

Cranford Collection

Out of the House

***Cranford Collection* Out of the House**

Cramf
Collec
Out of
the Ho

ord
tioñ

ouse

FUNDACION

 Banco Santander

.TF. EDITORES

Fundación Banco Santander is proud to present the exhibition *Cranford Collection: Out of the House*, which will be on display in the Sala de Arte Santander at Grupo Santander's financial complex in Boadilla del Monte, Madrid, between February and June 2013. The show reaffirms our cultural programme at this venue, which alternates the permanent exhibition of the Santander Collection with the presentation of internationally acclaimed private contemporary art collections.

Thanks to the imprint of collections such as the Daros Latinamerica Collection, the Collezione Sandretto Re Rebaudengo and the Rubell Family Collection, our mission of showcasing contemporary art as seen through the passionate collector's eyes has provided us with a more kaleidoscopic vision of reality. Thus, we have discovered the more distant realities of Latin American art courtesy of the Daros Latinamerica Collection, we have felt Patrizia Sandretto's personal passion for art through her extensive collection and we have perceived the influence of the grand masters of Spanish painting in the contemporary works amassed by the Rubell family.

On this occasion, we are honoured that the Cranford Collection has chosen our venue to exhibit some of its works outside a domestic setting for the very first time. Muriel Salem and Anne Ponténie, the curators of the Madrid show, have selected works by mainly British and German artists produced between the mid-Eighties and the present day. The exhibition, which provides an in-depth look at each artist and at the fascinating dialogues established between their creations, comprises sculptures, paintings, photographs, installations, drawings and videos and offers audiences a chance to discover the work of some of Europe's leading contemporary artists.

The show begins and ends with the pieces by a French artist, Pierre Huyghe, whose characteristic sense of humour invites us to question the ownership of art; in fact, for the duration of the exhibition it is going to feel like we, spectators, were the owners of the works on display, because every collection leaves its mark on our exhibition space.

We are also keenly aware of and committed to the importance of art education in society, as reflected by our sponsorship of the mediation and education programme at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía and of the educational programme for teachers at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona, and the exhibition will therefore be complemented by an educational programme consisting of workshop-tours for families and dynamic guided tours for schools.

I would like to thank Muriel Salem and Anne Ponténie for their excellent curatorial work, and on behalf of the entire team at Fundación Banco Santander I would like to express our immense gratitude to the Cranford Collection for so generously giving us this opportunity to exhibit some of its finest works at our Sala de Arte.

I am convinced that this important show will reinforce our dedication and commitment to contemporary art and consolidate our status as one of the foremost institutions in this field.

**ANTONIO ESCÁMEZ TORRES
CHAIRMAN OF
FUNDACIÓN BANCO SANTANDER**

Fundación Banco Santander está orgullosa de presentar la exposición *Cranford Colección. Out of the House*, que se podrá contemplar en la Sala de Arte de la Ciudad Grupo Santander, en Boadilla del Monte, Madrid, entre febrero y junio de 2013. Esta muestra reafirma nuestro proyecto cultural en la Sala de Arte Santander, que alterna la exposición permanente de la Colección Santander con la presentación de colecciones privadas de arte contemporáneo de renombre internacional.

Gracias a la huella de colecciones como la Daros Latinamerica Collection, la Collezione Sandretto Re Rebaudengo y la Rubell Family Collection, nuestro propósito de dar a conocer el arte contemporáneo desde el punto de vista de la pasión coleccionista nos ha proporcionado un acercamiento a la realidad de una forma más caleidoscópica. Así, hemos conocido realidades más lejanas como en las propuestas del arte latinoamericano de la Daros Latinamerica Collection, hemos sentido la pasión coleccionista de Patrizia Sandretto en su extensa colección o hemos percibido la influencia de los grandes maestros de la pintura española en las obras contemporáneas de la Rubell Family Collection.

En esta ocasión, estamos orgullosos de que la Cranford Collection nos haya elegido para exponer, por primera vez, sus obras fuera de los muros de su hogar. Muriel Salem y Anne Pontégnie han ejercido como comisarias, seleccionando obras de artistas británicos y alemanes en su mayoría, cuyo trabajo se desarrolló desde mediados de los años ochenta hasta nuestros días. La exposición presenta a cada artista en profundidad y en un interesante diálogo entre sí, incluyendo esculturas, pinturas, fotografía, instalaciones, dibujo y vídeo que acercarán al público al arte contemporáneo realizado por grandes artistas europeos.

Como inicio y cierre de la muestra se han elegido obras de un artista francés, Pierre Huyghe, que con su característico sentido del humor nos invita a cuestionar la propiedad de las obras de arte; propiedad que durante los meses que dure la exposición vamos a sentir como nuestra, pues cada colección deja su huella en nuestro espacio expositivo.

Conscientes de la importancia que la educación artística tiene en nuestra sociedad y comprometidos con ella mediante el patrocinio del programa de mediación y educación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, o el programa de educación para profesores del MACBA, la exposición se completa con un programa educativo que incluye visitas taller para familias y visitas dinamizadas para colegios.

Quiero agradecer expresamente la fantástica labor de comisariado que han hecho Muriel Salem y Anne Pontégnie y, al mismo tiempo dejar constancia, en nombre de todo el equipo de Fundación Banco Santander, de nuestra inmensa gratitud por brindarnos generosamente lo mejor de la Cranford Collection para mostrarla en nuestra Sala de Arte.

Estoy convencido de que esta importante muestra confirmará nuestro decidido apoyo al arte contemporáneo y nos consolidará como referentes de primera magnitud.

**ANTONIO ESCÁMEZ TORRES
PRESIDENTE
FUNDACIÓN BANCO SANTANDER**

When Paloma Botín O’Shea visited my home in London two years ago it did not occur to me that it would lead us to show works from the Cranford Collection at the Sala de Arte Santander — especially following three exhibitions of such illustrious collections —. I admire Fundación Banco Santander for its courage, belief and for the vision to invite private collections to tell alternative histories of contemporary art.

Cranford Collection began thirteen years ago with the idea to tell a story (and at the time it really was just an idea). I could not have imagined how engaging, how physical, how personal, the process would prove. How integrated it became into my close-knit family life, supported by those I love most, my husband Freddy, my children and grand-children.

It was under the guidance of Professor Andrew Renton that I began my journey of discovery. I believed that art was a way of understanding the moment in which I lived, and a way of looking to the future. Andrew became my friend and my mentor. Together we visited museums, galleries and project spaces. We went to artists’ studios and engaged in conversations with curators, writers and young gallerists. I could think of nothing else. Andrew filled a huge gap in my education; he helped me to navigate through the complex art world. But it was a true collaboration, as we tested out our ideas and discoveries together. If anything, he had to curb my enthusiasm for my new-found passion. I took my time and I learnt how to look. It was all about looking in the beginning and immersing myself in the work itself.

I came to realize that artists are not afraid to take risks, challenging our perspectives and ideas. Artists reflect on our society and the world we live in. Every artist in his/her obsessive way produces work that is personal and intimate, and yet, once a work of art goes out into the world, it has a universal message. To me artists are activists with their own vocabulary; unreadable at first, revealing their meanings over time.

It became evident that the best way to show belief and commitment to the artists’ practice was to acquire their works and give them visibility. My goal was to help create a collection that would have a public role and public responsibility, supporting emerging and established artists. In this way the collection has taken on a life of its own I could not have imagined in its modest beginnings.

The greatest revelation has been the opportunity to live with several curated installations of art in the home where we live. We soon realized that this was the best way to see the collection at work and to set the challenge of what is possible in a domestic setting. Personally, it has enabled us to know works with incredible detail, and for our understanding of them to deepen during the course of an installation.

At the same time we have the pleasure to host many museum and institutional groups. Our home provides a platform to view the works in an unconventional and intimate way. The installations offer perspectives that break conventions and test out relationships between works, in what we hope is a respectful and generous way. And here we are testing it again, showing aspects of the Collection publicly for the first time, in the exquisite space of Sala de Arte Santander. It is with immense gratitude that I thank Borja Baselga Canthal, María Beguiristain Barrientos, Rosario López Merás, Blanca Gómez Mosquete, and the whole Fundación Banco Santander team for this amazing opportunity to tell another chapter of our story.

As much as this exhibition is a first for the Collection, it is a landmark in a continuous journey that has taken us from an idea to a physical reality we could not have imagined thirteen years go. Sometimes a difficult journey to navigate, the emotional rewards have been huge.

Cuando Paloma Botín O'Shea visitó mi casa de Londres hace dos años, no se me pasó por la cabeza que eso nos llevaría a exhibir obras de la Colección Cranford en la Sala de Arte Santander, especialmente después de tres exposiciones de colecciones ilustres. Admiro a Fundación Banco Santander por su valor, por su confianza y por invitar a diversas colecciones privadas a narrar historias alternativas del arte contemporáneo.

La Colección Cranford nació hace trece años con la idea de contar una historia (y en aquel momento era realmente tan solo una idea). No habría podido imaginar lo interesante, físico y personal que terminaría siendo el proceso. Hasta qué punto se integraría en la intimidad de mi vida familiar y contaría con el apoyo de mis seres más queridos: mi esposo Freddy, mis hijos y mis nietos.

Inicié este viaje de descubrimiento bajo la tutela del profesor Andrew Renton. Yo creía que el arte era una manera de entender el momento en que vivía y una forma de mirar hacia el futuro. Andrew se convirtió en mi amigo y mi mentor. Juntos visitamos museos, galerías y espacios para proyectos. Fuimos a los estudios de los artistas y entablamos conversaciones con comisarios, escritores y jóvenes galeristas. No podía pensar en nada más. Andrew subsanó una enorme laguna de mi educación, me ayudó a navegar por el complejo mundo del arte. Pero fue una verdadera colaboración en la que poníamos a prueba juntas nuestras ideas y los descubrimientos que realizábamos. Quizás, tuvo que refrenar mi entusiasmo por aquella pasión recién encontrada. Me tomé el tiempo necesario y aprendí a mirar. Esa era la clave: mirar al principio y sumergirse después en la obra. Me di cuenta de que los artistas no temen asumir riesgos ni desafiar nuestras perspectivas e ideas.

Los artistas reflexionan sobre la sociedad y sobre el mundo en que vivimos. Cada uno de ellos, a su obsesiva manera, crea una obra que es personal e íntima y, sin embargo, una vez que se abre al mundo, su mensaje se torna universal. Para mí los artistas son activistas con un vocabulario propio, ilegible al principio, pero que va revelando sus significados con el tiempo.

Resultó evidente que la mejor manera de demostrar confianza y compromiso con la producción de los artistas era adquirir las obras y darles visibilidad. Mi objetivo era crear una colección que tuviera una función y una responsabilidad públicas, y apoyar a artistas emergentes y establecidos. De este modo, la colección ha cobrado una vida propia que yo no habría podido siquiera imaginar en sus modestos inicios.

La mayor revelación ha sido la oportunidad de convivir con varias instalaciones de arte comisariadas en la casa donde vivimos. Pronto descubrimos que esta era la mejor forma de ver la colección en funcionamiento y de plantear el desafío de lo que es posible en un entorno doméstico. En lo personal, nos ha permitido conocer las obras con un increíble nivel de detalle y profundizar en nuestra comprensión de las piezas durante el curso de la instalación.

A la vez, hemos disfrutado del placer de acoger a numerosos grupos de museos e instituciones. Nuestro hogar se ha convertido en una plataforma para ver las obras de un modo íntimo y atípico. Las instalaciones ofrecen perspectivas que rompen las convenciones y ponen a prueba las relaciones entre las obras de un modo que esperamos que sea respetuoso y generoso. Y henos aquí poniéndola una vez más a prueba, mostrando aspectos de la colección públicamente por primera vez en el exquisito espacio de la Sala de Arte Santander. Mi inmenso agradecimiento a Borja Baselga Canthal, Rosario López Merás, María Beguiristain Barrientos, Blanca Gómez Mosquete y a todo el equipo de la Fundación Banco Santander por esta excepcional oportunidad de narrar otro capítulo de nuestra historia.

Esta muestra, la primera de esta naturaleza para la colección, marca un hito en un viaje ininterrumpido que nos ha llevado desde una idea a una realidad física que no habríamos podido imaginar hace trece años. Y aunque el viaje ha sido a veces difícil, las recompensas emocionales han sido enormes.





•12•

Fuera de casa
Out of the House

ANNE PONTÉGNIE

•17•

Indisciplina
Unruliness

MARK GODFREY

•23•

Darren Almond

•26•

Karla Black

•28•

Martin Boyce

•30•

Spartacus Chetwynd

•34•

Phil Collins

•36•

Mona Hatoum

•40•

Sophie
von Hellermann

•44•

Damien Hirst

•50•

Gary Hume

•56•

Pierre Huyghe

•60•

Martin Kippenberger

•68•

Michael Krebber

•74•

Jim Lambie

•112•

Thomas Schütte

•80•

Sarah Lucas

•114•

Wolfgang Tillmans

•84•

Paul Noble

•118•

Rosemarie Trockel

•90•

Albert Oehlen

•126•

Rebecca Warren

•98•

Sigmar Polke

•132•

Gillian Wearing

•104•

Bridget Riley

•136•

Franz West

•108•

Eva Rothschild

•144•

Rachel Whiteread

Fuera de la casa • Out of the House

ANNE PONTÉGNIE

Comisaria de la Cranford Collection • Curator of Cranford Collection

La Cranford Collection es una colección particular animada por el deseo de estar en comunicación con su época, con el arte, con las personas. En su década de existencia, la colección no ha dejado nunca de abrirse a las miradas del exterior, sin dejar de afirmar su dimensión privada: en efecto, se despliega en el corazón de una casa, y forma parte del día a día de sus habitantes. De ahí que la invitación cursada por Fundación Banco Santander haya constituido al mismo tiempo un reto y una ocasión extraordinaria: el reto de pasar de la casa al espacio expositivo y la oportunidad de pensar la colección con vistas a su exhibición y compartirla con un público más amplio. La muestra se abre con una obra de Pierre Huyghe, *I Do Not Own Snow White* (2006), que plantea con humor la cuestión de la propiedad. Se trata de una forma de indicar, ya desde la entrada, que la propiedad de las obras es una cuestión relativa, y que aunque las presentadas pertenezcan hoy a la Cranford Collection, no dejan por ello de formar parte de un patrimonio que es de todos.

Paradójicamente, la exposición se abre y se cierra con sendas obras del artista francés Pierre Huyghe, cuando el planteamiento adoptado ha sido el de reunir obras creadas por artistas británicos y alemanes, dos ejes vitales de la colección. Aunque otros puntos de vista habrían sido tan viables como legítimos, nos pareció importante, con vistas a dotar de sentido a una muestra de estas características, definir un marco que hiciera posible que las obras dialogaran y se enriquecieran mutuamente, en vez de anularse en un simple muestrario. Esta decisión nos ha permitido formar agrupaciones de obras que dan ocasión a los visitantes de comprender el proyecto específico de cada artista, más allá del mero contexto expositivo, y que ponen de relieve ese compromiso profundo que caracteriza a la colección. Aunque la procedencia geográfica de los artistas pueda parecer un criterio de selección bastante anecdótico, semejante elección remite a cuestiones más fundamentales. Si se exceptúa a Bridget Riley y a Sigmar Polke —que podrían perfilarse como figuras tutelares de la exposición—, los artistas cuyas obras se exponen nacieron, en su gran mayoría, hacia mediados de los años cincuenta, en el caso de los alemanes, y un decenio después los británicos. Criterios generacionales y geográficos como estos atraviesan toda la historia del arte.

La Cranford Collection comenzó sus actividades hace aproximadamente doce años, justo en el momento en que el panorama del arte contemporáneo británico estaba en plena expansión. Como era natural, la colección creció desde esa efervescencia y se construyó a partir de ella; así lo atestiguan las obras de Damien Hirst, Sarah Lucas, Gary Hume, Paul Noble y Rebecca Warren aquí expuestas. Entre las características propias de los artistas británicos de esta generación figuran la de apoyarse en los códigos tradicionales de la pintura y de la escultura y al mismo tiempo alterarlos, y la de haber invertido el lenguaje del arte mientras toda una generación continental —a menudo

The Cranford Collection is a private collection driven by a desire to connect with its age, art and others. In its decade of existence, the collection has always been open to outside eyes, while asserting its own private dimension. Indeed, it unfolds in the midst of a house and is a part of the everyday life of its inhabitants. The invitation from Fundación Banco Santander represents both a challenge and an extraordinary opportunity: the challenge entails moving the collection from house to exhibition space; the opportunity involves thinking of the collection as an exhibition and sharing it with a wider audience. The exhibition begins with Pierre Huyghe's work *I Do Not Own Snow White* (2006), which offers a humorous focus on the theme of property. It is a way of indicating from the outset that the ownership of artworks is a relative matter and that, although the works presented may today belong to the Cranford Collection, they are nonetheless part of a shared heritage.

Paradoxically, the exhibition not only opens but also closes with a work by the French artist Huyghe, whereas the chosen perspective was in fact to show works created by British and German artists, two vital elements in the Cranford Collection. Other points of view may have been possible and relevant, but in order to endow this exhibition with meaning, we thought it important to create a framework that would enable the works to develop an enriching dialogue with each other, rather than cancelling each other out in a vain sample. This choice enabled us to arrange groups of works so as to give visitors the chance to understand the specific project in which each artist is engaged beyond the mere exhibition context, while highlighting the in-depth commitment which characterizes the collection. The geographic origin of artists may seem a rather anecdotal criterion, but the choice actually stems from more fundamental issues. Except for Bridget Riley and Sigmar Polke — who may appear to play a tutelary role in the exhibition — most of the artists were born around the mid-1950s, in the case of the Germans, and a decade later in the case of the British. Such generational and geographic effects can be found throughout art history.

The Cranford Collection began its activities nearly twelve years ago, at the height of the boom in the contemporary British art scene. Naturally enough, the collection has grown from this efflorescence while supporting it. The works by artists like Damien Hirst, Sarah Lucas, Gary Hume, Paul Noble and Rebecca Warren exhibited here are witnesses of that process. One of the characteristics of the British artists of this generation is to have drawn support from traditional codes in painting and sculpture while diverting them, to have invested in the very language of art while a continental generation — often collected under the

reunida bajo el estandarte de la estética relacional — se dedicaba a redefinir las prácticas y las actitudes estéticas. Muy pronto la colección se centró en los artistas que trataban de deconstruir y prolongar a un tiempo la historia moderna del arte, y fue en Alemania, a finales de los años ochenta, donde una generación de artistas nacidos después de la Segunda Guerra Mundial revolucionó y reinventó los códigos de esta. Martin Kippenberger, Rosemarie Trockel, Albert Oehlen, junto con Franz West en Austria, figuran entre los artistas europeos más influyentes de los últimos treinta años. Con su asociación de irreverencia y maestría, dieron nuevo impulso a unas prácticas agotadas, encajonadas entre las derivas nostálgicas de la posmodernidad y los atolladeros doctrinarios del modernismo. En este sentido, crearon un ambiente estético con el que sintonizó el panorama británico de los años noventa. Entre los dos escenarios hay, desde luego, tantas diferencias como puntos en común, y precisamente nos hemos basado también en estos contrastes para construir la dinámica de la exposición, en la que el humor *glam rock* de Jim Lambie se codea con la elegancia *punk* de Kippenberger, los cuerpos de Rebecca Warren dan la réplica a la abstracción energética de Oehlen, y las naturalezas muertas de Hirst entrelazan sus motivos con los hilos de las obras de punto de Trockel. La exposición se articula en función de estos contrapuntos múltiples: británico y alemán, femenino y masculino, pintura y escultura, abstracción y figuración, pop y abyección, en un intento de abrir estas clasificaciones, y no de inmovilizarlas.

Todas las obras expuestas fueron creadas desde finales de los años ochenta hasta la actualidad. Esta coherencia es fruto del deseo de la colección de participar en la aventura y en las experiencias de su tiempo, con todo el entusiasmo y con todos los riesgos que ello implica. De ahí que Karla Black, Sophie von Hellermann y Spartacus Chetwynd, que pertenecen a otra generación, participen en la muestra. Más emancipadas del proyecto moderno que sus antecesores, estas tres artistas crean obras que asumen sus imperfecciones y las emplean como instrumentos para abrirse al exterior. Y es que importaba incluir en este proyecto un futuro posible.

banner of relational aesthetics — was engaging in a redefinition of aesthetic practices and attitudes. It was not long before the Cranford Collection focused on artists working to deconstruct and, by the same token, extend the modern history of art, and it was in Germany that, at the end of the 1980s, a generation of artists born after the Second World War shook up and reinvented the codes of modern art history. Martin Kippenberger, Rosemarie Trockel, Albert Oehlen and the Austrian Franz West are among the most influential European artists of the last thirty years. Confined between the nostalgic excesses of postmodernity and the doctrinaire impasses of modernism, they have breathed new life into spent practices by combining irreverence with mastery, creating an aesthetic climate which began to resonate in the British art scene of the 1990s. Of course, there are as many differences as there are common points between these two art scenes, and we have drawn on these contrasts in constructing the exhibition's dynamics: Jim Lambie's glam rock humour rubs shoulders with Kippenberger's punk elegance; Rebecca Warren's bodies counter Oehlen's energetic abstraction; and the motifs of Hirst's still lifes juxtapose with Trockel's knitted threads. Thus, the exhibition is structured according to multiple counterpoints — British and German, masculine and feminine, painting and sculpture, abstraction and figuration, pop and abjection — seeking to open up these classifications, rather than to set them in stone.

The set of works exhibited here were created between the late 1980s and the current day. This coherence stems from the collection's desire to be part of the adventure and the experiences of its time, with all the excitement and risks that this entails. That is why Karla Black, Sophie von Hellermann and Spartacus Chetwynd, who belong to a different generation, are part of the exhibition — less fettered by the modern project than their elders, they produce works which accept their imperfections, using these as tools with which to open up to the outside world. It was important to incorporate a possible future into this project.







Indisciplina • Unruliness

MARK GODFREY

COLECCIONISMO INDISCIPLINADO

Hace poco pregunté a Muriel Salem si el precio no era un factor de peso en su criterio para ampliar la representación, en la Cranford Collection, de Albert Oehlen, un pintor muy importante para ella. Puesto que la colección ya cuenta con cinco cuadros clave de las décadas de 1990 y 2000, ¿preferiría adquirir una obra temprana de principios de los ochenta para mostrar lo que Oehlen hacía al inicio de su carrera, cuando luchaba por distanciarse de figuras paternas como Sigmar Polke, o compraría el cuadro nuevo más bello y excitante que pudiera conseguir? La respuesta de Muriel, formulada sin la menor vacilación, fue la segunda opción.

Esta respuesta me hizo entender algo sobre el espíritu de la Cranford Collection y sobre la enorme diferencia entre la forma en que se desarrolla esta colección y el modo en que lo hace la de un museo. La respuesta me ayudó a comprender que esta es una colección que crece movida por una pasión indisciplinada por objetos concretos y no según una idea de lo que es necesario para ofrecer la representación más fiel de una etapa, una trayectoria, un tema o una tendencia del arte contemporáneo o de un debate en un medio dado (por ejemplo, ‘pintura neoexpresionista de los noventa’ o ‘fotografía posterior a los Becher’). La Cranford Collection se niega a verse constreñida por las categorías museológicas típicas y tampoco crece mediante la puesta en práctica de estrategias de colecciónismo: algunos artistas están representados en profundidad, otros solo con un par de obras; hay cuadros y esculturas, pero también fotografías, películas y videos. Hay artistas de diversos países, pero no parece que la colección intente centrarse en regiones específicas o representar mejor a artistas de países que hasta hace poco no tenían visibilidad en el ‘mundo del arte’. Incluso en una muestra como esta, dedicada a artistas de Alemania y el Reino Unido, hay creadores austriacos y franceses.

EXHIBICIÓN INDISCIPLINADA

Algunas colecciones desean que el arte que poseen transforme sus casas de la ciudad en refugios para que cada noche, al regresar de reuniones, oficinas y tiendas a sus cálidas estancias, puedan contemplar sus hermosos tesoros y olvidar durante un rato el estrés de la vida urbana. Pero no es ese el caso de la Cranford Collection.

Más bien todo lo contrario. La casa de los Salem, donde parte de la colección está expuesta, domina sobre el neoclásico Regent’s Park. Pero una vez que se atraviesa el exterior clásico, con sus columnas jónicas, recibe al visitante algo colorido y bulboso: una obra de Franz West o de Rachel Harrison, o tal vez un cuadro en blanco y

UNRULY COLLECTING

Recently I asked Muriel Salem if costs were not a consideration in how she might go about adding to the Cranford Collection’s representation of Albert Oehlen, a painter very important to her. Since the collection includes five major paintings from the 1990s and 2000s, would she prefer to buy an early work from the early 1980s to show what Oehlen was painting at the beginning of his career, when he sought to distance himself from father figures like Sigmar Polke; or would she buy the most beautiful and exciting brand new painting she could acquire? Muriel’s response – delivered without hesitation – was the latter option.

This answer conveyed to me something about the spirit of the Cranford Collection and the massive difference between how this collection develops and how a museum collection does. The answer told me that this is a collection that grows through an unruly passion for individual objects, rather than because of a sense of doing what is necessary to most faithfully represent an era, a career, a theme or tendency in contemporary art or a debate within a given medium – for instance, ‘neo-expressionist painting in the 1990s’ or ‘post-Bechers photography’. The Cranford Collection refuses to be constrained by typical museological categories, nor does it expand through the implementation of collecting strategies: some artists are represented in depth, others just with a couple of works, and there are paintings and sculptures, but also photographic works, films and videos. There are artists from various countries, but no sense that the collection is attempting to focus on particular regions or to better represent artists from countries that have not until recently featured in the ‘art world’. Even in a show like this one, which concentrates on artists from Germany and the United Kingdom, there are Austrian and French artists in the mix.

UNRULY DISPLAYS

Some collections want their art to transform their city homes into havens, so that each night they can return from meetings, offices and shops to their warm rooms, gaze at their beautiful treasures and forget the stress of urban living for a while. It is not so for the Cranford Collection. Indeed the very opposite is the case. The Salems’ house, where part of the collection is presented, looks over the neo-classical Regent’s Park. But once you pass through the classical exterior, with its Ionic columns, you will be greeted by something colourful and bulbous: a Franz West or a Rachel Harrison, or maybe a black and white painting

negro de Wade Guyton plagado de equis descompuestas en salpicaduras de tinta por los chorros obstruidos de una díscola impresora Epson. Adentrarse en la casa es volver, de la mano del arte, a la valentía de una ciudad como Londres (pero también como Nueva York, Berlín o Colonia), hasta el punto de que uno olvida el decoro tradicional del entorno arquitectónico. Es también un recordatorio de las necesidades y los deseos indisciplinados de los cuerpos humanos para los que se construye una casa.

Hay también una gran dosis de humor y de juego en la forma de colgar las obras, lo justo para que el arte esté en consonancia con la locura de la vida. Recuerdo haber visto la fotografía de los desplumadores de pollos de Jeff Wall que preside el comedor, *Dressing Poultry* (2007) (véase p. 18)—¿puede haber algo que quite más las ganas de cenar?—, y *Pornography* de Jack Pierson sobre la cama de los Salem, con un desnudo de John Currin en el vestidor de Freddy Salem. O el *Coconut Chandelier* (2006) de Guyton / Walker colgado en el hueco de la escalera en el lugar en el que (en las otras casas de la misma serie de Nash) habría una araña de cristal (véase p. 16). Lo más espectacular es probablemente el tratamiento que se da a las esculturas en la casa. No se reserva un espacio para ellas: reposan encima o al lado de sofás, bicicletas de ejercicio, pelotas de gimnasio, armarios, mesas, jarrones, etc. Los objetos tienden a ser aparatosos y tienen una presencia indisciplinada: se entremeten en el espacio. *Fuck Destiny* (2000), de Sarah Lucas, es probablemente la presencia más agresiva, con ese tubo fluorescente que empala un sofá de piel rojo (véanse pp. 14-15 y 82-83), pero mi pieza favorita de la colección es la que muestra *Cubik (In Yer Face)* (2004), de Jim Lambie: una estructura negra con un aire al Tardis de *Doctor Who* que aplasta zapatos de deporte de diferentes colores (véanse pp. 21 y 75). En un espacio de tipo cubo blanco, la obra nos haría pensar en un objeto que nos pisa los dedos de los pies, pero en este contexto es como si la propia escultura estuviera es- trujándose para colarse en la casa de un modo descortés, estorbando a la gente que querría sentarse en los sofás y relajarse.



Jeff Wall *Dressing Poultry* (detalle visto a través de una ventana de la casa / detail, seen through a window of the house)

HISTORIAS INDISCIPLINADAS

Coleccionar y exhibir arte de esta forma indisciplinada es algo que viene de una sensibilidad y un sentido del entusiasmo y el humor que la Cranford Collection comparte con Andrew Renton (el conservador con el que trabajan desde hace una década), pero reunir una colección indisciplinada equivale también a reconocer la naturaleza indisciplinada del arte contemporáneo, en especial en lo referente a las relaciones de los artistas contemporáneos con la historia del arte reciente. Para explicar lo que quiero decir, intentemos imaginar a un coleccionista que comienza en Nueva York en 1968. Supongamos que está interesado en el arte más actual que exhiben en la ciudad recién llegados como Richard Serra, Eva Hesse y Robert Smithson. Ese coleccionista podría reconocer que esta obra se ha creado en cierto modo como respuesta a la producción de Carl Andre, Dan Flavin y Donald Judd, y que estos artistas miraban a su vez hacia referentes como Barnett Newman, Mark Rothko y Jackson Pollock. Si su bolsillo lo permitiera, podría querer coleccionar piezas de los artistas emergentes y agregar después obras de los referentes de estos y, al hacerlo,

podría representar una línea de la historia del arte que ayudara a entender el arte de Nueva York de los últimos treinta años. Y, paseando por el MoMA décadas más tarde, vería una réplica de su criterio: la galería del expresionismo abstracto, la sala del minimalismo, el posminimalismo a continuación...

Pero hoy en día las líneas que conectan a los artistas con aquellos a los que reverencian nunca son ramas simples, sino redes y entramados que crecen en todo tipo de direcciones inesperadas. Por usar otro ejemplo norteamericano —y un artista de la Cranford Collection—, si consideramos los precedentes de la obra de Christopher Wool, debemos pensar en pintores del expresionismo abstracto como Philip Guston y Richard Pousette-Dart, pero también en las fotografías de Daido Moriyama y William Klein, o en las estampas de Dieter Roth. La Cranford Collection nos permite tener una percepción de cómo los artistas actuales trabajan partiendo de una amplia gama de influencias dispares y no en el marco de una tradición lineal. Así, por ejemplo, para Karla Black el uso que Eva Hesse hace de los materiales blandos podría ser tan importante como el empleo del color en Bridget Riley, mientras que para Jim Lambie el absurdo de Fischli & Weiss podría tener tanto peso como el gusto de los artistas pop por la purpurina y el *glam*.

Entre los artistas jóvenes de Alemania y el Reino Unido de los ochenta y los noventa del siglo XX (cuando muchos de los creadores de esta muestra comenzaron a exponer), existía una fuerte sensación de que los hilos conductores de la historia del arte se estaban desenmarañando. Nunca habían prestado atención a la historia unidireccional del arte moderno contada por el MoMA o por críticos estadounidenses como Clement Greenberg, y tampoco les interesaba demasiado la tendencia posmoderna inicial de recurrir a las fuentes de la historia del arte en un intento de cuestionar el concepto de originalidad. Por el contrario, la estrategia consistía en robar todo aquello que pudiera resultar útil: para un artista como Damien Hirst, podía tratarse de los depósitos de Jeff Koons, las estanterías de Haim Steinbach, las cartas de colores de Gerhard Richter, los *collages* de mariposas de Jean Dubuffet o los cuadros centrífugos de Alfons Schilling. En el caso de Hirst, se podría argumentar que se limitó a tomar cada una de estas formas ya existentes, convirtiéndolas en una obra distintiva propia y creando a continuación obras más numerosas y grandes que sus antecesores con la típica ambición indisciplinada de un artista emergente en el contexto de finales de los ochenta. Para otros artistas, este acercamiento indisciplinado a la historia del arte podía traducirse en una producción con un objeto más claramente definido: así, al crear sus cuadros de lana tejida a máquina, Rosemarie Trockel tal vez miraba hacia la primera abstracción, a los cuadros de marcas comerciales y productos de Andy Warhol y a sus pinturas Rorschach, además de recuperar las visiones feministas del ‘trabajo de mujeres’ de la década de 1970 (por ejemplo, el uso que Miriam Schapiro hacía de la costura). Pero para Trockel no era una simple cuestión de usar formas pasadas, sino de desmontar las creencias anteriores y provocar nuevas preguntas: ¿había cierto esencialismo en el uso de los materiales por parte del feminismo de los setenta? ¿Qué sucede con nuestra interpretación de la abstracción cuando es el resultado de un programa de ordenador? ¿Cómo conforman los productos y las marcas comerciales nuestras identidades?

by Wade Guyton presenting X figures broken up into sputters of ink by the clogged jets of a wayward Epson printer. To step into the house is to be returned — by the art — to the grittiness of a city like London — but equally New York, Berlin, Cologne — so much that you forget the traditional decorum of the architectural setting. It is also to be reminded of the unruly needs and desires of the human bodies for which a home is built.

There is also a lot of humour and play in the hangs, so much so that the art is in tune with the craziness of life. I remember seeing Jeff Wall’s photograph of chicken pluckers in the dining room, *Dressing Poultry* (2007) (see p. 18) — what could put you off your dinner any more? — and Jack Pierson’s *Pornography* over the Salems’ bed, with a John Currin nude in Freddy Salem’s dressing room. Or the *Coconut Chandelier* (2006) by Guyton/Walker hanging in the stairwell, in the place where, in other Nash Terrace houses, you would have a crystal chandelier (see p. 16). Most wonderful perhaps is how sculptures are treated in the house. No space is set aside for them: they sit on or alongside sofas, exercise bikes, gym balls, cabinets, tables, vases and so on. The objects tend to be unwieldy and they have an unruly presence, intruding in the space. Sarah Lucas’s *Fuck Destiny* (2000) is perhaps the most aggressive presence, with its fluorescent tube impaling a red leather sofa (see pp. 14–15 and 82–83). My favourite piece of the collection is Jim Lambie’s *Cubik (In Yer Face)* (2004), a black Tardis-like structure pressing down on training sneakers of different colours (see pp. 21 and 75). In a white cube setting the work would make you think of an object treading on your toes, but in this context it is as if sculpture is squashing itself into the house, rudely getting in the way of the people who would presumably like to sit on the sofas and relax.

UNRULY HISTORIES

Collecting and displaying art in this unruly way comes from a sensibility and sense of excitement and humour shared by the Cranford Collection and Andrew Renton, the curator they have worked with for a decade — but to assemble an unruly collection is also to recognize the unruly nature of contemporary art, particularly in regard to contemporary artists’ relationships to recent art history. To explain what I mean, let us try to imagine some collectors beginning in New York City in 1968. Let us imagine they are excited by the most recent art being shown in the city by newcomers Richard Serra, Eva Hesse and Robert Smithson. They might recognize that this work was being made in some way as a response to the work of Carl Andre, Dan Flavin and Donald Judd, and that these artists were in turn looking at Barnett Newman, Mark Rothko and Jackson Pollock. If their pockets were deep enough, they might want to collect the emerging artists and then add works by those they looked back to. And, in doing

ARTISTAS INDISCIPLINADOS

Es el modo indisciplinado en que reúnen las piezas, la forma indisciplinada en que la Cranford Collection cuelga las obras en una casa privada y la aproximación indisciplinada de sus artistas a la historia del arte lo que hace que determinadas figuras de la colección parezcan encarnar más que otras el espíritu de la colección. Y muchos de esos artistas se han incluido en esta muestra: Franz West, Albert Oehlen, Martin Kippenberger, Rosemarie Trockel, Jim Lambie, Rebecca Warren, Bridget Riley, Sarah Lucas... Y su indisciplina parece reflejar la identidad de la colección más que el clasicismo inherente a las obras de Gary Hume o Rachel Whiteread.

¿Pero cuál es la sensibilidad que aglutina a West, Oehlen, Warren, Lambie, etc.? Como primer paso hacia una respuesta, tomemos *Cube*, una obra de Warren de 2003: el bloque tosco así llamado es mucho más informe que cualquier cubo minimalista, y sin embargo es de bronce, un material escultórico tradicional que los minimalistas habrían rechazado (véase p. 128). Warren monta su bronce, absurdamente, sobre un carrito de madera DM para que lo imaginemos dando vueltas por una habitación, pero también para que pensemos que, si se pone en movimiento, el peso del bulto hará probablemente que las ruedas se vengan abajo. O consideremos la obra de 1983 de Martin Kippenberger *Theoretisches Bild - Mein Zahnstocher*, otro objeto colocado sobre una plataforma que parece demasiado pequeña para él (véase p. 62). Se trata de una almendra marrón situada sobre una base verde transparente; se diría que es una especie de nuez grande, pero el título la denomina 'palillo de dientes'. Está pintada sobre un fondo con visibles pinceladas de color verde grisáceo, y desde los lados surgen líneas angulares de colores rosa fucsia, azul eléctrico, amarillo y naranja. Muchas otras obras de la colección tienen esta clase de estructura: siempre hay algún tipo de base, pero el objeto colocado sobre ella resulta demasiado aparatoso: por ejemplo, *Lémur*, 2006, de Franz West, con las protuberancias de color amarillo miel que crecen y crecen de una fina varilla de metal ligeramente doblada (véase pp. 21 y 142), o los cuadros *Untitled*, 2007, de Michael Krebber, en los que la base es una imagen de la que el artista se ha apropiado, como una viñeta de los años cincuenta, y lo que reposa sobre ella es un texto tomado de una conferencia ofrecida en 2000 en una escuela de arte (véase pp. 71-72). Estos artistas no están interesados en las formas minimalistas, pero tampoco crean grandiosos espectáculos de expresionismo desordenado. De algún modo, sus obras son a la vez anárquicas y controladas. Los artistas ponen a prueba materiales y convenciones, desbaratando nuestras expectativas e impregnándolas de humor.

this, they could represent a line in art history that made sense of New York's art of the past thirty years. And walking through the MoMA, decades later, they would see their judgment replicated: the Ab Ex gallery, the minimalism room, then postminimalism.

But today the lines connecting artists to those they revere are never single strands, but nets and webs that go in all sorts of unexpected directions. To use another American example — and an artist in the Cranford Collection — if one wants to think about the precedents for the work of Christopher Wool one has to consider Ab Ex painters like Philip Guston and Richard Pousette-Dart, but also the photographs of Daido Moriyama and William Klein, or the prints of Dieter Roth. The Cranford Collection allows us to get a sense of how artists today are working from a range of different influences, rather than within a linear tradition. For instance, for Karla Black, Hesse's use of soft materials might be as important as Bridget Riley's use of colour; whereas for Jim Lambie, Fischli & Weiss's absurdity could be as significant as pop artists' embrace of glitter and glam.

For young artists in Germany and the United Kingdom in the late 1980s and the 1990s — when many of the artists in this exhibition began to show — there was a powerful sense that the narratives of art history were being unravelled. They had never really cared for the one-directional story of modernism told by the MoMA or by American critics such as Clement Greenberg, and they were also not so interested in early postmodernism's tendency to quote from art historical sources in an attempt to question the concept of originality. Rather, the approach was to steal whatever could be useful: for an artist like Damien Hirst this could mean Jeff Koons's tanks, Haim Steinbach's shelves, Gerhard Richter's colour charts, Jean Dubuffet's butterfly collages or Alfons Schilling's spin paintings. For Hirst the argument could be made that he simply took each of these already-existing forms, turned them into a signature work of his own, and then proceeded to make more and larger works than his antecedents, with an unruly ambition that befits an artist emerging in the context of the late 1980s. For other artists this unruly approach to art history could produce more critically focused art: thus, when she made her machine-woven wool paintings, Rosemarie Trockel could look back to early abstraction, to Andy Warhol's paintings of trademarks and products, and to his Rorschach paintings, as well as to the 1970s feminist approaches to 'women's work' — for example Miriam Schapiro's use of stitching. But for Trockel it was not just a matter of using earlier forms, but of dismantling earlier beliefs and provoking new questions. Was there something essentialist about 1970s feminism's approach to materials? What happens to our understanding of abstraction when it is the output of a computer programme? How do products and trademarks shape our identities?

UNRULY ARTISTS



Jim Lambie *Cubik (In Yer Face)*



Franz West *Lemure*

Michael Krebber *Untitled*

It is because of the unruly manner of their collecting, the unruly way the Cranford Collection hangs work in a private home and the unruly approach of their artists to art history that certain figures in the collection seem to embody the spirit of the collection more than others. And many of these artists are in this show — Franz West, Albert Oehlen, Martin Kippenberger, Rosemarie Trockel, Jim Lambie, Rebecca Warren, Bridget Riley, Sarah Lucas... The unruliness of the artists seems to capture the identity of the collection more than the classicism that is part of Gary Hume's or Rachel Whiteread's work.

But what is the sensibility that ties together West, Oehlen, Warren, Lambie and so on? As a way towards an answer, take Warren's 2003 *Cube* — the rough lump named by the work's title is far more unshapely than any minimalist cube, and yet it is made of bronze, a traditional sculptural material that minimalists would have shunned (see p. 128). Warren mounts her bronze, absurdly, on a small MDF trolley, so that we imagine it spinning around a room, but also has us think that, if set in motion, the weight of the lump would surely cause the wheels to collapse. Or take Kippenberger's 1983 *Theoretisches Bild-Mein Zahnschäfer*, which represents another object set on a platform that feels too small for it (see p. 62). This is a brown kernel on a transparent green base — it appears like a kind of vast nut, but the title calls it a toothpick. It is painted over a grey-green brushy ground and from its sides zoom angular lines of fuchsia pink, electric blue, yellow and orange. Many other works in the collection have this kind of structure. There is often some kind of base, but the thing that sits on it can be unwieldy: for instance West's 2006 *Lemure (Lemur)*, with the honey-yellow lumps growing and growing out of a thin and slightly bent metal rod (see pp. 21 and 142); or Michael Krebber's 2007 *Untitled* paintings, where the base is an appropriated image — for instance from a 1950s cartoon — and the thing sitting on it is a text taken from a 2000 art school lecture (see pp. 71–72). These artists are not interested in minimal forms, but nor do they make grandiose spectacles of messy expressionism. Their works are somehow at once anarchic and self-contained. The artists test out materials and conventions, confounding our expectations and also bringing humour to it.

Darren Almond

NACIÓ EN 1971 EN WIGAN (REINO UNIDO). VIVE Y TRABAJA EN LONDRES (REINO UNIDO)
BORN IN 1971 IN WIGAN (UNITED KINGDOM). HE LIVES AND WORKS IN LONDON (UNITED KINGDOM)

Pasé de ser un escultor abstracto que dedicaba horas interminables a plantearse preguntas formales como qué color y qué forma debían tener las cosas a reflexionar sobre el movimiento y el tiempo. [Darren Almond]

La producción de Darren Almond nace de su fascinación por el paso del tiempo y de la observación de que, mientras que el tiempo avanza implacablemente hacia adelante, se van formando y crecen los recuerdos personales y las historias colectivas. Almond busca ejemplos de esta incansable condición viajando a algunos de los rincones más inaccesibles del planeta, desde el Círculo Polar Ártico y Siberia a una línea de ferrocarril que conecta China y el Tibet por vías situadas a unos cinco kilómetros sobre el nivel del mar. Desde estos lugares tan diversos, Almond crea obras que abarcan varias disciplinas, como la fotografía, el cine, la escultura, la instalación y el trabajo en papel.

Los dos proyectos por los que Almond es más conocido, extraordinariamente diferentes pero igualmente intensos, ilustran a la perfección su dominio poético del tema. En el primero, una instalación escultórica titulada *Terminus*, Almond trasladó las paradas de autobús originales de la ciudad polaca de Oswiecim, antes conocida como Auschwitz, a varias galerías de todo el mundo. En el segundo, una serie en desarrollo que Almond inició en 1998 y que se conoce como *Fullmoons*, el artista fotografió paisajes de interés histórico en distintos lugares del mundo, usando solo la luz proyectada por la luna llena y tiempos de exposición de quince minutos o más.

En ambos proyectos, la percepción del espectador se confunde: en el primero, un punto de llegada y de partida aparentemente inocuo se revela de repente como una alusión a uno de los momentos más oscuros de la historia, y en el segundo, el día resulta ser en realidad la noche, ya que la fuerza de la luz etérea proyectada por la luna es tan grande que parece el sol. Estas sutiles revelaciones constituyen el núcleo del trabajo de Almond y ahondan aún más la carga emocional de las historias que comparte.

Almond ha sido objeto de exposiciones individuales en el FRAC Auvergne de Francia (2011) y en Parasol Unit, en Londres (2008). Ha participado en exposiciones del Museo de Israel (Jerusalén, 2012) y el Miami Art Museum (2011), y estuvo nominado para el premio Turner en 2005. [ALICE WALTERS]

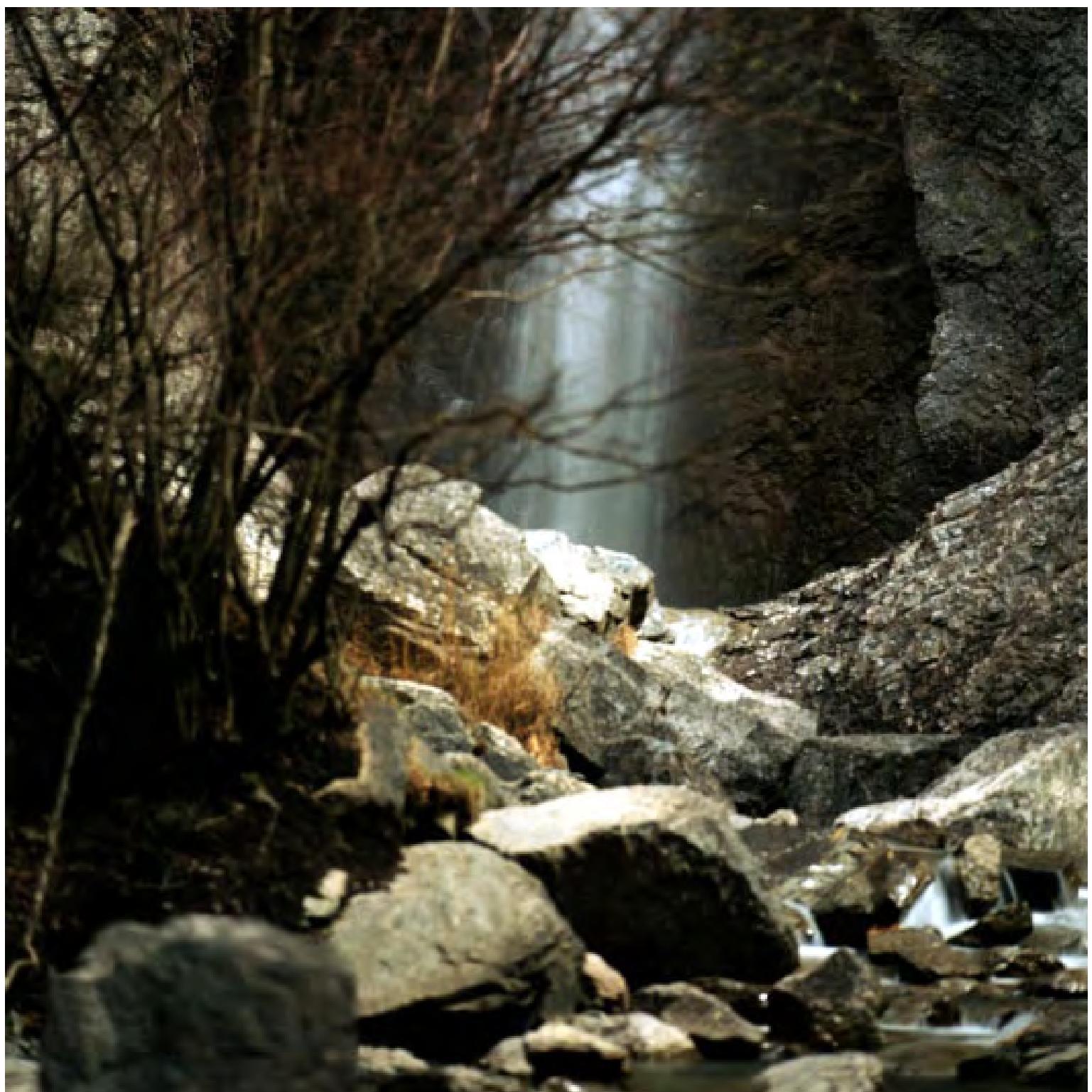
I went from being an abstract sculptor who spent ages asking myself formal questions like what colour and shape to make things, to pondering movement and time. [Darren Almond]

Darren Almond's practice is borne out of his fascination with the passing of time and the observation that, as time relentlessly moves forward, personal memories and collective histories are formed and grow. Almond seeks out examples of this unceasing condition by travelling to some of the most inaccessible terrains on the planet, from the Arctic Circle and Siberia to a train line that connects China and Tibet on tracks that run some five kilometres above sea level. From these diverse locales, Almond creates a body of work that spans multiple disciplines, including photography, film, sculpture, installation and work on paper.

The two remarkably different, yet equally powerful, bodies of work for which Almond is best known illustrate perfectly his poetic command over his subject. For the first, a sculptural installation entitled *Terminus*, Almond relocated the original bus shelters from the town of Oswiecim (Poland), formerly known as Auschwitz, to various gallery spaces around the world. For the second, an on-going series that Almond began in 1998 and is known as the *Fullmoons*, the artist photographed landscapes of historical interest across the world using only the light cast by a full moon with exposure times of over fifteen minutes.

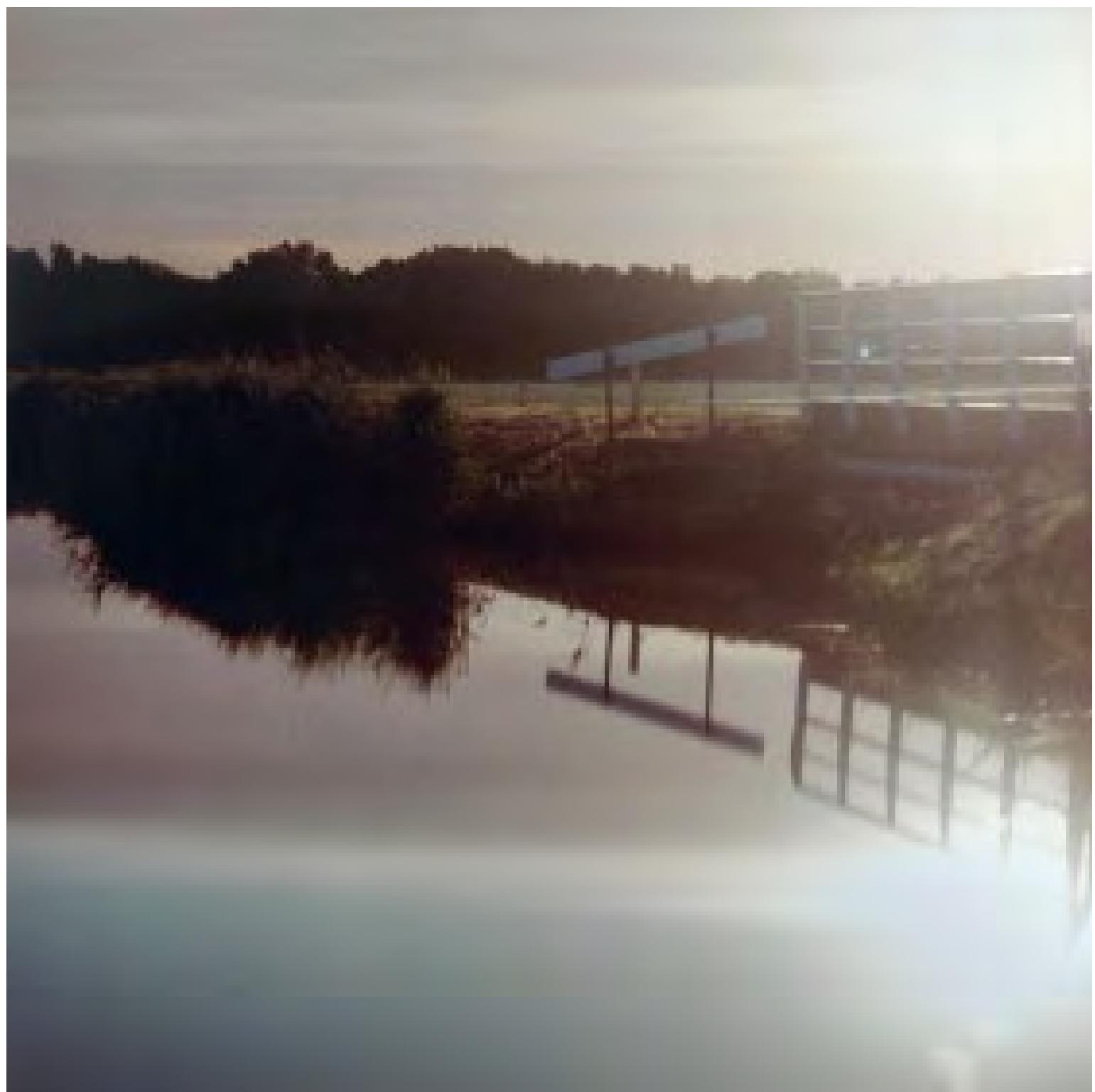
In both works the viewer's perception is confounded: in the former, a seemingly innocuous point of arrival and departure is suddenly revealed to signify one of the darkest points in history; while, in the latter, day is revealed to in fact be night, the strength of the ethereal light cast by the moon being so great as to resemble the sun. These subtle revelations lie at the heart of Almond's work and further deepen the poignancy of the narratives he shares.

Almond has been the subject of solo exhibitions at FRAC Auvergne, France (2011), and Parasol Unit, London (2008). His work has been shown in collective exhibitions at the Israel Museum, Jerusalem (2012), and the Miami Art Museum (2011). He was nominated for the Turner Prize in 2005. [ALICE WALTERS]



Luna llena@Cascada, 2001
Copia Lambda, ed. 3/5, 128,3 x 129,5 cm

Fullmoon@Cascade, 2001
Lambda print, ed. 3/5, 128,3 x 129,5 cm



Luna llena@Canal, 2001
Copia Lambda, ed. 3/5, 128,5 x 129,5 cm

Fullmoon@Kanaal, 2001
Lambda print, ed. 3/5, 128,5 x 129,5 cm

Karla Black

NACIÓ EN 1972 EN ALEXANDRIA (REINO UNIDO). VIVE Y TRABAJA EN GLASGOW (REINO UNIDO)
BORN IN 1972 IN ALEXANDRIA (UNITED KINGDOM). SHE LIVES AND WORKS IN GLASGOW (UNITED KINGDOM)

Aunque hay ideas sobre los procesos de desarrollo psicológicos y emocionales implícitas en mis esculturas, los objetos en sí mismos son verdaderas exploraciones físicas en torno al pensamiento, el sentimiento, la comunicación y las relaciones. [Karla Black]

Karla Black es una escultora reconocida por sus obras abstractas de gran escala, en las que se combinan materiales tradicionales con otros poco comunes, desde papel para manualidades y escayola en polvo hasta esmalte de uñas, crema hidratante y maquillaje. Estos últimos, relacionados en gran medida con el universo efímero de la cosmética y la belleza, aluden al cuerpo y reflejan el interés de Black por la teoría feminista y psicoanalítica. Su carácter material transitorio permite además a la artista conservar un elemento de *performance* en la escultura final estática que crean al combinarse.

Del *land art* al expresionismo y el formalismo, Black escarba en el panteón de la historia del arte para producir obras conscientes de su herencia y al mismo tiempo totalmente únicas. Su obra recuerda en especial a la producción ‘antiforma’ de Eva Hesse y Robert Smithson. Las grandes piezas para el suelo se combinan con ligaduras colgantes que parecen transitorias y casi efímeras por su fragilidad y que canalizan el especial interés de la artista por la vulnerabilidad psicológica.

La obra de Black normalmente, se configura pensando en una galería o un espacio concreto, tras un proceso de creación que es exploratorio y a menudo intensamente laborioso. La artista evita deliberadamente las reglas y los métodos conocidos, y favorece en su lugar un tratamiento irregular e innovador de los materiales que elige. La configuración que Black da a sus características materias primas desafía al espectador a responder ante su obra de un modo tanto físico como emocional.

En 2011 Black estuvo nominada al premio Turner y representó a Escocia en la edición n.º 54 de la Bienal de Venecia. Recientemente, ha sido objeto de exposiciones individuales en el Kunsthalle Nürnberg de Núremberg (2010), el Modern Art Oxford de Oxford (2009), la Kunstverein Hamburg de Hamburgo (2009), el Migros Museum de Zúrich (2009) y el West London Projects de Londres (2008). [ALICE WALTERS]

While there are ideas about psychological and emotional developmental processes held within the sculptures I make, the things themselves are actual physical explorations into thinking, feeling, communicating and relating. [Karla Black]

Karla Black is a sculptor who is recognized for her large-scale, abstract works, that combine both traditional and unlikely materials, from sugar paper and powder plaster to nail varnish, moisturising cream and makeup. The latter materials, largely related to cosmetics and beauty ephemera, reference the body and reflect Black's interest in feminist and psychoanalytical theory. Their impermanence as materials also allows the artist to retain an element of performance in the final static sculpture that they combine to make.

From Land Art to expressionism and formalism, Black mines the tombs of art history to produce work that is both knowingly situated and entirely unique. Her work is particularly reminiscent of the ‘anti-form’ work of Eva Hesse and Robert Smithson. Large floor based works are presented alongside hanging ligatures that appear transitory and almost ephemeral in their fragility, channelling the artist’s particular focus on psychological vulnerability.

Black’s work is normally configured with a specific gallery or space in mind and the making process is exploratory and often intensely laboured. She purposefully avoids known rules and methods, instead favouring a haphazard and innovative treatment of her chosen materials. Black’s configuration of her unique raw materials challenges the viewer to respond to her work both emotionally and physically.

In 2011 Black was nominated for the Turner Prize and represented Scotland at the 54 Venice Biennale. She has been the subject of recent solo exhibitions at Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg (2010); Modern Art Oxford, Oxford (2009); Kunstverein Hamburg, Hamburg (2009); Migros Museum, Zurich (2009); and West London Projects, London (2008).

[ALICE WALTERS]

La división no es, 2011
Madera, sombra de ojos, papel,
tiza y lazo, 100 x 132 x 50 cm

Division Isn't, 2011
Balsa wood, eyeshadow, sugar, paper,
chalk and ribbon, 100 x 132 x 50 cm



Martin Boyce

NACIÓ EN 1967 EN GLASGOW (REINO UNIDO), DONDE VIVE Y TRABAJA
BORN IN 1967 IN GLASGOW (UNITED KINGDOM), WHERE HE LIVES AND WORKS

He estado pensando mucho en la noción de utopía y en cómo podemos crearla para nosotros mismos, en cómo creamos un espacio para nosotros, ya sea un espacio físico, un espacio psicológico o un espacio emocional que se pueda describir como una utopía. [Martin Boyce]

El artista escocés Martin Boyce realiza fundamentalmente esculturas e instalaciones. Disciplinas como la arquitectura y el diseño tienen una gran presencia en su producción.

Su obra, en la que en ocasiones se introducen deliberadamente matices de Alexander Calder, el modernismo y la Bauhaus, se convierte a la vez en un diálogo entre sus referentes y el lenguaje más actual. Una referencia predominante y persistente en buena parte de la producción de Boyce son los árboles cubistas creados por los escultores franceses de vanguardia Joël y Jan Martel en 1925.

Boyce crea instalaciones a gran escala para un espacio concreto con materiales como el neón, el acero y el vidrio. Ha descrito su obra como «un paisaje peculiar: un colapso del mundo interior y el exterior». La ubicación y la escala de sus instalaciones sugieren a menudo un hábitat para la interacción social.

Boyce se dio a conocer como miembro de una generación de artistas surgida a finales del siglo XX. Su proceso, lleno de referencias enigmáticas a movimientos anteriores del pasado siglo, crea un contexto irónico, pero apropiado. Aunque hay en Boyce referencias directas al modernismo, el paisaje urbano, la arquitectura y el diseño, sus escenas evocan constantemente una sensación de poesía y hechizo. La instalación *Our Love Is Like the Flowers, the Rain, the Sea, and the Hours* se compone de árboles y bancos fabricados con materiales industriales.

Martin Boyce completó su licenciatura (1990) y un máster (1997) en la Glasgow School of Art. En 2011, ganó el premio Turner por *Do Words Have Voices*, expuesta en el Baltic Centre for Contemporary Art de Gateshead (Reino Unido). Compartió la nominación para el premio con la artista escocesa Karla Black. En 2009, representó a Escocia en la Bienal de Venecia. Boyce ha expuesto en el Modern Institute de Glasgow (2012), la Scottish National Gallery of Modern Art de Edimburgo (2011), el Museum of Contemporary Art de Chicago (2010), el Palais de Tokyo de París (2007) y la Tate Britain de Londres (2002). [LISA SLOMINSKI]

I've been thinking a lot about the notion of utopias, and the way we can create them for ourselves, the way you create a space for yourself, whether that's a physical space, a psychological space or an emotional space that you could describe as a utopia. [Martin Boyce]

Scottish artist Martin Boyce works primarily in sculpture and installation. The disciplines of architecture and design are heavily prevalent in his practice.

Deliberately applying nuances of Alexander Calder, Modernism and Bauhaus at times, his work becomes simultaneously a conversation amongst his references, as well as an altogether current expression. A predominant and persistent single reference in much of Boyce's work are the cubist trees made by avant-garde French sculptors Joël and Jan Martel in 1925.

Boyce creates large-scale, site-specific installations using materials such as neon, steel and glass. He has described his work as “a peculiar landscape: a collapse of the interior and the exterior world”. The placement and scale of his installations often suggest a habitat for social interaction.

Boyce's notoriety came amongst a generation of artists emerging at the end of the 20th century. His process of enigmatically referencing past movements of the last century creates an ironic yet befitting context. While Boyce directly references the modernist movement, urban landscape, architecture and design, his scenes continually evoke a sense of poetry and enchantment. Boyce's installation *Our Love Is Like the Flowers, the Rain, the Sea and the Hours* consists of trees and benches exemplifying his use of referential props made of industrial materials.

Boyce received his BA (1990) and Master of Fine Arts (1997) from the Glasgow School of Art. In 2011 he won the Turner Prize for *Do Words Have Voices*, displayed at the Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead (United Kingdom), for which he was nominated alongside fellow Scottish artist Karla Black. In 2009 he represented Scotland at the Venice Biennale. Boyce has exhibited at The Modern Institute, Glasgow (2012); the Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh (2011); the Museum of Contemporary Art, Chicago (2010); Palais de Tokyo, Paris (2007); and Tate Britain, London (2002). [LISA SLOMINSKI]

Nuestro amor es como las flores, la lluvia, el mar y las horas, 2002
Árboles: tubos fluorescentes,
240 x 77 x 57 cm
Bancos: madera recubierta de polvo de acero,
101 x 77 x 57 cm

Our Love Is Like the Flowers, the Rain, the Sea and the Hours, 2002
Trees: fluorescent light components,
240 x 77 x 57 cm
Benches: powder coated steel on wood,
101 x 77 x 57 cm



Spartacus Chetwynd

NACIÓ EN 1973 EN LONDRES (REINO UNIDO), DONDE VIVE Y TRABAJA
BORN IN 1973 IN LONDON (UNITED KINGDOM), WHERE SHE LIVES AND WORKS

Confío en que siempre me divertiré y conseguiré que pasen cosas, y disfruto cuando encuentro espectáculos estimulantes a mi alrededor, como una banda de moteros practicando acrobacias en un aparcamiento un domingo.
[Spartacus Chetwynd]

En 2006, en su trigésimo tercer cumpleaños, la artista británica Lali Chetwynd cambió su nombre por el de 'Spartacus', en homenaje al gladiador que lideró (aunque sin éxito) un levantamiento de esclavos contra la República de Roma entre los años 73 y 70 a. C. Desde entonces, Chetwynd ha hecho honor a su audaz sobrenombrado y se ha convertido en una artista conocida, sobre todo, por producir parodias de minidramas heroicos que entrelazan lo épico y lo cotidiano en una aceptación sincera y entusiasta de la falibilidad humana.

Con la ayuda de familiares y amigos, Chetwynd escenifica representaciones que recuerdan a las obras de teatro populares o a los espectáculos callejeros, con temas procedentes de la música pop, los cuentos de hadas, la literatura y el cine, y cuyos protagonistas bufonescos incluyen superhéroes de cómics baratos como Conan el Bárbaro y El increíble Hulk, o grandes nombres de la historia del arte como Yves Klein, Katsushika Hokusai y Richard Dadd. Los miembros del público son invitados a participar en un juego carnavalesco en el que el humor y la fantasía son los recursos empleados para recrear los relatos culturales dominantes. Los disfraces y accesorios de Chetwynd están hechos totalmente a mano, aunque a menudo de una forma burda; sus actores se muestran vehementes, pero en ocasiones han ensayado poco y parecen distraídos. Y sin embargo, el ardido brechtiano de dejar al descubierto los mecanismos y las debilidades de sus espectáculos oculta el deseo sincero, casi romántico, de Chetwynd por encontrar la liberación personal a través de la expresión colectiva.

Spartacus Chetwynd se licenció en Antropología Social en el University College de Londres antes de completar una segunda licenciatura de la Slade School of Fine Art y obtener un máster en Pintura en el Royal College of Art. Entre sus principales exposiciones individuales destacan las celebradas en el New Museum de Nueva York (2011), Le Consortium de Dijon (2008) y el Migros Museum für Gegenwartskunst de Zúrich (2007). En 2010 fue una de las finalistas del premio Jarman para videoartistas. En 2012 Chetwynd estuvo nominada para el premio Turner junto con el artista Paul Noble.

[AMANDA SARROFF]

I feel confident that I will always have fun and make things happen, and I enjoy finding exciting spectacles around me like a group of motorbike gangs practicing stunts in a car park on a Sunday.
[Spartacus Chetwynd]

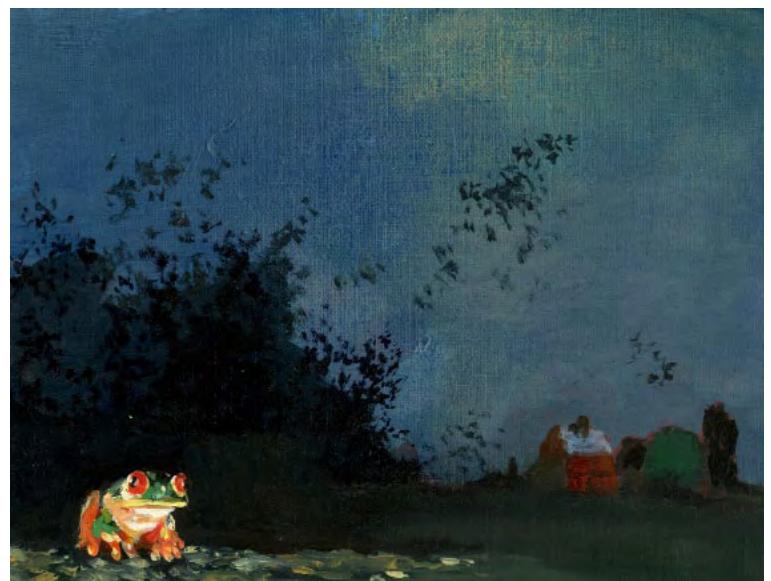
In 2006, on her thirty-third birthday, British artist Lali Chetwynd changed her first name to 'Spartacus', after the gladiator who led – albeit unsuccessfully – a slave uprising against the Roman Republic in 73–70 BC. Chetwynd has since lived up to her daring sobriquet as an artist best known for producing mock-heroic mini-dramas that entwine the epic with the everyday in an earnest, enthusiastic embrace of human fallibility.

With the aid of family and friends, Chetwynd stages performances akin to folk plays or street spectacles whose themes draw from pop music, fairytales, literature and film, and whose haberdashery protagonists include pulp superheroes, like Conan the Barbarian and The Incredible Hulk, and art historical mammoths like Yves Klein, Katsushika Hokusai and Richard Dadd. Audience members are invited to participate in a carnivalesque romp, where humour and whimsy are devices to retell dominant cultural narratives. Chetwynd's costumes and props are entirely handcrafted, if often roughly fashioned, and her performers spirited, if at times ill-rehearsed and moony. The Brechtian ploy of laying bare the mechanisms and flaws of her spectacles disguises Chetwynd's sincere, even romantic, desire to find personal liberation through collective expression.

Chetwynd received a BA in Social Anthropology from University College London, a second BA from the Slade School of Fine Art (London) and an MA in Painting from the Royal College of Art (London). Major solo exhibitions include those held at the New Museum, New York (2011); Le Consortium, Dijon (2008); and Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich (2007). In 2010 she was shortlisted for the Jarman Award for video artists. In 2012 Chetwynd was nominated for the Turner Prize alongside Paul Noble.

[AMANDA SARROFF]





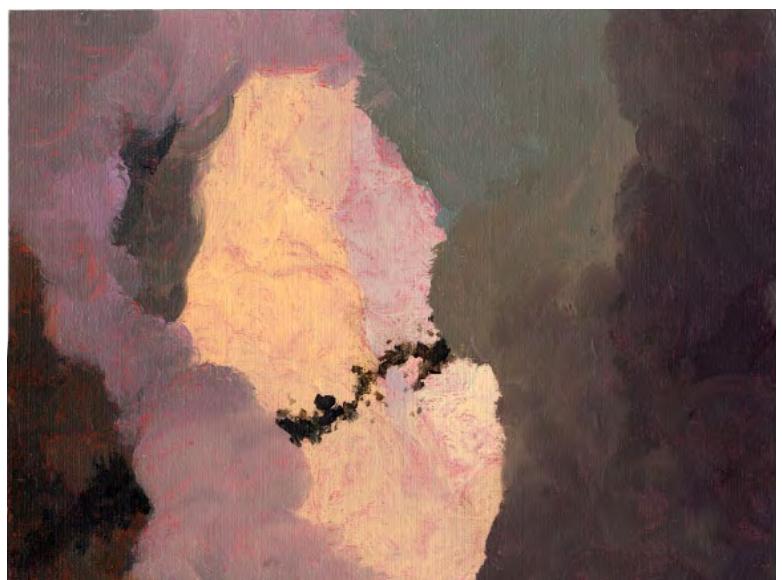
Lali Chetwynd

Ópera «El murciélagos» 19 a 22, 2004
Óleo sobre papel lienzo, cuatro piezas, 15 x 20,5 cm c/u

Bat Opera 19 to 22, 2004
Oil on canvas paper, four pieces, 15 x 20,5 cm each

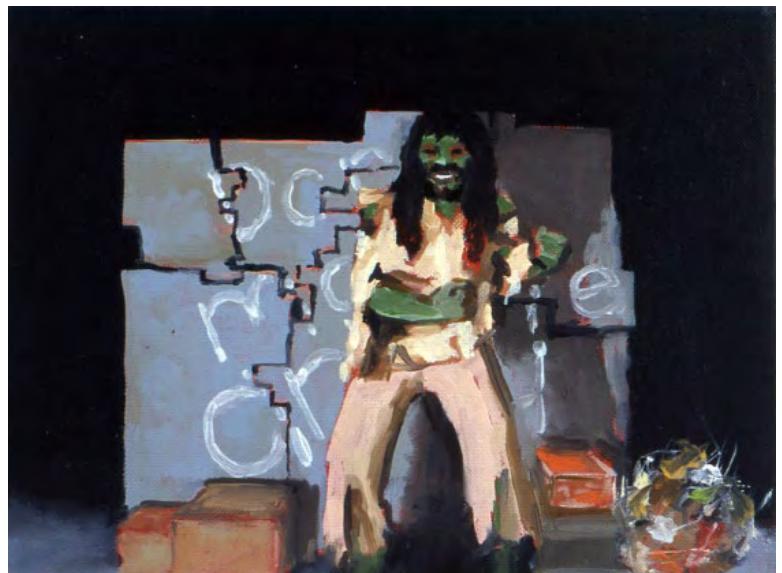
*Ópera «El murciélagos», 2008
Óleo sobre papel lienzo, dos piezas, 24 x 29 cm c/u*

*Bat Opera, 2008
Oil on canvas paper, two pieces, 24 x 29 cm each*



Lali Chetwynd
*El increíble Hulk, 2004
Óleo sobre papel lienzo, 15 x 20 cm*

*The Hulk, 2004
Oil on canvas paper, 15 x 20 cm*



Phil Collins

NACIÓ EN 1970 EN RUNCORN (REINO UNIDO). VIVE Y TRABAJA EN GLASGOW (REINO UNIDO) Y BERLÍN (ALEMANIA)
BORN IN 1970 IN RUNCORN (UNITED KINGDOM). HE LIVES AND WORKS IN GLASGOW (UNITED KINGDOM) AND BERLIN (GERMANY)



Una cámara reúne a las partes interesadas. Atrae y repele en función de las circunstancias o el capricho. Una cámara hace que yo me interese por ti y que tal vez tú te intereses por mí. En este sentido, es una cuestión de amor. Y de explotación. [Phil Collins]

Phil Collins estudió Arte Dramático y Filología inglesa en la Universidad de Manchester antes de completar un máster de Bellas Artes en Belfast. Tras graduarse, pasó algún tiempo viviendo y trabajando en Belgrado. La suya no es, desde luego, una biografía que se ajuste a la trayectoria tradicional de una nominación al premio Turner, pero sí a una que ha conformado su producción, inspirada en emplazamientos sujetos a turbulencias sociopolíticas.

La obra de Collins analiza el acto central de la creación artística: el de la representación. Collins, que se dedica fundamentalmente al cine y la fotografía, usa la cámara para examinar la relación entre ésta y el sujeto, entre el artista y el espectador. A menudo se centra en el lado de la historia que no se cuenta, como el trauma experimentado por las personas en *realities* televisivos que están en manos de medios explotadores y obsesivamente controladores, o el efecto que el colapso de la Alemania del Este tuvo en los profesores que habían enseñado marxismo-leninismo durante la dominación comunista.

A camera brings interested parties together. It attracts and repels according to circumstance or whim. A camera makes me interested in you and you may be interested in me. In this sense, it's all about love. And exploitation. [Phil Collins]

Phil Collins studied Drama and English at the University of Manchester before completing a Master of Fine Arts in Belfast. Upon graduating he spent some time living and working in Belgrade. Although his is not a biography that conforms to the traditional trajectory to a Turner Prize nomination, it is however one that has informed the artist's practice, which takes inspiration from locations with socio-political turbulence.

Collins' work problematizes the very act central to art-making: that of representation. Working predominantly in film and photography, Collins uses the camera to examine the relationship between camera and subject, viewer and artist. He often focuses on the side of the story that remains untold, such as the trauma experienced by people on reality television programmes at the hands of an overzealous and exploitative media, or the effect the collapse of East Germany had on teachers of Marxism-Leninism during communist rule.

Danzad, danzad, malditos, 2004
Proyección digital en dos pantallas
(7 horas), dimensiones variables

They Shoot Horses, 2004
Two screen digital projection
(7 hours), dimensions variable



Aunque con frecuencia plantea importantes debates sociopolíticos, el humor es una fuerza que impregna toda la obra de Collins. Su película más reconocida se filmó en Ramala (Palestina) y refleja las pruebas de audición organizadas por el artista para un maratón de baile de una discoteca. Titulada *They Shoot Horses* (en alusión al título original de la película, traducido en España como *Danzad, danzad, malditos*), la obra, compuesta por dos videos, muestra a los jóvenes concursantes bailando con entusiasmo durante el máximo tiempo posible, sin más pausas que las dedicadas a la oración o las debidas a los cortes de luz. Al analizar la obra, Collins destaca la injusticia inherente a una percepción de los palestinos que no incluye su capacidad para bailar en una discoteca. Esta fusión de interacción social despreocupada y entorno político complejo, que a un determinado nivel podría considerarse una observación insustancial, es de hecho la fuerza que subyace en el éxito de Collins.

Entre sus exposiciones individuales y proyecciones recientes, destacan «Phil Collins: the Meaning of Style» en la Queensland Art Gallery de Australia (2012), «Modern Mondays: An Evening with Phil Collins», en el Museum of Modern Art de Nueva York (2012) y «Phil Collins: Marxism Today», en el British Film Institute de Londres (2011). Collins fue finalista del premio Turner en 2006. [ALICE WALTERS]

Although frequently engaging in important socio-political debates, humour is a pervading force in all of Collins' work. His most recognized film was shot in Ramallah (Palestine) and captures the audition process set up by the artist for a disco-dance marathon. Entitled *They Shoot Horses*, the two-video work shows young contestants enthusiastically dancing for as long as possible, with breaks only for prayer or power cuts. In discussing the work, Collins notes the unfairness inherent in a perception of Palestinians that does not include their ability to dance disco. On one level a glib observation, this fusion of light hearted social interaction and complex political environment is in fact the underlying power to Collins' success.

Recent notable solo exhibitions and screenings by Collins include “Phil Collins: The Meaning of Style”, Queensland Art Gallery, Australia (2012); “Modern Mondays: An Evening with Phil Collins”, The Museum of Modern Art, New York (2012); and “Phil Collins: Marxism Today”, British Film Institute, London (2011). Collins was shortlisted for the Turner Prize in 2006. [ALICE WALTERS]

Mona Hatoum

NACIÓ EN 1952 EN BEIRUT (LÍBANO). VIVE Y TRABAJA EN LONDRES (REINO UNIDO) Y EN BERLÍN (ALEMANIA)

BORN IN 1952 IN BEIRUT (LEBANON). SHE LIVES AND WORKS IN LONDON (UNITED KINGDOM) AND BERLIN (GERMANY)

Quiero que la obra tenga, en primera instancia, una fuerte presencia formal, y que a través de la experiencia física active una respuesta psicológica y emocional. En un sentido muy general, pretendo crear una situación en la que la propia realidad se convierta en un aspecto cuestionable. [Mona Hatoum]

En 1975, cuando Mona Hatoum estaba visitando Londres procedente de su Beirut natal, estalló una guerra civil en el Líbano, quedando abandonada a su suerte. Exiliada por segunda vez —los padres de Hatoum, palestinos, huyeron al Líbano durante la guerra árabe-israelí de 1948—, aprovechó la oportunidad para volver a la escuela e iniciar una nueva carrera en el mundo del arte. Tras estudiar en la Byam Shaw School of Art y después en la Slade School of Art, Hatoum desarrolló una práctica estética deliberadamente arraigada en sus identidades como mujer, palestina y exiliada.

Las primeras obras de Hatoum fueron en su mayor parte *performances* y videos inspirados por el feminismo de la Segunda ola y por la entonces emergente teoría poscolonial. Su emblemático video *Corps Étranger* (1994), concebido cuando Hatoum era aún una estudiante, es un gráfico viaje endoscópico por los orificios de su cuerpo. Más tarde, la artista regresó a la instalación de gran escala como medio alternativo y más sutil para explorar las formas de violencia institucional y de injusticia social. Hatoum ha creado obras cargadas con electricidad, ha reconstruido amenazadores objetos domésticos y ha fabricado jaulas iluminadas con bombillas parpadeantes. Su lenguaje formal evoca a artistas minimalistas como Robert Morris, Carl Andre y Eva Hesse, solo para desafiarlos insistiendo en la validez de la metáfora para provocar respuestas psicológicas y emocionales en los espectadores. Carentes de un punto de vista único o de un marco de referencia sólido, los entornos físicos cuidadosamente diseñados por Hatoum inquietan deliberadamente a los espectadores con la esperanza de incitarlos a la acción.

Mona Hatoum ha sido objeto de exposiciones individuales en el Centro de Arte de Beirut (2010), Parasol Unit de Londres (2008), Magasin 3 de Estocolmo (2004), la Tate Britain de Londres (2000), el Museum of Contemporary Art de Chicago (1997) y The New Museum of Contemporary Art de Nueva York (1997) y el Centre Pompidou de París (1994), entre otros lugares. Hatoum fue nominada para el premio Turner en 1995. Recibió el galardón cultural más importante de Dinamarca, el premio Sonning, en 2004. [AMANDA SARROFF]

I want the work in the first instance to have a strong formal presence, and through the physical experience to activate a psychological and emotional response. In a very general sense I want to create a situation where reality itself becomes a questionable point. [Mona Hatoum]

In 1975, while Mona Hatoum was visiting London from her hometown of Beirut, civil war erupted in Lebanon, leaving her stranded. By then twice an exile — Hatoum's Palestinian parents fled to Lebanon during the 1948 Arab-Israeli war — she seized the opportunity to return to school and to embark on a new career in art. Studying first at the Byam Shaw School of Art and then at the Slade School of Fine Art (London), Hatoum developed an aesthetic praxis rooted purposefully in her identities as a woman, a Palestinian and an exile.

Hatoum's early work consisted largely of performances and videos inspired by second-wave feminism and the then emerging postcolonialist theory. Her signature video *Corps Étranger* (1994), conceived when Hatoum was still a student, is a graphic, endoscopic journey through her body's orifices. The artist later turned to large-scale installations as an alternative, subtler means to explore modes of institutional violence and social injustice. Hatoum has made works charged with electricity, reconstructed menacing domestic objects and built cages illuminated by flickering light bulbs. Her formal language evokes minimalist artists like Robert Morris, Carl Andre and Eva Hesse only to defy them by insisting on the validity of metaphor to elicit psychological and emotional responses from her viewers. Absent of a single point of view or a solid frame of reference, Hatoum's carefully conceived physical environments deliberately unsettle spectators in the hope of inciting them to action.

Hatoum has held solo exhibitions at Beirut Art Centre (2010); Parasol Unit, London (2008); Magasin 3, Stockholm (2004); Tate Britain, London (2000); the Museum of Contemporary Art, Chicago (1997); the New Museum, New York (1997); and Centre Pompidou, Paris (1994), among others. Hatoum was nominated for the Turner Prize in 1995. She was conferred Denmark's most important cultural award, the Sonning Prize, in 2004. [AMANDA SARROFF]



Mano a mano, detalle, 2001
Guantes de piel y nailon, 1,5 x 190 cm (diámetro)

Mano a mano [Hand to Hand], detail, 2001
Leather gloves and nylon, 1.5 x 190 cm (diameter)



Sillas Sprague (Redundante), 2001
Acero pintado y cable de cobre, 92 x 52 x 35 cm

Sprague Chairs (Redundant), 2001
Painted steel and copper wire, 92 x 52 x 35 cm

Biombo-rallador, 2002
Acero dulce, 204 x 3,5 cm (ancho variable)

Grater Divide, 2002
Mild steel, 204 x 3.5 cm (variable width)



Sophie von Hellermann

NACIÓ EN 1975 EN MÚNICH (ALEMANIA). VIVE Y TRABAJA EN LONDRES (REINO UNIDO)
BORN IN 1975 IN MUNICH (GERMANY). SHE LIVES AND WORKS IN LONDON (UNITED KINGDOM)

Tengo la idea de que somos una simple proyección del pasado, de que realmente no existimos y somos un escenario futuro imaginario representado, y por ello mis cuadros deben ser secos y delgados para funcionar como encarnaciones de esta idea. [Sophie von Hellermann]

Sophie von Hellermann es una pintora conocida por sus románticos cuadros de gran tamaño, en los que se entrelazan complejas historias construidas a partir de recuerdos personales y colectivos. Sus imágenes se ejecutan rápidamente con pigmentos diluidos aplicados en el lienzo mediante ágiles pinceladas gestuales. Rara vez imprima los lienzos, y cuando recurre a una paleta que privilegia los tonos pastel, los planos pictóricos resultantes parecen fugaces y transitorios.

La artista se mueve entre las culturas contemporánea y antigua con un enfoque imparcial, en el que a menudo se combinan temas destacados de la actualidad con motivos de la mitología clásica. De las musas de Andy Warhol a la iconografía cristiana, su obra se encuentra en un estado permanente de tensión entre lo trivial y lo grandioso.

Esta fluctuación sitúa a Von Hellermann históricamente dentro de un grupo de pintores que incluye a Albert Oehlen y Sigmar Polke, artistas conocidos por su actitud irreverente hacia las reglas tradicionales asociadas con el medio. Como en el caso de sus predecesores, la obra de Von Hellermann resulta especialmente singular por su capacidad de inspirarse en la historia de la pintura sin verse lastrada por ella. Este viaje libre de cargas a través del tiempo y del espacio le permite trabajar en una esfera completamente imaginada.

Von Hellermann ha sido objeto de exposiciones individuales en el Museum Dhondt-Dhaenens de Bélgica (2010), Le Consortium de Francia (2009) y la Chisenhale Gallery de Londres (2006). Ha participado en muestras colectivas en la Tate Britain (2011) y la Zabludowicz Collection de Londres (2010). [ALICE WALTERS]

I have an idea that we are merely a projection of the past, that we don't really exist and that we are an imaginary future scenario played out, and so my paintings need to be dry and thin to work as representations of this idea. [Sophie von Hellermann]

Sophie von Hellermann is a painter known for her large-scale, romantic paintings that weave complex narratives through personal and collective memories. Her images are rapidly executed with watered-down pigments applied to the canvas with swift, gestural brush marks. She rarely primes her canvases and, when teamed with a palette that privileges pastel tones, the resulting pictorial planes appear fleeting and transitory.

Von Hellermann moves between contemporary and ancient cultures with an unbiased approach, often fusing themes prominent in current affairs with motifs from classical mythology. From Andy Warhol's muses to Christian iconography, her work operates in a permanent state of tension between the trivial and the grandiose.

This flux situates von Hellermann historically within a group of painters that include Albert Oehlen and Sigmar Polke; artists who were famed for their irreverent attitude towards the traditional rules associated with the medium. As with her predecessors, von Hellermann's work is particularly unique in its ability to draw from the history of painting whilst remaining unburdened by it. This unencumbered traversal across time and space allows her to operate in an entirely imagined sphere.

Von Hellermann has been the subject of solo exhibitions at Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Belgium (2010); Le Consortium, Dijon, France (2009); and Chisenhale Gallery, London (2006). She has exhibited in group presentations at Tate Britain, London (2011) and Zabludowicz Collection, London (2010). [ALICE WALTERS]



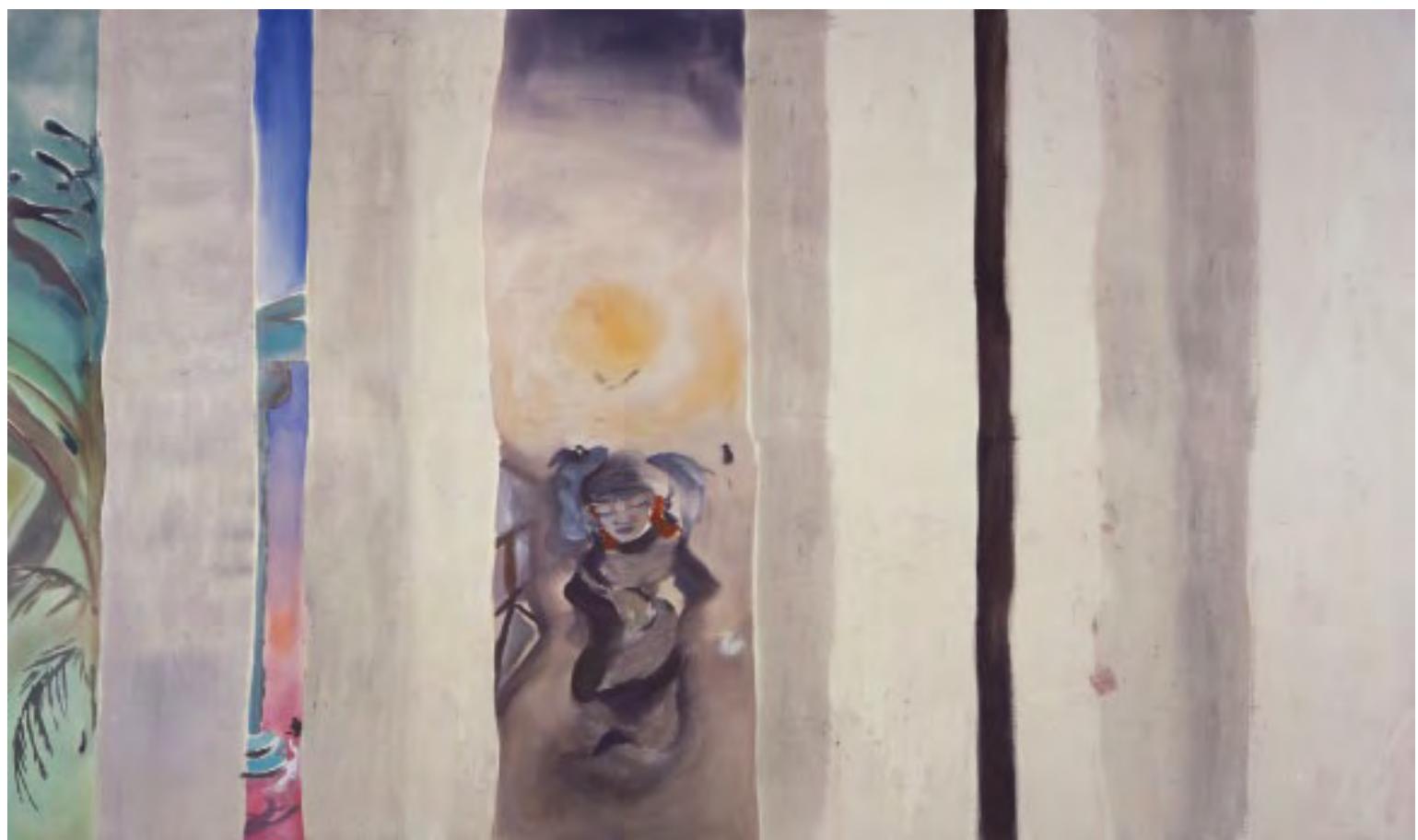
El país del cuco en las nubes, 2006
Pintura acrílica sobre lienzo, 210 x 270 cm

Cloud Cuckooland, 2006
Acrylic on canvas, 210 x 270 cm



Pecadores, 2005
Pintura acrílica sobre lienzo, 200 x 300 cm

Sinners, 2005
Acrylic on canvas, 200 x 300 cm



Sin título (anciana), 2005
Pintura acrílica sobre lienzo, 199.5 x 329.5 cm

Untitled (Old Woman), 2005
Acrylic on canvas, 199.5 x 329.5 cm

Damien Hirst

NACIÓ EN 1965 EN BRISTOL (REINO UNIDO). VIVE Y TRABAJA EN DEVON, LONDRES Y GLOUCESTER (REINO UNIDO)
BORN IN 1965 IN BRISTOL (UNITED KINGDOM). HE LIVES AND WORKS IN DEVON, LONDON AND GLOUCESTER (UNITED KINGDOM)

A veces, uno ve mejor cuando está borracho. [Damien Hirst]

Damien Hirst es uno de los artistas contemporáneos más reconocidos globalmente y el más prominente de los que aparecieron en la explosiva escena artística británica de principios de los noventa. Captó por primera vez la atención de la crítica en 1988 con la exposición «Freeze», ideada y comisariada por él, que mostraba su trabajo y el de sus contemporáneos, todos ellos alumnos del Goldsmiths College of Art en aquella época. «Freeze» está considerada como un momento crucial en la historia del arte británico. Inspiró la denominación *Young British Artists* o *YBAs* (jóvenes artistas británicos), y dio nombre a una generación que adoptó tácticas de provocación y una estética basada en la confrontación, con figuras ahora tan famosas como Gary Hume, Sarah Lucas, Gillian Wearing y Rachel Whiteread. Estos artistas abogaban por un ‘todo vale’ que pretendía desafiar el *statu quo* con una actitud no demasiado alejada de la del artista alemán Martin Kippenberger.

La obra de Hirst abarca un amplio rango de materiales e incluye escultura, instalaciones, pintura, dibujo y fotografía. Su intención conceptual es igualmente ambiciosa y aborda los grandes temas recurrentes de la condición humana: la naturaleza del amor, la fragilidad de la vida y la promesa incuestionablemente segura de la muerte.

De todo su trabajo, la serie *Natural History* es probablemente la que se asocia con él de forma inmediata. Estas instalaciones ya emblemáticas muestran cadáveres de animales conservados en sencillas vitrinas de vidrio y metal llenas de formaldehído. Estas obras, junto con sus cuadros, que evocan el marco visual minimalista que tan importante es para Hirst, articulan su esfuerzo constante por unir los conceptos aparentemente incompatibles de la vida y la muerte.

Hirst recibió el premio Turner en 1995 y fue objeto de una retrospectiva individual en la Tate Modern de Londres en el verano de 2012. Entre sus exposiciones individuales y colectivas destacadas, se incluyen: «Damien Hirst» en la Tate Modern de Londres en 2012, «For the Love of God» en el Rijksmuseum de Ámsterdam (2008) y «Color Chart» en el Museum of Modern Art de Nueva York, así como las celebradas en el Broad Contemporary Art Museum en el LACMA de Los Ángeles (2008) y la edición n.º 50 de la Bienal de Venecia (2003). [ALICE WALTERS]

Sometimes when you're drunk you can see better. [Damien Hirst]

Damien Hirst es uno de los más globalmente reconocidos artistas trabajando hoy y el más prominente que emerge de la explosiva escena artística británica de los años 90. Se ganó la atención crítica en 1988 con la exhibición «Freeze», que él ideó y curó. Muestra el trabajo de Hirst y sus contemporáneos — todos estudiantes en ese momento en el Goldsmiths College of Art — «Freeze» se considera un momento clave en la historia del arte británico. Inspirió la denominación *Young British Artists*, o *YBAs*, dando nombre a una generación que promovió tácticas de provocación y una estética basada en la confrontación, con figuras ahora tan famosas como Gary Hume, Sarah Lucas, Gillian Wearing y Rachel Whiteread. Sus artistas defendían un ‘todo vale’ que pretendía desafiar el *status quo* con una actitud no demasiado alejada de la del artista alemán Martin Kippenberger.

Hirst's work is broad in its material scope, incorporating sculpture, installation, painting, drawing and photography. His conceptual intent is equally far-reaching, tackling the great themes prevalent to the human condition: the nature of love, the fragility of life and the impossibly certain promise of death.

Of all his work, the *Natural History* series is arguably that which he is most readily associated with. These now emblematic installations showcase the preserved corpses of dead animals in formaldehyde-filled, stark metal and glass vitrines. These works, along with his paintings, which echo the minimalist visual framework so important to Hirst, articulate his on-going endeavour to marry the seemingly incompatible constructs of life and death.

Hirst was awarded the Turner Prize in 1995 and was the subject of a solo retrospective at Tate Modern, London, in the summer of 2012. Notable solo and group exhibitions include “Damien Hirst”, Tate Modern, London (2012); “For the Love of God”, Rijksmuseum, Amsterdam (2008); and “Color Chart”, The Museum of Modern Art, New York (2008); as well as those held at the Broad Contemporary Art Museum, LACMA, Los Angeles (2008); and the 50 Venice Biennale (2003). [ALICE WALTERS]



Amor sin igual, 2001
Mariposas y pintura satinada de interior
sobre lienzo, 255,9 x 162,8 cm

Love Unparalleled, 2001
Butterflies and household
gloss on canvas, 255,9 x 162,8 cm



Condena, 2004
Moscas y resina sobre lienzo,
triángulo de 243,8 cm

Damnation, 2004
Flies and resin on canvas,
243.8 cm triangle



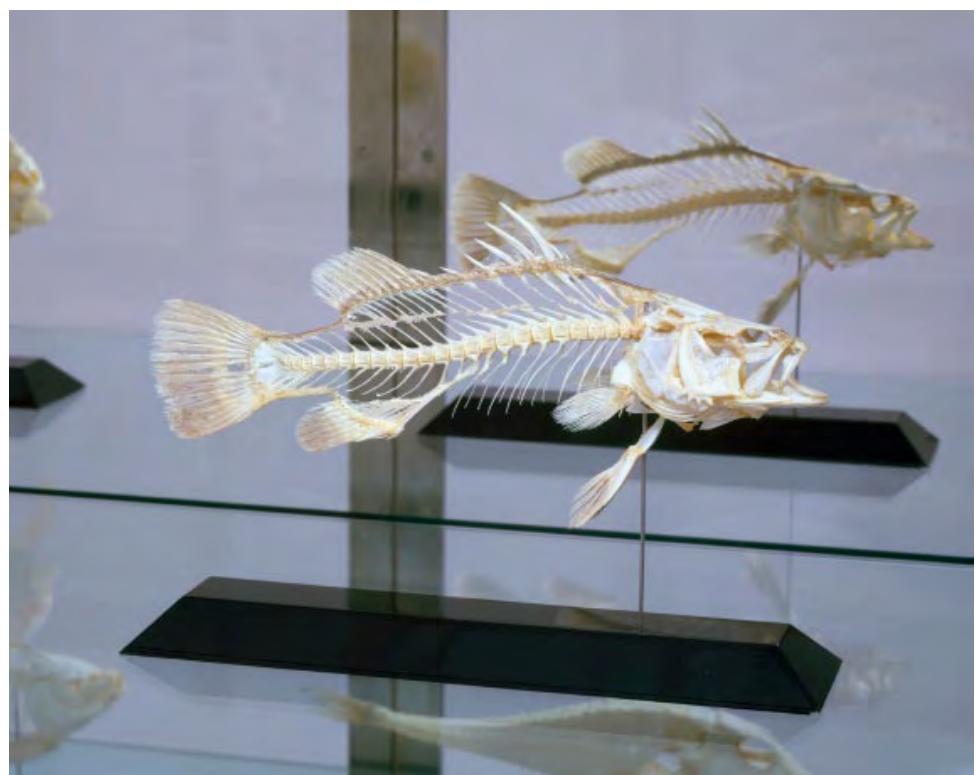
Salvación, 2003

Alas de mariposa y pintura
satinada de interior sobre lienzo,
triángulo de 243,8 cm

Salvation, 2003

Butterfly wings and household
gloss on canvas, 243.8 cm triangle







Algo o nada, 2004

Dos vitrinas: acero inoxidable y acero chapado en níquel, vidrio, peces, esqueletos de peces y solución de formaldehído al 5 %,
205,7 x 375,9 x 121,9 cm

Something or Nothing, 2004

Two vitrines: stainless steel, nickel plated steel, glass, fish, fish skeletons and 5% formaldehyde solution,
205,7 x 375,9 x 121,9 cm

Gary Hume

NACIÓ EN 1962 EN KENT (REINO UNIDO). VIVE Y TRABAJA EN LONDRES (REINO UNIDO) Y EN EL NORTE DEL ESTADO DE NUEVA YORK (EE. UU.)
BORN IN 1962 IN KENT (UNITED KINGDOM). HE LIVES AND WORKS IN LONDON (UNITED KINGDOM) AND UPSTATE NEW YORK (UNITED STATES)

La superficie es todo lo que doy de mí. [Gary Hume]

Aunque es pintor por encima de todo, Gary Hume es también en ocasiones dibujante, grabador y escultor. Se graduó en el Goldsmiths College of Art en 1988 con otros miembros del movimiento Young British Artists (YBAs). Aquel mismo año, la obra de Hume se incluyó en la rompedora exposición «Freeze» comisariada por Damien Hirst, lo que aceleró su reconocimiento por parte de la crítica. Fue probablemente el primero de los miembros de los YBAs aceptado por el *establishment* artístico, representó a Gran Bretaña en dos bienales de Venecia y fue nominado a numerosos premios en los noventa, varios años antes que muchos de sus contemporáneos.

Hume es conocido por sus cuadros satinados sobre paneles de aluminio y madera, de los que la serie *Doors* es la más popular. Inspirado inicialmente por una fotografía de puertas de hospital de un anuncio de la aseguradora BUPA, Hume se lanzó a pintar más de cincuenta cuadros de puertas de tamaño real, todos ellos obras abstractas ejecutadas con pintura de esmalte satinada. El artista describe las piezas como una metáfora de la transición: del interior al exterior, tal vez, o de la vida a la muerte.

Esta profundidad conceptual representa un marcado contraste con la ausencia de profundidad pictórica en las imágenes de Hume. Este estilo ha seguido siendo una constante en la obra del artista incluso aunque la temática de sus pinturas se ha ampliado para incluir retratos, desnudos, elementos del paisaje y el desarrollo de un léxico visual relacionado con las imágenes de su niñez.

Las superficies lisas, planas y reflectantes de los cuadros de Hume, con sus atractivas y contrastadas campos de color, sitúan al artista con firmeza en el espectro del arte pop. Pero su trabajo también captó a la perfección el *Zeitgeist* (espíritu) de los primeros noventa, una época en la que el arte contemporáneo atravesaba un momento de estimulante transición.

Hume ha sido objeto de varias exposiciones individuales importantes en instituciones destacadas como la Leeds City Art Gallery, Leeds (2012), el New Art Centre, Salisbury Wiltshire (2010) y el Modern Art Oxford, Oxford (2008). Representó a Gran Bretaña en la Bienal de São Paulo en 1996 y en la edición n.º 48 de la Bienal de Venecia en 1999 y fue finalista del premio Turner en 1996.

[ALICE WALTERS]

The surface is all you get of me. [Gary Hume]

A painter first and foremost, Gary Hume is also at times drawer, printmaker and sculptor. He graduated from Goldsmiths College of Art, London, in 1988 with other members of the Young British Artists group (YBAs). That same year, his work was included in Damien Hirst's ground-breaking exhibition "Freeze", which was to be the accelerant for his rise to critical acclaim. He was arguably the first of the YBAs to be accepted by the art establishment, representing Britain in two Venice Biennales and being nominated for numerous prizes in the 1990s, several years before many of his contemporaries.

Hume is famed for his glossy paintings on aluminium and wood panels, of which the *Doors* series is the best well known. Initially inspired by a photograph of hospital doors in a BUPA advert, Hume went on to produce over fifty life-sized door paintings, all abstract works rendered in glossy enamel paint. The artist describes the works as metaphors for transition: from inside to out perhaps, or from life to death.

Such depth of intent is in stark contrast to the absence of pictorial depth in Hume's imagery. This style has remained a constant in the artist's work even as the subject of his paintings has widened to include portraits, nudes, elements of landscape and the development of a visual lexicon related to imagery from his childhood.

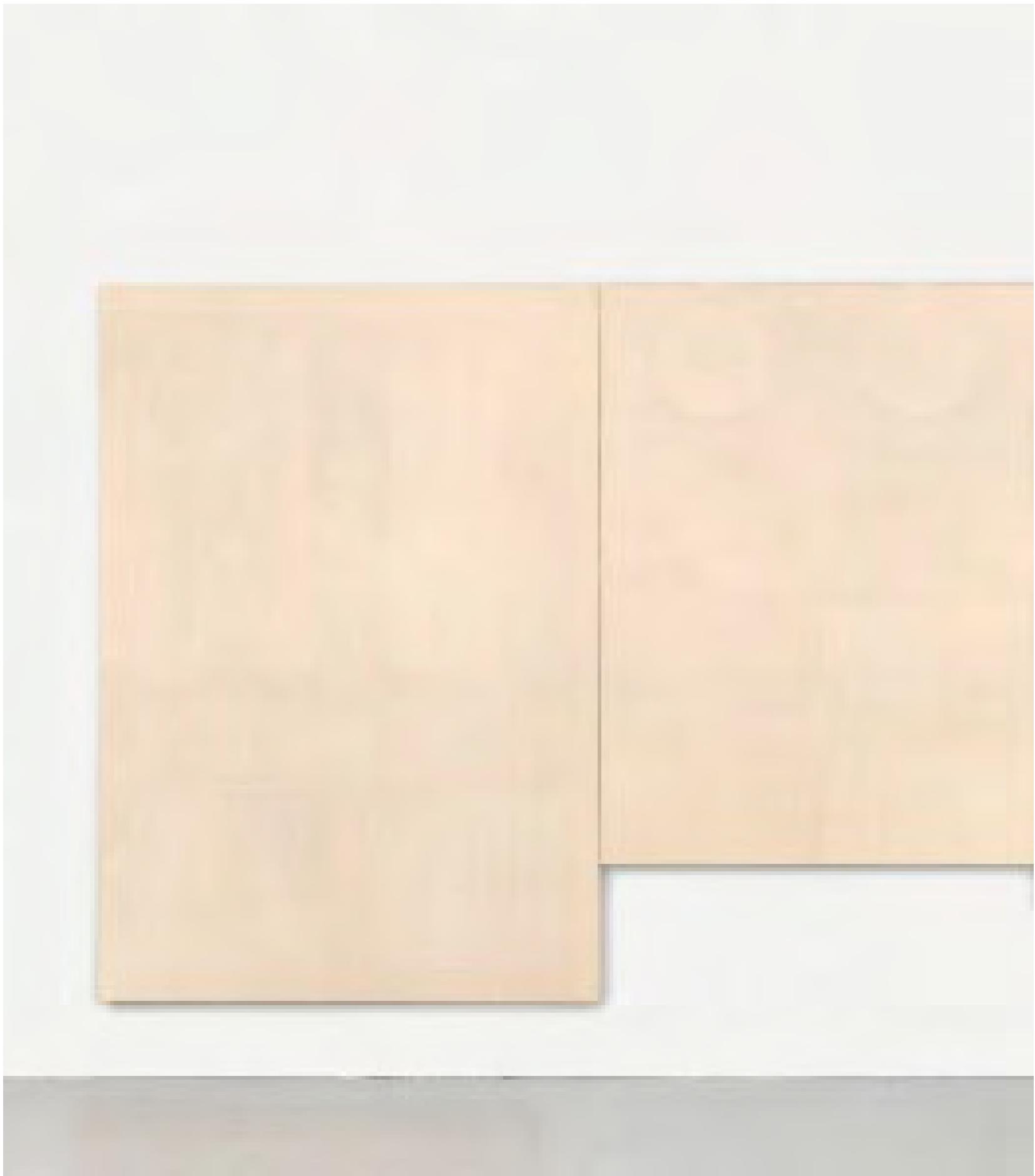
The smooth, flat and reflective surfaces of Hume's paintings, with their alluring and contrasting fields of colour, position the artist firmly on the pop art spectrum. Yet Hume's work also captured perfectly the *Zeitgeist* of the early 1990s: a time when contemporary art was in a moment of exciting transition.

Hume has been the subject of several notable solo exhibitions at leading institutions, including those held at Leeds City Art Gallery, Leeds (2012); New Art Centre, Salisbury Wiltshire (2010); and Modern Art Oxford, Oxford (2008). He represented Britain at the 48 Venice Biennale in 1999 and the São Paulo Biennale in 1996, and was shortlisted for the Turner Prize in 1996. [ALICE WALTERS]

Madre joven e hijo, 2001
Pintura satinada sobre aluminio, 153 x 122 cm

Young Mother and Child, 2001
Gloss paint on aluminium, 153 x 122 cm







Doble página anterior:

Cuatro puertas sutiles I, 1989-1990

Pintura satinada sobre lienzo, cuadriptico,

239 x 594 cm (139.5 x 135 cm c/u)

Previous double page:

Four Subtle Doors I, 1989-1990

Gloss paint on canvas, quadriptych,

239 x 594 cm (139.5 x 135 cm each)

En casa (doble) I, 2005

Pintura satinada sobre paneles
de madera, diptico, 210 x 90 cm c/u

In the Home (Twice) I, 2005

Gloss paint on wood panels,
diptych, 210 x 90 cm each



Pierre Huyghe

NACIÓ EN 1962 EN PARÍS (FRANCIA). VIVE Y TRABAJA EN PARÍS Y NUEVA YORK (EE. UU.)
BORN IN 1962 IN PARIS (FRANCE). HE LIVES AND WORKS IN PARIS AND NEW YORK (UNITED STATES)



Todo el mundo amplía y prolonga en la vida los relatos, las ficciones y los personajes existentes: así es como participamos en la producción de materiales simbólicos y como habitamos los cuentos que estos generan.
[Pierre Huyghe]

A través de exposiciones, películas y actos públicos, el artista francés Pierre Huyghe crea escenarios que exploran las distinciones atenuadas entre la realidad y la ficción. Sus obras, que van de vallas publicitarias, producciones de televisión y esculturas de hielo que se derriten a teatros de marionetas, desfiles en ciudades pequeñas y maquetas de parques de ocio, investigan los relatos culturales y las experiencias temporales que conforman los distintos modos de representación e interpretación.

En el núcleo de la extensa práctica artística de Huyghe se encuentra la formulación de casos de estudio para explorar las intersecciones entre la producción cultural y la subjetividad individual. En 1999, en colaboración con Philippe Parreno, Huyghe adquirió los derechos de una figura manga llamada Annlee. Juntos, invitaron a otros artistas a crear obras usando la imagen de Annlee antes de transferir su *copyright* a una entidad legal que garantizara que Annlee era la propietaria de su propia imagen. Este caso de estudio abordaba temas que Huyghe ha desarrollado desde entonces: los conceptos de propiedad, espectáculo, ritual y recreación. Para muchas de estas investigaciones, son cruciales las propiedades estructurales de la

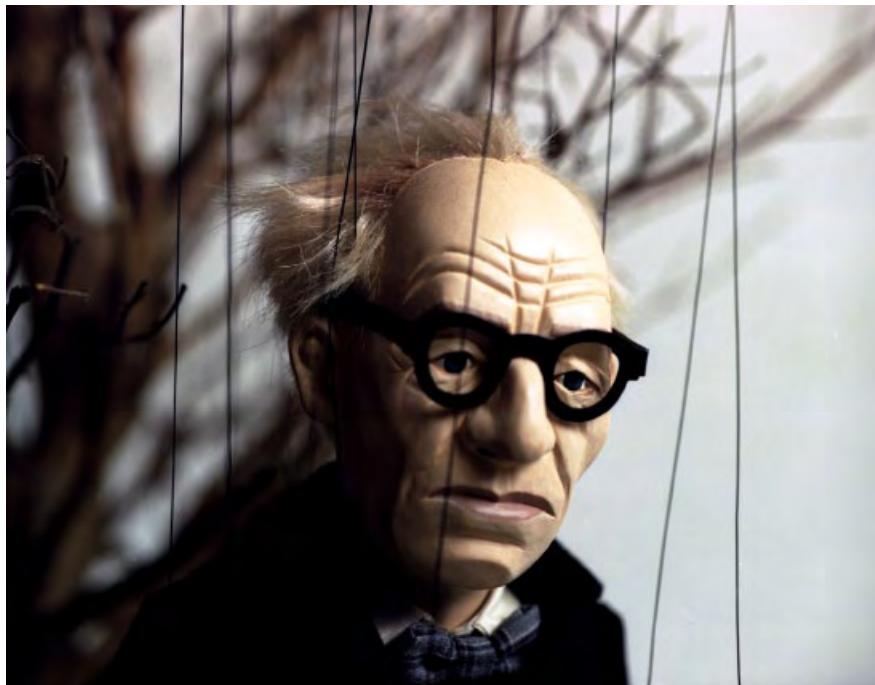
Everyone expands and prolongs existing narratives, fictions and characters in life – it's the way in which we participate in the production of symbolic materials and the way in which we inhabit the tales they generate.
[Pierre Huyghe]

Through exhibitions, films and public events, French artist Pierre Huyghe creates scenarios that explore the attenuated distinctions between reality and fiction. His works, which range from billboards, television productions and melting ice sculptures to puppet theatres, small town parades and model amusement parks, investigate the cultural narratives and temporal experiences that shape different modes of representation and interpretation.

At the core of Huyghe's expansive artistic practice is the formulation of case studies to explore the intersections of cultural production and individual subjectivity. In collaboration with Philippe Parreno, Huyghe purchased in 1999 the rights to a manga figure named Annlee. Together, they invited other artists to produce works using Annlee's image before transferring her copyright to a legal entity that assured Annlee ownership of her own image. This case study touched on issues Huyghe has since elaborated on: concepts of ownership, spectacle, ritual and reenactment. Central to many of these investigations are film's structural properties and cinema's ability to re-envision

No son tiempos para soñar, 2004
Película de 16 mm transferida a
DigiBeta (24 min)

This Is Not a Time for Dreaming, 2004
16 mm colour film with sound
transferred to DigiBeta (24 minutes)



película y la capacidad del cine de volver a escenificar los recuerdos. La aclamada película de Huyghe *This Is Not a Time for Dreaming* recurre a un musical de marionetas para revelar los paralelismos entre la problemática construcción del Harvard's Carpenter Center for Visual Arts por parte de Le Corbusier y las tribulaciones del propio Huyghe al crear una obra por encargo para el interior del edificio. Apropiándose de ideas de la filosofía situacionista, Huyghe redefine las posibilidades del relato para dejar al descubierto la maleabilidad intrínseca de la realidad.

Huyghe estudió en la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Entre sus exposiciones individuales se incluyen las del Kunstmuseum de Basilea (2011), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (2010), el Musée National des Arts et Traditions Populaires de París (2009–2010), el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2006), la Tate Modern de Londres (2006), el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York (2003) y la Neue Nationalgalerie de Berlín (2002). En 1999 disfrutó de una beca DAAD en Berlín. En 2001, Huyghe representó a Francia en la edición n.º 49 de la Bienal de Venecia, donde su pabellón recibió un premio especial del jurado internacional. En 2002, ganó el prestigioso premio Hugo Boss del Guggenheim Museum. En 2012 fue invitado a participar en Documenta 13. [AMANDA SARROFF]

memory. Huyghe's acclaimed film *This Is Not a Time for Dreaming* employs a puppet musical to reveal parallels between Le Corbusier's fraught construction of Harvard's Carpenter Center for Visual Arts and Huyghe's own trials and tribulations fulfilling a site-specific commission within the building. Appropriating ideas from situationist philosophy, Huyghe redefines the possibilities of storytelling to expose reality's inherent malleability.

Huyghe trained at Paris' École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Among other venues, he has held solo exhibitions at Kunstmuseum Basel (2011); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (2010); Musée National des Arts et Traditions Populaires, Paris (2009–2010); Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2006); Tate Modern, London (2006); the Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2003); and Neue Nationalgalerie, Berlin (2002). In 1999 he was awarded a DAAD Berlin fellowship. In 2001 he represented France at the 49 Venice Biennale, where his pavilion earned a special prize from the international jury. In 2002 he was awarded the Guggenheim Museum's prestigious Hugo Boss Prize. In 2012 he was invited to participate in Documenta 13. [AMANDA SARROFF]

I
NOT
KNOW



No soy el dueño de Blancanieves, 2006
Neón, 185,1 x 487,05 cm

I Do Not Own Snow White, 2006
Neon, 185,1 x 487,05 cm

Martin Kippenberger

NACIÓ EN 1953 EN DORTMUND (ALEMANIA). FALLECIÓ EN 1997 EN VIENA (AUSTRIA)
BORN IN 1953 IN DORTMUND (GERMANY). DIED IN 1997 IN VIENNA (AUSTRIA)

Un buen artista tiene menos tiempo que ideas. [Martin Kippenberger]

Durante su corta vida, Martin Kippenberger trabajó intensamente y sin descanso, pasando de un medio a otro sin dar explicaciones y con una energía aparentemente inagotable. De los cuadros abstractos a las grandes instalaciones interactivas, de los carteles a los dibujos, de los libros a las fotografías, Kippenberger y su obra eran a la vez decadentes, impredecibles y asombrosamente prolíficos. Unificaba esta dispar producción su actitud traviesa, descarada y en ocasiones escandalosa, con la que criticaba y ridiculizaba simultáneamente el mundo artístico que le rodeaba. Esta sensibilidad indomada inspiró sin duda a la generación de artistas que le siguieron, y la actitud segura y automotivada de los Young British Artists (YBAs) fue un reflejo de la dinámica influencia de Kippenberger.

En muchos sentidos, los setenta fueron testigos del fin de varios movimientos artísticos influyentes. Del arte pop al minimalismo, se impuso la sensación de que todos los caminos artísticos estaban trillados y de que las posibilidades de innovación o autenticidad se habían agotado. Kippenberger no se dejó intimidar por esta actitud y sacó todo el partido posible de aquellos géneros. Un maestro en el arte de la apropiación y la autopromoción, su producción abarcaba un millar de estilos y culminó en una obra que, paradójicamente, resultaba única.

Aunque carecía por completo de interés en el desarrollo de un estilo personal, Kippenberger volvía una y otra vez al autorretrato, y sus dotes pictóricas eran imposibles de ocultar. La serie *Kasperle*, basada en el personaje del bufón del mismo nombre, típico del teatro de marionetas alemán, reflejaba la inquebrantable modestia de Kippenberger y su evidente comodidad en el papel de artista antiheroico. Fuera de eso, sus instalaciones escultóricas diseccionaban la finalidad comercial del mundo del arte. *Farbeier*, una estantería de plexiglás que contiene cuarenta y ocho lienzos pintados por el artista y apilados unos encima de otros, como en un estante de discos, cuestiona a un tiempo de los decretos de ‘no tocar’ y de la noción de obra maestra artística singular.

Tras su fallecimiento, Kippenberger ha sido objeto de incontables retrospectivas en todo el mundo, incluidas varias exposiciones recientes en el MoMA de Nueva York (2009), el MOCA de Los Ángeles (2008) y la Tate Modern de Londres (2006). [ALICE WALTERS]

A good artist has less time than ideas. [Martin Kippenberger]

During his short lifetime, Martin Kippenberger worked relentlessly and tirelessly, moving unapologetically from one medium to another with a seemingly fervent energy. From abstract paintings to large interactive installations; posters to drawings; books to photographs, Kippenberger and his work were at once decadent, unpredictable and astoundingly prolific. Unifying this diverse body of work was the artist's mischievous, brash and at times outrageous attitude, with which he simultaneously critiqued and ridiculed the art world that surrounded him. This untamed sensibility undoubtedly inspired the generation of artists that followed him, with the confident and self-motivated attitude of the Young British Artists (YBAs) being an echo of Kippenberger's dynamic influence.

In many ways the 1970s was an era that saw several influential art movements draw to a close. From pop art to minimalism, there was a feeling that all artistic routes had been trodden and the possibilities for innovation or authenticity had been exhausted. Kippenberger, however, was undeterred by this attitude and mined these genres for all they had to offer. A master appropriator and self-promoter, his practice encompassed a myriad of styles, culminating in a body of work that, paradoxically, was wholly unique.

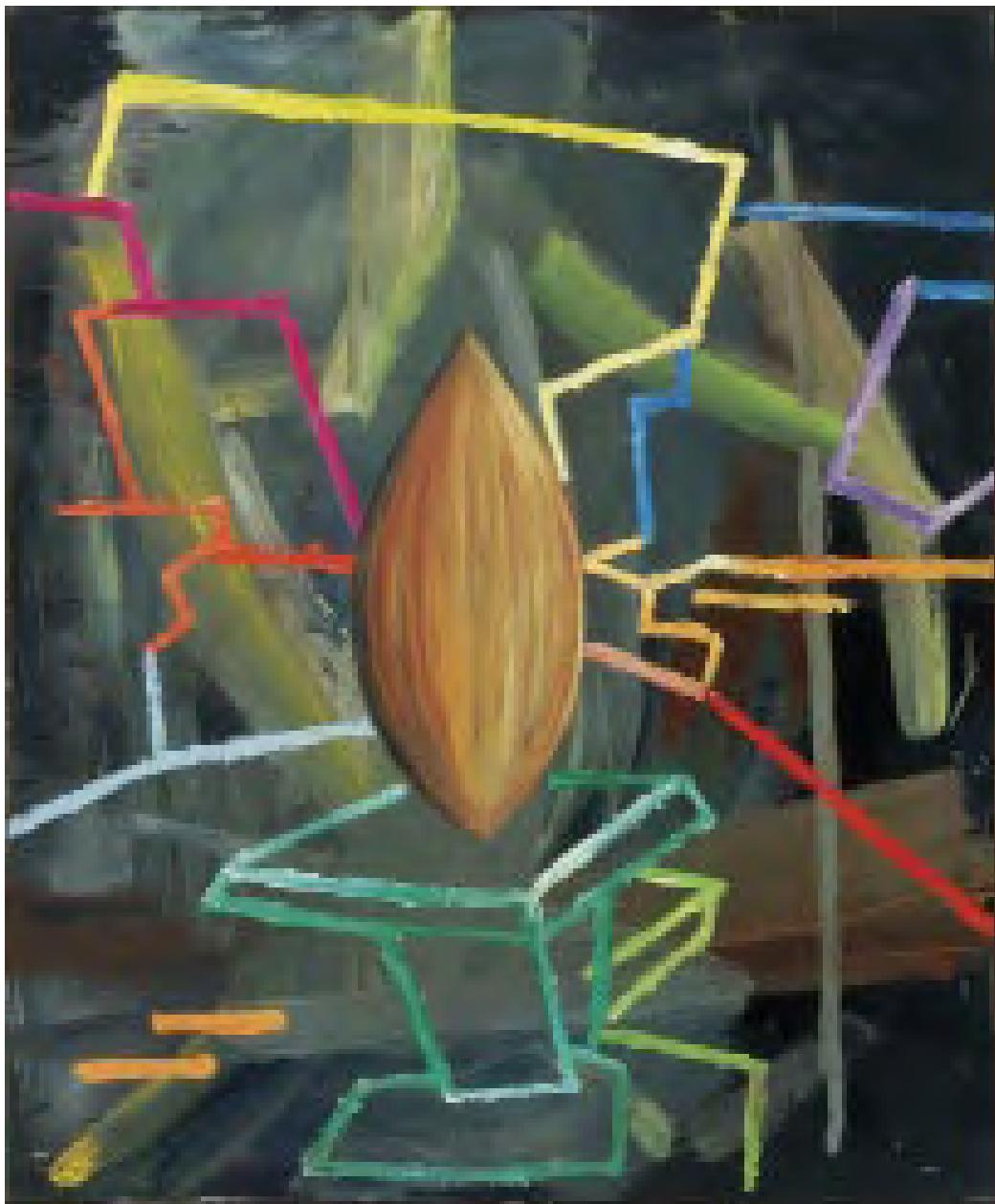
Although completely uninterested in developing a personal style, Kippenberger returned time and time again to the self-portrait and his painterly skill was impossible to conceal. The *Kasperle* series, based on the jester character of the same name common to German theatre and puppetry, reflected Kippenberger's unflinching self-deprecation and evident comfort in assuming the role of anti-heroic artist. Elsewhere, his sculptural installations dissected the commercial intent of the art world. *Farbeier*, a plexiglass shelf containing forty-eight canvases painted by the artist and stacked one atop the other, as in a shelf of records, poked fun at both the ‘please don't touch’ decree and the notion of the singular, artistic masterpiece.

Since his death, Kippenberger has been the subject of countless retrospectives worldwide, including recent exhibitions at MoMA, New York (2009); MOCA, Los Angeles (2008); and Tate Modern, London (2006). [ALICE WALTERS]

Empeine de Martin Kippenberger, 1986
Óleo y silicona sobre lienzo,
180 x 150 cm

Fussrückenzone von Martin Kippenberger
[Martin Kippenberger's Instep], 1986
Oil and silicone on canvas,
180 x 150 cm





Cuadro teórico: *mi mondadientes*, 1983
Óleo sobre lienzo, 119,3 x 99 cm

Theoretisches Bild - Mein Zahnstocher
[Theoretical Picture - My Toothpick], 1983
Oil on canvas, 119,3 x 99 cm

Kasperle XII, 1993
Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm
Kasperle XII [Punch XIII], 1993
Oil on canvas, 120 x 100 cm





Bombas de color, 1992
Estantería fabricada con plexiglás,
270 x 44.5 x 34.5 cm
48 óleos sobre lienzo

Farbeier [Paint Bombs], 1992
Plexiglass shelf,
270 x 44.5 x 34.5 cm
48 oils on canvas







Del revés y dándome la vuelta (Isabel Graw), 1991
Pintura de aerosol sobre plomo sobre madera,
175,2 x 39,5 x 4 cm

Upside Down and Turning Me (Isabel Graw), 1991
Spray-paint on lead on wood, 175,2 x 39,5 x 4 cm



Sin título (de la serie *Cuadros de goma blancos*), 1991
Látex, pintura acrílica y pigmento sobre lienzo, 120 x 100 cm

Ohne Titel (aus der Serie *Weisse Gummibilder*) [Untitled (from the series White Rubber Paintings)], 1991
Latex, acrylic, pigment on canvas,
120 x 100 cm

Michael Krebber

NACIÓ EN 1954 EN COLONIA (ALEMANIA), DONDE VIVE Y TRABAJA

BORN IN 1954 IN COLOGNE (GERMANY), WHERE HE LIVES AND WORKS

No creo que pueda inventar nada nuevo en el arte o la pintura, porque todo lo que querría inventar ya existe. [Michael Krebber]

Michael Krebber es un pintor reconocido por su influencia en la escena artística de Colonia y por su visión conceptual del medio. Habiendo afirmado que nada nuevo puede surgir de la pintura, Krebber opta por deconstruir la idea misma de pintar, buscando una y otra vez el límite del medio. Al hacerlo, cuestiona la historia y el significado de la pintura a través del propio acto de pintar, de un modo similar a su colega Albert Oehlen.

El trabajo de Krebber, que prescinde de un estilo personal o distintivo, se caracteriza por el uso de enfoques enormemente contrastados. En algunas obras, todo lo que se puede ver en los lienzos son frugales trazos abstractos, mientras que en otros casos el artista usa como lienzos telas estampadas fabricadas en serie, muestra fragmentos de tablas de surf y muy raramente alienta la aparición de textos explicativos y descriptivos sobre su trabajo. En una obra reciente, Krebber combinaba extractos de una conferencia suya titulada «Puberty in Painting» con serigrafías de cómics occidentales franceses.

Esta variedad de propósitos se asemeja a la de la obra del conocido artista alemán Martin Kippenberger, de quien Krebber fue ayudante durante un largo periodo de tiempo. Es sabido que Krebber ejecutó muchas de las obras de Kippenberger y que fue un compañero y una caja de resonancia intelectual para el artista, famoso por su excentricidad. Se pueden encontrar paralelismos en la implicación de ambos en la crítica institucional que empezó a desarrollarse en la década de 1980 y en la que el contexto de exhibición adquirió especial importancia.

Krebber es profesor de la Städelschule de Fráncfort y ha sido objeto de exposiciones individuales recientes como la del CAPC Musée d'Art Contemporain de Burdeos (2012). También ha participado en exposiciones colectivas en el Bergen Kunsthall de Noruega (2010), el International Project Space de Birmingham (2010), el MOCA de Los Ángeles (2009) y la Tate Liverpool del Reino Unido (2004). [ALICE WALTERS]

I do not believe I can invent something new in art or painting because whatever I would want to invent already exists. [Michael Krebber]

Michael Krebber is recognized as a painter for his influence within the Cologne art scene and for his conceptual approach to the medium. Having stated that nothing new can come from painting, Krebber instead deconstructs the very idea of painting, searching time and time again for the medium's endpoint. In doing this, he questions the history and meaning of painting through the very act of painting, not unlike fellow artist Albert Oehlen.

Dismissing a personal or signature style, Krebber's work is categorized by vastly contrasting approaches. In certain works all that can be seen on his canvases are frugal, abstract marks, whereas elsewhere the artist uses mass manufactured printed textiles as canvases, displays fragmented surf boards and very rarely encourages descriptive, explanatory written prose about his work. In a recent body of work, Krebber combined extracts from a lecture that he had given, entitled "Puberty in Painting", with screen prints of French Western comics.

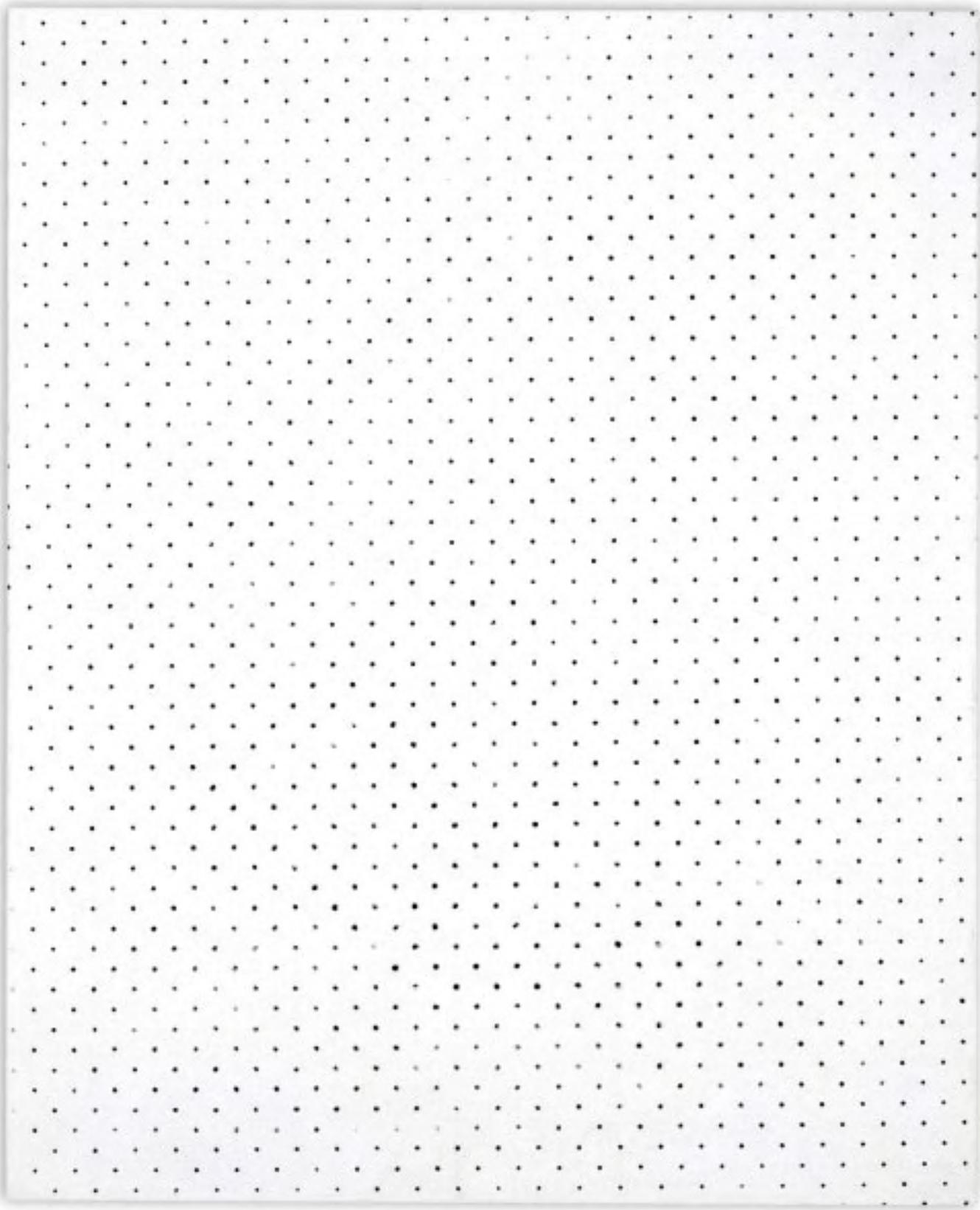
This breadth of intent is not dissimilar to the work of renowned German artist Martin Kippenberger, for whom Krebber was a long-time assistant. Krebber is known to have produced many of Kippenberger's works and is considered to have been an intellectual sounding board and companion to the famously eccentric artist. Parallels can be drawn between both men's engagement with the institutional critique that began to develop in the 1980s, wherein the context of display became particularly important.

Krebber is a professor at Frankfurt's Städelschule and has held a recent solo exhibition at CAPC Musée d'Art Contemporain, Bordeaux (2012). He has also participated in group exhibitions at Bergen Kunsthall, Norway (2010); International Project Space Birmingham (2010); The MOCA, Los Angeles (2009); and Tate Liverpool (2004). [ALICE WALTERS]

N.º 1 de Castle Street, 2001
Pintura acrílica sobre lienzo, 120 x 100 cm

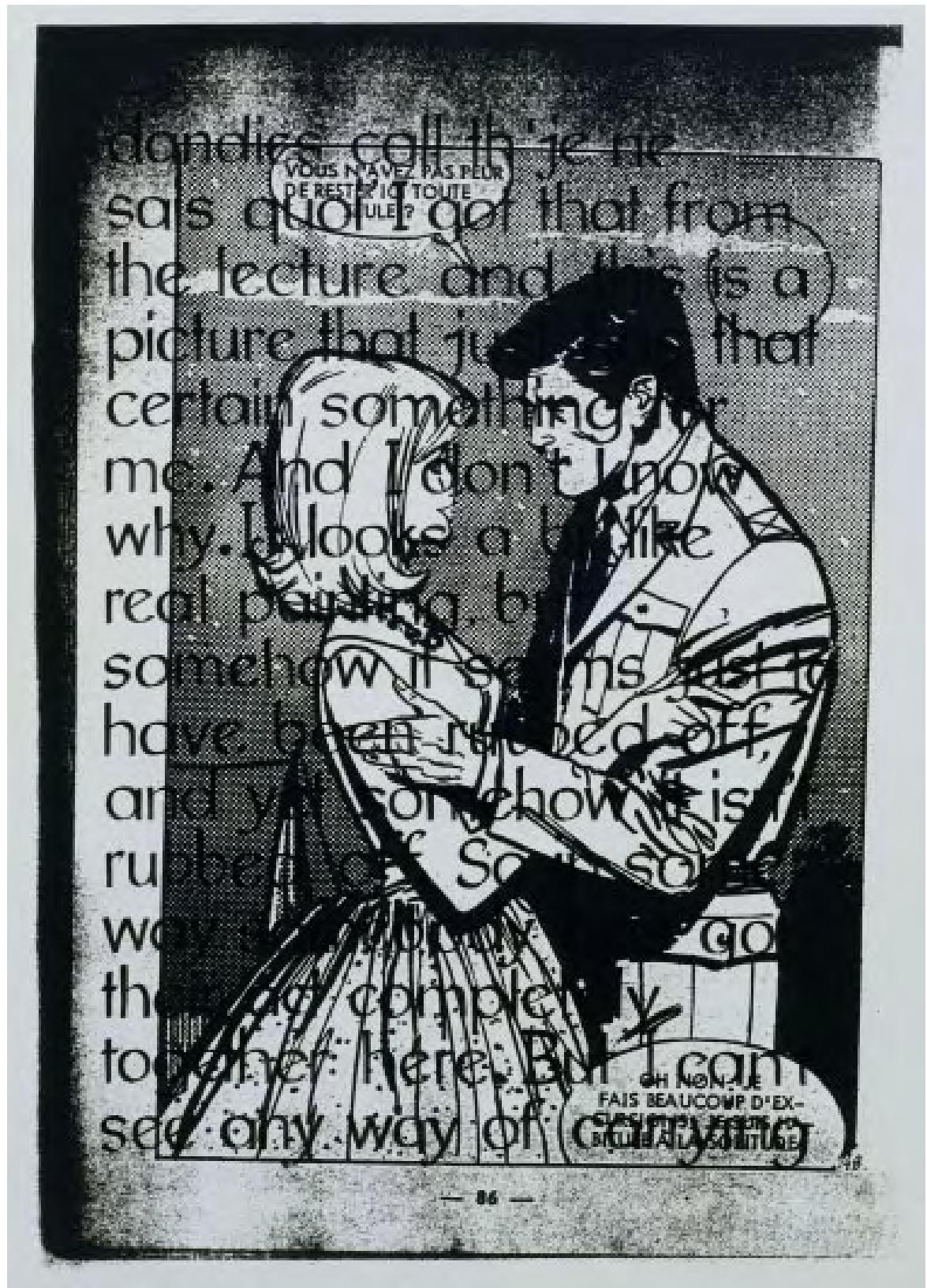
1 Castle Street, 2001
Acrylic on canvas, 120 x 100 cm





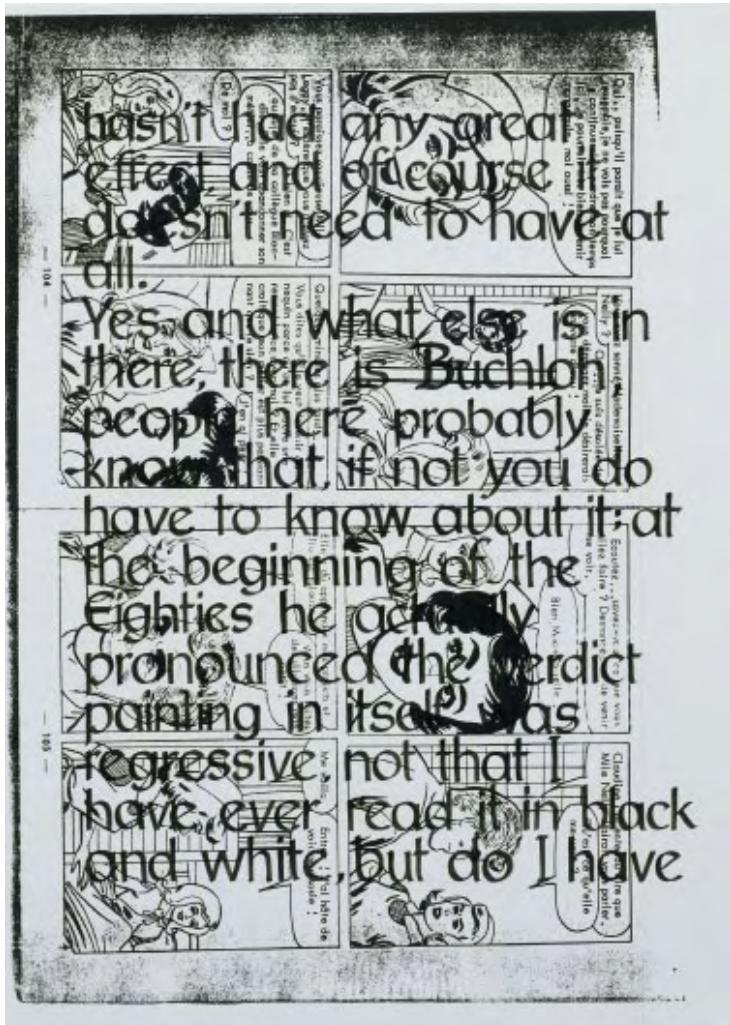
Sin título, 2005
Laca sobre lienzo, 105 x 85 cm

Untitled, 2005
Lacquer on canvas, 105 x 85 cm



Sin título (82), 2007
Pintura acrílica y lacquer sobre lienzo, 105 x 75 cm

Untitled (82), 2007
Acrylic and lacquer on canvas, 105 x 75 cm



Sin título (51), 2007
Pintura acrílica y laca sobre lienzo, 105 x 75 cm

Untitled (51), 2007
Acrylic and lacquer on canvas, 105 x 75 cm

Sin título (63), 2007
Pintura acrílica y laca sobre lienzo, 105 x 75 cm

Untitled (63), 2007
Acrylic and lacquer on canvas, 105 x 75 cm



Sin título, 1999
Óleo sobre lienzo, 125,5 x 94 cm

Untitled, 1999
Oil on canvas, 125,5 x 94 cm



Jim Lambie

NACIÓ EN 1964 EN GLASGOW (REINO UNIDO), DONDE VIVE Y TRABAJA

BORN IN 1964 IN GLASGOW (UNITED KINGDOM), WHERE HE LIVES AND WORKS

Pretendo sugerir cómo cambia un espacio cuando se pone un disco.
Quiero crear ese intenso espacio psicológico. [Jim Lambie]

Jim Lambie se graduó en la Glasgow School of Art, una escuela de arte reconocida por el número de artistas con éxito internacional que han salido de ella a lo largo de los años, incluido un generoso treinta por ciento de nominados al premio Turner. La escuela es famosa por su innovador curso de arte medioambiental, cuyos responsables desafiaban a los estudiantes a liberarse de las restricciones del estudio y pensar más allá de los límites de los medios tradicionales.

Esta formación tuvo una clara influencia en Lambie. En los años que siguieron a su graduación, desarrolló una producción dominada por las instalaciones a gran escala creadas para un entorno específico, y por esculturas que fusionan lo ubicuo y lo irreal. Es conocido, sobre todo, por sus obras de suelo *Zobop*: enormes extensiones de cinta de vinilo adherida directamente a la superficie de suelos y escaleras. Organizadas en formaciones geométricas que a menudo parecen laberintos de llamativos colores, las configuraciones de cinta de vinilo transforman por completo un espacio dado. Cuando se combinan con sus esculturas, Lambie asemeja la disposición global a la de una banda de jazz, de modo que el suelo gráfico se convierte en la línea de bajo y los objetos colocados encima, en la guitarra o las voces. Las referencias musicales son frecuentes en la obra de Lambie, donde los vinilos cubiertos de lana aparecen junto a piezas que llevan los nombres de los grandes del *rock and roll*. De hecho, el singular objetivo de Lambie no es conceptual ni está del todo basado en las artes plásticas: aspira a crear entornos que sean completamente absorbentes. Relaciona este empeño con el de escuchar un tema musical: tan inmerso está el oyente en el sonido que deja de ser consciente del acto de escucharlo.

Estéticamente, Lambie se asocia a menudo con las inquietudes de la pintora Bridget Riley, encuadrada en el *Op-art*. Sin embargo, su búsqueda exclusiva de la experiencia inmersiva lo sitúa en un marco histórico-artístico más similar al de otros artistas de su generación, como Tobias Reheberger o Liam Gillick.

Lambie ha sido objeto de numerosas exposiciones individuales en instituciones destacadas de todo el mundo, como la Goss-Michael Foundation de Dallas (2011), el ACCA de Melbourne (2008) y el Glasgow Museum of Modern Art (2008). Estuvo nominado al premio Turner en 2005 y representó a Escocia en la primera exposición del país en la Bienal de Venecia de 2003. [ALICE WALTERS]

*I want to suggest the way a space changes when you put a record on.
I want to set up this intense psychological space.* [Jim Lambie]

Jim Lambie is a graduate from the Glasgow School of Art, an art college renowned for the number of internationally successful artists it has produced over the years, including a prolific thirty percent of Turner Prize nominees. The school is acclaimed for its ground-breaking Environmental Art course, which challenges students to think outside the constraints of the studio and beyond the limits of traditional mediums.

Lambie was clearly influenced by this education. In the years following his graduation he developed his practice around large-scale, site-specific installations and sculptures which fuse the ubiquitous and the surreal. He is most readily known for his *Zobop* floor works: huge expanses of coloured vinyl tape adhered directly on to the surface of floors and stairs. Arranged in geometric formations that often resemble labyrinths of eye-catching colour, the vinyl tape configurations completely transform a given space. When paired with his sculptures, Lambie likens the overall arrangement to that of a jazz ensemble, with the graphic floor providing the baseline and the objects on top, the guitar or vocals. Musical references are rife throughout Lambie's work, with vinyl records covered in wool appearing alongside works titled after Rock and Roll greats. Indeed, Lambie's singular aim is neither conceptual nor wholly founded in the visual arts; instead he aspires to create surroundings that are all consuming. He relates this endeavour to that of listening to a piece of music: so immersed are you in the sound that you are no longer conscious of the act of listening to it.

Aesthetically, Lambie is frequently associated with the Op-art interests of painter Bridget Riley. Yet his utterly focused intent on the immersive experience posits him within an art-historical framework more similar to that of other artists of his generation, such as Tobias Reheberger or Liam Gillick.

Lambie has been the subject of numerous solo exhibitions at leading worldwide institutions, such as The Goss-Michael Foundation, Dallas (2011); ACCA Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne (2008); and Gallery of Modern Art, Glasgow (2008). He was nominated for the Turner Prize in 2005 and represented Scotland at the country's first Venice Biennale participation, in 2003. [ALICE WALTERS]

Cubik (en tu cara), 2004
Madera, pintura satinada y zapatillas de deporte, 86,5 x 120 x 120 cm

Cubik (In Yer Face), 2004
Wood, gloss paint and training shoes, 86,5 x 120 x 120 cm





TBC, 2000
Disco de vinilo y lana,
30,5 cm de diámetro

TBC, 2000
Vinyl record and wool,
30.5 cm (diameter)

Varilla de alma psicodélica 59, 2006
Collares de cuentas, paquete de
Marlboro Light, manga de camiseta,
guante, bambú, algodón y alambre,
108 x 8 x 6 cm

Psychedelic Soul Stick 59, 2006
Bead necklaces, Marlboro Light
packet, T-shirt sleeve, glove, bamboo,
cotton and wire, 108 x 8 x 6 cm





Atmósfera (pestana-beis),
2003
Aluminio con revestimiento
de polvo y cadenas de plata,
200 x 75 x 25 cm

Atmosphere (Eyelash-Beige),
2003
Powder coated aluminium
and silver necklaces,
200 x 75 x 25 cm



Caja tonta, 2003
Tubería de plástico y tela,
244,8 x 25,4 x 25,4 cm

Boob Tube, 2003
Plastic pipe and fabric,
244,8 x 25,4 x 25,4 cm

Dulce exorcista, 2005
Espejo, purpurina, manguera, cinta
adhesiva, transfer, disco de vinilo,
imperdibles y pintura satinada,
314 x 217 x 198 cm

Sweet Exorcist, 2005
Mirror, glitter, hosepipe, tape,
transfer print, vinyl record, safety pins
and gloss paint, 314 x 217 x 198 cm



Sarah Lucas

NACIÓ EN 1962 EN LONDRES (REINO UNIDO), DONDE VIVE Y TRABAJA
BORN IN 1972 IN LONDON (UNITED KINGDOM), WHERE SHE LIVES AND WORKS

*Hago las cosas tal y como soy, de la forma que me es más natural.
Y como llevo algún tiempo haciéndolo, siento como si hacer las cosas así
fuera muy sencillo, como si estuviera realmente al alcance de mi mano.*
[Sarah Lucas]

Descarada y franca, Sarah Lucas estuvo en el epicentro del fenómeno de los Young British Artists (YBAs), y su obra se incluyó en las emblemáticas exposiciones «Sensation» (1997) y «Freeze» (1988) junto a la de colegas como Damien Hirst, Gary Hume y Angus Fairhurst. Su uso distintivo de materiales cotidianos para crear obras que abordan de un modo enérgico la identidad de género y de clase en Gran Bretaña le ha valido desde entonces el sobrenombre cariñoso de ‘la Rachel Whiteread de los bebedores’. Pero, a pesar de sus bravuconadas, las esculturas de Lucas, cuidadosamente resueltas, esconden un compromiso sincero con los principios artísticos de materia, composición y forma.

Las obras de arte de Lucas afrontan la controvertida cuestión de la política sexual por medio de un humor subido de tono y de juegos de palabras visuales. Su autorretrato fotográfico *Human Toilet Revisited* (1998) muestra a la artista sentada en un inodoro mientras fuma un cigarrillo. Su escultura *Au Naturel* (1994), igualmente icónica, que usaba un cubo metálico y dos melones para representar a una chica y un pepino con un par de naranjas para representar a un chico, todo ello dispuesto sobre un colchón manchado, volvía explícitas las formas en las que el lenguaje sexista se cosifica. Esta idea fue ampliada posteriormente en esculturas como *The Stinker*, parcialmente compuesta por unas medias rellenas de pelusa y reforzadas con alambre que sobresalen de una silla como miembros amputados. La concisión del humor de Lucas solo se ve igualada por la economía de sus materiales. En *The Shop*, colaboración que Lucas realizó en 1993 con Tracey Emin, las artistas alquilaron un escaparate vacío durante seis meses y lo usaron para crear y vender obras de arte. El proyecto volvía obsoletas las figuras del galerista y la galería, y postulaba el espíritu emprendedor que contribuyó a definir a los YBAs.

Lucas dejó la escuela a los dieciséis años y volvió varios años después para estudiar en el Working Men's College de Londres y posteriormente en el London College of Printing y el Goldsmith's College. Su obra ha sido objeto de exposiciones individuales en el Henry Moore Institute de Leeds (2012), la Tate Liverpool (2006), el Ludwig Museum de Colonia (1997), el Museum Boijmans van Beuningen de Róterdam (1996) y el Portikus de Fráncfort (1996).

[AMANDA SARROFF]

*I make things how I am, in the way I'd quite naturally do something.
Because I've been doing it for some time now, I feel as if the way I make
things really is at my fingertips. [Sarah Lucas]*

Brazen and plain-speaking, Sarah Lucas was at the epicentre of the Young British Artists (YBAs) phenomenon, showing in the landmark exhibitions “Sensation” (1997) and “Freeze” (1988) alongside peers Damien Hirst, Gary Hume and Angus Fairhurst. Her signature use of everyday materials to create works that forcefully confront gender and class identity in Britain has since earned her the affectionate nickname ‘the drinking man’s Rachel Whiteread’. Yet, despite her bravado, Lucas’ carefully resolved sculptures belie a sincere commitment to the artistic principles of matter, composition and form.

Lucas’ artworks address the contentious subject of sexual politics through bawdy humour and visual puns. Her photographic self portrait *Human Toilet Revisited* (1998) depicts the artist seated on a toilet smoking a cigarette. Her equally iconic sculpture *Au Naturel* (1994), in which she uses a metal bucket and two melons to represent a girl and a cucumber with a pair of oranges to represent a boy — all arranged on a stained mattress — made explicit the ways in which sexist language becomes reified. This idea was later expanded into sculptures such as *The Stinker*, comprised partially of stockings filled with fluff and girded by wire protruding from a chair, like so many amputated limbs. The pithiness of Lucas’ humour is matched only by the economy of her materials. In *The Shop*, Lucas’ 1993 collaboration with Tracey Emin, the artists rented an empty storefront for six months and used it to make and sell artworks. The project rendered gallery and gallerist obsolete and posited the entrepreneurial spirit that helped define the YBAs.

Lucas left school at the age of sixteen, only to return several years later to study at the Working Men's College in London and, later, at the London College of Printing and at Goldsmith's College, London. Her work has been the subject of solo exhibitions at Henry Moore Institute, Leeds (2012); Tate Liverpool (2006); Museum Ludwig, Cologne (1997); Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (1996); and Portikus, Frankfurt (1996).

[AMANDA SARROFF]

El canalla, 2003
Silla, medias, capoc, alambre,
pinza, jesmonite, cigarrillos, latas
de cola y casco, 76 x 160 x 118 cm

The Stinker, 2003
Chair, tights, kapok, wire, clamp,
jesmonite, cigarettes, cola cans
and helmet, 76 x 160 x 118 cm





Que le den al destino, 2000
Sofá-cama rojo, luz
fluorescente, bombillas, cable
eléctrico y caja de madera con
bisagras, 95 x 165 x 197 cm

Fuck Destiny, 2000
Red sofa bed, fluorescent light,
bulbs, electrical wire and hinged
wooden box, 95 x 165 x 197 cm



Paul Noble

NACIÓ EN 1963 EN DILSTON, NORTHUMBERLAND (REINO UNIDO). VIVE Y TRABAJA EN LONDRES (REINO UNIDO)
BORN IN 1963 IN DILSTON, NORTHUMBERLAND (UNITED KINGDOM). HE LIVES AND WORKS IN LONDON (UNITED KINGDOM)

Estoy contra las jerarquías y la perspectiva. [Paul Noble]

Después de trasladarse a Londres a finales de los ochenta, Paul Noble cofundó City Racing, un influyente espacio gestionado por artistas cercano al campo de cricket The Oval que permaneció abierto entre 1988 y 1989. La galería proporcionó a numerosos artistas emergentes la oportunidad de presentar su obra sin la presión de tener que cortejar a las galerías comerciales del acaudalado West End londinense. Sarah Lucas y Gillian Wearing se cuentan entre los artistas que expusieron allí en las primeras etapas de sus carreras.

Como artista, Noble es un dibujante de gran talento, reconocido por los meticulosos dibujos en grafito en los que representa una serie de paisajes urbanos imaginados. Estas obras sobre papel, increíblemente detalladas y casi gráficas en su ejecución, muestran fantásticos paisajes oníricos nacidos en su totalidad de la mente del artista.

De estas series, *Nobson Newtown* es la creación más ambiciosa y aclamada de Noble hasta la fecha, y la que le valió la nominación para el premio Turner en 2012. *Nobson Newtown*, un proyecto que se prolongó quince años y que generó una prolífica producción de dibujos, esculturas y animaciones complementarias, es una metrópolis ficticia que bebe de las fuentes de la historia de la cultura, aunque con un tono más oscuro. Huevos de Pascua de Fabergé, esculturas modernas de Henry Moore y antiguos pergaminos chinos comparten espacio con imágenes de decapitación, defecación y engaño.

En las ciudades de Noble, los edificios no son solo viviendas, sino también letras modeladas en su propia fuente geométrica tridimensional gruesa. Usando la perspectiva caballera —un recurso cartográfico que sitúa al espectador en un mirador elevado, casi celeste—, los elementos arquitectónicos revelan su doble naturaleza como elocuentes postes indicadores del paisaje: *Public Toilet* en un caso y *Nobwaste* en otro. Hay poca perspectiva en juego y el resultado alude a un paisaje infinito.

Ingenioso, irónico y provocador, Noble recupera la actitud del más célebre de los artistas satíricos, el pintor y grabador del siglo XVIII William Hogarth. Ampliando el modelo hogarthiano, las topografías contemporáneas de Noble se construyen sobre un millar de esclarecedores relatos que escapan a las designaciones utópicas y distópicas tradicionales.

Noble ha sido objeto de diversas exposiciones individuales y colectivas en el MoMA de Nueva York (2002 y 2006), el Museum Boijmans van Beuningen de Róterdam (2005), la Whitechapel Gallery de Londres (2004), y la Tate Britain de Londres (2003). En 2012, compartió nominación para el premio Turner con Spartacus Chetwynd. [ALICE WALTERS]

I am against hierarchies and perspective. [Paul Noble]

After moving to London in the late 1980s, Paul Noble co-founded City Racing, an influential artist-run space near The Oval which remained open from 1988 to 1989. The gallery provided the opportunity for numerous emerging artists to present work without the pressure of having to court commercial galleries in London's wealthier West End. Sarah Lucas and Gillian Wearing were among the artists to show at the gallery in the early stages of their careers.

As an artist, Noble is a highly skilled draughtsman, recognized for the meticulous drawings he renders in graphite that depict a series of imagined urban landscapes. Astoundingly rich in detail and almost graphic in their execution, these works on paper present fantastical dreamscapes borne entirely of the artist's own mind.

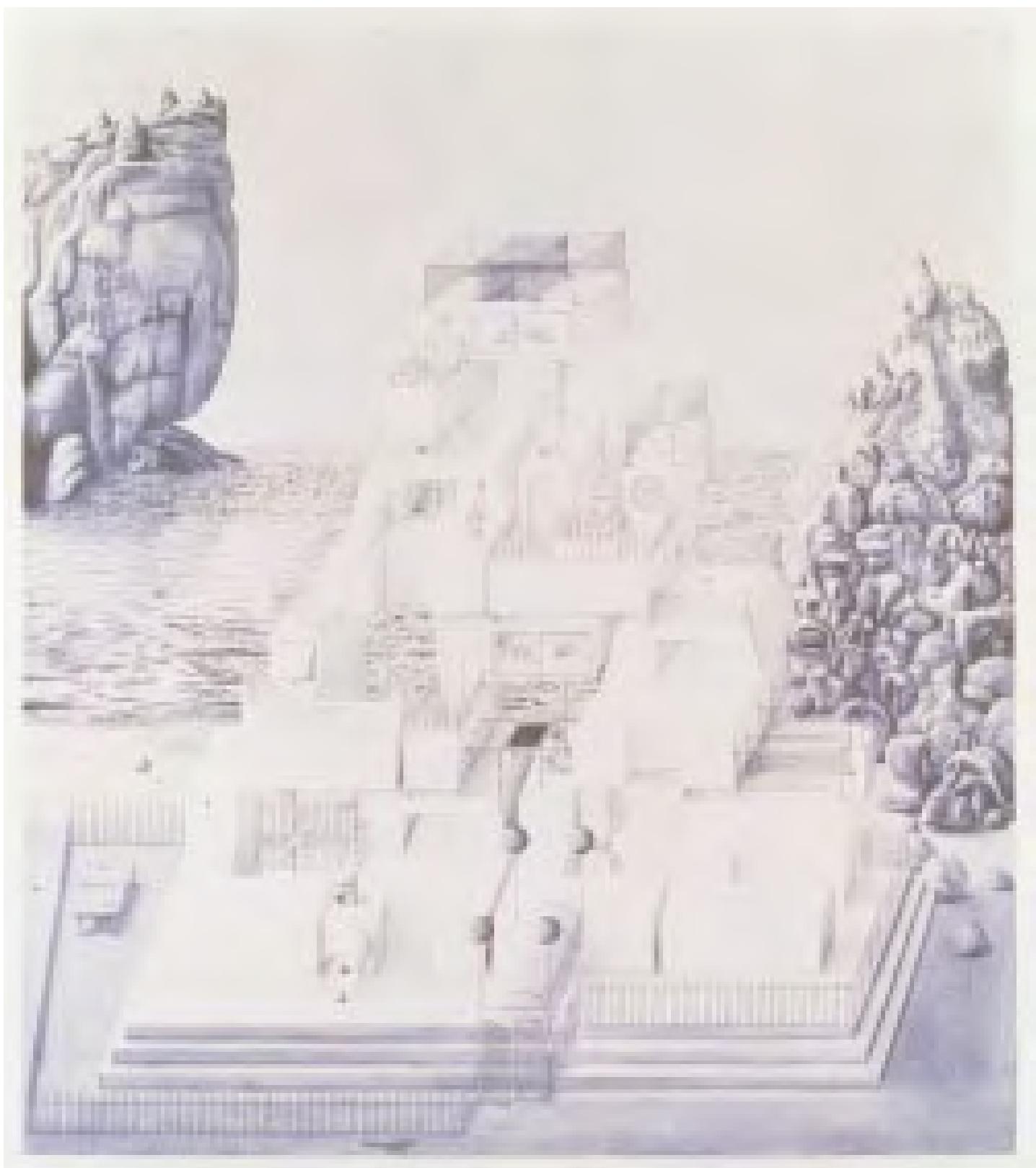
Of these series, *Nobson Newtown* is Noble's most ambitious and most acclaimed body of work to date, securing the artist a Turner Prize nomination in 2012. A project that spanned fifteen years and spurred a prolific output of drawings and accompanying sculptures and animations, *Nobson Newtown* is a fictional metropolis that mines the fields of cultural history, albeit with a darker undertone. Fabergé eggs, the modernist sculpture of Henry Moore and ancient Chinese scrolls sit alongside depictions of decapitation, defecation and deceit.

In Noble's cities, buildings are not only dwellings but also letters, shaped in his own thick, geometric three-dimensional font. Employing cavalier projection — a cartographical device that situates the viewer at a high, almost celestial, vantage point — the architecture is revealed to double as telling signposts on the landscape: *Public Toilet* in one instance, *Nobwaste* in another. There is little perspective at play and the result alludes to an infinite landscape.

Witty, ironic and provocative, Noble channels the attitude of art's most famed satirist, 18th century painter and engraver William Hogarth. Expanding on the Hogarthian model, Noble's contemporary topographies are built on a myriad of illuminating narratives that resist traditional utopian/dystopian designations.

Noble has been the subject of solo and group exhibitions at The MoMA, New York (2002 and 2006); Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (2005); Whitechapel Gallery, London (2004); and Tate Britain, London (2003). In 2012 he was nominated for the Turner Prize alongside Spartacus Chetwynd.

[ALICE WALTERS]



El palacio de Paul, 1996
Grafito sobre papel, 167,6 x 149,8 cm

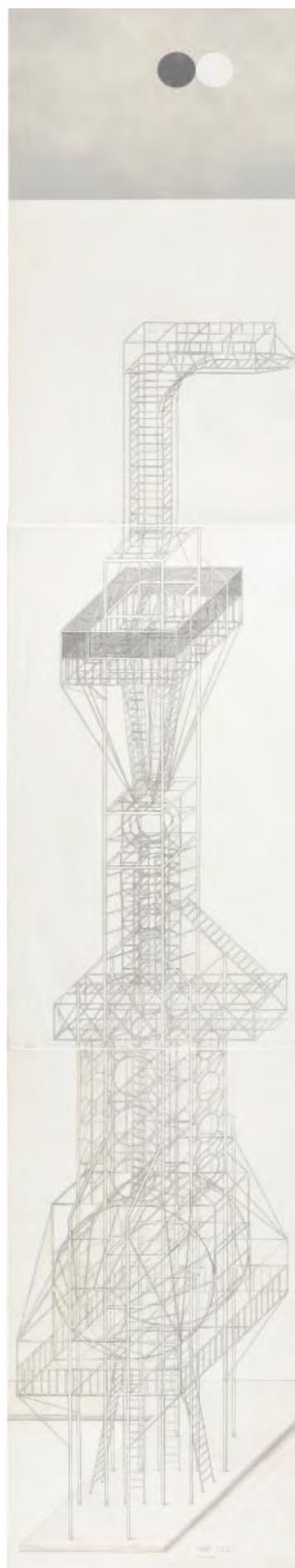
Paul's Palace, 1996
Graphite on paper, 167.6 x 149.8 cm





El final de Nob, 1997-1998
Grafito sobre papel,
150 x 200 cm

Nobsend, 1997-1998
Graphite on paper,
150 x 200 cm



Ese es el camino,
2000
Lápiz sobre papel,
321 x 92 cm

Way to Go, 2000
Pencil on paper,
321 x 92 cm





Cloaca de Nob, 1998
Grafito sobre papel, 149,8 x 400 cm

Nobwaste, 1998
Graphite on paper, 149,8 x 400 cm

Albert Oehlen

NACIÓ EN 1954 EN KREFELD (ALEMANIA). VIVE Y TRABAJA EN COLONIA (ALEMANIA), SUIZA Y LA PALMA (ESPAÑA)
BORN IN 1954 IN KREFELD (GERMANY). HE LIVES AND WORKS IN COLOGNE (GERMANY), SWITZERLAND AND LA PALMA (SPAIN)

Ni magia ni ciencia ni excusas, busco un arte en el que se vea cómo se ha hecho; no lo que el artista quiere decir, sino las huellas de la producción.
[Albert Oehlen]

Existe un amplio consenso sobre el gran alcance de la influencia de Albert Oehlen en el campo de la pintura. Alumno de Sigmar Polke y contemporáneo de Martin Kippenberger, su obra usa la pintura como medio y como tema, y trata de explorar los límites de un género cuya muerte se ha proclamado en numerosas ocasiones. La denominación que el propio artista aplica a este enfoque, mil veces citada, es ‘post-no figurativo’, una descripción que evita deliberadamente el uso del término ‘abstracto’ e intenta transmitir la preferencia de Oehlen por examinar el proceso pictórico y no su producto.

La trayectoria formal de Oehlen ha reflejado los cambios de las circunstancias sociales y materiales que lo rodean. En sus primeros trabajos se podían encontrar vivas pinceladas gestuales similares a las de los neoexpresionistas alemanes de los ochenta. Con el desarrollo de la tecnología digital, su obra posterior incorporó elementos del diseño asistido por ordenador, y su producción más reciente ha respondido a su vez al rápido crecimiento de las imágenes publicitarias. Bajo la mano de Oehlen, sin embargo, el *collage*, los gráficos digitales y los trazos expresivos se combinan en campos pictóricos que escapan a las narraciones lineales.

Desde finales de 2004, el *collage* se ha convertido en un aspecto especialmente destacado de la obra de Oehlen. Los cuadros surgen de páginas arrancadas de revistas sobre las que el artista trabaja con capas de pinceladas hasta que la imagen figurativa o el texto original deja de ser reconocible. En este proceso, se plantean oposiciones binarias familiares que quedan sin resolver: lo hecho a máquina frente a lo manual en un caso, lo figurativo frente a lo abstracto en el otro. Sin declarar un vencedor en estos binomios, Oehlen logra evitar conscientemente la adopción de lo que él considera la posición ‘privilegiada’ del artista.

Entre las exposiciones individuales recientes de Oehlen se incluyen las del Carré d’Art de Nîmes, en Francia (2011), los Räume für Kunst de Friburgo, en Alemania (2010), el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (2009) y la Whitechapel Gallery de Londres (2006). Entre 2000 y 2009 Oehlen fue profesor de pintura en la Kunsthakademie de Düsseldorf. [ALICE WALTERS]

No magic, no science, no excuse. I want an art where you see how it’s made, not what the artist means but the traces of production.
[Albert Oehlen]

Albert Oehlen’s influence on the field of painting is agreed to be far reaching. A student of Sigmar Polke and a contemporary of Martin Kippenberger, his work interprets painting as both medium and subject, seeking to explore the limits of a genre often proclaimed as dead. The artist’s much quoted explanation of his approach is ‘post-non-figurative’, a description that pointedly avoids use of the term ‘abstract’ and attempts to convey Oehlen’s preference for examining the process of painting, rather than its product.

Oehlen’s formal trajectory has responded to the changing socio-material circumstances surrounding him. His early work bore the vivid, gestural brush marks likened to the German neo-expressionists of the 1980s. With the development of digital technology, his later work incorporated elements of computer-aided design, and his most recent work has in turn responded to the rapid growth of advertising imagery. Under Oehlen’s hand, however, collage, digital graphics and expressive markings are combined in pictorial fields that resist linear narratives.

From late 2004 onwards, collage became a particularly prominent aspect of Oehlen’s work. Paintings grew out of pages torn from magazines, which were worked over with layered brush strokes, to the extent that the original figurative image or text is no longer recognizable. In this process, familiar binary oppositions are set up yet left unresolved: machine versus man made in one instance, figurative versus abstract in another. With no victor present in these pairings, Oehlen is able to purposefully avoid adopting what he views as the ‘privileged’ stance of the artist.

Oehlen recent solo museum exhibitions include those held at Carré d’Art, Nîmes, France (2011); Räume für Kunst, Freiburg, Germany (2010); Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (2009); and Whitechapel Gallery, London (2006). From 2000 to 2009 Oehlen was a professor of Painting at Kunsthakademie Düsseldorf. [ALICE WALTERS]

3 amigos I, 2000/2006
Óleo sobre lienzo, 280 x 230 cm

3 amigos I [3 Friends I], 2000-2006
Oil on canvas, 280 x 230 cm





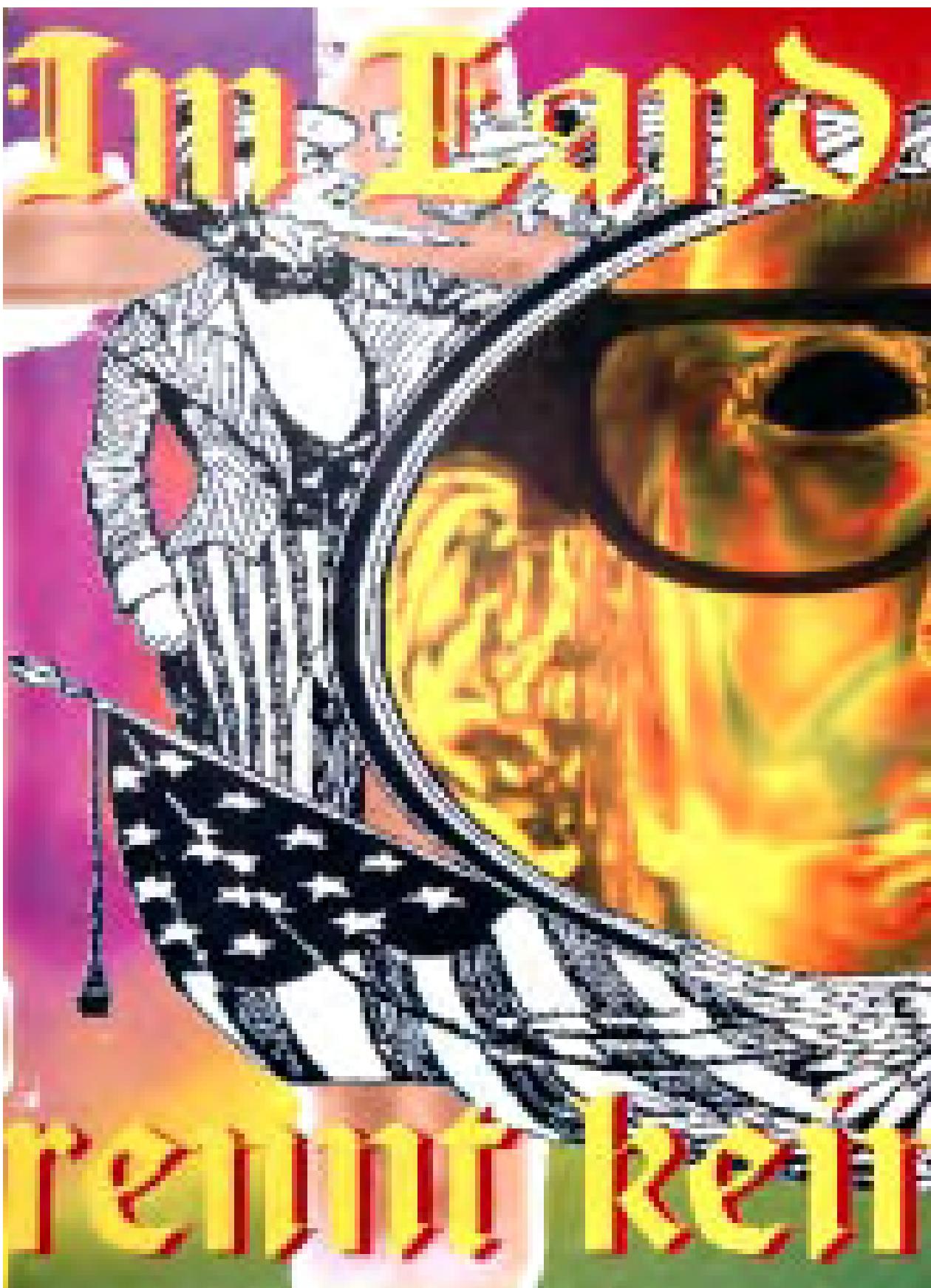
Después, 1995
Técnica mixta sobre lienzo, 253 x 250 cm

Danach [After], 1995
Mixed media on canvas, 253 x 250 cm

Derritiéndose..., 2002
Pintura acrílica y óleo sobre lienzo, 280 x 200 cm

Schmilzender... [Meltings...], 2002
Acrylic and oil on canvas, 280 x 200 cm





Sin título (*En el país de los motivos ya no hay luz*), 1998
Serigrafía sobre papel, ed. 41/50
120 x 200 cm

Untitled (*Im Land der Motive brennt kein Licht mehr*) [The Lights Are Out in the Land of Motifs], 1998
Silkscreen on paper, ed. 41/50
120 x 200 cm





29, 2007
Pintura acrílica, papel y óleo
sobre lienzo, 200 x 230 cm

29, 2007
Acrylic, paper and oil on canvas,
200 x 230 cm



Perros esbozados, 2005
Óleo sobre lienzo, 210 x 260 cm

Gezeichnete Hunde [Drawn Dogs], 2005
Oil on canvas, 210 x 260 cm

Sigmar Polke

NACIÓ EN 1941 EN OELS (POLONIA). FALLECIÓ EN 2010 EN COLONIA (ALEMANIA)
BORN IN 1941 IN OELS (POLAND). DIED IN 2010 IN COLOGNE (GERMANY)

No podemos confiar en que algún día se creen buenos cuadros. Tenemos que ocuparnos del asunto nosotros mismos. [Sigmar Polke]

Sigmar Polke nació en 1941 en Oels, una ciudad de Alemania del Este que hoy se conoce como Olesnica y pertenece a Polonia, y falleció en 2010. Tras viajar intensamente por todo el mundo, se estableció en los años setenta en Colonia, donde vivió y trabajó hasta su muerte.

Ávido experimentador que trabajó con numerosos medios a lo largo de su trayectoria, Polke adoptó una actitud irreverente hacia el enfoque estético, superponiendo en sus lienzos imágenes y materiales distribuidos según intrincados hilos narrativos que reflejaban la compleja agitación social, política y cultural de la Alemania de la posguerra.

A principios de los sesenta, Polke fundó el Kapitalistischer Realismus (realismo capitalista) junto con Gerhard Richter y Konrad Fischer, un ‘antiestilo’ de arte concebido como una respuesta al arte pop que se apropiaba del léxico visual de la publicidad. El realismo capitalista, un juego derivado del realismo social, el estilo oficial promovido en el Este comunista del que Polke se exilió siendo un niño, criticaba tanto al capitalismo como al comunismo.

Durante los ochenta, Polke experimentó regularmente con materiales inusuales, desde capas pintadas de resina a granos de meteorito o arsénico rociados cuyas reacciones químicas quedaban ilustradas en los lienzos de un modo inesperado y novedoso. A menudo trabajaba fuera de los límites del lienzo convencional y mostraba especial interés por las propiedades de la luz y las posibilidades de la transparencia. Usando materiales encontrados, pintura que desaparecía cuando se exponía a la luz solar directa y vidrieras, entre las que destaca la ventana que creó por encargo para la catedral de Grossmünster en Zúrich entre 2006 y 2009, Polke intentó siempre repensar las definiciones tradicionales de la pintura.

En los últimos veinte años de su carrera, Polke utilizó este enfoque distintivo para representar acontecimientos con relevancia histórica. Estas obras eran a menudo específicas de la ubicación en la que se exhibían y combinaban las referencias históricas locales con reflexiones más amplias sobre la política y la cultura.

El desprecio de Polke, mitad alquimista y mitad científico loco, por los planteamientos ortodoxos en la pintura fue una actitud que inspiró a toda la generación de artistas posterior, representada por figuras como Martin Kippenberger, Michael Krebber y Albert Oehlen.

Polke fue profesor en la Academia de Bellas Artes de Hamburgo entre 1977 y 1991. Recientemente, se han celebrado diversas exposiciones individuales sobre él, como las de la Akademie der Künste de Berlín (2011), el Getty Museum de Los Ángeles (2007), el Ueno Royal Museum de Tokio (2005) y la Tate Modern de Londres (2003-2004).

[ALICE WALTERS]

We cannot rely on good painting being made one day. We have to take the matter in hand ourselves. [Sigmar Polke]

Sigmar Polke was born in 1941 in the eastern German town of Oels (now Olesnica, Poland). After extensive worldwide travel, in the 1970s he settled in Cologne, where he lived and worked until his death.

An avid experimenter who worked across numerous mediums throughout his career, Polke displayed an irreverent attitude towards a single aesthetic approach, instead layering imagery and medium on his canvases in complicated narratives that mirrored the complex social, political and cultural upheaval in post-war Germany.

In the early 1960s he founded Kapitalistischer Realismus (capitalist realism) with Gerhard Richter and Konrad Fischer, an ‘anti-style’ of art that responded to pop art and appropriated the visual lexicon of advertising. A play on socialist realism, the official style promoted in the Communist East, from where Polke was exiled as a child, capitalist realism critiqued both capitalism and communism.

During the 1980s he regularly experimented with unlikely materials, from painted layers of resin to sprinkled grains of meteorite or arsenic, illustrating their chemical reactions on his canvases in unexpected and novel ways. He often worked beyond the framework of the conventional canvas, displaying a particular interest in the properties of light and the possibilities for transparency. Through found materials, paint that disappeared when in direct sunlight and stained-glass — most notably his window commission for Zurich’s Grossmünster Cathedral (2006-2009) — Polke consistently sought to redefine traditional definitions of painting.

During the final twenty years of his career he used his unique approach to depict events of historical significance. These works often responded to the location in which they were shown, combining local historical references with wider musings on politics and culture.

Part alchemist, part mad-scientist, Polke’s scorn for orthodox approaches in painting was an attitude that encouraged a whole generation of artists, including Martin Kippenberger, Michael Krebber and Albert Oehlen.

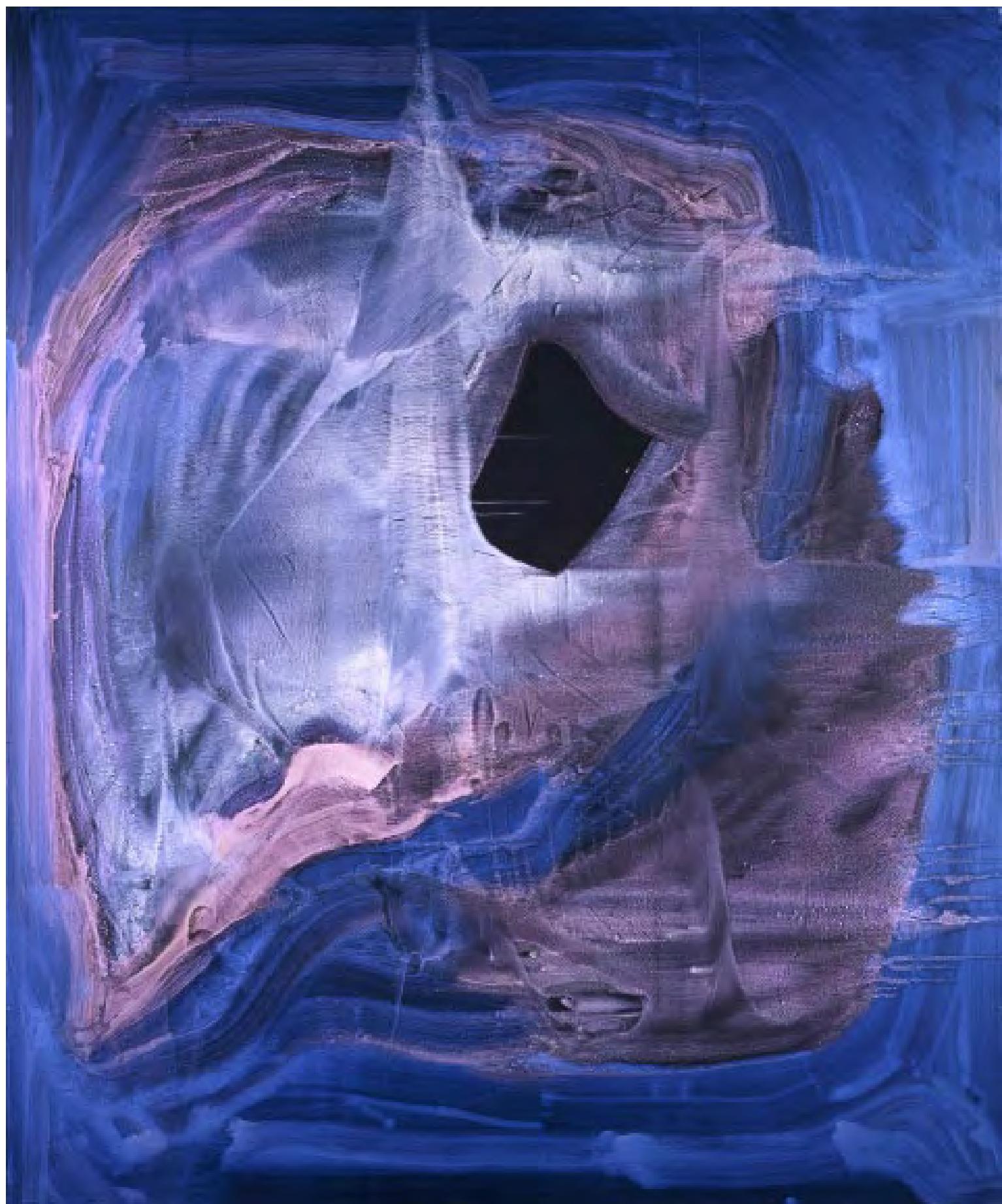
Polke was a professor at Hamburg’s Hochschule für bildende Künste from 1977 to 1991. Recent solo exhibitions have been held at Akademie der Künste, Berlin (2011); The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (2007); Ueno Royal Museum, Tokyo (2005); and Tate Modern, London (2003-2004). [ALICE WALTERS]

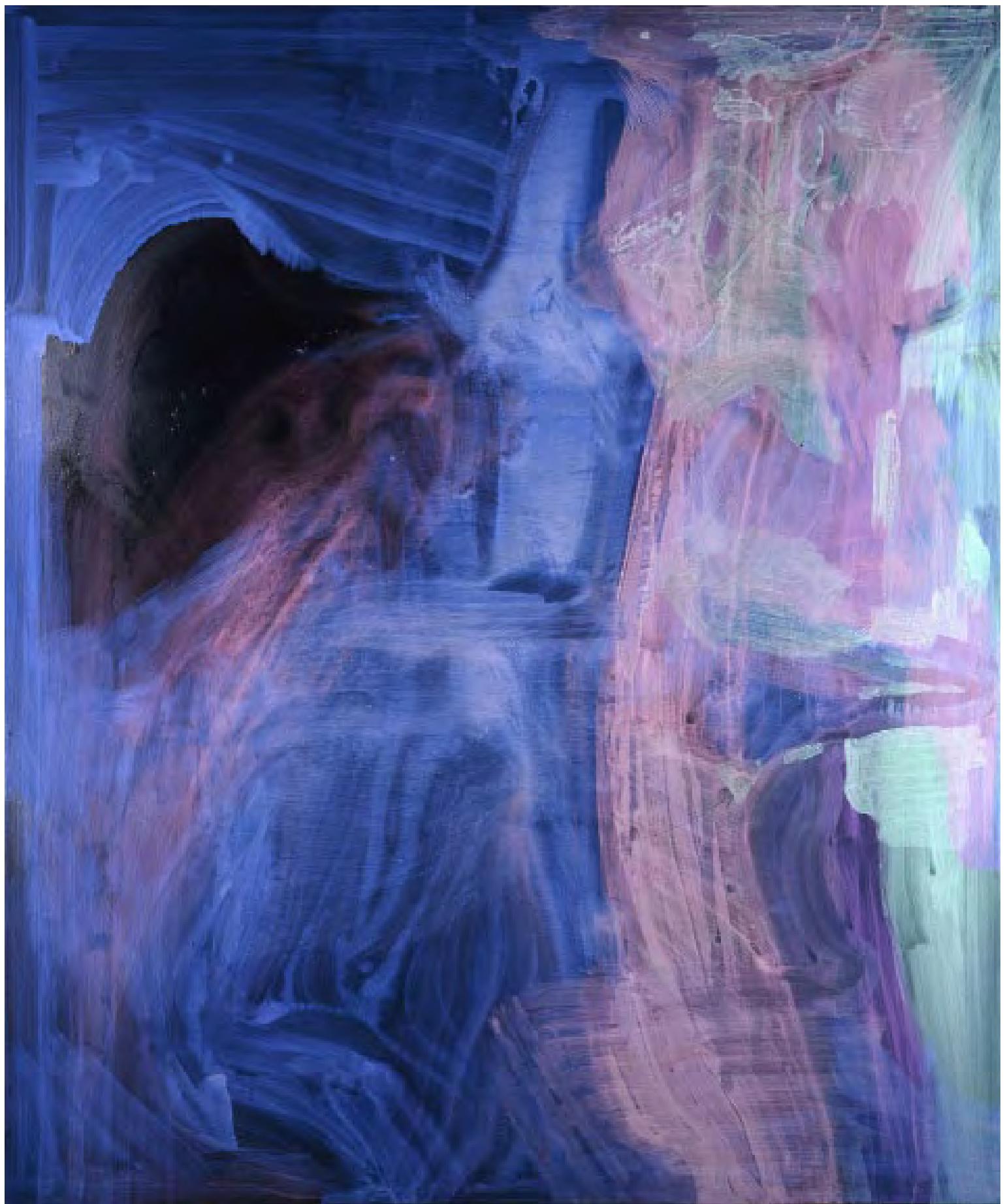


Sin título, 2007
Técnica mixta sobre tela, cuatro piezas,
240 x 200 cm c/u

Untitled, 2007
Mixed media on fabric, four pieces,
240 x 200 cm each









Bridget Riley

NACIÓ EN 1931 EN NORWOOD (REINO UNIDO). VIVE Y TRABAJA EN LONDRES (REINO UNIDO), CORNWALL (REINO UNIDO) Y FRANCIA

BORN IN 1931 IN NORWOOD (UNITED KINGDOM). SHE LIVES AND WORKS IN LONDON (UNITED KINGDOM), CORNWALL (UNITED KINGDOM) AND FRANCE

Intento usar la sensación como línea directriz y construir, con las relaciones que exige, una estructura plástica que no tenga más razón de ser que dar cabida a la sensación que demanda. [Bridget Riley]

Bridget Riley es una de las artistas más conocidas de Gran Bretaña, con más de cincuenta años de trayectoria. Sus cuadros abstractos, minuciosamente controlados, presentan sutiles distinciones en el pigmento, el tono y la densidad concebidas para alterar la percepción visual. Cada obra se compone de colores variables y diferenciados que convergen y se fusionan en la mente del espectador con un efecto estimulante.

Riley saltó a la fama en 1965 cuando sus primeros cuadros geométricos en blanco y negro se mostraron en la influyente exposición del MoMA «The Responsive Eye». La artista, para su propio disgusto, se convirtió rápidamente en el emblema del floreciente movimiento *Op-art* y en la musa de la revolución de la moda pop londinense. Sin embargo, la celebridad de Riley tuvo poco efecto en el rigor científico con el que siguió desarrollando su práctica artística.

Riley no introdujo el color en sus cuadros hasta 1967 e incluso entonces se impuso la restricción de usar solo tres por obra. Una visita a Egipto a principios de la década de 1980 inspiró una utilización más abundante de los pigmentos y una mayor intensidad cromática, junto con una transición de la pintura acrílica al óleo y un regreso a las formas verticales y diagonales. Las obras más recientes de Riley incorporan rombos diagonales que dotan sus pinturas de un flujo direccional y enriquecen su profundidad emocional. En opinión de Riley, estos experimentos sobre fenómenos ópticos solo tienen éxito cuando provocan una respuesta fisiológica o psicológica en el espectador. En el extraordinario arco de su carrera, cada acto de pintar se transforma en un esquivo esfuerzo por alcanzar una sensación visual pura.

Riley estudió en el Goldsmiths College y en el Royal College of Art. En 1968 cofundó la organización SPACE para ayudar a proporcionar a los artistas un espacio de estudio asequible. Entre sus exposiciones individuales se incluyen las del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2008), el Museum of Modern Art de Sidney (2005), la Tate Britain de Londres (2003) y la Hayward Gallery (1970, 1992 y 1994). Fue la primera mujer que ganó el Premio Internacional de Pintura cuando representó a Gran Bretaña en la Bienal de Venecia de 1969. Riley recibió la Orden del Imperio Británico en 1974. En 1999 le fue concedido el galardón Companion of Honour. [AMANDA SARROFF]

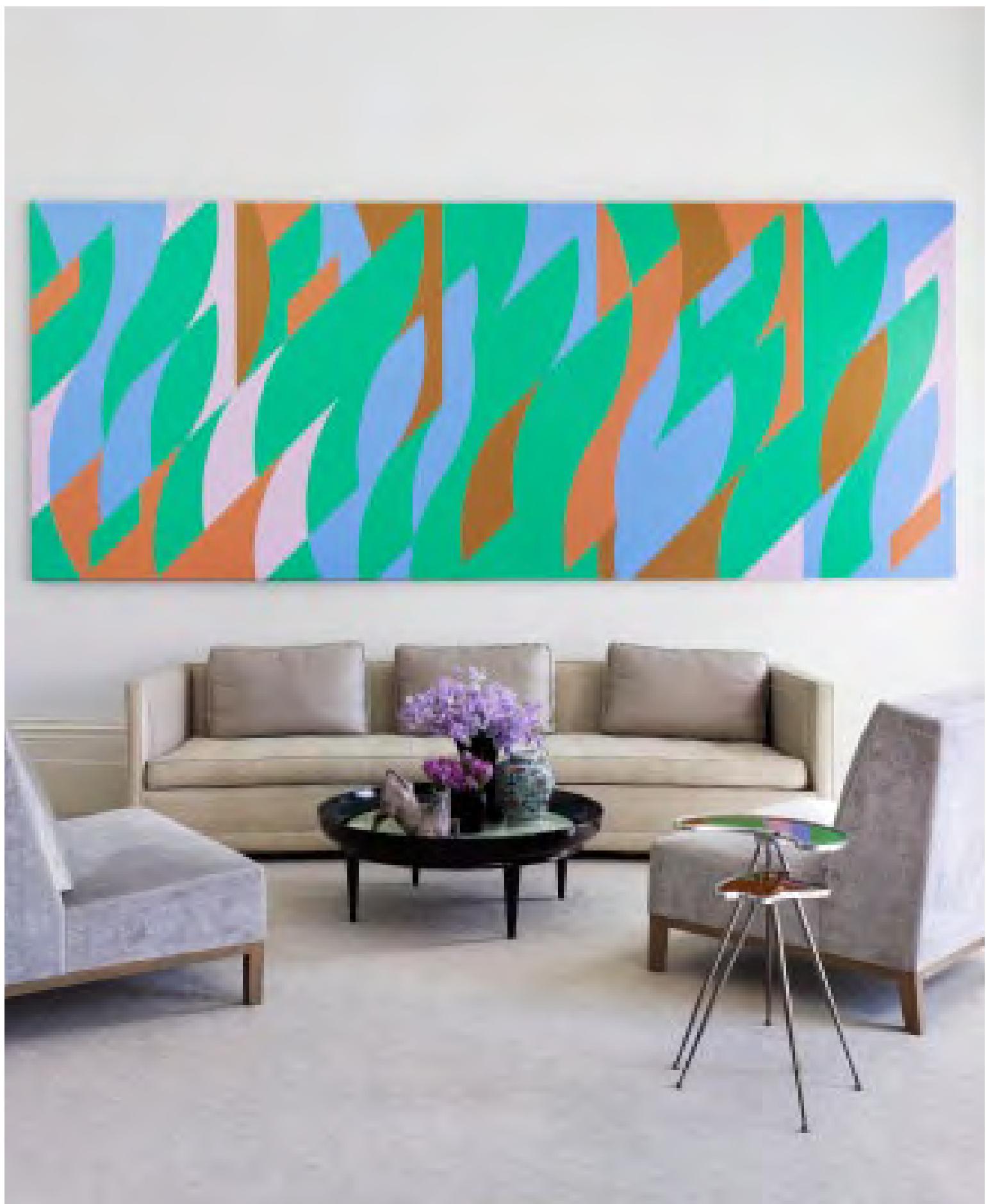
I try to take sensation as the guiding line and build, with the relationships it demands, a plastic fabric which has no other raison d'être except to accommodate the sensation it solicits. [Bridget Riley]

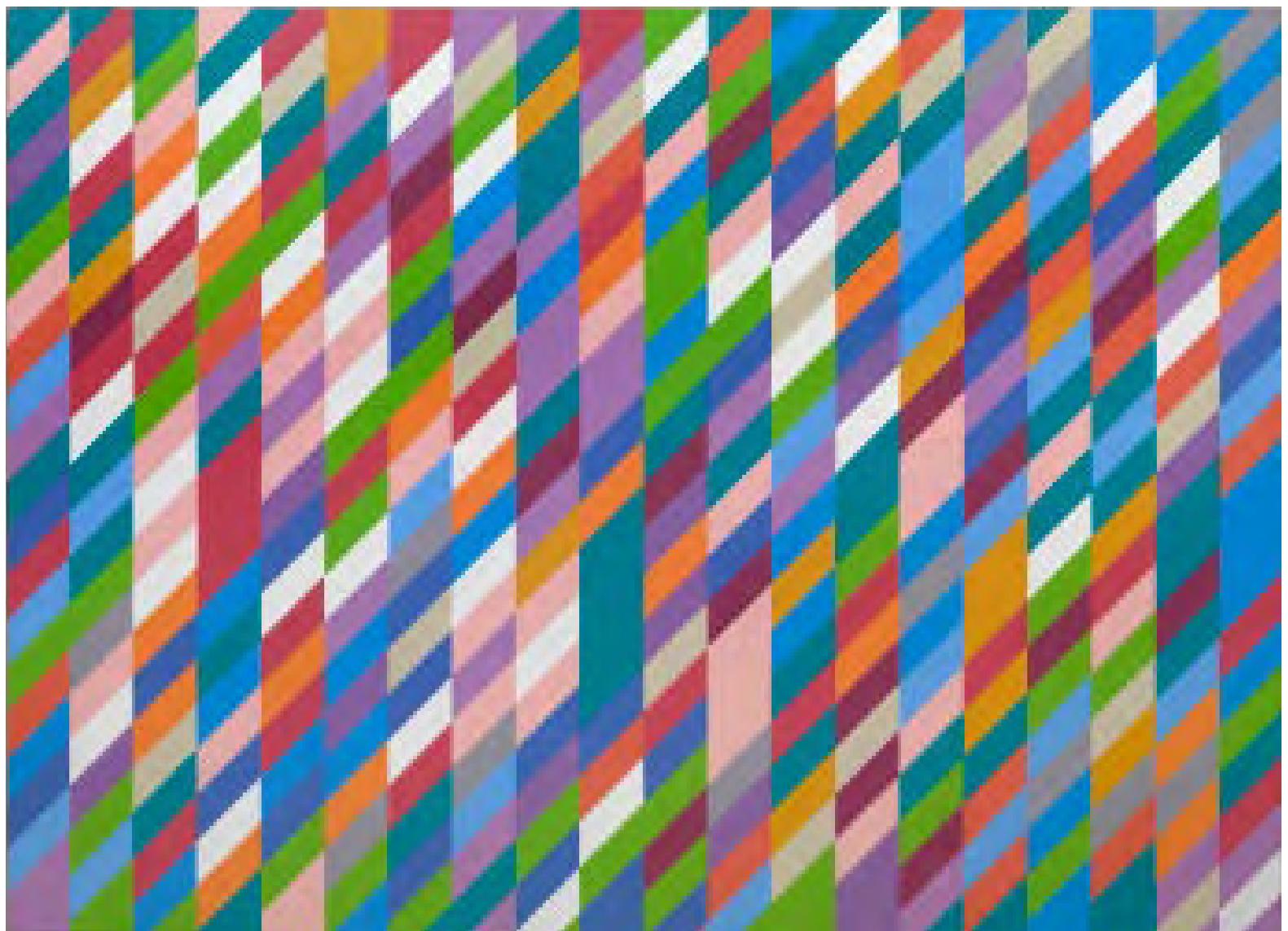
Bridget Riley is one of Britain's best known artists, whose career has spanned over fifty years. Her precisely controlled abstract paintings express subtle differentiations in pigment, tone and density intended to disturb visual perception. Each work is composed of varying, discrete colours that converge and cohere in the viewer's mind with an exhilarating effect.

Riley was catapulted to fame in 1965, when her early black-and-white geometric paintings were exhibited in the seminal MoMA exhibition "The Responsive Eye". Much to the artist's chagrin, she rapidly became a figurehead of the newly burgeoned Op-art movement and the muse of London's pop fashion revolution. Yet Riley's celebrity had little bearing on the scientific rigor with which she continued to cultivate her artistic practice.

Riley did not introduce colour into her paintings until 1967, and even then restricting herself to only three colours per work. A visit to Egypt in the early 1980s inspired a more abundant use of pigments and greater chromatic intensity, accompanied by a transition from acrylic to oil paint and a return to vertical and diagonal forms. Riley's more recent works incorporate diagonal lozenges that lend her paintings directional flow while enriching their emotional depth. In Riley's view, such experiments in optical phenomena are successful only when they engender a physiological or psychological response in the viewer. Within the extraordinary arc of her career, each act of painting is an elusive endeavour to achieve pure visual sensation.

Riley studied in London at Goldsmiths College and the Royal College of Art. In 1968 she cofounded the organization SPACE to help provide affordable studio space for artists. Her solo exhibitions include those held at Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2008); the Museum of Contemporary Art, Sydney (2005); Tate Britain, London (2003); and Hayward Gallery, London (1970, 1992 and 1994). She was the first woman to win the International Prize for Painting, while representing Britain at the 1969 Venice Biennale. Riley was made Commander of the British Empire in 1974. She was awarded the Companion of Honour in 1999. [AMANDA SARROFF]





Buen tiempo estable, 1990
Óleo sobre lienzo, 165,5 x 227,2 cm

Set Fair, 1990
Oil on linen, 165,5 x 227,2 cm

Página anterior:
Cadencia 9, 2008
Óleo sobre lienzo, 166,8 x 410,5 cm

Previous page:
Cadence 9, 2008
Oil on linen, 166,8 x 410,5 cm

Greensleeves, 1983
Óleo sobre lienzo, 164,5 x 141,9 cm
Greensleeves, 1983
Oil on linen, 164,5 x 141,9 cm



Eva Rothschild

NACIÓ EN 1972 EN DUBLÍN (IRLANDA). VIVE Y TRABAJA EN LONDRES (REINO UNIDO)
BORN IN 1972 IN DUBLIN (IRELAND). SHE LIVES AND WORKS IN LONDON (UNITED KINGDOM)

Para mí, trabajar en una obra tiene que ver con crear una experiencia —visual, física, espacial—, pero también con crear algo que rechaza la legibilidad o una síntesis inmediata. [Eva Rothschild]

Eva Rothschild es deudora de los minimalistas geométricos que tuvieron especial protagonismo en la segunda mitad del siglo pasado. Y, sin embargo, el suyo no es tan solo un empeño formal: en unos casos, su trabajo recupera las bruscas formas angulares del escultor británico de los sesenta Anthony Caro; en otros, el espíritu de la artista francoamericana Louise Bourgeois, conocida por la profunda emotividad de su obra. Como la propia Rothschild ha afirmado, es «la transferencia de espiritualidad a los objetos» lo que le interesa captar, yendo más allá de las cualidades meramente formales de los materiales empleados. De esta manera, la artista trasciende la división entre minimalismo y expresionismo para trabajar en un espacio de exploración situado en algún punto intermedio.

Rothschild, escultora por encima de todo, crea formas cautivadoras a partir de materiales que fusionan sin fisuras la industria y la artesanía. De las estructuras de aluminio y acero a la piel, las cuentas y el papel tejido que las protegen, las esculturas de Rothschild logran transmitir en igual medida fragilidad y peso. Su trabajo es en su mayor parte abstracto, con sutiles alusiones ocasionales a la figuración, en especial en sus recurrentes semblantes sin rasgos hechos de piel tejida. Estas incorporaciones apuntan a la experiencia subjetiva de ver el arte que la artista fomenta, preguntándose en qué momento del encuentro con un objeto este adquiere un significado ajeno a su materialidad.

Su obra, cuya escala va de lo doméstico a lo descomunal, resulta enormemente atractiva por la meticulosa naturaleza de su acabado, con aristas, líneas y superficies perfectas realizadas por estallidos de color cuidadosamente distribuidos, lo que la acerca a los intereses artísticos de otro creador coetáneo, Jim Lambie.

Rothschild fue elegida en 2009 por la Tate Duveens Commission, que da a un artista la oportunidad de exhibir su obra en las galerías neoclásicas que se encuentran en el corazón de la Tate Britain. En 2011 instaló una escultura de gran escala en el Central Park neoyorquino en colaboración con Public Art Fund. [ALICE WALTERS]

For me, making work is about creating something experiential — visual, physical, spatial — but also something that refuses legibility, or an immediate summing-up. [Eva Rothschild]

Eva Rothschild is a descendent of the geometric minimalists prevalent in the latter half of the last century. Yet hers is not simply a formal endeavour: in one instance the work channels the stark, angular forms of 1960s' British sculptor Anthony Caro; in another, the spirit of French-American artist Louise Bourgeois, renowned for her deeply emotive output. As Rothschild has herself stated, it is "the transference of spirituality onto objects" that she is interested in capturing, moving beyond the purely formal qualities of the materials used. In this manner, the artist transcends the divide between minimalism and expressionism, instead operating in an explorative space somewhere in between.

A sculptor first and foremost, Rothschild creates captivating forms out of materials that seamlessly marry industry and craft. From the aluminium and steel armatures to the leather, beads and woven paper that enshrine them, Rothschild's sculptures manage to convey fragility and weight in equal measure. Her work is for the most part abstract, with occasional and subtle allusions to figuration, particularly in her recurring featureless visages, made from woven leather. Such additions point to the subjective experience of viewing art that the artist encourages, questioning at what moment in the encounter of an object does it acquire meaning extraneous to its materiality.

Her work, which ranges in scale from domestic to gargantuan, is highly alluring in the meticulous nature of the finish, with perfect edges, lines and surfaces further heightened by well-placed bursts of colour, not dissimilar to the aesthetic interests of her contemporary Jim Lambie.

Rothschild was the 2009 subject of the Tate Britain Duveens Commission, which grants one artist the chance to fill the neo-classical galleries at the heart of Tate Britain. In 2011 she exhibited a large-scale sculpture in New York's Central Park in collaboration with the Public Art Fund. [ALICE WALTERS]

Sauce llorón, 2005
Madera y pintura, 230 x 115 x 120 cm

Weeping Willow, 2005
Wood and paint, 230 x 115 x 120 cm



Soldado de fortuna, 2006
Piel y acero, dimensiones variables

Soldier of Fortune, 2006
Leather and steel, dimensions variable



Thomas Schütte

NACIÓ EN 1954 EN OLDENBURGO (ALEMANIA). VIVE Y TRABAJA EN DÜSSELDORF (ALEMANIA)
BORN IN 1954 IN OLDENDURG (GERMANY). HE LIVES AND WORKS IN DÜSSELDORF (GERMANY)

El arte no se hace. Se encuentra. [Thomas Schütte]

Thomas Schütte es uno de los artistas más importantes y polivalentes de su generación. Sin restricciones de estilo o de medio, crea obras sobre papel, enormes cabezas escultóricas y figuras más pequeñas de barro vidriado, maquetas arquitectónicas y estructuras de edificios reales, todas ellas enmarcadas en una desconcertante tragicomedia de emociones humanas. A veces ambivalente y contradictorio, el resultado es una producción que recorre múltiples registros formales, históricos y psicológicos.

La obra de Schütte, en constante evolución, vuelve por sistema a las figuras paralizadas por la inercia. *United Enemies* (1993–1997), una serie de diminutas figuras de plastilina encerradas en campanas de vidrio, representa cuerpos masculinos, torsos atados entre sí en una lucha impotente cuyos rostros con una especie de mueca se giran amenazadoramente hacia el espectador. *Frauen* (1998–2006), su serie escultórica de mujeres recostadas con cuerpos generosos es una imitación de las esculturas de Auguste Rodin, Henry Moore y Pablo Picasso. Pechos, nalgas y extremidades, unas veces comprimidos y otras dilatados, combinan el deseo sexual y la violencia. En cambio, los dibujos y las estampas de Schütte revelan una faceta más personal del artista. Sus grabados a punta seca *12 Portraits* transforman el escepticismo en íntimas y tiernas representaciones de quienes le rodean.

La repulsión de Schütte por las aspiraciones monumentales procede en buena parte de la Alemania dividida de la posguerra. Del mismo modo, su práctica artística estuvo influida inicialmente por los antagonismos modernos presentes en el Düsseldorf de principios de los setenta, donde estudió con Katharina Fritsch y bajo la dirección de Gerhard Richter y Benjamin Buchloh.

Schütte ha sido objeto de numerosas exposiciones individuales, como las de la Serpentine Gallery de Londres (2012), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (2010), la Haus der Kunst de Múnich (2009), el Stedelijk Museum de Ámsterdam (2000) y del DIA Center for the Arts II de Nueva York (1999). En 2005 obtuvo el León de Oro en la edición n.º 51 de la Bienal de Venecia. En 2007, la instalación de Schütte *Model for a Hotel* (2007) ganó el premio de la comisión del Cuarto Pedestal de Trafalgar Square. [AMANDA SARROFF]

You don't make art. You find it. [Thomas Schütte]

Thomas Schütte is among the most important and multivalent artists of his generation. Restrained by neither style nor medium, he creates works on paper, towering sculptural heads and smaller glazed clay figures, architectural models and actual building structures, all of which belong to a discomfiting tragicomedy of human emotions. At times ambivalent and contradictory, the result is a body of work that strikes multiple formal, historical and psychological registers.

Schütte's ever evolving practice returns consistently to figures paralyzed by inertia. *United Enemies* (1993–1997), a series of diminutive plasticine figures encased under bell jars, depicts male bodies, torsos roped together in impotent struggle, whose half-grimacing faces veer menacingly toward the viewer. *Frauen* (1998–2006), his sculptural series of ample-bodied, reclining women, is a pastiche of sculptures by Auguste Rodin, Henry Moore and Pablo Picasso in which alternately squeezed and distended breasts, buttocks and limbs marry sexual desire with violence. Schütte's drawings and prints, in contrast, expose a more personal side of the artist. His drypoint etchings *12 Portraits* transform scepticism into tender, intimate renderings of those around him.

Schütte's repulsion toward monumental aspirations was borne largely out of divided, post-war Germany. Similarly, his artistic practice was initially informed by the modernist antagonisms that preoccupied early 1970s Düsseldorf, where he studied alongside Katharina Fritsch and under Gerhard Richter and Benjamin Buchloh.

Schütte has been the subject of numerous solo exhibitions, including those held at Serpentine Gallery, London (2012); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2010); Haus der Kunst, Munich (2009); Stedelijk Museum, Amsterdam (2000); and Dia Center for the Arts, New York (1999). In 2005 he earned the Golden Lion Award at the 51 Venice Biennale. In 2007 his installation *Model for a Hotel* won the Fourth Plinth Commission. [AMANDA SARROFF]



12 retratos, 2009
Porfolio de 12 grabados
a punta seca sobre fondo de color,
90 x 69 cm c/u

12 Portraits, 2009
Portfolio in 12 parts; drypoint
etching on coloured ground,
90 x 69 cm each

Wolfgang Tillmans

NACIÓ EN 1968 EN REMSCHEID (ALEMANIA). VIVE Y TRABAJA EN LONDRES (REINO UNIDO) Y BERLÍN (ALEMANIA)
BORN IN 1968 IN REMSCHEID (GERMANY). HE LIVES AND WORKS IN LONDON (UNITED KINGDOM) AND BERLIN (GERMANY)

En mi opinión, un buen retrato muestra la fragilidad y la humildad de la persona y, a la vez, cierta fuerza, una especie de confianza en ella misma.
[Wolfgang Tillmans]

Wolfgang Tillmans es uno de los artistas fotógrafos más influyentes de los últimos veinte años. Reconocido inicialmente por sus íntimas y conmovedoras fotografías de amigos, Tillmans ha ampliado desde entonces su producción para incorporar en el proceso fotográfico delicadas representaciones abstractas y meditadas intervenciones.

Los retratos engañosamente informales y espontáneos que Tillmans hizo de su medio social a principios de la década de 1990 reflejaban los mundos de la música tecno, las concentraciones pacifistas y las manifestaciones por temas medioambientales que siguieron a la caída del Muro de Berlín. Desde 2000, Tillmans ha abandonado la cámara casi por completo y se ha decantado por explorar en su lugar la infraestructura química del medio fotográfico. Ahora, las intrusiones en el cuarto oscuro durante el proceso de exposición dan lugar a imágenes abstractas sorprendentemente viscerales, a actos pictóricos en los que se usan medios puramente fotográficos.

La tendencia de Tillmans a colgar fotografías con chinchetas para mapas y pinzas sujetapapeles blancas es un rasgo distintivo de su obra. Tillmans es también conocido por variar el tamaño de sus imágenes en función de las dimensiones espaciales de las distintas salas en las que expone. Sus fotografías se entremezclan con photocopies, copias de inyección de tinta e imágenes de revistas junto con sus originales. Esta manera de distribuir y colgar sus obras, combinada con la incorporación fluida de otras materias impresas, revela la deuda de Tillmans con la historia de la fotografía artística conceptual ejemplificada en creadores como Edward Ruscha, Dan Graham y Bernd y Hilla Becher. El resultado es una producción concebida como un archivo de experiencias vividas.

Tillmans ha sido objeto de exposiciones individuales en la Serpentine Gallery de Londres (2010), el Hammer Museum de Los Ángeles (2009), la Hamburger Bahnhof de Berlín (2008), la Tate Britain de Londres (2003), el Palais de Tokyo de París (2002) y la Kunsthalle de Zúrich (1995), entre otros espacios. En 2000 se convirtió en el primer fotógrafo y primer ciudadano no británico que ganó el premio Turner. En 2009 recibió el galardón Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie. [AMANDA SARROFF]

For me, a good portrait shows the fragility and humility of the person, and at the same time a strength, a resting in themselves.
[Wolfgang Tillmans]

Wolfgang Tillmans is one of the most influential photographic artists of the last twenty years. First recognized for his intimate and affecting photographs of friends, Tillmans has since expanded his practice to incorporate delicately rendered abstractions and thoughtful interventions into the photographic process.

Tillmans' deceptively casual and spontaneous portraits of his social milieu in the early 1990s captured the worlds of techno music, peace rallies and environmental demonstrations in the wake of the fall of the Berlin Wall. Since 2000, Tillmans has abandoned the camera almost entirely, choosing instead to explore the photographic medium's chemical infrastructure. Dark room intrusions into the exposure process now give way to strikingly visceral abstract images, acts of painting using purely photographic means.

Tillmans' penchant for hanging photographs from white binder clips and map pins is a distinctive feature of his work. He is also known to vary the size of his images depending on the spatial dimensions of specific venues. Interspersed throughout his photographs are photocopies, inkjet prints and images within magazines alongside their originals. This approach to the arrangement and hanging of his works, coupled with the seamless incorporation of other printed matter, reveals Tillmans' debt to the history of conceptual art photography, namely to artists like Edward Ruscha, Dan Graham and Bernd and Hilla Becher. The result is a body of work realized as an archive of lived experiences.

Tillmans has been the subject of solo exhibitions at Serpentine Gallery, London (2010); the Hammer Museum, Los Angeles (2009); Hamburger Bahnhof, Berlin (2008); Tate Britain, London (2003); Palais de Tokyo, Paris (2002); and Kunsthalle Zürich (1995), among others. In 2000 he became the first photographer, as well as the first non-British citizen, to win the Turner Prize. In 2009 he was awarded the Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie. [AMANDA SARROFF]



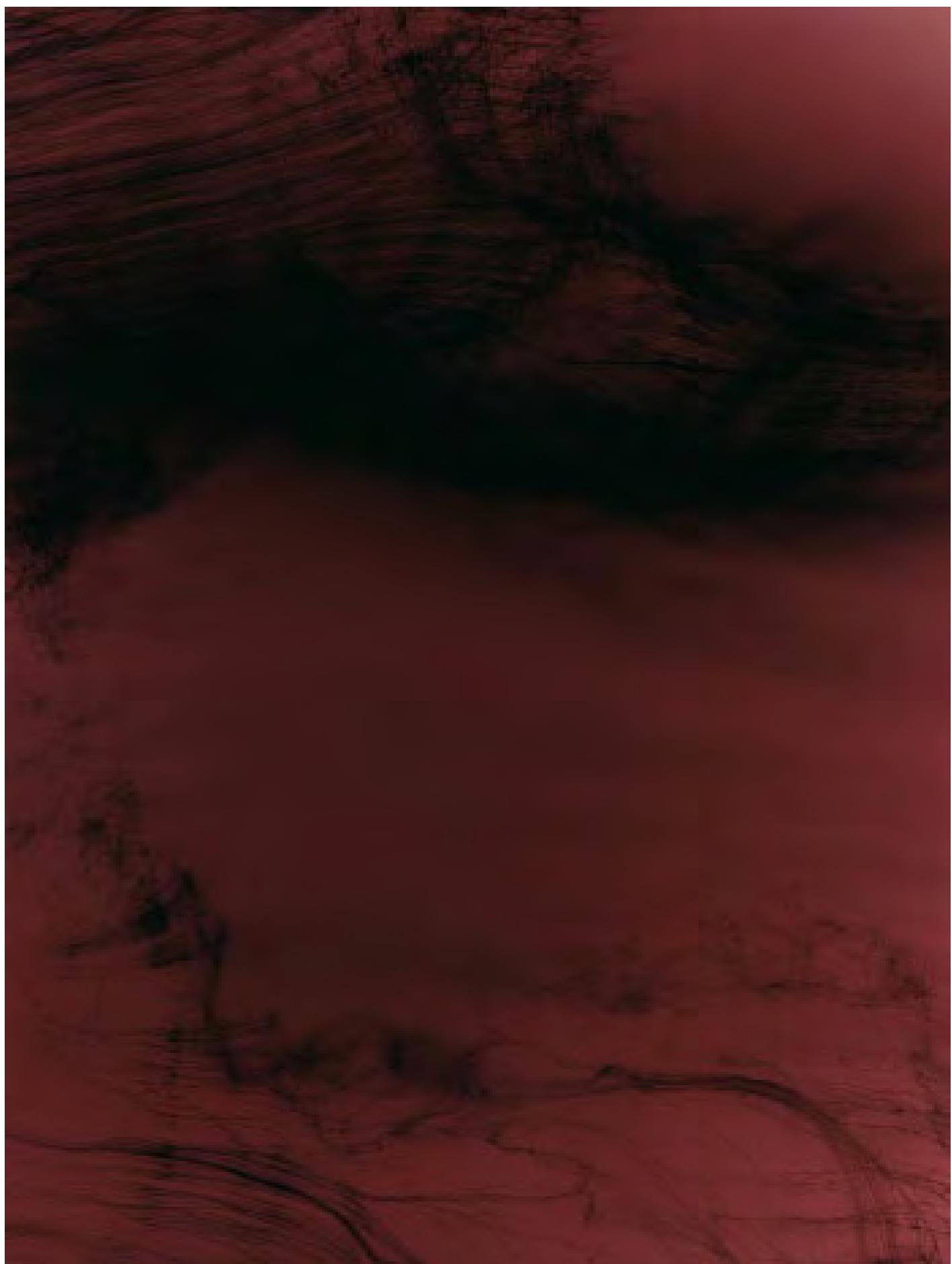


Liv Tyler, 1995
Copia cromogénica,
ed. 5/10 + 1 P.A.,
40,6 x 30,5 cm (enmarcada)

Liv Tyler, 1995
C-type print,
ed. 5/10 + 1 AP,
40,6 x 30,5 cm (framed)

Solitario III, 2003
Copia cromogénica en color,
ed. 1/1 + 1 P.A.,
237 x 181 cm (enmarcada)

Einzelgänger III (Loner III), 2003
C-type print,
ed. 1/1 + 1 AP,
237 x 181 cm (framed)



Rosemarie Trockel

NACIÓ EN 1952 EN SCHWERTE (ALEMANIA). VIVE Y TRABAJA EN COLONIA (ALEMANIA)

BORN IN 1952 IN SCHWERTE (GERMANY). SHE LIVES AND WORKS IN COLOGNE (GERMANY)

*En el momento en que una cosa funciona deja de ser interesante.
Tan pronto como algo se ha desentrañado, se debe prescindir de ello.*
[Rosemarie Trockel]

Rosemarie Trockel apareció en escena a principios de la década de 1980 como una figura clave del arte alemán de posguerra. Al igual que sus contemporáneos Martin Kippenberger y Albert Oehlen, adoptó el ingenio y humor dadaístas como estrategias para dejar al descubierto los absurdos del mercado artístico. En la floreciente escena artística de Colonia, Trockel se distinguió combinando medios y materiales tradicionalmente descartados por su naturaleza artesanal con procesos largo tiempo asociados a la producción mecánica. Las obras de Trockel invocan con determinación las formas vernáculas para desafiar los ámbitos del arte culto, como la pintura y la escultura, y desmontar el mito dominante del genio artístico masculino.

En 1985 Trockel creó el primero de sus conocidos ‘cuadros de punto’, en los que los patrones diseñados por la artista en un ordenador eran generados por una máquina tejedora y tensados después sobre un marco. Trockel comenzó con diseños esencialmente geométricos, pero cambió más tarde a los logotipos comerciales, como el conejito de Playboy y el logo de Woolmark, para llegar al fin a símbolos provocadores, como la esvástica y la hoz y el martillo. Los iconos de lana tejida a máquina de Trockel dan testimonio de las distinciones cada vez más borrosas entre lo ideológico y lo decorativo en una sociedad entregada al consumo.

A finales de los ochenta, Trockel presentó su crítica de los roles sexuales en la serie *Hot Plate*, en la que unos platos calientes fijados a bloques de acero vinculaban el dominio convencionalmente femenino de la domesticidad con el dominio masculino de la fabricación industrial. A partir de entonces, Trockel ha explorado otro medio igualmente desdeñado: el de la cerámica. La artista elabora sus grandes objetos vidriados montados en la pared usando la presión de todo su cuerpo para crear esculturas que son a la vez topográficas y corpóreas.

Trockel estudió pintura con Werner Schriefers en la Werkkunstschule de Colonia. Entre sus exposiciones individuales se incluyen las celebradas en el New Museum de Nueva York y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (2012), el Kunstmuseum de Basilea (2010), la Kunsthalle de Zúrich (2010), la DIA Art Foundation de Nueva York (2003), el Centre Pompidou de París (2001), el Moderna Museet de Estocolmo (2001), el Musée d’Art Moderne de la Ville de París (1999), la Hamburger Kunsthalle de Hamburgo (1998) y la Whitechapel Art Gallery de Londres (1998). En 1999, Trockel fue la primera mujer que representó a Alemania en la Bienal de Venecia. [AMANDA SARROFF]

The minute something works, it ceases to be interesting. As soon as you have spelled something out, you should set it aside.
[Rosemarie Trockel]

Rosemarie Trockel emerged in the early 1980s as a key figure in post-war German art. Like her contemporaries Martin Kippenberger and Albert Oehlen, she adopted wit and dadaist humour as strategies to expose absurdities of the art market. Amid the thriving Cologne art scene, Trockel distinguished herself by wedging media and materials traditionally dismissed as craft to processes long associated with mechanical production. Trockel’s artworks purposefully invoke vernacular forms to challenge the high art arenas of painting and sculpture and to puncture the prevailing myth of the male artist-genius.

In 1985 Trockel produced the first of her renowned ‘knit paintings’, in which patterns designed by the artist on a computer were generated by a knitting machine and then stretched over frames. Trockel began with largely geometric motifs, but later turned to consumer logos, such as Woolmark’s and the Playboy Bunny; and, later on, to provocative symbols, such as swastikas and the hammer and sickle. Trockel’s machine-knitted wool icons bore witness to the increasingly blurred distinctions between the ideological and the decorative in a consumption-driven society.

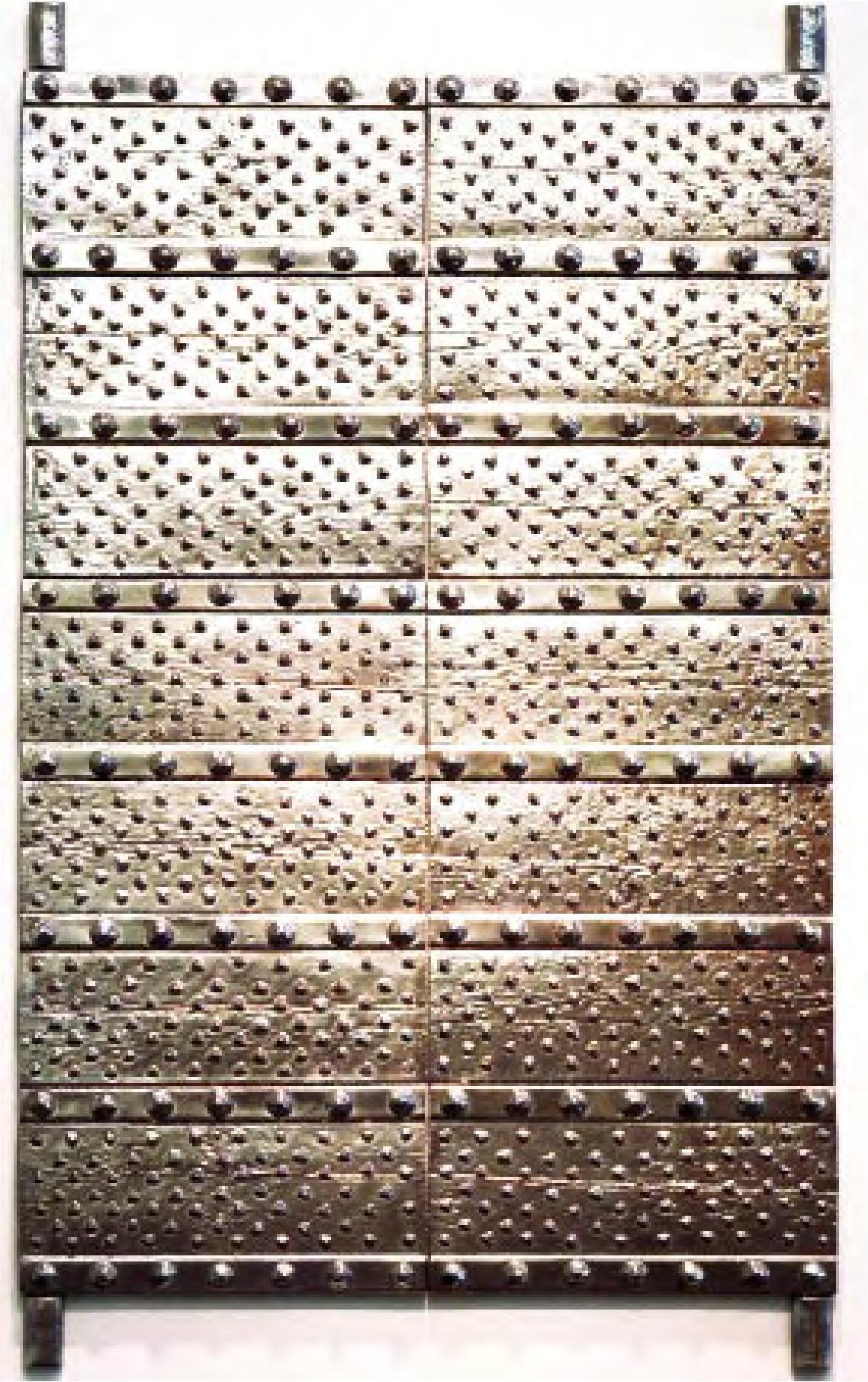
During the late 1980s Trockel continued to advance her critique of gendered roles through her *Hot Plate* series, in which hot plates affixed to steel slabs linked the conventionally feminine domain of domesticity to the masculine domain of industrial manufacturing. Trockel has since delved into the equally contested medium of ceramics. Her large, wall-mounted glazed objects are made using the pressure of her entire body to create sculptures at once topographical and corporeal.

Trockel studied Painting with Werner Schriefers at Cologne’s Werkkunstschule. Her solo exhibitions include those celebrated at the New Museum, New York, and Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2012); Kunstmuseum Basel (2010); Kunsthalle Zürich (2010); DIA Art Foundation, New York (2003); Centre Pompidou, Paris (2001); Moderna Museet, Stockholm (2001); Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (1999); Hamburger Kunsthalle (1998); and Whitechapel Gallery, London (1998). In 1999 she became the first woman to represent Germany in the Venice Biennale. [AMANDA SARROFF]



Sin título (test de Rorschach), 1993
Lana tejida montada sobre lienzo, 170 x 170 cm

Untitled (Rorschach Test), 1993
Knitted wool mounted on canvas, 170 x 170 cm



El cochinillo negro 3, 2006
Cerámica y platino vidriado,
198 x 110 x 6 cm

Zum schwarzen Ferkel 3
[The Black Piglet 3], 2006
Ceramic and glazed platinum,
198 x 110 x 6 cm



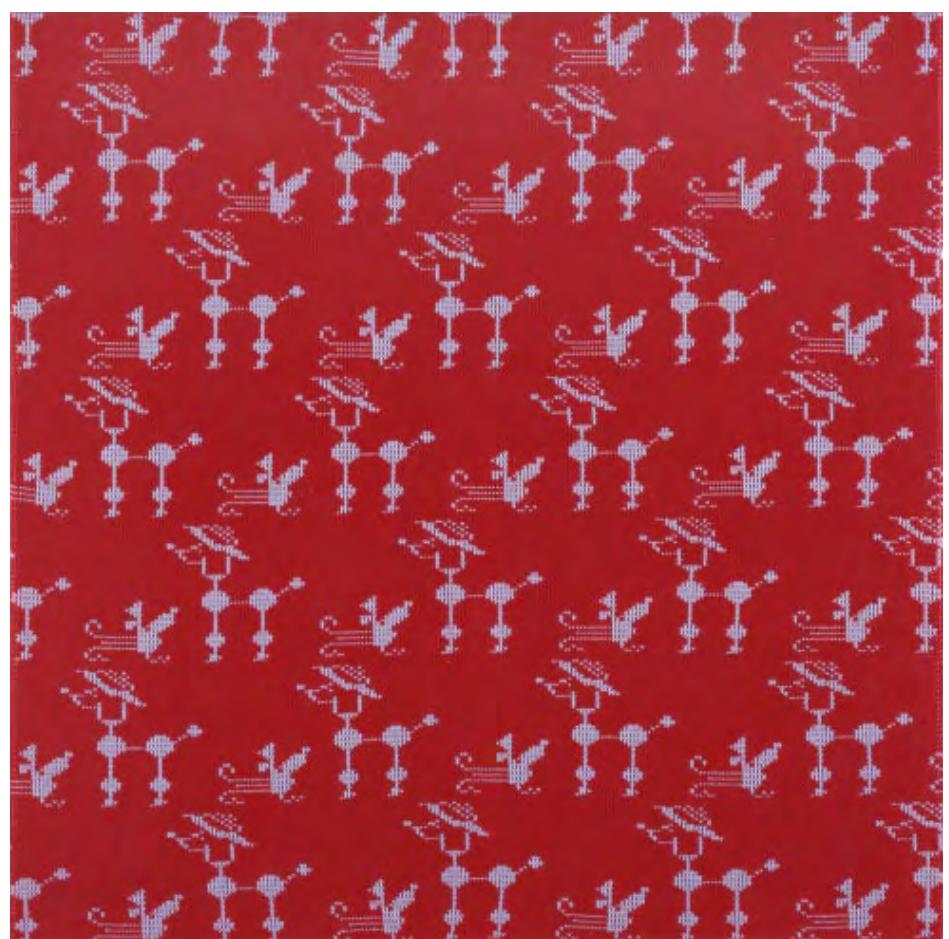
Objeto, 1987
Lana tejida montada sobre lienzo,
105,7 x 50,5 cm

Objekt [Object], 1987
Knitted wool mounted on canvas,
105,7 x 50,5 cm



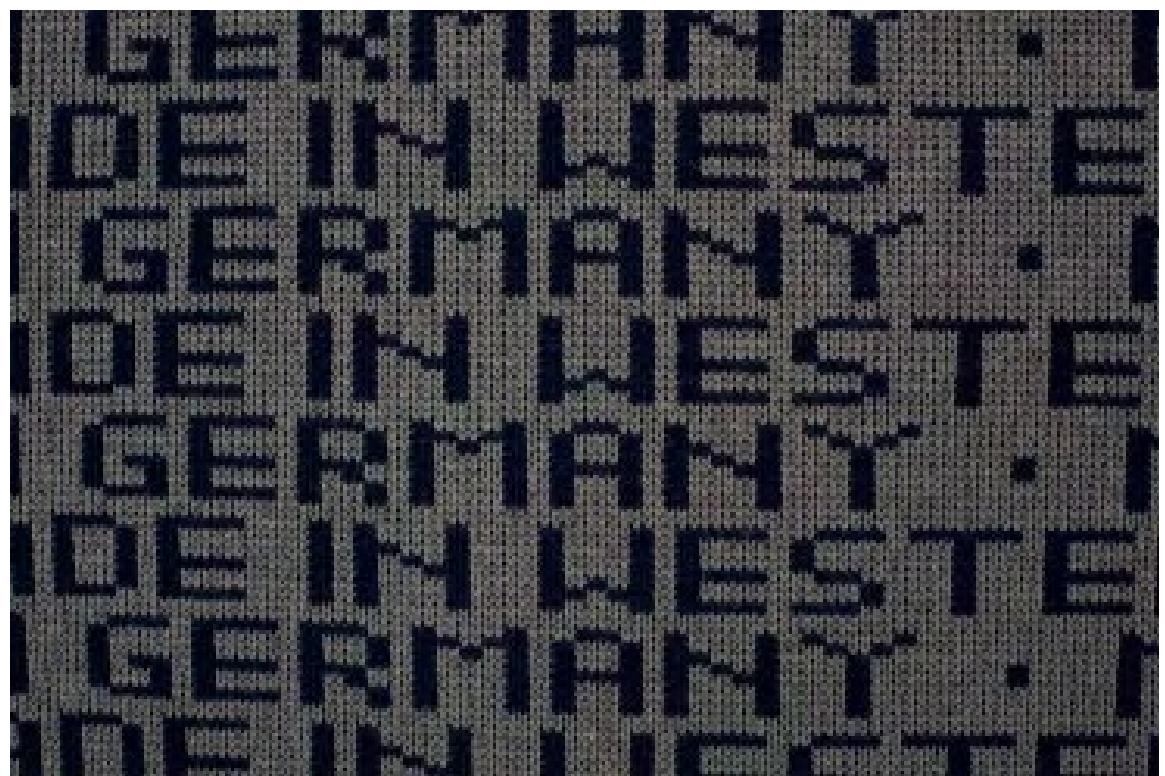
Sin título, 1986
Lana tejida y tensada
sobre un marco,
200 x 250 cm

Untitled, 1986
Knitted wool stretched
over frame,
200 x 250 cm



Sin título, 1987
Lana tejida y tensada sobre
un marco, ed. 5/5,
90 x 90 cm

Untitled, 1987
Knitted wool stretched
over frame, ed. 5/5,
90 x 90 cm



Sin título (fabricado en Alemania Occidental), 1987
Lana tejida y tensada sobre un marco, 200 x 200 cm

Untitled (Made in Western Germany), 1987
Knitted wool stretched over frame, 200 x 200 cm

Rebecca Warren

NACIÓ EN 1965 EN LONDRES (REINO UNIDO), DONDE VIVE Y TRABAJA
BORN IN 1965 IN LONDON (UNITED KINGDOM), WHERE SHE LIVES AND WORKS

Todo se ha ralentizado. Todo es una reacción retardada. [Rebecca Warren]

La artista británica Rebecca Warren es conocida, sobre todo, por sus esculturas de barro modeladas a mano, por sus bronces y por vitrinas que contienen objetos reunidos por ella, cuidadosamente dispuestos. Sus obras, que van de lo figurativo a lo abstracto, socavan las convenciones escultóricas. El resultado es a menudo una evocadora masa grumosa, tan erótica como grotesca.

Las esculturas de barro sin cocer de Warren tienen formas totémicas y escalas casi humanas. Normalmente representan formas femeninas caricaturescas y amorfas cuya carne llena de ondulaciones y bultos lleva la huella de la mano del artista. Incluso las superficies de sus esculturas de bronce, a veces sensuales y a veces violentas, conservan la memoria de su tratamiento, engañosamente tosco.

Imbuida de carga psicológica, Warren homenajea y al tiempo desafía a sus antecesores masculinos, de Edgar Degas a Auguste Rodin y de Constantin Brancusi a Umberto Boccioni y Pablo Picasso. La exagerada aunque ambigua representación de pechos, nalgas y pezones realizada por la artista apunta irónicamente a la ‘fetichización’ del cuerpo femenino. Martin Kippenberger está presente en buena parte de la obra de Warren en calidad tanto de inspiración como de adversario imaginado.

Aunque Warren comparte el descaro de colegas como Sarah Lucas, su trabajo está desprovisto de rencor o de sarcasmo. En ocasiones, la artista llega a atribuir sus esculturas a un álder ego a quien describe como un profesor ligeramente pervertido de una escuela inglesa regional de arte. Aunque la vinculación de Warren con sus colegas y sus predecesores está exenta de ironía, no carece de humor.

Warren se licenció con honores en el Goldsmiths' College de Londres y realizó un máster en Bellas Artes en el Chelsea College of Art de Londres. Fue nominada al premio Turner en 2006 y al premio Vincent de 2008 en el Stedelijk Museum de Ámsterdam. Su obra ha sido objeto de exposiciones individuales en la Renaissance Society de Chicago (2010), la Serpentine Gallery de Londres (2009) y la Kunsthalle de Zúrich (2004). [AMANDA SARROFF]

Everything's slowed down. Everything's a double-take. [Rebecca Warren]

British artist Rebecca Warren is best known for her hand-hewn clay sculptures, bronzes and vitrines containing carefully assembled objects collected by the artist. Her works, which range from the figurative to the abstract, undermine sculptural convention. The result is often an evocative, lumpen mass at once erotic and grotesque.

Warren's unfired clay sculptures are totemic in shape and nearly human in scale. They commonly depict amorphous, caricature-like female forms whose dimpled, welted flesh bears the imprint of the artist's hand. At times sensual and at times violent, even the surfaces of her bronze sculptures retain the memory of guileful mishandling.

Imbued with a psychological charge, Warren both pays homage to and challenges her male antecedents, from Edgar Degas to Auguste Rodin and from Constantin Brancusi to Umberto Boccioni and Pablo Picasso. Warren's exaggerated, if ambiguous, depictions of breasts, buttocks and nipples nod wryly to the fetishization of the female body. Martin Kippenberger infuses much of her work as both muse and imagined adversary.

Although Warren shares the brazeness of peers like Sarah Lucas, her work is absent of rancour or sarcasm. At times, the artist goes so far as to attribute her sculptures to an alter ego, whom she describes as a mildly perverted teacher at a regional English art college. If Warren's engagement with her peers and her predecessors is without irony, it is not without humour.

Warren received a BA with Honours from Goldsmiths' College (London) and a Master of Fine Arts from the Chelsea College of Art and Design (London). She was nominated for the 2006 Turner Prize and the 2008 Vincent Award at Stedelijk Museum, Amsterdam. Her work has been the subject of solo exhibitions at The Renaissance Society, Chicago (2010); Serpentine Gallery, London (2009); and Kunsthalle Zürich (2004). [AMANDA SARROFF]

CC, 2007
Bronce,
edición 2/3 + 2 P.A.,
125 x 35 x 40 cm

CC, 2007
Bronze,
edition 2/3 + 2 AP,
125 x 35 x 40 cm





Átomo Corazón Madre, 2000
Barro sin cocer, ojos de plástico y pedestal DM,
55 x 50 x 30 cm (sin pedestal)

Atom Heart Mother, 2000
Unfired clay and plastic eyes on MDF plinth,
55 x 50 x 30 cm (without plinth)



Cubo, 2003
Bronce sobre tablero DM
con ruedas, 51 x 35 x 37,5 cm

Cube, 2003
Bronze on MDF trolley with
wheels, 51 x 35 x 37.5 cm



El maestro, 2000
Barro pintado a mano sobre dos
pedestales de DM pintados,
40 x 38 x 40 cm (figura)

The Master, 2000
Hand-painted clay on two
painted MDF plinth,
40 x 38 x 40 cm (clay)

Fascia, 2009
Bronce, 142 x 29 x 51 cm

Fascia, 2009
Bronze, 142 x 29 x 51 cm



La señora del tronco, 2003
Barro autoendurecible, tronco y tablero
DM sobre ruedas, 199 x 129 x 120 cm

Log Lady, 2003
Self-firing clay, log and MDF
trolley, 199 x 129 x 120 cm



Gillian Wearing

NACIÓ EN 1963 EN BIRMINGHAM (REINO UNIDO). VIVE Y TRABAJA EN LONDRES (REINO UNIDO)
BORN IN 1963 IN BIRMINGHAM (UNITED KINGDOM). SHE LIVES AND WORKS IN LONDON (UNITED KINGDOM)

*Me gustaría descubrir tantas facetas de la gente como fuera posible.
Las personas me interesan más que yo misma, tal vez de eso se trata.*
[Gillian Wearing]

Gillian Wearing es un miembro clave de los Young British Artists (YBAs), el grupo que saltó a la fama a principios de los noventa con obras que destacaban por sus planteamientos llamativos, anti-autoritarios e incendiarios. Wearing se distingue especialmente entre ellos por las tácticas más sutiles y comedidas que empleaba para provocar e inquietar. La artista, que trabaja principalmente con el cine y la fotografía, ha tratado de explorar el dominio oculto que reside en algún punto situado entre la identidad privada del individuo y su cara pública, una dicotomía universal que resulta enormemente atrayente en el nivel más personal.

La obra más famosa de Wearing es sin duda la serie de fotografías de principios de los noventa en las que mostraba a miembros del público sujetando carteles escritos a mano que expresaban lo que estaban pensando. Un policía, por ejemplo, aparecía sosteniendo una cartulina blanca con una sola palabra, «HELP» (ayuda), estampada en ella. En los últimos años, Wearing ha desarrollado una colección de autorretratos que la muestran con diversas caracterizaciones, algo que recuerda a la obra de la artista norteamericana Cindy Sherman. Cubierta con máscaras protésicas elaboradas con detalle y minuciosidad, modeladas originalmente a partir del rostro de la artista y esculpidas después para representar al sujeto de la fotografía, Wearing ha asumido la identidad de numerosas personas, desde Andy Warhol a su propia abuela. Solo el acabado tosc de los orificios para los ojos revela la verdadera identidad de la modelo y los niveles de falsa apariencia implicados.

A lo largo de su trayectoria, esta artista se ha apropiado de técnicas típicas del teatro, el cine y los *realities* televisivos, las formas de ocio que dominan hoy en día buena parte de la vida moderna. Gracias a la magistral mano de Wearing, una máscara, un disfraz o un decorado cuidadosamente diseñado —todos ellos artificios— enfrentan paradójicamente al espectador a una respuesta emocional muy real. Como resultado, Wearing desafía no solo la relación entre lo público y lo privado, sino también la que se establece entre el artista y el espectador.

Wearing fue objeto de una retrospectiva individual en la Whitechapel Gallery de Londres a principios de 2012 y ganó el premio Turner en 1997. [ALICE WALTERS]

I'd like to find out as many facets as possible about people. I'm interested in people more than I am in myself, maybe that's what it is.
[Gillian Wearing]

Gillian Wearing is a key member of the Young British Artists (YBAs), the group that rose to prominence in the early 1990s with works that were famed for their loud, anti-authoritarian and inflammatory modes of deploy. Wearing is particularly notable within the YBAs for the subtler, more understated tactics that she employs to provoke and unsettle. Working predominantly in film and photography, she has sought to explore the hidden realm that lies somewhere between one's private identity and the public persona, a universal dichotomy that is powerfully compelling at the most personal level.

Wearing's most famous body of work is undoubtedly the series of photographs from the early 1990s depicting members of the public holding up hand-written signs that conveyed what they were thinking. A policeman, for example, was captured holding a white card with the single word "HELP" emblazoned across it. In more recent years, Wearing has developed a collection of self portraits which picture her in a variety of guises, not dissimilar to the work of American artist Cindy Sherman. Donning elaborate and painstakingly made prosthetic masks, originally cast from the artist's face and then sculpted to portray the subject of the photograph, Wearing has assumed the identity of numerous people; from Andy Warhol to her own grandmother. Only the roughly finished eyeholes reveal the true identity of the sitter and the levels of façade at play.

Throughout her career, Wearing has appropriated techniques common to theatre, film and reality television; the modes of entertainment that now dominate much of modern life. Under her masterful hand, a mask, a costume or an elaborately designed set — all artifices — paradoxically confront the viewer with a very real emotional response. As a result, Wearing challenges not only the private/public relationship, but also that between the artist and viewer.

Wearing was the subject of a solo retrospective at London's Whitechapel Gallery in 2012 and won the 1997 Turner Prize.

[ALICE WALTERS]



Autorretrato a los 3 años, 2004
Copia cromogénica, 182 x 122 cm

Self Portrait at 3 Years Old, 2004
C-type print, 182 x 122 cm



Autorretrato a los 17 años, 2003
Copia cromogénica, 115,5 x 92 cm
(enmarcada)

Self Portrait at 17 Years Old, 2003
C-type print, 115.5 x 92 cm
(framed)

Autorretrato, 2000
Copia cromogénica, ed. 1/10,
171,4 x 171,4 cm

Self Portrait, 2000
C-type print, ed. 1/10,
171.4 x 171.4 cm



Franz West

NACIÓ EN 1947 EN VIENA (AUSTRIA), DONDE FALLECIÓ EN 2012

BORN IN 1947 IN VIENNA (AUSTRIA), WHERE HE DIED IN 2012

La percepción del arte se produce a través de los puntos de presión que se generan cuando uno se tumba sobre él. [Franz West]

Franz West fue un escultor y artista de instalaciones que se inspiraba en elementos del arte de acción y del *performance art* de los años sesenta y setenta. Rechazó pronto la barrera tradicional existente entre el objeto artístico reverenciado y el espectador pasivo, y creó obras que exigían ser interpretadas a través de la interacción.

Sus primeras obras escultóricas se titulaban *Adaptives* y el artista las describía como prótesis: eran objetos pequeños diseñados para ser contemplados y manipulados muy cerca del cuerpo. De hecho, su naturaleza física solo adquiría el estatus de objeto artístico cuando el espectador los manipulaba de algún modo, ya fuera mediante el movimiento o el tacto. West siguió desarrollando este diálogo de acción y reacción entre el objeto y la persona durante toda su carrera. Liberado de las preocupaciones conceptuales y existenciales de sus predecesores en el *performance art*, su obra era a menudo colorista y alegre, y fusionaba forma y función en miles de estilos.

A mediados de la década de 1980, West empezó a crear muebles y a exhibirlos dentro de instalaciones más amplias que se ubicaban en diversos espacios. Los sillones, los sofás, las luces y las mesas estaban pensados para sentarse en ellos, encenderlos y apagarlos y moverlos de un sitio a otro, en lo que puede verse como una continuación de los temas de la serie *Adaptives* anterior. A finales de los noventa, West exploró estas ideas en el ámbito público, creando grandes esculturas al aire libre que combinaban los colores brillantes y las formas interactivas en conjuntos heterogéneos de aluminio lacado. Estas esculturas ofrecían un marcado contraste con los imponentes objetos abstractos que solían encontrarse en los espacios públicos y, como es típico de la obra de West, fomentaban la interacción social en lugar de una reverencia distante.

West exploraba el espacio existente entre lo que vemos y el modo en que lo experimentamos físicamente, y estaba muy influenciado por el psicoanálisis, la poesía y los artistas que lo rodeaban en Viena. Al desafiar los dictados de los espacios sociales generados por los museos, West pretendía redefinir los límites entre el arte y la vida y cuestionar el uso mismo del arte.

La obra de West se ha mostrado recientemente en varias exposiciones individuales y en encargos públicos en el Museum Ludwig de Colonia (2010), The Doris C. Freedman Plaza de Central Park de Nueva York (2009), el LACMA de Los Ángeles (2009), la Fondation Beyeler de Basilea (2009), el Museo Tamayo de México D. F. (2009), el Baltimore Museum of Art (2008–2009). En 2011 West recibió el León de Oro de la Bienal de Venecia en reconocimiento a toda su trayectoria. [ALICE WALTERS]

The perception of art takes place through the pressure points that develop when you lie on it. [Franz West]

Franz West was a sculptor and installation artist whose work drew on elements from the actionist and performance art of the 1960s and 1970s. He rejected early on the traditional barrier between the revered art object and the passive viewer, instead creating works that demanded interpretation through interaction.

His early sculptural works were entitled *Adaptives* and were described by the artist as prostheses: they were small objects designed to be both contemplated and handled in close proximity to the body. Indeed, their physicality was only transformed to the status of art object when manipulated in some way by the viewer, whether through movement or touch. West continued this dialogue of action and reaction between object and person throughout the rest of his career. Unburdened by the conceptual, existential concerns of his performance artist predecessors, his work was often colourful and light-hearted, fusing form and function in a myriad of styles.

In the mid-1980s West began to produce items of furniture and to display them as part of wider installations that intervened in any given space. Chairs, sofas, lights and tables were made to be sat on, switched on and off and moved around, a continuation of the themes in his earlier *Adaptives* series. By the late 1990s, West was exploring these ideas in the public realm, creating large outdoor sculptures that combined bright colour and interactive forms in patchwork assemblages made out of lacquered aluminium. These sculptures provided a stark contrast to the imposing, abstract objects normally found in public spaces and, as typical of West's work, encouraged social interaction rather than removed reverence.

West explored the space between what we see and how we experience it physically and was much influenced by psychoanalysis, poetry and the artists that surrounded him in Vienna. In challenging the dictums of the social spaces generated by museums, he sought to readdress the boundaries between art and life and to question art's very use.

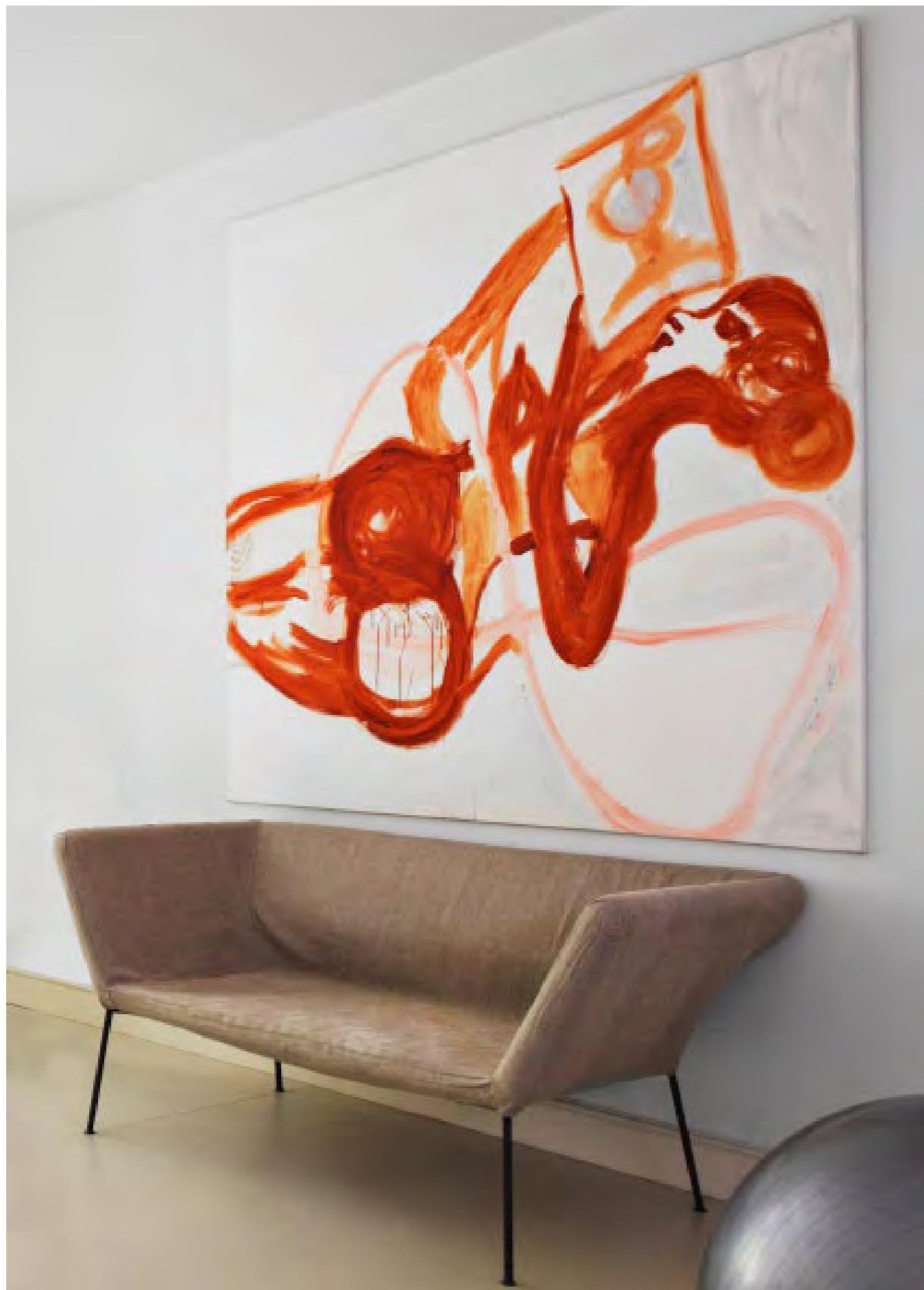
West's work has been shown in recent solo exhibitions and public commissions at Museum Ludwig, Cologne (2010); the Doris C. Freedman Plaza in Central Park, New York (2009); LACMA, Los Angeles (2009); Fondation Beyeler, Basel (2009); Museo Tamayo, Mexico City (2009); and the Baltimore Museum of Art (2008–2009). In 2011 he was awarded the Venice Biennale's Golden Lion in recognition for his life's work.

[ALICE WALTERS]



Sin título, 2003
Papel maché, metal, laca, pintura
acrilica y cartón, 80 x 63 x 87 cm

Untitled, 2003
Papier-mâché, metal, lacquer, acrylic
and cardboard, 80 x 63 x 87 cm





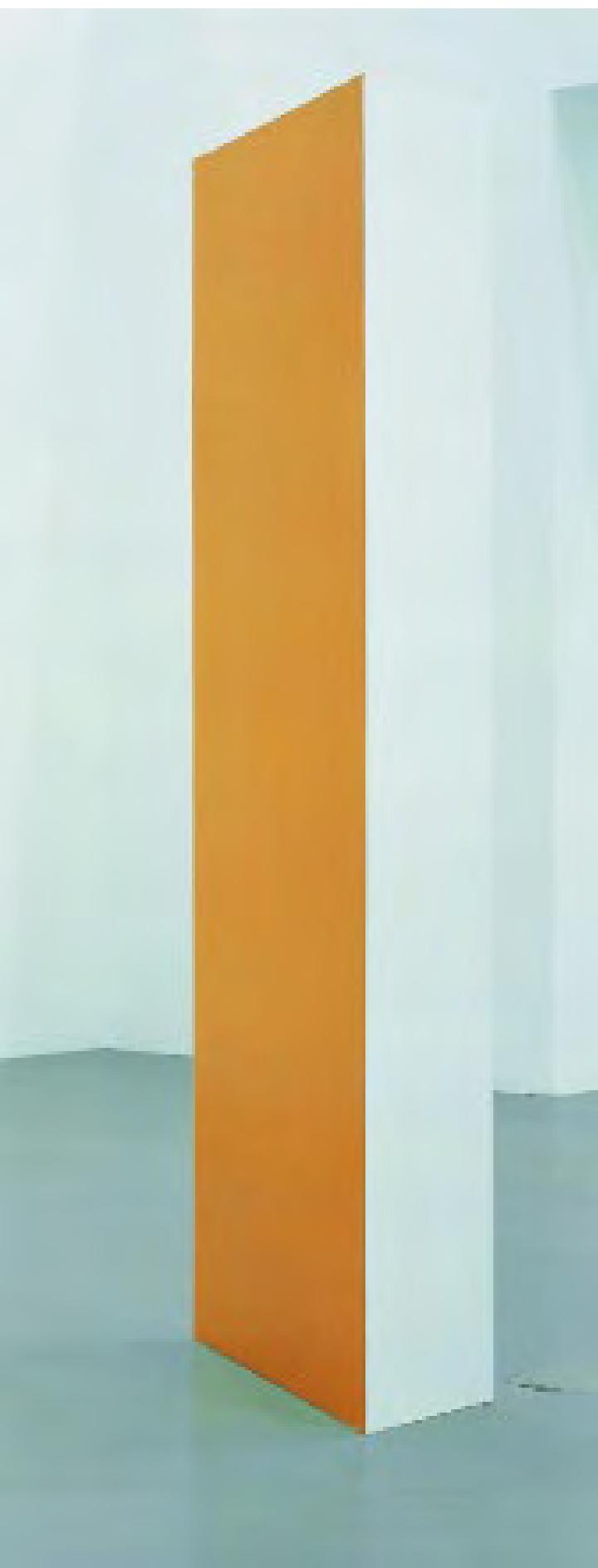
Escultura sedente, 2004
Aluminio lacado, 57 x 155 x 131 cm

Sitzskulptur [Sitting Sculpture], 2004
Aluminium, 57 x 155 x 131 cm

Banco con espejo (con Tamura Sirbiladze), 2006
Banco: acero, gomaespuma y lino, 77 x 170 x 85 cm
Cuadro: pintura acrílica sobre lienzo, 185 x 200 cm

Bench with Mirror (with Tamura Sirbiladze), 2006
Bench: steel, foam and linen, 77 x 170 x 85 cm
Painting: acrylic on canvas, 185 x 200 cm





Apartamento, 2001

Instalación de tres piezas:

Rohkost I: papel maché, cartón, plástico,
acrílico y laca, 60 x 95 x 90 cm

Rohkost II (estela): madera y laca; 240 x 81 x 40 cm

Rohkost III: póster y collage, 140 x 100 cm

Appartement, 2001

3 piece mixed media installation:

Rohkost I: Papier-mâché, cardboard, plastic,
acryl and lacquer; 60 x 95 x 90 cm

Rohkost II (stele): wood and lacquer, 240 x 81 x 40 cm

Rohkost III: postersketch and collage, 140 x 100 cm



Lémur, detalle, 2006
Poliéster y metal,
242 x 50 x 50 cm

Lemure [Lemur], detail, 2006
Polyester and metal,
242 x 50 x 50 cm



Sin título, 2005
Acero, vidrio acrílico,
dispositivos electrónicos
y tubos de neón,
270 x 64 x 62 cm

Untitled, 2005
Steel, acrylic glass,
electronic devices
and neon tubes,
270 x 64 x 62 cm

Sin título, 2007
Acero, vidrio acrílico,
dispositivos electrónicos
y tubos de neón,
296 x 106 x 114 cm

Untitled, 2007
Steel, acrylic glass,
electronic devices
and neon tubes,
296 x 106 x 114 cm

Rachel Whiteread

NACIÓ EN 1963 EN LONDRES (REINO UNIDO), DONDE VIVE Y TRABAJA
BORN IN 1963 IN LONDON (UNITED KINGDOM), WHERE SHE LIVES AND WORKS

Siempre uso la palabra «fisiológicamente» porque creo que es algo psicológico, pero también algo que tiene que ver con el cuerpo, con el modo de usar el espacio y la forma en que este se conecta, con la manera en que nos sentamos en una silla y colocamos las piernas bajo la mesa. Es algo que uso continuamente y seguiré haciéndolo, ya se refiera a la ausencia o a la presencia. [Rachel Whiteread]

Rachel Whiteread es una artista británica conocida sobre todo por crear moldes de objetos domésticos ordinarios y de espacios o elementos arquitectónicos. Mediante el proceso de moldeado, intenta capturar el espacio negativo o desocupado.

Las obras de Louise Bourgeois, Bruce Nauman, Carl Andre y Donald Judd han influido en su producción y en la forma en que aborda la escultura y la intervención. En las piezas en las que los objetos domésticos se convierten en toscos dobles del cuerpo humano, las influencias apuntan también al minimalismo y a Eva Hesse. Usando habitualmente materiales industriales como la escayola, la resina y el caucho para crear los moldes, Whiteread crea piezas que conservan la textura y la forma de los objetos originales. En palabras de la propia artista, su obra «trae al mundo espacios olvidados y no detectados».

La obra de Whiteread, integrada en el movimiento YBAs (Young British Artist), empezó a destacar en Londres junto con las creaciones de artistas como Gillian Wearing y Gary Hume. Contó también con el respaldo de Charles Saatchi, que organizó una serie de exposiciones denominada «Young British Art» en 1992. La primera muestra de la serie incluyó obras de artistas como Damien Hirst, Sarah Lucas y Rachel Whiteread.

Piezas como *Untitled (Clear)*, en la que Whiteread hizo un molde de caucho del espacio del interior de una ventana, demuestran su empeño en crear monumentos de lo cotidiano. Al ejecutar esta obra, el marco de la ventana original se destruyó durante la creación del molde, alterando así las ideas preexistentes sobre los objetos detectados y los no detectados.

Whiteread estudió en el Brighton Polytechnic y la Slade School of Fine Art de Londres. Fue la primera mujer que ganó el premio Turner, en 1993, por *House*, un arquetipo en tamaño real del interior de una casa adosada en ruinas del East End londinense. En 1997, representó a Gran Bretaña en la Bienal de Venecia. Entre sus exposiciones individuales se encuentran las celebradas, el Deutsche Guggenheim de Berlín (2007), la Serpentine Gallery de Londres (2001), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (1997) y la Kunsthalle de Basilea (1994). [LISA SLOMINSKI]

I always use the word “physiologically” because I think it’s something psychological, but also something to do with the body — how you use space, how space is connected, how you sit on a chair and put your legs under the table. It’s something I use all the time and will continue to use, whether it’s about absence or presence. [Rachel Whiteread]

Rachel Whiteread is a British artist best known for her practice of casting ordinary domestic objects and architectural spaces or features, a process by which she attempts to capture the negative or unoccupied space.

The work of Louise Bourgeois, Bruce Nauman, Carl Andre and Donald Judd has all been influential to her practice and the way she addresses sculpture and intervention. Where household objects become stark stand-ins for human body, influences have also been nodded to minimalism and Eva Hesse. Typically using industrial materials such as plaster, resin and rubber to cast, the forms retain the texture and shape of the original objects. In Whiteread’s own words, her work is “to bring unregistered and forgotten spaces into the world”.

Considered part of the Young British Artists movement, Whiteread’s work gained attention in London alongside that of artists such as Gillian Wearing and Gary Hume. She was also supported by Charles Saatchi, who, starting in 1992, organized the series of exhibitions “Young British Artists”, the first of which included work by Damien Hirst, Sarah Lucas and Rachel Whiteread.

Works such as *Untitled (Clear)*, where Whiteread casts the space inside a window in rubber, demonstrates her process of making monuments to the everyday. In making this work, the original window frame becomes destroyed in the casting process; therefore shifting assumptions of registered and unregistered objects.

Whiteread studied at Brighton Polytechnic and at the Slade School of Fine Art (London). She was the first woman to win the Turner Prize, in 1993, with *House*, a life-sized archetype of the interior of a condemned terraced house in London’s East End. In 1997 she represented Great Britain at the Venice Biennale. Her solo exhibitions include those held at Deutsche Guggenheim, Berlin (2007); Serpentine Gallery, London (2001); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (1997); and Kunsthalle Basel (1994). [LISA SLOMINSKI]

Sin título (transparente), 1991
Caucho, 101 x 74,5 x 9 cm

Untitled (Clear), 1991
Indian rubber, 101 x 74,5 x 9 cm



Sin título (doble), 1998
Escayola y poliestireno (dos partes),
68,5 x 111,8 x 60,5 cm c/u

Untitled (Double), 1998
Plaster and polystyrene (2 parts),
68.5 x 111.8 x 60.5 cm (each)





PATRONATO FUNDACIÓN BANCO SANTANDER
FUNDACIÓN BANCO SANTANDER BOARD OF TRUSTEES

Presidente / Chairman
Antonio Escámez Torres

Patronos / Trustees
S.A.R. Princesa Irene de Grecia
Fernando de Asúa Álvarez
Ignacio Benjumea Cabeza de Vaca
Juan Manuel Cendoya Méndez de Vigo
Rodrigo Echenique Gordillo
Víctor García de la Concha
Ramón González de Amezúa
Rafael Puyol Antolín
José María Segovia de Arana
Juan Velarde Fuertes

Secretario / Secretary
Antonio de Hoyos González

Director Gerente / Managing Director
Borja Baselga Canthal

CRANFORD COLLECTION

Patronos / Trustees
Muriel Salem
Freddy Salem

Comisaria / Curator
Anne Pontégnie

EXPOSICIÓN
EXHIBITION

Organizada por / Organized by
Fundación Banco Santander
Cranford Collection

Comisaria / Curator
Anne Ponténie / Muriel Salem

Coordinación / Coordination
María Beguiristain
Rosario López Merás
Lisa Slominski
Lucía Fernández López

Diseño / Design
Cranford Collection

Comunicación / Press
Francisco Javier Expósito
Alexandra López Navarro

Educación y talento joven /
Education and Young Talent
Álvaro Canado
Susana Gómez San Segundo

Visita-taller / Workshops
Carmen González de Bulnes
MirArte, Arte para todos S.L.

Secretaría / Secretary
María Eugenia García Bolaños
Manuela Salas

Responsable control gestión /
Responsible for Management
Control
Luis Miguel Pulido

Con la colaboración de /
In conjunction with
Área Corporativa de Inmuebles
y Servicios Generales
Santander Global Facilities -
Área de Gestión de Espacios
y Área de Servicios Generales

Montaje / Staging
Arteria Logística del Arte S.L.

Transporte / Transport
Feltreiro División Arte S.L.U.

Seguros / Insurance
Axa Art, Versicherung AG
Santander Intermediación Correduría
de Seguros

CATÁLOGO
CATALOGUE

Coordinación / Coordination
Blanca Gómez Mosquete
TF. Editores

Diseño Gráfico / Graphic Design
tipos móviles

Producción editorial / Editorial Production
TF. Editores

Textos / Texts
Anne Ponténie
Mark Godfrey
Amanda Sarroff
Lisa Slominski
Alice Walters

Traducción / Translation
Polisemía S.L.

Corrección de textos / Proofreading
Tatiana Blanco
Blanca Gómez Mosquete
TF. Editores

Fotomecánica / Photomechanics
Cromotex

Impresión / Printing
TF. Artes Gráficas

Encuadernación / Binding
Ramos

Copyright

© de la edición / of the Edition: Fundación Banco Santander, Madrid; Cranford Collection, London;
TF. Editores, Madrid
© de los textos: sus autores / of the texts: their authors
© de las imágenes / for the images: Darren Almond:
©Darren Almond / Courtesy White Cube; Karla Black:
©Karla Black. Courtesy Galerie Gisela Capitain, Cologne,
©Gautier Deblonde. Courtesy Galerie Gisela Capitain,
Cologne; Martin Boyce: ©Martin Boyce and the Modern
Institute/Toby Webster LTD, Glasgow, ©Photo Keith
Hunter (Installation view Tramway, Glasgow, 2002);
Phil Collins: ©Phil Collins. Courtesy of Shady Lane
Productions and Tanya Bonakdar Gallery; Spartacus
Chetwynd: ©Spartacus Chetwynd. Courtesy Sadie Coles
HQ, London; Mona Hatoum: ©Mona Hatoum / White
Cube, (*Mano a mano*, 2001 ©Photo Arturo González de
Alba. Courtesy Laboratorio Arte Alameda, Mexico City and
White Cube), (*Crater Divide*, 2002 ©Photo Iain Dickens.

Courtesy White Cube); Sophie von Hellermann: Courtesy Vilma Gold, London; Damien Hirst: ©Damien Hirst and Science Ltd.
All rights reserved, DACS 2011 VEGAP, 2013;
Gary Hume: ©Gary Hume / White Cube, *Young Mother and Child*, 2001 ©Photo Stephen White; Pierre Huyghe: ©Pierre Huyghe, VEGAP, Madrid, 2013; Martin Kippenberger: ©Estate Martin Kippenberger. Galerie Gisela Capitain, Cologne;
Michael Krebber: ©Michael Krebber, Galerie Buchholz, Berlin/Cologne, Greene Naftali, New York; Jim Lambie: ©Jim Lambie, VEGAP, Madrid, 2013; Sarah Lucas: ©Sarah Lucas, Courtesy Sadie Coles HQ, London; Paul Noble: © Paul Noble;
Albert Oehlen: ©Albert Oehlen. (*3 Amigos I*, 2000-2006, *Danach*, 1995, *Untitled (Im land der Motive...)*): ©Albert Oehlen and Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt, a. M. ©Photos ©Wolfgang Günzel, Offenbach); Albert Oehlen (*Schimilzender...*) ©Photo Jörg von Bruechhausen, Berlin;
Sigmar Polke: ©The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VEGAP, (Madrid), 2013; Bridget Riley: ©Bridget Riley 2013. All rights reserved, courtesy Karsten Schubert, London; Eva Rothschild: ©Eva Rothschild and The Modern Institute/ Toby Webster Ltd, Glasgow; Thomas Schütte: © Thomas Schütte, VEGAP, Madrid, 2013; Wolfgang Tillmans: © Wolfgang Tillmans. Courtesy Maureen Paley, London; Rosemarie Trockel: ©Rosemarie Trockel, VEGAP, Madrid, 2013; Rebecca Warren: ©Rebecca Warren. Courtesy Maureen Paley, London; Gillian Wearing: ©Gillian Wearing. Courtesy Maureen Paley, London; Franz West: ©Franz West. *Untitled (Nr.52)*, 2007, *Sitzskulptur*, 2004: ©Franz West and Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt a. M., ©Photo Wolfgang Günzel, Offenbach; Rachel Whiteread: ©Rachel Whiteread.

Fotografías de la casa / Photographs of the house:
Manolo Yllera (pp. 8, 9, 16, 21, 45, 75, 138, 143, 151)
Annabel Elston (pp. 14, 15, 18, 105, 150)
Nick Dehadray and Zoe Salt (págs. 31, 41, 99, 107, 115, 130, 142)
Stephen White (pp. 55, 66, 67, 81)

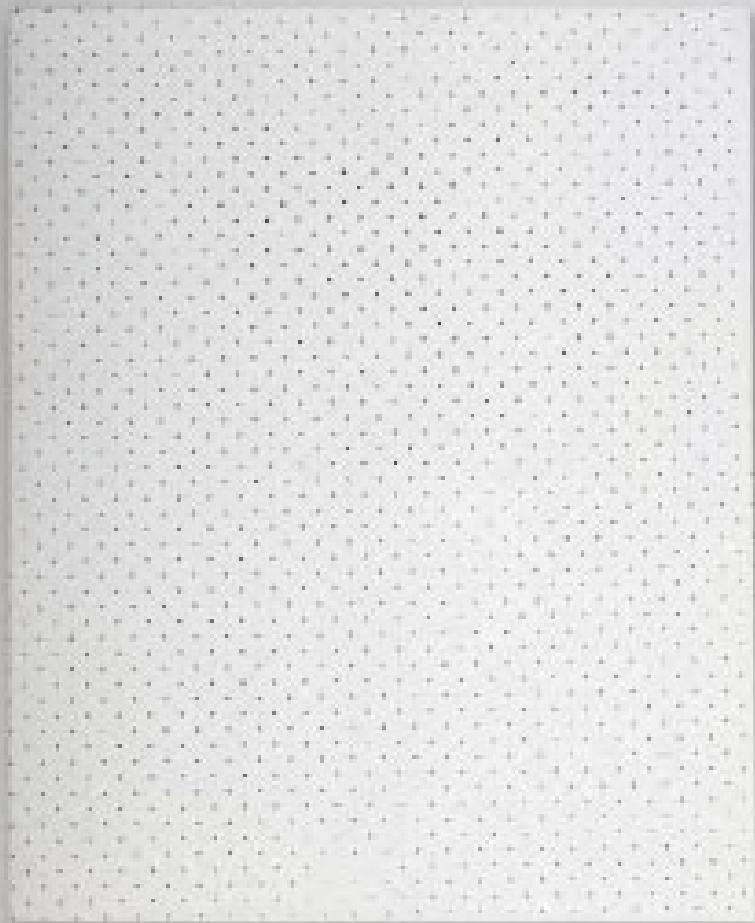
Resto de imágenes / Other images:
Cortesía de la Cranford Collection /
Courtesy of Cranford Collection

Queremos agradecer a todos aquellos que tuvieron la amabilidad de darnos autorización para reproducir material en este catálogo. Tuvimos el cuidado de intentar obtener el copyright de todas las imágenes que aparecen en el libro. Los editores se disculpán por cualquier error u omisión involuntaria. / We would like to thank all those who kindly gave us their permission to reproduce material in this catalogue. Every effort was made to obtain copyright permission for the images in this book. The publishers apologize for any inadvertent mistakes or omissions.

ISBN
Fundación Banco Santander: 978-84-92543-42-7
TF. Editores: 978-84-15253-64-8

Depósito Legal
M-365-2013





• **Darren Almond** • **Karla Black** •
Martin Boyce • **Spartacus Chetwynd**
• **Phil Collins** • **Mona Hatoum** •
Sophie von Hellermann • **Damien
Hirst** • **Gary Hume** • **Pierre Huyghe**
• **Martin Kippenberger** • **Michael
Krebber** • **Jim Lambie** • **Sarah Lucas**
• **Paul Noble** • **Albert Oehlen** • **Sigmar
Polke** • **Bridget Riley** • **Eva Rothschild**
• **Thomas Schütte** • **Wolfgang
Tillmans** • **Rosemarie Trockel** •
Rebecca Warren • **Gillian Wearing**
Franz West • **Rachel Whiteread** •