join forces on a creative project, united by shared technical and conceptual interests. The title and guiding concept of their artistic project is *Encicloscopio* (Encycloscope), an exercise in the clinical examination of images, words and forms to show multiple points of view that reveal doubled, elusive, babbled presences. Within this, *Enciclolalia* focuses on creating an *artificial speech*, unconnected with any writing system. Their research began with a series of performative works in 2014 and has continued through different experimental phases in which they have created several sculptures/artefacts, understood as interpreting machines.

***Silabario* (Syllabary) is a modular folding furniture piece that contains 80 moulds, each showing the silhouette of a person uttering a syllable. These moulds are created by fragmenting and dividing the Spanish language into syllables. Using only consonant-vowel syllables and unifying those which are phonetically similar, they came up with a collection of 80 syllables. They then made a video recording of a person in profile vocalizing each syllable and extracted the key frames that show the pronunciation of each sound. These 790 frames were drawn and cut on wood and then filled with plaster to obtain a smooth texture. The artists created a silicone mould for each of these models using a wooden matrix. These matrices have holes that allow the sounds to be assembled in syllabic groups until they form words or phrases. Once the moulds were joined, they made positive plaster casts to produce the talking moulded figures.**

A syllabary is in itself a constriction. The limited number of syllables restricts the number of words that can be formed. Even so, the possible combinations are virtually endless. The moulded shapes form two self-referential palindromic phrases. Each syllable was made to be read from left to right, but thanks to the shadow it casts, it can also be read in reverse. In other words, the same piece says "se" from left to right and "es" from right to left. Thus, the two invented palindromic sentences can be read in four different ways.

"Oye yesería; dime qué dice de mí, y me decide que mida y reselle yo."
"Aquí va lisa, da rima ahí, la vi que equivalía a mirada silábica."

CHTO DELAT (Rusia, 2003)

***The Resurrected*,** 2014
El resucitado
Escultura de papel, madera, poliestireno y metal, 500 x 230 x 150 cm

***Time Capsule*,** 2014
Cápsula del tiempo
Escultura en papel y metacrilato, 65 x 65 x 65 cm

***The burned anti-fascist shield*,** 2014
El escudo antifascista quemado
Escultura en madera, 230 x 8 cm

El nombre del colectivo ruso Chto Delat, fundado en 2003 por un grupo de artistas, filósofos y escritores, significa "¿qué hacer?". Una pregunta decisiva en una situación de crisis como la actual que rememora, al mismo tiempo, una publicación de Lenin. La manera en la que enfocan sus proyectos está relacionada heréticamente con los dispositivos desarrollados por autores como Brecht, Godard o Fassbinder. El teatro, el vídeo, los murales, banderolas, dibujos y esculturas se combinan con otros formatos como la publicación de un periódico o la creación de una plataforma educativa (la Escuela de arte comprometido en San Petersburgo).

"La historia de esta pieza es trágica, a la vez que breve. Hace algún tiempo, creamos una escultura para el festival de arte público Into the City de Viena. La llamamos *Our Paper Soldier* (nuestro soldado de papel) y era una réplica gay del monumento al soldado soviético caído luchando por la liberación de Viena del nazismo en 1945. Esta escultura se convirtió para nosotros en una parte esencial del festival y planteaba las siguientes preguntas: '¿qué es monumental hoy en día?' y '¿qué se podría considerar lucha antifascista en nuestro tiempo?'. Cuando el festival terminó, en julio de 2014, la escultura viajó a Berlín, donde unos desconocidos la quemaron y de ella solo sobrevivió el escudo que se muestra en esta sala.

Posteriormente, decidimos jugar con esta historia y, para la muestra de Secesión del mismo año, nos propusimos crear una nueva pieza: una escultura de un soldado (zombi) resucitado que de algún modo consigue volver a Viena. Con este gesto, pretendíamos demostrar que todos los recuerdos reprimidos y destruidos tienen la oportunidad de disfrutar de otra vida y que esa vida -el estado zombi del mundo- tiene un serio potencial de interferir y cambiar el curso del futuro si nos abrimos a sus experiencias traumáticas. Con esta pieza ofrecemos una historia alternativa en la que nuestro soldado de papel se convierte en un zombi, un símbolo de una catástrofe... o un ángel de la historia.

La escultura va acompañada de una cápsula del tiempo que creamos para conectar con el futuro. Las cápsulas del tiempo pueden albergar mensajes con una carga emocional ideológica, como sucedía en la tradición soviética, o pueden contener restos del día a día como las cajas de Andy Warhol, pero todas comparten la misma idea central: la creencia de que alguien podrá encontrar el contenido en el futuro. Y eso significa que podemos conectarnos con el futuro. Nuestra cápsula del tiempo tiene la forma de un corazón unido a una oreja. Cada uno de nosotros guardó un objeto especial, algo con valor sentimental, en un espacio vacío dentro del corazón, y después enviamos esa ´cápsula corazón-oreja´ al futuro". Chto Delat.

CHTO DELAT (Russia, 2003)

***The Resurrected*,** 2014
Sculpture of paper, wood, polystyrene and metal, 500 x 230 x 150 cm

***Time Capsule*,** 2014
Paper and acrylic glass sculpture, 65 x 65 x 65 cm

***The burned anti-fascist shield*,** 2014
Wooden sculpture, 230 x 8 cm

In 2003 a group of artists, philosophers and writers founded the Russian collective Chto Delat. The name, which translates as "What is to be done?", formulates a highly relevant question in these times of crisis while also recalling a famous pamphlet written by Lenin. The group's approach to projects is heretically linked to devices developed by authors like Brecht, Godard and Fassbinder. They combine theatre, video, mural art, banners, drawings and sculptures with other formats, such as a self-published newspaper and the educational platform they founded (the School of Engaged Art in St. Petersburg).

"This sculpture has a rather short and tragic story. Some time ago we created a sculpture for the festival of public art in Vienna Into the City - *Our Paper Soldier*, conceived as a Queer replica of the monument to the Soviet soldier killed fighting for the liberation of Vienna from Nazism in 1945. This sculpture became a central part of our festival, asking the questions: 'What is monumental today?' and 'What might constitute anti-fascist struggle in our time?' After the festival ended in July 2014, the sculpture went to Berlin, where it was set on fire by unknown persons. Today only the shield displayed in this room has remained.

Later we decided to play with this story and for the show at Secession the same year, we decided to make a new sculpture piece: a sculpture of a resurrected (zombie) soldier who somehow returns to Vienna. With this gesture we want to demonstrate that all repressed and destroyed memories have a chance of another life, and that this life–the zombie state of the world–has a serious potential to interfere and to change the course of the future if we open up to its traumatic experiences. We offer an alternative story with this piece in which our paper soldier becomes a zombie, a symbol of catastrophe or... an angel of history.

The sculpture comes together with a time capsule which we established to hook the future. Time capsules may hold messages filled with ideological pathos, as in the Soviet tradition, or they could contain leftovers of the everyday as in Andy Warhol's boxes, but they all share the same core idea–the belief that someone in the future will be able to encounter the contents. And this means we can connect ourselves to the future. Our time capsule has the shape of a heart connected to an ear. Each of us laid one special thing, something dear to him or her, in an empty space inside the heart; then we sent this 'heart-ear capsule' into the future." Chto Delat.

CRISTINA IGLESIAS (San Sebastián, 1956)

***Habitación vegetal III*,** 2000

Instalación. Hojas de resina y polvo de bronce, 248 x 160 x 250 cm

Habitación vegetal III **es una instalación muy representativa dentro de la trayectoria de Cristina Iglesias, caracterizada por un interés centrado en el contraste de materiales y texturas, así como la relación que las piezas establecen con el espacio que las rodea.**

Su obra aporta una renovada concepción de la práctica de la escultura, buscando un equilibrio y compromiso poético y simbólico entre las piezas y el espacio. Desde los años 90, Iglesias desarrolla estancias laberínticas que invitan al espectador a adentrarse en ellas. Las habitaciones vegetales son estancias o pasadizos que deben ser recorridos por el visitante. Al descubrimiento que este recorrido implica, hay que añadir los efectos lumínicos, el *horror vacui* que determina una proliferación de formas de reminiscencias vegetales y la variedad de texturas de los materiales entre los que se mezclan materiales nobles, como el bronce, junto a resinas o maderas.

CRISTINA IGLESIAS (San Sebastián, 1956)

Vegetation Room III, 2000

Installation. Resin sheets and bronze powder, 248 x 160 x 250 cm

Habitación vegetal III **(Vegetation Room III) is one of the installations that best represent Cristina Iglesias's career, characterized by an abiding interest in contrasting materials and textures and in the relationship that her pieces establish with the space around them.**

Her work posits a new approach to the practice of sculpture, seeking balance and poetic and symbolic engagement between her pieces and space. Since the 1990s, Iglesias had been creating labyrinthine rooms that invite viewers to step inside and explore them. Her "vegetation rooms" are chambers or passageways that visitors must walk through. This journey of discovery is enhanced by lighting effects, the *horror vacui* that inspires a profusion of plant-shaped forms and a variety of textured materials, mixing durable metals like bronze with resins and woods.