

The image features a vibrant orange background. On the left side, there is a large, dark blue, stepped geometric shape that resembles a stylized letter 'L' or a comb. At the bottom of the page, there are two large, dark blue, semi-circular shapes that appear to be stylized, overlapping forms. The text is positioned in the upper right quadrant of the page.

Colección Fundación ARCO
CA2M Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

Colección Fundación ARCO
CA2M Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid



Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

www.madrid.org/publicamadrid
culpubli@madrid.org



| | |
|--|-----|
| Presentaciones | 6 |
| Presentations | 7 |
| | |
| Ferran Barenblit | |
| Nada es demasiado maravilloso para ser cierto | 13 |
| Nothing Is Too Wonderful To Be True | 21 |
| | |
| Estrella de Diego | |
| Coleccionar el presente mientras va pasando | 31 |
| Collecting The Present As It Happens | 41 |
| | |
| Exposición / Exhibition | 51 |
| | |
| Mariano Mayer | |
| Ser hablado por las voces, fragmentarias, de los otros | 71 |
| To Be Spoken By The Fragmentary Voices Of The Others | 79 |
| | |
| Obras / Works | 87 |
| | |
| Cronología / Chronology | 333 |

Acercar la creación artística a toda la sociedad y situar a nuestra región en el mapa del arte contemporáneo internacional son algunos de los principales objetivos del Gobierno de la Comunidad de Madrid en el ámbito cultural.

A esa voluntad respondió en 2008 la creación del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo en Móstoles, un centro artístico de vanguardia capaz de acoger y dar a conocer lo mejor de la creación contemporánea y que en apenas siete años ha programado decenas de exposiciones por las que han pasado más de medio millón de personas.

Madrid tiene una magnífica oferta cultural y alberga un inmenso patrimonio artístico, seguramente uno de los más valiosos del mundo. Un patrimonio que tenemos la obligación de preservar y fomentar, pero también, y en la medida que podamos, la responsabilidad de agrandararlo.

Hace pocos meses, ese compromiso se plasmó en el acuerdo para traer de vuelta a Madrid, tras casi dos décadas de ausencia, la Colección Fundación ARCO, uno de los fondos más valiosos de arte contemporáneo de nuestro país, para ser disfrutado por todos los madrileños en este Centro de Arte Dos de Mayo, junto a la magnífica Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid que aquí se alberga y que reúne ya más de mil quinientas obras.

La Colección Fundación ARCO es, sin duda, una de las más sobresalientes de nuestro país. Una Colección que la Fundación ARCO inició hace casi treinta años y que ha ido enriqueciendo desde entonces, hasta reunir cerca de trescientas obras de más de doscientos artistas claves para entender la creación contemporánea, muchos de los cuales no estaban hasta ahora presentes en ninguna colección pública madrileña y cuya obra se representa hoy en los museos más importantes del mundo.

El regreso a Madrid de esta magnífica Colección es, por tanto, uno de uno los hitos más importantes alcanzados en los últimos años en este campo, que viene a enriquecer de forma extraordinaria nuestro patrimonio artístico, a reforzar la oferta cultural de nuestra región y a consolidar a este Centro de Arte Dos de Mayo como una referencia obligada para conocer el arte contemporáneo.

Pocos meses después de asumir su depósito, tenemos la satisfacción de presentar la primera edición del catálogo detallado de la Colección, en el que se incluyen la totalidad de las piezas adquiridas entre 1987 y 2014. Cuenta con textos de los comisarios de la primera exposición de la Colección celebrada en el CA2M, Estrella de Diego y Ferran Barenblit, director del centro, y se completa con la reflexión de Mariano Mayer, que glosa el recorrido histórico que conformó la Colección Fundación ARCO.

Quiero agradecer a IFEMA, a la Fundación Arco y a la Xunta de Galicia su colaboración para que el regreso a Madrid de estas magníficas obras sea hoy una realidad. Y animo a todos los madrileños a que se acerquen al CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles para disfrutar de las creaciones más interesantes e innovadoras del arte de nuestro tiempo.

Ignacio González González
Presidente de la Comunidad de Madrid

Some of the main goals of Madrid's Regional Government in the field of culture is to approach art creation to the whole of society, and to put our region on the international contemporary art map.

This will prompted, in 2008, the creation of the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo in Móstoles, an avant-garde art center capable of hosting and promoting the best contemporary creation, and which, in only seven years, has programmed many exhibitions, which have been visited by over half a million people.

Madrid has a magnificent cultural life, and hosts an immense art heritage, probably one of the most valuable ones in the world. It is a heritage that we must preserve and support. But we also have, to the extent of our possibilities, the responsibility of extending it.

A few months ago, this commitment was materialized in the agreement to return to Madrid, after an absence of almost two decades, the ARCO Foundation Collection, one of the most valuable collections of contemporary art in our country, for all Madrid citizens to enjoy in the Centro de Arte Dos de Mayo, together with the magnificent Contemporary Art Collection of the Regional Government of Madrid hosted here, and which already holds over fifteen hundred works.

The ARCO Foundation Collection is without doubt, one of the most notable ones in our country. A collection initiated by the ARCO Foundation nearly thirty years ago, and that has grown ever since, until holding nearly three hundred works by over two hundred artists, key for understanding contemporary creation, many of which have not been present in any public collection in Madrid, and whose work is nowadays shown in the most important museums in the world.

The coming home of this magnificent collection back to Madrid is therefore, one of the most important milestones reached in this field in the last few years, which greatly enriches our artistic heritage, reinforces the cultural life of our region, and consolidates this CA2M Centro de Arte Dos de Mayo as an obligatory reference in order to get to know contemporary art.

A few months after taking over its Collection, we are proud to present the first edition of its detailed catalog, which includes all the pieces acquired between 1987 and 2014. It contains texts by the curators of the first exhibition of the Collection held at the CA2M, Estrella de Diego and Ferran Barenblit, Director of the Center, and is completed by the reflection of Mariano Mayer, who glosses over the historical trajectory which informed the ARCO Foundation Collection.

I would like to thank IFEMA, the ARCO Foundation, and the Xunta de Galicia for their collaboration in making the return of these magnificent works to Madrid a reality. And I would like to invite all citizens of Madrid to come to the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo in Móstoles to enjoy the most interesting and innovative art creations of our time.

Ignacio González González
President of the Regional Government of Madrid

En 1982, cuando IFEMA comenzaba a abrirse paso en el ámbito ferial español, puso en marcha un proyecto promovido por un sector entonces reducido de galerías españolas especializadas en arte contemporáneo, que por su novedad y marcado carácter cultural vino a representar una apuesta arriesgada, que precisaba una fuerte inversión de esfuerzo e imaginación.

Un proyecto, cuyas siglas —ARCO— concentraban por primera vez la atención en un ámbito cultural como el arte contemporáneo, hasta entonces muy poco conocido, que rápidamente arraigó en la sociedad española y traspasó nuestras fronteras. Ahora que ARCO cumple treinta y cuatro años de presencia, y con la perspectiva que ofrece el paso del tiempo, dos cuestiones vienen a resumir casi tres décadas y media de apoyo al arte contemporáneo: su incuestionable contribución a proyectar la imagen de España en el entorno internacional, y su evidente aportación al panorama cultural de España.

Entre sus principales iniciativas, en 1987, IFEMA impulsa la Fundación ARCO y su Colección, cuyo objetivo no ha sido otro que el del fomento, la investigación y la divulgación del arte contemporáneo. La ejemplaridad siempre ha sido un valor importante y no cabe duda del significado que tiene el hecho de que una institución pública apueste en los años ochenta por el coleccionismo, y haya servido de modelo para otras instituciones a la hora de mostrar cómo se construye una colección.

Cuando en España el coleccionismo era extraordinariamente frágil y absolutamente local, IFEMA, a través de la Fundación ARCO, fue pionera en depositar su confianza en algunas de las figuras de la escena internacional más importantes del momento para asesorar la Colección y apostar por artistas clásicos contemporáneos e internacionales. Todo un orgullo poder situar a un alto nivel a la Colección Fundación ARCO, que hoy reúne piezas y nombres de altísima cotización en el mercado.

Durante todos estos años, IFEMA ha contado con la asesoría de diversos profesionales del sector en todo el mundo, como Edy de Wilde, Glòria Moure, Jan Debbaut, Dan Cameron, Iwona Blazwick, María de Corral, Chus Martínez, Sabine Breitwieser, José Guirao, Miguel von Hafe, Ferran Barenblit, Gloria Picazo, Yolanda Romero, Taru Elfving y Ángela María Pérez Mejía para la adquisición de las casi 300 obras de más de 220 artistas, entre los que figuran nombres tan prestigiosos como: Christian Boltanski, Richard Long, Anish Kapoor, Mario Merz, Sigmar Polke y Richard Serra, entre muchos otros grandes nombres del arte.

Tras el paso de la Colección por el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), desde donde se ha realizado un extraordinario trabajo de difusión, divulgación y pedagógico en torno a la Colección Fundación ARCO durante los últimos dieciocho años, culmina ahora uno de los deseos de IFEMA: la satisfacción de devolverle a Madrid el privilegio de tener a su alcance una colección que, si bien nació rompiendo todo tipo de convencionalismos de la época, apostando por la internacionalidad y por el valor de los grandes clásicos contemporáneos, tiene su origen en Madrid, como resultado de un firme compromiso de IFEMA y de las instituciones que la integran, por impulsar el coleccionismo, a través de la mejor plataforma de promoción y mercado del arte contemporáneo de España, como es ARCOMadrid.

Además de su presentación al público en octubre del año pasado en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, no debemos olvidar el efecto multiplicador que provoca ARCOMadrid, convirtiendo a la capital española en el foco del arte contemporáneo internacional durante el mes de febrero, con algunas de las exposiciones más importantes que museos y centros de arte reservan para hacer coincidir con la feria. En este sentido, la Colección Fundación ARCO formará parte de las interesantes propuestas artísticas que Madrid acogerá de forma permanente.

In 1982, when IFEMA was starting its trajectory in the realm of Spanish fairs, it set in motion a project promoted by a then reduced sector of Spanish art galleries specialized in contemporary art. Due to its novelty and its markedly cultural nature, this project eventually represented a risk, which required a strong investment of effort and imagination.

The project, whose initials —ARCO— focused, for the first time, the attention of a cultural realm like that of contemporary art, that had been hitherto little known, and that quickly rooted in Spanish society and beyond our borders. Now that ARCO has held a presence for thirty-four years, and with the benefit of hindsight, two issues seem to summarize the almost three-and-a-half decades of supporting contemporary art: its unquestionable contribution to project Spain's image in an international environment and its evident contribution to Spain's cultural panorama.

As one of its major initiatives, in 1987 IFEMA promoted the ARCO Foundation and its Collection, with no other goal but that of the support, research, and promotion of contemporary art. It would be appropriate to highlight the values that have been upheld throughout these years. Its exemplary nature, for instance. There can be little doubt regarding the importance of the fact that a public institution in the 1980s would champion collecting art, and that it would act as a model for other institutions in demonstrating how to build up a collection.

At a time when, in Spain, collecting art was incredibly fragile, and fully limited to the local sphere, IFEMA, through the ARCO Foundation, proved to be a pioneer in bestowing its trust in some of the most important figures in the international scene at the time in order to act as advisers for the Collection who defended classic contemporary artists that where at the same time international. We are proud to have positioned the ARCO Foundation Collection, which today holds works and names that hold a very high market.

During all these years, IFEMA has counted on the advisory services of many art professionals all over the world, such as Edy de Wilde, Gloria Moure, Jan Debbaut, Dan Cameron, Iwona Blazwick, María de Corral, Chus Martínez, Sabine Breitwieser, José Guirao, Miguel von Hafe, Ferran Barenblit, Glòria Picazo, Yolanda Romero, Taru Elfving and Ángela María Pérez Mejía for the acquisition of almost 300 works by almost 200 artists, among which we find names as prestigious as: Christian Boltanski, Richard Long, Anish Kapoor, Mario Merz, Sigmar Polke and Richard Serra, among many other important figures in art.

After being hosted at the Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) where an extraordinary effort of promotion and mediation around the ARCO Foundation Collection was made during the past eighteen years, now one of the wishes of IFEMA has been fulfilled: the satisfaction of returning to Madrid the privilege of having access to a collection that, although born breaking every rule at the time because of its international spirit and the value of the great contemporary classics, has its roots in Madrid, as a result of the firm commitment of IFEMA and the institutions that comprise it to incentivate art collecting through the best possible platform for the promotion of the contemporary art market in Spain, such as ARCOMadrid.

In addition to its public presentation in the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo last October, we must also not ignore the multiplying effect of ARCOMadrid, which turns the capital of Spain into an international focal point for contemporary art every February, with some of the most interesting exhibitions reserved for these dates by museums and art centers. The ARCO Foundation Collection will be part of interesting art proposals, that Madrid will host permanently.

■
■

3

F

Ferran BARENBLIT

E

Nada es demasiado maravilloso para ser cierto¹

Materialidad y espiritualidad

André Malraux decía que ante una obra de arte él no veía un objeto, sino que oía una voz. Si eso fuera así, una colección de arte sería más bien una polifonía, que va mucho más allá de la mera existencia física de cada una de las obras que la componen. Algo hay de cierto en ello. Una colección es un ser en sí mismo, mucho más que la suma de todas sus partes. No se trata de restarle individualidad a cada obra —o sea, a cada artista—, pues no estamos ante objetos inertes, sino frente a extensiones de sus propios creadores. Incluso una persona poco sospechosa de restarle centralidad al coleccionista como Charles Saatchi dice que ellos son, en verdad, bastante insignificantes: lo que importa y pervive es el arte². Sin embargo, la colección es más que todo eso. Se trata más bien de pensar que tiene su propio verbo. Habla de su historia, mientras es una memoria constante de las circunstancias que la acompañaron a lo largo de su construcción. Una colección no es un todo que se crea en un instante y permanece inalterable a lo largo del tiempo, sino un organismo complejo que puede y debe ser analizado y revisado.

Colecciones hay de muchos tipos. Desde el gabinete de curiosidades renacentista hasta el museo surgido en el siglo XIX. Este, nacido al calor de la nueva valoración del objeto del colonialismo y la industrialización, establecía una ecuación en la que *ser* era casi igual a *poseer*. En todas esas instituciones y a lo largo de los años se han guardado y sistematizado objetos de todas las clases. Muchos de ellos eran esos objetos *maravillosos*, tan sorprendentes como aquellos a los que se refiere el título de este texto, tomado del científico inglés Michael Faraday. Entre todas las colecciones, la de arte contemporáneo tiene una característica única. Es un conjunto compuesto por obras realizadas mayoritariamente para formar parte de ella. Cualquier otra colección implica la paradoja de la descontextualización de objetos: llevarlos desde su lugar original o habitual hasta el lugar en el que serán apreciados y estudiados, frecuentemente tras el rigor que impone un proceso de conocimiento científico. Ese segundo lugar se ha hecho un espacio en el imaginario como un espacio neutro y aséptico, en el que nada altere la supuesta contemplación de cada pieza. Sean artefactos de otras épocas, objetos sagrados de la cultura propia o ajena, u obras de arte creadas hace siglos, cualquier colección altera el destino de los objetos que la componen. Nunca fueron concebidos para acabar en la vitrina, o el almacén, del museo. Sin embargo, aquella colección compuesta de obras realizadas tras las vanguardias, no hace sino llevar hasta el final un designio que muy probablemente tenía en el momento de crearse: ser coleccionadas. Así, para la colección de arte contemporáneo, la obra de arte no es un objeto *reticente*, por usar una palabra acuñada por Peter Vergo³, un objeto que se resiste a ser coleccionado. Siguiendo la misma terminología, bien podría ser un conjunto de objetos *cómplices*, pues coinciden en gran parte con el *ethos* del conjunto al que pertenecen. Hasta hace cien años, la obra de arte era realizada para ser contemplada en un contexto determinado —sea el templo, la plaza pública, o el hogar del burgués—; en el último siglo, el fin último de una obra de arte es la colección. Incluso si no lo desea. En alguna ocasión he dicho que el arte del siglo XX parece el resultado de una tensión entre la búsqueda de la obra de arte imposible de ser exhibida y coleccionada y el trabajo de quienes desean exhibir y coleccionar la obra realizada para nunca ser exhibida y coleccionada. Esta aparente contradicción apunta al hecho de que la colección se ha convertido en algo central para la producción artística

contemporánea —algo con lo que aliarse, o contra lo que luchar—, pero algo que acompaña ya a la pieza desde antes de su existencia.

Ejemplaridad, oportunidad, complementariedad

En el caso de la Colección ARCO, no cabe duda de que todas las obras tenían como destino acabar en una colección. Este conjunto de piezas tiene un rasgo que lo diferencia de otros. Muchas colecciones, sobre todo las de los museos, tienen diversos caminos de entrada. La compra es uno de ellos, pero también lo son la donación, la producción, la dación, el depósito. La Colección ARCO entra directamente en la esfera de lo que denominaríamos como el *mercado*. Más aún, pertenece al mercado de los mercados, la feria de arte. Una feria determinada, ARCO, la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid, que se celebra ininterrumpidamente desde 1982 en la capital de España. Todas las obras que forman parte de ella han pasado por un *stand*. Han sido físicamente expuestas en el Palacio de Cristal de la Casa de Campo de Madrid, o en los pabellones del Parque Ferial Juan Carlos I en el Campo de las Naciones. Esto le confiere unas características muy propias: se trata de una colección que no solo genera múltiples lecturas posibles sobre el arte de las últimas décadas, sino también sobre la propia feria.

Para entenderlo es necesario recordar sus orígenes. A lo largo de la década de 1980 España caminaba firmemente hacia la regulación de su vida pública. Aunque no fue una época de consensos, existía un criterio común de que nuestro país debía marchar hacia la equiparación de muchas de sus estructuras con lo que denominamos la Europa en la que nos queríamos —y aún nos queremos— mirar. Una palabra popular por entonces, *normalización*, demostraba bajo qué grado de excepcionalidad se había movido el país hasta entonces. La palabra, afortunadamente, ya ha quedado obsoleta y ha entrado en desuso. Por entonces, parecía incomprendible para muchos de los europeos a los que queríamos compararnos. Convertirse en *normal* arrastraba una concepción algo confusa de cuál considerábamos que era nuestro papel en el juego global. A lo largo de esos años todo cambió muy rápidamente, no solo España. En el mundo se transitó desde un recrudescimiento de la guerra fría hasta la caída del Muro de Berlín, verdadero fin de década y de era. Por el camino, el auge de las nuevas políticas liberales a ambos lados del Atlántico, con Reagan y Thatcher a la cabeza, el lento despertar de la pesadilla de las dictaduras de América Latina y el creciente protagonismo en todos los sentidos de muchos países asiáticos. En España esa década estuvo jalonada por muchos acontecimientos significativos. Al inicio, la democracia recién llegada resistía los embates involucionistas. El mismo año que nacía ARCO, Alfonso Guerra, recién nombrado vicepresidente del Gobierno, afirmaba de una forma un tanto coloquial que pronto a España no la iba a conocer ni su propia —y figurada— madre. Razón no le faltaba. Esa fue una década de cambios. No todos fueron fáciles y algunos tuvieron profundas consecuencias sociales, como la conversión de un país agrícola e industrial en un país de servicios. Tras incorporarse a la Comunidad Económica Europea en 1986, España se mostraba orgullosa al mundo preparando los tres acontecimientos que la pondrían definitivamente en el mapa en 1992, en el que se bautizó como "el año de España".

La Colección ARCO nace en este contexto. En 1987, recién nombrada Rosina Gómez Baeza como directora de la feria, se crea la Colección que, desde el

inicio, pretende ser ejemplar. En esa época, en España, las colecciones públicas estaban en un estado muy embrionario: aún faltaban años para que estuvieran operativos los museos que aparecerían por toda la geografía nacional. Muy pocas empresas o entidades financieras coleccionaban arte. Era necesaria una fuente de referencia, una guía que permitiera orientar al coleccionismo público y corporativo. El esfuerzo no fue en vano: la Colección Fundación ARCO se convertiría en una fuente de inspiración para las que estaban a punto de nacer. Edy de Wilde fue el primero en marcar ese camino. Si el arte contemporáneo en Europa frecuentemente se define como aquel producido a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, Edy de Wilde era parte clave de esa historia, pues ya dirigía un museo un año después del fin del conflicto. Fue el segundo director del Van Abbe Museum de Eindhoven entre 1946 y 1963, cuando siguió su andadura en el Stedelijk de Ámsterdam. Así, un testigo directo de la evolución del arte a lo largo de gran parte del siglo XX fue responsable de adquirir las obras de la Colección en sus primeros años. En ese 1987, él señaló las primeras siete obras: Carl Andre, Francesco Clemente, Jannis Kounellis, Sigmar Polke, Arnulf Rainer, Salvo y Susana Solano. Un análisis de este primer grupo de obras ya muestra algunas constantes que se mantendrían a lo largo de los años. Son una artista española y seis extranjeros. La abstracción domina la selección, cosa que iría cambiando con el tiempo. Por encima de todo, lo que se propone Edy de Wilde es establecer unos cimientos sobre los que construir sólidamente. En el momento de su adquisición, Andre, Kounellis y Polke eran artistas ampliamente reconocidos con décadas de trabajo serio detrás de ellos, que muestran caminos ya ampliamente experimentados, pero mayoritariamente desconocidos en nuestro país. Un año después, en 1988, llegan Karel Appel, Daniel Buren, Richard Long, Richard Serra y James Turrell. En 1989, Donald Judd y, poco después, Dan Flavin y Richard Tuttle. El Minimalismo se afianza en la Colección y, de inmediato, comienza un diálogo con su contrapunto Povera —el extraordinario *iglú* de Mario Merz se incorpora en 1995 y la serie de fotografías de Giuseppe Penone llega poco más tarde. La singular obra de Jesús Soto, adquirida en 1992, abre el interés por Latinoamérica, que eclosionará a finales de esa década.

Andre, p. 101
Clemente, p. 149
Kounellis, p. 208
Polke, p. 272
Rainer, p. 276
Salvo, p. 291
Solano, p. 306

Appel, p. 104
Buren, p. 135
Long, p. 224
Serra, p. 302
Turrell, p. 316
Judd, p. 198
Flavin, p. 175
Tuttle, p. 317
Merz, p. 244
Penone, p. 268
Soto, p. 307

Pervirtiendo el Minimalismo

Desde ese lado del Atlántico, y varios años después, llegan muchas revisiones de esas prácticas conceptuales herederas de décadas anteriores. Estas observaciones van unidas a veces a un sutil comentario de género. Al menos en este conjunto de piezas son muchas las mujeres artistas que, por usar un término de Gerardo Mosquera, "pervierten" el Minimalismo⁴, un movimiento protagonizado en su origen mayoritariamente por hombres. Muchas de ellas, además, se convierten en finos apuntes a la vida política, sea fijándose en la ciudad como el lugar en el que se hace visible la complejidad contemporánea. La mayor urbe americana, la Ciudad de México, protagoniza el trabajo de Melanie Smith. Esta inglesa afincada allí desde finales de la década de 1980 traza un delicado comentario sobre el Land art mirando la Ciudad de México, de la misma manera que Robert Smithson observaba su *Spiral Jetty*. Alejándose a vista de pájaro, la ciudad se convierte en algo cada vez más abstracto y recuerda cómo esa "significación sin representación" puede servir para atender a una imprecisa, aunque cierta, representación de lo político. Rivane Neuenschwander, heredera en el arte brasileño de Hélio Oiticica y Lygia Clark, acude a la repetición y a la representa-

Smith, p. 305

Neuenschwander,
p. 260

ción fragmentada para aludir poéticamente a la ciudad y al transcurso del tiempo. En la misma línea, pero distanciándose más de la representación directa de las grandes urbes, Teresa Margolles habla de la ausencia y la muerte a través de textos en el exterior de cines, en los que en lugar de los títulos de las películas se pueden leer los últimos mensajes de personas que decidieron poner fin a su vida. "No me extrañen ni me lloren" se puede leer en uno de ellos. La lectura política es directa. Si en otras obras la artista se refiere a la espiral de homicidios que azota su país —en la que cada cuerpo, cada cadáver, se convierte casi en un elemento de intercambio simbólico—, en este caso alude a la forma en que la violencia deviene agresión a uno mismo. Igualmente emparentado con la presencia del cuerpo es el trabajo de Ana Mendieta, cargado de intensidad vital, presente aquí a través de tres fotografías en las que la artista deja su propia huella sobre la tierra. Enlaza así existencia y naturaleza con algunas de las prácticas de la tradición afrocubana con la que convivió en su país. Ana María Tavares muestra igualmente ese negativo del cuerpo a través de un objeto proveniente de la cultura de masas diseñado para la organización y el control, un torno que no da acceso a otro espacio.

Margolles, p. 236

Mendieta, p. 242

Tavares, p. 311

Viajes de ida y vuelta

Como todas las colecciones, esta es una colección diversa y contradictoria. Hay algunos patrones comúnmente aceptados en la historiografía del arte contemporáneo que están más o menos visibles aquí. A través de ella, se puede narrar una historia del arte reciente de forma relativamente convencional, como una sucesión de movimientos y tendencias que fueron más o menos ágilmente abrazados por el mercado. Obras realizadas por artistas provenientes de contextos artísticos sólidos, que tienen a su alcance los mecanismos de producción y validación de su trabajo. Sin embargo, al mismo tiempo, ofrece un recorrido por obras insólitas que se apartan de los caminos consabidos, visitando territorios poco conocidos o indagando en caminos escasamente transitados. Así, algunas de sus adquisiciones aparentemente excéntricas pueden ser también sus grandes aciertos, en tanto que señalan obras que quizá enlazan con discursos culturales más amplios, probablemente inclasificables, y menos ligados al propio espacio de valor que define el arte.

Si la ejemplaridad, la voluntad de servir de referencia a otras colecciones, es uno de los rasgos definitorios de la Colección ARCO, la oportunidad es otro. Como señala Estrella de Diego en su ensayo en este mismo volumen, muchas de las piezas comparten un rasgo de rotunda radicalidad en el momento de ser adquiridas. El talento de aquellos que propusieron su adquisición fue clave. Todo ocurre muy rápido en una feria que dura pocos días, en un entorno confuso, que impide tomar la distancia necesaria para la reflexión. Además, en ocasiones se trata de obras muy recientes. Muchas obras son adquiridas al poco de ser producidas, al ser la propia feria el primer lugar en el que se exhiben públicamente o incluso la primera vez que se instalan. Las obras de Merz, Flavin o Anish Kapoor tienen menos de un año cuando se adquieren. Si antes decíamos que la colección de arte contemporáneo es la única compuesta por objetos destinados a formar parte de ella, con un cierto misticismo podríamos creer que algunas de estas obras que jamás se muestran en ningún otro contexto estaban consignadas para esta colección. Pero la oportunidad no es solo una noción mística. Es también un concepto económico, al permitir ingresar obras que, solo unos años después,

Merz, p. 244
Flavin, p. 175
Kapoor, p. 200

tienen unos valores de mercado inalcanzables para gran parte del coleccionismo más genuino —aquel que renuncia a considerar la obra como un mero objeto especulativo—.

Esta suma de oportunidades, coyunturas únicas para adquirir obras por otra parte inalcanzables, ayuda a que esta colección sea muy diferente a otras colecciones españolas. Presenta artistas y obras que forman parte de casi ninguna otra colección nacional —o que llegaron mucho más tarde, cuando su trabajo se reveló como fundamental para comprender la evolución del arte en las últimas décadas—. Es una colección complementaria a todas las demás. Es fácil suponer que existiera una conciencia consecuente con la voluntad de ejemplaridad, y es no entrar en competencia con otras colecciones. Así, incorpora las obras en las que pocos se fijaban en España en esos años. Los años ochenta en España fueron los años de la pintura, muchas veces unido al retorno a los paradigmas de la modernidad, a una celebración de la experiencia, de la materialidad del proceso pictórico y a la fascinación por aquello que complacía a los sentidos y las sensaciones. Sin embargo, las obras que incorpora la Colección ARCO se acercan más a aquellas que consideran la modernidad como superada, que indagan en los rastros que deja la tradición conceptual de la década de 1960 y que se adscriben a tendencias más minoritarias que hoy se conciben como referencias imprescindibles. En definitiva, todo ello apunta a una colección con una personalidad propia muy marcada, definida por la complementariedad como rasgo distintivo.

Bien es verdad que sí hay un lugar para el arte que se aparta de esa línea, pero lo sigue haciendo con una marcada diferencia. Muchas de las referencias de la década de 1980 y los primeros años de la década de 1990 indagan en la memoria como lugar en el que se codifican, se archivan y se recuperan vivencias y conflictos tanto individuales como colectivos. Así, en su *Reliquaire*, Christian Boltanski nos plantea un viaje a su propia infancia y al terrible legado del exterminio que vivió Europa en esos años. Al iluminar uno por uno los rostros casi velados de niños cuyo destino ignoramos, nos insiste en la importancia de no olvidar las experiencias y los sufrimientos humanos pasados. A través de imágenes particularmente contundentes, austeras y de fuertes contrastes, las tres obras de Helena Almeida rememoran con su cuerpo historias personales y las muchas horas pasadas en su estudio. Su sutil insinuación muestra todas las posibilidades narrativas de la fotografía como forma de enlazar pasado y presente. Similar ejercicio de introspección realiza Adrian Piper en su obra, en la que se vuelve a preguntar a ella misma por cuestiones relativas a la encrucijada de su identidad personal, y a cómo ella es vista por otros. La escena de caza de Juan Muñoz, que tantas veces aludió a la imposibilidad de representar el presente, propone otro viaje a la memoria. Los inquietantes perfiles de cazadores, que recuerdan a los personajes barrocos de Velázquez, generan una relación entre ellos envueltos en un inquietante silencio que se carga de tensión y teatralidad.

Boltanski, p. 124

Almeida, p. 98

Piper, p. 271

Muñoz, p. 256

Alrededor del cambio de milenio tomó aún más visibilidad una línea de trabajo en el arte que cuestiona la realidad, que la interpela directamente al subrayar sus contradicciones y preguntarle el porqué de su ordenamiento. Fueron los años en los que Catherine David fue responsable de la décima edición de Documenta y su indagación en momentos clave de la historia política europea y mundial. Quizá sea Allan Sekula con su film *Tsukiji* quien mejor defina esa aproximación. Él veía en el mar una inmensa metáfora del capitalismo mundial, el lugar surcado

Sekula, p. 300

por mercancías de todo tipo, en el que se suspenden derechos conseguidos tras duras luchas y sometidos, a su vez, a una economía extractiva que va esquilmandolo poco a poco. La película, que rinde homenaje al escritor japonés Takiji Kobayashi, es una sinfonía de imágenes rodada en el mercado de pescado de Tokio, en la que documenta el trabajo alrededor de un bien tan preciado para la cultura nipona como es el pescado. Similar descripción de un sistema económico se da en *Middlemen*, de Aernout Mik. En ella, encara una situación de crisis. La pieza, una película, se inserta en un elemento arquitectónico, tal como acostumbra a hacer el artista, que envuelve al espectador. Las pantallas tocan el suelo y se convierten así en una extensión de la realidad. El film, que no tiene ni inicio ni fin, ni títulos de crédito, es un bucle en constante repetición. Nos muestra lo que parece ser un descalabro bursátil. Solo vemos a los protagonistas en un escenario de confusión, que se mueven frenéticamente y sin sentido, comportándose de forma inexplicable. Las normas que acostumbran a regir nuestra vida no se aplican. El conjunto del trabajo de Aernout Mik alerta sobre la abundancia de las zonas de *indistinción* en el mundo contemporáneo, los entornos en los que la excepción explica una suspensión de la ciudadanía. La gran instalación de Thomas Hirschhorn, enlaza con esta alarma. Sus materiales cotidianos huyen de la sofisticación —papel de aluminio, cinta adhesiva, cartón y, en este caso, cajetillas de tabaco— y crean espacios en los que el espectador se convierte en un actor activo que se mueve en un entorno de evocaciones, imágenes y documentación. Crea un monumento horizontal, un lugar en el que no se va a glorificar a un personaje sino a informar, compartir y reflexionar. Crea el negativo de la celebración acritica moderna para alentar el potencial del espacio público como lugar compartido.

Mik, p. 247

Hirschhorn, p. 190

Mudanzas

La Colección ARCO recalca, por segunda vez en sus casi treinta años de vida, en un museo. Entre 1996 y 2014 su hogar fue el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) de Santiago de Compostela, donde estuvo extraordinariamente bien cuidada y atendida. Ahora es el turno del CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid. Ambos museos coinciden en bastantes rasgos. Los dos comparten su relativa juventud en el momento de llegada de la Colección, dado que el CGAC se había inaugurado en 1993 y el CA2M, en 2008. El gallego fue de los primeros museos de arte contemporáneo en inaugurarse en España, dos años antes que el MACBA de Barcelona, diez antes que el Artium de Vitoria y doce antes que el MUSAC de León, todos ellos con colecciones de rasgos muy definidos. El de Móstoles, por su parte, es de los últimos museos que han venido a completar el mapa español. Ambos convergen también en un compromiso con esa contemporaneidad radical a la que se refiere Estrella de Diego en su texto: una mirada directa a lo que está ocurriendo en tiempo presente. Con un trabajo muy cerca de artistas y comisarios, se giran hacia la audiencia como el verdadero protagonista de la institución.

Ambos museos conservan, también, su propia colección, con la que dialoga la de ARCO durante su estancia. Su enfoque es tan diferente, que ambas resultan asombrosamente complementarias. La del CA2M de la Comunidad de Madrid se inició casi al mismo tiempo que la Colección que ahora acoge, en la segunda mitad de la década de 1980. En un inicio, es un testimonio construido con la misma noción de "tiempo real" a la que alude Estrella de Diego. Incorpora obras

expuestas en las propias salas de la Comunidad de Madrid, a la vez que se aplica en ser un testimonio de la estricta contemporaneidad del arte en Madrid —no solo el que se produce en la región, sino también el que la atraviesa—, fiel a su condición de punto de confluencia de personas e ideas de todos los puntos cardinales. Pero, como ocurrió con la de ARCO, el transcurrir del tiempo convierte las obras en testimonio de otras épocas. A lo largo de la década de 1990, y quizá guiada por el mismo sentido de complementariedad que hemos comentado antes, la Colección CA2M refuerza su interés por la fotografía y, en general, por pensar a partir de la representación —imágenes que hablan de personas y situaciones reales o ficticias, pero siempre posibles—. A partir del cambio de siglo, la Colección se vuelve más ambiciosa y amplía sus límites geográficos sin descuidar su especificidad local.

Algunas piezas, es verdad, parecen haber estado allí siempre. *Books*, de Tobias Rehberger, se adapta tan bien al espacio que nadie diría que se instaló para ser expuesta en la primera presentación de la Colección. Según indicaciones del artista, basadas en la propia historia de la obra, debe dar acceso a un lugar con libros. Es una obra literalmente permeable, dado que los usuarios deben atravesar una letra O para llegar al otro lado, donde se encuentra la biblioteca del CA2M. Muy cerca, en la terraza, se situó la pieza de Richard Long, un rastro de sus épicas caminatas por Cornualles que aquí se puede ver bajo el sol meridional.

Rehberger, p. 280

Long, p. 224

A partir de 2014, la Colección ARCO sigue, pues, en un museo, ese lugar de lugares y gran plaza pública en el que se cruzan tantos caminos de la contemporaneidad. Quizá esta colección, las lecturas que va generando, puede culminar el sueño de Georges Bataille⁵, quien imaginaba que algún día el museo se convertiría en un colosal espejo en el que la humanidad finalmente se contemplaría a sí misma desde todas las perspectivas y se encontraría a sí misma, literalmente, como un objeto de curiosidad.

1 El título de este texto proviene del científico inglés Michael Faraday. La cita completa es: "Todo esto es un sueño. Aún lo examino por algunos experimentos. Nada es demasiado maravilloso para ser cierto, si está de acuerdo con las leyes de la naturaleza; y entre ellas este experimento es la mejor prueba de esta coherencia". Diario de laboratorio, entrada número 10.040 (19 de marzo de 1849).

2 Entrevista aparecida en *The Guardian*, 30 de agosto de 2009.

3 Peter Vergo (ed.), *The New Museology* (Londres: Reaktion Books, 1989), p. 41 y ss.

4 "No es solo lo que ves. Pervirtiendo el Minimalismo" fue el título de la exposición que Gerardo Mosquera comisarió en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2001.

5 Georges Bataille, "Musée", *Documents*, n° 2 (1930), p. 300.

Nothing Is Too Wonderful To Be True¹

Materiality and spirituality

André Malraux used to say that he didn't see an object in a work of art, but he heard a voice instead. If that were true, an art collection would be rather like a polyphony, which goes far beyond the mere physical existence of each of the works that compose it. There is some truth in this. A collection is a being in itself, far beyond the sum of its parts. It is not a question of ignoring the individuality of each work—that is, of each artist—, since we are not in the presence of inert objects, but in the presence of extensions of their very creators. Even someone unlikely to ignore the central role of the collector, such as Charles Saatchi, says that they are, really, quite insignificant: what matters and remains is the art². Nevertheless, the collection is more than all of this. It is rather a question of thinking that it has a verb of its own. It talks about its history, while being a constant memory of the circumstances that accompanied it during its construction. A collection is not a sum total created in an instant, which remains unchanged through time, but a complex organism that can, and must, be analyzed and reviewed.

There are all sorts of collections: from the Renaissance cabinet of curiosities to the 19th Century museum. The latter, born in the wake of the new assessment of the object of Colonialism and industrialization, would establish an equation in which *being* was almost equal to *owning*. In all these institutions, and throughout history, all classes of objects have been preserved and organized. Many of them were those *wonderful* objects, as surprising as the ones referred to in the title of this text, borrowed from English scientist Michael Faraday. Among all collections, the contemporary art one has a unique characteristic. It is a group composed of works produced, mostly, in order to become part of it. Any other collection involves the paradox of the de-contextualization of objects: of taking them from their usual or original place to the place where they will be appreciated and studied, often after the rigor imposed by a scientific process of scientific knowledge. This second place has become ingrained in the imaginary as a neutral and aseptic space, in which nothing must alter the presumed contemplation of each piece. Be that artifacts from a different era, sacred objects of our own or someone else's culture, or works of art created centuries ago, any collection will alter the destiny of the objects that compose it. They were never conceived to end up in the display cabinet, or the warehouse, of the museum. Nevertheless, that collection, composed of works produced after the historical avant-garde, do nothing but take to their logical conclusion the destiny they had during their creation: to be collected. Thus, for the contemporary art collection, the work of art is not a *reticent* object, to use a term coined by Peter Vergo³: an object that resists being collected. Following the same terminology, we could call them a group of *accomplice* objects, since they mostly coincide with the *ethos* of the group they belong to. Up until one hundred years ago, the work of art was produced in order to be contemplated in a certain context—be that the temple, the public square, or the bourgeois home—. In the last century, the final destination of a work of art has been the collection. Even if it never wanted to be that. I have said before that twentieth-century art seems to be the result of a tension between the search for an impossible to exhibit and collect work, and the effort of those who want to exhibit and collect the work made to never be exhibited and collected. This apparent contradiction points to the fact that the collection has become central to contemporary art production—something

to ally oneself with, or something to fight against—, but something that already accompanies the piece even before its very existence.

Example, opportunity, complementarity

In the case of the ARCO Collection, there is no doubt that all the works were made to end up in a collection. This collection of pieces has a characteristic that differentiates it from others. Many collections, especially museum ones, have a variety of entry points. Acquisition is one of them, as are donation, production, transfer, or deposit. The ARCO Collection goes straight in the realm of what we could call the *market*. Even more so, it belongs to the market of markets: the art fair. A fair called ARCO, the Madrid Contemporary Art Fair, which has been taking place, uninterrupted, since 1982 in the capital of Spain. All the works that are part of it have passed through a booth at the art fair. They have been physically exhibited in the Palacio de Cristal in Madrid's Casa de Campo, or in the pavilions of the Parque Ferial Juan Carlos I in Campo de las Naciones. This confers it some very idiosyncratic characteristics: this is a collection that not only generates multiple possible levels of reading on the art of the past few decades, but also on the art fair itself.

In order to understand this, we need to remember its origins. Throughout the decade of the 1980s, Spain walked firmly towards the regulation of its public life. Although it wasn't a time of consensus, there was a shared criterion that our country had to march towards the equivalence of many of its structures with what we still called the Europe we wanted—and still want—to see ourselves reflected in. A then-popular term, *normalization*, proved the degree of the state of exception under which the country had existed up until then. Fortunately, that word is now obsolete and is no longer used. Back then, it was incomprehensible for many of the Europeans that we wanted to compare ourselves to. To become *normal* involved a rather confused understanding of what we considered to be our role in the global game. Throughout those years, everything changed very quickly, not only Spain. The world transitioned from a resurgence of the Cold War to the fall of the Berlin Wall, the true end of the decade, and of an era. Along the way, we witnessed the peak in new liberal politics on both sides of the Atlantic, spearheaded by Reagan and Thatcher, the slow awakening from the nightmare of the dictatorships in Latin America, and the growing protagonism, in every sense of the word, of many Asian countries. In Spain, that decade was marked by many significant events. At the beginning, the just-arrived democracy resisted the reactionary onslaughts. The same year that ARCO was born, Alfonso Guerra, who was recently appointed Vice President of the Government, stated, rather informally, that soon Spain wouldn't be recognized even by its own—and proverbial—mother. He wasn't far from the truth. It was a decade of change. Not all transformations were easy, and some had deep social consequences, such as the conversion of an agricultural and industrial country into a service industry country. After joining the European Economic Community in 1986, Spain displayed its pride to the whole world by preparing three events that would definitely put itself on the map in 1992, the year called "The Year of Spain".

The ARCO Collection was born in this context. The collection was created in 1987, right after the appointment of Rosina Gómez Baeza as director of the fair,

and, from the very beginning, it pretended to be exemplary. In those years, in Spain, public collections were in a very embryonic state: it would be years before the museums that would appear all over the map of the country became operational. Very few companies or financial entities collected art. There was a need for a reference source, a guide that would help orient public and corporate art collecting. The effort was not in vain: the ARCO Foundation Collection would become a source of inspiration for the collections that were about to be born. Edy de Wilde was the first one to tread this path. If, in Europe, contemporary art is often defined as the one produced after the end of World War II, Edy de Wilde was already a key part in this story, for he was already the director of a museum a year after the end of the conflict. He was the second director of the Van Abbe Museum in Eindhoven between 1946 and 1963, when he continued his career at Amsterdam's Stedelijk Museum. Thus, a first-hand witness of the evolution of art throughout most of the twentieth century was in charge of the acquisition of works for the collection in its initial years. Back in 1987, he selected the first seven works: Carl Andre, Francesco Clemente, Jannis Kounellis, Sigmar Polke, Arnulf Rainer, Salvo, and Susana Solano. An analysis of this first group of pieces already shows some constants, which would be maintained throughout the years. There are one Spanish woman artist and six international artists here. Abstraction dominates the selection, something that will gradually change in time. Above all, what Edy de Wilde proposes is the establishment of foundations on which to build solidly. At the time of their acquisition, Andre, Kounellis and Polke were widely recognized artists, with decades of solid careers behind them that revealed paths that had already been extensively trodden, but were mostly unknown in this country.

Andre, p. 101
 Clemente, p. 149
 Kounellis, p. 208
 Polke, p. 272
 Rainer, p. 276
 Salvo, p. 291
 Solano, p. 300

A year later, in 1988, we see the arrival of Karel Appel, Daniel Buren, Richard Long, Richard Serra and James Turrell. In 1989, it is the turn of Donald Judd and, shortly after, of Dan Flavin and Richard Tuttle. Minimalism gained a foothold in the collection and, immediately, started a dialog with its counterpoint, Povera — Mario Merz' extraordinary igloo was incorporated in 1995, and the series of photographs by Giuseppe Penone arrived shortly after. Jesús Soto's unique work, acquired in 1992, prompted the interest in Latin America, which would emerge towards the end of that decade.

Appel, p. 104
 Buren, p. 135
 Long, p. 224
 Serra, p. 302
 Turrell, p. 316
 Judd, p. 198
 Flavin, p. 175
 Tuttle, p. 317
 Merz, p. 244
 Penone, p. 268
 Soto, p. 307

Perverting Minimalism

It is from that side of the Atlantic, and a few years later, that many revisions of these conceptual practices, inherited from past decades, would arrive. These observations are sometimes linked to a subtle gender comment. At least in this group of pieces, there are many women artists that, to borrow a term from Gerardo Mosquera, "pervert" Minimalism⁴, a movement which was originally spearheaded by a majority of men. Many of these works also become sharp notes on political life, by focusing on the city as the place where contemporary complexity becomes visible. The largest American urban center, Mexico City, is the protagonist of the work of Melanie Smith. This English artist, based in Mexico since the end of the 1980s, traces out a delicate comment on Land art, by observing Mexico City in the same manner as Robert Smithson observed his *Spiral Jetty*. Moving away through a bird's eye view, the city becomes something increasingly abstract, and reminds us of how that "signification without representation" can be put at the service of an imprecise, although true,

Smith, p. 305

representation of the political. Rivane Neuenschwander, heiress in Brazilian art of Hélio Oitica and Lygia Clark, resorts to repetition and fragmented representation in order to poetically allude to the city and the passage of time.

Neuenschwander,
p. 260

Along the same line, but taking a longer distance from direct representation of large cities, Teresa Margolles speaks of absence and death through texts on the outside of cinemas, where, instead of the movie titles, we can read the last messages of people who decided to end their lives. "Don't miss me and don't cry for me", says one of them. The political reading is direct. If, in other works, the artist refers to the escalation of homicides that ravages her country—in which every body, every corpse, almost becomes a token of symbolic exchange—, here she alludes to how violence becomes an aggression towards oneself. Equally akin to the presence of the body is the work of Ana Mendieta, present here through three photographs in which the artist leaves her own trace in the ground. In this manner, she links existence and nature with some practices from the Afro-Cuban tradition she lived in her country. Ana María Tavares also displays this negative of the body through an object from mass culture, designed for organization and control, a tourniquet that doesn't offer access to any other space.

Margolles, p. 236

Mendieta, p. 242

Tavares, p. 311

Return trips

Like all collections, this one is diverse and contradictory. There are some commonly accepted patterns in the historiography of contemporary art that are more or less present here. Through the latter, we can narrate the history of recent art in a relatively conventional manner, as a sequence of movements and trends that were embraced by the market in a more or less agile manner. Works produced by artists coming from solid art contexts, who have access to the mechanisms of production and validation of their work. Nevertheless, at the same time, it offers an itinerary through unusual works, that tread away from known paths, and visit little known territories or delve into little trodden paths. Thus, some of the apparently eccentric acquisitions can also be its major successes, in the sense that they point out works that might link to broader, probably impossible to classify cultural discourses, and less related to the value space that defines art.

If its exemplary nature, the will to serve as a reference to other institutions, is one of the defining traits of the ARCO Collection, then opportunity is another one. As Estrella de Diego points out in her essay in this catalogue, many of the pieces share a character of adamant radicality at the time of their acquisition. The talent of those that proposed their acquisition is key. Everything takes place very quickly during an artfair which lasts only a few days, in a confusing environment, which doesn't allow the distance necessary for reflection. In addition, sometimes the works are of very recent dating. Many pieces are acquired shortly after being produced, since the fair itself is the first place where they are exhibited in public, or even the first time they are actually set up. The works of Merz, Flavin or Anish Kapoor were less than a year old at the time of acquisition. If, previously, we stated that the contemporary art collection is the only one composed of objects destined to become part of it, with a certain dose of mysticism we could believe that some of these works which are never shown in any other context where consigned to this collection. But opportunity is more than a mystical notion. It is also an economic concept which allows the inclusion of works which,

Merz, p. 244
Flavin, p. 175
Kapoor, p. 200

only a few years later, have market values unattainable for the majority of the most authentic collectors —those that renounce considering the work as a mere object of speculation—.

This sum total of opportunities, unique contexts for the acquisition of otherwise unaffordable pieces, makes this collection very different from other Spanish collections. It presents artists and works that are not part of almost any other Spanish collection —or that arrived much later, when their work was revealed as essential for the understanding of the evolution of art in the last decades—. It is complementary to all the other collections. It is easy to presume that there was awareness in consequence with the will to be exemplary, and which consists in not competing with other collections. Thus, it includes the works that few people in Spain paid attention to in those years. In Spain, the 1980s were the years of painting, often related to the return of the paradigms of Modernity, to a celebration of experience, of the materiality of the pictorial process, and of the fascination with that which pleased the senses and the feelings. Nevertheless, the works incorporated in the ARCO Collection are closer to the ones that consider modernism a thing of the past, that delve into the traces left by the conceptual tradition of the decade of the 1960's, and that inscribe themselves into more marginal tendencies that are nowadays considered as indispensable references. To summarize, all this leads towards a collection with a very notable personality of its own, defined by complementarity as its distinctive trait.

It is true that there is a place for art that departs from there, but in a markedly different manner. Many of the references of the decade of the 1980s, and the beginning of the 1990s, engage memory as a place where they are encoded and archived, and where both individual and collective experiences and conflicts are recuperated. Thus, in his *Reliquaire*, Christian Boltanski invites us on a journey to his own childhood, and to the terrible legacy of extermination that Europe experienced in those years. By illuminating, one by one, the almost veiled faces of children whose destiny we ignore, he insists on the importance of not forgetting past human experiences and suffering. Through especially impacting, austere, and strongly contrasting images, the three works by Helena Almeida commemorate personal stories with her body and the many hours spent in her studio. Her subtle insinuation shows all the narrative possibilities of photography as a form of linking past and present. This is similar to the exercise in introspection in the work of Adrian Piper, where she asks herself once again about issues related to her personal identity crossroads, and to how she is seen by others. The hunting scene by Juan Muñoz, who so often referenced the impossibility of representing the present, proposes a different journey into memory. The disturbing profiles of the hunters, that remind us of Velázquez' Baroque characters, generate a mutual relationship, engulfed in an uncanny silence, loaded with tension and theatricality.

Boltanski, p. 124

Almeida, p. 98

Piper, p. 271

Muñoz, p. 256

Around the turn of the century, a line of work within art gained even more visibility; one that questions reality and directly calls on it, by highlighting its contradictions and questioning its order. Those were the years during which Catherine David was in charge of the tenth edition of *documenta*, and its inquiry into key moments of the European and global political history. Maybe it is Allan Sekula, with his film *Tsukiji*, that best defines this approach. In the sea, he saw an immense metaphor of global Capitalism, a place crisscrossed by all sorts of

Sekula, p. 300

commodities, in which rights earned after a hard struggle are suspended and subjected, in turn, to an extractive economy that gradually exhausts it. The film, which is a homage to Japanese writer Takiji Kobayashi, is a symphony of images filmed in Tokyo's fish market, where it documents the labor surrounding such a highly prized asset in Japanese culture as is fish. We can find a similar description of an economic system in *Middlemen*, by Aernout Mik. Here, the author stages a crisis situation. The piece, a film, is inserted in an architectonic element, as is usual with the artist, which engulfs the spectator. The screens touch the floor, and thus become an extension of reality. The film, with no beginning or end, and no credits, is a continuous loop. It shows us what appears to be a stock market debacle. We can only see the protagonists in a scenario of confusion, moving frenetically and senselessly, behaving in an impossible to explain manner. The norms that usually govern our lives don't apply. The body of work by Aernout Mik alerts on the abundance of *zones of indistinction* in our world, contexts where exception explains a suspension of citizenship. Thomas Hirschhorn's large installation is related to this alarm. His everyday materials avoid sophistication—tin foil, adhesive tape, cardboard, and, in this case, cigarette boxes—and create spaces where the spectator becomes an active agent that moves in an evocative environment of images and documentation. He creates a horizontal monument, a place not to glorify a single character, but to inform, share and reflect. He creates the negative image of a contemporary non-critical celebration, in order to encourage the potential of public space as a shared place.

Mik, p. 247

Hirschhorn, p. 190

Moving

The ARCO Collection moves, for the second time in its almost thirty years of existence, to a museum. Between 1996 and 2014, its home was the Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) in Santiago de Compostela, where it was extraordinarily well taken care of and visited. Now, it is the turn of the CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo in the Regional Government of Madrid. Both museums coincide in many characteristics. Both share a relative young age at the moment of arrival of the collection, since the CGAC had opened in 1993, and the CA2M, in 2008. The Galician one was one of the first contemporary art museums to be opened in Spain, two years before Barcelona's MACBA, ten years before Vitoria's Artium, and twelve years before Leon's MUSAC, all of them with clearly defined collections. The one in Móstoles, on the other hand, is one of the last to complete the museum map of Spain. Both museums also converge in a commitment with this radical contemporaneity referred to by Estrella de Diego in her text: a direct outlook at what is happening in the present. With a line of work that remains close to artists and curators, they turn towards the audience as the true protagonist of the institution.

Both museums also curate their own collection, which enters a dialog with the ARCO one during its stay. Their focus is so different, that both collections end up being amazingly complementary. The CA2M collection was initiated by the Madrid Autonomous Community almost at the same time as the collection it now receives, during the second half of the decade of the 1980s. Initially, it is a witness account built on the same notion of "real time" alluded to by Estrella de Diego. It includes works exhibited in the Madrid Autonomous Community's own exhibition spaces, while it strives to be a witness to the strict contemporaneity of art in Madrid—not only the art produced in the region, but also the one that traverses

it—, faithful to its condition of a point of confluence of people and ideas from all points on the map. But, as was the case with ARCO, the passage of time turns the works into a witness of other historical periods. Throughout the decade of the 1990s, and maybe guided by the same sense of complementarity we have referred to above, the CA2M collection reinforces its interest in photography, and, in general, in thinking on the basis of representation —images that speak of people or situations that might be real or fictional, but are always possible—. Starting with the turn of the century, the collection becomes more ambitious, and extends its geographical limits without neglecting its local specificity.

It is true that some pieces seem to have always been there. *Books*, by Tobias Rehberger, adapts so well to the space that one would not know that it was installed in order to be exhibited in the first presentation of the collection. According to the artists' instructions, based on the story of the work itself, it must provide access to a place with books. It is a literally permeable work, since the visitors must walk through a letter O in order to reach the other side, where they find the CA2M library. Very near, on the roof terrace, we find Richard Long's piece, a trace of his epic walks through Cornwall, which can be seen here under the southern sun.

Rehberger, p. 280

Long, p. 224

Thus, from 2014 onwards, the ARCO Collection remains in a museum, that place of places and great public square, where so many paths of contemporaneity cross. Maybe this collection, and the readings it generates, can fulfill Georges Bataille's⁵ dream, which imagined that one day the museum would become a colossal mirror in which Humanity could finally see itself from all points of view, and could find itself, literally, as an object of curiosity.

1 The title of this text is borrowed from English scientist Michael Faraday. The full quote is: "ALL THIS IS A DREAM. Still examine it by a few experiments. Nothing is too wonderful to be true, if it be consistent with the laws of nature; and in such things as these experiments is the best test of such consistency." Laboratory journal entry #10,040 (March 19 1849).

2 Interview published in *The Guardian*, August 30 2009.

3 Peter Vergo (ed.), *The New Museology* (London: Reaktion Books, 1989), p. 41 *passim*.

4 "No es solo lo que ves. Pervirtiendo el Minimalismo" was the title of an exhibition curated by Gerardo Mosquera at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in 2001.

5 Georges Bataille, "Musée" *Documents*, # 2 (1930), p. 300.

EE
O

E

Estrella de DIEGO

E

Coleccionar el presente mientras va pasando

Coleccionistas y coleccionismo: cada vez lo radical

"Noé representa el caso extremo de coleccionista: pone su vocación al servicio de una causa superior y sufre la patología de la completud a cualquier precio. La pasión de Noé se basa en la urgencia por salvar al mundo —salvar no solo un ejemplar sin orden ni concierto, sino los pares a partir de los cuales se puedan reconstruir todas las formas de vida—. Se trata del acto de guardar en su condición más potente, no solo guardar sin más, sino un rescatar consciente de las extinciones —el coleccionismo como forma de salvación—. Noé no era un investigador. Pese a todo, el contenido del arca, igual que un catálogo razonado definitivo, presenta un inventario de todas las categorías de las cosas vivientes [...] En el mito de Noé como coleccionista resuenan los temas del propio coleccionismo: deseo y nostalgia, preservación y pérdida, la urgencia de levantar un sistema completo y permanente contra lo destructivo del tiempo."¹

Quizá todos somos un poco igual que Noé cuando emprendemos la tarea de comenzar una colección —particular, corporativa o hasta pública, me parece— y quizá, como le ocurrió a Noé, acabamos por vernos sumergidos en la imposibilidad misma de llevar a cabo el deseo esencial de toda colección: completarse. Porque, sobre todo tal y como se planteaba Ángel González en un artículo de hace años, ¿puede acaso una colección de pintura llegar a completarse alguna vez?² Más aún: ¿no está condenada toda colección a cierta esencia de lo incompleto, de lo fracturado? ¿No es el deseo antiguo e insolente de tener lo que falta aquello que mueve al acto mismo de coleccionar, el deseo de hacer un inventario y producir un catálogo razonado que termina por ser una empresa abocada al fracaso a la manera de Noé?

Desde muchos puntos de vista, la Colección ARCO no difiere, así, de otras muchas colecciones. De hecho, tiene bastante de sueño de Noé en tanto urgencia antigua de buscar una especie de versión de "pares", cuya misión es impedir que la realidad se cierre para siempre. Es la idea de preservar el orden y las cosas a partir de los nombres de los artistas que en cada momento de la Colección —diseñada por diferentes profesionales a lo largo de los años, una especie de "colección de colecciones"— van acumulando sin un plan preciso aparente, salvo el de atesorar piezas sólidas de artistas relevantes —que no es poco—.

En apariencia no hay, así, una meta cerrada, entre otras cosas porque, se comentaba, a lo largo de los años las personas encargadas de aumentar la Colección cambian —y con ellas las pasiones e incluso las exigencias—. La "colección de colecciones" acaba por invocar cierto recuerdo a la pasión coleccionista de Fernando Pessoa, quien acumula personajes y a través de ellos atesora una vida fragmentaria y riquísima³. Es una vida global organizada en torno a biografías fraccionadas, las de todos los sujetos que le conforman. Son el escritor y al tiempo no lo son. El mismo y diferentes, cada uno de ellos trazando una historia u otra, la propuesta de comenzar un relato inesperado desde cada grieta.

Esta característica de lo particular en lo colectivo que conforma la Colección ARCO, presenta cada una de las opciones como parte y disociación con el todo —casi formas de guardar el tiempo, de impedir que se cierre el transcurso—. Cada uno de los recorridos son disímiles y a la vez complementarios para dibujar

la narración completa y en esta singularidad —lo fragmentario que construye el todo— radica esa característica básica de la Colección.

Bien es cierto que, a veces, algunos de los "coleccionistas invitados" han llegado a quedarse intervalos más largos, pero ha sido casi la excepción. La mayor parte de las ocasiones se trata de miradas a punto de ser fugaces que van construyendo más una suerte de puzzle —aunque a la manera de Noé acabe por transformarse en cierto catálogo razonado—, entre otras cosas por un motivo que, pasados los años, parece importante. Se trata de compras en una feria de arte, por tanto de las piezas a disposición en la propia feria —no de piezas que se vayan buscando para completar lo que falta—. Es, además, un proyecto que surge de la necesidad misma de animar un coleccionismo que incluso ahora —y menos aún hace años, cuando se inicia la propuesta— no está en absoluto desarrollado en nuestro país. He aquí otra particularidad propia de la Colección ARCO: crear hábitos coleccionistas donde no los había.

Y, pese a todo, pese a lo inevitablemente ecléctico de una colección como esta —por su propia idiosincrasia, en especial debido a las diferencias entre los "coleccionistas invitados" —, parece claro, al volver la vista atrás, cómo hay en cada compra, en cada propuesta, en cada apuesta, un plan que, como el de Noé, simboliza la urgencia de levantar un sistema completo y permanente contra lo destructivo del tiempo: las piezas son en cada momento obras "radicales" en el instante de la compra —y por lo tanto adquiridas a buen precio—. En este punto estriba una de las mayores virtudes de la Colección ARCO: las piezas se adquieren en "tiempo real", en el momento en el cual dichas obras son novedad, combativas, y van creando un fascinante entramado donde cada obra va alcanzando su estatus de "clásica" solo a partir del transcurso, únicamente mientras el tiempo va pasando por la Colección también.

La colección se construye, de manera no premeditada incluso, como un juego creativo de confrontaciones entre unas radicalidades y otras; entre las antiguas y las nuevas radicalidades que a veces hablan de las mismas cosas a través de fórmulas disímiles. Ocurre, por ejemplo, con las propuestas de Karel Appel y Arnulf Rainer —este último muy ligado a los Accionistas vieneses, conocidos por sus propuestas de una utilización del cuerpo a veces violenta—, cuyas obras fueron adquiridas entre finales de los ochenta y principios de los noventa por uno de los primeros "coleccionistas invitados", Edy de Wilde.

Appel, p. 104
Rainer, p. 276

Se trata de una radicalidad, en este caso contra el propio sistema del arte, que en el momento de pintarse las obras de estos dos autores, en plenos años ochenta, era posible llevar a cabo a través del lienzo y no solo desde propuestas conceptualizantes como serían las de Artur Barrio: replantearse lo establecido con materiales de deshecho, tal y como ocurre en las pequeñas piezas de la Colección. Se trata de uno de los autores cariocas más revolucionarios —a pesar de haber nacido en Portugal— por su uso de materiales orgánicos y degradables —lo que más puede molestar a nuestra higiénica sociedad occidental—. Después de haber pasado un tiempo en Angola, donde se familiariza con la cultura africana, vuelve los ojos hacia materiales como basura, papel higiénico, orina o carne —definitoria de su trabajo desde el conocido *Libro de la carne*, de finales de los setenta—. El uso de materiales perecederos fundamenta la esencia de sus propuestas, hasta cierto punto unidas a la idea de la Internacional Situacionista:

Barrio, p. 116

no hay que crear una realidad paralela, sino que basta con descontextualizar la existente, con desviarla.

La misma radicalidad "situacionista" se encuentra en las obras del chileno Eugenio Dittborn, quien realiza un tipo de trabajos pensados como cierto *mail art* —arte correo— subversivo porque conduce la mirada hacia las "periferias" en el deseo último de posibilitar una comunicación entre países alejados de los lugares hegemónicos del arte. Son las formas de radicalidad que se van construyendo desde América Latina y es, desde luego, muy llamativa la forma en la cual, y coincidiendo con su mayor presencia en la escena artística, el número de artistas de esta área geográfica aumenta en la Colección, incorporando a veces a artistas ya "clásicos" en los primeros años del siglo XXI —como es el caso mismo de Barrio y Dittborn—, aunque siempre con obras actuales.

Dittborn, p. 161

Pero ¿qué es ese concepto de "radicalidad" que impregna cada propuesta artística antes de consolidarse? Se trata, quizá, de la capacidad indiscutible de revisar lo planteado con anterioridad, el deseo de subvertirlo con nuevos planteamientos que se van moviendo por el transcurso a lo largo de los años. Desde este punto de vista, incluso movimientos hoy tan consolidados como el Minimalismo o el Arte Povera, magníficamente representados en la Colección ARCO —tal y como se verá más tarde—, fueron en su momento "radicales": el Minimalismo, con sus propuestas en contra de las pasiones del Expresionismo Abstracto, y el Arte Povera hasta cierto punto con sus planteamientos en contra de la frialdad y la literalidad del propio Minimalismo.

Sea como fuere, hay también otros movimientos representados en la Colección ARCO que muestran "oficialmente" un recorrido de "radicalidades" a lo largo de la historia en su propia genealogía y posteriores seguidores. Es el caso del grupo CoBrA, acrónimo de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam, al cual pertenece el mencionado Karel Appel. CoBrA suele verse como una fórmula de confrontación con el poder parisino desde el discurso establecido, en especial a través de la misma genealogía que tiene sus raíces en los surrealistas belgas. De hecho, fue el poeta Christian Dotremont, muy próximo a dicho surrealismo belga, el que impulsó CoBrA junto con el pintor danés Asger Jorn. A pesar de que muchas de las pinturas de CoBrA no aportan grandes innovaciones desde un punto de vista estrictamente formal, la revista que lleva el mismo nombre y las ramificaciones del grupo en la Francia de los cincuenta y sesenta suponen una aportación de gran valor para la historia de la cultura.

Appel, p. 104

El grupo, de carácter internacional y que reunía a teóricos, etnógrafos, poetas y artistas, que trataba de diseñar un mundo y, consiguientemente, un arte distinto, buscaba un encuentro con la realidad a través de las fuerzas del inconsciente, y el tipo de pintura que resulta de esta búsqueda está muy bien representado por la pintura de Karel Appel. No obstante, una de las aportaciones más interesantes de CoBrA se halla en la crítica a la arquitectura racionalista de Le Corbusier, sobre todo por las implicaciones que de un modo u otro va a tener con la propuesta parisina de Guy Debord y su Internacional Situacionista, con la cual se relacionaban las subversiones de Barrio y Dittborn.

Quizá a través de esa línea "revolucionaria" es posible hallar las afinidades con algunas obras actuales representadas en la Colección, como la de Fernando

Sánchez Castillo de 1998 —y adquirida ese mismo año—, un artista que siempre revisa lo establecido a través de sus obras, en especial lo que conforma la memoria colectiva y la capacidad de destrucción de la sociedad moderna. En este caso concreto, las explosiones en la estructura de madera que desbaratan lo custodiado en su interior hacen pensar en ciertas fórmulas del propio Situacionismo, para el cual la fórmula más radical de la revolución proponía con frecuencia *détournements* —desplazamientos de significaciones—. Dicho de otro modo, juegos de camuflaje, tal y como ocurre con esta obra de Sánchez Castillo, donde lo en apariencia lúdico se convierte en drama.

Sánchez Castillo,
p. 292

Es la misma idea de trastocamiento y cambio de significación que se hace patente en la obra del año 2000 —también adquirida ese mismo año— de la brasileña Ana María Tavares: bajo su aspecto de escultura metálica pulcramente delineada, reenvía a la noción de la puerta giratoria de un metro, de una estación de tren o de otro lugar de tránsito. De hecho, la artista crea a menudo este tipo de "no lugares" —por citar el término de Marc Augé— donde reina cierta melancolía, pues rememoran todos los sitios que habitamos diariamente y que hablan de nuestras propias imposibilidades. Su uso hasta cierto punto irónico, desplazado —tan solo apariencia de uso—, reenvía a las prácticas situacionistas, tan importantes en la génesis de la citada radicalidad.

Tavares, p. 311

Se van tranzado en el recorrido de la Colección tantas afinidades, tantas "familias", que ponen en evidencia algunas asociaciones que una primera mirada no hace evidentes: hay un recorrido transversal en esa esencia de radicalidades que atraviesa el conjunto de las piezas de esta "colección de colecciones". Luego, en el museo, la Colección encuentra el lugar que la arropa y le da cobijo, que la completa; que brinda a las obras, de excelente calidad —se advertía—, otro marco para mostrarse y encontrar su propio discurso inserto en un planteamiento más estructurado. Son los relatos paralelos que poco a poco van escribiendo toda colección cuando se permite que cuente su historia y la confronte con las historias de otras colecciones. Y es que la Colección ARCO, igual que en el caso del mito del Noé coleccionista, propone la urgencia de levantar un sistema completo y permanente contra lo destructivo del tiempo.

El relato de lo contemporáneo

Sea como fuere y a pesar de las aparentes cesuras, esta "colección de colecciones" es tan poderosa en la calidad de los nombres y las propias piezas que resulta posible establecer un relato cronológico de lo que ha sucedido desde los años sesenta en adelante, empezando precisamente por el Minimalismo, el Land Art y el Arte Povera, algunos de cuyos artistas más relevantes forman parte de la Colección ARCO, hecho extraordinario en el panorama nacional, por otro lado, donde la falta de iniciativas coleccionistas históricas, incluso públicas, hace que sean escasas las colecciones donde estén presentes ciertos trabajos "históricos".

Siguiendo, pues, la línea cronológica como forma de aproximarse a la Colección, en especial porque hablar de una colección como esta a través de temas concretos o el *ars combinatoria* no ofrece tal vez la dimensión real de la potencia del relato —poder contarlo en el orden del tiempo a través de las piezas—, se debería empezar recordando el cambio básico que empieza a configurarse a finales de la década de los sesenta del siglo XX con el auge del Pop. Se trata

de un arte que se rebela desde Nueva York contra la hegemonía del citado Expresionismo Abstracto a partir de una nueva imagen, "fría", y hasta con cierta factura publicitaria y repetitiva. Es la misma imagen "fría" y repetida relacionada con el arte minimalista.

El Minimalismo propone un tipo muy concreto de narración: lo que se ve es lo que se ve. Se trata de artistas que retoman materiales industriales como lugar de construcción de los significados, tal y como ocurre en el caso de Dan Flavin —representado en la Colección con una obra de 1990, adquirida en 1991—, quien crea un tipo de escultura que rompe con lo tradicional —entre otras cosas con el pedestal— y obliga al espectador a revisar su posición misma frente al arte. Es un tipo de obra a escala más humana en la que siempre usa luz, creando un territorio que, pese a regresar a la literalidad de la que habla Michael Fried en su conocido artículo de 1967 —aparecido en junio en la revista *Artforum*⁴—, quizá irrumpe a ratos en la contemplación, frente al análisis al cual obliga el arte contemporáneo, por las connotaciones de espiritualidad que la luz tiene en Occidente.

Flavin, p. 175

Es una propuesta semejante a la que plantea Donald Judd en su obra *Untitled* de 1988 adquirida en 1989, donde retoma la idea de repetición. En la escultura —que también ha perdido el pedestal— cualquier asociación subjetiva ha sido excluida de un contexto donde prima, otra vez, la literalidad. Se trata, además, de un nuevo sentido de originalidad que no se encuentra ya en la diferencia, sino en la repetición, tal y como se puede apreciar en las cajas que se sirven, además, de materiales que poco o nada tienen que ver con la tradición: plexiglás y aluminio. Compartiendo espacio en la Colección se halla la obra de otro artista, Carl Andre, cuya obra de 1980 —adquirida ocho años después— está compuesta por piezas de metal idénticas que forman una hilera, usando un sistema modular muy típico del Minimalismo. Se trata de un trabajo que se apodera del espacio y que, otra vez, no tiene más significación que lo que se ve.

Judd, p. 198

Andre, p. 101

A pesar de lo radical en sus primeras propuestas —repetición como originalidad, fin del pedestal, uso de nuevos materiales, etc.—, el arte minimalista no tardaría en configurarse como una de las manifestaciones artísticas con más poder, e iba a ser contestado por creadores que buscaban respuestas en la naturaleza, como Richard Long, cuya pieza de 248 trozos de pizarra de Cornualles, realizada en 1987 y parte de esta colección, habla de una línea donde el orden que siempre genera la recta se modula con lo irregular de las pizarras.

Long, p. 224

Siempre buscando una confrontación con lo "industrial", a finales de los sesenta y principios de los setenta del XX en Italia se va organizando el Arte Povera, que opone el material "pobre" al industrializante. El movimiento está representado en esta colección por Giuseppe Penone y Mario Merz. En el caso del primero, se trata de la obra de 1968 *Alpi Marittime* —adquirida en 1997—, en la cual el artista establece una relación esencial con la naturaleza, llevando a cabo algunas acciones en un bosque cerca de Garessio, en los Alpes, que luego documenta dejando claro el proceso y los cambios que se van operando y que quedan patentes en las fotografías del transcurso. Por su parte, el *Igloo with Fibonacci Numbers* de Merz, de 1994 y comprado un año después, apela a una curiosa mezcla de materiales que construyen la forma misma del iglú, tan relacionado con las civilizaciones nómadas. La progresión de los números de neón se corresponde a la progresión geométrica en la cual cada número corresponde a la suma de los dos anteriores: 1, 2, 3, 5, 8, etc.

Penone, p. 268

Merz, p. 244

No eran estas las únicas propuestas que revisaban lo propuesto por el Minimalismo, movimiento que tendría una enorme importancia en su juego de las repeticiones como libertad en artistas como el norteamericano Allan McCollum, a medio camino entre repetición minimalista y apropiacionismo, que en la obra de la Colección plantea una sucesión de marcos, donde se muestra una superficie negra, sin nada pintado, un "sustituto" de la pintura, que repite pareciendo siempre igual, y siendo cada vez diferente, para reflexionar sobre la obra de arte y la copia y el original. También Bülent Şangar, cuya obra *La ventana* —compuesta por 90 fotografías donde se muestra el interior de la vida diaria en una vivienda, haciendo patente el juego de lo que pasa dentro y fuera y desvelando lo privado de sus habitantes y las costumbres mediterráneas típicas de Turquía, país de origen del artista— recoge tanto la tradición musulmana, y su importancia de lo privado, como un juego de repeticiones que adopta casi el aspecto de un fotograma: lo que parece igual y es diferente, en cierto sentido a la manera del Minimalismo.

McCollum, p. 239

Şangar, p. 292

Sea como fuere, tal y como se anunciaba, entre las propuestas que revisaban el Minimalismo se encuentran, de hecho, algunas mujeres que se rebelan contra la frialdad del movimiento y entre las cuales se encuentra Ana Mendieta, sentimentalmente ligada a Andre, acusado y posteriormente absuelto de su asesinato en circunstancias extrañas en 1985. El caso de Mendieta es doblemente curioso en tanto mujer y latinoamericana —cubana de origen—, y por tanto excluida durante años del discurso hegemónico. Tanto es así que en esta colección —aunque ocurre en la mayoría de las colecciones— solo aparece la conciencia de la necesidad de su presencia entre los artistas esenciales del siglo XX en el año 2007, aun siendo las obras adquiridas de 1974 y 1980. En sus trabajos, Mendieta propone acciones en las cuales está implicado el cuerpo, a veces confundido con la naturaleza, que beben de la antropóloga y escritora Lydia Cabrera, en cuyos escritos recupera las tradiciones de su Cuba natal, pero más importante aún la idea misma de crear una escritura híbrida, ese territorio que cultiva en cada obra Mendieta también, quien usa la fotografía como medio de documentar la acción.

Mendieta, p. 242

No es el primer caso de mujeres incorporadas a las colecciones, eso sí, de forma a veces algo tardía. Ocurre, por ejemplo y en el caso de la Colección ARCO, con Adrian Piper, representada con una obra temprana y de gran relevancia. Son los cambios que se van dando en el propio planteamiento del arte desde la aparición de la llamada "postmodernidad" que a partir de 1980 recoge las propuestas "conceptuales" y las dota de una enorme heterogeneidad. De hecho, a medida que avanza la década, el arte va dejando a un lado los "estilos" —el Minimalismo o Arte Povera— y se hace cada vez más múltiple en una ruptura con los moldes y las jerarquías. Son años plurales, donde la vuelta a la pintura y el dibujo —Sigmar Polke o Francesco Clemente— conviven con poéticas de regusto de Minimalismo revisitado en la nueva escultura, sin pedestal y con un regreso al objeto cotidiano, en el caso de Ángel Bados y sus juegos con el contraste de materiales como la madera y las cosas de todos los días que, dialogando, buscan entresacar la poesía implícita en la corriente.

Piper, p. 271

Polke, p. 272

Clemente, p. 149

Bados, p. 113

Se podría, de hecho, decir que hay dos momentos esencialmente importantes en la Colección ARCO: el primero se corresponde con el núcleo en torno a Minimalismo, Land Art, Arte Povera y tempranos conceptuales como Sol LeWitt —con un pequeño *gouache* de 1989— o Esther Ferrer, con una obra de geometrías conformadas por hilos de mediados de los noventa del XX. Y el segundo es el

LeWitt, p. 221

Ferrer, p. 174

que enfatiza los cambios que se van llevando a cabo a partir de mediados de los años ochenta del XX en torno a los llamados "estudios de género" y "postcolonialidad", seguramente la parte de la Colección que se ensambla de forma más cómoda con la línea y las propuestas fundamentales del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.

Son algunas de las cuestiones que en 1990 trata la crítica y activista norteamericana Lucy Lippard en el libro clásico *Mixed Blessing. New Art in Multicultural America*. Lippard escribía sobre un asunto ya entonces establecido como *multiculturalism* y a lo largo de las páginas del libro ponía en evidencia algunas de las limitaciones y de las falsas soluciones con las que el/la historiador/a debe enfrentarse al hablar de un asunto tan escabroso y lleno de trampas. La *multiculturalidad* era enfocada desde la óptica americana, de todas las Américas explicitaba la autora. El debate estaba servido: las "minorías" se negaban a ser "minorías" y en un país como Estados Unidos, de tan intensa variedad cultural y racial, artistas de las más distintas procedencias geográficas decidían hacer un arte que contara su propia historia, que hablara de sus propios problemas.

Hoy en día la propuesta de la multiculturalidad y hasta de la postcolonialidad ha sido asumida y en el mundo han empezado a verificarse ciertas nuevas relaciones geopolíticas, además del propio cambio en la subjetividad plural y desjerarquizada que proponía la postmodernidad: lugares antes olvidados hayan pasado a formar parte del discurso hegemónico, como ocurre con América Latina. Si la vieja noción de Occidente ha perdido su supremacía en favor de América Latina o Asia, el concepto de "otredad" tiene ahora unas acepciones impensadas años atrás.

Sin duda, la presencia de América Latina es uno de los puntos más interesantes también en esta colección, si bien va más allá del propio caso de los jóvenes artistas de América Latina, bastante bien representados —desde la brasileña Rosângela Rennó a la anglomexicana Melanie Smith, pasando por el belga afincado en México, Francis Aljys, o el colombiano Óscar Muñoz—. De hecho, es curioso notar cómo en la mayor parte de la colecciones —y hasta los discursos como suelen plantearse— si hay artistas de América Latina "clásicos" suelen ir apareciendo con posterioridad a los más jóvenes, que se corresponden al *boom* de lo latinoamericano desde mediados de los noventa.

Rennó, p. 282
Smith, p. 305
Aljys, p. 100
Muñoz, p. 257

También desde este punto de vista la Colección ARCO es una excepción muy positiva, dado que el "óptico" clásico venezolano Jesús Soto entra a formar parte de la misma en 1992, un momento en el cual lo "latinoamericano" está apenas ganando terreno en Europa y Estados Unidos. Su obra *Blanco sobre blanco y vibración*, de 1991, da cuenta de cómo desde mediados de la década de 1960 se va desarrollando en América Latina, y en especial en Venezuela, un tipo de arte que busca la no figuración e, incluso, efectos ópticos que se consiguen con el movimiento de las varillas de metal. Es un modo de hacer que seguirá desarrollándose en el tiempo, creando obras que apelan a las sensaciones ópticas y que, junto con el Concretismo de Brasil, se relacionan con ciertas formas de revisión del propio Minimalismo —o al menos de un discurso paralelo que se desarrolla también desde mediados de los años sesenta en esa área geográfica—, si bien el discurso dominante durante décadas no ha tenido en cuenta esos cambios porque ocurrían en la supuesta "periferia". Así, la Historia del Arte hegemónica,

Soto, p. 307

la que hemos dado por auténtica y verdadera, la que se ha planteado como única versión posible, se configura a partir de aquello que tiene lugar en el centro de poder —en este caso Nueva York, tal y como ocurre con el Minimalismo—. El resto de los eventos, los que tienen lugar en los otros lugares, se ignoran o tardan en incluirse en los libros de texto. Es más, cuando se recuperan lo hacen como parte de un sueño que se ajusta a las necesidades de ese discurso de autoridad.

Por esta razón es esencial la aparición temprana de Jesús Soto a la hora de revisar el papel de la Colección ARCO en el contexto local —y hasta internacional—. Tal vez es este ejemplo una de las muestras más claras a propósito de las estrategias de la Colección misma, de su eficacia al comprar "en tiempo real"; de la forma en la cual cada pieza mantiene esa "radicalidad" que a su vez va generando una red de afinidades entre obras de diferentes momentos; esas obras que acaban por ser la Colección del propio presente mientras va pasando.

1 John Elsner y Roger Cardinal, "Introduction", en *The Cultures of Collecting*, John Elsner y Roger Cardinal (eds.) (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994), p. 1.

2 Ángel González, "Un poco sobre nada: contra los así llamados coleccionistas de pintura", *El coleccionar y las cosas* (ed. Estrella de Diego), *Revista de Occidente*, n° 141 (febrero, 1993): p. 56 y ss.

3 Luisa Braz de Oliveira, "Fernando Pessoa, Conservateur d'autres objets. Un lettre de 1935", en *Le collections. Fables et programme*, ed. Jacques Guillerme (Champ Vallon: Seyssel, 1993), p. 39.

4 Michael Fried, "Arte y objetualidad", *Artforum* (junio, 1967). Traducido en *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2004), pp. 178-179.

Collecting The Present As It Happens

Collectors and collecting the radical each time

"Noah represents the extreme case of the collector: He is one who places his vocation in the service of a higher cause, and who suffers the pathology of completeness at all costs. Noah's passion lays in the urge to save the world, to save not just random single items, but the model pairs from which all life forms could be reconstructed. Here is preservation in its strongest sense, not just casual keeping but conscious rescuing from extinction... collecting as salvation. Noah was no scholar, yet the contents of the Ark, like some definitive catalogue raisonné, inventorize and then re-found all the categories of living things. [...] In the myth of Noah as collector resonate all the themes of collecting itself: desire and nostalgia, preservation and loss, the urge to erect a permanent and complete system against the destructiveness of time." ¹

Perhaps we are all a bit like Noah when we embark on the task of starting a collection – whether private, corporate, or even public, it seems to me – and perhaps, as happened to Noah, we end up seeing ourselves overwhelmed by the impossibility of realizing the fundamental desire of any collection: completing it. Because, especially as Ángel González asked years ago in an article: Can a collection of painting ever be completed?² In fact: Is every collection not condemned to essentially be incomplete, to be fragmented? Is not the primordial and insolent desire of possessing which is missing, what actually drives the very act of collecting, the desire of making an inventory and producing a catalogue raisonné that ultimately results in a failed enterprise, as it was for Noah?

From many perspectives, the ARCO Collection is no different from many other collections in this manner. In fact, it shares quite a bit of Noah's dream, in the sense of the primal urgency of finding a version of "pairs", whose mission is to prevent reality from disappearing forever. It is the idea of preserving order and things based on the names of the artists, which at each moment of the collection – designed by various professionals over the course of the years, a sort of "collection of collections" – are amassed without any apparently specific plan, except that of conserving solid works by relevant artists – in itself no mean feat.

Apparently, there is no fixed objective, among other reasons because, as mentioned above, those persons in charge of augmenting the collection have changed over the years – and with them passions and even requirements changed. The "collection of collections" recalls the passion for collecting of Fernando Pessoa, who accumulated personalities and through them built up a fragmentary and rich life.³ A global life organized around disjointed biographies, those of all the subjects that comprise it. They are the writer and at the same time they are not. The same and different, each one of them tracing one or another history; the attempt to begin an unexpected story from each crevice.

This characteristic of the particular in the collective that distinguishes the ARCO Collection, presents each one of the options as part of and disassociation from the whole, almost like forms of preserving time, of preventing the passing of time from ceasing. Each one of the routes is different and at the same time complementary in sketching out the complete narrative; this singularity – the fragmentary that constructs the whole – constitutes the fundamental characteristic of the collection.

It is true that, occasionally, some of the "guest collectors" have ended up staying for longer periods, but this has usually been the exception. Most of the time these are gazes at the point of becoming fleeting, which build up a sort of puzzle – although, as in Noah, it is ultimately transformed into a catalogue raisonné; among other reasons, due to one that in the course of the years seems important. These are acquisitions made at an art fair, that is, of works available at the fair – not of works sought out to complete what is missing. In addition, the project arose from the need of stimulating the collection of art works, something which even now – and more so years ago, when the project was launched – is still absolutely not established in Spain. This is another particularity of the ARCO Collection: creating habits of collecting where there were none.

Yet, in spite of all this, in spite of the inevitably eclectic character of a collection like this one – due to its intrinsic idiosyncrasy, in particular because of the differences between the "guest collectors" – it seems clear that, looking back, there was, in each acquisition, in each proposal, in each wager, a plan, like Noah's, symbolizing the urgency of erecting a complete and permanent system against the destruction of time: the works are "radical" works at the moment of acquisition each time – and therefore purchased at a good price. This point represents one of the greatest virtues of the ARCO Collection: the works were acquired in "real time", at the moment when such works were new and combative, building up a fascinating framework where each work slowly acquired its status of being a "classic" only during the course of time, only while time passes through the collection.

The collection has been built up, not in a premeditated manner, as a creative game of confrontations between various radicalities; between old and new radicalities that sometimes speak of the same things by means of different formulas. This happens, for example, with the works by Karel Appel and Arnulf Rainer, the latter closely connected to the Viennese Actionists, known for their approach of utilizing the body in occasionally violent ways. Their works were acquired between the late 1980s and early 1990s by one of the first "guest collectors", Edy de Wilde.

Appel, p. 104
Rainer, p. 276

This is a radicality, in this case against the system of art itself, that at the moment when the works of these two artists were painted, during the 1980s, it was possible to express via a painting and not only through conceptualizing proposals, such as those of Artur Barrio: rethinking the established order with waste materials, as in his small works in the collection. Barrio is one of the most revolutionary Brazilian artists – although he was born in Portugal – on account of his use of organic and degradable materials, those that can most disturb our Western social hygiene. After spending some time in Angola, where he familiarized himself with African culture, he turned to materials such as garbage, toilet paper, urine, or meat, which has defined his work since the well-known *Libro de la carne* [Book of Meat] from the end of the 1970s. The use of perishable materials lies at the heart of his approach, in a certain manner connected to the idea of the Situationist International: there is no need to create a parallel reality, but only to decontextualize the existing one, of deviating it.

Barrio, p. 116

The same "Situationist" reality is found in the work of the Chilean artist Eugenio Dittborn, who creates a type of work conceived as *mail art*, subversive because it

Dittborn, p. 161

directs our attention to the "peripheries" in an ultimate desire to facilitate communication between countries distant from the hegemonic sites of art production. These are forms of radicality that are constructed from Latin America and it is indeed remarkable how, coinciding with their increasing presence in the art world, the number of artists from this geographic area continues to grow in the collection, sometimes incorporating artists who are already regarded as "classics" in the first years of the twenty-first century – as is the case with Barrio and Dittborn – but always with current works.

But what is this concept of "radicality" that infuses an artistic approach before it is consolidated? It is, perhaps, the unquestionable capacity of revising the previously established, the desire to subvert it with new approaches that move through the passage of time during the course of the years. Regarded from this point of view, even movements as currently established as Minimalism and Arte Povera, magnificently represented in the ARCO Collection – as shall be demonstrated below – were in their time "radical": Minimalism, with its proposals against the passions of Abstract Expressionism, and Arte Povera to a certain extent with its approach against the coldness and literalness of Minimalism itself.

Be that as it may, there are also other movements represented in the ARCO Collection that "officially" demonstrate a tour of the "radicalities" throughout history in their own proper genealogy and subsequent followers. This is the case of the group CoBrA, an acronym for Copenhagen, Brussels, and Amsterdam, which include the aforementioned Karel Appel. CoBrA is usually regarded as a formula of confrontation with the Parisian power from the established discourse, in particular by means of the same genealogy that has its roots in the Belgian Surrealists. In fact, it was the poet Christian Dotremont, closely tied to Belgian Surrealism, who promoted CoBrA together with the Danish painter Asger Jorn. Despite the fact that many of the paintings by CoBrA do not present major innovations from a strictly formal perspective, the journal of the same name and the impact of the group in France in the 1950s and 1960s represent a contribution to the history of culture of great value.

Appel, p. 104

The group, with international character and bringing together theoreticians, ethnographers, poets, and artists, which attempted to design a new world and therefore a different type of art, sought out an encounter with reality via the forces of the unconscious; the kind of painting resulting from this search is well represented by the painting by Karel Appel. Nevertheless, one of the most interesting contributions made by CoBrA concerns the critique of the Rationalist architecture of Le Corbusier, above all because of the implication this would subsequently have on the Parisian approach of Guy Debord and of the Situationist International, which the subversions of Barrio and Dittborn have also been related to.

Perhaps this "revolutionary" line allows one to recognize the affinities with some contemporary works present in the collection, such as the piece by Fernando Sánchez Castillo from 1998, acquired that same year. This artist always revises the established order in his works, in particular what makes up collective memory and the capacity for destruction of modern society. In this specific case, the explosions in the wooden structure that reveal what is guarded in its interior recall certain formulas of the Situationists, for whom the most radical formula for the revolution often proposed *détournements*, that is, shifts of meaning. In other words, games

Sánchez Castillo,
p. 292

of camouflage, as occurs in this work by Sánchez Castillo, where what is apparently playful is transformed into drama.

It is the idea of disruption and change of meaning that is likewise present in a work from the year 2000 – and acquired that same year – by the Brazilian Ana María Tavares. Underneath its appearance of a cleanly delineated metallic sculpture, it recalls the notion of the revolving door of the underground, of a train station, or another place of transit. In fact, the artist often creates such types of "non-places" – to use the term coined by Marc Augé – where a certain melancholy reigns, because they recall all those places we inhabit daily and which speak of our impossibilities. Its use is to a certain extent even ironic, displaced – only the semblance of use – alludes to the Situationist practices, so important in the creation of the radicality mentioned above.

Tavares, p. 311

So many affinities, so many "families", can be traced in the journey through the collection, demonstrating various associations that a first look does not reveal: There is a transverse route through that essence of radicalities that slices through the ensemble of works in this "collection of collections". Later, in the museum, the collection will find a place that protects it, gives it shelter, that completes it, that offers the works of excellent quality – as mentioned – another framework for being exhibited and finding its own discourse inserted in a more structured conception. These are the parallel stories that all collections write little by little, when they are allowed to tell their history and they are confronted with the histories of other collections. This is because the ARCO Collection, just like in the case of the legend of Noah the collector, invokes the urgency of erecting a complete and permanent system against the destructiveness of time.

The narrative of the contemporary

In any case, and despite the obvious gaps, this "collection of collections" is so powerful in the quality of artists and of works that it is possible to establish a chronological narrative of what has taken place since the 1960s, starting precisely with Minimalism, Land Art, and Arte Povera, represented in the ARCO Collection by some of their most outstanding artists. This is extraordinary within the panorama of Spain, where the lack of historical collecting initiatives, even public ones, has as consequence that there are few collections here in which certain "historical" works are present.

Continuing then with the chronological line as a way of approaching the collection, in particular because talking about a collection such as this one by means of specific topics or of the *ars combinatoria* probably does not offer the true dimension of the potential of the narrative – of being able to recount it in chronological order through the works – one should begin by remembering the fundamental transformation that began to occur at the end of the 1960s with the rise of Pop Art. It is a movement from New York that rebels against the Abstract Expressionism's hegemony based on a new "cold" image, with certain advertising and repetitive aesthetics. It is the same "cold" and repeated image that is related to Minimalist Art.

Minimalism proposes a very specific type of narrative: what you see is what you get. Its artists re-use industrial materials as a site for constructing meanings, as

occurs with Dan Flavin, represented in the collection by a work from 1990, purchased in 1991. Flavin creates a type of sculpture that breaks with tradition – among other things, with the pedestal – and forces observers to revise their very position with respect to art. His work is a more at a human scale, constantly employing light, creating a territory that, despite returning to the literalness discussed by Michael Fried in his well-known article that appeared in the journal *Artforum* in June 1967,⁴ perhaps occasionally evokes the contemplative, in contrast to the analysis that contemporary art demands, due to the spiritual connotations that light has always possessed in the West.

Flavin, p. 175

Donald Judd has a similar approach in his work *Untitled* from 1988, acquired in 1989, where he takes up the idea of repetition. In this sculpture – which also lacks a pedestal – any subjective association has been eliminated from a context where, once again, literalness predominates. The work exudes a new sense of originality not based on difference, but on repetition, as one can observe in the boxes made out of materials, moreover, that have nothing or very little to do with tradition: Plexiglas and aluminum. It shares (the) space in the collection with a work by another artist, Carl Andre, whose work from 1980, purchased eight years later, is composed of identical pieces of metal that form a line, employing a modular system very typical of Minimalism. This is a work that takes over the space and which, once again, possesses no more meaning than what one sees.

Judd, p. 198

Andre, p. 101

In spite of the radicalness of its initial approach – repetition as originality, rejection of the pedestal, use of new materials – Minimalist Art soon developed into one of the most powerful art movements, being confronted by artists who looked for answers in nature, such as Richard Long, whose work in the ARCO Collection made out of 248 tons of Cornwall slate, created in 1987 and part of this collection, speaks of a line where the order always generated by the straight edge is modulated by the irregular quality of the pieces of slate.

Long, p. 224

Constantly seeking a confrontation with the "industrial", at the end of the 1960s and beginning of the 1970s The Arte Povera movement began to coalesce in Italy, opposing the industrialized with "poor" materials. This movement is represented in this collection by Giuseppe Penone and Mario Merz. In the case of the former, by the work *Alpi Marittime* [Marine Alps] from 1968, acquired in 1997, in which the artist establishes an essential relationship with nature, performing certain actions in a forest near Garessio in the Alps, which he documents by illustrating the process and the changes in the forest, apparent in the photographs of the passage of time. *Igloo with Fibonacci Numbers* by Merz, from 1994 and purchased a year later, utilizes a curious mixture of materials to construct the structure of an igloo, so tied to nomadic civilizations. The progression of the neon numbers corresponds to the mathematical progression in which each number is the sum of the two previous ones: 1, 2, 3, 5, 8, etc.

Penone, p. 268
Merz, p. 244

These were not the only works that revised the tenets of Minimalism, a movement that had enormous impact in its game of repetitions as freedom in artists such as the US-American Allan McCollum, whose production lies halfway between minimal repetition and appropriation. In his work in the collection he proposes a series of frames displaying a black surface with nothing painted on it, a "substitute" for painting, repeated in seemingly identical fashion, but actually varying each time, as a reflection on the work of art, the copy, and the original. Bülent Şangar's

McCollum, p. 239

Şangar, p. 292

work *The Window* comprises 90 photographs depicting the interior of daily life in a home, playing with what happens inside and outside, revealing the private sphere of the home's inhabitants and the typical Mediterranean customs of Turkey, the artist's country of origin. His work refers as much to the Muslim tradition and its importance of the private, as to a game of repetitions that almost adopts the appearance of a photogram: what appears the same and is different, in a certain sense as Minimalism does.

In any case, as mentioned above, among the approaches that revised Minimalism there were, in fact, several women who rebelled against the coldness of the movement, among them Ana Mendieta, the sentimental partner of Carl Andre, who was accused and subsequently acquitted of her death in strange circumstances in 1985. The case of Mendieta is doubly interesting as she was both a woman and a Latina of Cuban origin and thus excluded for years from the hegemonic discourse. To such an extent that in this collection – although this occurs in the majority of collections – the consciousness of the necessity of her presence among the preeminent artists of the twentieth century only arose in 2007, although the works acquired were from 1974 and 1980. In her works Mendieta performs actions in which the body is implicated, sometimes fused with nature, drawing on the anthropologist and writer Lydia Cabrera, in whose writings Mendieta recuperated the traditions of her native Cuba, but even more importantly, the idea of creating a hybrid writing, a territory that Mendieta cultivates in each work, using photography as a medium to document the action.

Mendieta, p. 242

She is not the first case of women being included in art collections, although sometimes somewhat belatedly. This occurred, for example, in the case of the ARCO Collection with Adrian Piper, represented by an early and tremendously important work. The emergence of so-called "Postmodernism", which from 1980 on began to take up "conceptual" proposals and lend them enormous heterogeneity, triggered changes in the fundamental notion of art. In fact, as the decade progressed art moved away from "styles" – like Minimalism or Arte Povera – and in its rupture with molds and hierarchies became increasingly multiple. These were pluralist years, when the return to painting and drawing – Sigmar Polke or Francesco Clemente – co-existed with a poetics of an aftertaste of Minimalism applied to the new sculpture, without a pedestal and with a return to the everyday object, as in the case of Ángel Bados and his games with the contrast between materials such as wood and objects from everyday life, which, engaged in a dialogue, seek to extract the poetry implicit in the movement.

Piper, p. 271

Polke, p. 272

Clemente, p. 149

Bados, p. 113

One could, as a matter of fact, say that there are two fundamentally crucial moments in the ARCO Collection: the first one corresponds to the nucleus surrounding Minimalism, Land Art, Arte Povera and early conceptualists such as Sol LeWitt – represented with a small *gouache* from 1989 – or Esther Ferrer, with a work of geometries made of threads from the mid-1990s. And the second moment is the emphasis from the mid-1980s on "gender studies" and "Post-Colonialism", certainly the part of the collection that most comfortably fits in the line and approach of the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.

LeWitt, p. 221

Ferrer, p. 174

These were some of the issues addressed in 1990 by the US critic and activist Lucy Lippard in her classic book *Mixed Blessings. New Art in Multicultural America*. Lippard wrote about a topic already known then as "multiculturalism" and

in the course of the book made evident some of the limitations and false solutions, which the historian has to face when dealing with such a thorny and tricky issue. Multiculturalism was regarded in her book from the American perspective, yet from all of the Americas, as the author specified. The stage was set for the debate: "minorities" refused to remain "minorities" and in a country such as the United States, of such an intense cultural and racial variety, artists from the most diverse geographical origins decided to make art that told their own history, that spoke of their own problems.

Nowadays, the propositions of multiculturalism and even of Post-colonialism have been accepted and in today's world certain new geopolitical relationships have emerged, in addition to the change in the plural and de-hierarchized subjectivity proposed by post-modernism: places once ignored have now become part of the hegemonic discourse, as has occurred with Latin America. If the old notion of the West has lost its supremacy to Latin America or Asia, the concept of "alterity" now possesses meanings that only a few years ago were inconceivable.

Without a doubt, the presence of Latin America is one of the most interesting aspects of this collection too, even though this extends beyond the case of the young artists from Latin America, who are quite well represented, from the Brazilian Rosângela Rennó to the Anglo-Mexican Melanie Smith, including the Belgian artist settled in Mexico, Francis Alÿs, and the Colombian Óscar Muñoz. It is revealing to observe how in the majority of collections – and even in how such discourses are carried out – that if there are artists from Latin America regarded as "classic", they have actually emerged after the younger artists, who correspond to the *boom* of everything Latin American occurring since the mid-1990s.

Rennó, p. 282
Smith, p. 305
Alÿs, p. 100
Muñoz, p. 257

From this perspective the ARCO Collection also represents a very positive exception, since the classic Venezuelan "op artist" Jesus Soto entered the collection in 1992, at a time when Latin American art was only tentatively emerging in Europe and the United States. His work *Blanco sobre blanco y vibración* [White on white and vibration] from 1991 is evidence of how since the mid-1960s a type of art that sought the non-figurative and even optical effects from the movement of the metal bars was being developed in Latin America, in particular in Venezuela. This was a way of making art that continued to evolve in time, producing works that appealed to optical sensations and which, together with Concretism in Brazil, are linked with certain forms of a revision of Minimalism – or at least with a parallel discourse also carried out in that geographic area since the mid-1960s – even if the dominant discourse did not pay attention to these changes for decades, since they were taking place in the supposed "periphery". In this manner, the hegemonic history of art, that we have accepted as authentic and true, which has been proposed as the only possible vision, is configured from what occurs in the center of power – in this case New York, as happens with Minimalism. Other events, those which occur in other places, are ignored or only included in the textbooks much later. What is more, when they are recuperated, then only as part of a dream adapted to the necessities of that discourse of authority.

Soto, p. 307

For this reason the early appearance of Jesús Soto is essential when reappraising the role of the ARCO Collection in the local – and even international – context. Possibly this example is one of the most conspicuous ones as regards the strategies of the collection itself, of its efficiency in acquiring "in real time", of the way

in which each piece maintains that "radicality", which in turn continues to generate a network of affinities between works from different moments; those works that ultimately represent the collection of the present itself as it happens.

1 John Elsner / Roger Cardinal, "Introduction", in *The Cultures of Collecting*, eds. John Elsner / Roger Cardinal (Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1994), pp. 1-2.

2 Ángel González, "Un poco sobre nada: contra los así llamados coleccionistas de pintura", *El coleccionar y las cosas*, ed. Estrella de Diego, *Revista de Occidente*, no. 141 (February, 1993): 56 ff.

3 Luisa Braz de Oliveira, "Fernando Pessoa, Conservateur d'autres objets. Un lettre de 1935", in *Le collections. Fables et programme*, ed. Jacques Guillerme (Champ Vallon: Seyssel, 1993), p. 39.

4 Michael Fried, "Art and Objecthood", *Artforum* (June, 1967).

EXPOSICIÓN / EXHIBITION
CA2M 09/10/14 - 01/02/15

TRABAJE DESDE SU CASA
GANANDO \$ 9,700.000
CITAS: 55-76-92-49

TRABAJE DESDE SU CASA
GANANDO \$ 2.500
CITAS: 55-76-92-49

TRABAJE DESDE SU CASA
GANANDO \$ 2.500
CITAS: 55-76-92-49

TRABAJE DESDE SU CASA
GANANDO \$ 2.500
CITAS: 55-76-92-49

TRABAJE DESDE SU CASA
GANANDO \$ 2.500
CITAS: 55-76-92-49

TRABAJE DESDE SU CASA
GANANDO \$ 2.500
CITAS: 55-76-92-49

| | |
|-----------------|-----------------|
| 1.000 unidades | 1.000 unidades |
| 2.000 unidades | 2.000 unidades |
| 3.000 unidades | 3.000 unidades |
| 4.000 unidades | 4.000 unidades |
| 5.000 unidades | 5.000 unidades |
| 6.000 unidades | 6.000 unidades |
| 7.000 unidades | 7.000 unidades |
| 8.000 unidades | 8.000 unidades |
| 9.000 unidades | 9.000 unidades |
| 10.000 unidades | 10.000 unidades |
| 11.000 unidades | 11.000 unidades |
| 12.000 unidades | 12.000 unidades |
| 13.000 unidades | 13.000 unidades |
| 14.000 unidades | 14.000 unidades |
| 15.000 unidades | 15.000 unidades |
| 16.000 unidades | 16.000 unidades |
| 17.000 unidades | 17.000 unidades |
| 18.000 unidades | 18.000 unidades |
| 19.000 unidades | 19.000 unidades |
| 20.000 unidades | 20.000 unidades |







Small text label on the wall, possibly an artist's name or title.

























HANDI TRAVEL
FLIGHTS, CRUISES & TRAIN TICKETS



DISNEYLAND PACKAGES
FUN IN THE
SUN TICKETS
WE REMEMBER THE
PEOPLE'S WAR

Л

Л

A

Mariano MAYER

A

Ser hablado por las voces, fragmentarias, de los otros

Pocos escritores pudieron imaginar y fagocitar como Walter Benjamin una obra de arte total, armada solo por fragmentos, como el *Libro de los pasajes*. Una obra de más de mil páginas, iniciada a partir de 1927 e interrumpida en 1940 a raíz del suicidio de su autor en Portbou, compuesta solo de fragmentos, citas, fichas y misceláneas cuya estructura hace del fragmento una forma particular de totalidad. Para Benjamin los fragmentos eran, antes que aspectos parciales de una visión, "particulares momentos" capaces de descubrir "el acontecimiento histórico total" y elaborar una filosofía material de los ritos urbanos del siglo XIX. Esta voz que se inicia en voces anteriores y que permite a un autor ser hablado por otros es una condición que atraviesa toda colección, más allá de su característica temática. Si bien la ventriloquia es una de las cualidades de la acción de coleccionar que permite al sujeto que rastrea y conserva objetos y materiales pronunciarse a través de otros medios, en el caso de la Colección ARCO se trata de una ventriloquia plural.

Así, entre el palimpsesto, ese manuscrito que muestra las huellas de la escritura anterior y la estructura coral, la Colección es fruto de la intervención y participación de diversos asesores, que desde la década de los ochenta hasta la actualidad, han dado forma y sustento a las trescientas piezas que, hasta el momento, forman parte de la Colección. Estos "coleccionistas invitados", como los nombra Estrella de Diego en el texto presente en este mismo catálogo, han ocupado diversas franjas de tiempo y han estado solos o conformando distintas asociaciones. En 1987 y coincidiendo con los primeros años de la feria, la Colección irrumpe en el panorama español con unas intenciones muy concretas, que se podrían resumir en el hecho de organizar cierto acervo de lo contemporáneo. Este cúmulo cultural abogó tanto por la conservación patrimonial como por la transmisión de conocimiento, y a la vez fomentó unos rumbos de coleccionismo, de características internacionales, escasos hasta ese momento en nuestro contexto.

Preservar aquellas piezas, cuyo hacer plantea un modo de especular con el presente en el que las obras han sido creadas, obliga a que en todo momento la noción de memoria viva se active. Y como un lenguaje cuya naturaleza resulta asertiva, a las primeras decisiones de compra tomadas por Edy de Wilde, uno de los nombres centrales de la museografía contemporánea europea, se le anexaron otras hasta conformar el actual contenido específico, cuyo alcance traspasa la propia Colección ARCO. Edy de Wilde, en una entrevista realizada por Judy Cantor, dejaba entrever con claridad cómo la Colección se inició con intenciones tanto de visibilizar unas prácticas artísticas modeladoras de toda noción contemporánea, como de transmitir y compartir los discursos y caminos que tales prácticas forjaban¹. "Yo creo que se trata más de una manifestación que de una colección —señalaba De Wilde— es la manifestación de una actividad comercial de arte contemporáneo que se produce por primera vez en España y muestra un poco lo que han hecho y qué posibilidades hay para los coleccionistas particulares. Mi idea es que los museos españoles de arte contemporáneo puedan solicitar obras en préstamo a la Fundación ARCO y eso sí que tiene sentido. Una colección significa que las obras muestren cierta coherencia conceptual y la personalidad del coleccionista que las elige, guiado por su propio instinto, por su propio temperamento, por sus propias ideas. Por eso me he mostrado un tanto reacio a presentar lo que he adquirido para ARCO

como una colección. Es una simple selección basada en la calidad. Teniendo en cuenta la calidad y lo exiguo del presupuesto, he comprado cosas buenas, aunque a veces muy pequeñas, de artistas importantes. He procurado equilibrar las distintas actitudes artísticas, Richard Tuttle y James Turrell, por ejemplo o Ulrich Rückriem y Donald Judd".

Tuttle, p. 317
Turrell, p. 316
Rückriem, p. 287
Judd, p. 198

Guiado por la calidad museística de las piezas, el primer listado de obras, casi sin proponérselo, empezó a transmitir aquello de lo que el propio De Wilde decía carecer en un principio: la coherencia conceptual y la personalidad del coleccionista. A tal punto que los primeros invitados a realizar compras para la Colección se vieron, de alguna manera, orientados por los impulsos que tal conjunto de piezas y nombres emitían. Glòria Moure es una de ellas: "La idea era continuar la línea que ya se había formado y mantener la personalidad que Edy de Wilde le había otorgado a la Colección. La visión recaía sobre figuras relevantes del arte contemporáneo y yo intenté continuar esa línea. A la vez intenté apoyar a las jóvenes generaciones, como Helmut Dorner y Michel François. Siempre en el marco de la feria, tenía la voluntad de que los grandes nombres que formaban el arte contemporáneo estuvieran presentes en la Colección con buenas piezas. Y a la vez intenté hacer las compras con un sentido de construir un patrimonio histórico, desde luego pensando en el futuro"². Glòria Moure llegó incluso a cumplir otro de los deseos iniciales de Edy de Wilde, ya que entre 1996 y 2014 la Colección ARCO estuvo alojada en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) de Santiago de Compostela. "Recién me incorporaba a la dirección del museo, fue un lujo poder contar con la Colección en los primeros años de andadura del CGAC, ya que era un museo que recién empezaba y que no tenía colección. Por lo tanto, era ya empezar con una situación que permitía realizar diversas actividades, convocar a los artistas para hablar de las obras, realizar exposiciones alrededor de los temas propios de la Colección, en fin, se trató de un juego fantástico. Tener en depósito una colección de estas características facilitó mucho el trabajo."

Dorner, p. 163
François, p. 179

Este grado de atención hacia el legado patrimonial y hacia el uso que una colección puede llegar a facilitar, fue uno de los ejes centrales de las primeras etapas de configuración de la Colección ARCO. Jan Debbaut, quien realizó compras en 1997, así lo recuerda: "A la hora de presentar mi selección tuve en cuenta los pocos museos españoles de arte contemporáneo que había en esa época, pensé que las obras de la Colección se podrían prestar a esos museos. Me acuerdo que tenía que ser muy rápido a la hora de tomar decisiones. Tuve la posibilidad de ver las obras un día antes de que la feria abriera, de todos modos tuve que decidirlo casi en el instante, me dieron una noche y fue una noche de mucho estrés, detrás de mi primer portátil. En 1997 yo era director del Van Abbe Museum y antes había trabajado como comisario junto a Rudi Fuchs y estaba muy al tanto de cuestiones relacionadas con el Arte Povera y la pintura alemana. Por ese motivo elegí la obra de Markus Lüpertz y Giuseppe Penone. En esa época el Arte Povera estaba asociado solo a nombres como Jannis Kounellis o Mario Merz, por ello me pareció importante prestarle más atención a un artista como Penone, que en su día había sido muy subestimado. Por otra parte, la selección representa mi propia generación: Juan Muñoz, Rodney Graham o Mike Kelley".

Lüpertz, p. 230
Penone, p. 268
Kounellis, p. 208
Merz, p. 244

Muñoz, p. 256
Graham, p. 183
Kelley, p. 202

La piedra fundacional, a esta altura ya plural, de la Colección ARCO no solo trazó cierta estructura, sino que ayudó a terminar de construir un ambiente de

colaboración a partir del cual profundizar y extender el desarrollo de la Colección. María de Corral, que realizó compras junto a Dan Cameron a lo largo de varias ediciones de la feria, recuerda: "Edy tenía una gran visión y otra cosa de la que tanto Dan como yo nos aprovechamos, era su prestigio el que ayudaba a hacer esa colección. Y es que realmente los precios que le hicieron las galerías eran inauditos, incluso para el tiempo en el que los compró. Había una gran ilusión y las galerías entendían que era una colección internacional que se hacía en Madrid, que no había ninguna colección de estas características. Cuando Dan y yo llegamos, lo primero que hicimos fue analizar todo lo que ya se había comprado y entonces decidimos que debíamos comprar arte de la década de los noventa y dos mil, saltándonos los años ochenta. Nuestra idea fue comprar el arte de ese momento, con alguna compra que hicimos de obras del pasado. No nos parecía honesto el hecho de comprar siempre en la misma galería, por ello nos preocupábamos por comprar el máximo de obras que nuestro presupuesto nos permitía, en el máximo de galerías. Paseábamos y visitábamos cada *stand* y, si bien intentábamos reservar muchas obras, no comprábamos hasta el último momento. Por un lado, queríamos visitar y ver las propuestas de toda la feria y, por otro, al tener un presupuesto específico teníamos que hacer cuentas. Todo se hacía al final, salvo algunas piezas que nos parecían excepcionales, pero así y todo muchas de estas piezas, como la de Francis Aljys, fueron compradas el último día. Las galerías se portaron magníficamente y nos ayudaron a hacer la Colección, ya que les indicábamos nuestras intenciones". Alcanzar tal situación de sinergia permitió construir un sistema de vínculos a partir del cual avanzar. "El hecho de que pudiéramos incorporar tantas obras tiene que ver también con nuestra apuesta por gente más joven, pero también con unos precios que no hubiéramos podido comprar en otro contexto. Nuestra prioridad no era tanto que fuera una obra típica o representativa del artista, sino que la obra fuera buena y que realmente obedeciera a su trabajo. Por ejemplo, la pieza de Wolfgang Tillmans, una pared entera de su trabajo, o la pieza de Jorge Macchi significaron, sin duda para aquella época, una gran oportunidad. Llevar nuestras decisiones con respecto a las compras hacia el terreno de la pura realidad era algo que nos interesó mucho en ese momento." Dentro de estas líneas de acción complementarias, la del arte latinoamericano es una inclusión que se empezó a efectuar con firmeza a partir de este periodo. María de Corral recuerda cómo "[...] en España prácticamente no se había visto nada de arte latinoamericano; cuando se hablaba de arte latinoamericano se hablaba casi siempre de los mismos artistas: Lygia Pape, Lygia Clark, Jesús Soto. Yo creo que nosotros éramos muy conscientes de esta segunda o tercera generación de artistas latinoamericanos y de sus propuestas. Eran propuestas de mucha actualidad y nos parecían mucho más actuales, incluso que las de muchos artistas europeos".

Aljys, p. 100

Tillmans, p. 312
Macchi, p. 232

Soto, p. 307

"Al leer detenidamente —agrega Dan Cameron— la lista de obras adquiridas para la Colección ARCO durante los nueve años que trabajé seleccionándolas con María de Corral (más uno con Iwona Blazwick), compruebo lo rápido que el arte contemporáneo se expandió a lo largo de este periodo. Las anteriores adquisiciones eran de artistas estadounidenses o de un número relativamente pequeño de países de Europa Occidental. Sin embargo, de los 118 artistas de la lista, 45 son de esta última región (sin incluir un checo, un serbio, un esloveno, un albanés y dos turcos), mientras 35 provienen de países latinoamericanos y solo ocho de los Estados Unidos, además de dos canadienses. Hay también tres

artistas africanos, tres asiáticos, dos australianos y dos de Oriente Próximo, que evidencian una pequeña cantidad, que cada vez iría en aumento, de artistas de estas regiones. Otra transformación destacable que ocurría en ese momento fue en los soportes. Si la pintura y escultura dominaron las adquisiciones anteriores, 53 artistas de la lista están representados en la Colección por fotografías, y 19 más por vídeos. Otros seis tienen trabajos que pueden catalogarse como nuevos soportes —cajas de luz, neón, ledes—, lo que resulta en que 78 de los 118 artistas que adquirimos están presentes a través de medios no tradicionales. Un factor que puede haber sido significativo en este cambio fue el deseo por nuestra parte de usar el presupuesto de la manera más eficiente posible. Durante el periodo en cuestión, la fotografía tenía aún unos precios muy competitivos en relación con la pintura y la escultura."

Avanzar en la idea de representar unas dinámicas de producción artística o, mejor dicho, en la posibilidad de construir una plataforma que permita indagar sobre lo que puede llegar a significar lo contemporáneo, no solo aumenta el mapa, sino que incorpora nuevas posiciones. En esta ecuación, donde sumar piezas no solo es aumentar sino complejizar y extender puntos de vista, puede llegar a manifestarse, como en el caso de Chus Martínez y Sabine Breitwieser, un interés por incorporar no solo nombres, sino algunas de las trayectorias artísticas menos representadas. La inclusión de las mujeres artistas, por parte de las comisarias, tiene que ver con esta voluntad. "Es importante entender —indica Chus Martínez— que existen diferencias entre la producción de artistas mujeres, esas diferencias no solo se pueden subsumir a cuestiones de género. Las mujeres artistas, por así decirlo, históricamente han definido determinadas sensibilidades hacia el cuerpo, hacia la acción, hacia una relación distinta con el espacio, hacia una relación distinta entre la producción artística y el espectador, hacia una comprensión de la relación distinta entre individuo y materia, individuo y naturaleza, individuo y espacio. Y eso no es algo que se dé porque uno es mujer u hombre, sino porque históricamente, y por la posición que las mujeres han tenido dentro del arte, las han acercado a reflexiones que se han dado de un modo distinto. Reflejar eso en nuestros programas expositivos, incluso en el mercado y cada vez más en las compras y en las colecciones es importante. Debemos contextualizar esta cuestión de una forma nueva, tampoco podemos reducirlo a una cuestión de género, debemos intentar entender qué significan determinadas sensibilidades y qué indican estas sensibilidades para con el resultado final. Creo que tanto Sabine como yo tenemos un interés marcado por obras de carácter conceptual, por intentar establecer dentro de las colecciones una mayor comprensión de la producción artística de artistas mujeres y una mayor comprensión de lo que significa la etiqueta género dentro de ese contexto, y también un interés por obras que tienen un sentido del riesgo. Artistas como Artur Barrio, que en ese momento eran menos conocidos, representan de muy buena forma ese lenguaje que está más abierto a formas experimentales de entender medios como la fotografía, la pintura, la performance. Entender que el arte no es solo la representación de objetos, sino que a veces incluso es el residuo de una acción, que la performance es también monumento y no solo un acto efímero. Es decir, todo ese tipo de reflexiones que pululan por nuestro imaginario y a las que el espectador cada vez está más próximo, tienen que recibir un énfasis una y otra vez. En ese sentido, Artur Barrio o las obras de VALIE EXPORT que compramos son un buen ejemplo de ello."

Barrio, p. 116

EXPORT, p. 170

A través de diversos impulsos y preocupaciones, cada uno de los gestores directos de las piezas de la Colección apela a la imposibilidad de establecer, a partir de cada una de las obras que se han ido sumando, una estructura de conectividad total. Sin embargo, hay quienes se interesaron por entender las incorporaciones como una suerte de representación en donde entran en juego temas tan puntuales o determinantes como puede ser la amistad, entendida no como favoritismo sino como fuente de proximidad y conocimiento. Jan Debbaut recuerda cómo hacia mediados de los años noventa: "Juan Muñoz no tenía la representación que tiene ahora, por ejemplo. La obra de Muñoz es una pieza maravillosa y estoy muy feliz de haberla seleccionado. Es verdad que éramos muy amigos Juan Muñoz y yo. Le llamé aquella noche y supongo que Muñoz llamó a su galería para conseguir un descuento. Era importante para mí lograr que una obra perteneciente a su primera etapa de trabajo acabase en los museos españoles". En otros casos las vinculaciones se dan por bloques más o menos acotados y expresan prácticas discursivas vinculadas a los intereses de los propios seleccionadores. A su vez, cada comisión de compra, como indica Chus Martínez, "refleja su lectura de las obras que han comprado anteriormente". Así, el reconocimiento entendido como un reflejo, donde el gusto opera como una caja de herramientas, ofrece la posibilidad de incorporar voces al entramado general. "Vistas con la perspectiva que me da el ir conociendo poco a poco el conjunto de la Colección —comenta José Guirao—, veo las piezas de mi selección dentro de una línea que sigue bastante el perfil que tomó la Colección en esos años: una cierta representación nacional (Pilar Albarracín), junto a artistas extranjeros escasamente presentes en colecciones españolas (Jack Strange, Muntean & Rosenblum). Todas parecen reflexionar sobre el poder del arte, sea para engañar (Pilar Albarracín), para narrar historias (Muntean & Rosenblum) o para pensarse a sí mismo (Wendy White)."

Albarracín, p. 95
 Strange, p. 308
 Muntean &
 Rosenblum,
 p. 255
 White, p. 324

Pero así como la recepción de la producción artística por parte de la propia feria fue cambiando con el tiempo, la modalidad de adquisición de piezas también. Cuando Ferran Barenblit fue invitado a adquirir obras para la Colección, el proceso había cambiado respecto a años anteriores. "Tres comisarios realizamos una selección de obras, tres cada uno, que luego fueron votadas por aquellos que aportaron recursos para su adquisición. Viendo las tres obras que yo he podido señalar en 2013 y 2014, observo que apuntan a tres direcciones diferentes, muy presentes en la Colección. En el caso de Maria Loboda, enlaza con las muchas obras de artistas que, en el momento de su adquisición, aún se pueden considerar emergentes o, en todo caso, en el primer tercio de su carrera. La obra también enlaza con la Colección con una formalización poco habitual (es una lámpara), y un lenguaje oculto que el espectador debe descubrir en su interior. Semejante lenguaje oculto se da también en la obra de Néstor Sanmiguel Diest, solo que en este caso se trata de otro tipo de artista, también habitual en la Colección, el de difícilmente encasillable. El caso de Néstor es muy particular: la obra también enlaza con la reivindicación de la pintura presente en pocas obras de esta colección, pero de forma muy contundente. Por último, Elina Brotherus pertenece a otro grupo presente en la Colección, la relacionada con el país invitado. Adquirida el año que Finlandia estaba presente en ARCO, son dos fotografías que refuerzan la Colección, en lo que tiene de visitar la propia historia, como una forma de viajar hacia el pasado."

Loboda, p. 222

Sanmiguel Diest,
 p. 293

Brotherus, p. 132

La nueva modalidad de adquisición parecería orientar la selección hacia un tipo de internalización de contenidos, donde las pesquisas se expresan de un modo un tanto más concentrado. Taru Elfving explica por ejemplo que la trilogía de vídeos de Carlos Motta "revela las profundas e intrincadas relaciones entre el colonialismo y los tabúes sexuales, a lo largo de un viaje a través de un río en Colombia. En estos trabajos de investigación documental la narración ondea intensamente entre la visión poética y la historia política y mitológica. A través de este prisma, la serie de vídeos aporta luz sobre el complejo entramado del imaginario colectivo y las ideologías, pero también sobre la relación entre nuestra corporalidad y el entorno. La maestría en la ejecución, así como el formato, complementan la innovadora contribución crítica que Motta realiza con este trabajo".

Motta, p. 250

Por su parte, María Inés Rodríguez y Adriano Pedrosa recuerdan especialmente algunas de las piezas que propusieron: "Stone Deaf de Milena Bonilla consiste en un vídeo y el calco en papel de la lápida de la tumba de Karl Marx en Londres. El calco proviene del texto de la lápida de la primera tumba, que declara el traslado de los restos del autor alemán y su familia a un lugar diferente en 1954 y en cuya situación se erigió un monumento en 1956. El vídeo se centra en la antigua tumba de Marx y muestra diversos insectos (hormigas, avispas y escarabajos, así como un caracol) saliendo a la superficie por las grietas de la piedra".

Bonilla, p. 125

"Adriana Bustos, otra de las artistas que sumamos a la Colección, trabaja en el proyecto *Antropología de la mula* desde 2007, dibujando el paralelismo existente entre los animales que se utilizaban para transportar metales preciosos en Potosí (Córdoba, Argentina), durante el periodo colonial entre los siglos XVI y XVIII y las mujeres que actualmente son utilizadas como correo humano para el contrabando de drogas; 'mula' es la palabra que se utiliza para designar tanto al animal como a estas personas. Bustos adopta el formato de 'láminas didácticas' utilizadas en las escuelas, cruzando y superponiendo la información obtenida en su investigación y de las conversaciones con estas 'mulas', elementos históricos, material de archivo y fragmentos de entrevistas."

Bustos, p. 136

Este presente de producción artística que expresa la Colección ARCO es transmitido como una fuerza movilizadora de cambio y una voluntad por sostener y reflejar el arte contemporáneo. Y su fórmula, acentuar el coleccionismo privado e institucional del arte contemporáneo, producido por las generaciones que lo están elaborando en tiempo presente, para Jan Debbaut es visto como un modelo. "La formación de la Colección ARCO siempre me resultó una buena fórmula. Cuando fui nombrado director de colecciones en la Tate, tuve que hacer en el museo realmente un gran esfuerzo de recuperación. Ya que antes del año 2000 la idea de un museo británico comprando con dedicación el arte joven era algo poco habitual, existía un gran miedo y además nos faltaba presupuesto para poder realizarlo en condiciones. Outset es una organización de coleccionistas que existe ahora en siete países y que tiene el objetivo de estimular arte joven. Esta organización compra piezas de artistas jóvenes y las dona directamente a los museos. Entonces, cuando empecé como director en la Tate, lo primero que hice fue poner este programa en marcha. La fórmula de la Colección ARCO fue de gran ayuda para mí, fue la base que me permitió estructurar una manera de introducir arte joven en la Colección del museo."

Como esta pregunta y respuesta —¿para qué leer? si no es, en última instancia para seguir leyendo— acalla todo reclamo de productividad, la evolución extendida y tentacular de la Colección ARCO, realizada a través de condiciones y relaciones experimentales y alentada por diversos agentes culturales, alimenta un deseo nunca colmado. Ante la solicitud de consejo para adquirir obra, Edy de Wilde respondía: "Al decir me gusta mucho esta pintura o esta escultura y esa otra no me gusta, ya podemos tomar nuestras propias decisiones. Si compramos una cosa, la ponemos en nuestra casa. Y si miramos a diario ese cuadro o esa escultura, muchas veces la vemos y no nos dice nada, porque no somos conscientes de verla. Pero, en el momento menos pensado, ese cuadro de pronto nos parece maravilloso. Si no es realmente de la mayor intensidad, que, en definitiva, yo creo que es lo mismo que la calidad, es que ese cuadro o esa escultura ya no puede responder a nuestras preguntas. Entonces se acabó, ya no sirve, se vuelve aburrida. El nivel más alto que alcanza una obra de arte es cuando consigue responder una y otra vez a nuestras preguntas, aunque las cuestiones sean subjetivas, obviamente. Si se mira la obra en ARCO, por ejemplo, se puede seguir la intuición y nada más. Es como enamorarse. No se puede hablar de ello, no se pueden defender argumentos".

1 Entrevista de Judy Cantor a Edy de Wilde publicada en *Colección Fundación ARCO. Arte internacional de los 80 y 90* (Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1992).

2 Las declaraciones de Glòria Moure, Jan Debbaut, María de Corral, Dan Cameron, Chus Martínez, José Guirao, Ferran Barenblit, Taru Elfving, María Inés Rodríguez y Adriano Pedrosa son extractos de entrevistas realizadas entre junio de 2014 y enero de 2015 expresamente para este catálogo.

To Be Spoken By The Fragmentary Voices Of The Others

Few authors were as able as Walter Benjamin of imagining and internalizing a total work of art, built only on fragments, as is the case of the *Passages*. A work of over one thousand pages, initiated in 1927 and interrupted in 1940 due to its author's suicide in Portbou, composed only of fragments, quotes, index entries and miscellany, the structure of which turns the fragment into a specific form of totality. For Benjamin, rather than partial aspects of a vision, these fragments were "specific moments", capable of discovering "the total historical event" and elaborating a material philosophy of the urban rites of the nineteenth century. That voice that starts off in previous voices and that allows an author to be spoken by others is a condition that traverses any collection, beyond any subject matter characteristic. While ventriloquism is one of the qualities of the act of collecting, that allows the subject who tracks down and preserves objects and materials to speak out through other means, in the case of the ARCO Collection, we are dealing with a plural ventriloquism.

Thus, amidst the palimpsest, that manuscript that reveals the traces of previous writing and choral structure, the collection is the result of the intervention and participation of different advisers, who, from the decade of the 1980s until today, have produced a body of 300 pieces that, as of this writing, are part of the ARCO Collection. These "guest collectors", as Estrella de Diego calls them in her text in this catalog, have occupied different time periods, and have worked alone or as part of different associations. In 1987, and coinciding with the first editions of the fair, the ARCO Collection bursts into the Spanish art scene under a series of very clear intentions, which could be summarized as the act of organizing a certain body of contemporaneity. This cultural cumulus pleaded as much to heritage conservation as to the transmission of knowledge, and, at the same time, championed series of lines of curating, with an international focus, hitherto scarce in our context.

To preserve these pieces, an act that posits a mode of speculating with the present in which these works were produced, forces, at all times, the activation of the notion of living memory. And, as a language of an assertive nature, the first decisions of acquisition taken by Edy de Wilde, one of the central names in contemporary European museology, were joined by others, until arriving at the current specific content, the outreach of which goes beyond the ARCO Collection itself. In an interview by Judy Cantor, Edy de Wilde clearly revealed how the collection was initiated with the intention of shedding light both on a series of art practices that were modeling all contemporary notions, and of sharing the discourses and paths forged by these practices.¹ "I think it is a manifestation, rather than a collection" - noted de Wilde - "it is the manifestation of a commercial contemporary art activity that was taking place for the first time in Spain, and that indicates to some extent what has been done, and what possibilities there are for private collectors. My idea is that Spanish contemporary art museums can take works on loan from the ARCO Foundation, and that does make sense. A collection implies that the works present a certain conceptual coherence, and the personality of the collector that chooses them, guided by their own instinct, their own temperament, and their own ideas. This is why I have been so averse to the idea of presenting what I have acquired for ARCO as a collection. It is a simple selection based on quality. Bearing in mind the quality and the meager budget, I have acquired good pieces - even if small ones - by important artists.

I have tried to keep a balance between different artistic attitudes. Richard Tuttle and James Turrell, for example. Or Ulrich Rückriem and Donald Judd".

Tuttle, p. 317
Turrell, p. 316
Rückriem, p. 287
Judd, p. 198

Guided by the quality on a museum level of the pieces, the initial shortlist of works almost unwittingly started transmitting that which de Wilde himself said lacked at the beginning: conceptual coherence and the personality of the collector. To such an extent, that the first guest collectors invited to make acquisitions of the Collection found themselves somewhat oriented by the impulses issued by such a group of pieces and names. Glòria Moure is one of them: "The idea was to continue along the already traced lines and to maintain the personality that Edy de Wilde had granted the collection. That vision fell on important contemporary art figures, and I tried to maintain that line. At the same time, I tried to champion new generations, as was the case with Helmut Dorner and Michel François. Always within the framework of the fair, I wanted the great figures in contemporary art to be present in the Collection with good pieces. At the same time, I tried to make the acquisitions with a sense of building up a historical heritage, obviously thinking about the future."² Glòria Moure went as far as to fulfill another of Edy de Wilde's initial wishes, for between 1996 and 2014 the ARCO Collection was hosted at Santiago de Compostela's Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC). "I had just joined the museum's management team, and it was a dream come true to be able to have the Collection there, back in the early days of the CGAC, since the museum was recently opened, and lacked a collection. Thus, this allowed us to depart from a situation that would allow us to organize different activities, to invite artists to talk about their work, to produce exhibitions around the subject matter engaged by the collection, and, in general, it was a great move. To host such a collection made things much easier."

Dorner, p. 163
François, p. 179

This degree of attention to the heritage and the use facilitated by a collection was one of the central axes of the initial stages of development of the ARCO Collection. This is how Jan Debbaut, who made acquisitions in 1997, remembers: "When presenting my selection, I took into account the very few contemporary art museums in Spain at the time, and I thought that the works in the Collection could be loaned to these museums. I remember having to take decisions really quickly. I had the chance to see the works a day before the opening of the fair, and, in general, I had to make decisions on the spot, they gave me a night, and it was a very stressful night, spent in front of my first laptop in 1997. I was the director of the Van Abbe Museum, and I had worked previously as a curator with Rudi Fuchs, and I was very much up to date on Art Povera and German painting. This is why I chose the work of Mark Lüpertz and Giuseppe Penone. Back then, Povera was only associated with names such as Jannis Kounellis or Mario Merz, which is why I thought it was more important to pay attention to an artist such as Penone, who was very underrated at the time. On the other hand, the selection presents my own generation: Juan Muñoz, Rodney Graham, or Mike Kelley."

Lüpertz, p. 230
Penone, p. 268
Kounellis, p. 208
Merz, p. 244
Muñoz, p. 256
Graham, p. 183
Kelley, p. 202

The - at that stage, already quite expanded - foundation stone of the ARCO Collection not only traced out a certain structure, but helped complete the construction of an atmosphere of collaboration, on the basis of which to go deeper and extend the development of the collection. María de Corral, who made acquisitions together with Dan Cameron throughout a number of editions of the fair, remembers: "Edy had a great vision, and another thing both Dan and me took advantage of, was his prestige, which helped build up this collection. The

truth was that the prices the galleries offered him were unprecedented, even at the time he made the acquisitions. There was a lot of enthusiasm, and the galleries had understood that this was an international collection made in Madrid, that there was no other collection of these characteristics anywhere else. When Dan and me arrived on the scene, the first thing we did was to analyze everything that had already been acquired, and then we decided that we should acquire art from the decade of the 1990s and the 2000s, and skip the 1980s. Our idea was to collect the art of that historical moment, with an occasional acquisition of works from the past. We didn't find it honest to acquire work always from the same gallery, which is why we took care in acquiring as many works as our budget allowed, from as many galleries as possible. We would walk around and visit every single booth, and, while we tried to reserve many works, we didn't execute the acquisitions until the very last moment. On the one hand, we wanted to visit and see the proposals of the whole fair, and, on the other hand, since we had a limited budget, we had to be careful with our spending. Everything was decided at the last moment, except some pieces that we found exceptional, but even in those cases, like the piece by Francis Alÿs, it was a last day acquisition. The galleries treated us magnificently, and helped us build up the Collection, since we always revealed our intentions to them." Arriving at such a state of synergy allowed building up a system of relationships on the basis of which to continue the work. "The fact that we could incorporate so many works also has to do with our championing of younger artists, but also with prices that we would not have been able to find in other contexts. Our priority was not so much that the work would be typical or representative of the artist, but that it would be good, and that it really obeys the artist's line of work. For example, Wolfgang Tillmans' work, a whole wall of his pieces, or Jorge Macchi's piece no doubt represented, at the time, a great opportunity. At that time, we were very interested in taking our decisions regarding acquisitions into the realm of pure reality." Within those lines of complementary action, the inclusion of the one dedicated to Latin American art started being effective around that time. María de Corral remembers how "in Spain nobody had seen any Latin American art, when talking about Latin American art, people always mentioned the same artists: Lygia Pape, Lygia Clark, Jesús Soto. I think we were very aware of that second or third generation of Latin American artists, and of their proposals. They were very current proposals, and we found them much more contemporary, even more so than those of many European artists."

Alÿs, p. 100

Tillmans, p. 312

Macchi, p. 232

Soto, p. 307

"By carefully reading" - adds Dan Cameron - "the list of works acquired for the ARCO Collection throughout the nine years I worked selecting them with María de Corral (and one year with Iwona Blazwick), I can see how quickly contemporary art expanded throughout that period. The previous acquisitions were of American artists, or from a relatively small group of Western European countries. Nevertheless, of the 118 artists on the list, forty-five are from the latter region (not counting one Czech, one Serbian, one Slovenian, one Albanian and two Turks), whereas thirty-five are from Latin American countries, and only eight are from the United States, as well as two Canadians. There are also three African artists, three Asians, two Australians, and two from the Middle East, who reveal a reduced quantity of artists from those regions, which would gradually grow. Another notable transformation that was happening at that time was that of media. While painting and sculpture dominated previous acquisitions, fifty-three artists on the list are represented in the collection with photographs, and another

nineteen with videos. Another six have work which could be categorized as new media - light-tables, neons, LEDs - with the result that seventy-eight of the 118 artists that we acquired are presented with non-traditional media. A factor that could have been relevant in this change was the desire on our part to use the budget in the most efficient manner we could. During that specific period, photography still had very competitive prices in relation to painting and sculpture."

Continuing along the line of representing certain dynamics of art production, or, rather, of the possibility of building a platform which can allow delving deeper into what the contemporary can mean, not only expands the map, but also incorporates new positions. In this equation, where adding up pieces involves not only an increment, but also a growth of complexity and an extension of viewpoints, we can witness the manifestation, as is the case of Chus Martínez and Sabine Breitwieser, of an interest in incorporating not only names, but some of the less represented art trajectories. The inclusion of women artists by the curators has to do with this will. "It is important to understand," - indicates Chus Martínez - "that there are differences in the production of women artists, that these differences cannot be collapsed into issues of gender. So-called women artists have, historically, defined certain sensibilities towards the body, towards action, towards a different relationship with space, towards a different relationship between art production and spectator, towards a new understanding of the different relationship between individual and matter, individual and nature, individual and space. And this doesn't happen because you are a woman or a man, but because, historically, and due to women's place in the world of art, they have remained closer to different reflections. It is important to reflect this in our exhibition programs, even in the market, and, increasingly, in acquisitions and collections. We must contextualize this issue in a different manner, we must not reduce it to a gender issue, we must try to understand what certain sensibilities mean, and what they indicate regarding the end result. I think both Sabine and I have a marked interest in works with a conceptual edge, in trying to establish a higher degree of understanding of the art production of women artists in collections, and a higher degree of understanding of what the gender label means in this context and, also, an interest in works with a higher sense of risk. Artists such as Artur Barrio, who were less known at the time, represent really well this language that is more open to experimental forms of understanding media such as photography, painting, performance. To understand that art is not only the representation of objects, but sometimes it is even the residue of an action, that performance is also a monument, and not just an ephemeral act. That is, all these kinds of reflections that inhabit our imaginary and that the spectator is closer and closer to, have to be emphasized, over and over. In this sense, Artur Barrio, or the works of VALIE EXPORT which we acquired, are a good example of this."

Barrio, p. 116

EXPORT, p. 170

Through different impulses and concerns, each one of the agents directly in charge of the management of the pieces in the Collection appeals to the impossibility of establishing a structure of total connectivity on the basis of each work that is being added. Nevertheless, some had an interest in understanding the gradual incorporation of pieces as a kind of representation, where themes as unique or determining as friendship, understood not as a conflict of interest, but as a source of proximity and knowledge, are set in play. Jan Debbaut remembers how, halfway through the 1990s, "Juan Muñoz, for example, didn't have the degree of representation he has nowadays. His work is marvelous, and I am

very glad to have selected it. It is true that Juan Muñoz and me were very good friends. That night, I called him, and I suppose that he called his gallery in order to obtain a discount. It was important for me to make sure that a work from his first period ended up in the Spanish museums." In other cases, the relationships are organized in more or less defined blocks, and express discursive practices related to the interests of the selectors themselves. In turn, as Chus Martínez points out, each acquisition commission "reflects its own reading of the works that have been acquired previously." Thus, recognition, understood as a reflection, where taste operates as a toolbox, offers the possibility of adding voices to the general framework. "From the vantage point of getting to gradually know the whole Collection" - comments José Guirao - "I see the pieces in my selection within a line that follows quite closely the profile of the Collection in those years: a certain local representation (Pilar Albarracín), together with international artists with very little presence in Spanish collections (Jack Strange, Muntean & Rosenblum). All of these pieces seem to reflect on the power of art, whether to deceive (Pilar Albarracín), to tell stories (Muntean & Rosenblum), or to reflect on itself (Wendy White)."

Albarracín, p. 95
 Strange, p. 308
 Muntean &
 Rosenblum,
 p. 255
 White, p. 324

But, just as the reception of art production by the fair itself changed over time, so did the mode of acquisition of works. When Ferran Barenblit was invited to acquire works for the Collection, the process had changed regarding previous years. "Three of us produced a selection of works, three each, which were then voted by those that contributed with resources for their acquisition. Looking back at the three pieces I highlighted in 2013 and 2014, I see that they point to three very different directions, very much present in the Collection. In the case of Maria Loboda, the work relates to the many works by artists that, at the time of acquisition, could still be considered as emerging, or, in any case, in the first third of their career. The work also links up to the Collection with an unusual formal resolution (it consists of a lamp), and a hidden language that the spectator must discover in its interior. A similar occult language is also present in the work of Néstor Sanmiguel Diest, only that, in this case, we are dealing with a different kind of artist, also typical of this collection: the impossible to classify one. The case of Néstor is very special. The work also relates to the reclaiming of painting present in few works in this collection, but does so in a very adamant manner. Finally, Elina Brotherus belongs to another group present in the Collection, the one related to the guest country. Acquired the same year that Finland was the guest country at ARCO, it consists in two photographs, which reinforce the Collection, in the sense of revisiting one's own history, as a way of traveling towards the past."

Loboda, p. 222

Sanmiguel Diest,
 p. 293

Brotherus, p. 132

The new acquisition process would seem to orient the selection towards a kind of internalization of contents, where search is expressed in a rather more concentrated manner. For example, Taru Elfving explains that the video trilogy by Carlos Motta "reveals the deep and intricate relationships between colonialism and sexual taboos, via a journey along a river in Colombia. In these works of documentary research, narration flies high between poetic vision and political and mythological history. Through this prism, the video series sheds light on the complex framework of the collective imaginary and ideologies, but also on the relationship between our body and the environment. The mastery of execution, as well as the format, complement the innovative critical contribution that Motta produces in this work."

Motta, p. 250

On the other hand, María Inés Rodríguez and Adriano Pedrosa remember some of the pieces they proposed: "Stone Deaf by Milena Bonilla consists in a video and a paper tracing of the tombstone of Karl Marx in London. The tracing is of the text on the first tombstone, which declares the moving of the remnants of the German author and his family to a different place in 1954, and where a monument was erected in 1956. The video focuses on Marx' old tomb, and shows a variety of insects (ants, wasps, and beetles, as well as a snail) coming out on the surface through the cracks in the stone."

Bonilla, p. 125

"Adriana Bustos, another one of the artists we added to the collection, has been working on the project *Antropología de la mula* since 2007, drawing the existing parallelism between the animals used to transport precious metals in Potosí (Córdoba, Argentina), during the colonial period between the sixteenth and eighteenth centuries, and the women currently being used as human couriers for drug smuggling; 'mule' is the term used to designate both the animal and these persons. Bustos adopts the format of 'didactic sheets' used in schools, crossing and overlapping the information acquired in her research and the conversations with these 'mules', historical elements, archival material, and interview fragments."

Bustos, p. 136

This present of art production expressed in the ARCO Collection is transmitted as a force that mobilizes change, and a will to sustain and reflect contemporary art. Jan Debbaut sees its formula - to emphasize private and institutional collecting of contemporary art, produced by the generations that are elaborating it in the present - as a model to be followed. "The formation of the ARCO Collection always appeared to me as a good formula. When I was appointed Head of Collections at the Tate, the museum had a lot of catching up to do. Since, prior to the year 2000, the idea of a British museum dedicated to acquiring young art was rather unusual, there was a lot of fear, and we were also lacking the budget to do this in good conditions. *Outset* is a collectors' association that is currently active in seven countries, and has the goal of stimulating young art. This organization acquires pieces by emerging artists, and donates them directly to museums. So, when I started out as a director at the Tate, the first thing I did was set this program in operation. The formula of the ARCO Collection was of great help for me, it was the foundation that allowed me to structure a means to introduce young art in the museum collection."

Like that ongoing question and answer - why read if it is not, ultimately, to continue reading - which silences all calls to productivity, the extended and multi-directional evolution of the ARCO Collection, produced under experimental conditions and relationships, and motivated by a variety of cultural agents, feeds this never satisfied desire. Being asked for advice on the acquisition of work, Edy de Wilde replies "When we say 'I like this painting, or this sculpture, or that other one a lot', we can already take our own decisions. If we buy something, we put it somewhere at our private home. And if, on a daily basis, we see that painting and that sculpture, and we see it often, but it doesn't tell us anything, it is because we are not aware enough to see it. But, in the least expected moment, suddenly that painting seems marvelous. If it is not of the greatest intensity, which, ultimately, I think is the same as quality, then that painting or that sculpture cannot answer our questions anymore. Then, it's over, it's useless, it becomes boring. The highest state a work of art can attain is when it manages

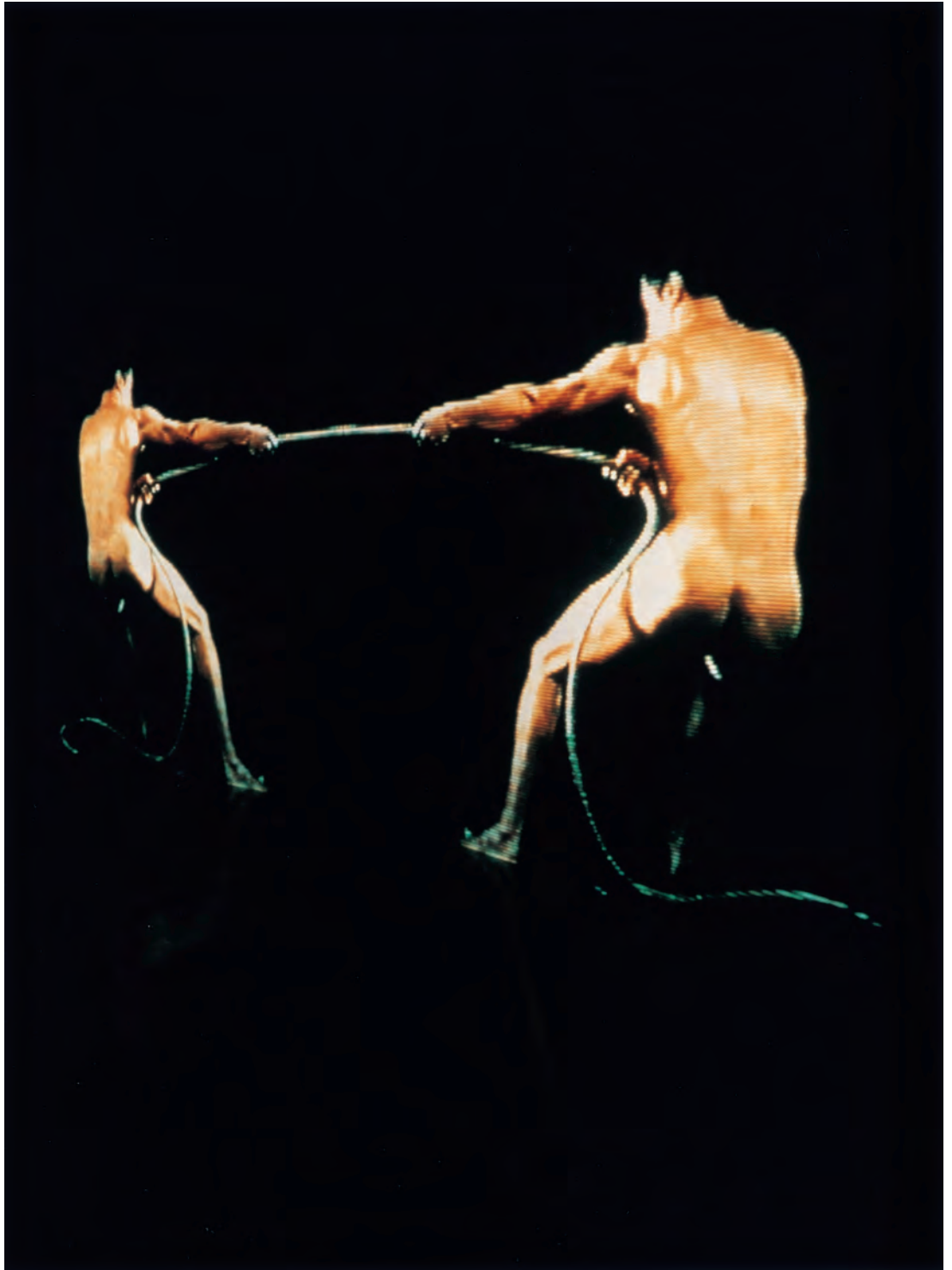
to answer our questions over and over again, even though these questions are, obviously, subjective. If you see a work at the ARCO art fair, for example, you can only follow your intuition, nothing else. It's like falling in love. You can't talk about it, you can't defend your arguments."

1 Interview with Edy de Wilde by Judy Cantor, published in *Colección Fundación ARCO. Arte internacional de los 80 y 90* (Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1992).

2 The statements by Glòria Moure, Jan Debbaut, María de Corral, Dan Cameron, Chus Martínez, José Guirao, Ferran Barenblit, Taru Elfving, María Inés Rodríguez and Adriano Pedrosa are excerpts from interviews produced between June 2014 and January 2015 for this catalog.

OBRAS
WORKS





Antoni ABAD
[Lleida, 1956]

Sísifo, 1995
Videoproyección continua y espejo
Dimensiones variables
Adquisición: 1998 / AR0069
Fundación ARCO

7.000 trabajadores**4.028 trabajadores**

220 trabajadores

454 trabajadores**40.000 trabajadores****500 empleados****23.419 desempleados**

130 trabajadores

35 despedidos

362 trabajadores**Siete obreros**

70 despedidos

1.235 trabajadores

100 desempleados

77 empleados**370 empleados****4,4 millones de parados****789 trabajadores**

84 empleados

3.983 trabajadores

215 despedidos

345 trabajadores**479.000 parados**

150 empleados

45 despedidos

220 empleados

7.908 desempleados

cinco trabajadores

2.500 trabajadores**8.500 empleados****216 trabajadores****7.000 obreros****37.000 empleados****Un millón de parados****70 trabajadores**

3.469 empleados

1.742.297 desocupados

15 obreros**30 trabajadores****470.600 desempleados**

3 obreros

1.400.000 trabajadores

93 trabajadores**31.000 parados****60.000 trabajadores****400.000 trabajadores**

750 trabajadores

25.000 parados

1,67 millones de empleados

44 obreros

90 trabajadores

18 obreros**242 empleados**

Ignasi ABALLÍ
[Barcelona, 1958]

Listados (Trabajadores), 1997 - 2003
Impresión digital
153,3 x 108,5 cm
Edición única
Adquisición: 2008 / AR0237
IFEMA

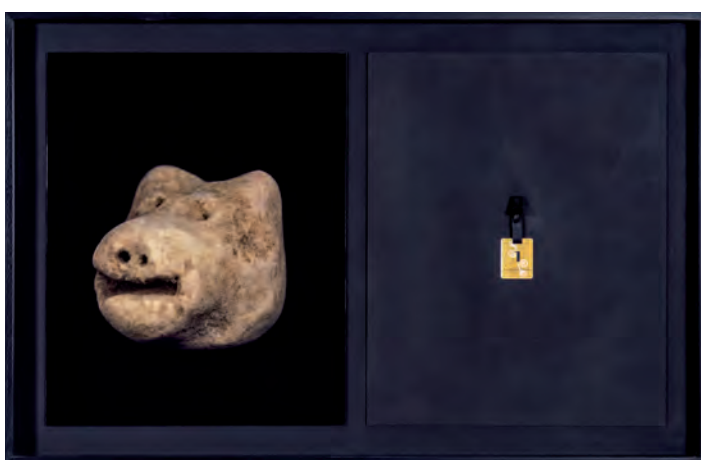


Eduardo ABAROA
[México D.F., 1968]

Inserción Arqueológica, 2012
Fotografía color y fichas de entrega de
guardarropa del Museo Nacional de
Antropología Ciudad de México
60,4 x 93,4 x 5,5 cm
Adquisición: 2013 / AR0286
Fundación ARCO

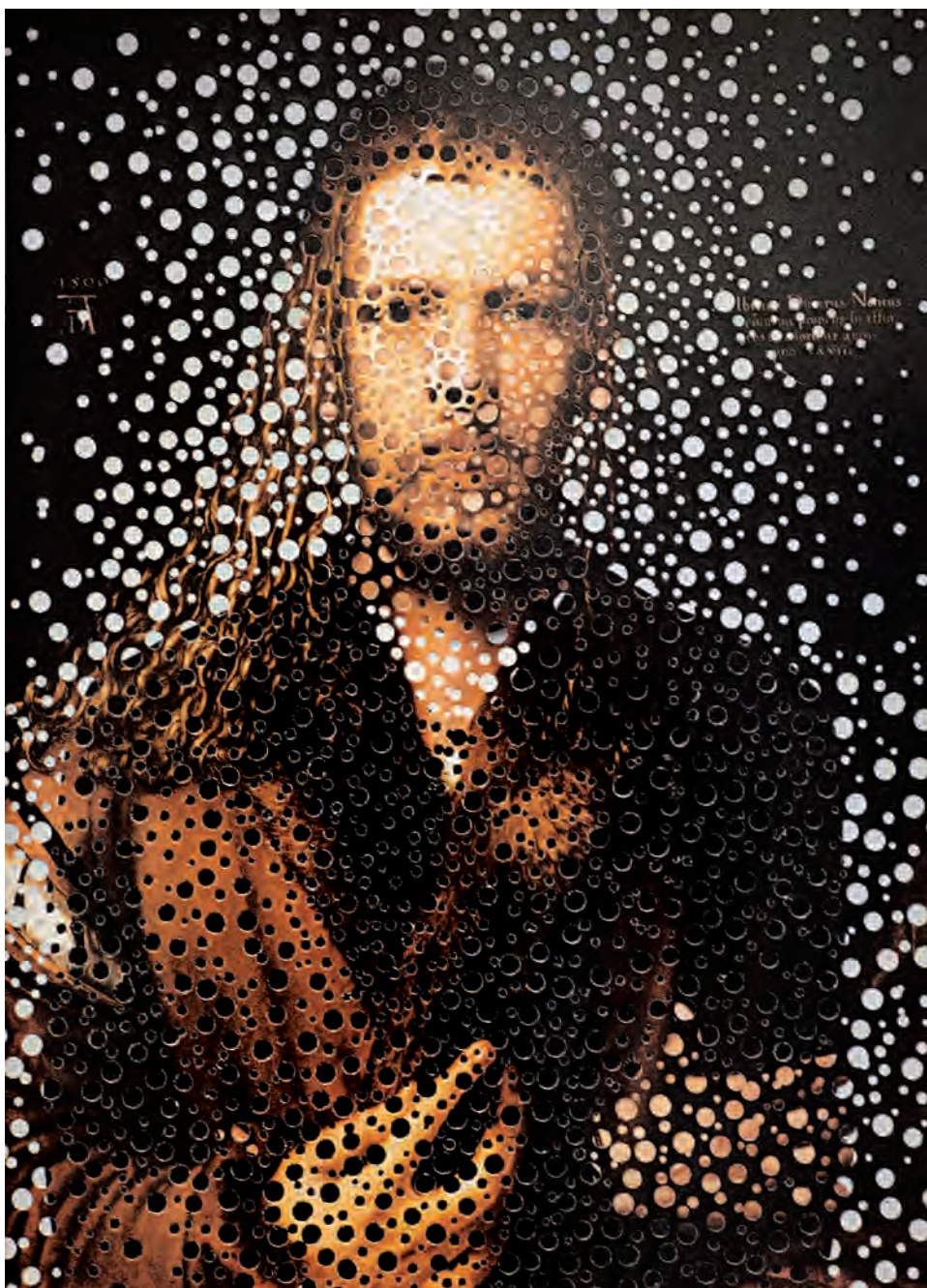
Inserción Arqueológica, 2012
Fotografía color y fichas de entrega de
guardarropa del Museo Nacional de
Antropología Ciudad de México
60,4 x 93,4 x 5,5 cm
Adquisición: 2013 / AR0287
Fundación ARCO

Inserción Arqueológica, 2012
Fotografía color y fichas de entrega de
guardarropa del Museo Nacional de
Antropología Ciudad de México
60,4 x 93,4 x 5,5 cm
Adquisición: 2013 / AR0288
Fundación ARCO



Inserción Arqueológica, 2012
Fotografía color y fichas de entrega de
guardarropa del Museo Nacional de
Antropología Ciudad de México
60,4 x 93,4 x 5,5 cm
Adquisición: 2013 / AR0289
Fundación ARCO

Inserción Arqueológica, 2012
Fotografía color y fichas de entrega de
guardarropa del Museo Nacional de
Antropología Ciudad de México
60,4 x 93,4 x 5,5 cm
Adquisición: 2013 / AR0290
Fundación ARCO



Albano AFONSO
[São Paulo, 1964]

Autorretrato con Dürer, 2001
Fotografía perforada
102,4 x 80,2 x 3,5 cm
Adquisición: 2001 / AR0113
Fundación ARCO



Pilar ALBARRACÍN
[Sevilla, 1968]

Serie 300 Mentira n° 5, 2009
Fotografía color
190 x 125 cm
Adquisición: 2010 / AR0264
IFEMA



Ver p. 75
See p. 83



Jean-Michel ALBEROLA
[Saïda, Argelia, 1953]

Celui qui Hispanise, 1990
Óleo sobre lienzo
150 x 163 cm
Adquisición: 1991 / AR0031
Fundación ARCO



Mauricio ALEJO
[México D.F., 1969]

Milk, 2002
Fotografía color C-Print
110 x 140 cm
Adquisición: 2005 / AR0177
Fundación ARCO

MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO CIDADE DE SÃO PAULO

| | | |
|-----------|---------------|-----------|
| Concreto | 446 818 460 | toneladas |
| Argamassa | 291 076 763 | toneladas |
| Tijolo | 208 277 018 | toneladas |
| Pedra | 146 341 396 | toneladas |
| Madeira | 36 228 180 | toneladas |
| Brita | 34 346 592 | toneladas |
| Aço | 32 387 457 | toneladas |
| Asfalto | 28 622 160 | toneladas |
| Telha | 120 250 | toneladas |
| Vidro | 115 475 | toneladas |
| Cobre | 90 080 | toneladas |
| Plástico | 74 110 | toneladas |
| | | |
| Total | 1 224 497 942 | toneladas |

Lara ALMARCEGUI
[Zaragoza, 1972]

*Materiales de construcción
ciudad de São Paulo, 2006*
Serigrafia
160 x 120 cm
Adquisición: 2008 / AR0238
IFEMA



Efrain ALMEIDA
[Boa Viagem, Brasil, 1964]

A casa que virou árvore, 2000
Madera de cedro
25 x 27 x 35 cm
Adquisición: 2000 / AR0097
Fundación ARCO

Helena ALMEIDA
[Lisboa, 1934]

A Casa, 1981
Fotografía b/n
59 x 44,5 cm
Adquisición: 1998 / AR0070
Fundación ARCO



Ver p. 17
See p. 25



Días Quasi Tranquilos, 1986
Fotografía b/n
79,7 x 70 x 3 cm [x]
Adquisición: 2007 / AR0214
Fundación ARCO

O Vestido Espanhol, 1983
Fotografía b/n
79,5 x 62,5 x 2,6 cm [x]
Adquisición: 2007 / AR0215
Fundación ARCO



Francis ALÿS

[Amberes, 1959]

Ensamblaje de óleos y láminas, 1997

Óleos y encáustica sobre tela y esmaltes
sobre lámina

7 elementos. Dimensiones variables

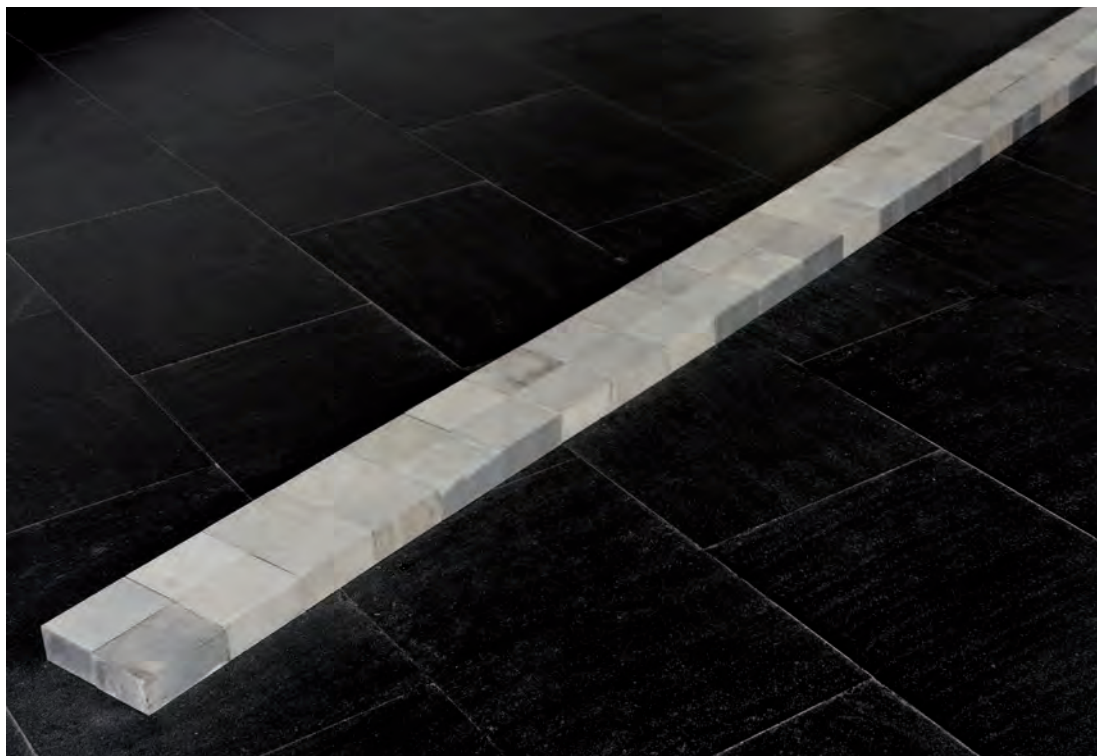
Adquisición: 1999 / AR0081

Fundación ARCO



Ver p. 37 / 73

See p. 47 / 81



Carl ANDRE

[Quincy, Massachusetts, 1935]

2 [30 AL], Seattle, 1980

60 bloques de aluminio

5 x 18 x 360 cm

Adquisición: 1987 / AR0001

Fundación ARCO



Ver p. 15 / 35

See p. 23 / 45



Polly APFELBAUM

[Abbingdon, Pennsylvania, 1955]

Buttercup, 2000

Terciopelo sintético y tinte de tejido

375 cm de diámetro

Adquisición: 2005 / AR0178

Fundación ARCO



Alexander APÓSTOL
[Barquisimeto, Venezuela, 1969]

Residente Pulido, 2001
(Meissen, Rosenthal, Limoges,
Capodimonte, Sèvres, Royal,
Copenhague, Lladró)
Fotografía color Cibachrome
7 elementos
49,6 x 267,4 x 2,7 cm [x]
Adquisición: 2002 / AR0127
Fundación ARCO



Karel APPEL

[Amsterdam, 1921- Zürich, 2006]

Clouds and People, 1984

Óleo sobre lienzo

189,5 x 195 cm

Adquisición: 1988 / AR0008

Fundación ARCO

✳

Ver p. 15 / 32 / 33

See p. 23 / 42 / 43



Ibon ARANBERRI
[Itziar-Deba, Guipúzcoa, 1969]

Sin título, 2008
Estructura metálica y cuatro fotografías
78 x 62 x 174 cm
Adquisición: 2008 / AR0239
IFEMA



Juan ARAUJO
[Caracas, 1971]

Jardines-Barragán, 2010
Óleo sobre papel entelado,
mesa de madera
Medidas: 75 x 64,5 x 59 [mesa]
Adquisición: 2011 / AR0270
IFEMA

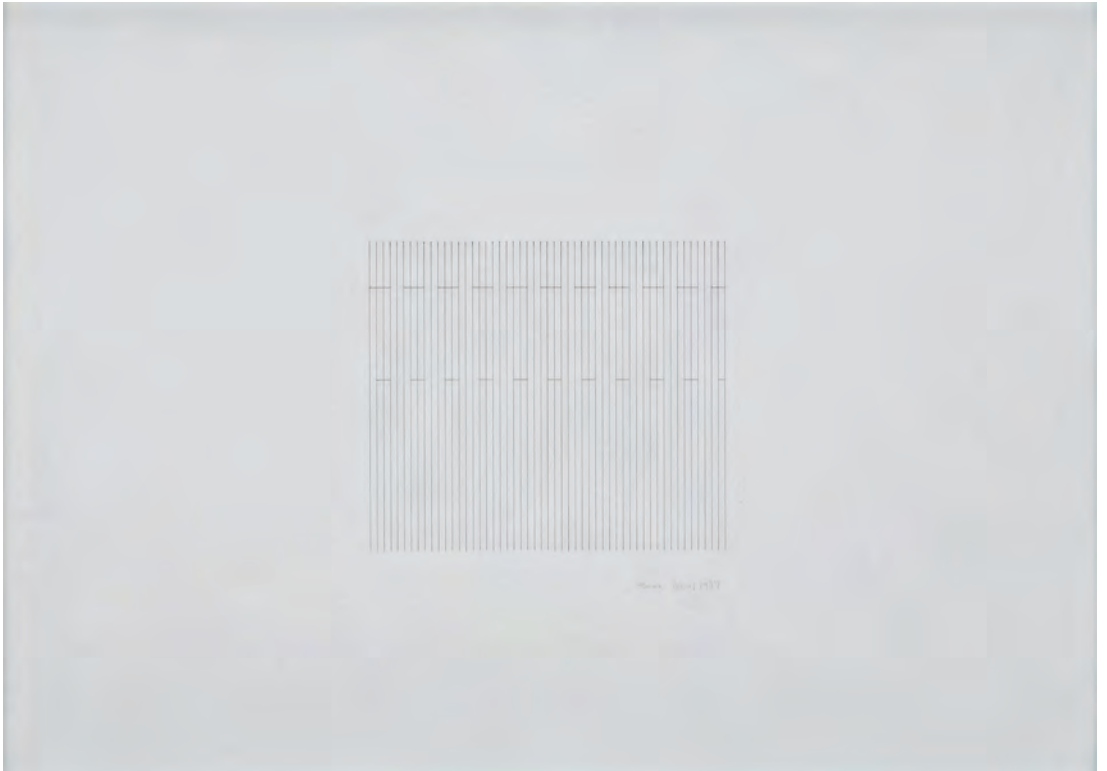
Vasco ARAÚJO
[Lisboa, 1975]

Hipólito, 2003
Vídeo, color, sonido
15 min 16 s
Adquisición: 2003 / AR0141
Fundación ARCO



ARMANDO
[Ámsterdam, 1929]

Kopf, 1991
Acuarela sobre cartón
73 x 51 cm
Adquisición: 1993 / AR0046
Fundación ARCO



Elena ASINS
[Madrid, 1940]

Cuartetos Prusianos KV575, 1979
Tinta china sobre papel
48 x 69,5 x 3,5 cm
Adquisición: 2012 / AR0278
IFEMA



Sin título, 1977
Tinta china sobre papel
45,5 x 62,5 x 3,6 cm
Edición única
Adquisición: 2012 / AR0279
IFEMA



THE ATLAS GROUP / Walid Raad
[Chbanieh, Líbano, 1967]

We decided to let them say, "We are convinced" twice, 2005
Impresión digital en color
111,7 x 170 cm
Adquisición: 2006 / AR0192
Fundación ARCO

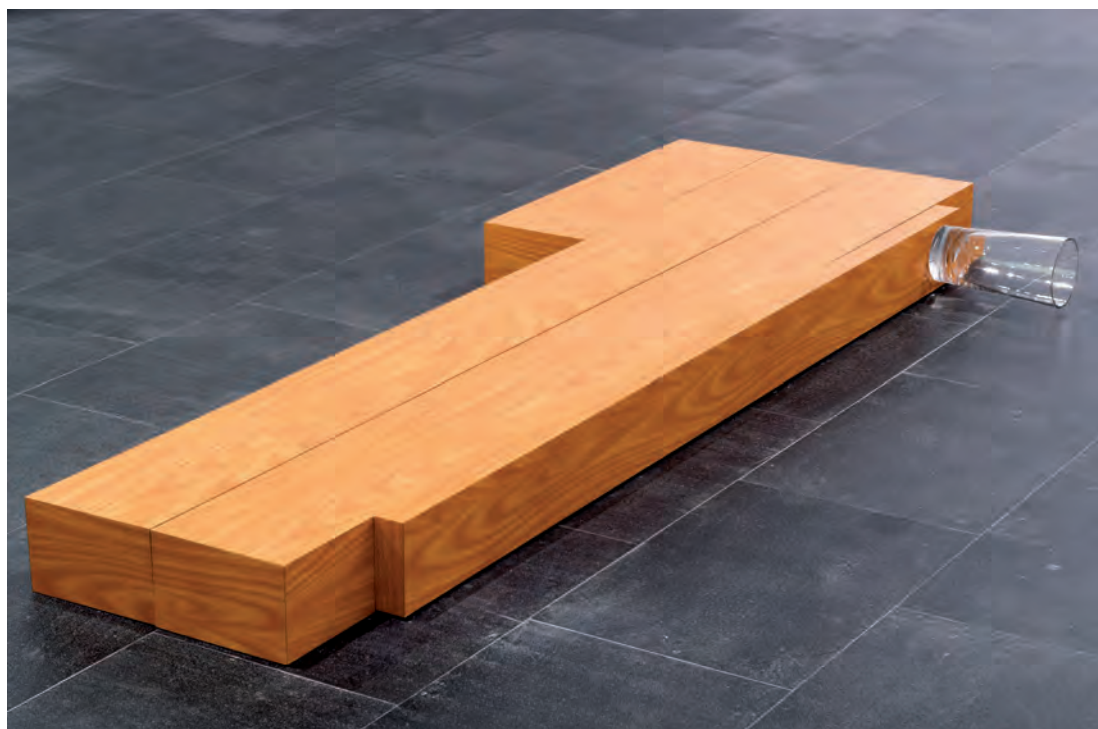
D

D



Txomin BADIOLA
[Bilbao, 1957]

Passagen-W, 2007
Impresión sobre papel
35 elementos. Dimensiones variables
Adquisición: 2008 / AR0240
IFEMA

**Ángel BADOS**

[Olazagutia, Navarra, 1945]

Sin título, 1991

Formica y cristal

14 x 97 x 222 cm

Adquisición: 1993 / AR0047

Fundación ARCO



Ver p. 36

See p. 46



Pedro BARATEIRO
[Almada, Portugal, 1979]

This is not my Imagination III, 2006
Acrílico sobre fotografía color
130 x 130 cm
Adquisición: 2006 / AR0193
Fundación ARCO

Gilles BARBIER
[Vanuatu, Oceanía, 1965]

Planqué dans l'atelier (L'explosion), 1996
Fotografía color
100 x 150 cm
Edición única
Adquisición: 1999 / AR0082
Fundación ARCO



Per BARCLAY
[Oslo, 1955]

Galerie DG, 1988
Fotografía color
220 x 170 cm
Adquisición: 2005 / AR0179
Fundación ARCO



Artur BARRIO

[Oporto, 1945]

Objeto para jardim, 2007

Técnica mixta

Dimensiones variables

Adquisición: 2008 / AR0242

IFEMA



Ver p. 32 / 74

See p. 42 / 82

Transportável

Técnica mixta

50 x 30 x 20 cm

Adquisición: 2008 / AR0245

IFEMA



Sin título, 1973 - 2007
Técnica mixta sobre papel
71 x 43 x 5 cm
Adquisición: 2008 / AR0244
IFEMA



Intrínseco, 1973 - 2007
Técnica mixta sobre papel
58 x 63,5 x 4 cm [x]
Adquisición: 2008 / AR0241
IFEMA



Sin título, 1973 - 2007
Técnica mixta sobre papel
44 x 71,5 x 5,5 cm
Adquisición: 2008 / AR0243
IFEMA



Ricardo BASBAUM

[São Paulo, 1961]

Conjs (la société du spectacle (&NBP)), 2011

Instalación sonora. Hierro, tela, espuma

Adquisición: 2012 / AR0280

IFEMA

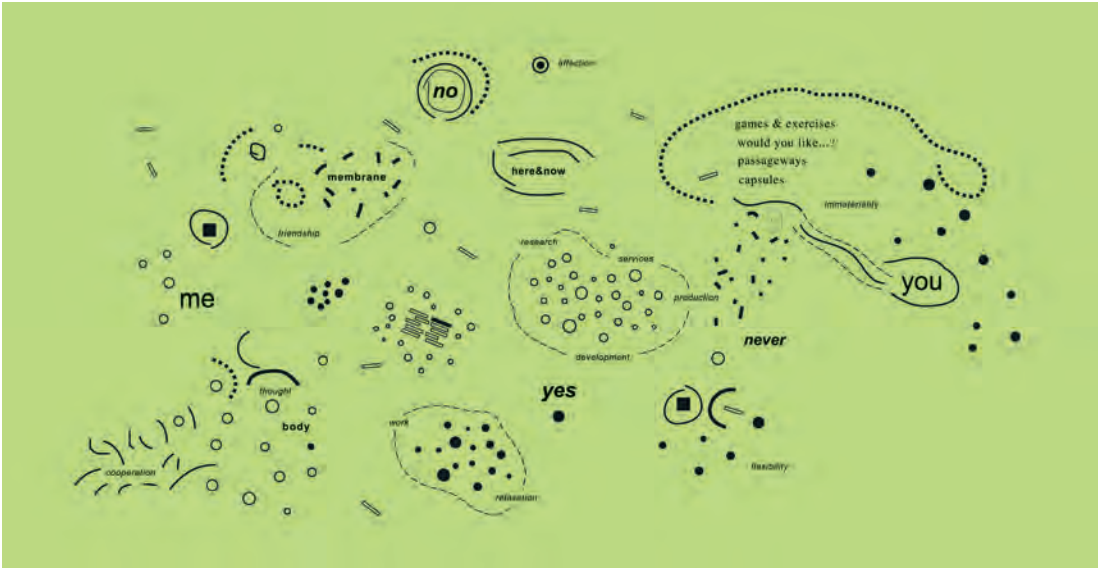


Diagram [la société du spectacle (& NBP)]
[d37], 2007
Vinilo sobre pared
365 x 550 cm
Adquisición: 2012 / AR0281
IFEMA



James BISHOP
[Neosho, Missouri, 1927]

Untitled, 1987
Óleo sobre lienzo
195 x 195 cm
Adquisición: 1990 / AR0021
Fundación ARCO



Jean Charles BLAIS
[Nantes, Francia, 1956]

Sin título, 1991
Técnica mixta sobre papel
72,5 x 56 x 4 cm [x]
Adquisición: 1992 / AR0038
Fundación ARCO



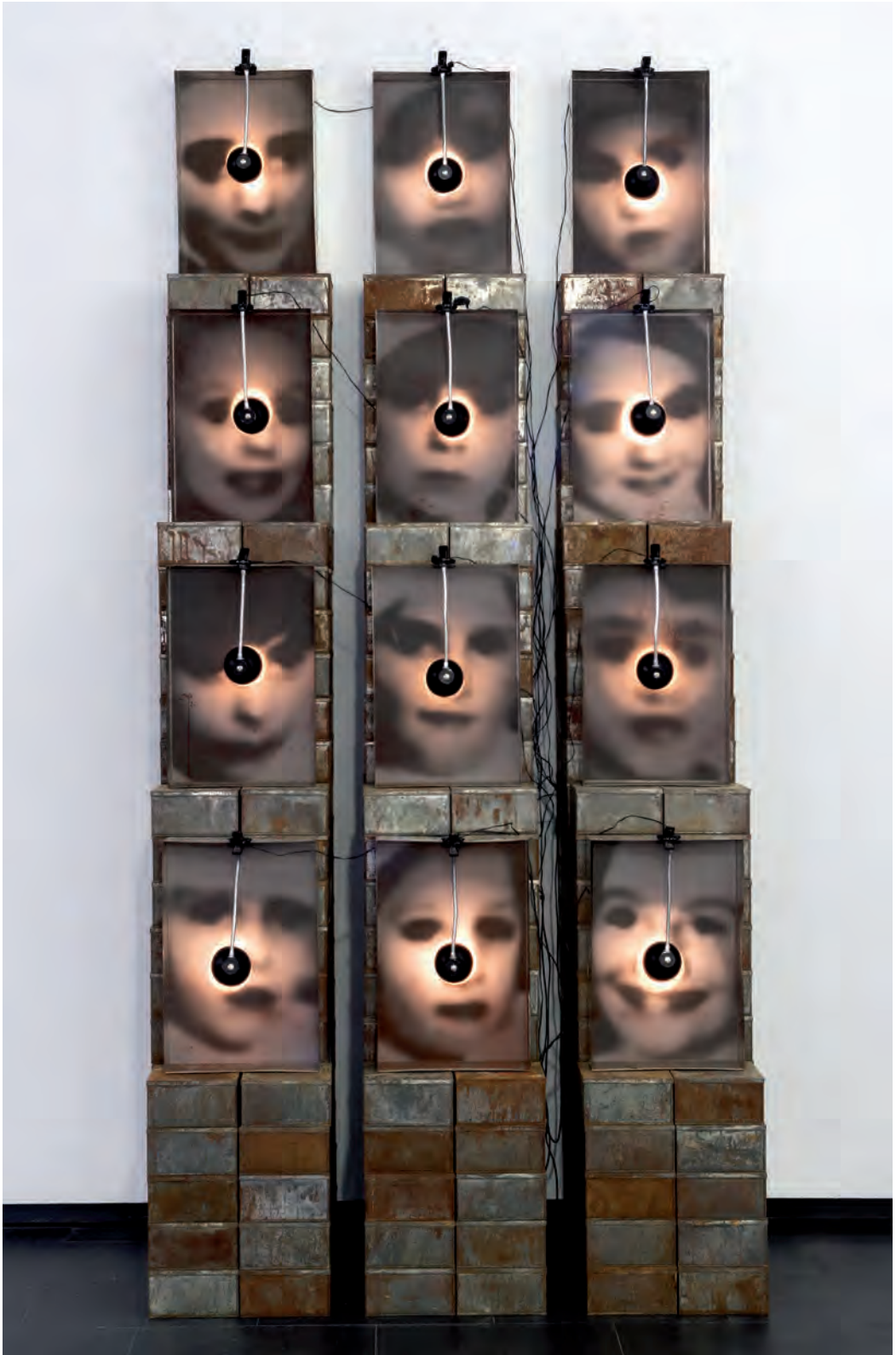
Heiko BLANKENSTEIN
[Rheydt, Alemania, 1970]

Microgravity Test, 2010
Técnica mixta sobre papel
150 x 211 cm
Adquisición: 2010 / AR0265
IFEMA



Oliver BOBERG
[Herten, Alemania, 1965]

Rohbau, 2003
Fotografía color C-Print
190 x 140 cm
Adquisición: 2003 / AR0142
Fundación ARCO



Christian BOLTANSKI

[Paris, 1944]

Reliquaire, 1990

Cajas metálicas, fotos y flexos

337 x 160 x 88 cm

Adquisición: 1991 / AR0032

Fundación ARCO



Ver p. 17

See p. 25



Milena BONILLA

[Bogotá, 1975]

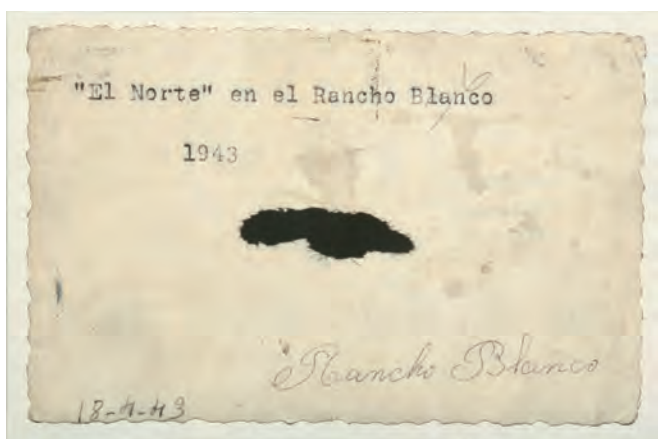
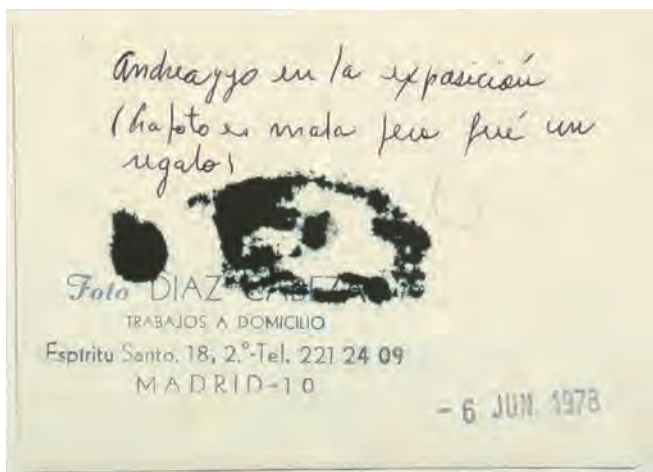
Stone Deaf, 2009

Instalación audiovisual. Grafito sobre papel, vídeo, color, 5 min
160 x 100 cm

Adquisición: 2012 / AR0282
IFEMA



Ver p. 76
See p. 84

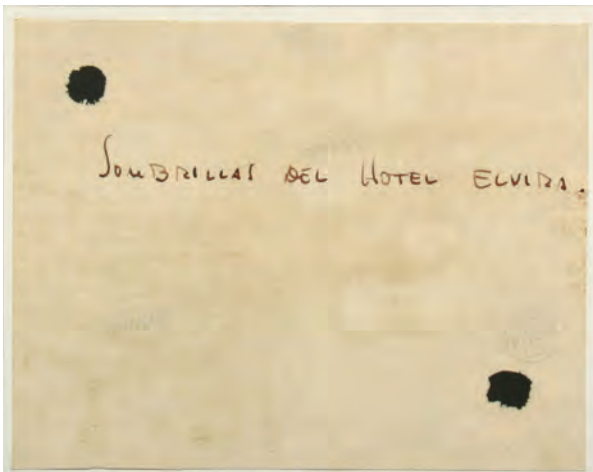


Iñaki BONILLAS
[México D.F., 1981]

Archivo J. R. Plaza, 2005
Fotografía color sobre papel de algodón
72,5 x 100 cm
Adquisición: 2006 / AR0194
Fundación ARCO

Archivo J. R. Plaza, 2005
Fotografía color sobre papel de algodón
61 x 92 cm
Adquisición: 2006 / AR0195
Fundación ARCO

Archivo J. R. Plaza, 2005
Fotografía color sobre papel de algodón
169,5 x 112 cm
Adquisición: 2006 / AR0196
Fundación ARCO



Archivo J. R. Plaza, 2005
Fotografía color sobre papel de algodón
73,3 x 55,5 cm
Adquisición: 2006 / AR0197
Fundación ARCO

Archivo J. R. Plaza, 2005
Fotografía color sobre papel de algodón
51 x 54 cm
Adquisición: 2006 / AR0198
Fundación ARCO

Archivo J. R. Plaza, 2005
Fotografía color sobre papel de algodón
73,7 x 93 cm
Adquisición: 2006 / AR0199
Fundación ARCO



Monica BONVICINI

[Venecia, 1965]

Untitled, 2000 [drawings for Eternale]

Collage y tinta sobre papel
5 elementos. 61,6 x 81,6 x 3 cm c/u

[x]

Adquisición: 2002 / AR0128

Fundación ARCO



BOTTO & BRUNO

[Gianfranco Botto: Turín, 1963
y Roberta Bruno: Turín, 1966]

Family Life II, 2001
Fotografía color sobre algodón
235 x 284 cm
Adquisición: 2002 / AR0129
Fundación ARCO

Luiz BRAGA

[Belém, Brasil, 1956]

Vendedor de Baloes, 1990
Fotografía color
70 x 105 cm
Adquisición: 2010 / AR0266
IFEMA



Marco BRAMBILLA
[Milán, 1960]

Half-life, 2002
Video, DVD, 3 canales
Dimensiones variables
Adquisición: 2005 / AR0180
Fundación ARCO



Candice BREITZ

[Johannesburgo, Sudáfrica, 1972]

MA and PA, from the Babel series, 1999

Vídeo instalación. Dos vídeos, color, sonido, en bucle

Dimensiones variables

Adquisición: 2000 / AR0098

Fundación ARCO



Elina BROTHERUS

[Helsinki, 1972]

Le deuil du jeune moi qui a été
(De la série *12 ans après*), 2011

Fotografía color
90 x 96 cm

Adquisición: 2014 / AR0296
Fundación ARCO



Ver p. 75
See p. 83



L'Étang (De la série *12 ans après*), 2012

Fotografía color
90 x 113 cm

Adquisición: 2014 / AR0297
Fundación ARCO



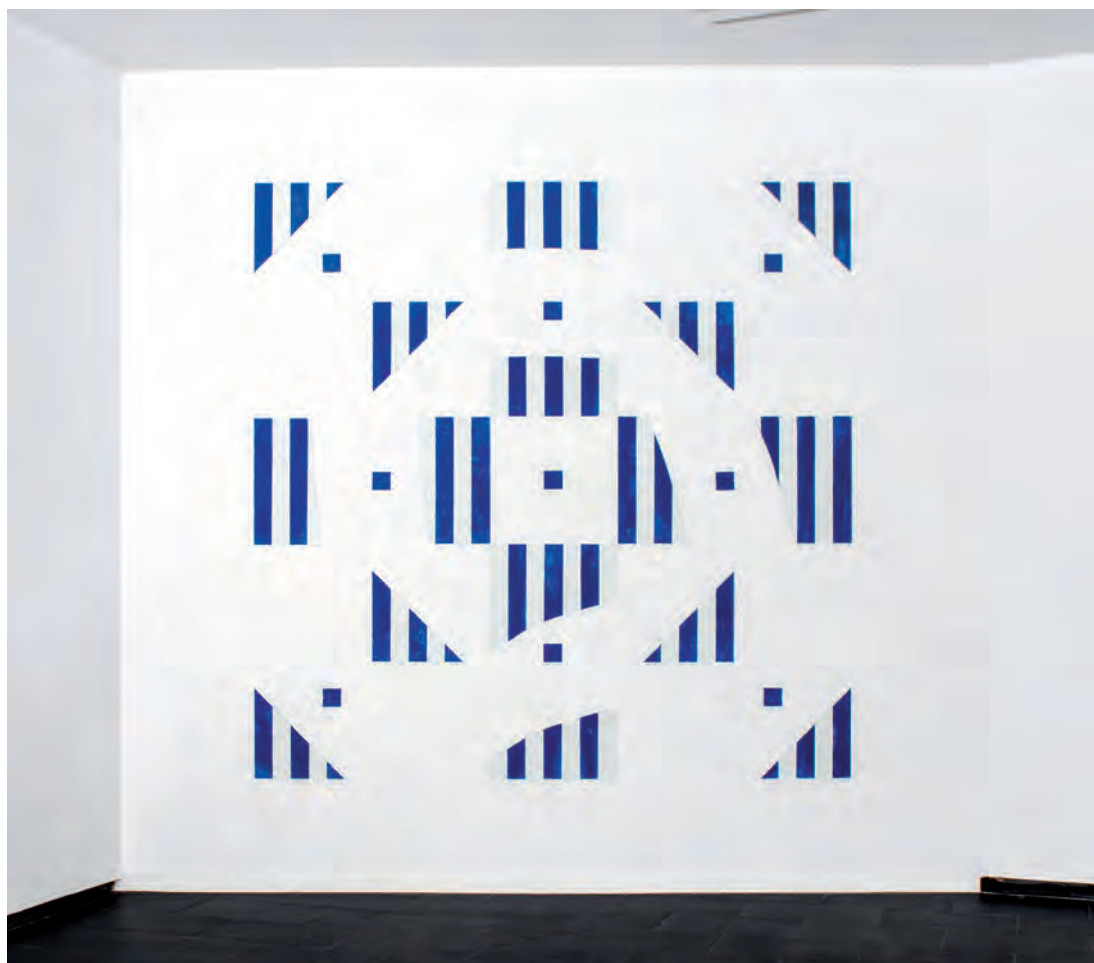
Fernando BRYCE
[Lima, 1965]

Haiti (Self Portrait), 1999
Técnica mixta sobre papel
41,5 x 26,6 cm
Adquisición: 2006 / AR0200
Fundación ARCO



Carlos BUNGA
[Oporto, 1976]

Nómadas, 2009
Aguafuerte, punta seca sobre papel
12 elementos. 54 x 38 c/u
Adquisición: 2011 / AR0271
IFEMA

**Daniel BUREN**

[Boulogne-Billancourt, Francia, 1938]

Through the Reflecting Glass, 1983

Pintura acrílica sobre cristal

Dimensiones variables

Adquisición: 1988 / AR0009

Fundación ARCO



Ver p. 15

See p. 23





Pedro CABRITA REIS

[Lisboa, 1956]

H. Suite VII, 1993

Madera, escayola, tela cruda

y jarras de vidrio

250 x 110 x 65 cm

Adquisición: 1993 / AR0048

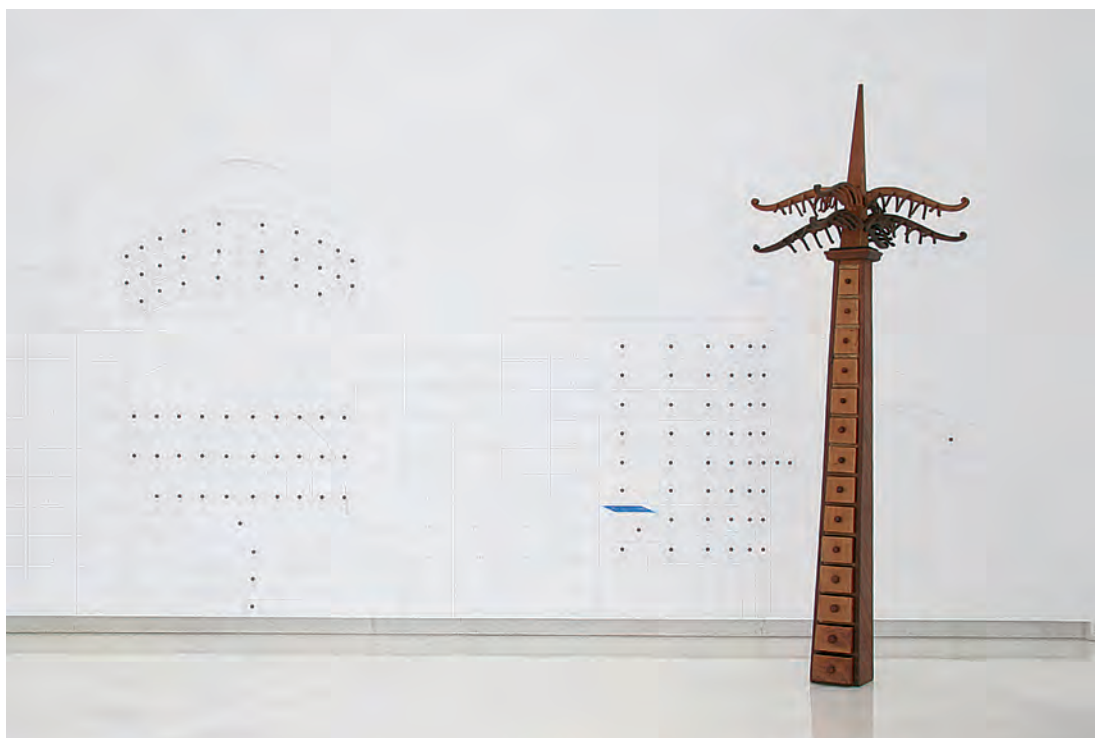
Fundación ARCO



Anthony CARO

[New Malden, Reino Unido, 1924 -
Londres, 2013]

Table Piece Y-64 Sea Symphony, 1985-1986
Acero barnizado
51 x 122 x 91,5 cm
Adquisición: 1993 / AR0049
Fundación ARCO

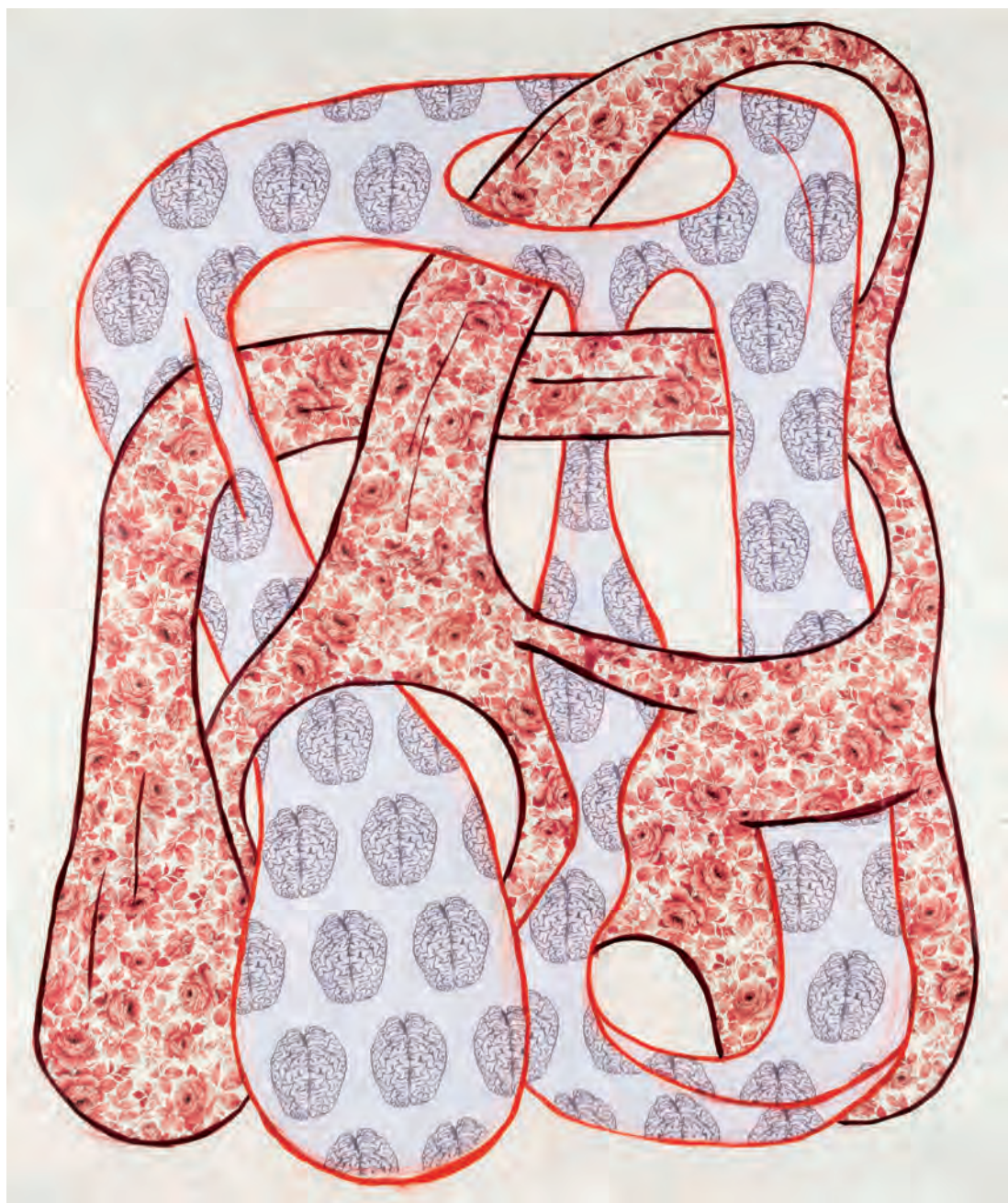


Los CARPINTEROS

[Marco Antonio Valdés: Camagüey,
Cuba, 1971; Alexandre Jesús Arrechea
Zambrano: Trinidad, Cuba, 1970 y
Dagoberto Rodríguez Sánchez: Las Villas,
Cuba, 1969]

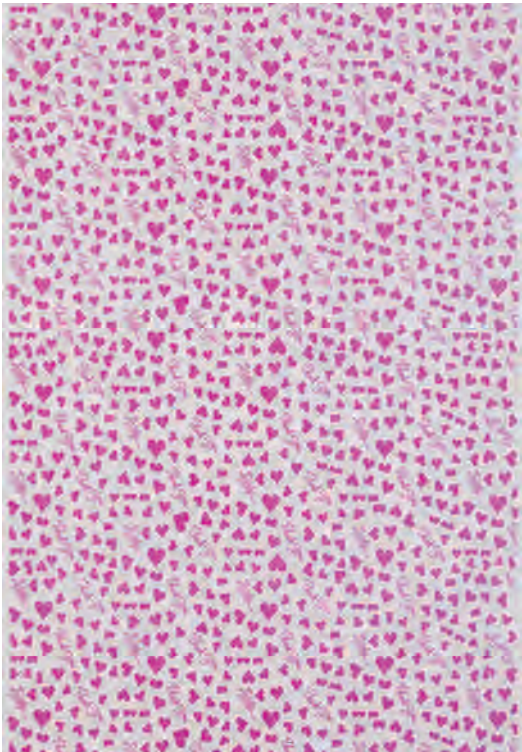
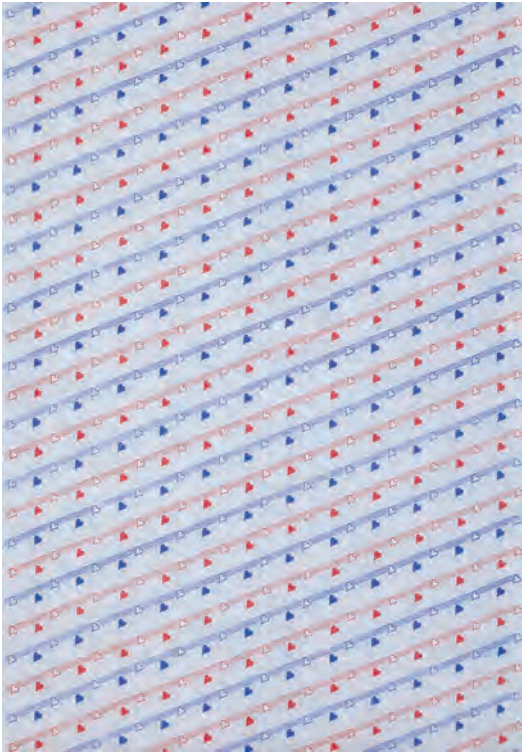
Archivo de Indias, 1996
Madera de cedro cubano y de Ghana
336 x 120 x 120 cm
Adquisición: 1998 / AR0071
Fundación ARCO

Acceso, 1997
Lápiz, acuarela, botones de madera
Dimensiones variables
Adquisición: 1998 / AR0072
Fundación ARCO



Leda CATUNDA
[São Paulo, 1961]

Entrelaçamento II, 2003
Collage sobre papel, 223 x 187 cm
Adquisición: 2005 / AR0181
Fundación ARCO

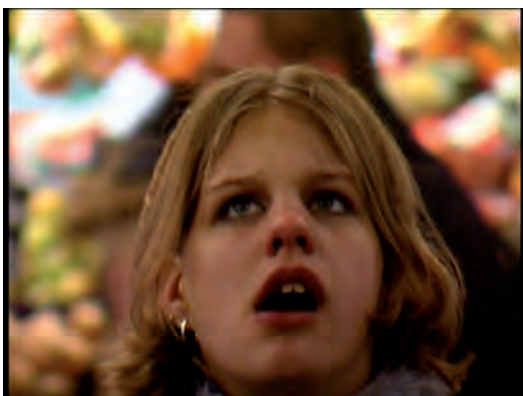
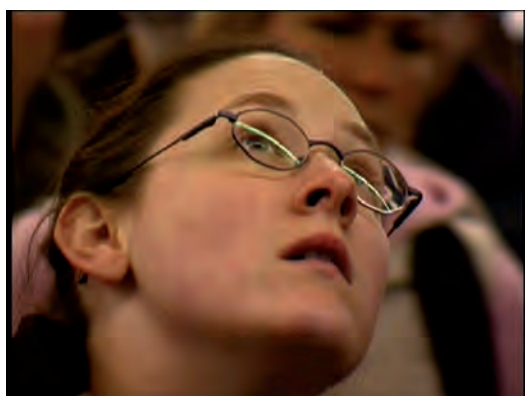


Banu CENNETOGLU
[Ankara, 1970]

Wrappers - G, 2013
Papel, Diasec
99,4 x 69,9 x 3 cm
Adquisición: 2013 / AR0291
IFEMA

Wrappers - I, 2013
Papel, Diasec
99,4 x 69,9 x 3 cm
Adquisición: 2013 / AR0292
IFEMA

Wrappers - L, 2013
Papel, Diasec
99,4 x 69,9 x 3 cm
Adquisición: 2013 / AR0293
IFEMA



Filipa CESAR
[Oporto, 1975]

Berlin Zoo, Part 2, 2003
Vídeo, color, sonido, 5 min 15 s
Adquisición: 2003 / AR0143
Fundación ARCO



John CHAMBERLAIN

[Rochester, Indiana, 1927-
Nueva York, 2011]

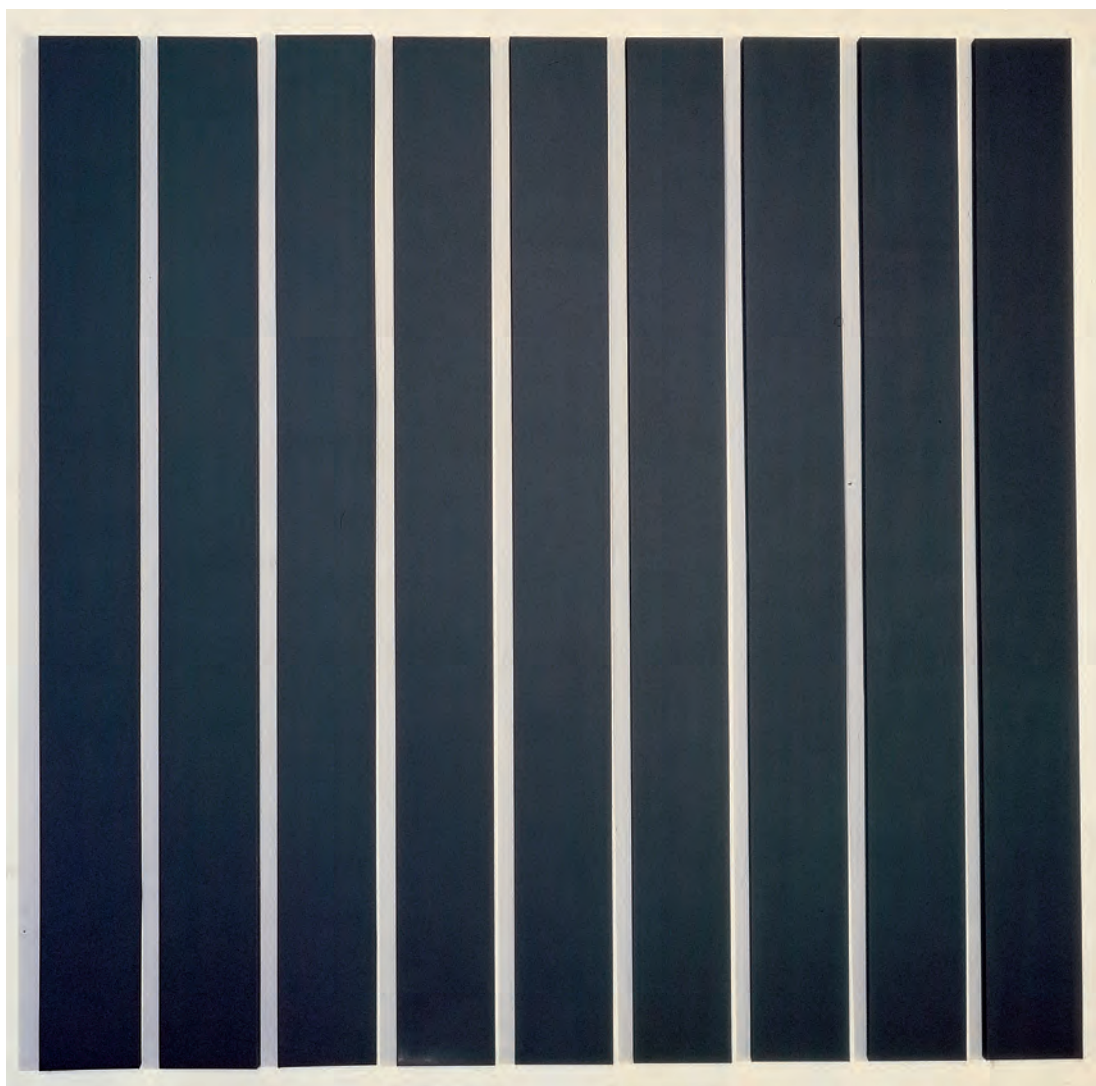
Alan's Piece (Oeuvre-Verz 505), 1975

Cromo y acero pintado

75 x 96 x 55 cm

Adquisición: 1993 / AR0050

Fundación ARCO



Alan CHARLTON
[Sheffield, Reino Unido, 1948]

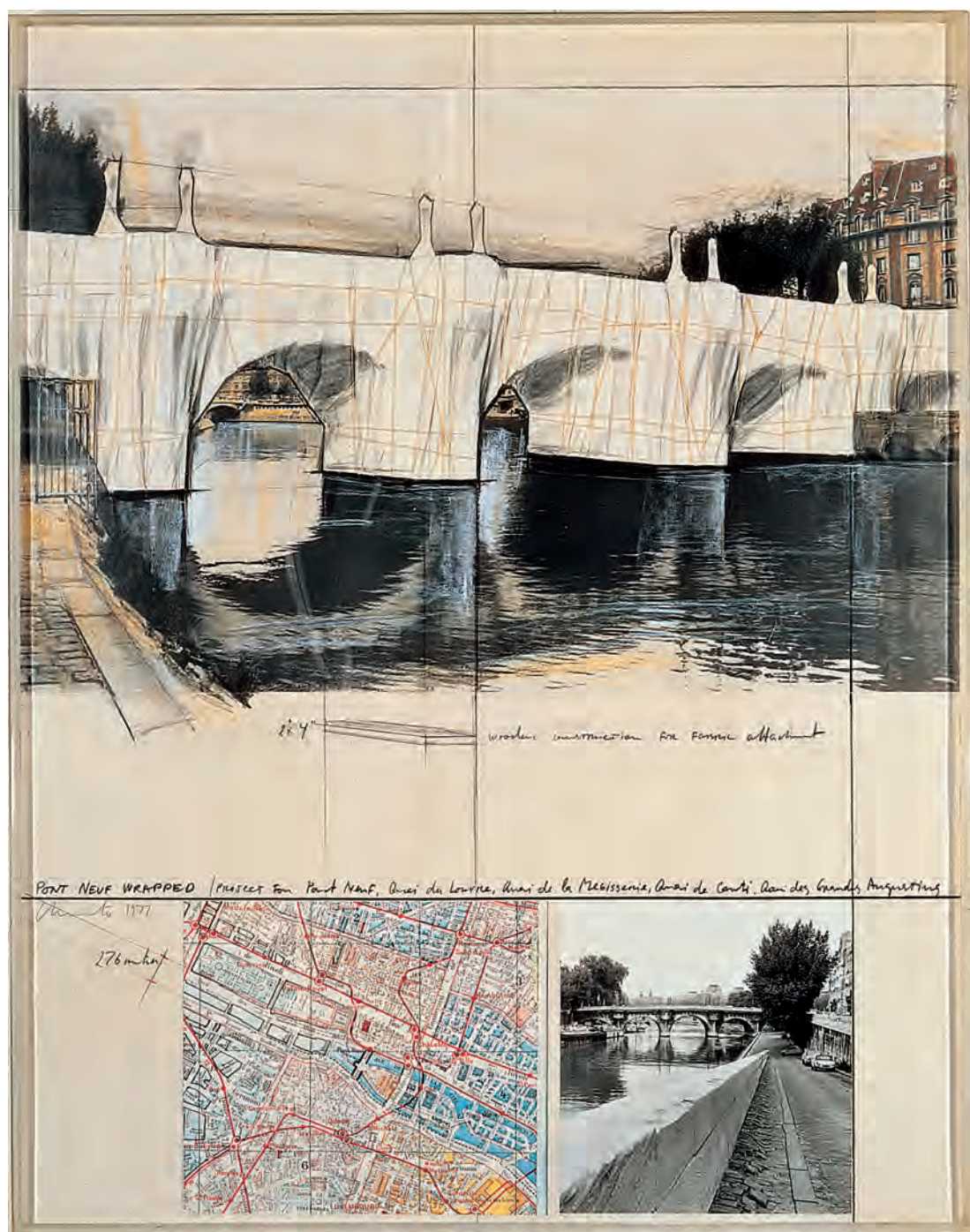
9 Part Painting, 1984
Acrílico sobre lienzo
238,5 x 238,5 cm
Adquisición: 1989 / AR0017
Fundación ARCO



Raimond CHAVES & Gilda MANTILLA

[R. Chaves: Bogotá, 1963;
G. Mantilla: Los Ángeles, 1967]

Acirema (Dibujando America IV),
2007 - 2008
Lápiz, grafito y acrílico sobre papel
22 dibujos
56 x 38 cm c/u
Adquisición: 2008 / AR0246
IFEMA

**CHRISTO**

[Gabrovo, Bulgaria, 1935]

Pont Neuf Wrapped
 (Project for Paris), 1977
 Collage

71,8 x 56,7 x 4 cm

Adquisición: 1992 / AR0039

Fundación ARCO



Sandra CINTO

[Santo André, Brasil, 1968]

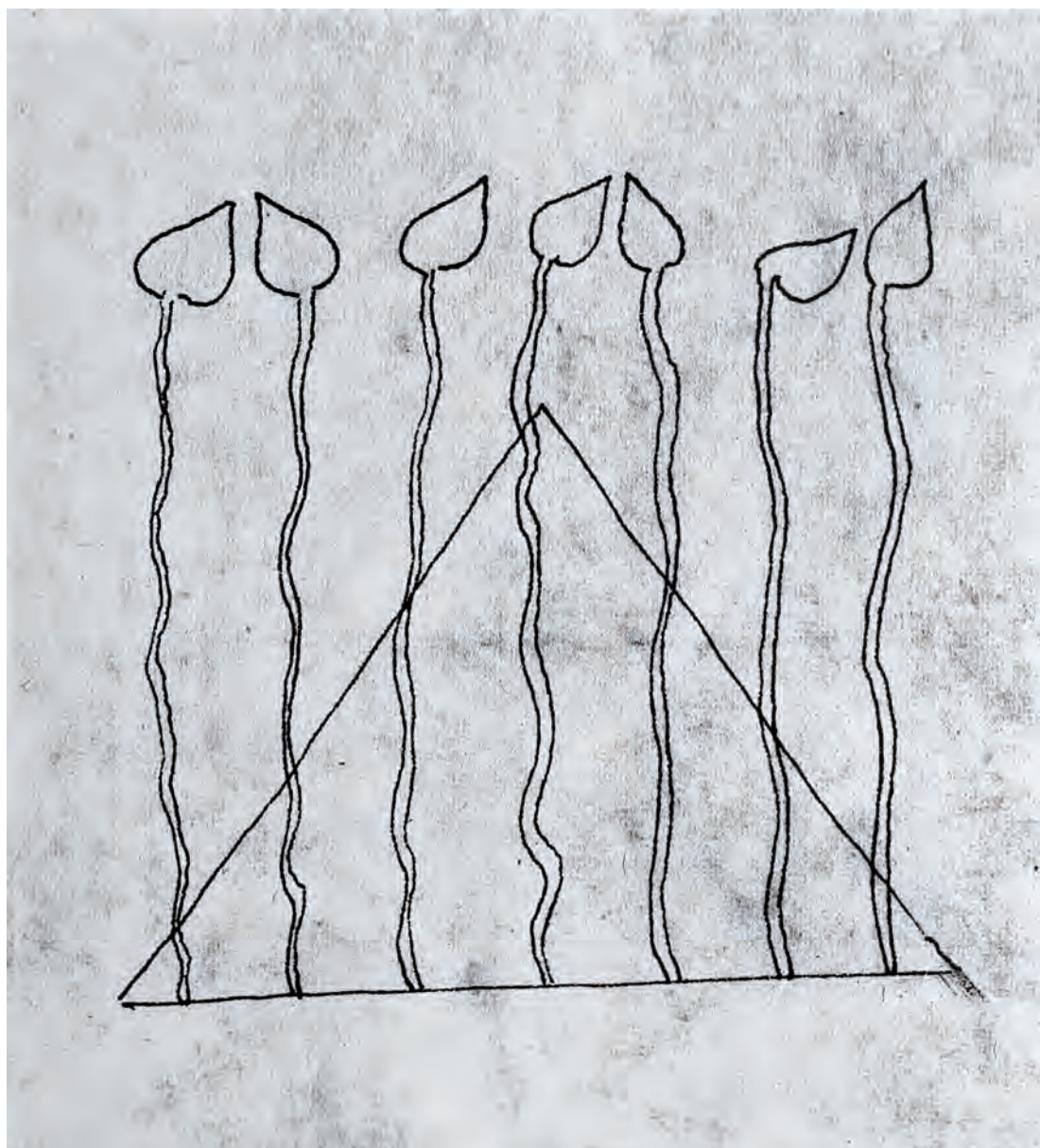
Untitled, 2006

Acrílico y bolígrafo permanente sobre
madera

206,5 x 126 x 7 cm

Adquisición: 2006 / AR0201

Fundación ARCO



Francesco CLEMENTE
[Nápoles, 1952]

Sagittaria, 1979
Papel fotográfico y técnica mixta sobre
lienzo
112 x 101 cm
Adquisición: 1987 / AR0002
Fundación ARCO



Ver p. 15 / 36
See p. 23 / 46



Gil Heitor CORTESÃO

[Lisboa, 1967]

Sin título, 1997

Óleo sobre plexiglás

103 x 123 x 3 cm [x]

Adquisición: 1999 / AR0083

Fundación ARCO

Sin título, 1997

Óleo sobre plexiglás

103 x 123 cm x 3 cm [x]

Adquisición: 1999 / AR0084

Fundación ARCO



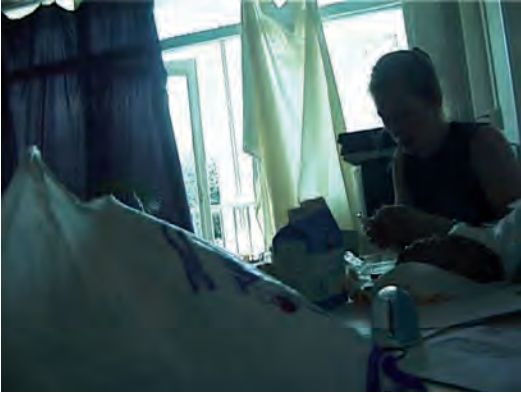
Rochelle COSTI
[Caxias do Sul, Brasil, 1961]

Troca de Morador – Mudanças Serie, 2000
Díptico. Fotografia color
244 x 156 x 5 cm
Adquisición: 2001 / AR0114
Fundación ARCO



José Pedro CROFT
[Oporto, 1957]

Sin título, 2004
Hierro y espejo
130 x 390 x 185 cm
Adquisición: 2004 / AR0158
Fundación ARCO



Keren CYTTER
[Tel Aviv, 1977]

Atmosphere, 2005
Vídeo digital, color, sonido, 11 min 28 s
Adquisición: 2007 / AR0216
Fundación ARCO

D

D



Jonas DAHLBERG
[Uddevalla, Suecia, 1970]

Safe Zones No. 7
(The Toilets at ZKM, the ladies), 2001
Instalación audiovisual. 3 maquetas, 3
cámaras de vigilancia, monitor b/n
Dimensiones variables
Adquisición: 2004 / AR0159
Fundación ARCO



Hanne DARBOVEN

[Múnich, 1941 - Hamburgo, 2009]

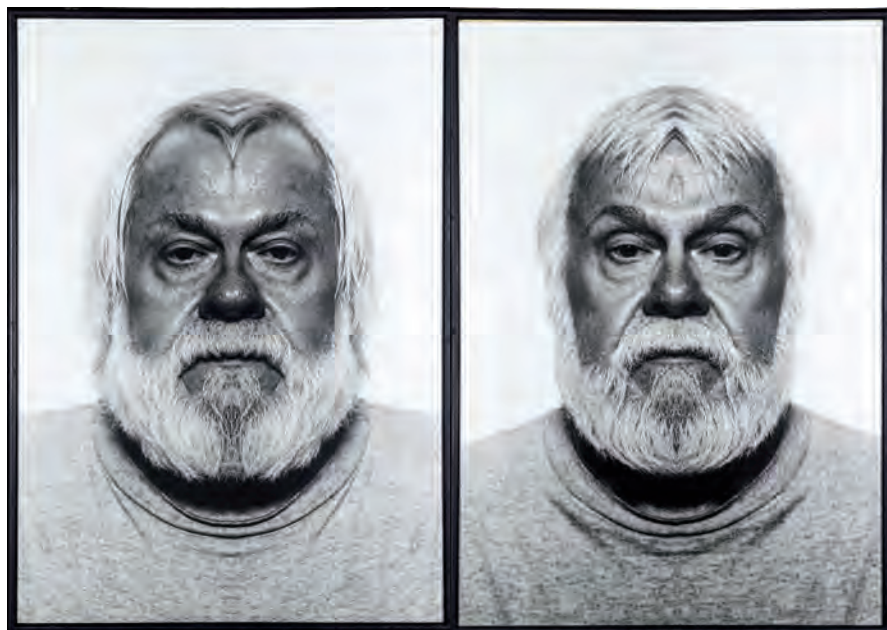
Variation, 1975

Tinta y collage sobre papel

32 elementos 192 x 138 cm

Adquisición: 1990 / AR0022

Fundación ARCO



Jirí DAVID

[Růmberk, República Checa, 1956]

Helena Kontová (Hidden Image Series),
1995

2 fotografías b/n

100 x 70 cm c/u

Adquisición: 1999 / AR0085

Fundación ARCO

John Baldessari (Hidden Image Series),
1995

2 fotografías b/n

100 x 70 cm c/u

Adquisición: 1999 / AR0086

Fundación ARCO



José DÁVILA

[Guadalajara, México, 1974]

Temporality is a Question of Survival 3,
2001

Fotografía color
99,5 x 134,5 x 3,5 cm

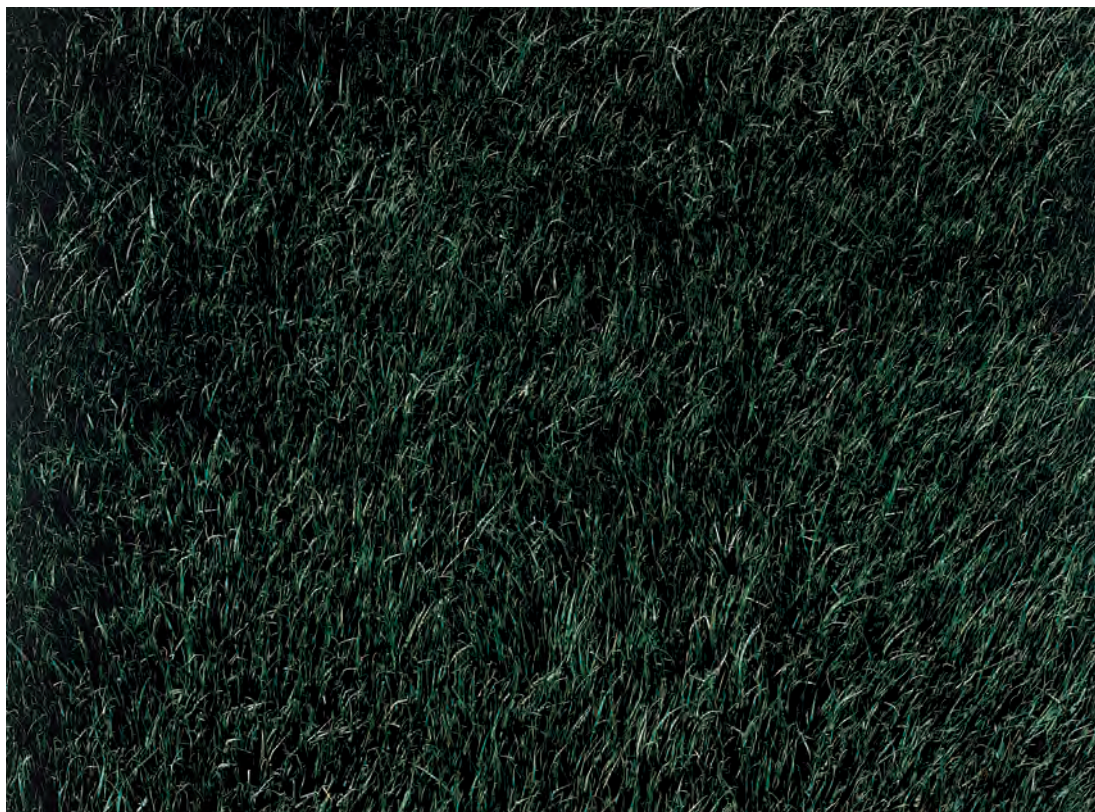
Adquisición: 2002 / AR0130
Fundación ARCO

Juan DÁVILA

[Santiago de Chile, 1946]

Verdeja, 1997-1998
Conté, gouache, lana
y letraset sobre papel
330 x 1500 cm

Adquisición: 1998 / AR0073
Fundación ARCO



Thomas DEMAND
[Múnich, 1964]

Rasen, 1998
Impresión a color sobre Diasec
122 x 170 x 1,5 cm
Adquisición: 1999 / AR0087
Fundación ARCO



DENMARK

[Amberes, 1950]

Dead letters. B.21.91, 1991

Collage

68,8 x 54,3 x 4,5 cm

Adquisición: 1993 / AR0051

Fundación ARCO



Eugenio DITTBORN
[Santiago de Chile, 1943]

Palotes Rojos - Airmail Painting No. 39,
1985-2006

Técnica mixta sobre papel
210 x 154 cm

Adquisición: 2007 / AR0217
Fundación ARCO



Ver p. 33
See p. 42



Willie DOHERTY

[Derry, Reino Unido, 1959]

Unknown Male Subject (II), 2002
Fotografía color C-Print
117 x 155,5 x 4 cm [x]
Adquisición: 2003 / AR0144
Fundación ARCO

Unknown Male Subject (VI), 2002
Fotografía color C-Print
117 x 155,5 x 4 cm [x]
Adquisición: 2003 / AR00145
Fundación ARCO

**Helmut DÖRNER**

[Gengenbach, Alemania, 1952]

Irrr, 1995

Laca, lienzo, madera y técnica mixta sobre plexiglás.

Dos elementos. Dimensiones variables

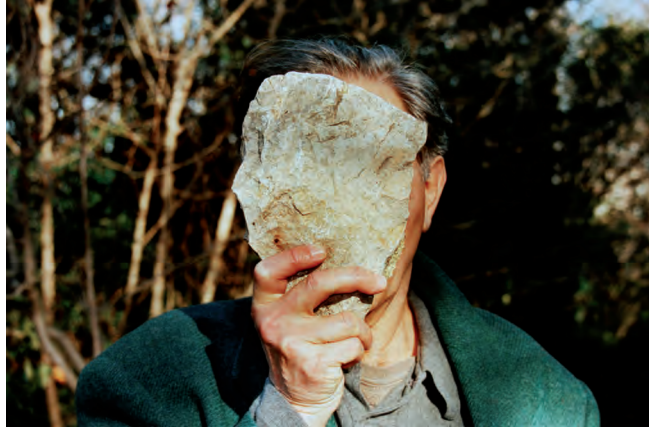
Adquisición: 1996 / AR0058

Fundación ARCO



Ver p. 72

See p. 80



Jimmie DURHAM

[Washington [Arkansas], 1940]

Self-portrait as Rosa Levy, 2006

Fotografía color

144,5 x 104,4 x 4 cm [x]

Adquisición: 2007 / AR0218

Fundación ARCO

Self-portrait pretending to be a stone statue of myself, 2006

Fotografía color

104,4 x 144,5 x 4 cm [x]

Adquisición: 2007 / AR0219

Fundación ARCO

Self-portrait pretending to be Maria Thereza Alves, 2006

Fotografía color

144,5 x 104,4 x 4 cm [x]

Adquisición: 2007 / AR0220

Fundación ARCO



*Self-portrait pretending to be Maria
Thereza Alves as Terminator 2, 2006*
Fotografía color
144,5 x 104,4 x 4 cm [x]
Adquisición: 2007 / AR0221
Fundación ARCO

*Self-portrait pretending to be my mother
(as played by Isabel Brey), 2006*
Fotografía color
144,5 x 104,4 x 4 cm [x]
Adquisición: 2007 / AR0222
Fundación ARCO

*Self-portrait with black eye and bruises,
2006*
Fotografía color
144,5 x 104,4 x 4 cm [x]
Adquisición: 2007 / AR0223
Fundación ARCO



Matias DUVILLE
[Buenos Aires, 1974]

Screen, 2009
Carboncillo sobre papel
258 x 150 cm
Adquisición: 2011 / AR0272
IFEMA





Olafur ELIASSON
[Copenhagen, 1967]

Moos-Series, 1999
Fotografía color
16 elementos. 20 x 30 cm c/u
Adquisición: 2000 / AR0099
Fundación ARCO



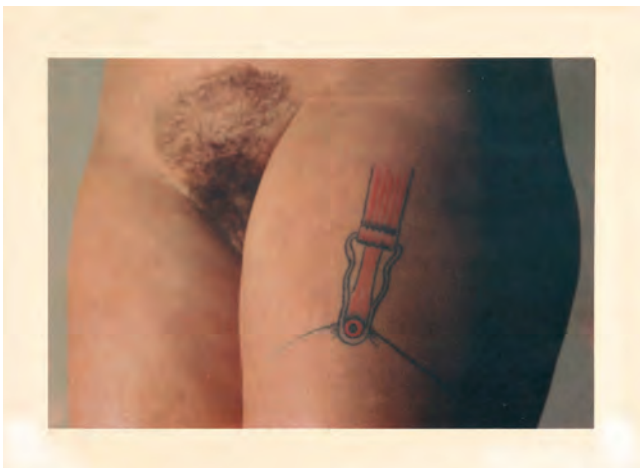
ELMGREEN & DRAGSET

[Michael Elmgreen: Copenhague,
Dinamarca, 1961; Ingar Dragset:
Trondheim, Noruega, 1969]

Marriage, 2004

2 espejos, 2 lavabos de porcelana,
2 grifos, 1 tubo de acero inoxidable
178 x 168 x 81 cm

Adquisición: 2004 / AR0160
Fundación ARCO



VALIE EXPORT

[Linz, Austria, 1940]

Body Sign Action B, 1970
Fotografía b/n
105 x 70,2 cm
Adquisición: 2006 / AR0203
Fundación ARCO



Ver p. 74
See p. 82

Body Sign Action, 1970
Fotografía color. Edición única
32 x 42 cm
Adquisición: 2006 / AR0202
Fundación ARCO



Action Pants, Genital Panic, 1969
6 serigrafías. Dimensiones variables
Foto: Peter Hassman
Adquisición: 2008 / AR0247
IFEMA





Ángela FERREIRA
[Maputo, Mozambique, 1958]

Maquetes (Maison Tropicale), 2007
2 maquetas y 10 dibujos
Dimensiones variables
Adquisición: 2008 / AR0248
IFEMA



Esther FERRER

[Donostia-San Sebastián, 1937]

Serie: *números primos*, 1995-2000

Lápiz e hilo sobre papel

80 x 80 cm

Adquisición: 2011 / AR0273

IFEMA



Ver p. 36

See p. 46



Dan FLAVIN

[Nueva York, 1933-1996]

Untitled (to Paul Gredinger), 1990

Tubos fluorescentes

120 x 60 x 40 cm

Adquisición: 1991 / AR0033

Fundación ARCO



Ver p. 15 / 16 / 35

See p. 23 / 24 / 45



Ceal FLOYER

[Karachi, Pakistán 1968]

Ongoing Projection, 2001

Vídeo, DVD, sin sonido

Dimensiones variables

Adquisición: 2004 / AR0161

Fundación ARCO



Carlos FORNS BADA
[Madrid, 1956]

Botánica Nocturna, 1990
Óleo sobre lienzo
73,3 x 60 cm
Adquisición: 1990 / AR0023
Fundación ARCO

Micrografía, 1989
Óleo sobre lienzo
73,3 x 60 cm
Adquisición: 1990 / AR0024
Fundación ARCO

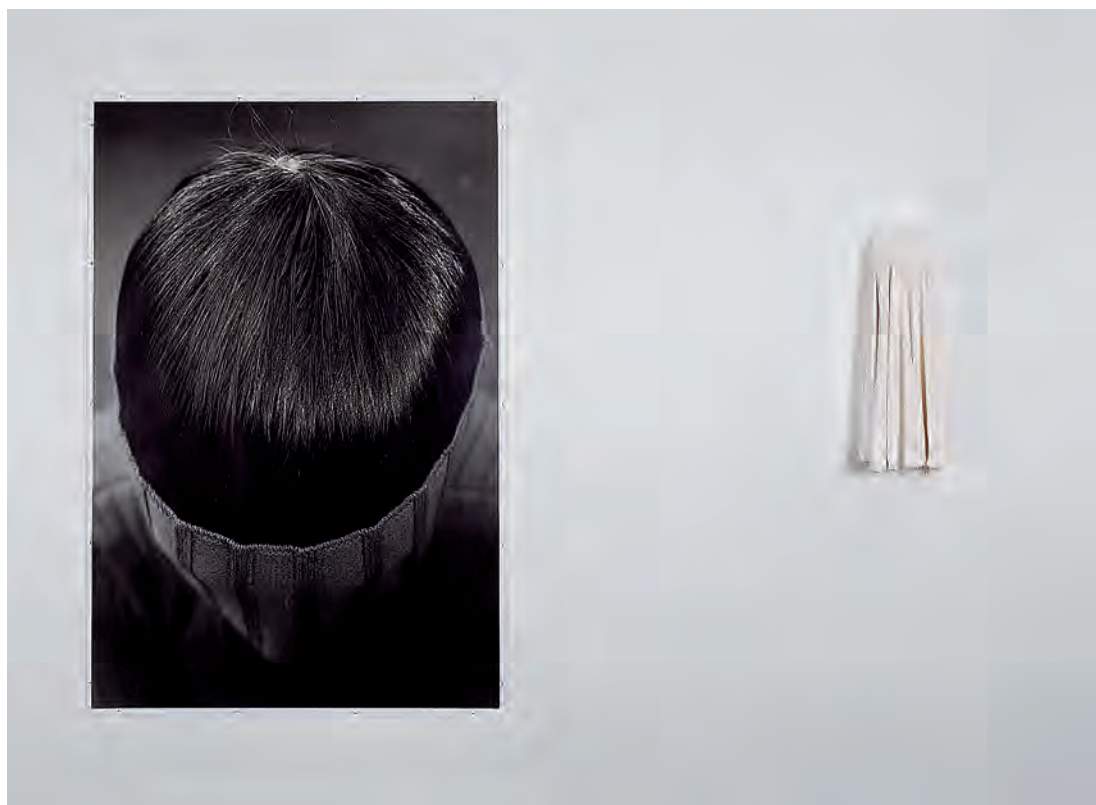
Micrografía blanca, 1990
Óleo sobre lienzo
73 x 60 cm
Adquisición: 1990 / AR0025
Fundación ARCO



Samuel FOSSO
[Kumba, Camerún, 1962]

Self Portrait, 1977
Fotografía b/n
20 x 20 cm
Adquisición: 2004 / AR0162
Fundación ARCO

Self Portrait, 1977
Fotografía b/n
20 x 20 cm
Adquisición: 2004 / AR0163
Fundación ARCO



Michel FRANÇOIS

[Saint-Trond, Bélgica, 1956]

Sans titre, 1994

Fotografía y yeso

Dos elementos. Dimensiones variables

Adquisición: 1996 / AR0059

Fundación ARCO

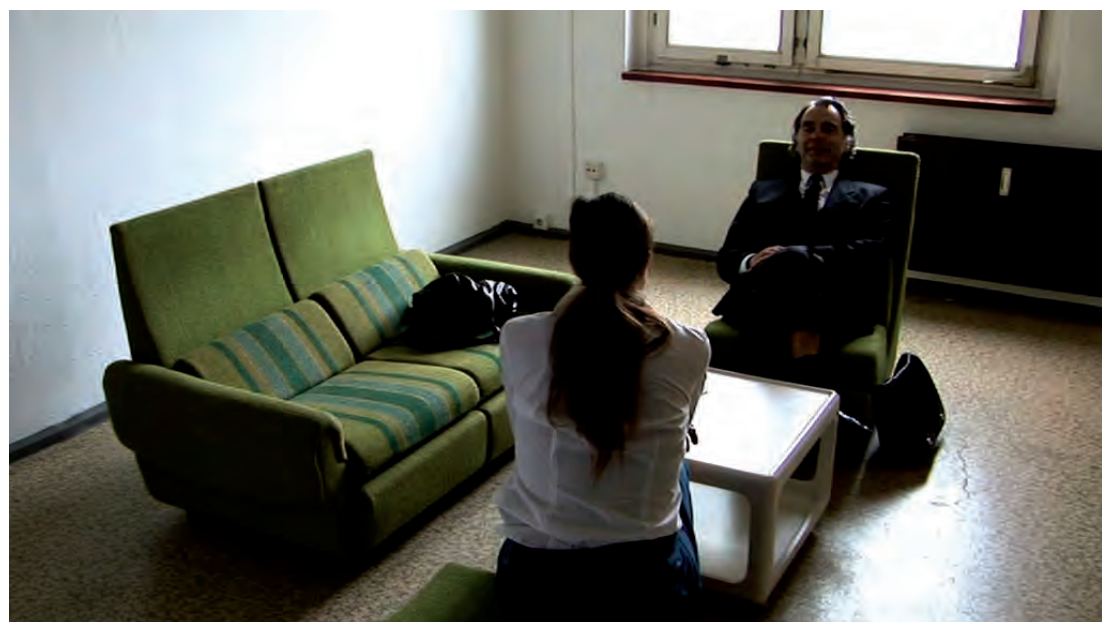


Ver p. 72

See p. 80

G

C



Dora GARCÍA
[Valladolid, 1965]

Zimmer, Gespräche (Habitaciones, conversaciones), 2006
Vídeo HD, color, estéreo, 28 min
Adquisición: 2007 / AR0224
Fundación ARCO



Leyla GEDIZ
[Estambul, 1974]

The Wedding, 2006
Óleo sobre lienzo
116 x 115,5 cm
Adquisición: 2006 / AR0204
Fundación ARCO



Rodney GRAHAM

[Abbotsford, Canadá, 1949]

Tree with Bench, Vancouver B.C., 1996

Fotografía color

136 x 165 x 5 cm [x]

Adquisición: 1997 / AR0062

Fundación ARCO



Ver p. 72

See p. 80



Katharina GROSSE
[Friburgo, Alemania, 1961]

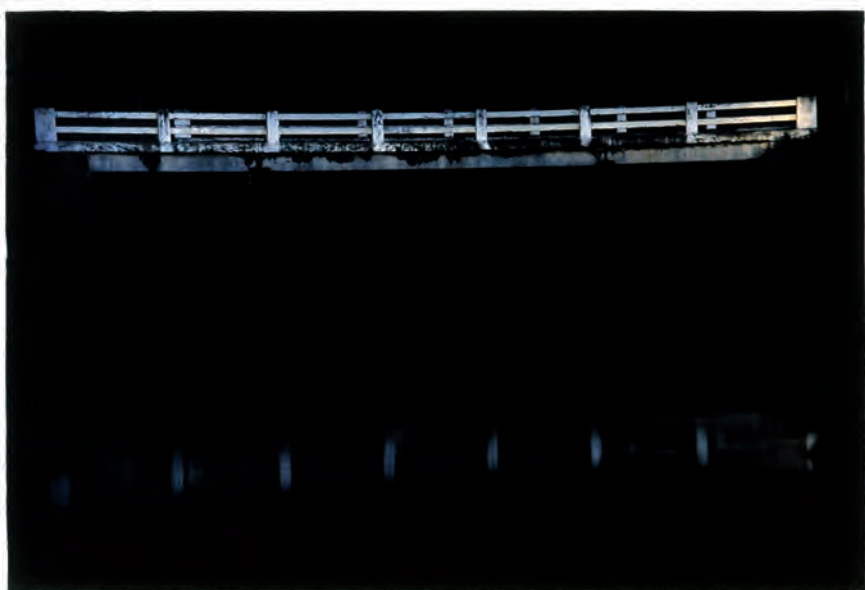
Untitled (1036L), 2005
Acrílico sobre lienzo
201 x 137 cm
Adquisición: 2006 / AR0205
Fundación ARCO



José María GUIJARRO
[Torre de Juan Abad, Ciudad Real, 1953]

Sin título, 1990
Madera y bisagras de hierro
3 elementos. 22 x 312 cm
Adquisición: 1993 / AR0052
Fundación ARCO





Bill HENSON
[Melbourne, 1955]

Untitled, 2001 Image N° CL SH 439 N
318, 2001
Fotografía color
127 x 180 cm
Adquisición: 2002 / AR0131
Fundación ARCO

Untitled, 2001 Image N° JPC SH 182 N 12,
2001
Fotografía color
127 x 180 cm
Adquisición: 2002 / AR0132
Fundación ARCO



José Antonio HERNÁNDEZ-DÍEZ
[Caracas, 1964]

Que te rinda el día I y II, 1996
Madera DM
Dimensiones variables
Adquisición: 1998 / AR0074
Fundación ARCO



Juan Fernando HERRÁN
[Bogotá, 1963]

Tríptico judicial, 1999
Fotografía b/n y color
120 x 280 cm
Adquisición: 2004 / AR0164
Fundación ARCO

Arturo HERRERA
[Caracas, 1959]

Say Seven, 2000
Fielto de lana
165 x 228 cm
Adquisición: 2001 / AR0115
Fundación ARCO



Thomas HIRSCHHORN
[Berna, 1957]

Exchange Value Room, 1999
Instalación. Cinta adhesiva, cartón,
impresiones fotográficas, papel de
aluminio y material de desecho
240 x 400 x 600 cm
Adquisición: 1999 / AR0088
Fundación ARCO

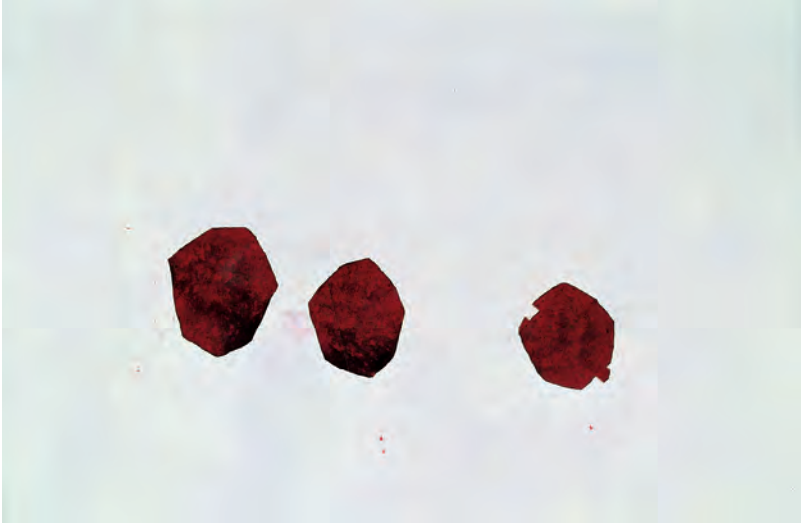


Ver p. 18
See p. 26



Candida HÖFER
[Eberswalde, Alemania, 1944]

Spiegelkantine Hamburg III 2000, 2000
Fotografía color C-print
152 x 152 cm
Adquisición: 2001 / AR0116
Fundación ARCO



Roni HORN

[Nueva York, 1955]

The XX, 1988

Pigmento y barniz sobre papel

48,2 x 74,9 cm

Adquisición: 1991 / AR0034

Fundación ARCO

The XXIV, 1988

Pigmento y barniz sobre papel

59 x 76,2 cm

Adquisición: 1991 / AR0035

Fundación ARCO



Sabine HORNIG
[Pforzheim, Alemania, 1964]

Nr. 5, 2005
Fotografía color C-Print
110 x 218,2 cm
Adquisición: 2006 / AR0206
Fundación ARCO

Zhang HUAN
[An Yang City, China, 1965]

Pilgrimage-Wind and water in New York,
1998
Fotografía b/n
100 x 148 cm
Adquisición: 2000 / AR0100
Fundación ARCO



Marine HUGONNIER

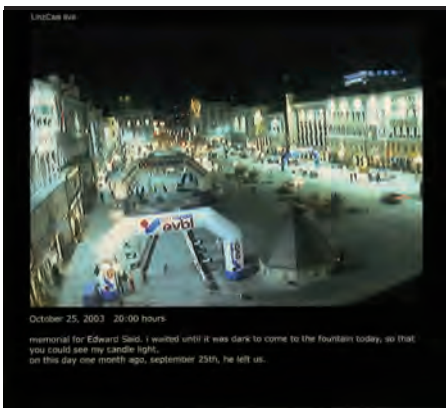
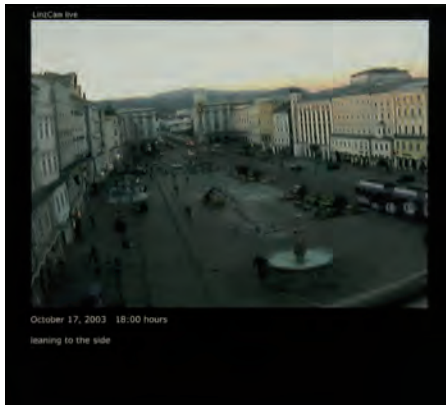
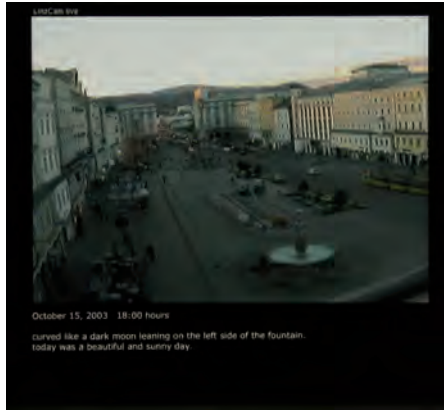
[Paris, 1969]

*Un Coup de Dés Jamais N'abolira Le
Hasard / L'Espace Social N1, 2007*
Imagen sobre texto "Un Coup de Dés
Jamais N'abolira Le Hasard" de Stéphane
Mallarmé, Edition Gallimard, 2006

11 elementos. 42,5 x 60 x 4 cm

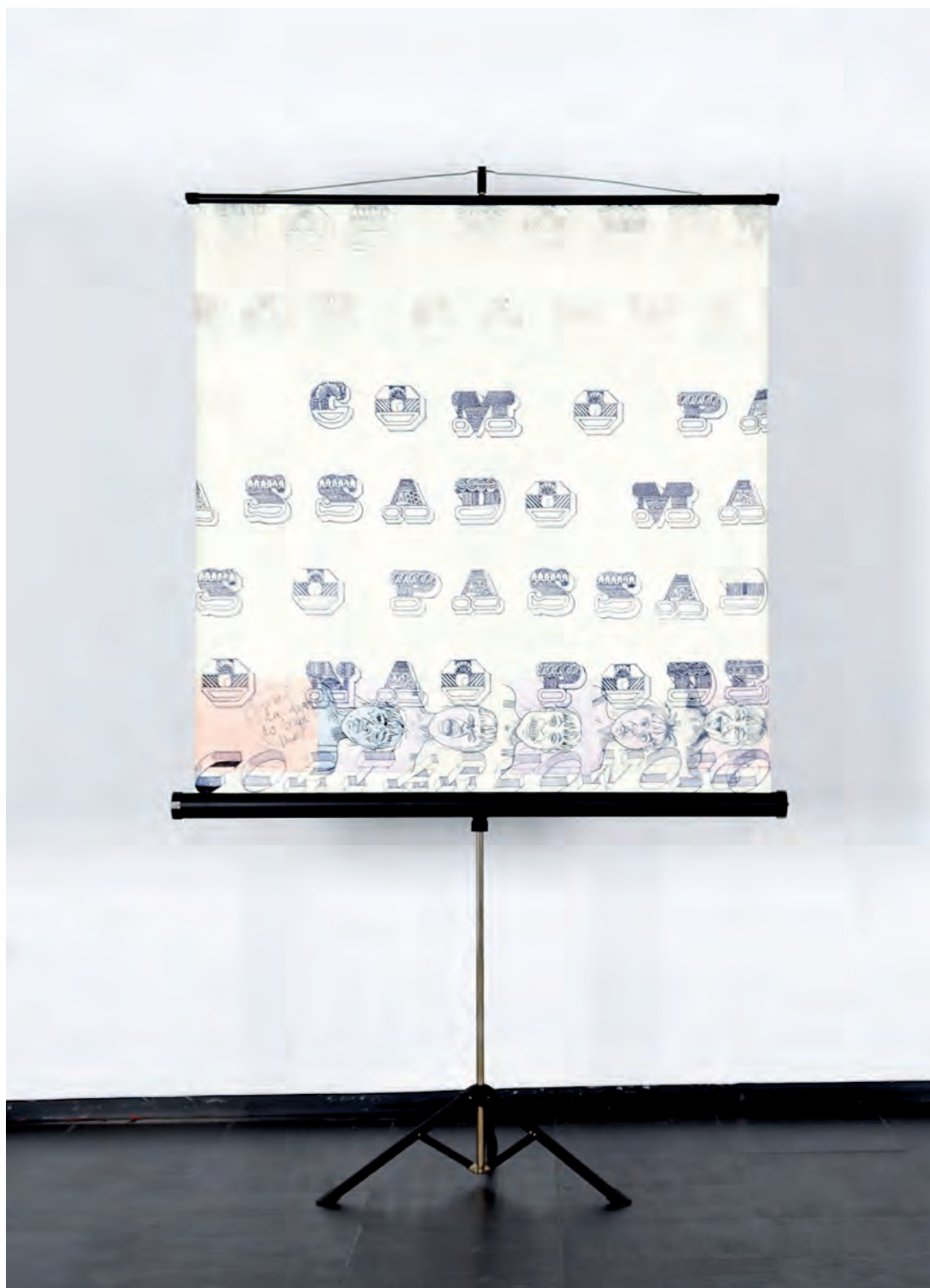
Adquisición: 2009 / AR0256

IFEMA



Emily JACIR
[Belén, Palestina, 1970]

Linz Diary, 2003
26 fotografías y objetos
21,5 x 124 x 2,5 cm [conjunto enmarcado]
Adquisición: 2006 / AR0207
Fundación ARCO



Ana JOTTA
[Lisboa, 1946]

Magnolia, 2000
Rotulador y tinta acrílica sobre pantalla
181 x 132 x 59 cm
Adquisición: 2001 / AR0117
Fundación ARCO



Donald JUDD

[Excelsior Springs, Missouri, 1928
- Nueva York, 1994]

Untitled, 1988

Aluminio y plexiglás

4 elementos. 50 x 100 x 50 cm c/u

Adquisición: 1989 / AR0018

Fundación ARCO



Ver p. 15 / 35 / 72

See p. 23 / 45 / 80





Anish KAPOOR

[Bombay, 1954]

Void, 1990

Fibra de vidrio y pigmento

131 x 94 x 92 cm

Adquisición: 1990 / AR0026

Fundación ARCO



Ver p. 16

See p. 24



KCHO
[Nueva Gerona, Cuba, 1970]

Nostalgic, 1992-1995
Tinta y acrílico sobre lienzo
200 x 200 cm
Adquisición: 1997 / AR0063
Fundación ARCO



Mike KELLEY

[Detroit, Michigan, 1954 -
Los Angeles, 2012]

*We Communicate Only Through Our
Shared Dismissal of the Pre-Linguistic*, 1995

Grabados ectacolor y textos
15 elementos. 61 x 74 cm c/u
Adquisición: 1997 / AR0064
Fundación ARCO

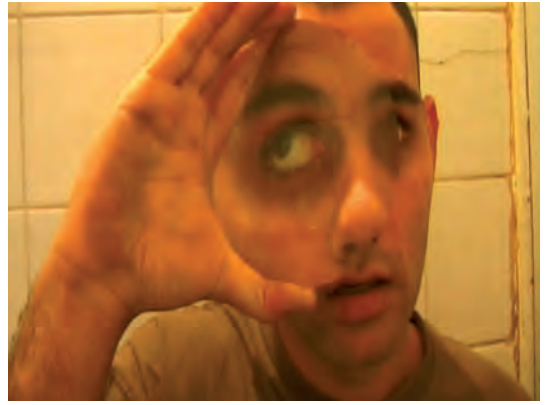
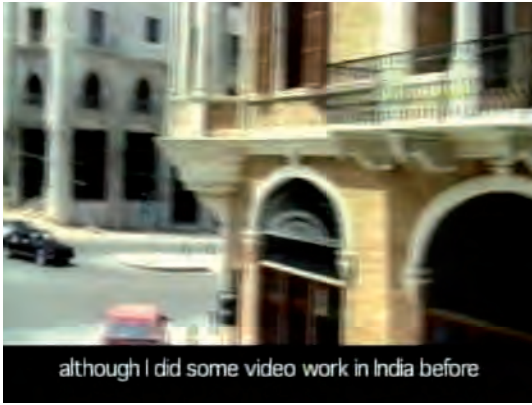


Ver p. 72
See p. 80



Veronika KELLNDORFER
[Múnich, 1962]

Lautner, 2008
Serigrafía sobre cristal
150 x 221 cm
Adquisición: 2009 / AR0257
IFEMA



Hassan KHAN

[Londres, 1975]

Single Channel, 1997-2002, video, sonido

Six Questions to the Lebanese, 2001, 1min

100 Portraits, 2001, 12'

Sometime / Somewhere Else, 2001,
1 min 45 s

Tabla Dudd, no. 9, 2002, 3 min 40 s

*The Eye Struck Me and the Lord of
the Throne Saved Me*, 1997, 4 min

This is the Political Film, 1998, 1 min

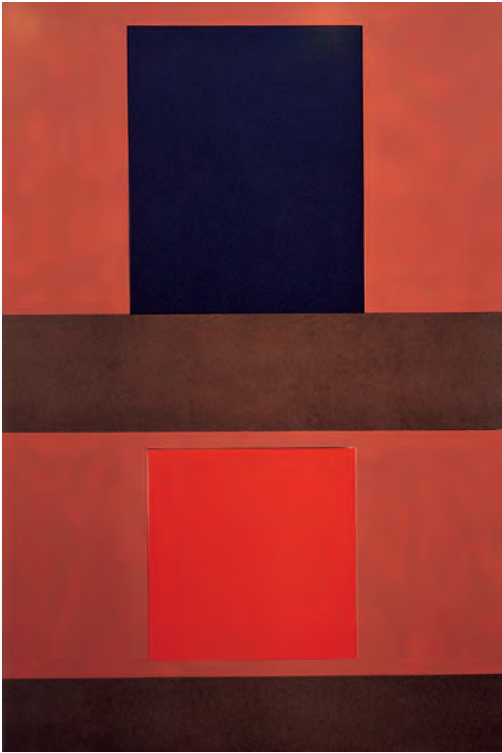
Adquisición: 2003 / AR0146

Fundación ARCO



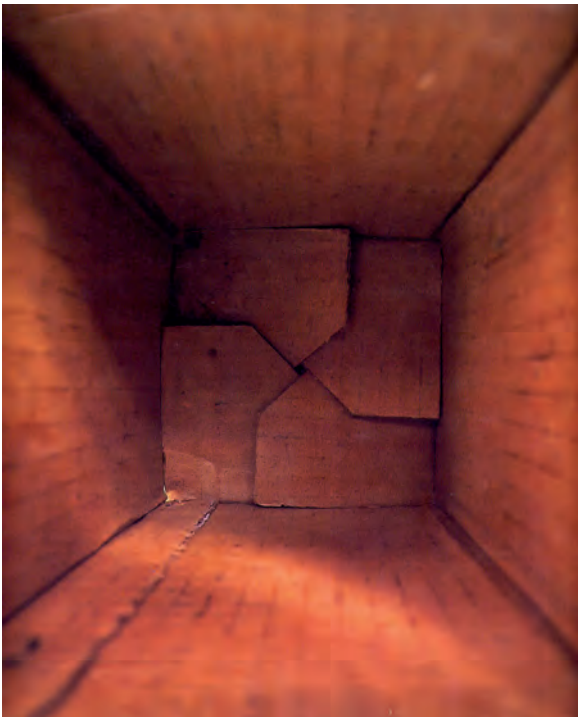
Robert KINMONT
[Los Angeles, 1937]

Just about the right size, 1970
Grabado
9 elementos. 35,5 x 18 cm c/u
Adquisición: 2009 / AR0258
IFEMA



Imi KNOEBEL
[Dessau, Alemania, 1940]

Figurenbild, 1988
Acrílico sobre madera
250 x 190 cm
Adquisición: 1989 / AR0019
Fundación ARCO



Lucía KOCH
[Porto Alegre, Brasil, 1966]

Sin título, 2002
Fotografía color
259 x 242 x 2 cm
Adquisición: 2002 / AR0133
Fundación ARCO



Andre KOMATSU
[São Paulo, 1978]

Area Desolada # 2, 2008
Pintura sobre yeso, alambre, madera
16 x 61 x 61 cm
Adquisición: 2011 / AR0274
IFEMA

Um dia de Gloria 1 (Refluxo Sazonal), 2008
Bolígrafo sobre yeso, madera
38 x 38 x 11 cm
Adquisición: 2011 / AR0275
IFEMA



Jannis KOUNELLIS

[El Pireo, Grecia, 1936]

Sin título, 1978

Tinta sobre papel
70 x 100 cm

Adquisición: 1987 / AR0003

Fundación ARCO



Ver p. 15 / 72
See p. 23 / 80

Brigitte KOWANZ

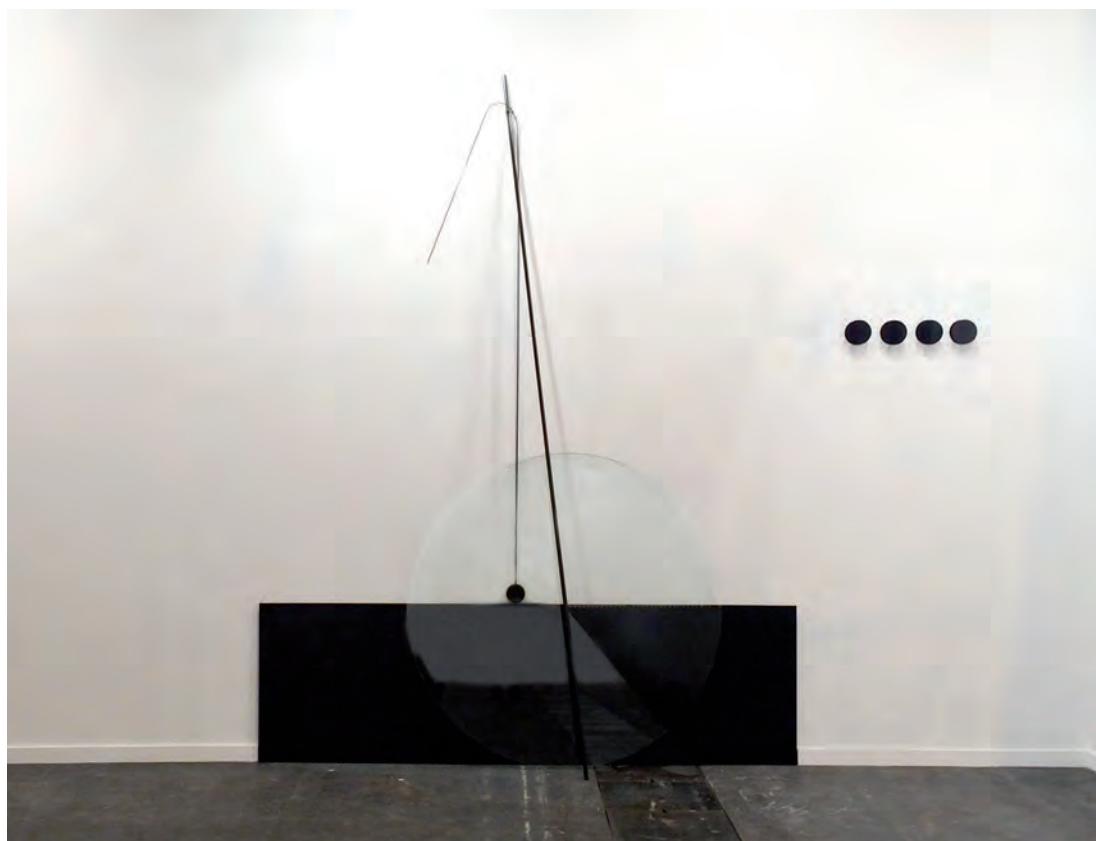
[Viena, 1957]

Aura, 2006

Neón, espejo y hierro
62 x 120,5 x 20,4 cm

Adquisición: 2006 / AR0208

Fundación ARCO



Marlena KUDLICKA
[Tomaszów Lubelski, Polonia, 1973]

Protocol of errors on .e [N], 2014
Aluminio tratado con polvo, cristal
315 x 400 x 50 cm
Adquisición: 2014 / AR0298
IFEMA



Guillermo KUITCA
[Buenos Aires, 1961]

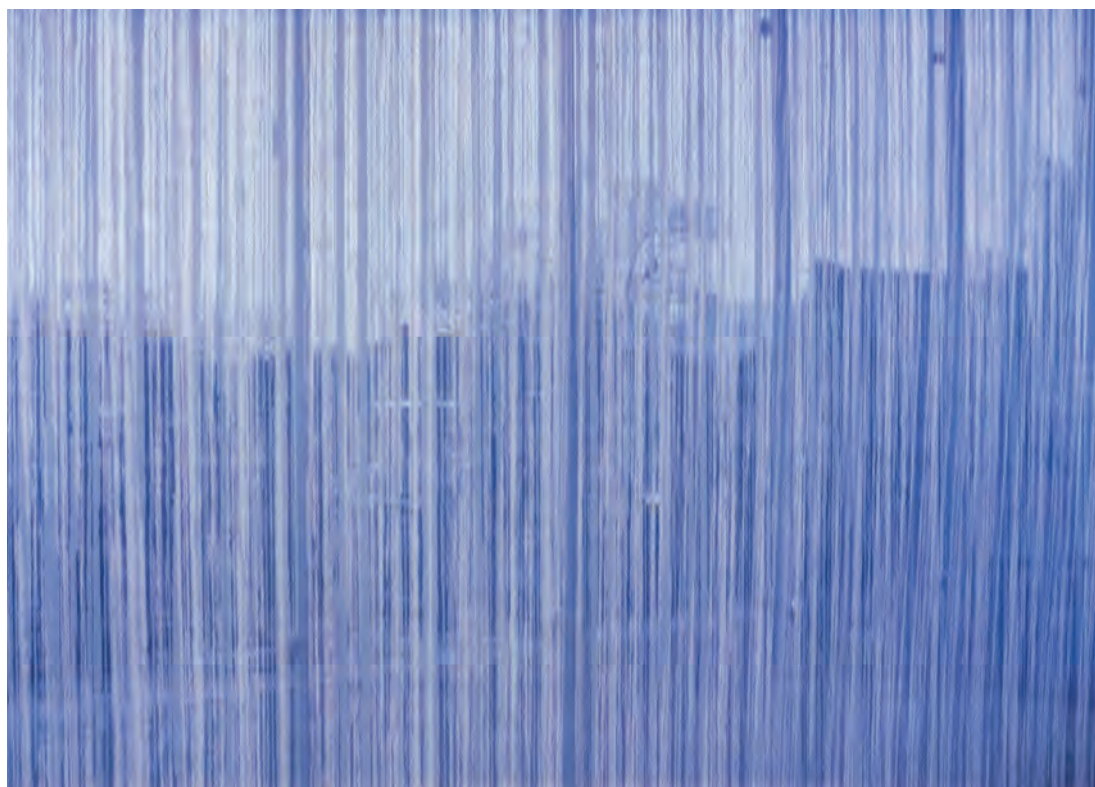
Sin título, 1992
Acrílico sobre lienzo
190 x 235 cm
Adquisición: 1993 / AR0053
Fundación ARCO



Gabriel KURI
[México D.F., 1971]

Trabaje desde su casa, 2003
Lana tejida a mano
180 x 250 cm
Adquisición: 2003 / AR0147
Fundación ARCO





Rosemary LAING
[Brisbane, Australia, 1959]

Groundspeed [Red Piazza] #2, 2001
Fotografía color
124 x 219 cm
Adquisición: 2002 / AR0134
Fundación ARCO

Luisa LAMBRI
[Como, Italia, 1969]

Untitled (O Museum), 2001
Fotografía color Cibachrome
109 x 154 cm
Adquisición: 2001 / AR0118
Fundación ARCO



Kiki LAMERS

[Nijmegen, Holanda, 1964]

Untitled (AG.KL 00 100), 1999

Óleo sobre lienzo

150 x 140 cm

Adquisición: 2000 / AR0101

Fundación ARCO



Dinh Q. Lê
[Ha-Tien, Vietnam, 1968]

From Vietnam to Hollywood, Untitled 2,
HK. 2004, 2004
Fotografía en tiras entrelazadas
y cinta de lino
81 x 170 cm
Adquisición: 2005 / AR0182
Fundación ARCO



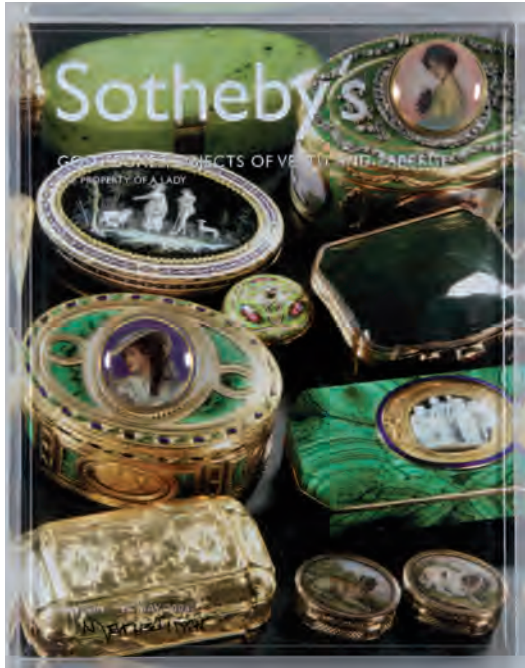
Tim LEE
[Seúl, 1975]

Funny Face, George & Ira Gershwin, 1933,
2003
Vídeo. 2 canales, color, sonido, 30 min
Dimensiones variables
Adquisición: 2005 / AR0183
Fundación ARCO



Tonico LEMOS AUAD
[Belém, Brasil, 1968]

Esquece que Você me Viu 1, 2002
Fotografia color
26 x 30 cm
Adquisición: 2004 / AR0165
Fundación ARCO



Nelson LERNER

[São Paulo, 1932]

Gold boxes, objects of vertu & fabergé, 2004

Collage sobre revista

28 x 22 x 7 cm

The Henle Collection, 2004

Collage sobre revista

28 x 22 x 7 cm

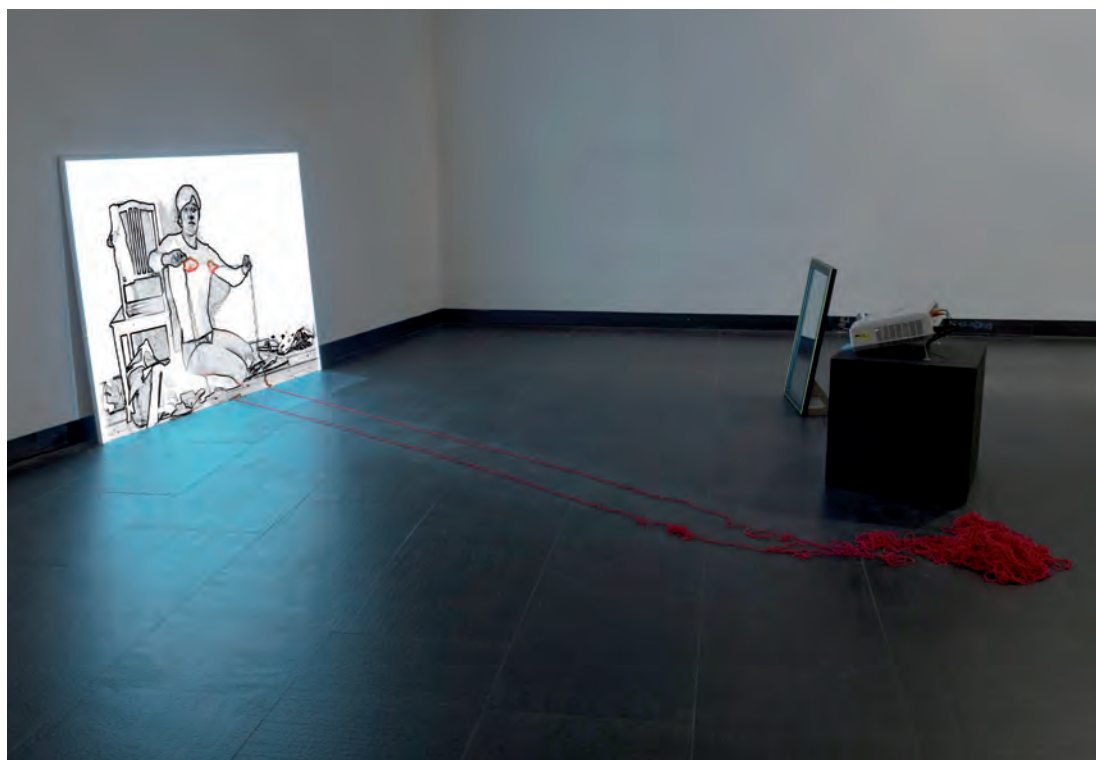
Continental ceramics & glass, 2003

Collage sobre revista

28 x 22 x 7 cm

Adquisición: 2007 / AR0225

Fundación ARCO



Zilla LEUTENEGGER
[Zúrich, 1968]

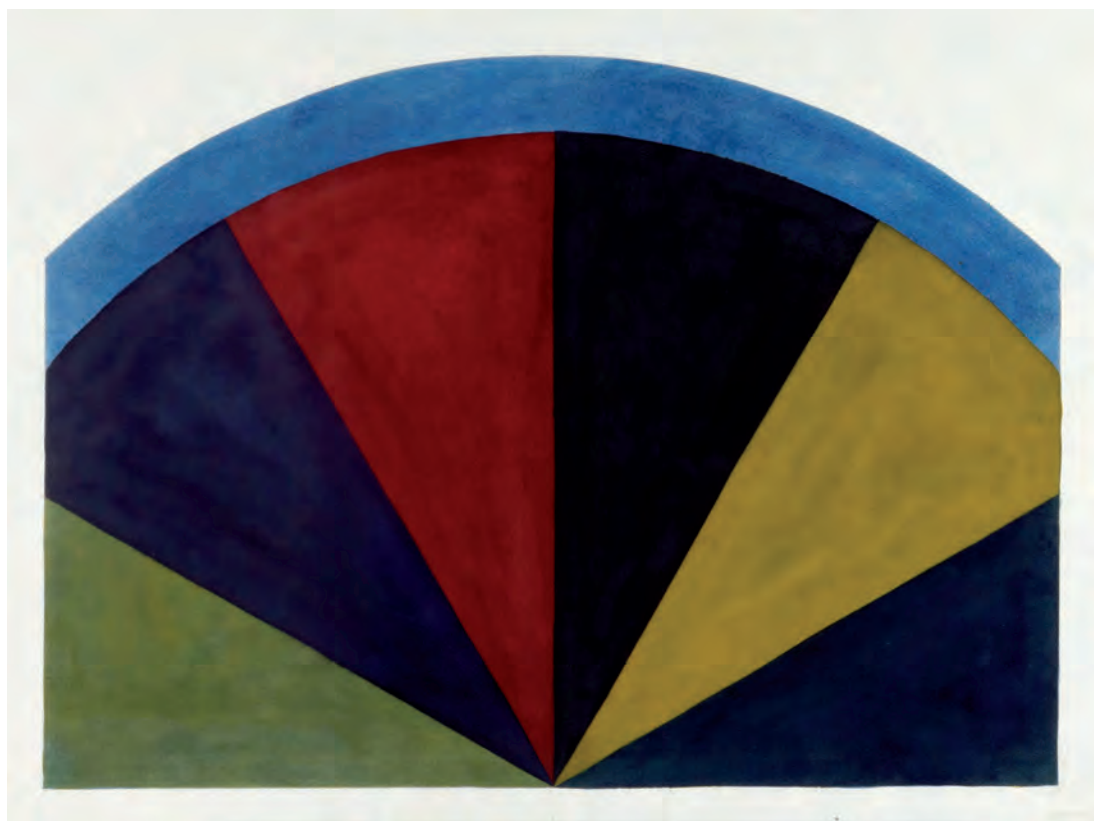
Lessons I learned from Rocky
I to Rocky III, 2002
Vídeo, lana, espejo
Dimensiones variables
Adquisición: 2003 / AR0148
Fundación ARCO



Mark LEWIS

[Hamilton, Canadá, 1958]

Jay's Garden, Malibu, 2001
Film 35 mm transferido a DVD, color,
sonido, 5 min 31 s
Adquisición: 2003 / AR0149
Fundación ARCO

**Sol LEWITT**

[Hartford, Connecticut, 1928 -
Nueva York, 2007]

Untitled, 1989

Gouache sobre papel

56 x 75 cm

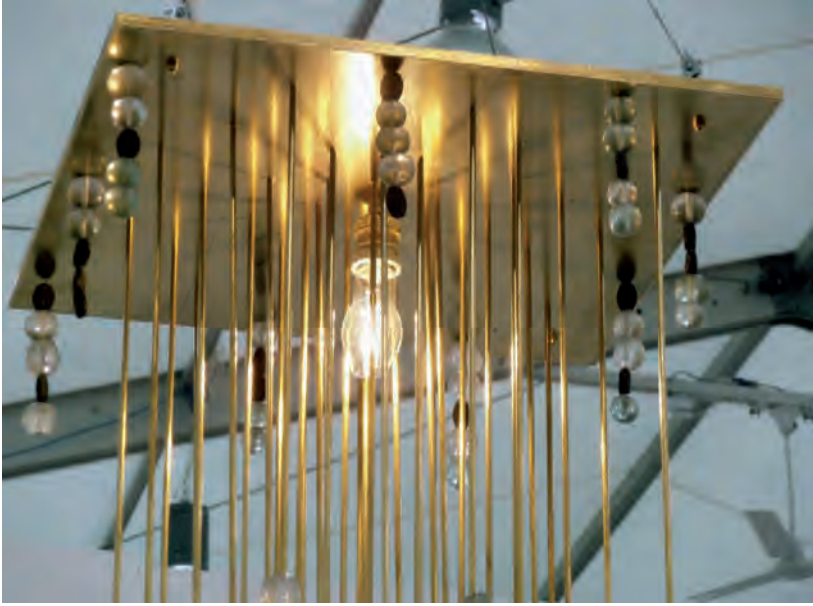
Adquisición: 1990 / AR0027

Fundación ARCO



Ver p. 36

See p. 46



Maria LOBODA
[Cracovia, 1979]

*The Sentence in its Temporary Form as
Glass and Pumice, 2012*
Latón, cristal, piedra pómez,
material eléctrico
295 x 50 x 50 cm
Adquisición: 2013 / AR0294
IFEMA



Ver p. 75
See p. 83

FRAGMENTS OF ...

UNIVERSAL DECLARATION
OF HUMAN RIGHTSADOPTED BY
THE GENERAL ASSEMBLY OF THE UNITED NATIONS.
RESOLUTION 217 (III) OF 10 DECEMBER 1948

ARTICLE 14

who or what is... ?

1. EVERYONE HAS THE RIGHT

if it is true that...

TO SEEK AND TO ENJOY IN

OTHER COUNTRIES ASYLUM

FROM PERSECUTION.

this sentence here:

measured against truth

THIS SENTENCE DEMANDS SOMETHING.

except for a very few things...
we have said everything
we want to say...

IN THE NAME OF TRUTH,
ITS ONLY REFERENCE...
AN ASSERTION, FIRST OF ALL...
BUT WHAT KIND OF ASSERTION...

the least
the minimum
that absolutely
necessary
+
THIS WORD DEMANDS
SOMETHING.

the other is present and still future at the same time...

the impossibility of choosing one's place...

IN EVERY WORD, ALL WORDS.

IN EVERY SENTENCE, ALL SENTENCES.

what is the meaning of that... ? what does one say by that?
what does one write by that? what does one assert by that?
what does one demand by this assertion?

where are you present here? does the future have a future?

Inside and outside are indistinguishable.

Thomas LOCHER
[Munderkingen, Alemania, 1956]

Universal Declaration of Human Rights,
2002 - 2003
Fotografía color C-Print
211,3 x 161 x 6,1 cm
Adquisición: 2005 / AR0184
Fundación ARCO



Richard LONG

[Bristol, Reino Unido, 1945]

Standing Stone Line, 1987

Pizarra de Cornualles

116 x 940 cm

Adquisición: 1988 / AR0010

Fundación ARCO



Ver p. 15 / 19 / 35

See p. 23 / 27 / 45



Adelina LOPES

[Braga, Portugal, 1970]

Livre Partido, 2003
Fotografía color
80,2 x 103,5 x 4 cm
Adquisición: 2004 / AR0166
Fundación ARCO

Sin título, 2003
1087 impresiones encuadernadas en 2
libros y mesa
120 x 120 x 120 cm
Adquisición: 2004 / AR0167
Fundación ARCO



Jarbas LOPES

[Nova Iguaçu, Brasil, 1964]

Sem Titulo (da Série Chip d'Amor),
1999-2000

Plástico trenzado

3 elementos. 30 x 50 x 12 cm c/u

Adquisición: 2000 / AR0102

Fundación ARCO



João LOURO
[Lisboa, 1963]

Blind Image #46, 2003
Acrílico sobre lienzo y esmalte sobre
plexiglás
200 x 400 cm
Adquisición: 2005 / AR0185
Fundación ARCO



LUCEBERT

[Ámsterdam, 1924 - Alkmaar, Holanda, 1994]

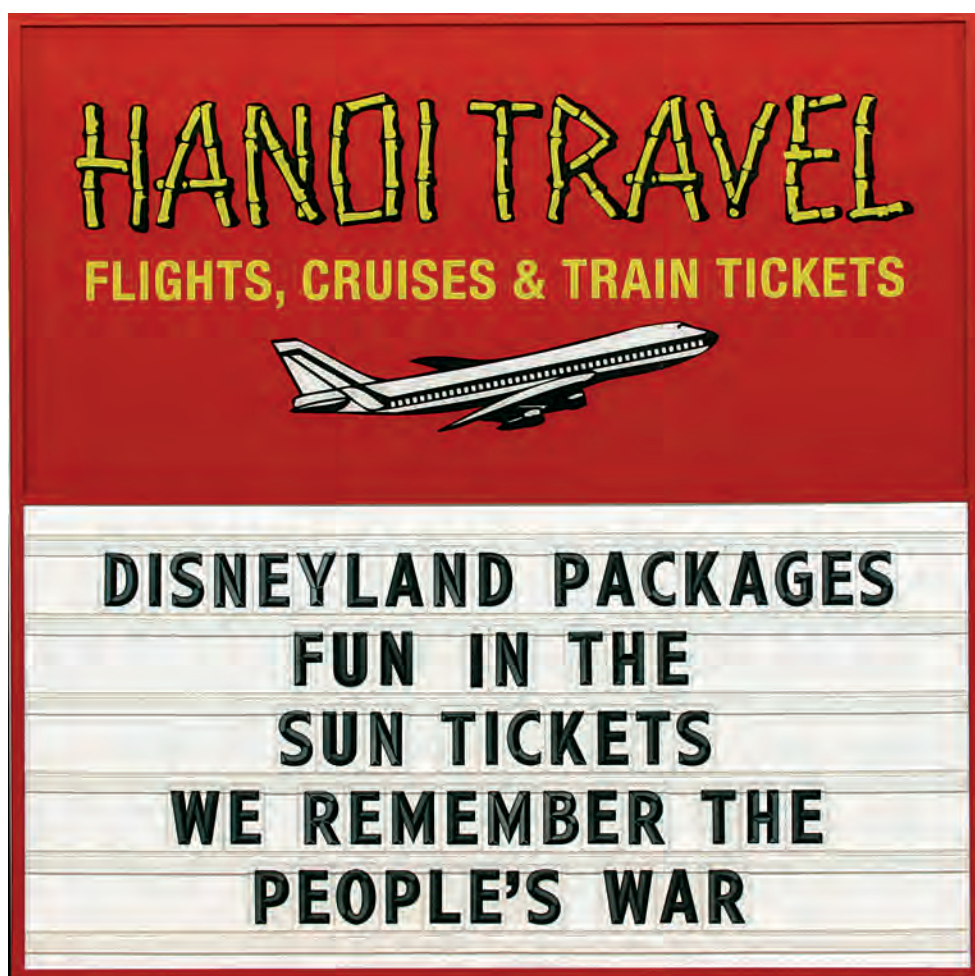
Nacht en Dag, 1990

Acrílico sobre lienzo

145 x 115 cm

Adquisición: 1991 / AR0036

Fundación ARCO



Ken LUM
[Vancouver, 1956]

Hanoi Travel, 2000
Pintura sobre aluminio, acríglás y acríletras
flexibles
183,5 x 183,5 cm
Adquisición: 2006 / AR0209
Fundación ARCO



Markus LÜPERTZ

[Liberec, Alemania, 1941]

Ein Haus am See, 1979

Técnica mixta sobre papel
209 x 171 cm

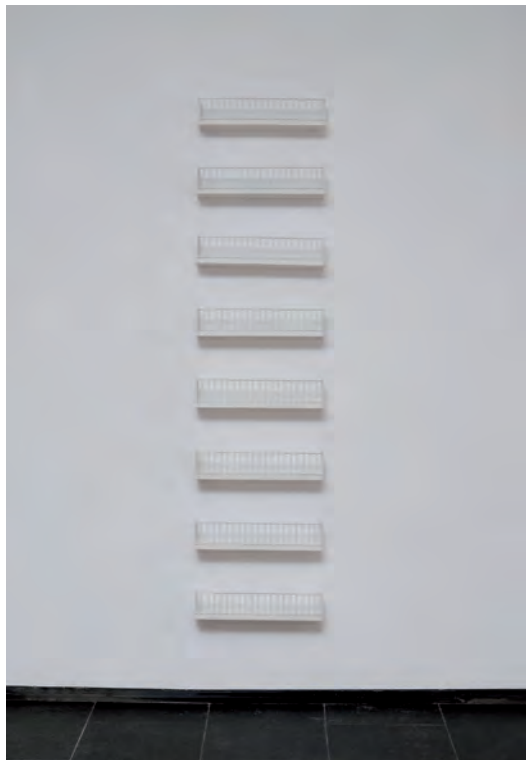
Adquisición: 1997 / AR0065
Fundación ARCO



Ver p. 72
See p. 80

M

M



Jorge MACCHI

[Buenos Aires, 1963]

Música Incidental, 1998
 Instalación. Papel, CD, reproductor de
 CDs, auriculares, banqueta
 250 x 740 x 150 cm
 Adquisición: 2000 / AR0103
 Fundación ARCO



Ver p. 73
 See p. 81

Intimidad, 2002
 Madera, aluminio y esmalte sintético
 177,5 x 30 x 8 cm
 Adquisición: 2005 / AR0186
 Fundación ARCO



Robert MANGOLD
[North Tonawanda, Nueva York , 1937]

Attic Series I, III, 1991
Aguatinta
81,3 x 92 x 2 cm [x]
Adquisición: 1992 / AR0040
Fundación ARCO

Attic Series I, V, 1991
Aguatinta
81,3 x 92 x 2 cm [x]
Adquisición: 1992 / AR0041
Fundación ARCO

Attic Series I, IX, 1991
Aguatinta
81,3 x 92 x 2 cm [x]
Adquisición: 1992 / AR0042
Fundación ARCO



Rubens MANO
[São Paulo, 1960]

Sin título (del proyecto Básculas), 2000
Acero inoxidable y hierro
127 de diámetro x 33 cm
Adquisición: 2001 / AR0119
Fundación ARCO



Margherita MANZELLI
[Rávena, Italia, 1968]

Senza Titolo (per sempre), 1999
Óleo sobre tela
220 x 150 cm
Adquisición: 2000 / AR0104
Fundación ARCO



Teresa MARGOLLES

[Culiacán, Sinaloa, México, 1963]

Recados Póstumos (Cine Alameda), 2006

Fotografía color

132,5 x 156,5 x 3,7 cm [x]

Adquisición: 2008 / AR0249

IFEMA

✱

Ver p. 16

See p. 24

Recados Póstumos (Cine Avenida), 2006

Fotografía color

132,5 x 156,5 x 3,7 cm [x]

Adquisición: 2008 / AR0250

IFEMA



Recados Póstumos (Cine Estudiante), 2006
Fotografía color
132,5 x 156,5 x 3,7 cm [x]
Adquisición: 2008 / AR0251
IFEMA

Recados Póstumos (Cine Metropolitan), 2006
Fotografía color
132,5 x 156,5 x 3,7 cm [x]
Adquisición: 2008 / AR0252
IFEMA

Recados Póstumos (Cine Tonallan), 2006
Fotografía color
132,5 x 156,5 x 3,7 cm [x]
Adquisición: 2008 / AR0253
IFEMA



Cveto MARSIC

[Koper, Eslovenia, 1960]

Camino de Tierra de Campos, 1998

Óleo sobre lienzo

199 x 179 cm

Adquisición: 1999 / AR0089

Fundación ARCO

**Allan McCOLLUM**

[Los Ángeles, 1944]

5 Plaster Surrogates, 1982-1990

Yeso pintado

5 elementos. Dimensiones variables

Adquisición: 1991 / AR0037

Fundación ARCO



Ver p. 36

See p. 45



Bjarne MELGAARD
[Sidney, 1967]

Untitled, 2006
Óleo sobre lienzo
180 x 180 cm
Adquisición: 2006 / AR0210
Fundación ARCO



Michaela MELIÁN
[Múnich, 1956]

Foehrenwald, 2005
Instalación audiovisual. Proyección doble
de diapositivas, sonido, 60 min
Adquisición: 2008 / AR0254
IFEMA



Ana MENDIETA

[La Habana, 1945-Nueva York, 1985]

Untitled, 1980

Fotografía b/n

20,3 x 25,4 cm

Adquisición: 2007 / AR0226

Fundación ARCO

✱

Ver p. 16 / 36

See p. 24 / 46

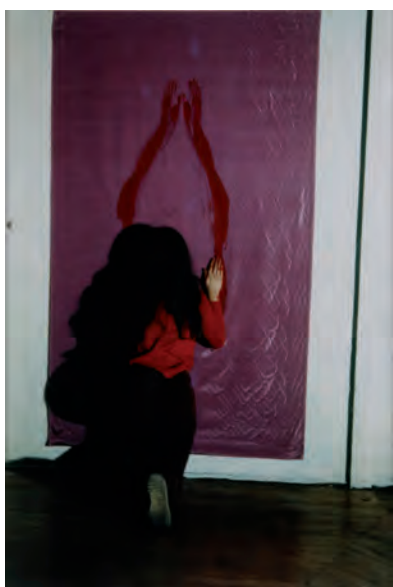
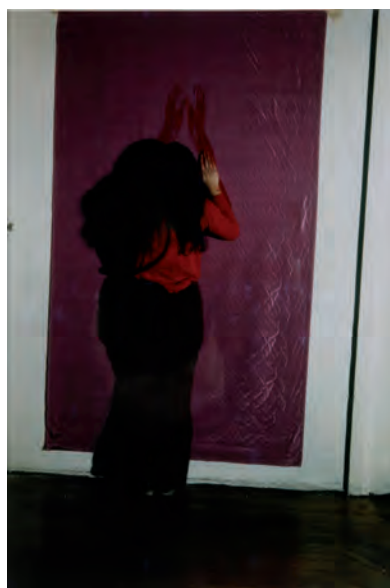
Untitled (from the Silueta Series), 1980

Fotografía en b / n

20,3 x 25,4 cm

Adquisición: 2007 / AR0228

Fundación ARCO



Untitled (Body Tracks), August 1974
Fotografías color
5 elementos. 37,8 x 29,4 x 3 c/u
Adquisición: 2007 / AR0227
Fundación ARCO



Mario MERZ

[Milán, 1925 - Turín, 2003]

Sin título, 1983

Lápiz y cera sobre papel
113 x 110 cm

Adquisición: 1990 / AR0028
Fundación ARCO



Ver p. 15 / 16 / 35 / 72
See p. 23 / 24 / 45 / 80



Igloo with Fibonacci Numbers, 1994
Estructura metálica, mármol blanco y
números de neón
150 x 292 cm de diámetro
Adquisición: 1995 / AR0054
Fundación ARCO



Regina de MIGUEL

[Málaga, 1977]

El último término que alcanza la vista,

2010-2011

Impresión sobre papel

8 elementos. Medidas variables

Adquisición: 2011 / AR0276

IFEMA



Aernout MIK
[Groningen, Holanda, 1962]

Middlemen, 2001
Videoinstalación, color, sin sonido, 15 min
Adquisición: 2002 / AR0135
Fundación ARCO



Ver p. 18
See p. 26

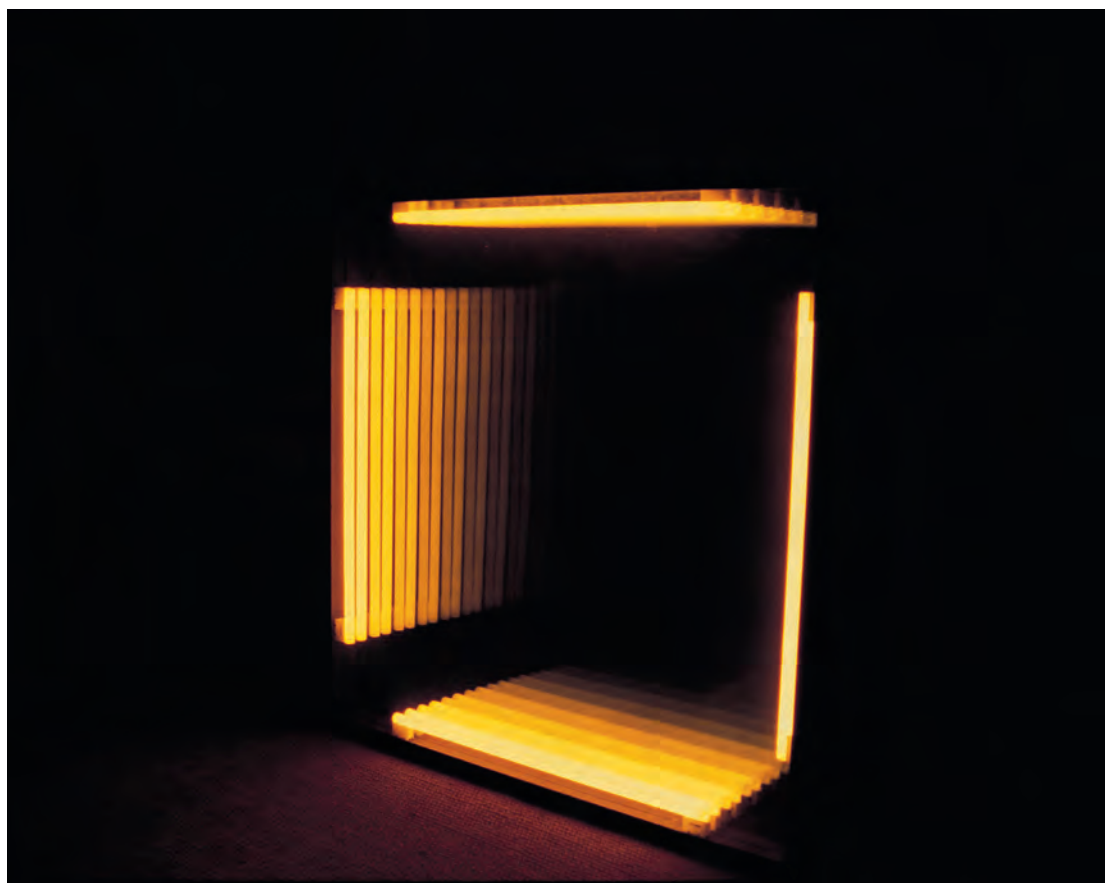


Santu MOFOKENG
[Johannesburgo, 1956]

Winter in Tembisa, 1989
Fotografía b/n sobre papel baritado
100 x 150 cm
Adquisición: 2004 / AR0168
Fundación ARCO

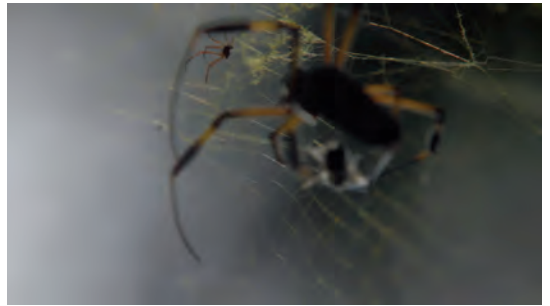
Jorge MOLDER
[Lisboa, 1947]

Sin título (Serie Inox), 1995
Fotografía b/n
127,5 x 127,5 x 2,8 cm [x]
Adquisición: 1999 / AR0090
Fundación ARCO



Pedro MORA
[Sevilla, 1961]

Simultaneous Room, 1999-2000
Espejos y fluorescentes
185 x 200 x 10 cm [espejo]
Adquisición: 2000 / AR0105
Fundación ARCO



Carlos MOTTA
[Bogotá, 1978]

Nefandus, 2013, 13 min 04 s

Nafragios (Shipwreck) 2013, 12 min 31 s

La visión de los vencidos (The Defeated),
2013, 6 min 46 s

Vídeo HD, color, sonido

Adquisición: 2014 / AR0299

Fundación ARCO



Ver p. 76

See p. 83



Jean-Luc MOULÈNE
[Reims, Francia, 1955]

Montecitorio, 1999/2000, 2000
Fotografía color Cibachrome
124 x 149,5 x 5 cm
Adquisición: 2001 / AR0120
Fundación ARCO



Zwelethu MTHETHWA
[Durban, Sudáfrica, 1960]

Sin título, 1998
Fotografía color
119,5 x 149,6 x 4 cm
Adquisición: 1999 / AR0091
Fundación ARCO



Sin título, 1998
Fotografía color
119,5 x 149,6 x 4 cm
Adquisición: 1999 / AR0092
Fundación ARCO



Vik MUNIZ
[São Paulo, 1961]

Merde d'Artiste, 1998
Fotografía color
142,5 x 129,5 x 4 cm
Adquisición: 2000 / AR0106
Fundación ARCO



Antoni MUNTADAS

[Barcelona, 1942]

CEE / Heysel Dyptich, 1988

Fotografía y collage

73 x 62 x 1,5 cm

Adquisición: 2007 / AR0229

Fundación ARCO


MUNTEAN & ROSENBLUM

[Markus Muntean: Graz, Austria, 1962;
Adi Rosenblum: Haifa, Israel, 1962]

Untitled (The best way to...), 2009

Óleo sobre tela

153 x 130 cm

Adquisición: 2010 / AR0267

IFEMA



Ver p. 75

See p. 83



Juan MUÑOZ

[Madrid, 1952-Santa Eulalia, Ibiza, 2001]

Hunter, 1988

Madera y acero

196 x 207 x 50 cm

Adquisición: 1997 / AR0066

Fundación ARCO



Ver p. 17 / 72

See p. 25 / 80



Óscar MUÑOZ
[Popayán, Colombia, 1951]

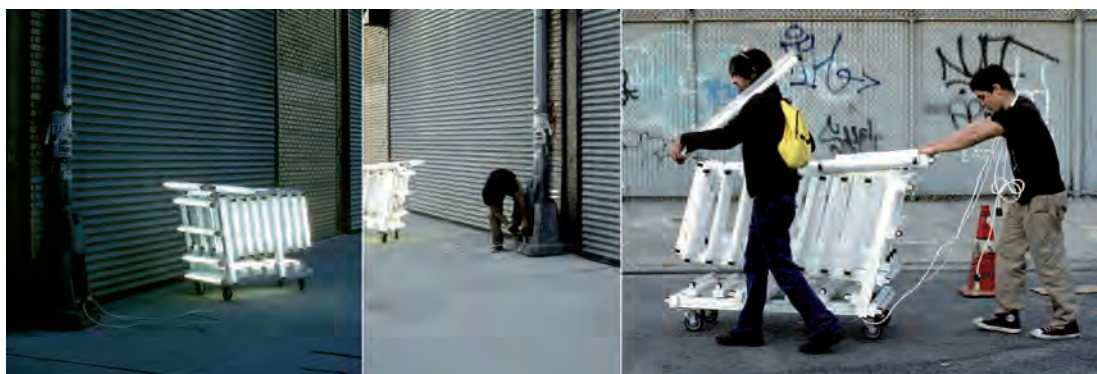
Editor solitario, 2011
Vídeo HD proyectado sobre mesa, 20 min
72 x 200 x 85 cm [mesa]
Adquisición: 2012 / AR0284
Fundación ARCO



Ver p. 37
See p. 47

N

N

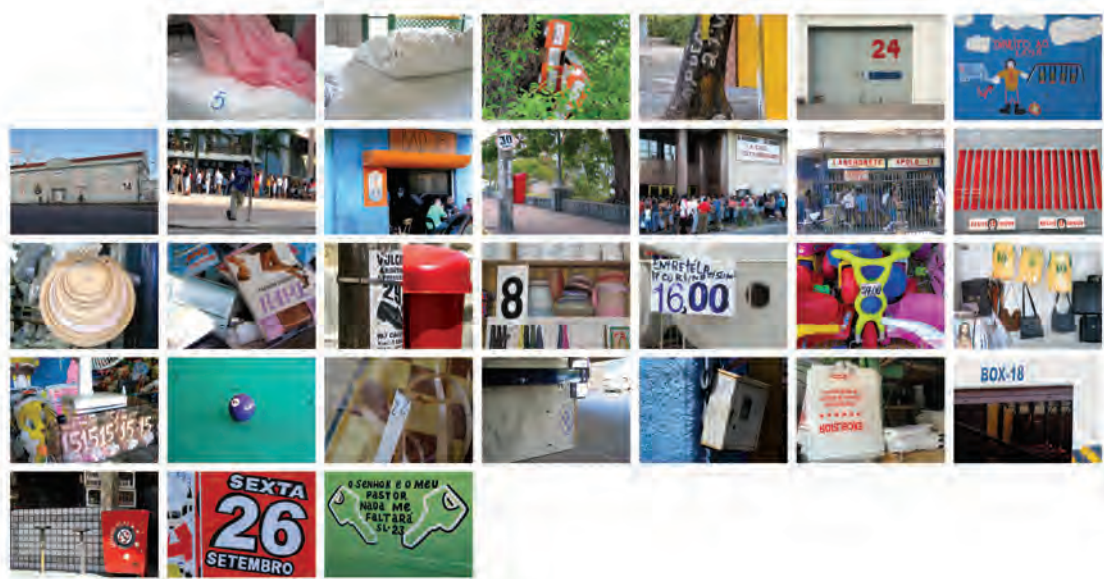


Iván NAVARRO
[Santiago de Chile, 1972]

Homeless Lamp (The Juice Sucker), 2004
Tubos fluorescentes, ruedas, vídeo
Dimensiones variables
Adquisición: 2006 / AR0211
Fundación ARCO

Nikos NAVRIDIS
[Atenas, 1958]

Traps (Serie The Questions of the Age of the Void), 1998
2 vídeos (Trap I, The Transparent One y Trap II, The Yellow One), color, sonido, 16 min 20 s
Adquisición: 1999 / AR0093
Fundación ARCO



Rivane NEUENSCHWANDER
[Belo Horizonte, Brasil, 1967]

Recife (Setembro 2003), 2003
Fotografía color C-Print
30 elementos. 15 x 21 cm c/u
Adquisición: 2004 / AR0169
Fundación ARCO

*
Ver p. 15
See p. 24



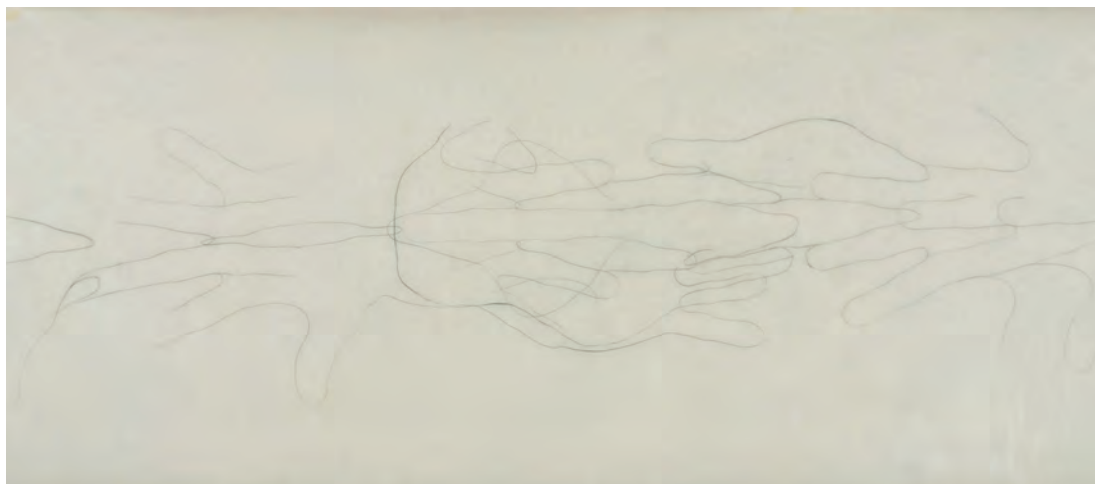
Jorge Pedro NÚÑEZ
[Caracas, 1976]

Ritmocolor, 2010
Discos vinilo y aluminio
62 x 31,5 x 16,5 cm
Adquisición: 2012 / AR0285
IFEMA



Yoshua OKON
[México D.F., 1970]

New Décor, 2001
Vídeo, DVD, 3 canales, color, sonido,
17 min 39 s
Dimensiones variables
Adquisición: 2003 / AR0150
Fundación ARCO



Gabriel OROZCO
[Xalapa, México, 1962]

Sin título, 1995
Lápiz sobre papel
33 x 160 cm
Adquisición: 1997 / AR0067
Fundación ARCO

Quesadilla Disc, 2005
Fotografía color
55 x 71 x 3,5 cm [x]
Adquisición: 2009 / AR0259
IFEMA

Elote (Sweet corn), 2005
Fotografía color
55 x 71 x 3,5 cm [x]
Galería de Procedencia: Marian Goodman,
Nueva York
Adquisición: 2009 / AR0260
IFEMA



Damián ORTEGA
[México D.F., 1967]

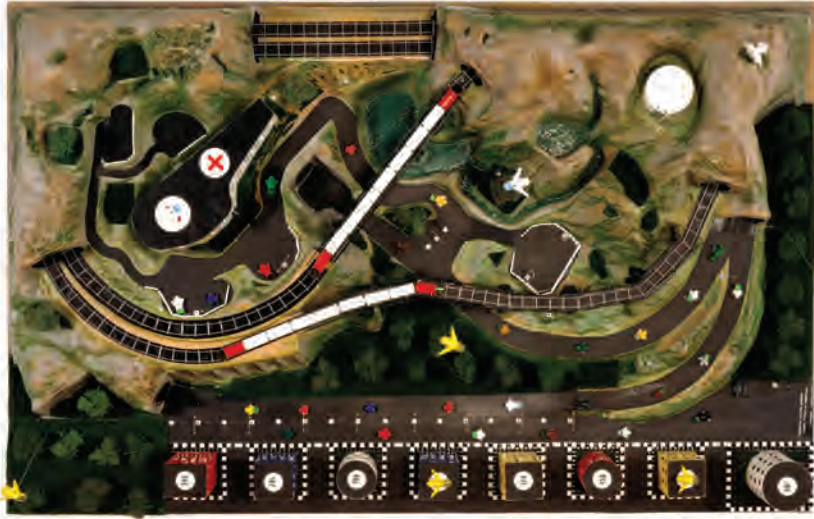
Obelisco, 2004
Fibra de vidrio sobre base de metal
600 x 60 x 60 cm [obelisco]
Adquisición: 2005 / AR0187
Fundación ARCO

José Antonio ORTS
[Meliana, Valencia, 1955]

Para John Cage, 1998
Instalación sonora. Componentes
electrónicos, fotorresistencias, altavoces,
pilas, tubos de cobre y pizarras
93 x 100 x 100 cm
Adquisición: 1998 / AR0075
Fundación ARCO

P

P



Miguel PALMA
[Lisboa, 1964]

Encomenda, 2000
Materiales diversos
220 x 140 x 70 cm
Adquisición: 2000 / AR0107
Fundación ARCO

Espaços verdes, 2005
Técnica mixta
190 x 183 x 130 cm
Adquisición: 2005 / AR0188
Fundación ARCO



Maria PAPADIMITRIOU

[Atenas, 1957]

Untitled, (T.A.M.A.) Temporary Museum for All, 2001

Fotografía color impresión Lambda
126 x 180 cm

Adquisición: 2004 / AR0170
Fundación ARCO

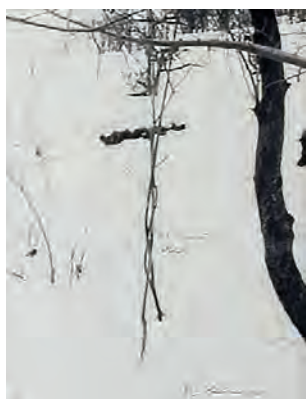
Maria PASK

[Cardiff, Reino Unido, 1969]

Naturist Campsite, 2001

Instalación audiovisual. 60 diapositivas
Adquisición: 2007 / AR0230

Fundación ARCO



João PENALVA
[Lisboa, 1949]

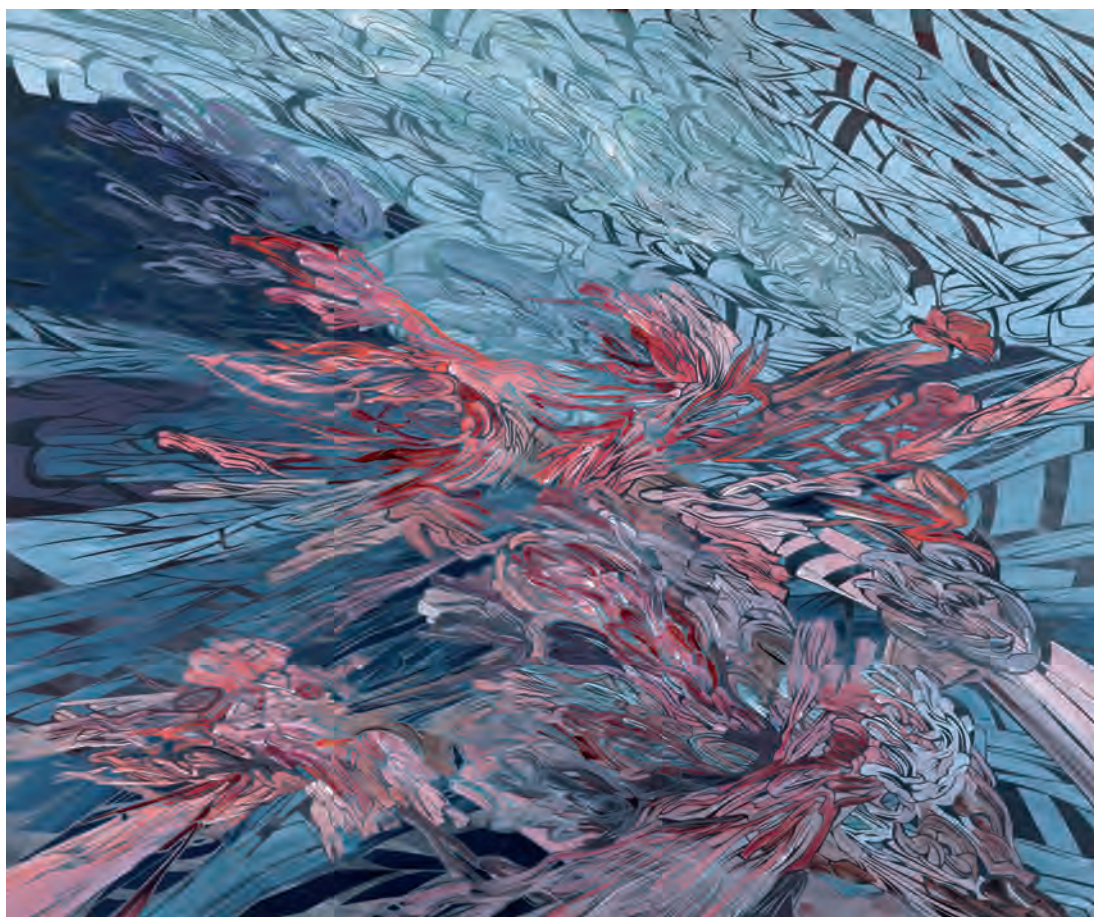
The White Painting, 1995
Técnica mixta e impresión láser
Díptico. 59,5 x 50 x 4 cm [x];
40,5 x 35,5 x 4 cm [x]
Adquisición: 1998 / AR0076
Fundación ARCO

Giuseppe PENONE
[Cuneo, Italia, 1947]

Alpi Marittime, 1968
Fotografía b/n
6 elementos. 67,5 x 53 x 2 cm c/u [x]
Adquisición: 1997 / AR0068
Fundación ARCO

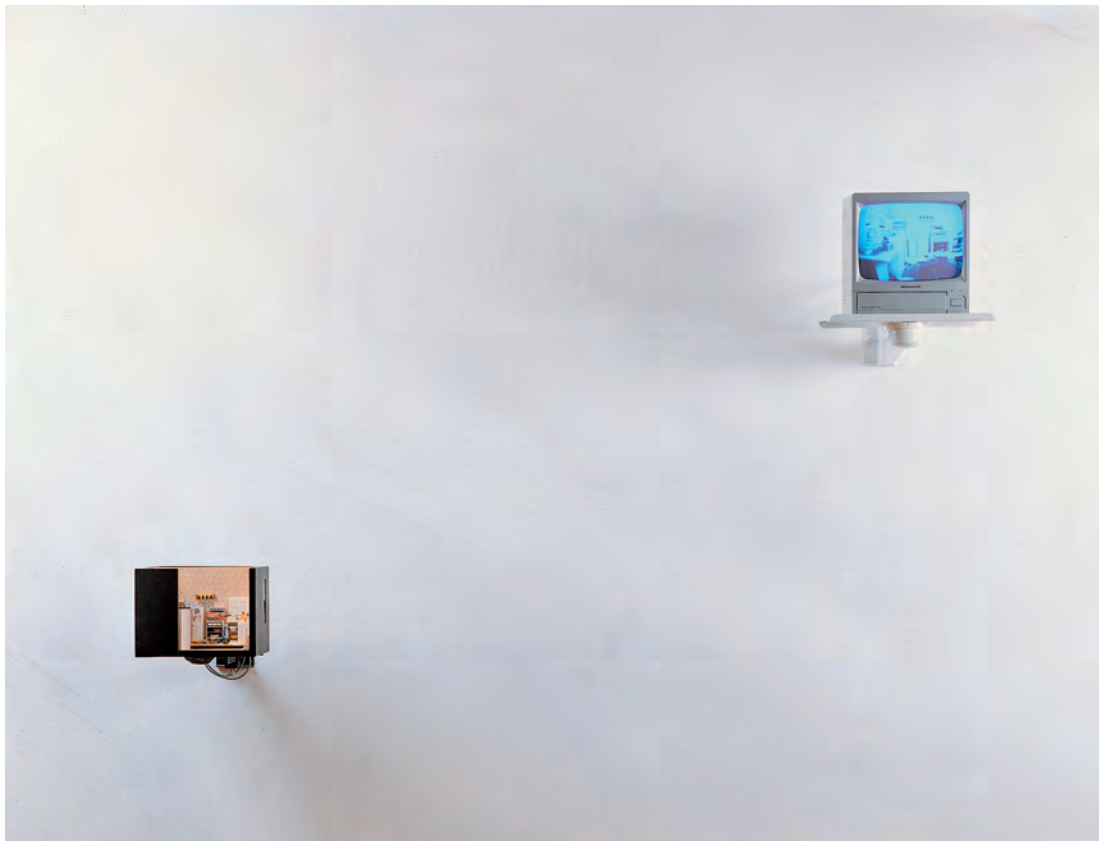


Ver p. 15 / 35 / 72
See p. 23 / 45 / 80



Emilio PÉREZ
[Nueva York, 1972]

Dig deeper, 2010
Técnica acrílica y látex sobre madera
152,3 x 183 x 5 cm
Adquisición: 2011 / AR0277
IFEMA



Gary PERKINS

[Manchester, Reino Unido, 1967]

*Digging for the Source of Human
Kindness, 1997*

Cámara CCD, monitor b/n 10", maqueta
a escala 1/20

Dimensiones variables

Adquisición: 1998 / AR0077

Fundación ARCO



Adrian PIPER
[Nueva York, 1948]

The Mythic Being: Let's Have a Talk, 1975
Fotografía b/n con dibujos de cera
6 elementos. 36 x 43,5 x 2,7 cm c/u
[x]
Adquisición: 1999 / AR0094
Fundación ARCO



Ver p. 17 / 36
See p. 25 / 46



Sigmar POLKE

[Oels, Polonia, 1941-
Colonia, Alemania, 2010]

Sin título, 1986

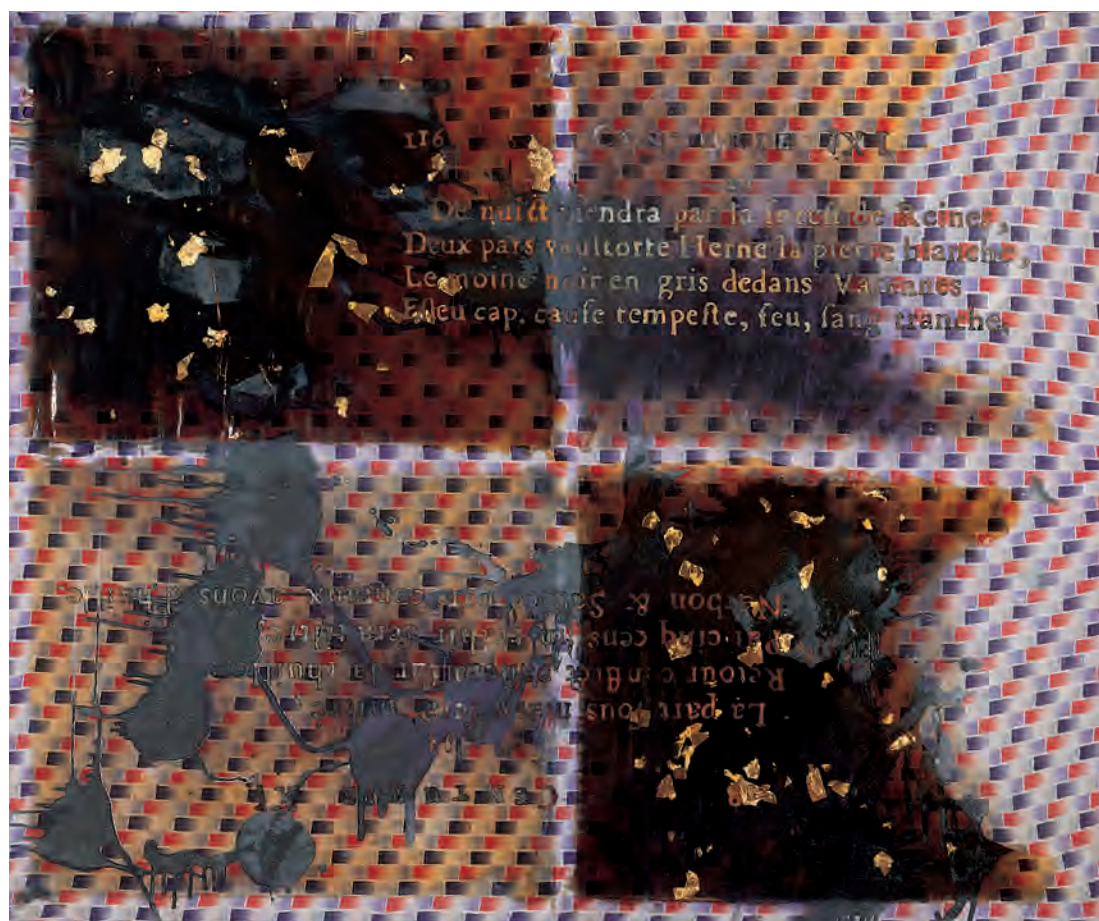
Óleo sobre lienzo
40,5 x 50 cm

Adquisición: 1987 / AR0004

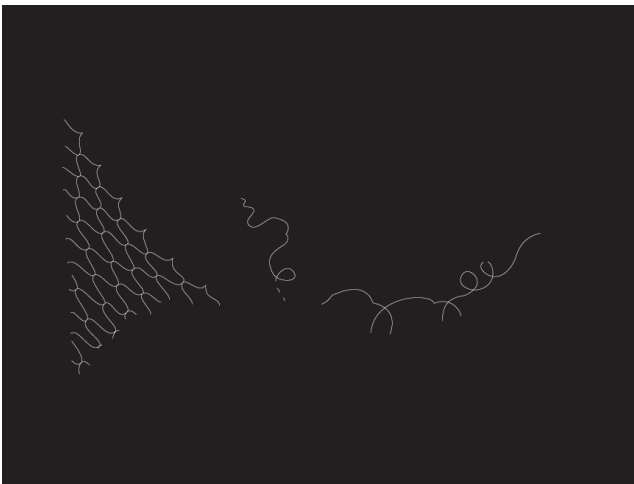
Fundación ARCO



Ver p. 15 / 36
See p. 23 / 46



Nostradamus, 1989
 Técnica mixta
 150 x 180 cm
 Adquisición: 1996 / AR0060
 Fundación ARCO



Florian PUMHÖSL

[Viena, 1971]

OA 1979-3-5-036; after Take Hiratsugi,
*Gozen Hiinagata, (Dress Pattern for noble
Ladies), ca.1690, 2007*

Instalación audiovisual. Film 16 mm, b/n,
sin sonido, 17 min

Adquisición: 2008 / AR0255

IFEMA





Arnulf RAINER

[Baden, Austria, 1929]

Totengesicht, 1985

Técnica mixta sobre papel fotográfico

67 x 47 cm

Adquisición: 1987 / AR0005

Fundación ARCO

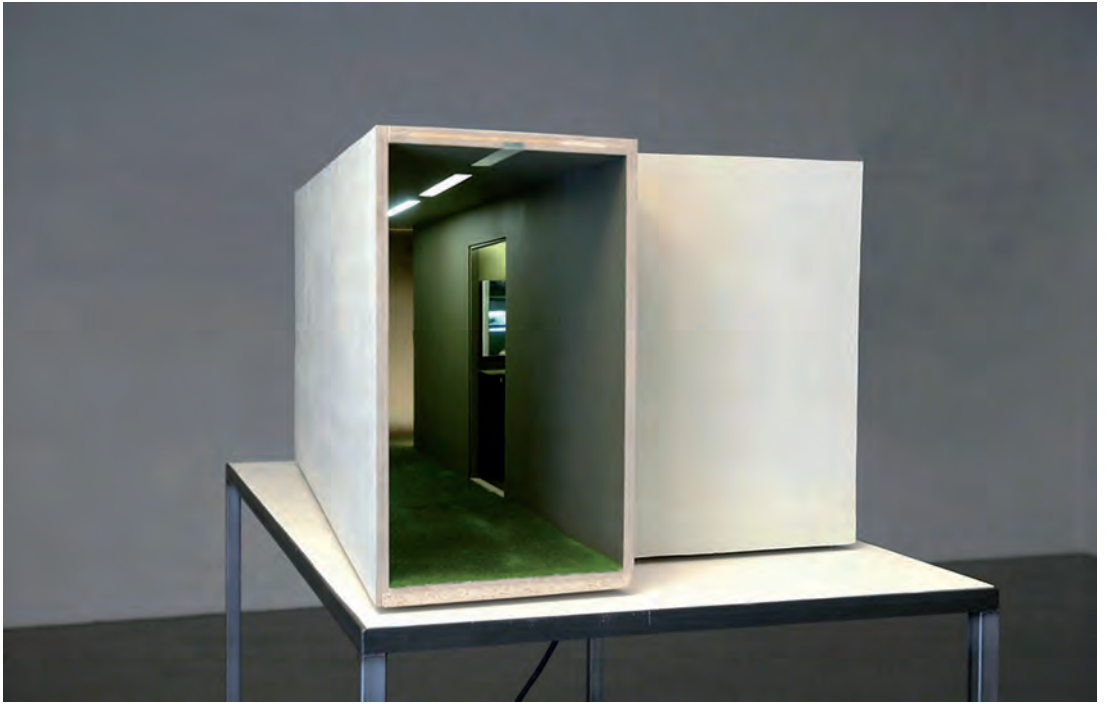


Ver p. 15 / 32

See p. 23 / 42



Kreuz, 1984
Óleo sobre madera
150 x 80 cm
Adquisición: 1992 / AR0043
Fundación ARCO



Alexandra RANNER
[Osterhofen, Alemania, 1967]

Flur, 2004
Maqueta, materiales varios, vídeo
Dimensiones variables
Adquisición: 2005 / AR0189
Fundación ARCO

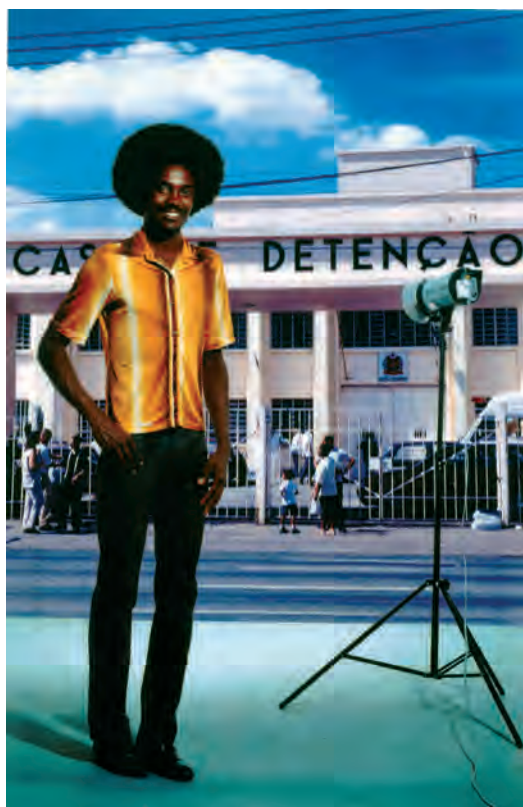


Tobias REHBERGER
[Esslingen, Alemania, 1966]

Nine, 1997
Madera, esmalte acrílico
230 x 490 x 24 cm
Adquisición: 1998 / AR0078
Fundación ARCO



Ver p. 19
See p. 27



Caio REISEWITZ
[São Paulo, 1967]

Carandirú, 2001
Fotografía color
193,5 x 122,6 x 2 cm
Adquisición: 2002 / AR0136
Fundación ARCO



Ipê, 2001
Fotografía color
190,9 x 122,2 x 2 cm
Adquisición: 2002 / AR0137
Fundación ARCO



Rosângela RENNÓ

[Belo Horizonte, Brasil, 1962]

Sem Título (Tattoo 5), 1997

Fotografía. Impresión digital iris

118 x 87,3 x 5,5 cm [x]

Adquisición: 2000 / AR0108

Fundación ARCO

✱

Ver p. 37

See p. 47

Mauro RESTIFFE

[São José do Rio Pardo, Brasil, 1970]

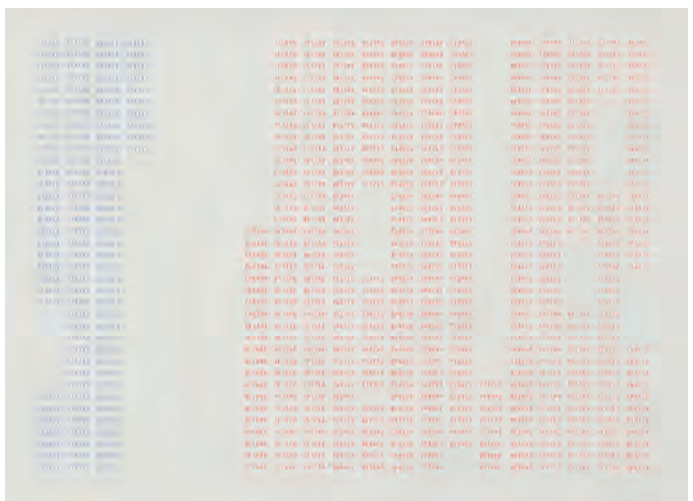
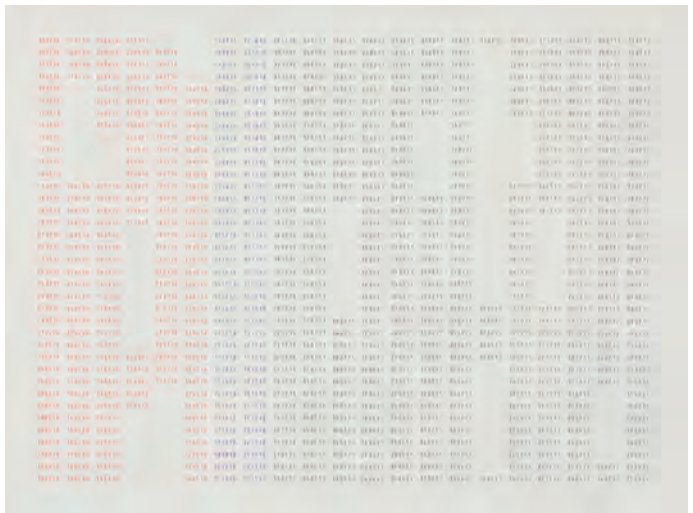
Sin título. Serie Roebling & North 4th, 2002

Fotografía b/n

136 x 195 x 5 cm

Adquisición: 2003 / AR0151

Fundación ARCO



Meriç Algün RINGBORG
[Estambul, 1983]

Becoming European, 2012
Tinta sobre papel
3 elementos. 59,4 x 42 cm c/u
Adquisición: 2013 / AR0295
IFEMA



Miguel RIO BRANCO

[Las Palmas de Gran Canaria, 1946]

Blue and Red with Horse, 1974-1998

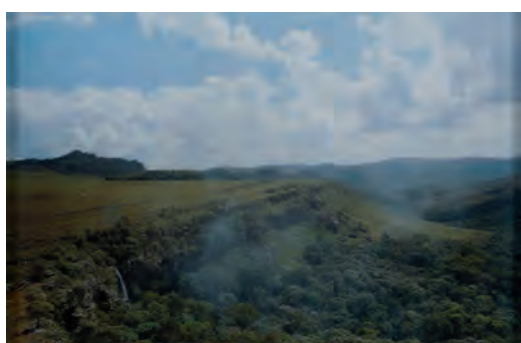
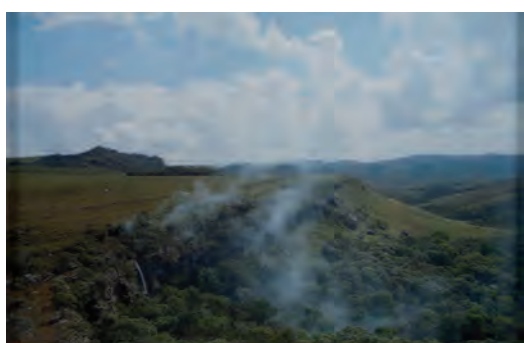
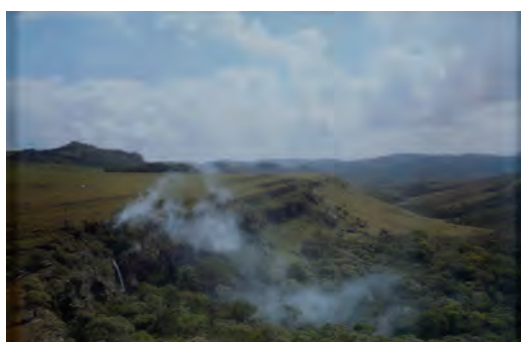
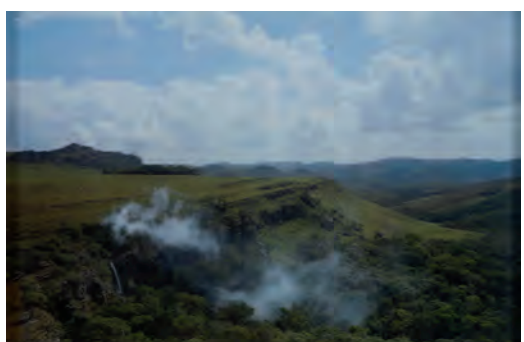
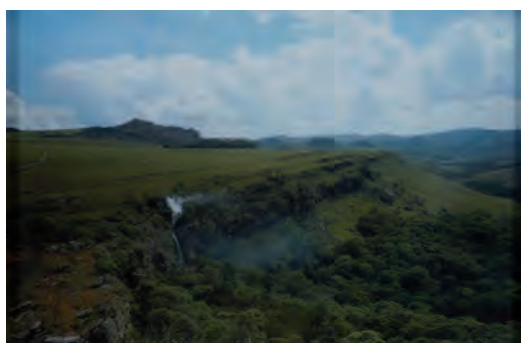
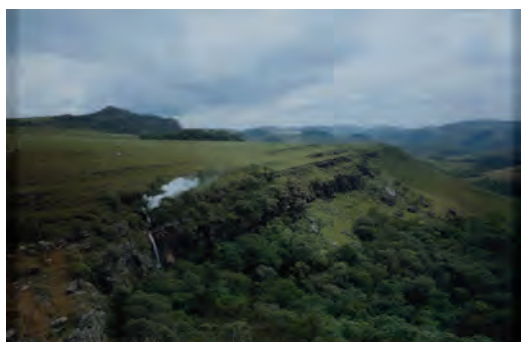
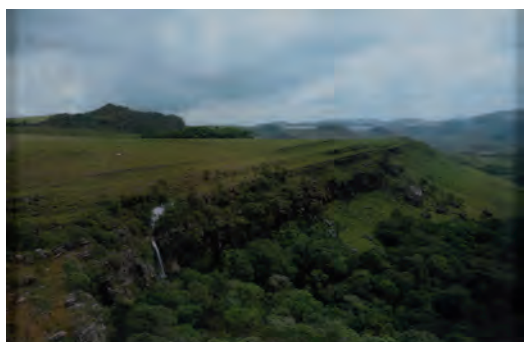
Fotografía color: Cibachrome

4 elementos. 84 x 120,7 x 4,5 cm c/u

[x]

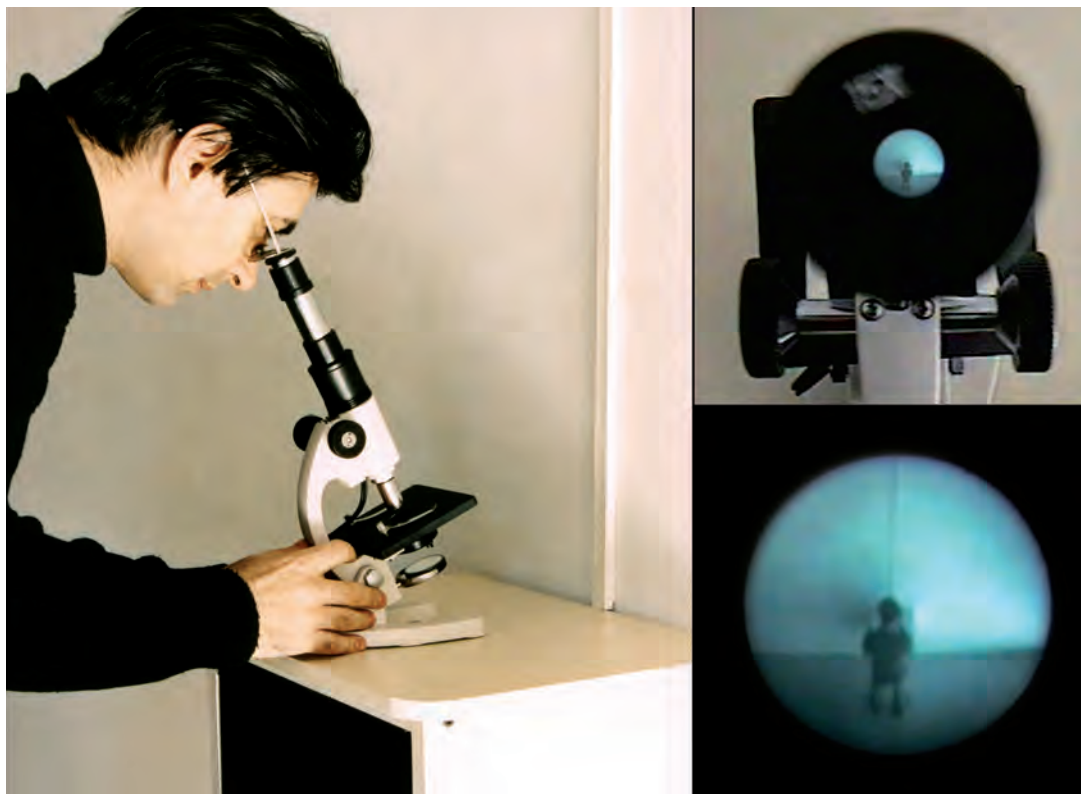
Adquisición: 1999 / AR0095

Fundación ARCO



Thiago ROCHA PITTA
[Tiradenes, Brasil, 1980]

Double Fountain, 2007
Fotografía color
16 elementos. 30 x 42 cm c/u
Adquisición: 2009 / AR0261
IFEMA



Gustavo ROMANO
[Buenos Aires, 1958]

Pequeños mundos privados, 2001
Microscopio, cámara de seguridad, visor
40 x 50 x 50 cm
Adquisición: 2002 / AR0138
Fundación ARCO

**Ulrich RÜCKRIEM**

[Düsseldorf, Alemania, 1938]

Sin título, 1984

Granito azul de Vire

160 x 40 x 40 cm

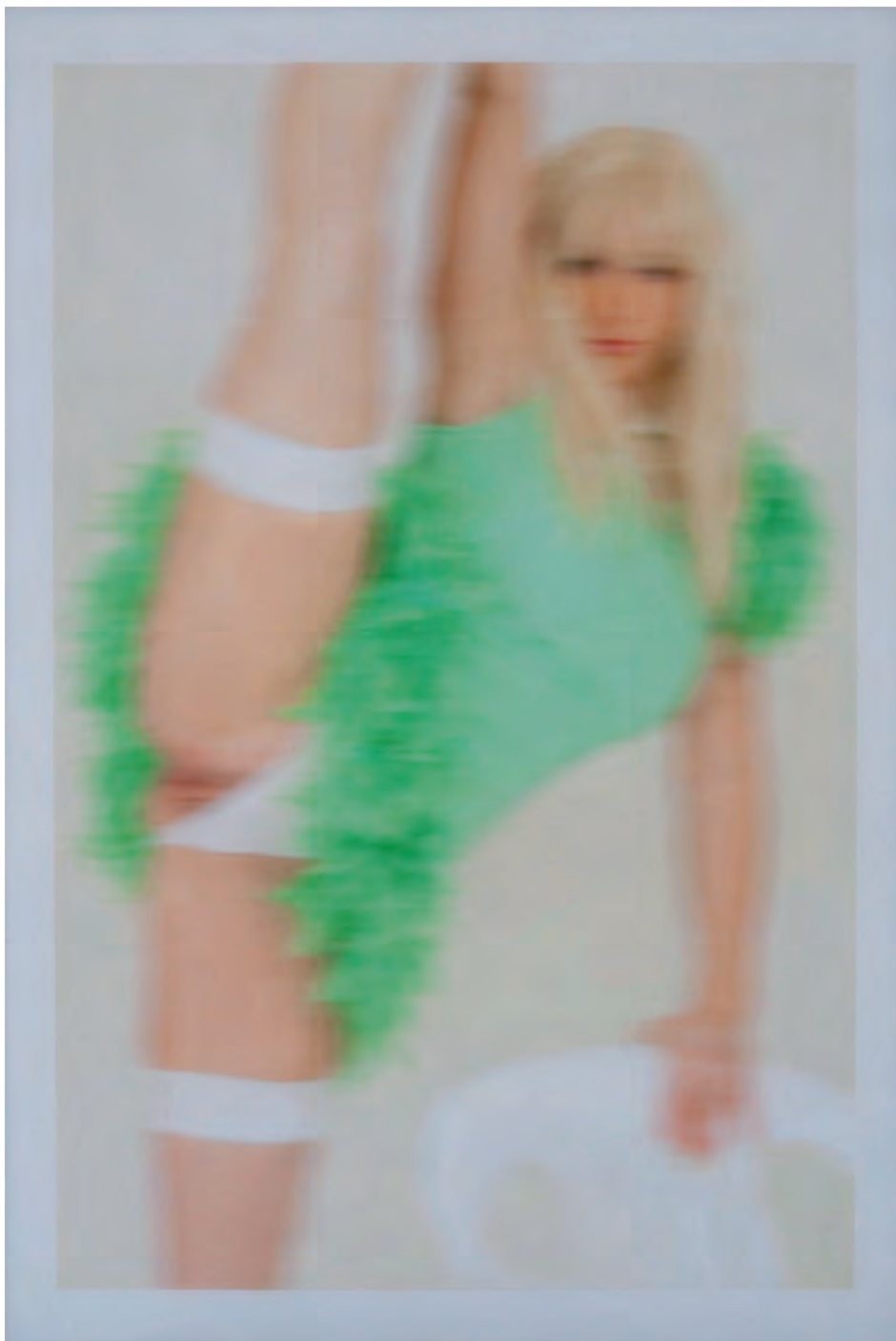
Adquisición: 1989 / AR0020

Fundación ARCO



Ver p. 72

See p. 80



Thomas RUFF

[Zell am Hammersbach, Alemania, 1958]

Nudes or 15, 2006

Fotografía color C-Print

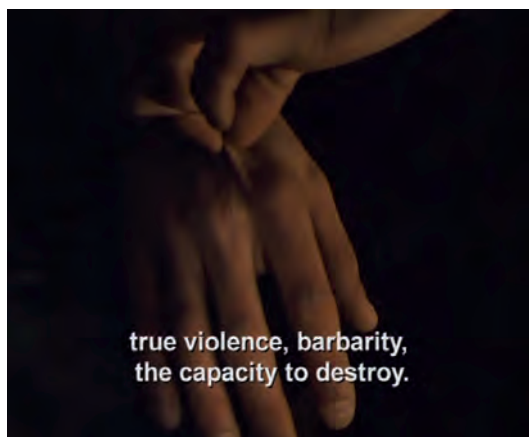
159 x 110,5 x 4,5 cm [x]

Adquisición: 2009 / AR0262

IFEMA

S

S



Anri SALA
[Tirana, Albania, 1974]

Nocturnes, 1999
Vídeo, color sonido, subtítulo inglés,
11 min 28 s
Adquisición: 2001 / AR0122
Fundación ARCO

SALVO
[Leonforte, Enna, Italia, 1947]

Sin título, 1984
Óleo sobre lienzo
100 x 50 cm
Adquisición: 1987 / AR0006
Fundación ARCO

✳
Ver p. 15
See p. 23



Fernando SÁNCHEZ CASTILLO

[Madrid, 1970]

Simulación de Explosiones, 1998
Madera y componentes electrónicos
172 x 177 x 93 cm
Adquisición: 1998 / AR0079
Fundación ARCO



Ver p. 34
See p. 43

Bülent ŞANGAR

[Eskisehir, Turquía, 1966]

The Window, 1997
Fotografía color
90 elementos. 26 x 40 cm c/u
Adquisición: 2000 / AR0109
Fundación ARCO



Ver p. 36
See p. 45

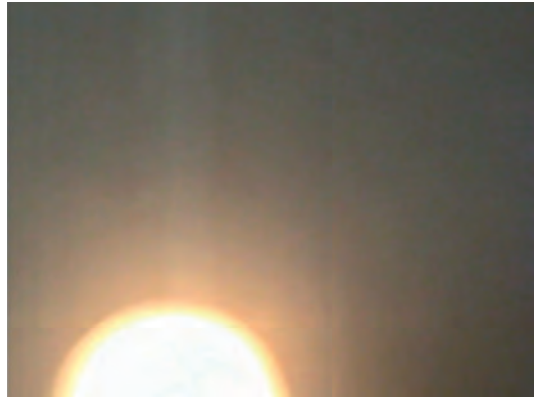
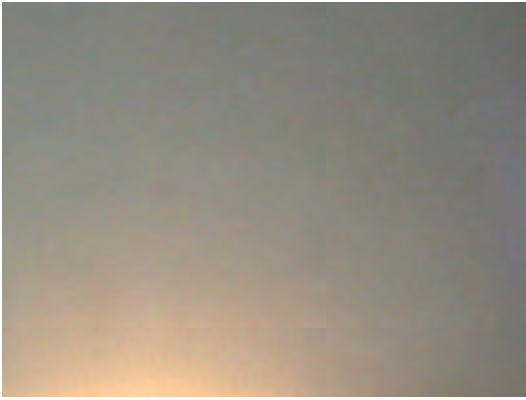


Néstor SANMIGUEL DIEST
[Zaragoza, 1949]

Concierto barroco número 4
(*El taller del hobbit*), 2008
Tinta, grafito, acrílico, laca, papel sobre tela
162 x 114 cm
Adquisición: 2014 / AR0300
IFEMA



Ver p. 75
See p. 83



Debora SANTIAGO
[Curitiba, Brasil, 1972]

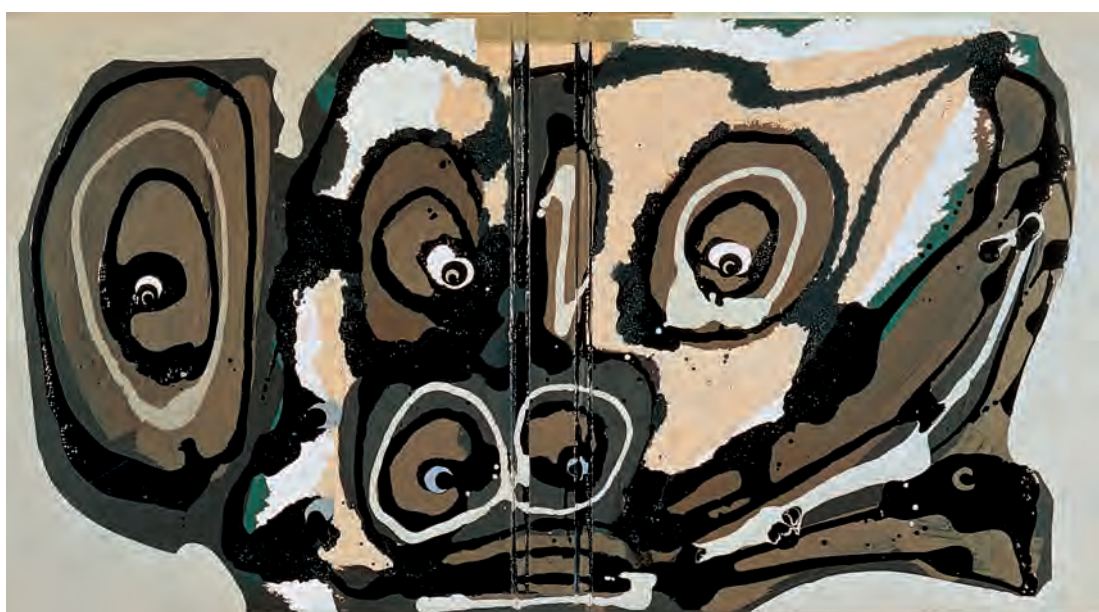
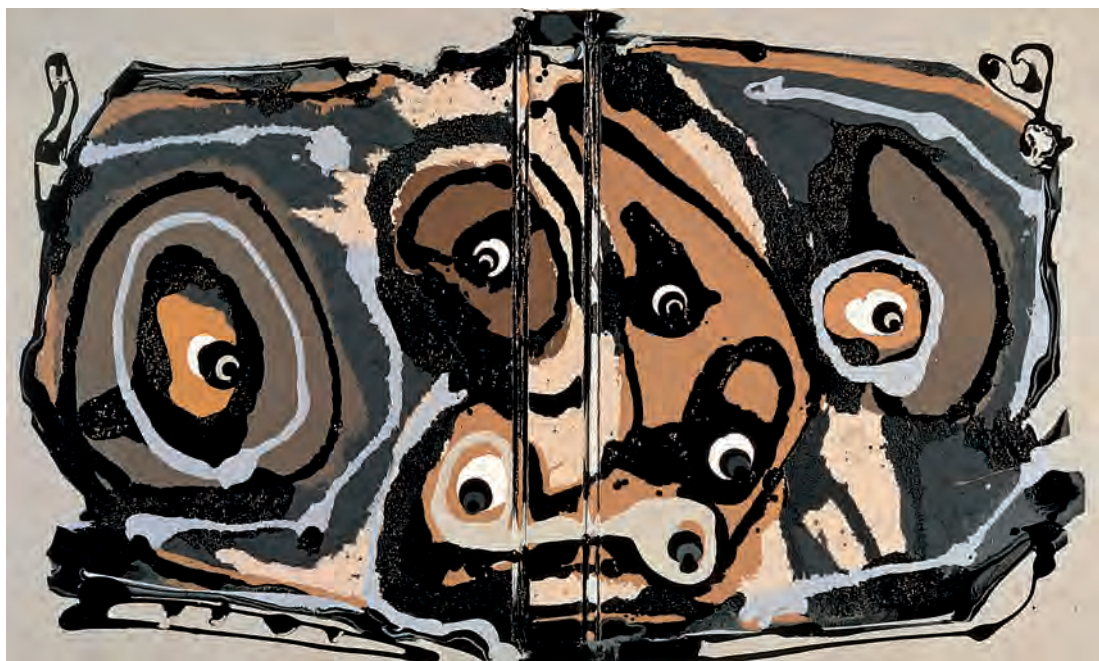
Bom - dia Boa - noite, 2003
Vídeo digital, color, sonido, 48 s
Adquisición: 2007 / AR0231
Fundación ARCO

Dirigível, 2003
Vídeo performance, color, sonido,
7 min 58 seg
Adquisición: 2007 / AR0232
Fundación ARCO



Bojan ŠARČEVIĆ
[Belgrado, 1974]

Cover Versions, 2001
Vídeo digital en DVD, 3 canales,
b/n, sonido
Dimensiones variables
Adquisición: 2003 / AR0152
Fundación ARCO



Antonio SAURA

[Huesca, 1930 - Cuenca, 1998]

Autodefé I, 1991

Pintura acrílica y sintética
sobre tapas de libro

28,7 x 52,2 cm

Adquisición: 1995 / AR0055

Fundación ARCO

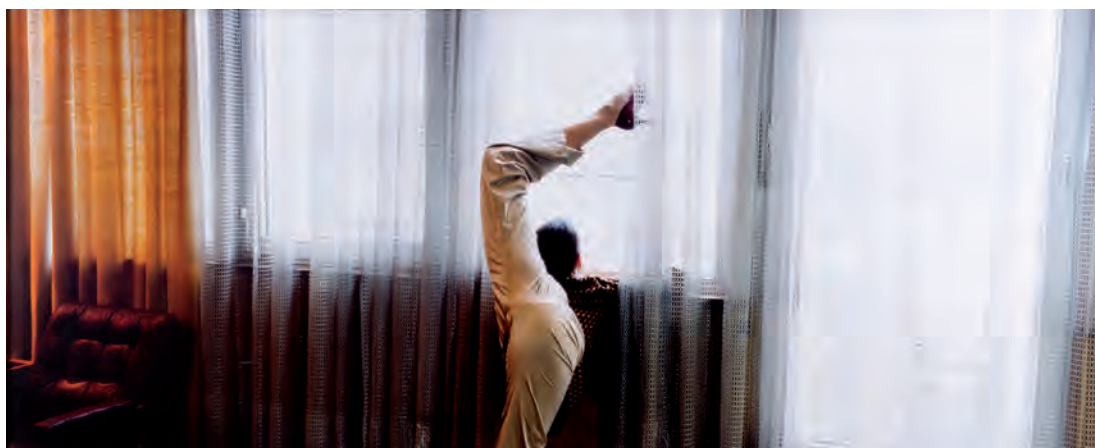
Autodefé II, 1991

Pintura acrílica y sintética
sobre tapas de libro

28,7 x 52,2 cm

Adquisición: 1995 / AR0056

Fundación ARCO



Markus SCHINWALD
[Salzburgo, 1973]

Contortionists (Monika), 2003
Fotografía color C-print
100 x 250 cm
Adquisición: 2005 / AR0190
Fundación ARCO

Carolee SCHNEEMANN
[Fox Chase, Pennsylvania, 1939]

Unexpectedly Research, 1962-1991
16 grabados en color y collage con texto
4 elementos. 108,5 x 88 x 10,5 cm c/u
[x]
Adquisición: 1998 / AR0080
Fundación ARCO



ur 8, total isolierter Raum
Stahlgangsystem 1989-90

⑩ 1/6



ur 8, total isolierter Raum
Stahlgangsystem 1989-90

⑪ 1/6

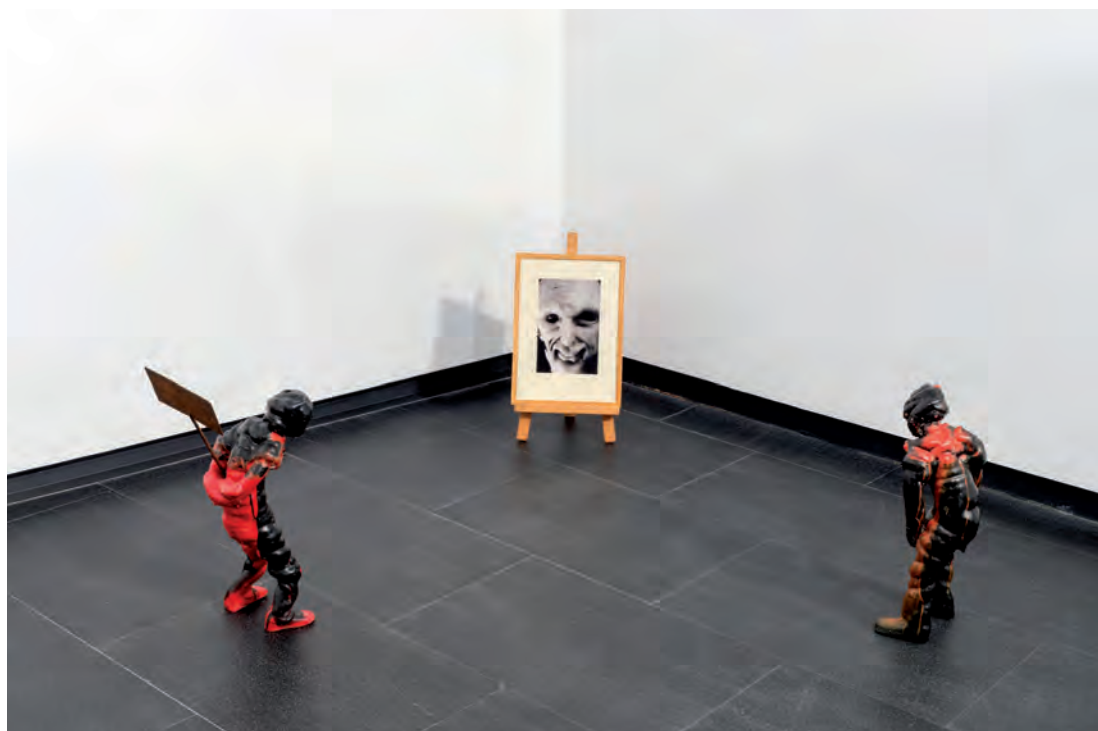


ur 8, total isolierter Raum
Stahlgangsystem 1989-90

⑫ 1/6

Gregor SCHNEIDER
[Rheydt, Alemania, 1969]

Ur 8, Total Isolierter Raum, 1989-1990
Fotografía b/n
14 elementos. 16 x 11 cm c/u
Adquisición: 2000 / AR0110
Fundación ARCO



Thomas SCHÜTTE
[Oldenburg, Alemania, 1954]

Alle, Alle, 1995
Instalación. Resina, aluminio, madera,
hierro, fotografía
Dimensiones variables
Adquisición: 1996 / AR0061
Fundación ARCO



Allan SEKULA

[Erie, Pennsylvania, 1951 -
Los Angeles, 2013]

Bilbao, 1999-2000

Fotografía color: Cibachrome

Díptico. 65,5 x 173 x 6,5 cm

Adquisición: 2001 / AR0123

Fundación ARCO

✳

Ver p. 17

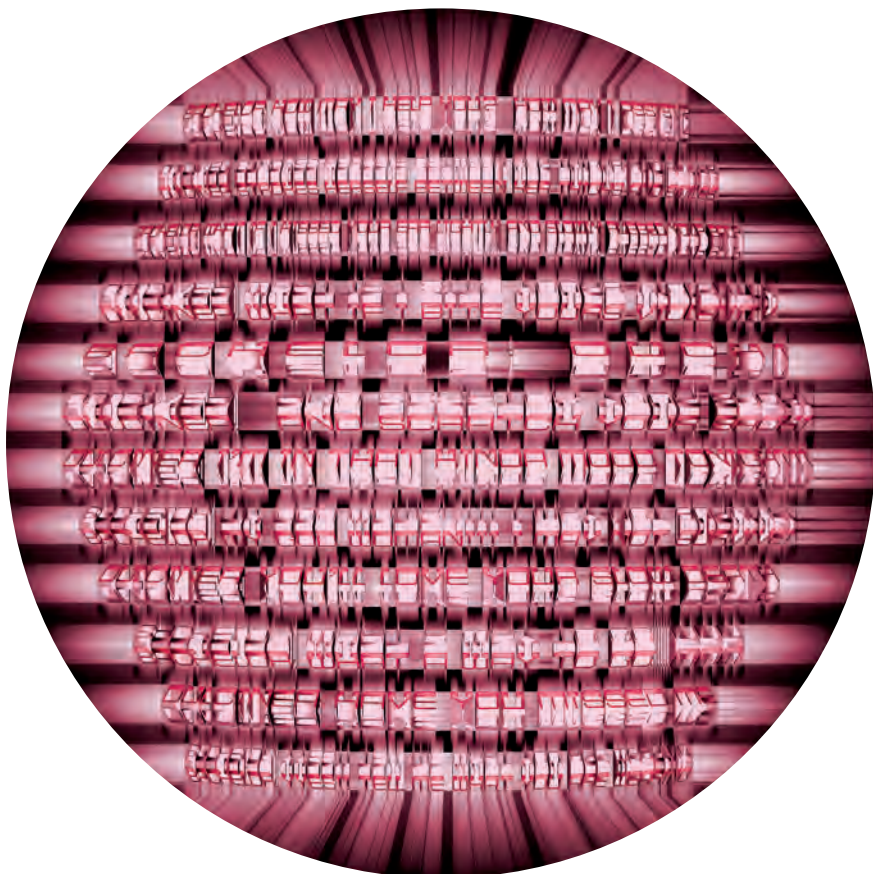
See p. 25

Tsukiji, 2001

Vídeo digital, color, sonido, 43 min 30 s

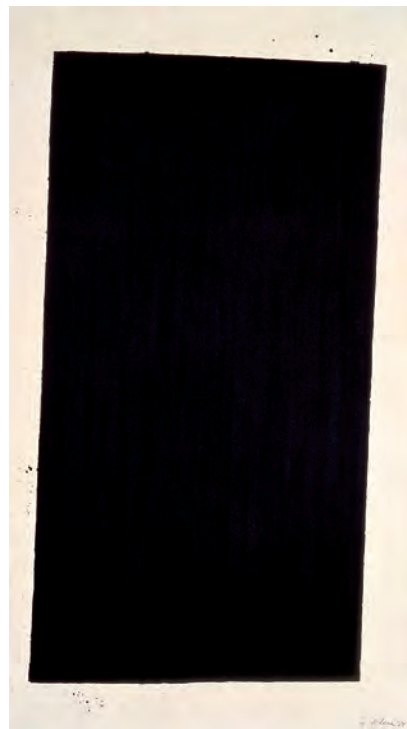
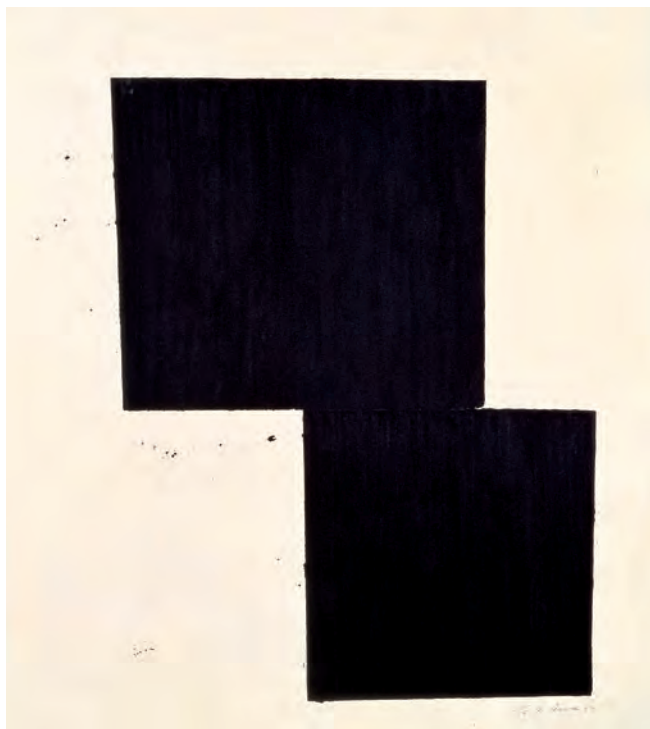
Adquisición: 2007 / AR0233

Fundación ARCO



Kiki SEROR
[Chicago, 1970]

Not of her Body, Her Thoughts can Kill:
Dulcinea 2000, 2000
Impresión digital, Duratrans en caja de luz
y cinta de vídeo
124,5 cm de diámetro
Adquisición: 2001 / AR0124
Fundación ARCO



Richard SERRA

[San Francisco, 1939]

Ernie's Mark, 1984

Óleo sobre serigrafía.

224,5 x 198,5 x 5,7cm [x]

Adquisición: 1988 / AR0011

Fundación ARCO

✳

Ver p. 15

See p. 23

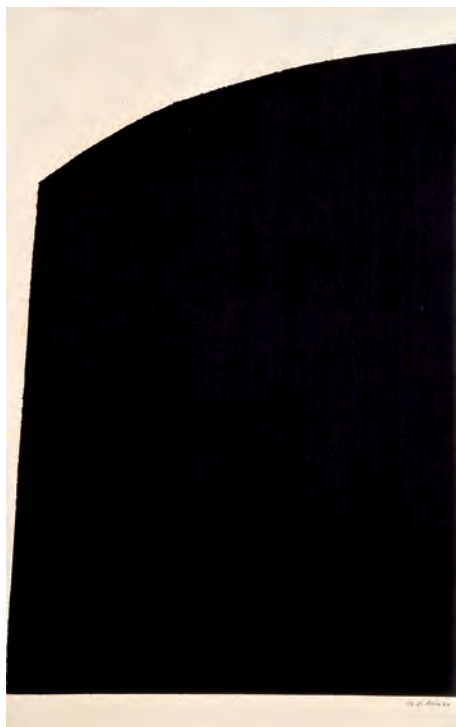
Glenda Lough, 1984

Óleo sobre serigrafía

205 x 117 x 6 cm [x]

Adquisición: 1988 / AR0012

Fundación ARCO



Paris, 1984
Óleo sobre serigrafía
224,1 x 142,3 x 6 cm [x]
Adquisición: 1988 / AR0013
Fundación ARCO



Robeson, 1984
Óleo sobre serigrafía
162 x 153,3 x 6 cm [x]
Adquisición: 1988 / AR0014
Fundación ARCO



Tijunga Blacktop, 1984
Óleo sobre serigrafía
161,6 x 142,7 x 6 cm [x]
Adquisición: 1988 / AR0015
Fundación ARCO



Yinka SHONIBARE

[Londres, 1962]

19th Century Kid (Florence Nightingale),
2000

Tela de algodón impresa, maniquí y mesa
de madera

Dimensiones variables

Adquisición: 2001 / AR0125

Fundación ARCO



Melanie SMITH

[Poole, Reino Unido, 1965]

Painting for Spiral City 5, 2002

Acrílico sobre plexiglás

160 x 140 x 4 cm

Adquisición: 2003 / AR0153

Fundación ARCO



Ver p. 15 / 37

See p. 23 / 47

Photo for Spiral City, Serie 3-II, 2002

Fotografía b/n

133,8 x 158,8 x 3 cm [x]

Adquisición: 2003 / AR0154

Fundación ARCO

Pink Tianguis, 2002

Fotografía color C-Print

65,2 x 75,2 x 3 cm [x]

Adquisición: 2003 / AR0155

Fundación ARCO



Sean SNYDER

[Virginia Beach, Virginia, 1972]

Script for "Dallas Southfork in Hermes Land", Slobozia, Romania, 2001

Instalación. 5 fotografías, 2 DVDs, 2 maquetas, documentación

Dimensiones variables

Adquisición: 2003 / AR0156

Fundación ARCO

Susana SOLANO

[Barcelona, 1946]

Espai Humit 3, 1986

Hierro

32 x 73 x 76 cm

Adquisición: 1987 / AR0007

Fundación ARCO



Ver p. 15

See p. 23

**Jesús SOTO**

[Ciudad Bolívar, Venezuela, 1923-
París, 2005]

Blanco sobre blanco y vibración, 1991
Acrílico sobre madera y varillas de metal
128 x 130 x 17,5 cm
Adquisición: 1992 / AR0044
Fundación ARCO



Ver p. 15 / 37 / 73
See p. 23 / 47 / 81



Jack STRANGE

[Brighton, Reino Unido, 1984]

You can't get lost if you don't know where you are, 2010

Tinta sobre papel

11 elementos. 29 x 21 cm

Adquisición: 2010 / AR0268

IFEMA



Ver p. 75

See p. 83





Antoni TÀPIES

[Barcelona, 1923 - 2012]

Amic i amat, 1993

Caja de madera, pintura, metal, botas
y tela

61,5 x 61,5 x 70 cm [abierta]

Adquisición: 1995 / AR0057

Fundación ARCO

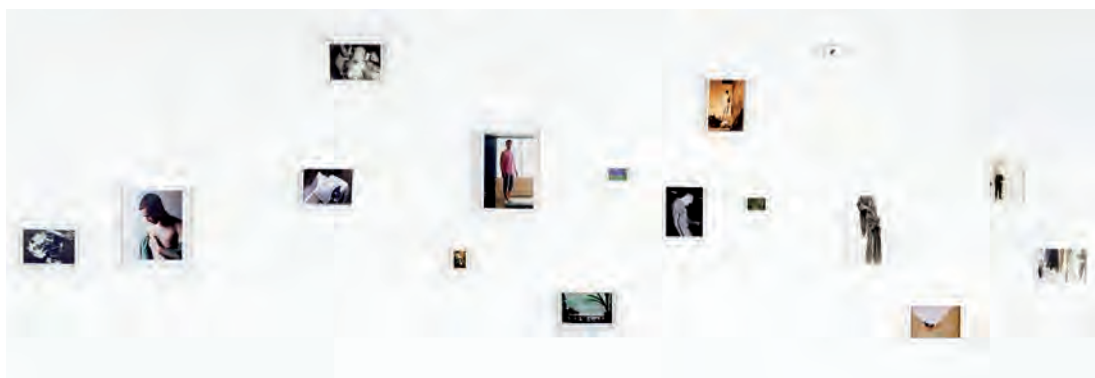


Ana María TAVARES
[Belo Horizonte, Brasil, 1958]

Catraca, 2000
Acero inoxidable y espejo
113 x 178 x 178 cm
Adquisición: 2000 / AR0111
Fundación ARCO



Ver p. 16 / 34
See p. 24 / 44



Wolfgang TILLMANS

[Remscheid, Alemania, 1968]

Madrid Installation 1986-2000, 2000

Fotografía color

16 elementos. Dimensiones variables

Adquisición: 2000 / AR0112

Fundación ARCO



Ver p. 73

See p. 81



Rui TOSCANO

[Lisboa, Portugal, 1970]

S.Paulo 24/Set/2001, 2001
Vídeo digital [Mini DV] transferido a DVD,
color, sin sonido
Dimensiones variables
Adquisición: 2004 / AR0171
Fundación ARCO



Fatimah TUGGAR
[Kaduna, Nigeria, 1967]

Skinning Sheep, 2001
Fotografía color sobre vinilo
115 x 128 cm
Adquisición: 2002 / AR0139
Fundación ARCO

**TUNGA**

[Palmares, Brasil, 1952]

Teresinha, 1999

Instalación. Acero, algodón, cobre y
fotografía enmarcada

2 elementos. Dimensiones variables

Adquisición: 1999 / AR0096

Fundación ARCO

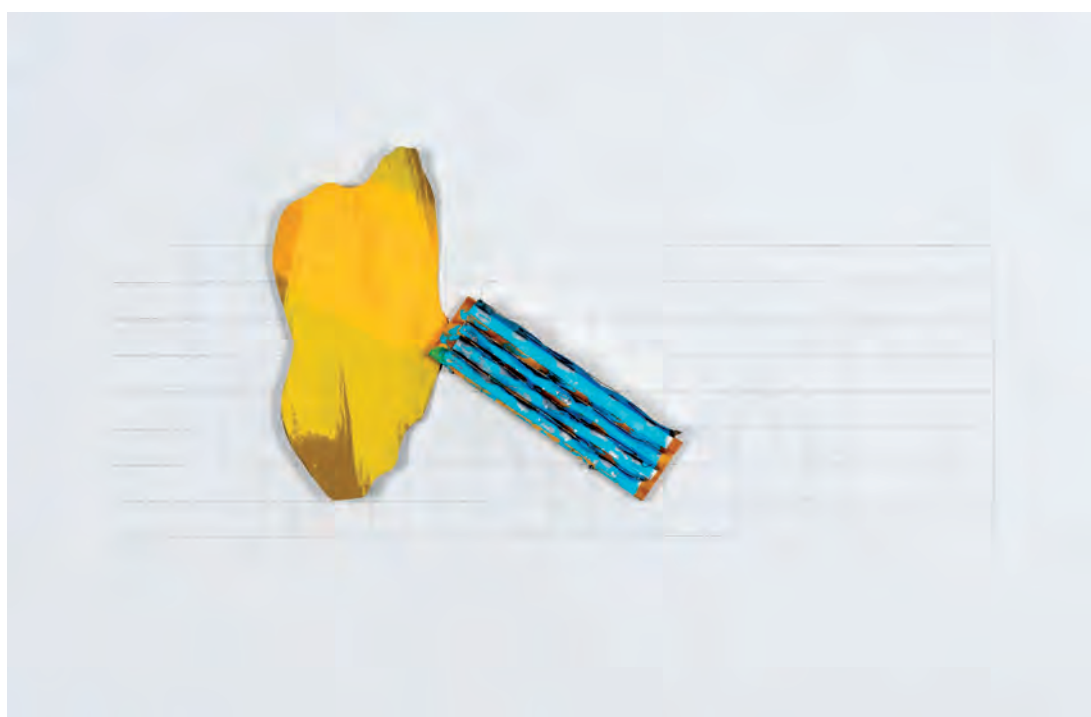
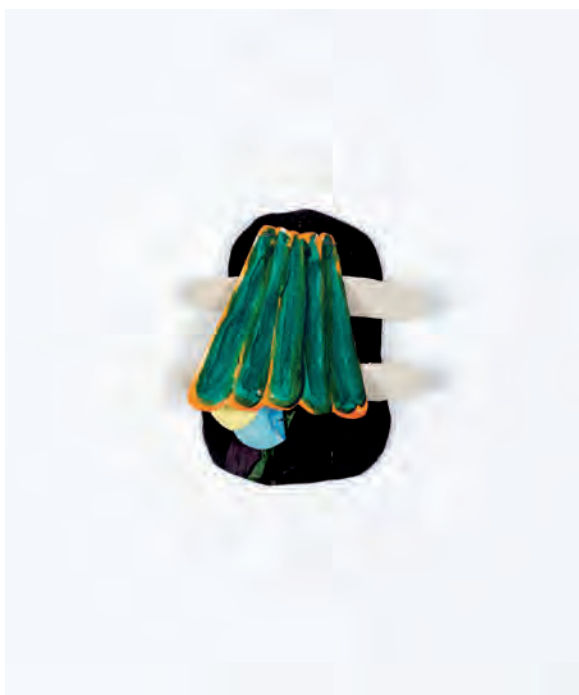


James TURRELL
[Los Angeles, 1943]

Site Plan with Elevation, 1986
Fotografía, grafito, y tinta
Díptico 154 x 214 x 3,6 cm [x]
Adquisición: 1988 / AR0016
Fundación ARCO



Ver p. 15 / 72
See p. 23 / 80



Richard TUTTLE

[Rahway, New Jersey, 1941]

T I, 1981

Madera, cartón, alambre, grapas, papel de aluminio y pintura

20,6 x 18,5 x 7 cm

Adquisición: 1990 / AR0029

Fundación ARCO



Ver p. 15 / 72

See p. 23 / 80

Perceived Obstacle XV, 1991

Madera, cartón, latón y pintura

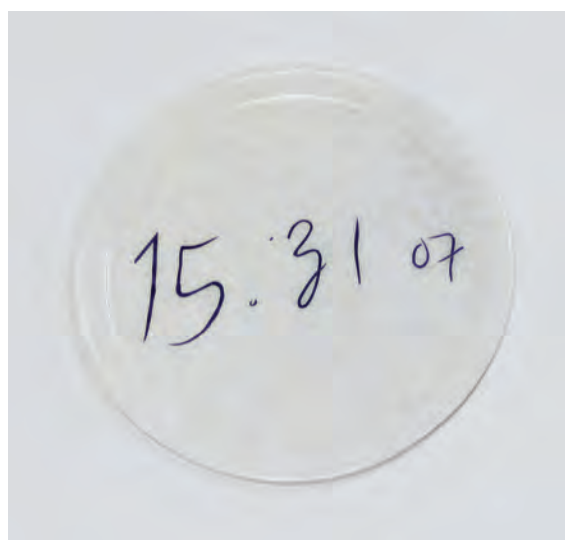
30,5 x 91,5 cm

Adquisición: 1992 / AR0045

Fundación ARCO

V

V



Pablo VARGAS LUGO

[México D.F., 1968]

08:10 55, 2004

Mármol e incrustaciones de piedras
semipreciosas

25,5 cm de diámetro

Adquisición: 2004 / AR0173

Fundación ARCO

15:31 07, 2004

Mármol e incrustaciones de piedras
semipreciosas

35 cm de diámetro

Adquisición: 2004 / AR0172

Fundación ARCO

17:46 46, 2004

Mármol e incrustaciones de piedras
semipreciosas

25,5 cm de diámetro

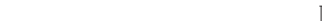
Adquisición: 2004 / AR0174

Fundación ARCO



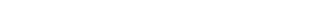
Xavier VEILHAN
[Lyon, Francia, 1963]

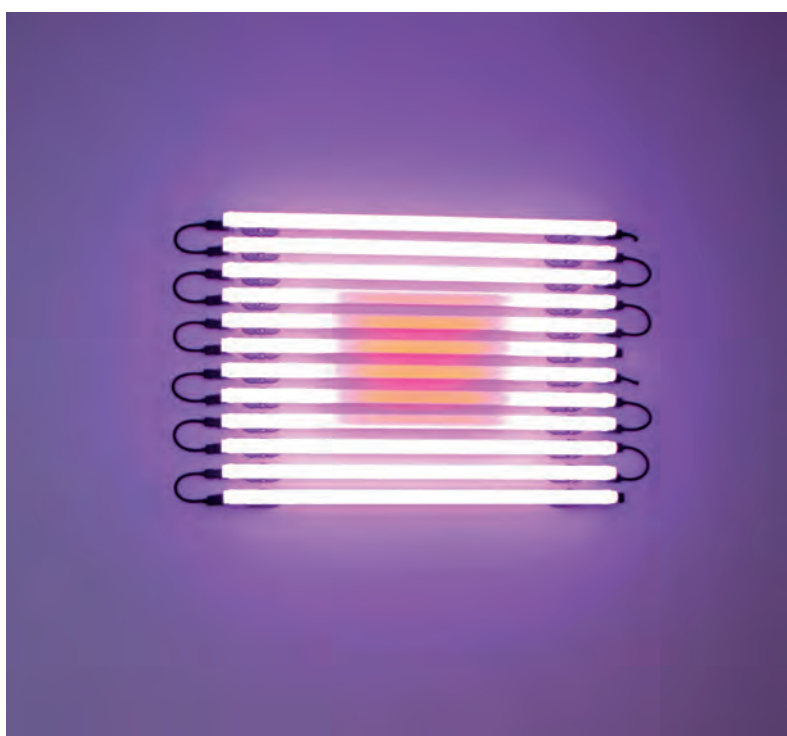
*Panneau Lumineux no. 5, La Route /
The Road, 2001*
Film en bucle, aluminio, material eléctrico
y electrónico
190 x 162 x 52 cm
Adquisición: 2002 / AR0140
Fundación ARCO



Peer VENEMAN
[Eindhoven, Holanda, 1952]

Objet Retrouvé II, 1990
Bronce
55 x 25 x 25 cm
Adquisición: 1990 / AR0030
Fundación ARCO





Vivek VILASINI
[Trishur, Kerala, India, 1964]

Last Supper-Gaza, 2008
Fotografía color sobre lienzo
132 x 368 cm
Adquisición: 2009 / AR0263
IFEMA

Leo VILLAREAL
[Albuquerque, Nuevo México, 1967]

Untitled, 2003
5 bombillas LED, secuenciador
120 x 92 cm
Adquisición: 2004 / AR0175
Fundación ARCO

W W

W W

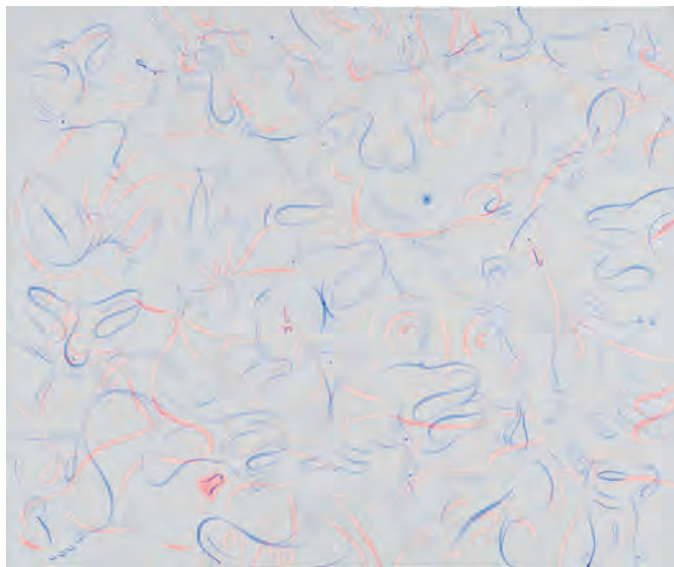


Mark WALLINGER
[Londres, 1959]

The Word in the Desert V, 2000
Fotografía color
191 x 154 x 3,5 cm
Adquisición: 2001 / AR0126
Fundación ARCO

James WELLING
[Hartford, Connecticut, 1951]

West Los Angeles Apartments, 2003
Fotografía b/n
50 x 60 cm
Adquisición: 2004 / AR0176
Fundación ARCO



Wendy WHITE

[Deep River, Connecticut, 1971]

Easy Rant, 2009

Acrílico sobre lienzo

226 x 350 cm

Adquisición: 2010 / AR0269

IFEMA



Ver p. 75

See p. 83

Sue WILLIAMS

[Chicago Heights, Illinois, 1954]

Land of Lakes, 2002

Óleo y acrílico sobre lienzo

122 x 102 x 4,5 cm

Adquisición: 2003 / AR0157

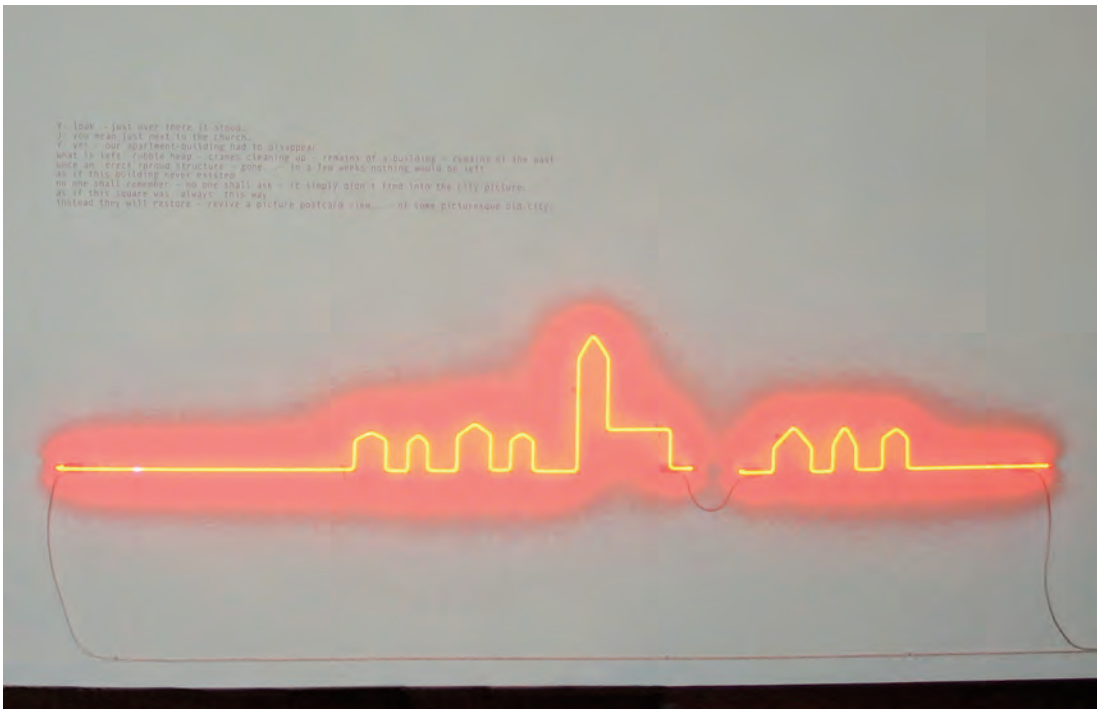
Fundación ARCO



Erwin WURM
[Bruck, Austria, 1954]

The Museum Director Serie Cahors, 1999
Fotografía color C-print
120 x 80 cm
Adquisición: 2005 / AR0191
Fundación ARCO





Jun YANG
 [Qingtian, China, 1975]

Picture Postcard, 2003-2006
 Neón y letras de vinilo
 80 x 300 cm
 Adquisición: 2006 / AR0213
 Fundación ARCO





Akram ZAATARI
[Sidón, Líbano, 1966]

Desert Panorama, 2002
Vídeo, DVD, b/n, 9 min
Adquisición: 2007 / AR0234
Fundación ARCO



Akram ZAATARI
[Sidón, Líbano, 1966]

Hashem El Madani: Studio Practices,
2006 Elections 1952 / 2006
Fotografía b/n
16 elementos. 29 x 19 cm c/u
Adquisición: 2007 / AR0235
Fundación ARCO



Hashem El Madani: Students of Aisha Om
El Mo'minin, 2006 School Girls 1948-49
/ 2006
Fotografía b/n
8 elementos. 22 x 15 cm c/u.
Adquisición: 2007 / AR0236
Fundación ARCO

CRONOLOGÍA
CHRONOLOGY

| Adquisición Acquisition Comisario Curator | Referencia Reference | Artista Artist | Título Title | Galería Gallery |
|--|-------------------------|---------------------------------|--|--------------------------|
| 1987 Edy de Wilde | AR0001 | Carl Andre | <i>2 (30 AL), Seattle</i> | Paula Cooper Galley |
| | AR0002 | Francesco Clemente | <i>Sagittaria</i> | Galleria Chisel |
| | AR0003 | Jannis Kounellis | <i>Sin título</i> | Galleria Christian Stein |
| | AR0004 | Sigmar Polke | <i>Sin título</i> | Galleria Christian Stein |
| | AR0005 | Arnulf Rainer | <i>Totengesicht</i> | Galerie m Bochum |
| | AR0006 | Salvo | <i>Sin título</i> | Galleria Chisel |
| | AR0007 | Susana Solano | <i>Espai Humit 3</i> | Galería Montenegro |
| 1988 | AR0008 | Karel Appel | <i>Clouds and People</i> | Galerie Michel Delorme |
| | AR0009 | Daniel Buren | <i>Through the Reflecting Glass</i> | John Weber Gallery |
| | AR0010 | Richard Long | <i>Standing Stone Line</i> | Galerie Jean Bernier |
| | AR0011 | Richard Serra | <i>Emie's Mark</i> | Galerie Lelong |
| | AR0012 | Richard Serra | <i>Glenda Lough</i> | Galerie Lelong |
| | AR0013 | Richard Serra | <i>Paris</i> | Galerie Lelong |
| | AR0014 | Richard Serra | <i>Robeson</i> | Galerie Lelong |
| | AR0015 | Richard Serra | <i>Tujunga Blacktop</i> | Galerie Lelong |
| AR0016 | James Turrell | <i>Site Plan with Elevation</i> | Yvon Lambert | |
| 1989 | AR0017 | Alan Charlton | <i>9 Part Painting</i> | Konrad Fischer Galerie |
| | AR0018 | Donald Judd | <i>Untitled</i> | Annemarie Verna Gallery |
| | AR0019 | Imi Knoebel | <i>Figurenbild</i> | Galerie Rudolf Zwirner |
| | AR0020 | Ulrich Rückriem | <i>Sin título</i> | Galerie Bärbel Grässlin |
| 1990 | AR0021 | James Bishop | <i>Untitled</i> | Annemarie Verna Gallery |
| | AR0022 | Hanne Darboven | <i>Variation</i> | Ascan Crone |
| | AR0023 | Carlos Forn Bada | <i>Botánica Nocturna</i> | Raab Galerie |
| | AR0024 | Carlos Forn Bada | <i>Micrografía</i> | Raab Galerie |
| | AR0025 | Carlos Forn Bada | <i>Micrografía blanca</i> | Raab Galerie |
| | AR0026 | Anish Kapoor | <i>Void</i> | Lisson Gallery |
| | AR0027 | Sol LeWitt | <i>Untitled</i> | Annemarie Verna Gallery |
| | AR0028 | Mario Merz | <i>Sin título</i> | Steingladstone |
| | AR0029 | Richard Tuttle | <i>T.I</i> | Yvon Lambert |
| | AR0030 | Peer Veneman | <i>Objet Retrouvé II</i> | The Living Room |
| 1991 | AR0031 | Jean-Michel Alberola | <i>Celui qui Hispanise</i> | Galerie Daniel Templon |
| | AR0032 | Christian Boltanski | <i>Reliquaire</i> | Lisson Gallery |
| | AR0033 | Dan Flavin | <i>Untitled (to Paul Gredinger)</i> | Annemarie Verna Gallery |
| | AR0034 | Roni Horn | <i>The XX</i> | Annemarie Verna Gallery |
| | AR0035 | Roni Horn | <i>The XXIV</i> | Annemarie Verna Gallery |
| | AR0036 | Lucebert | <i>Nacht en Dag</i> | Gallery Espace |
| | AR0037 | Allan McCollum | <i>5 Plaster Surrogates</i> | Yvon Lambert |
| 1992 | AR0038 | Jean-Charles Blais | <i>Sin título</i> | Galerie Barbara Farber |
| | AR0039 | Christo | <i>Pont Neuf Wrapped (Project for Paris)</i> | Annely Juda Fine Arts |
| | AR0040 | Robert Mangold | <i>Attic Series I, III</i> | Annemarie Verna Gallery |
| | AR0041 | Robert Mangold | <i>Attic Series I, V</i> | Annemarie Verna Gallery |
| | AR0042 | Robert Mangold | <i>Attic Series I, IX</i> | Annemarie Verna Gallery |
| | AR0043 | Arnulf Rainer | <i>Kreuz</i> | Galerie Hans Mayer |
| | AR0044 | Jesús Soto | <i>Blanco sobre blanco y vibración</i> | Galería Theo |
| AR0045 | Richard Tuttle | <i>Perceived Obstacle XV</i> | Weber, Alexander y Cobo | |
| 1993 | AR0046 | Armando | <i>Kopf</i> | Galerie Nouvelles Images |
| | AR0047 | Ángel Bados | <i>Sin título</i> | Galería Fúcares |
| | AR0048 | Pedro Cabrita Reis | <i>H Suite VII</i> | Galería Juana de Aizpuru |
| | AR0049 | Anthony Caro | <i>Table Piece Y-64 Sea Symphony</i> | Annely Juda Fine Arts |
| | AR0050 | John Chamberlain | <i>Alan's Piece</i> | Galerie Hans Mayer |
| | AR0051 | Denmark | <i>Deadletters B.21.91</i> | Springler & Winckler |
| | AR0052 | José María Guijarro | <i>Sin título</i> | Galería Fúcares |
| | AR0053 | Guillermo Kuitca | <i>Sin título</i> | Galerie Barbara Farber |
| 1995 | AR0054 | Mario Merz | <i>Igloo with Fibonacci Numbers</i> | Galleria Christian Stein |
| | AR0055 | Antonio Saura | <i>Autodéfé I</i> | Marlborough Gallery |
| | AR0056 | Antonio Saura | <i>Autodéfé II</i> | Marlborough Gallery |
| | AR0057 | Antonio Tapiés | <i>Amic i amat</i> | Waddington Galleries |

| | | | | | |
|--------------------------------|-------------|-----------------------------|--|--------------------------------|--------|
| 1996 | | | | | |
| Glória Moure | AR0058 | Helmut Dörner | <i>Irrr</i> | Galerie Bärbel Grässlin | |
| | AR0059 | Michel François | <i>Sans Titre</i> | Carlier / Gebauer | |
| | AR0060 | Sigmar Polke | <i>Nostradamus</i> | Galerie de France | |
| 1997 | | | | | |
| Jan Debbaut | AR0061 | Thomas Schütte | <i>Alle, Alle</i> | Galleria Christian Stein | |
| | AR0062 | Rodney Graham | <i>Tree with Bench, Vancouver B.C</i> | Patrick Painter Editions | |
| | AR0063 | Kcho | <i>Nostalgic</i> | Jacob Karpio Galería | |
| | AR0064 | Mike Kelley | <i>We Communicate Only Through Our Shared Dismissal of the Prelinguistic</i> | Patrick Painter Editions | |
| | AR0065 | Markus Lüpertz | <i>Ein Haus am See</i> | Galerie Michael Schultz | |
| | AR0066 | Juan Muñoz | <i>Hunter</i> | Galerie Barbara Farber | |
| | AR0067 | Gabriel Orozco | <i>Sin título</i> | Galerie Chantal Crousel | |
| | AR0068 | Giuseppe Penone | <i>Alpi Marittime</i> | Galleria Christian Stein | |
| 1998 | | | | | |
| Dan Cameron Iwona Blazwick | AR0069 | Antoni Abad | <i>Sisífo</i> | Galería Oliva Arauna | |
| | AR0070 | Helena Almeida | <i>A Casa</i> | Galeria Presença | |
| | AR0071 | Los Carpinteros | <i>Archivo de Indias</i> | Iturralde Gallery | |
| | AR0072 | Los Carpinteros | <i>Acceso</i> | Iturralde Gallery | |
| | AR0073 | Juan Dávila | <i>Verdeja</i> | Greenaway Art Gallery | |
| | AR0074 | José Antonio Hernández-Díez | <i>Que te rinda el día I y II</i> | Camargo Vilaça | |
| | AR0075 | José Antonio Orts | <i>Para John Cage</i> | Espai Lucas | |
| | AR0076 | João Penalva | <i>The White Painting</i> | Lotta Hammer Gallery | |
| | AR0077 | Gary Perkins | <i>Digging for the Source of Human Kindness</i> | James Van Damme | |
| | AR0078 | Tobias Rehberger | <i>Nine</i> | Galerie Bärbel Grässlin | |
| | AR0079 | Fernando Sánchez Castillo | <i>Simulación de Explosiones</i> | Galería Marta Cervera | |
| | AR0080 | Carolee Schneemann | <i>Unexpectedly Research</i> | Elga Wimmer | |
| | AR0081 | Francis Alÿs | <i>Ensamblaje de óleos y láminas</i> | OMR | |
| | 1999 | | | | |
| Dan Cameron María de Corral | AR0082 | Gilles Barbier | <i>Planqué dans l'atelier (L'explosion)</i> | Vallois Galerie | |
| | AR0083 | Gil Heitor Cortesão | <i>Sin título</i> | Canvas | |
| | AR0084 | Gil Heitor Cortesão | <i>Sin título</i> | Canvas | |
| | AR0085 | Jiří David | <i>Helena Kontová (Hidden Image Series)</i> | MXM | |
| | AR0086 | Jiří David | <i>John Baldessari (Hidden Image Series)</i> | MXM | |
| | AR0087 | Thomas Demand | <i>Rasen</i> | Monika Spruth | |
| | AR0088 | Thomas Hirschhorn | <i>Exchange Value Room</i> | Galerie Chantal Crousel | |
| | AR0089 | Cveto Marsiç | <i>Camino de Tierra de Campos</i> | Galleria Torbandena | |
| | AR0090 | Jorge Molder | <i>Sin título (Serie Inox)</i> | Galeria Pedro Oliveira | |
| | AR0091 | Zwelethu Mthethwa | <i>Sin Título</i> | Noire Contemporary Art Gallery | |
| | AR0092 | Zwelethu Mthethwa | <i>Sin Título</i> | Noire Contemporary Art Gallery | |
| | AR0093 | Nikos Navridis | <i>Traps (Serie The Questions of the Age of the Void)</i> | Epikentro | |
| | AR0094 | Adrian Piper | <i>The Mythic Being Let's Have a Talk</i> | Thomas Erben Gallery | |
| | AR0095 | Miguel Rio Branco | <i>Blue and Red with Horse</i> | Camargo Vilaça | |
| | AR0096 | Tunga | <i>Teresinha</i> | Christopher Grimes Gallery | |
| | 2000 | | | | |
| | | AR0097 | Efrain Almeida | <i>A casa que virou ávroe</i> | Canvas |
| AR0098 | | Candice Breitz | <i>MA and PA, from The Babel Series</i> | Johnen / Schötte | |
| AR0099 | | Olafur Eliasson | <i>Moos-series</i> | Neugerriemschneider | |
| AR0100 | | Zhang Huan | <i>Pilgrimage- Wind and water in New York</i> | Cotthem | |
| AR0101 | | Kiki Lamers | <i>Untitled (AG KL 00 100)</i> | Annet Gelink Gallery | |
| AR0102 | | Jarbas Lopes | <i>Sem Título (da Serie Chip d'Amor)</i> | Casa Triângulo | |
| AR0103 | | Jorge Macchi | <i>Música Incidental</i> | Ruth Benzacar Galería de Arte | |
| AR0104 | | Margherita Manzelli | <i>Senza titolo (per sempre)</i> | Studio Guenzani | |
| AR0105 | | Pedro Mora | <i>Simultaneous Room</i> | Galería Soledad Lorenzo | |
| AR0106 | | Vik Muniz | <i>Merde d'Artiste</i> | Galerie Daniel Templon | |
| AR0107 | | Miguel Palma | <i>Encomenda</i> | Andre Viana | |
| AR0108 | | Rosângela Rennó | <i>Sem Título (Tatto 5)</i> | Camargo Vilaça | |
| AR0109 | | Bülent Şangar | <i>The Window</i> | Galerie Neu | |
| AR0110 | | Gregor Schneider | <i>Ur 8. Total isolierter Raum</i> | Galerie Luis Campaña | |
| AR0111 | | Ana Maria Tavares | <i>Catraca</i> | Galeria Britto Cimino | |
| AR0112 | | Wolfgang Tillmans | <i>Madrid Installation 1986 -2000</i> | Galerie Daniel Buchholz | |

2001

| | | | |
|--------|--------------------|--|----------------------------|
| AR0113 | Albano Afonso | <i>Autorretrato con Dürer</i> | Casa Triângulo |
| AR0114 | Rochelle Costi | <i>Troca de Morador - Mudanças Serie</i> | Galeria Britto Cimino |
| AR0115 | Arturo Herrera | <i>Say Seven</i> | Brent Sikkema |
| AR0116 | Candida Höfer | <i>Spiegelkantine Hamburg III 2000</i> | Magnani |
| AR0117 | Ana Jotta | <i>Magnolia</i> | Modulo |
| AR0118 | Luisa Lambri | <i>Untitled (O Museum)</i> | Studio Guenzani |
| AR0119 | Rubens Mano | <i>Sin Título (del proyecto Básculas)</i> | Casa Triângulo |
| AR0120 | Jean-Luc Moulène | <i>Montecitorio 1999/2000</i> | Carlier / Gebauer |
| AR0121 | Navin Rawanchaikul | <i>Fly with me to another world</i> | ShugoArts |
| AR0122 | Anri Sala | <i>Nocturnes</i> | Galerie Chantal Crousel |
| AR0123 | Allan Sekula | <i>Bilbao</i> | Christopher Grimes Gallery |
| AR0124 | Kiki Seror | <i>Not of her Body, Her Thoughts can Kill: Dulcinea 2000</i> | I-20 |
| AR0125 | Yinka Shonibare | <i>19th Century Kid (Florence Nightingale)</i> | Stephen Friedman Gallery |
| AR0126 | Mark Wallinger | <i>The World in the Desert V</i> | Anthony Reynolds Gallery |

2002

| | | | |
|--------|-------------------|---|--------------------------|
| AR0127 | Alexander Apóstol | <i>Residente Pulido (Meissen, Rosenthal, Limoges, Capodimonte, Sèvres, Royal, Copenhagen, Lladró)</i> | Jacob Karpio Galeria |
| AR0128 | Monica Bonvicini | <i>Untitled (Drawings for Eternmale)</i> | Chouakri Brahms |
| AR0129 | Botto & Bruno | <i>Family Life II</i> | Alfonso Artiaco |
| AR0130 | José Dávila | <i>Temporality is a Question of Survival 3</i> | Galeria Enrique Guerrero |
| AR0131 | Bill Henson | <i>Untitled, 2001 Image N° CL SH439 N31B</i> | Roslyn Oxley9 Gallery |
| AR0132 | Bill Henson | <i>Untitled, 2001 Image N° JPC SH182 N12</i> | Roslyn Oxley9 Gallery |
| AR0133 | Lucia Koch | <i>Sin título</i> | Casa Triângulo |
| AR0134 | Rosemary Laing | <i>Groundspeed (Red Piazza) #2</i> | Gitte Weise Gallery |
| AR0135 | Aernout Mik | <i>Middlemen</i> | Carlier / Gebauer |
| AR0136 | Caio Reisewitz | <i>Carandirú</i> | Galeria Britto Cimino |
| AR0137 | Caio Reisewitz | <i>Ipê</i> | Galeria Britto Cimino |
| AR0138 | Gustavo Romano | <i>Pequenos mundos privados</i> | Ruth Benzacar Galeria |
| AR0139 | Fatimah Tuggar | <i>Skinning Sheep</i> | Joao Graça |
| AR0140 | Xavier Veilhan | <i>Panneau Lumineux n° 4, La Route / The Road</i> | Sandra Gering |

2003

| | | | |
|--------|-------------------|--|---|
| AR0141 | Vasco Araújo | <i>Hipólito</i> | Galeria Filomena Soares |
| AR0142 | Oliver Boberg | <i>Rohbau</i> | L.A. Galerie - Lothar Albrecht |
| AR0143 | Filipa Cesar | <i>Berlin Zoo, Part2</i> | Cristina Guerra Contemporary Art |
| AR0144 | Willie Doherty | <i>Unknown Male Subject (II)</i> | Alexander and Bonin |
| AR0145 | Willie Doherty | <i>Unknown Male Subject (VI)</i> | Alexander and Bonin |
| AR0146 | Hassan Khan | <i>Single Chanel</i> | Galerie Chantal Crousel |
| AR0147 | Gabriel Kuri | <i>Trabaje desde su casa</i> | Kurimanzutto |
| AR0148 | Zilla Leutenegger | <i>Lessons I learned from Rocky I to Rocky II</i> | Galerie Peter Kilchmann |
| AR0149 | Mark Lewis, | <i>Jay's Garden, Malibu</i> | Galerie Cent8 - Serge Le Borgne |
| AR0150 | Yoshua Okon | <i>New Décor</i> | Chac Mool Gallery Contemporary Fine Art |
| AR0151 | Mauro Restiffe | <i>Sin Título, de la serie (Roebing & North 4th Tatroo 5)</i> | Casa Triângulo |
| AR0152 | Bojan Sarcevic | <i>Cover Versions</i> | Carlier / Gebauer |
| AR0153 | Melanie Smith | <i>Painting for Spiral City 5</i> | OMR |
| AR0154 | Melanie Smith | <i>Photo for Spiral City, Serie 3-II</i> | OMR |
| AR0155 | Melanie Smith | <i>Pink Tianguis</i> | Galerie Peter Kilchmann |
| AR0156 | Sean Snyder | <i>Script for Dallas Southfork in Hermes Land, Slobozia, Romania</i> | Galerie Chantal Crousel |
| AR0157 | Sue Williams | <i>Land of Lakes</i> | Hauser & Wirth & Presenhuber |

2004

| | | | |
|--------|----------------------|----------------------------------|-------------------------|
| AR0158 | José Pedro Croft | <i>Sin título</i> | Quadrado Azul |
| AR0159 | Jonas Dahlberg | <i>Safe Zones N° 7</i> | Nordenhake |
| AR0160 | Elmgreen & Dragset | <i>Marriage</i> | Galleri Nicolai Wallner |
| AR0161 | Ceal Floyer | <i>Ongoing Projection</i> | Lisson Gallery |
| AR0162 | Samuel Fosso | <i>Self Portrait</i> | Jack Shainman Gallery |
| AR0163 | Samuel Fosso | <i>Self Portrait</i> | Jack Shainman Gallery |
| AR0164 | Juan Fernando Herrán | <i>Tríptico judicial</i> | Alcuadrado |
| AR0165 | Tonico Lemos Auad | <i>Esquece que Você me Viu 1</i> | Galeria Luisa Strina |
| AR0166 | Adelina Lopes | <i>Livro Partido</i> | Galeria Pedro Oliveira |

| | | | | |
|--------------------|--------|-------------------------------|--|---|
| | AR0167 | Adelina Lopes | <i>Sin título</i> | Galeria Pedro Oliveira |
| | AR0168 | Santu Mofokeng | <i>Winter in Tembisa</i> | Carlier / Gebauer |
| | AR0169 | Rivane Neuenschwander | <i>Recife (Setembro 2003)</i> | Galeria Fortes Vilaça |
| | AR0170 | Maria Papadimitriou | <i>Untitled, (T.A.M.A.) Temporary Museum for All</i> | a.antonopoulou.art |
| | AR0171 | Toscano Rui | <i>São Paulo 24/set/2001</i> | Cristina Guerra Contemporary Art |
| | AR0172 | Pablo Vargas Lugo | <i>15: 31 07</i> | Galeria Massimo Audiello |
| | AR0173 | Pablo Vargas Lugo | <i>08: 10 55</i> | Galeria Massimo Audiello |
| | AR0174 | Pablo Vargas Lugo | <i>17: 46 46</i> | Galeria Massimo Audiello |
| | AR0175 | Leo Villareal | <i>Untitled</i> | Sandra Gering Gallery |
| | AR0176 | James Welling | <i>West Los Angeles Apartments</i> | Galerie Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder |
| 2005 | AR0177 | Mauricio Alejo | <i>Milk</i> | Ramis Barquet Gallery |
| | AR0178 | Polly Apfelbaum | <i>Buttercup</i> | Galerie Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder |
| | AR0179 | Per Barclay | <i>Galerie DG</i> | Giorgio Persano |
| | AR0180 | Marco Brambilla | <i>Halfife</i> | Christopher Grimes Gallery |
| | AR0181 | Leda Catunda | <i>Entrelaçamento II</i> | Galeria Fortes Vilaça |
| | AR0182 | Dinh Q. Lê | <i>From Vietnam to Hollywood, Untitled 2, HK</i> | 10 Chancery Lane Gallery |
| | AR0183 | Tim Lee | <i>Funny Face, George & Ira Gershwin</i> | Cohan and Leslie |
| | AR0184 | Thomas Locher | <i>Universal Declaration of Human Rights</i> | Galerie Six Friedrich Lisa Ungar |
| | AR0185 | João Louro | <i>Blind Image #46</i> | Cristina Guerra Contemporary Art |
| | AR0186 | Jorge Macchi | <i>Intimidad</i> | Galeria Luisa Strina |
| | AR0187 | Damian Ortega | <i>Obelisco</i> | Kurimanzutto |
| | AR0188 | Miguel Palma | <i>Espaços Verdes</i> | Galeria Graça Brandão |
| | AR0189 | Alexandra Ranner, | <i>Flur</i> | Galerie Six Friedrich Lisa Ungar |
| | AR0190 | Markus Schinwald | <i>Contortionists (Monika)</i> | Georg Kargl |
| | AR0191 | Erwin Wurm | <i>The Museum Director Serie Cahors</i> | Galerie Krinzing |
| 2006 | AR0192 | The Atlas Group / Raad, Walid | <i>We decided to let them say "we are convinced" twice</i> | Galerie Sfeir-Semler |
| | AR0193 | Pedro Barateiro | <i>This is not my imagination III</i> | Galeria Pedro Cera |
| | AR0194 | Iñaki Bonillas | <i>Archivo J.R. Plaza</i> | OMR |
| | AR0195 | Iñaki Bonillas | <i>Archivo J.R. Plaza</i> | OMR |
| | AR0196 | Iñaki Bonillas | <i>Archivo J.R. Plaza</i> | OMR |
| | AR0197 | Iñaki Bonillas | <i>Archivo J.R. Plaza</i> | OMR |
| | AR0198 | Iñaki Bonillas | <i>Archivo J.R. Plaza</i> | OMR |
| | AR0199 | Iñaki Bonillas | <i>Archivo J.R. Plaza</i> | OMR |
| | AR0200 | Fernando Bryce | <i>Haiti (Self Portrait)</i> | Galerie Barbara Thumm |
| | AR0201 | Sandra Cinto | <i>Untitled</i> | Casa Triângulo |
| | AR0202 | VALIE EXPORT | <i>Body Sign Action</i> | Charim Galerie |
| | AR0203 | VALIE EXPORT | <i>Body Sign Action B</i> | Charim Galerie |
| | AR0204 | Leyla Gediz | <i>The Wedding</i> | Galerist |
| | AR0205 | Katharina Grosse | <i>Untitled (1036L)</i> | Christopher Grimes Gallery |
| | AR0206 | Sabine Hornig | <i>Nr. 5</i> | Galerie Barbara Thumm |
| | AR0207 | Emily Jacir | <i>Linz Diary</i> | Alexander and Bonin |
| | AR0208 | Brigitte Kowanz | <i>Aura</i> | Krobath Wimmer |
| | AR0209 | Ken Lum | <i>Hanoi Travel</i> | L.A. Galerie - Lothar Albrecht |
| | AR0210 | Bjame Melgaard | <i>Untitled</i> | Galerie Krinzing |
| | AR0211 | Ivan Navarro | <i>Homeless Lamp (the Juice Sucker)</i> | Roebing Hall Art Gallery |
| | AR0212 | Allen Ruppersberg | <i>Honey, I rearranged the Collection as an Hommage to our Favorite Artist</i> | Galerie Micheline Szwajcer |
| | AR0213 | Jun Yang | <i>Picture Postcard</i> | Galerie Martin Janda |
| 2007 | AR0214 | Helena Almeida | <i>Dias Quasi Tranquilos</i> | Galeria Presença |
| Sabine Breitwieser | AR0215 | Helena Almeida | <i>O Vestido Espanhol</i> | Galeria Presença |
| Chus Martínez | AR0216 | Keren Cyter | <i>Atmosphere</i> | Ellen de Bruijne Projects |
| | AR0217 | Eugenio Dittborn | <i>Palotes rojos - Airmail Painting N° 8</i> | Alexander and Bonin |
| | AR0218 | Jimmie Durham | <i>Self-portrait as Rosa Levy</i> | Christine Koenig Galerie |
| | AR0219 | Jimmie Durham | <i>Self-portrait pretending to be a stone statue of myself</i> | Christine Koenig Galerie |
| | AR0220 | Jimmie Durham | <i>Self-portrait pretending to be Maria Thereza Alves</i> | Christine Koenig Galerie |

| | | | |
|--------|-----------------|---|----------------------------|
| AR0221 | Jimmie Durham | <i>Self-portrait to be Maria Thereza Alves as Terminator2</i> | Christine Koenig Galerie |
| AR0222 | Jimmie Durham | <i>Self-portrait pretending to be my mother (as played by Isabel Brey)</i> | Christine Koenig Galerie |
| AR0223 | Jimmie Durham | <i>Self-portrait with black eye and bruises</i> | Christine Koenig Galerie |
| AR0224 | Dora García | <i>Zimmer, Gespräche (Habitaciones, conversaciones)</i> | Ellen de Bruijne Projects |
| AR0225 | Nelson Lerner | <i>The Henle Collection - Continental Ceramics & glass - Gold boxes, objects of vertu & fabergé</i> | Gabrielle Maubrie |
| AR0226 | Ana Mendieta | <i>Untitled</i> | Galerie Lelong |
| AR0227 | Ana Mendieta | <i>Untitled (Body Tracks)</i> | Galerie Lelong |
| AR0228 | Ana Mendieta | <i>Untitled (from the Silueta Series)</i> | Galerie Lelong |
| AR0229 | Antoni Muntadas | <i>CEE / Heysel Diptyque</i> | Gabrielle Maubrie |
| AR0230 | Maria Pask | <i>Naturalist Campsite</i> | Ellen de Bruijne Projects |
| AR0231 | Debora Santiago | <i>Bom - dia Boa - noite</i> | Ybakatu Espaço de Arte |
| AR0232 | Debora Santiago | <i>Dirigível</i> | Ybakatu Espaço de Arte |
| AR0233 | Allan Sekula | <i>Tsukiji</i> | Christopher Grimes Gallery |
| AR0234 | Akram Zaatari | <i>Desert Panorama</i> | Galerie Sfeir-Semler |
| AR0235 | Akram Zaatari | <i>Hashem El Madani: Studio Practices, 2006 Elections 1952 / 2006</i> | Galerie Sfeir-Semler |
| AR0236 | Akram Zaatari | <i>Um Dia de Gloria 1</i> | Galerie Sfeir-Semler |
| AR0237 | Ignasi Aballi | <i>Listados (Trabajadores)</i> | Galeria Estrany-de la Mota |
| AR0238 | Lara Almarcegui | <i>Materiales de Construcción ciudad de São Paulo</i> | Galeria Pepe Cobo |

2008

| | | | |
|--------|---------------------------------|--|-------------------------|
| AR0239 | Ibon Aranberri | <i>Sin título</i> | Galeria Pepe Cobo |
| AR0240 | Txomin Badiola | <i>Passagen- W</i> | Galeria Soledad Lorenzo |
| AR0241 | Artur Barrio | <i>Intrínseco</i> | Manoel Macedo |
| AR0242 | Artur Barrio | <i>Objeto para jardim</i> | Manoel Macedo |
| AR0243 | Artur Barrio | <i>Sin título</i> | Manoel Macedo |
| AR0244 | Artur Barrio | <i>Sin título</i> | Manoel Macedo |
| AR0245 | Artur Barrio | <i>Transportável</i> | Manoel Macedo |
| AR0246 | Raimond Chaves & Gilda Mantilla | <i>Acirema</i> | Mirta Demare |
| AR0247 | VALIE EXPORT | <i>Action Pants, Genital Panic</i> | Charim Galerie |
| AR0248 | Ângela Ferreira | <i>Maison Tropicale (Proyecto)</i> | Galeria Filomena Soares |
| AR0249 | Teresa Margolles | <i>Recados Póstumos (Cine Alameda)</i> | Galerie Peter Kilchmann |
| AR0250 | Teresa Margolles | <i>Recados Póstumos (Cine Avenida)</i> | Galerie Peter Kilchmann |
| AR0251 | Teresa Margolles | <i>Recados Póstumos (Cine Estudiante)</i> | Galerie Peter Kilchmann |
| AR0252 | Teresa Margolles | <i>Recados Póstumos (Cine Metropolitan)</i> | Galerie Peter Kilchmann |
| AR0253 | Teresa Margolles | <i>Recados Póstumos (Cine Tonallan)</i> | Galerie Peter Kilchmann |
| AR0254 | Michaela Melian | <i>Foehrenwald</i> | Barbara Gross Galerie |
| AR0255 | Florian Pumhöls | <i>OA1979-3-5-036; after Take Hiratsugi, Gozen Hiinagata, (Dress Pattern for noble Ladies)</i> | Krobath Wimmer |

2009

Sabine Breitwieser

| | | | |
|--------|----------------------|--|----------------------------|
| AR0256 | Marine Hugonnier | <i>Un Coup de Dés Jamais n'aboliera le Hasard (L'Espace Social) N1</i> | Max Wigram Gallery |
| AR0257 | Veronika Kellndorfer | <i>Lautner</i> | Christopher Grimes Gallery |
| AR0258 | Robert Kinmont | <i>Just about the right size</i> | Alexander and Bonin |
| AR0259 | Gabriel Orozco | <i>Quesadilla Disc</i> | Marian Goodman Gallery |
| AR0260 | Gabriel Orozco | <i>Elote (sweet corn)</i> | Marian Goodman Gallery |
| AR0261 | Yago Rocha Pitta | <i>Double Fountain</i> | Galeria A Gentil Carioca |
| AR0262 | Thomas Ruff | <i>Nudes or 15</i> | Mai 36 Galerie |
| AR0263 | Vivek Vilasini | <i>Last Supper - Gaza</i> | The Guild |

2010

José Guirao

| | | | |
|--------|---------------------|---|-------------------------|
| AR0264 | Pilar Albarracín | <i>Serie 300 Mentira nº 5</i> | Galeria Filomena Soares |
| AR0265 | Heiko Blankenstein | <i>Microgravity Test</i> | Galerie Alexandra Saheb |
| AR0266 | Luiz Braga | <i>Vendedor de Baloes</i> | Galeria Leme |
| AR0267 | Muntean & Rosenblum | <i>Untitled (The best way to...)</i> | Georg Kargl |
| AR0268 | Jack Strange | <i>You can't get lost if you don't know where you are</i> | Maribel López Gallery |
| AR0269 | Wendy White | <i>Easy Rant</i> | Galeria Moriarty |

| 2011 | | | | | |
|--|---|------------------------|--|--|--------------|
| María Inés Rodríguez Adriano Pedrosa | AR0270 | Juan Araujo | <i>Jaridnes-Barragán</i> | Cristina Guerra Contemporary Art | |
| | AR0271 | Carlos Bunga | <i>Nómadas</i> | Galería La Caja Negra | |
| | AR0272 | Matias Duville | <i>Screen</i> | Galería Distrito 4 | |
| | AR0273 | Esther Ferrer | <i>Serie: Números Primos</i> | Àngels Barcelona | |
| | AR0274 | Andre Komatsu | <i>Área Desolada #2</i> | Galería Vermelho | |
| | AR0275 | Andre Komatsu | <i>Um Dia de Gloria 1</i> | Galería Vermelho | |
| | AR0276 | Regina de Miguel | <i>El último término que alcanza la vista</i> | Maisterravalbuena | |
| | AR0277 | Emilio Perez | <i>Dig Deeper</i> | Galerie Lelong | |
| 2012 | | | | | |
| | AR0278 | Elena Asins | <i>Cuartetos Prusianos KV575</i> | Galería Helga de Alvear | |
| | AR0279 | Elena Asins | <i>Sin título</i> | Galería Helga de Alvear | |
| | AR0280 | Ricardo Basbaum | <i>Conjs</i> | Luciana Brito Galeria | |
| | AR0281 | Ricardo Basbaum | <i>Diagram [la société du spectacle (& NBP)] [d37]</i> | Luciana Brito Galeria | |
| | AR0282 | Milena Bonilla | <i>Stone Deaf</i> | Mor.Charpentier | |
| | AR0283 | Adriana Bustos | <i>La ruta de Claudia</i> | Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo | |
| | AR0284 | Oscar Muñoz | <i>Editor solitario</i> | La Fábrica Galeria | |
| | AR0285 | Jorge Pedro Nuñez | <i>Ritmocolor</i> | Galerie Crèvecoeur | |
| 2013 | | | | | |
| Ferran Barenblit Miguel Von Hafe Pérez Yolanda Romero Glòria Picazo | AR0286 | Eduardo Abaroa | <i>Inserción Arqueológica</i> | Kurimanzutto | |
| | AR0287 | Eduardo Abaroa | <i>Inserción Arqueológica</i> | Kurimanzutto | |
| | AR0288 | Eduardo Abaroa | <i>Inserción Arqueológica</i> | Kurimanzutto | |
| | AR0289 | Eduardo Abaroa | <i>Inserción Arqueológica</i> | Kurimanzutto | |
| | AR0290 | Eduardo Abaroa | <i>Inserción Arqueológica</i> | Kurimanzutto | |
| | AR0291 | Banu Cennetoglu | <i>Wrappers G</i> | Rodeo | |
| | AR0292 | Banu Cennetoglu | <i>Wrappers I</i> | Rodeo | |
| | AR0293 | Banu Cennetoglu | <i>Wrappers L</i> | Rodeo | |
| | AR0294 | María Loboda | <i>The Sentence in its Temporary Form and Glass and Pumice</i> | Maisterravalbuena | |
| | AR0295 | Meric Algün Ringborg | <i>Becoming European</i> | NON | |
| | 2014 | | | | |
| | Ferran Barenblit Miguel Von Hafe Pérez Taru Elfving | AR0296 | Elina Brotherus | <i>Le deuil du jeune moi qui a été</i> | Galleria Ama |
| | | AR0297 | Elina Brotherus | <i>L'Étang</i> | Galleria Ama |
| AR0298 | | Marlena Kudlicka | <i>Protocol of Errors on e. (N)</i> | Zak / Branicka | |
| AR0299 | | Carlos Motta | <i>Nefandus + Naufragios + La visión de los vencidos</i> | Galería Filomena Soares | |
| AR0300 | | Néstor Sanmiguel Diest | <i>Concierto Barroco número 4</i> | Maisterravalbuena | |

CRÉDITOS / CREDITS

COMUNIDAD DE MADRID REGIONAL GOVERNMENT OF MADRID

Presidente / President
Ignacio González González

**Consejera de Empleo, Turismo y Cultura
Regional Minister of Employment,
Tourism and Culture**
Ana Isabel Mariño Ortega

**Viceconsejera de Turismo y Cultura
Regional Deputy Minister of Tourism
and Culture**
Carmen González Fernández

**Directora General de Bellas Artes,
del Libro y de Archivos
General Director of Fine Arts, Books
and Archives**
Isabel Rosell Volart

**Subdirector General de Bellas Artes
Deputy Managing Director of Fine Arts**
Antonio Sánchez Luengo

**Asesora de Artes Plásticas
Fine Arts Adviser**
Elena Fernández Manrique

PATRONATO FUNDACIÓN ARCO ARCO FOUNDATION BOARD OF TRUSTEES

**Presidente nato de la Fundación
Presidente de la Junta Rectora de IFEMA
President of the Foundation ex officio
President of the Governing Board of IFEMA**
José M^a Álvarez del Manzano López del Hierro

**Vicepresidente nato de la Fundación
Presidente del Comité Ejecutivo de IFEMA
Deputy Chairman of the Foundation ex officio
Chairman of the IFEMA Executive Committee**
Luis Eduardo Cortés Muñoz

**Director General de IFEMA
IFEMA Managing Director**
Fermín Lucas Giménez

**Presidente de la Comisión de Planificación ferial de IFEMA
Chairman of the Trade Fair Planning Commission of IFEMA**
Enrique Ossorio Crespo

**Director General de la Fundación Montemadrid
General Manager of the Montemadrid Foundation**
José Guirao Cabrera

**Director de la Feria de Arte Contemporáneo (ARCOmadrid)
Managing Director of the Contemporary Art Fair (ARCOmadrid)**
Carlos Urroz Arancibia

**Secretario (no Patrono)
Secretary (non-member of the board)**
Francisco Cantos Baquedano

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Director
Ferran Barenblit

Colección / Collection
Teresa Cavestany Velasco
Camen Fernández Fernández
M. Asunción Lizarazu de Mesa

Exposiciones / Exhibitions
Víctor de las Heras Iglesias
Ignacio Macua Roy

Difusión / Diffusion
Mara Canela Fraile
Marta Martínez Barrera

Protocolo / Protocol
Laura Maure Arnáiz

Web
Rosa Naharro Diestro

**Educación y Actividades Públicas
Education and Public Programs**
Pablo Martínez
María Eguizabal Elías
Victoria Gil-Delgado Armada
Carlos Granados

Biblioteca / Library
M. Paloma López Rubio
Garazi Balmaseda

**Gestión y administración
Management and Administration**
Inmaculada Lizana Plaza

CATÁLOGO / CATALOGUE

Coordinación / Coordination
Inez Piso

Textos / Texts
Ferran Barenblit
Estrella de Diego
Mariano Mayer

Corrección / Proofreading
Cuarto de Letras

Traducción / Translation
David Sánchez
Kamen Nedev

Documentación / Documentation
Gisèle Rodríguez

Diseño gráfico / Graphic design
Susí Bilbao

Impresión / Printing
BOCM

CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo
Av. Constitución, 23
28931 Móstoles, Madrid
+34 912760213
www.ca2m.org
ca2m@madrid.org

Esta publicación ha sido editada por la
Consejería de Empleo, Turismo y Cultura,
Dirección General de Bellas Artes, del Libro
y de Archivos de la Comunidad de Madrid.

*This publication is produced by the
Regional Ministry of Employment, Tourism
and Culture, General Direction of Fine
Arts, Books and Archives of the Regional
Government of Madrid.*

Depósito legal / Legal Deposit
M-4431-2015

ISBN
978-84-451-3505-1

EDITA / EDITOR

CA2M

Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid 2015

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes o textos de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © copyright.

Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images or texts in the publication in any form or by any means without prior written consent of the © copyright holders is strictly prohibited.

TEXTOS / TEXTS

Licencia reconocimiento –no comercial– sin obra derivada Creative Commons 3.0 España



IMAGENES / IMAGES

Archivo fotográfico CGAC

Armando, Gilles Barbier, James Bishop, Olivier Boberg, Candice Breitz, Anthony Caro, John Chamberlain, Allan Charlton, Christo, Francesco Clemente, Gil Heitor Cortesão, Rochelle Costi, Hanne Darboven, Thomas Demand, Denmark, Helmut Dorner, Olafur Eliasson, Esther Ferrer, Dan Flavin, Carlos Fornas Bada, Michel François, Roni Horn, Zhuang Huan, Imi Knoebel, Jannis Kounellis, Guillermo Kuitca, Kiki Lamers, Lucebert, Mario Merz, Vik Muniz, Maria Pask, Sigmar Polke, Arnulf Rainer, Ulrich Rückriem, Antonio Saura, Richard Serra, Susana Solano, Antoni Tàpies, James Turrel, Pablo Vargas Lugo

Mark Ritchie:

Antoni Abad, Ignasi Aballí, Eduardo Abaroa, Albano Alfonso, Jean-Michel Alberola, Lara Almarcegui, Efrain Almeida, Polly Apfelbaum, Juan Araujo, Elena Asins, Atlas Group/Walid Raad, Ricardo Basbaum, Jean Charles Blais, Heiko Blankenstein, Milena Bonilla, Iñaki Bonillas, Luiz Braga, Fernando Bryce, Carlos Bunga, Los Carpinteros, Banu Cennetoglu, Chaves & Mantilla, José Dávila, Juan Dávila, Willie Doherty, Jimmie Durham, Matthias Duville, VALIE EXPORT, Angela Ferreira, Ceal Floyer, Leyla Gediz, Sabine Hornig, Emily Jacir, Robert Kinmont, Brigitte Kowanz, Dinh Q. L., Nelson Lerner, Sol LeWitt, Jarbas Lopes, Ken Lum, Jorge Macchi, Rubens Mano, Margherita Manzelli, Teresa Margolles, Cveto Masic, Bjarne Melgaard, Ana Mendieta, Jorge Molder, Zwelethu Mthethwa, Antoni Muntadas, Muntean & Rosenblum, Oscar Muñoz, Rivane Neuenschwander, Jorge Pedro Nuñez, Ivan Navarro, Gabriel Orozco, Maria Papadimitrou, Caio Reisewitz, Rosângela Rennó, Meric Algün Ringborg, Miguel Rio Branco, Thiago Roche Pitta, Thomas Ruff, Allen Ruppersberg, Salvo, Gregor Schneider, Allan Sekula, Jack Strange, Fatimah Tuggar, Vivek Vilasani, Leo Villareal, Mark Wallinger, Akram Zaatari

Margen Fotografía:

Gary Perkins, Carolee Schneemann

Andrés Arranz:

Eduardo Abaroa, Pilar Albarracín, Mauricio Alejo, Helena Almeida, Francis Alÿs, Carl Andre, Karel Appel, Ibon Aranberri, Ángel Bados, Artur Barrio, Christian Boltanski, Botto & Bruno, Monica Bonvicini, Daniel Buren, Leda Catunda, José Pedro Croft, Jonas Dahlberg, Jiří David, Eugenio Dittborn, Jimmie Durham, VALIE EXPORT, Angela Ferreira, Samuel Fosso, Rodney Graham, José Guijarro, José Antonio Hernández Díez, Fernando Herran, Thomas Hirschhorn, Candida Höfer, Ana Jotta, Donald Judd, Anish Kapoor, Mike Kelley, Robert Kinmont, André Komatsu, Gabriel Kuri, Zilla Leutenegger, Rosemary Laing, Luisa Lambri, Tonico Lemos Auaed, Richard Long, Adelina Lopes, Jorge Macchi, Robert Mangold, Allan McCollum, Ana Mendieta, Mario Merz, Aernout Mik, Santu Mofokeng, Jean-Luc Moulène, Juan Muñoz, Gabriel Orozco, João Penalva, Giuseppe Penone, Adrian Piper, Sigmar Polke, Arnulf Rainer, Tobias Rehberger, Fernando Sánchez Castillo, Bülent Sangar, Markus Schinwald, Thomas Schütte, Yinka Shonibare, Melanie Smith, Jesús Soto, Ana Maria Tavares, Wolfgang Tillmans, Tunga, Richard Tuttle, Wendy White, Sue Williams, Erwin Wurm

Andres Sune Berg:

Elmgreen & Dragset

Cortesía de las galerías /

Courtesy of the galleries:

André Komatsu: Galeria Vermelho; Pedro Cabrita Reis: Galería Juana de Aizpuru; Arturo Herrera: Sikkema Jenkins & Co; Sean Snyder: Chantal Crousel Gallery; Michaela Melian: Barbara Gross Gallery; Maria Loboda, Néstor Sanmiguel Diest, Regina de Miguel: Galería Maisterravalbuena; James Welling, Polly Apfelbaum: Schwarzwaelder Gallery; Jun Yang: Martin Janda Gallery; Marlena Kudlicka: Zak I Branicka; Kiki Seror: I-20 Gallery; Damian Ortega: Galería Kurimanzutto; Per Barclay: Giorgio Persano Gallery; Lucia Koch, Mauro Restiffe, Sandra Cinto, Afonso Albano: Galería Casa Triangulo; Pedro Barateiro: Galería Pedro cera; Katharina Grosse, Veronika Kellndorfer, Marco Brambilla: Christopher Grimes Gallery; Bill Henson: Roxley Noxley Gallery; Adriana Bustos: Ignacio Liprandi; Jonas Dahlberg: Nordhake Gallery; Florian Pumhösl: Krobath Berlin; Marine Hugonnier: Max Wigram Gallery

Cortesía del artista /

Courtesy of the artist

Alexander Apostol, Txomin Badiola, Elina Brotherus, Romano Gustavo, Thomas Locher, João Louro, Pedro Mora, Jean-Luc Moulène, Miguel Palma, Alexandra Ranner, Xavier Veilhan, Peer Veneman, José Antonio Orts, Yoshua Okon

VEGAP

© Antoni Abad, Jean-Michel Alberola, Carl Andre, Karel Appel, Alexander Apostol, Elena Asins, Txomin Badiola, Gilles Barbier, Jean-Charles Blais, Christian Boltanski, Monica Bonvicini, Elina Brotherus, Daniel Buren, Filipa César, John Chamberlain, Jonas Dahlberg, Hanne Darboven, José Dávila, Thomas Demand, Michael Elmgreen (ELMGREEN & DRAGSET), VALIE EXPORT, Esther Ferrer, Dan Flavin, Ceal Floyer, Fornas Bada, Michel François, Katharina Grosse, Thomas Hirschhorn, Candida Höfer, Sabine Hornig, Anish Kapoor, Kcho, Mike Kelley, Veronika Kellndorfer, Imi Knoebel, Jannis Kounellis, Brigitte Kowanz, Sol LeWitt, Thomas Locher, Richard Long, Lucebert, Markus Lüpertz, Robert Mangold, Bjarne Melgaard, Mario Merz, Israel, Jean-Luc Moulène, Vik Muniz, Antoni Muntadas, Iván Navarro, José Antonio Orts Ruiz, Giuseppe Penone, Alexandra Ranner, Thomas Ruff, Carolee Schneemann, Gregor Schneider, Thomas Schütte, Richard Serra, Yinka Shonibare, Susana Solano, Jesús Rafael Soto, Erwin Wurm
© Judd Foundation / VAGA, NY
© The Estate of Sigmar Polke, Cologne
© Succession Antonio Saura
www.antoniosaura.org
© Comissió Tàpies
VEGAP, Madrid, 2015

© Nikos Navridis

© Anri Sala

© Emilio Pérez, Galerie Lelong New York

© Navin Rawanchaikul (Galería ShugoArts Tokio)

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGMENTS

Fundación ARCO
IFEMA

Dan Cameron
Salvador Carretero Rebés
Andrés Castaño
María de Corral
Jan Debbaut
Taru Elfving
Carlos Fernández
José Guirao
Miguel von Hafe Pérez
Chus Martínez
Glòria Moure
Adriano Pedrosa
María Inés Rodríguez
María José Villaluenga

Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC)
Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS)
Statens Museum for Kunst (SMK)



Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid