

MY
C
ART
O

The Erling Kagge Collection

GRA
PH

Y

MY CARTOGRAPHY

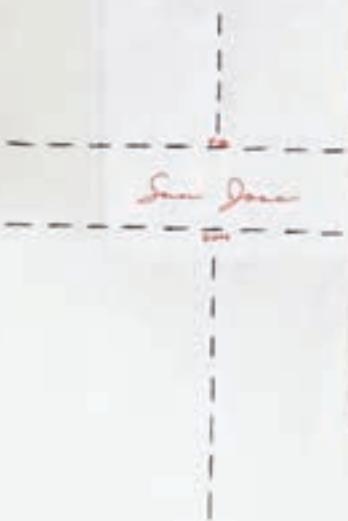
The Erling Kagge Collection



I doesn't happen often
in a flat plane. It looks awful over an irregular
shape, and not like a cushion,
all angles being delicate with in a dome
flat, or pasty, stuck on nothing.
the plane it can stay on that level, squat as a wedge.

Plane as a diagonal top of the ultrasound
plane shift in most tiles is
always evidence
a radiation shield, moving in
disorder, a flat, not perpendicular
surface. This is from a basic
error. Fixing of the axis has
to consider the even of
to rotate down the depth of
the buildings or trees, when
it's not, and the flat tile
is a very bad tile. Not the
best, and it was broken in
of height tiled planes. It was

I mean up to these plane in
the ultrasound plane. The
tile should be laid down
a pile of peat, approximately
being an 8 cm, inserted as
but I use a tile, and I am
if the peat layer did not
and the tile is the potential
one who says the tile is not



in the business below
the product makes the task of its power values

[read the title]
[open]



MY C ART GRIA PH Y

The Erling Kagge Collection

Comisaria/Curator Bice Curiger

Madrid 25/2–6/9/2020

Rodrigo Echenique Gordillo
Presidente
Fundación Banco Santander

Hace diez años, Fundación Banco Santander apostó por desarrollar una línea expositiva que consistía en traer a nuestro país prestigiosas colecciones internacionales de arte contemporáneo poco conocidas. El objetivo final del proyecto era, y sigue siendo, acercar estas colecciones al público español, así como fomentar el coleccionismo. Desde entonces, han pasado por la Sala de Arte Santander colecciones de primer orden como la Daros Latinamerica Collection (2010), la Collezione Sandretto Re Rebaudengo (2011), la Rubell Family Collection (2012), la Cranford Collection (2013), la Grażyna Kulczyk Collection (2014), la Goetz Collection (2015), la colección de los Qatar Authority Museums (2016), la Colección Isabel y Agustín Coppel (2017), la Coleção Luís Paulo Montenegro (2018) y la Coleção Teixeira de Freitas (2019). A todos ellos les agradecemos su buena disposición a participar en esta iniciativa en la que ponemos tanto entusiasmo.

Estamos muy orgullosos de poder afirmar que el proyecto sigue creciendo, en esta ocasión con la exposición *My Cartography. The Erling Kagge Collection*. Además de ser editor y escritor, Kagge es conocido por ser la primera persona en completar a pie el «desafío de los tres polos»: Polo Norte, Polo Sur y Everest. La misma curiosidad que le impulsó a realizar estas expediciones le ha llevado a conformar una colección de arte contemporáneo que resulta extraordinariamente personal, fresca y coherente.

Sus obras responden a diversos temas y medios artísticos, y los artistas que colecciona pertenecen a generaciones dispares y tienen diferentes nacionalidades. Sin embargo, existe un potente nexo que da coherencia a la colección, ya que todas las obras han planteado a Erling Kagge cuestiones que le han ayudado, como él mismo afirma, a crecer como persona. Por ello, agradecemos enormemente que haya confiado en nosotros para mostrar por primera vez en España una colección que, de algún modo, habla de él mismo.

Me gustaría igualmente aprovechar estas líneas para felicitar a Bice Curiger por su magnífica labor de comisariado. Su profesionalidad y saber hacer han convertido a *My Cartography. The Erling Kagge Collection* en una exposición de altísimo nivel que sin duda el público visitante de la Sala de Arte Santander sabrá apreciar. Y, finalmente, deseo expresar mi agradecimiento a todo el equipo humano que ha hecho posible esta exposición y su catálogo.

Rodrigo Echenique Gordillo
Chairman
Fundación Banco Santander

Ten years ago, Fundación Banco Santander decided to launch a new exhibition program that would bring prestigious yet little-known international contemporary-art collections to our country. The project's ultimate aim was, and still is, to introduce Spanish audiences to these collections and to promote private collecting. Since then, the Santander Art Gallery has welcomed some of the world's finest collections, including the Daros Latinamerica Collection (2010), the Collezione Sandretto Re Rebaudengo (2011), the Rubell Family Collection (2012), the Cranford Collection (2013), the Grażyna Kulczyk Collection (2014), the Goetz Collection (2015), the Qatar Museums Authority Collection (2016), the Colección Isabel y Agustín Coppel (2017), the Coleção Luís Paulo Montenegro (2018), and the Coleção Teixeira de Freitas (2019). We are grateful to all the collectors for their willingness to participate in an initiative that is near and dear to our hearts.

We are very proud to announce the latest installment of this exciting exhibition program: *My Cartography: The Erling Kagge Collection*. A writer and publisher, Kagge was also the first person to complete the "Three Poles Challenge," reaching the North Pole, the South Pole, and the summit of Mount Everest on foot. The same curiosity that inspired him to embark on these expeditions has led him to assemble an extraordinarily distinctive, fresh, and coherent collection of contemporary art.

Comprised of works by artists of different generations and nationalities, Kagge's collection includes a wide range of themes and artistic media. However, despite this diversity, the collection forms a cohesive whole thanks to a strong unifying thread: each work offers something that, as Kagge freely admits, has helped him grow as a person. We are enormously grateful and honored that he has entrusted us to host the first presentation in Spain of a collection that could be described as an extension of the collector himself.

I would also like to take this opportunity to congratulate Bice Curiger on her excellent curatorial work. Her professionalism and expertise have made *My Cartography: The Erling Kagge Collection* a first-rate exhibition that visitors to the Santander Art Gallery will undoubtedly appreciate and enjoy. Finally, I would like to thank all the people who have made this show and its accompanying catalog possible.

El asombro es el motor mismo de la vida

Erling Kagge

Caminar a solas hasta el Polo Sur, coronar el Everest y colecciónar arte contemporáneo tienen cosas en común. El asombro, la curiosidad, la obsesión y el silencio son algunas de ellas. El asombro ante la creación. La curiosidad por lo que se esconde tras el horizonte. La obsesión de ir caminando paso a paso hasta el final del mundo, de escalar un metro más y de experimentar una obra de arte más. Nuestros pies, nuestros ojos, nuestra mente o nuestras almas no están hechos para ir por el camino fácil. El silencio es una calidad, algo exclusivo, y hoy en día llega a ser un lujo. Ante todo, es la llave que abre nuevas formas de pensar. Un silencio como el de los polos me envuelve cada vez que estoy frente al auténtico arte.

Una gran obra de arte es como una *máquina de pensar* que refleja las ideas, esperanzas, amores, fracasos e intuiciones del artista, entre otras vivencias y emociones. Quizá mi silencio se deba a que soy incapaz de encontrar las palabras pertinentes, o a que vivo cada uno de mis días separado de tantísimas cosas. Es mucho lo que no comprendo, y lo que no puedo dejar atrás, eso me lo recuerda el arte. Me permite ser más sincero y estar más vivo en lo que hago, además de aislarme del mundo. A partir de ahí, ya no me es posible separar mi yo de lo que hago. Asombrarse es el motor mismo de la vida —personalmente, se me hace difícil amar lo que entiendo.

Quiero dar las gracias a Bice Curiger por responder que sí a mi petición de que eligiera obras de mi colección y comisariase esta exposición. Le estoy profundamente agradecido. La elegí porque siento un hondo respeto por su labor, y porque no nos conocíamos. Es doble el motivo que me lleva a mostrar mi colección. Por un lado, deseo compartirla; por otro, quiero ver cómo cobra vida el arte cuando se comisaría con una nueva mirada. Hago extensivo mi agradecimiento a Paloma Botín por invitarme a mostrar mi colección en la Sala de Arte Santander, así como a Rodrigo Echenique y Borja Baselga, a María Beguiristain, Blanca Gómez Mosquete, Estrella Palacios, Marta Guibert y al resto del equipo de Fundación Banco Santander; a Maja Hoffmann, Julia Marchand, Margaux Bonopera, Christine Joblet-Taris y Alice Neurohr, de la Fondation Vincent van Gogh Arles, donde después se mostrará una selección de obras de esta exposición. Y, por supuesto, a Tuva Trondsdatter Trønsdal. Finalmente, doy las gracias a los especialistas que han escrito en este catálogo, Martin Herbert y Craig Burnett. Mi gratitud, también, a todos los galeristas que me han vendido las obras, y a mis héroes en esta ocasión: todos los artistas presentes en la muestra. No hay ninguna obra con la que no haya convivido. Es un verdadero privilegio.

Los historiadores del arte pueden desvelar grandes verdades. Es algo que me habría gustado hacer, pero, sencillamente, no era ese mi camino. Me he limitado a comprar arte junto al que creo que podré crecer. A lo largo de mi vida he cambiado de opinión prácticamente sobre todo. Mi sentido del asombro tiene existencia propia, previa a cualquier otra consideración: asombrarse por el hecho de asombrarse. Un pequeño viaje de descubrimiento. De lo que se trata es de encontrar tus propios Polos Sures.

Wonder Is the Very Engine of Life

Erling Kagge

To walk to the South Pole alone, to summit Mount Everest and to collect contemporary art have things in common. Wonder, curiosity, obsession, and silence are among them. The wonder of creation. Curiosity about what is hiding beyond the horizon. Obsessed with walking, one step at a time, to the end of earth, with climbing one more meter and experiencing one more work of art. Our feet, eyes, minds, and souls were not created to travel the road of least resistance. Silence is a quality, something exclusive and, nowadays, even a luxury. Most of all, it is the key to unlock new ways of thinking. A polar-like silence envelops me whenever I am faced with great art.

A great work of art is like a *thought machine* that reflects the artist's ideas, hopes, lovesickness, failures, and intuitions, among other experiences and emotions. Maybe I remain silent because I cannot find the relevant words or because I feel separated from so many things every single day. There is a lot I do not understand, that I cannot move beyond, and art reminds me of that. I become more honest, more alive in what I am doing, and able to shut the world out. Then I can no longer separate myself from what I am doing. To wonder is the very engine of life—I find it difficult to love what I understand.

I would like to thank Bice Curiger for saying yes when I asked her to select and curate works from my collection. I am very grateful for that. Bice was my choice because I deeply respect her work and because we did not know each other. The reasons for showing my collection are twofold. I want to share it and I want to see the art come alive when curated with fresh eyes. I would also like to thank Paloma Botín for inviting me to show my collection in the Santander Art Gallery; as well as Rodrigo Echenique and Borja Baselga, who run the Fundación Banco Santander, María Beguristain, Blanca Gómez Mosquete, Estrella Palacios, Marta Guibert and the rest of the team at Fundación Banco Santander; and Maja Hoffmann, Julia Marchand, Margaux Bonopera, Christine Joblet-Taris, and Alice Neurohr, from Fondation Vincent van Gogh Arles, where a selection of works from the exhibition will be shown at a later date. And, of course, Tuva Trondsdatter Trønsdal. Finally, thanks to the specialists who wrote in this catalog: Martin Herbert and Craig Burnett. I am also grateful to all the gallerists who sold me the works, as well as to my heroes on this occasion: every artist in the exhibition. I have been living with every piece. It is all a true privilege.

Art historians can uncover larger truths. I would have liked to do that, but that path simply was not for me. All I have done is buy art I believe I will grow with. Throughout my life, my opinions on nearly everything have shifted. My sense of wonder is first and foremost something in and of itself—wonder for the sake of wonder. A small voyage of discovery. It is about finding your own South Poles.



- 
- 10 Todo el mundo nace explorador. Una conversación entre Bice Curiger y Erling Kagge**
- 11 Everybody Is Born an Explorer: A Conversation between Bice Curiger and Erling Kagge**

- 26 DARREN ALMOND**
- 30 DIANE ARBUS**
- 32 TAUBA AUERBACH**
- 36 JOHN BOCK**
- 38 MARC CAMILLE CHAIMOWICZ**
- 42 IAN CHENG**
- 44 ANNE COLLIER**
- 46 TRISHA DONNELLY**
- 50 ELIZA DOUGLAS**
- 54 CARROLL DUNHAM**
- 56 OLAFUR ELIASSON**
- 58 ROE ETHRIDGE**
- 60 JANA EULER**
- 62 LORETTA FAHRENHOLZ**
- 64 MATIAS FALDBAKKEN**
- 68 URS FISCHER**
- 72 PETER FISCHLI & DAVID WEISS**
- 74 AARON GARBER-MAIKOVSKA**
- 76 ISA GENZKEN**
- 78 MARK HANDFORTH**
- 80 LOTHAR HEMPEL**
- 82 ANN CATHRIN NOVEMBER HØIBØ**
- 86 CARSTEN HÖLLER**
- 88 FABRICE HYBER**
- 90 ANNE IMHOF**
- 92 SERGEJ JENSEN**
- 96 KAREN KILIMNIK**
- 98 RAGNAR KJARTANSSON**
- 100 JIM LAMBIE**
- 104 KLARA LIDÉN**
- 110 HELEN MARTEN**
- 114 NICK MAUSS**
- 118 BIRGIT MEGERLE**
- 122 DAIDŌ MORIYAMA**
- 126 JORGE PARDO**
- 128 VERONIKA PAUSOVA**
- 130 RAYMOND PETTIBON**
- 134 KIRSTEN PIEROTH**
- 138 LARI PITTMAN**
- 140 RICHARD PRINCE**
- 142 MATTHEW RITCHIE**
- 144 TORBJØRN RØDLAND**
- 150 JOSH SMITH**
- 154 VIBEKE TANDBERG**
- 160 WOLFGANG TILLMANS**
- 166 RIRKRIT TIRAVANIJA**
- 170 OSCAR TUAZON**
- 172 PETER WÄCHTLER**
- 178 LAWRENCE WEINER**
- 180 FRANZ WEST**
- 184 SUE WILLIAMS**

Todo el mundo nace explorador.

**Una conversación entre
Bice Curiger y Erling Kagge**

BC: Eres abogado de formación, ¿verdad?

EK: Sí.

BC: Has destacado como aventurero y escritor, y también eres un empresario notorio...

EK: Sí.

BC: Y coleccionista, además, un coleccionista notable. ¿Puedes explicarme cómo se han juntado tantas cosas? Porque supongo que en el desarrollo de cada actividad ha habido pasos...

EK: Creo que las claves son la curiosidad, el asombro. Para un aventurero, muchas cosas acaban resumiéndose en el «asombro», que es una de las formas más puras de alegría que soy capaz de concebir. Todo el mundo nace explorador, y ese espíritu de exploración nunca se pierde. Te van corrompiendo poco a poco la familia, los amigos, el parvulario y el colegio, pero nunca se pierde del todo. Mientras estás vivo, todas las contingencias se ajustan a una especie de «contador de posibilidades» que va del 0,1 al 99,9 por ciento de certeza.

Si me parase a pensar sobre mi vida, es posible que encontrase pasos, o algún plan, pero mi sensación es de algo simultáneo. Todo está ligado: las expediciones, ser editor, coleccionar obras de arte...

BC: También te hiciste famoso como escritor en una época de tu vida.

EK: Lo dicho, la clave es la curiosidad, y complicarse la vida más de lo estrictamente necesario, que es algo en lo que tengo mucha fe. También estuve trabajando dos años como abogado, y aprendí a ver las cosas desde distintas perspectivas y entender que hay una gran diferencia entre la sinceridad y la verdad, que verdades hay muchas. Vaya, que no lo veo como una sucesión de pasos. Creo que es más bien un gran conjunto.

BC: Bueno, pues en vez de pasos una especie de árbol que crece y...

EK: Sí, es más bien como un árbol, con muchos nudos.

BC: ¿Y el arte? ¿Esa rama cuándo empezó a crecer? ¿Desde cuándo te interesa el arte contemporáneo? Con todo lo que sabes... ¿Tus padres tenían contacto con el arte, o fue una especie de revelación en un momento concreto?

EK: Aún me acuerdo de la primera vez que vi una gran obra de un artista contemporáneo. Calculo que era en 1976. Tenía trece años. Fue en el Louisiana, el museo de Copenhague. Estaba con un primo de mi edad. Vimos una instalación de Richard Long hecha de piedras grises que formaban un círculo en el suelo. Me acuerdo de que pensé que no podía ser más patético, porque de piedras así estaba lleno nuestro barrio. Mi primo y yo empezamos a reírnos y a hacer chistes, sintiéndonos superiores a

Richard Long, pero al cabo de unos años empecé a entender que había algo más. Empecé a tener curiosidad por saber qué era ese algo, y a entender que el arte requiere su tiempo. Se podría decir que fue cuando el arte empezó a interesarme.

En casa, mucha relación con el arte no teníamos. El tío de mi padre era pintor, un pintor bueno, pero sin mercado, y en nuestra sala de estar había varios cuadros suyos. Cuando tenía ocho años, mis padres compraron una litografía de Chagall. Me acuerdo de que era enorme. Mi padre era crítico de jazz, y mi madre trabajaba de editora en una editorial...

BC: ¡Crítico de jazz! Eso es artístico.

EK: Sí, en ese sentido sí que había arte, aunque no específicamente arte contemporáneo. Fui muy privilegiado, en el sentido de que...

BC: Y te acuerdas de haber visitado el Louisiana Museum, una institución maravillosa, que da directamente al mar.

EK: Bueno, es que en Copenhague era algo muy típico de los campamentos de verano. Pero tuve mucha suerte en el sentido de que en casa había libros muy buenos —por el trabajo de mi madre en la editorial—, y se escuchaba una música fantástica. Además, como mi padre era crítico de jazz, íbamos a conciertos, y luego él invitaba a los músicos a que siguieran tocando en nuestra casa.

Everybody Is Born an Explorer:

A Conversation between Bice Curiger and Erling Kagge

BC: So, you are trained as a lawyer?

EK: Yes.

**BC: And you are an outstanding ad-
venturer and a writer. And you are
also an important businessman...**

EK: Yes.

**BC: And you are a collector, an
important collector. Can you tell
me how this all came together? I
mean, there must have been steps
involved in developing your different
activities...**

EK: I think it's very much about curiosity, about wonder. For an explorer, a lot of things boil down to "wonder," which is one of the purest forms of joy I can imagine. Everybody is born an explorer, and that spirit of exploration never goes away. You are gradually corrupted by family, friends, kindergarten, and school but it never completely disappears. While you are alive, all eventualities exist on a kind of "possibility meter," which ranges from 0.1 to 99.9% certainty.

If I thought about my life for a while, I might find some steps or a plan, but to me it kind of feels like if everything is happening at the same time. It's all related: expeditions, being a publisher, collecting art...

**BC: You also became a well-known
writer at a certain stage in your life.**

EK: As I said, it's about curiosity, and also about making life more difficult than necessary. I'm a strong believer

in the latter. I also worked as a lawyer for two years and learned a good deal about seeing things from different sides and understanding that there is a big difference between honesty and truth, that there are many truths. So I don't see it as a series of steps. I think it's all kind of one big thing.

**BC: Ok, maybe not steps but some-
thing more like a tree, which grows
and...**

EK: Yes. It's more like a tree, a gnarled tree.

**BC: So, when exactly did the art
start growing as a branch? When did
your interest in contemporary art
start? All this knowledge... Were your
parents close to art or did you ex-
perience some kind of a revelation at a
given moment?**

EK: I can still remember the first time I saw a great piece by a contemporary artist. It must have been 1976. I was thirteen years old. It was at the Louisiana, the museum in Copenhagen. I was with my cousin, who is my same age. We saw an installation by Richard Long which consisted of grey rocks arranged in a circle on the floor. I remember that I thought it was absolutely pathetic as they were the same kind of rocks we had all around our neighborhood. Both my cousin and I laughed, joked, and felt superior to Richard Long. But some years later I started to understand there was something more, and I began to feel

curious about what that was and to understand that art takes time. That was kind of the beginning of my interest in art.

At home, we didn't have much of a relation to art. My father's uncle was a painter—a good painter with no market—and his paintings hung in our sitting room. When I was eight years old my parents bought a lithograph by Chagall. I remember it was this huge thing. My father was a jazz critic and my mother was an editor at a book publishing company...

BC: A jazz critic! That's artistic.

EK: Yes, there was art in that sense, although not contemporary art specifically. I was very privileged in the sense that...

**BC: And you remember visiting the
Louisiana Museum, that marvelous
institution directly on the seaside.**

EK: That was kind of like a summer-school activity in Copenhagen. But I was very fortunate in the sense that we had great books at home—because of my mother's work at the publishing company—and listened to superb music. Also, since my father was a jazz critic, we went to concerts, and he invited musicians back home afterwards to play some more. That was a very integrated part of my youth: great literature and jazz music. My father considered that all other kinds of music were a disease—with the exception of blues and gospel.

Durante mi juventud fueron dos cosas muy unidas: buena literatura y jazz. Para mi padre, cualquier otro tipo de música era una enfermedad, menos el blues y el gospel. En casa nunca escuchábamos música pop. Y no teníamos televisor.

BC: ¿Cuándo nació tu padre?

EK: En 1933.

BC: Es generacional. A principios de los años sesenta, en los inicios de la música pop, tú debías de ser adolescente...

EK: Sí, aunque en general el jazz, el bueno de verdad, sigue pareciéndome más fascinante que otros géneros, más impactante. Me gusta la idea de que los músicos improvisen, y de que cada miembro del grupo pueda hacer su propio solo.

BC: Depende... Es que el jazz de hoy en día puede ser tan convencional, limitándose a repetir las mismas pautas, ritualmente... Pero bueno, estoy de acuerdo: también está lleno de enormes posibilidades, y de inteligencia.

EK: Bueno, puede que me equivoque, pero lo que me gusta de un buen concierto de jazz es que todo el mundo tiene la oportunidad de hacer un solo, de improvisar y componer sobre la marcha, de hacer que la música parezca nueva cada vez que tocan. También es cierto que es fácil entusiasmarme por algo que me recuerda momentos felices de mi infancia... Aunque ahora mismo también hay otros géneros que constituyen una parte importante de mi vida: el pop, el funk, el blues, el jazz, la música clásica... De joven me parecía una idea tonta, lo de centrarse solo en el jazz y no tener televisor, o coche, pero ahora veo que algo de razón tenía mi padre. Para él, todo era una cuestión de calidad.

BC: Exacto. Yo también crecí sin tele.

EK: La consecuencia es que ahora casi nunca la veo. Es un medio que no me dice nada. Explorar el mundo a través de una pantalla carece intrínsecamente de fascinación.

BC: ¿Cómo has ido creando tu colección? ¿Cuándo empezaste a coleccionar en serio? Algun momento debió de haber en que empezaste a darte cuenta de que te habías convertido en un coleccionista, no solo un amante del arte que posee obras o que convive con ellas.

EK: Al principio no tenía dinero ni tiempo para comprar arte, porque estaba estudiando, o trabajando o de expedición. Pero iba siempre a exposiciones tanto en Noruega como en las distintas ciudades a las que viajaba. Se podría decir que estaba al día de la escena artística de varios sitios. En esa época me compraba una obra al año, o dos, algo así. En 1995, cuando vivía en Cambridge, mi novia se quedó embarazada, y volví a mi país. Quería tener una vida familiar en Noruega, así que fundé una editorial. Era un buen momento para crear una empresa, porque los expertos pensaban que con internet se iría al garete el negocio del libro. Mi objetivo, aparte de pasármelo bien en la oficina, era ganar lo suficiente para comprar una casa para mi familia. Tres años después compré Villa Dammann. De adolescente la había visto en fotos, y me encantaba su arquitectura funcionalista, pero nunca se me pasó por la cabeza que pudiera permitírmela, o que se pusiera en venta justo cuando necesitaba una casa. Te estoy hablando de 1999. Después de otro buen año para mi compañía, empecé a comprar arte. No tardé mucho en gastarme todo el dinero en eso, y es lo que he estado haciendo desde entonces. Bueno, ahora tengo dos hijas en la universidad en Estados Unidos y una tercera en un internado, o sea, que también gasto en educación, que es muy cara. Pero aparte de esas matrículas, solo gasto dinero en arte.

No tengo segunda residencia, ni una gran cabaña, ni un tren de vida caro. Voy a casi todas partes caminando y en metro.

BC: Cuando no estás explorando las últimas fronteras de la civilización, vives y trabajas en Oslo. ¿Puedes mirar tu colección de un modo cronológico, que te permita ver el camino que has seguido?

EK: No, cronología no veo mucha. Es evidente que como coleccionista tienes que aprender a mirar, pero también colecciones con los oídos y con la nariz. En principio deberías ir comprando obras cada vez mejores, aunque no estoy seguro de que sea tan fácil. Cuando empecé tenía la idea romántica de formarme un ojo perfecto, pero he ido aprendiendo que también hay que coleccionar con los oídos y con la nariz. Me gusta escuchar a la gente, y olfatear por dónde van las cosas, como si dijéramos.

Muchas de las obras de arte que hoy me gustan me parecieron rarísimas la primera vez que las vi; raras y, en algunos casos, con la belleza bauhausiana, de «extrañeza ingenua, no deseada, inconsciente». El consejo más habitual que me han dado como coleccionista es que compre lo que me guste, pero hoy en día hay en el mundo demasiadas opiniones basadas en los «me gusta». El arte va más allá. Necesito adelantarme a mi propio gusto. Necesito ser curioso, correr riesgos y apostar por una experiencia futura y maravillosa con una obra de arte nueva, rara y hasta incomprensible. Sigo una regla de oro parecida a cuando voy caminando a los polos, o subo al Everest: sé previsor, viaja ligero de equipaje y deja atrás tus temores.

Luego está la arrogancia, claro, otra de las barreras en el mundo del arte. En cuanto conseguí evitarla, accedí a mejores obras. Al principio, cuando aún era un coleccionista en ciernes, entraba en las galerías y ni

We never listened to pop music at home. And we didn't have a TV.

BC: When was your father born?

EK: He was born in 1933.

BC: It's a generational thing. You had to be in your teens when pop music started in the early 1960s...

EK: Yes. However, in general, I still find really good jazz more fascinating than other genres, more impressive. I like the whole idea of musicians improvising and of everybody in the band having their own solo.

BC: It depends... I mean, jazz today can be so conventional, with patterns that are just ritualistically repeated. But I agree: it's also a pool with immense possibilities, and intelligence too.

EK: Well, maybe I'm wrong but what I like about a great jazz concert is that everybody gets a chance to have a solo, to improvise and compose on the spot, to make the music feel new each time they play. Of course, it's easy to love what reminds me of happy moments in my childhood. But other genres are also important parts of my life today: pop, funk, blues, jazz, classical music... When I was younger I thought it was a silly idea—just focusing on jazz and not having a TV or a car—but today I can see that my father was partly right. To him, it all came down to quality.

BC: Exactly. I also grew up without television.

EK: The consequence is that I now hardly ever watch TV. It's a medium that I don't relate to. There is an intrinsic lack of fascination in exploring the world via a screen.

BC: So, how did you develop your collection? When did you really start collecting? There must have been a moment when you started to realize that you had become a collector, not just an art lover who owns or lives with art.

EK: At first, I didn't have the money or the time to buy art, as I was either studying, working, or going on expeditions. But I kept going to art shows in Norway and in the different cities that I traveled to. I kind of followed the art scene in different places. During those years I bought one piece per year, or maybe two. Something like that. But in 1995, when I was living in Cambridge, my girlfriend got pregnant and I moved back home. I wanted to have a family life in Norway so I started a book publishing company. It was a good moment to start because experts at the time thought the Internet would make book businesses go down the drain. My goal, in addition to having a good time at the office, was to earn enough money to buy a home for my family. After three years I bought Villa Dammann. I had seen a photo of the house as a teenager and I loved the functionalistic architecture, but I never imagined I could afford it or that it should come up for sale at a time I needed a house. That was in 1999. And then, after another good year for my company, I started buying art. I soon found myself spending all my money on art, and that's what I have done ever since. Well, now I have two kids in college in the United States and a third at boarding school, so I'm spending money on education, which is very expensive. But aside from those school fees, I only spend money on art. I don't have a summer house or a big cabin or an expensive lifestyle. I mostly walk and take the subway to get around.

BC: When you are not out there exploring the extreme outer limits of civilization, you live and work in Oslo. Can you look at your collection in a chronological way, in a way that allows you to see the tracks you were following?

EK: No, I can't see much chronology. As a collector, obviously, you need to train your eyes but you also

collect with your ears and your nose. Ideally, you should buy better and better works but I'm not sure it's that simple. When I started I had a romantic idea about developing a perfect eye but, as I said, I slowly learned that you also need to collect with your ears and your nose. I like to listen to people and somehow smell what's going on.

Many of the artworks I enjoy today seemed very strange to me the first time I saw them; strange and sometimes beautiful, in the Baudelairean sense of "naive, unwished-for, and unconscious strangeness." The most common advice I have received as a collector is to buy what I like, but too many opinions in the world are about "likes" nowadays. Art is about something more. I need to stay ahead of my own taste. I need to be curious, to take risks and gamble on a wonderful future experience with an art piece that is new and strange, even incomprehensible. I follow a similar rule of thumb as when walking to the poles or summing the Everest: think ahead, travel light, and leave your fears behind.

And, of course, a barrier in the art world is arrogance. As soon as I managed to navigate beyond that crap I got access to greater works. Early on, when I was a budding collector, I would walk into galleries and nobody would even say hi to me. It was very strange. If you didn't know anyone, things can be kind of uphill. You can buy art but it's difficult to buy great art by great artists. But then I met Atle Gerhardsen, a Norwegian gallerist living in Berlin. At the time, he was running the gallery c/o – Atle Gerhardsen. They had some super exhibitions. We met in 2002, when he was showing drawings by Carroll Dunham. I saw the exhibition but I didn't buy anything. After a few months, I regretted my decision and called him up. Everything was still available, so I bought a drawing. Then Gerhardsen

me saludaban. Era muy raro. Cuando no conoces a nadie se puede hacer todo un poco cuesta arriba. Puedes comprar arte, pero es difícil comprar obras buenas y de grandes artistas. Entonces conocí a Atle Gerhardsen, un galerista noruego afincado en Berlín, que entonces dirigía la galería c/o – Atle Gerhardsen. Hicieron algunas exposiciones buenísimas. Nos conocimos en 2002, cuando exponía dibujos de Carroll Dunham. Vi la exposición, pero no compré nada. A los pocos meses me arrepentí y lo llamé. Como aún estaba todo disponible, compré un dibujo. Más tarde Gerhardsen me presentó a diversas personas del mundo artístico y me ayudó a ponerme en contacto con buenos galeristas. Le estoy muy agradecido.

BC: O sea, que empezar de verdad empezaste en Berlín, no en Oslo.

EK: Sí. En Berlín hay galeríasivamente buenas y pocos coleccionistas aficionados. Me parece una buena combinación.

BC: Yo habría supuesto que empezaste en casa, y que luego, poco a poco...

EK: Bueno, compré algunas obras en Oslo, pero en esa época la verdad es que no había en Oslo galerías que compartieran mis ideas, a pesar de que algunas lo hacían muy bien. Lo curioso es que como hay tanto dinero en circulación en Noruega, todo es carísimo. Así que económicamente de hecho era más sensato ir a Berlín y comprar obras de un artista internacional.

BC: ¿Te sientes cercano a los artistas?

EK: Sí, pero no colecciono obras para aproximarme a ellos. Colecciono por colecionar. Conocer al artista es un plus, agradable, pero un plus. Hay muchos artistas que son a la vez buenas personas e interesantes, pero es tan limitado el tiempo... Coleccionar arte para hacer nuevos amigos y cambiar de vida no es lo mío.

BC: Sí, es verdad que hay gente que quiere intimar con los artistas. A mí no me parece el enfoque correcto, porque un artista no tiene por qué gustarte como amigo. Lo que sí pienso es que la vida del artista, su personalidad, conocerlo humanamente, puede añadir otra dimensión al acercarse a su obra.

EK: Hace tres o cuatro décadas preguntaron a la nueva directora de nuestra Galería Nacional qué artista de la colección valoraba más y a quién le gustaría conocer. Me acuerdo de que contestó Edvard Munch, y añadió que dudaba que le hubiera caído bien. Lo último me parece casi irrelevante.

BC: De alguna manera, siempre queremos ver cierta coherencia entre la obra y la persona que hay detrás.

EK: Sí, eso para mí es importante, pero el aspecto social, el buscar la compañía de artistas que buscan la tuya porque quizás les compres obras, o algo así, ya no me fascina tanto. De todos modos, es verdad que cuando encuentras una obra que te parece interesante, y luego conoces al autor, siempre es un alivio muy grande tener la sensación de que hay una especie de correspondencia entre el artista y su obra. Me parece una señal muy positiva. Por ejemplo, si hablas con Klara Lidén, ves que ella es sus obras. Raymond Pettibon también es sus obras, y obviamente, Trisha Donnelly, igual. Como he dicho, siempre es una señal interesante. Lo mismo pasa en la literatura: en el fondo no puedes escribir un libro más fascinante que tú mismo como persona. Ya sé que suena brutal, pero en mi faceta de editor conozco a escritores y trabajo con ellos. Algunos pueden ser escritores muy dotados, pero... ¿escribirán una gran historia? Muchas veces, solo con hablar con ellos ya sabes por dónde irán los tiros.

BC: Has mencionado a Klara Lidén. He encontrado una foto tuya y me he quedado sorprendida por el parecido con una de las obras de Lidén de tu colección: *Untitled (Down)* [Sin título (Abajo)]. Tus actividades como explorador, escritor, persona y coleccionista me hacen verte como alguien que trata de crecer y abrirse a dimensiones ocultas, tanto en el ámbito social como en el artístico, el poético, el psicológico o el físico. ¿Compraste la obra de Lidén antes o después de que se hiciera tu foto? Al ver las imágenes es inevitable pensar en el concepto de lo «subterráneo», lo underground, porque entran literalmente en todo un universo completamente reprimido en nuestra percepción cotidiana.

EK: Comparto tu fascinación. Prácticamente todo lo que sucede en la superficie tiene su contrapartida en el subsuelo. Nunca había pensado en la conexión entre esas dos obras. Ambas son motivos clásicos entre los exploradores urbanos. Compré la obra de Klara en noviembre de 2011, y mi mini expedición junto a Steve Duncan a través de la red de conducciones, metro y alcantarillado en el subsuelo de Nueva York había tenido lugar en diciembre de 2010.

BC: En una entrevista leí que tienes cierta preferencia por coleccionar obras de actitud rebelde o anarquista.

EK: Antes puede que sí. Lo más seguro es que lo pensara cuando lo dije, pero desde entonces he cambiado. En lo que a fidelidad se refiere es distinto convivir con una obra de arte que convivir con un animal doméstico. Fui fiel a mi gata hasta que murió. En lo que respecta al arte, sin embargo, mis opiniones cambian.

BC: Es probable que ahora tengas otra manera de ver tu colección como un todo, y ya no te centres conscientemente en un determinado

Klara Lidén
Untitled (Down) [Sin título (Abajo)], 2011



Erling Kagge. Foto/Photo: Lars Myhren Holand

introduced me to different people in the art world and helped me get in touch with good gallerists. I'm very grateful to him for that.

BC: So it really started in Berlin, not in Oslo.

EK: Yes. Berlin has really great galleries and few keen collectors. That's a good combination for me.

BC: I would have thought that you started on your home turf and then slowly...

EK: Well, I bought some pieces in Oslo, but at the time there weren't really any galleries in Oslo that shared my ideas, although a few did an excellent job. The strange thing is that, since there is so much money circulating in Norway, things tend to be very expensive. So it was actually economically more reasonable to go to Berlin and buy work by an international artist.

BC: Do you feel close to artists?

EK: Yes, but I don't collect art to get close to artists. I collect art to collect art. Getting to know the artist is just a nice extra. There are many artists who are both kind and interesting, but time is so limited... Collecting art to find new friends and build a new life isn't my thing.

BC: Yes, there are people who want to become friends with artists. I don't think that is the right approach, as an artist doesn't have to appeal to you as a friend. But I do think the life of the artist, his or her personality, knowing about the human being, can add another dimension when approaching the work.

EK: Three or four decades ago, the new boss of our National Gallery was asked what artist in the collection she most appreciated and would like to meet. I remember that she replied Edvard Munch, and added that she doubted she would have liked him. I find the latter to be almost irrelevant.

BC: We somehow always want to see certain coherence between the work and the human being who is behind it.

EK: Yes, that's important for me. But the whole social scene, to hang out with artists who like to hang out with you because you may buy their works, or whatever, that's not so fascinating. But, yes, when you find a piece by an artist you find interesting and you then meet the artist, it's always a great relief when you feel there is a kind of one-to-one between the artist and his or her work. I find that to be a very positive sign. For example, if you talk to Klara Lidén you see that she is her works. Raymond Pettibon is also his works and, of course, Trisha Donnelly is her works. As I say, that's always an interesting sign. It's the same with literature: you can't really write a book that's more fascinating than the person you are. I know that sounds brutal but, as a publisher, I meet authors and work with them. Some can be very gifted writers and all but... are they going to write a great story? You can often tell how it will all develop just by talking to them.

BC: You have mentioned Klara Lidén. I found this picture of you and was surprised to see the similarity with one of the works by Lidén in your collection: *Untitled (Down)*. Your activities as an explorer, a writer, a human being, and also as a collector, make me think of you as someone who is seeking to expand and connect with hidden dimensions, be they in the social, artistic, poetic, psychological, or physical realm. Did you buy Lidén's work before or after your picture was taken? The notion of "underground" unavoidably comes to mind seeing the images, as they literally enter a whole universe which is completely repressed from our everyday perception.

aspecto, ni acentúes unas determinadas decisiones. No te hace falta reflexionar acerca de tus impulsos...

EK: Bueno, a veces pienso que debería ser un poco más sensible.

BC: ¿Sensible en qué sentido?

EK: En el de pensar menos y sentir más. A menudo mi cabeza rebosa de pensamientos acumulados, y no consigo aislarme del mundo. El presente se tiene que «experimentar». Los pensamientos ataúnen al pasado y al futuro, y eso a veces lo siento como ruido cuando estoy mirando una obra de arte. En cierto modo, el silencio interior es lo contrario de todo esto. Se trata de meterte dentro de lo que ves o de lo que haces, de dejar que cada momento sea lo bastante grande, tanto si corres como si cocinas, tienes relaciones sexuales, estudias, charlas, trabajas, piensas en una nueva idea, lees o ves arte.

Ahora, al mirar mi colección, me doy cuenta de que hay una marcada línea roja: yo. No sé si alguna parte de mi personalidad está más reflejada que otras en la colección, como mi sentido del humor, o el no tenerlo; mi pasión insatisfecha o mi amor y mi curiosidad durables; mi rabia o agresividad, o una sensación de calma, paz e indefinición. Creo que la colección refleja mis distintas personalidades. También creo que exponer una colección —como estoy haciendo ahora— es bastante raro. Más positivamente no me lo podría tomar, porque se va a hacer bien, con seriedad, pero mostrar mis obras de arte, contar a la gente lo que tengo, es algo que no me gusta hacer más de lo necesario, porque mi colección forma parte de mi vida personal. En cierto modo, mi colección es como mi casa, y no tengo ningún interés en dar a conocer asuntos personales.

BC: Pero ahora lo estás haciendo.

EK: Sí, y me gusta la idea de que una parte de mi colección se exponga

en espacios que no he visto, y esté comisariada por alguien a quien no conocía hasta ahora y que al principio no sabía nada de mi colección. Lo veo todo como un enorme privilegio.

BC: Yo creo que siempre es positivo sacar las obras de donde están guardadas, y hacer que las vean otros ojos. ¿Lees crítica de arte?

EK: No mucho, pero a veces sí, tanto actual como histórica.

BC: Siempre pienso que el primer paso de la crítica de arte es cuando alguien que no es el artista mira la obra. El arte solo existe cuando lo ve alguien. Si eres artista, y lo que creas no sale de tu estudio, todavía no es una obra de arte. Solo pasa a serlo cuando sale y es visto.

EK: Es una idea interesante. ¿Tiene que ser percibido para ser? ¿Existe la luna si no la mira nadie? O, como han preguntado muchos filósofos, si se cae un árbol en un bosque, y no lo oye nadie, ¿hace ruido?

BC: Ni más ni menos.

EK: Y claro, hoy en día una obra de arte, para adquirir significado, tiene que haber formado parte de una exposición artística, tienen que haberla hecho fotos, y las fotos tienen que haberse compartido. Lo ideal es que el arte se enseñe, pero...

BC: No sé si tiene que enseñarse necesariamente, pero para mí la comunicación es importante. Una obra de arte es un objeto hecho para la comunicación, aunque a veces solo empiece a comunicar pasados doscientos años. También es importante que la obra se desvincule en cierto modo de su creador, y cobre vida propia.

EK: Totalmente. A largo plazo, en el caso de mi colección o de cualquier otra que se precie, las grandes obras acabarán formando parte de colecciones públicas y el resto terminará en cualquier otro sitio. Sé que

muchas de las obras que he coleccionado no serán tan interesantes dentro de unos años. Frente a una obra de arte ya puedo empezar a ver que tiene sus limitaciones. Pero nunca se sabe; puede que después de que me muera alguien diga que esa obra en concreto es interesante, y tal o cual otra no.

BC: Esa es la grandeza del arte. Por supuesto, se puede especular. Ya sabemos que se puede comprar solo por razones especulativas.

EK: O puedes comprar una obra de arte solo para tenerla en tu casa, lo cual también es diferente. Como tienes unas paredes blancas, y un sofá negro, te compras un bonito cuadro rojo, o lo que sea. Pero, claro, en tanto que coleccionista, vas mucho más allá.

BC: Sé que tuviste un Richard Prince, y que luego lo vendiste.

EK: En mi vida he vendido tres o cuatro obras, y la única razón por la que lo hice es que me ofrecieron precios absurdos. El valor de la obra de Prince se multiplicó por cien en cuatro años. Me habría gustado quedármela, pero valoré más el dinero. Algun día valdrá más que lo que me pagaron, pero la venta de ese cuadro me permitió comprar muchas obras de arte más. Además, tengo otras dos o tres cosas de Prince que son mucho más interesantes que las pinturas de la serie *Nurse* [Enfermera].

BC: ¿Viajas mucho por tu colección?

EK: Cuando viajo voy a exposiciones, pero también hablo con editores, voy a librerías, y quizás participo en alguna otra actividad social o física. Cuando estoy de viaje realmente no separo el coleccionismo de arte, el trabajo y el placer.

BC: No eres un coleccionista que recurra a un asesor, o a un consejo asesor. ¿Te limitas a consultar a determinadas personas?

EK: I share your fascination. Virtually everything that happens above ground has its subterranean counterpart. I had never thought of the connection between these two works. Both are kind of classical motives among urban explorers. I bought Klara's work in November 2011, while my mini-expedition with Steve Duncan through the network of sewers, subways, and water tunnels of New York's underground took place in December 2010.

BC: I read in an interview that you have a certain preference for collecting art with a rebellious or anarchist attitude?

EK: I might have in the past. That's probably something that I meant when I said it, but I have since changed. To live with art is different in terms of loyalty than to live with a pet. I stayed loyal to my cat for as long as she lived. With art, however, my opinions change.

BC: You probably have a different way of looking at your collection as a whole now, not consciously focusing anymore on a certain aspect or accentuating certain decisions. You don't need to reflect on your impulses...

EK: Well, sometimes I think I should be a little bit more sensitive.

BC: Sensitive in what sense?

EK: That I should think less and experience more. My head is often flooded with pent-up thoughts and I'm unable to shut out the world. The present must be "experienced." Thoughts are about the past and the future, and that sometimes feels like noise to me when I'm seeing a work of art. In a way, inner silence is the opposite of all of this. It's about getting inside what you are seeing or doing, about allowing each moment to be big enough, whether you are running, cooking food, having sex, studying, chatting, working,

thinking about a new idea, reading, or seeing art.

Today, when I look at the collection, I realize there is a strong red line: me. I don't know if there is a part of my personality that's reflected more strongly in the collection, like my humor, or lack of such; my lovesickness or lasting love and curiosity; my anger or aggression or a sense of quiet, peace, and elusiveness. I think the collection reflects my different personalities. I also think that to show a collection in an exhibition—as I'm doing now—is kind of strange. I'm super positive about it, because it will be done in a good, serious way, but to show off my art, to tell people what I have, is something I don't like to do more than I have to because my collection is a part of my personal life. In a way, my collection is like my home, and I hardly have any interest in exposing private matters.

BC: But now you are doing it.

EK: Yes. And I enjoy the idea of having a part of my collection exhibited in spaces I have not seen and curated by someone I didn't know until recently and who initially didn't know anything about my collection. I see it all as a huge privilege.

BC: I find it always positive to bring the works out from storage and have other eyes look at them. Do you read art criticism?

EK: Not a lot, but I do sometimes—both current and historical.

BC: I always think the first step for art criticism takes place when a person other than the artist looks at the work. Art only exists when someone looks at it. If you are an artist and the work you create remains in your studio it's not an artwork yet. It only becomes an artwork when it gets out, when it's seen.

EK: It's an interesting thought. Does it need to be perceived to be? Does the moon exist if nobody looks at it?

Or, as many philosophers have wondered, if a tree falls in a forest and no one hears it, does it make a sound?

BC: That's exactly it.

EK: And, of course, today an artwork needs to have been to an art show, to have been photographed and for those photos to have been shared in order to gain meaning. Art ideally should be shown but...

BC: I don't know if it necessarily has to be shown but, for me, communication is important. An artwork is an object made for communication, although sometimes it only starts to communicate after two hundred years. It's also important for the artwork to become somehow detached from the creator and acquire its own life.

EK: Absolutely. In the long run, in the case of my collection or any other interesting collection, the great pieces will eventually end up in public collections, and all the other works will be somewhere else. I know a lot of the art I have been collecting will not be that interesting in some years. So, with an artwork, I can already start to see that it has its limitations. But you never know; maybe after my death someone will say that this artwork is interesting and something else isn't.

BC: That is the greatness of art. Of course, one can speculate. As we know, one can buy only for speculative reasons.

EK: Or you can just buy an artwork for your home, which is also different. You have some white walls and a black sofa, so you buy a nice red painting or whatever. But of course, as a collector, you go way beyond that.

BC: I know you once owned a Richard Prince which you then sold.

EK: I have sold three or four works in my life, and the only reason I did it was because I was offered ridiculous

EK: Asesor no he tenido nunca. Entiendo que para mucha gente puede ser buena idea tenerlo —siempre que encuentren a una persona realmente válida—, pero en mi caso una de las razones de que coleccione arte es que quiero ponerme las cosas difíciles.

BC: Al mirar tu colección se ve que hay un gusto personal muy marcado, una manera concreta de ver, un enfoque propio, lo cual es fascinante.

EK: Gracias. Estuve obsesionado mucho tiempo con formarme una gran colección, con mi presupuesto convirtiéndome en esclavo de mi pasión. Ahora me parece absurdo, más o menos igual de absurdo e irracional que ir caminando al Polo Sur, donde el frío, el viento y los pasos se convierten en un fin en sí mismos. A mí me gusta seguir mi propio camino. Es otra de las razones por las que no tengo un asesor a sueldo. El lado malo es que a veces acabo comprando obras raras que en términos artísticos quizás no tengan demasiado valor, claro.

BC: ¿Vas a ferias de arte?

EK: Menos que antes. Siempre voy a Art Basel, y este año estuve en Frieze London. Me lo pasé bien, pero disfruto mucho más con las exposiciones que con los stands pensados para ventas rápidas. El arte es lentitud. En cambio las ferias son pura rapidez. Necesitan constantemente que asista más gente rica. En eso la mejor es Basilea, claro. Tienen una lista de sesenta mil vips.

BC: Exacto. Seguro que prácticamente todos se consideran «Very Important People».

EK: Sí. Y esas sesenta mil personas se subdividen en cinco niveles de vips.

BC: Exacto. Platino...

EK: Vip lo es todo el mundo. Es una idea interesante, pero a mí, que he

estado en demasiadas ferias, me parece que los coleccionistas sueñan con exposiciones debidamente comisariadas. La clave es el placer de perderse algo, de optar por el carril lento.

BC: Al principio de esta conversación me has hablado de la experiencia que tuviste a los trece años con una obra que te pareció un espanto...

EK: No, un espanto no. Lo que me pareció fue una tontería.

BC: ¿Se ha repetido la experiencia? ¿Te molesta cuando crees estar seguro de que una obra no vale la pena, y luego, al irte, de alguna manera se te empieza a meter en la cabeza?

EK: Sí. Me cuesta que me guste mucho lo que entiendo. Por ejemplo, la primera vez que vi una obra de Klara Lidén —bueno, en realidad eran cuatro— no lo pillé. Fue en abril de 2010. Pocas semanas más tarde me empecé a arrepentir de no haber comprado su obra, pero cuando me puse en contacto con la galería ya era demasiado tarde. Se habían vendido las cuatro. Para un coleccionista, la noticia de que una obra que quieres comprar ya está vendida es horrible. Para un marchante, en cambio, o para un galerista, es la mejor experiencia posible, por supuesto, porque saben que el coleccionista puede engancharse al artista en cuestión. De todos modos, como coleccionista siempre es importante recordar que el lunes el artista habrá vuelto a su estudio, que él o ella seguirán creando más obras. En el caso de Carroll Dunham, como he dicho antes, vi la exposición en 2002, y decidí comprar obras suyas varios meses después.

BC: ¿También llamas a artistas, y vas a verlos al estudio?

EK: A veces, aunque no mucho. Puede de que en ese aspecto me conviniera mejorar, aunque los artistas se

decepcionan con facilidad cuando no compras obras suyas. Además, en un estudio, cuando el artista tiene la sensación de que se espera que explique su obra, el ambiente se puede poner raro. En ese aspecto es más agradable quedar a comer, o a tomar algo en un bar. Me acuerdo de cuando fui al estudio de Alex Hubbard con el galerista Eivind Furnesvik. En esa época, Hubbard no tenía galería propiamente dicha, y fue interesante verlo trabajar y poder comprar obras suyas desde sus inicios.

BC: ¿Tienes reglas? ¿Pones un límite a la cantidad de dinero que inviertes en una sola obra, por ejemplo?

EK: No, ninguno. No me planteo el coleccionismo como una inversión. Lo veo más bien como una forma de consumo. Si fuera una inversión, habría hecho las cosas de una manera muy distinta. Habría comprado obras más caras, más consolidadas, y me habría diversificado hacia el sector inmobiliario, qué sé yo... En términos de negocio no creo que tenga mucho sentido lo que hago. Obviamente me gustan los chollos, y algunas compras me las planteo en términos económicos, o sea que existir existe ese factor, pero muchas de las obras que compro tienen pocas posibilidades de convertirse en «obras trofeo» en el mercado.

BC: Muchas de tus obras son de artistas jóvenes, que claro, son los que más ganas tienen de aportar su punto de vista generacional, su visión fresca del mundo. ¿También lees libros relacionados, sea de filosofía, de literatura o de...?

EK: Leo constantemente, y todos formamos parte de lo que hemos conocido. Acabo de leer un relato de Borges. Se titula «El jardín de senderos que se bifurcan». Ya lo había leído hace muchos años, pero es aún mejor de lo que recordaba. Subrayo todo lo que quiero releer. He encontrado esta cita: «Un volumen cuya última página

prices for them. The work by Prince increased one hundred times in value in four years. I would have liked to keep it but I valued the cash even more. One day it will be worth more than what I sold it for but selling that one painting made it possible for me to buy many more artworks. Also, I have two or three other pieces by Prince that are more interesting than the *Nurse* paintings.

BC: Do you travel a lot because of your collection?

EK: When I travel I see art shows but I also meet with publishers and go to bookstores and, maybe, do something social or some physical activity during the trip. When I travel I don't really separate art collecting, work, and pleasure.

BC: You are not a collector who leans on an adviser or an advisory board. You just consult with certain people?

EK: I have never had an adviser. I can see how, for many people, it can be a good idea to have one—if they find someone who is really good—but in my case one of the reasons to collect art is that I want to make things difficult for myself.

BC: Looking at your collection, it has this really strong personal taste and view and take, which is fascinating.

EK: Thank you. For a long time, I was obsessed with building a great collection, with my budget becoming a slave to my passion. Yes, I find that to be absurd—more or less as absurd and irrational as walking to the South Pole, where the cold, the wind, and all those steps become a purpose in themselves. I like to follow my own path. That's another reason why I don't pay an advisor. Of course, the flip side is that I sometimes end up buying odd pieces that may have little value in terms of art.

BC: Do you go to art fairs?

EK: Less than I used to. I always go to Art Basel and I went to Frieze London this year. I had a good time but I enjoy proper shows so much more than booths staged for quick sales. Art is about slowness. Fairs, however, are about speed—they constantly need more rich people to attend to them. And, of course, Basel is the best at that. They have a list of sixty thousand VIPs.

BC: Exactly. Almost everyone must believe they are “Very Important People.”

EK: Yes. And those sixty thousand persons are split into five different levels of VIPs.

BC: Exactly. Platinum...

EK: Everybody is a VIP. It's an interesting idea. But, having been to many fairs, it seems to me that collectors long for properly curated exhibitions. It's about the pleasure of missing out, of choosing the slow lane.

BC: At the beginning of this conversation, you told me about your experience when you were thirteen years old and you hated that piece...

EK: I didn't hate it. I just thought it was stupid.

BC: Is that something that came back to you as an experience? Are you sometimes irritated when you think you are sure that a piece isn't worthwhile and then, when walking away, it starts to somehow move in your head?

EK: Yes. I find it hard to love what I understand. For example, the first time I saw a work by Klara Lidén—actually it was four works—I just didn't get it. That was in April 2010. A few weeks later I began regretting my decision not to buy her work but by the time I contacted the gallery it was too late—all four works had been sold. Learning that a work you want to buy has already been sold is terrible news for a collector. Of course,

that's the best possible experience for an art dealer or a gallerist, as they know the collector may get hooked on that artist. But, as a collector, it's always important to remember that the artist will be back in his studio on Monday, that he or she will be making more art. In Carroll Dunham's case, as I mentioned before, I saw the show in 2002 and decided to buy his work several months later.

BC: Do you also call artists and go to their studios?

EK: Sometimes, but not often. Maybe I should become better at that, but artists are easily disappointed if you don't buy their work. Also, the atmosphere can turn strange in a studio when an artist feels it's expected that they explain his or her work. In that respect, it's nicer to meet for lunch or in a bar. I remember when I went to Alex Hubbard's studio with the gallerist Eivind Furnesvik. It was before he had a proper gallery and it was interesting to see how he worked and to be able to buy some of his work early on.

BC: Do you have rules? For example, do you have a limit for the amount of money you invest in a single piece?

EK: No, no limits. I don't think about collecting as an investment. I think of it more as a form of consumption. If it were an investment I would have done things very differently. I would have bought more expensive art, more established art, and I would have diversified into real estate or whatever. Business-wise, I don't think what I do makes much sense. Obviously, I like a good deal, and I sometimes think about a purchase in financial terms, so that is a part of the equation, but many of the works I buy are not very likely to become trophy works in the market.

BC: A lot of your art comes from a younger range of artists, and of course the younger artists are

fuerza idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente». Es una idea buenísima.

BC: ¡Es un bucle!

EK: Una vez vi una obra de arte basada en ese mismo principio. Mientras lo que leas sea interesante, está claro que a la hora de coleccionar obras de arte ayuda entender por dónde van los tiros. Escuchar la misma música que el artista que colecciono, leer algunas de las cosas que lee y ver las mismas películas que él es una ventaja. Por eso no colecciono arte chino, por ejemplo. A China fui hacia el 2000, y estuve viendo arte. Tenía pensado empezar a coleccionar arte chino, pero no lo entendí. Al volver a casa me di cuenta de que lo que me había gustado no era por lo que me tenía que gustar. Me gustaba lo que me recordaba al arte occidental. Es evidente que me perdi muy buenas oportunidades, pero es que no me pareció bien coleccionar obras de artistas con los que tengo pocas experiencias en común. Debería haberme esforzado más.

BC: O sea, que coleccionas obras de artistas europeos y americanos.

EK: Sobre todo artistas europeos y norteamericanos, pero también de Latinoamérica y Asia. Ahora mismo estoy intentando comprar un poco más de arte japonés, porque creo que la nueva generación japonesa está haciendo muy buenas cosas. Pero he sido demasiado lento. Debería haberlo hecho mejor. De todos modos, parece que los japoneses no acaban de valorar como se merece el arte contemporáneo, lo cual facilita coleccionarlo.

BC: ¿A veces compras sin haber visto el original?

EK: Sí.

BC: ¿Solo con una imagen?

EK: Procuro obtener más información. Normalmente, en la ciudad donde se vende la obra conozco a alguien

que le echa un vistazo como favor personal, y luego también hablo con el galerista. Comprar un Raymond Pettibon a partir de un jpeg no es lo ideal, ni mucho menos, pero vivía en Los Ángeles, y es un viaje demasiado largo para cada una de las veintiocho obras suyas que he comprado.

BC: Algunas obras son muy difíciles de fotografiar.

EK: Sí. No hay prácticamente ninguna foto que te dé una impresión fidedigna de la obra. Hace unos años ligué por internet, y en algunas cosas era parecido. Comprar algo de Tauba Auerbach a partir de un jpeg no tiene sentido, pero tengo un trabajo que me absorbe, me encanta estar al aire libre y tengo que cuidar a tres hijas estupendas, o sea que no me sobra el tiempo. Por eso a veces hago caso omiso del tópico que dice que el arte hay que verlo en persona.

BC: ¿Te da miedo caer en la trampa de la moda y las tendencias?

EK: No.

BC: Las casas de subastas se han embarcado en una carrera en la que no paran de batirse récords. ¿Afecta en algo a las actividades de los coleccionistas?

EK: Sí, pero no solo a los coleccionistas. Galeristas, medios y museos están todos en el mismo barco. Es sorprendente lo habitual que es pensar que tiene razón el mercado, cuando la verdad es que se ha equivocado durante siglos en lo referente a las mujeres, los artistas de color y los de fuera del territorio europeo y americano.

BC: Estas casas de subastas, tan eficaces en crear «listas de éxitos», ¿están sustituyendo un diálogo más profundo, e intelectualmente más vinculante, sobre lo que importa hoy en día en el arte?

EK: No cabe duda de que los precios de las subastas inciden

considerablemente en cómo se define y se expone el arte. Antes, las figuras de confianza que marcaban tendencia en todo el mundo eran los críticos, los directores de museo y los comisarios. Ahora los más importantes son los megcolecciónistas, una élite de asesores, marchantes, galeristas y subastadores, las instituciones importantes y los supercomisarios. Y casi toda esta gente se conoce, cenan juntos y alguna vez hasta se acuestan juntos, o sea, que es un ambiente bastante endogámico.

BC: ¿Qué pasa, que estamos en una época de crisis del valor artístico?

EK: No creo. Las comunidades artísticas son mucho más amplias que los mercados comerciales. Aunque en los segundos haya cierta corrupción, a los primeros no tendría por qué perjudicarles.

BC: Es obvio que te encanta buscar talentos jóvenes o no reconocidos, y que se te da increíblemente bien. Sin embargo, en un mundo globalizado dependemos mucho más de decisiones e información de segunda o de tercera mano. Han aparecido nuevos riesgos, como el de malinterpretar un trasfondo cultural, o dejarse llevar por proyecciones, o por un romanticismo exótico. ¿Cómo lo resuelves?

EK: Me cuesta. Hay tantas cosas que no capto... A veces es una ventaja vivir en Oslo, un poco al margen del zeitgeist, sin tener que oír hablar de todas las tendencias. Aunque suene un poco raro decirlo en un catálogo de una exposición de arte, lo mejor de la vida no tiene forma duradera.

BC: El mundo del arte ha cambiado enormemente en los últimos treinta o cuarenta años. Ahora incluso hay gente que usa la expresión «industria del arte». A fin de cuentas es lo que somos, industria, comemos industria... ¿Sigues siendo optimista, en líneas generales?

always those who have the wish to bring in their generational view, their fresh view of the world. Do you also read related books, whether in philosophy or literature or...

EK: I read all the time, and we are all a part of what we have met. I just read a short story by Borges this morning. It's called "The Garden of Forking Paths." I had read it before, many years ago, but it's even better than I remembered. I underline everything that I want to reread. There is this quote: "A book whose last page was identical with the first, a book which had the possibility of continuing indefinitely." That's a great idea.

BC: It's a loop!

EK: I once saw an art piece based upon that same principle. As long as you read interesting stuff, it definitely helps when it comes to collecting art, to understanding what is going on. Listening to the same music, reading some of the same stuff, seeing the same movies as the artist I collect is an advantage. That explains why I don't collect Chinese art, for instance. I went to China around the year 2000 and looked at art. I had the idea of starting to collect Chinese art, but I didn't get it. When I returned home I understood that, what I liked, I enjoyed for the wrong reasons. I liked what reminded me of Western art. I obviously missed out on great opportunities but it just didn't feel right to collect art made by artists with whom I share few common experiences. I should have tried harder.

BC: So you collect works by European and American artists.

EK: Mostly European and North-American artists, but also from Latin America and Asia. Nowadays, I'm trying to buy a little bit more Japanese art because I think the new generation in Japan is doing great stuff. But I have been too slow. I should have done better. Although in Japan contemporary art seems a bit underappreciated by the

Japanese, which again makes it easier to collect.

BC: Do you sometimes buy without seeing the original?

EK: Yes.

BC: Just with an image?

EK: I try to get more information. I will usually know someone in the city where the work is sold who will take a look at it as a favor, and then I also talk to the gallerist. To buy a Raymond Pettibon from a jpeg is definitely not ideal, but he used to live in L.A., and that was too far to travel for each of the twenty-eight works I bought.

BC: There are some works that are very hard to photograph.

EK: Yes. Hardly any photo will give you a fair impression of a piece. Some years ago I dated online—it has some similarities. To buy a Tauba Auerbach from a jpeg doesn't make sense, but I have a demanding job, I love the outdoors, and I have three great-looking daughters to look after, so I'm a bit short on time. That's why I sometimes ignore the common wisdom that dictates that art should be seen in person.

BC: Are you afraid of falling into the traps of fashion and hype?

EK: No.

BC: The auction houses have established a race, always hitting new records. Is that affecting collectors in their activities?

EK: Yes, but not only collectors. Gallerists, media, and museums are sailing onboard the same ship. It's surprisingly common to believe the market is right, when the truth is that the market has been wrong on women, artists of color, and artists from beyond the European-American territory for centuries.

BC: Are these auction houses, which are so efficient in creating "hit

parades," replacing a deeper, more binding intellectual exchange on what is relevant today in art?

EK: There is no doubt that auction prices substantially affect the way art is defined and shown. Critics, museum directors, and curators were once the art world's trusted tastemakers. Now, mega-collectors, a select few advisors, dealers, gallerists, auctioneers, important institutions, and super-curators have become the most important tastemakers. And almost all of these people know each other, have dinner with each other, and occasionally even sleep together, so it's very much an insider's milieu.

BC: Are we then living a time of artistic-value crisis?

EK: I don't think so. The art communities are so much bigger than the commercial markets. Although the latter is slightly corrupted, the former should be fine.

BC: You obviously love scouting for young or unrecognized talents, and you do this incredibly well. However, in a globalized world we depend much more on second- or third-hand choices and information. There are now many new risks to face, like misunderstanding a cultural background or being led by projections or an exotic romanticism. How do you deal with this?

EK: I find it difficult. There are so many things I don't get. Sometimes it's an advantage to live in Oslo, a little bit off the zeitgeist, where I don't have to hear about every trend. It may sound strange to say this in a catalog for an art exhibition but the best things in life don't have lasting forms.

BC: The art world has changed enormously in the last thirty or forty years. Some people even use the term "art industry" now. After all we are industry, we eat industry... Are you still an optimist on the whole?

EK: Sí. El mundo está cada vez más industrializado, y el aumento de la riqueza ha convertido el mercado del arte en otra industria, una especie de estilo de vida que hace que para algunas personas sea tan importante en qué galería compras como qué artista o qué obra compras. Pero yo, como bien dices, soy optimista porque quiero serlo. Una de las razones es que a lo largo de la historia los muy pesimistas por lo general se han equivocado. La otra es que actualmente nuestro mundo necesita más optimistas. Y en general, creo que es beneficioso para la economía que los ricos despidan su dinero y lo mantengan en circulación.

BC: Todo coleccionista, de alguna manera, deja entrever su personalidad a través de las obras que colecciona, las cuales permiten formarse una idea del coleccionista más diferenciada y personal de lo que se podría pensar. El título de esta exposición, *My Cartography* [Mi cartografía], que como es obvio se refiere a tu condición de explorador, no solo de coleccionista de arte, hace pensar en la idea de «conocerse a uno mismo». ¿La actividad de coleccionista te brinda, y nos brinda a todos, una manera placentera de conocerse más a ti mismo, y de conocer mejor el mundo?

EK: Sí, yo creo que sí. Conocernos, y hacer uso de todo nuestro potencial, son partes importantes del sentido de la vida. Yo creo en esa sabiduría que ha pervivido más de dos mil años.

BC: Los aventureros son lobos solitarios. ¿Hay algún parecido con el perfil psicológico del coleccionista?

EK: Podría ser. Lo que hay es la voluntad de estar preparado, de no rendirse, de conservar la curiosidad y de hacerse preguntas. También hay que darse cuenta de que es necesario ir paso a paso, claro: hasta un ratón se puede comer un elefante si da suficientes mordisquitos. El reto está en las ganas de hacerlo.

BC: Un aspecto que da envidia a los que trabajan en los museos es que los coleccionistas particulares no están obligados a justificar sus decisiones ante ningún consejo, o ante sus patrocinadores públicos. Eso es algo que, por otro lado, da un toque de frivolidad al coleccionismo privado, como si fuese una actividad basada en decisiones frenéticas que pueden tomarse «sin pensar».

EK: Creo que la frivolidad es de las cosas bonitas que tiene ser coleccionista. Puedo decidir por mí mismo, tanto si acerto como si no. Coleccionar no es un esfuerzo democrático.

BC: Estoy segura de que cada obra de tu colección tiene detrás alguna historia personal relativa a cómo y cuándo entraste en contacto con ella. En cierto sentido, seguro que esas obras se han incorporado a tu biografía; por eso siempre desconcierta que alguien venda su colección en bloque sin que medie ninguna explicación. En esos casos, la primera pregunta que viene inevitablemente a la cabeza es si es por codicia, o si el coleccionista está en la ruina, o inmerso en algún tipo de crisis personal, como un divorcio. Por alguna razón, esperamos que la gente sea fiel a sus costumbres, y no las cambie como quien se cambia de sombrero.

EK: A veces sí es por codicia. Otras es por tontería, o por falta de respeto. También pueden juntarse las tres cosas: tu madre, o tu padre, llevan años intentando comprar obras de arte de las que están enamorados, estirando el presupuesto y escribiendo la biografía familiar, como quien dice. Luego, en cuanto se mueren, vas tú y lo vendes todo. Y como lo más probable es que tengas prisa, ni siquiera consigues un buen precio. Por otra parte, si te quedas sin blanca y tienes que elegir entre tu casa y tus obras de arte, tiene su lógica conservar la primera.

BC: ¿Sería de mala educación pre-guntarte por tus planes de futuro en lo que respecta a tu colección?

EK: En absoluto. No tengo ninguno. Me gusta pensar que las grandes obras acabarán en grandes institucio-nes, y el resto en otro sitio.

EK: Yes. The world is becoming increasingly industrialized and the growth of wealth has morphed the art market into another industry, a life-style of sorts where, for some, what gallery you buy from is as important as who the artist is or the work you buy. But, as you say, I'm an optimist by choice. One reason is that, throughout history, big pessimists usually have been wrong. The other reason is that, today, our world needs more optimists. And, overall, I think it's good for the economy that rich people waste their money and keep it in circulation.

BC: Every collector somehow reveals her or his personality through their collected works, which give a more differentiated and personal insight on the collector than one might be aware of. The title of this exhibition, *My Cartography*, which obviously refers to you being an explorer, and not just an art collector, brings to mind the notion of "knowing yourself." Does the activity of collecting offer you—and all of us—a pleasurable way to know yourself and the world better?

EK: Yes, I think it does. To get to know yourself and to make use of your full potential are important parts of the meaning of life. I believe in such advice, which has endured for more than two-thousand years.

BC: An adventurer is a lone wolf. Are there similarities with the collector's psychological profile?

EK: Maybe. There is a willingness to be prepared, to not give up, to stay curious, and to wonder. And, of course, you have to understand that you have to take one step at a time—even a mouse can eat an elephant if it takes enough small bites. The challenge lies in the desire to do so.

BC: One aspect that makes people working in museums jealous is that private collectors don't have to justify their decisions to a board or to

their public backers. But, on the other hand, that gives a touch of frivolity to private collecting, as if it were an activity based on frantic decisions that can be made "unthinkingly."

EK: I think that frivolity is part of the beauty of being a collector. I can make my own decisions, good ones and not-so-good ones. Collecting is not a democratic effort.

BC: I'm sure each work in your collection has a personal history behind that's related to how and when you encountered it. These artworks must have somehow become part of your biography, that's why one is always puzzled about people who sell their entire collection without much of an explanation. In such cases, the first question that inevitably comes to mind is if it's about greed or if the collector is broke or immersed in some sort of personal crisis, like a divorce. Somehow, we expect people to be faithful to their habits and not change them like an old hat.

EK: Sometimes it's because of greed. Other times it's stupidity or lack of respect. Or it can be all three things at the same time: your mother or your father has been battling for years to purchase art pieces they have fallen in love with, stretching their budgets and somehow writing the family's biography, and then you sell it all as soon as they are dead. And, since you are probably in a hurry, you don't even get a good price. On the other hand, if you go broke and have to choose between your home and your art it may make sense to keep the former.

BC: Would it be rude to ask about your plans for your collection in the future?

EK: Not at all. I don't have any. I like to think the great artworks will eventually end up in great institutions while all the other works will end up somewhere else.





DARREN ALMOND

Nacido en 1971 en Appley Bridge (Reino Unido),
vive en Londres (Reino Unido).

Born in 1971 in Appley Bridge (United Kingdom),
he lives in London (United Kingdom).



La obra de Darren Almond usa técnicas diversas para meditar sobre la relación entre el individuo y los sistemas que nos rodean, sean culturales o cosmológicos. *Rise and Fall* [Ascenso y descenso] (2000), por ejemplo, deja constancia de los cambios de luz en el estudio londinense del artista desde la salida del sol hasta el anochecer a través de una organizada e industrializada cuadrícula de fotografías cuya toma —accionando manualmente el obturador a intervalos regulares— hace pensar en una *performance* duracional acorde con el desplazamiento de nuestro planeta alrededor del sol, que podríamos describir como un modo de automatismo. Las fotografías *Arctic Plate* [Placa ártica] (2003) son testimonios materiales de un viaje al Polo Norte posterior a una expedición a la Antártida, y también ellas establecen un vínculo entre una sola figura y nuestro planeta, con su rotación axial. En la obra de Almond, la naturaleza es inseparable de lo humano, con ejemplos tan claros como la crisis climática y la profunda huella de la humanidad en el planeta. La obra en metal *North Star* [Estrella Polar] (2005), toma su formato de las placas de los trenes británicos, en referencia a un sistema ferroviario que impuso al paisaje una estructura y que permitió la industrialización, aunque al mismo tiempo, a través del título, infunde un anhelo poético a esta condición. Es ahí, entre lo mecanizado y lo terrenal, donde se sitúa la obra de Almond, siempre abierta al humanismo y a la duda. [M.H.]

Darren Almond's art meditates through diverse media on the relationship between the individual and the systems that surround us, both culturally and cosmologically. For example, *Rise and Fall* (2000) records the changing light in the artist's London studio from sunrise to sunset through an organized, industrialized grid of photographs whose making—manually operating the shutter at regular intervals—suggests a durational performance in concert with our planet's travels around the sun that we could describe as a form of self-machining. The *Arctic Plate* photographs (2003) are atmospheric artifacts of a trip to the North Pole following an expedition to Antarctica, again connecting the single figure to our axially rotating planet. In Almond's art, nature is indivisible from the human, not least the climate crisis and humanity's heavy footprint on the planet. The metal text work *North Star* (2005) takes its format from the nameplates attached to British trains, referencing the rail system that has imposed structure on the landscape and enabled industrialization, while infusing this condition—via the title—with a poetic yearning. It is here, between the mechanized and the earthly, where Almond's consistently humanist and questioning practice locates itself. [M.H.]



Arctic Plate 5 [Placa ártica 5], 2003



Arctic Plate 6 [Placa ártica 6], 2003

Diane Arbus fotografió más de una vez a hombres que se ganaban la vida haciendo de Papá Noel, un motivo que inspira varios de sus temas. Arbus estaba fascinada por la construcción de la identidad humana. De ahí su interés por los personajes con máscara o disfraz, por no hablar de los que se sitúan más allá de lo aceptable por la sociedad. Tras una infancia acomodada en la que, como admitía la propia artista, nunca sufrió adversidades, Arbus se sintió atraída por experiencias que no se podían comprar con dinero, como la vida en comunas contraculturales que documentó a partir de mediados de la década de 1950, sobre todo en las calles de Nueva York. Por muy distinta que fuese la vida de Arbus de la de sus retratados, toda su obra está teñida de empatía. En *Department store Santa Claus at the training school, Albion, N.Y. 1964* [Papá Noel de grandes almacenes en el centro de formación, Albion, N.Y. 1964] (1964) observamos la melancólica tensión entre el alegre disfraz del retratado —que en su temporalidad nos remite al carácter precario del trabajo estacional—, la insondable emoción de su rostro y el incongruente entorno falto de nieve. [M.H.]

Nació en 1923 en Nueva York (Estados Unidos), donde murió en 1971.

Born in 1923 in New York (United States), where she died in 1971.

DIANE ARBUS

In her lifetime, Diane Arbus made a number of photographs of men working as Santa Claus, a motif that illuminates several of her themes. Arbus was fascinated by the construction of human identity. Hence her interest in masked or costumed subjects, not to mention those positioned beyond the pale of society. Following an affluent childhood in which, according to Arbus, she never felt adversity, she was drawn to experiences money couldn't buy, such as life lived within makeshift countercultural communities, which she documented, mostly on the streets of New York, from the mid-1950s onwards. Yet, however different Arbus' life might have been from those of her subjects, empathy courses through her art. In *Department store Santa Claus at the training school, Albion, N.Y. 1964*, we see the plaintive tension between the subject's jolly seasonal outfit—which bespeaks the precariousness of seasonal work—the fathoms-deep feeling on his face, and the incongruous, snowless locale. [M.H.]

Department store Santa Claus at the training school, Albion, N.Y. 1964
[Papá Noel de grandes almacenes en el centro de formación, Albion, N.Y. 1964], 1964



Aunque a primera vista Tauba Auerbach trabaje en dos o tres dimensiones, a menudo insinúa otras más elevadas. Su serie de pinturas *Folds* [Pliegues] (a partir de 2009), donde retuerce y plancha el lienzo antes de aplicarle colores con aerosol, consta de obras «planas» que insinúan profundidad, a la manera de los trampantojos. Estas pinturas son la demostración de que el pigmento puede imitar la luz, y en algunos casos remiten a la idea de que si bien la mayoría de la gente ve de forma tricromática —mediante el verde, el rojo y el azul—, hay personas, sobre todo mujeres, dotadas de un cuarto receptor de color que les permite ver de forma mejorada. Esculturas como *Slice/Wave Fulgurite III.I* [Corte/Fulgurita en ola III.I] (2013) hacen pensar en representaciones de la luz como partículas y ondas, y a la vez que dan forma visible a los descubrimientos de la física señalan hacia lo que nos resulta imperceptible en la vida cotidiana. La serie de pinturas *Grain* [Grano] (a partir de 2015), hecha con instrumentos diseñados al efecto, se basa en las ideas del teórico de principios del siglo XX Claude Bragdon sobre cómo obtener una ornamentación cuatridimensional en planos bidimensionales —el hecho de que Bragdon considerase estas formas como herramientas de curación social dialoga con la amplitud del pensamiento de la propia Auerbach. [M.H.]

Nacida en 1981 en San Francisco (California, Estados Unidos), vive en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1981 in San Francisco (California, United States), she lives in New York (United States).

TAUBA AUERBACH

While outwardly working in two and three dimensions, Tauba Auerbach often gestures towards higher ones. Her *Folds* paintings (started in 2009), for which she twists and irons the canvas before applying colored spray to it, are “flat” works that create a *trompe l’oeil* insinuation of depth. These paintings demonstrate how pigment can imitate light, and on occasion refer to the idea that, though most people see trichromatically—via green, red, and blue—some people, particularly women, have a fourth color receptor and can thus see in an enhanced manner. Sculptures such as *Slice/Wave Fulgurite III.I* (2013) suggest representations of light as particle and wave, grounding the discoveries of physics in visible form while pointing towards that which we can’t perceive in everyday life. The *Grain* paintings (started in 2015), made using specially designed implements, build on theorist Claude Bragdon’s modernist-era ideas on how to make four-dimensional ornamentation on two-dimensional planes—that Bragdon saw such forms as instruments of social healing speaks to the spacious dimensions of Auberbach’s own thought. [M.H.]





Grain – Meander Gate [Grano], 2018

Slice/Wave Fulgurite III.I [Corte/Fulgurita en ola III.I], 2013



John Bock es un bufón contemporáneo cuyas performances, instalaciones, videos y collages presentan con frecuencia al heroico artista masculino como tema. Bock vuelve a representar esta figura no como un creador de significado o de orden, sino como un sembrador de caos o de absurdo. En 2004 presentó en el Institute of Contemporary Art de Londres *Klütterkammer* [Trastero], una exposición que en cierto modo convertía al espectador en un *performer*, ya que la única manera de experimentar la exposición era arrastrarse por cajas de contrachapado y balas de heno, mientras Bock aparecía como una especie de profesor loco que se subía a las tarimas y escribía en las pizarras. Esta performance, tanto burla de la función educativa o social del arte como parodia de Joseph Beuys, en última instancia presentaba al artista como un botarate de poco fiar.

En *Untitled* (27-05-2010) [Sin título (27-05-2010)], Bock usa una conocida foto de Steve McQueen (de William Claxton) para crear lo que los surrealistas llamaban un «cadáver exquisito», incorporando a su torso un par de calzoncillos de lana. La imagen resultante transforma al duro actor de Hollywood en una absurda especie de bebé y convierte el intenso momento existencial de la fotografía en un lloriqueo pueril. Como ejemplo del proyecto general de Bock como bufón, el collage resultante resalta su afán por trastocar momentos de solemnidad y armonía con ramalazos de absurdo. [C.B.]

JOHN BOCK

Nacido en 1965 en Schenefeld (Alemania), vive en Berlín (Alemania).

Born in 1965 in Schenefeld (Germany), he lives in Berlin (Germany).

John Bock is a present-day jester who produces performances, installations, videos, and collages that often present the heroic male artist as their subject matter. Rather than a creator of meaning or order, Bock re-represents this figure as a sower of chaos or absurdity. In 2004 he presented *Klütterkammer* [Storage Room] at London's Institute of Contemporary Art, an exhibition that turned the viewer into a performer of sorts, making them crawl through cramped plywood boxes and hay bales to experience the exhibition as Bock portrayed himself as a kind of mad professor, climbing boards and writing on blackboards. In part a send-up of art's educational or social purpose, as well as a parody of Joseph Beuys, the performance ultimately presented the artist as an unreliable goofball.

In *Untitled* (27-05-2010), Bock uses a well-known photograph of Steve McQueen (by William Claxton) to create what the surrealists called an “exquisite corpse” by attaching to its torso a pair of woolly underwear. The resulting image transforms the Hollywood tough man into an absurd, baby-like figure, turning the withdrawn, existential moment of the photograph into an infantile whimper. As a token of Bock’s overall project as a jester, the resulting collage underscores his urge to disrupt moments of solemnity and harmony with bursts of absurdity. [C.B.]



Marc Camille Chaimowicz ha dedicado los últimos cincuenta años a crear una obra multidisciplinar a caballo de todos los géneros y medios, desde la instalación y la performance hasta la pintura y la cerámica. *Celebration? Realife* [¿Celebración? Vidarreal] (1972) fue una obra rompedora que lo consolidó en el panorama artístico londinense como un importante pionero que hizo que la obra de arte dejara de ser un solo objeto para convertirse en toda una constelación de espacios, texturas e ideas. Desde entonces, gran parte de su producción ha adoptado la forma de entornos al mismo tiempo desorientadores y lúdicamente familiares, que invocan un espacio a medio camino entre la galería pública y el espacio doméstico. Con sus colores pastel, la delicada distribución de los objetos y el estilo museístico de sus presentaciones, sus instalaciones desprenden una sensación acogedora a la vez que formal. En este marco, Chaimowicz despliega una serie de objetos que funcionan como signos ambiguos. Las formas de sus *Rose vases* [Jarrones para rosa] y *Tulip vases* [Jarrones para tulipán] (2014) imitan las efímeras flores para las que están pensadas, mientras que sus *Rope vases* [Jarrones con cuerda] (2014) parecen expresar una fuerza constrictiva capaz de estrangular las flores que contienen. Apartados del entorno de su instalación original, estos jarrones siguen reflejando el interés del artista por el diseño doméstico y su presentación, a la vez que se convierten en objetos autónomos de contemplación estética. [C.B.]

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ

Nacido en 1947 en París (Francia),

vive en Londres (Reino Unido).

Born in 1947 in Paris (France),
he lives in London (United Kingdom).

Over the past fifty years, Marc Camille Chaimowicz has fashioned a multi-disciplinary practice across all genres and media, from installation and performance to painting and ceramics. His groundbreaking *Celebration? Realife* (1972) established the artist on the London art scene as an important pioneer who transformed the artwork from a single object into a constellation of spaces, textures, and ideas. Much of his work since then has taken the form of environments that are disorientating yet playfully familiar, invoking a space that is half public gallery, half domestic environment. With their pastel colors and delicately deployed objects and museum-style presentations, his installations generate a sense of both coziness and formality. Within these installations, Chaimowicz will deploy particular objects that function as ambiguous signs. The shapes of his *Rose* or *Tulip* Vases (2014) mimic the transient flowers they are meant to support, while his *Rope* Vases (2014) seem to express a constrictive force that might strangle the flowers they hold. Beyond the network of their original installation, these vases continue to reflect the artist's concern with domestic design and display, yet also become standalone objects of aesthetic contemplation. [C.B.]

After PB. (1) [A la manera de PB. (1)], 1985–1990

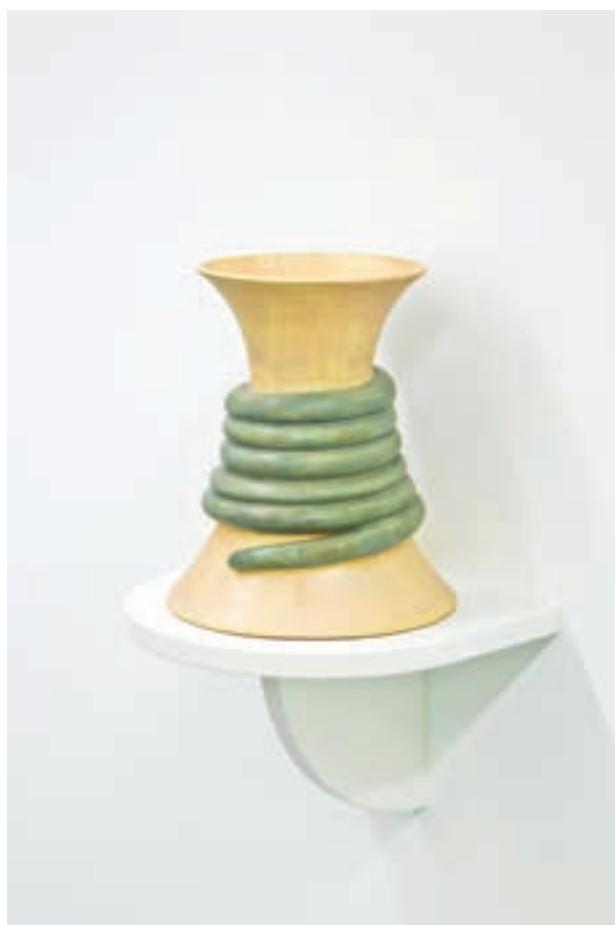




Plum Vase [Jarrón ciruela], 2014



Rope Vase [Jarrón con cuerda], 2014



Rope Vase [Jarrón con cuerda], 2014

Tulip Vase [Jarrón para tulipán], 2014

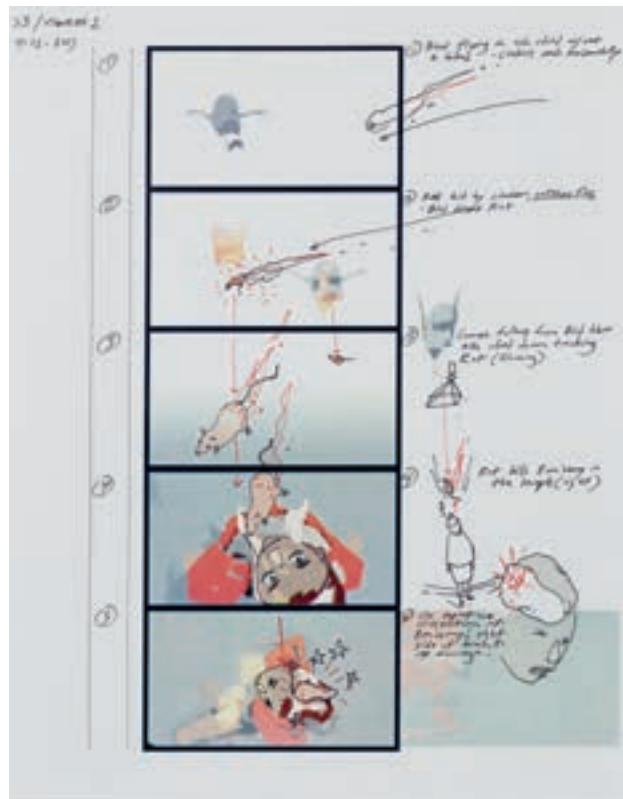
Rose Vase [Jarrón para rosa], 2014

Rose Vase [Jarrón para rosa], 2014



Ian Cheng subvierte la tradición de la obra de arte como imagen u objeto invariable, y en su lugar concibe obras compuestas de imágenes en movimiento que beben de la estética del videojuego, la improvisación y la performance. Cheng se refiere a este nuevo modelo, que incluye obras como *Droning like a Ur* [Zumbando como un primitivo] (2014), como «simulación en vivo» o «un videojuego que juega solo». Programa la «simulación» para que mute en función de sus propios algoritmos durante un tiempo teóricamente ilimitado, reinventándose más allá del control o la presencia del artista.

Cheng combinó su formación artística con estudios en ciencias cognitivas, y su trabajo se inspira en la neurociencia y las investigaciones sobre la conciencia para crear obras de arte que desarrollan algún tipo de «acción». Las figuras que componen sus dramas virtuales terminan pudiendo reaccionar a un entorno hermético mediante lo que el artista describe como «conducta emergente». Aunque el propio Cheng redacte las leyes que determinan la acción en sus «simulaciones», lo que impera en ellas es una sensación de entropía, un presentimiento acerca de la narración, cuyo despliegue es infinito. «Me atrae más el arte que se siente vivo y ligeramente fuera de control —ha dicho Cheng—, que algo estático y perfecto». [C.B.]



IAN CHENG

Nacido en 1984 en Los Ángeles (California, Estados Unidos), vive en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1984 in Los Angeles (California, United States), he lives in New York (United States).

Ian Cheng subverts the tradition of the artwork as an unchanging image or object, conceiving in its place moving-image works that draw upon the aesthetics of video games, improvisation, and performance. Cheng refers to this new model, which includes works like *Droning like a Ur* (2014), as “live simulation” or a “video game that plays itself.” He programs the “simulation” to mutate according to its own algorithms over a theoretically infinite duration, reinventing itself beyond the control or the presence of the artist.

Cheng combined studies in both cognitive science and art, and his work draws upon neuroscience and consciousness research to create artworks that develop some form of “agency.” The figures which make up his virtual dramas become capable of responding to their hermetic environments in what the artist describes as “emergent behavior.” Although Cheng writes the laws that determine the action in his “simulations,” a sense of entropy reigns in these, a foreboding about the endlessly unfolding narrative. “I’m more attracted to art that feels alive and slightly out of control,” says Cheng, “rather than something static and perfect.” [C.B.]

*Emissary in the Squat of Gods: Production Storyboard.
scene3.vignette1* [Emisario en la casa okupa de los dioses:
guion gráfico de producción.escena3.viñeta1], 2015



Droning Like a Ur [Zumbando como un primitivo], 2014

La fotógrafa Anne Collier toma sus temas y sus técnicas de un amplio repertorio de imágenes encontradas, que va desde el romanticismo empalagoso de la publicidad hasta el melodrama de los cómics. Esta estrategia, la de la apropiación, usada con frecuencia para cuestionar las ideas sobre la originalidad o para sacar a relucir las convenciones no reconocidas de las artes visuales, ha sido clave para muchos artistas modernos y contemporáneos. En su serie *Women Crying* [Mujeres llorando] (a partir de 2016), Collier elige la imagen de una mujer llorosa y vulnerable —un recurso común, presente en las películas más taquilleras de Hollywood o en los dibujos animados— y la recorta para aislar el detalle de los ojos y las lágrimas.

En *Woman Crying (Comic) 9* [Mujer llorando (Cómico) 9] (2019), la trama de puntos de Ben Day, un vestigio del proceso de impresión, se visibiliza para resaltar la materialidad de la imagen. Collier muestra los detalles de la producción y no se limita a mostrar a las mujeres llorando, sino que revela todo el contexto histórico y cultural de cómo se ha representado a la mujer como la verdadera fuerza histérica. *Woman Crying (Comic) 9* está impregnada de una ambigüedad dinámica. ¿Qué hace Collier, reforzar la sensación de sometimiento o cautiverio de la imagen de partida, o liberar una energía erótica que confiere un nuevo poder a su protagonista? [C.B.]

ANNE COLLIER

Nacida en 1970 en Los Ángeles (California, Estados Unidos), vive en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1970 in Los Angeles (California, United States), she lives in New York (United States).

A vast array of found imagery, from mawkish advertising romance to comic-book melodrama, provides photographer Anne Collier with both her subject matter and her medium. Often employed to interrogate notions of originality or to highlight the unrecognized conventions of pictorial art, appropriation is a key strategy for many modern and contemporary artists. For her series *Women Crying* (started in 2016), Collier chooses the image of the lachrymose and vulnerable woman—a common trope from Hollywood blockbusters to cartoons—cropping into the image as she isolates the details of eyes and tears.

In *Woman Crying (Comic) 9* (2019), the Ben-Day dots, a vestige of the printing process, become distinctly visible, emphasizing the materiality of the image. Collier exposes the mode of production, thereby revealing the whole history and culture of how women have been depicted as the true hysterical force, rather than the women crying. *Woman Crying (Comic) 9* is laced with dynamic ambiguity. Does Collier reinforce the feeling of subjection or entrapment of the original image? Or does she liberate an erotic energy, conferring a newfound power onto her subject? [C.B.]

Woman Crying (Comic) 9 [Mujer llorando (Cómico) 9], 2019



TRISHA DONNELLY

Trisha Donnelly, que ha basado su trayectoria en el enigma y la alusión —para una de sus primeras obras entró en la inauguración de una muestra a lomos de un caballo blanco, y pronunció un discurso napoleónico—, crea grandes superficies que permanecen abiertas a la interpretación participativa del espectador. Sus fotos de archivo de marinas y paisajes, y sus videos, esculturas, obras sonoras y dibujos, callan más de lo que afirman. Donnelly suele orquestar su producción en muestras donde se resiste a los títulos y los comunicados de prensa, y en las que a menudo parece dirigirse simultáneamente a la historia y a los cambios que provoca el paso del tiempo y los desplazamientos en el significado de las piezas históricas —una alfombra roja desenrollada, una escultura de talla minuciosa, una placa de piedra, el aire entre ellas—, tanto en su redistribución por parte de la artista como en lo que adivina en ellas el espectador. Las obras de Donnelly son ecuaciones crípticas, si bien es importante puntualizar que gracias a su sublime manejo de la atmósfera provocan el deseo de resolverlas. De su obra ha dicho la comisaria Suzanne Cotter que es «un encuentro espontáneo», mientras que Donnelly utiliza la expresión «uso natural», y nosotros podríamos emplear la palabra «generosidad». [M.H.]

Nacida en 1974 en San Francisco (California, Estados Unidos), vive en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1974 in San Francisco (California, United States), she lives in New York (United States).

Building her career on enigma and allusion—one of her earliest works involved her riding a white horse into an exhibition opening and delivering a Napoleonic oration—Trisha Donnelly creates acreages of space that remain open to the viewer's participative interpretation. Her archival photographs of seascapes and landscapes and her videos, sculptures, sound works, and drawings withhold more than they assert. Donnelly's work is typically orchestrated into shows where the artist resists titles and press releases, and often seems to speak to both history and the changing meaning of historical artifacts—an unrolled red carpet, a precisely carved sculpture, a sheet of stone, the air between them—over space and time, both as they are repositioned by the artist and guessed at by the viewer. Donnelly's works are cryptic equations, with the crucial caveat that, thanks to her sublime handling of atmosphere, one wants to solve them. Curator Suzanne Cotter has referred to her work as an “uncontrived encounter,” while Donnelly uses the term “natural use,” and we might call it generosity. [M.H.]







Untitled [Sin título], 2007

Untitled [Sin título], 2003

La representación exacta de la mano humana permitió calibrar durante siglos el grado de formación académica de los pintores, pero la mano, o lo que Marcel Duchamp llamaba despectivamente *la patte*, «la pata», también ha servido como uno de los principales indicadores del toque o estilo del pintor, expresión de la personalidad intransferible del artista. Esta convención es trastocada por Eliza Douglas en pinturas como *Nothing but Fog* [Solo niebla] (2017) y *The Promise* [La promesa] (2018), donde la importancia de la mano en el arte le sirve para desmontar su historia. Las manos de estas obras, de carácter inerte y académico, se deben a artistas comerciales profesionales contratados por la autora, mientras que los pasajes de pigmento más sueltos y abstractos están pintados por la propia artista, que de este modo juega con los discursos vigentes del arte contemporáneo sobre la habilidad y el concepto, la autenticidad y la artificialidad, y el objeto y la idea.

Douglas hace extensiva esta idea al resto de su obra, creada a menudo en colaboración. Empezó a contratar pintores cuando estudiaba en la Städelschule de Frankfurt, y recientemente ha encargado pinturas a talleres chinos, especificando en el encargo motivos concretos que posteriormente modifica en su estudio. Douglas colabora a menudo con Anne Imhof, que representó a Alemania en la Bienal de Venecia de 2017, tanto en pinturas como en performances. [C.B.]

ELIZA DOUGLAS

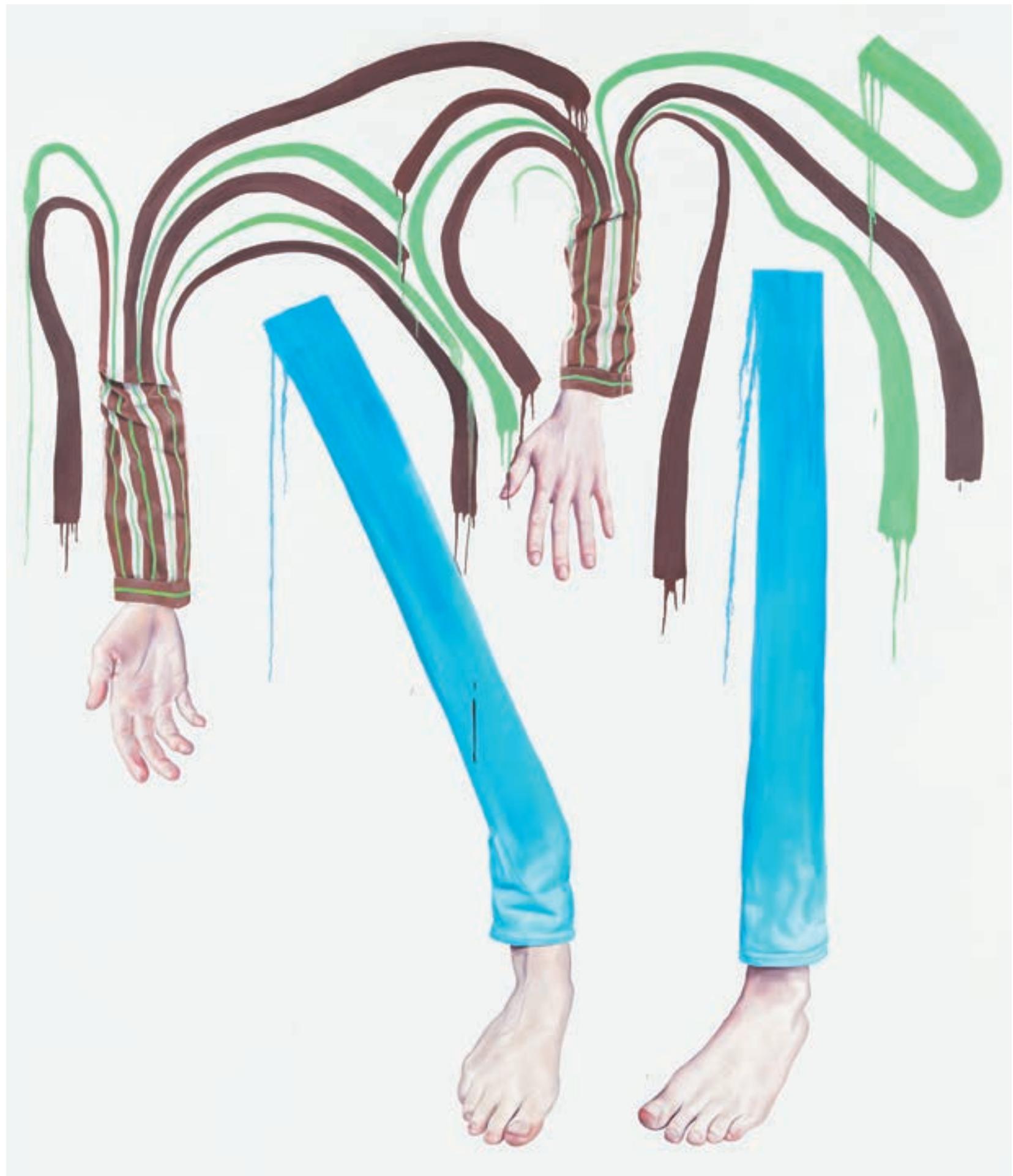
The accurate rendering of a human hand has been a measure of a painter's academic credentials for centuries. But the hand, or what Marcel Duchamp disparagingly called *la patte*, or "the paw," has also served as a key indicator of a painter's touch or style, expressing the artist's distinct personality. In paintings such as *Nothing but Fog* (2017) and *The Promise* (2018), Eliza Douglas disrupts this convention, making use of the hand's significance in art to pry that history apart. The hands in these paintings, which have an inert, academic quality, are rendered by professional commercial artists that Douglas hired for the job, while the looser, abstract passages of pigment are painted by the artist herself. Thus, she plays with contemporary art's ongoing discourses about skill and concept, authenticity and artificiality, object and idea.

Douglas extends this idea into the rest of her practice, which is often collaborative. She first hired painters while a student at Frankfurt's Städelschule, and she has recently commissioned paintings from studios in China, which she orders with particular motifs she then alters in her studio. Douglas often collaborates with Anne Imhof, who represented Germany at the 2017 Venice Biennale, in both painting and performance. [C.B.]

Nacida en 1984 en Nueva York (Estados Unidos), vive en Nueva York y Frankfurt (Alemania).

Born in 1984 in New York (United States), she lives in New York and Frankfurt (Germany).

Nothing but Fog [Solo niebla], 2017



The Promise [La promesa], 2018



CARROLL DUNHAM

Nacido en 1949 en New Haven (Connecticut, Estados Unidos), vive en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1949 in New Haven (Connecticut, United States), he lives in New York (United States).

Desde finales de los años setenta, Carroll Dunham se ha centrado en derribar las distinciones entre figuración y abstracción, alta y baja cultura (como el surrealismo biomórfico, los graffiti y los dibujos animados), lo vulgar y lo elevado. En su producción pictórica y dibujística, los motivos —desde un árbol a los genitales de una mujer— se eligen para su extrapolación formal. Sin embargo, se caracterizan casi siempre por «estar», de manera que la obra da la sensación de estar articulada en términos de significado, iconografía e intención. A veces, por el contrario, en obras con títulos como *Female Portrait* [Retrato femenino] (1999), se hace difícil distinguir la figura. En ocasiones, sobre todo al principio de su trayectoria, Dunham pintaba directamente sobre chapa de madera, dejando que las volutas y nudos del soporte condicionasen los movimientos del pincel. En otras piezas, como *Dead Space (Inside)* [Espacio muerto (Dentro)] (2005) —que, como es frecuente en Dunham, ya es de por sí una iteración de una secuencia cambiante y más extensa de obras—, pasa la imaginería de una figura con pistola, sombrero y nariz bulbosa vagamente sexualizada por el filtro del aplanamiento propio de las vanguardias clásicas. Situándose en el punto medio entre dureza y pretenciosidad, Dunham nos brinda, aquí y en el resto de sus obras, una evocación particularmente americana, a la vez lúdica y profundamente seria, de la intermedialidad compositiva. [M.H.]

Since the late 1970s, Carroll Dunham has strategized to collapse the distinction between figuration and abstraction, high and low culture (such as biomorphic surrealism, graffiti, and cartoons), and the bawdy and the elevated. In his painting and drawing practice, the motif—whether a tree or a view of a woman's pudenda—is chosen for formal extrapolation. However, it is typically *there*, so that the work feels hinged in terms of meaning, iconography, and intent. Sometimes, contrariwise, in works with a title like *Female Portrait* (1999), it's hard to make out at all the figure. On occasions, particularly early on, Dunham has painted directly on wood veneer, letting the support's swirls and knots determine where his brush moved. Elsewhere, as in *Dead Space (Inside)* (2005)—itself, as often with Dunham, an iteration of a larger, mutating sequence of works—the imagery of a gun-toting, hatted figure with a vaguely sexualized bulbous nose is filtered through high-modernist flattening. Splitting the difference between the hard-boiled and the highfalutin, here as elsewhere, Dunham offers a particularly American evocation of compositional betweenness, at once playful and deeply serious. [M.H.]

Dead Space (Inside) [Espacio muerto (Dentro)], 2005



Nacido en 1967 en Copenhague (Dinamarca),
vive en Berlín (Alemania).

Born in 1967 in Copenhagen (Denmark),
he lives in Berlin (Germany).

OLAFUR ELIASSON

La obra de Olafur Eliasson, abierta a experiencias colectivas y a la implicación del público, gira en torno al arte como factor de cambio, como se aprecia en su lámpara de leds energéticamente sostenible *Little Sun* [Pequeño sol] (2012), en los bloques de hielo que deja derretirse en público o en sus instalaciones interactivas pensadas para galerías concretas. Eliasson también ha estado siempre interesado por los instrumentos de navegación —y por nuestra manera de orientarnos, más en general—, como queda patente en *360° Compass* [Brújula de 360°] (2009). Lo que parece a simple vista una escultura suspendida de elegante vanguardismo, tiene un imán para apuntar al Norte por lo que si alguien la moviera, como es lógico, mantendría su dirección. Para Eliasson, no obstante, las brújulas tienen ramificaciones colectivas. Como leemos en su web, «las brújulas nos orientan no solo geográficamente, sino también socialmente. La sensación visual concreta de la brújula —con sus agujas señalando el Norte— es algo que tenemos todos en común. La brújula nos une a través de nuestras facultades subjetivas de sentir». También hay un sustrato científico en *Homage to P. Schatz* [Homenaje a P. Schatz] (2009), una escultura luminosa colgante cuya forma tridimensional —un «oloide», basado en la intersección de dos círculos congruentes— curva la luz y parece activarse por los movimientos del público en la galería, creando una comunidad temporal y simbólica cuyo aglutinante es el arte. [M.H.]

Vouchsafing communal experiences and the viewer's engagement with the work, Olafur Eliasson's work is concerned with art as an agent of change, as shown by his sustainable-energy LED lamp *Little Sun* (2012), the melting blocks of ice he situates in public, or his interactive gallery-based installations. Eliasson also has a longstanding interest in navigational instruments—and, more widely, in how we orient ourselves—as illustrated by his *360° Compass* (2009). Outwardly resembling a coolly-modernist suspended sculpture, it uses a magnet to point north (and would, of course, maintain its direction if swung). However, for Eliasson, compasses have collective ramifications. As we can read on his website, “Compasses orient us not only geographically but also socially. The particular visual sensation of the compass—needles to the north—is something we all share; the compass binds us to one another through our subjective faculties of sensation.” Science also underwrites *Homage to P. Schatz* (2009), a luminous suspended sculpture whose three-dimensional form—an “oloide,” based on two intersecting, congruent circles—bends light and feels activated by the movement of viewers in the gallery, creating a temporary and symbolic community bound together by art. [M.H.]



La fotografía de Roe Ethridge compagina con esmero lo propiamente artístico y el trabajo editorial —trabaja en ambas esferas, y los descartes de su labor comercial reaparecen en las galerías— a través de imágenes tanto de cosecha propia como prestadas. El hecho de que vivamos en un mundo de imágenes en circulación, no de jerarquías fijas, forma parte del planteamiento conceptual de su obra, aunque Ethridge también destaca por la originalidad con la que revive géneros, infundiéndo dimensiones alegóricas a imágenes tomadas del contexto artístico. En sus manos, géneros pictóricos como el retrato, el bodegón y el paisaje reaparecen de modo imprevisible, sea en forma de instantáneas aparentemente fortuitas —aunque de característica belleza— hechas al aire libre, sea en la de tomas de estudio minuciosamente preparadas, y hasta los temas más nimios empiezan a tomar significado. Desde el formalismo extremo de unas zapatillas de tenis Chanel, en una intensa armonía de rojo, blanco y verde, hasta una marea con su espuma, o una ilustración encontrada de un tigre, Ethridge crea un mundo estético donde todo es a la vez reconocible, sumptuoso, alusivo e inestable. [M.H.]

ROE ETHRIDGE

Nacido en 1969 en Miami (Florida, Estados Unidos), vive en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1969 in Miami (Florida, United States), he lives in New York (United States).

Roe Ethridge's photography diligently intermingles high art and editorial work—he operates in both spheres, with outtakes from his commercial work reappearing in galleries—through both self-authored and borrowed images. That we live in a world of circulating images rather than fixed hierarchies is part of his work's conceptual makeup, although Ethridge is equally an offbeat re-animator of genres, gifting imagery from the art context with allegoric dimensions. In his hands, painterly genres such as portraiture, still life, and landscape reappear unpredictably, either as apparently casual—albeit typically beautiful—snaps taken outdoors or as intricately-staged studio shots, as the most minor subjects start to signify. Pivoting from a hyper-formal study of Chanel tennis shoes in a bright harmony of red, white, and green to a foaming tide or a found illustration of a tiger, Ethridge creates an aesthetic world where everything is at once recognizable, sumptuous, allusive, and unstable. [M.H.]

Louise Blowing a Bubble [Louise haciendo un globo], 2011



La obra de Jana Euler no deslinda nunca la pintura de otros aspectos más amplios de la sociedad, como la realidad en red en que vivimos —reflejada en las conversaciones indirectas que entablan a menudo las obras entre sí dentro de sus exposiciones— y la desigualdad de género. Sus primeros trabajos incluyen retratos dinámicos y fluidos de varios mentores de la Städelschule de Frankfurt, donde estudió, y una obra más reciente, *Female Jesus Crying in Public* [Jesús mujer llorando en público] (2015), interpola alusiones a la obra de uno de sus antiguos profesores, Thomas Bayrle, al tiempo que denuncia las hipocresías en el trato a los artistas hombres y mujeres. Puesto que a los hombres se les da permiso para interpretar su heroico sufrimiento, Euler reclama el mismo privilegio. A veces trata la imaginería sexual masculina de manera directa, mientras que en otras ocasiones la sublima. Sus pinturas de grandes tiburones blancos ridículamente atormentados e intensamente fálicos saliendo del agua establecen una nítida correlación entre lo blanco, lo masculino, la angustia y el peligro que se perciben como siniestramente vinculados a la masculinidad tóxica general de nuestra época, pero también entre el desalentador dominio de lo blanco y lo masculino en el microcosmos del mundo entero que es el sistema artístico. [M.H.]

Nacida en 1982 en Friedberg (Alemania), vive en Frankfurt (Alemania).

Born in 1982 in Friedberg (Germany), she lives in Frankfurt (Germany).

JANA EULER

Jana Euler's art treats painting as inseparable from wider social conditions, like our networked reality—often reflected in the way her paintings converse obliquely with each other in exhibitions—and gender inequality. Her early works included dynamic, fluently-handled portraits of influential tutors at Frankfurt's Städelschule, where she studied. The more recent *Female Jesus Crying in Public* (2015) interpolates nods to the work of former tutor Thomas Bayrle, while also pointing to hypocrisies in the way that male and female artists are treated. Just as men are licensed to perform their heroic suffering, Euler also asserts that privilege for herself. While she sometimes treats male sexual imagery directly, in other instances she sublimates it. Her paintings of ridiculously agonized, highly phallic great white sharks rising from the water make a clear correlation between whiteness, maleness, angst, and danger that feels bleakly tied to the general toxic masculinity of our times, but also to the dispiriting dominance of the pale-and-male within that microcosm of the wider world which is the art system. [M.H.]



LORETTA FAHRENHOLZ

Nacida en 1981 en Starnberg (Alemania), vive en Berlín (Alemania).

Born in 1981 in Starnberg (Germany), she lives in Berlin (Germany).

Loretta Fahrenholz recurre a soportes muy diversos para intentar plasmar las perspectivas sociales y políticas de sus colegas de oficio y, por extensión, de sus espectadores. Conocida sobre todo por sus cortometrajes, trabaja estrechamente con colaboradores para recrear hechos históricos recientes y combinar técnicas del ensayo y del cine en lo que llama «documentales performativos». *Ditch Plains* (2013) es una película de media hora protagonizada por el grupo de baile Ringmasters Crew, que si por un lado se interpreta a sí mismo, por el otro parodia a los zombis de las películas, recorriendo un paisaje urbano desquiciado por el paso del huracán Sandy. *Ditch Plains* establece un diálogo entre los tropos cinematográficos del horror y la experiencia cotidiana que tienen los intérpretes —y los espectadores— de la catástrofe.

En *Kbo-Isar-Amper-Klinikum, Kunsttherapie I* [Kbo-Isar-Amper-Klinikum, Terapia artística I] (2015), el interés de Fahrenholz por la perspectiva y el espacio social se condensa en un solo objeto, una imagen producida con un escáner 3D. En este caso, Fahrenholz recurrió a este mecanismo —usado normalmente por los arquitectos y los ingenieros para la confección de planos o la medición de espacios— para escanear la sala de terapia artística de un hospital psiquiátrico. Luego, usando los datos del escáner, volvió a presentar la información para subrayar determinadas vistas y ángulos de los objetos, el mobiliario y los pacientes presentes en la sala. Al quedar impresos sobre plástico lenticular, los pacientes, siempre en movimiento, se convierten en figuras borrosas y fantasmagóricas dentro de una imagen cambiante, inestable e indistinta que se transforma dependiendo de la posición del espectador. [C.B.]



Kbo-Isar-Amper-Klinikum, Kunsttherapie I
[Kbo-Isar-Amper-Klinikum, Terapia artística I]
[Kbo-Isar-Amper-Klinikum, Artistic Therapy I], 2015



Using a range of media, Loretta Fahrenholz seeks to portray the social and political perspectives of her peers—and, by extension, of her viewers. Best known for her short films, she works closely with collaborators to recreate recent historical events, combining both non-fiction and cinematographic techniques to make what she calls “performative documentaries.” *Ditch Plains* (2013) is a thirty-minute film that features the dance troupe Ringmasters Crew, who appear both as a version of themselves and as parodies of movie zombies, moving through the nervous cityscape in the aftermath of Hurricane Sandy. *Ditch Plains* sets up a dialogue between cinematic tropes of horror and her performers’—and audience’s—everyday experience of catastrophe.

Kbo-Isar-Amper-Klinikum, Kunsttherapie I [Kbo-Isar-Amper-Klinikum, Artistic Therapy I] (2015) condenses Fahrenholz’s interest in perspective and social space into a single object: an image produced with a 3D scanner. In this case, Fahrenholz made use of this mechanism—normally used by architects and engineers to map out or measure spaces—to scan the art-therapy room at a mental-health clinic. She then retrieved the data from the scanner and re-presented the information to emphasize particular views and angles of the objects, furniture, and patients in the room. Printed on lenticular plastic, the patients, always in motion, become blurry spectral figures in a shifting, unstable, and indistinct image that changes depending on the position of the viewer. [C.B.]

Una hilera de diez pelotas de béisbol de cerámica, cada una de las cuales lleva escrita la frase *Sometimes You Just Have to Play Hardball* [A veces no hay más remedio que jugar al béisbol con pelotas duras] (2006) —que también da nombre a la obra—, resume concisamente el planteamiento artístico de Matias Faldbakken. Su obra plástica —que alterna con la redacción de escabrosas novelas— se basa en una poética de la negación violenta y el rechazo de la belleza. Comprimiendo taquillas con tiras de acero, pegando bolsas de basura a la pared con cinta adhesiva, embadurnando paredes con pintura o usando imágenes preexistentes para invocar fantasmas de asesinos en serie y tratantes blancos de esclavos (a los que pintarrajea), o la iconografía de la protesta, lo que presenta Faldbakken a menudo sugiere destrucción. Aparte de su característica cinta negra, que oscila entre significación y ocultación, gran parte de su material es encontrado, y las atmósferas que crea, marcadas por el frío y el cansancio, dan la sensación de conducir el nihilismo por sendas positivas. Faldbakken, un poco como Nietzsche, se regodea en el derrumbe sin perder la esperanza de que más adelante nos conduzca hacia una mayor luz. [M.H.]

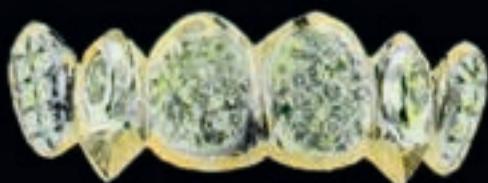
MATIAS FALDBAKKEN

Nacido en 1973 en Hobro (Dinamarca), vive en Oslo (Noruega).

Born in 1973 in Hobro (Denmark), he lives in Oslo (Norway).

A row of ten ceramic baseballs, each inscribed with the phrase *Sometimes You Just Have to Play Hardball* (2006)—which also gives name to the artwork—concisely summarizes Matias Faldbakken's approach to his work. His art—which he alternates with writing scabrous novels— involves a poetics of violent negation and a refusal of beauty. Whether he is crushing lockers with rebar straps, taping garbage bags to the wall, smearing walls with paint, or using found imagery to summon the ghosts of serial killers and white slavers (defacing the latter), or the iconography of protest, Faldbakken frequently presents something that suggests destruction. Outside of his signature strips of black tape, which hover between signifying and obscuring, much of his material is found and the chilly, weary atmospheres he summons feel to take nihilism somewhere positive. A little like Nietzsche, Faldbakken revels in collapse with the hope that it might, afterward, lead us somewhere brighter. [M.H.]

Untitled (Gold Teeth 2) [Sin título (Dientes de oro 2)], 2006





Fashioned by slavery



Fashioned by Slavery (Oslo 09) [Confeccionado por la esclavitud (Oslo 09)], 2012

Lindbergh and Gacy [Lindbergh y Gacy], 2005

Bewildering surprise has often been Urs Fischer's metier. Take *Noisette* (2009)—in which a mechanized tongue intermittently pokes out from a jagged hole—his wax figures—some of which are actually candles that melt during the exhibition period—his switchback moves into painting and print, or the huge sculpture of a rhinoceros festooned with domestic items—printers, stools, toilets—and doused in silver paint. In Fischer's hands, the unexpected has a double twist. It isn't what you would anticipate and what it does serves as a kind of undoing or suspending of meaning. *Sigh, Sigh, Sherlock!* (2004), which sounds like the denouement to a Victorian detective novel, features a lumpen figure seemingly emerging from a top hat, in the manner of an obscurantist magic trick, while *Fuck You Thank You* (2007) is a precariously balanced blank-white assemblage of a split sink, a pair of ski boots, and a branch. Although describable, the work stutters, its parts not giving up their secrets, perhaps because Fischer has designed it so that there are none to reveal. [M.H.]

Urs Fischer ha llegado a convertirse en un auténtico profesional de la sorpresa y la estupefacción. Ejemplos de ello son *Noisette* (2009), obra en que una lengua mecánica sale intermitentemente por un orificio irregular; sus figuras de cera —algunas de las cuales son en realidad velas que se derriten durante el tiempo en que permanecen expuestas—; sus zigzagueantes incursiones en la pintura y el grabado, o su enorme escultura de un rinoceronte engalanado con artículos domésticos —impresoras, taburetes, váteres— y bañado en pintura plateada. En manos de Fischer, lo inesperado tiene no una, sino dos vueltas de tuerca. No solo no responde a nuestras previsiones, sino que lo que hace funciona como una especie de supresión o suspensión del significado. En *Sigh, Sigh, Sherlock!* [¡Suspira, suspira, Sherlock!] (2004), que suena a desenlace de novela detectivesca victoriana, una figura marginal parece salir de un sombrero de copa, a la manera de un truco de magia obscurantista, mientras que *Fuck You Thank You* [Que te jodian gracias] (2007) es un ensamblaje en blanco y negro de un lavabo partido en dos mitades, unas botas de esquí y una rama. Aunque se preste a ser descrita, la obra tartamudea, y sus componentes no desvelan sus secretos, tal vez porque Fischer la ha diseñado para que no haya nada que revelar. [M.H.]

URS FISCHER

Nacido en 1973 en Zúrich (Suiza),
vive en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1973 in Zurich (Switzerland),
he lives in New York (United States).

Noisette, 2009







Fuck You Thank You [Que te jodian gracias], 2007

PETER FISCHLI & DAVID WEISS





Peter Fischli nació en 1952 en Zúrich (Suiza), donde vive.
David Weiss nació en 1946 en Zúrich, donde murió en 2012.

Peter Fischli was born in 1952 in Zurich (Switzerland), where he lives.
David Weiss was born in 1946 in Zurich, where he died in 2012.

A lo largo de su colaboración, Peter Fischli & David Weiss se dedicaron a combinar lo anodino y lo absurdo, siempre en la cuerda floja entre lo prosaico y lo profundo. Así ocurre en uno de sus grandes hitos, la película *The Way Things Go* [El curso de las cosas] (1986-1987), media hora empírica, pero también existencial, de secuencias protagonizadas por objetos comunes, a lo Rube Goldberg, y en la cambiante colección de esculturas de barro sin cocer titulada *Suddenly This Overview* [De repente este resumen] (1981). El ambiguo potencial de lo cotidiano también se refleja en la brillantemente inexpresiva serie de fotografías de aeropuertos (1988-1999) en la que Fischli y Weiss fotografiaron, desde las ventanillas de aviones en espera, pistas de aterrizaje, otros aviones, personal de tierra y pequeños vehículos que circulaban por la pista. Sin embargo, el uso burlón del tiempo muerto en los aviones que hicieron estos artistas tan viajeros acabó por volverse en contra de su absoluta inexpresividad. A falta de gran cosa en que fijarse al contemplar estas imágenes, el pensamiento puede abrirse a metáforas sobre la elevación, el cambio climático o toda una serie de temas implícitos. Para el cineasta John Waters, experto en dotar de sentido a la banalidad, la serie de aeropuertos de Fischli y Weiss constituye «un nuevo tipo de obra maestra, sorprendentemente tediosa, mediocre e intrascendente». [M.H.]

Throughout their collaborating career, Peter Fischli & David Weiss cross-spliced the unremarkable and the absurd, always walking a tightrope between the prosaic and the profound in their work. Such was the case in their cornerstone film *The Way Things Go* (1986-1987), an empirical-yet-existential half-hour of Rube Goldberg-style triggering of sequential events using commonplace objects, and in the shape-shifting array of unfired clay sculptures entitled *Suddenly This Overview* (1981). The ambiguous potentials of the everyday found another focus in the brilliantly deadpan series of airport photographs (1988-1999) in which Fischli & Weiss photographed, from the windows of waiting planes, airport runways, other aircraft, ground workers, and little vehicles wheedling around on the tarmac. However, as these globe-trotting artists made wry use of downtime in airplanes, their work's utterly deadpan effect reversed on itself. Faced with little to grip onto when contemplating these images, the mind might move towards metaphors for elevation, climate change, or any number of implicit subjects. For filmmaker John Waters, a connoisseur of meaningful banality, Fischli & Weiss airports' series constitutes "a shockingly tedious, fair-to-middling, nothing-to-write-home-about, new kind of masterpiece." [M.H.]

Untitled (Tokyo) [Sin título (Tokio)], 1990

Aaron Garber-Maikovska trabaja con diversos medios, como *performance*, video, escultura y pintura. Su obra pictórica, parcialmente derivada de sus *performances*, se ubica en la confluencia entre lo manual y lo digital, lo improvisado y lo predeterminado. Sus pinturas, que combinan los gestos duros y expresivos del graffiti con las capas de color y una línea elegante y caligráfica que recuerda la abstracción norteamericana de mediados del siglo XX, parecen a la vez desenfadadas y mecánicas.

Untitled [Sin título] (2013) presenta formas vagamente geométricas delineadas en negro, llenas de capas translúcidas verdes y rojas. *Untitled* [Sin título] (2015) muestra una fotografía de un paisaje suburbano sobre la que se superponen líneas negras, como simples garabatos, y superficies en blanco que eclipsan la imagen. A la izquierda, en primer plano, otra imagen fotográfica, una mano crispada que replica el áspero perfil de las palmeras del paisaje. Las fotos parecen instantáneas acompañadas por el agresivo añadido de las marcas, en una combinación que genera ambigüedad: un deseo de autenticidad en medio de una sobreabundancia de imaginería cotidiana. De estas obras se desprende al mismo tiempo apego a las imágenes de confección mecánica y nostalgia de la irreproducibilidad del toque del artista. [C.B.]

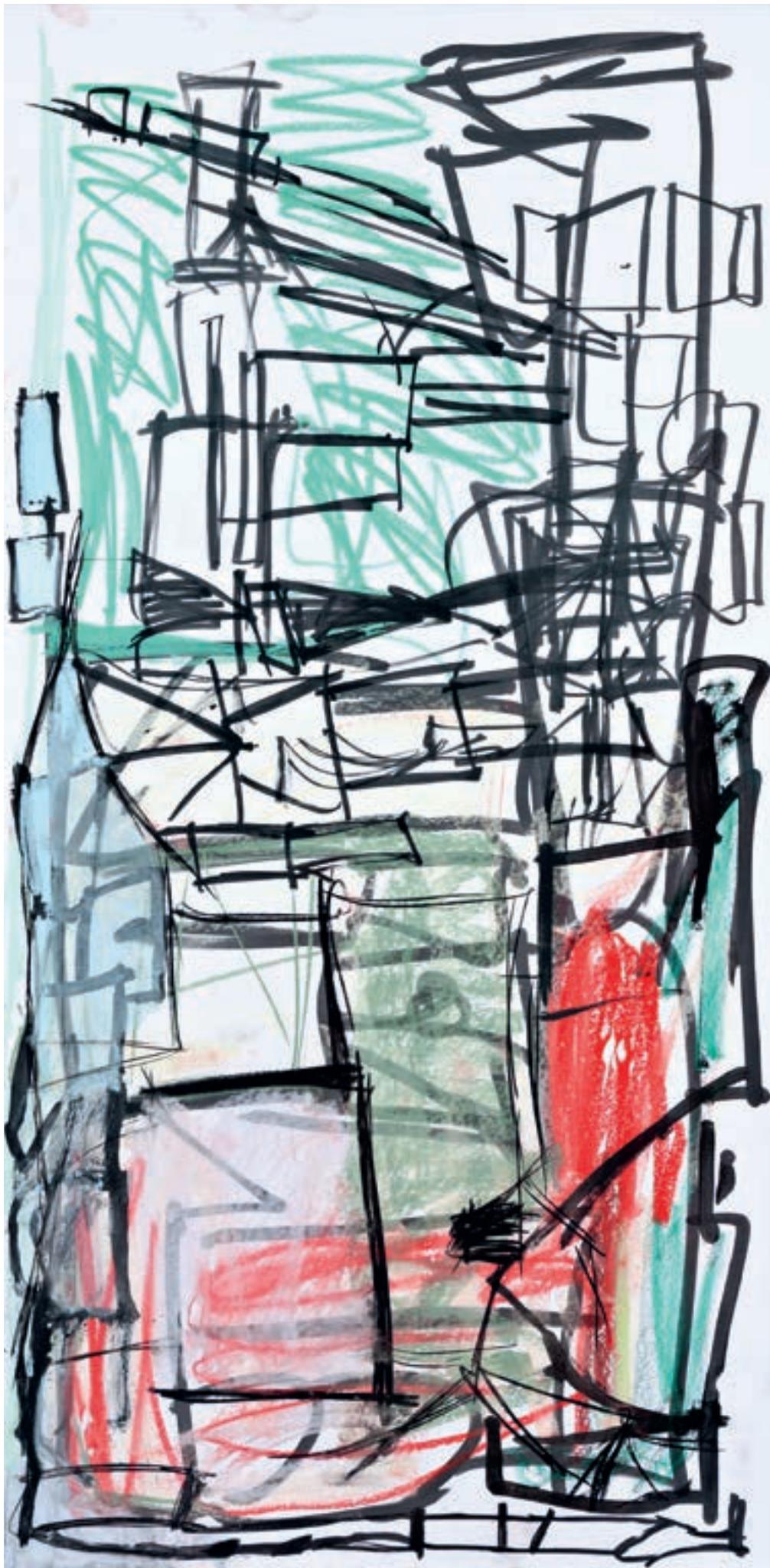
AARON GARBER- MAIKOVSKA

Nacido en 1978 en Washington, D.C. (Estados Unidos), vive en Los Ángeles (California, Estados Unidos).

Born in 1978 in Washington, DC (United States), he lives in Los Angeles (California, United States).

Aaron Garber-Maikovska creates works in a range of media, including performance, video, sculpture, and painting. His painting practice, which partly emerges from his performances, inhabits the intersection of the handmade and the digital, the improvised and the predetermined. Combining the rough, expressive gestures of graffiti with the layering of color and an elegant, calligraphic line reminiscent of mid-century American abstraction, his paintings appear to be both insouciant and mechanical.

Untitled (2013) features loose geometric forms in black outline, filled with translucent layers of greens and reds. *Untitled* (2015) features a photograph of a suburban landscape overlain with scribbly black lines and sections of white space that obliterate the image. On the left, a separate photographic image of a contorted hand wavers in the foreground, echoing the gnarled palm trees in the landscape. The photographs look like snapshots accompanied by the aggressive afterthoughts of the marks, in a combination that creates ambivalence: a desire for authenticity amid an overabundance of everyday imagery. These works convey both devotion to machine-made imagery and nostalgia for the irreproducibility of the artist's touch. [C.B.]



ISA GENZKEN

Nacida en 1948 en Bad Oldesloe (Alemania),
vive en Berlín (Alemania).

Born in 1948 in Bad Oldesloe (Germany),
she lives in Berlin (Germany).



Una constante en la metamórfica trayectoria de Isa Genzken ha sido el uso de las energías eléctricas y de la mutabilidad intrínseca de la vida contemporánea, un motivo plasmado tempranamente en sus esculturas *World Receiver* [Receptor mundial]. Estas piezas, donde da rienda suelta a su fascinación por aunar la arquitectura urbana y la abstracción, combinan una estética brutalista con antenas de radio, lo cual, al mismo tiempo que subvierte los ideales de la vanguardia, parece indicar que la realidad es una sucesión interminable de señales. En los últimos tiempos ha volcado su atención en el capitalismo de consumo, a base de ensuciar e infundir vida alegremente a maniquíes, cabezas de Nefertiti y ropa rociada e impregnada de pintura. Tanto en instalaciones de gran tamaño que parecen absurdas traslaciones de unos grandes almacenes como en obras autónomas como *Al dente (for Parkett 69)* [*Al dente (para Parkett 69)*] (2003)—con su conversación de tintes psicodélicos entre una vaca y un tiranosaurio—, el resultado, brillante en su ambivalencia, es una celebración y una crítica de nuestro presente aturdido por el dinero, que apunta a una futura extinción. [M.H.]

*Al dente (for Parkett 69)
[Al dente (para Parkett
69)], 2003*

A constant in Isa Genzken's shapeshifting career has been her harnessing of the electrical energies and constantly shifting nature of contemporary life, a subject which her *World Receiver* sculptures embodied early on. Extending a fascination with melding urban architecture and abstraction, these sculptures combine brutalist aesthetics with radio aerials, simultaneously undermining former modernist ideals and suggesting reality as an endless flow of signals. More recently, she has turned her attention to consumer capitalism, gleefully dirtying and enlivening mannequins, Nefertiti heads, and clothing with sprayed and poured paint. Both in large-scale installations that resemble antic department stores and in standalone works like *Al dente* (for Parkett 69) (2003)—with its psychedelically tinted conversation between a cow and a tyrannosaur—the result is a brilliantly double-edged celebration and critique of our money-addled present, hinting at future extinction. [M.H.]

Radio, 1999



Medio chatarrero, medio mago, Mark Handforth es autor de evocadoras esculturas e instalaciones que se internan por el territorio lúdico del legado duchampiano del objeto encontrado. Hay en su obra cierto aire de engaño socarrón, como un juego de manos que invita al espectador a disfrutar de su propio desconcierto y del descubrimiento de que el artista ha jugado con su percepción.

Iceberg (2004), una escultura triangular de grandes dimensiones hecha de aluminio frío y reluciente, evoca el fenómeno del que toma su nombre, pero al mismo tiempo parece un trozo de techo salido de una obra de un edificio. Esta gran escultura, muy representativa de la producción de Handforth, está confeccionada hasta el último detalle para crear en el espectador este sentido de la desorientación. *Iceberg* deriva de un conjunto de obras que realizó el artista tras un año de residencia en Roma, y responde a su interés por el legado del arte público. A Handforth le gusta que el aspecto más familiar y cotidiano de las esculturas públicas pueda acabar asemejándolas a objetos encontrados. En sus obras más recientes ha seguido indagando en este espacio entre lo público y lo privado, con esculturas como *Trash Can Candles* [Velas de papelera] (2019), una papelera cubierta de velas que, aunque pueda parecer un extraño ritual urbano, en realidad es una ficción creada por el artista para el espacio de la galería. [C.B.]

MARK HANDFORTH

Nacido en 1969 en Hong Kong, vive en Miami (Florida, Estados Unidos).

Born in 1969 in Hong Kong, he lives in Miami (Florida, United States).

Part junkman, part magician, Mark Handforth makes evocative sculptures and installations that expand into a playful terrain the Duchampian legacy of the found object. A hint of wry deception comes with Handforth's work, a sleight of hand that invites the viewer to enjoy the confusion and the realization that the artist has engaged them in a perceptual game.

Iceberg (2004), a large, triangular sculpture in cool, shiny aluminum, conjures up its namesake. Yet it also looks like a chunk of misplaced roof from a building site. Typical of Handforth's work, the large-scale sculpture was carefully fabricated by the artist to create this sense of disorientation in the viewer. *Iceberg* emerged from a body of work that the artist made after a yearlong residency in Rome, and relates to his interest in the legacy of public art. Handforth likes the way public sculptures might become alike found objects themselves, accruing a familiar, everyday quality. In recent works, the artist has continued to explore that space between public and private with sculptures such as *Trash Can Candles* (2019), a candle-encrusted bin that looks like a strange urban ritual but is in fact a fiction fabricated by the artist for the gallery setting. [C.B.]

Iceberg, 2004





Gran amante de la hibridez y de la contaminación, Lothar Hempel yuxtapone con pericia objetos encontrados, imágenes y técnicas. Sin distinguirse por ningún estilo específico, ni mostrar preferencia por ningún medio en concreto, el artista organiza las exposiciones como sistemas laxos de significado, e invita al público a establecer sus propias relaciones dentro de la constelación de objetos e ideas. Hay en ellas, a menudo, un toque de comicidad o absurdo, como si el artista satirizase la poca solidez con que la obra de arte mantiene su significado más allá del lugar físico de su presentación.

Un ejemplo típico del malicioso método de Hempel es *She Sings for Freedom and I Love Her!* [¡Ella canta por la libertad, y la adoro!] (2007), donde sobre un pedestal amarillo chillón se erige una pequeña figura totalmente bañada en un pigmento azul Yves Klein, con un ukelele, y un gorro que parece hecho con un tapete. ¿Qué representa la figura? ¿Un sueño melancólico y febril sobre los detritos mundiales del capitalismo? *Iron Butterfly* [Mariposa de hierro] (2005) propone ideas más sutiles, aunque la postura que adopta el personaje vuelve a ser ambigua, al mismo tiempo heroica y absurda. Ocupa el plano pictórico como una encarnación decorativa y geométrica de la modernidad, pisoteando lo que parece un mapa de Alemania. [C.B.]

LOTHAR HEMPEL

Nacido en 1966 en Colonia (Alemania), vive en Berlín (Alemania).

Born in 1966 in Cologne (Germany), he lives in Berlin (Germany).

Lothar Hempel revels in hybridity and contamination, with deft juxtapositions of found objects, imagery, and media. With no particular style or consistent medium, the artist builds up exhibitions into loose systems of meaning, inviting the viewer to create their own connections amid the constellation of objects and ideas. There is often a hint of comedy, or absurdity, in these, as if the artist were satirizing the artwork's tenuous grasp on a meaning beyond the site of its presentation.

She Sings for Freedom and I Love Her! (2007) typifies Hempel's mischievous method. A small figure, completely covered in an Yves Klein blue pigment, stands atop a garish yellow plinth. She holds a ukulele and her hat appears to be made from a doily. What does the figure represent? A melancholy fever dream of global capitalist detritus? *Iron Butterfly* (2005) offers a subtler set of ideas, although the figure also strikes an ambiguous pose, at once heroic and absurd, inhabiting the picture plane like a decorative, geometric embodiment of modernity, stomping on what looks like a map of Germany. [C.B.]

She Sings for Freedom and I Love Her!
[¡Ella canta por la libertad, y la adoro!], 2007



La obra de Ann Cathrin November Høibo propone una fusión del mundo natural con el proceso de toma de decisiones de la artista, y ofrece al espectador un animado diálogo entre ambos. Høibo se plantea cómo el artista puede transformar lo que ya ha producido la naturaleza y cómo participa en el ecosistema donde se entrelazan la naturaleza y la cultura.

De una cuerda roja cuelga un hueso grande, limpio, sin carne, como un cebo para un espectador incauto. *Untitled (Alpelue 25) [Sin título (Boina 25)]* (2012) ejemplifica el interés de Høibo por hacer que surja un diálogo entre arte y naturaleza: la presentación de un hueso en bruto como un objeto encontrado, a la vez terrorífico y hermoso. El tejido *Untitled (Jif or Jiffy) [Sin título]* (2014) cuelga de la pared evocando con sus formas y colores un delta aluvial, con arroyuelos de material que se descuelgan a un ritmo natural. Esta obra, que es un doble guiño a lo doméstico y a la historia del tejido y del tapiz en su Noruega natal, también evoca un paisaje sublime y las fuerzas incontenibles del mundo natural. [C.B.]

ANN CATHRIN NOVEMBER HØIBO

Nacida en 1979 en Kristiansand (Noruega), donde vive.
Born in 1979 in Kristiansand (Norway), where she lives.

The work by Ann Cathrin November Høibo offers a blend of both the natural world and the artist's decision-making process, presenting to the viewer a vivid dialogue between the two. She asks how the artist can transform what nature has already provided and how the artist participates in the interlocking ecosystem of nature and culture.

From a length of red rope, a chunky bone hangs, fleshless and clean, resembling a piece of bait for an unsuspecting viewer. *Untitled (Alpelue 25) [Beret 25]* (2012) typifies the artist's interest in conjuring a dialogue between art and nature: a raw bone presented like a found object, at once terrifying and beautiful. The textile *Untitled (Jif or Jiffy)* (2014) hangs off the wall, its forms and colors conjuring an alluvial delta, with rivulets of fabric falling downwards in a natural rhythm. At once a nod to domesticity and to the history of textiles and tapestries of her native Norway, the work also evokes a sublime landscape and the uncontrollable forces of the natural world. [C.B.]

Untitled (Jif or Jiffy) [Sin título], 2014



Untitled (Documentation Is Everything 07)
[Sin título (La documentación lo es todo 07)], 2011

Untitled (Alpelue 25) [Beret 25]/
[Sin título (Boina 25)], 2012





«Laboratorio de la duda», llama Carsten Höller a su actividad artística, que abarca diapositivas, esculturas, camas móviles, videos, píldoras, animales, tanques de aislamiento sensorial, gafas que invierten el mundo visible, restaurantes y otras piezas cuyo objetivo común está dirigido a desorientar al espectador. Nada tiene de extraño que su *Key to the Laboratory of Doubt* (for Parkett 77) [Llave del laboratorio de la duda (para Parkett 77)] (2006) parezca haber sido teletransportada desde otra realidad, una realidad lisérgica donde las cerraduras son cóncavas. La perspectiva con la que Höller, agrónomo de formación, se acerca al arte es la de un empírico; ofrece experiencias que presentan la realidad como algo totalmente negociable, y lo cotidiano como una de tantas realidades superpuestas. Entre su variada iconografía destacan las setas alucinógenas, como sucede en la sala invertida que creó con grandes esculturas de hongos colgadas del techo. *Doppelpilzvitrine (Einfach)* [Vitrina de seta doble (Fácil)] (2009) combina esto con el sostenido interés del artista por los duplicados, dando como fruto una escultura de dos setas unidas, una de las cuales es una *Amanita muscaria*, de uso habitual entre los chamanes: sin duda, un cóctel psicodélico cuyos efectos quedan a merced de la imaginación. [M.H.]

CARSTEN HÖLLER

A “laboratory of doubt” is Carsten Höller’s designation for his own practice, which has encompassed slides, sculptures, moving beds, videos, ingestible pills, animals, sensory deprivation tanks, goggles that invert the visible world, restaurants and more, steering consistently towards the disorientation of the viewer. It comes as no surprise that his *Key to the Laboratory of Doubt* (for Parkett 77) (2006) looks beamed in from some trippy reality where keyholes are curved. Trained in agricultural science, Höller peers at art with an empiricist’s eye, offering experiences that present reality as wholly negotiable and the commonplace real as only one of many layered realities. Among his varied iconography, hallucinogenic mushrooms stand out, as is the case when he delivers an upside-down room featuring large-scale sculptures of fungi hanging from the ceiling. *Doppelpilzvitrine (Einfach)* [Double-Mushroom Glass Cabinet (Easy)] (2009) merges this with Höller’s longstanding interest in doubling in a sculpture of two conjoined mushrooms, one of them a fly agaric, or *Amanita Muscaria*, commonly used by shamans: a psychedelic cocktail most likely, whose effects are here left to the imagination. [M.H.]

Nacido en 1961 en Bruselas (Bélgica), vive en Estocolmo (Suecia).

Born in 1961 in Brussels (Belgium), he lives in Stockholm (Sweden).



Key to the Laboratory of Doubt (for Parkett 77)
[Llave del laboratorio de la duda (para Parkett 77)], 2006



Doppelpilzvitrine (*Einfach*) [Vitrina de seta doble (Fácil)]/[Double-Mushroom Glass Cabinet (Easy)], 2009

La obra gráfica de Fabrice Hyber se caracteriza por la manifestación espontánea de pensamientos e ideas, sea en palabras o en imágenes. Su inquieto planteamiento podría recordar la «escritura automática» de los surrealistas, o una rápida tormenta de ideas a cargo de un científico. Más allá de su abundante producción de obras sobre papel, lo más conocido de este artista son sus proyectos conceptuales a gran escala, como montar una peluquería en el Centre Pompidou. Tanto su obra gráfica como la conceptual ponen de relieve un gran apego a la fuerza liberadora de la improvisación, y a su potencial como motor de la imaginación humana.

Hypnotic [Hipnótico] (2003) podría ser una alegoría del método de Hyber. Un pájaro se lanza al agua en picado, listo para clavar el pico en algún pez desprevenido. Pegados a la imagen principal, a modo de *collage*, hay trozos más pequeños de papel con garabatos que parecen diagramas científicos en los que se describen las fuerzas y la trayectoria del ave. Mientras tanto, uno de los peces parece decir «hipnótico» al mayor de los dos, lo cual añade un desenlace de humor absurdo a esta dinámica composición. [C.B.]

FABRICE HYBER

Nacido en 1961 en Luçon (Francia), vive en París (Francia).

Born in 1961 in Luçon (France), he lives in Paris (France).

A spontaneous manifestation of thoughts and ideas, in both words and images, characterizes the graphic work of Fabrice Hyber. His restless approach brings to mind the “automatic writing” of the surrealists or a quick brainstorming by a scientist. In addition to his prolific output of works on paper, the artist is best known for his large-scale conceptual projects, such as installing a hair salon at the Centre Pompidou. Both his graphic and conceptual work evince a devotion to the liberating force of improvisation and its potential to drive human imagination.

Hypnotic (2003) could be an allegory of Hyber's method. A bird dives headlong into the water, its beak ready to pierce an unsuspecting fish. Smaller pieces of paper, collaged onto the main image, have doodles that look like scientific diagrams describing the forces and trajectory of the bird. Meanwhile, one of the fish seems to say “hypnotic” to its larger counterpart, adding a finale of absurd wit to the dynamic composition. [C.B.]

Hypnotic [Hipnótico], 2003



Caught a
few
at

6201+

V. 10f
hypnotic

Un simple colchón en el suelo, algunas latas de cerveza tiradas al lado y unas cuantas revistas: lo que podrían ser residuos cotidianos dejados por adolescentes en un parque de barrio forman uno solo de los muchos elementos de *Sex [Sexo]* (2019), performance e instalación de Anne Imhof en la Tate Modern. Los performers circulan por los espacios de los Tate's Tanks—modificados con pasarelas elevadas—en un estado a medio camino entre la naturalidad y el aturdimiento, y al mezclarse casi con el público disuelven la frontera entre la obra de arte y el espectador. En *Faust*, su aplaudida aportación a la Bienal de Venecia de 2017, actuaba un grupo de performers similar. Mediante plataformas elevadas de vidrio se subdividió el pabellón alemán en espacios cerrados e íntimos, pero al mismo tiempo abiertos a la vigilancia. En este espacio, que acababa pareciendo una mezcla de pasarela de moda y hospital psiquiátrico, los performers hacían su vida como si no los observara nadie.

Aunque Imhof sea conocida sobre todo por sus instalaciones performativas, sus esculturas y pinturas están impregnadas de un ambiente similar de intimidad a medida. *I Remember [Me acuerdo]* (2013) es una gran lengua de yeso que parece degustar la sala, mientras que *Summerhouses* (2013), con sus manos tendidas a través del espacio entre líneas que parecen indicar emociones, podría ser un mapa de una de sus performances. [C.B.]

ANNE IMHOF

Nacida en 1978 en Giessen (Alemania), vive en Frankfurt (Alemania) y París (Francia).

Born in 1978 in Giessen (Germany), she lives in Frankfurt (Germany) and Paris (France).

A naked mattress on the ground, a few beer cans strewn nearby, some magazines: what could be the everyday detritus left by teenagers hanging out in a local park comprise just one of the many elements of *Sex* (2019), Anne Imhof's performance and installation at Tate Modern. The performers move around the spaces of Tate's Tanks—modified with elevated walkways—in a state that is half-naturalistic, half-dazed, almost intermingling with the viewers, dissolving the line between artwork and audience. *Faust*, Imhof's lauded contribution to the 2017 Venice Biennale, featured a similar set of performers. Elevated glass floors created spaces in the German pavilion that were at once enclosed and intimate, yet open to surveillance. The performers inhabited the space, which came to resemble a combination of a fashion runway and a mental-health clinic, as if they weren't being watched.

While best known for her performative installations, Imhof brings a similar mood of ad-hoc intimacy to her sculptures and paintings. *I Remember* (2013) is a large plaster tongue that appears to be tasting the room, while *Summerhouses* (2013), with its hands stretching into space amid lines that seem to indicate motion, could be a map of one of her performances. [C.B.]



Inscrito en la tradición del minimalismo e interesado como la Bauhaus por los materiales simples, como la lana y la arpillera, Sergej Jensen es autor de pinturas que, pese a la radical reducción de su lenguaje visual, poseen una presencia poderosa y meditativa.

Si bien la mayoría de las pinturas de Jensen son abstractas —cuando no fuerzan la propia definición de lo que podríamos llamar pintura—, en *Untitled* [Sin título] (2005) se aprecia claramente la silueta de una guitarra, pero es probable que lo que más interpele al espectador sea la sencillez de la obra en sí, con la textura cálida del lino y la manera de adherirse a su superficie de la pintura negra, porque la imagen solo es una excusa para experimentar con los materiales. Otro caso similar es el de *Untitled* [Sin título] (2008), que abruma al espectador con su materialidad en estado puro: más de cinco metros de lino táctil. Aun así, el material transmite una fuerza pictórica indudable, debida a la pérdida de solidez de la composición en la parte izquierda, al alejarse de las partes de lino rojo que la fijan. Una obra raída y delicada se convierte en un objeto de meditación que invita al espectador a reflexionar sobre lo efímero que es todo y, por extensión, sobre la composición y la fragilidad de nuestros cuerpos. [C.B.]

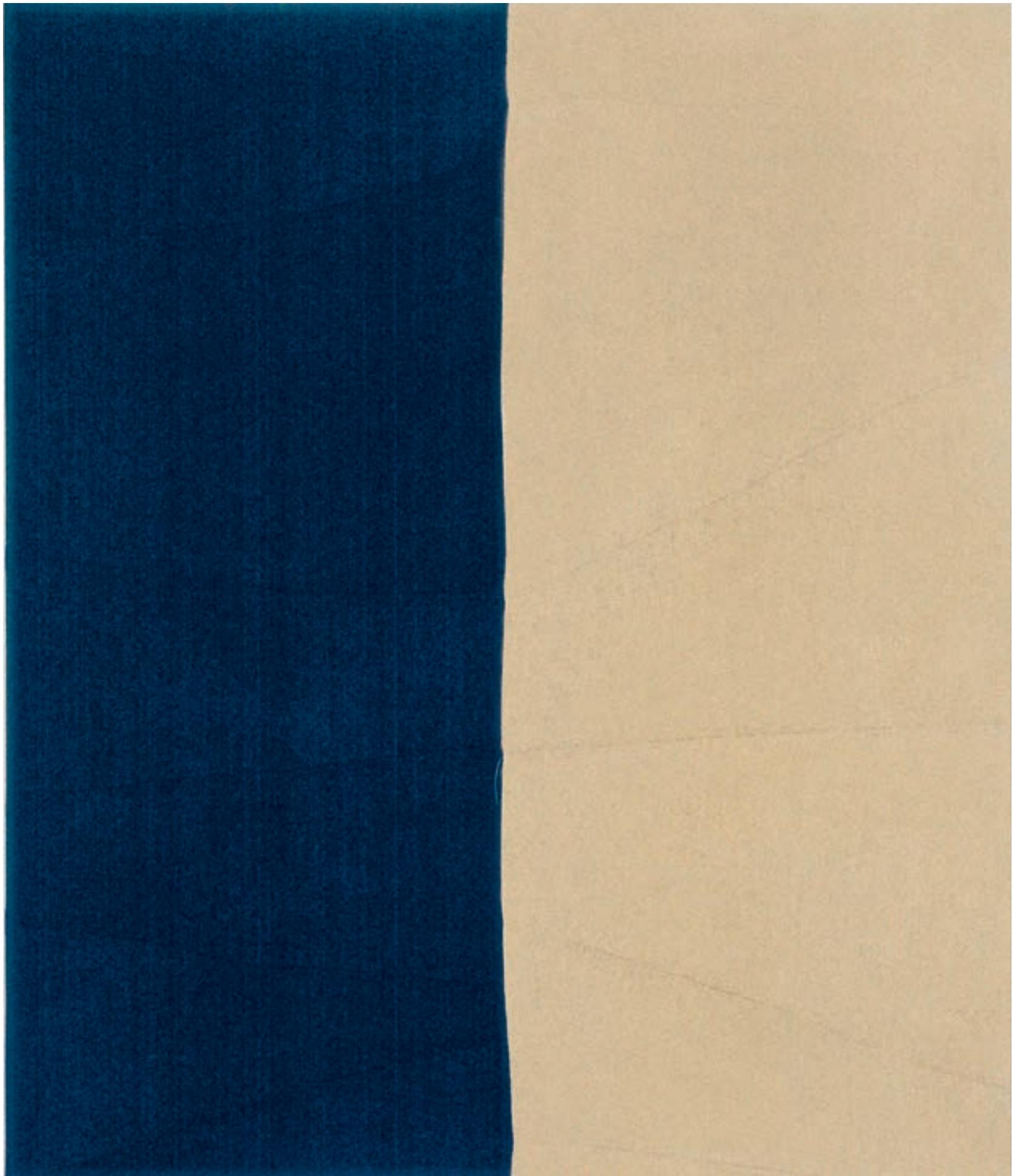
Nacido en 1973 en Copenhague (Dinamarca), vive en Berlín (Alemania).

Born in 1973 in Copenhagen (Denmark), he lives in Berlin (Germany).

SERGEJ JENSEN

Working within the tradition of minimalism and a Bauhaus-like interest in simple materials, such as wool and burlap, Sergej Jensen creates paintings that have a forceful, meditative presence despite their radically reduced visual language.

While most of Jensen's paintings are abstract—if not stretching the very definition of what we might call a picture—*Untitled* (2005) features the distinct silhouette of a guitar. And yet the viewer is more likely to respond to the simplicity of the work given the warm texture of the linen and the way the black paint adheres to its surface, as the image is just an excuse to experiment with materials. Similarly, *Untitled* (2008) overwhelms the viewer with its sheer materiality: over five meters of tactile linen. There is, none the less, a distinct pictorial force conveyed by the material as the composition diminishes in solidity to the left, further away from the patches of red linen which anchor the composition. The frayed, delicate work becomes a meditative object that invites the viewer to consider the ephemerality of all things and, by extension, the composition and fragility of our bodies. [C.B.]







Untitled [Sin título], 2008

KAREN KILIMNIK

Karen Kilimnik inició su carrera a principios de la década de 1990 centrada en la obsesión por los famosos —dibujaba, pintaba y hacía instalaciones desde el punto de vista de una fan obsesionada, usando modelos y referencias de programas de televisión de la década de los sesenta—, pero su visión, teñida de romanticismo, se ha volcado más y más en el pasado, a modo de fantasmagórica revisita del encanto de lo dieciochesco, con castillos, princesas y demás plasmados en un estilo falsamente naïf y pasados por el filtro de representaciones culturales como el ballet y la pintura de historia. A medio camino entre el afecto sincero y la crítica, ha seguido ampliando este universo de tal modo que en sus manos una rana pintada está siempre a un solo beso de ser un príncipe azul, o que un personaje con un reloj de arena al lado de otro que toca el violín, en el marco de un paisaje al atardecer, se reviste inevitablemente de confusas alusiones alegóricas. Aunque la pintura de Kilimnik parezca nacer de su más honda idiosincrasia, no es muy aventurado sostener que todos podemos identificarnos con su yo ficticio y buscador de la opulencia, cautivos como somos a nuestro pesar del embrujo del consumismo actual, a la vez que añoramos un mundo más bonito que el que nos rodea, o una edad de oro que en el fondo no ha existido nunca. [M.H.]

Nacida en 1955 en Filadelfia (Pensilvania, Estados Unidos), donde vive.

Born in 1955 in Philadelphia (Pennsylvania, United States), where she lives.

Karen Kilimnik began her career in the early 1990s focusing on celebrity obsession—she drew, painted, and made installations from the perspective of an obsessed fan, limning models and references to 1960s TV shows—but has increasingly turned her romantic outlook towards the past, manifesting a ghostly revisiting of eighteenth-century glamour involving castles, princesses, and the like rendered in a faux-naïf style and filtered through cultural representations such as ballet and historical painting. While straddling sincere affection and critique, she has continued to expand this universe in such a way that, in her hands, a painted frog is always just one kiss away from being a fairy-tale prince, or a figure holding an hourglass next to a violinist in a sunset landscape can't help but have cloudy allegorical overtones. Though she seems to paint in character, arguably Kilimnik's opulence-chasing fictional self relates to all of us, caught unhappily as we are in contemporary consumerism's spell, longing for a fancier world than the one we inhabit, or for a golden age that never really existed. [M.H.]



Frog Pond [Estanque de ranas], 2004

"Iceberg Ahead!" [«¡iceberg a proa!»], 2002



RAGNAR KJARTANSSON

Nacido en 1976 en Reikiavik (Islandia), donde vive.

Born in 1976 in Reykjavik (Iceland), where he lives.

En la Bienal de Venecia de 2009, Ragnar Kjartansson montó un estudio en un viejo palacio del Gran Canal. Para el proyecto, titulado *The End* [Fin], Kjartansson ocupó el palacio cinco meses, período durante el que recibía visitas, bebía cerveza, tocaba la guitarra y pintaba casi un cuadro al día. *The End* dio a conocer al mundo a un artista extravagante e intrépido cuya obra abarca muchos géneros, desde la pintura y la música hasta las instalaciones de grandes dimensiones. Hace poco, el diario británico *The Guardian* consideró su video de nueve canales *The Visitors* [Los visitantes] (2012) como la mejor obra de arte del siglo XXI.

Un buen ejemplo de su travieso ingenio es *Moose Sacrifice* [Sacrificio de alce] (2006), un pequeño bordado de un típico paisaje nórdico. A primera vista parece que lo haya hecho un aficionado en sus horas libres: al fondo, en franjas rojas, naranjas y amarillas, resplandece un crepúsculo enmarcado por islas y montañas. Cortando el horizonte en primer plano, un árbol se hace eco en su ramaje de la cornamenta del ungulado que se perfila cerca de él. Lo majestuoso del ambiente da un vuelco cómico cuando el espectador se da cuenta de que contra el azul brillante de las aguas en calma pende la silueta de un gran falo. [C.B.]

At the 2009 Venice Biennale, Ragnar Kjartansson set up a studio in a palazzo alongside the Gran Canal. Titled *The End*, the project involved Kjartansson occupying the palazzo during the five months of the Biennale, a period during which he welcomed visitors, drank beer, played his guitar, and made almost one painting per day. *The End* introduced the world to a flamboyant, fearless artist whose work spans many genres, from painting and music to large-scale installations. His nine-channel video *The Visitors* (2012) was recently named the best artwork of the twenty-first century by the critics of British newspaper *The Guardian*.

Moose Sacrifice (2006), a small embroidery of a hackneyed Nordic landscape, is a token of his impish wit. At first glance, the picture looks like the work of a Sunday hobbyist: a sunset glows in the background in streaks of red, orange, and yellow, framed by islands and mountains. In the foreground, a tree intersects the horizon, its branches echoed in the antlers of the nearby ungulate. The majestic mood is comically overturned when the viewer notices that, against the brilliant blue of the calm water, hangs the silhouette of a large phallus. [C.B.]





Moose Sacrifice [Sacrificio de alce], 2006

Jim Lambie, que compagina desde siempre la dedicación al arte con su actividad de músico y DJ, inyecta en las artes visuales la vitalidad del rock, sin dejar tampoco de lado el belicoso pragmatismo de la música *indie*. Desde la década de 1990, su obra tiende a obtener grandes resultados con medios modestos, bien transformando suelos en psicodélicas odiseas ópticas con cinta de vinilo de colores —véase su serie *Zobop* (a partir de 1999)—, bien creando los *collages* más delirantes con recortes de revistas —a menudo ojos abiertos— y carátulas de discos. Entre sus obras más conocidas, y más densas, pueden citarse los *Psychedelic Soul Sticks* [Varas del alma psicodélicas] (a partir de 1999), varitas mágicas contemporáneas que aparecen apoyadas en las paredes de sus exposiciones, y que incorporan toda suerte de materiales efímeros, desde cuerdas de colores a objetos como guantes, cigarrillos y retales de ropa. En su serie *Sonic Reducer* [Reductor de sonido] (2008), Lambie incrusta discos de vinilo en un bloque minimalista de cemento que recuerda vagamente una estantería para discos, y resume su deseo sin pretensiones de fundir el lenguaje culto y el vulgar conforme revitaliza la estética posterior a los años sesenta mediante las cualidades libidinosas de la música que surgió junto a ellos. [M.H.]

JIM LAMBIE

Nacido en 1964 en Glasgow (Reino Unido), donde vive.

Born in 1964 in Glasgow (United Kingdom), where he lives.

A longstanding musician and DJ as well as an artist, Jim Lambie injects visual art with the vitality of rock music, not to mention the scrappy pragmatism of indie music. Since the 1990s, his work tends to wring big results from humble means, whether turning floors into psychedelic optical odysseys via the application of colorful vinyl tape in his *Zobop* series (started in 1999) or making crazed collages from snipped-up magazines —often involving staring eyes—and record covers. Among his best-known works are the charged *Psychedelic Soul Sticks* (started in 1999), contemporary magic wands that lean against the walls in his exhibitions and incorporate a range of ephemera, from colored thread to objects such as gloves, cigarettes, and fragments of clothing. In his *Sonic Reducer* series (2008), Lambie embeds vinyl albums in a minimalist block of cement that loosely recalls a record rack, summarizing the artist's pretension-puncturing desire to merge high and low languages as he revitalizes post-1960s aesthetics using the libidinal qualities of the music that emerged alongside them. [M.H.]







Sonic Reducer 15 [Reductor de sonido 15], 2008

Sonic Reducer 16 [Reductor de sonido 16], 2008

Sonic Reducer 18 [Reductor de sonido 18], 2008

KLARA LIDÉN

Nacida en 1979 en Estocolmo (Suecia), vive en Berlín (Alemania) y Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1979 in Stockholm (Sweden), she lives in Berlin (Germany) and New York (United States).



Untitled (Bench) [Sin título (Banco)], 2011

En uno de los primeros videos de Klara Lidén, *Paralyzed* [Paralizada] (2003), la vemos bailar sola al compás de una música estridente en un tren de Estocolmo. En otro video posterior, *Kasta Macka* (2019), aparece (suponiendo que sea ella) tirando piedras al amanecer en tres playas distintas. En *Column Monkey* [Mono de columna] (2013) se sube a una columna de cemento, adueñándose de ella del modo más terrenal posible, como si el urbanismo la hubiese convertido en un animal. Se podría decir que en su obra Lidén no aparece como ella misma, sino como una figura genérica que busca la libertad dentro de la soledad, escapándose de la ciudad o creándose un espacio propio dentro de ella. En 2007, para una exposición, trasladó todo el contenido de su apartamento al Moderna Museet de Estocolmo, acción que hacía pensar literalmente en la confección de un nido para protegerse. Por un lado, Lidén pone a prueba los límites de lo que se considera espacio público y revela lo que tiene de codificado, limitador y distorsionador de la humanidad. Por otro, defiende la posibilidad, siempre latente, de que cada cual sea como es, desordenado, imperfecto e instintivo, esté donde esté. [M.H.]

In one of Klara Lidén's early videos, *Paralyzed* (2003), we see her dancing alone to raucous music in a Stockholm train. In the later *Kasta Macka* (2019), she (or at least it appears to be her) throws stones on three different beaches at daybreak. In *Column Monkey* (2013), she shimmies up a concrete pillar, owning it in creaturely terms, as if she had been turned into an animal by urbanism. In her work, Lidén arguably appears not as herself but as an everyman figure seeking freedom within solitude, escaping from the city, or carving out a space within it. For a 2007 exhibition, she moved the entire contents of her apartment into Stockholm's Moderna Museet, an act that suggested literal protective nest-making. On one level, Lidén tests the limits of what is considered public space, revealing it as coded, limiting, and distorting of humanity. On the other, she argues for the ever-latent possibility of being one's messy, imperfect, instinctual self, whatever the location. [M.H.]



Self Portrait with the Keys to the City
[Autorretrato con las llaves de la ciudad], 2005







Lamp [Lámpara], 2012

Untitled (Trashcan) [Sin título (Papelera)], 2010

Las amplias colisiones de texturas de los títulos de Helen Marten —como *Happy Drunks, Soggy Blueprints (1)* [Borrachos felices, planos mojados (1)] (2011)— se multiplican en sus esculturas, collages y pinturas, en los que todo tipo de imágenes y objetos familiares se rozan unos a otros como los nombres en una compleja estrofa poética. (No es de extrañar que Marten también escriba.) Otro aspecto, de efectos desorientadores, es que hay muchas cosas que no son lo que parecen, sino que contienen la piel de otras, como un diseño esqueuomórfico en la pantalla de un ordenador. Un ejemplo sería la escalera blanca de *Happy Drunks*, hecha de una lámina metálica que en la base se dobla bruscamente. Este sentido de la realidad como algo impredecible, y a menudo saturado de estímulos sensoriales, vincula a Marten con nuestra época de sobrecarga digital. En vez de lamentar esta saturación de potencialidad, la artista, sin embargo, prefiere subvertirla. En manos de Marten, el mundo físico está siempre disponible, limpiado hasta extremos inquietantes, pulido y codificado por colores, como si solo fuera real a medias, pero lleno de experiencias complejas que han sido liberadas de la necesidad de significar de modo lógico, como una paleta de sabores recién descubierta. [M.H.]

HELEN MARTEN

The expansive textural collisions in Helen Marten's titles—such as *Happy Drunks, Soggy Blueprints (1)* (2011)—are redoubled in her sculptures, collages, and paintings, where all kinds of familiar images and objects rub up against one another like nouns in a complex stanza of poetry. (Unsurprisingly, Marten also writes.) Furthermore, and disorientingly, many things here are not what they seem but contain the skin of something else, like a skeuomorphic design on a computer screen. For example, the white ladder in *Happy Drunks* is made of sheet metal and bends precipitously at the base. This sense of reality as unpredictable and, often, overloaded with sensory stimuli ties Marten to our contemporary age of digitally underwritten overload. However, the artist chooses to mine this overload for potential rather than lament it. In Marten's hands, the physical world is up for grabs, made eerily clean, burnished and color-coded as if only halfway real, but replete with compound experiences freed from the need to signify logically, like a newly discovered palette of flavors. [M.H.]

Nacida en 1985 en Macclesfield (Reino Unido), vive en Londres (Reino Unido).

Born in 1985 in Macclesfield (United Kingdom), she lives in London (United Kingdom).

Happy Drunks, Soggy Blueprints (1)
[Borrachos felices, planos mojados (1)], 2011





Activo en varios medios, como la pintura, la instalación y la performance, Nick Mauss —que también es escritor y comisario de exposiciones— se propone dar forma a la textura pasajera e intangible del pensamiento y la memoria. El dibujo a carboncillo *Arm in Arm* [Del brazo] (2010) revela una seguridad en el trazo y una precisión en la línea comparables con las de Ingres o Warhol, pero a diferencia de estos últimos, que juntarían todos los puntos para obtener una imagen totalmente legible, Mauss deja huecos y espacios negativos ambiguos. Aunque se vean dos figuras, se deduce que su conexión es efímera, y su plasmación un vago recuerdo. Este estado de ánimo se asemeja al que impregna la pequeña cerámica *Boundaries Dissolved In* [Límites disueltos] (2013), en la que aparecen esbozadas en azul y negro dos figuras cuyas formas se hacen eco mutuamente, sin que puedan distinguirse sus identidades. La imagen tiene todas las características de una fotografía de exposición larga, que parece captar la duración, por muy breve que sea. Aunque Mauss acepte que una obra de arte tiene que adoptar por definición una forma concreta, sus líneas inciertas y sus gestos vacilantes parecen remitir a un ámbito inmaterial que es donde se ubica la auténtica experiencia. [C.B.]

Nacido en 1980 en Nueva York (Estados Unidos), donde vive.

Born in 1980 in New York (United States), where he lives.

NICK MAUSS

Working in a range of media, including painting, installation, and performance, Nick Mauss—who is also active as a writer and a curator—seeks to give form to the fleeting, intangible texture of thought and memory. The charcoal drawing *Arm in Arm* (2010) betrays the sureness of touch and precise line we might find in Ingres or Warhol, but where these artists would connect all the dots to make a fully legible image, Mauss leaves open gaps and ambiguous negative spaces. While there are two figures visible, the implication is that the connection is ephemeral, the depiction being a faint recollection. A similar mood pervades the small ceramic piece *Boundaries Dissolved In* (2013), where two figures, echoed within each other, are sketchily outlined in blue and black, their identities indistinguishable. The image has the character of a long-exposure photograph, seeming to capture duration, however brief. If Mauss accepts that an artwork must by definition take a concrete form, his tentative lines and hesitant gestures all seem to point to an immaterial realm, where true experience resides. [C.B.]





Arm in Arm [Del brazo], 2010



Boundaries Dissolved In [Límites disueltos], 2013

La identidad de una persona se mide, y tiene sentido, en relación con sus iguales. Uno se hace quien es en relación con su entorno, y un nuevo contexto comporta un nuevo yo. Si estos tópicos tienen algo de verdad, el mundo de figuras —anónimas, amigables o famosas, en función del caso— plasmado en los retratos de Birgit Megerle hace hincapié en ella.

Untitled [Sin título] (2005) muestra a dos mujeres cuyos perfiles se solapan como los de las protagonistas de *Persona* (1966), de Bergman. De hecho, el clima de hastío de esta última película es similar al que impregna el dibujo, donde cada elemento parece presentar alternativas a las dos mujeres: ver la tele, leer la prensa o salir a la calle. Otro gouache sin título del mismo año representa a dos hombres con traje y corbata genéricos y dos esferas idénticas a modo de cabezas, como en el agónico y banal proceso de llegar a ser. En *Elles* [Ellas] (2018) asistimos al estrecho abrazo entre dos mujeres cuyos rostros miran en distintas direcciones, absortas en sus respectivos pensamientos. Muchos retratos de Megerle emanan una sensación de profunda interioridad, pero también una liberadora generosidad de estados de ánimo. Cada figura trata de afirmar algún tipo de identidad, por endeble que sea, cautiva en redes sociales que de hecho definen quiénes son, y en quiénes podrían convertirse. [C.B.]

BIRGIT MEGERLE

Nacida en 1975 en Geisingen (Alemania), vive en Berlín (Alemania).

Born in 1975 in Geisingen (Germany), she lives in Berlin (Germany).

One's identity is measured and meaningful in relation to your peers. You become yourself in relation to your milieu, and with a new context comes a new self. If these commonplaces contain any truths, these are underscored by the world of figures—in turn anonymous, friendly, or famous—depicted in Birgit Megerle's portraits.

Untitled (2005) shows two women, their profiles overlapped like those of the protagonists of Bergman's *Persona* (1966). A similar mood of ennui pervades the drawing, with each element seemingly presenting the two women with choices: watch TV, read the newspaper, hit the streets. Another untitled gouache from the same year depicts two men, dressed in generic suit and tie, with identical spheres for heads, as if in a banal agony of becoming. *Elles* [Them] (2018) shows two women in a close embrace, their faces turned in different directions, lost in their own thoughts. If there is a feeling of deep interiority in many of Megerle's portraits, there is also a liberating generosity of mood. Each figure attempts to assert some form of identity, however tenuous, bound up in social networks that in fact constitute who they are, and who they might become. [C.B.]





Untitled [Sin título], 2004

Untitled [Sin título], 2004

Untitled [Sin título], 2005

Untitled [Sin título], 2005

Untitled [Sin título], 2005



DAIDŌ MORIYAMA

Nacido en 1938 en Osaka (Japón), vive en Tokio (Japón).
Born in 1938 in Osaka (Japan), he lives in Tokyo (Japan).





Célebre por haber introducido una nueva estética en la fotografía japonesa, Daidō Moriyama se centró desde los inicios de su carrera en el ritmo de los cambios que experimentaba su país. Sus imágenes, recopiladas a menudo en fotolibros, hechas al vuelo y con mucho grano, tienen en común su inclinación por los ángulos oblicuos, que establecen un contrapunto entre el tradicionalismo y una modernidad en plena aceleración. Influido por la obra de fotógrafos occidentales como William Klein y Weegee, *Shinjuku 1973, 25pm* (1973) es una de las muchas obras que ha hecho Moriyama de este barrio de Tokio —al que regresó con su cámara en la primera década del siglo XXI—, mientras que obras como *Misawa* (1971) impregnada de su característico claroscuro dramático, dan fe de la capacidad de Moriyama de captar sobre la marcha los componentes de la vida moderna, confiriéndoles al mismo tiempo monumentalidad y misterio. La oscuridad y la luz de fotografías como esta última parecen un símbolo del choque de fuerzas —pasado y futuro, nostalgia y entusiasmo— que recorre la obra de Moriyama. En *Yashi* (2008) presenta lo que parece ser una apacible estampa playera, aunque acaba revelándose como una imagen muy contrastada de una ilustración comercial. [M.H.]

Famed for introducing a new aesthetic into Japanese photography, Daidō Moriyama focused early on in his career on the pace of change in his country. Often collected as photobooks, his grainy, on-the-hoof images share a fondness for skewed angles, counterpointing traditionalism and accelerating modernity. Influenced by the work of Westerners like William Klein and Weegee, *Shinjuku 1973, 25pm* (1973) is one of the numerous images Moriyama made of this Tokyo district—which he revisited with his camera in the 2000s—whereas works like *Misawa* (1971), bathed in his signature dramatic chiaroscuro, demonstrate Moriyama's ability to latch onto the artifacts of modern life as they pass by, making them both monumental and mysterious. The darkness and light in pictures such as the latter feel emblematic of the opposing forces—past and future, nostalgia and excitement—that course through Moriyama's work. In *Yashi* (2008), he presents what appears to be a tranquil beachscape but turns out to be a contrast-heavy view of a commercial illustration. [M.H.]

Misawa, 1971



Yashi, 2008



JORGE PARDO

Nacido en 1963 en La Habana (Cuba),
vive en Mérida (Méjico).

Born in 1963 in Havana (Cuba),
he lives in Mérida (Méjico).

Untitled (Set of 5 Floor Lamps)
[Sin título (Conjunto de 5 lámparas de suelo)], 2004



La obra de Jorge Pardo, conocido por su uso de diversos medios, como el dibujo, la escultura, la pintura y la instalación, crea en el espectador un placentero estado de perplejidad. En vez de presentar un solo objeto en una galería, Pardo prefiere crear un espacio social discursivo, una obra multidimensional que cuestiona la tensa y fructífera relación entre utilidad y estética. Un ejemplo lo tenemos en *Untitled (Set of 5 Floor Lamps)* [Sin título (Conjunto de 5 lámparas de suelo)] (2004), que parece un experimento abandonado de ostentoso interiorismo. Dentro de cada uno de los grandes recipientes de cristal distribuidos vulnerablemente por el suelo hay un esqueleto de madera que a su vez contiene una bombilla. La obra tiene un aire de peligro y de fragilidad, pero también un toque festivo, potenciado por el vidrio de colores. Incorporándose al diseño del conjunto, un elemento utilitario como los cables eléctricos se extiende por el suelo de la galería a modo de tentáculos galácticos. No hay nada que posea una función práctica evidente, pero tampoco parece una escultura pura, sino que la forma y la función, el diseño y la manera de mostrarlo, se funden en una única experiencia visual que invita al espectador a jugar en el espacio que se abre entre el diseño cotidiano y la fantasía elaborada. [C.B.]

Known for a genre-spanning practice that incorporates design, sculpture, painting, and installation, Jorge Pardo's work conjures in the viewer a mood of pleasant confusion. Rather than presenting a single object in a gallery, Pardo is keener to create a discursive social space, a multi-dimensional work that interrogates the fraught and fruitful relationship between utility and aesthetics. For instance, *Untitled (Set of 5 Floor Lamps)* (2004) looks like an abandoned experiment in flamboyant home décor. Each of the large-scale glass vessels, placed in a vulnerable position on the floor, encases a wooden skeleton that in turn frames the bulb. There is an air of danger and delicacy and, encouraged by the colored glass, of celebration. The utilitarian electrical cords become incorporated into the overall design, stretching out across the gallery floor like space-age tendrils. Nothing has a straightforwardly practical purpose, and yet neither does it look like pure sculpture. Instead, form and function, design and display, are melded into a single visual experience that invites the viewer to play in that space between everyday design and elaborate fantasy. [C.B.]



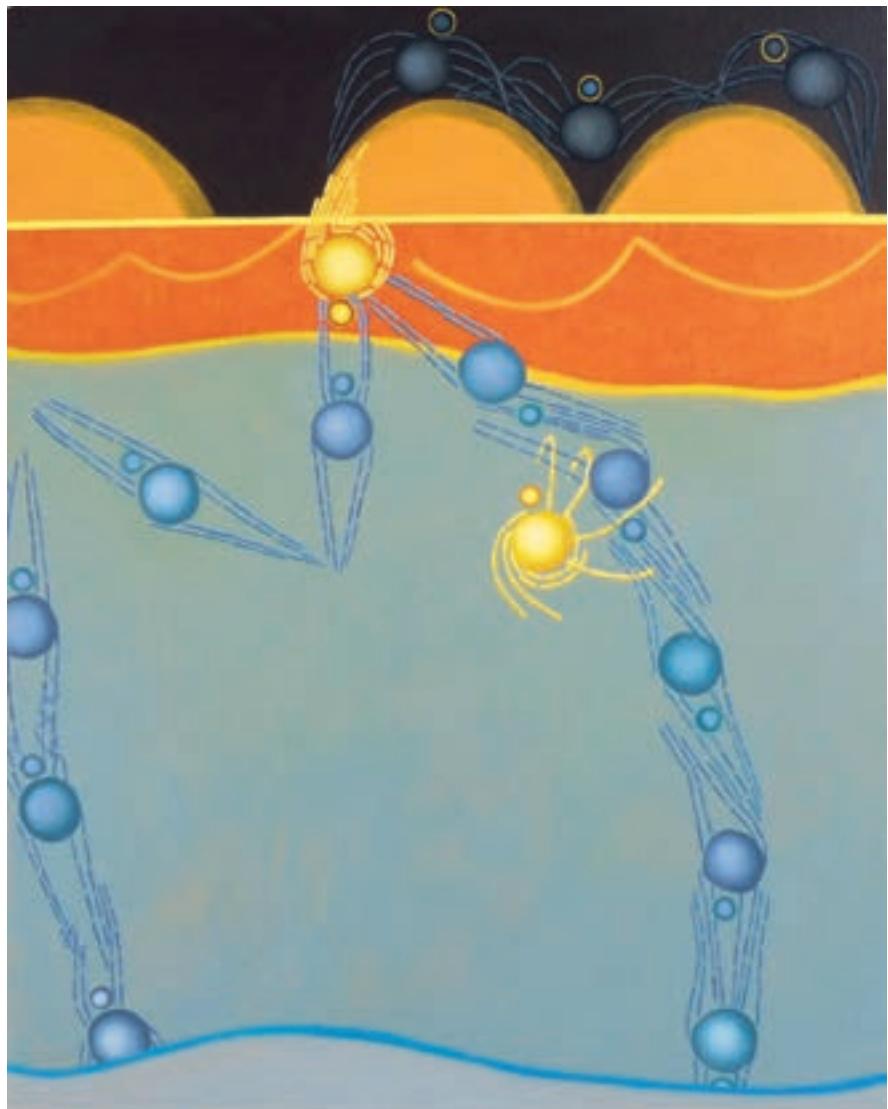
Nacida en 1987 en Praga (República Checa), vive en Toronto (Canadá).

Born in 1987 in Prague (Czech Republic), she lives in Toronto (Canada).

VERONIKA PAUSOVA

Con sus pinturas que hacen pensar en el descubrimiento de una nueva carta del tarot, o en un *collage* lúdico hecho con Photoshop, Veronika Pausova forma parte de un grupo de artistas de la misma generación —como Loie Hollowell, Dana Lok y Emily Mae Smith— que combinan la precisión técnica con alusiones ingeniosas a la historia de la pintura. Uno de los motivos recurrentes en sus obras es el de una espectral araña de largas patas —imagen que recuerda haber dibujado de niña— que a menudo se multiplica en el lienzo, como en *Two Beating Hearts* [Dos corazones palpitantes] (2016). Con su firme evocación del espacio, regido por un sólido horizonte, tanto *Typography III* [Tipografía III] (2016) como *Two Beating Hearts* hacen pensar en un paisaje, a la vez que guardan una clara semejanza con un diagrama científico plano. Son paisajes que combinan motivos modernos y geométricos con un toque de misticismo septentrional que puede recordar a Hilma af Klint o a Lawren Harris. Sin embargo, a pesar del carácter fragmentario de la gama de tonos, motivos e imaginería, el espectador se encuentra con una imagen satisfactoria por su coherencia. [C.B.]

With paintings that bring to mind a new, undiscovered tarot card or a playful Photoshop collage, Veronika Pausova is among a group of painters from the same generation—including Loie Hollowell, Dana Lok, and Emily Mae Smith—who combine technical precision with witty allusions to the history of painting. A gangly, ghost-like spider—an image that she remembers drawing as a child—is a motif that reappears in her paintings, often crawling across the surface of the canvas in numbers, as is the case in *Two Beating Hearts* (2016). Both *Typography III* (2016) and *Two Beating Hearts* bring to mind landscapes, with a robust evocation of space governed by a strong horizon, while also bearing strong resemblance to a flat scientific diagram. The landscapes blend modernist and geometric patterns with a hint of northern mysticism reminiscent of Hilma af Klint or Lawren Harris. And yet, despite the fragmented range of tone, pattern, and imagery, the viewer is met with a satisfyingly coherent picture. [C.B.]



Typography III [Tipografía III], 2016

Two Beating Hearts [Dos corazones palpitantes], 2016



Raymond Pettibon dio sus primeros pasos como artista en los ambientes marginales de la música punk —ilustrando carátulas de discos para su hermano, Greg Ginn, de Black Flag, y para el influyente sello SST—, y nunca ha dejado de ser punk. Sus obras, influidas por los dibujos animados, pero también por William Blake, y acompañadas por fragmentos de texto discontinuos que reflejan las profusas lecturas del artista —y es que, para lo inconformista que aparenta ser, Pettibon tiene un toque intelectual, pedante—, son como una gran denuncia de la sociedad americana, de su violencia sublimada en los deportes, de su sexism, de sus propensiones bélicas, de su conservadurismo y de su obsesión capitalista. Muchos de estos temas se condensan con gran economía de medios en un dibujo de una novia de gánster de las de la vieja escuela, malencarada y con pistola, junto a la leyenda «el visón a \$5.000... la chica a un poco más». Otro dibujo, de un osezno que grita, compara las osas polares madres con... pues a saber con quién, porque leemos que ellas no mandarían a sus osezños por todo el mundo para matar osos pardos. La estética de Pettibon, al mismo tiempo inalterable y con una capacidad aparentemente infinita de recarga, puede parecer social, familiar y hasta nostálgica, pero su tinta lleva auténtico veneno. [M.H.]

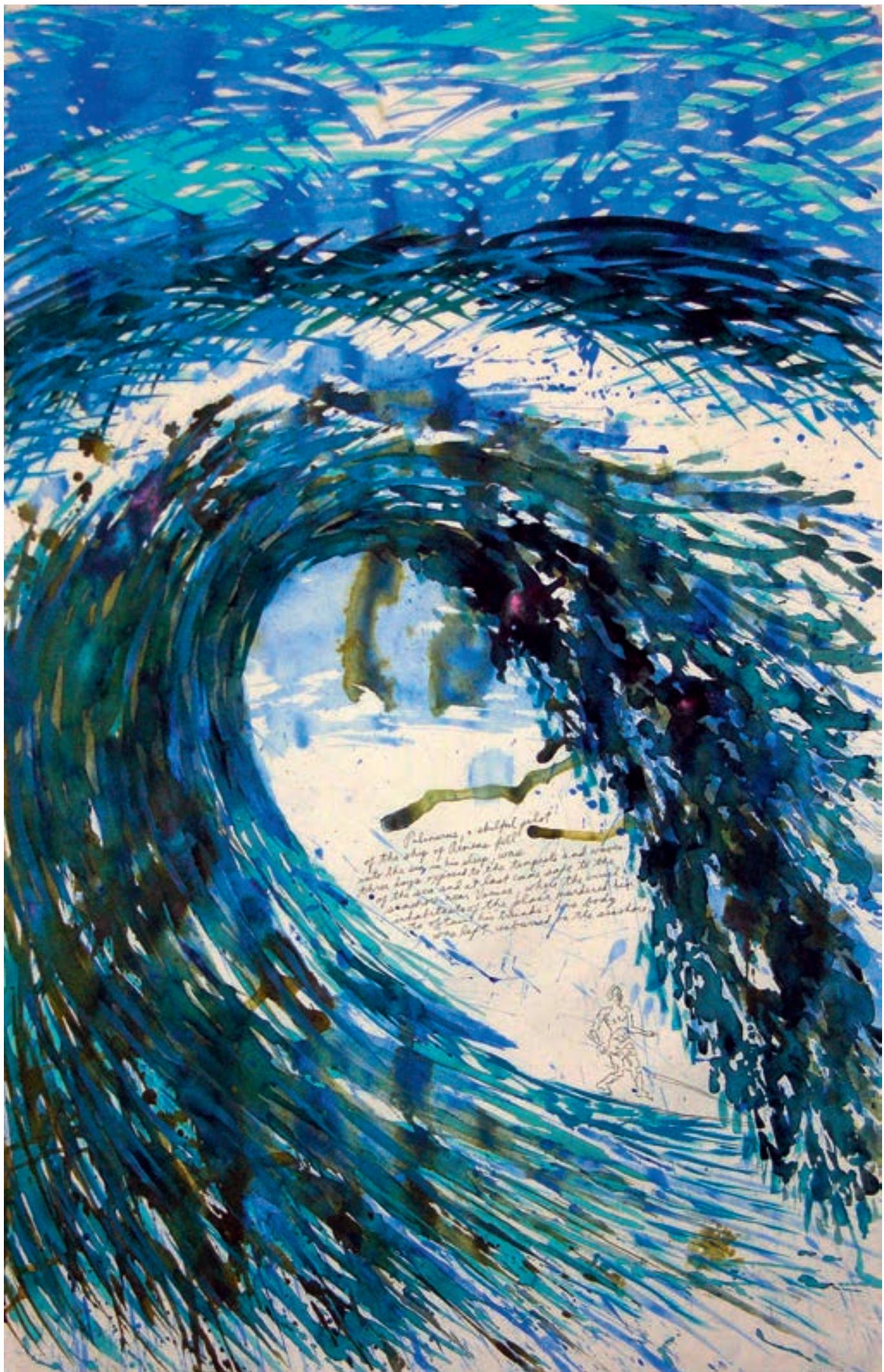
RAYMOND PETTIBON

Nacido en 1957 en Tucson (Arizona, Estados Unidos), vive en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1957 in Tucson (Arizona, United States), he lives in New York (United States).

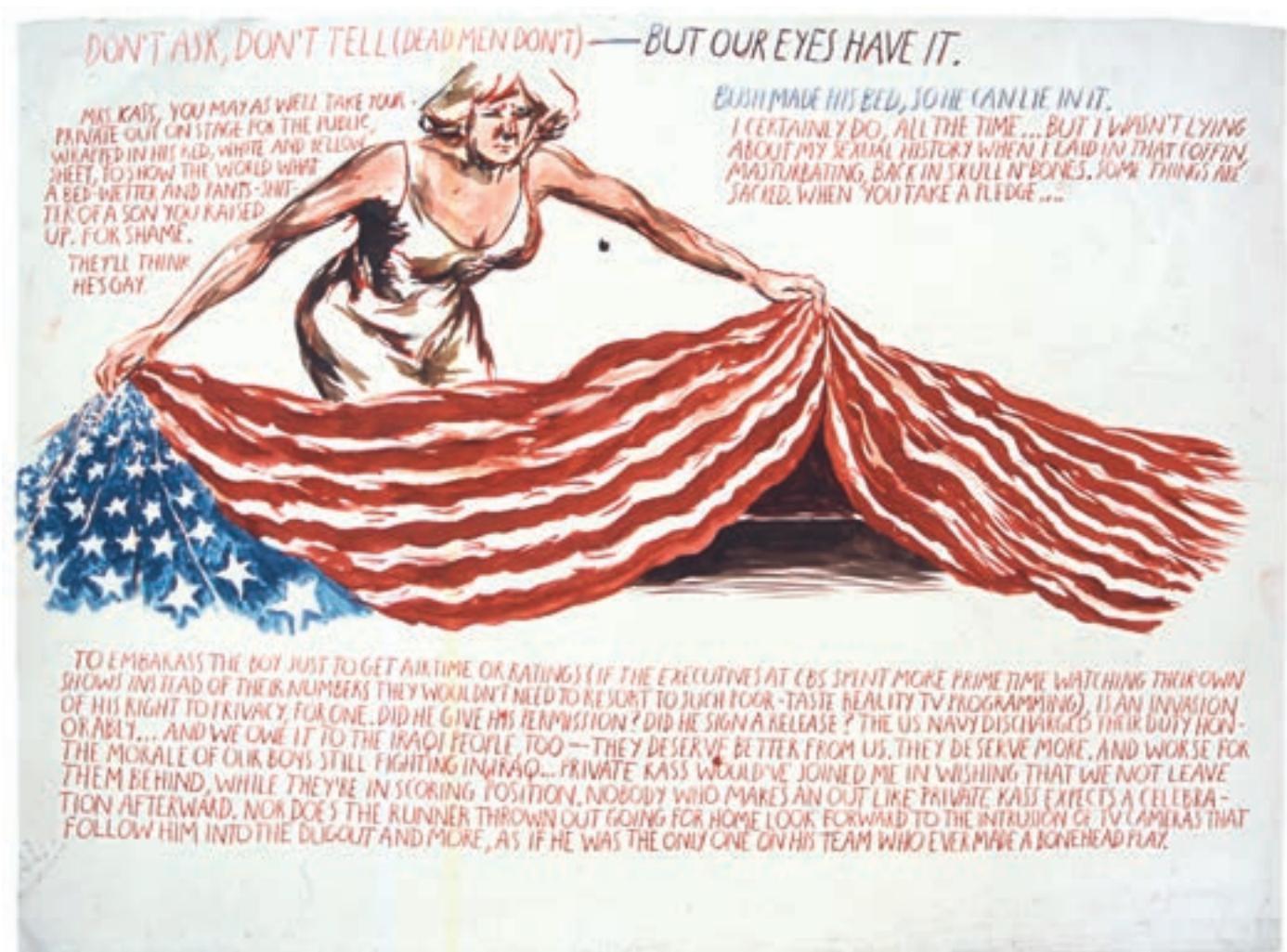
Raymond Pettibon started his artistic career in the demimonde of punk rock—illustrating record covers for his brother, Black Flag's Greg Ginn, and the influential SST label—and has never stopped being a punk. Influenced by cartoons, but also by William Blake, and appended with discontinuous fragments of text reflecting Pettibon's voluminous reading—for a seeming renegade, he is simultaneously something of a bookish intellectual—his art serves as a large-scale indictment of American society, of its sublimated violence in sports, sexism, warlike tendencies, conservatism, and capitalist obsession. A drawing of a sour-faced, old-fashioned, pistol-toting moll, captioned “\$5,000 for the mink... a little more for the girl” wraps several of these concerns succinctly together. Another drawing, featuring a screaming bear cub, compares mother polar bears to—well, who, we might wonder—as we read that they wouldn't send their cubs around the world to kill brown bears. Pettibon's aesthetic, at once fixed and seemingly endlessly replenishable, may seem sociable and familiar, even halfway wistful, but there is genuine venom in his ink. [M.H.]

Untitled (Palinurus, a Skillful)
[Sin título (Palinuro, un hábil)], 1999



Pelorus - child of god?
of the ship of Pelorus fell
into the sea on his side were
three dogs forced to the tempest and waves
of the sea and at last came safe to the
land near where I was and the wind
habitats of the ocean murdered him
to travel on land; his body
was left to revere in the waters





Untitled (Don't Ask, Don't) [Sin título (No preguntas, no)], 2005

Untitled (A Mother Polar) [Sin título (Una madre polar)], 2008

Untitled (From His Sac) [Sin título (De su bolsa)], 2006

Untitled (I Was a) [Sin título (Yo era)], 2009



A MOTHER POLAR BEAR
WILL NOT SEND HER CUB ON AN EXPEDITION HALF-WAY ROUND THE WORLD
TO HUNT AND KILL (NOT TO TAME!) BROWN BEARS, NOT TAOS OR CAMELS EITHER.
WHAT KIND OF MOTHER WOULD?



Hacia 1869, Lautréamont comparó a un agraciado adolescente con «el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas». Esta brusca yuxtaposición de cosas dispares, expresada en el *collage*, se ha convertido en una de las grandes constantes del arte contemporáneo. Es también una estrategia a la que recurre de modo personal Kirsten Pieroth para provocar pensamientos imprevistos en la mente del espectador.

Untitled [Sin título] (1999) es un *collage* de composición austera. Un hombre en una posición de yoga, encaramado, parece, a una otomana, lee tranquilamente una revista, a la luz que le aporta una lámpara exageradamente grande. A la derecha del papel vemos una cabeza de ajo con la misteriosa etiqueta «Mama», y la estructura de una cama sin colchón. ¿Qué conexiones puede establecer el espectador? ¿La forma abultada de la cabeza de ajo podría recordar la de una hembra fecunda? ¿Y el somier, remitirá a las necesidades del cuerpo humano? En ciertos aspectos, *Safe* [Caja fuerte] (2006) es una obra más típica del método de Pieroth. En medio de la galería hay un cubo de acero pesado y sin pulir que se ha quedado abandonado, sin utilidad, tras ser volcado por la artista. [C.B.]

KIRSTEN PIEROTH

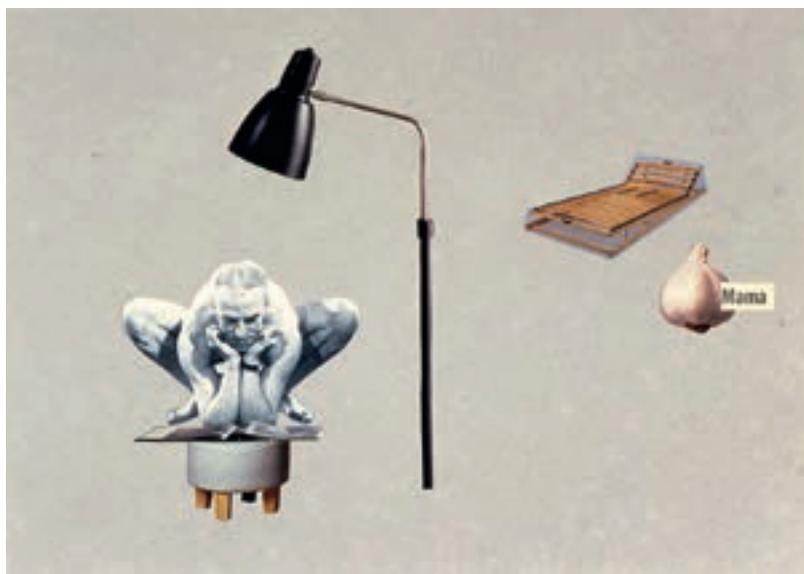
Nacida en 1970 en Offenbach (Alemania),

vive en Berlín (Alemania).

Born in 1970 in Offenbach (Germany),
she lives in Berlin (Germany).

In about 1869, Lautréamont compared a beautiful boy to “the chance meeting on a dissecting table of a sewing-machine and an umbrella.” That sudden juxtaposition of unlike things, as expressed by the collage, has become a mainstay of contemporary art. It is also a strategy that Kirsten Pieroth puts to work in her own particular manner to generate unexpected thoughts in the mind of the viewer.

Untitled (1999) is a sparsely composed collage. Seemingly perched atop an ottoman, a man in a yoga-like pose calmly reads a magazine while an oversized lamp provides the light. On the right side of the paper we see a bulb of garlic, mysteriously labeled “Mama,” and the ribs of a mattress-free bedframe. What connections can the viewer bring to the occasion? Is the bulging form of the garlic perhaps reminiscent of a fecund female form? Is the bare bed calling attention to the needs of the human body? *Safe* (2006) is in some ways more typical of Pieroth’s method. A scruffy cube of heavy steel sits in the middle of the gallery, rendered useless and forlorn, as the artist had tipped it over on its side. [C.B.]



Untitled [Sin título], 1999

Untitled [Sin título], 1999

Untitled [Sin título], 1999



Maximalistas a conciencia, las pinturas de Lari Pittman son luminosas fantasmagorías gratas a la vista que hilvanan estéticas diversas —desde el arte popular hasta la publicidad contemporánea, pasando por los murales del realismo socialista—, pero siempre al servicio de una preocupación que va más allá del puro ingenio formal. Su primera etapa, a partir de los años ochenta, giró en torno a la epidemia del sida —y de los temas, vinculados a ella, del amor y de la muerte—, así como a la violencia racial. Más adelante se dedicó a los paisajes oníricos, pero sin renunciar a la conciencia social como motor. *Operetta* [Opereta] (2006), por ejemplo, parece una representación teatral a cargo de un fantasmagórico reparto de indios norteamericanos, similares a la figura central de *Untitled* [Sin título] (2008), aunque en este último caso el personaje adopta el aspecto de un chamán y está rodeado de vasos, motivos tradicionales y un fragmento de tipografía comercial. En esta pieza, como en otras de Pittman, la mezcla de motivos sirve para mantener el interés del espectador en la obra, con lo que la iconografía puede perfilarse de manera gradual durante la contemplación. Una vez de manifiesto, en su producción más reciente esta iconografía sugiere una mezcla de impulsos consumistas y detallismo antropológico que hace chocar el pasado remoto de América con su problemático presente. [M.H.]

LARI PITTMAN

Nacido en 1952 en Los Ángeles
(California, Estados Unidos), donde vive.
Born in 1952 in Los Angeles (California,
United States), where he lives.

Maximalist by design, Lari Pittman's paintings are bright, outwardly pleasurable phantasmagorias that stitch together a range of aesthetics—from folk art to contemporary advertising and socialist-realist murals—but always in the service of a larger concern than formal smarts. His earlier art, from the 1980s onwards, concerned itself with the AIDS epidemic—and related themes of love and death—as well as with racial violence. He later pivoted to internal dreamscapes, though these continued to be driven by social conscience. For instance, *Operetta* (2006) suggests a stage play populated by ghostly Native Americans, while another such figure appears centrally in *Untitled* (2008), in this case with a shamanistic appearance and ringed by drinking glasses, traditional patterning, and a fragment of commercial lettering. Here, as elsewhere, Pittman's interlocking designs serve to hold the viewer in the artwork's grip, allowing for the iconography to come into focus as we gaze at the work. Once it does, in his recent work this iconography suggests a mix of consumerist urges and anthropological detailing that collide America's deep past with its problematic present. [M.H.]



Desde los años setenta, Richard Prince ha ejercido una gran influencia con sus indagaciones sobre la naturaleza de la autoría y la originalidad en el arte contemporáneo, tanto en las apropiaciones de anuncios de Marlboro de su primera época como en sus recientes devaneos con contenidos de Instagram, que reflejan cuestiones más amplias sobre quién es el «propietario» de una foto. *Dress [Vestido]* una de sus primeras obras, parte de variaciones manipuladas de una misma imagen para insinuar una conformidad indumentaria que convierte el vestido en un significante casi abstracto dentro de una economía de significados. *Untitled (Couple)* [Sin título (Pareja)] forma parte de la serie *Couples* [Parejas], iniciada a mediados de la década de 1970, en la que figuras históricas refotografiadas acceden a una ambigua pervivencia en el interior de un sistema taxonómico. Se ha dicho que la refotografía de Prince —en especial la de la etapa de The Pictures Generation— plantea una especie de renacimiento de la imagen después de la fotografía, dotando a un proceso mecánico del potencial de generar nuevos significados, mediante algo tan importante, por ejemplo, como preguntarse en qué consiste una imagen «real». Al lograr este objetivo, la obra de Prince insinúa que la originalidad es propia de otra época, pero al mismo tiempo, en una paradoja llena de ironía, extrae originalidad de este conocimiento. [M.H.]

RICHARD PRINCE

Since the 1970s, Richard Prince has influentially probed what constitutes authorship and originality within contemporary art, whether in his early appropriations of Marlboro advertisements or in his recent dalliances with Instagram content, which reflect larger questions of who “owns” a photograph. An early work such as *Dress* spins manipulated variations of a single image into a suggestion of sartorial conformity, turning the dress into a near-abstract signifier within an economy of meaning. *Untitled (Couple)* belongs to Prince’s larger series of *Couples*, dating from the mid-1970s onwards, in which re-photographed historical figures are permitted an ambivalent afterlife inside a taxonomic system. It has been argued that Prince’s re-photographing —especially that of The Pictures Generation period—offers a kind of rebirth of the image after photography, gifting a mechanical process with the potential for generating new meanings, not least in asking what constitutes a “real” image. While achieving this, Prince’s art at once insinuates that originality belongs to another era and, in a wry paradox, wrings originality out of this insight. [M.H.]

Nacido en 1949 en el territorio estadounidense de la Zona del Canal de Panamá, vive en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1949 in the United States territory of the Panama Canal Zone, he lives in New York (United States).

Untitled (Cowboy) [Sin título (Vaquero)], 2003



MATTHEW RITCHIE

Nacido en 1964 en Londres (Reino Unido), vive en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1964 in London (United Kingdom), he lives in New York (United States).

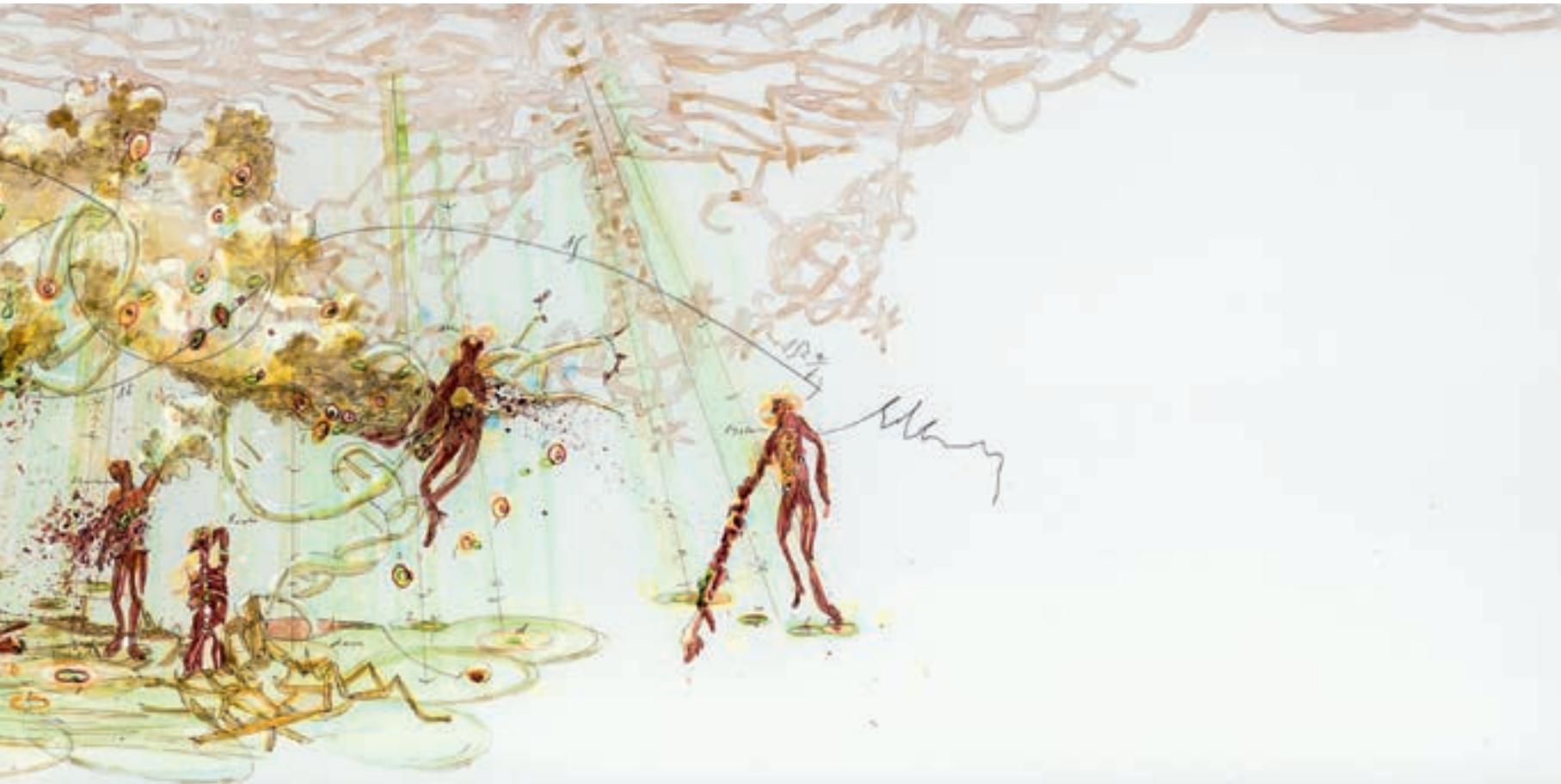


Los científicos suelen usar modelos para visualizar una idea o dar forma a un sistema abstracto que de lo contrario sería difícil de experimentar o comprender. Las pinturas, dibujos e instalaciones de Matthew Ritchie imitan la forma del modelo científico, pero sin referirse a fenómenos externos. En cambio, el artista idea una serie de sistemas autónomos que podrían recordar los de la materia orgánica dinámica, o los del pensamiento, o las ideologías. La figura humana, como tótem de conciencia y percepción, siempre está implícita.

Yes/No [Sí/No] (2003) podría ser la representación gráfica de una galaxia, o también de las fuerzas que actúan

en algún tipo de cuerpos microscópicos. La impresión lenticular crea una superficie dinámica donde las líneas —que podrían representar la entropía, o una serie de fuerzas de alta o baja intensidad— cambian en función del punto de vista del espectador. En *The Flensing Sky* [El cielo de las Flensing] (2004) aparecen fuerzas similares, con la diferencia de que en este caso, aunque las figuras humanas parezcan indicar la escala, la imagen es abstracta, como si propusiera un modelo de las fuerzas naturales que también nos vinculan socialmente. Otra posibilidad es que el torbellino de nubes y de líneas signifique el paso del tiempo —como su contrapartida, la gravedad, una ley inmutable de la naturaleza. [C.B.]

The Flensing Sky [El cielo de las Flensing], 2004



Scientists often use models to visualize an idea or give form to an abstract system that would otherwise be difficult to experience or comprehend. Matthew Ritchie's paintings, drawings, and installations mimic the form of the scientific model without referring to external phenomena. Instead, the artist devises a range of self-sustaining systems that might bring to mind systems of dynamic organic matter, or thought, or ideologies. The human figure, a totem of consciousness and perception, is always implied.

Yes/No (2003) could be the graphic representation of a galaxy or perhaps the forces acting on some

microscopic bodies. The lenticular print creates a dynamic surface, with the lines—which might represent entropy or strong or weak forces—shifting according to the perspective of the viewer. Similar forces are depicted in *The Flensing Sky* (2004), but in this instance, while the human figures seem to indicate scale, the image is abstract, seemingly proposing a model of natural forces that also bind us socially. Or the swirling clouds and lines might signify the passage of time—like its counterpart, gravity, an immutable law of nature. [C.B.]

Con su cámara de fotos —o a veces de video—, Torbjørn Rødland hace como si nada le estuviese vedado: aficionados al black metal en medio de un bosque, desnudos amoldándose a un entorno silvestre pero sin renunciar a zapatillas de marca, naturalezas muertas de estudio compuestas con esmero a partir de pelotas de béisbol firmadas o copas de vino blanco y tinto que se rompen al chocar en una explosión líquida fijada con el obturador a baja velocidad... Esta prodigalidad es hasta cierto punto un regalo para el espectador, al que se pide que sortee contradicciones aparentes, pero la fusión de géneros —y de vinos— nos lleva a una cuestión de mayor calado en la obra de Rødland, como él mismo ha reconocido: el lugar de la espiritualidad en el mundo actual, y la posibilidad de articularla a través del arte. Su producción podría considerarse como un simulador del concepto oriental de no dualidad, en el que se neutralizan los contrarios. En este aspecto, ver la obra de Rødland equivaldría a una meditación visual, un reconocimiento de lo inútiles que son las categorías, y tal vez de la unidad primordial de todas las cosas. [M.H.]

Nacido en 1970 en Stavanger (Noruega), vive en Los Ángeles (California, Estados Unidos).

Born in 1970 in Stavanger (Norway), he lives in Los Angeles (California, United States).

TORBJØRN RØDLAND

When wielding his camera—and, on occasions, his video camera—Torbjørn Rødland acts as if nothing is off-limits: black metal adherents standing in a forest, nudes accommodating themselves to sylvan nature while still wearing branded sneakers, carefully composed studio still lifes of signed baseballs, or glasses of white and red wine smashing together in a short-shutter-speed frozen explosion of liquid. To an extent, this profusion is a gift for the viewer, who is asked to navigate seeming contradiction, but the melding of genres—and indeed of wines—leads to a larger issue in Rødland's work, one he has personally acknowledged: the place of spirituality in the modern world and the possibility of articulating it through art. One might consider his practice as a working model of the Asian concept of non-duality, in which opposites are equalized. In this respect, viewing Rødland's work becomes equivalent to visual meditation, a recognition of the unhelpfulness of categories and, perhaps, the overriding oneness of everything. [M.H.]





Four Words [Cuatro palabras], 2006

The Mi-Fa Shock [El shock mi-fa], 2018







Untitled [Sin título], 2009-2014

La obra de Josh Smith deja constancia de las sorprendentes libertades que aún quedan en la pintura. Tras haberse dado a conocer a principios de la década de 2000 por una serie de transformaciones estilísticas en torno a su propio nombre garabateado, Smith se ha tomado la licencia de pintar lo que le apetece —figurativo o abstracto, expresivo y conceptual, en series cambiantes—, soslayando a menudo, y cuestionando, lo que se considera buen gusto o seriedad artística. Así, por ejemplo, ha pintado peces de boca fofa y esqueletos burlescos, y también ha hecho incursiones en la cerámica pintada. En *Untitled* (OSLO 06) [Sin título (OSLO 06)] (2013) una palmera destaca sobre una abstracción chillona que sugiere un crepúsculo lisérgico, mientras que *Untitled (Abstract Painting 4)* [Sin título (Pintura abstracta 4)] (2007) es una obra enteramente abstracta que acumula formas en tonos delicados de morado, marrón y verde azulado. Lo que tienen en común estas dos obras, y las otras muchas en que Smith convierte su nomenclatura en elementos compositivos delirantes, es la soltura y fluidez con que el artista maneja la pintura y su energético, por no decir optimista, rechazo de los trillados discursos sobre el «fin» de su medio. Para Smith, por lo que parece, mientras se pinte con sinceridad, la pintura está viva y goza de buena salud. [M.H.]

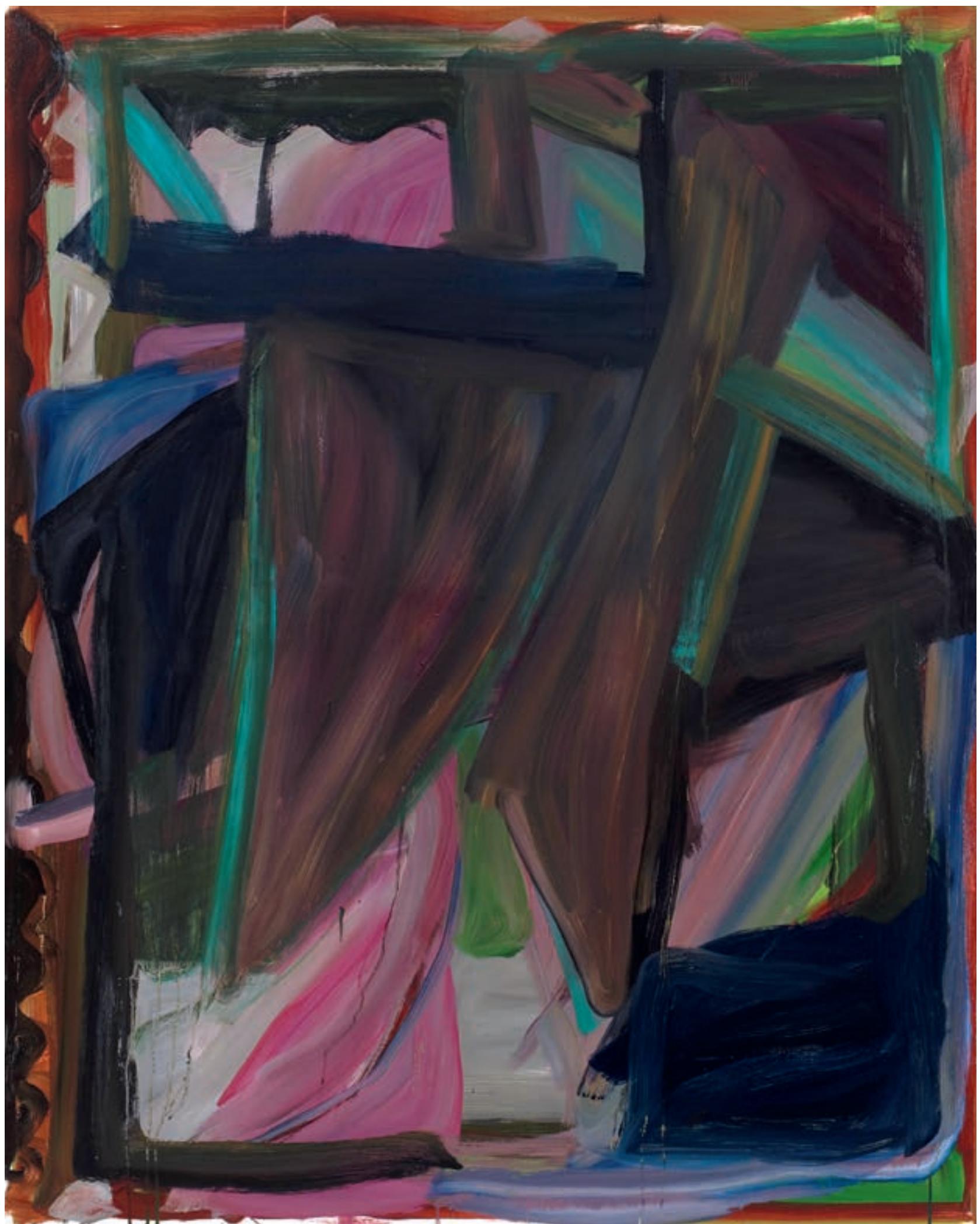
JOSH SMITH

Josh Smith's art is an avowal of the surprising freedoms that remain within painting. After becoming known in the early 2000s via a series of stylistic permutations centered on his own scrawled name, Smith has allowed himself the license to paint whatever he wants—figurative or abstract, expressive and conceptual, in changeable series—often veering away from and querying what is considered good taste or artistic seriousness. For example, he has painted sloppy-mouthed fish and antic skeletons, and has also turned his hand to painted ceramics. *Untitled* [OSLO 06] (2013) features a palm tree against a garish abstraction that suggests a lysergic sunset, while *Untitled (Abstract Painting 4)* (2007) is a fully abstract work, piling up forms in delicate shades of purple, brown, and bluish green. What connects these, and the cavalcade of works in which Smith turns his nomenclature into delirious compositional elements, is the artist's loose and liquefied paint handling and his energetic, even optimistic, disregard for hackneyed narratives about the “end” of his medium. For Smith, it appears, if you are painting sincerely, then painting is alive and well. [M.H.]

Nacido en 1976 en Okinawa (Japón), vive en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1976 in Okinawa (Japan), he lives in New York (United States).

Untitled (Abstract Painting 4) [Sin título (Pintura abstracta 4)], 2007







Untitled (OSLO 06) [Sin título (OSLO 06)], 2013

Time for Yourself [Tiempo para ti mismo], 2017

VIBEKE TANDBERG

Los entresijos de las rutinas domésticas y los momentos cotidianos en los que a duras penas nos fijamos: las fotografías de Vibeke Tandberg dotan de una solidez casi monumental al entramado de la vida diaria. Sus imágenes tienen la facultad de evocar una dimensión inadvertida, sugiriendo que es el tiempo, no el espacio, la sustancia esencial donde vivimos. *Multiple: Old Man Going Up and Down a Staircase* [Múltiple. Hombre mayor subiendo y bajando una escalera] (2003) capta el esfuerzo, digno de Sísifo, de ir a trabajar o a ver amigos, lo cual no impide que el ambiente sea de alegría, como si la repetición, más allá de su inevitabilidad, tuviese algo de placentera. En la serie *Living Together* [Viviendo juntas] (1996), dos mujeres se dedican a sus quehaceres cotidianos sin dar muestras de advertir que alguien está documentando sus vidas. Aunque estén preparadas, lo que más salta a la vista en estas fotos es su relajada naturalidad, y su naturalismo sin adornos. A diferencia de artistas norteamericanos como Gregory Crewdson o Cindy Sherman, que a menudo infunden en sus obras grandes dosis de fantasmagoría, Tandberg da protagonismo a las relaciones íntimas, y al sutil ir y venir de cómo se entremezclan nuestras identidades con nuestros más estrechos allegados. [C.B.]

Nacida en 1967 en Oslo (Noruega), donde vive.

Born in 1967 in Oslo (Norway), where she lives.

The ins and outs of domestic routines and the mundane moments that we barely notice: Vibeke Tandberg's photographs grant the fabric of everyday life a solid, almost monumental quality. Her images have the power to evoke an unnoticed dimension, proposing that time, not space, is the essential substance that we inhabit. *Multiple: Old Man Going Up and Down a Staircase* (2003) depicts the Sisyphean task of getting to work or visiting friends: and yet there is a mood of contentment, as if that repetition involved not only inevitability but a hint of pleasure. In the series *Living Together* (1996), two women go about their daily business seemingly unaware that their lives are being documented. Although staged, what is most apparent in these photographs is the relaxed artlessness, the unembellished naturalistic style. Unlike American artists such as Gregory Crewdson or Cindy Sherman, who often bring a strong dose of phantasmagoria to their work, Tandberg foregrounds intimate relationships, the subtle to and fro of how our identities intermingle with our closest companions. [C.B.]

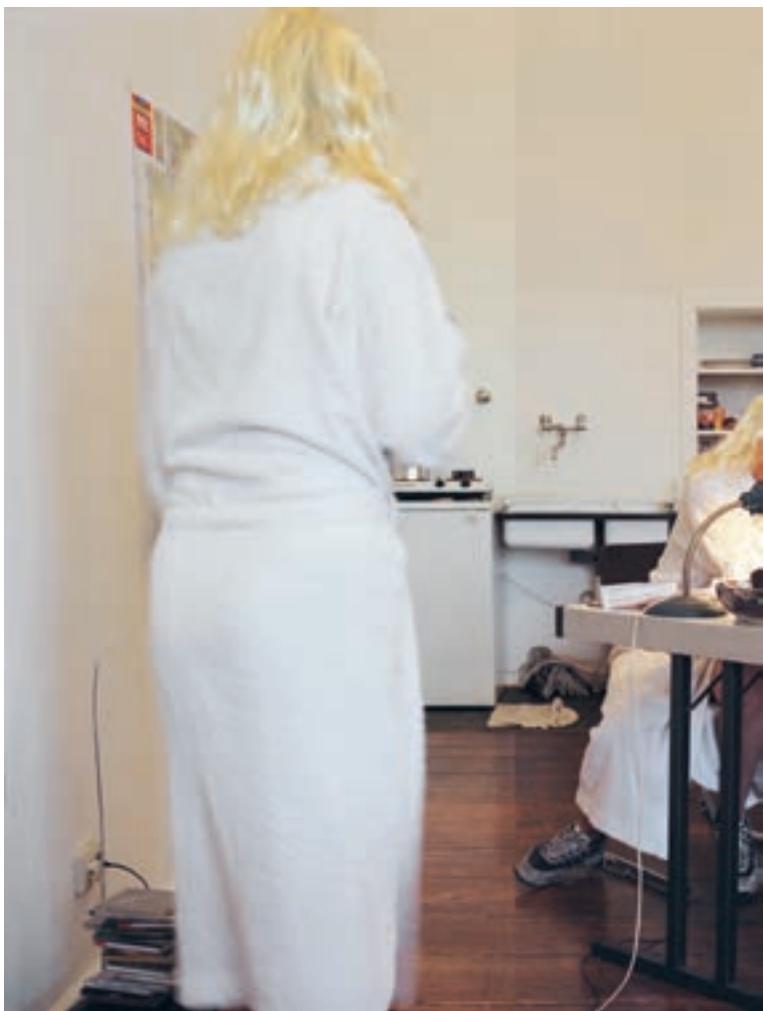
Living Together 20 [Viviendo juntas 20], 1996



Living Together 10
[Viviendo juntas 10], 1996

Living Together 3
[Viviendo juntas 3], 1996







Princess Goes to Bed with a Mountain Bike [La princesa se va a la cama con una bicicleta de montaña], 2001





*Multiple: Old Man Going Up and Down
a Staircase* [Múltiple. Hombre mayor
subiendo y bajando una escalera], 2003

WOLFGANG TILLMANS

Nacido en 1968 en Remscheid (Alemania), vive en Berlín (Alemania).

Born in 1968 in Remscheid (Germany), he lives in Berlin (Germany).





Wolfgang Tillmans es, con toda probabilidad, el fotógrafo más influyente de las últimas décadas, así como uno de los de mayor sagacidad política. Sus imágenes, tomadas por sí solas o en su redistribución siempre cambiante en las exposiciones, desestabilizan y reescriben constantemente su significado —escenas en apariencia improvisadas resultan ser el fruto de una minuciosa composición, y la variable yuxtaposición de las imágenes renueva sin descanso su significado—. Para Tillmans la fotografía es al mismo tiempo una manera de estar vivo —plasmando los entornos en los que se mueve, desde clubes a manifestaciones políticas— y un espacio para el cambio, de la representación a la abstracción —en sus tan elogiados como exquisitos experimentos fotográficos sin cámara—, de la fotografía analógica a la digital y de la fotografía editorial a la documentación de desastres para concienciar al espectador. En su conjunto, la obra de Tillmans constituye un mundo autocreado y en constante expansión cuyos habitantes son sus amigos y gente que piensa como él, así como una perspectiva ética de la realidad que, sin refugiarse nunca en el escapismo, reconoce siempre las fuerzas conservadoras que querrían frustrarla. [M.H.]

Likely the most influential photographic artist of recent decades, Wolfgang Tillmans is also among the most politically astute. His individual images, and their recombination in his ever-shifting exhibition arrays, constantly destabilize and rewrite their own meaning —scenes that look offhand will have been carefully composed, while their changeable juxtaposition perpetually renews their sense. For Tillmans, photography is both a way of being alive—recording the scenes he moves through, from clubs to political protests—and a place to change, from representation to abstraction—in his celebrated, luscious camera-less photography experiments—from analog to digital photography, from editorial photography to awareness-raising documentation of disaster scenes. Taken together, Tillmans' oeuvre constitutes a self-created, ever-expanding world filled with friends and like-minded spirits, as well as an ethical way of regarding reality which never retreats into escapism but always acknowledges the conservative forces that would seek to undo it. [M.H.]





Freischwimmer 118, 2005



RIRKRIT TIRAVANIJA

Nacido en 1961 en Buenos Aires (Argentina), vive en Nueva York (Estados Unidos), Berlín (Alemania) y Chiang Mai (Tailandia).

Born in 1961 in Buenos Aires (Argentina), he lives in New York (United States), Berlin (Germany), and Chiang Mai (Thailand).

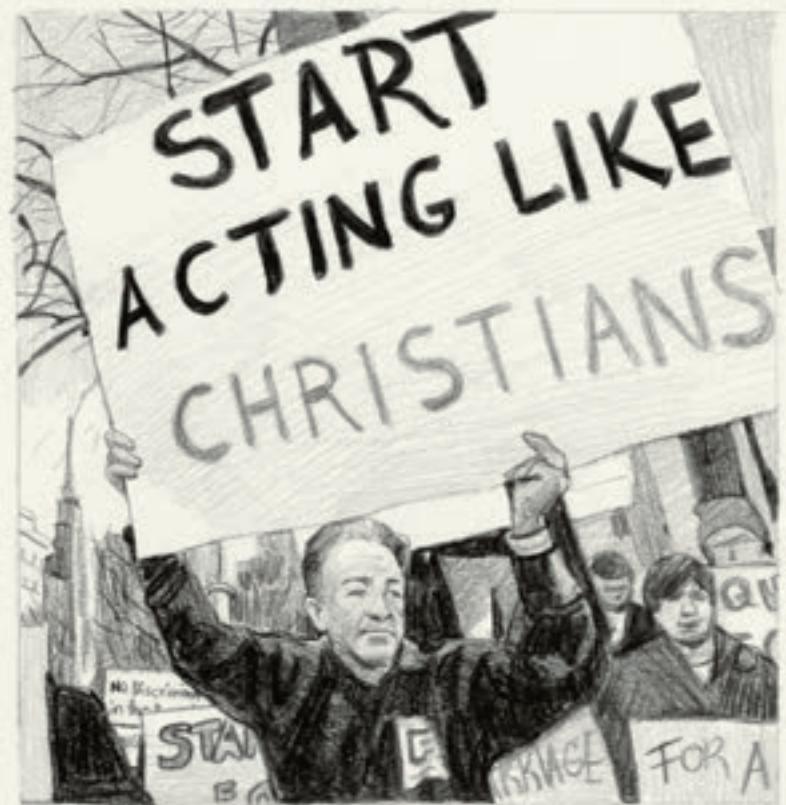
Rirkrit Tiravanija lleva casi treinta años en primera línea de lo que Nicolas Bourriaud llamó «estética relacional» en su libro homónimo de 1998. El momento clave se produjo en 1992, cuando Tiravanija preparó un curry tailandés con arroz en una galería comercial e invitó a los espectadores a consumir su comida en grupo, haciendo nacer así un espacio social dinámico en vez de distribuir objetos inertes por una sala. La obra, ahora titulada *Untitled (Free/Still)* [Sin título (Libre/quieto)] (1992–2011), ha sido revivida en muchas ocasiones a lo largo de los años. A pesar de que lo esencial de la obra sea el acontecimiento irreproducible, el artista también confecciona objetos como *Untitled 1999 (Young Man if My Wife Makes It)* [Sin título 1999 (Joven si lo hace mi mujer)] (1999), que a la vez que un recuerdo del evento es un simulacro casi perfecto de un cuenco de fideos típico de los escaparates de los restaurantes asiáticos. Si, por un lado, el interés de Tiravanija por las formas de arte desmaterializadas y los *happenings* deriva del legado de Fluxus, también ha realizado obras gráficas con preocupaciones sociales similares. Para sus dibujos de manifestaciones, como *Untitled 2007 (Demonstration Drawing 43, 130 and 143)* [Sin título 2007 (Dibujo de manifestación 43, 130 y 143)] (2007), pidió a una serie de estudiantes que dibujasen imágenes de prensa de diversas manifestaciones que habían tenido lugar por todo el mundo, creando así una cápsula comunitaria y de perspectivas múltiples de un momento histórico. [C.B.]

For almost thirty years, Rirkrit Tiravanija has been at the forefront of what Nicolas Bourriaud's dubbed "relational aesthetics" in his 1998 book of the same name. The key moment took place in 1992, when Tiravanija cooked a meal of rice and Thai curry at a commercial gallery, inviting viewers to consume his food as a group and thus conjuring a dynamic social space, rather than assembling a room filled with inert objects. The work, now entitled *Untitled (Free/Still)* (1992–2011), has been revived many times over the years. While the core of the work is the irreproducible occasion, the artist also makes objects such as *Untitled 1999 (Young Man if My Wife Makes It)* (1999), at once a token of the occasion and an almost perfect simulacrum of a bowl of noodles typical of window fronts in Asian restaurants. If Tiravanija's interest in de-materialized art forms and happenings emerges from the legacy of Fluxus, he has also engaged in graphic work that has similar social concerns. For his demonstration drawings, such as *Untitled 2007 (Demonstration Drawing 43, 130, and 143)* (2007), he asked students to draw press images of various demonstrations that had taken place across the globe, creating a communal, multi-perspectival capsule of a historical moment. [C.B.]

Untitled 2007 (Demonstration Drawing 43)
[Sin título 2007 (Dibujo de manifestación 43)], 2007

Untitled 2007 (Demonstration Drawing 130)
[Sin título 2007 (Dibujo de manifestación 130)], 2007

Untitled 2007 (Demonstration Drawing 143)
[Sin título 2007 (Dibujo de manifestación 143)], 2007



Untitled 1999 (Young Man if My Wife Makes It)
[Sin título 1999 (Joven si lo hace mi mujer)], 1999



El arte de Oscar Tuazon se deleita en el potencial estético de las restricciones prácticas. Las exigencias de supervivencia, en particular las dificultades de crear un refugio simple, exigen por igual nuestro sentido del equilibrio, la proporción, la superficie y la textura. Tuazon se adentra en este ámbito aplicando la historia del minimalismo y del arte conceptual a nuestra manera de modificar nuestro entorno para hacerlo habitable.

Untitled [Sin título] (2011) es un compendio arquitectónico, un fragmento de una construcción mayor que invita al público a reflexionar sobre cuestiones básicas de geometría y materiales. Carl Andre decía que su arte no era conceptual, que lo único que le interesaba eran la materia, la textura y el ritmo. Estos intereses también son aplicables a la obra de Tuazon, que incorpora asimismo una dosis del agudo ingenio de Gordon Matta-Clark, y hasta del espíritu de improvisación de otro hijo de la costa Oeste, Ed Kienholz. En las fotografías dobladas de Tuazon el protagonismo recae en nuestros pobres esfuerzos por ordenar el mundo, como puede verse en *Wreck* [Destrozo] y *Shooting Range* [Campo de tiro] (ambas de 2007). En *Wreck* vemos el esqueleto de un vehículo al revés que algún artista ha embadurnado con líneas de aerosol. Incluso aquí encuentra Tuazon una ardua belleza en las curvas y aristas de los restos inútiles de un accidente. [C.B.]

OSCAR TUAZON

Nacido en 1975 en Seattle (Washington, Estados Unidos), vive en Los Ángeles (California, Estados Unidos).

Born in 1975 in Seattle (Washington, United States), he lives in Los Angeles (California, United States).

The art of Oscar Tuazon revels in the aesthetic potential of practical constraints. The exigencies of survival, in particular the difficulties of creating a simple shelter, make equal demands on our sense of balance, proportion, surface, and texture. Tuazon enters this arena bringing the history of minimal and conceptual art to bear on how we alter our environment to make it fit for living.

Untitled (2011) is an architectural abstract, a snippet of a larger structure that invites the viewer to consider fundamental questions of geometry and materials. Carl Andre said that his art was not conceptual, that his only concern was matter, texture, and rhythm. These concerns apply equally to Tuazon's work, which also incorporates a dose of Gordon Matta-Clark's shrewd wit or even the improvisatory spirit of fellow West-coaster Ed Kienholz. Our scruffy attempts to bring order to the world come to the fore in Tuazon's folded photographs, as can be seen in *Wreck* and *Shooting Range* (both 2007). *Wreck* depicts an upside-down husk of an abandoned vehicle criss-crossed with spray paint by some sterling dessert artist. Even here, Tuazon finds a hardscrabble beauty in the curves and angles of a useless wreck. [C.B.]

Untitled [Sin título], 2011



Durante milenios, las imágenes, en todos sus formatos, desempeñaron un papel auxiliar respecto a la literatura, hasta que las vanguardias cuestionaron ese vínculo y proclamaron que la pintura podía ser una forma de arte autónoma. Peter Wächtler infunde nueva vida a la relación entre la imagen y el relato, recurriendo para la temática a su propia ficción —y a sus patologías—, como cuando idea una misteriosa escenografía para ilustrar sus ininterpretables fantasías. *Untitled* [Sin título] (2014) presenta una amenazante escena sobrenatural digna de Goya. Un grupo de gibones se cuelgan con sus largos brazos de una extraña estructura que podría tener una función ritual, mientras al fondo se acumulan los bisontes, y en primer plano se postran, o agonizan, varias figuras humanoides (a menos que sean más gibones), cuya composición simétrica acentúa lo siniestro del ambiente. A Wächtler también le fascinan desde siempre los rockeros británicos de posguerra conocidos como Teddy Boys, a los que ha dedicado varios guiones gráficos que los representan en diversas situaciones. *Teddy Boy 3: "And I Said, Go Back to Bed"; A Winter's Day; Running through the Streets with the Boys, Enjoying Life* [Teddy Boy 3: «Y dije: Vuelve a la cama»; Un día de invierno; Corriendo por las calles con los chicos, disfrutando de la vida] (2016) establece un diálogo entre el estatismo de las figuras en la cama y la insinuación de movimiento en el exterior, generando así una alegoría de la relación entre la imagen fija y la naturaleza secuencial y siempre cambiante de la narración. [C.B.]

PETER WÄCHTLER

Nacido en 1979 en Hannover (Alemania), vive en Bruselas (Bélgica) y Berlín (Alemania).
Born in 1979 in Hannover (Germany), he lives in Brussels (Belgium) and Berlin (Germany).

Pictures in all their formats had for millennia played the midwife to literature before modernism questioned that relationship, declaring that painting could be an autonomous art form. Peter Wächtler resuscitates the relationship between pictures and narrative, drawing upon his own fiction—and pathologies—for subject matter. For instance, he might devise a mysterious mise-en-scène to illustrate his uninterpretable fantasies. *Untitled* (2014) presents a Goya-esque scene of otherworldly menace. Bison fill the background while long-armed gibbons hang from a strange apparatus that may have a ritualistic function. In the foreground, humanoid figures—or more monkeys—slump to the ground in awe or agony, adding to the sinister mood with their symmetrical composition. Wächtler also has a longstanding fascination with the British post-war rockers known as Teddy Boys, resulting in a series of storyboards of the boys in various scenarios. *Teddy Boy 3: "And I Said, Go Back to Bed"; A Winter's Day; Running through the Streets with the Boys, Enjoying Life* (2016) sets up a dialogue between the stasis of the figures in the bed and the hint of movement outside, creating an allegory of the relationship between still pictures and the sequential, ever-changing nature of narrative. [C.B.]





Untitled [Sin título], 2014



*Teddy Boy 3: "And I Said, Go Back to Bed"; A Winter's Day;
Running through the Streets with the Boys, Enjoying Life*
[Teddy Boy 3: «Y dije: Vuelve a la cama»; Un día de invierno;
Corriendo por las calles con los chicos, disfrutando de la vida], 2016





Untitled [Sin título], 2014

Lawrence Weiner, uno de los gigantes del arte conceptual, ha desligado el arte del objeto artístico para reubicarlo ante todo en el cerebro, o en el proceso que va de la palabra escrita a los pensamientos que desencadena. Sus obras textuales, piezas canónicas que se aproximan a la poesía concreta, están compuestas de expresiones intrincadas y frases combinatorias cuyo carácter va de lo descriptivo a lo alusivo o lo desconcertante. Véase, por ejemplo, la combinación en una misma obra de «My house is your house» [Mi casa es tu casa] y de «If you shit on the floor it gets on your feet» [Si cagas en el suelo te ensucias los pies], pasada por la pulcritud característica de la tipografía y el diseño de Weiner; o «Stars don't stand still in the sky» [Las estrellas no se quedan quietas en el cielo], que enlaza mediante una flecha curva con «(For anybody)» [Para nadie], y por último, dentro de un círculo, «Polaris». A Weiner le bastan unas pocas palabras para fusionar la filosofía pop con la cosmología, haciendo que su obra trascienda con mucho sus límites físicos y se convierta en algo que se puede llevar en la memoria, para interrogarlo y darle vueltas. Consecuentemente, Weiner ha extendido esta generosidad al espacio físico. Sus obras adornan instituciones públicas y privadas, donde frases como «Use enough to make it smooth enough» [Úsalo bastante para pulirlo bastante], junto a otra más abrasiva como «Assuming a function» [Suponiendo una función], se leen deprisa, pero necesitan tiempo para eclosionar del todo, y en cierta manera tienen tanto peso como una escultura. [M.H.]

LAWRENCE WEINER

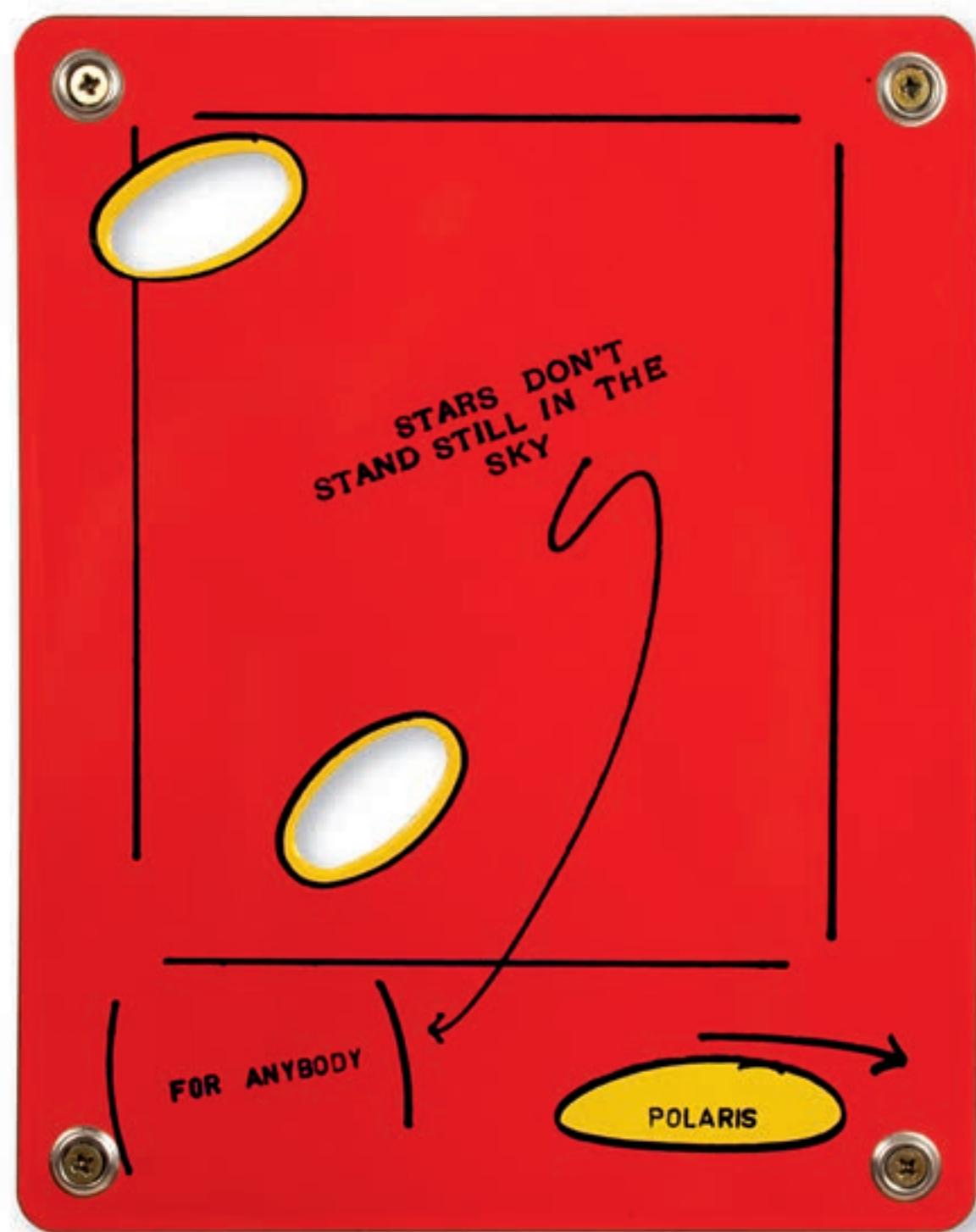
Nacido en 1942 en Nueva York (Estados Unidos), donde vive.

Born in 1942 in New York (United States), where he lives.

A towering figure in conceptual art, Lawrence Weiner unhitched art from the art object, relocating it primarily in the mind, or in the relay between written word and triggered thought. Close to concrete poetry, his canonical text works consist of knotty phrases and combinatorial sentences that can be descriptive, allusive, or baffling by turns.

Consider the combination in one single work of "My house is your house" and "If you shit on the floor it gets on your feet," allied to Weiner's typically suave typography and design; or "Stars don't stand still in the sky," leading via a curving arrow to "(For anybody)" and, finally, an encircled "Polaris." With just a few words, Weiner thus melds pop philosophy and cosmology, expanding his work far beyond its physical confines as it becomes something you can take away within your memory and turn over querying. Fittingly, Weiner has extended this generosity to physical space. His works adorn public and private institutions, where phrases like "Use enough to make it smooth enough," coupled with the frictional "Assuming a function," are quick to read but slow to fully unfold, and somehow as weighty as sculpture. [M.H.]

Stars Don't Stand Still
[Las estrellas no se quedan quietas], 1990



Franz West fue uno de los grandes artistas bufones de la posguerra. Autor de esculturas, collages, muebles e instalaciones, siempre estaba dispuesto a demoler la seriedad más gris con su proteico ingenio. Expuso en museos de todo el mundo, como la Tate Modern, el Centre Pompidou, el Los Angeles County Museum of Art (LACMA), el Museum Ludwig, la Whitechapel Gallery y el Museum of Modern Art de Nueva York.

Con materiales cotidianos como papel maché, yeso y alambre, West brindaba una entrada accesible y familiar a su universo lúdico. En los años setenta y ochenta, su obra optó a menudo por el pequeño formato y un carácter casi efímero, pero a lo largo de sus últimas dos décadas de vida transformó su estética de lo manual en grandes esculturas de aluminio cuyas formas podrían recordar enormes trozos de vísceras. *Sitzskulptur (Sitting Sculpture)* [Sitzskulptur (Escultura para sentarse)] (2004) es un ejemplo típico de estas obras: una escultura cosida de manera tosca como una salchicha Frankenstein, que es al mismo tiempo abyecta y cómica, un gusano violáceo gigante, sin cabeza y ciego, que —teniendo en cuenta el título— podría invitar al visitante a sentarse sobre su rugosa piel. [C.B.]

FRANZ WEST

Nació en 1947 en Viena (Austria), donde murió en 2012.

Born in 1947 in Vienna (Austria), where he died in 2012.

Sitzskulptur (Sitting Sculpture)
[Sitzskulptur (Escultura para sentarse)], 2004

Franz West was one of the great artist jesters of the post-war era. Working in sculpture, collage, furniture, and installation, West was always willing to demolish dull earnestness with his protean wit. He exhibited in museums across the world, including Tate Modern, Centre Pompidou, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Museum Ludwig, The Whitechapel, and New York's Museum of Modern Art.

Making use of everyday materials such as papier mâché, plaster, and wire, West offered an accessible, familiar entranceway into his playful universe. Through the 1970s and 1980s, his work was often small-scale and almost ephemeral in character, but over the past two decades of his life he transformed this handmade aesthetic into large-scale aluminum sculptures whose forms might bring to mind massive slabs of viscera. *Sitzskulptur (Sitting Sculpture)* (2004) is a typical example of such works: roughly sutured, like some Frankenstein sausage, the sculpture is at once abject and comic, a giant purplish worm, headless and blind, that might—given the title—invite the visitor to take a seat on its rough skin. [C.B.]



2 x 20 Years of Parkett (for Parkett 70) [2 x 20 años de Parkett (para Parkett 70)], 2004





Untitled [Sin título], 2007



SUE WILLIAMS

Nacida en 1954 en Chicago (Illinois, Estados Unidos), vive en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1954 in Chicago (Illinois, United States), she lives in New York (United States).





Desde su reconocimiento a mediados de los años noventa, Sue Williams se ha forjado un vocabulario de formas caricaturescas y deconstruidas que organiza en el lienzo para crear abstracciones dinámicas y ondulantes. Sin embargo, siempre hay imágenes incrustadas en estos entramados de formas. Esta imaginería, a menudo excesiva y exuberante, es la base de sus pinturas, generando el contenido social y político que Williams considera esencial para entender su obra, como las desigualdades sociales y de género.

Visto de lejos, *Bubbles* [Burbujas] (2003) recibe al espectador con un motivo rítmico de formas bulbosas y carnosas. Una inspección más detenida revela una panoplia de partes corporales, con genitales de ambos sexos incluidos, así como vísceras y extremidades. Si el estilo gráfico está entre el Dr. Seuss y Philip Guston, el efecto de conjunto crea una experiencia dual muy propia de Williams: por un lado, el placer de los motivos; por el otro, la incomodidad de las partes corporales, y el efecto socialmente igualador de verlas agrupadas en una sola imagen. A la pregunta de cómo describiría su obra en tres palabras, Williams ha contestado: «Graciosa, repulsiva, simpática... Así es como la siento». [C.B.]

Since her breakthrough in the mid-1990s, Sue Williams has developed a visual vocabulary of deconstructed cartoonish forms that she organizes across the canvas to create dynamic, roiling abstractions. Yet there are always images embedded in the overall tapestry of patterns. The imagery, often excessive and exuberant, undergirds the paintings, creating the social and political content that she feels is vital to understanding her work, such as social and gender inequality.

From afar, *Bubbles* (2003) greets the viewer with its rhythmic pattern of bulbous, fleshy forms. Closer inspection reveals a panoply of body parts, including both male and female genitalia, as well as innards and limbs. If the graphic style is part Dr. Seuss, part Philip Guston, the overall effect provides a twofold experience that is distinctly Williams: the pleasure of the patterns combined with the discomfort of the body parts, and the socially leveling effect of seeing them grouped together in a single picture. Asked how she would describe her work in three words, Williams responded, “Funny, obnoxious, likable... That is what I feel about it.” [C.B.]

Bubbles [Burbujas], 2003

Lista de obra List of Works

DARREN ALMOND

Arctic Plate 5 [Placa ártica 5], 2003

Impresión cromogénica

133 x 133 cm

Arctic Plate 5, 2003

C-print

133 x 133 cm

Arctic Plate 6 [Placa ártica 6], 2003

Impresión cromogénica

133 x 133 cm

Arctic Plate 6, 2003

C-print

133 x 133 cm

North Star [Estrella Polar], 2005

Aluminio y pintura

41 x 158 x 12 cm

North Star, 2005

Aluminum and paint

41 x 158 x 12 cm

Rupture I [Ruptura I], 2011

Lienzo entretejido

152,4 x 114,3 cm

Rupture I, 2011

Woven canvas

152.4 x 114.3 cm

Slice/Wave Fulgurite III.I.

[Corte/Fulgurita en ola III.I], 2013

Arena, granito, vidrio, resina, ópalo y granate sobre vidrio y base de madera lacada con spray

6 x 106,7 x 24,8 cm

Slice/Wave Fulgurite III.I., 2013

Sand, granite, glass, resin, opal, spray, and lacquered wooden plinth

6 x 106.7 x 24.8 cm

Grain – Meander Gate [Grano], 2018

Acrílico sobre lienzo

152,4 x 114,3 cm

Grain – Meander Gate, 2018

Acrylic on canvas

152.4 x 114.3 cm

JOHN BOCK

Untitled (27-05-2010)

[Sin título (27-05-2010)], 2010

Collage sobre cartón

84,5 x 39 cm (con marco)

Untitled (27-05-2010), 2010

Collage on cardboard

84.5 x 39 cm (framed)

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ

After PB. (I) [A la manera de PB. (I)], 1985-1990

Óleo y carboncillo sobre tabla y lienzo

110 x 92 cm

After PB. (I), 1985-1990

Oil and charcoal on board and canvas

110 x 92 cm

Plum Vase [Jarrón ciruela], 2014

Cerámica vidriada

43 x 22 (Ø) cm

Ed. 3/5

Plum Vase, 2014

Glazed ceramics

43 x 22 (Ø) cm

Ed. 3/5

TAUBA AUERBACH

Static 01 [Estática 01], 2008

Impresión cromogénica sobre papel de calidad de archivo

151 x 105 cm

Ed. 1/3 + 1 PA

Static 01, 2008

C-print on archival grade paper

151 x 105 cm

Ed. 1/3 + 1 AP

Untitled (Fold) [Sin título

(Pliegue)], 2010

Acrílico sobre lienzo

203,2 x 152,4 cm

Untitled (Fold), 2010

Acrylic on canvas

203.2 x 152.4 cm

Rope Vase [Jarrón con cuerda], 2014
Cerámica vidriada
30 x 23 (Ø) cm
Ed. 4/5
Rope Vase, 2014
Glazed ceramics
30 x 23 (Ø) cm
Ed. 4/5

Rope Vase [Jarrón con cuerda], 2014
Cerámica vidriada
30 x 23 (Ø) cm
Ed. 5/5
Rope Vase, 2014
Glazed ceramics
30 x 23 (Ø) cm
Ed. 5/5

Rose Vase [Jarrón para rosa], 2014
Cerámica vidriada
26 x 18 (Ø) cm
Ed. 1/5
Rose Vase, 2014
Glazed ceramics
26 x 18 (Ø) cm
Ed. 1/5

Rose Vase [Jarrón para rosa], 2014
Cerámica vidriada
26 x 18 (Ø) cm
Ed. 3/5
Rose Vase, 2014
Glazed ceramics
26 x 18 (Ø) cm
Ed. 3/5

Tulip Vase [Jarrón para tulipán], 2014
Cerámica vidriada
33 x 21 (Ø) cm
Ed. 2/5
Tulip Vase, 2014
Glazed ceramics
33 x 21 (Ø) cm
Ed. 2/5

IAN CHENG

Baby Feat. Loma Linda
[Hazaña de bebé.
Loma Linda], 2013
Simulación en directo,
duración infinita,
sonido y servicios de
inteligencia artificial
Pieza única de una ed. de 5
Baby Feat. Loma Linda, 2013
Live simulation, infinite
duration, sound, and artificial
intelligence services
Unique in ed. of 5

Droning Like a Ur [Zumbando
como un primitivo], 2014
Simulación en directo,
duración infinita, y sonido
Pieza única de una
ed. de 7 + 1 PA
Droning Like a Ur, 2014
Live simulation, infinite
duration, and sound
Unique in ed. of 7 + 1 AP

*Emissary in the Squat of
Gods: Production Storyboard.*
scene3.vignette1 [Emisario en
la casa okupa de los dioses:
guion gráfico de producción.
escena3.viñeta1], 2015
Guion gráfico impreso
en láser a color, con
anotaciones a pluma
estilográfica, sobre
papel gris de 300 g
27,9 x 21,6 cm
*Emissary in the Squat of
Gods: Production Storyboard.*
scene3.vignette1, 2015
Storyboard printed in color
laser, with annotations
in ink pen, on 110-pound
grey stock paper
27.9 x 21.6 cm

ANNE COLLIER

Woman Crying (Comic)
9 [Mujer llorando
(Comic) 9], 2019
Impresión cromogénica
170,5 x 127 cm
Ed. 3/5 + 2 PA

Woman Crying
(Comic) 9, 2019
C-print
170,5 x 127 cm
Ed. 3/5 + 2 AP

TRISHA DONNELLY

Untitled [Sin título], 2003
Impresión en
gelatina de plata
12,7 x 17,8 cm
Ed. 3/5
Untitled, 2003
Gelatin-silver print
12,7 x 17,8 cm
Ed. 3/5

*The Dashiell Delay - An
Edition Subscription* (for
Parkett 77) [La demora
de Dashiell - Edición
para suscriptores (para
Parkett 77)], 2007
Técnica mixta
25,4 x 20,3 cm
Ed. 42/45
*The Dashiell Delay -
An Edition Subscription*
(for Parkett 77), 2007
Mixed media
25.4 x 20.3 cm
Ed. 42/45

Untitled [Sin título], 2007
Lápiz, tinta y lápiz de
color sobre papel
8 dibujos
41,9 x 29,2 cm (cada uno)
Untitled, 2007
Pencil, ink, and colored
pencil on paper
8 drawings
41.9 x 29.2 cm (each)
Untitled [Sin título], 2007
Esmalte sobre tela
140 x 90 cm
Untitled, 2007
Enamel on fabric
140 x 90 cm

Untitled 1 (Double Alpha)
[Sin título 1 (Doble
Alfa)], 2007
Impresión en chorro de tinta
158,7 x 111,7 cm
Ed. 3/5

*Untitled 1 (Double
Alpha)*, 2007
Inkjet print
158,7 x 111,7 cm
Ed. 3/5

Untitled [Sin título],
2007-2008
Impresión sobre papel
19 x 19 cm
Ed. 1/5
Untitled, 2007-2008
Print on paper
19 x 19 cm
Ed. 1/5

Untitled [Sin título], 2009
Tinta sobre papel
Díptico: 41,9 x 29,2 cm
(cada uno)
Untitled, 2009
Ink on paper
Diptych: 41.9 x 29.2 cm (each)

ELIZA DOUGLAS

Nothing but Fog
[Solo niebla], 2017
Óleo sobre lienzo
210 x 180 cm
Nothing but Fog, 2017
Oil on canvas
210 x 180 cm

The Promise
[La promesa], 2018
Óleo sobre lienzo
210 x 180 cm
The Promise, 2018
Oil on canvas
210 x 180 cm

CARROLL DUNHAM

Female Portrait (6-22-99)
[Retrato femenino
(22-6-99)], 1999
Lápiz sobre papel
14,9 x 18,4 cm
Female Portrait (6-22-99), 1999
Pencil on paper
14.9 x 18.4 cm
Female Portrait (6-23-99)
[Retrato femenino
(23-6-99)], 1999
Lápiz sobre papel
14,9 x 18,4 cm

Female Portrait
(6-23-99), 1999
Pencil on paper
14.9 x 18.4 cm

Dead Space (Inside) [Espacio muerto (Dentro)], 2005
Acrílico sobre lienzo
152,7 x 122,2 cm
Dead Space (Inside), 2005
Acrylic on canvas
152.7 x 122.2 cm

OLAFUR ELIASSON

The Kaleidoscope City [La ciudad caleidoscopio], 2004
Filtro con efecto de color, madera, goma y tornillos
200 x 150 (Ø) cm
The Kaleidoscope City, 2004
Color effect filter, wood, rubber, and screws
200 x 150 (Ø) cm

Striped Eye Lamp [Lámpara ojo a rayas], 2005
Cristal filtrante con efecto de color, cable, bombilla de 60w y trípode
305 x 90 x 90 cm
Ed. 3/10 + 2 PA

Striped Eye Lamp, 2005
Color effect filter glass, wire, 60w light bulb, and tripod
305 x 90 x 90 cm
Ed. 3/10 + 2 AP

Yellow Door Semicircle [Semicírculo de puerta amarillo], 2008
Foco, trípode, espejo y lámina de proyección en color
Dimensiones variables:
188 x 88 x 88 cm (trípode/foco); 220 x 130 cm (espejo)
Ed. 1/3 + 1 PA

Yellow Door Semicircle, 2008
Spotlight, tripod, mirror, and color projection foil
Dimensions variable:
188 x 88 x 88 cm (tripod/spotlight);
220 x 130 cm (mirror)
Ed. 1/3 + 1 AP

ROE ETHRIDGE

Moon [Luna], 2003
Impresión cromogénica
60,9 x 76,2 cm
Ed. 2/5 + 2 PA
Moon, 2003
C-print
60.9 x 76.2 cm
Ed. 2/5 + 2 AP
Moon [Luna], 2003–2008
Impresión en chorro de tinta con calidad de archivo
127 x 101,6 cm
Ed. 2/5
Moon, 2003–2008
Archival inkjet print
127 x 101.6 cm
Ed. 2/5

Louise Blowing a Bubble [Louise haciendo un globo], 2011
Impresión cromogénica
111,8 x 83,8 cm
Ed. 1/5 + 2 PA
Louise Blowing a Bubble, 2011
C-print
111.8 x 83.8 cm
Ed. 1/5 + 2 AP

JANA EULER

From Private to Public Painting and the Street Light on the Way [De la pintura privada a la pública y la farola de camino], 2013
Óleo y sombra de ojos sobre lienzo
80 x 60 cm
From Private to Public Painting and the Street Light on the Way, 2013
Oil and eye shadow on canvas
80 x 60 cm

GWF 3, 2019
Acrílico y óleo sobre lienzo
300 x 200 cm
GWF 3, 2019
Acrylic and oil on canvas
300 x 200 cm

LORETTA FAHRENHOLZ

Kbo-Isar-Amper-Klinikum, Kunsttherapie I [Kbo-Isar-Amper-Klinikum, Terapia artística I], 2015
Impresión digital sobre lámina lenticular
59 x 115 cm
Ed. 1/2 + 1 PA
Kbo-Isar-Amper-Klinikum, Kunsttherapie I [Kbo-Isar-Amper-Klinikum, Artistic Therapy I], 2015
Digital print on lenticular film
59 x 115 cm
Ed. 1/2 + 1 AP

MATIAS FALDBAKKEN

Lindbergh and Gacy [Lindbergh y Gacy], 2005
Impresión LightJet en blanco y negro coloreada a mano sobre papel de archivo Kodak
28 x 40 cm
Lindbergh and Gacy, 2005
Hand-colored LightJet black and white print on Kodak archival paper
28 x 40 cm

Untitled (Gold Teeth 2) [Sin título (Dientes de oro 2)], 2006
Impresión LightJet coloreada a mano sobre papel de archivo Kodak
71 x 47,3 cm
Untitled (Gold Teeth 2), 2006
Hand-colored LightJet print on Kodak archival paper
71 x 47.3 cm

Fashioned by Slavery (Oslo 09) [Confeccionado por la esclavitud (Oslo 09)], 2012
Tinta china sobre impresión LightJet en papel de calidad de archivo Fuji Chrystal
160 x 118 cm

Fashioned by Slavery (Oslo 09), 2012

Indian ink on LightJet print on Fuji Chrystal file-quality paper
160 x 118 cm

URS FISCHER

Fuck You Thank You [Que te jodian gracias], 2007
Aluminio fundido y acrílico
97 x 305 x 172 cm
PA 1/1. Ed. 2
Fuck You Thank You, 2007
Cast aluminum and acrylic
97 x 305 x 172 cm
1/1 AP. Ed. 2

Noisette, 2009
Silicena, sensor de movimiento y motor eléctrico
Dimensiones variables
Ed. 1/3 + 2 PA
Noisette, 2009
Silicone, motion sensor, and electric motor
Dimensions variable
Ed. 1/3 + 2 AP

PETER FISCHLI & DAVID WEISS

Untitled (Tokyo) [Sin título (Tokio)], 1990
Impresión cromogénica
124 x 190 cm
PA 1/1. Ed. 6
Untitled (Tokyo), 1990
C-print
124 x 190 cm
AP 1/1. Ed. 6

AARON GARBER-MAIKOVSKA

Untitled [Sin título], 2013
Tinta y pastel sobre soporte de archivo Gator
241,3 x 119,4 cm
Untitled, 2013
Ink and pastel on archival Gator board
241.3 x 119.4 cm

Untitled [Sin título], 2015
Impresión ultravioleta,
tinta y acrílico sobre
soporte de archivo Gator
241 x 119,4 cm
Untitled, 2015
UV print, ink, and acrylic
on archival Gator board
241 x 119,4 cm

ISA GENZKEN

Radio, 1999
Cemento y metal
107 x 24 x 6 cm
Radio, 1999
Concrete and metal
107 x 24 x 6 cm

Al dente (for Parkett 69) [Al dente (para Parkett 69)], 2003
Cerámica italiana,
laca y plástico
30 x 20 x 26 cm
Ed. 41/74
Al dente (for Parkett 69),
2003
Italian ceramic,
lacquer, and plastic
30 x 20 x 26 cm
Ed. 41/74

Al dente (for Parkett 69) [Al dente (para Parkett 69)], 2003
Cerámica italiana,
laca y plástico
30 x 20 x 26 cm
Ed. 64/74
Al dente (for Parkett 69),
2003
Italian ceramic,
lacquer, and plastic
30 x 20 x 26 cm
Ed. 64/74

MARK HANDFORTH

Iceberg, 2004
Aluminio, vinilo
reflectante y pintura
218,4 x 240 x 50,2 cm

Iceberg, 2004
Aluminum, reflective
vinyl, and paint
218,4 x 240 x 50,2 cm

LOTHAR HEMPEL

Iron Butterfly [Mariposa de hierro], 2005
Acrílico sobre aluminio
200 x 100 cm
Iron Butterfly, 2005
Acrylic on aluminum
200 x 100 cm

Sie will nur noch tanzen
[Ella ya solo quiere bailar], 2005
Acrílico sobre papel
montado sobre cartón
205 x 58,4 cm
Sie will nur noch tanzen [She Only Wants to Dance], 2005
Acrylic on paper mounted
on cardboard
205 x 58,4 cm

She Sings for Freedom and I Love Her! [¡Ella canta por la libertad, y la adoro!], 2007
Marioneta de fieltro
255 x 60,5 x 60,5 cm
She Sings for Freedom and I Love Her!, 2007
Felt puppet
255 x 60,5 x 60,5 cm

ANN CATHRIN NOVEMBER HÖIBO

Untitled (Documentation Is Everything 07) [Sin título (La documentación lo es todo 07)], 2011
Espejo, cangrejeras
y zapatos de piel
Dimensiones variables
Untitled (Documentation Is Everything 07), 2011
Mirror, rubber sandals,
and leather shoes
Dimensions variable

Untitled (Alpelue 25) [Sin título (Boina 25)], 2012
Hueso de oveja fundido en bronce y cuerda de nailon
420 cm (cuerda);
20 x 9 x 8 cm (hueso)
Untitled (Alpelue 25)
[Beret 25], 2012
Sheep bone cast in bronze and nylon rope
420 cm (rope);
20 x 9 x 8 cm (bone)

Untitled (Jif or Jiffy)
[Sin título], 2014
Lana tejida a mano, nailon
y tejido de punto
210 x 182 x 15 cm
Untitled (Jif or Jiffy), 2014
Handwoven wool,
nylon, and jersey
210 x 182 x 15 cm

CARSTEN HÖLLER

Schneeflocke (Modell I)
(medium) [Copo de nieve
(Modelo I) (Medio)], 2000
Vidrio y sustancias químicas
Dimensiones variables
entre 42-47 (Ø) cm
Ed. 10/10
Schneeflocke (Modell I)
(medium) [Snowflake
(Model I) (Medium)], 2000
Glass and chemical substances
Dimensions variable
between 42-47 (Ø) cm
Ed. 10/10

Key to the Laboratory of Doubt (for Parkett 77)
[Llave del laboratorio de la duda (para Parkett 77)], 2006
Llave anamórfica de plata
de ley, cilindro de acero
pulido y cadena de plata
8 x 2 x 0,5 cm (llave);
4 x 2 cm (cilindro);
70 cm (cadena)
Ed. 25/50

Key to the Laboratory of Doubt (for Parkett 77), 2006
Anamorphic key cast in sterling silver, polished steel cylinder, and silver chain
8 x 2 x 0,5 cm (key); 4 x 2 cm (cylinder); and 70 cm (chain)
Ed. 25/50

Doppelpilzvitrine (Einfach)
[Vitrina de seta doble
(Fácil)], 2009
Réplicas de setas en poliuretano fundido, pintura acrílica, discos de cristal y alfileres metálicos en vitrina con estructura de metal recubierto de polvo
31 x 26 x 26 cm
Doppelpilzvitrine (Einfach)
[Double-Mushroom Glass Cabinet (Easy)], 2009
Cast polyurethane mushroom replicas, acrylic paint, glass discs, and metal pins in glass cabinet with powder-coated metal structure
31 x 26 x 26 cm

FABRICE HYBER

Hypnotic [Hipnótico], 2003
Óleo, carboncillo y papiers collés sobre lienzo
121 x 101 cm
Hypnotic, 2003
Oil, charcoal, and papiers collés on canvas
121 x 101 cm

ANNE IMHOF

I Remember
[Me acuerdo], 2013
Alabastro y yeso
15 x 8 x 9 cm
I Remember, 2013
Alabaster and plaster
15 x 8 x 9 cm

Summerhouses, 2013
Dibond negro
raspado y acrílico
70 x 53 cm

Summerhouses, 2013
Scratched black
Dibond and acrylic
70 x 53 cm

Habt ihr euch
[Os habéis], 2014
Óleo, cola de piel de conejo, carboncillo y pastel sobre papel
33,5 x 24 cm
Habt ihr euch
[Have You], 2014
Oil, rabbit-skin glue, charcoal, and pastel on paper
33,5 x 24 cm

Untitled [Sin título], 2017
Barniz sobre metal
180 x 135 cm
Untitled, 2017
Varnish on metal
180 x 135 cm

SERGEJ JENSEN

Untitled [Sin título], 2003
Seda
190 x 160 cm
Untitled, 2003
Silk
190 x 160 cm

Untitled [Sin título], 2005
Pintura sobre seda
100 x 140 cm
Untitled, 2005
Paint on silk
100 x 140 cm

Untitled (Vorhang) [Sin título (Cortina)], 2006
Dinero sobre lienzo
40 x 50 cm
Untitled (Vorhang) [Curtain], 2006
Money on canvas
40 x 50 cm

Untitled [Sin título], 2008
Lino cosido
155 x 560 cm
Untitled, 2008
Sewn linen
155 x 560 cm

Untitled [Sin título], 2010
Rotulador sobre papel
26 x 22,5 cm
Untitled, 2010
Marker on paper
26 x 22.5 cm

KAREN KILIMNIK

"Iceberg Ahead!"
[«Iceberg a proa!»], 2002
Óleo soluble en agua sobre lienzo
76 x 61 cm
"Iceberg Ahead!", 2002
Water-soluble oil on canvas
76 x 61 cm

Frog Pond [Estanque de ranas], 2004
Pastel sobre papel
23 x 24 cm
Frog Pond, 2004
Pastel on paper
23 x 24 cm

Time [Tiempo], 2004
Óleo soluble en agua sobre lienzo
15,2 x 20,3 cm
Time, 2004
Water-soluble oil on canvas
15.2 x 20.3 cm

RAGNAR KJARTANSSON

Moose Sacrifice [Sacrificio de alce], 2006
Bordado enmarcado y bolígrafo
21 x 46 cm
Moose Sacrifice, 2006
Framed embroidery and pen
21 x 46 cm

JIM LAMBIE

The Doors (Love Me Two Times) [The Doors (Ámame dos veces)], 2005
Puerta de madera, espejos y pintura brillante
199 x 142 x 42,5 cm

The Doors (Love Me Two Times), 2005
Wooden door, mirrors, and gloss paint
199 x 142 x 42.5 cm

Canis Majoris (Carbon Twelve Remix) [Canis Majoris (Remezcla de carbono doce)], 2008
Aluminio, transferencia fotográfica y espejos
320 x 465 x 158 cm
Canis Majoris (Carbon Twelve Remix), 2008
Aluminum, photographic transfer, and mirrors
320 x 465 x 158 cm

Sonic Reducer 15 [Reductor de sonido 15], 2008
Bloque de cemento y fundas de discos
44,5 x 53 x 42 cm
Sonic Reducer 15, 2008
Concrete block and album covers
44.5 x 53 x 42 cm

Sonic Reducer 16 [Reductor de sonido 16], 2008
Bloque de cemento y fundas de discos
49 x 50 x 53 cm
Sonic Reducer 16, 2008
Concrete block and album covers
49 x 50 x 53 cm

Sonic Reducer 18 [Reductor de sonido 18], 2008
Bloque de cemento y fundas de discos
52,5 x 52 x 54 cm
Sonic Reducer 18, 2008
Concrete block and album covers
52.5 x 52 x 54 cm

The Strokes (White/Wine Version) [The Strokes (Versión blanco/vino)], 2008
Cinta de vinilo blanca y burdeos
Dimensiones variables
Ed. 3/3 + 1 PA

The Strokes (White/Wine Version), 2008
White and wine-red vinyl tape
Dimensions variable
Ed. 3/3 + 1 AP

KLARA LIDÉN

Self Portrait with the Keys to the City [Autorretrato con las llaves de la ciudad], 2005
Impresión cromogénica
60 x 42 cm
Ed. 3/10 + 1 PA
Self Portrait with the Keys to the City, 2005
C-print
60 x 42 cm
Ed. 3/10 + 1 AP

Toujours être ailleurs [Estar siempre en otro sitio], 2010
Carteles encontrados y tres proyecciones de diapositivas con diapositivas hechas a mano con impresión de tinta sobre acetato
Dimensiones variables
Ed. 3 + 2 PA
Toujours être ailleurs [Always to Be Elsewhere], 2010
Found billboard posters and three slide projections with handmade inkjet on acetate slides
Dimensions variable
Ed. 3 + 2 AP

Untitled (Poster Painting) [Sin título (Pintura sobre cartel)], 2010
Carteles y pintura
180 x 60 x 14 cm
Untitled (Poster Painting), 2010
Posters and paint
180 x 60 x 14 cm

Untitled (Trashcan) [Sin título (Papelera)], 2010
Papelera metálica
Dimensiones variables
Untitled (Trashcan), 2010
Metal trashcan
Dimensions variable

Untitled (Bench)
[Sin título (Banco)], 2011
Madera encontrada,
cartón y goma
50 x 240 x 55,5 cm

Untitled (Bench), 2011
Salvaged wood,
cardboard, and rubber
50 x 240 x 55.5 cm

Untitled (Down)
[Sin título (Abajo)], 2011
Impresión cromogénica
40 x 30 cm
Ed. 1/3
Untitled (Down), 2011
C-print
40 x 30 cm
Ed. 1/3

Lamp [Lámpara], 2012
Cono de tráfico, estructura
de lámpara y bombilla
49 x 50 x 50 cm
Ed. 3/3 + 2 PA
Lamp, 2012
Traffic cone, light
fixture, and bulb
49 x 50 x 50 cm
Ed. 3/3 + 2 AP

Untitled (Trashcan)
[Sin título (Papelera)], 2013
Papelera metálica
Dimensiones variables
Untitled (Trashcan), 2013
Metal trashcan

Untitled (Bird Housing)
[Sin título (Alojamiento
para pájaros)], 2014
Madera y acero
28 x 160 x 24 cm
Untitled (Bird Housing), 2014
Wood and steel
28 x 160 x 24 cm

HELEN MARTEN

Happy Drunks, Soggy
Blueprints (1) [Borrachos
felices, planos
mojados (1)], 2011
Acero con revestimiento
de polvo, vinilo impreso
y lana cosida
127 x 37 x 35 cm

Happy Drunks, Soggy
Blueprints (1), 2011
Powder-coated steel, printed
vinyl, and stitched fleece
127 x 37 x 35 cm

Rustic's Ransom (Bone)
[Rescate de lo rústico
(Hueso)], 2011
Barra de acero con
revestimiento de polvo,
Corian y cuatro teléfonos
móviles Nokia
157 x 110 x 3,5 cm
Rustic's Ransom (Bone), 2011
Powder-coated steel
bar, Corian, and four
Nokia mobile phones
157 x 110 x 3,5 cm

NICK MAUSS

Untitled [Sin título], 2007
Tinta y carboncillo sobre papel
83 x 59 cm
Untitled, 2007
Ink and charcoal on paper
83 x 59 cm

Arm in Arm [Del brazo], 2010
Carboncillo sobre papel
64,3 x 47,8 cm
Arm in Arm, 2010
Charcoal on paper
64,3 x 47,8 cm

Word Shape [Forma
de palabra], 2011
Pastel sobre papel
42 x 35 cm
Word Shape, 2011
Pastel on paper
42 x 35 cm

Boundaries Dissolved In
[Límites disueltos], 2013
Cerámica vidriada
44 x 34 cm
Boundaries Dissolved In, 2013
Glazed ceramics
44 x 34 cm

All Are More [Todos
son más], 2014
Acrílico sobre aluminio
montado sobre tabla
61 x 45,7 cm

All Are More, 2014
Acrylic on aluminum
mounted on board
61 x 45,7 cm

BIRGIT MEGERLE

Untitled [Sin título], 2004
Acuarela sobre papel
32 x 24 cm
Untitled, 2004
Watercolor on paper
32 x 24 cm

Untitled [Sin título], 2004
Lápiz de color sobre papel
42 x 29,7 cm
Untitled, 2004
Colored pencil on paper
42 x 29,7 cm

Untitled [Sin título], 2005
Lápiz de color sobre papel
29,7 x 42 cm
Untitled, 2005
Colored pencil on paper
29,7 x 42 cm

Untitled [Sin título], 2005
Gouache sobre papel
30 x 21 cm
Untitled, 2005
Gouache on paper
30 x 21 cm

Untitled [Sin título], 2005
Lápiz de color sobre papel
29,7 x 42 cm
Untitled, 2005
Colored pencil on paper
29,7 x 42 cm

Elles [Ellas], 2018
Óleo sobre lino
70 x 60 cm
Elles [Them], 2018
Oil on linen
70 x 60 cm

DAIDŌ MORIYAMA

Misawa, 1971
Impresión en
gelatina de plata
73 x 108 cm

Misawa, 1971
Gelatin-silver print
73 x 108 cm

Shinjuku 1973, 25pm, 1973

Película de 8mm
transferida a DVD
16 min 29 s
Ed. 3/5 + 3 PA
Shinjuku 1973, 25pm, 1973
8mm film transferred
to DVD
16 min 29 sec
Ed. 3/5 + 3 AP

Yashi, 2008
Impresión en blanco y negro
100 x 150 cm
Yashi, 2008
Black and white print
100 x 150 cm

JORGE PARDO

Untitled (Set of 5 Floor Lamps)
[Sin título (Conjunto de 5
lámparas de suelo)], 2004
Cristal, madera y
cables eléctricos
Dimensiones variables
Untitled (Set of 5 Floor
Lamps), 2004
Glass, wood, and
electrical wiring
Dimensions variable

VERONIKA PAUSOVA

Two Beating Hearts [Dos
corazones palpitantes], 2016
Óleo sobre lienzo
152,4 x 121,9 cm
Two Beating Hearts, 2016
Oil on canvas
152,4 x 121,9 cm

Typography III
[Tipografía III], 2016
Óleo sobre lienzo
50,8 x 40,6 cm
Typography III, 2016
Oil on canvas
50,8 x 40,6 cm

RAYMOND PETTIBON

Untitled (Forever Young...) [Sin título (Siempre joven...)], 1991
Tinta y acuarela sobre papel
35,2 x 27,6 cm
Untitled (Forever Young...), 1991
Ink and watercolor on paper
35.2 x 27.6 cm

Untitled (No Sooner Had) [Sin título (En cuanto)], 1996
Lápiz y tinta sobre papel
19,1 x 12,7 cm
Untitled (No Sooner Had), 1996
Pencil and ink on paper
19.1 x 12.7 cm

Untitled (Palinurus, a Skillful) [Sin título (Palinuro, un hábil)], 1999
Lápiz y tinta sobre papel
99,7 x 64,8 cm
Untitled (Palinurus, a Skillful), 1999
Pencil and ink on paper
99.7 x 64.8 cm

Untitled (Gotta Small One) [Sin título (La tiene pequeña)], 2000
Lápiz y tinta sobre papel
21 x 12,7 cm
Untitled (Gotta Small One), 2000
Pencil and ink on paper
21 x 12.7 cm

Untitled (She Made No) [Sin título (Ella no hizo)], 2001
Bolígrafo y tinta sobre papel
21,6 x 14,6 cm
Untitled (She Made No), 2001
Pen and ink on paper
21.6 x 14.6 cm

Untitled (The Producers On) [Sin título (Los productores en)], 2002
Lápiz y tinta sobre papel
33 x 36,2 cm
Untitled (The Producers On), 2002
Pencil and ink on paper
33 x 36.2 cm

Untitled (But to Return) [Sin título (Pero volver)], 2003
Lápiz y tinta sobre papel
56,5 x 50,8 cm
Untitled (But to Return), 2003
Pencil and ink on paper
56.5 x 50.8 cm

Untitled (It Does Mean) [Sin título (Sí que quiere decir)], 2003
Lápiz y tinta sobre papel
61 x 45,7 cm
Untitled (It Does Mean), 2003
Pencil and ink on paper
61 x 45.7 cm

Untitled (On the Wide) [Sin título (En el amplio)], 2003
Lápiz y tinta sobre papel
58,4 x 106 cm
Untitled (On the Wide), 2003
Pencil and ink on paper
58.4 x 106 cm

Untitled (Pulling De Kooning's Women) [Sin título (Sacando a las mujeres de De Kooning)], 2003
Lápiz y tinta sobre papel
55,9 x 33 cm
Untitled (Pulling De Kooning's Women), 2003
Pencil and ink on paper
55.9 x 33 cm

Untitled (Don't Ask, Don't) [Sin título (No preguntes, no)], 2005
Bolígrafo y tinta sobre papel
56,5 x 76,2 cm
Untitled (Don't Ask, Don't), 2005
Pen and ink on paper
56.5 x 76.2 cm

Untitled (From His Sac) [Sin título (De su bolsa)], 2006
Lápiz y tinta sobre papel
61 x 45,7 cm
Untitled (From His Sac), 2006
Pencil and ink on paper
61 x 45.7 cm

Untitled (A Mother Polar) [Sin título (Una madre polar)], 2008
Bolígrafo, tinta, gouache y acrílico sobre papel
99,1 x 70,5 cm
Untitled (A Mother Polar), 2008
Pen, ink, gouache, and acrylic on paper
99.1 x 70.5 cm

Untitled (I Was a) [Sin título (Yo era)], 2009
Lápiz, tinta, gouache y collage sobre papel
48,3 x 61 cm
Untitled (I Was a), 2009
Pencil, ink, gouache, and collage on paper
48.3 x 61 cm

Untitled [Sin título], 1999
Collage sobre cartón gris
21 x 29,7 cm
Untitled, 1999
Collage on grey cardboard
21 x 29.7 cm

Untitled [Sin título], 1999
Collage sobre cartón gris
21 x 29,7 cm
Untitled, 1999
Collage on grey cardboard
21 x 29.7 cm

Untitled [Sin título], 1999
Collage sobre cartón gris
29,7 x 21 cm
Untitled, 1999
Collage on grey cardboard
29.7 x 21 cm

Safe [Caja fuerte], 2006
Caja fuerte metálica
38,8 x 31,5 x 32 cm
Safe, 2006
Metal safe
38.8 x 31.5 x 32 cm

LARI PITTMAN

Operetta [Opereta], 2006
Vinilo Cel y esmalte en aerosol sobre lienzo enyesado montado sobre tabla
218,4 x 259,1 cm
Operetta, 2006
Cel-vinyl and aerosol enamel on gessoed canvas mounted on board
218.4 x 259.1 cm

Untitled [Sin título], 2008
Vinilo Cel y esmalte en aerosol sobre lienzo montado sobre tabla
132 x 101,6 cm
Untitled, 2008
Cel-vinyl and aerosol enamel on canvas mounted on board
132 x 101.6 cm

Untitled 4 [Sin título 4], 2009
Óleo mate, laca en aerosol y vinilo Cel sobre papel enyesado
76,2 x 56,5 cm
Untitled 4, 2009
Matte oil, aerosol lacquer, and cel-vinyl on gessoed paper
76.2 x 56.5 cm

RICHARD PRINCE

Wife Wanted / Classified Wives [Se busca esposa / Esposas por categorías], 1996
Acrílico, serigrafía y óleo en barra sobre lienzo
156,5 x 122,2 cm
Wife Wanted / Classified Wives, 1996
Acrylic, silkscreen, and oil stick on canvas
156.5 x 122.2 cm

Untitled [Sin título], 1997
Bolígrafo sobre papel
27,6 x 38,1 cm
Untitled, 1997
Ballpoint pen on paper
27.6 x 38.1 cm

Untitled (Cowboy) [Sin título (Vaquero)], 2003
 Fotografía Ektacolor
 168,3 x 127 cm
 Ed. 2/2 + 1 PA
Untitled (Cowboy), 2003
 Ektacolor photograph
 168,3 x 127 cm
 Ed. 2/2 + 1 AP

MATTHEW RITCHIE

Yes/No [Sí/No], 2003
 Impresión lenticular
 65 x 120 cm
Yes/No, 2003
 Lenticular print
 65 x 120 cm

The Flensing Sky [El cielo de las Flensing], 2004
 Tinta y grafito sobre Denril
 30,5 x 122 cm
The Flensing Sky, 2004
 Ink and graphite on
 Denril sheet
 30,5 x 122 cm

Elector Martin VI
 [El elector Martín VI], 2005
 Tinta sobre Denril
 30 x 23 cm
Elector Martin VI, 2005
 Ink on Denril sheet
 30 x 23 cm

Elector Simone VIII
 [El elector Simón VIII], 2005
 Tinta sobre Denril
 30 x 23 cm
Elector Simone VIII, 2005
 Ink on Denril sheet
 30 x 23 cm

TORBJÖRN RÖDLAND

Hole [Agujero], 1998
 Impresión cromogénica
 sobre aluminio
 52 x 42 cm
Hole, 1998
 C-print on aluminum
 52 x 42 cm

Untitled (Illness) [Sin título (Enfermedad)], 2005
 Impresión cromogénica
 sobre papel de archivo
 Fuji Crystal montado
 sobre aluminio
 140 x 110 cm
 Ed. 2/3 + 1 PA
Untitled (Illness), 2005
 C-print on Fuji Crystal
 archive paper mounted
 on aluminum
 140 x 110 cm
 Ed. 2/3 + 1 AP

Four Words [Cuatro palabras], 2006
 Impresión de tonos de
 selenio sobre aluminio
 57 x 45 cm
 Ed. 1/3 + 1 PA
Four Words, 2006
 Selenium toned print
 on aluminum
 57 x 45 cm
 Ed. 1/3 + 1 AP

Untitled [Sin título], 2009-2014
 Impresión cromogénica
 sobre papel Endura
 de Kodak
 45 x 57 cm
 Ed. 3/3 + 1 PA
Untitled, 2009-2014
 C-print on Kodak
 Endura paper
 45 x 57 cm
 Ed. 3/3 + 1 AP

Red Wine, White Wine [Vino tinto, vino blanco], 2013-2014
 Impresión cromogénica
 sobre papel Kodak Endura
 105 x 80 cm
 Ed. 3/3
Red Wine, White Wine, 2013-2014
 C-print on Kodak
 Endura paper
 105 x 80 cm
 Ed. 3/3

The Mi-Fa Shock
 [El shock mi-fa], 2018
 Impresión cromogénica
 sobre papel Kodak Endura
 45 x 57 cm
 Ed. 1/3 + 1 PA
The Mi-Fa Shock, 2018
 C-print on Kodak
 Endura paper
 45 x 57 cm
 Ed. 1/3 + 1 AP

JOSH SMITH

Untitled [Sin título], 2006
 Óleo sobre lienzo
 152,4 x 114,3 cm
Untitled, 2006
 Oil on canvas
 152,4 x 114,3 cm

Untitled (Poster Painting 8)
 [Sin título (Pintura sobre póster 8)], 2006
 Serigrafía y óleo sobre lienzo
 62 x 46 cm
Untitled (Poster Painting 8), 2006
 Silkscreen print and
 oil on canvas
 62 x 46 cm

Untitled (Abstract Painting 4)
 [Sin título (Pintura abstracta 4)], 2007
 Óleo sobre lienzo
 152,4 x 121,9 cm
Untitled (Abstract Painting 4), 2007
 Oil on canvas
 152,4 x 121,9 cm

Untitled (Palette Painting 4)
 [Sin título (Pintura sobre paleta 4)], 2007
 Óleo sobre lienzo
 50,8 x 40,6 cm
Untitled (Palette Painting 4), 2007
 Oil on canvas
 50,8 x 40,6 cm

Untitled [Sin título], 2008
 Óleo sobre lienzo
 50,8 x 40,6 cm

Untitled, 2008
 Oil on canvas
 50,8 x 40,6 cm
Untitled (OSLO 06) [Sin título (OSLO 06)], 2013
 Óleo sobre tabla
 152,4 x 121,9 cm
Untitled (OSLO 06), 2013
 Oil on board
 152,4 x 121,9 cm

Time for Yourself [Tiempo para ti mismo], 2017
 Óleo sobre lienzo
 76,2 x 60,9 cm
Time for Yourself, 2017
 Oil on canvas
 76,2 x 60,9 cm

VIBEKE TANDBERG

Living Together 3
 [Viviendo juntas 3], 1996
 Impresión cromogénica
 y montaje por ordenador
 66 x 100 cm
Living Together 3, 1996
 C-print and computer
 montage
 66 x 100 cm

Living Together 10
 [Viviendo juntas 10], 1996
 Impresión cromogénica
 y montaje por ordenador
 66 x 100 cm
 Ed. 4/5 + 2 PA
Living Together 10, 1996
 C-print and computer
 montage
 66 x 100 cm
 Ed. 4/5 + 2 AP

Living Together 20
 [Viviendo juntas 20], 1996
 Impresión cromogénica
 y montaje por ordenador
 46 x 70 cm
Living Together 20, 1996
 C-print and computer
 montage
 46 x 70 cm

Princess Goes to Bed with a Mountain Bike
[La princesa se va a la cama con una bicicleta de montaña], 2001
8 impresiones cromogénicas
166,5 x 126 cm (cada una)
Princess Goes to Bed with a Mountain Bike, 2001
8 C-prints
166,5 x 126 cm (each)

Multiple: Old Man Going Up and Down a Staircase
[Múltiple. Hombre mayor subiendo y bajando una escalera], 2003
Impresiones en blanco y negro sobre papel RC
50 x 70 cm (con marco)
Multiple: Old Man Going Up and Down a Staircase, 2003
Black and white prints on RC paper
50 x 70 cm (framed)

Old Man Going Up and Down a Staircase
62 [Hombre mayor subiendo y bajando una escalera 62], 2003
Impresión en blanco y negro sobre papel RC
105 x 70 cm
Old Man Going Up and Down a Staircase 62, 2003
Black and white print on RC paper
105 x 70 cm

Old Man Going Up and Down a Staircase
63 [Hombre mayor subiendo y bajando una escalera 63], 2003
Impresión en blanco y negro sobre papel RC
105 x 70 cm
Old Man Going Up and Down a Staircase 63, 2003
Black and white print on RC paper
105 x 70 cm

Old Man Going Up and Down a Staircase
64 [Hombre mayor subiendo y bajando una escalera 64], 2003
Impresión en blanco y negro sobre papel RC
105 x 70 cm
Old Man Going Up and Down a Staircase 64, 2003
Black and white print on RC paper
105 x 70 cm

WOLFGANG TILLMANS

Concorde, 1997
Impresión cromogénica
32 x 22 cm
Ed. 2/10
Concorde, 1997
C-print
32 x 22 cm
Ed. 2/10
Mental Picture 63
[Imagen mental 63], 2002
Impresión cromogénica
200 x 144,8 cm
Mental Picture 63, 2002
C-print
200 x 144,8 cm
positive outlook
[mirada positiva], 2003
Impresión cromogénica
137 x 200 cm
Ed. 1/1 + 1 PA
positive outlook, 2003
C-print
137 x 200 cm
Ed. 1/1 + 1 AP
Venus transit, second contact [tránsito de Venus, segundo contacto], 2004
Impresión cromogénica
200 x 145 cm
Venus transit, second contact, 2004
C-print
200 x 145 cm
Freischwimmer 118, 2005
Impresión en chorro de tinta
300 x 400 cm
Ed. 1/1 + 1 PA

Freischwimmer 118, 2005
Inkjet print
300 x 400 cm
Ed. 1/1 + 1 AP
Gruppe 10 [Grupo 10], 2007
5 impresiones cromogénicas
280 x 400 cm
Gruppe 10 [Group 10], 2007
5 C-prints
280 x 400 cm

RIRKRIT TIRAVANIJA

Untitled 1999 (Young Man if My Wife Makes It)
[Sin título 1999 (Joven si lo hace mi mujer)], 1999
Palillos de madera, plástico y plato de metal
28,5 x 15,8 x 21 cm
Ed. 15/27
Untitled 1999 (Young Man if My Wife Makes It), 1999
Wooden chopsticks, plastic, and metal bowl
28,5 x 15,8 x 21 cm
Ed. 15/27
Untitled 2005
(USA: Fear Eats the Soul)
[Sin título 2005
(EE.UU. El miedo se come el alma)], 2005
Impresión tipográfica
35,6 x 55,9 cm
Ed. 99/100 + 10 PA
Untitled 2005 (USA: Fear Eats the Soul), 2005
Letterpress print
35,6 x 55,9 cm
Ed. 99/100 + 10 AP

Untitled 2007 (Demonstration Drawing 43) [Sin título 2007 (Dibujo de manifestación 43)], 2007
Lápiz sobre papel
29,7 x 21 cm
Untitled 2007 (Demonstration Drawing 43), 2007
Pencil on paper
29,7 x 21 cm

Untitled 2007
(Demonstration Drawing 130)
[Sin título 2007 (Dibujo de manifestación 130)], 2007
Lápiz sobre papel
21 x 29,7 cm
Untitled, 2007 (Demonstration Drawing 130), 2007
Pencil on paper
21 x 29,7 cm

Untitled 2007
(Demonstration Drawing 143)
[Sin título 2007 (Dibujo de manifestación 143)], 2007
Lápiz sobre papel
21 x 29,7 cm
Untitled 2007 (Demonstration Drawing 143), 2007
Pencil on paper
21 x 29,7 cm

Untitled 2008 (Freiheit kann man nicht simulieren in a wallet) [Sin título 2008 (Freiheit kann man nicht simulieren en una cartera)], 2008
Serigrafía sobre billete de 50 euros, cartera negra de piel
14 x 7,7 cm
Ed. 23/75
Untitled 2008 (Freiheit kann man nicht simulieren in a wallet), 2008
Silkscreen on 50-euro banknote and black leather wallet
14 x 7,7 cm
Ed. 23/75

OSCAR TUAZON

Shooting Range [Campo de tiro], 2007
Impresión cromogénica digital plegada
59 x 78,5 cm
Ed. 2/2 + 1 PA
Shooting Range, 2007
Folded digital C-print
59 x 78,5 cm
Ed. 2/2 + 1 AP

Wreck [Destrozo], 2007
Impresión cromogénica
digital plegada
59 x 78,5 cm
Ed. 2/2 + 1 PA
Wreck, 2007
Folded digital C-print
59 x 78.5 cm
Ed. 2/2 + 1 AP

Untitled [Sin título], 2011
Madera y acero
93 x 115 x 80 cm
Untitled, 2011
Wood and steel
93 x 115 x 80 cm

PETER WÄCHTLER

Untitled [Sin título], 2014
Acuarela y lápiz sobre papel
108 x 145,4 cm
Untitled, 2014
Watercolor and
pencil on paper
108 x 145.4 cm

Untitled [Sin título], 2014
Tinta sobre papel
150 x 240 cm
Untitled, 2014
Ink on paper
150 x 240 cm

Untitled (Crocodile)
[Sin título (Cocodrilo)], 2014
Bronce
6 x 13,5 x 8 cm
Ed. 4/7 + 1 PA

Untitled (Crocodile), 2014
Bronce
6 x 13.5 x 8 cm
Ed. 4/7 + 1 AP

Untitled (Otter)
[Sin título (Nutria)], 2014
Bronce
82 x 79 x 51 cm

Untitled (Otter), 2014
Bronze
82 x 79 x 51 cm

Untitled [Sin título], 2015
Lápiz y lápiz de color
sobre papel
59,4 x 42 cm
Untitled, 2015
Pencil and colored
pencil on paper
59.4 x 42 cm

Untitled (Cap)
[Sin título (Gorra)], 2015
Bronce
9,5 x 25 x 16,5 cm
Ed. 3/7 + 1 PA

Untitled (Cap), 2015
Bronze
9.5 x 25 x 16.5 cm
Ed. 3/7 + 1 AP

*Teddy Boy 3: "And I Said, Go
Back to Bed"; A Winter's Day;
Running through the Streets
with the Boys, Enjoying
Life* [Teddy Boy 3: «Y dije:
Vuelve a la cama»; Un día
de invierno; Corriendo por
las calles con los chicos,
disfrutando de la vida], 2016
Acuarela y lápiz sobre
caja de conglomerado
87,6 x 114,3 x 57,1 cm

*Teddy Boy 3: "And I Said,
Go Back to Bed"; A Winter's
Day; Running through
the Streets with the
Boys, Enjoying Life*, 2016
Watercolor and pencil
on plywood box
87.6 x 114.3 x 57.1 cm

LAWRENCE WEINER

Stars Don't Stand Still
[Las estrellas no se
quedan quietas], 1990
Esmalte sobre metal
27,7 x 22 x 2 cm
Ed. 55/60

Stars Don't Stand Still, 1990
Enamel on metal
27.7 x 22 x 2 cm
Ed. 55/60

*We Are Ships at the Sea not
Ducks in a Pond [Somos
barcos en el mar no patos
en un estanque]*, 2015
Litografía offset
41,4 x 59,4 cm
Ed. 10/10 + 2 PA

*We Are Ships at the Sea
Not Ducks in a Pond*, 2015
Offset lithograph
41.4 x 59.4 cm
Ed. 10/10 + 2 AP

FRANZ WEST

2 x 20 Years of Parkett
(for Parkett 70) [2 x 20
años de Parkett (para
Parkett 70)], 2004
Estantería, acero reforzado,
plexiglás y cuatro ruedas
120 x 60 x 30 cm
Ed. 68/99

2 x 20 Years of Parkett
(for Parkett 70), 2004
Bookshelf, reinforced steel,
Plexiglas, and four wheels
120 x 60 x 30 cm
Ed. 68/99

Sitzskulptur (Sitting Sculpture)
[Sitzskulptur (Escultura
para sentarse)], 2004
Aluminio lacado
97 x 280 x 95 cm

SITZSKULPTUR (SITTING SCULPTURE)

*Sitzskulptur (Sitting
Sculpture)*, 2004
Lacquered aluminum
97 x 280 x 95 cm

Untitled [Sin título], 2007
Coche con seis adaptables
de resina epoxi y una
escultura fundida marrón
31 x 5,5 x 5,5 cm (rosa,
grande); 24 x 10 x 10 cm
(marrón); 24,5 x 5 x 5 cm
(blanco); 23 x 6 x 6 cm
(turquesa); 23 x 5 x 5 cm
(amarillo); 23 x 5 x 5 cm
(rosa, pequeño); y
dimensiones variables
(escultura)

Untitled, 2007
Car with six adaptive
epoxy resin figures and
a brown cast sculpture
31 x 5.5 x 5.5 cm (pink, big);
24 x 10 x 10 cm (brown);
24.5 x 5 x 5 cm (white);
23 x 6 x 6 cm (turquoise);
23 x 5 x 5 cm (yellow);
23 x 5 x 5 cm (pink, small);
and dimensions
variable (sculpture)

SUE WILLIAMS

Bubbles [Burbujas], 2003
Óleo y acrílico sobre lienzo
208,3 x 340,4 cm
Bubbles, 2003
Oil and acrylic on canvas
208.3 x 340.4 cm

Fundación Banco Santander

Presidente/Chairman

Rodrigo Echenique Gordillo

Patronos/Trustees

S. A. R. Princesa Irene de Grecia
Antonio Basagoiti García-Tuñón
Ignacio Benjumea Cabeza de Vaca
Juan Manuel Cendoya Méndez de Vigo
Víctor García de la Concha
Ana María Llopis Rivas
Alfonso Martínez de Irujo y Fitz-James Stuart, duque de Hijar
Jaime Pérez Renovales
Rafael Puyol Antolín
Juan Velarde Fuertes

Secretario/Secretary

Alberto Ortega Fernández

Director Gerente/Managing Director

Borja Baselga Canthal

Cubierta/Cover: Eliza Douglas, *Nothing but Fog [Solo niebla]*, 2017

Guardas/Endpapers: Josh Smith, *Untitled (OSLO 06)*

[Sin título (OSLO 06)], 2013 (detalle/detail)

p. 2: Trisha Donnelly, *The Dashiell Delay – An Edition Subscription*
(for Parkett 77) [La demora de Dashiell – Edición para suscriptores
(para Parkett 77)], 2007

p. 8: Darren Almond, *Arctic Plate 6 [Placa ártica 6]*, 2003

p. 25: Jim Lambie, *The Doors (Love Me Two Times)*
[The Doors (Ámame dos veces)], 2005

EXPOSICIÓN/EXHIBITION

25/2-6/9/2020

Organizada por/Organized by
Fundación Banco Santander
The Erling Kagge Collection

Comisaria/Curator
Bice Curiger

Coordinación/Coordination
María Beguiristain
Estrella Palacios Toledo
Tuva Trondsdatter Trønsdal

Montaje/Installation
Arteria Logística del Arte, S.L.

Restauración/Restoration
Marta Guibert

Registro/Registry
Tuva Trondsdatter Trønsdal

Transporte/Transport
SIT
MTAB Norge AS

Seguros/Insurance
AXA XL, una división de AXA
Es Arte Deleitosa, S.L.

Con la colaboración de/In conjunction with
Banco Santander. División de Secretaría General
y RR.HH. Área de Inmuebles.
Gestión de Espacios. Patrimonio artístico
Colección Banco Santander

Comunicación/Communication
Francisco Javier Expósito

Actividades educativas/Educational Activities
Susana Gómez San Segundo
Patricia Martín
Pedagogías Invisibles
Mirarte

Secretaría/Secretary
María Eugenia García Bolaños

Control de gestión/Management Control
Luis Miguel Pulido
Álvaro Ganado
Manuel Damián Bulnes Melo

Tras la clausura de la exposición en Madrid el 6 de septiembre de 2020, una selección de obras se mostrará en la Fondation Vincent van Gogh Arles./*After the exhibition in Madrid closes on 6 September 2020, a selection of works will be shown at Fondation Vincent van Gogh Arles.*

CATÁLOGO/CATALOGUE

Coordinación/Coordination
Estrella Palacios Toledo
Blanca Gómez Mosquete
Bold Editing and Printing

Diseño gráfico/Graphic Design
Tipos Móviles

Fichas/Entries
Craig Burnett [C.B.]
Martin Herbert [M.H.]

Edición y corrección de textos en español/
Spanish Copy-editing
Blanca Gómez Mosquete
Estrella Palacios Toledo
Chusa Hernández (Bold Editing and Printing)

Edición y corrección de textos en inglés/
English Copy-editing
Exilio Gráfico

Traducción/Translation
Polisemia

Preimpresión/Prepress
Museoteca

Producción gráfica/Production

BOLD
Editing & Printing

AGRADECIMIENTOS/ACKNOWLEDGEMENTS

Queremos agradecer a todos cuantos 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 disculpdan por cualquier error u omisión involuntaria./*We would like to thank all those who kindly gave us their permission to reproduce material in this catalog. Every effort has been made to obtain copyright permission for the images in this book. The publishers apologize for any inadvertent mistakes or omissions.*

Así como a todos los artistas, sus estudios y las galerías que a lo largo de los años han contribuido a la formación de la Colección Erling Kagge, y a todos los que han hecho posible esta exposición./*As well as to all the artists, studios, and galleries who have contributed to give shape to The Erling Kagge Collection throughout the years, and to all those who have made this exhibition possible.*

Y por último al Museo de coches antiguos y clásicos. Colección Miguel de la Vía, así como a las personas que nos apoyaron en distintos momentos del proyecto./*And finally to The Antique and Classical Car Museum. Miguel de la Vía Collection, as well as to all those who have supported us in different moments of the project:* Héctor Álvarez Sánchez, Montserrat Benito, Cristina Colomar, María López Tapia, Nicolás Luna, Marie-Christine Molitor, Rebecca Robertson, Beatriz Ros, Andy Rosenwald, Ellie Royle, Asgeir Skotnes, Mónica Vázquez, Raquel Villasante y/and Emma Whisler.

ISBN Fundación Banco Santander: 978-84-17264-18-5

ISBN Bold Editing and Printing: 978-84-121194-1-1

Depósito legal: M-2574-2020

COPYRIGHTS

© de la edición/of the edition:

Fundación Banco Santander, Madrid

© de los textos/of the texts:

sus autores/their authors

© de las imágenes/of the images:

© Tauba Auerbach, Isa Genzken, Carsten Höller, Fabrice Hyber, Jim Lambie, Vibeke Tandberg, Peter Wächtler, Lawrence Weiner, VEGAP, Madrid, 2020

Darren Almond: Courtesy of the artist and Erling Kagge, pp. 8, 26–29 • Diane Arbus: © The Estate of Diane Arbus, p. 31 • Tauba Auerbach: The Erling Kagge Collection, Oslo. Courtesy of STANDARD (OSLO), Oslo. Foto/Photo: Vegard Kleven, pp. 33–35 • John Bock: Courtesy of the artist, p. 37 • Marc Camille Chaimowicz: Courtesy of the artist and Galerie Neu, Berlin, pp. 39–41 • Ian Cheng: The Erling Kagge Collection, Oslo. Courtesy of STANDARD (OSLO), Oslo. Foto/Photo: Vegard Kleven, p. 42; Courtesy STANDARD (OSLO) and the artist, p. 43 • Anne Collier: © Anne Collier. Courtesy of the artist; Anton Kern Gallery, New York; Galerie Neu, Berlin; Gladstone Gallery, Brussels; and The Modern Institute/Toby Webster Ltd., Glasgow, p. 45 • Trisha Donnelly: © Trisha Donnelly. Courtesy of Parkett Publishers, Zurich/New York and the artist, p. 2; Courtesy of Air de Paris, Paris, pp. 47–49; Courtesy of Air de Paris, Paris. Foto/Photo: Marc Domage, p. 48 • Eliza Douglas: The Erling Kagge Collection, Oslo. Courtesy of Air de Paris. Foto/Photo: © Ivan Murzin, p. 51; Courtesy of Air de Paris. Foto/Photo: © Marc Domage, p. 53 • Carroll Dunham: © Carroll Dunham. Courtesy of the artist and Gladstone Gallery, New York and Brussels, p. 55 • Olafur Eliasson: © Olafur Eliasson. Tanya Bonakdar Gallery, New York, 2004, p. 57 • Roe Ethridge: Courtesy of the artist and Andrew Kreps Gallery, New York, p. 59 • Jana Euler: Courtesy of the artist and Galerie Neu, Berlin, p. 61 • Loretta Fahrenholz: Courtesy of the artist and Reena Spaulings Fine Art, NY/LA, pp. 62–63 • Matias Faldbakken: The Erling Kagge Collection, Oslo. Courtesy of STANDARD (OSLO), Oslo, pp. 65–67. Fotos/Photos: Vegard Kleven, p. 66, Stein Jørgensen, p. 67 • Urs Fischer: © Urs Fischer. Courtesy of the artist and Galerie Eva Presenhuber, Zurich. Foto/Photo: Stefan Altenburger, p. 69; Courtesy of the artist and Galerie Eva Presenhuber, Zurich, pp. 70–71 • Peter Fischli and David Weiss: © Peter Fischli and David Weiss. Courtesy of Matthew Marks Gallery and Peder Lund, pp. 72–73 • Aaron Garber-Majkovska: The Erling Kagge Collection, Oslo. Courtesy of STANDARD (OSLO), Oslo. Foto/Photo: Vegard Kleven, p. 75 • Isa Genzken: Courtesy of Parkett Publishers, Zurich/New York and the artist, p. 76; Courtesy of the artist, p. 77 • Mark Handforth: Courtesy of Gavin Brown's Enterprise, New York. Foto/Photo: Stéphane Gallois, pp. 78–79 • Lothar Hempel: Courtesy of Gerhardsen Gerner, Berlin/Oslo. Foto/Photo: Matthias Kolb, Berlin, p. 81 • Ann Cathrin November Høibo: The Erling Kagge Collection, Oslo. Courtesy of STANDARD (OSLO), Oslo. Foto/Photo: Vegard Kleven, pp. 83–85 • Carsten Höller: Courtesy of Parkett Publishers, Zurich/New York and the artist, p. 86; Courtesy of the artist © VG Bild-Kunst, Bonn, 2019. Foto/Photo: © Serge Hasenböhler, p. 87 • Fabrice Hyber: Courtesy of Fabrice Hyber, Paris, p. 89 • Anne Imhof: Courtesy of the artist, p. 91 • Sergej Jensen: Courtesy of the artist and Galerie Neu, Berlin, pp. 93–95 • Karen Kilimnik: © Karen Kilimnik. Courtesy of the artist, The Erling Kagge Collection, Oslo, 303 Gallery, New York, and Galerie Eva Presenhuber, Zurich/New York, pp. 96, 97 • Ragnar Kjartansson: Courtesy of the artist, Luhring Augustine, New York, and i8 Gallery, Reykjavík, pp. 98–99 • Jim Lambie: The Erling Kagge Collection, Oslo. Foto/Photo: Ruth Clark, p. 25; Courtesy of the artist and The Modern Institute/Toby Webster Ltd., Glasgow. Foto/Photo: Gerhardsen Gerner, p. 101; The Erling Kagge Collection, Oslo. Foto/Photo: Gerhardsen Gerner, pp. 102, 103 • Klara Lidén: Courtesy of the artist and Galerie Neu, Berlin, pp. 15 arriba/above, 104–105, 107, 109; Courtesy of the artist and Reena Spaulings Fine Art, NY/LA. Foto/Photo: Farzad Owrang, p. 108 • Helen Marten: Courtesy of the artist and KÖNIG GALERIE. Foto/Photo: Roman März, pp. 111, 113 • Nick Mauss: Courtesy of the artist and Galerie Neu, Berlin, pp. 115–117 • Birgit Megerle: Courtesy of the artist and Galerie Neu, Berlin, pp. 119–121 • Daidō Moriyama: © Daidō Moriyama Photo Foundation. Courtesy of Taka Ishii Gallery, pp. 122–125 • Jorge Pardo: Courtesy of the artist and Petzel, New York, pp. 126–127 • Veronika Pausova: Courtesy of the artist, Bureau, and Simone Subal Gallery, New York. Foto/Photo: Motel Gallery, Brooklyn, pp. 128, 129 • Raymond Pettibon: © Raymond Pettibon. Courtesy of Regen Projects, Los Angeles, pp. 131–133 arriba izquierda/above left, © Raymond Pettibon. Courtesy Sadie Coles HQ, London, p. 133 arriba derecha y abajo/above right and below • Kirsten Pieroth: Courtesy of the artist, Berlin, p. 135; Courtesy of the artist, Berlin. Foto/Photo: Nick Ash, p. 137 • Lari Pittman: Courtesy of Gerhardsen Gerner, Berlin/Oslo. Foto/Photo: Matthias Kolb, Berlin, p. 139 • Richard Prince: © Richard Prince, p. 141 • Matthew Ritchie: Courtesy of the artist, pp. 142–143 • Torbjørn Rødland: The Erling Kagge Collection, Oslo. Courtesy of STANDARD (OSLO), Oslo, pp. 145, 147–149; The Erling Kagge Collection, Oslo. Courtesy of STANDARD (OSLO), Oslo. Foto/Photo: Stein Jørgensen, p. 146 • Josh Smith: The Erling Kagge Collection, Oslo. Courtesy of STANDARD (OSLO), Oslo. Foto/Photo: Vegard Kleven, pp. 151–153 y guardas/and endpapers • Vibeke Tandberg: Courtesy of OSL Contemporary and the artist, pp. 154–159 • Wolfgang Tillmans: Courtesy of Peder Lund and Galerie Buchholz, Berlin/Cologne, pp. 160–161; Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Cologne, p. 163; Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Cologne, and Peder Lund, pp. 164–165 • Rirkrit Tiravanija: © Rirkrit Tiravanija. Courtesy of neugerriemschneider, Berlin. Foto/Photo: Jens Ziehe, pp. 167, 169 • Oscar Tuazon: The Erling Kagge Collection, Oslo. Courtesy of STANDARD (OSLO), Oslo. Foto/Photo: Vegard Kleven, p. 171 • Peter Wächtler: Courtesy of the artist and Reena Spaulings Fine Art, NY/LA. Foto/Photo: Alex Van Battel, p. 173; Courtesy of the artist and Reena Spaulings Fine Art, NY/LA. Foto/Photo: Joerg Lohse, pp. 174–175, 177; Courtesy of the artist and Reena Spaulings Fine Art, NY/LA. Foto/Photo: Tom van Eynde, p. 176 • Lawrence Weiner: Courtesy of Brooke Alexander, Inc., New York, p. 179 • Franz West: Courtesy The Erling Kagge Collection, Oslo. Foto/Photo: Ina Hagen, p. 180; Courtesy of Parkett Publishers, Zurich/New York, and the artist, p. 181 • Sue Williams: © Sue Williams. Courtesy of Regen Projects, Los Angeles, p. 184–185

Erling Kagge. Foto/Photo: Lars Myhren Holand, p. 15 abajo/below

KAREN KILIMNIK

BIRGIT MEGERLE

CARROLL DUNHAM

IAN CHENG

DARREN ALMOND

URS FISCHER

MATTHEW RITCHIE

TORBJØRN RØDLAND

PETER FISCHLI & DAVID WEISS

NICK MAUSS

ANNE COLLIER

CARSTEN HÖLLER

JOHN BOCK

AARON GARBER-MAIKOVSKA

DAIDŌ MORIYAMA

VERONIKA PAUSOVA

ANNE IMHOF

RIRKRIT TIRAVANIJA

OSCAR TUAZON

MATIAS FALDBAKKEN

SERGEJ JENSEN

ELIZA DOUGLAS

HELEN MARTEN

PETER WÄCHTLER

MARK HANDFORTH

RAYMOND PETTIBON

ISA GENZKEN

DIANE ARBUS

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ

KIRSTEN PIEROTH

LOTHAR HEMPEL

JOSH SMITH

TRISHA DONNELLY

ANN CATHRIN NOVEMBER HØIBØ

RAGNAR KJARTANSSON

LAWRENCE WEINER

RICHARD PRINCE

JANA EULER

JIM LAMBIE

JORGE PARDO

WOLFGANG TILLMANS

ROE ETHRIDGE

OLAFUR ELIASSON

FRANZ WEST

SUE WILLIAMS

TAUBA AUERBACH

VIBEKE TANDBERG

FABRICE HYBER

LORETTA FAHRENHOLZ

LARI PITTMAN

KLARA LIDÉN