

REMEDIOS

DONDE PODRÍA CRECER
UNA NUEVA TIERRA

EXPOSICIÓN C3A CÓRDOBA
14 DE ABRIL 2023 – 31 DE MARZO 2024

C3A CENTRO DE CREACIÓN
CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA

TBA21 THYSSEN-BORNEMISZA
ART CONTEMPORARY

Este es nuestro segundo año de colaboración con la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento de Córdoba y el C3A Centro de Creación Contemporánea de Andalucía; un empeño compartido por poner en diálogo la rica tradición artística andaluza con la ambiciosa colección de arte contemporáneo de TBA21, que es también un espacio extraordinario de nuevas producciones. Nuestro compromiso con los artistas y las comunidades locales ha acercado la cultura de Córdoba a nuevos públicos, contribuyendo a poner en valor la relevancia de esta ciudad como encrucijada global de culturas, al tiempo que ha reforzado nuestra misión como fundación que busca aprender de la colaboración con otras organizaciones y comunidades culturales y educativas.

Como fundación española nuestro compromiso es ampliar en este contexto nuestros programas públicos y educativos, investigaciones y actividades que conectan la ciencia, las humanidades ambientales, la tecnología y las artes; una línea de trabajo que ha constituido un terreno fértil para actuar en los ámbitos de la sostenibilidad y la justicia social, y que nos ha llevado a relaciones a largo plazo con artistas que alzan su voz contra la violencia política y la represión.

La exposición *Remedios: donde podría crecer una nueva tierra*, comisariada por Daniela Zyman, directora artística de TBA21, quiere responder a nuestro presente incierto de crisis interconectadas y multiescalares desde la convicción de que el arte puede abrazar contradicciones y conflictos donde la política no es suficiente. Esta capacidad vincula a los artistas con las prácticas de sabios y maestros sanadores de diferentes culturas que proponen la transformación interior ligada a la transformación comunitaria.

Mirar de frente las injusticias y la violencias históricas y presentes es una forma de abrir caminos hacia un mundo que —basado en el respeto y el cuidado mutuos— reconozca la interconexión entre la naturaleza y la cultura, y comprenda que los problemas sociales y medioambientales están inextricablemente unidos. Queremos plantear la alegría como contranarrativa a la ansiedad y la escasez; buscamos propuestas para una reimaginación radical de nuestro mundo a través del arte como motor de transformación y empoderamiento.

Remedios: donde podría crecer una nueva tierra refleja el anhelo de un mundo que no rehúye la complejidad y alimenta la amistad entre los humanos y los más-que-humanos. Presentando diferentes generaciones de artistas procedentes de múltiples geografías, la exposición traza trayectorias críticas a las que te invitamos a unirte, a seguir, a cuestionar y a disfrutar.

Rosa Ferré

REMEDIOS

DONDE PODRÍA CRECER UNA NUEVA TIERRA

Obras de la colección TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

Comisariado por Daniela Zyman

Remedios: donde podría crecer una nueva tierra es una investigación en torno a diferentes prácticas relacionadas con la curación y la reparación, con los ejercicios de restitución o remediación, que reúne a más de treinta artistas de la Colección TBA21. A través de las diversas perspectivas que aportan estos creadores —amazónicas, del Pacífico, nativas americanas, de la diáspora africana y europeas—, *Remedios* propone narrativas que inviten a los públicos a hallar en las piezas consuelo, refugio y plenitud. Las obras seleccionadas, plantean una trayectoria que conecta la sabiduría de nuestros antepasados con el presente, ofreciendo un espacio para el empoderamiento y la reflexión en un momento de gran incertidumbre causada por la profunda transformación de las relaciones ecológicas, políticas y económicas actuales.

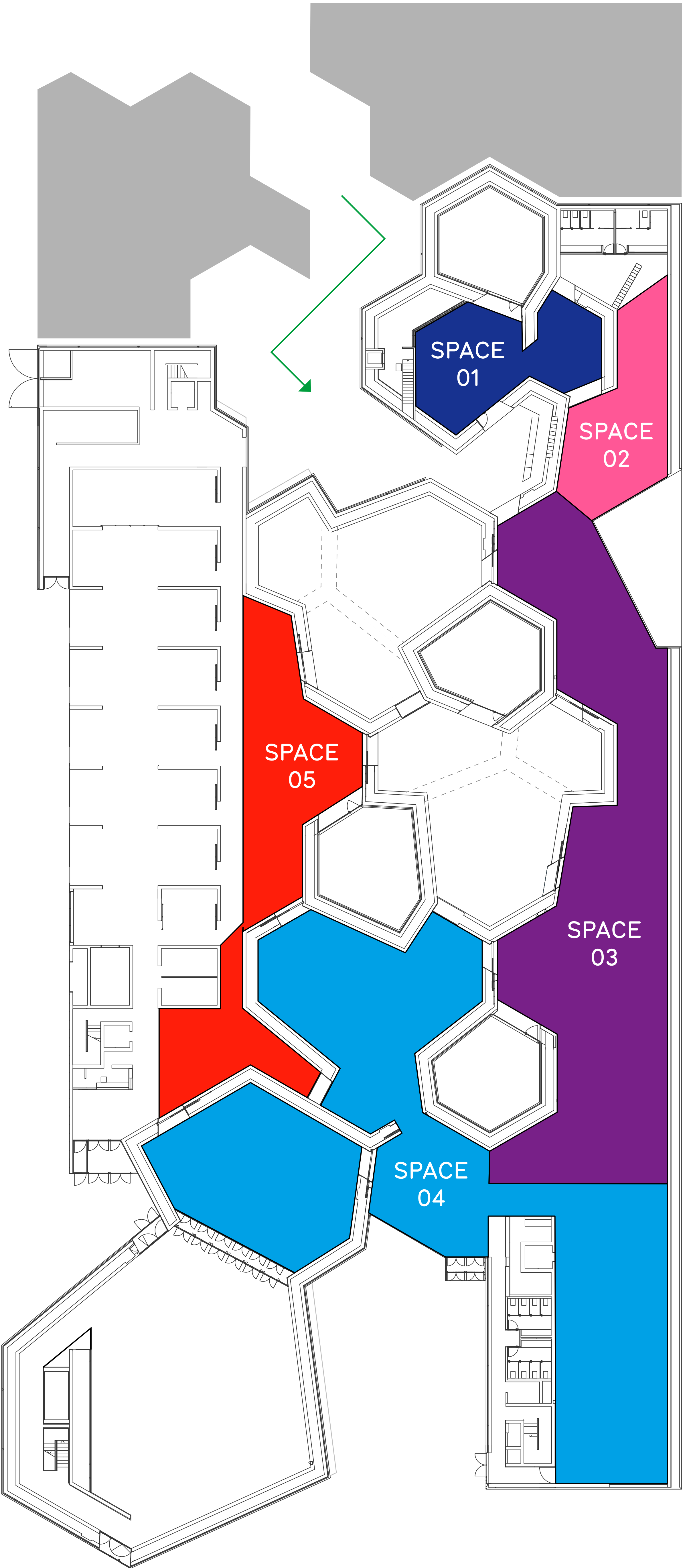
Para algunos artistas, la sanación comienza en las prácticas ceremoniales, en la purificación del espíritu y el movimiento del cuerpo, o en el potencial curativo asociado al lenguaje y a las formas sagradas, a sus materiales y símbolos. Otros concentran sus cuidados en la tierra, en el medioambiente y en la inteligencia colectiva de sus respectivas comunidades. Por último, hay quienes se dedican a la reparación de traumas y cicatrices fruto de violencias sufridas en el pasado o resultado de la ansiedad actual. En todas estas propuestas se aprecia cómo la reparación es una labor en continuo desarrollo, anclada al presente más inmediato, y no una utopía abstracta. Como escribe Sara Ahmed, aunque el daño se haya infligido en el pasado, «el pasado habita en las heridas que permanecen abiertas en el presente». La curación

es multitemporal y multidimensional. Frente a la permanente indiferencia de Estados e instituciones, la reparación y la restitución no pueden quedarse en una mera compensación. Afrontar la opresión histórica, y la que sigue ejerciéndose en el presente, exigiría destinar ingentes recursos a las comunidades que reclaman reparación.

Remedios reivindica la inestimable intuición y guía de los artistas y la iluminación visionaria del arte para promover la labor reparadora, la sanación personal y la transformación social. Promueve una metodología para trabajar con la pluralidad de experiencias y visiones del mundo que al mismo tiempo desafían los modelos establecidos, construyen y posibilitan espacios de resistencia, supervivencia y prosperidad. Nos invita a actuar de forma colectiva, a sentir la necesidad imperiosa de hacerlo, para generar con determinación, en palabras de la poeta akimel o'otham y mojave Natalie Diaz.

Remedios: donde podría crecer una nueva tierra está coorganizada por TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, fundada por Francesca Thyssen-Bornemisza, y el C3A Centro de Creación Contemporánea de Andalucía con el apoyo del Ayuntamiento de Córdoba.

un origen ++ donde nueva tierra crecerá + + +



SPACE 01

BOETICUS SALON

JOSÉ COVO

NOHEMÍ PÉREZ

DANIEL OTERO TORRES

OLAFUR ELIASSON

BOETICUS SALON

PLATA es un colectivo artístico colaborativo formado por Jesús Alcaide, Gaby Mangeri y Javi Orcaray. Se fundó en Córdoba, España, en 2021.

Belén Rodríguez nació en Valladolid, España, en 1981.
Vive en Esles, Cantabria, España.

Víctor Barrios nació en Madrid, España, en 1972.
Vive en Castro del Río, Córdoba, España.

Abraham Cruzvillegas nacido en Ciudad de México, México, en 1968. Vive en Ciudad de México, México.

Salón Boeticus es un espacio abierto para compartir, reunirse y aprender, concebido y diseñado por Plata, un colectivo artístico y de investigación con sede en Córdoba. En él se pueden consultar de forma libre catálogos, material bibliográfico y libros relacionados con la exposición *Remedios: donde podría crecer una nueva tierra*.

Sillas Pachecas, el mobiliario diseñado por Víctor Barrios está realizado a partir de mesas y sillas encontradas y revitalizadas con superficies coloridas. Algunas de ellas muestran decoraciones minimalistas. Otras, adornos exuberantes. Mediante un uso creativo de las manchas, el lijado y la pátina, conservan las huellas de sus transformaciones y reclaman atención como objetos artísticos. Las sillas y mesas encapsulan el noble arte de la sobremesa, un tiempo compartido de duración indeterminada en que se habla y bebe, se disfruta de la compañía de los otros y se vive el momento.

Yo aplico el color, una cortina teñida con tintes orgánicos por Belén Rodríguez, se inspira en los versos de un tintorero azteca incluidos en el *Códice Florentino* (1540-1585): «Yo hago rojo-chile / Yo me convierto en rojo-chile». Rodríguez ensalza la relevancia de las técnicas tradicionales de teñido que planteaban visiones mágicas, poéticas y cromáticas. Instalado en el Salón Boeticus, este tejido llamativo e indómito genera una atmósfera vibrante, envolvente y cálida. Asimismo, nos anima a reflexionar sobre numerosas técnicas artísticas ancestrales que no emplean productos químicos ni sustancias contaminantes y fueron concebidas como herramientas para despertar conciencias.

Salón Boeticus rinde homenaje al *Astragalus boeticus*, una planta leguminosa propia de las regiones mediterránea, iranoturánica y macaronésica. En 2020 esta planta se detectó en los alrededores del C3A, en el primer hallazgo documentado de esta planta en la provincia de Córdoba en los últimos tiempos. Su nombre alude a *Baetica*, la antigua provincia romana que corresponde a la Andalucía de hoy.

Al poner el foco en la teoría y práctica de la ecología, el Salón Boeticus funciona como un fórum versátil que acoge una programación abierta al público que incluye conferencias de artistas, proyecciones audiovisuales, proyectos educativos y otras actividades.



PLATA

Salón Boeticus, 2022

Instalación in situ

Un encargo de TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary para la exposición *Futuros abundantes*

BELÉN RODRÍGUEZ

Yo aplico el color, 2021

Popelín decolorado y teñido con tintes ecológicos

VÍCTOR BARRIOS

Sillas Pachecas, 2021-2022

Varias mesas, sillas, taburetes y librerías de madera, metal y pintura

Dimensiones variables

ABRAHAM CRUZVILLEGAS

Lámpara de esparto sin título, 2022

Madera, esparto, cable, bombilla

Producida por TBA21 Thyssen-Bornemisza

Art Contemporary para la exposición *Futuros abundantes*

JOSÉ COVO

Nacido en Cartagena, Colombia, en 1987.

Vive en Bogotá, Colombia, y en Berlín, Alemania.

No tengo hambre es el título de una serie de obras que José Covo produjo entre 2008 y 2009, tras un periodo de consumo de estupefacientes. En estas obras, Covo escenifica estados de vulnerabilidad y fragilidad humana, abordando la pobreza, el hambre y las precarias condiciones de vida en el contexto colombiano, envueltas en las terribles consecuencias de la producción y tráfico de drogas.

En No tengo hambre, las intensas marcas de color sobre el MDF conforman una frase airada, casi un eslogan, escrita sobre un fondo de líneas pintadas. Las palabras afloran como lúcidas revelaciones e indican un precario estado psicológico y la supresión del apetito resultado del consumo de cocaína. Aquí, Covo despliega las tensiones entre el dolor físico y el mental del sujeto, reflexionando sobre cómo sobrevivir a la adicción y al declive corporal. En vez de un lamento, de esta tensión emerge un impulso vital, una llamada a resistir y a subvertir las dinámicas opresoras que someten al individuo.



No tengo hambre, 2009
Acrílico y técnica mixta sobre MDF

NOHEMÍ PÉREZ

Nacida en Tibú, Colombia, en 1964.

Vive en Bogotá, Colombia.

Nohemí Pérez investiga las complejas relaciones entre la ambición humana, la violencia y la destrucción de la naturaleza en su Catatumbo natal, una región entre Colombia y Venezuela. Este lugar es escenario de conflictos seculares que lo convierten en un entorno turbulento característico de América Latina: grupos paramilitares armados, pueblos indígenas, misioneros evangélicos, grandes multinacionales de minería y traficantes de drogas conviven en este convulso enclave selvático, reflejando las complejidades de esta zona fronteriza. Según el Observatorio de Derechos Humanos, los conflictos por el control del acceso a Venezuela y a la gran cantidad de cultivos de planta de coca destinada a la producción de drogas llevan fuera de control en la región desde 2018.

Pérez usa el carboncillo –una alusión al extractivismo minero– sobre grandes lienzos sin tratar. Esta técnica le permite reflexionar sobre la explotación de los recursos minerales y la violencia y la pérdida que acarrearán. En Cóndores sin vida, el motivo con el que trabaja la autora es el ave nacional de Colombia, el cóndor andino, un mensajero del sol en la cultura indígena, que se encuentra gravemente amenazado en los Andes. La grácil zarigüeya colombiana protagoniza Incendio en la casa de la zarigüeya, una alusión a los numerosos fuegos que están destruyendo su hábitat natural en los húmedos bosques subtropicales, una zona donde antaño abundaban las aves, los reptiles, los insectos y las especies vegetales. Con la intención de enfatizar el estado actual de deforestación y destrucción de los paisajes naturales, la obra incorpora figuras bordadas sin rematar de animales y especies vegetales. Con este gesto ornamental, Pérez sintetiza la reparación y habla de las profundas raíces que la ligan al territorio que aspira a proteger. La artista describe su proceso pictórico y de investigación como una necesidad interior de reencontrar su paisaje originario a través de vínculos emocionales y recuerdos; de este modo, traza nuevos mapas simbólicos y geográficos que reflejan las realidades de Catatumbo, permitiéndose habitar estos espacios de reconstrucción y pacificación.



Cóncores sin vida, 2022

Carboncillo y bordado sobre tejido

Incendio en la casa de la zarigüeya, 2022

Carboncillo y bordado sobre tejido

DANIEL OTERO TORRES

Nacido en Bogotá, Colombia, en 1985.
Vive en París, Francia.

Seis recipientes de cerámica ilustran la investigación en curso de Daniel Otero Torres en torno a la sabiduría precolombina y las leyendas de distintas regiones de América Latina, las correspondencias imaginarias entre culturas arcaicas mediterráneas, hindúes y egipcias, y referencias a la cultura contemporánea. Despojada de sus contextos y trasladada a la superficie cerámica, la iconografía híbrida de Otero Torres genera un glosario de relaciones entre el tiempo, el espacio y los seres. Los jarrones y los motivos que los adornan son fruto de un proceso de recopilación de imágenes de archivo y de medios de comunicación, así como de fotografías tomadas durante los viajes del artista, todas ellas combinadas en composiciones heterogéneas. Vistas en conjunto e instaladas sobre un soporte de ladrillo con aspecto de muro, las piezas dan forma a una historia alternativa de los cruces y el sincretismo, y nos hacen reflexionar sobre lo que nos conecta al otro desde el punto de vista de la mitología, las luchas políticas y la vida cotidiana.

En De noche y de día y Saludando a los sabios, los patrones geométricos habituales de las pinturas murales de Tierradentro –un yacimiento arqueológico en Colombia– se funden con los de los frescos etruscos. En Bienvenidos a la Casa del Jaguar, leopardos de la necrópolis de Monterozzi en Tarquinia (Italia) se encuentran con los guerreros-jaguar representados en el mural de la batalla de Cacaxtla, en México. El jaguar, figura clave para los olmecas, es un mediador entre el mundo físico y el mítico, y vive entre existencias humanas y animales. Como atributo del chamán, dotado de visión felina, circula entre el mundo de los vivos, el subterráneo y el celestial.

Otero Torres también emplea un registro narrativo que aúna ciencia, genética y tecnología. En Árbol de vida evoca la teoría de la evolución de Charles Darwin a través del arquetipo del árbol de la vida y una transcripción de ADN humano. En Colibrí, la imagen grabada en la arcilla alude a la evolución de las especies mediante la representación de esta ave, una gran célula con ADN y otros plásmidos, y una anaconda que emerge de ella. Por último, en Reunión cóndor, el jarrón contiene maíz genéticamente alterado y comercializado por empresas como Monsanto y Bayer, cuyos cultivos intensivos en América contaminan tanto la diversidad del maíz vernacular como las poblaciones de insectos, las cuales se ven directamente afectadas por estas modificaciones transgénicas.



Árbol de vida, 2021
Cerámica

Colibrí, 2021
Cerámica

De noche y de día, 2021
Cerámica

Reunión cóndor, 2022
Cerámica

Saludando a los sabios, 2021
Cerámica

Bienvenido a la Casa del Jaguar, 2021
Cerámica

OLAFUR ELIASSON

Nacido en Copenhague, Dinamarca, en 1967.

Vive en Copenhague, Dinamarca, y en Berlín, Alemania.

Catarata invertida de Olafur Eliasson fue una de las primeras obras que dedicó a las cataratas, y originalmente se concibió para ser expuesta en el interior de una galería. A diferencia de los proyectos de arte público que desarrolló durante las dos décadas siguientes (especialmente en Nueva York en 2008 y en Londres en 2019), Catarata invertida proyecta chorros de agua hacia arriba, de recipiente a recipiente, revirtiendo el flujo gravitatorio habitual. La instalación evoca la majestuosa Escalera del agua de los Jardines del Generalife de la Alhambra, en Granada, así como la historia de la ingeniería paisajística en Andalucía, que se remonta a la época medieval.

En Catarata invertida, una estructura en cuatro escalones ubicada en una piscina de agua sostiene cuatro recipientes rectangulares metálicos, uno en cada nivel. A través de un sistema de bombeo, el agua se pulveriza al azar y sin límites sobre los recipientes y la piscina, empapando también sus alrededores. El sonido del agua chapoteando se oye por encima del murmullo de las bombas eléctricas y el aire está impregnado de una sutil humedad. El interés de Eliasson en las cataratas, y en las experiencias perceptivas multisensoriales que generan, dialoga aquí con sus preguntas acerca de la relación entre la subjetividad (interior) y la denominada objetividad (exterior). La visión ecológica, un término acuñado por los psicólogos Eleanor y James Gibson, ofrece una explicación compleja sobre el proceso de percepción que consiste en explorar el entorno no solo con los ojos, sino con «los-ojos-en-la-cabeza-en-el-cuerpo-sobre-el-suelo». Hace hincapié en las intrincadas interrelaciones entre lo visual, lo móvil, las sensaciones y el resultado de procesos ecológicos en constante transformación.



Catarata invertida, 1998

Instalación con recipientes (acero, madera, PVC), andamio (acero inoxidable), bomba eléctrica, agua

Colección TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

ESPACIO 02

GABRIEL CHAILE

THIAGO MARTINS
DE MELO

COURTNEY DESIREE
MORRIS

GABRIEL CHAILE

Nacido en San Miguel de Tucumán, Argentina, en 1985.
Vive en Buenos Aires, Argentina, y Lisboa, Portugal.

El nombre de esta escultura biomórfica de arcilla alude a una mujer nahua que vivió a principios del siglo XVI y fue conocida bajo diferentes pseudónimos: Marina, Doña Marina y Malintzin. De hecho, se trata de una figura polémica en la historia sudamericana, ya que La Malinche ejerció como intérprete para el conquistador español Hernán Cortés durante la guerra hispano-azteca entre 1519 y 1521. Hay quien la considera una traidora por colaborar con los colonos; paradójicamente, otros la ven como una mujer poderosa que se vengó de los aztecas por haber matado y esclavizado a su pueblo nahua. Con forma de pájaro, mujer y horno al mismo tiempo, La Malinche se relaciona con múltiples imágenes, incluida la de una criatura cantora que se envuelve a sí misma en un abrazo. También puede asociarse a una serie de esculturas en las que Gabriel Chaile recurre a relatos personales y familiares en los cuales relaciona las piezas escultóricas con rasgos físicos de miembros de su familia, a menudo mujeres.

Esta obra indaga sobre las raíces indígenas de su autor, reaviva formas tradicionales precolombinas y morfologías indígenas. A lo largo de los años, Chaile ha desarrollado una poética ligada a los materiales mundanos y los objetos cotidianos con la que reivindica la artesanía, las habilidades manuales y la invención o reutilización de objetos de uso diario. Su obra con frecuencia se convierte en una investigación material sobre la genealogía de las formas, sobre el conocimiento y las relaciones inscritas en ciertos objetos, y sobre el modo en que estas asociaciones culturales han sobrevivido a lo largo del tiempo como testigos de las historias que llevan escritas. El artista traduce estas reflexiones en esculturas funcionales, como un horno en el caso de La Malinche, empleando habitualmente arcilla o materiales de construcción, tales como ladrillos, metal o estructuras de adobe.

A través de estas aproximaciones, el autor sintetiza la conexión entre la nutrición, el apoyo mutuo y la colaboración, así como las prácticas de resistencia a la opresión y a la escasez que dan forma a nuevos mundos materiales. Los recipientes que Chaile incorpora a sus esculturas de gran formato tienen connotaciones espirituales y casi mágicas, y desprenden una energía que procede de lo material y se expande más allá de sus límites.



La Malinche, 2019

Acero, aluminio, espuma de poliestireno,
arcilla, latón, ladrillos y cigarrillos

THIAGO MARTINS DE MELO

Nacido en São Luís, Brasil, en 1981.

Vive en São Luís y São Paulo, Brasil, y Guadalajara, México.

Thiago Martins de Melo narra las complejidades de la historia brasileña y los distintos traumas, creencias y sueños que alberga la construcción social multiétnica del Brasil actual, mezclándolas con sus propias experiencias y cosmogonías. Sus lienzos están poblados por una multitud de figuras y símbolos que le sirven para explorar rituales, tradiciones religiosas sincréticas y mitologías —desde las creencias de la diáspora africana hasta el vudú caribeño o el perspectivismo amerindio—, e incorporan conceptos procedentes de la psicología, la filosofía y la sociología.

Esta obra combina las múltiples facetas de la divinidad primordial Exu (o Eshu), un mensajero orisha (òrixá) que intermedia entre los humanos y los dioses en la religión de la diáspora africana *terecô*, difundida en Brasil en el siglo XIX. Según esta cosmología, los humanos vivimos rodeados de entidades encantadas que se manifiestan durante los rituales pero también en la cotidianidad, a través de sensaciones físicas u objetos. El artista dibuja varias encarnaciones y caminos vinculados a esta deidad, en una densa superposición de iconos místicos y símbolos religiosos. La personalidad de Exu está definida por la ambivalencia: él es quien muestra que cualquier cuestión siempre tiene dos caras. Él equilibra y crea direcciones; se le teme y retrata como demonio; también se le considera un combatiente procedente de los mares, un mártir condenado a ser despreciado por las religiones occidentales.

Exu hace aflorar nuestros instintos, nuestra necesidad de placer, el dolor de nuestras entrañas y el submundo del inconsciente. Cuando se le rinde culto y se le adora en rituales religiosos, Exu libera simultáneamente a la humanidad y a sí mismo de «pecados» procedentes de la irreverencia, de la dominación de lo material y de los placeres. «En Brasil hay una cierta dificultad a la hora de entender nuestros propios símbolos y nuestra cosmogonía, como los mitos de los indios, los santos y los orishas como Exu, que usualmente los intelectuales interpretan de forma errónea y maniquea», explica Martins de Melo. «Pero es a través de ellos, y no de mercantilistas reducciones de perogrullo, que podemos establecer un diálogo con África, Asia y Europa».



La poderosa energía de Exu, 2012
Óleo sobre lienzo

COURTNEY DESIREE MORRIS

Nacida en Fort Ord, California, EE. UU., en 1983.
Vive en Berkeley, California, EE. UU.

En los cuatro capítulos de Sopera de Yemayá, la artista Courtney Desiree Morris explora los múltiples «camino» que marcan cómo interactuar con la orisha Yemayá en un ritual. A partir de esta idea, Morris emprende una profunda indagación personal en torno a la maternidad, cuyo punto de partida son las preocupaciones derivadas de dar a luz en un momento definido por el racismo contra las personas negras, la violencia estatal, la inestabilidad política y la pandemia global. Yemayá es la orisha Madre Océano en la santería, una religión afrocaribeña arraigada en la cultura yoruba y traída a América, principalmente a Cuba y Brasil, por africanos esclavizados. Etimológicamente, Yemayá significa «madre de los niños pez», en alusión a la inmensidad de su fecundidad y abundancia vital, vívidamente celebrada en su culto, en ocasiones con procesiones, danzas y cantos.

Rodada en el verano de 2020, Sopera de Yemayá es una reacción directa al asesinato de George Floyd y a las protestas masivas del movimiento Black Lives Matter. Este incidente se convierte en una lente a través de la cual analizar la supremacía blanca como un proyecto social y ecológico que genera desigualdades estructurales y desprecia las vidas de las personas indígenas y racializadas. En este trabajo, el duelo de las madres negras que tuvieron que vivir la muerte de sus hijos, y la violencia y la brutalidad constantes contra los cuerpos negros, se relacionan con los procesos de duelo en las relaciones animales, con referencias a mamíferos y criaturas marinas. El paisaje sonoro incluye los cantos de Morris, su respiración y el latido del corazón de su hija en el útero. Esta búsqueda sobre la maternidad y la espiritualidad se construye también en torno a la abuela materna de Morris, Barbara Jean Freeman, y su ritual matutino de leer diariamente la Biblia. Su voz se escucha sobre el sonido de los tambores batá, los instrumentos sagrados de la tradición orisha.

Esta videoinstalación de cuatro canales se completa con un altar orisha dedicado a Yemayá, con los objetos que tradicionalmente se le ofrecen en rituales y santuarios, como la sopera, que en la obra de Morris se convierte en una metáfora de la propia maternidad: el útero como sopera, como recipiente o contenedor de vida, para la divinidad femenina encarnada en Yemayá.



Sopera de Yemayá, 2020

Instalación de vídeo de 4 canales, color, sonido

Encargo producido por Thyssen-Bornemisza

Art Contemporary para st_age

SPACE 03

KADER ATTIA

BRAD KAHLHAMER

NATALIE DIAZ

XIOMARA DE OLIVER

ERNESTO NETO

NEWELL HARRY

KADER ATTIA

Nacido en Sena-Saint-Denis, Francia, en 1970.
Vive en Berlín, Alemania, y en París, Francia.

Para el artista francoargelino Kader Attia, «los traumas que surgen en los peores momentos de la historia [...] han dejado cicatrices materiales e inmateriales permanentes que, como el miembro fantasma de un cuerpo amputado, siguen presentes y exigen reparación». Attia alude a la herencia del colonialismo, que ha dejado heridas abiertas en la carne, la memoria y los objetos. En la escultura Sin título, una bandeja previamente rota se expone en un soporte de metal. Los fragmentos cerámicos se han vuelto a unir, pero la resina empleada en la reparación se deja visible de manera deliberada. En lugar de tratar de borrar las huellas de la violencia y el daño sufridos, Attia presenta el objeto en su multitemporalidad, confrontando al espectador simultáneamente con su estado anterior a la fractura y las marcas de su reparación. En Reconstrucciones, un espejo roto y una máscara animal dogón de Mali se yuxtaponen en un lienzo pintado. La máscara, suspendida horizontalmente en la parte inferior del lienzo, proyecta una larga sombra cuando se la ilumina cenitalmente. Al complejizar la apariencia de la máscara y utilizar fragmentos de espejo, Attia explora formas de mostrar y restituir visualmente el aspecto vivo del objeto ritual.

Mostrar las heridas implica reconocer los errores y el potencial empoderador de la reparación, la reivindicación y la restitución frente a la indiferencia secular de los Estados y las instituciones. De este modo, la reparación se convierte en una forma de intervención que aspira a restaurar las condiciones necesarias para que todas las personas y sus mundos reafirmen su presencia.



Reconstrucciones, 2016

Lienzo, espejo roto, ébano y máscara dogón



Sin título, 2020

Cerámica, resina epoxy y metal

BRAD KAHLHAMER

Nacido en Tucson, Arizona, EE. UU., en 1956.

Vive en Nueva York y en Mesa, Arizona, EE. UU.

Esta instalación consta de más de cien pequeñas esculturas figurativas cuya iconografía entremezcla las raíces indígenas americanas del artista y alude a los años que vivió en el Bowery, en el Lower East Side de Nueva York. Brad Kahlhamer empezó a crear estas figuras en 1985 a partir de materiales encontrados en sus excursiones de pesca en el valle del Hudson y en varios talleres locales. Durante veintisiete años, el artista creó y coleccionó estas pequeñas figuras hasta que, en 2012, las reunió y presentó sobre una gran construcción en forma de mesa. Esta instalación, que recuerda a las plataformas de las carrozas powwow –los vehículos típicos de las ceremonias indígenas que se celebran en Estados Unidos–, está plagada de una miríada de elementos claramente relacionados con el pueblo hopi. La figura más representativa es la muñeca *kachina*, una pequeña estatuilla que suele tallarse en madera y a la que se atribuyen poderes reparadores y curativos. En Bowery Nation, las figuras se integran en el sincretismo del autor, convirtiéndose en una referencia al contexto multicultural del Bowery: la dimensión espiritual de estas muñecas tradicionales se hibrida con elementos que recuerdan al ambiente y las subculturas del Nueva York de la década de 1990. En este sentido, la pieza invita a los espectadores a reconsiderar las grandes narrativas que organizan las identidades, culturas y definiciones, y abre un espacio donde la historia se compone de diferentes temporalidades e ideas sobre el territorio y la pertenencia.



Bowery Nation, 1985-2012

Madera, alambre, cabello, piel animal, goma, plumas, clavos, tachuelas, pintura, tejido, cordel, cuerda de yute, cuero, metal, lápiz, huesos, arcilla y salvia

BRAD KAHLHAMER

Nacido en Tucson, Arizona, EE. UU., en 1956.

Vive en Nueva York y en Mesa, Arizona, EE. UU.

Esta figura que nos recuerda a un centinela, casi como si se tratara de un talismán, forma parte de una serie de esculturas que a menudo se exponen junto a las pinturas y los dibujos de su autor Brad Kahlhamer. Este tótem persigue cartografiar la transición de la vida hacia la muerte, eleva la imagen del águila hacia su parte superior y desciende hasta una base rematada con la imagen esbelta de una calavera. En distintas culturas indígenas, los tótems representan espíritus tutelares y también emblemas heráldicos para grupos de personas como una familia, un clan, un linaje o una tribu. Su función es habitualmente narrativa y conmemorativa, y en ellos las historias se leen desde la base del tótem hasta la parte más alta.

A través de estas figuras, el artista crea su propio panteón de «guías espirituales», recuperando tradiciones y símbolos de las culturas indígenas americanas, entidades que custodian y vigilan los espacios que habitan, un memento de la unión entre el mundo físico y el espiritual. Tótem Waqui EE. UU. (Marca de clase urbana V) traslada una escultura de carbón y clavos a un molde idéntico de bronce, describiendo el paso de algo efímero a un estado permanente.



Tótem Waqui EE. UU.
(Marca de clase urbana V), 2008
Bronce

BRAD KAHLHAMER

Nacido en Tucson, Arizona, EE. UU., en 1956.

Vive en Nueva York y en Mesa, Arizona, EE. UU.

Brad Kahlhamer es un artista de origen indígena americano criado en una familia adoptiva blanca en Arizona y que alcanzó su mayoría de edad en el Bowery neoyorquino de los años 90. A través de este legado cultural, ha desarrollado una poética de lo que denomina el «tercer lugar», un irreverente territorio fronterizo entre mundos y espacios conceptuales. Jugando con la ambigüedad y lo intermedio, su obra cuestiona clasificaciones, identidades y categorías. Sin título (Ciudad Rápida) es una colección de dibujos y acuarelas sobre papel ensamblados en la pared, en lo que Kahlhamer define como «tablón comunitario», e incluye ocho pequeñas esculturas en forma de cráneo expuestas en el suelo. Los dibujos trazan esta frontera, entendida no solo como la sutura entre territorios, culturas y personas, sino también como un espacio narrativo, procesual y autobiográfico. En este mural, se entrelazan y relacionan diferentes figuras: espíritus y fantasmas, cráneos y un águila, personajes femeninos, animales y tótems de tradiciones indígenas. Todos ellos se desvelan junto a elementos procedentes de las culturas *punk* del Bowery, canciones *country* y música *rock* de la escena indígena americana.

El águila calva americana planea sobre la obra. Se trata de un ave sagrada en muchas culturas indígenas, que la invocan en fiestas y celebraciones. En estos dibujos, ostenta su doble connotación: es también el símbolo nacional indiscutible de Estados Unidos, con presencia en las instituciones gubernamentales, en las insignias militares y en los billetes de un dólar. El nombre Eagle Butte, que ocupa el centro de la obra, alude a un pico en Dakota del Sur y a la ciudad del mismo nombre, hogar y sede central de los siux del río Cheyenne. La obra muestra una iconografía en distintos estratos, con la imagen del águila en tensión entre sus dos identidades y las distintas narraciones históricas que describen el país.



Sin título (Ciudad Rápida), 2007
Grafito, tinta, témpera y acuarela
sobre papel y cartón

BRAD KAHLHAMER

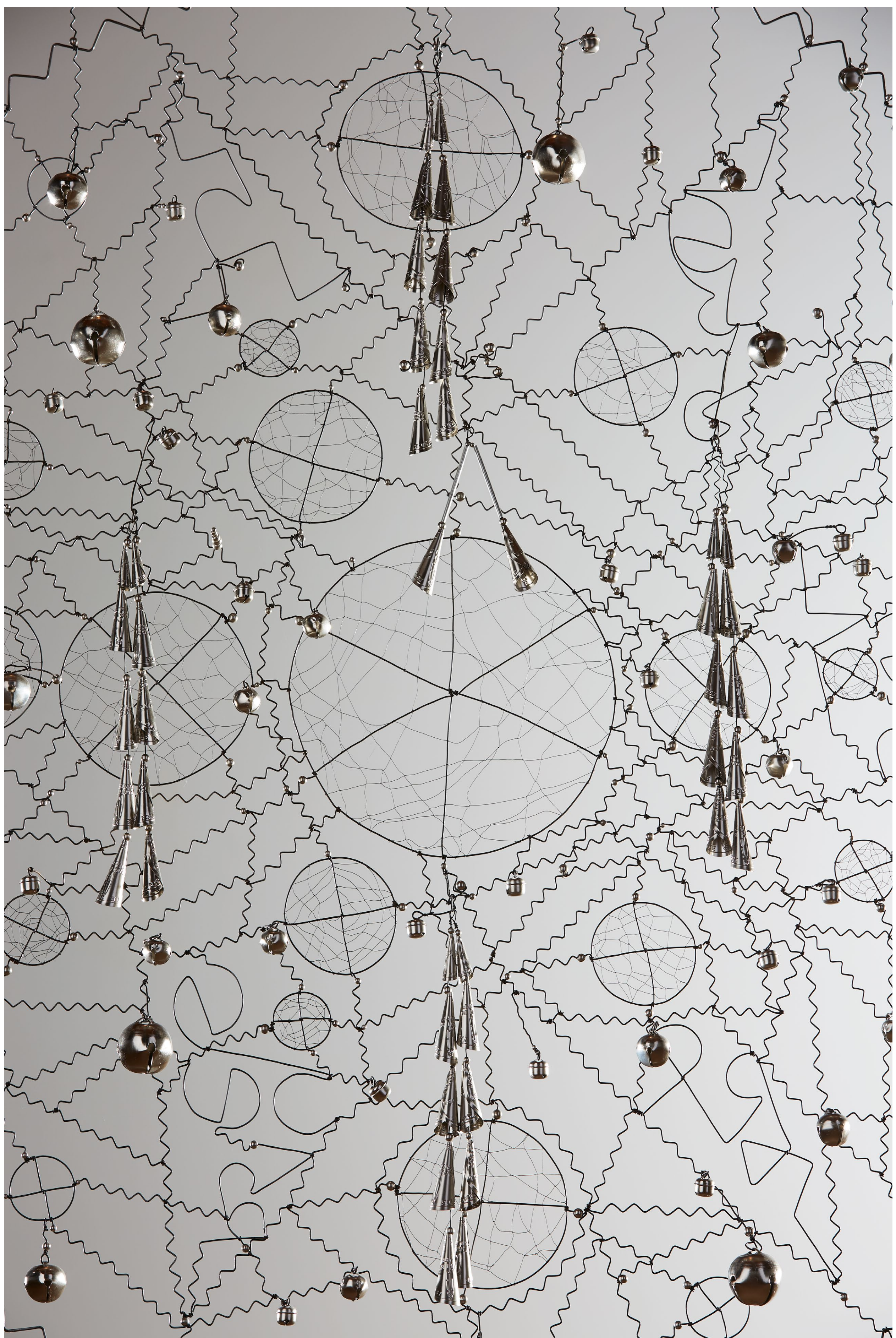
Nacido en Tucson, Arizona, EE. UU., en 1956.

Vive en Nueva York y en Mesa, Arizona, EE. UU.

El trabajo de Brad Kahlhamer es el resultado de su historia personal y de la alargada sombra que acompaña a los procesos de construcción nacional de América del Norte. De origen indígena, fue adoptado por una familia germanoestadounidense y finalmente se mudó de su lugar natal, Tucson (Arizona), a Wisconsin y, de ahí, a Nueva York en 1982. Su experiencia vital está atravesada por las medidas inconexas de la política federal de adopciones en Estados Unidos, lo que provocó que sus orígenes estuviesen ligados al secretismo y a la ausencia de una afiliación tribal identificable, una experiencia compartida por muchas personas indígenas adoptadas de la llamada «generación robada».

Superatrapasueños, gran matriz utiliza uno de los símbolos indígenas más conocidos y explotados. En las culturas ojibwe y lakota, el atrapasueños es un amuleto protector que se cuelga sobre las cunas de los niños para salvaguardarlos de pesadillas y desgracias, las cuales quedan atrapadas en la red hasta que el sol las quema al amanecer. Como parte de una serie de esculturas de atrapasueños que Kahlhamer comenzó en 2011, esta obra de gran formato se compone de cuatro atrapasueños de alambre provistos con campanas.

Los atrapasueños están originalmente hechos de materiales naturales como salvia y tendones, y se pueden adquirir en los mercados o las tiendas de regalos. En este caso, las piezas de Kahlhamer están hechas de materiales que les aportan «una actitud punk del Bowery neoyorquino, como un estridente solo de guitarra eléctrica». Al hablar del origen de esta serie, el artista propone «reunir todos los atrapasueños de Estados Unidos, los que estén en una camioneta o en un tráiler de mercancías, en una bicicleta o en una cuna de bebé, y tejerlos juntos en un cosmos, un universo de alambre industrial. Una barrera de refuerzo espiritual para generar un reactor de sueños prósperos».



Superatrapasueños, gran matriz, 2018

Instalación de 4 superatrapasueños hechos
de alambre, cascabeles powwow y campanas

Encargo de TBA21 Thyssen-Bornemisza

Art Contemporary

NATALIE DIAZ

Nacida en el pueblo indio del Fuerte Mojave de Needles, California, EE. UU., en 1978. Vive en el Valle de Mohave, Arizona, EE. UU.

Natalie Diaz, poeta de origen akimel o'odham y mojave, escribió MARIKAN + NDN + CABALLO para la exposición de Brad Kahlhamer en el Tucson natal del artista, una ciudad cuyo nombre procede de un lugar sagrado para el pueblo tohono o'odham que se pronuncia *Chuck Son*. Como buena parte de los escritos de Diaz, el poema refleja la ansiedad causada por ser americana (*Marikan*) e indígena americana —*NDN*, que al pronunciarse en inglés suena similar a Indian (indio)—. Narrado desde la perspectiva del caballo del alba del sombrío desierto, el poema es un himno a los orígenes, cuando la vida surgió de la arcilla, y un canto al fin de este mundo, cuando parece posible regresar a casa. El uso simbólico del signo + hace referencia a los cuatro puntos cardinales, también ligados a los pigmentos naturales y la materia mineral. Grabadas a fuego en la geología del territorio y en los cuerpos que lo habitan, hay heridas que hablan de aniquilación y sufrimiento, y que se corresponden con las oscuras iniciales A + M + É + R + I + C + A. El subtítulo de *Remedios: donde podría crecer una nueva tierra* alude a un verso de este poema para evocar un paisaje lírico y un posible escenario de reparación.

Diaz está censada como miembro de la tribu india del río Gila. Su primer poemario, *When My Brother Was an Aztec* (Cuando mi hermano era azteca), fue publicado por Copper Canyon Press, y su segundo libro, *Postcolonial Love Poem* (Poema de amor poscolonial), fue editado por Graywolf Press en marzo de 2020 y premiado con el Pulitzer de Poesía en 2021. Diaz ha obtenido las becas MacArthur en 2018, Lannan Literary y Native Arts Council Foundation Artist Fellow. Obtuvo también el Princeton Holmes National Poetry Prize y una beca Hodder. Es integrante del comité de United States Artists, donde fue beneficiaria de la beca Ford. Dirige además el Center for Imagination in the Borderlands (Centro de Imaginación en la Frontera) y ocupa la cátedra Maxine y Jonathan Marshall en Poesía Moderna y Contemporánea en la Universidad Estatal de Arizona.

XIOMARA DE OLIVER

Nacida en Grand Forks, Canadá, en 1967.
Vive en Marina del Rey, California, EE. UU.

Las enigmáticas pinturas de la artista canadiense Xiomara de Oliver retratan un universo femenino de una viveza arcaica y alegórica. En Escarlatas en Gante, dos mujeres negras desnudas con curvas pronunciadas recolectan fresas mientras dos figuras más pequeñas, posiblemente niños, reúnen la fruta. En el fondo de este paisaje, personas y caballos en miniatura se divierten entre los frutos escarlata. La composición dispersa, la atmósfera etérea y los difusos bloques de colores pastel otorgan a la escena un aire de ingenuidad pastoral, de celebración de la pertenencia y del trabajo comunal. Frases como «comida para el conductor junto al barril» y «doy libremente» emergen de este paisaje aludiendo a esa generosidad despreocupada que, en ocasiones, podría malinterpretarse como inmoralidad, uno de los atributos bíblicos que se asocian al color escarlata.

En Chuletas de burro, De Oliver compone un *collage* ornamental de mujeres desnudas de piel clara sobre un fondo rojo escarlata. Sus cuerpos voluptuosos y seductores recuerdan a las muñecas hinchables, con grandes bocas abiertas y posturas provocativas levemente forzadas. Pequeños grupos de entre dos y seis figuras entrelazadas parecen multiplicarse hasta el infinito en torno a un burro marrón oscuro retratado de perfil. La composición es tan ligera como sutilmente perturbadora, y oscila entre una crítica a la sexualización de las mujeres y una celebración de aquellas que aceptan su sexualidad y confían en ella. La autora recurre a métodos equívocos de representación pictórica para analizar el modo en que los estereotipos culturales asociados al erotismo, las fantasías y las narrativas problematizan la condición de las mujeres y su sexualidad en la sociedad actual.



Escarlatas en Gante, 2004

Óleo en barra, acrílico y témpera sobre lienzo



Chuletas de burro, 2002

Óleo en barra, acrílico y témpera sobre lienzo

ERNESTO NETO Y LOS HUNÍ KUIN

Nacido en Río de Janeiro, Brasil, en 1964.
Vive en Río de Janeiro, Brasil.

Desde hace más de una década, el artista brasileño Ernesto Neto entreteje los símbolos y motivos de las cosmologías indígenas de los huní kuin en vibrantes instalaciones de ganchillo. En ellas, integra elementos iconográficos, rituales y narrativos tomados directamente de las enseñanzas y prácticas sanadoras indígenas, como los mitos de este pueblo amazónico, las ceremonias de la ayahuasca y de los *kenés* –patrones sanadores que nos conectan con lo invisible–, así como las figuras de una boa constrictora y un jaguar. Cada elemento visual y espiritual despliega un rico simbolismo cosmológico y transmite el conocimiento ancestral que poseen los miembros de esta comunidad sobre las fuerzas que conforman su mundo, donde convergen lo humano y lo no humano.

Concebida con la colaboración de artistas amazónicos, maestros botánicos y *pajés* (chamanes) de las treinta y cuatro comunidades huní kuin de Jordão, BasnepuruTxanaYube conforma una *kupixawa*, un espacio comunitario donde tienen lugar ceremonias espirituales de sanación, contemplación y reunión. La obra fue un encargo para la exposición *Aru Kuxipa* (Secreto sagrado, TBA21, Viena, 2015) y, en aquella ocasión, fue activada por *pajés* nativos. Tejida en ganchillo con cinta de algodón, teñida a mano en verde, rosa y amarillo, y perfumada con lavanda, clavo y cúrcuma, esta estructura en forma de carpa tiene la configuración y la función del espacio de reunión social y espiritual de los huní kuin. La membrana traslúcida que la recubre está decorada con motivos en rombo o diamante relacionados con la *jiboia* (boa). Además, estos tejidos proyectan sombras geométricas sobre el suelo.

En el centro del espacio, junto a un conjunto de bancos para los *pajés*, se encuentra PedraGibo LagoDuaBusen (PiedraPitónLagoDuaBusen), una mesa de mármol verde de Guatemala grabada con las formas de la *jiboia* y de un *pajé* con maracas. Sobre ella hay objetos sagrados aportados por los huní kuin, como sopletes de bambú y hueso para aplicar remedios, en su mayoría compuestos medicinales amazónicos a base de tabaco, ceniza y hojas para limpiar y purificar el cuerpo y la mente. Colgada del techo, una lámpara de araña tejida con cordel de algodón amarillo, titulada CanoaKeneOnçaPataLampaLuz (CanoaKeneJaguarGarraLámparaLuz), presenta luces en cuencos llenos de pequeños cristales. Su forma recuerda a un nido de lágrimas pendulares y genera una relación energética entre el techo y el suelo, el cielo y la tierra.

Junto a ella, una escalera de ganchillo, enriquecida con aromas de clavo y cúrcuma, simboliza la entrada a otro mundo, tal y como relata una de las antiguas leyendas de esta cultura.

La colaboración entre Neto y los huní kuin permite explorar sensibilidades compartidas y formas de pensamiento diferentes, abiertas a la interpretación. Juntos renegocian las fronteras entre expresiones artísticas, naturales, divinas y sociales. Nos invitan a tomar el sendero del bosque, aúnan lo invisible y lo visible, lo estético y lo espiritual, y nos abren a futuros más igualitarios que los huní kuin denominan *Xina Bena*, Nueva Era. «El nuevo pensamiento se unifica para fortalecer y unir esta nueva fuerza, esta nueva alianza, y también este nuevo conocimiento de nuestros antepasados. Este nuevo pensamiento surge del antiguo pensamiento. Vino de nuestros antepasados. Lo percibo a través de la creación artística, el canto, la danza, la sanación mediante plantas, la oración y también las tecnologías. Todo acaba integrándose». —Txana Bane Huni Kuin.



BasnepuruTxanaYube, 2015

Instalación con tejidos de ganchillo, lámpara de araña, mesas, sillas, bancos, almohadas, cestas, tambores, piedra y especias

Un encargo de TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

NEWELL HARRY

Nacido en Sídney, Australia, en 1972. Vive en Sídney, Australia, y en Vanuatu, República de Vanuatu.

En sus viajes desde Oceanía al sur de África, Newell Harry cartografía el movimiento humano por rutas comerciales y coloniales, y recopila relatos sobre el tráfico de esclavos, la diáspora, la fusión y la división, las aduanas y los linajes idiomáticos. Sigue el curso de lenguas criollas y *pidgin* (o mixtas), modos de comunicación alternativos y nociones de valor y divisa, y atesora una amplia variedad de objetos efímeros. Estos objetos, entre los que se incluyen cuadernos personales, fotografías vernáculas, objetos encontrados y postales, a menudo se consideran meras notas a pie de página en las exposiciones o en relación con las obras principales de los artistas. Para Harry, sin embargo, son reliquias fragmentadas o una suerte de «enciclopedia mágica», la materia prima de un «bricolaje conceptual» que construye un nuevo modo, nómada y no cronológico, de entender las narraciones, la organización de exposiciones, la forma, el contenido y los materiales.

Esta metodología, consistente en rastrear e inventar relaciones materiales y lingüísticas, es la base tanto de la serie *Objetos y anagramas*, en la que el artista emplea el circuito *kula*, un sistema tradicional de intercambio de obsequios ceremoniales, como de la serie adyacente de pancartas anagramáticas hechas con tejido de corcho (en concreto, *ngatu* de Tonga). Ambas obras sirven para establecer diálogos entre los objetos y las geografías de las que proceden. El *ngatu* de Tonga es un tejido que se obtiene a partir de la corteza de los árboles y que inicialmente se utilizaba para confeccionar ropa que aún se utiliza en ocasiones formales. Las prendas pasan de generación en generación y, al igual que sucede con los objetos *kula*, adquieren valor y significado por su procedencia. Harry estampa palabras de cuatro letras en estas pancartas orgánicas, yuxtaponiendo significados sin conexión clara más allá de sus aliteraciones y sonidos, generando extrañas uniones. Por ejemplo, GOYA y YOGA habitan el mismo espacio, igual que YODA, el gurú de *Star Wars*, y DOYA, un joven actor nigeriano. Estos contrastes desafían el orden lógico, pero al mismo tiempo producen sugerentes colisiones y asociaciones reveladoras. El resultado es un *patchwork* o mosaico de referencias pertenecientes a diversos contextos que abarca geografías, historias culturales y culturas populares. Para Harry, estos juegos de palabras anagramáticos permiten escapar de las interpretaciones lineales y realzar la complejidad de las rutas enmarañadas a través de las cuales adquirió muchos de estos objetos.



Sin título (Anagramas y objetos para R. U. & R. U. [Parte I]),
2015

7 impresiones únicas de tinta sobre ngatu de Tonga
(tejido de corcho) hecho a mano

Sin título (Objetos y anagramas para R. U. & R. U. [Parte II]),
2015

Mesas de aglomerado, cerámica, varios artefactos, objetos
encontrados, papel, tinta, ngatu de Tonga (tejido de corcho)
y tiza

Sin título (THIS/DAM/MAD/SHIT), 2013
Ngatu de Tonga (tejido de corcho) y tinta

Sin título (MILF/FILM/LAME/MALE), 2013
Ngatu de Tonga (tejido de corcho) y tinta

Misionero invertido (Fantasma), s. f.

Molde de yeso de un objeto modelado adquirido por el
artista en 1996 en Green River Valley, Sandaun, Papúa Nueva
Guinea (ca. 1970-1974), de artesano desconocido, 1996-2009

SPACE 04

ABRAHAM CRUZVILLEGAS

SHARON LOCKHART

MARINA ABRAMOVIĆ

OLAFUR ELIASSON

NEWELL HARRY

SANDRA VÁSQUEZ
DE LA HORRA

ABRAHAM CRUZVILLEGAS

Nacido en Ciudad de México, México, en 1968.

Vive en Ciudad de México, México.

Para la anterior exposición *Futuros abundantes* se intervinieron todos los patios del C3A. Algunos se reactivaron introduciendo vida vegetal y animal en el entorno artístico, y tres de ellos fueron asignados al artista mexicano Abraham Cruzvillegas para instalar esculturas, ésta en concreto realizada ex profeso para la muestra. Los ensamblajes de Cruzvillegas aluden a figuras históricas y ahondan en distintos modos de intervenir en la historia y en la memoria colectiva sin soslayar su complejidad. Esta obra invita a conversar con varias figuras: el poeta Ibn Zaydun (1003-1071), posiblemente el más famoso de al-Ándalus, conocido por sus escapadas y por las *nuniyyas* que dedicó a su amada, la princesa Wallāda. Esta cita a ciegas se completa con agua del río Guadalquivir, conocido en árabe como *Wadi' l-Kabir*, o Gran Río, y con aceite de oliva ecológico y sin filtrar, cuyo término en árabe, *zaytun*, es casi idéntico a Zaydun. La escultura adopta la forma de un puente que conecta las dos orillas del Guadalquivir entre el casco viejo y el denominado Campo de la verdad —donde se encuentra el C3A—, zona en la que tuvo lugar una de las principales batallas de la Córdoba medieval.

La cita a ciegas es, para Cruzvillegas, una metáfora de su forma de relacionarse con materiales encontrados e inéditos para él, e ilustra su capacidad para dar nuevos usos, reasignar y redefinir la percepción que tenemos de dichos objetos. «Todos los objetos cobran vida cuando los empleo en mi obra. Las cosas tienen su propia opinión, y piden cosas o no las piden», explica el artista. Estos materiales dotados de opinión propia, en precario equilibrio y unidos entre sí por cuerdas, cables y la fuerza de la gravedad, articulan las estrategias conceptuales, las coordenadas políticas y las estéticas contingentes sobre las que Cruzvillegas pone el foco.



Una cita a ciegas con Ibn Zaydun,
entre el aceite y el agua, 2022

Madera, metal, piedra, fibra sintética, fibra natural,
cerámica, aceite, agua, tierra y organismos vivos

Un encargo de TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary
para la exposición *Futuros abundantes*

Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

Junta de Andalucía.

SHARON LOCKHART

Nacida en Norwood, Massachusetts, EE. UU., en 1964.

Vive y trabaja en Los Ángeles, California, EE. UU.

En los años noventa, Sharon Lockhart comenzó a utilizar el cine y la fotografía para capturar lo cotidiano. Con frecuencia, su trabajo retrata a personas que viven en comunidades marginales y plasma contextos sumidos en profundas transformaciones sociales. En esta ocasión, la videoinstalación de cinco canales es un homenaje a la obra coreográfica, performativa y textil de Noa Eshkol. Concebida como un delicado ensayo, la pieza aborda la composición, la colaboración, los desplazamientos entre el arte y la ciencia y la figura del cuerpo en los inicios de la era cibernética. A partir de una noción desnaturalizada y semiótica del movimiento, a finales de la década de 1950, Eshkol desarrolló un sistema esférico generado matemáticamente para representar el espectro completo de movimientos del cuerpo, pudiendo integrar desde la lengua de signos a los movimientos animales, de los bailes folclóricos al ballet. Codificado como el sistema de notación del movimiento Eshkol-Wachman (EWMN, por sus siglas en inglés) y perfeccionado con la colaboración del arquitecto Avraham Wachman, la fascinación de Eshkol a lo largo de su trayectoria fue aplicar este sistema en obras artísticas, técnicas, médicas e incluso astronáuticas. Su visión del cuerpo y la composición coreográfica, recogida en la pieza de danza *Tema y variaciones*, interpretada por un grupo de dos a cinco bailarines, es un homenaje a la euforia de su época y a los planteamientos ecofeministas, que aspiraban a derrocar las construcciones de género y el privilegio antropocéntrico a través de la innovación artístico-científica.



Cinco danzas y nueve tapices murales
de Noa Eshkol, 2011

Videoinstalación de 5 canales (transferida de película de 35 mm, color, sonido) y 5 muros de proyección

SHARON LOCKHART

Nacida en Norwood, Massachusetts, EE. UU., en 1964.
Vive en Los Ángeles, California, EE. UU.

La serie de 22 fotografías de Sharon Lockhart documenta el modelo de estudio esférico del sistema de notación del movimiento Eshkol-Wachman (EWMN, por sus siglas en inglés). Este original sistema para registrar movimientos sobre papel fue publicado por primera vez en 1958 por la coreógrafa, bailarina y artista textil Noa Eshkol, con la colaboración del bailarín y arquitecto Avraham Wachman. Con el objetivo de crear un modelo tridimensional para el marco teórico del EWMN, Eshkol y Wachman construyeron siete esferas de alambre y malla que representan el cuerpo. En este modelo, la posición de cada miembro se define identificando su articulación con el centro de la esfera, y su eje con una línea que va del centro a un punto de su superficie. Este modelo conceptual es válido para todos los segmentos móviles de cada miembro, para todos los grupos de miembros y para el cuerpo en su totalidad. El EWMN se desarrolló inicialmente para facilitar a los coreógrafos la escritura de sus danzas, con el objetivo de que los bailarines pudieran reproducirlas posteriormente en su totalidad. Más adelante, se utilizó para analizar y anotar todas las formas de movimiento humano y no humano, y para plasmar con la mayor precisión posible las sutilezas de lo que un cuerpo puede hacer en su espectro de movimiento.

En 1968, Eshkol y el científico Heinz von Foerster experimentaron con el EWMN en el desarrollo de la cibernética de segundo orden en el Laboratorio de Computación Biológica (BCL, por sus siglas en inglés) de la Universidad de Illinois. En el laboratorio, von Foerster introdujo la codificación numérica del movimiento y la usó como un sistema generativo que resultó fundamental para la programación en el BCL. Esta colaboración supuso una innovadora incursión en el conocimiento del movimiento que partía de la intersección entre la danza, la ciencia informática y la videografía.

Al ubicar las esferas sobre un fondo plano de color gris, Lockhart emplea el lenguaje del bodegón fotográfico y el de la animación *stop motion*. Las esferas se fotografían en distintos puntos de su rotación a lo largo del eje vertical que traza cada movimiento progresivo, revelando así una forma dinámica y en transformación continua, como un cuerpo en movimiento respecto al espectador. Las fotografías de Lockhart se organizan en conjuntos de dos, tres, cuatro y cinco, para sintetizar metódicamente las siete esferas originales y las progresiones de movimiento que ilustran. La secuencia refleja la versatilidad y la aplicación espacial de estas herramientas, al tiempo que ensalza su valor estético.



Modelos de órbitas en el sistema de referencia,
sistema de notación del movimiento Eshkol-Wachman:
Esfera Uno en dos puntos de su rotación, 2011
2 impresiones cromogénicas enmarcadas

Modelos de órbitas en el sistema de referencia,
sistema de notación del movimiento Eshkol-Wachman:
Esfera Dos en cuatro puntos de su rotación, 2011
4 impresiones cromogénicas enmarcadas

Modelos de órbitas en el sistema de referencia,
sistema de notación del movimiento Eshkol-Wachman:
Esfera Tres en cinco puntos de su rotación, 2011
5 impresiones cromogénicas enmarcadas

Modelos de órbitas en el sistema de referencia,
sistema de notación del movimiento Eshkol-Wachman:
Esfera Cuatro en dos puntos de su rotación, 2011
2 impresiones cromogénicas enmarcadas

Modelos de órbitas en el sistema de referencia,
sistema de notación del movimiento Eshkol-Wachman:
Esfera Cinco en tres puntos de su rotación, 2011
3 impresiones cromogénicas enmarcadas

Modelos de órbitas en el sistema de referencia,
sistema de notación del movimiento Eshkol-Wachman:
Esfera Seis en tres puntos de su rotación, 2011
3 impresiones cromogénicas enmarcadas

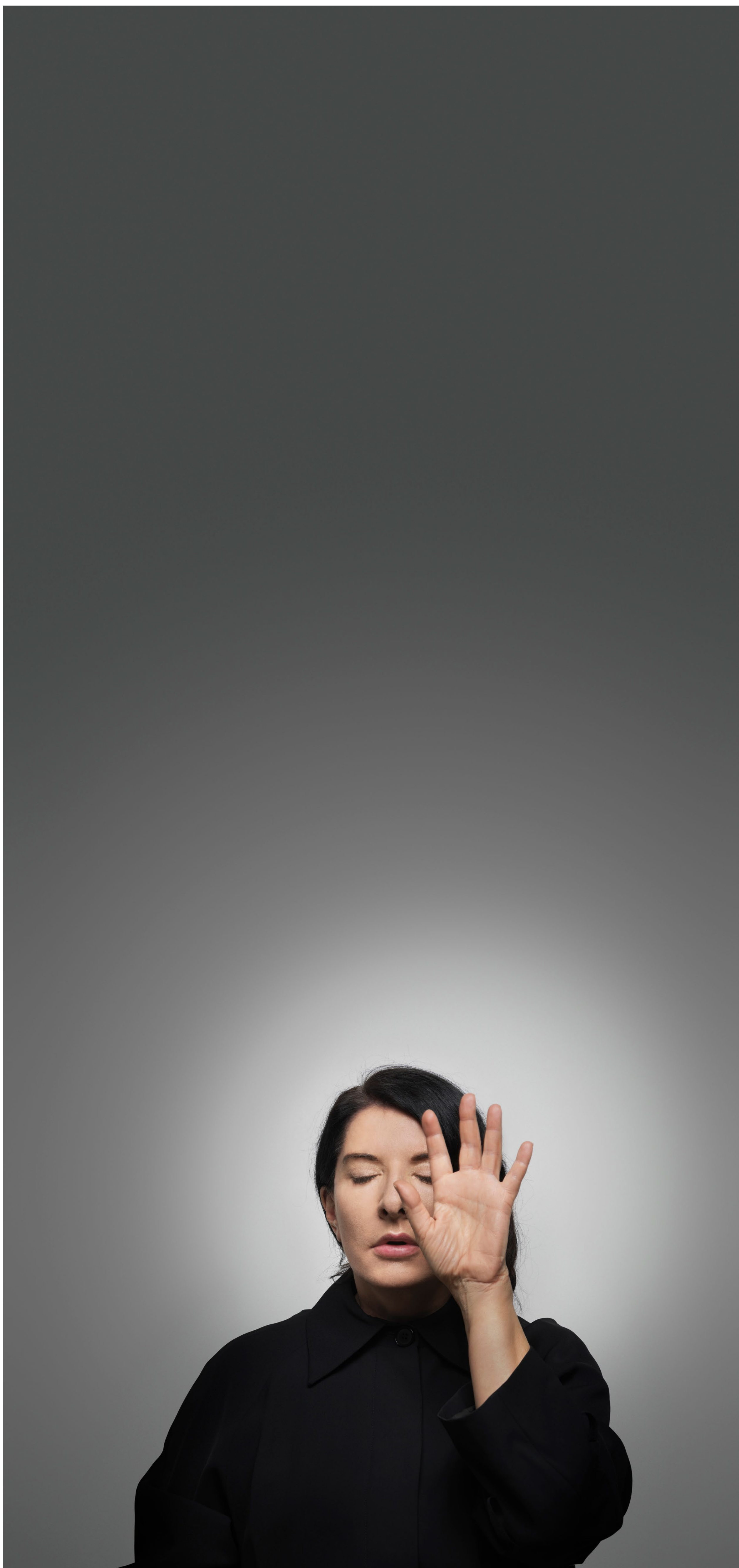
Modelos de órbitas en el sistema de referencia,
sistema de notación del movimiento Eshkol-Wachman:
Esfera Seis en tres puntos de su rotación, 2011
3 impresiones cromogénicas enmarcadas

MARINA ABRAMOVIĆ

Nacida en Belgrado, Serbia, en 1946.
Vive en Nueva York, EE.UU.

Marina Abramović lleva más de cincuenta años labrando su prestigio como pionera del arte performativo. Con su obra ha investigado constantemente sus límites físicos y mentales y ha involucrado al público en dicha exploración. «Pongo a prueba mis propios límites para transformarme a mí misma», afirma. En su exposición *The Artist Is Present* (La artista está presente), que batió récords de asistencia en el MoMA de Nueva York en 2010, Abramović pasó ocho horas al día durante tres meses sentada inmóvil en una silla, mientras el público hacía cola durante horas para sentarse frente a ella. Como resultado, en la mayoría de los casos, se generó una conexión emocional profunda y silenciosa.

Abramović desarrolló una técnica que le permitía alcanzar un nivel superior de conciencia y llevar a cabo acciones basadas en ejercicios de resistencia. Condensó su labor práctica en el «Método Abramović», que enseña a estar presente en el tiempo y el espacio, e incluye ejercicios de respiración, movimiento, inmovilidad y concentración. Éxtasis II (b) forma parte de una serie de grandes fotografías titulada «Con los ojos cerrados veo la felicidad». Aunque «éxtasis» significa literalmente «estar fuera de sí», a menudo se usa con un significado paradójico, para definir un estado de trascendencia religiosa o espiritual caracterizado por una conciencia externa reducida y una actividad interior, mental y espiritual, expandida. Éxtasis II (b) parece indicar que, si una persona mira dentro de sí y habita en la propia conciencia, puede desarrollar un mayor potencial. El sencillo gesto de Abramović, que extiende y levanta su brazo izquierdo —tocando y sintiendo la presencia ausente del otro sin abandonar un estado de profunda meditación—, posiblemente nos transmite que el éxtasis, o la exterioridad hacia el otro, es tanto una tentativa como el propio origen de una felicidad más profunda. El espacio vacío que rodea la figura de Abramović fija simbólicamente su acción y transmite claridad, imprescindible en cualquier ejercicio de concentración.



Éxtasis II (b), 2012

De la serie Con los ojos cerrados veo la felicidad
Impresión con pigmentos de bellas artes

OLAFUR ELIASSON

Nacido en Copenhague, Dinamarca, en 1967.

Vive en Copenhague, Dinamarca, y Berlín, Alemania.

Olafur Eliasson ha creado un amplio conjunto de dispositivos ópticos que permiten «ver de un modo diferente». Estas instalaciones complejizan y recomponen las formas de percibir el entorno y la experiencia del espacio a través de un artefacto visual, un aparato a modo de prótesis que nos permite convertirnos, por unos minutos, en humanos mejorados. En esta obra, una potente fuente lumínica a la altura de los ojos dibuja un haz de luz horizontal que se refracta con dos discos de vidrio con filtros de color, los cuales, suspendidos del techo, rotan lentamente. Cada disco permite únicamente el paso a una gama limitada del espectro de luz visible, y refleja el resto. Así, manchas de colores complementarios se expanden por las paredes de la sala. Dado que los discos en lenta rotación no están sincronizados, estas áreas de color coinciden, se rozan y se superponen, generando una combinación aparentemente infinita de círculos y elipses de color. La percepción subjetiva de los colores se abre a los espectadores, para que puedan reconocerse a sí mismos como sujetos conscientes. Cuando los visitantes entran en este espacio de colores intensos y vibrantes, sus cuerpos generan efectos de refracción adicionales, amplificando lo que ya no son efectos periféricos.



El reflejo de tu bienvenida, 2003

Filtro de color (azul, rojo), motores, lámpara HMI y trípode

OLAFUR ELIASSON

Nacido en Copenhague, Dinamarca, en 1967.

Vive en Copenhague, Dinamarca, y en Berlín, Alemania.

Fruto del espíritu comunitario del estudio de Olafur Eliasson, Luz verde – Un taller artístico se llevó a cabo con la colaboración de TBA21 en Viena (Austria), en 2016, y se planteó como un taller colaborativo para fabricar unas lámparas denominadas «luces verdes», realizadas por demandantes de asilo y personas refugiadas en la ciudad. El proyecto, que ofrecía a sus participantes el acceso a recursos educativos y socioeconómicos en un momento de transición y crisis personal, se pensó como un acto de bienvenida a través del encendido de una metafórica luz verde dedicada a las personas pertenecientes a comunidades en exclusión como respuesta a la crisis humanitaria. Además de Viena, esta obra se desarrolló en varios talleres y ediciones: en Venecia (Italia) en 2016, Houston (Texas, EE. UU.) y Yokohama (Japón) en 2017, siempre con la colaboración de ONGs locales. En cada una de estas ciudades, el proyecto recaudó fondos destinados a ayuda humanitaria y actividades educativas dirigidas a las personas migrantes.

Luz verde – Un taller artístico invitó a grupos de entre treinta y cuarenta refugiados, migrantes, demandantes de asilo, estudiantes y miembros de la comunidad local a participar en un proceso artístico de aprendizaje y confección colaborativos, creando un espacio de diálogo entre personas de orígenes y situaciones diversos. Mediante este proceso de producción comunal, Luz verde permitió investigar varias formas de cooperación e implicación, y exploró distintas perspectivas sobre cuestiones como migración, ciudadanía, falta de hogar, acogida, memoria y pertenencia. Además de este estudio de creación, el programa general de actividades *Aprendizaje compartido*, diseñado para los participantes, incluyó talleres de música y vídeo, seminarios educativos e iniciativas artísticas, cursos de idiomas, formación profesional y asesoramiento psicológico y legal.

Los luminosos cristales de las lámparas son unidades poliédricas con pequeñas luces led verdes. Por su parte, la característica forma de su módulo se basa en las figuras geométricas del cubo y el triángulo áureo, y fue diseñada por el colaborador habitual y amigo de Eliasson, Einar Thorsteinn (1942-2015), a partir de los numerosos estudios geométricos que emprendieron en su taller. Realizadas principalmente a base de materiales reciclados, estas unidades pueden usarse por separado o combinarse en varias configuraciones arquitectónicas o escultóricas. Juntas crean un entorno en permanente expansión que evoca en el espacio expositivo la historia de su producción colectiva.



Luz verde - Un taller artístico, 2016

Madera (ceniza), vasos de yogur reciclados (PLA), bolsas de plástico reutilizadas, nylon reciclado, luces led (verdes). Documentación fotográfica y de vídeo de Luz verde - Un taller artístico organizado en Viena, Austria (TBA21, 2016); Venecia, Italia (57^o Biennale di Venezia, 2017); Yokohama, Japón (Yokohama Triennale 2017); Houston, Texas, Estados Unidos (Moody Center for the Arts, 2017).

La instalación incluye cuatro películas sobre los participantes de Luz verde: Marie Laure Amougou, Ali Karimi, Frank Manu Kwaku y Amiyao Songne producidas con ZaLab durante un taller de cine dirigido por Michele Aiello y Davide Crudetti en el contexto del programa *Luz verde - Aprendizaje compartido* de la 57^o Biennale de Venecia.

NEWELL HARRY

Nacido en Sídney, Australia, en 1972. Vive en Sídney, Australia, y en Vanuatu, República de Vanuatu.

Newell Harry, nacido en Australia y de orígenes sudafricanos y mauricianos, estudia las transformaciones de las culturas y tradiciones del Pacífico Sur provocadas por los desplazamientos de humanos, objetos y conocimientos a través del transporte industrial global, el turismo, la migración y la expulsión, o mediante la esclavitud y la expansión colonial. A raíz de una invitación de TBA21-Academy, Harry participó en tres expediciones a Papúa Nueva Guinea y a la Polinesia Francesa, siguiendo la tradición secular del circuito *kula*, un sistema de intercambio ceremonial de obsequios entre varias comunidades de las islas Trobriand, en la provincia de Bahía Milne (Papúa Nueva Guinea).

Esta instalación reúne un conjunto de fotografías en blanco y negro enmarcadas, transcripciones de cuadernos y un elemento escultórico. El título es una referencia a una obra de la artista australiana Narelle Jubelin: El comercio reparte personas (1990-1998), un ensamblaje de objetos encontrados de distintas procedencias a través del cual la artista traza una red de conexiones en torno al concepto monetario y los sistemas de intercambio, ya sean simbólicos o humanos. Harry se adentra en un territorio similar y combina fotografías con diarios de viaje, en ocasiones relacionados con las fotografías, y en otras sin vínculo alguno. Las viñetas resultantes lidian con el reto de registrar lo que se pierde y se halla en cada encuentro o intercambio, un intento de dar protagonismo a lo olvidado y despreciado. Aunque los espectadores pueden verse tentados a contemplar las viñetas como narraciones documentales, lo cierto es que proceden de diversos viajes y momentos a lo largo de un marco temporal de doce años, por lo que las relaciones entre ellas no confluyen en un relato lineal.

Este enfoque disyuntivo se amplifica por la aleatoriedad intrínseca de los cuadernos y diarios de viaje como receptáculos de recuerdos y experiencias. Así lo señalan también las discrepancias entre las fechas de las imágenes y los textos. La instalación se completa con un ensamblaje escultórico, casi una estructura totémica, hecha de distintos objetos de origen desconocido y coronada por una pequeña figura en forma de palmera.



El comercio reparte personas (a veces): viñetas para N. J., 2017

Instalación en 2 partes

Parte 1: 20 impresiones Lambda sobre papel Fuji Lustre con marco y textos impresos en papel de pergamino con sello del artista

Parte 2: recipiente con ejemplares triturados de periódicos Port Vila Daily Post (recopilados entre 1999 y 2011); macetas de cemento; varios artefactos encontrados, hechos, recopilados y donados; lápiz; sello del artista, y estructura de acero y acrílico diseñada por el artista

NEWELL HARRY

Nacido en Sídney, Australia, en 1972. Vive en Sídney, Australia, y en Vanuatu, República de Vanuatu.

Sul Mare se compone de una constelación de documentos, impresiones, fotografías y libros que han sido recopilados durante años por el artista Newell Harry. Esta suerte de archivo traza una compleja historia cultural y política que abarca desde Oceanía y la región de Asia-Pacífico hasta la provincia de Cabo Occidental, en Sudáfrica, donde reside la familia del autor. Al entremezclar en la colección su propia historia y la de su familia, Harry sintetiza las perspectivas del etnógrafo, el artista y el curador. En este ejercicio, desarrolla una poética de «asociaciones fortuitas que surgen al revisar el material: al ordenar, compilar, reensamblar, procesar fotografías y transcribir cuadernos de viaje», en sus propias palabras.

Los documentos y libros dispuestos en las vitrinas invitan a ser contextualizados en momentos históricos decisivos: desde la independencia de Papúa Nueva Guinea en 1975 y de Vanuatu en 1980 hasta las protestas antinucleares en Francia; el concierto de Bob Marley en 1979 en Auckland (Nueva Zelanda) y el auge del *reggae* pacífico; el nacimiento de los movimientos en defensa del medioambiente; y las protestas contra el *apartheid* en Australia en solidaridad con las luchas de Sudáfrica. Bajo cada material hay un breve texto o descripción que funciona como pie de foto.

Cada vitrina de la instalación cuenta con un documento con textos explicativos sobre cada uno de los elementos expuestos. Escanea el código QR para descargar una versión digital de los textos.



Sul Mare, 2022

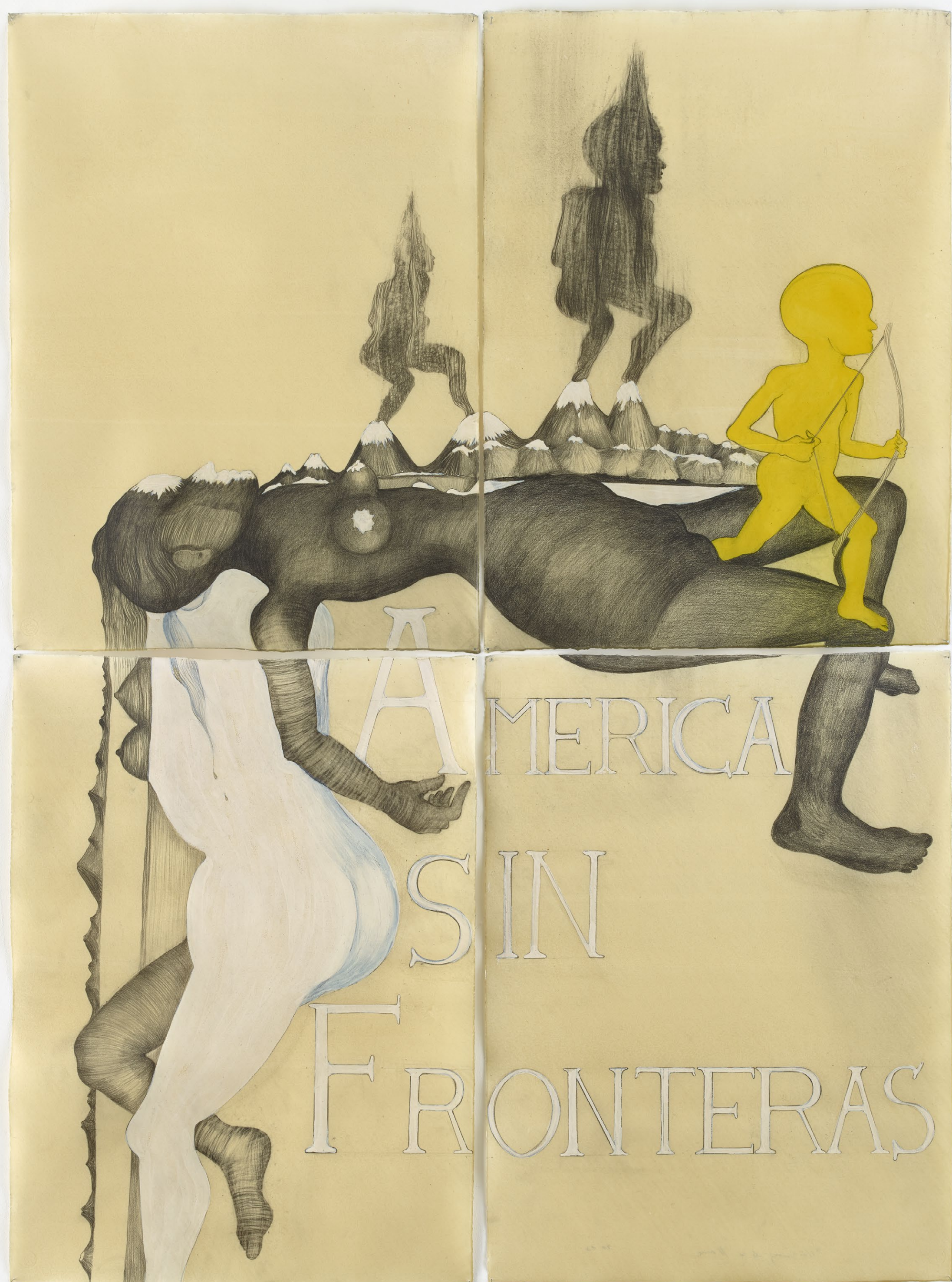
Instalación archivística con relatos, imágenes y artefactos expuestos en vitrinas de acero dulce y vidrio

SANDRA VÁSQUEZ DE LA HORRA

Nacida en Viña del Mar, Chile, en 1967.
Vive en Berlín, Alemania.

Criada en una familia católica conservadora en Chile, Sandra Vásquez de la Horra vivió bajo la agitada dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) hasta que se mudó a Alemania para estudiar allí. Utilizando distintas técnicas de dibujo, la artista explora las tradiciones, rituales y mitos de América para lidiar con el trauma y los sueños, la violencia, la muerte y la redención. Su arte habla desde un lugar sincrético e intensamente espiritual a la vez, con un repertorio de motivos entre los que hay arquetipos arcaicos, figuras folclóricas e iconografías indígenas.

Este dibujo de gran formato consta de cuatro folios que muestran una doble representación de Pachamama, la Madre Tierra. El cuerpo de una mujer yace flotante en el centro de la composición. Su pecho, piernas y estómago se transforman en una llanura de la que emergen picos montañosos, volcanes y colinas, como si todo su cuerpo se hubiese transformado en paisaje. Esta figura materna de la tierra da a luz a espíritus que ascienden desde las montañas y el vientre. Su cabeza se mezcla con la cabeza de una figura femenina similar, ubicada verticalmente en la página, cuyo cuerpo también se convierte en tierra. El título de la pieza aparece en el centro del dibujo, haciendo alusión a las semejanzas y divisiones entre los distintos pueblos que conviven en América. Esta obra habla de mitologías, ecologías sexuales y transhumanismo, y evoca un territorio poroso y sin fronteras.



América sin fronteras, 2016

Grafito y acuarela sobre cuatro hojas de papel enceradas

SANDRA VÁSQUEZ DE LA HORRA

Nacida en Viña del Mar, Chile, en 1967.
Vive en Berlín, Alemania.

Esta obra presenta una visión inspirada por el historiador Mircea Eliade, quien en su obra *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, escrita en 1949, aborda los comportamientos religiosos en las sociedades arcaicas y los modos en que los humanos conectan y se relacionan con el cosmos y sus ritmos según un concepto cíclico del tiempo. En un orden basado en la estricta separación entre entidades y espacios sagrados y profanos, los mitos representan la irrupción de lo sagrado o lo sobrenatural en el mundo. Las ceremonias y rituales que repiten acontecimientos ligados al origen mítico del tiempo sirven a las comunidades para reactivar simbólicamente su cosmogonía. Esta necesidad de autorregeneración en las sociedades arcaicas, que conciben la vida como un ciclo continuo de renacimiento y retorno, invalida la noción de un tiempo lineal. En el relato que construye, Sandra Vásquez de la Horra se sumerge en un simbolismo que alude a los ciclos de nacimiento y muerte, a la esfera celestial y, de nuevo, a la fusión entre Madre y Tierra, Gaia o Pachamama.

Como ocurre en este caso, la artista a menudo fija sus dibujos con cera de abeja derretida, un proceso con connotaciones religiosas que añade una capa de vulnerabilidad a la dimensión material de sus piezas. En esta nueva serie de obras en grafito, acuarela y cera sobre papel, Vásquez utiliza además pliegues de acordeón para trasladar sus figuras al espacio escultórico. Su práctica investiga sobre temas como la mortalidad, el renacimiento, la sexualidad y los mitos, y analiza la violencia y el sometimiento que las personas afrodescendientes han sufrido a lo largo de la historia de América Latina.



El mito del eterno retorno, 2022

Grafito, acuarela y témpera sobre papel encerado

SPACE 05

ASUNCIÓN MOLINOS
GORDO

SHIRIN NESHAT

MÒNICA PLANES

KLAUS WEBER

EDUARDO NAVARRO

CECILIA BENGOLEA

FRANCESCA WOODMAN

PAVLO MAKOV

ASUNCIÓN MOLINOS GORDO

Nacida en Aranda de Duero, Burgos, España, en 1979.
Vive en España.

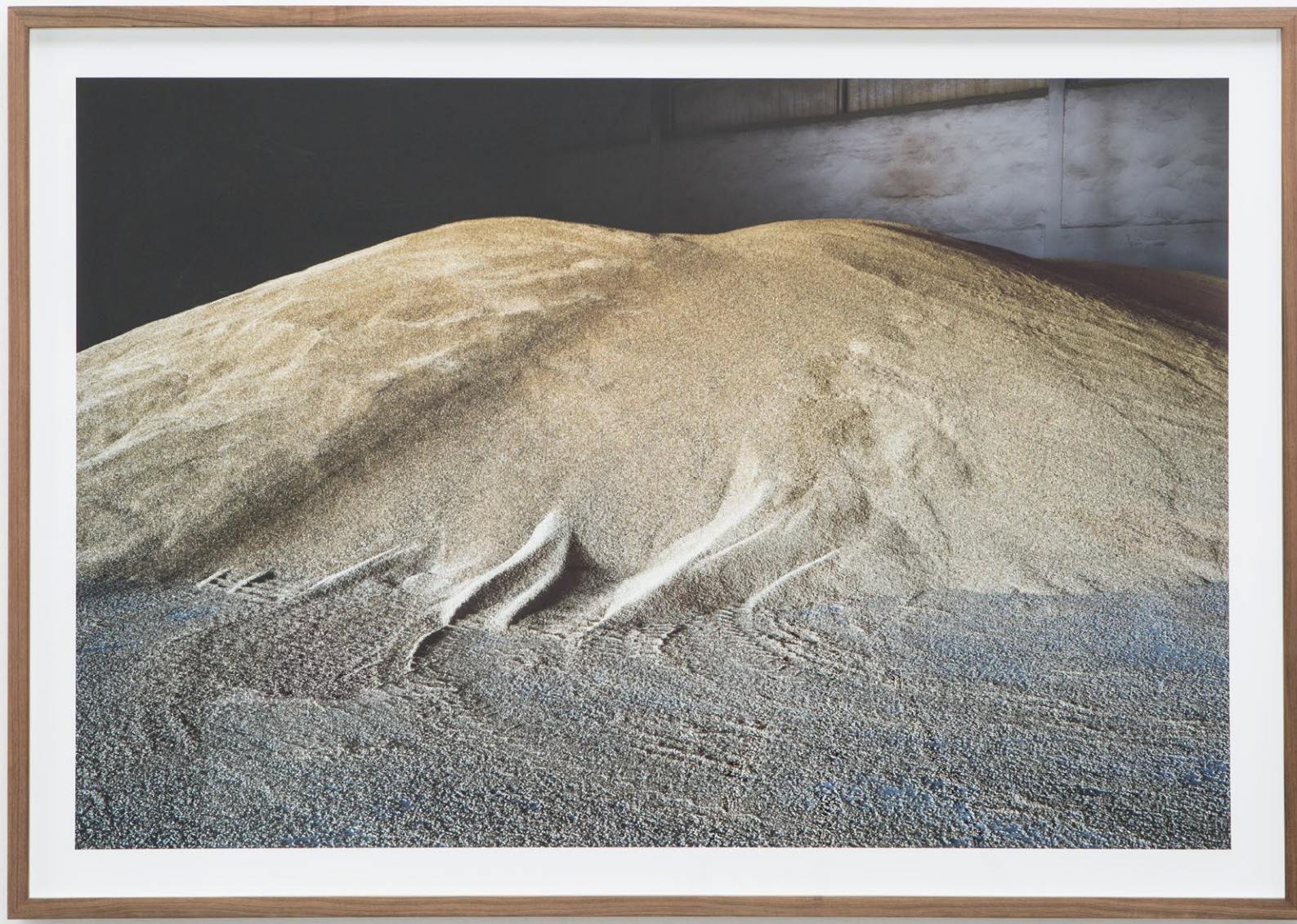
ESTANDARIZACIÓN DE LOS MERCADOS

Una fotografía de un montón de trigo en un almacén. En los mercados financieros, la denominada «negociación de alta frecuencia» solo puede darse a través de contratos tipificados que implican la estandarización del propio producto. En este contexto, no todas las clases de maíz, soja, arroz y trigo son válidas. A la hora de elegir cultivos, los productores seleccionan los que tienen más posibilidades de venta. Esta lógica, entre otros factores, ha sido fundamental en la aparición del monocultivo a gran escala. Los monocultivos no solo marginan la producción de otras plantas importantes para la población local y no destinadas a la exportación; también son más vulnerables a las plagas y las caídas de precios. La mayoría de los monocultivos no se destinan al consumo humano, sino a la alimentación de animales y a la producción de biodiesel.

INGRESOS AGRÍCOLAS INSUFICIENTES

Una fotografía de un montón de polvo acumulado tras barrer el almacén de un agricultor después de la venta de la cosecha. Los pequeños y medianos productores no pueden establecer el precio de venta de sus cultivos. Cuanto más globalizado está un producto, más vulnerable resulta a las fluctuaciones del mercado. El precio de productos básicos como trigo, arroz, maíz y soja se establece en dólares estadounidenses en el Chicago Board of Trade.

Un agricultor europeo medio dedicará la mayoría de los ingresos generados por la venta de sus cosechas a pagar los gastos de la propia producción. Si sobra algo, lo añadirá al dinero de las subvenciones, y así logrará subsistir. Otros productores pequeños y medianos venderán sus cosechas tras la recolección, pero el dinero que obtengan no siempre bastará para pagar la comida que consumen durante el resto del año, cuando carezcan de sus propios productos y tengan que comprarlos en el mercado, a distintos precios.



DESCRIPCIÓN DE LA OBRA
Esta obra es una fotografía digital que muestra un montón de grano de color dorado. El grano está apilado en una forma que recuerda a un cono o a una montaña, con varias líneas que parecen ser caminos o senderos que conducen a la base del montón. El fondo es oscuro, lo que resalta el color del grano. La obra está presentada en un marco de madera con un mat blanco.



DESCRIPCIÓN DE LA OBRA
Esta obra es una fotografía digital que muestra un montón de polvo de color gris. El polvo está apilado en una forma que recuerda a un cono o a una montaña, con varias líneas que parecen ser caminos o senderos que conducen a la base del montón. El fondo es oscuro, lo que resalta el color del polvo. La obra está presentada en un marco de madera con un mat blanco.

Sin título (montón de grano), 2014
Fotografía digital

Sin título (montón de polvo), 2014
Fotografía digital

HAMBRE – UN OBJETO HECHO POR EL HOMBRE

Hoy vivimos en una época de bonanza sin precedentes, tenemos más comida y dinero que nunca, y nuestra capacidad para alimentar a la población del mundo ha sobrepasado cualquier previsión. Cultivamos comida suficiente para nutrir a un planeta y medio. Haciendo oídos sordos a estos datos, la retórica generalizada sigue abrumando a la gente con ideas de superpoblación y falta de recursos, fomentando de manera exponencial el incremento de la producción agrícola. Esta exposición se distancia de la mitología del hambre que ha llenado la consciencia social de imágenes de miseria, pobreza y escasez, con el objetivo de comprender los otros motivos que hacen que casi mil millones de personas en todo el mundo carezcan de alimentos.

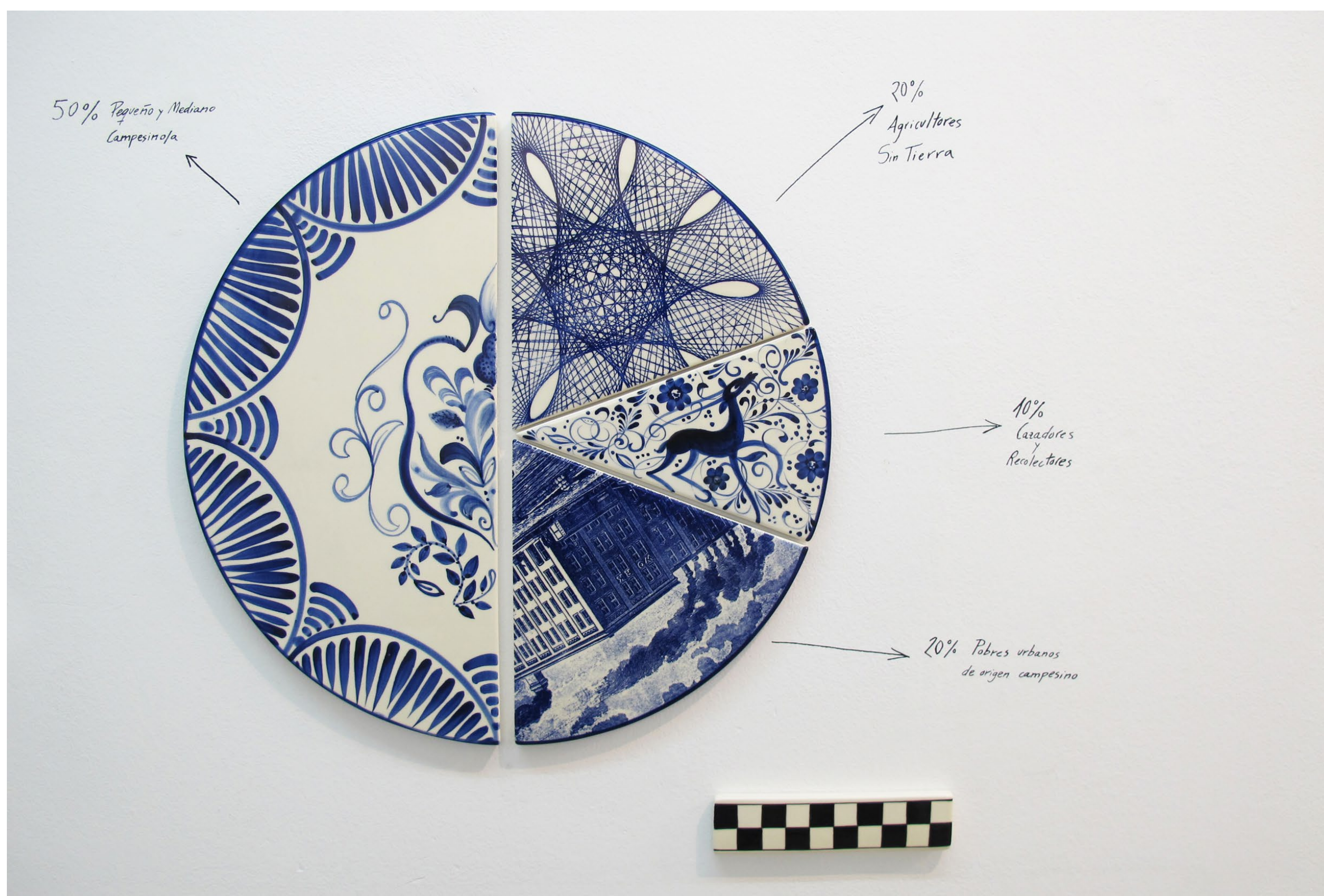
Durante una residencia en Delfina Foundation (Londres) como parte del programa The Politics of Food (Las políticas de la alimentación), Molinos Gordo estudió el concepto de «acumulación a través de la desposesión» acuñado por David Harvey, que reflexiona sobre el modo en que la concentración del poder y la riqueza en manos de unos pocos tiene su origen en la desposesión y la expropiación de la riqueza y/o la tierra de lo público. La artista dibuja un mapa conceptual sobre las relaciones entre los lugares donde se acumula la comida y aquellos donde se extrae y produce, a través de una serie de «objetos económicos» – algunos hechos a mano, otros ensamblados por máquinas, informatizados o mecanizados– que revelan la naturaleza artesanal del sistema financiero que ha convertido el hambre en un auténtico producto manufacturado.

Primer objeto económico: ¿quién es el que tiene hambre? Las personas privadas de acceso seguro y regular a alimentos son, con frecuencia, los propios agricultores.

DEVALUACIÓN DE LA MONEDA

Billete auténtico del Banco de la Reserva de Zimbabue. El dólar zimbabuense existió desde 1980, cuando su valor era superior al del dólar estadounidense, hasta 2009, cuando dejó de circular. Debido a la hiperinflación se imprimieron billetes por valor de hasta 100 billones de dólares. Una hogaza de pan llegó a costar 550 millones de dólares zimbabuenses. El comercio global de cereales se lleva a cabo en dólares estadounidenses, y la inflación y devaluación de otras monedas se compara con el dólar estadounidense, lo que hace que los consumidores puedan adquirir menos comida por la misma cantidad de dinero. Si un país no produce cantidades suficientes de ciertos cereales, tendrá que adquirirlo en dólares estadounidenses en el mercado internacional.

La inflación sucede allá donde se produce dinero de forma continua y masiva sin el respaldo de la producción de riqueza real (en productos o servicios). Las instituciones emisoras, que son los gobiernos o los bancos centrales, fabrican moneda para cubrir gastos militares, financiar proyectos nacionales, pagar deudas, comprar moneda extranjera y adquirir activos o subvencionar compromisos gubernamentales. Hoy se imprime más moneda que nunca, pero no toda está en circulación. Cuando se crea o produce dinero nuevo, se gestiona a través de bonos, valores y activos financieros a los que pueden acceder en exclusiva los bancos y los gobiernos. Estos intercambian activos en un mercado cerrado en el que los ciudadanos cubren las pérdidas cada vez que la deuda privada se convierte en deuda pública: cuando se introducen nuevos impuestos indirectos o la moneda local se devalúa.



Sin título (¿Quién es el que tiene hambre?), 2014
Piezas de cerámica pintadas a mano y texto mural manuscrito

100 Trilliones, 2014
Cheque del Banco de la Reserva de Zimbabue

OPACIDAD, FALSA ESCASEZ Y CARESTÍAS FINGIDAS

Durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial, los barcos de guerra de los ejércitos británico y estadounidense adoptaron el llamado «camuflaje disruptivo». Dado que es imposible camuflarse en el entorno siempre cambiante de altamar, los diseños disruptivos ofrecían una alternativa a la invisibilidad, ya que al enemigo le resultaba difícil determinar la velocidad, dirección y posición del barco. Hoy las aguas internacionales siguen siendo refugios libres de impuestos, el lugar perfecto para la opacidad económica. Sin embargo, ahora lo que se oculta son grandes cantidades de cereal, que resultan invisibles para los mercados y generan una carencia, una falsa escasez que fuerza la subida de los precios. Cuando la mercancía alcanza el precio deseado, el barco atraca en un puerto y procede a su venta. No es la única estrategia para manipular las subidas de precios: los datos inexactos sobre catástrofes naturales o la prohibición de exportaciones son, igualmente, causas de este fenómeno. Los rumores son un eficaz instrumento financiero.

MODELO MATEMÁTICO

Impresión 3D hecha con PLA, un plástico biodegradable procedente del almidón de maíz. Los modelos matemáticos se usan para crear distintos escenarios de futuro. El sector de los negocios los utiliza para planificar estrategias comerciales e influir en el mercado. Altamente complejos, estos modelos son casi imposibles de interpretar para cualquiera que no los haya creado. Se configuran a partir de la información disponible, gran parte de la cual no se puede traducir a ecuaciones matemáticas, y, por eso, se construyen con aproximaciones intuitivas. En este sentido, confiar en sus resultados exige un acto de fe. Por otra parte, la falta de transparencia a la hora de interpretar estos modelos los hace muy vulnerables a la manipulación.

Esta obra se produjo con la colaboración de la científica Tamara Ben Ari. A partir de su modelo basado en datos sobre la cantidad de alimentos disponibles en el mundo, se generó una visualización 3D, de la que se extrae un objeto tridimensional que representa el mismo volumen que el destinado a la producción de alimentos para animales, de biodiésel o de plásticos como el PLA.

El modelado 3D fue ejecutado por las hermanas Marina y Lucía Fernández Ramos. La impresión es obra de Los Hacedores.



MODELO MATEMÁTICO

Impresión en 3D con P. L. A, un plástico biodegradable derivado del maíz.

Los modelos matemáticos se utilizan para la creación de diferentes escenarios de futuros. La comunidad empresarial los usa como herramienta para planear las estrategias de negocio y determinar o influir en el mercado.

Los modelos de alta complejidad son casi imposibles de leer para todo aquel que no los haya fabricado, y están configurados con la información disponible. Mucha de esa información no puede ser traducida a ecuaciones matemáticas y dichos modelos se construyen usando aproximaciones intuitivas, con lo cual creer en los resultados de un modelo matemático conlleva un acto de fe. Esta falta de transparencia en su interpretación los hace altamente vulnerables a la manipulación.

Esta pieza ha sido producida en colaboración con la científica Tamara Ben Ari. A partir de sus datos sobre la cantidad de comida disponible en el mundo se ha generado una visualización en 3D de la cual se ha extraído la proporción de esa misma comida que se destina a la producción de biodiesel, plásticos como el P.L.A o la alimentación animal.

El modelado digital de la pieza ha sido llevado a cabo por las hermanas Marina y Lucia Fernández Ramos.

Sin título (Buque de carga), 2016

Barco granelero de madera pintado a mano

Sin título (Modelo matemático), 2014

Impresión 3D con PLA

SHIRIN NESHAT

Nacida en Qazvín, Irán, en 1957.

Vive en Nueva York, EE. UU.

En sus vídeos y fotografías, la artista iraníestadounidense Shirin Neshat analiza las estructuras y los matices del poder y la identidad en el mundo islámico, especialmente en Irán, su país natal, donde residió hasta 1975. Esta obra forma parte de una serie de fotografías tomadas durante la producción de su vídeo Rapto, de 1999, donde presenta con un enfoque alegórico y poético imágenes, conceptos y relatos opuestos. Al explorar el espacio y la arquitectura desde una perspectiva ideológica, reflexiona sobre la posición política del islam respecto a las mujeres y el género. El vídeo contrapone la imagen de cien hombres con camisas blancas que se desplazan por una fortaleza y la imagen de cien mujeres con velo que deambulan por el desierto. Estos dos grupos diferenciados se presentan en distintos entornos: los hombres habitan un espacio arquitectónico, mientras que las mujeres se mueven en uno natural. A medida que el vídeo avanza, las mujeres pasan del desierto a una orilla, donde emprenden un viaje en barco con cierto valor simbólico.

Por su parte, la fotografía Sin título (Serie Rapto) alude al momento en que las mujeres se alejan de los hombres antes de encaminarse a un destino desconocido. «Esas mujeres que siempre quedan atrás simbolizan para mí la idea de sacrificio. El vídeo cuestiona la naturaleza de la mujer como algo opuesto al hombre, y muestra la frecuencia con la que las mujeres nos sorprenden por su fuerza y determinación, especialmente en momentos de crisis», ha declarado la artista. En este sentido, Rapto problematiza las nociones comúnmente aceptadas de género y confinamiento mediante el análisis de los movimientos de cada grupo en secuencias coreográficas. Las cuestiones que Neshat abordaba hace más de dos décadas seguían vigentes en las manifestaciones iraníes del año pasado, cuando una marea de mujeres exigió justicia por la muerte bajo arresto de Mahsa Amini, detenida por presuntamente violar el código indumentario islámico reservado a las mujeres.



Sin título (Serie Rapto), 1999
Impresión de gelatina de plata

MÒNICA PLANES

Nacida en Barcelona, España, en 1992.

Vive en Barcelona, España.

Bocas es una serie de esculturas de cemento y metal que llevan grabadas diferentes huellas del cuerpo de la artista. Son el fruto de un proceso performativo en el que Mònica Planes experimenta con la maleabilidad del cemento fresco para imprimir en el material su propio cuerpo en movimiento. Más próximo a la danza que a la escultura, este método se lleva a cabo de forma individual o, en ocasiones, junto a otros intérpretes. Durante el proceso de fraguado, el cemento responde a una coreografía previa y reacciona ante la presión de las diferentes extremidades del cuerpo, generando una extrusión de formas orgánicas controladas y autopoieticas al mismo tiempo. Tras secarse y endurecerse, las formas resultantes parecen armaduras, carcasas gigantes, conchas y, en algunas ocasiones, cavidades sinuosas que recuerdan al interior de una boca con lengua, labios y paladar. Montadas sobre largas vigas de acero y apoyadas en los altos muros del patio, las esculturas pierden su semejanza humana y evocan imaginarios orgánicos y fisiológicos.

Este conjunto de cuatro esculturas fue un encargo de la iniciativa curatorial Pipistrello, en 2022, para una instalación *in situ* en las canteras íberas de Els Clots de Sant Julià (Vulpellac), en un bosque en el norte de Cataluña. Hace cuatro mil años, las piedras extraídas de esta cantera sirvieron para construir una de las primeras ciudades de la región. A partir de la historia del lugar, Bocas también indaga en la relación entre la presencia humana y su impacto físico sobre el territorio, la arquitectura y los entornos naturales, haciendo aflorar misteriosas semejanzas entre formas bióticas y corpóreas.



Bocas, 2022

Mortero armado con acero y barras de acero

Boca abierta, 2021

Mortero armado con acero y barra de acero

Boca cerrada, 2021

Mortero armado con acero y barra de acero

Bocas (piernas), 2021

Mortero armado con acero y barra de acero

Cáscara abierta, 2021

Mortero armado con acero

KLAUS WEBER

Nacido en Sigmaringen, Alemania, en 1967.

Vive en Berlín, Alemania.

Esta obra se concibió inicialmente para una zona en construcción de la ciudad de Dresde, Alemania. En la maqueta del proyecto que nunca llegó a realizarse, y que ahora forma parte de la exposición, se incluía una caja de acero con vidrios unidireccionales a través de los cuales los visitantes podían contemplar la ciudad sin ser vistos. El interior de este Pabellón del LSD estaría coronado por una fuente de cristal de estilo victoriano, con la misma forma y materiales que la de la Gran Exposición de 1851 en el Palacio de Cristal de Londres. En la versión ideada por Klaus Weber, el agua cae desde la cúspide en cascada, se vierte en tres recipientes y acaba derramándose en el suelo de cemento, donde libera LSD dinamizado. La dinamización es un método homeopático que diluye un remedio hasta el punto en que el principio activo se encuentra presente solo de forma residual. A pesar del debate científico, Weber defiende que el agua tiene «memoria», es decir, que preserva las «huellas» de ciertas sustancias en su estructura molecular. La caída en cascada del agua reactiva las huellas de LSD y activa potencialmente sus efectos alucinógenos, a pesar de la ausencia química de la sustancia.

En Fuente pública del Pabellón del LSD, Weber analiza y conecta distintos argumentos que cuestionan las divisiones entre legitimidad e ilegitimidad, y entre legalidad e ilegalidad. El LSD se considera una sustancia ilegal, a pesar de que sus componentes se hallan en las plantas carnívoras *Nepenthes*, que en la instalación adornan la fuente. La homeopatía (proceso de dinamización), a su vez, se considera un método médico ilegítimo o, al menos, no eficaz. Por otra parte, el espacio público debería acoger a todas las personas, pero aquí se excluye a las personas sin hogar, cuya situación se considera ilegal e ilegítima. El poder disciplinario del Estado y sus instituciones no solo regula la adecuación del conocimiento médico frente a la charlatanería y los deseos de «consciencia expandida» que simbolizan las sustancias psicoactivas, sino que también impone restricciones para limitar el uso del espacio público. Weber aspira a intervenir en el consenso social y cultural dominante, y a desvelar las dinámicas de autoridad, clasificación y exclusión que subyacen a todo lo público.



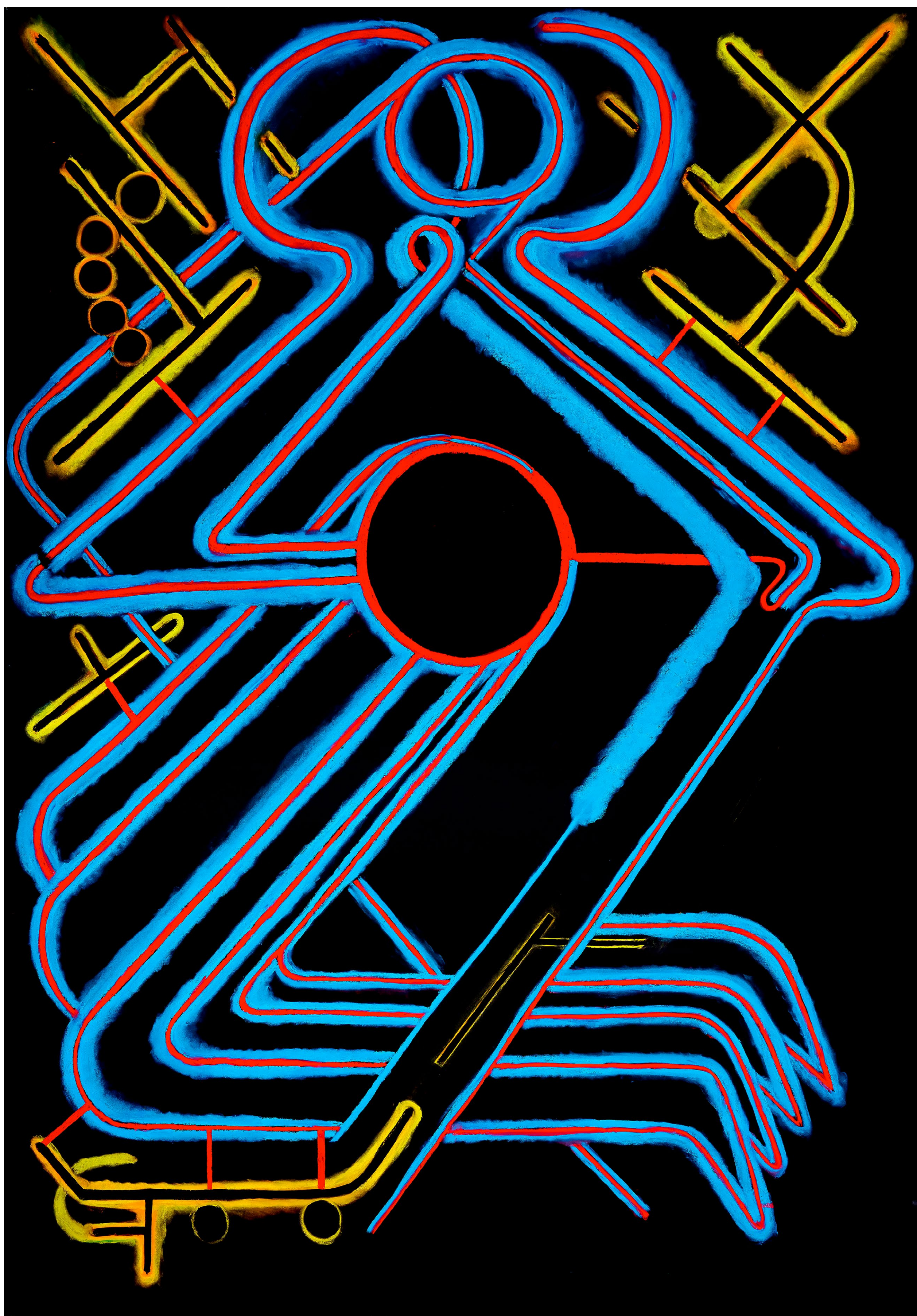
Fuente pública del Pabellón del LSD, 2003

Fuente de LSD (cristal tallado victoriano, cemento, vidrio templado, metal, agua y LSD diluido), maqueta del Pabellón del LSD (madera, aluminio, impresión de chorro de tinta sobre papel, plástico y vidrio), «banco antimendigos», plantas carnívoras *Nepenthes*, certificado (impresión de tinta y bolígrafo sobre papel, madera pintada y vidrio) y propuesta (tinta sobre papel)

EDUARDO NAVARRO

Nacido en Buenos Aires, Argentina, en 1979.
Vive en Buenos Aires, Argentina.

En el trabajo de Eduardo Navarro, los sentidos, así como las extensiones y desplazamientos de los órganos sensoriales, tienen una importancia fundamental a la hora de estimular nuevos modos de percibir el mundo y la interacción humana con otros seres. Esta obra cartografía corrientes energéticas, el campo magnético colectivo que emana de una o varias figuras humanas. Trazadas con carboncillo en los colores primarios, azul, rojo y amarillo, sobre un fondo negro, las líneas evocan siluetas corporales dispuestas en torno a un círculo rojo central, el corazón. Estas figuras luminosas, que surgen radiantes de la oscuridad absoluta, emiten la clase de luz fría que algunas especies producen a través de la vibración y la excitación. A medio camino entre un diagrama científico y un mapa metafísico, el dibujo invita a la meditación, a la contemplación de la síntesis entre el mundo interior y el exterior. Navarro suele describir sus obras como «tecnologías emocionales» que aspiran a abrirse a otras dimensiones de existencia y a establecer una conexión más profunda con uno mismo, con los otros y con el mundo. En palabras del propio artista, «cuando centras tu atención y te conectas emocionalmente a algo, ya sea una planta, una silla o un ser humano, estás en estado de simbiosis».



El corazón se escucha por la espalda, 2022
Carboncillo sobre papel negro

CECILIA BENGOLEA

Nacida en Buenos Aires, Argentina, en 1979.
Vive en París, Francia.

Nacida en Argentina, la artista multidisciplinar explora formas de baile popular en su obra, donde combina elementos contemporáneos y tradicionales, al tiempo que hibrida figuras y movimientos. Durante años ha trabajado en Jamaica en torno a la escena local de *dancehall*. Bengolea se declara fascinada por los movimientos enérgicos y altamente sexualizados de este tipo de danza, a los que también se atribuyen efectos terapéuticos, pues se cree que dotan de poderes curativos y de autoexpansión a quienes los practican.

En Baile relámpago, Bengolea investiga sobre el papel social del baile callejero y la cultura popular, y sobre la relación de los cuerpos individuales y colectivos con la naturaleza. Como bailarina, coreógrafa y cineasta, aspira a aprovechar lo que denomina «vías de comunicación armónica», mediante las cuales el yo se sincroniza con su entorno. En esta obra, durante una noche de tormenta eléctrica y abundante lluvia, varios jóvenes jamaicanos bailan solos y en grupo junto a un bar de carretera. Sus cuerpos empapados vibran con la música *dancehall* de baja frecuencia y sus movimientos evocan el vaivén repetitivo de los limpiaparabrisas de los coches que pasan. La luz de un relámpago realza la atmósfera de irrealidad que, potenciada por el blanco y negro, enfatiza los gestos enérgicos de los bailarines.



Baile relámpago, 2018

Instalación de vídeo monocanal (blanco y negro, y sonido)

FRANCESCA WOODMAN

Nacida en Denver, Colorado, EE. UU., en 1958.

Falleció en Nueva York, EE. UU., en 1981.

Durante su breve pero prolífico periodo de producción artística, que finalizó cuando se quitó la vida a los veintidós años, Francesca Woodman exploró constantemente el género del autorretrato fotográfico. Sus fotografías, producidas exclusivamente en película en blanco y negro, retratan un cuerpo femenino en lucha que oscila entre la desnudez y la ocultación, la transparencia y la opacidad, el éxtasis y el movimiento. Woodman aparece en la mayoría de sus instantáneas, en ocasiones de forma fragmentaria, cubierta, reflejada en espejos o difuminada por el movimiento de los largos tiempos de exposición fotográfica. Retratados en estancias vacías o parcialmente abandonadas, los cuerpos de la artista y sus modelos femeninas se amoldan a los espacios que los enmarcan, a menudo hasta la disolución.

En Entonces llegó un momento en que ya no tuve que traducir las notas: fueron directamente a mis manos, Providence, Rhode Island, Woodman se ubica en el centro de la imagen, pero se esconde tras un trozo de papel decorativo. Algunas partes de su cuerpo agazapado se pueden intuir a través de las grietas del papel, mientras sus manos se apoyan en la pared, soportando su peso. El título, escrito a mano bajo la imagen, procede de uno de los poemas de Woodman, en el que recuerda sus clases de piano y reflexiona sobre los instintos y el aprendizaje, la regresión y el olvido.

En Mi casa, Providence, Rhode Island, el cuerpo femenino adopta una postura de exposición y retirada, un modo de representación que se convertiría en un canon feminista en el arte de las siguientes décadas. Aquí, una modelo —o, quizás, la propia artista— con guantes negros y envuelta en plástico de pies a cabeza, posa de pie en la esquina de una habitación destrozada, de cara a la pared. Como una crisálida, la lámina de plástico funciona como una protección que aísla a la mujer de su entorno. Woodman desvía la atención del cuerpo hacia la habitación que sirve de escenario. Los espacios de sus fotografías son estancias que ella misma acondicionó que se convierten en la puesta en escena o extensión de su propia interioridad, incluso cuando el cuerpo de la artista está ausente.

En Sin título, Providence, Rhode Island, la figura humana desaparece por completo, sustituida por una puerta de madera oscura que se apoya diagonalmente en la pared. Desligada de su ubicación práctica, la puerta parece flotar en el aire, a punto de caer. Junto a ella, el hueco en la pared revela una serie de habitaciones o pasillos. De un modo casi

surrealista, la composición apunta a lo que queda oculto a la vista. Así, la artista capta una dimensión que la fotografía no puede retratar pero que, a través de la composición, la iluminación y la tensión, evoca un movimiento y la transformación de cuerpos y objetos.



then at one point i did not need
to translate the notes; they went
directly to my hands

Entonces llegó un momento en que ya no tuve
que traducir las notas: fueron directamente
a mis manos, Providence, Rhode Island, 1976
Impresión en gelatina de plata, 2008

Sin título, Providence, Rhode Island, 1976
Impresión en gelatina de plata, 2008

Mi casa, Providence, Rhode Island, 1976
Impresión en gelatina de plata, 2008

PAVLO MAKOV

Nacido en San Petersburgo, Rusia, en 1958.

Vive en Járkov, Ucrania.

Las obras de Pavlo Makov están elaboradas con intaglio, una técnica de impresión cuyo nombre procede del verbo italiano *intagliare*, que significa hacer una incisión o tallar. En la impresión intaglio, las líneas o zonas que retienen la tinta están talladas en la superficie de la plancha, y la estampación depende de que la presión de la imprenta obligue al papel mojado a adaptarse a estas líneas o zonas incisas. En su obra, Makov traza una cartografía personal que a menudo refleja lugares conocidos de la zona de Járkov, Ucrania, donde reside en la actualidad, como forma de construir e imaginar nuevos mundos. En Diente de león o mapamundi, el artista utiliza lápiz de color, lápiz de grafito, intaglio múltiple y acrílico sobre papel para abrir una ventana a un paisaje encantado. La obra genera una doble visión misteriosa donde el mundo vegetal envuelve el entorno humano y edificado: tallos, hojas y pétalos de cuatro dientes de león se entrelazan con las vistas de lo que podría ser una o varias aldeas rurales. La técnica del intaglio múltiple permite a Makov combinar muchas imágenes gráficas diferentes en una única composición, y generar un atlas botánico de fantasía, un mapa geográfico o un diario de acontecimientos y encuentros. El resultado de esta amalgama es una imagen mística y prosaica al mismo tiempo. En la misma línea, la palabra «abracadabra» evoca el lenguaje de los conjuros y permite entender este cuadro como amuleto, como un objeto con poderes espirituales y transformadores.



Diente de león o mapamundi

(ilustración a color de Abracadabra), 2020

Lápices de color, lápiz de grafito, intaglio múltiple
y acrílico sobre papel

LISTADO DE OBRAS

MARINA ABRAMOVIĆ

Éxtasis II (b), 2012

De la serie *Con los ojos cerrados veo la felicidad*

Impresión con pigmentos de bellas artes

180 × 80 cm

KADER ATTIA

Reconstrucciones, 2016

Lienzo, espejo roto, ébano y máscara dogón

Lienzo: 80 × 60 × 2 cm, máscara: 43 × 16 × 10 cm

KADER ATTIA

Sin título, 2020

Cerámica, resina epoxy y metal

Bandeja: 40 × 40 × 9 cm; total: 170 × 40 × 49 cm

CECILIA BENGOLEA

Baile relámpago, 2018

Instalación de vídeo monocanal (blanco y negro, y sonido)

6 min 3 s

GABRIEL CHAILE

La Malinche, 2019

Acero, aluminio, espuma de poliestireno, arcilla, latón, ladrillos y cigarrillos

186 × 107 × 107 cm

JOSÉ COVO

No tengo hambre, 2009

Acrílico y técnica mixta sobre MDF

81 × 91 cm

ABRAHAM CRUZVILLEGAS

Una cita a ciegas con Ibn Zaydun, entre el aceite y el agua, 2022

Un encargo de TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary para la exposición *Futuros abundantes*

NATALIE DIAZ

MARIKAN + NDN + HORSE, 2022

Poema

Escrito para la exposición *Brad Kahlhamer: 11:59 to Tucson*, en el Museo de Arte Moderno de Tucson, Tucson, Arizona, en 2022

OLAFUR ELIASSON

Catarata invertida, 1998

Instalación con recipientes (acero, madera, PVC), andamio (acero inoxidable), bomba eléctrica, agua

340 × 398 × 597 cm

OLAFUR ELIASSON

El reflejo de tu bienvenida, 2003

Filtro de color (azul, rojo), motores, lámpara HMI y trípode

Vidrios de 75 cm de diámetro, dimensiones variables

OLAFUR ELIASSON

Green light, 2016

Green light: madera (ceniza), vasos de yogur reciclados (PLA), bolsas de plástico reutilizadas, nylon reciclado, luces led (verde); 35 × 35 × 35 cm (cada una). Documentación fotográfica y de vídeo de *Luz verde – Un taller artístico* organizado en Viena, Austria (TBA21, 2016); Venecia, Italia (57^ª Biennale di Venezia, 2017); Yokohama, Japón (Yokohama Triennale 2017); Houston, Texas, Estados Unidos (Moody Center for the Arts, 2017).

La instalación incluye cuatro películas sobre los participantes de *Luz verde*: Marie Laure Amougou, Ali Karimi, Frank Manu Kwaku y Amiyao Songne producidas con ZaLab durante un taller de cine dirigido por Michele Aiello y Davide Crudetti en el contexto del programa *Luz verde – Aprendizaje compartido* de la 57^ª Biennale de Venecia.

NOA ESHKOL

Espinas en llamas, 1991

Textil y técnica mixta

295 × 255 cm

NOA ESHKOL

Noche de luna, 1995

Textil y técnica mixta

302 × 194 cm

NOA ESHKOL

Sombrero de fieltro en una boda polaca, 1980

Textil y técnica mixta

295 × 237 cm

NEWELL HARRY

Misionero invertido (Fantasma), s. f.

Molde de yeso de un objeto modelado adquirido por el artista en 1996 en Green River Valley, Sandaun, Papúa Nueva Guinea (ca. 1970-1974), de artesano desconocido, 1996-2009

144 × 75 × 5 cm

Sin título (Anagramas y objetos para R. U. & R. U. [Parte I]), 2015

7 impresiones únicas de tinta sobre ngatu de Tonga (tejido de corcho) hecho a mano

c/u: 310 × 100 cm; dimensiones totales: 310 × 850 cm

Sin título (Objetos y anagramas para R. U. & R. U. [Parte II]), 2015

Mesas de aglomerado, cerámica, varios artefactos, objetos

encontrados, papel, tinta, ngatu de Tonga (tejido de corcho) y tiza

Mesa (c/u): 190 × 79 × 90 cm; dimensiones totales variables

Sin título (MILF/FILM/LAME/MALE), 2013

Ngatu de Tonga (tejido de corcho) y tinta
279 × 100 cm

Sin título (THIS/DAM/MAD/SHIT), 2013

Ngatu de Tonga (tejido de corcho) y tinta
279 × 100 cm

NEWELL HARRY

El comercio reparte personas (a veces): viñetas para N. J., 2017

Instalación en 2 partes

Parte 1: 20 impresiones Lambda sobre papel Fuji Lustre con marco y textos impresos en papel de pergamino con sello del artista

65 × 45 cm (c/u)

Parte 2: recipiente con ejemplares triturados de periódicos *Port Vila Daily Post* (recopilados entre 1999 y 2011); macetas de cemento; varios artefactos encontrados, hechos, recopilados y donados; lápiz; sello del artista, y estructura de acero y acrílico diseñada por el artista

169 × 35 × 35 cm

NEWELL HARRY

Sin título (Black Sabbath y otras anécdotas), 2015

35 fotografías en blanco y negro, textos rotulados a mano, marcos y estructura de mesa de acero

Fotografías (c/u): 62 × 43 × 3,5 cm (enmarcados);

mesa: 220 × 130 × 100 cm

NEWELL HARRY

Sul Mare, 2022

Instalación archivística con relatos, imágenes y artefactos expuestos en vitrinas de acero dulce y vidrio

Dimensiones totales variables

BRAD KAHLHAMER

Bowery Nation, 1985–2012

Madera, alambre, cabello, piel animal, goma, plumas, clavos, tachuelas, pintura, tejido, cordel, cuerda de yute, cuero, metal, lápiz, huesos, arcilla y salvia

300 × 730 × 120 cm

BRAD KAHLHAMER

Sin título (Ciudad Rápida), 2007

Grafito, tinta, témpera y acuarela sobre papel y cartón

Dimensiones totales: 271 × 428 cm

BRAD KAHLHAMER

Superatrapasueños, gran matriz, 2018

Instalación de 4 superatrapasueños hechos de alambre,

cascabeles powwow y campanas

325 × 330 × 13 cm, 198 × 168 × 15 cm, 175 × 178 × 15 cm,

223 × 106 × 25 cm

Encargo de TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

BRAD KAHLHAMER

Tótem Waqui EE. UU. (Marca de clase urbana V), 2008

Bronce

289.6 × 76.2 × 63.5 cm

SHARON LOCKHART

Cinco danzas y nueve tapices murales de Noa Eshkol, 2011

Videoinstalación de 5 canales (transferida de película de 35 mm, color, sonido) y 5 muros de proyección

94 min, 4 s (vídeos); 250 × 534 × 80 cm (cada muro),

dimensiones totales variables

SHARON LOCKHART

Modelos de órbitas en el sistema de referencia, sistema de notación del movimiento Eshkol-Wachman: Esfera Uno en dos puntos de su rotación, 2011

2 impresiones cromogénicas

50 × 37,9 cm (c/u; enmarcado)

Modelos de órbitas en el sistema de referencia, sistema de notación del movimiento Eshkol-Wachman: Esfera Dos en cuatro puntos de su rotación, 2011

4 impresiones cromogénicas

50 × 37,9 cm (c/u; enmarcado)

Modelos de órbitas en el sistema de referencia, sistema de notación del movimiento Eshkol-Wachman: Esfera Tres en cinco puntos de su rotación, 2011

5 impresiones cromogénicas

50 × 37,9 cm (c/u; enmarcado)

Modelos de órbitas en el sistema de referencia, sistema de notación del movimiento Eshkol-Wachman:

Esfera Cuatro en dos puntos de su rotación, 2011

2 impresiones cromogénicas

50 × 37,9 cm (c/u; enmarcado)

Modelos de órbitas en el sistema de referencia, sistema de notación del movimiento Eshkol-Wachman: Esfera Cinco en tres puntos de su rotación, 2011

3 impresiones cromogénicas

50 × 37,9 cm (c/u; enmarcado)

Modelos de órbitas en el sistema de referencia, sistema de notación del movimiento Eshkol-Wachman: Esfera Seis en tres puntos de su rotación, 2011

3 impresiones cromogénicas

50 × 37,9 cm (c/u; enmarcado)

Modelos de órbitas en el sistema de referencia, sistema de notación del movimiento Eshkol-Wachman: Esfera Seis en tres puntos de su rotación, 2011

3 impresiones cromogénicas

50 × 37,9 cm (c/u; enmarcado)

PAVLO MAKOV

Diente de león o mapa mundi

(Inserto a color de Abracadabra), 2020

Dibujo

Lápiz de color, grafito, grabado, acrílico sobre papel

167 × 132 × 6 cm (enmarcado)

THIAGO MARTINS DE MELO

La poderosa energía de Exu, 2012

Óleo sobre lienzo

180 × 200 cm

ASUNCIÓN MOLINOS GORDO

100 Trilliones, 2014

Cheque del Banco de la Reserva de Zimbabue

7.5 × 14.5 cm

ASUNCIÓN MOLINOS GORDO

Sin título (Buque de carga), 2016

Barco granelero de madera pintado a mano

70 × 11.7 × 15 cm

ASUNCIÓN MOLINOS GORDO

Sin título (Modelo matemático), 2014

Impresión 3D con PLA

22.5 × 10 × 11 cm

ASUNCIÓN MOLINOS GORDO

Sin título (Montón de cereal), 2014

Fotografía digital

85 × 120 cm

Sin título (Montón de polvo), 2014

Fotografía digital

120 × 85 cm

ASUNCIÓN MOLINOS GORDO

Sin título (¿Quién es el que tiene hambre?), 2014

Piezas de cerámica pintadas a mano y texto mural manuscrito

50 × 50 × 2 cm

COURTNEY DESIREE MORRIS

Para sanar tienes que limpiarte, 2023

Impresión sobre PVC

8 × 2.70 m

COURTNEY DESIREE MORRIS

Sopera de Yemayá, 2020

Instalación de vídeo de 4 canales, color, sonido

Encargo producido por Thyssen-Bornemisza

Art Contemporary para st_age

EDUARDO NAVARRO

El corazón se escucha por la espalda, 2022

Carboncillo sobre papel negro

212 × 150 cm

EDUARDO NAVARRO

Hidrohexagramas (para Tahuata), 2017

Monedas de bronce, dibujo (pastel sobre papel)

e instalación de vídeo monocanal (color, sonido)

Monedas: ø 65 cm × 0,5 cm; vídeo: 20 min; dibujo:

dimensiones variables

Un encargo de TBA21–Academy

SHIRIN NESHAT

Sin título (Serie Rapto), 1999

Impresión de gelatina de plata

125.5 × 191.4 cm (enmarcado)

ERNESTO NETO Y LOS HUNI KUIN

BasnepuruTxanaYube, 2015

Instalación con tejidos de ganchillo, lámpara de araña,
mesas, sillas, bancos, almohadas, cestas, tambores, piedra
y especias

Ca. 650 × 1500 × 1000 cm

Un encargo de Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

XIOMARA DE OLIVER

Chuletas de burro, 2002

Óleo en barra, acrílico y témpera sobre lienzo

193 × 203.5 × 5 cm

XIOMARA DE OLIVER

Escarlatas en Gante, 2004

Óleo en barra, acrílico y témpera sobre lienzo

193 × 203,5 × 5 cm

DANIEL OTERO TORRES

Árbol de vida, 2021

Cerámica

31 × 40 cm

Bienvenido a la Casa del Jaguar, 2021

Cerámica

33 × 43 cm

Colibrí, 2021

Cerámica

33 × 53 cm

De noche y de día, 2021

Cerámica

31 × 26 cm

Reunión Cóndor, 2022

Cerámica

36 × 36 cm

Saludando a los sabios, 2021

Cerámica

24 × 49,5 cm

MÓNICA PLANES

Bocas, 2022

Mortero armado con acero y barras de acero

Instalación de 4 piezas, dimensiones variables

Boca abierta, 2021

Mortero armado con acero y barra de acero

Barra de acero: 190 × 90 × 140 cm; 450 cm

Boca cerrada, 2021

Mortero armado con acero y barra de acero

Barra de acero: 50 × 25 × 25 cm; 450 cm

Bocas (piernas), 2021

Mortero armado con acero y barra de acero

Barra de acero: 104 × 120 × 30 cm; 450 cm

Cáscara abierta, 2021

Mortero armado con acero

120 × 90 × 90 cm

PLATA

Salón Boeticus, 2022

Instalación in situ

Un encargo de TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary para la exposición *Futuros abundantes*

VÍCTOR BARRIOS

Sillas Pachecas, 2021-2022

Varias mesas, sillas, taburetes y librerías de madera, metal y pintura

Dimensiones variables

ABRAHAM CRUZVILLEGAS

Lampara de esparto sin titulo, 2022

Madera, esparto, cable, bombilla 350 × 350 × 103 cm

Producido por TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary para la exposición *Futuros abundantes*

BELÉN RODRÍGUEZ

Yo aplico el color, 2021

Popelín decolorado y teñido con tintes ecológicos

340 × 800 cm

NOHEMÍ PÉREZ

Cóndores sin vida, 2022

Carboncillo y bordado sobre tejido

220 × 150 cm

NOHEMÍ PÉREZ

Incendio en la casa de la zarigüeya, 2022

Carboncillo y bordado sobre tejido

220 × 150 cm

SANDRA VÁSQUEZ DE LA HORRA

América sin fronteras, 2016

Grafito y acuarela sobre cuatro hojas de papel enceradas

214 × 156,2 cm

SANDRA VÁSQUEZ DE LA HORRA

El mito del eterno retorno, 2022

Grafito, acuarela y témpera sobre papel encerado

228 × 106 cm

KLAUS WEBER

Fuente pública del Pabellón del LSD, 2003

Fuente de LSD (cristal tallado victoriano, cemento, vidrio templado, metal, agua y LSD diluido), maqueta del Pabellón del LSD (madera, aluminio, impresión de chorro de tinta sobre papel, plástico y vidrio), «banco antimendigos», plantas carnívoras *Nepenthes*, certificado (impresión de tinta y bolígrafo sobre papel, madera pintada y vidrio) y propuesta (tinta sobre papel)

Fuente: 180 × 210 × 210 cm; maqueta: 70 × 62 × 27 cm;

certificado enmarcado: 57 × 43,8 × 3 cm; propuesta: 34 × 29,5 cm; dimensiones totales variables

FRANCESCA WOODMAN

Entonces llegó un momento en que ya no tuve que traducir las notas: fueron directamente a mis manos, Providence, Rhode Island, 1976

Impresión en gelatina de plata, 2008

41,8 × 41,8 × 2 cm (enmarcado)

FRANCESCA WOODMAN

Mi casa, Providence, Rhode Island, 1976

Impresión en gelatina de plata, 2008

41,8 × 41,8 × 2 cm (enmarcado)

FRANCESCA WOODMAN

Sin título, Providence, Rhode Island, 1976

Impresión en gelatina de plata, 2008

41,8 × 41,8 × 2 cm (enmarcado)

PROYECTOS ACTUALES Y PRÓXIMOS

Exposiciones

Thus Waves come in Pairs (after Etel Adnan)

[Las olas vienen en pares (siguiendo a Etel Adnan)]

Ocean Space, Venecia, Italia

Comisariada por Barbara Casavecchia

Inauguración el viernes 21 de abril de 2023

TBA21–Academy presenta dos nuevos proyectos para el programa expositivo de 2023 en el Ocean Space de Venecia: el de Simone Fattal, artista siriolibanesa afincada en París, y el del dúo de artistas afincados en Berlín Petrit Halilaj & Álvaro Urbano –cuyo proyecto es un encargo conjunto de TBA21–Academy y Audemars Piguet Contemporary–. El título de la exposición, *Las olas vienen en pares*, se inspira en el poema *Mar y niebla* de la artista y escritora libanesa Etel Adnan, que hace referencia a la necesidad de pensar en, y con, los mediterráneos como formas plurales –plurales como sus múltiples lenguas y como las posibilidades de narrar sus transformaciones actuales–.

Esta exposición pone fin a una investigación de tres años desarrollada en el marco del programa *The Current III* [La corriente III], dirigido por la comisaria Barbara Casavecchia, que zarpó de la laguna veneciana para recorrer las costas mediterráneas en forma de paseos, performances, podcasts, conversaciones, dos semestres de OCEAN/UNI, trabajos de campo y plataformas de reflexión colectiva. El programa público de la muestra traerá de vuelta al Ocean Space las voces de los numerosos participantes de este proyecto en un ciclo de conferencias, performances, encuentros y proyecciones.

Programas de investigación

The Current

[La corriente]

Concebido como un programa de becas curatoriales de tres años de duración, *The Current* es una iniciativa pionera que fomenta el trabajo transdisciplinar y el intercambio de ideas en torno a las masas de agua y su estudio, para sondear y cocrear un espacio compartido entre las distintas disciplinas que abordan el océano. Aspira a establecer vínculos con las redes locales, cartografiar las cuestiones que afectan a los mundos acuáticos y entrelazar todo ello en una conversación interdisciplinar que abarque las

esferas de la ciencia, la conservación, la política y la educación.

The Current III: Mediterraneans ‘Thus waves come in pairs (after Etel Adnan)’

[La corriente III: Mediterráneos. «Las olas vienen en pares (siguiendo a Etel Adnan)»]

Dirigido por Barbara Casavecchia
2021-2023

Tomando el Mediterráneo como punto de partida, *The Current III* es un ejercicio transdisciplinar y transregional consistente en sentir, pensar y aprender, el cual se articula mediante el apoyo a proyectos locales, pedagogías colectivas y voces que, a lo largo de las orillas del Mediterráneo, abordan el arte, la cultura, la ciencia, la conservación y el activismo.

The Current IV: El mar Caribe

[La corriente IV: El mar Caribe]

Título provisional

Dirigido por Yina Jiménez Suriel
2023-2025

El programa *The Current IV* continúa explorando las prácticas transdisciplinarias y transregionales que conforman el corazón de cada edición de *The Current*, el programa de becas curatoriales de tres años de duración, esta vez centrado en el mar Caribe.

Meandering

Concebido y comisariado por Sofia Lemos
2022-2025

Meandering es un programa de investigación en curso de TBA21–Academy que presenta aportaciones artísticas cuyas visiones diversas dialogan con espacios de renovación social y ecológica, incitando al desarrollo de nuevas formas de convivencia. Partiendo del océano y expandiéndose a ríos, afluentes, corrientes, canales, llanuras aluviales, marismas, pantanos, aguas subterráneas y acuíferos, y también a los elementos acuáticos, físicos y espirituales que conectan todas las formas de vida planetaria, el programa pone las prácticas y metodologías de TBA21–Academy en diálogo con las historias medioambientales y sociales que constituyen el núcleo de la colección TBA21.

Culturing the Deep Sea

[Cultivando el fondo del mar]

2022-2024

Online

En parte campaña y en parte programa, *Culturing the Deep Sea* es un proyecto de investigación de TBA21–Academy que responde al aumento de la minería en el fondo del

mar, abriendo canales entre el arte, la ciencia y la ley para favorecer relatos alternativos a esta explotación. El objetivo del proyecto es facilitar un cambio en nuestras relaciones culturales con el lecho marino y los territorios oceánicos.

Bauhaus of the Seas Sails - BoSS

2023-2025

La New European Bauhaus tiene como propósito materializar el Pacto Verde Europeo en cambios tangibles. *Bauhaus of the Seas* es uno de los seis proyectos piloto de la New European Bauhaus puesto en marcha en 2023 con el objetivo de mostrar y aportar soluciones para la neutralidad climática, prestando especial atención a las ciudades costeras como nexo de unión para conseguir unos mares, océanos y masas de agua más saludables, y como un triángulo para la sostenibilidad y la inclusión. La propuesta pondrá en marcha siete proyectos piloto en diferentes regiones y ecosistemas acuáticos a fin de ofrecer respuestas concretas y de gran impacto inspiradas en los principios fundamentales de la New European Bauhaus (NEB): sostenibilidad, inclusión y belleza.

Para alcanzar este objetivo, se ha establecido un consorcio centrado en el arte y la cultura como motores de transformación social y medioambiental. Como socio del consorcio, TBA21 supervisará la implementación de los proyectos piloto durante los tres años de duración del Bauhaus of the Seas en las siete ciudades europeas elegidas, ofreciendo apoyo mediante la puesta en marcha de propuestas artístico-culturales, y facilitando conexiones con profesionales de diversos campos. De este modo, acompañaremos a las ciudades en el desarrollo de iniciativas innovadoras que generen un efecto dominó a múltiples escalas, adoptando los mencionados principios de la New European Bauhaus y contribuyendo a cambiar nuestra relación con los territorios acuáticos. Este es un importante mandato para nuestro trabajo tras ser reconocidos como proyecto oficial de El Decenio de las Naciones Unidas de las Ciencias Oceánicas para el Desarrollo Sostenible (2021-2030).

Socios del consorcio: Magellan, Asociación del Instituto Superior Técnico de Investigación y Desarrollo, Universidad Ca' Foscari de Venecia, Universidad de Malmo, Het Nieuwe Instituut, Ayuntamiento de Génova, Universidad Tecnológica de Delft, Centro de Educación Marina / Naturum Öresund, Autoridad Portuaria del Mar Adriático Norte, Ayuntamiento de Venecia, Universidad IUAV, Fondazione Istituto Italiano di Tecnologia, Fundación Gulbenkian, Ayuntamiento de Oeiras, Ayuntamiento de Lisboa, EGTS Linieland van Waas en Hulst, Deichtorhallen.

Programas digitales y educativos

TBA21 on st_age Season 5

www.stage.tba21.org

TBA21 on st_age, la plataforma de producción digital de TBA21 motivada por el deseo de cambio, ha lanzado una nueva temporada que incluye episodios conducidos por Ana María Millán, «De lo líquido a lo acuoso», y por Rahraw Omarzad, «New Scenario».

OCEAN / UNI

Próximamente: octubre-diciembre de 2023

OCEAN / UNI es una iniciativa de aprendizaje que abarca arte, ley y ciencia, y que se abre al público general para invitar a pensar con el océano como un modo de superar el binarismo tierra-mar y abrazar formulaciones del mundo más anfibias. Las próximas sesiones ofrecerán nuevas perspectivas sobre las múltiples complejidades del océano gracias a ponentes de distintas disciplinas que presentarán casos regionales y críticas globales con las que alumbrar formas conscientes de conservación.

Ocean-Archive.org

ocean-archive.org

Ocean-Archive.org es una plataforma de investigación colaborativa basada en el hacer colectivo que reúne multitud de voces e historias en torno al océano, y conecta a quienes se esfuerzan por cuidarlo y protegerlo. La mayoría de los materiales de Ocean-Archive.org se rigen por una licencia creative commons. El objetivo del archivo es romper las fronteras entre disciplinas, medios y formatos, desmantelando las jerarquías entre la investigación, la obra de arte, la carta náutica o el testimonio de un pescador. Concebido como una herramienta narrativa y pedagógica, el archivo traduce los conocimientos actuales sobre el océano a un lenguaje compartido que nos permita tomar mejores decisiones para desarrollar políticas que se necesitan con urgencia. Creado con el propósito de estimular la acción y el cambio sistémico, Ocean-Archive.org fomenta la sinergia entre el arte, la ciencia, la política y la conservación a fin de abrir un abanico de perspectivas sobre los problemas más acuciantes del océano en la actualidad.

Préstamos

Tomás Saraceno, *Hybrid semi-social solitary solitary Instrument HD 74874*, 2019, y *How to entangle the universe in a spider web?*, 2018

Cerebro(s)

Espacio Fundación Telefónica, Madrid, España, 22 de diciembre de 2022-11 de junio de 2023

Ragnar Kjartansson, *The Visitors*, 2012

Ragnar Kjartansson, The Visitors (exposición individual)

Museo de Arte de Akureyri, Islandia, 4 de febrero-13 de agosto de 2023

Dineo Seshee Bopape, *lerato laka le a phela le a phela le a phela / my love is alive, is alive, is alive*, 2022

Avant L'Orange

Colección Pinault, Bolsa de Comercio, París, Francia, 8 de febrero-11 de septiembre de 2023

Bill Viola, *Silent Mountain*, 2001

À bruit secret. Hearing in Art

Museo Tinguely, Basilea, Suiza, 22 de febrero-14 de mayo de 2023

Jenny Holzer, *ARNO*, 1996

Jenny Holzer (exposición individual)

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Alemania, 11 de marzo-6 de agosto de 2023

Beatriz Milhazes, *Coisa Linda I*, 2001, y *Maresias*, 2002

Beatriz Milhazes (exposición individual)

Turner Contemporary, Margate, Reino Unido, 27 de mayo-10 de septiembre de 2023

Janet Cardiff, *To Touch*, 1994

Janet Cardiff & George Bures Miller (exposición individual)

Museo Tinguely, Basilea, Suiza, 7 de junio-24 de septiembre de 2023

SOBRE TBA21 THYSSEN-BORNEMISZA ART CONTEMPORARY

TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary es una de las principales fundaciones internacionales de arte y de acción pública. Creada en 2002 por la filántropa y coleccionista Francesca Thyssen-Bornemisza, la actividad de la Fundación evidencia el compromiso continuado de la familia Thyssen con las artes y el servicio público a lo largo de cuatro generaciones. La Fundación TBA21, con sede en Madrid, y con proyectos situados en Venecia y Córdoba, trabaja a partir de la Colección TBA21 y de un importante programa de actuación que incluye exposiciones y programas públicos y educativos. TBA21-Academy es el espacio de investigación de la Fundación, un proyecto que aboga por un conocimiento más profundo de la importancia del océano y de los ecosistemas del agua en el planeta. Funciona como incubadora para la investigación colaborativa, la producción artística y la defensa del medio ambiente. Durante más de una década, TBA21-Academy ha actuado como catalizador de nuevas formas de conocimiento surgidas de la relación entre arte, ciencia, políticas públicas y conservación, en un compromiso de colaboración a largo plazo a través de becas y programas de residencia. El motor fundamental de las actividades de la Fundación son los y las artistas y la firme creencia en el arte y en la cultura como vehículos de transformación social y medioambiental.

CRÉDITOS

REMEDIOS: DONDE PODRÍA CRECER UNA NUEVA TIERRA

Una exposición coproducida por TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary y C3A Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, Córdoba

EXPOSICIÓN

C3A Centro de Creación Contemporánea de Andalucía
Carmen Olmedo Checa, s/n, 14009 Córdoba
www.c3a.es

Del 14 de abril de 2023 al 31 de marzo de 2024

Comisaria
Daniela Zyman

Coordinadora General
Yolanda Torrubia Fernández

Coordinación de la exposición
Ana Ballesteros Sierra
Elena González Alcántara
Alberto Luis Marcos Egler

Jefa de colección
Simone Sentall

Registro
Andrea Hofinger
Lucía Terán Viadero

Asistentes comisariado
Marina Avia Estrada
Beatrice Forchini
Berta Gutiérrez Casaos

Asistente de investigación curatorial
Veronica Mari

Asistente de proyectos y programa público
Francisco Estepa
Isabel Merino

Restauradora
Mónica Ruiz Trilleros

Arquitectura de la exposición
Philipp Krummel

Montaje
Ideas Creativa

Diseño de iluminación
Carlos Alzueta

AV
Creamos Technology

Editora de video
Lourdes Cabrera

Transporte
InteArt

Diseño gráfico
Oficina de disseny
(Ariadna Serrahima, Diego Bustamante, Lara Coromina)

AGRADECIMIENTOS

Nos gustaría agradecer la colaboración a ESAD (Escuela Superior de Arte Dramático), Coro Brouwer, David Caro Torralba, Helena Martos, Antonio L. Pedraza, Patricia Rezai, y Daniel Sánchez Pérez.

Gracias a los equipos de TBA21 y C3A.

FOLLETO

Editado por
TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

Textos
Eva Ebersberger, Rosa Ferré, Beatrice Forchini,
Berta Gutiérrez, Veronica Mari, Daniela Zyman

Corrección de texto
Marta Alonso-Buenaposada
Orit Gat

Traducción
Carlos Primo

Corrección de texto (C3A)
Alberto Luis Marcos Egler

Diseño gráfico
Oficina de disseny

Más información en:
www.tba21.org

#Remedios #TBA21C3A #TBA21cordoba #TBA21academy

TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

BOARD OF TRUSTEES

Francesca Thyssen-Bornemisza, Founder and Chairwoman
Irene Mastelli
Ute Meta Bauer
Maria Wilhelm

Secretary to the board: Silvia Paternin

EXECUTIVE TEAM

Rosa Ferré, Co-director
Markus Reymann, Co-director
Mareike Dittmer, Director of public engagement
Soledad Gutiérrez, Chief curator
Petra Linhartová, Director of digital & innovation
Simone Sentall, Head of collection
Niall Smith, Director of implementation & impact
Marco Zappalorto, Director of development & advancement
Daniela Zyman, Artistic director

Curatorial and programming

Jon Aranguren Juaristi, Assistant curator
Marina Avia Estrada, Assistant curator
Ana Ballesteros, Project manager
Eva Ebersberger, Head of publications
Francisco Estepa, Project assistant and public program
Beatrice Forchini, Assistant curator
Araceli Galán, Project manager
Berta Gutiérrez Casaos, Assistant curator
Veronica Mari, Curatorial research assistant
Isabel Merino, Project assistant and public program
Isabel Taylor, Curatorial assistant
Elena Utrilla, Events & office management

TBA21–Academy research and programming

María Buey, Assistant curator
Louise Carver, Head of knowledge practices
Barbara Casavecchia, Leader of The Current III
Pietro Consolandi, OCEAN / UNI Research lead
Mekhala Dave, Researcher, Deep Sea Mining
Sofia Lemos, Curator, Meandering
María Montero Sierra, Head of program

Collection management

Cristina Guerras, Registrar
Andrea Hofinger, Registrar, collection & loans
Sara Tafalla, Photo & video archivist
Lucia Terán Viadero, Registrar collection & exhibitions

Communications and public engagement

Patricia Esteban González, Digital communications specialist

Pablo García Contreras, Community manager

Victoria de Gracia, Communications manager

Barbora Horská, Communications coordinator

Lana Jerichova, Graphic designer

Katarina Rakušček, Content strategist

Cristian Tena, Communications coordinator

Julia Zafra, Communications coordinator

Digital and innovation

Aleksandra Czerniak, Digital project and transformations manager

Michal Kučerák, Head of digital research

Andrej Kucera, Digital intern

Fiona Middleton, Research and community

Nina Šperanda, Digital project manager

EU projects and fundraising

Nicole Arthur, Design and project manager

Miriam Calabrese, Project coordinator

Anna Numi, Project intern

Shared services

Angela Costantino, International accounting manager

Lorea Ibáñez, Legal officer

Jesús Méndez, Legal officer

Belén Ocaña, International accounting manager

Christiane Wicke, HR management

TBA21–Academy Ocean Space

Markus Reymann, Director

David Hrankovic, Managing director

Valeria Bottalico, Education manager

Beatrice Brighenti, Education assistant

Alessandra Landi, Admin and office manager

Madalena Correa Mendes, Production assistant

Giulia Marzorati, Digital strategy and content

Sara Mattiazzi, Head of communication

Graziano Meneghin, Visitor experience coordinator

Barbara Nardacchione, Public program coordinator

Adriana Navarro, Hospitality manager

Clarissa Spoladore, Communication assistant

Eleni Tsopotou, Head of exhibitions

JUNTA DE ANDALUCÍA

Juan Manuel Moreno Bonilla, Presidente

CONSEJERÍA DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE

Arturo Bernal Bengua, Consejero

Víctor Manuel González García, Viceconsejero

Salomón Castiel Abecasis, Secretario General para la Cultura

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Juan Antonio Álvarez Reyes, Director

Yolanda Torrubia Fernández,

Conservadora jefa del servicio de actividades y difusión

Bosco Gallardo Quirós,

Conservador jefe del servicio de conservación

Luis Arranz Hernán, Jefe del servicio de administración

Francisco Álvarez Expósito, Gerente del Centro

de Creación Contemporánea de Andalucía

Conservadores de museos

Alberto Marcos Egler

Francisco Javier Morales Salcedo

José Carlos Roldán, Restauración

Asistencia técnica para la coordinación de actividades,
exposiciones y proyectos pedagógicos

Elena González Alcántara

Noelia Centeno

Guillermo Garrido Giménez, Asistencia técnica para la
coordinación de las instalaciones

Equipo de producción

José Manuel Blanes Almedina

Carlos Blanes Carmona

Manuel Guillén Sánchez

Servicios informáticos

Juan de Dios Fernández Díez

Ordenanzas

Francisco Ángel Salces Castellero, Asistente
de administración

Milagros Pino Padillo

Celestina Solano Repiso

Vigilantes

Miguel Gálvez Ortiz

María José Patiño Osuna

José Ángel Espinosa de los Monteros Morales

Teodora Peralbo Llergo

Auxiliares institucionales

María José Relaño Medina

Concepción Osorio Gómez

María del Mar Soriano Gil

Atención al visitante

Integra Mgsi Cee Andalucía, S.L.

Marta Jimena Sanz

Víctor Lozano Campillos

Miriam Maldonado Muñoz

Marta Muñoz Almenara

Manuela María Reyes Gómez

Adalia María Sotomayor Muro

Nuria Valenzuela Motiño

Limpieza y jardinería

Ferronol Servicio Integral Precision S.L

Luis Sepúlveda Lorenzo Arroyo

Perla Montenegro Ruiz Día

Ernesto Rodríguez Santana

Elisabeth Ortíz Santiago

Servicio de mantenimiento

Ingemansur

José Manuel Blanes Almedina

Manuel Guillén Sánchez

Carlos Blanes Carmona

Vigilancia y seguridad: UTE GSI profesionales de la seguridad y sistemas sa / iberkra.

Marco Tulio Murillo Baglietto

María de la Concepción González Vera

David Soto Gálvez

Francisco Lara Lara

Juan Manuel Jiménez Carmona

PRESS

National press, TBA21
MAHALA Comunicación y Relaciones Públicas SL
Marta del Riego
mdelriego@mahala.es

International Press, TBA21
Scott & Co
Sala Shaker
sala@scott-andco.com

Press and institutional relations, C3A
Marta Carrasco

#Remedios
#TBA21C3A
#TBA21cordoba
#TBA21academy

