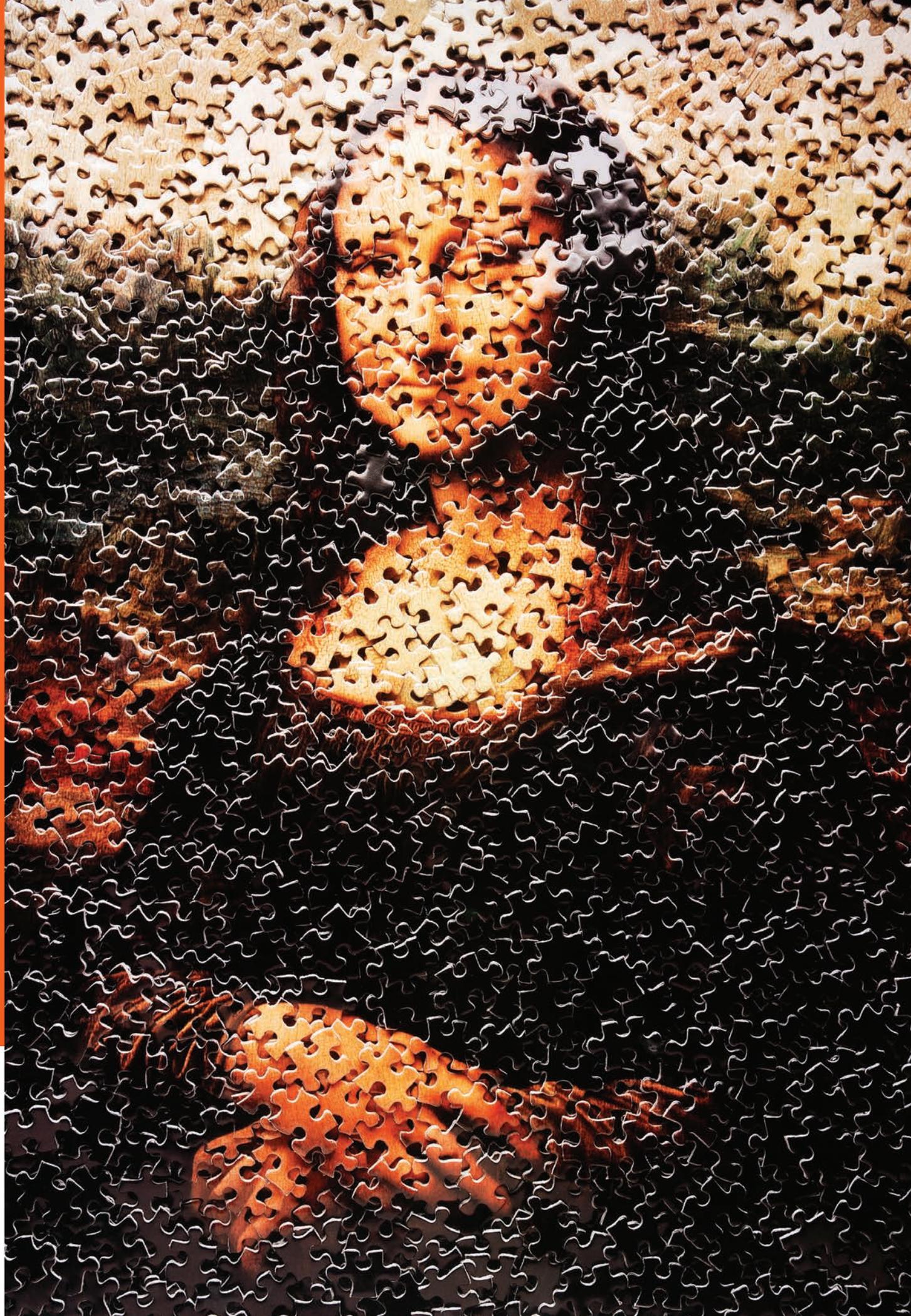


# FIGURA Y FONDO

Galería Odalys





Galería **Odalys**

## FIGURA Y FONDO

17 de marzo al 23 de abril de 2015

Galería Odalys - Madrid, España

[www.odalys.com](http://www.odalys.com)



**ODALYS** Galería Odalys S.L.

Orfila 5, 28010, Madrid, España

Telfs: +34 913194011, +34 913896809

[info@odalys.es](mailto:info@odalys.es) | [odalys@odalys.com](mailto:odalys@odalys.com)

[www.odalys.com](http://www.odalys.com)



## CERRAR LOS OJOS

[Algunas reflexiones con el pretexto de *Figura y Fondo*]

Alfonso de la Torre

HAMLET: ¿No ves nada ahí?

REINA: No, nada de nada, aunque veo todo lo que hay

Heredera pareciere de las proclamas de Duchamp, *Figura y Fondo* semeja referir las preguntas sobre la realidad, qué cosa sean las apariencias o, también, al cabo, la puesta en cuestión de nuestra compleja maquinaria del ver. Pregunta sobre lo visible, cuestionamiento de la propia practica fotográfica, disquisición sobre la imagen: *esto no es una fotografía*, -podríamos sentenciar a lo Magritte- sino, más bien, una exposición que promueve una reflexión sobre el arduo asunto de la construcción de la mirada en torno a personas, paisajes u objetos en derredor, el mundo, en definitiva. *Speculum mundi*, mas reflejo de un universo extraño, pareciere como aquel que, viendo, fuere capaz de desprenderse de la mirada: tal Edipo arrancarse los ojos y, exilado, volver a ver sin ellos. Y, al fin, por vez primera patente la quimera del espacio, devenida una extensión para soñar.

También pienso ahora en aquel (casi) aforismo que citamos a menudo: “pensar hasta no ver”, en palabras de Jacques Derrida<sup>1</sup> u, otrosí, el agitado Kafka: “mis historias son una forma de cerrar los ojos”<sup>2</sup>. Pues sabemos que la historia del arte no ha sido, exactamente, la narración de la claridad revelada sino que más bien esta ha venido siendo frecuentada por una especial cofradía de artistas que hicieron de la inquietud de las imágenes (polvo y niebla, informa o mundos inciertos, temblor y deformidad, fragmento o mirada intensa, conmoción o suspensión de las imágenes), objeto de su quehacer. Al cabo, la puesta en cuestión del supuesto fulgor del mundo (ya desde la confusa ebriedad de Vuillard) o, en otro orden, también viendo algunas imágenes de *Figura y Fondo*, pienso en ciertos poemas –otrosí, suspendidos por el tremor nocturno- de Paul Celan: “es una hora que hace del polvo tu escolta”. Ese mundo suspendido, -universo que pareciere surgir desde este, pero cerca y lejos-, ha transitado la historia del arte de nuestro tiempo, casi desde época inmemorial. Escolta del polvo y frecuentada geografía del celaje y el elogio de la luz difusa: los paisajes con niebla de Sisley o Turner<sup>3</sup>, el mundo brumoso

1. “Penser à ne pas voir”, fue una conferencia de Derrida el 1/VII/2002 en Orta (Italia). Fue publicada en francés en: Amatolia Valtolina (ed.), “Annali. Fondazione Europea del Disegno (Fondation Adami)”, Bruno Mondadori Editori, Milán, 2005.

2. Gustav Janouch, “Conversaciones con Kafka”, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1968. Versión española de Ediciones Destino, Barcelona, 1997, p. 74.

3. Alfred Sisley (1839-1899). *Le brouillard, Voisins*. 1874. Óleo sobre lienzo. 50,5 x 65 cm. RMN-Grand Palais (Musée d’Orsay).

de las vistas del Parlamento de Monet<sup>4</sup>, al cabo, la escenografía-del-dentro del mencionado Vuillard, ese artista propenso a la narración de misteriosas escenas de interior, sucesos parecieren en su entorno íntimo, al caer la tarde, representación de cuerpos femeninos semejando devorados, consumidos poco a poco, por la negrura que anuncia la llegada del secularmente verdadero reino del artista: la noche. Para muchos de estos creadores era la mención a un arte mental, elogiador de la vida inmóvil y la poesía muda invadiendo con sus silencios el siglo veinte: apariciones surgidas de entre las sombras, desapariciones, halos o siluetas. Fantasmas o espectros, misteriosas presencias al cabo, las recuerdo de nuevo contemplando las obras expuestas de Isabel Muñoz, Graciela Iturbide o Cindy Sherman.

Elogio también de la luz trémula del gas o la vela, acariciada en los interiores calmos previos a la llegada de la electricidad, haciendo la penumbra revivir los colores y otorgando a la atmósfera un carácter especial, casi inefable, fundiéndose personajes y cosas con un entorno quimérico. Antinomia del retrato y luz velada que propone el misterio de la mirada y la propia evanescencia de la condición humana; palidez del rostro, parecieren inexistente, reducido apenas a un óvalo en unos casos, a un esbozo de líneas en otros, los personajes así convertidos, casi, en siluetas de un teatro de las sombras, abstracciones que suplantando lo visible, eso que algunos han llamado el carácter ectoplásmico aludiendo a Vuillard. Los interiores convertidos en vestido, en aderezo, en tanto los personajes son hechos materia de la sombra. El cuadro, conversación en voz baja que escribiera André Gide, terminaría por constituirse en una suerte de equilibrio entre las sombras, recordándonos los secretos lazos que nos unen, insolubles, al misterio de lo visible. Y que el arte, sin embargo, propone contradictoriamente en poner en pie.

Artistas de mirada alterada, así perciben el mundo, vindicando cómo lo cotidiano, lo que nos rodea y desapercibido pasa, puede ser también incorporado a la creación: algo común puede devenir extraordinario, tanteando a su vez la explicación de lo inexplicable. Cuando Duchamp pinta “Muchacho triste en un tren” (1911)<sup>5</sup>, precursor del otro desnudo descendiendo la escalera<sup>6</sup>, plantea ya que la visión del artista pueda ser temblorosa, distorsionada de lo real. Descomposición formal que para aquel pintor suponía “introducir métodos nuevos a la pintura (...) una especie de evasión (...) escaparme de mí mismo”<sup>7</sup>. Propuesta, vista por Apollinaire, del arte como “estado del alma”, ilustraciones de la duración del tiempo, planteamiento de cómo el movimiento dinámico, perseguido por la representación hasta ese tiempo, podría dejar de existir.

Hay cosas que no pueden explicarse, sentenciaría también el inquieto Duchamp<sup>8</sup>. Y es esa claridad, perseguidora de una claridad de otro orden, la que preside el quehacer de numerosos creadores en retardo, artistas poéticos y ubicados en los límites, creadores situados en las fronteras. Un acto de ver conformado por el pensar que, a su vez, dará forma a la obra, un viaje hacia la cuarta dimensión, las dimensiones conocidas más el tiempo, aquella tentada por la cofradía de los artistas de Puteaux, entrecruzados con magia y alquimia. Tierra inaccesible, silencio: un mundo desconocido. Universo invisible a los sentidos. Metáforas alógicas, parecieren, establecidas en la realidad, que podrían haber ilustrado en su detención, aquella búsqueda de alquimistas, gnósticos y magos, de la cuarta dimensión: la vida invisible del espacio de Maeterlinck.

4. Claude Monet (1840-1926). *Londres, le Parlement. Trouée de soleil dans le brouillard*. 1904. Óleo sobre lienzo. 81 x 92 cm. RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay).

5. “Nude (Study), Sad Young Man on a Train (Nu [esquisse], jeune homme triste dans un train)”, 1911–1912. Óleo sobre tablex, 100 x 73 cm. The Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection, Venice, 1976, 76.2553.9.

6. “Nude Descending a Staircase (No. 2)”, 1912, Óleo sobre lienzo, 147 x 89,2 cm. Philadelphia Museum of Art.

7. Pierre Cabanne, “Conversando con Marcel Duchamp”, *Alias*, México, p. 24.

8. En *Ibíd.* p. 49.

Y es que contemplar el mundo a través de la creación fotográfica es, también, ver el mundo, esto es, ensayar su comprensión. Pues captarlo o *concebirlo* mediante la invisible óptica fotográfica supone, al cabo, redimir un espacio hasta la fecha *inexistente*: en la medida no sería conservado por la memoria. Utilizando un contradictorio término fotográfico, como bien sabía Barthes, una fotografía es capaz de *revelar* una realidad que se habría construido al modo de un agujero negro, y ofrecer lo que, -también remedando, ahora a Susan Sontag-, se podría llamar una ética de lo visible. Así: “veo, luego siento”, podríamos escribir recordando de nuevo a Roland B. O lo que es su par: veo, luego existo. Ética originada en la contemplación subjetiva, en la actividad del yo. El pensamiento es una fuerza *bachelardiana*, que no una sustancia, y al cabo ese elemento, la subjetividad con la que el artista visual se apropia del mundo es aquello que diferencia una mera representación testimonial ejercida a través de las imágenes (que, empero, no pasará a la historia del arte), del artista visual, quien utiliza la imagen como una herramienta, imparable, de propuestas visuales, de preguntas. Serán muchos los artistas presentes en esta exposición de los que diremos, justamente, ese carácter interrogador. Los grandes artistas visuales de nuestro tiempo, que han transmitido ciertos elementos de la historia, y cuyas imágenes han sido conservadas en los gabinetes de los museos, son aquellos que han establecido una *conexión particular*, una relación distinta, con las personas y espacios del tiempo en que vivieron. Enfrentados a las imágenes de su tiempo, apartadas con una suerte de exclamación: “noli me tangere”, nada que ver las imágenes de los artistas visuales con las que expelen a diario la televisión o los mecanismos de entretenimiento de la retina: la verborrea fluyente e imparable de monitores y pantallas. Sería la concentración parsimoniosa del haiku frente al verbo desparramado del charlatán de feria. *No me toquéis*, pantallas fatigadas, objetos titilando en los espacios vacíos de nuestro tiempo contemporáneo: emisiones impenitentes que iluminan las aceras ruidosas de las ciudades. *No tocad-me*, televisiones que acompañan vocingleras las noches de soledad en los hogares.

Por contra, como revela *Figura y fondo*, en el mundo contemporáneo ciertos artistas de la imagen ofrecen una entidad valerosa, un interés añadido al mostrar la imagen reflexionada, imagen inquiridora. Pues al cabo proponen escudriñar sobre una realidad: habría cosas que no debemos ver. Y, por ende, situaciones sobre las que es preferible no reflexionar. Y ciertas imágenes promueven, y en ese sentido iluminan desde el espíritu, acariciar una verdad que parece relacionarse, siquiera tangencialmente, con su original carácter documental, con su voluntad de aportar algún elemento esclarecedor: ofrecer su luz, -simbolizada otrora en la explosión del magnesio cegador-, sobre lugares que, de otro modo, habrían sido aherrojados al olvido, subrayando así las íntimas relaciones de las cosas. Al cabo, a ello se referiría Picasso cuando pintara el *ojolámpara* del “Guernica”, sempiternamente empeñado en mostrar su luz -unido a la antorcha próxima- sobre el horror. Mención quizás de Pablo a Maar, nueva amante de estas fechas, en esa pintura fotografiada, *work in progress*, -casi segundo a segundo (uno de los primeros cuadros retratados contemporáneamente durante su proceso de ejecución)-, por la artista y fotógrafa Dora Maar. Picasso, el primer artista que viviera entre fotógrafos, creador inmenso que supiera, antes que nadie, de la importancia de pervivir en la memoria a través del objetivo de los más destacados fotógrafos (recuérdese también su permanente amistad con los grandes artistas de la imagen en el siglo XX que le retrataran ya desde el inefable recuerdo del estudio de Grands-Augustins, rememorado por Brassai).

Incendio, el conocido que supone la imagen. Y sus cenizas, trasunto de la fotografía, así, tal un milagro: “dejará la memoria, en donde ardía”. Y, tras lo quevediano, tan al punto, puede afirmarse que todas esas imágenes portan una estirpe melancólica, un palpito sombrío. La incierta sospecha de hallarnos, -tanto más incluso en el caso del elogio de la felicidad a lo Doisneau-, frente a un inquietante descubrimiento. Revelación en la que permanentemente se acusa la melancolía, pues la imagen porta así indeleble, pertinaz, infatigable, la amargura de la memoria del momento irrepetible, convertido así

en un *memento mori*. Malinconia al contemplar la felicidad de infancia, amor o el existir que ya no es, todo huido, congelado en las breves dimensiones de un rectángulo en blanco y negro, sepia, o desvaídos tintes. Mas, hay que añadir, y en ese mismo sentido, que las imágenes no se limitan a parcializar la mirada, ofrecer un fragmento encapsulado del tiempo sino que, más bien, proponen sobre el transcurrir de las horas una nueva forma de mirar, distinta de la mirada propuesta por la fisiología ocular, aquella que indolente vaga aquí o acullá, sin hallar descanso. De tal modo que el artista será siempre, no tanto un arriesgado portador de una cámara que fuere disparada entre el caos sino, más bien, un elogiador del ejercicio de la concentración silenciosa ejecutada sobre el *processus* constante, e infatigable, que es la vida. Reflexión desarrollada a través del mundo de las ideas, de la imaginación activa -esto es, potenciadora de lo real-, depositada -en el sentido de fijada- en la limitación estrecha de la fotografía. En el arte de lo visible es sabido que no hay imagen fotográfica sin imaginación, y por ende el vínculo del autor de una fotografía con una imagen es una relación no interferida y el artista visual actúa, por lo general, sin intermediación, desde una corta línea, siempre frágil pero inapelable, que va desde el cerebro y su ojo, hacia la realidad. El mundo existe, para el creador fotográfico, para ser fotografiado, enunciando así entonces otra forma de ver el mundo. Proponiendo otro mundo, pues. Por ahí, justamente, habíamos comenzado. Inclusive cuando la fotografía sea lo que convencionalmente se llama "realista", el artista lo concebirá no tanto como un reflejo veraz de lo que nos rodea sino más bien como ocasión, pintiparada, para descubrir los intersticios más secretos que se hallan bajo las apariencias. Tras los inquietantes enigmas agazapados en la familiaridad de la realidad, llegando incluso a lo que podríamos calificar de una cierta apropiación de los elementos surreales que contiene la realidad o bien concibiendo una nueva relación entre lo que comúnmente se llama "imagen" y lo que denominamos "realidad". Incierta revelación de los desequilibrios de lo que vemos, inquietante momento ocultado entre los nuestros, precisamente uno de los elementos de mayor atractivo de la imagen congelada es su capacidad de promover la adicción a las imágenes. Esto es, escudriñar algo más a través de las imágenes desde la desconfianza, propia del ser inteligente, sobre que lo que percibimos, la científica torpeza del sentido de la vista, no es más que una aproximación incierta a lo que vemos. De este modo, la realidad sería una suerte de escritura pendiente de transcribir y la imagen fotográfica, erigida al modo de un acto de redención, podría ser así uno de sus más certeros medios. De hecho, algunas fotografías de los orígenes de este arte visual, han estado ligadas a ese concepto de "grafía". Recuérdense, a este respecto, las tiernas rayografías de Man Ray o las imágenes reproducidas por Breton en "Minotaure", mediados los treinta, de esa suerte de escritura de la naturaleza que produce el grafo del rayo en la pizarra oscura de la noche...o la tentación de las letras, iluminando las ciudades, las fotografías de Jacques-André Boiffard que se reprodujeran en "Nadja" y que a nuestros días han llevado, inefablemente, Coppola o Plossu. En ese sentido la fotografía ha sido, tradicionalmente, lugar del palpito de obscuridades varias y, si se quiere, el espacio en el que, tras la pintura o la literatura surrealista, ha pervivido la intrépida capacidad del fotógrafo-artista para recrear la cierta noción, la impalpable realidad, de un mundo escondido: ya fueren las estelares constelaciones lejanas o, bien, las fuerzas que se desarrollan agazapadas en espacios ignotos, tal a los microscópicos, a los que jamás llegará la visión. Permitiendo descubrir así no sólo la realidad, sino el latido invisible de la belleza en ella alojada, la nunca vista.

Pienso en Kertesz y los juegos del ver que subyacen en una realidad pareciere sometida a los espejos curvos deformantes, "distorsiones" las llamé, al modo del recuerdo de paseantes sempiternos del callejón de Álvarez Gato. Distorsión no muy distinta, por cierto, a la que se aloja en la ebriedad de una noche de exceso o en la realidad de las pesadillas en el sueño. Así, inclusive, cuando el artista visual refleje un mundo que nos parece común, propuesta de una tautología aparentemente al alcance de cualquier mirada, será esencial su disposición a mostrar un aspecto de inquietud frente a lo que nos rodea, su capacidad -en definitiva- para hacernos reflexionar. Inclusive reconociendo no tanto el poder

de la fotografía para mostrar sino, también, para proponer la ocultación de lo que pareciera ser exhibido a las claras, de un modo indudable, llegando en este punto, incluso, a desentenderse de los cánones tradicionales de lo que comúnmente se llamó “belleza”. Pues si podría pintarse con lo que se quisiera, *dixit* Apollinaire en los comienzos del veinte, por ende la majestad del orbe, habría escrito Whitman, estaría latente en cualquier minucia pululando por el mundo: esclavos, enanos, insectos y personas comunes, *dixit* Walt. “Un atlas de instrucción”, dijo Walter Benjamin sobre las fotografías de August Sander. Hojas, páramos, ciénagas, nubes posándose en el suelo, vistas por Fox Talbot... Y si mirar, crear, es plantear interrogantes, uno de los más inquietantes precisamente lo es sobre la existencia de otros mundos dentro de éste. Frente a las propuestas de verosimilitud de las pinturas realistas, de los primorosos pintores del detalle, la imagen contemporánea ha ofrecido desenmascarar las apariencias del mundo permitiendo la posibilidad a los coleccionistas de imágenes de construir un referente real, empero más alejado de las apariencias visibles del mundo. Y, a la par, el mundo contemporáneo ha aceptado, mal que le pese a Baudelaire, que la fotografía no es, exactamente, enemiga de la pintura sino un concepto que propone hacia nuestro tiempo no tanto un mundo canónico, como un despliegue, abierto, quizás desparramado en infinitas posibilidades. Curiosamente Baudelaire, enemigo declarado de la fotografía, generaría la visión extendida sobre lo real a través de la figura del *flâneur* y su mirada expandida. Comenzamos con Barthes: “esta fatalidad (...) arrastra la fotografía hacia el inmenso desorden de los objetos –de todos los objetos del mundo: ¿por qué escoger (fotografiar) tal objeto, tal instante, y no otro”, escribiría en su “La cámara lúcida”. Mundo dislocado también, mas decididamente moderno y que volverá a mirar hacia otro comienzo que ha inquietado al mundo desde la épica cavernaria de Platón: la desconcertante panoplia de las imágenes. El mismo apotegma que hiciera a Giacometti vislumbrar que la lucha titánica de toda su trayectoria frente a lo que habitualmente se llama “realidad” había sido la dificultad de aprehenderla y, en todo caso, la incapacidad de compartirla, justamente. Celebración, por cierto algo melancólica, de un yo crepuscular.

•

“De inundo”, de Jean Clair, me permitió ahondar en la obra de **Andres Serrano** (Nueva York, 1950), desde la inquietud que a ese teórico le causó su obra expuesta en la Bienal de Venecia de 1995<sup>9</sup>, su “Piss God” (1988) es imagen que merecería bien su presencia en este libro de Clair, que interroga y compila la abundante presencia o intervención de fluidos y fánicos, generalizando, en el arte de nuestro tiempo, y pienso ahora, obvio es, en el enlatador Manzoni. Interrogador de las imágenes, más investigador de las imágenes que obsceno, defensor de una personal religiosidad en su obra, preguntando sobre ciertos elementos visuales que nos han acompañado, véase la obra expuesta “El Otro Cristo (The Other Crist) (2001), interpretando sueños, parece que el recorrido planteado por Andres Serrano sea consecuencia natural de la evolución de las imágenes, también de un arte, el de nuestro tiempo, que había comenzado con el nacimiento del collage, toda vez que la organicidad del cuadro podría ser sustituida por la presencia más o menos aleatoria de los desechos: la obra de arte no sería ahora lo que había sido antaño. Incitador de las imágenes, negando ser provocador, es más bien Serrano un inventor de conmovionantes lenguajes, impulsor de la interpretación de las citadas imágenes desde un concepto abierto, sus obras no se comprenderían sin sus títulos, Serrano explora en torno a lo visual y se considera más un artista conceptual con cámara que un “fotógrafo”.

Coleccionaba imágenes de pájaros, uno de los personajes del “Viaje al fin de la noche” de Louis-Ferdinand Celine<sup>10</sup>. Los pájaros, como el “Hooded Warble” (2000), de Serrano, han fascinado a

9. Jean Clair, “De inundo”, Arena libros, Madrid, 2007.

10. “A su hermana menor, por ejemplo, en la Universidad de Arizona, le había dado la manía de fotografiar los pájaros en sus nidos”, Louis-Ferdinand Celine, “Viaje al fin de la noche”, Edhasa, Barcelona, 1995, p. 122.

tantos del arte: Cornell, Claude Esteban, Graciela Iturbide, Juan del Junco, Messiaen, Michaux, Miró o Rivera. Y los pájaros tristes, también diseccionados por Juan-Eduardo Cirlot en su “Diccionario de los Símbolos”: “todo ser alado es un símbolo del espíritu”, escribe. El pájaro crea la línea y el espacio a su alrededor: “por el momento/el vuela”<sup>11</sup>, señalarían Michaux/Bonnefoy. El poeta debe sobrevolar, tal gaviota, la tierra, aquí o acullá. Silencio de aire, luz y cielo, dixit Paz.

Paisajes como quien se tapa con una sábana la cabeza, diría Michaux<sup>12</sup>, si pensamos en el mundo en suspensión o mejor, un nuevo mundo que concibe **Joan Fontcuberta** (Barcelona, 1955). Como una cámara de espejos, que desplazara el espacio hacia la infinita ilusión. Especulación sobre el acto de ver, agua y roca, geografía pluridimensional, relación mental con el espacio -cuando no- ilusión sobre lo visible. Frustrados *voyeurs* que somos, cazadores cazados por las imágenes, es el eterno retorno de la mirada, la estructura retornante de la contemplación. He recordado el alarido infinito que sintió Munch, al ver la naturaleza<sup>13</sup>. El alma es un océano bajo una piel, también Michaux.

Hay algo en esta “Orogénesis” (2003) de Fontcuberta, quien se ha definido a veces como un contador de historias, que menciona una imaginación alucinatoria y que, al menos a quien escribe, rememora “El paso de la laguna Estigia” (1520-1524) de Joachim Patinir, y su luz quieta de un agua levemente curva y misteriosa, teñida por la pátina de un azul sólido, cuasi mercurial. Elogio de un agua bañada por la luz del ocaso, lago a la espera de ser surcado por la temida barca del servicial Caronte. Quien cruel, sabido es, torvo espera su pago con las monedas depositadas en los párpados de los muertos. Agua y armonía, rarefacción del espanto y atracción del horror. Cristalina y odiada laguna: belleza del frágil líquido y terror del quinto círculo del Averno. *Mirabilia* y *memento mori* pues o, lo que es lo mismo, la esencia de la metáfora del arte ser fuente de vida y pánico. Y la obra de Arnold Böcklin, “La Isla de los Muertos” (1880-1886): el tránsito del agua como metáfora del paso de la vida a la muerte, desengaño, más solemne muerte que ilusión de vida, componiendo una de las obras cuyas influencias han llegado hasta nuestros días. Obra de tierra y agua, un fluido por completo ya mineralizado, tránsito de la confusión de los elementos, reunión en uno de líquido y sólido. El paso de la Estigia se ha concluido en lo contemporáneo. Y Böcklin parece predecir el final de la ilusión y la esperanza. Y hallándose el encuentro con la portentosa mole mineral parece hablarse así de recogimiento, al fin<sup>14</sup>.

De aguas también es la obra de **Zoltan Kunckel** (Caracas, 1975), cuya imagen “Agua III” (2013), fragmentaria, tiene un aire heterodoxo, pareciendo explicar que su obra puede construirse con el temor de la tiniebla. Al cabo, reflexión sobre el reflejo y lo especular, que ha frecuentado también su obra metálica tridimensional, a veces de un organicismo inquietante, Kunckel parece impelido a indagar (condena de las imágenes más bien entonces) sobre el misterio que sean las imágenes y su poder de

---

11. Henri Michaux, “Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki”, Euro et Godet, Paris, 1950.

12. “Paisajes apacibles o desolados. / Paisajes del camino de la vida más que de la superficie de la Tierra. / Paisajes del Tiempo que pasa lentamente, casi inmóvil y a veces como retrocediendo. / Paisajes de jirones, de nervios lacerados, de “saudades”. / Paisajes para cubrir las heridas, el acero, el estallido, el mal, la época, la cuerda al cuello, la movilización. / Paisajes para abolir los gritos. / Paisajes como quien se tapa con una sábana la cabeza”. Henri Michaux, “L’Espace du dedans”, Gallimard, Paris, 1969. Traducción Julia Escobar.

13. “Iba caminando con dos amigos por el paseo -el sol se ponía- el cielo se volvió de pronto rojo -yo me paré- cansado me apoyé en una baranda -sobre la ciudad y el fiordo azul oscuro no veía sino sangre y lenguas de fuego- mis amigos continuaban la marcha y yo seguía detenido en el mismo lugar temblando de miedo- y sentía que un alarido infinito penetraba toda la naturaleza”. Ulrich Bischoff, “Edvard Munch. 1863-1944. Cuadros sobre la vida y la muerte”, Taschen, Colonia, 2000, p 53.

14. Alfonso de la Torre, “La representación del agua en el arte contemporáneo [el océano del alma J]”, Sala Kubo-kutxa, San Sebastián, 2008.

evocación, aquello que está más allá de la realidad. De alguna manera su luz quieta es una invitación al viaje interior, pues permite al espectador la apertura de lo que podríamos llamar el archivo de su memoria para, así, trazar nuevos viajes mentales. El resultado, es un mundo difuso, con aire de haber sido embargado por el sueño y, en todo caso, teñido por la difusa luz, -tan certera-, de la poesía, pareciendo elogiar lo fugaz y transitorio. Poeta de las imágenes, portan estas un incierto aire atemporal, que no excluye la concentración, convertidas así, pareciere, en un contenedor de energías, un universo extraño, a la búsqueda de lo que pueda ser, aun de aire evanescente, una imagen poderosa. Como con Duchamp, podríamos sentenciar de la obra de Kunckel: es un estado mental<sup>15</sup>.

Redescubrimiento del objeto en una ebriedad de lo simbólico, es la obra de **Chema Madoz** (Madrid, 1958), objetos de extraordinario contenido simbólico que mencionan, por tanto, el inmediato vacío en el intercambio incesante con los objetos exteriores. Simbolismo de lo cotidiano que despliega objetos del estupor, y que, a la par, revelan la “inquietante extrañeza” que viera De Chirico en “Valori Plastici”<sup>16</sup>: “Toda cosa tiene dos aspectos: un aspecto corriente que es el que vemos casi siempre, el que ven los hombres en general, y otro, el aspecto espectral o metafísico que sólo pueden vivir ciertos individuos excepcionales en momentos de clarividencia y de abstracción metafísica”<sup>17</sup>, lo que Freud llamará una desfiguración, un desplazamiento. Desde ese sentimiento de poética alteridad que es uno de los latidos del quehacer de Madoz, sus imágenes poéticas plantean mundos inquietantes que parecen proponer la ebriedad del crear para olvidar, viaje vertiginoso que transita entre el elogio del silencio de las cosas, desde objetos singulares que no permanecen jamás mudos. Poesía de las imágenes que se revela en el encuentro con los objetos, tránsito de la vida y su memoria, podríamos así decir que ésta aparece más bien trasmutada en una mirada hacia el tiempo o, más bien, hacia los espacios de tiempo. Realismo trascendente o gravedad de lo real, tal da, en todo caso deseo de superar las apariencias de las cosas, afán de trascender la juanramoniana quietud de los objetos, trémula música de las cosas quietas frente a la tentación de la morosidad embriagadora propuesta por el poeta, el quehacer de Madoz ha sido siempre el de un artista acostumbrado a trabajar depositando una mirada poética, pero inquietante y de gran fuerza simbólica, sobre lo cotidiano. Para avanzar, tornando sobre sí mismo, este artista ensimismado, imperturbado entre lo inmóvil habitado<sup>18</sup> ha elogiado los mundos interiores, como sucede en las tres obras sin título de la muestra (fechadas entre 1986 y 2003) morada de recuerdos y de olvidos: albergue y puerta estrecha que abre al mundo, recordando a Bachelard, objetos habitados por los sueños. Arte de preguntas, inquietantes los relojes del damero enfrentados a las negras, la copa pública del retrato o el cepo con el anillo. Extraños objetos de funcionamiento simbólico, recordándonos las palabras de Cirlot, son cosechas de interrogaciones: “Años después, en las exposiciones internacionales del surrealismo (...) aparecieron los extraños objetos de funcionamiento simbólico (...) muchos creerán que esta constelación de hechos es perfectamente gratuita. Por nuestra parte, preferimos aceptar la existencia de un problema y enfrentarnos con él, aunque posiblemente sólo nos aguarde una cosecha de interrogaciones”<sup>19</sup>.

Misteriosas imágenes, como la de los gestos de **Tatiana Parcero** (México D.F., 1967), “Actos de fe 7” (2003), que nos evoca uno de sus ciclos, cartografías interiores, o el intento de explorar el cuerpo, la realidad primera que nos sitúa frente a la otra realidad, vínculo del cuerpo frente al cosmos, aquel cartografiado al modo de un territorio. Utilizando una técnica de yuxtaposición de imágenes y aceta-

15. Pierre Cabanne, “Conversando con Marcel Duchamp”, op. cit. p. 70.

16. Giorgio de Chirico, “Sull'Arte metafísica”, “Valori Plastici”, n° 3, Roma, IV-V/1919, pp. 15-19.

17. *Ibid.* p. 16.

18. Evocamos a Jean Tardieu.

19. Juan-Eduardo Cirlot, “El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo”, Producciones Editoriales del Nordeste, PEN, Barcelona, 1953.

tos, es el suyo un arte de lo inmaterial, ya se dijo surgido desde el cuerpo pero abordando el intento de su redefinición, señales o metáforas que promuevan el autoconocimiento más que el reflejo de certezas, es la representación de un gesto anclado en la profundidad de una inquietante memoria que, habiendo surgido desde un punto concreto de la historia, parece extenderse a lo universal.

¿Y dónde irá la extravagante *mujer-ángel*, asiendo un objeto<sup>20</sup>, pareciere en huida, volando a ras del suelo, de la imagen de **Graciela Iturbide** (México, 1942)? “Mujer Ángel. Desierto Sonora. México” (1979), es la visionaria representación destilada por la poesía y el asombro de un cotidiano singular, una suerte de sueño con la realidad, es Iturbide artista obsesionada por la composición que se convierte en uno de los elementos fundamentales de su intensa poética, devorada por las metáforas en que son convertidas sus imágenes de lo extraordinario cotidiano<sup>21</sup>. Mas ¿por qué esa pasión obsesiva por retratar, como pareciendo proponer la permanencia de lo fugaz del vivir?. Como bien señala Yves Bonnefoy, cualquier retrato refiere la muerte, lo que equivale a afirmar que retratar supone ejercer una conciencia activa de la trascendencia<sup>22</sup>. Arte esquivo a las jerarquías visuales, arte de las sugerencias, y de la intensidad, es el ejercicio de la poderosa plasticidad de lo simbólico. “El Arte es el medio más seguro de aislarse del mundo así como de penetrar en él”, decía Goethe<sup>23</sup>. Particular atlas visual de Iturbide que ha ido construyendo pacientemente en torno, a través de ese aire de vivencia experiencial que tienen sus viajes y que también nos recuerda la imagen superviviente, su singular panoplia de recuerdos que compone y evoca a ciertos atlas de nuestro tiempo (así el “Mnemosyne” de Aby Warburg o el “Documents” (1929-1931) de Georges Bataille, invocación o evocación en imágenes). Es Iturbide artista que, desde ese real con el que se topa su mirada, es capaz de generar un arte de preguntas, por donde comenzamos, un singular espacio de extrañeza.

“Maria w/white cock” (1987), se sitúa en el mundo de la reflexión de Iturbide, rostros y cabellos cegados por animales, siendo obra de **Mario Cravo Neto** (Salvador de Bahía, 1947-2009) quien incluyó elementos casi ancestrales en sus imágenes, embargadas siempre de una misteriosa e intensa poesía, no exenta de un componente teatral, algo así como una fotografía en escena. Pareciere un viaje, portando elementos fuertemente clasicistas, de autodescubrimiento de sus orígenes, de apasionada indagación en torno a la memoria revelada.

El cuerpo, y en ocasiones las marcas sobre él, han sido también el objeto del quehacer de **Isabel Muñoz** (Barcelona, 1951). La imagen presentada en esta exposición, “Ballet Nacional de Cuba” (2003) no deja de evocarme el trabajo de Jesse Fernández con Alicia Alonso. A las de Muñoz, les embarga un aire insólito, arte compuesto de visiones e instantes, frecuentemente ausentes los rostros. Interrogan-

---

20. Líneas adelante Iturbide aclara la situación de toma de esta imagen, y el objeto que porta.

21. “Hice esta foto en el desierto de Sonora, en México en 1979. Estaba haciendo un trabajo sobre el pueblo Seri para el archivo etnográfico del Instituto Nacional Indigenista. Estuve en Punta Chueca, cerca de la frontera con Arizona, durante mes y medio. Los Seris son antiguos nómadas. Para mí esta fotografía representa la transición entre su método tradicional de vida y la forma en el que el capitalismo lo había cambiado. (...) Me gustaba el hecho de que fueran autónomos y no hubiesen perdido sus tradiciones, pero al mismo tiempo tomaban lo que necesitaban de la cultura americana. En este día en particular, fui con un grupo a una cueva en donde había pinturas indígenas. Tomé la fotografía de esta mujer durante el camino. Yo la llamo la mujer ángel, porque parece como si pudiera volar sobre el desierto. Estaba cargando con una radio, que los Seris consiguieron de los americanos a cambio de artesanías, como cestas y esculturas, para escuchar música mexicana. Cuando regresé de Punta Chueca, revelé la película y vi la hoja de contactos, no me percaté de esta fotografía. Después, mi editor vino a verme y me preguntó sobre ella. No recordaba haberla tomado, lo que no es algo que me ocurra normalmente, siempre sé lo que he fotografiado. Esto la hace mi fotografía favorita, un regalo sorpresa del desierto”. Graciela Iturbide.

22. Nos estamos refiriendo a Yves Bonnefoy, “Observaciones sobre el retrato”. Versión española en “La nube roja”, Editorial Síntesis, Madrid, 2003, pp. 139 y ss.

23. Johann Wolfgang Goethe, “Maximes et réflexions” (trad. G. Bianquis), Gallimard, Paris, 1943, p. 67.

do sobre los enigmas del cuerpo en movimiento, vuelan danzantes en algunas de las imágenes de esta serie, viajera entre la metáfora y la elipsis.

Puede decirse que para **Nobuyoshi Araki** (Tokio, 1940), la cámara no sirve para revisar lo real, sino que es más bien un instrumento de desarrollo de sus fantasías, valiéndose de una cierta teatralidad que adorna la realidad hasta desplazarla hacia la ficción, un yo novelado, en sus palabras. Obra heredera de la conmoción con que el arte fue sacudido desde la corpórea creación de Hans Bellmer. Evocación a la fantasmagórica música corpórea de las criaturas vistas como racimos carnosos, tan émulos del lírico gemido de Bataille, del antes aludido Bellmer. El artista de cuyas obras escribió Eluard contenían “le germe de la lumière au fond de deux yeux sans secrets”<sup>24</sup>. También las propuestas que sobre el mismo asunto realizaran Duchamp o Salvador Dalí. Mención a la japonesa mitología ancestral del dragón y la peonía y la fantasmagoría contemporánea de los mangas y los godzillas; llevando al límite la suntuosidad de la belleza presente en todo lo cotidiano. Araki fotografía con la misma intensidad mujeres y flores, evocando desmesura sensual y belleza apacible.

**Vanessa Beecroft** (Génova, 1969) refiere el tiempo en su “VB-08-36” (2000), desnudos en instantes quietos, su quehacer muestra la querencia por las *otras* cosas, aquí el relato de un mundo de cuerpos en abigarrada reunión, mas silencioso, pues hay un aire de misterio en las imágenes de esta artista, portadoras, siempre, de una poética contención en el despojamiento de sus retratadas, sin una acción definida. Arte compuesto de visiones e instantes, también viajera entre la metáfora y la elipsis, en sus fotografías parecieren flotar suspendidas las conversaciones, sin comienzo ni final. Vida desarrollada en interior, con aire de espera, miradas en el vacío: también queda en suspenso el tiempo que vaga en el aire. Propuesta de singulares tierras de nadie, espacios visuales reivindicadores del instante de un tiempo desapercibido, tal si fuere un tiempo también de nadie. Pues, portan sus imágenes un aire de haber sido robadas al destino que dijera Char. Otrosí, **Sam Taylor-Johnson** (Londres, 1967), ha sido artista que ha frecuentado los enigmas de la representación. Del metalenguaje fotográfico parece hablar su “Self portrait with Dustin Hoffman” (2004), algo -el autorretrato como permanente y obsesivo género de preguntas- que ha sido frecuentado por esta artista, capaz también de referir, en imágenes singulares, preguntas sobre los objetos y el movimiento -los instantes- de las personas. También recorre su obra, como un nervio, las preguntas sobre la soledad y la ansiedad contemporánea: las posibilidades de la comunicación.

Preguntas sobre el cuerpo, y el tiempo, es el trabajo inquietante de “**Aziz + Cucher**”<sup>25</sup>, quienes parecen reflexionar en torno a la influencia de la tecnología en la propia piel. Con aire de gradivas, muchas de sus imágenes, unas gradivas de nuestro tiempo, rostros *maniquizados* con aire amorfo, de encierro interior, encapsulados, tal sucede en la obra de la serie “Dystopia” (1994-1995) y en la perfección asexual de “Man with computer” (de su serie « Faith, Honor and Beauty ») (2002). Es la sugestión de la reconstrucción de una amorfa intimidad de la historia del cuerpo, recordemos nuestro único elemento de contacto e interpretación con lo que nos rodea. Cuerpo que se relaciona con la realidad a través de un insalvable modo plástico mediante el intercambio incesante con lo exterior que, en este caso, parece morfologizar-amorfamente el rostro, y en general el cuerpo, cuestionado habla y sexo. Y la realidad, como en el interior de su serie “Interiors” (1999-2000) presente en la exposición, parece devenida piel, pliegue de un cuerpo y, por tanto, disolución de los límites, también. Percepción deliberadamente deformante y distorsionada, iconografía-anti-iconográfica del cuerpo, esa silenciosa condición que portamos y que, misteriosa e intransferible, es también un supremo signo que nos

24. Paul Eluard, « Les jeux de la poupée », Paris, 1938.

25. Anthony Aziz (Massachusetts, 1961)-Sammy Cucher (Lima, 1958) (1991).

constituye. Ése que nos distingue, el que no tuvieron otros y el que no perdurará en la realidad tras nuestra marcha. Emblema de lo irremplazable, mas también signo de debilidad por su descarada exposición al mundo. Es el rostro, ahora deformado, devenido una nueva -e inquietante- representación. Al cabo, también sobre la identidad, en torno al artificio y la ficción, sobre los estereotipos, reflexiona **Cindy Sherman** (Nueva Jersey, 1934), permanentemente, en un ejercicio de narrativismo obsesivo, valiéndose de una impresionante panoplia de elocuentes y singulares medios, en los que ella es protagonista-apropiacionista de sus narraciones escenificadas, a medio camino entre la performance y la escena, gozosa creadora de espacios invadidos por estereotipos contemporáneos. Reflexión sobre la verdad o mentira de la cultura, también sobre el concepto de realidad mismo, sobre el identitario femenino, es personalidad capaz de concebir intrigantes imágenes, como en "Fortune Teller" (1993), que muestra uno de los temas también recurrentes de Sherman, una artista mental, las fronteras entre el horror y lo grotesco.

**Doug Aitken** (California, 1968), ha explorado secularmente en torno a los límites de la percepción. La inquietante máscara de su controvertida "Girl in mask" (2002) revela esa vieja pasión del arte y, en especial, la representación de uno de sus elementos más simbólicos, trasunto y metáfora del existir, como es la *capitla*, la cabeza y el rostro que nos contiene, emblemas supremos que encarnan la singularidad inapelable de lo corpóreo. Enlazando así con aquellas afirmaciones de Lévinas, ineludible al mencionar este asunto, en las que relaciona lo inexorable del par de rostro y su ulterior consumación. Y de ahí se comprenderá la querencia por el retrato que ha atravesado la historia del arte partiendo, justamente, desde la antigüedad egipcia de la máscara funeraria y cuyo paso siguiente, camino de lo artístico, serían las *imagines maiorum*, esto es, las máscaras mortuorias realizadas en cera por los romanos luego redimidas por el metal fundido.

Tiene un aire surreal la rosa en el envase, la obsesiva imagen de **Roberto Obregón** (Barranquilla, Colombia 1946 -Tarma, Venezuela, 2003). "Rosa Canina (églatine) - Segunda proposición postal" (1976), pareciere híbrido entre fotografía y dibujo, con aire de *ready-made ayudado*, delectación de objeto y flor velados o ya consumidos por el tiempo, recubiertos de un gris de ceniza, esta imagen tiene un aire cristalizado. Elocuente silencio de las formas que no excluye su carácter abierto, esto es, sugerente por las preguntas que, en su aparente sencillez, propende. Ya se dijo, vecindad de los objetos con aire de encontrados, su aparente monotonía empero revela el aire de meditación con que fueron hallados para ser, después, armónicamente situados a la búsqueda de revelar sus secretos. Luz silenciosa de los objetos, la meditación que realiza Obregón es de aire metafísico, no excluyendo las interrogaciones que le vincularan al arte conceptual. Alquimia del plomo gris, rosa espinosa y envase entre la fragilidad del laberinto del tiempo, estamos frente a una nueva lengua en la que gravita la poesía, incluso la poesía de la podredumbre o la vanitas. Y el aspecto científico del bote, su etiquetado detallado y el aire polvoriento que portan, sumando a ello, de nuevo, la escolta del polvo, otra forma de luz que los baña. Mas es, al cabo, mención a otra luz, la que parece mencionar el hermético tiempo alojado fuera del tiempo.

Artista obsesionado por los símbolos, **Alexander Apóstol** (Barquisimeto, Venezuela, 1969) ha reflexionado en torno a la imagen fotográfica, desde lo que podríamos llamar una observación distanciada. Modos de pensar, ironía y estilo defensor de la duda, es su técnica, en la que tiene un importante lugar la reflexión en torno a la relación del mundo que le rodea con la modernidad. Abordando, a la par, lo que podríamos llamar una interpretación de lo culturalmente construido. Algo que queda revelado en su "Ecuador Serie W. M. Jackson" (2000), una reflexión sobre la serie y los registros, mas también sobre los estereotipos de lo masculino fijada en un mapa (cuyo origen es una antigua serie cartográfica). Metáforas sobre lo paradójico de nuestro tiempo y exploración, también, sobre las posibilidades de

la imagen fotográfica para la indagación en torno a la memoria o la identidad. Identidad y disquisición sobre la palabra en “Sopa de letras II” (1995-1997), máscara e instrumentos entre la cocina y la cirugía, pareciendo elogiar un cierto *collagismo* acumulativo. ¿Gula, disposición a ingerir las letras, operación descarnante, instrumentos u objetos del odio? Es Apóstol defensor de las contradicciones, como uno de sus métodos creativos y a la generación de preguntas, de inquietudes, antes que vanas certezas.

**Nicholas Hakebourne** (Gloucestershire, 1969) ha reflexionado sobre cuestiones que pueden integrarse en el mundo de lo conceptual, integrando su obra en un mundo de aire fantástico y tecnológico, de esencia geométrica. Reflexionando en torno a la imagen obtiene un singular mundo, de aire onírico, mundo con propensión a una belleza objetiva, revisitadora de la historia, que a veces veo, desde tal deslumbramiento técnico, no lejano de ciertas indagaciones surrealistas de Man Ray. Perturbadoras imágenes desplazadas, en numerosas ocasiones de aire movido, en la medida se alejan de las imágenes que nos rodean, podemos concluir que Hakebourne, creador de compleja clasificación, es un artista propenso a ese desplazamiento, obteniendo un sugerente universo extraño.

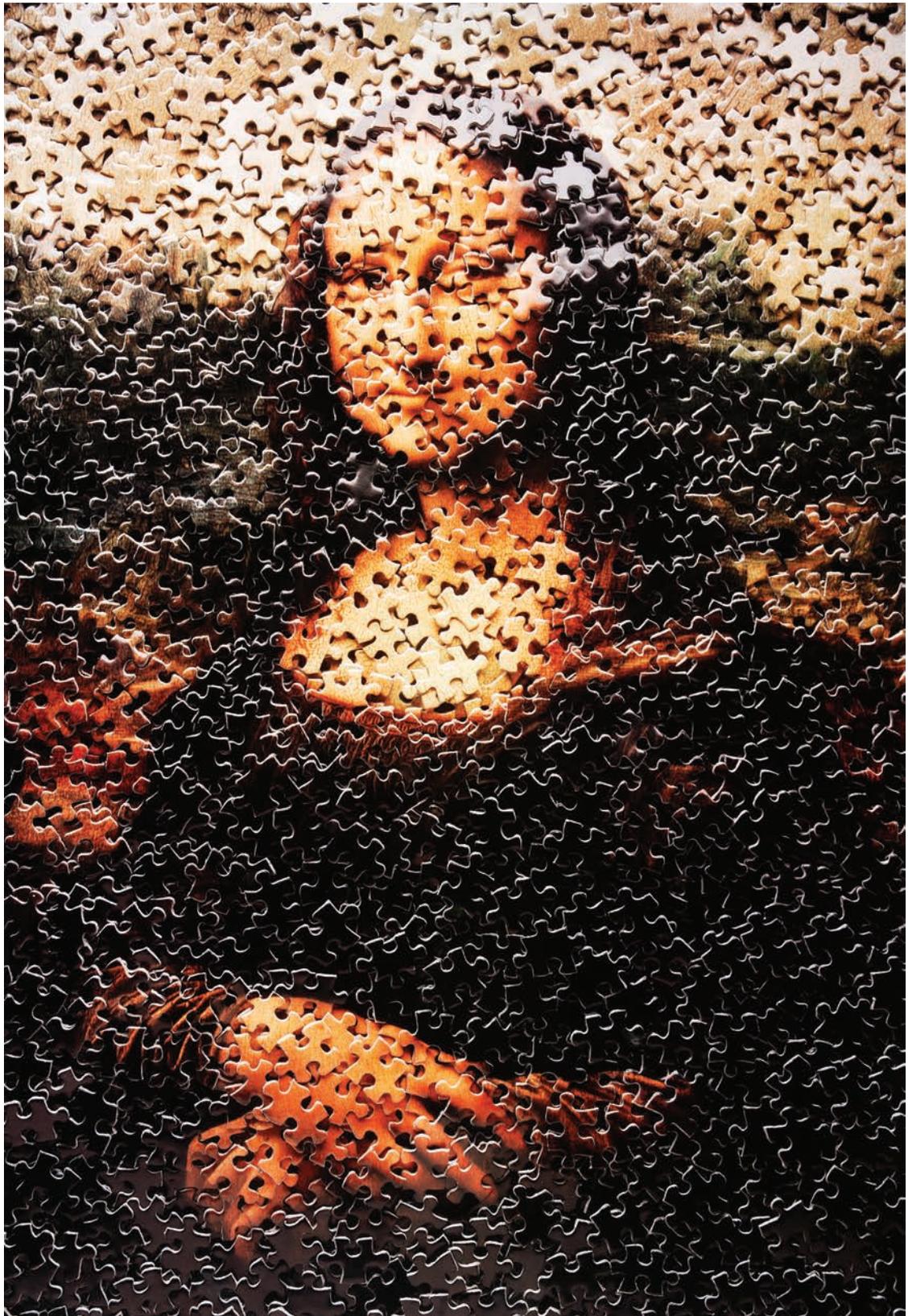
**Christo** (Gabrovo, 1935) y **Jeanne-Claude** (Casablanca, 1935-Nueva York, 2009) han abordado, durante su trayectoria, diversos envoltorios de elementos arquitectónicos y paisajísticos: “deseo crear obras de arte para disfrutar y sentir la belleza. Podemos construir estas piezas porque sentimos es hermoso. Y la única manera de poderlo ver es hacerlo. Como tantos artistas, los verdaderos, creamos para nosotros (...) todos los artistas sinceros hacen lo mismo. Creamos obras para nosotros y para nuestros amigos, y si el público disfruta, pues mejor, pero no están creadas para el público”<sup>26</sup>. La técnica de Christo es suficientemente conocida, tras realizar los envoltorios de edificios, monumentos o lugares emblemáticos de una ciudad - o un paisaje - crea dibujos, grabados o collages, con los que luego financia sus proyectos. Es indudable la resonancia poética que tienen todos los trabajos de Christo, como en el clásico expuesto: “Trees (Project for the Fondation Beyeler and Berower Park, Riehen, Switzerland)” (1997), funcionando ecos del valor presencia-ausencia en sus envoltorios e imágenes de indudable y poderoso impacto en las que siempre resta un poso de enigmática quietud.

Qué cosa es la percepción es la pregunta que revela la obra de **Vik Muniz** (São Paulo, 1961), que no excluye un lúdico pasear por la historia del arte, como se muestra en el esencial conjunto de los “Gordian Puzzles” de Muniz expuesto en la exposición y que, casi, podrían representar la esencia titular de la misma: “Bust of Woman after Picasso”; “Les Demoiselles d’Avignon, after Pablo Picasso”; “The Tower of Babel after Pieter Brueghel”; (todas ellas de 2007); “Mona Lisa, after Leonardo Da Vinci” (2009). Juego de las ilusiones, como energía motora de la creación, pero también manejo de una panoplia de juegos retóricos donde el lenguaje desarrolla un papel fundamental. Un lenguaje contaminado por la historia del arte, de ciertos elementos ilusionistas, ilusiones visuales que a veces parecen ubicarse en una poética de lo cotidiano, siendo fundamental el diálogo con el espectador, pareciere que exigiéndole un cambio de la perspectiva de la contemplación. Como sucede en las obras referidas, puzzle sobre puzzles per se, como el cubismo picassiano o la torre de Babel de Brueghel, Muniz le exige una cierta complicidad de cara a obtener de aquel las necesarias preguntas sobre el proceso de la creación. Muniz representa el deseo de crear desde la pintura, celebración de una realidad: que estamos en el mundo, aún con la invasión de todas las dudas sobre lo que somos.

En fin, que -como se ve- la fotografía viaja hacia derroteros extraños, por su extraordinaria singularidad, es algo que conoce bien **Liliana Porter** (Argentina, 1941), indagadora de otro espacio de reflexión, en el que confluye la imagen con otras técnicas artísticas, el dibujo, casi intervención, en la

26. “Eye Level-A Quarterly Journal of Contemporary Visual Culture”, Colorado, 2002.

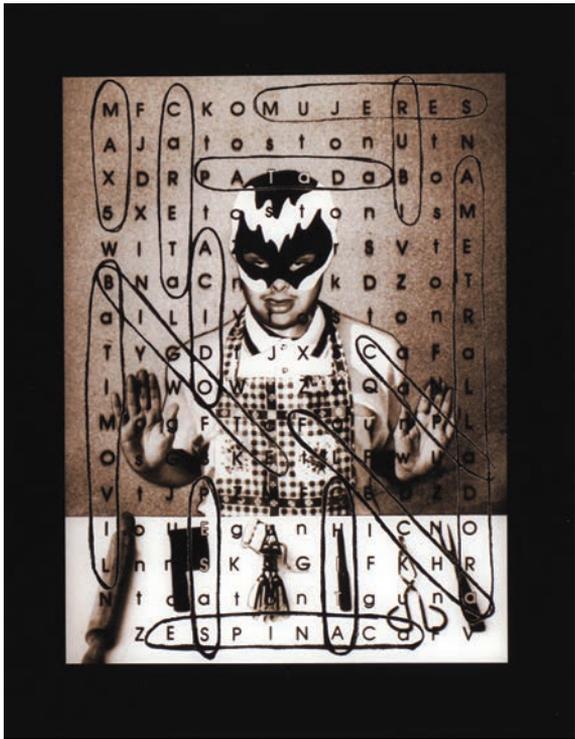
obra expuesta "Forty Years IV" (2013), en la que incluye el dibujo a lápiz en el muro en el que se instala la fotografía, pareciendo referir tanto el tiempo como el espacio, dos de los asuntos capitales del arte. Artista que ha reflexionado en torno a límite de las palabras y las cosas, el espacio virtual y lo real, su obra no surge tanto de un planteamiento formal como de la idea, abordando cuál sea la definición de la realidad y cómo esta, al aproximarnos, se disuelve en el camino de dicha reflexión. Amante de lo paradójico, de los juegos de la representación, de la importancia de las metáforas para comprender el mundo, de lo que ella llama "situaciones", Porter conoce bien las dudas que entraña representar lo real, nuestras palabras de inicio, y lo mucho que tiene lo real de convención. Las preguntas de Hamlet y la Reina por las que comenzaran estas palabras.



1 Vik Muniz



2 Vik Muniz



3 Alexander Apóstol



4 Vik Muniz



5 Andres Serrano



6 Andres Serrano



7 Aziz + Cucher



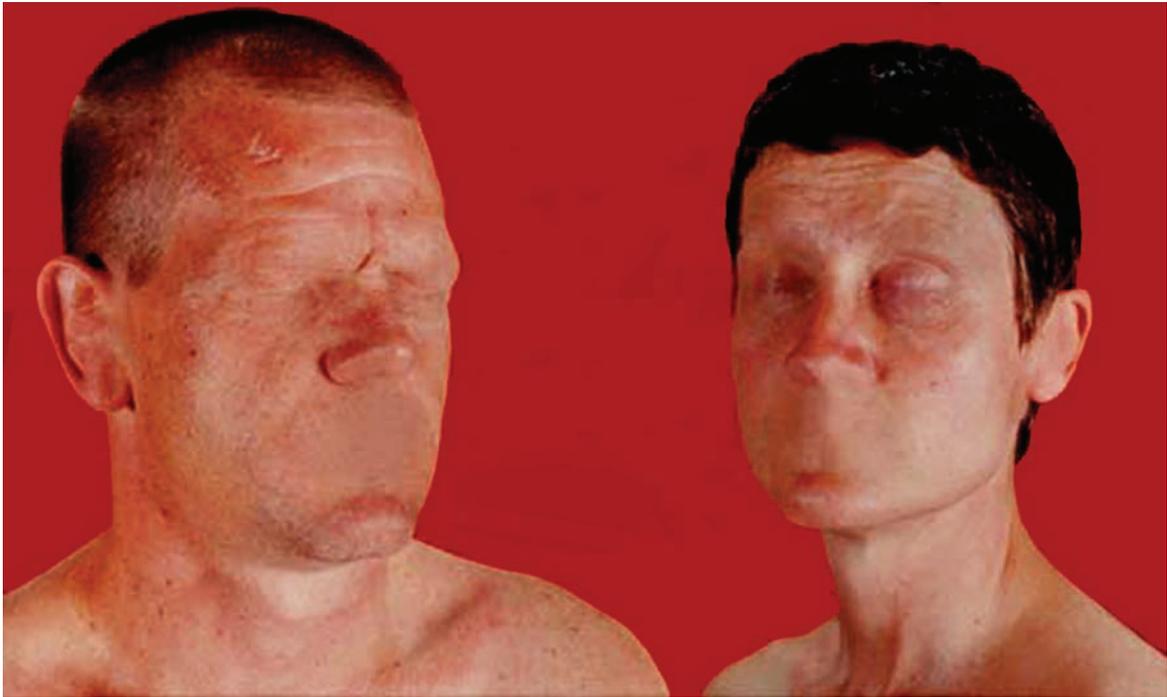
8 Vanessa Beecroft



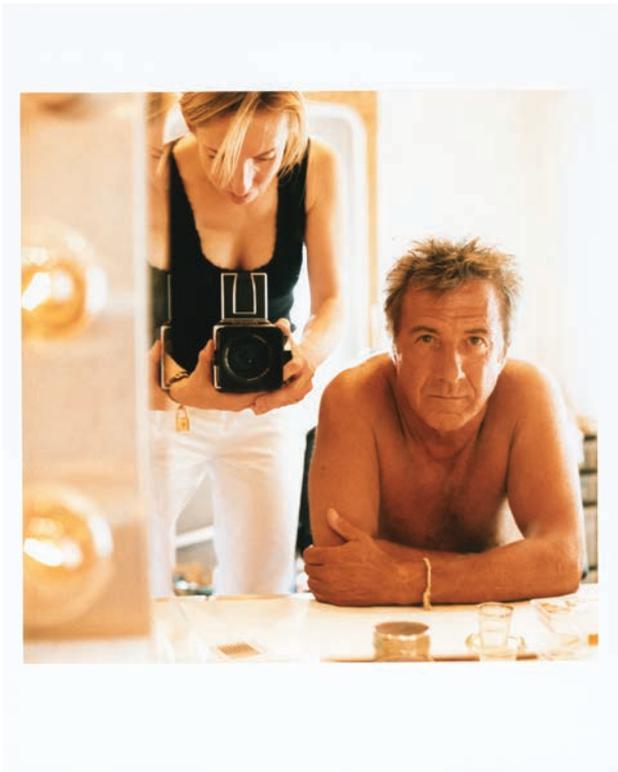
9 Nobuyoshi Araki



10 Doug Aitken



11 Aziz + Cucher



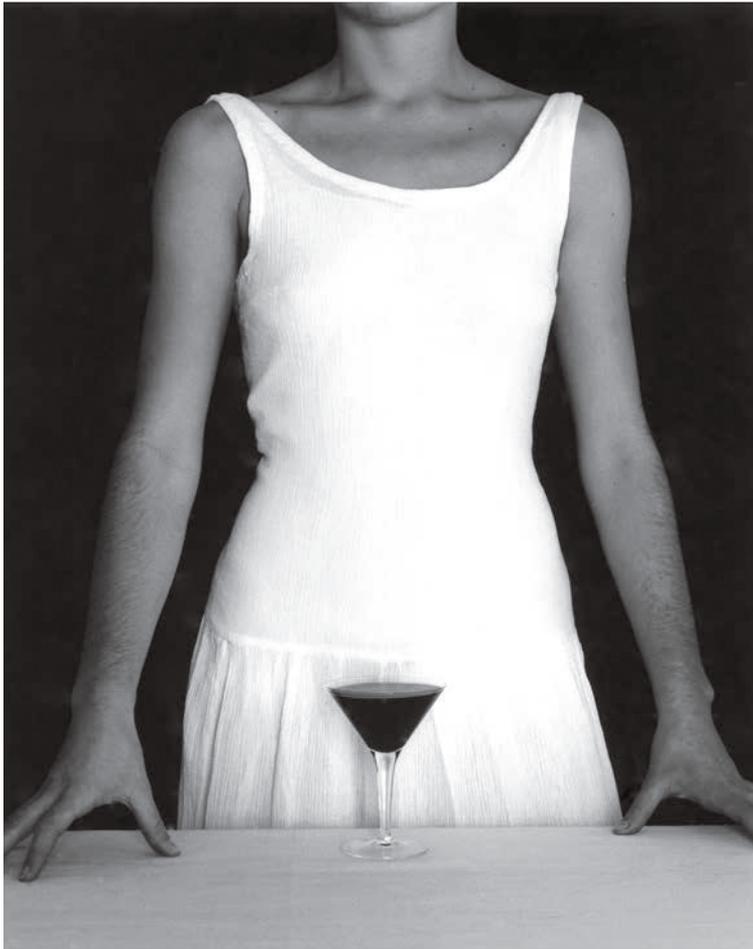
12 Sam Taylor-Wood (ahora Sam Taylor-Johnson)



13 Cindy Sherman



14 Andres Serrano



15 Chema Madoz



16 Tatiana Parcero



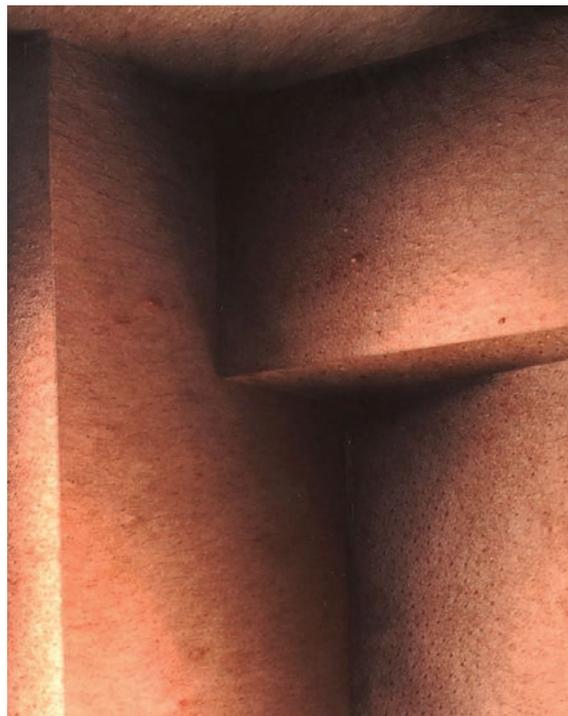
17 Mario Cravo Neto



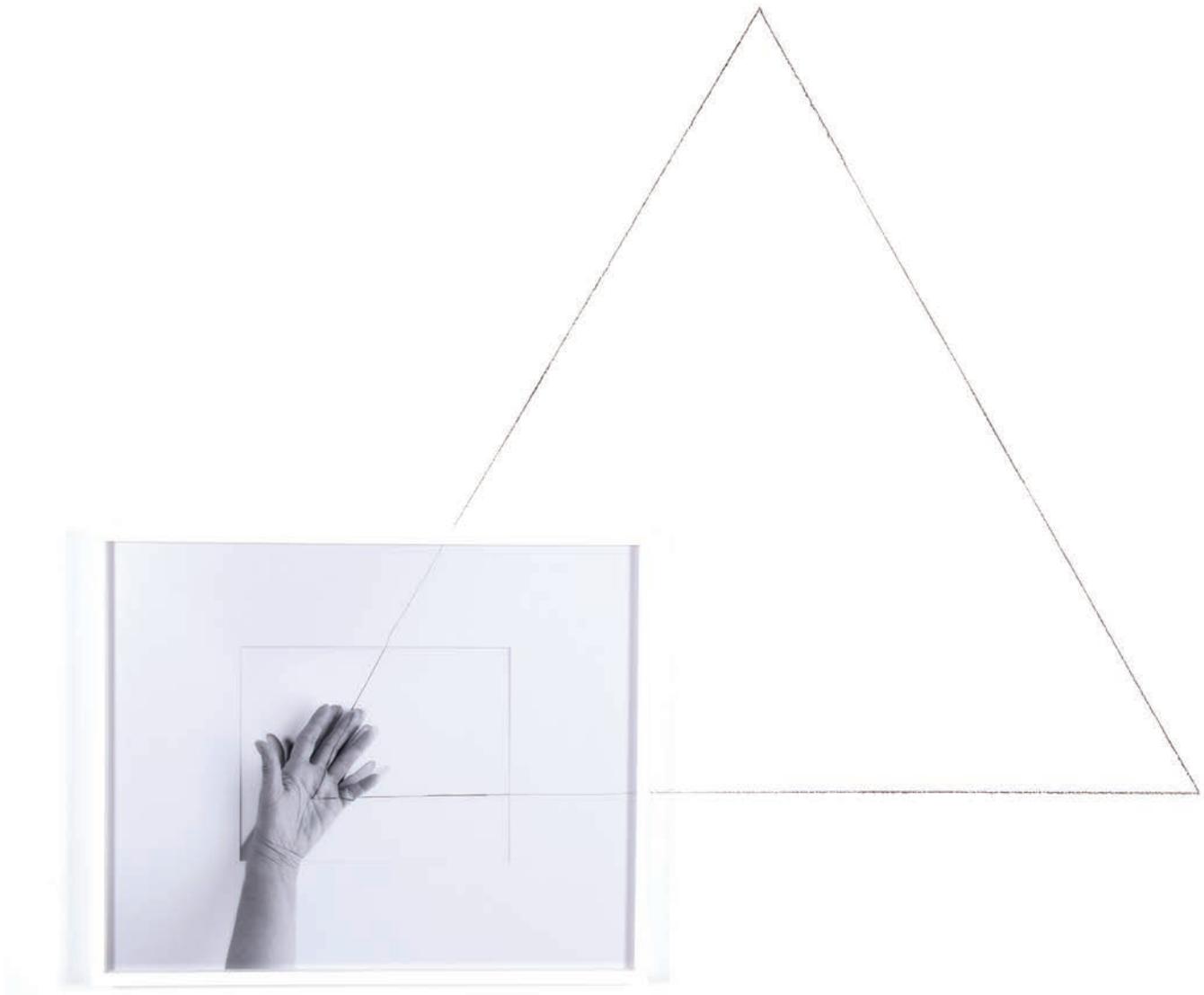
18 Graciela Iturbide

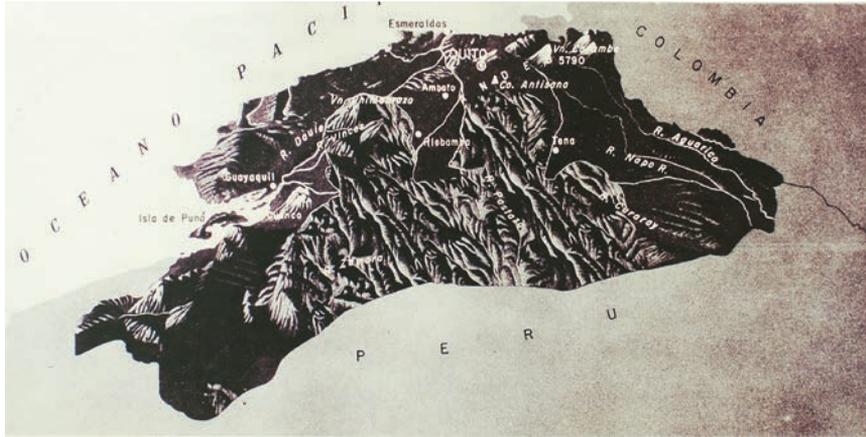


19 Isabel Muñoz Villalonga



20 Aziz + Cucher

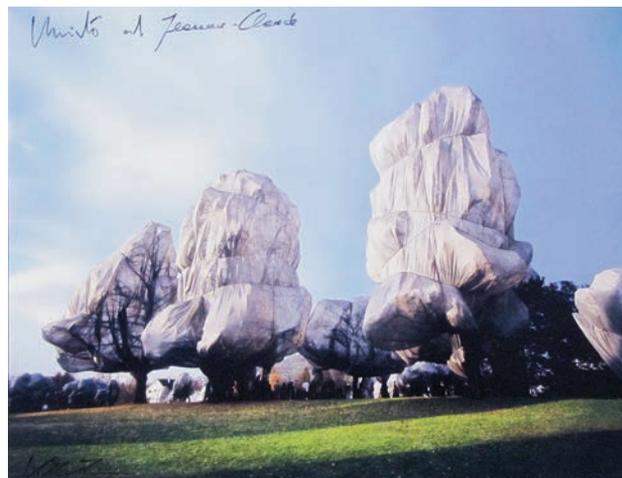




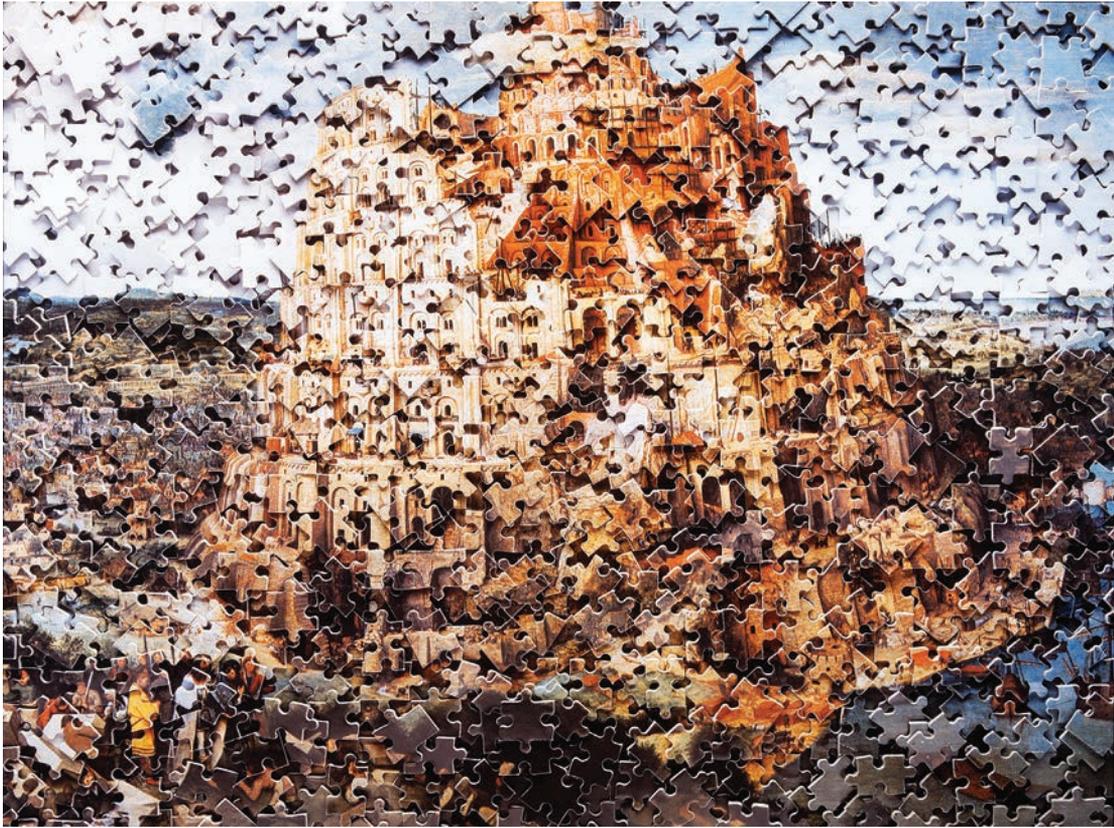
22 Alexander Apóstol



23 Joan Fontcuberta



24 Christo and Jeanne-Claude



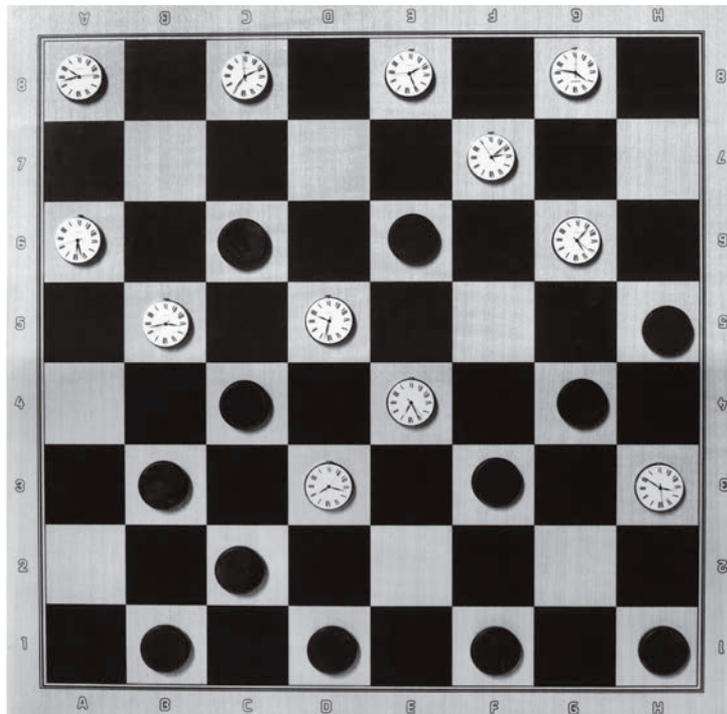
25 Vik Muniz



26 Zoltan Kunckel



27 Nicholas Hakebourne



28 Chema Madoz



29 Chema Madoz



30 Roberto Obregón

## OBRAS

- 1** Vik Muniz  
Mona Lisa, after Leonardo Da Vinci  
2009  
C-print. Ed. 6 ej.  
150.5 x 100 cm
- 2** Vik Muniz  
Bust of woman after Picasso  
2007  
C-print. Ed. 6 ej.  
120 x 100 cm
- 3** Alexander Apóstol  
Sopa de letras II  
1995-1997  
Fotografía iluminada a mano  
155.5 x 123 cm
- 4** Vik Muniz  
Les Demoiselles d'Avignon,  
after Pablo Picasso  
2009  
C-print. Ed. 4 ej.  
123 x 118 cm
- 5** Andres Serrano  
Piss God  
1988  
Cibachrome. Ed. 3/10  
68.5 x 100 cm
- 6** Andres Serrano  
Hooded warbler  
2000  
Cibachrome  
59 x 49 cm
- 7** Aziz + Cucher  
Man with computer (De la serie:  
faith, honor and beauty)  
1992  
C-print  
217 x 94 cm
- 8** Vanessa Beecroft  
VB-08-36  
2000  
Fotografía montada en aluminio.  
Edición 300 ej.  
92.5 x 136.5 cm
- 9** Nobuyoshi Araki  
Sin título  
SX70 Time Zero Film (polaroid)  
10.5 x 9 cm
- 10** Doug Aitken  
Girl in mask  
2002  
C-print. Ed. 1/6 DA 148-1  
160.5 x 122 cm
- 11** Aziz + Cucher  
S/t (De la serie: Dystopia)  
1995  
C-print  
21.5 x 34.5 cm
- 12** Sam Taylor-Wood (ahora Sam  
Taylor-Johnson)  
Self portrait with Dustin Hoffman  
2004  
Cibachrome  
39 x 29 cm
- 13** Cindy Sherman  
Fortune teller  
1993  
C-print  
23 x 17 cm
- 14** Andres Serrano  
El otro Cristo  
(The other Christ)  
2001  
Cibachrome  
59.5 x 49 cm
- 15** Chema Madoz  
Sin título  
1986  
Fotografía B/N papel baritado  
virado al sulfuro. Edición abierta  
56.5 x 44.5 cm
- 16** Tatiana Parcero  
Actos de fe 7  
2003  
Fotografía  
50 x 60 cm
- 17** Mario Cravo Neto  
Maria w/white cock  
1987  
Fotografía B/N  
43 x 43 cm
- 18** Graciela Iturbide  
Mujer Ángel. Desierto Sonora,  
México  
1970  
Fotografía B/N  
35 x 47 cm
- 19** Isabel Muñoz Villalonga  
Serie Ballet de Cuba  
2005  
Fotografía B/N  
100 x 100 cm
- 20** Aziz + Cucher  
Sin título  
2000  
Cibachrome  
45 x 35 cm
- 21** Liliana Porter  
Forty years IV  
2013  
Instalación (fotografía y carboncillo)  
109 x 122 cm
- 22** Alexander Apóstol  
Ecuador. Serie W.M. Jackson, Inc  
2000  
Impresión digital sobre papel  
81.5 x 149 cm
- 23** Joan Fontcuberta  
Orogénesis  
2003  
Fotografía  
78.5 x 117 cm
- 24** Christo and Jeanne-Claude  
Christo Wrapped Trees (Project for  
the Fondation Beyeler and Berower  
Park, Riehen, Switzerland)  
1997  
Fotografía. Collage  
30.5 x 77.5 cm
- 25** Vik Muniz  
The Tower of Babel after Pieter  
Brueghel  
2007  
C-print. Ed. 6 ej.  
100 x 134.5 cm
- 26** Zoltan Kunckel  
Agua III  
2013  
Fine Art Print sobre aluminio  
100 x 135.5 cm
- 27** Nicholas Hakebourne  
Somewhere over the rainbow  
2010  
C-print on mixed media  
23 x 17 cm
- 28** Chema Madoz  
Sin título  
1998  
Fotografía B/N s/papel baritado  
virado al sulfuro. Ed. 15 ej.  
48.5 x 49 cm
- 29** Chema Madoz  
Sin título  
2003  
Fotografía B/N s/papel baritado  
virado al sulfuro. Ed. 20 ej.  
27.5 x 37.5 cm
- 30** Roberto Obregón  
Rosa canina (églatine) - Segunda  
proposición postal  
1976  
Fotografía B/N  
29.5 x 20 cm

## Galería Odalys

### FIGURA Y FONDO Galería Odalys

Madrid, del 17 de marzo  
al 23 de abril de 2015

#### Directores

Odalys Sánchez de Saravo  
Salvador Saravo Rocchetti

#### Coordinación General

Ronnie Saravo Sánchez

#### Asistencia a la Coordinación

María Donaire Ríos  
Mantura Kabchi Abchi

#### Relaciones Internacionales

Karina Saravo Sánchez

#### Curaduría

Galería Odalys

#### Texto

Alfonso de la Torre

#### Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

#### Museografía

Galería Odalys

#### Servicios Generales

Marius Ion Badescu

#### Fotografía

Abel Naím  
Karina Saravo Sánchez

#### Impresión

Escenari Gràfic S.L.

#### Tiraje

1.000 ejemplares

#### ISBN

978-84-606-7360-6

### Galería Odalys, S.L.

Orfila 5, 28010, Madrid, España  
Telfs: +34 913194011,  
+34 913896809  
odalys@odalys.com  
info@odalys.es  
www.odalys.com

#### Directora

Odalys Sánchez de Saravo

#### Director

Salvador Saravo Rocchetti

#### Asistente a la Dirección

María Donaire Ríos

#### Departamento de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

#### Servicios Generales

Víctor Redondo Donaire

#### Departamento de Computación

Mantura Kabchi Abchi

#### Fotografía

Abel Naím  
Karina Saravo Sánchez

#### Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

CIF: B86701638

### Odalys Galería de Arte, C.A.

C. Comercial Concreta  
Nivel PB. Locales 115 y 116  
Urb. Prados del Este  
Caracas 1080, Venezuela  
Telfs: +58 212 9795942,  
+58 212 9761773

Fax: +58 212 9794068

odalys@odalys.com

www.odalys.com

#### Directora

Odalys Sánchez de Saravo

#### Director

Salvador Saravo Rocchetti

#### Departamento de Administración

Carmen Cruz de Sánchez

#### Departamento de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

#### Relaciones Públicas

José Manuel Sánchez G  
Jéssica Saravo Sánchez

#### Departamento de Computación

Mantura Kabchi Abchi

#### Recepcionista

Dehildred Cerró

#### Servicios Generales

Sergio Villalta Aguirre  
Eitan Estrada  
José Rafael González

#### Fotografía

Abel Naím  
Karina Saravo Sánchez

#### Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

RIF: J-30108555-8

© ODALYS EDICIONES DE ARTE,  
2015. Caracas, Venezuela

Todas las obras catalogadas y documentos reproducidos en esta publicación, proceden de colecciones particulares a cuyos propietarios nos complace reiterar nuestro reconocimiento.

 ODALYS

 GALERÍA  
ODALYS  
DE ARTE



**ODALYS**  
EDICIONES DE ARTE

[www.odalys.com](http://www.odalys.com)