

CHRISTIAN LAGATA

Artistas de Andalucía

Christian Lagata
Metal del verano

Del 21 de noviembre de 2025 al 17 de mayo de 2026
21 November 2025 – 17 May 2026

Comisariado/ Curated by
Marc Navarro



5

Christian Lagata. Metal del verano
Marc Navarro

13

Correspondencia con Christian Lagata
Jesús Alcaide

22

Obras en exposición

109

Listado de obras

111

Biografía de Christian Lagata

113

English Texts

Christian Lagata. Metal del verano
Marc Navarro

Metal del verano, la exposición individual de Christian Lagata en el C3A de Córdoba, reúne obras de nueva producción realizadas por el artista a lo largo del último año. La muestra presenta grupos de trabajos elaborados con materiales industriales y metodologías propias de la arquitectura informal. Estos recrean las condiciones de cohabitación para objetos e intervenciones arquitectónicas que, a pesar de haber sido proyectadas siguiendo un principio de integración espacial, poseen un carácter discordante. Su heterogeneidad confiere a la exposición un estado de latencia, como si de hecho esta fuese un sistema abierto que cambia en función de las condiciones arquitectónicas preexistentes. El título de la exposición, que se corresponde con un verso del poeta jerezano José Manuel Caballero Bonald, nos sitúa en los meses cálidos del año y señala la transferencia de cualidades ambientales a los materiales, en este caso el metal, como vía de transformación.

Durante una visita al C3A a principios de 2025, Lagata solicitó a al equipo del centro visitar las partes del edificio que por norma general no son accesibles al público. El centro, proyectado emulando la estructura de una colmena, incluye en su diseño una extensa red de pasadizos ocultos que recorren todo el perímetro de los espacios expositivos. Son, de hecho, pasadizos técnicos que albergan en su interior la infraestructura necesaria para proveer al edificio las necesidades de habitabilidad básicas, como, por ejemplo, regular su temperatura, distribuir la electricidad y el agua o dar ingreso a lucernarios y cubiertas. Son las tripas y el «trascenio» del centro, aquello que queda fuera de cuadro y oculto a nuestra mirada y que, por esa misma razón, expone sin reparos su constitución severa y despojada, sin acomodos ni arreglos.

Lo cierto es que el interés del artista por conocer de primera mano el espacio intramuros del edificio refleja las preocupaciones formales que han guiado el proceso de producción de *Metal del verano*. No me refiero

únicamente a la centralidad que el artista otorga a la «arquitectura oculta», sino al interés expresado aquí, así como en producciones anteriores, por otorgar una apariencia infraestructural a sus trabajos escultóricos, o bien, hacer de la infraestructura el motivo central de la representación.

La noción de «arquitectura oculta» parece sostener un método de identificación de modelos arquitectónicos, familias de materiales, y procedimientos de fabricación que Lagata incorpora a sus propias piezas. De este modo, el artista, que sale al encuentro de estas «arquitecturas ocultas» durante sus paseos por la ciudad, dirige su atención hacia sistemas de drenaje, cajas de mandos —*Sin título (caja)*—, conductos de evacuación, vallas o respiraderos, sin establecer distinciones en cuanto a su funcionalidad o su contexto específico. El común denominador entre dichas estructuras es que con su carácter improvisado y en ocasiones temporal, todas tratan de suplir carencias en el diseño de un edificio o en el trazado de un plan urbano. Para ello, anteponen la practicidad y un principio de «intervención mínima» a los criterios de integración que por norma general dirigen los programas constructivos. Al desestimar el principio de coherencia estilística, estos suplementos arquitectónicos se erigen improvisadamente en los márgenes de los discursos arquitectónicos, son fugas que cuestionan el valor unitario de aquello que fue proyectado homogéneamente, sin fracturas.

Estas suturas urbanas nutren el lenguaje escultórico de Lagata, donde se manifiestan en una variedad de escalas que van de lo doméstico a lo urbano. Por ejemplo, en la incorporación de las verjas y rejas que habitualmente protegen las ventanas de las casas, pero también en el diseño de elementos que remiten al mobiliario urbano. Al considerar estas estructuras como objetos de estudio, el artista pone en valor métodos y programas constructivos que, como sucede con la arquitectura no-humana, se sitúan en los márgenes de los relatos hegemónicos de la disciplina arquitectónica.

Lagata identifica en estos elementos cualidades expresivas; son, por así decirlo, esculturas involuntarias que, en el estudio del artista son replicadas y alteradas mediante cambios de escala o sustituyendo el material en el que fueron construidas originalmente. Pero, además, estas estructuras que tan bien describen la división entre espacio público y

privado representan para el artista una especie de nudos narrativos: el marco de acciones que no alcanzamos a ver. Así, no es casual que en *Metal del verano* las puertas sean un motivo recurrente. Estas no se presentan como dispositivos de acceso, sino que forman parte de una *mise en abyme*, en la que una puerta da inicio a una secuencia de rejas y mallas metálicas organizadas verticalmente —*Ojo nido*—, o una puerta semiabierta permite observar interiores sepulcrales que recrean ambientes íntimos y sugieren presencias —*Interior noche (puerta del estudio)*—.

El reconocimiento de estas arquitecturas ocultas coincide con el interés del artista por inmiscuirse en las zonas menos transitadas del edificio que ahora acoge su exposición. Mediante la adición de una nueva puerta y la apertura de las puertas técnicas, Lagata nos invita a realizar un reconocimiento ocular de los espacios cancelados que circundan *Metal del verano*. Como referencia para estas intervenciones, Lagata cita a Gordon Matta-Clark y la manera en que el artista estadounidense identificaba en los edificios clausurados un espacio de posibilidad. De hecho, para Matta-Clark la idea de espacio clausurado desbordaría su propia definición tectónica, y se ampliaría hasta el propio cuerpo: «la dentadura siempre ha estado confinada. Y por supuesto los bolsillos, las llaves, y toda una serie de cosas que remiten a espacios. Si pudieras conseguir ese llavero, tendrías en las manos decenas de espacios y no sabrías cómo son ni dónde están ninguno de ellos. Es otro ejemplo de mi interés por el espacio inaccesible e imaginado. Son espacios para la expectativa, al tiempo que son espacios muy reales fruto de la intersección entre dos muros»¹.

Matta-Clark describe la manera en que el espacio negado estimula proyecciones mentales sobre sus posibles usos, los objetos que atesoran, su deterioro o las formas de vida que acogen o acogieron anteriormente. A la vez, estas elucubraciones plantean una particular disyuntiva: el acceso a estos espacios es simultáneamente la confirmación o la refutación del imaginario que uno ha construido en torno a ellos. Una vez situados dentro, u observando desde el dintel de la puerta su interior, la cuestión sigue siendo: ¿qué es aquello que cuentan estos muros sobre quienes los levantaron? ¿qué nos cuentan sobre sus habitantes? y, sobre todo, ¿en qué modo estos transitaron sus espacios? Lagata utiliza un rudimentario método fotográfico, el rayograma, para tratar de registrar la alternancia entre luz y sombra, como si de hecho este método bastara para restaurar la

memoria del edificio, sus rastros y trayectorias. No se trata pues de generar una imagen fija, sino de documentar las condiciones materiales de lugar.

Al retirar paredes falsas y abrir espacios clausurados, Lagata replica un gesto que a lo largo de los últimos años ha cobrado una notable presencia en la cultura expositiva en la que orbita el trabajo del artista. Ese interés por revelar la condición infraestructural del espacio expositivo iría dirigido a establecer los límites —físicos y figurados— de la institución, a cuestionar su autosuficiencia y hurgar en el entramado de sus mecanismos internos. Del mismo modo en que la autonomía de la obra de arte es hoy contestada, también debemos confrontar por igual el hecho de que muy a pesar de los esfuerzos dedicados a preservar su neutralidad, las salas de exposiciones no son en modo alguno espacios incólumes y escindidos del mundo. Todos los actores que participan en su funcionamiento, y aquí la noción infraestructural se amplía hasta los modelos de gestión, contribuyen de un modo u otro a las narrativas que allí se desarrollan. De esta manera el espacio expositivo constituye un valioso espacio de observación —pero en ningún caso el único— para unas prácticas artísticas que son en efecto muy porosas y que, por esa misma razón, desbordan los límites establecidos por la institución.

En ese sentido, las piezas que conforman la serie titulada *Rota* inciden en la idea de clausura y en la violencia que conlleva el establecimiento y gestión de las fronteras y los límites territoriales. Con todo, para el artista ese límite no conoce únicamente una expresión física, sino que también posee una dimensión psicológica.

Ese empeño por transferir una condición infraestructural a su producción artística es aquello que justifica que Lagata haya traído hasta la sala de exposiciones una puerta de su estudio en Madrid y la haya incorporado como si de hecho se tratase de un elemento preexistente. Al fin y al cabo, ¿dónde empieza lo uno y termina lo otro? Y ¿cuál es el motivo por el que aplicamos pautas de interpretación que priorizan las representaciones e ignoran el modo en que estas representaciones fueron producidas por los artistas en sus estudios?

El pasado verano Christian Lagata realizó una residencia de larga duración en No Entulho, en Póvoa de Varzim, en Portugal. Allí el artista

desarrolló la mayoría de los trabajos que conforman la exposición. Si bien la mayoría de las piezas se realizaron de acuerdo con un plan previamente establecido, un número significativo de estas se produjo siguiendo un criterio de aprovechamiento de sobrantes de materiales empleados en producciones de otros artistas. Pero además de proveer a Lagata de los recursos materiales esenciales para desarrollar su investigación, durante el periodo de residencia este también contó con la colaboración de un equipo experimentado en técnicas de construcción aplicadas al metal. La suma de ambos factores sostuvo un flujo de trabajo que facilitó notablemente la experimentación, pero también permitió establecer sistemas de producción con los que trabajar en serie. Tomando en consideración esta casuística, parece lógico que para la realización de *Metal del verano* el artista no haya concentrado sus esfuerzos en traducir una imagen previamente orquestada, sino que la suma de piezas e intervenciones que componen el proyecto son el trasvase de un intenso flujo de trabajo. A pesar de su coherencia material —la lista de materiales con los que Lagata ha realizado la exposición es de hecho muy limitada— las piezas demuestran un gran interés por la recombinación en tanto que método de composición escultórica y una menor concentración en la plasticidad propia de los materiales. Del mismo modo en el que el artista apedaza sus piezas una y otra vez guiado por una lógica de aprovechamiento y provocando uniones un tanto inesperadas, la organización de los objetos en el espacio posee para Lagata un carácter ceremonial, la orquestación de un encuentro entre opuestos.

Como si se tratase de un órgano de deglución que reúne consistencias desiguales, la exposición concede a las obras un estadio de sosiego que permite considerar las relaciones materiales y conceptuales que se dan entre unas y otras. No se trata en caso alguno de establecer oposiciones binarias, por ejemplo, entre manifestaciones de escalas sustancialmente distintas, sino de identificar un mismo procedimiento o gesto replicado y sometido a intensidades o materialidades distintas. Al aglutinar fenómenos dispares el artista ahonda en su interés en los paisajes liminales, descampados, áreas de estacionamiento improvisadas y terrenos baldíos que por su estado de abandono o por su incipiente desarrollo urbanístico constituyen espacios de posibilidad. De este modo, la organización espacial de la exposición responde a relaciones entre usos, materiales y objetos caracterizadas por su disparidad, su simultaneidad y por la no jerarquización.

Este sistema organizativo da continuidad a un método de despliegue expositivo desarrollado por el artista en ocasiones anteriores. En la exposición titulada *Verde Chroma*, celebrada en el Centro Párraga de Murcia en 2019 y comisariada por Jesús Alcaide, o más recientemente, en la exposición *Una oscura euforia*, celebrada en la galería Artnueve, Lagata puso en práctica una muy similar atomización de los elementos que integraban la exposición, generando contrastes de escala y formatos. Con sus alternancias formales y su dispersión espacial, la organización del espacio expositivo se asemejaba a un ejercicio de composición de paisaje, un jardín cerrado que, a pesar de todo, no contiene árboles ni plantas humorosas sino muestras de decaimiento e indicios de un inminente derrumbe.

En una entrevista el escultor Tony Smith recordaba como a principios de los años cincuenta realizó una visita nocturna a la autopista de New Jersey cuando esta todavía se encontraba en construcción. Smith, que por aquel entonces era profesor en la Cooper Union de Nueva York, invitó a tres de sus estudiantes a un viaje en coche desde los Meadows hasta New Brunswick. La excursión sería una experiencia reveladora: «la carretera y gran parte del paisaje eran artificiales, y sin embargo no se podía considerar una obra de arte. Por otro lado, me aportó algo que el arte nunca había hecho (...) La experiencia en la carretera era algo planificado, pero no reconocido socialmente. Pensé para mí mismo que debía quedar claro que ese era el fin del arte»².

Pienso en la excursión en coche de Tony Smith como la manifestación de una sensibilidad por lo suburbano. Allí donde los límites de la ciudad se difuminan, las nuevas construcciones y las que no resisten el paso del tiempo, adquieren el carácter de un evento. Sucede algo similar con los descampados que Lagata emula en sus montajes expositivos. A pesar de que describen un espacio delimitado, estos constituyen un espacio de indeterminación. La alternancia entre lo construido y lo ruinoso y la aparición de usos superpuestos forman parte de un mismo ciclo que altera los paisajes, desdibuja sus formas de vida y acoge en los márgenes manifestaciones improvisadas. Estas transformaciones pueden acontecerse a una escala ciertamente inhumana, como sucede con la extensa autopista de New Jersey a la que hacía referencia Smith. Ahora bien, al adoptar el descampado como modelo y marco de acción, Lagata nos muestra que

estas mutaciones también se suceden a una escala menos monumental o espectacular, incluso imperceptible.

El descampado incluye fenómenos dispares. En tanto que paisaje, no responde a un plan organizado. No tiene un uso específico, ni posee singularidad, es por así decirlo una zona autónoma. A pesar de que Lagata es consciente de la suma de intereses en juego que afectan el desarrollo o el abandono de determinadas áreas urbanas, el artista no trata de establecer un relato objetivo sobre el lugar a partir de sus propios hallazgos y conclusiones. Su aproximación se concentra en la necesidad de reproducir las características ambientales y el abandono que caracteriza estas áreas despobladas. Su carácter permutable, sin identidad ni singularidad, serían lo opuesto a nuestra idea de domesticidad. Sin embargo, Lagata se aproxima a estos terrenos como escenografías que dan soporte a construcciones y formas de vida no-humanas. En los márgenes de las ciudades y en el deshecho arquitectónico se abren espacios para una arquitectura otra, como la de los nidos y madrigueras que el artista reproduce en muchas de sus obras recientes. Estos hábitáculos mínimos construidos desde el recoveco y el deshecho sugieren estructuras esenciales para el cobijo.

A mi modo de ver, el trabajo de Lagata se construye en oposición a las ideas de desposesión y transitoriedad. Los suplementos arquitectónicos y los hábitáculos que el artista construye parecen obedecer más a un sentimiento de urgencia, que a la necesidad de hallar soluciones permanentes. En tanto que arquitecturas, estas son soluciones de emergencia, actos reflejos que obedecen más a un impulso constructor que a un programa rigurosamente calculado y ensayado. Pero dejando de lado el imaginario concreto del artista ¿qué es aquello que este trata de materializar en el espacio expositivo?

Si más arriba se apunta que a pesar de su coherencia en cuanto a los materiales con los que se construyen, las piezas y series que Lagata presenta en *Metal del verano* son heterogéneas, es porque esta confluencia parece destinada a observar la inercia del acto constructivo como un fenómeno esencialmente diverso. A pesar de que esas «arquitecturas ocultas» que Lagata cataloga parecen proyectarse bajo nociones de eficiencia y acomodo, lo cierto es que, en su imperfección y precariedad, estas contienen la memoria de su fabricación, un inventario de gestos irreproducibles.

«La fábrica es la fábrica» apunta Lagata en relación con el proceso de producción en Portugal, para acto seguido afirmar «trabajar allí me ha permitido trabajar cuerpo a cuerpo». Así, a pesar de su apariencia fría y rutinaria, el artista adjudica a sus piezas la categoría de entidades individualizadas o personajes. En ocasiones, esta personificación se enuncia en el propio título de la pieza —*Calor (faros del coche de mi padre y faro de la moto de Antonio)*— en otras, es la memoria de su fabricación, aquello que les otorga su particularidad. Al producirlas, Lagata, insiste en traducir cualidades sensoriales, como el calor, pero también inscribe en ellas el paso del tiempo. Son por así decirlo, monumentos levantados en la herrumbre que se afanan en contradecir la fragilidad de la memoria.

«Más profundas, más extensas, que las de la construcción, son las leyes de la destrucción», apuntaba el poeta Aldo Pellegrini. «Pero destrucción y construcción, son mecanismos asociados. Nada se puede construir sin una etapa previa de destrucción. Una lenta y solapada corriente de destrucción circula por la naturaleza que nos rodea, y toda esa tarea de destrucción confluye en la construcción de la vida»³. Si el tránsito a través de *Metal del verano* constituye una experiencia ciertamente ambigua no es únicamente porque Lagata sitúa su práctica en el límite entre el acto de construir y el acto de destruir, también lo es porque el artista nos sitúa en un entorno gobernado por la indeterminación. Al acceder a la exposición lo hacemos asumiendo que somos a la vez huéspedes e intrusos; se trata, al fin y al cabo, de diluir los contornos de nuestra percepción: en el espacio apenumbado apenas si alcanzamos a distinguir el nido, la madriguera o el escondrijo de la visión de un templo en ruinas.

1 Gordon Matta-Clark, *Entrevistas*, Barcelona: Puente Editores, 2020, p. 76.
2 Samuel Wagstaff, Jr, «Talking with Tony Smith», *Artforum*, Vol. 5 No. 4, Dec. 1966.

3 Aldo Pellegrini, «Foundation for an Aesthetic of Destruction» en *Destruction*, Sven Spieker (ed), Cambridge MA: The MIT Press, 2017.

Correspondencia con Christian Lagata Jesús Alcaide

Es 3 de diciembre y son las 12:33 horas en Córdoba.

Siempre he pensado en el arte como una correspondencia, una carta que se escribe para alguien, aunque luego se encuentre en el camino con otras personas. Viendo las obras que configuran *Metal del verano*, lo siento aún más. Un tiempo compartido, una temperatura concreta. Aquí, el invierno empieza a notarse. Allí, el verano todavía insiste. Las obras hablan, las palabras escuchan. Lo que comenzó entonces continúa ahora, transformado, pero aún reconocible.

Vamos a ello. *Metal del verano*.

JESÚS ALCAIDE

Curiosamente, uno de los elementos que más te ha interesado en este y en proyectos anteriores tiene que ver con lo oculto, con lo que no se ve o apenas se entreve. Para quienes no conozcan tu manera de trabajar, tus procesos parten de la imagen, de lo fotográfico, de aquello que se muestra. ¿Qué es lo que te interesa del proceso fotográfico? ¿Cómo te sirves de la imagen en tus proyectos?

CHRISTIAN LAGATA

La imagen me ayuda a entender en qué punto me encuentro, incluso cuando señala aquello que todavía no sé formular con palabras. En el acto de fotografiar sucede algo potente; requiere tiempos lentos y esa lentitud genera cierta intimidad con lo fotografiado. Suelo registrar elementos y detalles de materiales que encuentro en mi día a día, casi por impulso. Esa acumulación y esos acercamientos me permiten situarme dentro del proceso y sentir cuál es el siguiente paso.

JA A diferencia de proyectos anteriores, en los que la imagen fotográfica sobre papel estaba presente como parte de una deriva, en tus trabajos más recientes estás optando por indagar y experimentar con los

rayogramas, una técnica que para muchos fotógrafos remite a las experimentaciones de vanguardia del siglo XX, pero que en tu caso aparece desde otro lugar. ¿Qué te interesa del rayograma? ¿Cómo lo vinculas con tus procesos escultóricos?

- CL La técnica del rayograma apareció en un momento en el que sentía la necesidad de mostrar aquello que permanece oculto, lo que apenas se entrevé en los edificios. Esa necesidad me llevó a preguntarme cómo podía recoger y fijar esa dimensión más espectral de la arquitectura. Desvelar lo escultórico sin mostrar la materia.

De hecho, las formas que aparecen en los rayogramas son las huellas de los retales de muchas de las obras que dan forma a *Metal del verano*: tuberías, rejillas, chapas perforadas. Hay un deseo de comprimirlo todo en un solo plano, casi como un gesto sistemático, de archivo.

- JA A la hora de plantear tus procesos de investigación, en muchas ocasiones me has hablado de la deriva o del paseo como el modo en que se producen muchos de los encuentros que te llevan a las piezas. ¿Ha sido así también en este proyecto?

- CL Sí, considero la deriva una parte importante de mi trabajo. El simple hecho de caminar por la ciudad de manera consciente es una de las fases que más disfruto. *Metal del verano* nace en el momento en que empiezo a vivir en mi estudio en San Isidro (Carabanchel) y comienzo a recorrer el barrio, con paseos que me llevan a visitar los descampados de la zona y el camino que va desde la Pradera de San Isidro hasta Casa de Campo.

En estos recorridos, que atraviesan parte de la zona de Madrid Río, surge en mí una curiosidad creciente por las estructuras metálicas que cubren y ocultan los sistemas eléctricos de la ciudad. Poco a poco, y con un deseo muy concreto, comienzo a fotografiar estas esculturas involuntarias y los gestos que las atraviesan, poniendo en valor su potencialidad. Es entonces cuando aparece la necesidad de dar forma a algunas obras que hoy forman parte de la exposición, como la serie *Sin título (Caja)* o *Mismo deseo*.

- JA En relación con el paseo, el paisaje urbano tardocapitalista es uno de los intereses que atraviesan tu trabajo desde hace tiempo. ¿Qué te interesa del espacio urbano y de qué manera se articula en un proyecto como *Metal del verano*?

- CL El espacio urbano es el lugar donde confluyen el cuerpo y la memoria. Me interesan especialmente los restos y las huellas que vamos dejando a nuestro paso; el pulso con la naturaleza; las zonas intermedias y los límites entre la ciudad y la no ciudad. *Metal del verano* nace precisamente de esa atención y se articula en torno a tres conceptos: el descampado, la arquitectura oculta y la arquitectura dada.

El descampado es un lugar que resiste, un espacio donde conviven elementos de naturalezas distintas y donde surgen fricciones y encuentros capaces de generar nuevas lecturas. Es un territorio borroso, a punto de desaparecer, que nos conecta con un tiempo pasado. En la exposición aparecen obras de diferentes materiales y escalas que dialogan entre sí por afinidad. Todas comparten una investigación sobre el material que las enlaza, como ocurre en los propios descampados, donde la pátina del tiempo produce una forma de mimetización entre las cosas.

La arquitectura oculta funciona como un vínculo entre lo público y lo privado, una suerte de cerradura a través de la cual podemos imaginar lo que sucede al otro lado. En estos espacios existe un deseo latente —casi infantil— de atravesar las casas ajenas y observar sus comportamientos y costumbres. Hay cierta calidez en esa posibilidad de pertenencia y de permanencia. En la exposición era importante abrir estos espacios mediante instalaciones específicas; por eso aparecen obras como *Interior noche (puerta del estudio)* y *Calor (faros del coche de mi padre y de la moto de Antonio)*, situadas en los pasillos técnicos que rodean la sala y que dejan a la vista los sistemas que alimentan el C3A.

La arquitectura dada remite a lo infraestructural, a lo impuesto. Buscaba que la exposición no se limitara a la sala principal, sino que se expandiera hacia otros espacios del museo, rompiendo lo previsible y abriendo nuevas posibilidades de lectura, del mismo modo que en

la ciudad surgen encuentros fortuitos entre elementos que no estaban destinados a encontrarse. Además de los pasillos técnicos y el espacio exterior, algunas obras se sitúan en la zona de calderas, en la última planta del edificio, donde conviven con generadores y conductos, estableciéndose nuevas relaciones.

JA En estos trabajos se percibe un ejercicio de introspección y una presencia de lo biográfico, a veces ligada al territorio y otras a tu vida personal. Es como si, además de abrir los espacios ocultos de la arquitectura, te abrieras también al espectador. ¿Qué lugar ocupa lo biográfico en *Metal del verano*?

CL Mi primer deseo, cuando me propusieron hacer esta exposición, fue hacer un viaje de vuelta a Andalucía. El primer acercamiento fue trabajar sobre el descampado, no solo como escenario distintivo del sur y de la periferia, sino como una suerte de espacio mental donde conviven diferentes etapas de mi vida, desde la infancia hasta hoy.

En las primeras conversaciones con Marc entendí que la exposición no funcionaba tanto como un descampado, sino como una gran barriga. Incluso la arquitectura del C3A podía leerse así: un cuerpo con órganos ocultos que sostienen y dan vida al resto. Pensar el espacio desde las vísceras me permitió mostrar obras que aluden directamente a mi biografía.

Me gustaba la idea de sincerarme, trabajar sobre momentos importantes y personajes que normalmente permanecen ocultos. Ese regreso, de abrir y cerrar etapas, del reencuentro, era un ejercicio que tenía pendiente. Para mí era fundamental hablar de mi madre, de mi padre y de ciertos acontecimientos como mi propio nacimiento (*Varón de pétalo y metal [antojo]*) o la muerte de un ser querido (*Calor [faros del coche de mi padre y faro de la moto de Antonio]*). Quizás en todo esto haya una búsqueda, o incluso algo de sanación.

JA En relación con tu manera de trabajar con la arquitectura oculta, horadando lo estructural, aparece una referencia clara al trabajo de Gordon Matta-Clark, a quien has citado en muchas ocasiones. ¿Qué es lo que hoy te resulta interesante de su obra vista desde el presente?

CL En la obra de Matta-Clark hay un deseo profundo de comprender lo que ocurría a su alrededor. Observaba al prójimo para estudiarse a sí mismo; atravesaba la casa del vecino para responder preguntas personales. En ese impulso de mirar por la cerradura, de querer poseer un manajo de llaves ajenas y de retirar muros es donde me siento muy identificado con él.

Hoy, en una sociedad cada vez más fría e individualista, su gesto adquiere otra lectura. Hay una calidez en esa búsqueda, en ese deseo de ser aceptado por el otro, que sigue siendo urgente y necesaria.

JA Hablando de calidez, al entrar en la exposición nos encontramos con una obra que introduce algo que podría considerarse material inflamable en muchos sentidos. Al asomarme al fondo de *Varón de pétalo y metal (antojo)*, siento que se quiebra cierta frialdad que hasta ahora podía asociarse a tu uso de los materiales. ¿Qué lugar ocupa esta obra dentro del proyecto y cómo se relaciona con el verso de Caballero Bonald y con ese apunte biográfico, antojo?

CL En esta obra aparece una dimensión más cálida que, a diferencia de otras piezas, está potenciada por el propio título, recuperado —como mencionas— de un verso de Caballero Bonald.

Durante toda mi vida mi madre me ha contado que, estando embarazada de mí, comía pétalos de rosa y le gustaba el olor de los talleres de coches y de la gasolina. De ahí la selección de materiales y esa búsqueda casi obsesiva del pétalo perfecto. Esa imagen siempre se me quedó grabada y me parece que incluso, desde un lugar supersticioso, funciona a modo de *statement*.

Al pensar la exposición con cierto carácter retrospectivo, me parecía una buena manera de empezar. La inclusión de determinadas piezas, en las que aparecen personajes o acontecimientos, ayuda a entender mejor el origen de algunas de mis preocupaciones e intereses. No es casual que en esta y en otras obras anteriores utilice partes de coches o materiales como el aceite de motor o la gasolina: mi padre se dedicó a vender coches durante toda su vida, y tengo una relación muy estrecha, casi afectiva, con todo ese universo.

JA Desde ahí, el metal se va deshojando hasta conducir al visitante a *Ojo nido*, la pieza que funciona como eje en torno al cual se articulan el resto de los trabajos. De nuevo aparece una alusión al habitar, al calor y a la protección, en una obra cuya escala monumental no habría sido posible sin la residencia en No Entulho-Artworks (Póvoa de Varzim). ¿Cómo fue trabajar en ese contexto y de qué manera la residencia incidió en la construcción de la exposición?

CL Tener la oportunidad de trabajar en una fábrica como la de Artworks, con todos los materiales y medios necesarios, fue determinante para desarrollar las ideas que tenía en mente e incluso para producir piezas que surgieron de manera espontánea, casi por contacto. No Entulho es una residencia de Artworks en la que, como indica su propio nombre (no escombros), todos los retales de materiales utilizados para grandes esculturas e instalaciones se aprovechan para generar nuevas obras.

Esto fue un regalo para alguien como yo, para quien la búsqueda de materiales es una parte fundamental del proceso. Durante los dos meses de residencia, en los que produje aproximadamente el 80% de la exposición, trabajé de manera muy intensa, con el tiempo necesario para experimentar y probar nuevas técnicas.

Ojo nido es la pieza de mayor envergadura que he realizado hasta el momento y la única que, por su tamaño y necesidades, requirió un cronograma claro. Era importante producirlo todo en el mismo lugar y poder visualizar todas las piezas de forma simultánea. Sucede algo importante cuando conviven en un mismo espacio: se genera un ritmo entre ellas y aparecen decisiones que no son del todo racionales, impulsos casi automáticos que les añaden otra capa.

JA Aunque la referencia brancusiana es evidente en este nido-columna, aparecen una serie de elementos —puertas y rejas— que no solo remiten a lo doméstico, sino también al ver y al ser visto, a esa idea de cerradura de la que hablabas antes. Ya has aludido a la puerta en respuestas anteriores, pero ¿qué papel juegan aquí las rejas?

CL Las rejas, además de insistir en la función para la que fueron inventadas (proteger), funcionan también como un dispositivo de

mirada. Remiten a las ventanas y a la posibilidad de ver lo que sucede a nuestro alrededor. Mientras que la mirilla o la cerradura generan un marco más reducido, casi de retrato individual, las ventanas nos llevan al paisaje, a lo colectivo.

En estas estructuras metálicas hay algo de *voyeur*: un mundo lleno de ventanas, mirar desde una barrera, intentando no ser vistos. Me interesaba poder atravesar, en este caso, una puerta y diferentes mallas y rejas, como si se atravesaran las distintas plantas de un edificio y se pudiera observar lo que ocurre en su interior.

En ese gesto hay algo de ruptura, pero también de unificación.

JA Hablando de *voyeur* y de ruptura, uno de los gestos más llamativos del proyecto es la apertura de los muros técnicos de la sala de exposición, introduciendo en el cubo blanco todo ese conjunto de tuberías, conductos y conexiones que permiten que el centro de arte funcione como infraestructura, más allá de la presencia de los cuerpos. ¿Cómo surge esa idea? ¿Ha sido fácil la negociación con la institución?

CL La idea de abrir los pasillos técnicos e instalar obras en otros espacios habitualmente inaccesibles del centro surge de manera bastante natural, como continuación de mis últimas investigaciones.

Este tipo de ejercicios aparece desde el inicio de mi práctica, casi como una necesidad de hacer que el público sea consciente, más allá de la funcionalidad de estos elementos, de la carga conceptual que contienen.

Como sabes, en una de mis primeras exposiciones individuales, que tú mismo comisariaste en el Centro Párraga de Murcia, una de las obras principales —que además daba título a la exposición (*Verde Chroma*, 2019)— consistía en la apertura de un almacén normalmente oculto dentro de la sala, que a su vez daba acceso a la escalera de emergencia del centro. En aquella ocasión no existía un pasillo como tal, pero construimos uno que conducía directamente a ese espacio.

Tanto en ese almacén como en los pasillos técnicos del C3A aparecían materiales destinados al mantenimiento y reparación de la propia infraestructura del edificio. Hay algo en ese desorden que genera un ritmo y activa una serie de potencialidades que me interesa dar luz y dotar de un nuevo significado.

Este tipo de intervenciones implica siempre una negociación con la institución y suele generar tensiones, sobre todo por cuestiones de seguridad. Sin embargo, en la mayoría de los casos ha habido una disposición a permitir la apertura de estos espacios. Creo que es importante y necesario que las instituciones asuman este tipo de riesgos: es fundamental que se generen nuevos discursos y que se cuestionen los límites establecidos.

JA Como estrategia *site-specific*, las dos piezas gemelas que abren el interior del edificio podrían situarse dentro de la tradición de la crítica institucional. Sin embargo, en ellas aparece de nuevo algo cálido y biográfico que parece desactivar la frialdad asociada a muchas propuestas de este tipo. ¿Consideras que tu trabajo se inscribe en esa línea o el punto de partida ha sido otro?

CL Considero que parte de mi trabajo puede leerse dentro de ese marco, pero, como comentas, siempre me ha interesado introducir un carácter biográfico que permita generar una lectura más cercana y, en consecuencia, menos fría. Hay algo de escenografía, de imagen mundana y cotidiana, que ayuda a comprender ese cuestionamiento. En este sentido, la obra de Michael Asher ha sido siempre una referencia importante para mí.

Me siento más cómodo generando ese pulso entre la dureza que aporta la propia infraestructura del edificio y ciertos elementos añadidos que nos remiten a experiencias vividas. En mi práctica, lo autobiográfico está siempre presente; no sé trabajar de otra manera.

JA Finalmente, hay algo que llama especialmente la atención en estos últimos trabajos: la relación de escala con el cuerpo humano. ¿Cómo has trabajado esta cuestión dentro del proyecto?

CL Me gusta trabajar desde la escala humana, muchas veces tomando mi propio cuerpo como referencia a la hora de pensar las obras. Esto se da de manera natural, por una cuestión física, al trabajar la escultura cuerpo a cuerpo.

Sí es cierto que, tanto en la instalación que llevé a cabo en el Arco de San Miguel, en el CAAC (*Sin título [Intruso II]*), como en *Ojo nido* (C3A), se produce un salto de escala. Este salto viene dado por las características de los propios materiales y por la necesidad de ir más allá de lo que podía abarcar, de intentar relacionarme con dimensiones que me sobrepasan.

Al trabajar con elementos arquitectónicos procedentes de edificios, la mirada se desplaza del cuerpo individual hacia una dimensión más amplia, casi compartida. En este proyecto, ese cambio de medida actúa como un desplazamiento de foco: del cuerpo al edificio, y del edificio a lo colectivo. Me interesa ese tránsito, ese momento en el que el cuerpo deja de ser una medida cerrada para integrarse en una estructura mayor. Ahí la escala deja de ser solo una cuestión física y se convierte en una forma de habitar y de entender cómo nos sostenemos unos a otros.



CHRISTIAN LADATA

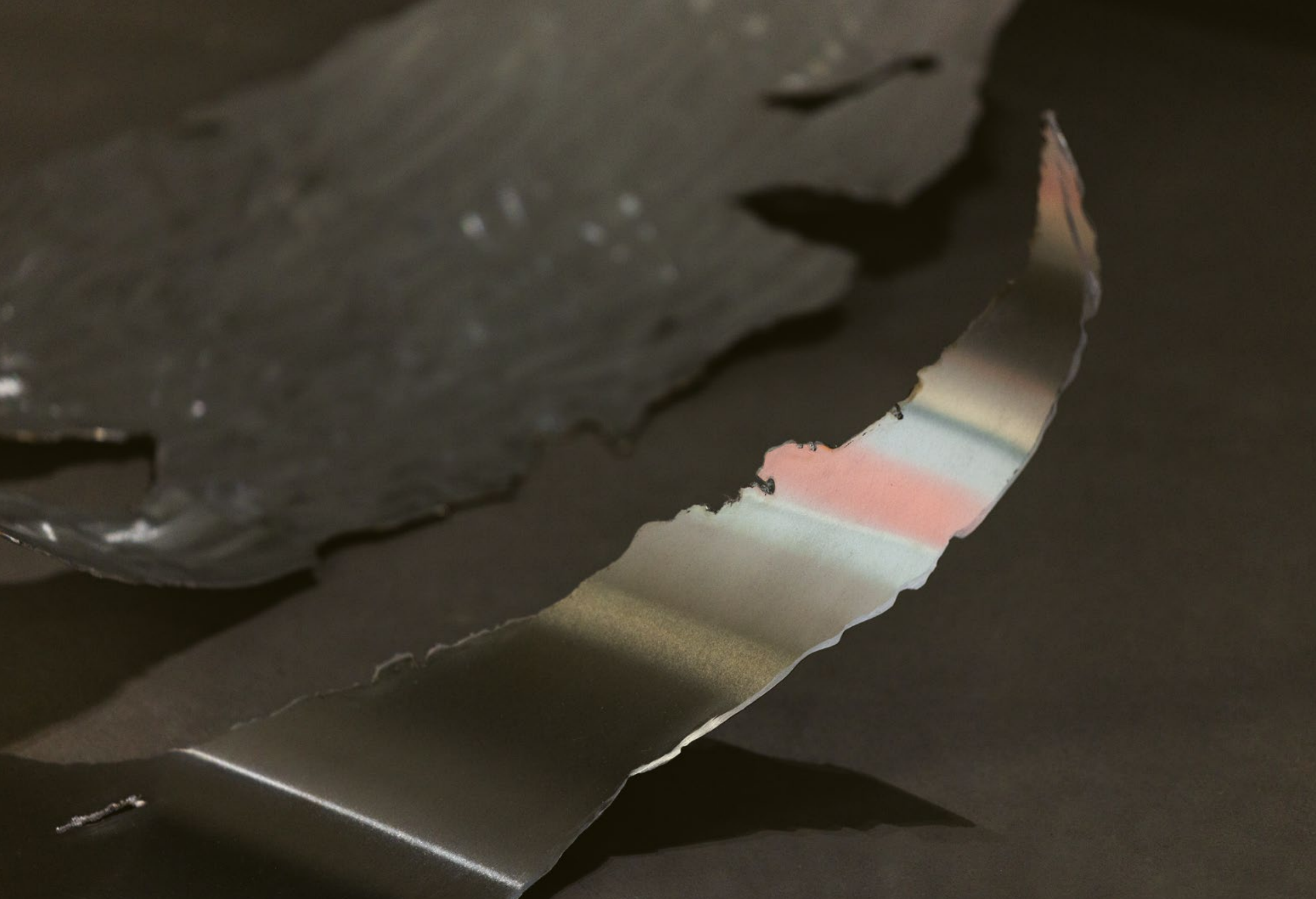
Metal del verano
Summer Metal



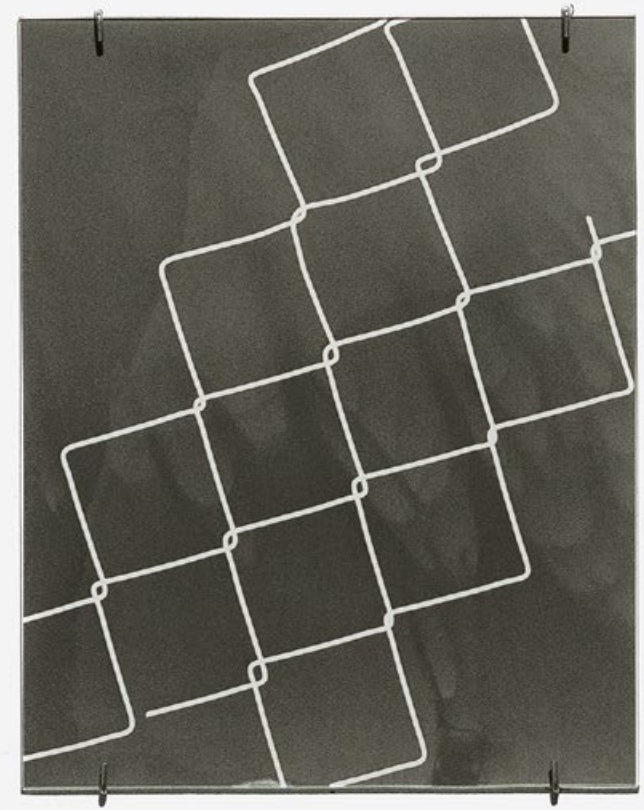
























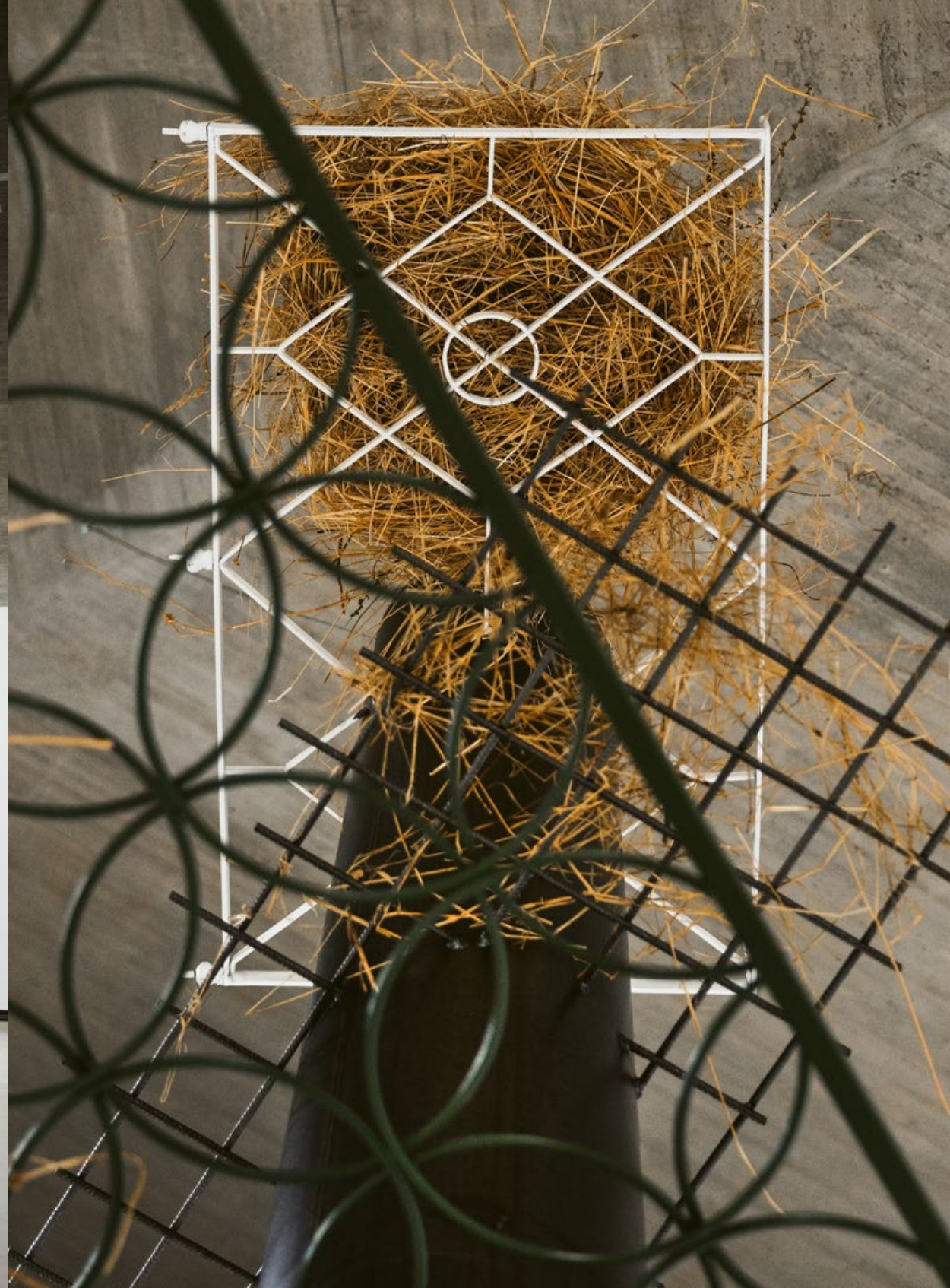






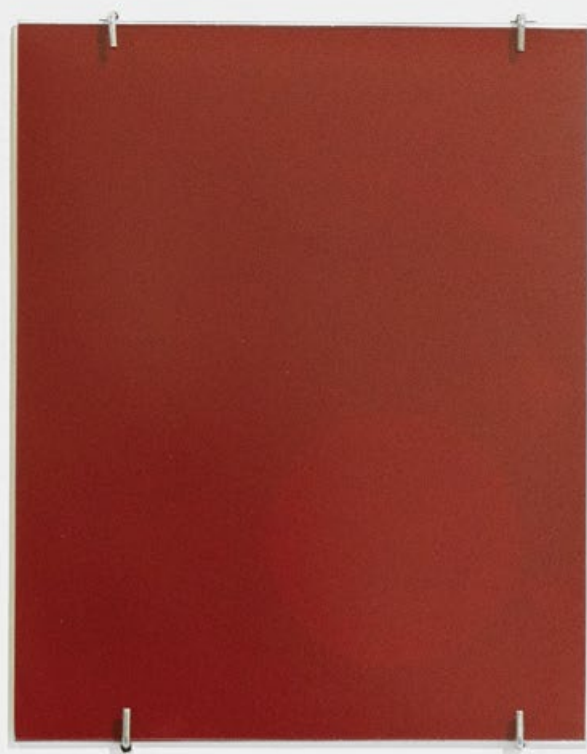












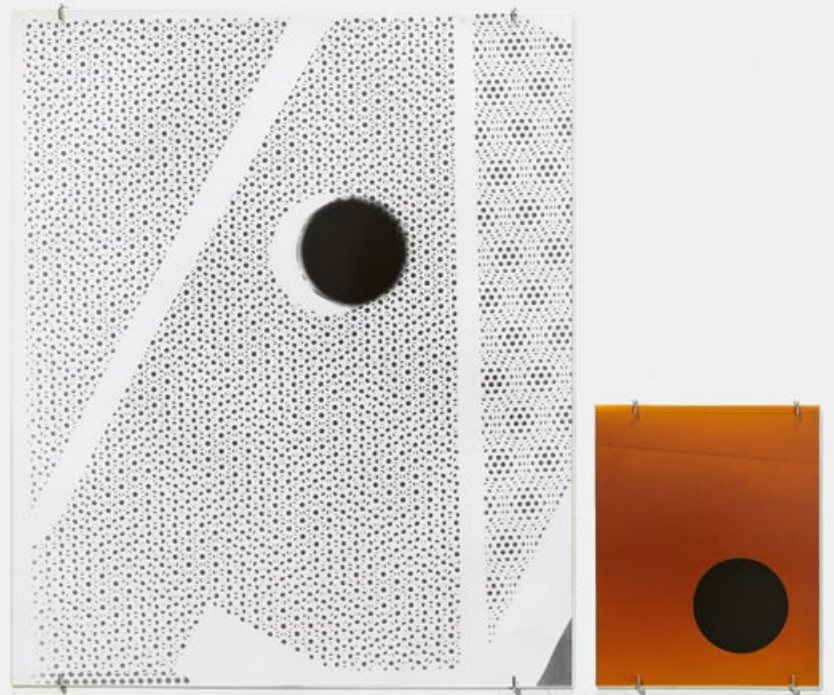




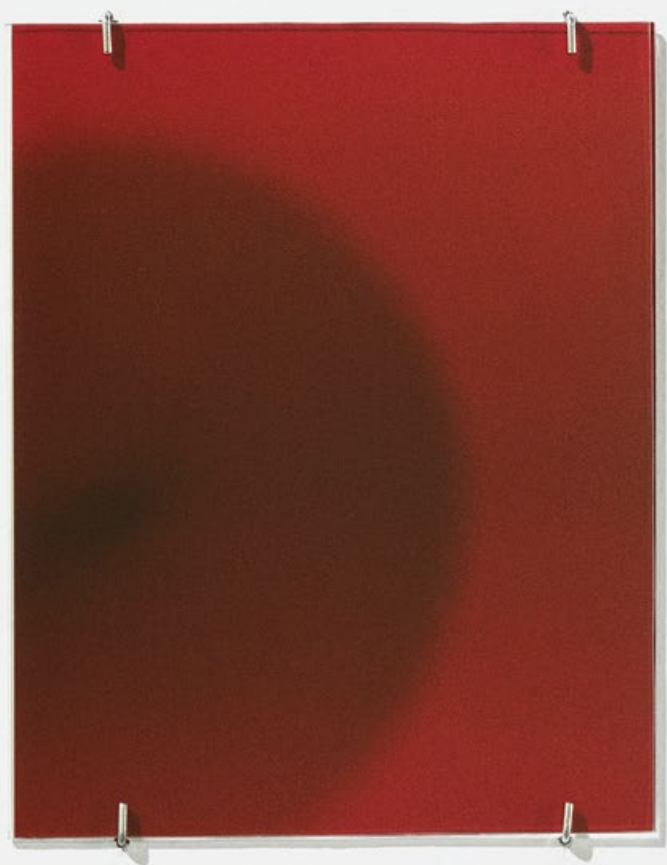
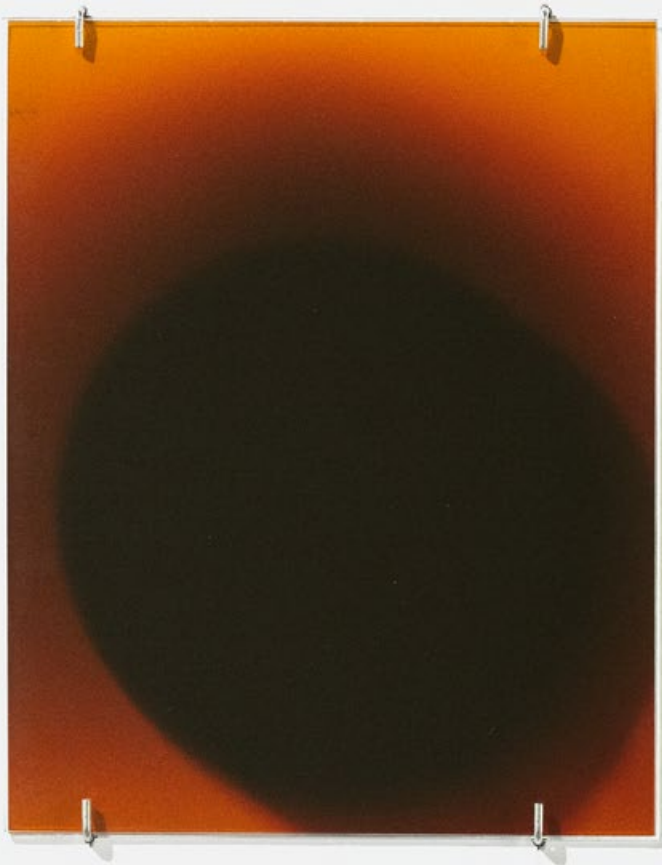




































VENETA

Listado de obras

Pp. 22-23 <i>Rota I y II</i> , 2015-2025 Valla y elementos de acero inoxidable 200 × 80 cm (cada una)	Pp. 40-41 <i>Varón de pétalo y metal II</i> , 2025 Aluminio (3 piezas) 120 × 80 × 60 cm	Pp. 60-63 <i>Ojo nido</i> , 2025. Instalación. Tubería de acero al carbono, puerta de madera con cristal, mallas de varillas corrugadas electro soldadas, rejas, hojas y ramas secas (nido) 500 × 200 × 140 cm
P. 25 <i>Metal del verano I</i> (diptico), 2025 Rayogramas C41 sobre papel Fujifilm RC brillo, cristal, cartulina y alcayatas 25,3 × 20,3 cm (cada uno)	P. 42 (en el suelo, izquierda de la imagen) <i>Varón de pétalo y metal III</i> , 2025 Aluminio (2 piezas) 80 × 60 × 10 cm	Pp. 66-67 <i>Metal del verano III</i> (diptico), 2025 Rayogramas C41 sobre papel Fujifilm RC brillo, cristal, cartulina y alcayatas 25,3 × 20,3 cm (cada uno)
Pp. 26-27 (derecha de la imagen), 29-33 <i>Varón de pétalo y metal (antojo)</i> , 2025 Instalación. Aluminio (5 piezas), bidón de aceite, gasolina y aceite de motor usado Medidas variables	Pp. 44-45 <i>Metal del verano VI</i> (diptico), 2025 Rayogramas sobre papel Ilford RC satinado, cristal, cartulina y alcayatas 50,8 × 61 cm (cada una)	Pp. 68-75 <i>Interior noche (puerta del estudio)</i> , 2025 Instalación. Puerta de metal y chapa perforada recuperada del estudio del artista, abertura del panelado de la sala al pasillo técnico del museo, rayograma y luces Medidas variables
P. 37 <i>Metal del verano II</i> , 2025 Rayograma sobre papel Ilford RC satinado, cristal, cartulina y alcayatas 24,5 × 30,7 cm	Pp. 46-47 <i>Mismo deseo</i> , 2025 Instalación. Chapa de acero perforada y tubo de acero inoxidable pintados, tornillos y rayograma 190 × 80 × 10 cm	P. 79 <i>Metal del verano V</i> (diptico), 2025 Rayogramas sobre papel Ilford RC satinado, Fujifilm RC brillo, cristal, cartulina y alcayatas 50,8 × 61 cm y 20 × 25 cm
Pp. 34, 39 <i>Varón de pétalo y metal I</i> , 2025 Aluminio (3 piezas) 80 × 60 × 20 cm	Pp. 51-55 <i>Calor (faros del coche de mi padre y faro de la moto de Antonio)</i> , 2025 Instalación. Faros, estructura de metal, cables de acero, sistema eléctrico y transformador eléctrico Medidas variables	

Pp. 82-83
Metal del verano IV (tríptico), 2025
Rayogramas C41 sobre papel Fujifilm RC brillo, cristal, cartulina y alcayatas
25,3 × 20,3 cm (cada uno)

Pp. 84-85
Sin título (Caja IV), 2025
Chapa de acero y malla de acero electro soldada
150 × 54 × 49 cm

P. 87 (derecha de la imagen)
Sin título (Caja II), 2025
Chapa de acero perforada, tubo de acero inoxidable, vidrios tintados y perfiles de acero
88 × 30 × 40 cm

Pp. 88-89
Sin título (Caja VI), 2025
Chapa perforada y tubo de acero inoxidable
70 × 80 × 25 cm

P. 92 (izquierda de la imagen)
Sin título (Caja III), 2025
Chapa de acero, tubo de acero inoxidable, rayogramas y cristal
61 × 40 × 40 cm

Pp. 94-95
Sin título (Caja I), 2025
Madera, tubos de acero inoxidable, rayograma sobre papel Kodak RC y cristal
60 × 47 × 25 cm

P. 97
Sin título (Caja VII), 2025
Madera, mortero adhesivo y tubos de acero inoxidable
60 × 72 × 40 cm

Pp. 102-103
Descampado, 2025
Diferentes tipos de metal, loneta, restos de tejidos, plástico y hojas y ramas secas
Medidas variables

P. 105 (derecha de la imagen)
Sin título I, 2025
Chapa de acero perforada y curvada
180 × 70 × 30 cm

Pp. 106-107
Sin título II, 2025
Chapa de acero perforada y curvada
180 × 30 × 15 cm

Christian Lagata (Jerez de la Frontera, 1986)

El trabajo de Christian Lagata indaga en las tensiones entre la materialidad y la morfología de entornos productivos como las zonas industriales o las concentraciones urbanas y las diferentes relaciones de «familiaridad» (mnemónicas, funcionales, estéticas) que establecemos con ellas. Más allá de la lógica del *objet trouvé*, el trabajo de Christian explora en ciertos elementos de estos entornos los rastros de sus interacciones (pasadas, presentes o futuras) con humanos, repensando su consideración económico-social de «resto» o «residuo.»

Entre sus exposiciones más destacadas y su participación en ferias de arte contemporáneo se incluyen: Art Brussels (Artnueve, Bruselas, 2025); ARCO (Artnueve, Madrid, 2022–2025); *Material of Memory* (Voloshyn Gallery, Kyiv, 2025); *Tablao* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2024); *Donde cruzan los humos* (La Casa Encendida, Madrid, 2024); *Haunted I* (Voloshyn Gallery, Miami, 2024); Premi Ciutat de Palma Antoni Gelabert (Casal Solleric, Palma, 2024); *Dialecto* (CA2M, Móstoles, 2021); *Entre las formas que van hacia la sierpe* (CAAC, Sevilla, 2020); *Between Debris and Things* (CCCC, Valencia, 2020); y *No es lo que parece* (Fabra i Coats, Barcelona, 2018). También ha realizado exposiciones individuales como *Ciego camina* (Rosenblut & Friedmann, Madrid, 2024), *Una oscura euforia* (Artnueve, Murcia, 2023) y *Verde Chroma* (Centro Párraga, Murcia, 2019).

Ha cursado estudios avanzados en Imagen y Sonido y un Máster en Fotografía Contemporánea y desde el año 2015 se ha involucrado activamente en la práctica artística, concretamente en la escultura y la instalación. Después de vivir en Berlín se instala definitivamente en Madrid, donde vive y trabaja. Ha realizado residencias en No Entulho-ArtWorks (Póvoa de Varzim, Portugal, 2025), Centro de residencias artísticas de Matadero (Madrid, 2025), Centro Andaluz de Creación Contemporánea, C3A (Córdoba, 2022), Pico do Refúgio (São Miguel,

Azores, 2021), Hangar (Lisboa, 2019), Fundación BilbaoArte Fundazioa y Mira Forum (Oporto, 2018).

Ganador de las Ayudas a la creación en artes visuales de la Comunidad de Madrid (2023), Premio/adquisición DKV Estampa (2022), Becas de Circuitos de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid (2021), Beca de producción BilbaoArte (2020), Beca de residencias en el extranjero de la Comunidad de Madrid (2019) y Beca de producción Iniciararte (2015). Primer premio de la XXXVI Muestra de Arte Joven de La Rioja y finalista del Premi Ciutat de Palma Antoni Gelabert Palma (2024), Premi Miquel Casablanca, Sant Andreu Contemporani (2018), de la segunda edición de la XX FotoPres La Caixa (2016) y en PHotoESPAÑA, Mejor Libro Nacional de Fotografía (2016).

Su obra se encuentra en colecciones como el Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid (CA2M), el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) y Colección DKV Arteria, entre otras.

English Texts

Christian Lagata. Summer Metal
Marc Navarro

Summer Metal, Christian Lagata's solo show at the C3A in Córdoba, features brand-new works made by the artist over the past year. The exhibition presents groups of pieces made from industrial materials and using methods typical of informal architecture. They recreate the conditions of cohabitation for architectural interventions and objects which, despite having been designed with spatial integration in mind, possess a discordant quality. Their heterogeneity creates a state of latency, as if the show were an open system that changes depending on the pre-existing architectural conditions. The exhibition title, a verse by Jerez-born poet José Manuel Caballero Bonald, transports us to the hottest months of the year and underscores the transfer of environmental properties to materials—in this case, metal—as a path of transformation.

While visiting the C3A early in 2025, Lagata asked the staff if he could see areas of the building that are generally off-limits to the public. The centre, built to imitate the structure of a beehive, was designed with an extensive network of secret passageways that run along the entire perimeter of the galleries. In fact, these are service passages that house the building systems required to ensure basic occupancy needs are met, systems that control temperature, supply electricity and water, or provide access to skylights and roof structures. They are the centre's hidden belly or "backstage", areas that are out of frame, hidden from view and, for that very reason, able to unabashedly display their stark, bare essence, with no frills or trimmings.

In reality, the artist's interest in seeing the spaces between the walls for himself is a reflection of the formal preoccupations that guided the process of producing *Summer Metal*. I am referring not only to the central role that "hidden architecture" plays for him, but also to his interest—expressed here and in earlier works—in giving his sculpted pieces the appearance of infrastructure, or else making infrastructure his central motif of representation.

The idea of “hidden architecture” seems to underpin a method of identifying architectural models, families of materials, and manufacturing procedures which Lagata incorporates in his own pieces. The artist goes out on strolls through the city to find these “hidden architectures”, focusing on drainage systems, control boxes and panels (as in *Untitled [Box]*), ducts, fences or vents, making no distinctions based on their purpose or specific context. These structures have a common denominator: they are makeshift and occasionally temporary remedies for things that were overlooked when designing a building or making a city plan. As a result, they prioritise practicality and the “minimal intervention” rule over the integration criteria that usually govern building programmes. Disregarding the principle of stylistic congruence, these afterthoughts are hastily erected on the fringes of standard architectural discourses; they are leaks that undermine the unitary value of what was supposed to be homogeneous and seamless.

These urban sutures enrich Lagata’s sculptural language, where they materialise on a variety of scales, from domestic to urban: for instance, in the use of the metal screens and grilles that often protect the windows of houses, but also in the design of elements that resemble street furniture. By treating these structures as objects worthy of study, the artist highlights the merits of building programmes and methods which, like non-human architecture, are sidelined in the dominant narratives of the architectural discipline.

Lagata sees expressive qualities in these elements; we might call them involuntary sculptures, which the artist replicates and alters in his studio by changing their scale or replacing the material originally used to construct them. But for him, these structures which so eloquently describe the division between public and private space also represent something like the central part of a story, the rising action we cannot quite see. It is no coincidence that doors are a recurring motif in *Summer Metal*. Rather than means of ingress or access, they are part of a *mise en abyme* where one door begins a sequence of vertically arranged metal grilles and meshes (illustrated by *Ojo nido* [Nest Eye]), or a half-open door offers a glimpse of grave interiors that recreate intimate settings and hint at presences, as in *Interior noche (puerta del estudio)* [Night Interior (Studio Door)].

Reconnoitring these hidden architectures is connected to the artist’s desire to venture into the less frequented areas of the building now hosting his exhibition. By adding a new door and opening up the service doors and hatches, Lagata invites us to conduct a visual inspection of the cancelled spaces that encircle *Summer Metal*. According to Lagata, these interventions were inspired by Gordon Matta-Clark and the way the American artist saw abandoned buildings as spaces of possibility. In fact, for Matta-Clark the idea of shuttered or enclosed space surpassed its own tectonic definition and even extended to the human body. He observed that teeth have always been enclosed, as have pockets, keys and all sorts of things that refer to spaces. A full keyring would put dozens of spaces in your hands, though you wouldn’t know what they are like or where any of them are. This, Matta-Clark explained, is another example of his interest in inaccessible, imagined space: spaces for expectation, but at the same time very real spaces formed by the intersection of two walls.¹

Matta-Clark described how, when a space is withheld, the mind begins to imagine its possible uses, the objects it contains, its dilapidation or the life forms it houses or used to house. In turn, these flights of fancy pose a unique dilemma: the moment we access such a space, the imagined story we have built up around it is either confirmed or belied. Yet once we are inside, or peering in from the doorway, questions still remain: What do these walls tell us about the people who raised them? What do they tell us about their occupants? And, above all, how did they move through the spaces they enclose? Lagata uses a rudimentary photographic method, the rayograph, in an attempt to record the alternation of light and shadow, as if this technique were sufficient to restore the building’s memory, its traces and trajectories. The goal is not to obtain a still image but to document the material conditions of the place.

By removing false walls and opening up enclosed spaces, Lagata is echoing a gesture which, in recent years, has emerged as a significant presence in the exhibition culture where his oeuvre circulates. The apparent aim of revealing the infrastructural condition of the gallery is to establish the institution’s boundaries (both physical and figurative), challenge its self-sufficiency and delve deep into its inner workings. Just as the autonomy of the work of art is contested today, so we must face the fact that, despite very determined efforts to ensure their neutrality, exhibition venues are definitely

not spaces impervious to and separate from the world. All of the agents involved in running them—and here the notion of infrastructure extends to management models—contribute to the narratives that unfold there in one way or another. The gallery is thus a valuable, but certainly not the only, space of observation for artistic practices which are indeed quite porous and, for that very reason, overflow the boundaries set by the institution.

The pieces that comprise the *Rota* series underscore the idea of enclosure and the violence inherent in establishing and managing borders and territorial boundaries. Even so, for the artist that boundary or limit is more than a physical expression; it also has a psychological dimension.

The determination to give his artwork an infrastructural quality explains why Lagata has brought a door from his Madrid studio to the exhibition venue and made it look like a pre-existing element. After all, where does one end and the other begin? And why do we follow interpretive guidelines that prioritise representations and ignore how the artists made those representations in their studios?

Last summer, Christian Lagata did a lengthy residency at No Entulho in Póvoa de Varzim, Portugal, where he devised most of the works included in this exhibition. Although the majority of the pieces were made according to a pre-established plan, a significant number were produced using scraps and leftover materials from other artists' creations. In addition to providing Lagata with the material resources he needed to pursue his research, the residency programme gave him the chance to work with a team that had experience in construction techniques applied to metal. The sum of these two factors supported a workflow that greatly facilitated experimentation and also allowed him to set up serial production systems. Knowing this, it makes sense that, when materialising *Summer Metal*, the artist chose not to focus on translating a preconceived image; instead, the various pieces and interventions that comprise the show are the transfer of an intense workflow. Despite their material congruity—the list of materials Lagata used in this exhibition is actually very short—the pieces denote a strong interest in recombination, as a method of sculptural composition and less concentration on the materials' own plasticity. Just as the artist breaks down his pieces over and over again, guided by a logic of reuse and creating somewhat unexpected

unions, so arranging the objects in the space, orchestrating a meeting of opposites, has a ceremonial quality for the artist.

Like some kind of swallowing organ that ingests dissimilar consistencies, the exhibition gives the works an interlude of serenity, a chance to consider their material and conceptual interrelations. This has absolutely nothing to do with establishing binary dichotomies between, say, significantly disparate scales, and everything to do with identifying an identical procedure or repeated gesture subjected to different intensities or materialities. By lumping different phenomena together, the artist indulges his curiosity about liminal landscapes, vacant lots, makeshift car parks and wastelands whose state of abandonment or incipient urban development makes them spaces of possibility. The exhibition's spatial layout is therefore informed by relationships between uses, materials and objects characterised by their disparity, simultaneity and lack of hierarchy.

This organisational approach is the continuation of a display method which the artist has used before. At *Verde Chroma*, an exhibition curated by Jesús Alcaide and held at Centro Párraga in Murcia in 2019, and the more recent show *Una oscura euforia* at Galería Artneue, Lagata atomised the elements on display in a similar way, creating contrasts of scale and format. With its alternating forms and spatial dispersion, the exhibition area at both venues resembled an exercise in landscape design, an enclosed garden containing evidence of decay and signs of imminent collapse instead of lush plants or trees.

In an interview, the sculptor Tony Smith recalled how, one night in the 1950s, he visited the New Jersey Turnpike while it was still under construction. Smith, who was teaching at Cooper Union in New York at the time, invited three of his students to join him on a drive from the Meadows to New Brunswick. The outing proved to be a revealing experience: "The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art."²

I think of Tony Smith's drive as the manifestation of a certain feeling for the suburban. Out there, where the city limits are vague, new buildings and old

ones unable to stand the test of time take on an event-like quality. Something similar happens to the vacant lots Lagata emulates in his exhibition set-ups. Although they describe a delimited space, they constitute a space of indeterminacy. The alternation of the constructed and the ruinous and the appearance of layered uses are part of the same cycle, one that alters landscapes, blurs their life forms and allows impromptu manifestations on the fringes. These transformations may unfold on a truly inhuman scale, like the massive New Jersey Turnpike in Smith's story. However, by making the vacant lot his model and field of action, Lagata shows us these mutations also happen on a scale that is far less monumental or spectacular and perhaps even imperceptible.

The vacant lot includes disparate phenomena. As a landscape, it does not follow any calculated plan. It has no specific use or singularity, being what we might call an autonomous zone. Even though Lagata is aware of the multiple interests and factors that determine why certain urban areas are developed or abandoned, the artist makes no attempt to weave an objective narrative about the place based on his own discoveries and conclusions. His approach focuses on the need to replicate the environmental features and abandonment that characterise these unpopulated areas. Their lack of identity and singularity makes them interchangeable, the very opposite of our idea of domesticity. Yet Lagata treats these plots as stages that support non-human life forms and constructions. On the edges of cities and amid architectural waste are spaces for another kind of architecture, like the nests and burrows that the artist recreates in many of his recent works. These plain little chambers, made out of niches and detritus, suggest basic sheltering structures.

As I see it, Lagata's work is constructed in opposition to the ideas of dispossession and transience. The architectural add-ons and little rooms that the artist builds appear to be motivated more by a sense of urgency than the need to find permanent solutions. As architecture, they are emergency solutions, knee-jerk reactions arising from a constructive impulse rather than a carefully calculated and tested plan. But setting aside the artist's particular imaginary, what exactly is he trying to materialise in the exhibition space?

As mentioned earlier, despite being congruous in terms of their constituent materials, the pieces and series Lagata is now presenting at *Summer Metal* are motley, and that is because this convergence seems fated to

view the momentum of the constructive act as a fundamentally diverse phenomenon. Although those "hidden architectures" that Lagata catalogues may seem to be designed with efficiency and convenience in mind, the truth is that, in their imperfection and precariousness, they retain the memory of their making, an inventory of inimitable actions.

"The factory is the factory," Lagata remarked, talking about his production process in Portugal. "Working there allowed me to work at close quarters." Despite their cold, mundane appearance, the artist treats his pieces as individual entities or characters. Sometimes this personification is expressed in the title—*Calor (faros del coche de mi padre y faro de la moto de Antonio)* [Heat (headlamps on my father's car and headlamp on Antonio's motorcycle)]—while other works are distinguished by the memory of how they were made. When producing his pieces, Lagata insisted on translating sensory properties like heat, but he also registered the passage of time on them. One might say they are monuments erected in rust that strive to belie the frailty of memory.

As the poet Aldo Pellegrini pointed out, "Deeper, vaster than the laws of construction are the laws of destruction. But destruction and construction are related mechanisms. Nothing can be constructed without a prior stage of destruction. A slow and concealed current of destruction circulates around through nature all around us, and all this work of destruction converges in the construction of life."³ Walking through *Summer Metal* is certainly an ambiguous experience, in part because Lagata situates his practice on the boundary between the act of construction and the act of destruction, but also because the artist places us in an environment governed by indeterminacy. When we enter the exhibition, we accept that we do so as both guests and intruders. After all, the point is to blur the contours of our perception: in the dim space, we can barely distinguish between the nest, burrow or hideout and the sight of a temple in ruins.

1 Gordon Matta-Clark, *Entrevistas*, Barcelona: Puente Editores, 2020, p. 76.

2 Samuel Wagstaff, Jr., "Talking with Tony Smith", *Artforum*, vol. 5, no. 4, Dec. 1966.

3 Aldo Pellegrini, "Foundation for an Aesthetic of Destruction", in *Destruction*, Sven Spieker (ed.), Cambridge MA: The MIT Press, 2017.

Correspondence with Christian Lagata
Jesús Alcaide

It's 12:33 on the third of December in Córdoba.

I have always thought of art as correspondence, a letter addressed to someone specific, even though others read it along the way. I feel this even more after seeing the works that make up *Summer Metal*. A shared time, a particular temperature. Here, winter begins to make itself felt. There, summer still lingers. Works speak, words listen. What started then continues now, transformed but still recognisable.

Let's begin. *Summer Metal*.

JESÚS ALCAIDE

I find it curious that, in this and earlier projects, you have expressed an interest in the hidden, in the unseen or barely glimpsed. For those unfamiliar with your working method, your creative process begins with the image, the photographic, the shown. What is it about the photographic process that interests you? How do you use images in your projects?

CHRISTIAN LAGATA

Images help me to understand where I am, even when it indicates something I can't express in words. Something powerful happens in the act of taking a photograph; it requires a slow tempo, and that slowness creates a kind of intimacy with the subject. I usually photograph elements and details of materials I encounter in my everyday life, almost on impulse. That accumulation and those approaches let me find my place in the process and sense what the next step should be.

JA Unlike earlier projects, in which photographic images on paper were present as part of a *dérive* or drift, in your latest works you've chosen

to explore and experiment with rayographs. Many photographs associate this technique with twentieth-century avant-garde experimentation, but in your case it comes from another place. What do you find interesting about rayographs? How are they related to your sculpting processes?

- CL The rayograph technique showed up at a time when I felt the need to reveal what is hidden, what can hardly be glimpsed in buildings. That need led to me wonder how I might capture and record that more spectral dimension of architecture. Reveal the sculptural without showing the material.

In fact, the shapes that appear in the rayographs are impressions of the scraps of many works that comprise *Summer Metal*: pipes, grates, perforated sheet metal... There is a desire to compress it all into one plane, almost a systematic, archival gesture.

- JA In relation to your research, you've often told me that many of the encounters which lead you to pieces occur in the process of conscious drifting (*dérive*). Was that also the case in this project?

- CL Yes, I think drifting is an important part of my work. The simple act of consciously ambling through the city is one of the most enjoyable phases for me. *Summer Metal* was born when I began living at my studio in San Isidro (Carabanchel) and started exploring the neighbourhood, taking strolls that led me to vacant lots and the road from Pradera de San Isidro to Casa de Campo.

In the course of those walks, which sometimes passed through the Madrid Río park, I became curious about the metal structures that cover and conceal the city's electrical systems. Little by little, and with a very specific goal in mind, I began photographing these involuntary sculptures and the gestures that traverse them, highlighting their potential. That was when I began feeling the urge to materialise some of the pieces that are now part of the exhibition, like the *Sin título (Caja)* [Untitled (Box)] series and *Mismo deseo* [Same Desire].

- JA Speaking of *dérive*, the late capitalist urban landscape has been a recurring element in your work for some time. What interests you about urban space, and how is that interest expressed in *Summer Metal*?

- CL The urban space is where body and memory converge. I'm particularly interested in the remnants and traces we leave behind us; the competition with nature; the intermediate zones; and the boundaries between city and non-city. That focus spawned *Summer Metal*, which revolves around three main concepts: vacant lots, hidden architecture and given architecture.

A vacant lot is a place that endures, a space where different kinds of elements coexist and where frictions and encounters occur that can generate new perspectives. It is a vague territory on the verge of disappearing that connects us to an earlier time. The exhibition includes works of different materials and sizes that engage with each other because they all have something in common: research into the material that unites them, as in vacant lots, where the patina of time makes things resemble or imitate each other.

Hidden architecture acts like a link between public and private, a kind of keyhole through which we can envision what happens on the other side. In these spaces, there is a latent, almost childlike desire to venture into the houses of strangers and observe their conduct and customs. There is a warmth in that possibility of belonging and remaining. I felt it was important to open up these spaces in the exhibition with specific installations, which explains the presence of works like *Interior noche (puerta del estudio)* [Night Interior (Studio Door)] and *Calor (faros del coche de mi padre y de la moto de Antonio)* [Heat (headlamps on my father's car and headlamp on Antonio's motorcycle)] in the service passages surrounding the gallery, where the C3A's building systems are exposed for all to see.

For me, given architecture refers to infrastructural, imposed elements. Instead of being limited to the main gallery, I wanted the show to overflow into other areas of the museum, breaking the mould of predictability and introducing new possibilities of

interpretation, in the same way that random encounters in the city often unite things that would never have met otherwise. In addition to the service passages and exterior space, some works are located in the boiler room on the last floor of the building, where they coexist with generators and pipes, weaving new relationships.

JA In these works, there seems to be a degree of introspection and biographical reference, sometimes related to the territory and in other cases to your personal life. It feels as though, in addition to opening up the hidden spaces of architecture, you are also opening yourself up to viewers. What role does biography play in *Summer Metal*?

CL When I was invited to do this exhibition, my first desire was to return to my native Andalusia. My initial idea was to explore the idea of the vacant lot, not only as a distinctive element of the landscape of southern Spain and outlying areas, but also as a kind of mental space where different phases of my life coexist, from early childhood to the present.

After my early conversations with Marc, I realised that the exhibition was more like an enormous belly than a vacant lot. Even the architecture of the C3A can be interpreted as a body with hidden organs that sustain and give life to the rest. Thinking about space in terms of its guts allowed me to show works that allude directly to my own life.

I liked the idea of coming clean, of addressing important moments and figures that normally remain hidden. That homecoming of opening and closing eras, of reunion, was something I had been wanting and needing to do. For me, it was fundamental to talk about my mother, my father and certain events, like my own birth—*Varón de pétalo y metal (antojo)* [Male Child of Petal and Metal (Craving)]—or the death of a loved one—*Calor (faros del coche de mi padre y faro de la moto de Antonio)*. There may be an element of searching, or perhaps even of healing, in all this.

JA The way you work with hidden architecture, boring into the structural, is clearly influenced by the art of Gordon Matta-Clark,

whom you have often quoted. What interests you about his work from your present-day perspective?

CL Matta-Clark's art was driven by a deep desire to understand the things that happened around him. He observed fellow human beings to study himself; he explored his neighbour's house to answer personal questions. I strongly identify with that urge to peer through the keyhole, to possess a bunch of keys that belong to someone else, and to remove walls.

In today's increasingly frigid, individualistic society, his gesture takes on new meaning. There is a warmth in that quest, in that desire to be accepted by the other, which remains as urgent and necessary as ever.

JA Speaking of warmth, upon entering the exhibition we encounter a piece that introduces what might be considered inflammable material in more ways than one. When I gaze into the depths of *Varón de pétalo y metal (antojo)*, I get the impression that the coolness hitherto associated with your use of materials is shattered. What role does this work play in the project, and how is it related to Caballero's Bonald's verse and with that biographical allusion to craving?

CL This piece has a warmer side which, in contrast to other works, is intensified by the choice of title, which, as you noted, was taken from a poetic verse by Caballero Bonald.

All my life, my mother has always said that when she was pregnant with me, she craved rose petals and loved the smell of garages and petrol—hence my choice of materials and quasi-obsessive search for the perfect petal. That picture has always stayed with me and, in a superstitious way, even serves as a statement.

Thinking about the exhibition in a retrospective way, it seemed like a good place to start. Certain pieces featuring people or events were included because they shed light on the genesis of some of my concerns and interests. It is no coincidence that I chose to use car parts or materials like motor oil or petrol in this and other previous works: my father sold cars his entire life, and I have a very close, almost emotional connection to that whole world.

JA From there, the metal gradually peels away and leads visitors to *Ojo nido* [Nest Eye], the centrepiece around which all other works are articulated. Here we again find an allusion to dwelling, warmth and protection in a monumental creation that you were only able to produce thanks to your ArtWorks residency at No Entulho (Póvoa de Varzim). What was it like to work in that context, and how did the residency influence the structure of this exhibition?

CL Having the opportunity to work at the ArtWorks factory, with all the necessary resources and materials at hand, was essential for developing the ideas in my head and for producing pieces that spontaneously sprang into being, as if by contact. No Entulho is an ArtWorks residency programme where, as the name indicates (*no entulho* means “no rubble” in Portuguese), every scrap of material employed on large sculptures and installations is used to create new works.

This was a gift for someone like me, since seeking and finding materials is a fundamental part of my creative process. During the two months that the residency lasted, when I produced approximately eighty percent of the pieces in this show, I worked at a feverish pace, using that valuable time to experiment and test new techniques.

Ojo nido is the largest piece I have made to date, and the only one whose size and necessities required a clear timeline. It was important to produce it all in one place and be able to visualise all the parts simultaneously. Something significant happens when they share the same space: a shared rhythm emerges, and decisions appear that are not quite rational, almost instinctive urges that add another layer of meaning.

JA Although this column-nest clearly contains a reference to Brancusi, it also includes doors, grates and other elements that allude to the domestic sphere and to seeing and being seen, the idea of peering through the keyhole you mentioned earlier. You’ve already said something about the doors, but what role do the grates play here?

CL In addition to underscoring the purpose for which they were invented (to protect), the grates also act as a viewing device. They are related

to windows and the possibility of seeing what happens in the world around us. Peepholes and keyholes create a smaller frame, almost like an individual portrait, but windows transport us to the landscape, the collective.

These metal structures have a slightly voyeuristic quality: a world full of windows, looking from behind a barrier, trying not to be seen. In this case, I wanted to pierce a door and different meshes and grates, as if the pillar were cutting through the different floors of a building to reveal what happens inside.

There’s an element of rupture, but also of unification, in that piercing gesture.

JA Speaking of voyeurism and rupture, one of the most striking aspects of this project is your decision to open up the gallery’s access walls: you have brought the jumble of pipes, ducts and wires that allow the art centre to function as an infrastructure, beyond the presence of bodies, into the pristine white cube. How did you come up with this idea? Was it easy to negotiate with the institution?

CL The idea of opening up the hidden access passages and installing works in spaces that are normally off-limits to visitors came about in a fairly organic way, as a consequence of my recent research. These types of exercises have been a constant since the beginning of my career, motivated by my need to make audiences aware that these elements are not only functional but also have conceptual significance.

As you know, at one of my first solo exhibitions (which you curated at Centro Párraga in Murcia), the work from which the show took its title, *Verde Chroma* [Chroma Key Green] (2019), involved opening up a normally concealed storage space inside the gallery that led to the centre’s fire escape stairs. In that case, there wasn’t actually a passageway, but we built one leading directly to that hidden space.

Both the storeroom at Centro Párraga and the access passages at the C3A contained materials for the maintenance and repair of the building’s own infrastructure. There is something about that chaos

that creates a rhythm and activates a series of possibilities which I want to bring to light and imbue with new meaning.

These kinds of interventions must always be negotiated with the institution and tend to cause friction, especially with regard to safety issues. However, in most cases I've found that they are willing to allow the temporary opening of these spaces. I think it's important and necessary for institutions to take these kinds of risks: it's essential to generate new discourses and challenge established boundaries.

JA As a site-specific strategy, the twin pieces that open up the building's innards could be considered a form of institutional critique. Yet, once again, there is something warm and personal about them that seems to override the cool detachment which usually characterises such proposals. Do you feel your work is part of that tradition, or does it come from a different place?

CL Yes, I do think part of my work can be read as institutional critique. But, as you pointed out, I've always liked to add a biographical component that allows for a more relatable and therefore less detached reading. There is a degree of staging, of mundane, everyday imagery, that makes it easier to understand that questioning. In this regard, Michael Asher's work has always been an important point of reference for me.

I feel more comfortable orchestrating that tug-of-war between the hardness of the building's infrastructure and added elements that allude to lived experiences. The autobiographical is always present in my practice; I don't know how to work any other way.

JA Finally, one thing about these recent pieces that I find particularly striking is their scale in relation to the human body. How did you approach scale in this project?

CL I like to work on a human scale, often using my own body as a reference when imagining works. This is a natural response to physical conditions, working face-to-face with sculpture.

However, it is true that both *Sin título (Intruso II)* [Untitled (Intruder II)], the installation I created in the Arch of Saint Michael at the CAAC, and *Ojo nido* at the C3A are significantly larger in size. That leap in scale was motivated by the characteristics of the materials themselves, and by my need to venture beyond what I could encompass or take in, to try to interact with dimensions that surpassed me.

When working with architectural elements from buildings, the gaze shifts from the individual body to a broader, almost shared perspective. In this project, that change of size serves to shift the viewer's focus: from body to building, and from building to collective. I'm interested in that transition, the moment when the body ceases to be a self-sufficient measure and becomes part of a larger structure. At that point, scale ceases to be a mere physical factor and becomes a way of inhabiting and understanding how we sustain each other.

List of works

Pp. 22-23
Rota I and II, 2015–2025
Fence and stainless steel
elements
200 × 80 cm (each)

P. 25
Summer Metal I (diptych), 2025
C-41 rayographs on Fujifilm
RC Glossy paper, glass, card
and hooks
25.3 × 20.3 cm (each)

Pp. 26-27 (right of
image), 29-33
*Male Child of Petal and Metal
(Craving)*, 2025
Installation. Aluminium
(5 pieces), oil drum, petrol
and used motor oil
Dimensions variable

P. 37
Summer Metal II, 2025
Rayograph on Ilford RC Satin
paper, glass, card and hooks
24.5 × 30.7 cm

Pp. 34, 39
*Male Child of Petal
and Metal I*, 2025
Aluminium (3 pieces)
80 × 60 × 20 cm

Pp. 40-41
*Male Child of Petal
and Metal II*, 2025
Aluminium (3 pieces)
120 × 80 × 60 cm

P. 42 (on the ground,
left of the image)
*Male Child of Petal
and Metal III*, 2025
Aluminium (2 pieces)
80 × 60 × 10 cm

Pp. 44-45
*Summer Metal VI
(diptych)*, 2025
Rayographs on Ilford RC
Satin paper, glass, card
and hooks
50.8 × 61 cm (each)

Pp. 46-47
Same Desire, 2025
Installation. Painted
perforated steel sheet and
stainless steel pipe, screws
and rayograph
190 × 80 × 10 cm

Pp. 51-55
*Heat (beadlamps on my
father's car and beadlamp on
Antonio's motorcycle)*, 2025
Installation. Headlamps,
metal structure, steel
wires, electrical system and
transformer
Dimensions variable

Pp. 60-63
Nest Eye, 2025. Installation
Carbon steel pipe, wooden
door with glass pane, arc-
welded corrugated wire mesh,
grates, dry branches and
leaves (nest)
500 × 200 × 140 cm

Pp. 66-67
*Summer Metal III
(diptych)*, 2025
C-41 rayographs on Fujifilm
RC Glossy paper, glass, card
and hooks
25.3 × 20.3 cm (each)

Pp. 68-75
*Night Interior (Studio
Door)*, 2025
Installation. Door of metal and
perforated sheet salvaged from
the artist's studio, removal of
panels separating the gallery
from the museum's access
passage, rayograph and lights
Dimensions variable

P. 79
*Summer Metal V
(diptych)*, 2025
Rayographs on Ilford RC
Satin paper and Fujifilm
RC Glossy paper, glass, card
and hooks
50.8 × 61 cm and 20 × 25 cm

Pp. 82-83
Summer Metal IV
(*triptych*), 2025
C-41 rayographs on Fujifilm
RC Glossy paper, glass, card
and hooks
25.3 × 20.3 cm (each)

Pp. 84-85
Untitled (Box IV), 2025
Steel sheet and arc-welded
steel mesh
150 × 54 × 49 cm

P. 87 (right side of image)
Untitled (Box II), 2025
Perforated steel sheet,
stainless steel pipe, tinted
glass and steel profiles
88 × 30 × 40 cm

Pp. 88-89
Untitled (Box VI), 2025
Stainless steel pipe and
perforated sheet
70 × 80 × 25 cm

P. 92 (left side of image)
Untitled (Box III), 2025
Steel sheet, stainless steel
pipe, rayographs and glass
61 × 40 × 40 cm

Pp. 94-95
Untitled (Box I), 2025
Wood, stainless steel pipes,
rayograph on Kodak RC
paper and glass
60 × 47 × 25 cm

P. 97
Untitled (Box VII), 2025
Wood, adhesive mortar and
stainless steel pipes
60 × 72 × 40 cm

Pp. 102-103
Vacant Lot, 2025
Different types of metal,
canvas, fabric scraps, plastic,
and dry branches and leaves
Dimensions variable

P. 105 (right side of image)
Untitled I, 2025
Perforated and curved
steel sheet
180 × 70 × 30 cm

Pp. 106-107
Untitled II, 2025
Perforated and curved steel
sheet
180 × 30 × 15 cm

Christian Lagata (Jerez de la Frontera, 1986)

Lives and works in Madrid.

Christian Lagata's work investigates the tensions between the materiality and morphology of production settings like industrial areas or urban agglomerations and the different relationships of "familiarity" (mnemonic, functional, aesthetic) we establish with them. In certain elements of these settings, Christian looks beyond the logic of the *objet trouvé* to find traces of their interactions with human beings, rethinking their economic and social consideration as "remnants" or "waste" material.

He has participated in numerous group exhibitions and contemporary art fairs, including Art Brussels (Artnueve, Brussels, 2025), ARCO (Artnueve, Madrid, 2022–2025), *Material of Memory* (Voloshyn Gallery, Kyiv, 2025), *Tablao* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville, 2024), *Donde cruzan los humos* (La Casa Encendida, Madrid, 2024), *Haunted I* (Voloshyn Gallery, Miami, 2024), *Premi Ciutat de Palma Antoni Gelabert* (Casal Solleric, Palma, 2024), *Dialecto* (CA2M, Móstoles, 2021), *Between the forms that go towards the serpent and the forms that seek the glass* (CAAC, Seville, 2020), *Between Debris and Things* (CCCC, Valencia, 2020) and *No es lo que parece* (Fabra i Coats, Barcelona, 2018). Some of his most important solo shows have been *Ciego camina* (Rosenblut & Friedmann, Madrid, 2024), *Una oscura euforia* (Artnueve, Murcia, 2023) and *Verde Chroma* (Centro Párraga, Murcia, 2019).

Lagata studied image and sound at university and has a master's degree in Contemporary Photography. He has been actively practising art—specifically sculpture and installation—since 2015. After a stint in Berlin, he settled down in Madrid, where he currently lives and works. He has done artistic residencies at No Entulho-ArtWorks (Póvoa de Varzim, Portugal, 2025), the Matadero centre for artists in residence (Madrid, 2025), Centro Andaluz de Creación Contemporánea, C3A (Córdoba, 2022), Pico do

2022), Pico do Refúgio (São Miguel, Azores, 2021), Hangar (Lisbon, 2019), Fundación BilbaoArte Fundazioa and Mira Forum (Porto, 2018).

Lagata received a Visual Arts Grant from the Regional Government of Madrid (2023), the DKV Estampa Acquisition Prize (2022), a grant from the Visual Arts Circuit of the Region of Madrid (2021), a BilbaoArte Production Grant (2020), a Foreign Residency Grant from the Regional Government of Madrid (2019), and an Iniciarte Production Grant (2015). He won first prize at the 36th Young Art Show in La Rioja and was a finalist in the competitions for the Antoni Gelabert City of Palma Prize (2024), the Miquel Casablanças Prize at Sant Andreu Contemporani (2018), the second edition of XX FotoPres La Caixa (2016) and the PHotoEspaña Award for Best National Photography Book (2016). His work can be found in the collections of the Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid (CA2M), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) and DKV Arteria, among others.







JUNTA DE ANDALUCÍA/
GOVERNMENT OF ANDALUSIA

Presidente/President
Juan Manuel Moreno Bonilla

CONSEJERÍA DE CULTURA Y
DEPORTE / MINISTRY OF CULTURE
AND SPORT

Consejera / Minister
Patricia del Pozo Fernández

Viceconsejera / Deputy Minister
María Esperanza O'Neill Orueta

Secretario General de Innovación
Cultural y Museos / General Secretary
of Cultural Innovation and Museums
José Ángel Vélez González

CENTRO ANDALUZ DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Subdirector Artístico /
Deputy Artistic Director
Gilberto González González

Conservadora Jefe del Servicio de
Actividades y Difusión / Head of
Activities and Communication
Yolanda Torrubia Fernández

Conservadora Jefe del Servicio de
Conservación / Head of Conservation
Ángela María Sánchez del Campo
Moreno

Jefe del Servicio de
Administración / Head of
Administration
Manuel Ramón Reina Gómez

Gerente del Centro de
Creación Contemporánea de
Andalucía / Manager at the Centro
de Creación Contemporánea de
Andalucía
Juan Rodríguez Jiménez

EXPOSICIÓN/ EXHIBITION

Christian Lagata. Metal del verano
21 noviembre 2025 – 17 mayo 2026
Christian Lagata. Summer Metal
21 November 2025 – 17 May 2026

Comisariado/ Curated by
Marc Navarro

Coordinación / Coordination
Francisco Estepa García

Conservación-restauración
/ Conservation-Restoration
José Carlos Roldán Saborido

Coordinación de montaje / Exhibition
Production Coordination
Guillermo Garrido Giménez
Faustino Escobar Romero

Asistencia de montaje /
Production Team
Ingese:
José Manuel Blanes Almedina
Manuel Guillén Sánchez
Carlos Blanes Carmona
Art Installer

Prensa y difusión / Press Office
and Media Relations
Trinidad Salamanca

Servicios informáticos /
I.T. Department
Juan de Dios Fernández Díez

Gestión administrativa /
Administration
Nieves Cano Pérez
Joaquín Torres Alés

Educación y visitas guiadas /
Education and Guided Visits
Javier Montero Rodríguez

Diseño gráfico / Graphic Design
ZUM Creativos

Asistencia en la producción /
Production Assistance
Valentina Funes

Parte de la producción ha sido
desarrollada en el Centro de
residencias artísticas Matadero
(Madrid) y en No Entulho-ArtWorks
(Póvoa de Varzim, Portugal).
Part of the production has been
developed at the Matadero Artistic
Residencies Center (Madrid) and at
No Entulho-ArtWorks (Póvoa de
Varzim, Portugal).

CATÁLOGO

Edición / Edition
Centro Andaluz de Arte
Contemporáneo. Consejería de
Cultura y Deporte
JUNTA DE ANDALUCÍA

Textos / Texts
Marc Navarro
Jesús Alcaide

Coordinación / Coordination
Francisco Estepa García

Traducción / Translation
Deirdre B. Jerry

Diseño / Design
underbau

Preimpresión / Pre-press
La Troupe

Impresión y encuadernación /
Printing and Binding
Egondi Artes Gráficas

Imágenes / Images
Víctor Hugo Martín Caballero
P. 137: Artworks – Audiovisual Team

Proyecto editorial y expositivo
del Centro Andaluz de Arte
Contemporáneo y del Centro
de Creación Contemporánea de
Andalucía / Editorial and exhibition
project by Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo and Centro
de Creación Contemporánea de
Andalucía.

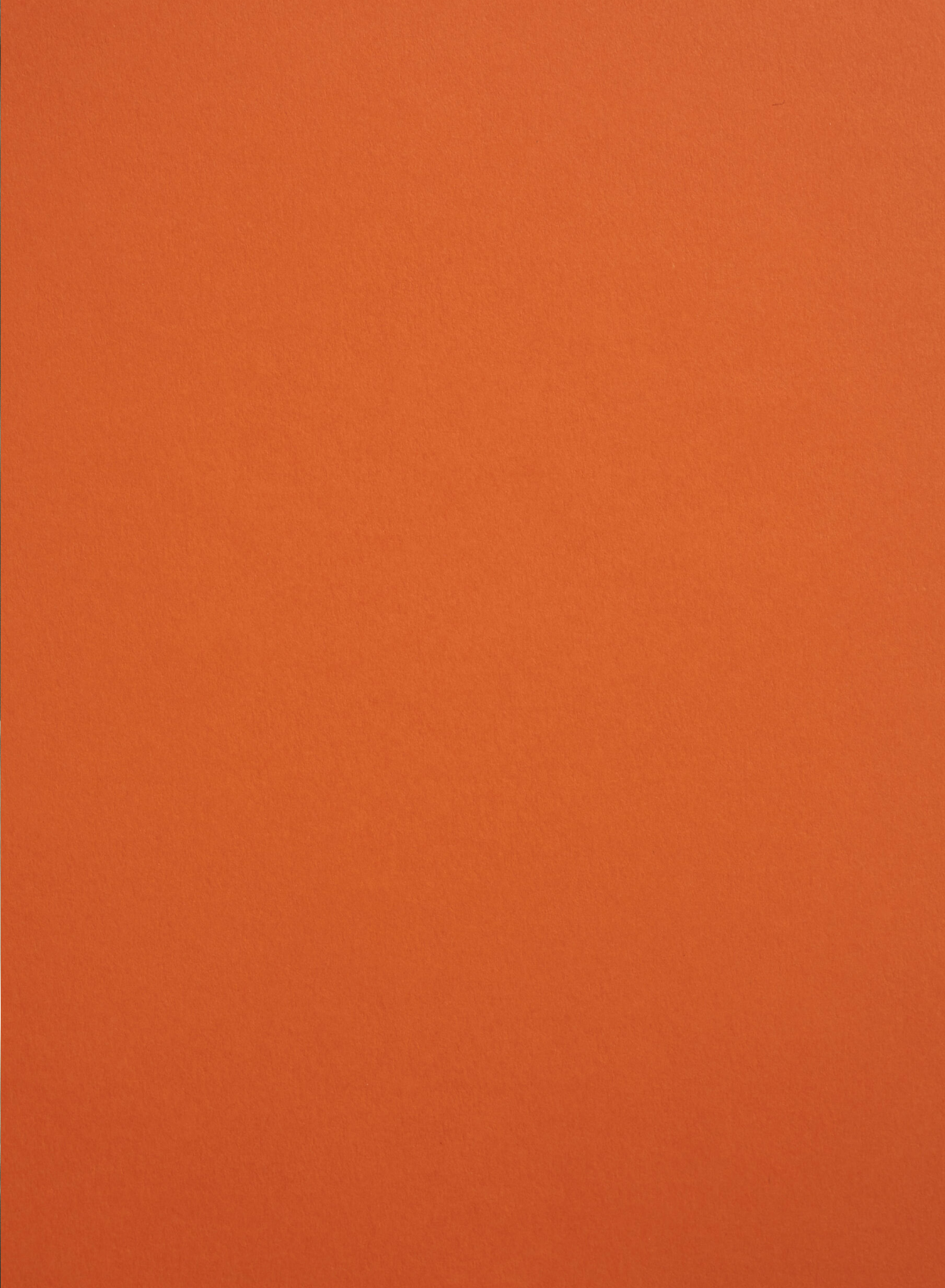
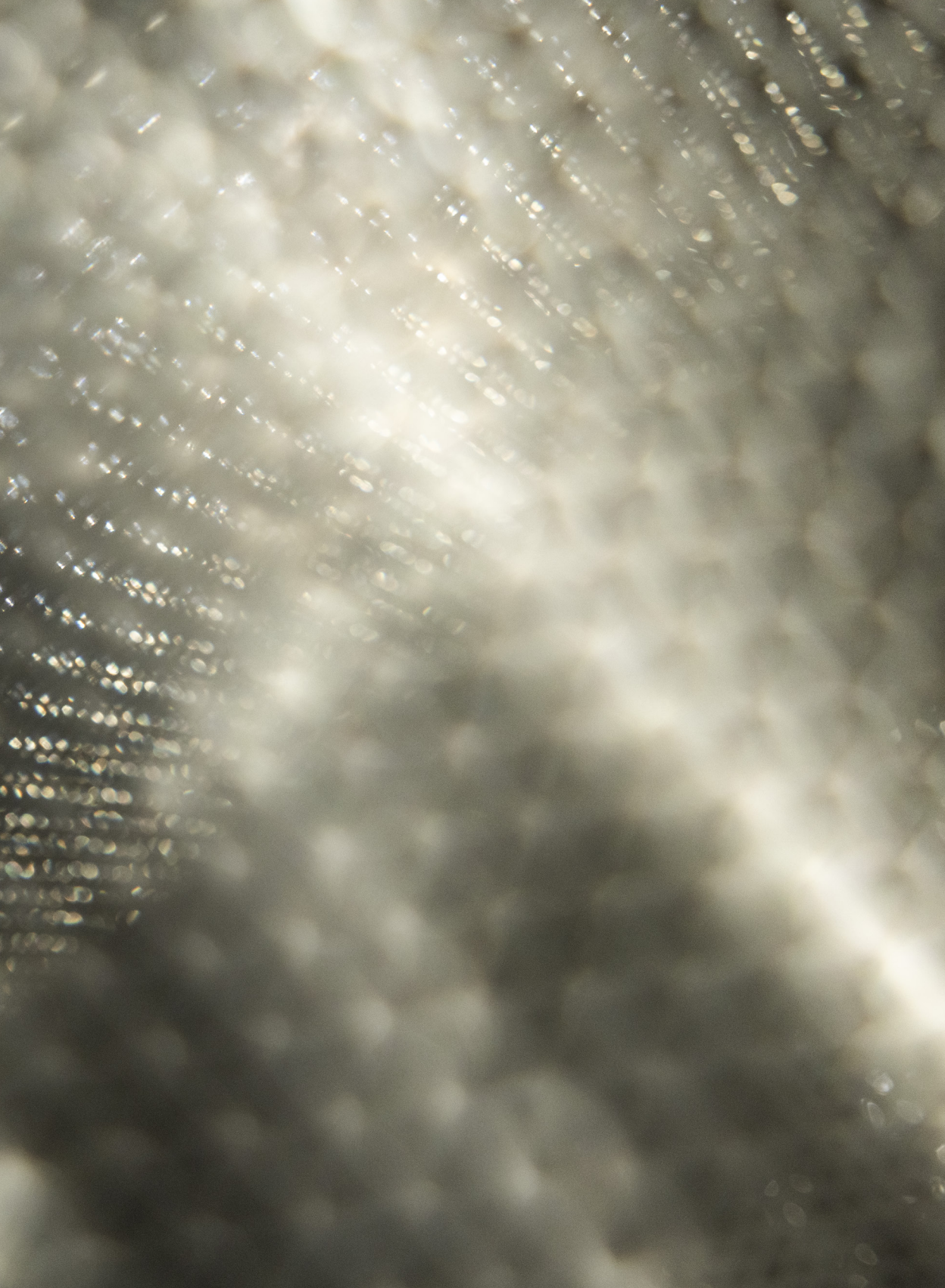
www.caac.es/www.c3a.es

El Centro Andaluz de Arte
Contemporáneo y el Centro de
Creación Contemporánea de
Andalucía quieren agradecer su
colaboración a todas las personas
e instituciones que han hecho
posible este catálogo y exposición/
The Centro Andaluz de Arte
Contemporáneo and the Centro
de Creación Contemporánea de
Andalucía would like to thank all the
individuals and institutions whose
cooperation made this exhibition and
catalogue possible.

Edita / Publisher
JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura y Deporte.
Centro Andaluz de Arte
Contemporáneo

© de los textos: sus autores
© de las imágenes: sus autores
© de la edición: JUNTA DE
ANDALUCÍA. Consejería de Cultura
y Deporte, 2026

ISBN: 978-84-09-82822-7
DL: SE-456-2026



METAL DEL VERANO