

BELÉN RODRÍGUEZ (Valladolid, 1981)

Nueve autopensantes, 2021

Nine selfthinkers

Aluminio tapizado y tela de algodón

Upholstered aluminum and cotton fabric

Medidas variables

Variable dimensions

La instalación de Belén Rodríguez fue concebida específicamente para el refectorio del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), evocando la idea de la escalera de Jacob como tránsito simbólico entre cielo y tierra. Nueve “autopensantes” se erigen como soporte de un paisaje entrelazado, cada uno enmarcando un microcosmos: vino, carne, plancton, la paleta de un pintor, referencias a la Última Cena y, en particular, al lienzo de Alonso Vázquez que durante años presidió el mismo refectorio y que hoy se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Unidos por tres grandes telas continuas, los autopensantes componen una estructura orgánica y cambiante. La pieza revela cómo la artista se adentra en una microhistoria (el refectorio y la memoria del cuadro de Vázquez) para reinterpretarla, removerla y entretejerla con su propio repertorio simbólico. Así, activa conexiones entre distintos estratos del archivo, dejando fermentar elementos “compostables” que cada autopensante enmarca. El uso del textil reivindica tanto las técnicas artesanales tradicionales como el carácter orgánico de la materia, situando la obra en un cruce entre memoria, materia y experiencia sensorial.

Belén Rodríguez’s installation was conceived specifically for the refectory of the CAAC, evoking the idea of Jacob’s ladder as a symbolic passage between heaven and earth. Nine “self-thinkers” rise as supports for an interwoven landscape, each framing a microcosm: wine, meat, plankton, a painter’s palette, references to the Last Supper and, in particular, to the canvas by Alonso Vázquez that for years presided over the same refectory and is now housed in the Museum of Fine Arts of Seville. Connected by three large continuous fabrics, the self-thinkers compose an organic, ever-changing structure. The piece reveals how the artist delves into a microhistory (the refectory and the memory of Vázquez’s painting) in order to reinterpret it, stir it, and interlace it with her own symbolic repertoire. In doing so, she activates connections between different strata of the archive, letting “compostable” elements ferment within each self-thinker’s frame. The use of textiles asserts both traditional artisanal techniques and the organic nature of matter, situating the work at the intersection of memory, material, and sensory experience.

LEANDRO KATZ (Buenos Aires, Argentina, 1938)

Casa del Adivino
[Uxmal] C, 1985

Uxmal-Casa de las
Palomas, 1993

Copán-Estela H, a la manera
de Catherwood, 1988

Copán-Estela P, a la manera
de Catherwood, 1988

Copán-2do. Ritual para un
Tiempo Transfigurado
[Structure 11], 1992

Ídolo a medio enterrar,
Copán, 1989

Palenque, Palacio-I, 1985

Palenque, Palacio-II, 1985

Fotografía
Photography
40,5 x 50,8 cm c/u

Templo de la Frondosa Cruz,
Palenque, 1986

El Castillo [Chichén Itzá], 1985

Arco de Labná, a la manera de
Catherwood [fachada del este],
1991

Arco de Labná, Interior, a la
manera de Catherwood
[fachada del oeste], 1991

Kabah, a la manera de
Catherwood [Templo de las
máscaras, vista parcial], 1985

Kabah, Interior [a la manera de
Catherwood], 1993

Zayil, Palacio, esquina occidental,
lado del sur, [detalle], 1991

El *Proyecto Catherwood* de Leandro Katz constituye una reconstrucción visual de las expediciones que John L. Stephens y Frederick Catherwood realizaron en el siglo XIX por Yucatán, Chiapas, Guatemala y Honduras, donde documentaron por primera vez los monumentos mayas mediante un innovador dibujo asistido por la cámara lúcida, precursora de la fotografía. La propuesta de Katz no se limita a reapropiar estas imágenes coloniales, sino que también examina visualmente los efectos del tiempo, las restauraciones arqueológicas y los cambios del entorno natural sobre estos templos. En este “efecto de la verdad” emergen cuestiones de representación colonial y neocolonial, que se hacen especialmente evidentes en la sección final del proyecto. La fascinación del artista por los precisos dibujos de Catherwood, combinada con la paradoja que surge al confrontarlos con los templos restaurados, sitúa estas imágenes en el corazón de su obra. Al igual que Robert Smithson en *Hotel Palenque*, Katz articula un diálogo entre el pasado y presente, arqueología y contemporaneidad, simbiosis entre construcción y ruina, mostrando cómo la memoria, la historia y la alteración del paisaje convergen en un proceso de observación crítica y poética.

Leandro Katz's *Catherwood Project* constitutes a visual reconstruction of the expeditions that John L. Stephens and Frederick Catherwood undertook in the nineteenth century through Yucatán, Chiapas, Guatemala, and Honduras, where they documented Maya monuments for the first time using an innovative drawing technique assisted by the camera lucida, a precursor to photography. Katz's project goes beyond simply reappropriating these colonial images; it also visually examines the effects of time, archaeological restorations, and changes in the natural environment on these temples. Within this “effect of truth,” questions of colonial and neo-colonial representation emerge, becoming especially evident in the project's final section. The artist's fascination with Catherwood's precise drawings, combined with the paradox that arises when they are confronted with the restored temples, places these images at the heart of his work. Like Robert Smithson in *Hotel Palenque*, Katz establishes a dialogue between past and present, archaeology and contemporaneity, a symbiosis of construction and ruin, showing how memory, history, and landscape transformation converge in a process of critical and poetic observation.

DAIDO MORIYAMA (Ikeda, Japón, 1938)

Kagerou (Mayfly), 1972

Fotografía

Photography

100 x 150 cm

Esta obra de Daido Moriyama forma parte de un conjunto de fotografías que más tarde serían publicadas en conjunto. En ellas muestra desnudos, en su mayoría escenas de *bondage*. Tomando su título de la palabra japonesa que significa “efímera” (mayfly), la serie capta escenas fugaces y momentáneas de mujeres relacionadas con el Kinbaku (estilo japonés de *bondage* que combina principios técnicos y estéticos para crear ataduras con cuerdas de fibras naturales). Las figuras aquí aparecen desplazadas del contexto de los distritos rojos de Tokio, que Moriyama también acostumbraba a documentar, situadas ahora en paisajes exteriores naturales y entornos frondosos.

This work by Daido Moriyama is part of a group of photographs that would later be published together. They depict nudes, mostly bondage scenes. Taking its title from the Japanese word meaning “ephemeral” (mayfly), the series captures fleeting, momentary images of women associated with Kinbaku, a Japanese style of bondage that combines technical and aesthetic principles to create bindings with natural fiber ropes. Here, the figures are displaced from the context of Tokyo’s red-light districts, which Moriyama also frequently documented, and are instead situated within natural outdoor landscapes and lush surroundings.

MARCEDES PIMIENTO (Sevilla, 1990)

Como un monumento al colapso, 2020

As a monument to collapse

Loza, granito, cobre

Earthenware, granite, copper

Medidas variables

Variable dimensions

Este proyecto fue realizado por la artista específicamente para varios espacios de la Zona Monumental del CAAC, en diálogo con la arquitectura de los mismos y centrado en cómo construimos y nos relacionamos con los espacios que habitamos. Su investigación se dirige a los procesos de construcción y fabricación que definen nuestro entorno, entendiendo la arquitectura del conjunto como una estructura permeable donde capas y fragmentos emergen y se hunden en sus superficies. La obra invita a reflexionar sobre las formas constructivas del pasado y sobre cómo la memoria se materializa en un presente marcado por el colapso ecológico y económico.

La instalación parte de un capitel corintio del s. XVII procedente del antiguo Monasterio de la Cartuja y también presente en esta exposición. Reproducido mediante moldes y contramoldes, Pimiento generó copias huecas en materiales vinculados al edificio, de distinta porosidad y permeabilidad. *Como un monumento al colapso* despliega los estratos de la arquitectura mostrando simultáneamente pasado, presente y futuro. El conjunto aparece como un palimpsesto condicionado por usos y restauraciones sucesivas. En este proceso, la artista practica una auténtica “escritura delictual”: expolia, remueve y recicla el yacimiento para transformarlo en una nueva experiencia material y simbólica.

This project was a site-specific work for the CAAC focused on how we construct and relate to the spaces we inhabit. Her research addresses the processes of building and fabrication through which our environment takes shape, understanding the architecture of the complex as a permeable structure where layers and fragments emerge and sink into its surfaces. The work prompts reflection on past modes of construction and on how memory materializes in a present marked by ecological and economic collapse.

The installation takes as its starting point a 17th-century Corinthian capital from the former Monastery of La Cartuja, also present in this exhibition. Reproduced through molds and counter-molds, Pimiento created hollow copies in materials connected to the building, with varying degrees of porosity and permeability. *Como un monumento al colapso* unfolds the strata of the architecture, simultaneously revealing past, present, and future. The ensemble appears as a palimpsest shaped by successive uses, conservation efforts, and restorations. In this process, the artist engages in a genuine act of “delictual writing”: looting, stirring and recycling the site to transform it into a new material and symbolic experience.

IRENE INFANTES (Sevilla, 1989)

Pathway II, 2019

Textil. Anudado nepalí a mano

Hand-tied Nepalese textile

255 x 300 cm

Este trabajo pertenece a la serie *Trashumancia*, donde se representan secciones del trayecto imaginario que la lana sigue desde que se esquila del cuerpo del animal hasta convertirse en producto mercantil. En ese viaje, que atraviesa países como China o India, la lana pierde toda capacidad de pertenencia, queda en manos de terceros y es transformada lejos de su origen para regresar después completamente alterada. Un camino de pérdida de identidad y de absoluta metamorfosis.

Los trabajos textiles de Irene Infantes tienen en la lana su material predilecto, explorando tanto su versatilidad como los procesos migratorios que atraviesa hasta su transformación final en mercancía. La lana merina española adquiere especial relevancia: decisiva en el siglo XV, impulsó un notable desarrollo económico y social en la península ibérica. En la actualidad, sin embargo, se produce de forma masiva en países lejanos, desplazando incluso la propia raza del animal hacia nuevos paisajes, climas y formas de alimentación. Estas dinámicas generan consecuencias sociales, económicas y ambientales que despiertan el interés de la artista. Siguiendo a Donna Haraway: «importa qué materias usamos para pensar otras materias; importa qué historias contamos para contar otras historias».

This work is part of the *Trashumancia series*, where fragments of the imaginary journey of wool are represented, from the moment it is sheared from the animal's body to its final transformation into a commercial product. Along this journey —passing through countries such as China or India— wool loses all sense of belonging, falls into the hands of third parties, and is transformed far from its origin, only to return entirely altered. A path marked by loss of identity and complete metamorphosis.

Irene Infantes' textile practice takes wool as her material of choice, delving into both its versatility and the migratory processes it undergoes until its final conversion into merchandise. Spanish merino wool holds particular significance: crucial in the 15th century, it fueled major economic and social development across the Iberian Peninsula. Today, however, it is mass-produced in distant countries, while even the breed itself has been displaced to new landscapes, climates, and feeding conditions. These dynamics generate social, economic, and environmental consequences that deeply concern the artist. Following Donna Haraway: "it matters what matters we use to think other matters; it matters what stories we tell to tell other stories."

ISABEL VILLAR (Salamanca, 1934)

El jardín, 1971

The Garden

Acrílico sobre madera

Acrylic on wood

31 x 107,5 x 85 cm

S/t, 1972

Untitled

Aguafuerte

Etching

71 x 53 cm

Los jardines de Isabel Villar suelen aparecer como lugares mágicos, incluso algo extraños, siempre habitados por mujeres y referencias a su álbum familiar acompañados de animales salvajes que, sin embargo, aparecen inusualmente sosegados. Ese jardín construido, paisaje domesticado, se activa como metáfora de la heterotopía foucaultiana: un espacio “otro”, que funciona de manera diferente y presenta unas lógicas o realidades incompatibles, contradictorias o transformadoras. En diálogo con la idea de compostaje, las obras de Villar evidencian que lo natural también es algo construido y atravesado por múltiples capas simbólicas y políticas.

Isabel Villar's gardens often appear as magical, even somewhat uncanny places, always inhabited by women and references to her family album, accompanied by wild animals that, however, seem unusually calm. This constructed garden, a domesticated landscape, operates as a metaphor for Foucault's heterotopia: an “other” space that functions differently and presents incompatible, contradictory, or transformative logics and realities. In dialogue with the idea of composting, Villar's works reveal that nature is also something constructed, traversed by multiple symbolic and political layers.

EVRU/ ZUSH (Barcelona, 1946 - 2025)

Evrugo-Dec, 1982

Aguafuerte

Etching

21 x 35,5 cm

Evreda, 1982

Aguafuerte

Etching

21 x 35,5 cm

Evrugo-Doc, 1982

Aguafuerte

Etching

21 x 35,5 cm

Con un estilo muy personal y de formación autodidacta, el artista Albert Porta, tras una beca en el Massachusetts Art Institute of Technology, decidió en 1968 cambiar su nombre a Zush y centrar todo su trabajo en la construcción de un universo propio que denominó “Evrugo Mental State”. En un gesto valdelomariano, se definió como Art-CienMist (Artista, Científico y Místico), generando un corpus de obras donde, a través de imágenes de carácter antropomorfo y cierto aire psicodélico, recopiló y se apropió de las lógicas empleadas en la creación de los grandes relatos y de los Estados. Así desarrolló una constelación de signos y símbolos que constituyen su propia realidad, con bandera, moneda, sellos y un lenguaje propio. Tras la retrospectiva organizada por el MACBA en 2001, decidió adoptar definitivamente el nombre de Evru.

With a highly personal style and self-taught background, artist Albert Porta, after receiving a grant from the Massachusetts Art Institute of Technology, decided in 1968 to change his name to Zush and focus his entire practice on building a personal universe he called the “Evrugo Mental State.” In a gesture reminiscent of Val del Omar, he defined himself as an ArtCienMist (Artist, Scientist, and Mystic), generating a body of work that, through anthropomorphic and slightly psychedelic imagery, gathers and appropriates the logics used in the creation of grand narratives and nation-states. From these, he developed a constellation of signs and symbols that make up his own reality, including a flag, a currency, stamps, and even a language. After his retrospective at MACBA in 2001, he chose to permanently adopt the name Evru.

FRANCESC TORRES (Barcelona, 1948)

Da capo, 1994

Carborundum, punta seca y ácido directo sobre papel

Carborundum, drypoint, and open bite etching on paper

159 x 121 cm

La obra de Torres refleja su interés por los mecanismos de reproducción del arte del pasado, especialmente de aquel más inaccesible, como el prehistórico. En estas piezas se evidencia un doble movimiento: por un lado, el fetichismo hacia lo arqueológico y lo ancestral; por otro, la forma en que dicho imaginario se actualiza al insertarse en la lógica del arte contemporáneo y en el circuito del capitalismo avanzado, a través de objetos de consumo, souvenirs, publicidad o propaganda.

En *Da capo*, Torres reproduce la célebre Venus de Willendorf. El título, tomado de la notación musical italiana y traducible como “volver al inicio”, alude a esa voluntad de regresar a unos orígenes supuestamente idílicos.

Torres's work reflects his interest in the mechanisms of reproducing art from the past, particularly that which is most inaccessible, such as prehistoric art. These pieces reveal a dual movement: on one hand, a fetishization of the archaeological and the ancestral; on the other, the way this imagery is reactivated when inserted into the logic of contemporary art and the circuits of advanced capitalism, through consumer objects, souvenirs, advertising, or propaganda.

In *Da capo*, Torres reproduces the famous Venus of Willendorf. The title, taken from Italian musical notation and meaning “back to the beginning,” alludes to this desire to return to supposedly idyllic origins

JOSÉ GUERRERO (Granada, 1979)

***Tres mil viviendas (torre musulmana ocupada),
Sevilla, 2005***

***Polígono industrial Caserío de
Santo Domingo. Huétor Vega,
Granada, 2005***

***“El Florío”, Bobadilla,
Granada, 2005***

***Ruinas de Itálica. Santiponce,
Sevilla, 2006***

***Vega de Acá (propiedad
privada). Almería, 2005***

R.4 Km. 25. Madrid, 2006

***Torreblanca (vertedero de
coches). Camino de Mairena,
Sevilla, 2006***

***Finca de “Los Minas”. San Pedro
de Alcántara, Málaga, 2006***

Fotografía

Photography

43 x 64,5 cm c/u

Estas fotografías forman parte de la serie *Efímeros* (2003-2006), un proyecto clave en la trayectoria de este artista que examina la transformación urbana y el abandono de ciertos lugares desolados, la mayoría surgidos tras el “boom” constructivo en España, pero también remitiendo a otros momentos históricos, a través de yacimientos arqueológicos o edificios históricos. A través de estas ruinas, algunas más recientes que otras, emergen cuestiones como la memoria y el olvido, la naturaleza y la ciudad, lo rural y lo urbano; en definitiva, la tensión entre un mundo que desaparece y otro que lo reemplaza, pero dejando siempre un rastro, una huella. Para capturar esta dialéctica, Guerrero no se centra en los núcleos urbanos de las ciudades modernas, sino que explora los márgenes y periferias, construyendo un archivo liminal de documentos visuales que interpela directamente a la percepción de lo transitorio, lo residual y lo poético en el paisaje contemporáneo.

These photographs are part of the series *Efímeros* (2003-2006), a key project in the artist's career that examines urban transformation and the abandonment of desolate places, most of which emerged after the construction “boom” in Spain, while also referencing other historical moments through archaeological sites or historic buildings. Through these ruins, some more recent than others, questions arise around memory and forgetting, nature and the city, the rural and the urban; in short, the tension between a world that disappears and another that replaces it, always leaving a trace, a mark. To capture this dialectic, Guerrero does not focus on the urban cores of modern cities, but rather explores the margins and peripheries, creating a liminal archive of visual documents that directly engages with the perception of the transient, the residual, and the poetic within the contemporary landscape.

JORGE YEREGUI (Santander, 1975)

Planta 23. Commerzbank Headquarters, Frankfurt, 2008

Fotografía color siliconada bajo metacrilato

Color photograph silicon-mounted under acrylic glass

153 x 120 cm

Estas obras forman parte de la serie Paisajes mínimos y explora las relaciones cambiantes entre el ser humano y la naturaleza en la ciudad del siglo XXI. Sus imágenes se centran en la atracción por lo “exótico”, la creciente conciencia ambiental y los avances en biotecnología que han permitido la creación de pequeños ecosistemas autónomos integrados en entornos urbanos. Estos microcosmos, cuidadosamente diseñados y mantenidos, muestran cómo los paisajes tradicionalmente asociados a la selva o lo salvaje están cada vez más determinados por la intervención humana, tan contruidos y medidos como los edificios corporativos que los rodean.

A través de su trabajo, Yeregui invita al espectador a reflexionar sobre los significados de estos ecosistemas urbanos, su convivencia con los ciudadanos y cómo replantean nuestras nociones de lo natural y lo artificial. El proyecto propone meditar sobre la sostenibilidad, mostrando no solo cómo funcionan estos entornos, sino cómo podrían orientar el diseño de ciudades que armonicen actividad humana e integridad ecológica. La fotografía de Yeregui transforma así paisajes cotidianos en lugares de contemplación, asombro y conciencia ecológica.

This works are part of part of the series *Minimal Landscapes* and explores the evolving relationships between humans and nature in the 21st-century city. His images focus on the fascination with the “exotic,” growing environmental awareness, and advances in biotechnology that have enabled the creation of small, self-contained ecosystems integrated into urban environments. These microcosms, carefully designed and maintained, reveal how landscapes traditionally associated with the jungle or untamed wilderness are increasingly shaped by human intervention, as constructed and measured as the surrounding corporate buildings.

Through his work, Yeregui invites viewers to reflect on the meanings of these urban ecosystems, their coexistence with city dwellers, and how they challenge conventional notions of the natural and the artificial. The project encourages contemplation of sustainability, showing not only how these environments function but also how they might guide the design of cities that harmonize human activity with ecological integrity. Yeregui’s photography thus transforms everyday cityscapes into sites of reflection, wonder, and ecological consciousness.

XÀVIER RIBAS (Barcelona, 1960)

S/t (Estructuras invisibles #6, #7 y #8), 2006

Untitled (Invisible Structures #6, #7 and #8)

Fotografía

Photography

155 x 120 cm

El antropólogo, fotógrafo y profesor Xavier Ribas reflexiona en sus obras sobre territorio, periferias, vacíos urbanos y memorias. Estas obras pertenecen a su serie *Estructuras invisibles*, en los que muestra fragmentos de selva que ocultan la periferia del Sitio arqueológico de Waka (Reserva de la Biosfera Maya, El Petén, Guatemala). Concretamente, la zona arqueológica correspondería a caminos y estructuras residenciales comunes, que como comenta el propio Ribas, «suelen tener un interés menos apremiante que los centro ceremoniales o residenciales de élite, y suelen quedar sin excavar en la selva». Cohabitando entre ruina y construcción, la densidad de la selva natural que crece espontáneamente sin control contrasta con la ordenación territorial de las civilizaciones antiguas y la puesta en valor actual como atracción turística de las otras zonas del yacimiento.

Anthropologist, photographer, and professor Xavier Ribas reflects in his work on territory, peripheries, urban voids, and memories. These works belong to his series *Invisible Structures*, in which he depicts fragments of jungle that conceal the periphery of the Waka Archaeological Site (Maya Biosphere Reserve, El Petén, Guatemala). Specifically, the archaeological area corresponds to common paths and residential structures, which, as Ribas notes, «tend to attract less attention than ceremonial centers or elite residences and often remain unexcavated within the forest». Cohabiting between ruin and construction, the density of the spontaneously growing natural jungle contrasts with the territorial organization of ancient civilizations and with the current valorization of other areas of the site as tourist attractions.

ANTONIO RODRÍGUEZ LUNA (Montoro, Córdoba, 1910 - 1985)

S/t, ca. 1933

Cera, grafito y sanguina sobre papel
Wax, graphite, and sanguine on paper
65 x 50 cm

Dibujo sobre pájaros en el melonar, ca. 1932

Tinta china y gouache sobre papel
Ink and gouache on paper
65 x 50 cm

S/t, ca. 1933

Tinta china y gouache sobre papel
Ink and gouache on paper
57,5 x 50 cm

S/t, ca. 1933

Tinta china y gouache sobre papel
Ink and gouache on paper
62 x 47,5 cm

Los dibujos de 1932-1933 de Antonio Rodríguez Luna, realizados poco antes del estallido de la Guerra Civil, aparecen como trazos urgentes que registran el desarraigo y la violencia latente en aquel contexto histórico. Son obras que ya en su materialidad funcionan como fragmentos, como apuntes arqueológicos de una sensibilidad que presiente la ruina, que anticipan un derrumbe, y que de alguna manera pudiera parecer que buscan dejar huella en medio de lo frágil. Son obras que hoy aparecen no como documentos históricos, sino como residuos, condensando lo político, lo íntimo y lo orgánico.

The 1932-1933 drawings by Antonio Rodríguez Luna, created shortly before the outbreak of the Spanish Civil War, appear as urgent strokes that record the uprooting and latent violence of that historical moment. In their materiality, these works already function as fragments, archaeological notes of a sensibility that senses ruin, anticipating collapse, and in some way seeming to seek to leave a mark amidst fragility. Today, these drawings appear not as historical documents, but as residues, condensing the political, the intimate, and the organic.

JOAN FONTCUBERTA (Barcelona, 1960)

PERE FORMIGUERA (San Cugat del Vallés, 1952 - Barcelona, 2013)

***Threscheolonia Atis*, 1989**

Fotografía, radiografía, sonograma, dibujo sobre papel y manuscrito

Photograph, X-ray, sonogram, drawing on paper, and manuscript

100 x 138 cm

Joan Fontcuberta es conocido por disputar siempre el tópico de la veracidad del documento fotográfico. Esta obra, pertenece al proyecto *Fauna*, en el que trabaja con Pere Formiguera generando todo un dispositivo centrado en ficcionar la historia manipulando elementos de archivo basados en el lenguaje científico. Concretamente, *Threscheolonia Atis* presenta fotografías tomadas por un zoólogo desaparecido, minuciosos estudios de campo, notas de trabajo o radiografías que se tratan como evidencias científicas que dan credibilidad y solidez al hallazgo de un ave que porta caparazón de tortuga. Construyendo este relato a partir de la mera presentación del lenguaje y la museografía propios de las exposiciones científicas, los fotógrafos plantean el desmantelamiento y cuestionamiento de todo el sistema gnoseológico sobre el que se asienta la noción de verdad objetiva.

Joan Fontcuberta is known for constantly challenging the notion of the photographic document's veracity. This work belongs to the *Fauna* project, developed in collaboration with Pere Formiguera, in which they create an elaborate device to fictionalize history by manipulating archival elements rooted in scientific language. Specifically, *Threscheolonia Atis* presents photographs allegedly taken by a missing zoologist, along with meticulous field studies, working notes, and X-rays, all treated as scientific evidence that lends credibility and solidity to the discovery of a bird bearing a turtle shell. By constructing this narrative through the mere use of scientific language and museographic strategies characteristic of natural history exhibitions, the artists propose a dismantling and questioning of the entire epistemological system upon which the notion of objective truth is based.

MARIA THERESA ALVES (São Paulo, Brasil, 1961)

“When they come, flee.”, said my grandmother to my mother, 2014

“When they come, flee.”, said my mother to me, 2014

Escultura en bronce

Bronze sculpture

Estas esculturas fueron realizadas a partir de huesos de yaca (*Artocarpus heterophyllus*), una fruta común en Brasil que la artista limpió y “esculpió” con su propia boca para que le sirvieran de modelo. Originaria de la península de Malaca, la yaca fue introducida en Brasil por los portugueses como un cultivo barato y energético destinado a alimentar al creciente número de esclavos africanos. Con el tiempo, el árbol se expandió por amplias zonas del territorio, desplazando en algunos casos a la flora autóctona.

Las piezas realizaron específicamente para la exposición individual que el CAAC dedicó a la artista en 2014 titulada *El largo camino a Xico (1991-2014)* para ser instaladas en el jardín junto a un centenario ombú que, según la tradición, fue plantado por Hernando Colón, hijo del navegante y uno de los primeros traficantes de esclavos africanos hacia América. Aquí reposan sobre un plinto que conserva hojas secas y tierra cuidadosamente recogidas de ese mismo árbol en la Cartuja de Sevilla, sede del CAAC, prolongando un diálogo entre colonialismo y ecología que atraviesa toda la obra de Alves.

These sculptures were made from jackfruit (*Artocarpus heterophyllus*) seeds, a common fruit in Brazil that the artist cleaned and “sculpted” with her own mouth to serve as a model. Originally from the Malacca Peninsula, the jackfruit was introduced to Brazil by the Portuguese as a cheap and energetic crop intended to feed the growing number of enslaved Africans. Over time, the tree spread across large areas of the territory, in some cases displacing native flora.

The pieces were created specifically for the solo exhibition at the CAAC dedicated to the artist in 2014 entitled *The Long Road to Xico (1991-2014)* in order to be installed in the garden beside a centenary ombú tree which, according to tradition, was planted by Hernando Colón, son of the navigator and one of the first traffickers of enslaved Africans to the Americas. Here, they rest on a plinth that preserves dry leaves and soil carefully gathered from that same tree at La Cartuja in Seville, where the CAAC is located, extending a dialogue between colonialism and ecology that runs throughout Alves’s work.

VALIE EXPORT (Linz, Austria, 1940)

Figuration Var. A, 1972

Stiegenbett, 1972

Configuration with Red Hand, 1972

Fotografías b/n con acuarela

b/w photograph with watercolor

42 x 61 cm c/u

En numerosas obras, VALIE EXPORT utiliza el cuerpo en combinación con elementos mediáticos o tecnológicos. El cuerpo pasa a convertirse en un elemento activo como canal de comunicación. En trabajos como *Configuration with Red Hand* o *Figuration Variation A* aparece la propia artista en una variedad de posturas e interactuando con elementos arquitectónicos o de la naturaleza, como columnas, muros o escaleras, en el caso de *Stiegenbett*. Las forzadas relaciones entre las líneas arquitectónicas, las líneas geométricas impuestas en las fotografías o las líneas del cuerpo doblándose aluden a los conflictos entre el individuo y los entornos contruidos o ideológicos.

In numerous works, VALIE EXPORT uses the body in combination with media or technological elements. The body becomes an active component, functioning as a channel of communication. In pieces such as *Configuration with Red Hand* or *Figuration Variation A*, the artist herself appears in a variety of poses, interacting with architectural or natural elements—columns, walls, or staircases, as in *Stiegenbett*. The forced relationships between architectural lines, the geometric lines imposed on the photographs, and the bending lines of the body allude to the conflicts between the individual and constructed or ideological environments.

PEPE ESPALIÚ (Córdoba, 1955 - 1993)

S/t, 1989

Untitled

10 dibujos a lápiz sobre papel

10 pencil drawings on paper

29 X 24 cm c/u

Los dibujos de Pepe Espaliú exploran, entre otras, el cuerpo como huella y como ausencia. En ellos, lo prohibido, lo velado y lo diferente es representado obsesivamente. La cabeza humana, su icono central, irá evolucionando hacia el objeto ovalado, las máscaras de cuero, el ovillo de cordeles o el caparazón de tortuga, que es su animal fetiche, símbolo de lo andrógono e imagen del ser débil que se esconde. Esos caparazones aparecen como símbolos de protección y resistencia, al tiempo que anuncian la fragilidad de lo que ocultan. En estas obras, el cuerpo se convierte en archivo vulnerable. Su trazo conecta que esa idea de compostaje donde, desde lo marginal y lo invisible, surge una posibilidad de transformación.

Pepe Espaliú's drawings explore, among other themes, the body as trace and as absence. In them, what is forbidden, veiled, or different is obsessively represented. The human head, his central icon, gradually evolves into the oval object, the leather masks, the ball of cords, or the turtle shell—his fetish animal, symbol of the androgynous and image of the fragile being that hides. These shells appear as emblems of protection and resistance, while at the same time announcing the vulnerability of what they conceal. In these works, the body becomes a vulnerable archive. His line resonates with the idea of composting, where from the marginal and the invisible a possibility of transformation emerges.

YENI Y NAN (Caracas, Venezuela, 1956 y 1948)
Simbolismo de la cristalización-Araya, 1984-1986
Symbolism of crystallization—Araya, 1984-1986

Hombre Sal-Araya, 1984-1986
Salt-Man—Araya, 1984-1986

Fotografías
Photographies
90 x 60 cm c/u

Pioneras de la *performance* en América Latina, Yeni y Nan desarrollaron durante las décadas de 1970 y 1980 un trabajo conjunto basado en la acción, incorporando fotografía en diversas técnicas y vídeo. Sus propuestas dialogan con filosofías orientales y con una profunda conexión con la tierra y la naturaleza, como ejemplifican estas obras, fruto de una de sus últimas colaboraciones. El escenario es Araya, en el estado venezolano de Sucre, una península cuyas minas fueron, desde la conquista española, centro de explotación para abastecer al Caribe. Allí, naturalistas como Pehr Löfving (1754) y Alexander von Humboldt (1799) estudiaron tanto su singular biodiversidad como el fenómeno de la bioluminiscencia, donde ciertos organismos generan luz propia.

En las imágenes se distinguen las salinas anegadas, convertidas en un barro blanquecino y rosado, junto a montañas de sal que el sol hace brillar, semejantes a nieves extrañas en un paisaje lunar. Yeni y Nan se adentran en este entorno inhóspito, deshabitado, donde su presencia performativa se funde con los elementos. A diferencia de otras piezas, aquí no hay público: solo un archivo visual que registra una alquimia simbiótica entre cuerpo femenino, sal, barro y territorio. Este ritual cristalino evoca procesos de sedimentación, reescribiendo simultáneamente cuerpo y paisaje.

Pioneers of performance art in Latin America, Yeni and Nan developed throughout the 1970s and 1980s a joint practice rooted in action, incorporating photography in various techniques and video. Their proposals engaged with Eastern philosophies and a deep connection to land and nature, as exemplified in these works, one of their last collaborations together. The setting is Araya, in the Venezuelan state of Sucre, a peninsula whose salt mines, since the Spanish conquest, became a key site of exploitation that supplied the entire Caribbean. Naturalists such as Pehr Löfving (1754) and Alexander von Humboldt (1799) studied there not only its singular biodiversity but also the striking phenomenon of bioluminescence, by which certain organisms produce their own light.

The images reveal flooded salt flats, transformed into a whitish, faintly pink mud, next to immense mountains of salt that glisten under the blinding sun, resembling snow in a lunar-like landscape. Yeni and Nan enter this inhospitable, seemingly lifeless environment, where their performative presence merges with the elements. Unlike other works, here there is no audience: only a visual archive that records a symbolic alchemy between the female body, salt, mud, and territory. This crystalline ritual evokes processes of sedimentation, rewriting both body and landscape at once.

LOTTY ROSENFELD (Santiago, Chile, 1943 - 2020)

Una milla de cruces sobre el pavimento. La Moneda (Palacio presidencial). Santiago, Chile, 1985

A mile of crosses on the pavement. La Moneda (Presidential Palace). Santiago, Chile

Una milla de cruces sobre el pavimento. Plaza de la Revolución. La Habana, 1985

A mile of crosses on the pavement. Revolution Square. Havana

Impresiones digitales sobre papel fotográfico

Digital prints on photographic paper

44 x 58 cm c/u

Rosenfeld inicia su trayectoria en los años 70, coincidiendo con las primeras experiencias internacionales de *performance*, arte basado en los medios, fotografía e intervenciones en el espacio público y privado. Influida por el arte conceptual, Fluxus y el legado del dadaísmo, formó parte activa de CADA, colectivo interdisciplinar de artistas y escritores comprometidos con la crítica y el activismo en torno al arte y la política, una cuestión especialmente urgente en el contexto de la dictadura chilena. Desde 1979, desarrolla la serie *Una milla de cruces sobre el pavimento*, compuesta por distintas acciones en las que interviene las líneas divisorias de las carreteras con cruces. Con este gesto simple y radical, Rosenfeld interroga los mandatos del orden establecido e invita al transeúnte a replantear críticamente la experiencia que lo mantiene cautivo en el orden cotidiano.

Rosenfeld began her artistic career in the 1970s, coinciding with the first international experiments in performance, media-based art, photography, and interventions in both public and private spaces. Influenced by conceptual art, Fluxus, and the legacy of Dada, she was an active member of CADA, an interdisciplinary collective of artists and writers engaged in criticism and activism around art and politics—an especially urgent issue in the context of the Chilean dictatorship. Since 1979, she has developed the series *Una milla de cruces sobre el pavimento* (A Mile of Crosses on the Pavement), consisting of various actions in which she intervenes in the dividing lines of roads by marking them with crosses. Through this simple yet radical gesture, Rosenfeld questions the mandates of the established order and invites passersby to critically rethink the experience that keeps them captive within the structures of everyday life.

MORANO Y GRAU (Málaga, 1985 y 1989)

S/t. Del proyecto Inhabit, 2018

Untitled. From 'Inhabit' Project

Escultura de acero, cristal y rama

Sculpture in steel, glass, and branch

150 x 150 x 50 cm

El trabajo de Moreno & Grau se reconoce por sus investigaciones acerca de los vínculos entre el ser humano y su entorno, y sobre su concepción del paisaje y de su propia obra como experiencia de la naturaleza. Aunque partiendo de la observación, su concepción de 'trabajo de campo' agita las metodologías tradicionales de producción de conocimiento no limitándose a recolectar datos sino emociones y afecciones.

Esta escultura pertenece al proyecto *Inhabit*, desarrollado en 2018 en el marco del festival FACBA de Granada. La obra parte de la observación de los líquenes conservados en el Herbario de la Universidad de Granada: organismos formados por la asociación simbiótica de un alga y un hongo que crecen juntos, se protegen y se retroalimentan. Su condición híbrida se convierte en metáfora de la interdependencia que sostiene toda forma de vida, recordándonos que también nosotros habitamos un entramado de relaciones, fuerzas y dependencias. Las artistas reactivan este natural para mostrarlo en su práctica como archivo vivo, en constante transformación, donde se acumulan y se mezclan una gran cantidad de capas de significados.

The work of Moreno & Grau is distinguished by their investigations into the connections between human beings and their environment, as well as by their understanding of landscape and of their own practice as an experience of nature. While rooted in observation, their notion of "fieldwork" unsettles traditional methodologies of knowledge production, moving beyond the mere collection of data to encompass emotions and affects.

This sculpture belongs to the project *Inhabit*, developed in 2018 within the framework of the FACBA festival in Granada. The work draws on the observation of lichens preserved in the Herbarium of the University of Granada: organisms formed through the symbiotic association of an alga and a fungus that grow together, protect one another, and sustain each other. Their hybrid condition becomes a metaphor for the interdependence that underpins all forms of life, reminding us that we too inhabit a web of relationships, forces, and dependencies. The artists reactivate this natural element by presenting it in their practice as a living archive, in constant transformation, where multiple layers of meaning are accumulated and intertwined.

CHONIN NAVARRO (Sevilla, 1922 - 2011)

Almazara, 1975

Oil Mill

Textil (macramé y liso alto)

Textile (macramé and high-warp weave)

200 x 225 cm

Chonín Navarro exploró desde el textil una amplia variedad de procedimientos: alto y bajo lizo, macramé, malla, técnicas mixtas y gobelino, herramientas con las que desarrolló elaboradas esculturas textiles y tapices. En los primeros años 60 trabajó en su propio taller de lencería y trajes de novia y creó una revista de moda infantil, pero su interés principal residía en “crear con los hilos”, siguiendo la tradición de las tejedoras de la Bauhaus. Integrada en la generación de los años 70 que en distintas ciudades españolas impulsó la Tapicería Contemporánea, dedicó gran parte de su carrera a enseñar y difundir técnicas como el tejido en alto lizo, en el que la urdimbre y el telar se disponen en posición vertical para la producción de tapices.

Su obra fue reconocida en exposiciones clave, como la organizada en 1978 por el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (MACSE), antecesor del CAAC, titulada *Ruesga y Chonín: Muestra de sus obras, pinturas-tapices*, combinando trabajos de su marido, José Ruesga, con tapices, esculturas y ensayos textiles de Chonín. En 1988 se le dedicó una retrospectiva en la Obra Cultural El Monte, y en 2004 presentó su última muestra, *Poemas textiles*, donde se adentró en pequeñas esculturas tridimensionales que exploran la libertad del objeto textil en el espacio, consolidando un lenguaje propio entre tradición, experimentación y autonomía expresiva.

Chonín Navarro explored a wide range of textile techniques, from high and low warp weaving, macramé, and mesh, to mixed media and tapestry, creating intricate textile sculptures and tapestries. In the early 1960s, she ran her own workshop producing lingerie and wedding dresses, and even launched a children’s fashion magazine. Yet her main focus was on “creating with threads,” following the legacy of the Bauhaus weavers. As part of the generation of the 1970s that in various Spanish cities pioneered Contemporary Tapestry, she devoted much of her career to teaching and disseminating techniques such as high-warp weaving, in which both the warp and the loom are positioned vertically for tapestry production.

Her work was recognized in key exhibitions, such as the one organized in 1978 by the Museum of Contemporary Art of Sevilla (MACSE), predecessor of the CAAC, entitled *Ruesga y Chonín: Muestra de sus obras, pinturas-tapices*, presenting her husband José Ruesga’s paintings alongside Chonín Navarro’s tapestries, sculptures, and textile studies. In 1988, a retrospective was held at Obra Cultural El Monte, and in 2004 she presented her final exhibition, *Poemas textiles*, where she explored small-scale three-dimensional textile sculptures. These works reveal a remarkable freedom in the textile object, consolidating her own artistic language at the intersection of tradition, experimentation, and expressive autonomy.