

P

U

N

T

S

D

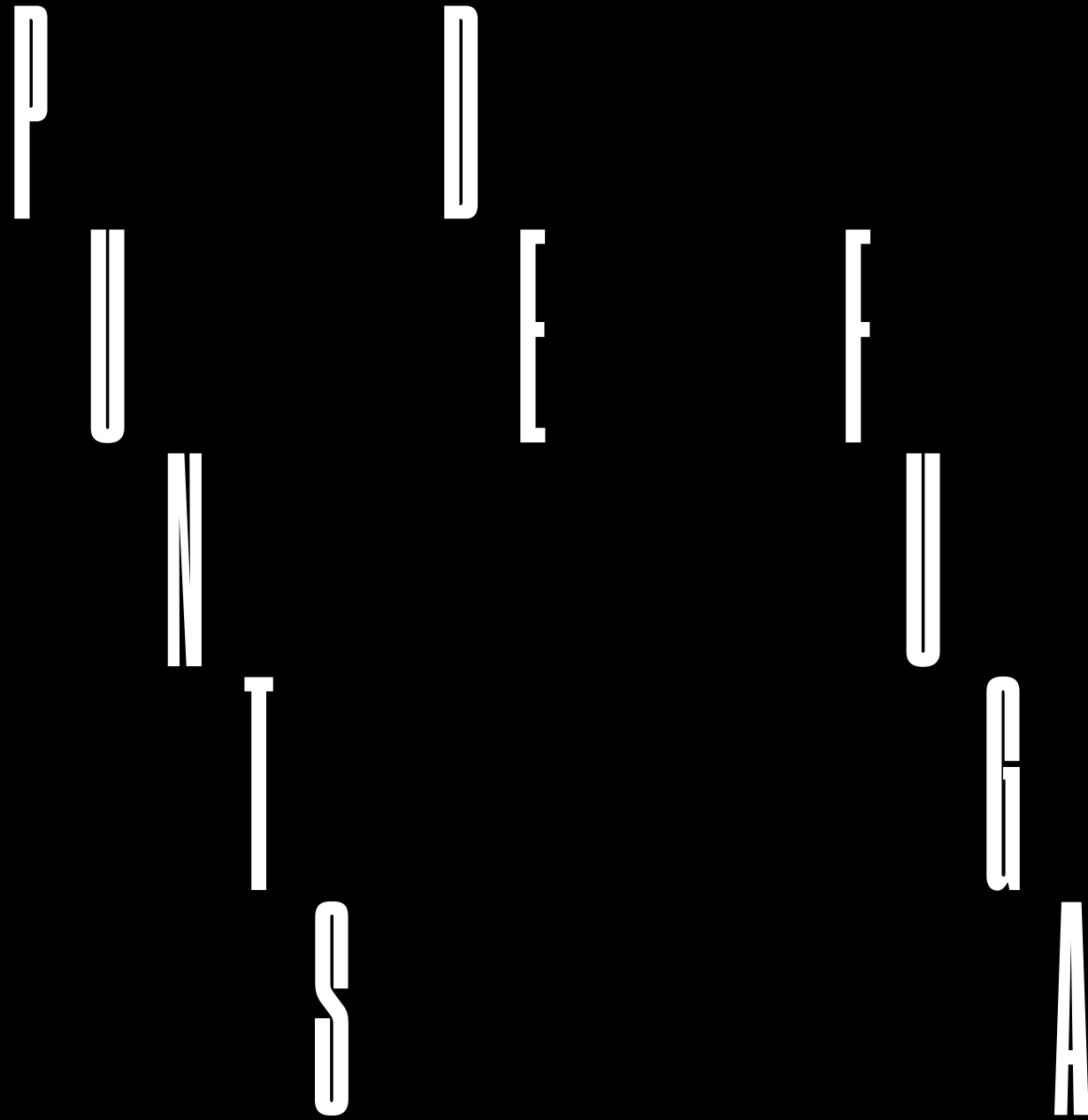
E

F

U

G

A



Aquesta és la història d'una col·lecció, però és també una història vital, sorgida de l'interès per l'art i de la curiositat, de la necessitat de saber més, de voler saber, de fer-se preguntes... massa preguntes... o potser no.

L'any 2006, ens vam plantejar fer un pas més i entendre la col·lecció no només com un exercici d'adquisició constant d'obres, sinó com una eina per generar i compartir coneixement i experiències. Així sorgeix el Projecte Cal Cego, en el què la col·lecció és el punt de partida per poder desenvolupar altres activitats generadores de coneixement i de context, ja sigui impulsant el Màster en Art Actual amb IL3 (Universitat de Barcelona); a través d'acords de comodats amb museus (com el MACBA a Barcelona o l'IVAM a València); cedint obra per a nombroses exposicions temporals a tot el món, des de Mataró a les Açores, passant per Cracòvia, Madrid o Londres; col·laborant amb iniciatives, institucions, crítics, comissaris, artistes i, *last but not least*, produint obres amb artistes amb els que ens uneix una gran complicitat (com Javier Codesal o Enric Farrés-Duran).

Al llarg d'aquests anys, hem anat traçant diferents fulls de ruta que ens han servit de guia d'actuació i d'eix articulador de les nostres activitats. Partint d'unes nocions bàsiques com l'arquitectura, els espais i les relacions personals que en ells es generen, ens hem centrat en qüestions com la representació, l'estatus de la imatge, la percepció, el qüestionament de les evidències, la mirada crítica i també el propi paper de l'artista, la seva necessitat de seleccionar i assenyalar coses i situacions. Des de fa un temps estem treballant a partir d'una noció que funciona bé com a *Zeitgeist* o esperit de la nostra època: la idea de punts de fuga. La idea de fuga com a noció polisèmica, com acció de fugir i evadir-se. També com la sortida d'un líquid o un gas (que no podem deixar de relacionar amb la idea de “modernitat líquida” encunyada per Zygmunt Bauman). Una “fuga” és també una composició musical basada en les lleis del contrapunt i en la repetició d'un tema curt en diferents veus i tons. I, finalment, un punt de fuga en un punt impropri, situat a l'infinit, en el qual convergeixen les projeccions de les línies rectes paral·leles a una direcció donada en l'espai.

Punts situats a l'infinit i polifonia de veus ens porten a perspectives heterogènies i a la creació de relats, a la idea que l'art es basa en la individualitat i en crear una forma de coneixement que va més enllà d'estàndards, que insisteix en la diversitat i la diferència i s'obre a formes experimentals que van més enllà dels límits del pensament, de la mirada i de les convencions.

Som nòmades i també virtuals (www.calcego.com), creiem en la creació de coneixement d'una manera no estandarditzada, i en el procés per sobre del resultat final, pensem que la col·laboració és essencial i defensem una comunicació entre generacions. Estem convençuts que cal anar més enllà de les jerarquies i les categories estanques, en l'art tant com en la vida.

Montse Badia, Roser Figueras, Josep Inglada
Directora artística i directors de Cal Cego

P

U

1

Si escriure és líquid en líquid, quina aparença té l'escriptori? (Un text nòmada)

Raimundas Malašauskas

10

N

2

Del got d'absenta al twit. O conèixer és connectar

David G. Torres

16

T

3

Apartar cadires, desempatar torres

David Armengol

22

S

4

Una idea de procés

Martí Manen

28

D

E

5

Una qüestió generacional

Frederic Montornés

34

F

6

Les relacions i els entorns

Laurence Rassel

40

U

7

Una bola de neu i una col·lecció d'art

Pilar Bonet

46

G

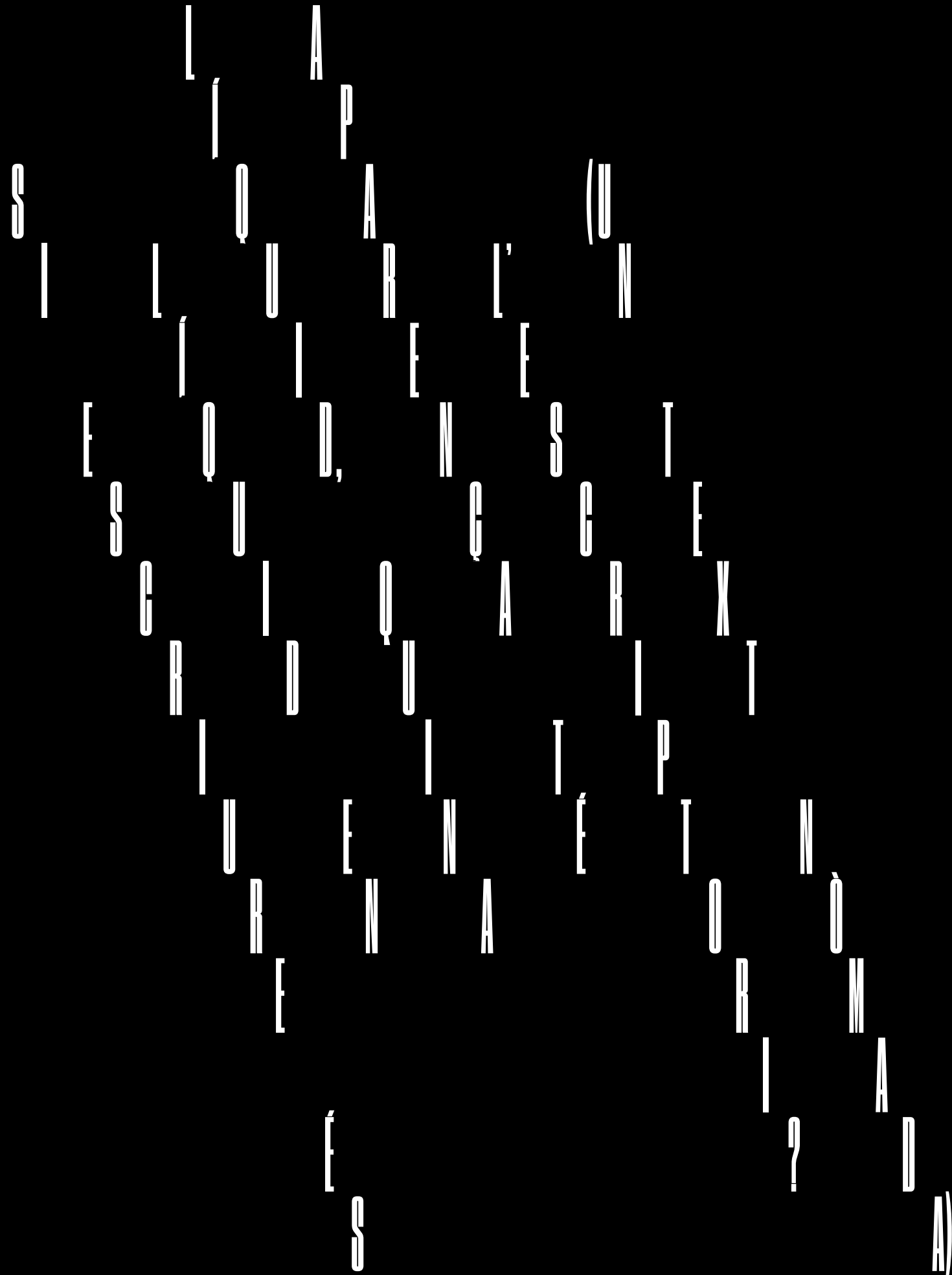
8

Catàleg raonat

Cal Cego

52

A



I qui va ser el primer americà que va visitar Venècia? O quant de temps van trigar els britànics a descobrir que vivien en una illa? I per què les Galápagos són les úniques illes el nom de les quals s'associa a una síndrome? Les illes estan a tot arreu, en habitacions, en metàfores, en silencis. Per exemple, recentment vaig viure al carrer Grand Island d'una capital europea; i dos projectes en els quals em vaig embarcar van tenir lloc a tres illes: comissariar el pavelló de Xipre a la Biennal de Venècia i navegar a la Ilha de Presidi a la badia de Guanabara. Potser des que vaig entrar al món de l'art la meua vida ha seguit un continu "aïllament": adoptant una gradual autonomia en la pràctica (en relació a altres tipus de treball en la societat), aprofitant la celebració d'aquesta independència i convertint-me en més i més social. Més sociable que la pròpia societat, com Boris Groys ha dit en alguna ocasió. La gent que millor podria entendre això va viure en illes molt més distants, flotant com microdominis d'aïllament en la mesura d'allò familiar. Es podria dir que el sentit d'una illa no ve donat tant per la diferència, sinó per l'exploració de la mera condició de la quotidianitat.

I, al mateix temps, les illes mai van tenir a veure amb la separació. No necessitem illes per mantenir la separació: la separació es produeix a la riba.

Últimament em fascina cuinar receptes que poden canviar-se mentre comences a menjar. Menjar i provar els canvis en la recepta. Començo amb un rostit i mentre menjo sento que seria millor com una sopa. El converteixo en sopa. O com a conversa. Truco a alguns amics. Porten més coses: verdures o espècies, o un disc. Adam Kleinman va portar una ampolla que va trobar al mar i vam estar llegint una carta d'amor de Fernanda Laguna que trobem al seu interior.

Recordo una fulla que vaig guardar en un llibre de relats d'Edgar Allan Poe sense recordar d'on l'havia tret, però ahir vaig trobar una nota en els meus apunts sobre el seu origen: una sopa en un restaurant vietnamita a Melbourne. Però ja no puc trobar la fulla al llibre. I tot i així, la cadena de desenvolupament de les falgueres és èpica: cadenes i mànigues i fulles d'arbre i de paper.

Quan avui he arribat on he arribat, que és avui, he començat a preguntar-me quan ocorre "aquest avui". M'he sentit com

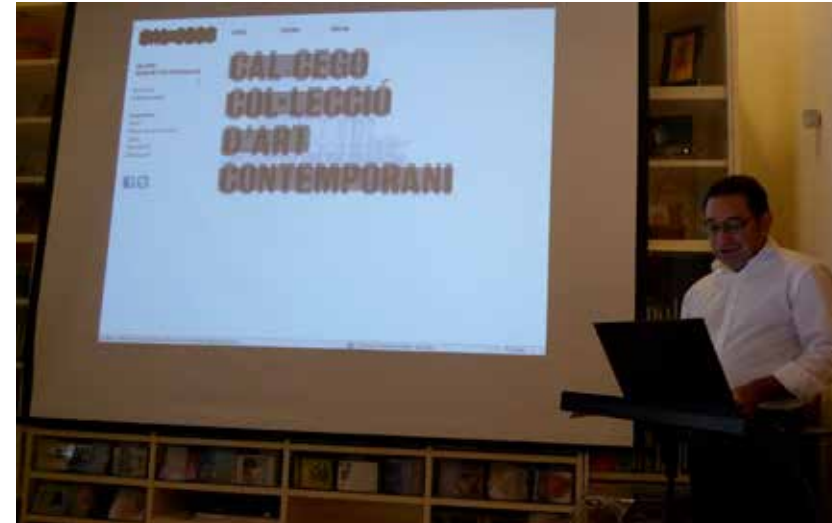
una possibilitat de temps sense anys ni dates, incisions amb plecs, ruptures, desplaçaments i buits. Al diari sense dates un filòsof reclama que "el final de la història" de Fukuyama ha mort ja dues vegades. I moltes altres més. "Serà aquest el temps que ens permetrà habitar i experimentar moltes més vegades de les que ho hàgim pogut fer en el passat?", em preguntava. Un moment en el qual estarem desplaçant-nos i surant en micro-dimensions inacabades que tindran el seu propi ritme, direcció i freqüència. Començant les coses des del principi una vegada i una altra sense caure en la desesperació de la repetició i sucumbint a la inexorabilitat de la continuació.

Mentre prenia una tassa de cafè, he deixat la meitat del cafè a la taula i he anat al bany. Sempre hi ha la possibilitat que la teua tassa de cafè se n'hagi anat quan tornes del bany. Però en aquesta ocasió la taula sencera se n'havia anat, i m'esperava a l'altre extrem del bar amb la mateixa mitja tassa de cafè que ningú havia tocat. Tot d'una he pogut veure l'interior del cafè des d'una altra perspectiva i gaudir de la companyia d'altres veïns.

Això va succeir el mateix dia en què vam tornar de l'illa. El mateix vaixell que ens va portar a l'illa ens va tornar a terra. Adam Kleinman estava parlant sobre el vaixell de Theseus, qüestionant la identitat del vaixell: era de veritat el mateix? No obstant això, Adam no era al vaixell, estava pescant al Bòsfor. Quan vam desembarcar, vaig caminar cap al bar. Kyle Hall celebrava la seva pròpia Festa del Vaixell¹ en companyia de ritmes techno desfets. El nerviosisme hidròfil va abarrotar el pont i els fans de la ficció aquàtica sacsejaven els seus caps de vapor sotmeses al poder del Drexciya. Algú va esmentar un gos mort que suposadament Adam havia vist a l'illa. Jo no el vaig veure. Però el que vaig veure va ser una illa dins de l'ampolla. Meticulosament realitzada, feta amb una substància lleugera i porosa, surava dins del contenidor com un got buit. Precisament això: una illa que es mou com un got buit que carrega el seu envàs, la carta de Fernanda Laguna, el bar, el viatge, el vaixell i el gos, tots els altres significats i la companyia en una porosa seqüència a través d'ones desbaratades.

Hi ha una remota possibilitat que puguis trobar l'ampolla. Porta-la al sopar i s'iniciarà la seva missió.

1. Nota de la traductora: *Boat Party* a l'original. És el títol d'un àlbum del músic Kyle Hall.



La voluntat de no tenir una seu fixa d'exposició ha fet que Cal Cego organitzi diferents activitats i col·laboracions amb institucions com Loop (presentant *Teló seguit* de Perejaume al Teatre Romea, 2010; participant en la col·lectiva *Vídeo Régimen*, Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 2015 o a *Ca la Maria*, Barcelona, 2016) així com el programa de vídeos *Reacción en Cadena* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010) o les sessions de LiterARTura, entre altres.





D'ABSOLUTS
 DE L'ENTANT
 DELS
 GOTTS
 DE LA
 TITL
 WIT
 XERR
 ECTAR
 O
 ÉS
 S

“Però no havíem quedat fa una hora?”
 “Porto més de mitja hora esperant-te!”
 “Quant tarda!”
 “On deu estar?”
 “Mostra'm el camí”
 “Aquestes són les indicacions per arribar”
 “No tinc la direcció i no recordo on està”
 “No sé on ho vaig llegir”
 “Com s'escriu Schopenhauer?”
 “Era Albert o Arthur?”
 “Amb hac o sense hac?”
 “Quants anys va viure?”

Són preguntes i expressions d'una altra època, del segle xx o, que en tot cas, ja no són del xxi. Els SMS, what 's up i messenger han acabat amb les esperes. Fins i tot algunes d'aquestes aplicacions porten missatges per defecte del tipus “em retardo 5 minuts”. Ningú t'espera ja mitja hora, perquè als pocs minuts, amb una trucada o un missatge avises si arribes o no. Si és per missatge de text, aclareixes si encara estàs al metro, si no has sortit de la feina o si estàs en un altre bar. Tampoc ningú es perd ni necessita indicacions precises per arribar a una destinació: només cal enviar un link amb la geolocalització mitjançant el what 's up. El GPS i la connexió sense fil del telèfon et guiarà a través de ciutats i paratges desconeguts sense necessitar mapes, plànols ni indicacions. Si no recordes el nom del restaurant o del lloc que sigui que vas, l'historial de cerques t'ho recordarà. O el pots consultar escrivint el nom en un navegador web. Tampoc has de preocupar-te d'escriure perfectament el nom que busques, perquè ja se n'encarrega el programa, de corregir-te. Així que no necessites recordar exactament com s'escriu Xopenjauer, quin era el seu nom de pila, ni on va viure o quant de temps, la informació està online: Arthur Schopenhauer (Danzig, actual Gdansk, Polònia, 1788-Frankfurt, Alemanya, 1860). Per cert, Gdansk es va dir Danzig fins el 1945...

Hem arribat a l'acord que el segle xxi començà amb els atacs contra les torres bessones l'any 2001. De tal manera que semblaria que allò que està marcant el nostre segle és l'aparició d'un terrorisme global que ha anat desencadenant la polarització política basada en el populisme. No obstant això, al marge dels controls de vigilància en els transports, les nostres vides s'han vist profundament afectades per la tecnologia associada a internet i els mòbils. En primer lloc, el terrorisme globalitzat, més enllà dels seus efectes, és un símptoma de com la tecnologia condiona les nostres formes de vida: buscar a Google com fabricar una bomba, comprar els elements per a fer-la a Amazon, buscar bitllets o conèixer horaris on-line i fer-se amb un mòbil està lluny de la infraestructura que necessitaven els grups terroristes que van aparèixer als anys setanta. I, en segon lloc, aquesta polarització de la política partidista tradicional que utilitza al terrorisme com a excusa per fer de la por un exercici d'opressió, aïlla cada vegada més als partits i la classe política dels ciutadans armats amb mòbils, interconnectats i informats, que comparteixen aquesta informació i coneixement.

Efectivament, el pas del segle xx al xxi ve marcat per una revolució tecnològica que afecta profundament la nostra manera de relacionar-nos quotidianament, d'instituir-nos com a individus polítics i d'accedir al coneixement. De fet, gairebé podríem establir una comparativa entre el pas al segle actual i l'anterior salt de segle. La distància que hi ha entre els successos de la Comuna de París en 1871, quan

la població de la capital francesa s'atrinxera, s'aixeca en armes i autoorganitza, i l'inici de la Primera Guerra Mundial a 1914, marca el trànsit d'un segle a un altre. És un trànsit caracteritzat per allò ideològic. La població de París és arrasada i massacrada per les tropes monàrquiques: el gest destructiu impulsat per Courbet indicant l'enderrocament de la Columna Vendôme com a símbol del poder absolutista, es paga amb 50.000 execucions dos mesos més tard, quan els comuns són aixafats. Aquest fracàs d'un intent d'autogestió, en el qual no cal oblidar que els intel·lectuals per primera vegada es veuen compromesos i assumeixen un paper actiu ideològicament, s'arrossega durant tot el segle. La Primera Guerra Mundial confirma l'inici del segle en la seva condició de canvi ideològic i de fracàs d'un possible horitzó utòpic. De nou, després de la comuna, els artistes, intel·lectuals i la cultura prenen posició i marquen la mesura del fracàs. Els artistes i poetes implicats en la Revolució Russa, per als quals l'art és una eina per transformar el món, s'estampen contra la concepció estalinista de la cultura com a element de propaganda. Mentrestant, els dadaïstes, a Zurich, veuen com a única solució la continuïtat en la destrucció inaugurada pel gest de Courbet assenyalant a la columna Vendôme. És curiós com Dada alia destrucció i tecnologia. De fet, és una aliança que recull del futurisme quan Marinetti, al Manifest Futurista, exalta que el motor d'un automòbil és més bell que la Victòria de Samotràcia, al mateix temps que proclama la destrucció dels museus. Destrucció del passat i exaltació del futur representat per la tecnologia. El trànsit del segle XIX és ideològic però també tecnològic, i afecta profundament les maneres de viure, de relacionar-se i de conèixer. Les distàncies s'escurcen: un bon testimoni és Picabia recurrent França en automòbils, llançat per la seva passió per la velocitat, equiparant el nu a un pistó i acompanyant a Duchamp, que reproduceix el desig sexual en noves màquines. Duchamp l'artista de les idees i el coneixement.

Destrucció, tecnologia, màquines i coneixement formen els vèrtexs que articulen l'anterior pas de segle. De la mateixa manera, el canvi tecnològic de la nostra contemporaneïtat afecta les nostres formes de vida i, inevitablement, les nostres formes de coneixement.

Si ningú espera, si ningú arriba tard, si ningú necessita conèixer el camí, tampoc cal recórrer a la memòria. Aquesta memòria portàtil que és el mòbil, la *tablet* o l'ordinador, ha modificat profundament la manera com transmetrem el coneixement; en altres paraules, ha afectat directament les formes en què enfocar la docència, especialment en el camp de les arts i la cultura. Si fa tot just quinze anys la diferència fonamental entre un alumne d'Història de l'Art i un de Belles Arts era que el primer no aixecava el cap, ja que estava concentrat en escriure tots els apunts i recollir

el màxim d'informació possible mentre el segon mirava fixament al professor intentat escodrinyar la lògica del seu pensament, avui dia tots dos dirigeixen per igual la mirada a l'ordinador, *tablet* o telèfon i al professor. L'aula ha deixat de ser el lloc des del qual s'emana un coneixement concret. De fet, l'alumne està constantment prest a corregir qualsevol informació que provingui de l'espai del professor. La vida i obra de l'autor més complex i de més difícil ortografia (Schopenhauer) està a un sol clic. Si ja ningú espera, si ningú arriba tard i si ningú es perd, la classe tampoc és el mateix espai que era abans.

Primer efecte de la relació entre tecnologia i coneixement en el context de la formació: l'autoritat del professor basada en el poder d'un coneixement acumulatiu i enciclopèdic queda desbaratada, desarticulada o, almenys, posada en qüestió. La classe esdevé aleshores un espai comú, compartit, en la qual el coneixement és una cosa a la qual s'accedeix i que es genera en comunitat. Per tant, ja no està associat a un centre de poder. En altres paraules: el coneixement es produeix de manera comunitària i desplaça la idea del professor com a autoritat. Tecnologia i destrucció de l'autoritat tornen a aparèixer aparellades.

Alguns dels experiments pedagògics en les pràctiques artístiques contemporànies, fins i tot abans de l'explosió de la tecnologia, ja estaven treballant sobre el qüestionament de la jerarquia del coneixement i l'assaig de formes comunitàries per a la seva producció: The Mountain School of Arts, fundada el 2005 pels artistes Piero Golia i Eric Wesley al bar 'The Mountain' a Chinatown a Los Angeles, era al seu origen una taula en la qual reunir-se i xerrar; a Ciutat de Mèxic el projecte SOMA, basat en el treball en col·lectivitat, en el diàleg i la col·laboració, més que com a escola es projecta com a espai de trobada; a Barcelona, els cursos i seminaris d'A*DESK també proposaven espais desjerarquizats fins a l'extrem que en un seminari impartit per Eloy Fernandez Porta la jerarquia d'una classe va ser completament invertida quan els assistents es van situar de tal manera que el director del seminari quedava en situació d'inferioritat; i el Màster en Art Contemporani d'IL3, tant en el seu desenvolupament habitual on-line com en les sessions presencials, es basa en la comunicació i la conversa com a mètode d'aprenentatge.

Tot i que aquest tipus d'experiments que busquen sociabilitzar el coneixement, no fan més que reproduir institucionalment o portar a la institució educativa de l'art referents de la tradició artística contemporània com Joseph Beuys amb les seves sessions de discussió oberta i democràcia oberta a la *Documenta V*. I, més enllà, són exercicis que reafirmen la consciència que la creació i el coneixement es donen en espais compartits: pot tractar-se d'una multitud decidint

destruir allò que representa el centre del poder autoritari, un cabaret, una taula o un got d'absenta... Picasso, sempre tan intuïtiu, resumia en l'escultura del got d'absenta el bar i la taula compartida com espai on sorgeix la discussió i la comunitat, certificant l'amistat i la conversa com a fonaments de les avantguardes.

Però encara hi ha un segon efecte de la relació entre tecnologia i coneixement en el context de la formació: si el coneixement ja no és acumulatiu ni enciclopèdic, ¿en què consisteix? En un món connectat, amb accés directe a multitud d'informació, justament on es produeix el coneixement és a les connexions, als links que tracem entre elements diferents. I aquí de nou apareixen aliats els elements de creació, destrucció, coneixement i comunitat ancorats en l'origen de les pràctiques artístiques contemporànies: la bellesa convulsa reivindicada pels surrealistes a través de la cita i la referència de Lautréamont, en la qual enuncia la trobada casual d'una màquina de cosir i un paraigua en una taula de dissecció com a lloc en el qual es produeix la bellesa, incideix que la bellesa es dona en la connexió; el *ready-made* duchampià com la trobada de, per exemple, una roda de bicicleta i un tamboret, o l'acte iconoclasta de pintar bigotis

a la Gioconda enunciant que té el cul calent ("L.H.O.O.Q." o "Elle a chaud au cul"), torna a posar de manifest que el sentit sorgeix de la connexió entre objectes dissemblants; les instruccions per fer un poema Dada, bàsicament retallant paraules d'un diari i enllaçant a l'atzar, que es converteix en referència de la tècnica del *cut-up* de William Burroughs en enllaçar trossos de textos escrits prèviament, insisteix que la creació, el crear connexions, està a l'abast de tots; la deriva situacionista amb la proposta de sortir al carrer i deixar-se portar sense pla previ implica posar èmfasi en la recerca.

De fet, aquest deixar-se portar de la deriva situacionista, caminar sense pla previ, connectar gairebé a l'atzar diversos fets, forma part de la nostra quotidianitat, de la manera de relacionar-nos amb la tecnologia. Bàsicament destinem el nostre temps a la web a procrastinar. De les instruccions per fer un poema Dada, fins a la procrastinació sembla complir-se aquell anhel de Joseph Beuys que cada ésser humà és un artista. Tots som creatius des que destinem el nostre temps a la web a procrastinar, és a dir, a divagar, a gaudir navegant entre continguts, a deixar-nos portar per una deriva joiosa plena de descobriments, de coneixement que de Schopenhauer ens condueix a Gdansk que era Danzig...



El Màster en Art Actual (des del 2017, Màster en Art Contemporani), impulsat per Cal Cego amb IL3 (Universitat de Barcelona) sorgeix l'any 2006. És un màster en línia, dirigit per David G. Torres i Ester Prat i compta amb professors actius en l'escena artística i amb una important part presencial a través de viatges que són moments de creació de comunitat. Entre d'altres, hem visitat la Xina (2009), Berlín (2010), Miami (2011), Madrid, Brussel·les, Venècia (2011 i 2014) Londres (2013), Varsòvia (2014) i València (2017).

A P R T A R C A D I R E S, D E S E M P A T A R T O R R E S

La meva preocupació i plaer principal com a comissari resideix en les relacions d'intensitat amb els artistes. Sempre he pensat que el binomi artista-comissari es basa en una relació de dependència positiva entre tots dos, de benefici mutu, de responsabilitat compartida. Una tasca col·laborativa i còmplice que comporta una experiència de proximitat on, en el millor dels casos, allò artístic i allò curatorial es retroalimenten d'una manera pràcticament indissociable. Imagino que passa el mateix entre els altres agents que formen part de l'entramat artístic: els galeristes, les institucions, els espais independents, fins i tot els col·leccionistes... Si tot va bé, la col·laboració entre posicions complementàries i afins a la condició de l'artista ens brinda experiències gratificants tant per uns com pels altres.

En el meu cas, i més enllà del pla teòric, he estat molt de temps buscant la manera més encertada de definir la pràctica curatorial des d'aquesta relació d'intensitat amb els artistes. He impartit nombrosos tallers sobre comissariat, i en cada un d'ells he intentat establir algun símil conceptual que em permetés precisar la potència d'aquest binomi. Per a això he buscat exemples fora del món de l'art contemporani. Recordo que de vegades projectava la imatge d'un rinoceront i el típic ocellot que viu sobre el seu llom, i iniciava el taller parlant de la simbiosi entre dues espècies diferents que es beneficien mútuament en el seu desenvolupament vital. Si bé sembla que en aquest cas l'artista seria el rinoceront, i el comissari l'ocellot que s'alimenta dels seus paràsits, jo defensava una compenetració tal que feia que artista i comissari intercanviessin amb naturalitat els seus rols. D'aquesta manera, tots dos passaven de rinoceront a ocell i viceversa segons el moment específic del procés. En un projecte expositiu, per exemple, la formalització en sala solia mostrar l'artista com rinoceront i el comissari com ocell; en canvi, en el text curatorial, el comissari emergia com a rinoceront i l'artista passava a ser ocell.

Més endavant em van fascinar les converses entre Marco Polo i Kublai Kan —emperador de Mongòlia i la Xina al segle XIII— que Italo Calvino introdueix com a preàmbul als diferents capítols del seu llibre *Les ciutats invisibles* publicat el 1972. En aquests pròlegs, Marco Polo explica a l'emperador la grandesa i singularitat de les ciutats del seu vast imperi, i n'hi ha un que em semblava especialment rellevant per parlar d'art. En ell, Marco Polo descriu un pont, pedra per pedra. Impacient, Kublai Kan li demana que vagi al gra i que li digui quina pedra és la que sosté el pont. El viatger venecià l'informa que el pont no se sosté per una o altra pedra, sinó per l'arc format per cadascuna d'elles. “Per què em parles de les pedres? L'únic que m'importa és l'arc”—protesta l'emperador. “Sense pedres no hi ha arc”, li respon Marco Polo. Sense pedres no hi ha arc; sense artistes no hi ha art, sense art no hi ha comissaris, ni galeries, ni col·leccionistes.

No obstant això, l'exemple més precís sobre com m'agrada entendre la col·laboració entre artista i comissari me'l va donar un dia imprecís de 2015 un artista amb el qual estava treballant. Pere Llobera em va parlar de *Café Müller* (1978), un espectacle de Pina Bausch que jo en aquell moment no havia vist. Em va dir: “els comissaris sou com el personatge que aparta les cadires a *Café Müller* perquè els ballarins puguin moure's per l'espai”. En veure l'obra en vídeo vaig entendre perfectament a què es referia. El decorat de *Café Müller* consisteix en una mena de bar abandonat ple de taules i cadires. Mentre el pes de la coreografia es concentra en el moviment de diversos personatges - entre ells la pròpia Pina Bausch —existeix en escena un personatge secundari que s'encarrega de fer espai apartant el mobiliari. Com bé apuntava el Pere, aquest personatge és el comissari; algú que facilita però també algú que, al cap i a la fi, forma part activa del relat; és a dir, algú que no està executant, sinó creant, encara que a un nivell de visibilitat diferent. Des de llavors, els cursos de comissariat que he impartit comencen sempre amb un fragment de *Café Müller*.

Dit això, m'agradaria il·lustrar aquesta relació de complicitat amb dos exemples personals que, per diversos motius, ocupen un lloc destacat en la meva trajectòria com a comissari. Les dues experiències m'ajuden encara ara a explicar què és per a mi la pràctica curatorial. El primer té a veure amb un llarg procés de treball al costat de Fermín Jiménez Landa dins el cicle *Eufòria. Casos d'optimisme extrem* que vaig comissariar a Caixaforum Barcelona entre 2007 i 2008. El segon es tracta d'una estranya i meravellosa petició que Rafel G. Bianchi em va fer el 2010.

Actes oficials va ser el títol de l'exposició individual de Fermín Jiménez Landa que tancava Eufòria. La proposta contemplava diverses accions que posaven en crisi la noció d'oficialitat a través d'exercicis disfuncionals i innecessaris (encendre llums amb l'energia sorgida del motor d'un kebab, omplir buits o fissures del mobiliari urbà amb nata muntada...). Però d'entre totes elles, una se'ns resistia. Fermín m'havia explicat una història curiosa vinculada a la ciutat de Lucca, a la Toscana italiana, durant el Renaixement: A finals del segle XIV, existien dues torres d'igual altura a la vil·la (44 metres). Per desempatar en alçada, i com a símbol de poder, la família Guinigi va decidir plantar uns arbres al terrat de la seva torre. La idea de Fermín era reactualitzar aquesta història fent desempatar les dues torres més altes de Barcelona: la de l'Hotel Arts i la Torre Mapfre a la Vila Olímpica, totes dues de 154 m d'altitud. Per a fer-ho utilitzaria un avet de plàstic. Per motius burocràtics, les gestions es van anar complicant. Però després de molts intents i negatives, i quan ja semblava que el projecte moria, vam aconseguir accés a l'heliport de Mapfre per fer una simple fotografia. Per a mi, aquest procés

va passar els límits habituals en un projecte curatorial. Vam haver de mentir, gravar en vídeo amb càmera oculta i fer veure que volíem fer una foto promocional de Barcelona des de l'aire. Vam portar l'avió al meu cotxe, vam pujar en ascensor els 40 pisos de la torre acompanyats del personal de seguretat de l'empresa. Mentrestant, diverses persones filmaven des de punts estratègics de la ciutat. Durant uns 15 minuts, l'avió de plàstic va atorgar a la Torre Mapfre 155,5 metres d'altura. Recordo aquell dia — i aquella exposició — com un dels moments àlgids derivats de la meua professió.

El segon va consistir en una tasca inusual. A finals de 2010, Rafel G. Bianchi preparava una exposició individual per a la seva galeria, Noguera Blanchard. Havia descobert una publicació de 1948 titulada *Quién soy yo. Autoanálisis de inclinaciones y aptitudes* (Qui sóc jo. Autoanàlisi d'inclinacions i aptituds), un llibre de psicologia divulgativa basat en preguntes tipus test i tasques pràctiques sobre qüestions d'identitat personal. Especialment interessat en una aproximació paròdica a la seva condició d'artista, va decidir seguir al peu de la lletra tots els exercicis i veure quin tipus de resultats obtenia. Les respostes eren a la part final del llibre, així que per no caure en la temptació de fer trampes, em va demanar que l'ajudés durant tot el procés. El llibre es dividia en quatre parts: Intel·ligència, Habilitats i talents, Personalitat i Aptituds

professionals. Jo vaig ser doncs una espècie de notari, que va comprovar els seus temps d'execució i va donar fe del seu compliment rigorós de les normes marcades en la publicació. El cap de setmana del 4 i el 5 de desembre de 2010 vam estar treballant intensament en els trenta exercicis proposats. Avorrit per la meua simple tasca de notari, i a la vegada contagiats pel tipus d'escriptura tècnico-pedagògica del text, durant la meticulosa correcció de les seves proves, vaig començar a elaborar una sèrie de diagnòstics. A Rafel li van agradar molt, i finalment van formar part de la publicació que va acompanyar la seva exposició. Aquí, el nostre procés de col·laboració va donar lloc a una cosa inesperada: un text que no tenia cap pretensió com a tal; un simple divertiment que va acabar convertint-se en part essencial del projecte. Anys després seguim fent broma amb allò, ja que a l'artista li va sortir un nivell de creativitat baixa i una gran capacitat imitativa. També li va sortir una gran aptitud per al matrimoni.

Anècdotes a part, aquests dos exemples em serveixen per constatar la dependència positiva que hi ha entre la posició de l'artista i la del comissari en el treball en art. En desempatar les torres jo era el comissari del projecte; a *Qui sóc jo* era simplement un amic que ajudava a un altre; però en tots dos casos em trobava apartant cadires. I a això ens dediquem els que hem decidit acompanyar els artistes.



Que Cal Cego no tingui una seu fixa no vol dir que les obres no es puguin veure. A més de la web, cedim constantment obres en préstec perquè participin en exposicions temporals. En destaquem algunes: *Javier Codesal: Dins i fora de nosaltres* (Virreina, Barcelona, 2009); *Hans-Peter Feldmann* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011); *Ciutat total* (IVAM, València, 2012); *Voyeurisme, fetitxisme i narcisisme* (MACBA, 2013); *Economics in Art* (MOCAK Museum of Contemporary Art in Krakow, 2013); *Ignasi Aballí sin principio / sin final* (MNCARS, Madrid, 2015-16); *Gestos mínims d'incidència màxima* (Vic, 2016); *Perdidos en la ciudad* (IVAM, València, 2016-17); *El relat d'una exposició* (MAC, Mataró, 2017) i *Tempo Líquido* (Arquipélago, Açores, 2017).





UN M A DE A P R O C É S

La contemporaneïtat i la idea de moment històric, el treball artístic i un desig de moure's en un camp de possibilitats en opció de canvi. Som-hi.

El preguntar-se sobre la història com a disciplina i com a narració ha comportat l'aparició d'aproximacions crítiques amb capacitat d'anàlisi sobre els temps. Què és el que defineix una situació com una cosa històrica, quina relació generacional existeix amb la construcció històrica, quin posicionament polític implica l'escriptura d'història. Amb els seus oblits, amb les seves rellicades, amb la seva relació amb el poder. Qui escriu la història. Des de quina posició s'escriu la història. Amb quin llenguatge s'escriu la història. Com es col·lecciona la història.

Pensar la història, i la construcció de la història, des de l'art contemporani. Assumir i creure que és en l'art on segurament trobem un dels sistemes més vàlids per mantenir la indefinició com a camp de treball i com a imatge de representació poètica dels temps. I sí, estem en arenades movidisses, estem immersos en una situació política i social en què cada vegada resulta més difícil anticipar-se al següent pas. Com podem plantejar un futur? Com podem assegurar un passat? Com podem ser conscients de viure el present quan ja no sabem en quin moment saltem a aquest contínuum constant? Paradoxalment, és en el dubte des d'on podem construir. I construir d'una altra manera. Construir i destruir, com si fossin sinònims, com si fossin gairebé el mateix concepte, com si no hi hagués diferència i haguéssim de tornar a pensar -a partir d'aquí- què és el que estem buscant, en quin context, quina situació, quines formes d'actuació seguim. I des de la indefinició, des d'un assumir que no hi ha opció per a la seguretat, l'estabilitat, el control i un resultat únic. Temps indefinits per a llenguatges fora d'estructures estanques. Podem tornar a l'art, si és que alguna vegada l'havíem deixat enrere. Tornar-hi sempre, tornar per revisar, per visitar, perquè torni a ocórrer.

L'art i les maneres de fer artístiques s'allunyen en moltíssimes ocasions d'un desig de tancar. És en el procés, és en la investigació, quan alguna cosa pot aparèixer per mantenir-se com a possibilitat latent. I sense necessitat d'anticipació ja, assumint que en el col·lateral podrà arribar una sorpresa, podrà succeir això que podríem arribar a comprendre com un moment històric. Pensar en moments històrics però d'una altra història. Els moments històrics que romanen en una memòria construïda mitjançant retalls de col·lectivitat. Moments històrics que podran repetir-se com un mantra, com una lletania. Moments a versionar des de nous angles. Situacions suposadament menors però que superaran el seu enclavament temporal per relacionar-se amb altres milers d'enclavaments temporals, per tornar-se a activar,

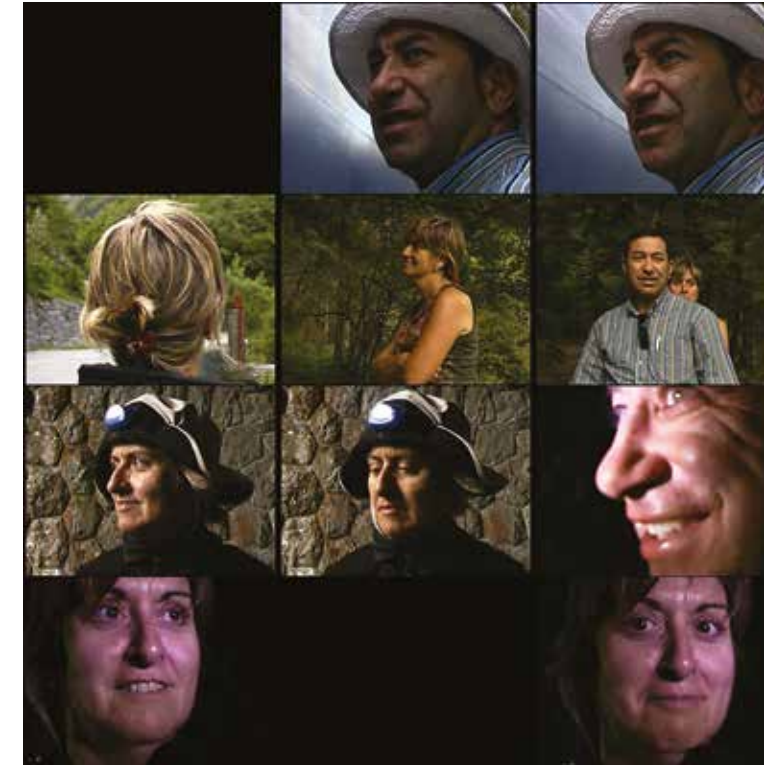
per entrar en diàlegs asincrònics que ens permetin créixer, aprendre, ser. John Cage i aquest silenci seu i compartit que és ple de sons. Francis Alÿs, ara arrossegant un bloc de gel que es va fonent en una ciutat calenta, ara amb un grup de gent movent una muntanya. Wilfredo Prieto generant un segon d'horitzó mitjançant una línia vermella de llum. Francesc Ruiz desmuntant la idea de quiosc per generar un univers de relacions inesperat. Christine Borland fixant la mirada a un lloc equivocat mitjançant una acció equivocada també: síndries rebentades, situacions narratives després de l'explosió. Moments que neixen de seqüències de treball, de processos d'intensitat fluctuant. Moments que permeten pauses, que obliguen a repensar, a revisar, a mirar de nou. I aquí l'art, aquí les possibilitats de disparar cap a d'altres llocs, altres futurs, altres gramàtiques. Moments que exploten cap a dins, que mostren i demostren una infinitat de capes i situacions. Moments que són microcosmos, universos, una totalitat. Aquests moments amb una càrrega emocional que, precisament, permet que passin a formar part d'un altre desenvolupament temporal, aquest en què aquests mateixos moments perduren i serveixen per definir allò que som. Recordar aquests moments, buscar sistemes perquè romanguin, perquè teixeixin una construcció de món que es vol oberta. Assumir aquests moments com a propis, com a compartits.

La indefinició en art, i la seva concordança amb la velocitat, permet no tancar-se a un resultat, acceptant també la paradoxa que els resultats existeixen i que són desitjables. Resultats que són moments en plural, que són situacions a la deriva. Seqüències de moments. I sempre des del desig, sempre des d'una dubte tant en les formes com en el fons. És al llançar preguntes que anem definint, és en la possibilitat de la pregunta que l'art es configura com un temps en què anar creixent, en el qual anar construint, en el qual anar escrivint. Aquest espectre que s'obre des de la curiositat a la generositat, aquest desig de reconèixer, conèixer i descobrir mitjançant altres formes, mitjançant també el desmuntar, el desconèixer i l'acabar. Recorreguts en temps que permeten altres sistemes d'observació. Un edifici a Ciutat de Mèxic que es manté com a moment carregat de contingut polític i econòmic gràcies a una fotografia de Santiago Sierra. En un altre lloc i en diversos moments, una fotografia anodina en un diari que passa a ser una pregunta sobre la idea d'imatge en si un cop Thomas Ruff la presenta fora de context perquè torni a ser, precisament, una fotografia. Fixar moments mitjançant la mirada, fixar els elements que permeten que el moment passi a ser històric. Imatges i objectes que són temps, que impliquen un procés de treball en el qual es troba bona part de la seva definició. Imatges i objectes que desapareixen a altres moments, que permeten una continuïtat més enllà de l'aquí i l'ara.

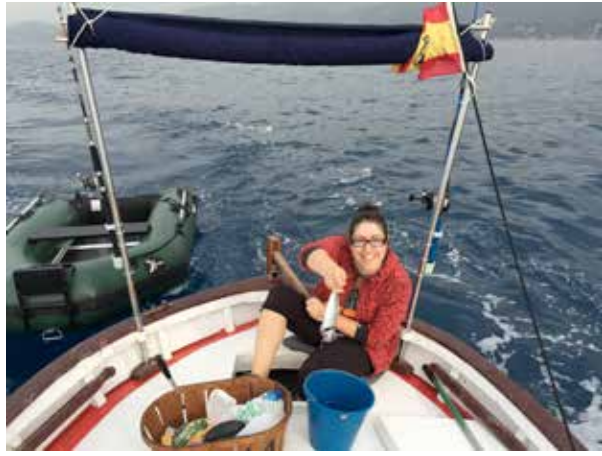
I tot per arribar a una mena de comprensió davant d'una opció de canvi. Tot per oferir i compartir eines de construcció de món, sense oblidar la destrucció. Tot per assumir la poètica de la indefinició i, també, la indefensió. No tancar per no ser tancats. Obrir per poder seguir, per continuar, per compartir. El treball des d'allò processual implica un desig de temps, un desig de testejar que accepta l'error també, la fallada, la necessitat d'equivocació. El treball en procés implica una quantitat ingent de mirades, de proves, de posicions i situacions. Implica un corpus d'objectes, d'obres, d'olors i relacions, una suma de records i memòries, de frases compartides i d'opcions a no menystenir. Wolfgang Tillmans mirant per la finestra per centrar-se precisament en la finestra en si, en tots aquests elements que conformen un microcosmos. El canvi de focus, l'observar el detall. Tenir temps per observar el detall, donar-li el pes necessari perquè aquest detall, aquest gest, aquesta mirada puguin passar a ser un moment a compartir, alguna cosa que ens permeti seguir, ens permeti ser Tillmans també. Nan Goldin amb una altra finestra cega,

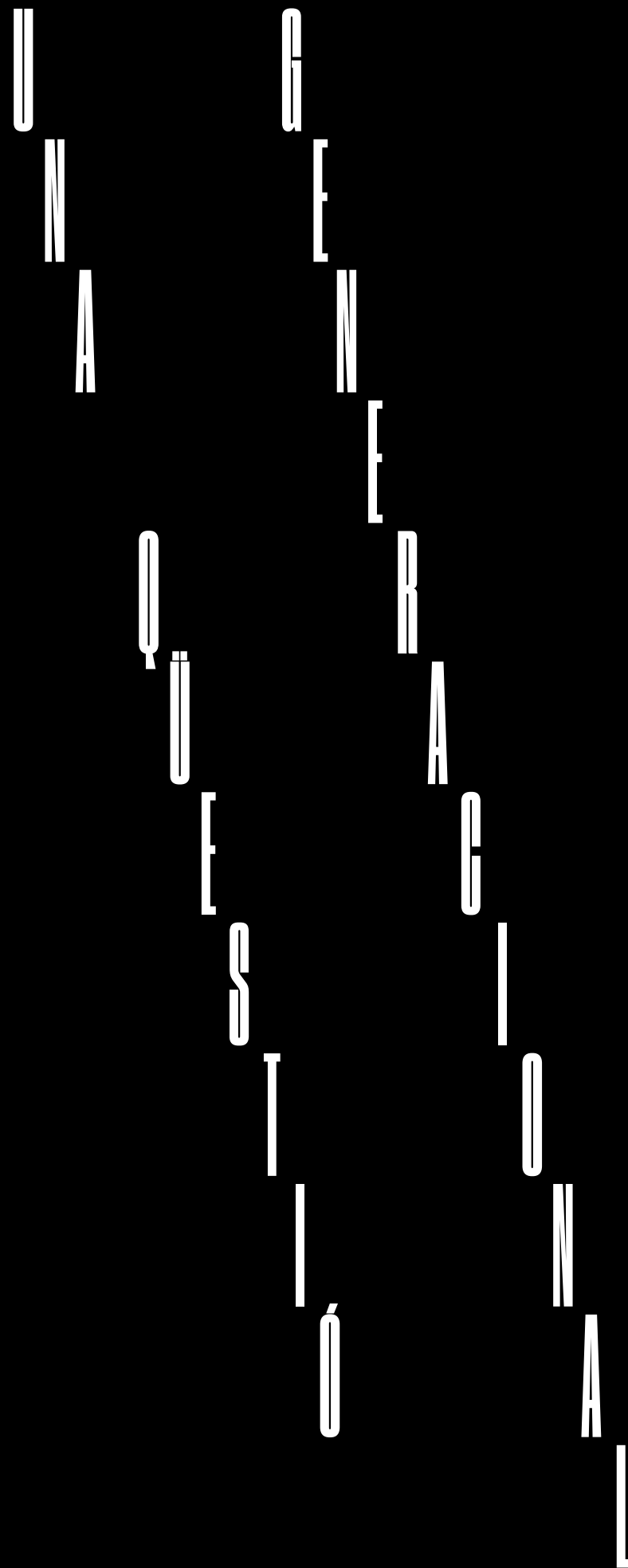
amb Christine al tren. No és ja un pati sinó un context en moviment. Però aquí estem i l'acció està al nostre costat, és la nostra, l'acció no està lluny ni fora. L'acció està cada vegada més a prop i pot ser simplement una espera. Com l'emoció, com la pèrdua, com aquests colors i temperatures que mantindrem i compartirem perquè no es perdin, perquè no desapareguin. La doble mirada de Wolfgang Tillmans i Nan Goldin, l'estar constantment en procés, oberts als detalls i la seva importància, saltant d'allò ínfim a l'infinit. Estar sempre atents, sempre oberts, sempre preparats per no sabem exactament què. Estar en procés perquè res es perdi en l'oblit per culpa d'una falta d'atenció. I atenció és una paraula carregada, és una paraula que indica tant un perill com una voluntat d'afecte o cura.

La contemporaneïtat i la idea de moment històric, el treball artístic i un desig per moure's en un camp de possibilitats en opció de canvi. Som-hi. Una altra vegada. Un cop més. Les que calguin.



La complicitat amb els artistes ens ha portat a participar i impulsar produccions d'obra. Són els casos de *Viaje de novios* (2004-2007) de Javier Codesal, una pel·lícula ambientada en diferents paisatges i cultures, que mostra el caminar d'una parella d'enamorats fins al final de la travessa i *El viatge frustrat* (2015) d'Enric Farrés-Duran, un projecte artístic en el qual l'artista i el col·leccionista s'embarquen en una aventura per mar, amb la intenció de refer el viatge a França protagonitzat per l'escriptor Josep Pla i el seu amic Hermós.





Un dels meus primers textos, diguem-ne, de reflexió, el vaig escriure per un catàleg l'any 1990. Es titulava *Generació intermèdia* i l'introduïa una cita d'Umberto Eco que deia el següent: "fa cent anys la història anava en bicicleta, avui va en cotxe". El text que anava a continuació plantejava, entre altres coses, el tema de la qüestió generacional en l'art i la consideració d'aquest com un fenomen cultural sotmès a una sèrie de transformacions a què s'oposaven sistemàticament els posicionaments establerts i les idees arrelades en el més profund de l'opinió pública. En conseqüència, el text treia a la llum la contesa que es lliura entre els que volen entrar en l'art i els que sembla que estan disposats a bloquejar-los la porta.

Encara que crec que en aquella època no era molt conscient del que estava dient Eco, aquesta cita em va permetre comprendre dues coses de Perogrullo: que la història avança —i, amb ella, la nostra manera de copsar la vida—, i que la velocitat és un dels símptomes susceptibles de crear diferències. En tots els àmbits de la nostra vida. En conseqüència, si la velocitat es vincula al progrés i al futur, però també a la pressa, la necessitat d'ocupar un lloc, el desig d'estar presents, etc., és també un concepte que, aplicant-lo a la nostra manera d'entendre el món, veiem que amb el temps s'alenteix, afavorint l'aparició d'altres, vinculades a l'acte de digerir i no al desig d'ennuegar fins arribar gairebé al vòmit. De manera que el que d'una banda sembla que representa un avanç, veiem que no triga a equilibrar-se per haver de fer front a necessitats que sempre canvien.

Essent molt pròpia d'aquella època de la nostra vida en què és difícil relativitzar perquè encara s'està molt lluny de la distància que es requereix, la velocitat porta implícita al seu ADN un bon compendi d'inconsciència, valentia, manca de prejudicis, atreviment, ardor, valentia, absència d'objeccions, etc. Una mena de llibertat que, lligada a l'ànsia de viure, permet que entri aire al pulmó d'una comunitat garantint la supervivència de l'estructura que la sosté. En conseqüència, per impedir que els gasos tòxics afectin l'atmosfera i dificultin la vida dels que la respiren, és necessària l'acció de corrents que la remoguin regularment. I això sol succeir quan s'intensifica la pluja o apareix un vendaval. Un cop més, i aplicant aquest fenomen a l'àmbit de la vida, direm que és també l'acció de les corrents el que garanteix la salut de la comunitat que entre tots creem. I això sol succeir quan els plantejaments i problemàtiques relacionats amb les conjuntures històriques, socials, polítiques i culturals es debaten i discuteixen entre els que no tenen per què acceptar els acords tàcits de la comunitat a la qual desitgen adherir-se i els membres d'aquesta mateixa comunitat que estiguin disposats a renunciar a la zona de confort que representa l'experiència.

Ja que les polítiques de representació es construeixen a partir d'horitzons múltiples i diàlegs amb una societat que concedeix molta importància tant a la informació com als intercanvis, cal preguntar(-se) sistemàticament sobre la forma en què es construeixen i es narren les històries de vida. I aquesta pregunta, des de l'àmbit de l'art, és la que es formulen els artistes cada vegada que, amb la seva arribada, remouen l'aire que tots respirem.

Arribats a aquest punt crec que és millor deixar-se de metàfores i començar a anar per feina. I m'agradaria començar dient que si en aquell text titulat *Generació intermèdia* s'entreveia una certa reflexió al voltant d'una qüestió generacional, era perquè sentia que la meua arribada al circuit de l'art —lamento la vaguetat d'aquest concepte— succeïa entre allò beneït per una generació anterior i la que estava per venir. Una generació que, en aquell moment, no era més que una il·lusió que amb prou feines desitjava desvetllar.

Tot i que sé que és de calaix, no voldria deixar d'apuntar que el futur, per a mi, és el que el present fa seu i impedeix que el passat desterrí als seus magatzems. De manera que, des del marc d'una societat canviant i sense temps perquè (tots) avancem en una mateixa direcció, el futur, per a mi, és el que remou el present mentre dialoga amb un passat que encara no ha estat engolit.

El fet que allò emergent en l'art sacsegi sistemàticament i de forma natural els fonaments d'allò establert plantejant dubtes, preguntes, reflexions i propostes imprevisibles crec que té a veure més amb la necessitat d'actualitzar perspectives enquistades de concepte i forma que amb la necessitat d'aniquilar els plantejaments d'un quefer artístic que la història ja s'encarregarà de situar allà on correspongui. En conseqüència, si s'apel·la a allò emergent en l'art, sent cada vegada menys clares les fronteres generacionals, els seus contorns menys nítids, existint les superposicions i també les dissolucions i les ambigüitats, no crec que es degui a la necessitat d'expulsar el que la història ja farà, sinó a mantenir viva la flama de l'inexplicable des de la perspectiva de la contemporaneïtat.

Havent accedit al circuit de l'art amb la sensació d'estar al mig, lleugerament desubicats i amb prou feines interpel·lats per les reflexions dels que van delimitar el territori des de l'àmbit del pensament, la crítica o el comissariat, no és difícil trobar aliats entre els que, des d'una pràctica artística encara desmembrada, experimenten la mateixa sensació, se senten igualment desubicats i sortegen la idiosincràsia del paisanatge artístic al què sempre s'accedeix en qualitat d'emergents. Però la permanència en aquest estat de gràcia en què sembla que tot està permès, mai se sol dilatar en el

temps, ja que de seguida hi ha qui apareix trucant a la porta i amb pressa per entrar.

Llevat que durant aquell temps, diguem, de prova, s'hagi traspasat la frescor de la joventut mitjançant l'aportació a l'àmbit artístic de perspectives, propostes o consideracions prou estimulants, no ja per matar un pare que passa de tu si no per mantenir converses amb ell al voltant de problemàtiques comunes, de caràcter més universal, desvinculats de les característiques d'una època i demostrant la responsabilitat implícita en l'exercici d'una professió a la qual poc se li permet quan deixa de ser emergent, el que sol succeir als que no transcendeixen la fràgil línia de l'experimentació és que baixen del focus d'atenció i, llevat que hi hagi un miracle, passen a engrossir la llista dels oblidats. I és que per afrontar la selecció natural de les espècies fins i tot en la vaguetat de l'univers de l'art, més que valentia i desimboltura, es requereixen idees i, sobretot, quelcom per explicar.

Tot i que no sempre és així de clar i sempre hi ha matisos que ho suavitzen tot, la veritat és que si la renovació en l'art procedeix de qui s'hi incorpora des de la base aportant el que se li demana per no aniquilar-lo a la primera de canvi, cal que qui porta temps entre els seus límits accepti l'arribada del que és nou sense entrar en rivalitat i amb el desig de compartir el que garantirà la seva supervivència amb la serenitat i aplom que es necessita.

Romandre al sistema de l'art després de passar l'etapa de l'emergència i veient com no paren d'arribar agents —és a

dir: artistes, crítics, comissaris, gestors, etc.— amb l'energia i decisió que el temps erosiona a mesura que canvien les necessitats, els anhels i els objectius, no només es tracta d'una tasca difícil si no que, des de la resistència que professa qui encara no ha mort atropellat per una mala crítica, el poc èxit d'una exposició, la malaptesa de no haver sabut estar a l'alçada, una conspiració del mercat o, per què no, una decisió personal, respon a un nivell de convicció que a no tots se li reconeix estant encara en condicions. El normal, per desgràcia, és que el reconeixement (al mèrit) per resistir durant l'etapa que s'abisma entre el final de l'emergència i l'arribada de la pre-mort —és a dir, les carreres mitjanes— no es doni més que en comptades ocasions i sovint entre el cercle d'amics/contactes que, amb tenacitat, visió de futur, avidesa d'agenda i estratègies diverses s'hagi aconseguit mantenir al marge de tendències, modes, novetats, triomfs o requeriments d'un mercat al que tots amanim amb la nostra modesta aportació. Perquè, ens agradi o no, tots som responsables del que entre tots anem creant.

Encara que si entrem en detalls no tot és tan cruel, el món de l'art —com qualsevol altre àmbit professional— es regeix per unes normes consensuades que cadascú ha d'aprendre a sortejar —o acatar o discutir o obviar— per seguir exercint la professió segons li sembli més convenient. Ni tot el que és nou és extraordinari, ni tot el que existeix menyspreable. En l'art també hi ha de tot. I la grandesa de la seva indestructibilitat rau en la capacitat de tenir clar on s'està, què s'aporta, com es fa i per què.

Iceberg. La realitat invisible és la presentació més extensa realitzada fins ara de la col·lecció Cal Cego. Comissariada per Montse Badia, es va exhibir a la Fundació Godia de Barcelona (29.11.2013 / 18.05.2014).

Els treballs d'artistes de diferents contextos i generacions: Ignasi Aballí, Christine Borland, Javier Codesal, Tacita Dean, Stan Douglas, Lucio Fontana, Dora García, Douglas Gordon, Rodney Graham, Juan van der Hamen, Pierre Huyghe, Andreas M. Kaufmann, Santiago Sierra, Wolfgang Tillmans i Jeff Wall, ens conviden a qüestionar el nostre present, construeixen relats i revelen mecanismes. Mostren el procés pel qual la imatge (la imatge del que entenem com a "realitat") es crea, es produeix, es distribueix, es llegeix i es percep. Evidencien que les coses no són el que semblen i que començarem a comprendre de veritat quan assumim que no podem acceptar el món per la seva aparença, és a dir, per aquesta petita part que sobresurt de l'iceberg.





Des de la invitació que se'm va fer per escriure a Cal Cego —una col·lecció en moviment i en ús— les històries i les paraules següents sorgeixen, retornen, insisteixen, per tant, les comparteixo aquí. Aquestes paraules i aquestes històries assenyalen a més una part de la meua trajectòria aquí i allà, amb o sense objectes, però sempre en xarxa. Un objecte no està sol: igual que nosaltres, existeix per les seves relacions. Un objecte d'art és tal perquè és enunciat, atès, descrit, emmarcat, valorat com a tal. Passa de mà en mà. Treballar més enllà de les jerarquies i de les categories em condueix a voler veure entre els intersticis, per tant, en les relacions. Doncs és aquí on s'exerceix la singularitat del lloc, de la història construïda aquí, entre les persones i els objectes en aquest precís moment. I si no quedés més que això? L'atenció, la relació, el record d'aquell objecte?

Cal Cego és al mateix temps una col·lecció d'objectes que es presten i també obren la possibilitat de generar sabers en el camp de l'art contemporani. Vosaltres vau pensar en mi per escriure sobre el treball “més enllà de les jerarquies, de les categories aïllades. I en xarxa”², no puc més que conduir-vos a pensar en els entorns, la qualitat del vincle, la transmissió d'allò possible, el més enllà, l'aquí, el futur que es construeix per a l'intercanvi, el bescanvi, la contaminació, el joc, la ficció. Què serà de Cal Cego quan ja no sigui més el que és?

1. El contracte

Inclinem-nos per un contracte que pugui aplicar-se sobre els sabers i els objectes: la llicència. La llicència té el seu origen en el verb *licere* que significa autoritzar. Per poder autoritzar els usos suplementaris d'una producció, cal ser-ne el propietari. I en el camp dels béns intel·lectuals, això significa ser-ne l'autor o posseir els drets equivalents als de l'autor³. Les llicències lliures permeten al mateix temps la invitació a l'ús, a la transmissió, a la inscripció en una història, a la modificació si fos possible per reacció, al debat sobre l'elecció d'aquesta llicència. Per a fer-ho, la llicència lliure autoritza la còpia, la modificació i la transformació dels codis informàtics, escrits, imatges, sons, i altres produccions realitzades⁴. Si l'elecció de la llicència lliure és de tot excepte un acte involuntari, els efectes secundaris de l'aprovació de determinat contracte sobre les obres replantegen un seguit de qüestions: sobre la posició de l'autor, els drets dels autors, l'originalitat, la remuneració dels artistes, la relació entre autors i institucions, les relacions dels autors i de les institucions amb el públic, etc.

El treball en xarxa, amb les tecnologies entre institucions o entre individus, no és anodí, no és neutre, deixa rastre; té el poder de transformar les nostres relacions pel que fa al coneixement, els desplaçaments, les eines i condicions de treball, d'accés. L'ús de les llicències lliures interpel·la

la naturalesa contractual de la relació i l'altera distribuint la possibilitat de propietat i ús, els sabers generats pels usos, les relacions establertes de forma temporal que reprenen la possibilitat de ser redistribuïdes, retransformades. És una de les eines per fer possible la transformació recíproca.

2. L'ús

Entre diferents ciutats, diferents institucions, plantejem la pregunta sobre l'objecte d'art, o millor dit, la pregunta sobre la producció del que es denomina art. Però l'art no és només un mer objecte. És un projecte col·lectiu. Constituit per una xarxa humana, no humana, relacions, pràctiques, tècniques, sabers diversos, que fan que això o allò es converteixi en art, en aquest lloc en el qual ens trobem, precisament per totes aquestes raons: les persones, els llocs, els objectes, les relacions. Per tant, la producció. Existeixen produccions d'art basades en altres models? ¿altres genealogies, com aquelles de tallers d'anada i tornada, galeries, museus, col·leccionistes, crítics, comissaris, artistes, tots i totes representades i actives? Per descomptat, nosaltres en coneixem, objectes i gestions que dinamitzen l'anar i venir entre artistes, cooperatives. Objectes, gestos que es recolzen mútuament. Aquells que impliquen la preocupació per les condicions de treball, la cura, l'ecologia, i que, per tant, pensen en relacions múltiples que conformen el que anomenem art⁵. A partir de les nostres investigacions i converses, Béatrice Josse va assenyalar les experiències dels *Bancs culturals a Mali*, que Soledad Gutiérrez⁶ ja havia estudiat amb anterioritat. Per afrontar el pillatge de llocs arqueològics i el tràfic d'objectes (escultures, màscares, atuells, vestits, eines, etc.) o simplement la comercialització d'objectes en el mercat del turisme, les comunitats camperoles van crear els “bancs culturals” que funcionen alhora com a museu i “casa d'empenyorament”. Es diu que la iniciativa prové de les comunitats de dones en nom del pragmatisme: l'objectiu va ser doncs, generar una economia tal que no malgastés els objectes pertanyents a un patrimoni comú. Fora del mercat de l'art però també fora de l'economia, el lloc acull i exposa els objectes que deixen els pobladors. A canvi⁷, la “banca” presta diners als pagesos dipositaris, que romanen propietaris dels seus objectes per tal de poder desenvolupar projectes econòmics. El museu està administrat pels pobladors, que són els primers a desitjar aquest espai. Segons la *Guia de Bancs Culturals*⁸, en la què l'encapçalat diu, La cultura no es compra ni es ven, aquest projecte només pot funcionar si la participació en la transmissió de l'objecte, la seva descripció, el seu ús i la seva cura són col·lectius. El valor de l'objecte es determina per la seva història i el seu ús, i no fora de context. De vegades certs objectes sorgeixen de rituals, d'altres es queden allí. La frase de Resnais i Marker⁹ d'enviar els objectes que moren als museus, és aquí contradita o matisada: el museu és el lloc de vida dels objectes, pròxims al seu entorn i fonts de destinació.

3. L'entorn, el voltant

Zoumana Méité¹⁰ explica la història futura del Museu del Cinquantenari a Brussel·les, Museu d'art i història.

La venjança dels déus o l'acarnissament de les polítiques nacionalistes fan trossos el museu, desposseint-lo de les seves col·leccions. Es converteix en un museu de motlles de guix. Tot ha estat reproduït, no per hologrames o impressions en 3D, sinó segons la tècnica antiga, els rastres de la qual es troben actualment en els soterranis del museu: el motlle de guix. S'emmagatzemen al nostre museu del futur les petjades

d'escultures, mobles, persones presents al museu al moment de la seva desaparició, públic, experts, guàrdies. Imagineu Pompeia però el revés. Aquests motlles permeten en tot moment la reproducció, la còpia, la reactivació de tot. Tal com a *La Invenció de Morel*¹¹ que permet als visitants de l'illa reviure eternament la seva estada, el vostre quadre vivent del museu arriba al seu últim dia i vosaltres podeu jugar-hi. I contràriament als turistes eterns de l'illa, els mateixos objectes d'art fugen; els "originals" es dispersaren perquè l'Estat, els déus, les deesses, les empreses no els volien més, els pobladors els van adoptar i ells/elles van viure junts i feliços per molt temps.



Més de vint anys d'activitat com a col·leccionistes i onze com a agents actius en el món de l'art han estat recollits en diferents articles i reportatges apareguts a la premsa. Així mateix la tasca de Cal Cego s'ha vist destacada amb els premis GAC - Gremi de Galeries d'Art de Catalunya (2011) i ACCA - Associació Catalana de Crítics d'Art (2013).



1. "El que s'havia anomenat entorns, fa molt temps, va ser substituït pel terme, potser massa banal, d'ambient. Jean Oury, *Les corps et ses entours: la fonction scribe dans Corps, psychose et intuition*, ERES 2007.

2. Correu de Montse Badia, 28/2/2017.

3. Nicolas Malevé, *La situation de Creative Commons*, Zehar 55.

4. Veure creativecommons.org o <https://www.gru.org/philosophy/free-sw.es.html>

5. "Manufactories of caring space-time" <https://fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1451>

6. *A partir de hechos deshechos*, Soledad Gutiérrez, *Concreta* 09 (primavera 2017).

7. <http://www.opale.asso.fr/article480.html>

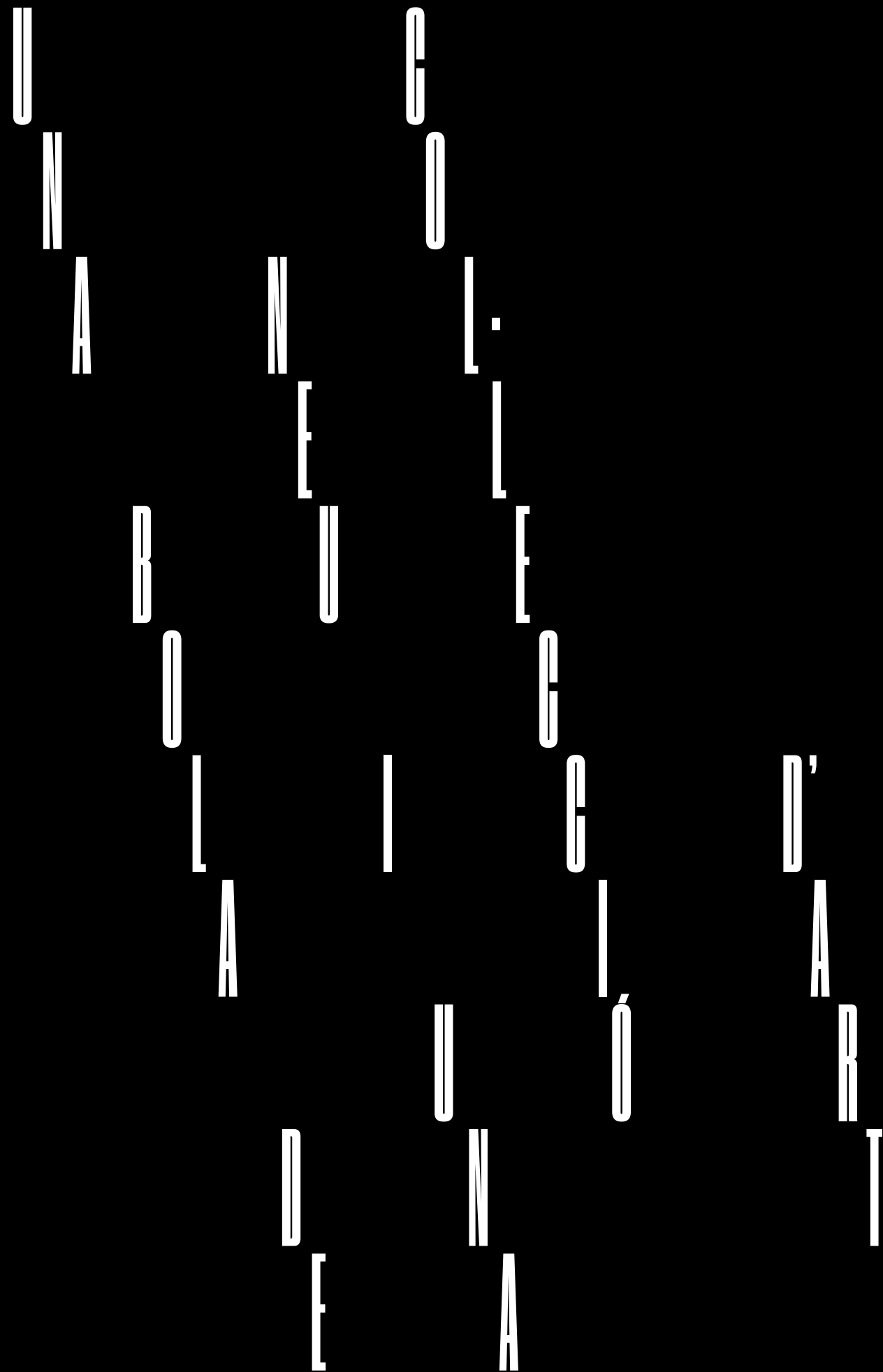
8. http://epa-prema.net/documents/ressources/guide_banque_culturelle.pdf

9. *Les statues meurent aussi*, Chris Marker et Alain Resnais, 1953.

10. Artista que participa a "Diversions", un projecte de Constant que va ser inspirat per la manera en què les versions s'inscriuen en la pràctica diària del programari i que explora el paral·lisme entre la seva narrativa convencional de col·laboració i consens que poden produir històries divergents a través de diferència secundària. Aquesta sessió d'una setmana va ser organitzada per Constant i celebrada al Museu Reial d'Art i Història a Brussel·les. A finals del 2016, el Museu es trobava en les etapes finals de digitalitzar la seva col·lecció tan diversa: uns 330.000 objectes incloent tauletes d'argila, tapissos, mòmies, joies antigues, gerros, monedes, etc. que van ser inventariades. La nostra presència en aquest període de temps ens permet poder concretar pràctiques d'art-història, catalogant i digitalitzant tecnologies en relació amb els reflexos, prototips i altres formes d'experiments generats durant la "sessió de treball" <http://diversions.constantvzw.org>

11. Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, 1940.





La imatge de la nostra incertesa vital és similar al que passa quan agitem una bola de neu de vidre, petita esfera amb aigua on suren floquets generadors de tempesta glacial. Si la voltegem podem veure com neva damunt d'una palmera tropical o un paisatge de muntanya, tot és possible. En tot cas, sigui quin sigui l'imaginari visual que a dins es representa, per a que passi alguna cosa, per a que s'iniciï una història, cal voltejar-la. Estàtica és muda, a la prestatgeria és invisible, sense tempesta no hi ha vida. Agitar-la és el *flashback* indispensable, l'accés a una nova experiència.

Els primers segons del mític film *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941) mostren una bola de neu a primer pla, un adult la sacseja. A continuació l'esfera cau i s'esmicola: final d'una història, final de vida i principi del film. Amb aquest relat, a escala de la petita joguina, el temps lineal entre principi i final de la narració es regira, la imatge denota la mort del protagonista però és el punt de partida de tota la història que en deriva: la necessitat de compartir el secret. Qui ha deixat de mirar el paisatge nevat és un ric empresari i col·leccionista d'art, Charles Foster Kane, home controvertit i solitari que acaba de morir llegant-nos un doble secret: l'enigmàtica paraula *Rosebud* i la nostàlgia d'un temps de neu impossible de recuperar, malgrat una gran fortuna i prestigiosa posició social.

La vida, com el gest per accionar una bola de neu, només funciona si decidim remoure el dins de la representació. És una experiència personal que combina la mirada, el cos, el desig i la imaginació. Les partícules blanques que simulen la neu fan desaparèixer la imatge durant uns segons i només la fi de la tempesta ens retorna al minúscul paisatge familiar. La imatge és un lloc impossible d'habitar, visible i al mateix temps invisible, però que té la potencialitat de reinventar realitats tantes vegades com ho necessitem. La bola de neu és un petit teatre on dipositar les expectatives i gestionar noves aventures una i altra vegada. Una fràgil joguina que reclama la nostra acció, similar a com ho fa l'artefacte artístic. Només existeix quan la regirem i en la atenció d'un instant de sorpresa ja prevista però sempre insospitada.

L'objecte artístic treballa en aquesta mateixa direcció, sabem que allò que hi apareix és el simulacre d'una experiència forastera. Però sempre és un trosset de realitat, de món. En l'imaginari icònic del petit escenari nevat no hi ha restriccions, més enllà de la funció que aconsegueix com a *souvenir*, també comporta mecanismes per a guiar noves rutes personals. Una col·lecció d'art és com un munt de boles de neu de vidre, les hem de regirar per a que tinguin vida i ens portin a imaginar escenaris quasi impossibles, futurs que hem d'escriure. Al dins de l'esfera, circular com la metàfora del temps, els paisatges i les figures poden ser veristes, onírics, nostàlgics o irònics,

en tot cas el procés sempre és igual: l'agitació permet veure per a identificar anhels oblidats o realitats ocultes. La bola de neu no pot canviar el seu interior, però estimula la reinvençió i escampa la intensitat dels relats.

Amb els anys, Roser Figueras i Josep Inglada han reunit una important col·lecció d'art contemporani internacional, la col·lecció Cal Cego. En un principi, ara fa deu anys, les obres eren per a ells objectes gustosos a la mirada, interessants en el pla conceptual i productors culturals. La col·lecció formava part del seu espai privat. Però van constatar que el seu soroll secret reclamava l'agitació, remoure i compartir el miratge d'un escenari visual. Així van anar desplaçant les obres, com les boles de neu, del magatzem silenciosos al de les veus compartides. Aquesta nova acció els ha permès aportar més sentit al concepte de col·lecció, ampliar les experiències, construir comunitat en un escenari més global. Per a ells, la vitalitat d'una col·lecció d'art contemporani es transforma en més real i més relacional. Certament, el joc és fonamental en la dinàmica de l'aprenentatge compartit, les obres poden ser mediadores d'experiència i coneixement però és imprescindible remoure-les per a que passi alguna cosa. Fins i tot amb el perill de que es trenquin per un mal gest.

En els darrers anys les peces d'aquesta singular col·lecció han viatjat per a ser voltejades en diversos projectes curatorials en museus i espais d'art d'arreu del món, i han pogut magnificar les tempestes en relació a múltiples narratives. En els desplaçaments, els flocs de neu han cegat la visió per a retornar-nos la sorpresa, tota la seva potencialitat per atendre i intensificar l'acció vital. Diverses mostres han participat en aquest món propi de la col·lecció, i els seus propietaris les han acompanyat en el viatge d'anada i tornada, en el temps personal i col·lectiu. Aquesta experiència també ha fet emergir la necessitat de conèixer i seguir les rutes dels artistes, els creadors de la tempesta, i així establir aliances culturals i personals amb els productors de la seva col·lecció. La col·lecció ha generat una història d'amistats més enllà de la pura materialitat dels treballs, la creació d'un particular patrimoni cultural sempre agitat.

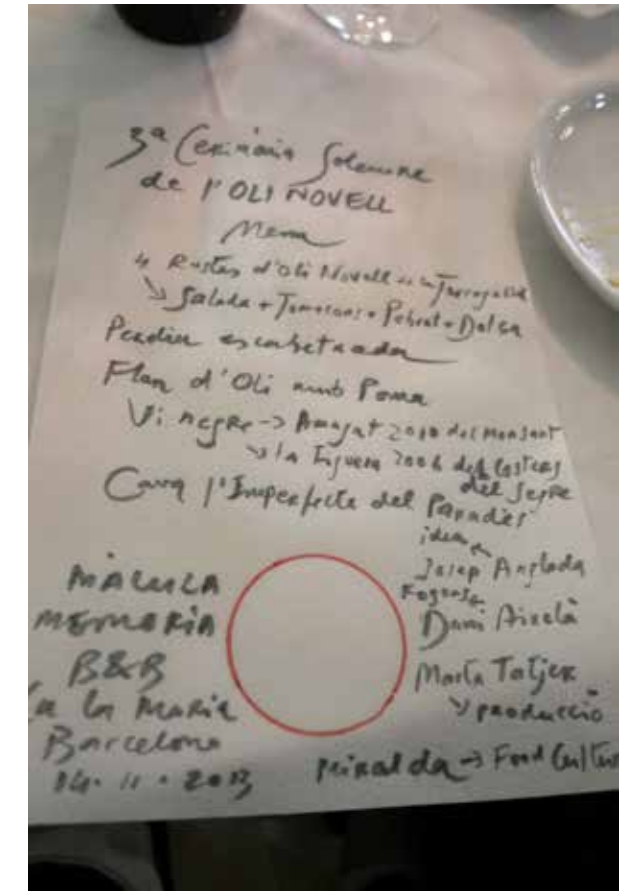
Les obres de Cal Cego permeten la fascinació per l'imprevisible, funcionen com la metafòrica bola de neu que dona pas a molts petits relats. Actualment, la col·lecció és una fortuna intel·lectual dedicada a l'art contemporani internacional que també genera espais de formació en màsters i seminaris, fonamentals pels aprenentatges en grup. La Roser i en Josep, en els darrers temps, han cuidat menys les obres com a artefactes i més les experiències de relació i amistat que poden generar. Tot allò més quotidià i l'espai comú del debat de la cultura pren força en les dinàmiques vitals dels col·leccionistes i l'espai familiar s'obre a les trobades i els

intercanvis a través d'activitats literàries i artístiques de petit format.

Al 2014, l'artista Joan Morey aporta dimensions corporals, sonores i filosòfiques al procés de producció de l'oli d'oliva, una memòria present en la identitat cultural dels col·leccionistes, a partir de la posta en escena del projecte *Non Serviam* (*Getsemani*) que té lloc a l'espai domèstic del Josep i la Roser a Barcelona. Un esdeveniment que serveix per explicar les noves navegacions de la col·lecció d'art, menys retinians i més de reflexió política, de joc i construcció de sentit en un temps real i comunitari. En aquesta voluntat de relació entre l'art i la vida, un projecte molt representatiu dels anhels dels col·leccionistes és, sens dubte, el patrocini i la experiència compartida del projecte *El viatge frustrat* d'Enric Farrés-Duran,

una navegació per la costa catalana seguint pistes literàries de Josep Pla. En aquesta obra el mateix col·leccionista forma part de l'aventura i navega amb una petita embarcació de vela, la Barrala, seguint el procés creatiu del projecte. Un exemple real de com la imatge del mar i el salobre, de l'espai de la llibertat i la creació també existeix dins d'una petita bola de neu que li pertany.

Finalment, tots sabem que dins els nostre planeta de vidre pot nevar sobre l'escuma de les ones i fer del blanc sobre blanc, de l'aigua sobre l'aigua, un escenari per a la mediació creativa entre el present, els vestigis del passat i els relats del futur. La col·lecció d'art ens comparteix el seu secret: el minúscul paisatge de neu és la immensitat d'un horitzó en blau, la paraula misteriosa és "viure".

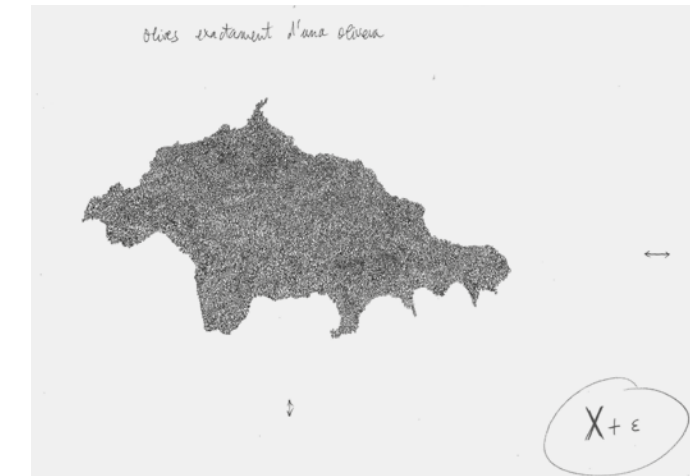
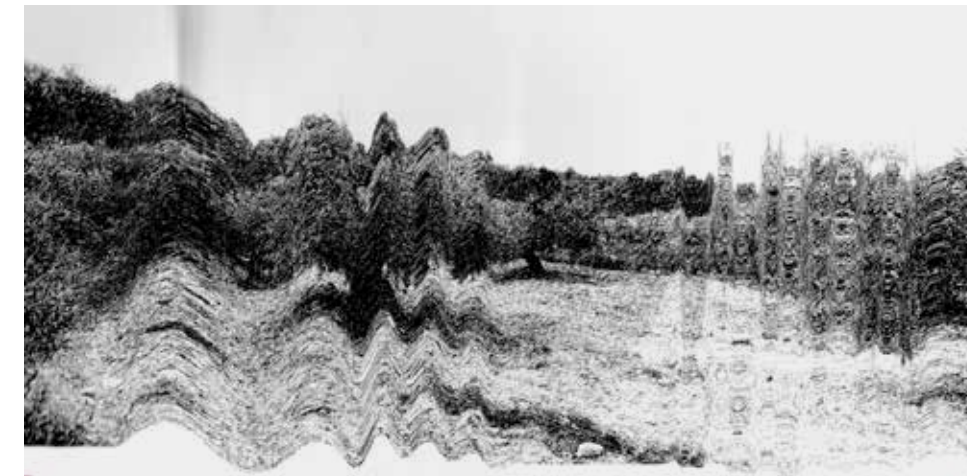


El caràcter orgànic i vital de Cal Cego ha determinat que dues activitats paral·leles acabessin confluint. Des de l'any 2011, la producció d'oli ha estat el punt de partida per a la realització d'alguns projectes artístics que es converteixen així mateix en un moment de trobada i comunicació. Tot va començar amb una sèrie de trobades privades amb l'artista Miralda (2011). El 2013, Ignasi Aballí proposa una lectura col·lectiva de les diferents definicions d'"oli" impreses en papers tacats amb una gota d'oli.

L'any 2013, Patricia Dauder recupera una imatge que havia començat a treballar l'any 2001. La imatge era la resta d'una escultura que havia realitzat amb guix i pigment. Coberta amb paper, la massa resultant va deixar unes marques en el paper que l'artista va retallar i va fotografiar. Una imatge guardada i recurrent que va recuperar anys més tard amb motiu de la cerimònia de l'oli. A partir de l'aspecte orgànic i fins i tot vegetal de la imatge, Patricia la va treballar de nou, aquesta vegada amb imatges d'arxiu, que va transferir a paper, intervenint-les.



El 2015, Lúa Coderch realitza *Treball de camp*, una peça sonora per a la qual l'artista recorre els camps d'oliveres i el bosc de la zona del Penedès, registrant els sons que construeixen la idea de paisatge. Selecciona sons que considera susceptibles de ser cantables, com ocells, abelles o el vent, —uns sons que l'artista alenteix per apropar-los al registre de la veu humana, memoritza, interpreta, registra i retorna a la velocitat original per produir un paisatge sonor construït que substitueix al natural d'una manera versemblant.



L'any 2016, Pep Vidal realitza *Oli d'una olivera*, que parteix d'una pregunta capaç de desencadenar un fascinant procés d'investigació: Quant d'oli surt d'una olivera? Mesurar és l'essència d'un projecte, que calibra i pesa l'oli amb la màxima precisió, però que té en compte els residus, que també són part del que surt d'una olivera.



L'any 2014, Joan Morey realitza *Non Serviam (Getsemani)*, una posada en escena de caràcter performàtic que va tenir lloc el 16 de desembre i pren com a punt de partida l'obtenció de l'oli d'oliva a partir de la màquina de premsa. Sobre la base d'aquest procés i la producció de l'oli resultant, s'estableix un vincle de naturalesa gairebé abstracta amb "Les màquines desitjants", primer capítol de l'*Anti-Oedipe* de Gilles Deleuze i Felix Guattari. En un exercici d'apropiacionisme, aquest text serveix per elaborar el guió d'una peça sonora que articula totes les parts de la proposta i s'expandeix en una peça gràfica d'edició limitada.



L'any 2017, Rafel G. Bianchi realitza *Repensar l'olivera*, un projecte en forma de llibre per aprendre a dibuixar, en el qual l'artista dibuixa en directe una olivera del seu entorn més proper com a forma de reconèixer l'objecte.





IGNASI ABALLÍ
Malgastar, 2001
Instal·lació. 20 cubells de pintura blanca assecada
Dimensions variables



IGNASI ABALLÍ
Malgastar, 2001
Instal·lació. 20 pots de pintura assecada
Dimensions variables



IGNASI ABALLÍ
Malgastar, 2001
Instal·lació. Tot el contingut d'un cartutx de tinta negra sobre 24 folis de mida DIN A4
120 x 150 cm (x24)



IGNASI ABALLÍ
Malgastar, 2001
Pintura. Impressió d'injecció de tinta sobre paper
30 x 22 cm



IGNASI ABALLÍ
7 pintures diferents, 1990
Pintura. Oli sobre tela
25 x 25 cm (x7)



IGNASI ABALLÍ
Un tub d'oli - N.Y. III/90, 1990
Pintura. Oli sobre paper
97 x 127 cm



IGNASI ABALLÍ
Paper moneda, 2008
Pintura. Paper moneda de 5, 10, 20, 50, 100, 200, 500 euros i mescla, triturat
50 x 50 cm (x8)



IGNASI ABALLÍ
Matèria tèxtil, 2007
Pintura. Restes de matèria tèxtil, vidre i ferro
100 x 100 cm

bleed someone white, white man's burden, whiter than white, white dwarf, white elephant, white lie, white-knuckle ride, white magic, white noise, white slave, white race, white trash, white belt, white wine, white bear, white book, white chocolate, white flag, white gold, white matter, white marriage, off-white, flake white, white heat, white hole, white list, white space, white room, zinc white, white sale, white shoe, white wale

IGNASI ABALLÍ
Carta de colors (inventari-blancs), 2007
Pintura. Acrílic i vinil sobre tela
50 x 50 cm (x4)

Ashgrau, Betongrau, Mausgrau, Rauchgrau, Schiefergrau, Silbergrau, Zementgrau, Paynegrau, Feldgrau, Grauzone, Grauer Markt, Graumport, Graue Literatur, grauer Wolf, graumeliert, graue Substanz, graue Zeilen

IGNASI ABALLÍ
Carta de colors (inventari-grisos), 2007
Pintura. Acrílic i vinil sobre tela
50 x 50 cm (x4)

INDEX

1. Aspectes. Problematiques de les obres d'art. 18

2. Aspectes. Problematiques de les obres d'art. 18

3. Aspectes. Problematiques de les obres d'art. 18

4. Aspectes. Problematiques de les obres d'art. 18

5. Aspectes. Problematiques de les obres d'art. 18

6. Aspectes. Problematiques de les obres d'art. 18

7. Aspectes. Problematiques de les obres d'art. 18

8. Aspectes. Problematiques de les obres d'art. 18

9. Aspectes. Problematiques de les obres d'art. 18

10. Aspectes. Problematiques de les obres d'art. 18

IGNASI ABALLÍ
Índex. Teoria del color. Johannes Pawlik. Paidós estètica 23. Barcelona 2004, 2007
Pintura. Impressió digital sobre paper
24,5 x 18 cm (x4)



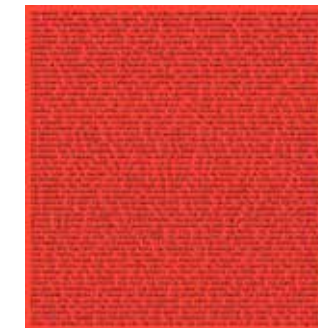
IGNASI ABALLÍ
S/T, 1994
Pintura. Pols, vidre i ferro
190 x 130 cm

1,36 dòlares	600.000 euros
14,2 milloens de dòlares	600.000 euros
467 milloens de dòlares	120.000 euros
92000 euros	100 euros
490 euros	100 euros
6,10 euros	100 euros
1,35 dòlares	100 euros
485 milloens de euros	6.000 euros
10 dòlares	100 euros
18 milloens de euros	500 euros
2.400 milloens de dòlares	9,20 euros
103 milloens de euros	9,20 euros
53 dòlares	55 dòlares
1.850 euros	55 dòlares
30 dòlares	8,00 euros
850 milloens de euros	723 milloens de euros
124.190 euros	100 milloens de euros
441.824 euros	9,90 euros
100.000 euros	33 dòlares
100 milloens de euros	8.000 milloens de euros
284 euros	38,50 dòlares
630 milloens de euros	124,248 euros
51 dòlares	75 euros
124.190 euros	124,248 euros
3.750 milloens de euros	400 milloens de euros
630 milloens de euros	75 euros
51 dòlares	124,248 euros
124.190 euros	400 milloens de euros
3.750 milloens de euros	75 euros

IGNASI ABALLÍ
Llistat (Diners II), 2003
Fotografia. Impressió digital sobre paper fotogràfic
150 x 105 cm



IGNASI ABALLÍ
Persones, 2005
Instal·lació. Petjades i pols sobre paret
Dimensions variables



IGNASI ABALLÍ
Classificats (vermell), 2007
Pintura. Acrílic i vinil sobre tela
190 x 200,5 cm (x2)

43820 Calafellblau
Calafellblau
Blau Calafell
Azul Calafell
Blu Calafell
Calafellblau

IGNASI ABALLÍ
Blau de Calafell, 2001
Pintura. Oli sobre tela
19 x 24 cm



IGNASI ABALLÍ
Muntanyes de carbó, sofre i ferro, 1987
Pintura. Tècnica mixta: carbó, sofre i ferro sobre tela
100 x 241 cm



IGNASI ABALLÍ
La mateixa quantitat de sofre que de plata, 1989
Pintura. Tècnica mixta: sofre i plata sobre tela
150 x 150 cm i 16 x 16 cm



IGNASI ABALLÍ
7 pintures semblants, 1990
Pintura. Oli sobre tela
25 x 25 cm (x7)



IGNASI ABALLÍ
7 pintures iguals, 1990
Pintura. Oli sobre tela
25 x 25 cm (x7)



IGNASI ABALLÍ
Mapamundi, 2010
Fotografia. Impressió digital
75 x 120 cm



IGNASI ABALLÍ
Glass Architecture [Arquitectura de vidre], 2012
Instal·lació. Vidre gravat a l'àcid
Dimensions variables



IGNASI ABALLÍ
Invisible, 2012
Instal·lació. Vinil sobre vidre
Dimensions variables



IGNASI ABALLÍ
Entre marcs, 2016
Edició. Estampa digital glicée sobre paper Hahnemühle Photo Rag 308 g
50 x 35 cm



IGNASI ABALLÍ
White Pages [Pàgines blanques],
2013
Publicació. Llibre d'artista,
Cru, Figueres
30,5 x 23,5 cm



PEP AGUT
S/T, 1988
Pintura. Tècnica mixta sobre paper
27 x 22 cm



PEP AGUT
S/T, 1990
Pintura. Acrílic sobre tela
54 x 65 cm (x2)



PEP AGUT
S/T, 1988
Pintura. Acrílic sobre cartró
99 x 89 cm



EFRÉN ÁLVAREZ
Classroom Collection
[Col·lecció de l'aula], 2008
Dibuix. Dibuix sobre paper
89 x 60 cm



MARTÍ ANSON
Walt & Travis. Cinema version 2003,
2003
Video. DVD, color, so
22'



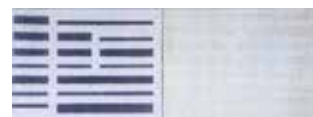
MARTÍ ANSON
MATARÓ/MONTREAL, 2008
Publicació. Diari
Cru, Figueres
40,5 x 29 cm



NOBUYOSHI ARAKI
Kaori, 2002
Fotografia b/n
19 x 24 cm (x20)



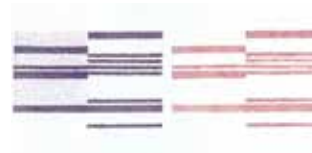
PEP AGUT
S/T, 1988
Pintura. Acrílic sobre tela
46 x 66,5 cm



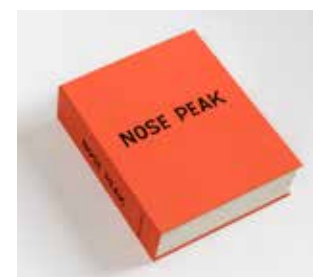
PEP AGUT
S/T, 1990
Pintura. Tècnica mixta: cinta
adhesiva, tela i esmalt sobre
conglomerat
27 x 35 cm (x2)



PEP AGUT
T. E. II, 1985
Pintura. Acrílic sobre tela
22 x 48 cm



PEP AGUT
S/T, 1989
Pintura. Collage
60 x 80 cm



JOHN BALDESSARI
Nose Peak [La punta del nas], 2015
Publicació. Llibre d'artista.
Onestar Press, Paris
38 x 31,5 x 10 cm



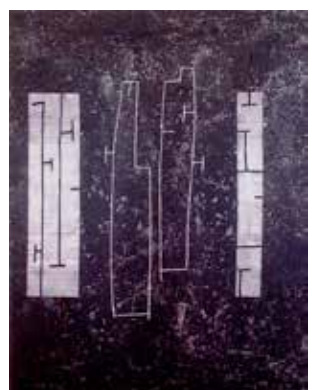
BERND AND HILLA BECHER
Industriebauten N° 1 [Construccions
industrials núm. 1], 2003
Fotografia. Bromur de plata
29,5 x 39,5 cm



BERND AND HILLA BECHER
*Fachwerkhäuser. Siegener
Industriegebiet* [Cases de fusta.
Àrea industrial de Siegener], 1993
Fotografia. Impressió offset
63 x 50 cm (x12)



BERND AND HILLA BECHER
*Kühlturm, Stahlwerk Hagen-Haspe
1969* [Torre de refrigeració, Fundició
d'acer de Hagen-Haspe 1969], 2002
Fotografia. Impressió triplex
sobre cartró
74 x 60 cm



PEP AGUT
Gàbia per a aus nocturnes, 1987
Pintura. Acrílic y Alufal sobre tela
250 x 195 cm



PEP AGUT
Malgré ton absence je t'aime
[Malgrat la teva absència jo
t'estimo], 2010
Pintura. Vidre serigrafat
46 x 38 cm



HELENA ALMEIDA
Rodapé [Sòcol], 1999
Fotografia b/n
102,5 x 71 cm (x4)



HELENA ALMEIDA
Desenho [Dibuix], 1999
Fotografia b/n
83 x 127 cm



NATIVIDAD BERMEJO
Circuito de gas abierto, 1995
Dibuix. Grafit sobre paper
119 x 116 cm



NATIVIDAD BERMEJO
La reina blanca, 1997
Dibuix. Grafit sobre paper
243 x 168 cm



NATIVIDAD BERMEJO
Déjame la persiana abierta, 2000
Dibuix. Grafit sobre paper
170 x 255 cm



BESTUÉ - VIVES
Acciones en casa, 2005
Video. Color, so
33'



BESTUÉ - VIVES
Acciones en el cuerpo, 2006
Videoinstal·lació. Video, fotografies i dibuixos
48'. Fotografies: color, 20 x 30 cm (x56) i 10 x 15 cm (x52). Dibuixos: b/n, 18 x 15 cm (x58)



BESTUÉ - VIVES
Moments rellevants de la Catalunya Contemporània, 2006
Publicació. Pòster, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona
95 x 68 cm



BESTUÉ - VIVES
Acciones en Mataró, 2003
Publicació. Llibre d'artista. Fundació 30 km/s, Mataró
18 x 13 cm



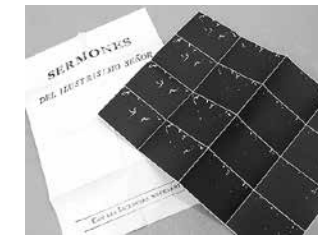
JOSEPH BEUYS
Ein-Stein-Zeit [Un-Pedra-Temps], 1984
Múltiple. Planxa Titanzinc
28,5 x 40 cm



BLEDA Y ROSA
Hombre de Tautavel. Cueva de l'Aragó, 2003
Fotografia. Color
124 x 222 cm



IÑAKI BONILLAS
Serie Tineidae, 2010
Fotografia. Gelatina de plata, b/n
Conjunt de vuit fotografies
Diferents dimensions
(#7 23,7 x 15,4 cm. #3 11,8 x 20,2 cm. #7 10,5 x 17,7 cm. #8 10,9 x 18,9 cm. #10 16,7 x 23,7 cm. #13 17,9 x 18 cm. #16 15,3 x 10,8 cm. #20 19,9 x 19,7 cm)



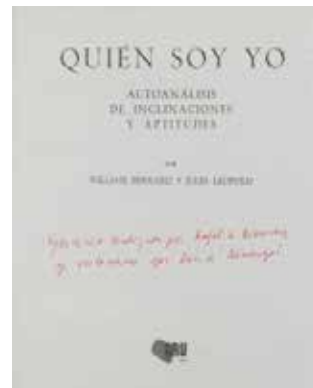
IÑAKI BONILLAS
Tineidae, sermones del ilustrísimo señor, 2010
Publicació. Pòster. MOREPublishers, Ghent
60 x 84 cm



IÑAKI BONILLAS
A sombra e o brilho [L'ombra i la brillantor], 2008
Publicació. Llibre d'artista. Cru, Figueres
21 x 15 cm



RAFEL G. BIANCHI
No preguntis a l'ignorant, 2012
Múltiple. Escultura de resina de poliuretà i acrílic
Arts Coming, Barcelona
17 x 7,5 x 4,5 cm



RAFEL G. BIANCHI
Quién soy yo: autoanálisis de inclinaciones y aptitudes. Ejercicio realizado por Rafel G. Bianchi y valorado por David Armengol, 2012
Publicació. Llibre d'artista. Cru, Figueres
25,3 x 19 cm



RICHARD BILLINGHAM
Untitled (RAL 18) [Sense títol (RAL 18)], 1995
Fotografia. C-Print
50 x 75 cm



RICHARD BILLINGHAM
Untitled (RAL 37) [Sense títol (RAL 37)], 1994
Fotografia. C-Print
50 x 75 cm



CHRISTINE BORLAND
Preserves [Conserves], 2006
Instal·lació. Prestatges de fusta i 30 pots de compota de poma
Dimensions variables



CHRISTINE BORLAND
The Velocity of Drops. Copse [La velocitat de les caigudes. Bosquet], 2004
Fotografia. C-Print
25 x 25 cm (x6)



JOAN BROSSA
La clau de la clau, 1989
Escultura. Poema objecte
8 x 20 x 20 cm



JOAN BROSSA
Navel·la, 1989
Escultura. Tècnica mixta
40,5 x 176 x 46 cm



RICHARD BILLINGHAM
Untitled [Sense títol], 1994
Fotografia. C-Print sobre alumini
50 x 75 cm



RICHARD BILLINGHAM
Untitled [Sense títol], 1994
Fotografia. C-Print sobre alumini
105 x 158 cm



BLEDA Y ROSA
Homo Neanderthalensis. Valle de Neander, 2004
Fotografia. Color
124 x 222 cm



BLEDA Y ROSA
Mandíbula de Sitges. Sitges, 2005
Fotografia. Color
124 x 222 cm



JOAN BROSSA
Poemes visuals, 1975
Publicació. Llibre d'artista. Edicions 62, Barcelona
11 x 18 cm



JEAN-MARC BUSTAMANTE
T.3.01, 2001
Fotografia. C-Print
240 x 160 cm



JEAN-MARC BUSTAMANTE
Lumière 04.03, 2003
Fotografia. Serigrafia sobre plexiglàs
190 x 270 cm



JEAN-MARC BUSTAMANTE
Panorama "From here to there" [Panorama "D'aquí a allà"], 2003
Pintura. Serigrafia sobre plexiglàs
390 x 190 cm y 167 x 190 cm (x4)



JEAN-MARC BUSTAMANTE
Paysage Interieur [Paisatge interior],
1991
Escultura. Ferro, mini i cera
71 x 117 x 17 cm i 71 x 63 x 17 cm



JEAN-MARC BUSTAMANTE
LP2, 2000
Fotografia. C-Print
227 x 180 cm



JEAN-MARC BUSTAMANTE
T.C.B.2.02, 2002
Fotografia. C-Print
227 x 180 cm



JEAN-MARC BUSTAMANTE
Lumière 01.03, 2003
Fotografia. Serigrafia sobre plexiglàs
145 x 185 cm



NÚRIA CANAL
Pascal, ..., 2000
Fotografia. Color i caps de llum
20 x 20 x 10 cm (x1)
i 28 x 28 x 10 cm (x2)



NÚRIA CANAL
Simonetta, 2002
Fotografia. Color i caps de llum
20 x 16 x 10 cm (x3)



NÚRIA CANAL
Casting, 2003
Videoinstal·lació. Quatre
monitors, color, so
20', 17', 18', 16'



DANIEL CANOGAR
Horror Vacui, 1999
Instal·lació. Impressió
digital sobre paper
Dimensions variables



JEAN-MARC BUSTAMANTE
Something is missing
[Falta quelcom], 1997
Fotografia. C-Print
67 x 85 cm (x3)



JEAN-MARC BUSTAMANTE
Tableau n° 05 [Quadre núm. 05],
1978
Fotografia. Cibachrome
103 x 130 cm



JEAN-MARC BUSTAMANTE
Tableau n° 06 [Quadre núm. 06],
1978
Fotografia. Cibachrome
103 x 130 cm



JEAN-MARC BUSTAMANTE
Especies [Espècies], 1992
Fotografia. Serigrafia
sobre metacrilat
182 x 140 cm (x2)



DANIEL CANOGAR
Contrabalanza, 1997
Instal·lació. Cub de fusta, fotolit,
cable elèctric i llum halogen
60 x 60 x 60 cm



DANIEL CANOGAR
Mirada, 1991
Instal·lació. Fotolit sobre
metacrilat, cable de coure i llums
250 x 100 x 50 cm



LÚA CODERCH
Treball de camp, 2015
Peça sonora. Vinil de 33 rpm
i còpia digital
11' 58"



LÚA CODERCH
Or Life in the Woods
[O vida al bosc], 2012
Publicació. Pòster.
Autoedició, Barcelona
48 x 33 cm



JEAN-MARC BUSTAMANTE
Cyprès 22 [Xiprer 22], 1991
Fotografia. C-Print
146 x 117 cm



JEAN-MARC BUSTAMANTE
Serie Barcelona, 1997
Fotografia. C-Print
40 x 60 cm (x11)



NÚRIA CANAL
Être un autre [Ésser
un altre], 1991
Fotografia. Cibachrome
22,5 x 11 cm (x11)



NÚRIA CANAL
Abrazos, 1996
Instal·lació. Fotografies C-Print
87 x 58 cm (x5) i 58 x 87 cm (x7)



JAVIER CODESAL
El monte perdido 1, 2003
Fotografia. C-Print
90 x 160 cm



JAVIER CODESAL
El monte perdido 2, 2003
Fotografia. C-Print
90 x 160 cm



JAVIER CODESAL
El monte perdido, 2003
Video. DVD, color
34'



JAVIER CODESAL
Padre I-II-III, 2001
Fotografia. C-Print
170 x 114 cm (x3)



JAVIER CODESAL
La habitación de Rada, 1997
Videoinstal·lació. Video multicanal, color, so 57' 25" i 33' 28"



JAVIER CODESAL
Fábula a destiempo, 1996
Videoinstal·lació. Doble projecció, color, so Dimensions variables



JAVIER CODESAL
La Biblia en 25 frases, 2006
Video. DVD, color, so 3' 29"



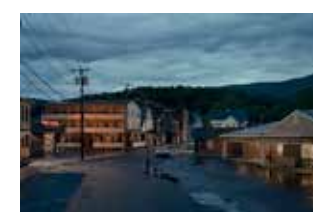
JAVIER CODESAL
Viaje de novios, 2004
Video. DVD, color, so 87' 18"



TONY CRAGG
Foraminifera, 1990
Instal·lació. Escultures en guix (10 peces) Dimensions variables



GREGORY CREWDSON
Untitled (Forest Gathering) [Sense títol (Trobada al bosc)], 2004
Fotografia. C-Print 143 x 221,5 cm



GREGORY CREWDSON
Untitled (Oasis) [Sense títol (Oasi)], 2004
Fotografia. C-Print 143 x 221,7 cm



GREGORY CREWDSON
Untitled (Blue period) [Sense títol (Període blau)], 2004
Fotografia. C-Print 143 x 221,5 cm



JAVIER CODESAL
50 versos exactos, 2008
Video. DVD, b/n 4' 16"



JAVIER CODESAL
Menese, 2008
Videoinstal·lació. HD, color, so Dimensiones variables



JAVIER CODESAL
Joropo, 2010
Video. HD, color 2' 25"



JAVIER CODESAL
El monte perdido 7, 2003
Fotografia. C-Print 90 x 160 cm



GREGORY CREWDSON
Dream House [Casa de somni], 2002
Fotografia. C-Print 73,6 x 111,7 cm (x10) i 76 x 114 cm (x3)



JESPER DALGAARD
Untitled [Sense títol], 2005
Pintura. Aquarel·la sobre paper 29 x 37 cm



JESPER DALGAARD
The Kiss / Jealousy [El petó / Gelosia], 2005
Pintura. Aquarel·la sobre paper 37 x 29 cm



JESPER DALGAARD
The Apple-pickers [Recollidors de pomes], 2005
Pintura. Aquarel·la sobre paper 56 x 44 cm



JAVIER CODESAL
El monte perdido 8, 2003
Fotografia. C-Print 90 x 160 cm



JAVIER CODESAL
Los pies que faltan 1, 2011
Fotografia. Impressió digital en tints cromògenes, paper Hahnmuhle 310 g 110 x 76,7 cm



JAVIER CODESAL
Los pies que faltan 2, 2011
Fotografia. Impressió digital en tints cromògenes, paper Hahnmuhle 310 g 110 x 76,7 cm



JOHN COPLANS
Body Language I-V (*Body Language variant*) [Llenguatge Corporal I-V (Llenguatge corporal. Variant)], 1985-1986
Fotografia. Gelatina de plata sobre paper 45 x 57 cm (x6)



JESPER DALGAARD
Friends on the surface [Amics en la superfície], 2005
Pintura. Aquarel·la sobre paper 56 x 44 cm



JESPER DALGAARD
The Nooks and the Corners of One's Dreams [Els racons i les cantonades dels nostres somnis], 2005
Pintura. Aquarel·la sobre paper 44 x 56 cm



JESPER DALGAARD
Untitled [Sense títol], 2005
Pintura. Aquarel·la sobre paper 29 x 37 cm



JESPER DALGAARD
The lively fellows [Els companys animats], 2005
Pintura. Aquarel·la sobre paper 37 x 29 cm



JESPER DALGAARD
The Kiss [El petó], 2005
Pintura. Aquarel·la sobre paper
37 x 29 cm



JESPER DALGAARD
Inspection on the Feed-House
[Inspecció al rebost], 2005
Pintura. Aquarel·la sobre paper
29 x 37 cm



JESPER DALGAARD
Hele Vejen rundt og Tilbage igen
[La volta sencera i tornar a començar], 2005
Video. Animació, color, so
6'



PATRICIA DAUDER
Extensions, 2012
Dibuix. Composició de 6 dibuixos,
tècnica mixta sobre paper en vitrina
80 x 100 x 75 cm



STAN DOUGLAS
Cine Majestic / Carpentry Shop.
Habana Vieja [Cine Majestic /
Fusteria, Habana Vieja], 2004
Fotografia. C-Print
144,8 x 121,9 cm



STAN DOUGLAS
*"La Inalámbrica" building /
Metropolitan building. Habana Vieja*
[Edifici "La Inalámbrica" / Edifici
Metropolità. Habana Vieja], 2004
Fotografia. C-Print
101 x 81,3 cm



OLAFUR ELIASSON
Untitled [Sense títol], 2002
Fotografia. Cibachrome sobre
marc de doble cara
31 x 47,5 cm (x2)



ENRIC FARRÉS-DURAN
El viatge frustrat, 2015
Video, color, so
1 h 45'



PATRICIA DAUDER
41°08'56.66", 08°36,43'60", 2013
Objecte. Llibre d'artista.
Cru, Figueres
49 x 34,1 cm



TACITA DEAN
Baobab I (Three trees with shadows)
[Baobab I (Tres arbres amb ombres)],
2001
Fotografia b/n sobre paper de fibra
95 x 130 cm



TACITA DEAN
Baobab III, 2001
Fotografia b/n sobre paper de fibra
95 x 130 cm



TACITA DEAN
Baobab, 2001
Film. 16 mm, b/n
10'



ENRIC FARRÉS-DURAN
*Paris no se acaba nunca:
#Districte cinquè*, 2014
Publicació. Llibre d'artista.
MACBA, Barcelona
21 x 14,7 cm



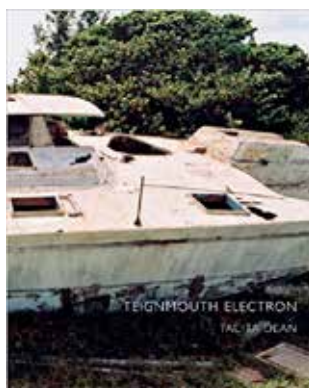
ENRIC FARRÉS-DURAN
*Paris no se acaba nunca:
#Poblenou*, 2012
Publicació. Llibre d'artista.
Can Felipa i Hangar. Barcelona
21 x 14,7 cm



HANS-PETER FELDMANN
Eva, 2006
Escultura. Policromada
115 cm



HANS-PETER FELDMANN
David, 2006
Escultura. Policromada
115 cm



TACITA DEAN
Teignmouth electron, 2010
Publicació. Llibre d'artista.
Editorial Alias, Mèxic
14 x 21 cm



RINEKE DIJKSTRA
Julie, Den Haag, Netherlands,
February 29, 1994 [Julie, La Haia,
Països Baixos, 29 de febrer de
1994], 1994
Fotografia. C-Print
153 x 129 cm



DIVERSOS AUTORS
*Point of View: an anthology of moving
image* [Punt de Vista: una antologia
de la imatge en moviment], 2003
Video. DVD, color, so
Diferents durades



STAN DOUGLAS
*Damaged Containers. Mitchell
Island* [Contenidors Danyats,
Illa de Mitchell], 2001
Fotografia. C-Print
144,8 x 121,9 cm



HANS-PETER FELDMANN
*Old Painting (naked woman laying,
with black barrel over de eyes)*
[Pintura antiga (dona nua jacent amb
una barra negra sobre els ulls)], 2005
Pintura. Oli i acrílic sobre tela
150 x 110 cm



HANS-PETER FELDMANN
100 Years [100 anys], 1997-2000
Fotografia b/n
31 x 24 cm (x101)



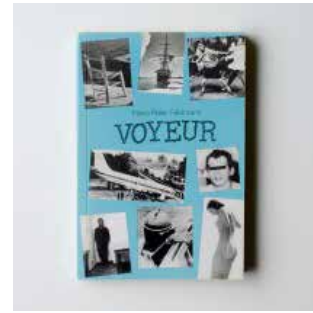
HANS-PETER FELDMANN
Der Überfall [L'assalt], 1975
Publicació. Llibre d'artista.
Wolfgang Hake Verlag, Köln
25 x 25 cm



HANS-PETER FELDMANN
Telefonbuch [Guia telefònica], 1980
Publicació. Llibre d'artista, b/n i
grapat. AQ Verlag, Dudweiler
18,5 x 25 cm



HANS-PETER FELDMANN
Image Nr. 1 [imatge núm. 1], 1979
Publicació. Llibre d'artista.
Halle für Internationale neue
Kunst [MGB], Zürich
33 x 49 cm



HANS-PETER FELDMANN
Voyeur (1st edition) [Tafaner
(1a edició)], 1994. *Voyeur*
(2nd edition) [Tafaner (2a edició)],
1997. *Voyeur (4th edition)* [Tafaner
(4a edició)], 2009. *Voyeur*
(5th edition) [Tafaner (5a edició)], 2011
Publicació. Llibre d'artista, b/n.
Verlag Walther König, Köln
16,5 x 11 cm (c.u.)



HANS-PETER FELDMANN
6 Bilder (Football players)
[6 imatges (Jugadors de Fútbol)],
1971
Publicació. Llibre d'artista, b/n i
grapat. Feldmann Verlag, Düsseldorf
10 x 9,5 cm



HANS-PETER FELDMANN
3 Bilder (Chairs) [3 imatges
(Cadires)], 1971
Publicació. Llibre d'artista, b/n i
grapat. Feldmann Verlag, Düsseldorf
11,5 x 14,5 cm



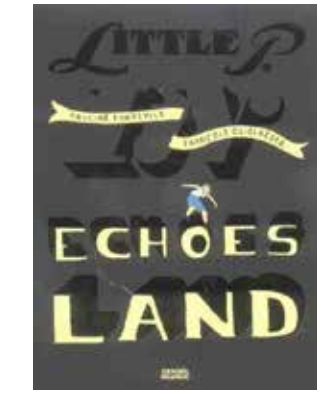
ROLAND FISCHER
Shennan Road, Shenzhen 1999
[Carretera de Shennan,
Shenzhen 1999], 1999
Fotografia. C-Print
180 x 185 cm



FISCHLI & WEISS
Der Lauf Der Dinge [La forma
en que van les coses], 1987
Video. Color, so
30'



PAULINE FONTDEVILA
Retour au nord II [Retorn al nord II],
2005
Instal·lació. Nina articulada de
fusta, taula i cadira. 21 dibuixos
i instruccions
Dimensions variables



**PAULINE FONTDEVILA I
FRANÇOIS OLISLAEGER**
Little P. in Echoes Land
[La petita P. a Ecolandia], 2005
Publicació. Còmic.
Denöel graphic, Paris
23,5 x 31 cm



HANS-PETER FELDMANN
6 Bilder (Animals) [6 imatges
(Animals)], 1973
Publicació. Llibre d'artista, b/n i
grapat. Feldmann Verlag, Düsseldorf
10 x 9,5 cm



HANS-PETER FELDMANN
5 Bilder (Unmade Beds) [5 imatges
(Llits desfets)], 1971
Publicació. Llibre d'artista, b/n i
grapat. Feldmann Verlag, Düsseldorf
11,5 x 11 cm



HANS-PETER FELDMANN
*4 Bilder (Storefront, suitcase, portrait
and roadway)* [4 imatges (Aparador,
maleta, retrat i calçada)], 1973
Publicació. Llibre d'artista, b/n i
grapat. Feldmann Verlag, Düsseldorf
11 x 11 cm



HANS-PETER FELDMANN
3 Bilder (Two women)
[3 imatges (Dues dones)], 1971
Publicació. Llibre d'artista, b/n i
grapat. Feldmann Verlag, Düsseldorf
10 x 14 cm



JOAN FONTCUBERTA
Gamma Leporis, 2001
Fotografia. Cibachrome muntat
amb silicona sobre planxa
d'alumini Dibond
120 x 80 cm



JOAN FONTCUBERTA
Orogènesi: bodyscape (orella), 2003
Fotografia. C-Print
180 x 120 cm



JOAN FONTCUBERTA
Googlerama: L'Origine du monde,
2003
Fotografia. C-Print
124 x 210 cm



ALICIA FRAMIS
*Metro with a Cemetery, Metro
Châtelet, Paris, 1999* [Metro amb
cementiri, Metro Châtelet,
Paris, 1999], 1999
Fotografia. C-Print
124 x 210 cm



HANS-PETER FELDMANN
10 Bilder (Sailing Boats)
[10 imatges (Velers)], 1972
Publicació. Llibre d'artista, b/n i
grapat. Feldmann Verlag, Düsseldorf
7 x 10 cm



HANS-PETER FELDMANN
15 Bilder (Trees) [15 imatges
(Arbres)], 1972
Publicació. Llibre d'artista, b/n i
grapat. Feldmann Verlag, Düsseldorf
15 x 22 cm



HANS-PETER FELDMANN
Die Toten 1967-1993 [Els morts
1967-1993], 1998
Publicació. Llibre d'artista.
Feldmann Verlag, Düsseldorf
20,9 x 14,5 cm



HANS-PETER FELDMANN
100 Jahre [100 anys], 2001
Publicació. Llibre d'artista.
Schirmer/Mosel, Munich
27,5 x 20,7 cm



ALICIA FRAMIS
Secret strike, Japan 2004
[Vaga secreta, Japó 2004], 2004
Videoinstal·lació. Vídeo i
impressions digitals
7' i 60 x 42 cm (x12)



ALICIA FRAMIS
Une petite mort quotidienne,
26 de enero de 1999, Londres
[Una petita mort quotidiana,
26 de gener de 1999, Londres], 1999
Fotografia. C-Print
70 x 100 cm



ALICIA FRAMIS
*Secret strike. Bank building Utrecht
2004* [Vaga secreta. Banc d'Utrecht
2004], 2004
Vídeo. DVD, color, so
9'



ALICIA FRAMIS
New buildings for China [Nous
edificis per Xina], 2009
Publicació. Llibre d'artista.
Cru, Figueres
34 x 24,5 cm



DORA GARCÍA
Frases d'or. La realitat és una il·lusió molt persistent, 2003
Instal·lació. Lletres pintades amb pa d'or sobre paret
Dimensions variables



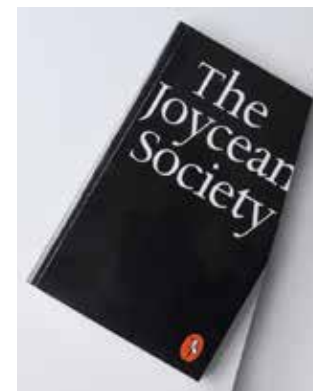
DORA GARCÍA
Read with golden fingers (L'innommable, Samuel Beckett) [Llegit amb dits d'or (L'innombrable, Samuel Beckett)], 2010
Objecte. Llibre i pa d'or
13,5 x 18 cm



DORA GARCÍA
Real artists don't have teeth [Els artistes de veritat no tenen dents], 2010
Múltiple. Disc vinil i pòster.
Rosascape, París
32 x 32 cm i 42 x 59 cm



DORA GARCÍA
The world according to Dora García [El món segons Dora García], 2011
Publicació. Llibre d'artista.
Argobooks, Berlin
21 x 30 cm



DORA GARCÍA
The Joycean Society, 2013
Publicació. Llibre d'artista
Fondation Prince Pierre de Monaco & La Biennale di Venezia
20 x 13 cm (part inferior)
20 x 10 cm (part superior)



DORA GARCÍA
What is Finnegans Wake about? [De què va Finnegans Wake?], 2013
Publicació. Llibre d'artista
MOREpublishers. Ghent
29,7 x 21 cm



DORA GARCÍA
Respiración artificial / Performance / Eco Oscuro, 2016
Edició. Pòsters
MOREpublishers. Ghent
89 x 59,4 cm (x3)



LIAM GILLICK
Relieved Wall Structure
[Estructura mural en relleu], 2007
Escultura. Alumini pintat
200 x 15 x 3 cm i 200 x 93 cm (x10)



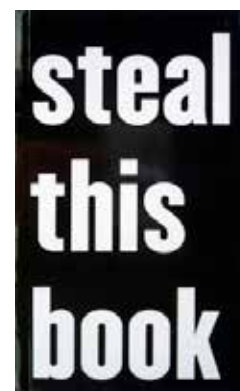
DORA GARCÍA
The Sinthome Score [La partitura Sinthome], 2015
Edició. Partitures utilitzades per els performers, dibuix, llapis sobre paper i fotografia C-Print
Partitura: 23 x 31 cm
Dibuix: 23,9 x 15,9 cm
Fotografia: 30 x 20 cm



DORA GARCÍA
Men I Love [Homes que estimo], 2010
Publicació. Pòster.
MOREPublishers, Ghent
59,4 x 84 cm



DORA GARCÍA
El reino, 2003
Publicació. Llibre d'artista.
MACBA, Barcelona
20 x 13,5 cm



DORA GARCÍA
Steal this book [Robeu aquest llibre], 2009
Publicació. Llibre d'artista
CGAC, Santiago de Compostela
18 x 11 cm



NAN GOLDIN
Christine on the train, Austria, 1993
[Christine al tren, Austria, 1993], 1993
Fotografia. Cibachrome
41 x 61 cm



DOUGLAS GORDON
Play Dead, Real Time Cother way [Fer-se el mort, Temps real (d'una altra manera)], 2003
Video. DVD, color
21' 55"



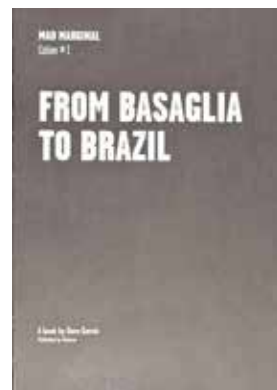
DOUGLAS GORDON
Kissing with Amobarbital [Fent petons amb Amobarbital], 1995
Instal·lació. Projectió de 80 diapositives
Dimensions variables



DOUGLAS GORDON
Self-portrait of you + me (Boris Karloff) [Autoretrat teu i meu (Boris Karloff)], 2006
Fotografia. Fum i mirall
124,8 x 124,7 cm



DORA GARCÍA
Respiración artificial, 2016
Edició. Pòster, novel·la, llibre d'entrevistes, instruccions.
IVAM, València
30 x 21 cm
21 x 12 cm
18 x 11 cm



DORA GARCÍA
Mad Marginal Cahier #1. From Basaglia to Brazil [Llibreta Boig Marginal #1. De Basaglia a Brasil], 2010
Publicació. Llibre d'artista
Mousse Publishing, Milà
21 x 15 cm



DORA GARCÍA
Mad Marginal Cahier #2. L'inadeguato, lo inadecuado, 2011
Publicació. Llibre d'artista.
Sternberg Press, Berlin-Nova York
21 x 15 cm



DORA GARCÍA
Mad Marginal Cahier #4. I see words, I hear voices [Llibreta Boig Marginal #4. Veig paraules, sento veus], 2015
Publicació. Llibre d'artista.
Sternberg Press, Berlin-Nova York
21 x 15 cm



DOUGLAS GORDON
Self-portrait of you+me (Sidney Poitier) [Autoretrat teu i meu (Sidney Poitier)], 2006
Fotografia. Fum i mirall
125 x 125 cm



DOUGLAS GORDON
Self-portrait of you + me (Steve McQueen) [Autoretrat teu i meu (Steve McQueen)], 2006
Fotografia. Fum i mirall
125 x 125 cm



DOUGLAS GORDON
Self-portrait of you + me (Cary Grant + Grace Kelly) [Autoretrat teu i meu (Cary Grant i Grace Kelly)], 2006
Fotografia. Fum i mirall
62,5 x 62,5 cm



DOUGLAS GORDON
Self-portrait of you + me (Kim Novak) [Autoretrat teu i meu (Kim Novak)], 2006
Fotografia. Fum i mirall
62,5 x 62,5 cm



DOUGLAS GORDON
Self-portrait of you + me (Bette Davis) [Autoretrat teu i meu (Bette Davis)], 2006
Fotografia. Fum i mirall
62,5 x 62,5 cm



DOUGLAS GORDON
Self-portrait of you + me (Janet Leigh) [Autoretrat teu i meu (Janet Leigh)], 2006
Fotografia. Fum i mirall
62,5 x 62,5 cm



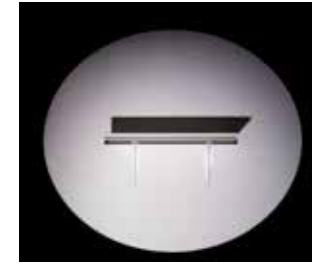
DOUGLAS GORDON
The difference is "not at all" II [No hi ha diferència "en absolut" II], 2006
Instal·lació. Vinil blanc sobre paret
250 cm



DAN GRAHAM
Untitled (modèle pavillon) [Sense títol (model pavelló)], 2005
Escultura. Base d'acer inoxidable. Miralls de dues cares. Pavelló triangular amb una cara convexa i una cara còncava
86 x 86 x 64 cm. Base: 107 x 107 x 6 cm



ANDREAS GURSKY
Singapore II [Singapur II], 1997
Fotografia. C-Print
34 x 26,7 cm



ELIN HANDÓTTIR
Shelf [Prestatge], 2008
Instal·lació. Prestatge sobre paret i focus
Dimensions variables.
Prestatge: 60,3 x 24,1 x 1,8 cm



JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ-DÍEZ
S/T (Jung), 1999
Fotografia. C-Print sobre paper fotogràfic
210 x 160 cm



JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ-DÍEZ
Mp3. Compositores, 2002
Fotografia. Impressió digital muntada sobre Dibond
157 x 227 cm



DAN GRAHAM
Top: House Minneapolis, 1986; Bottom: House Vancouver, 1996 [(A dalt: Casa Minneapolis, 1986; A sota: Casa Vancouver, 1996), 1986-1996
Fotografia. Color
51,5 x 51,5 cm



DAN GRAHAM
House, Entrance, Jersey City [Casa, Entrada, Ciutat de Jersey], 1978
Fotografia. C-Print
51,5 x 51,5 cm



DAN GRAHAM
Left: Glass Elevator traversing sites of Atrium Park Avenue, New York, 1987 / Right: Chemcore Artium B terminal garden, New York [Esquerra: Ascensor de vidre travessant la Avinguda Atrium Park, Nova York, 1987 / Dreta: Chemcore Artium B jardí, Nova York], 1987
Fotografia. C-Print
35 x 27,5 cm (x2)



DAN GRAHAM
Star of David - Hamburger Version, 2001 [Estrella de David - Versió Hamburg, 2001], 2001
Escultura. Llaüt platejat, vidre revestit de NiCr, fusta i pintura
45,8 x 99,5 x 99,5 cm



JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ-DÍEZ
S/T, S-PT-3412, QS-RC-1535, 1999
Escultura. Metacrilat sorrejat
146 x 96 x 150 cm



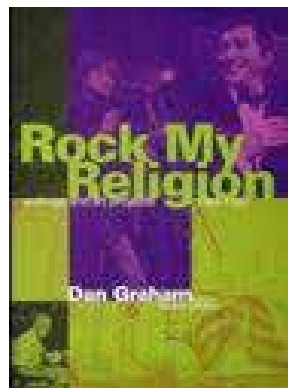
JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ-DÍEZ
Botánica conglomerada, 2004
Fotografia. C-Print i estructura de fusta
140 x 240 x 20 cm



JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ-DÍEZ
Cuidados 1, 2004
Fotografia. Impressió glicée sobre paper de cotó
112 x 189,5 cm



JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ-DÍEZ
Up and Down [Amunt i avall], 2004
Instal·lació. Alumini i caps de cartró
200 x 20 x 14 (x2) cm



DAN GRAHAM
Rock my religion: Writings and Projects 1965-1990 [Rockeja la meva religió: Escrits i projectes 1965-1990], 2011
Publicació. Llibre d'artista MIT Press, Massachussets
21,5 x 14 cm



RODNEY GRAHAM
Schoolyard tree, Vancouver [Arbre de pati d'escola, Vancouver], 2002
Fotografia. C-Print
130 x 160 cm



NÚRIA GÜELL
Valor #1, 2012
Múltiple. Impressió digital.
Arts Coming, Barcelona
51 x 23 x 2 cm



ANDREAS GURSKY
Mercedes Bremen, 1991
Fotografia. C-Print sobre plexiglàs
172,7 x 208,6 cm



THOMAS HIRSCHHORN
Un-Shared Authorship [Autoria no compartida], 2015
Publicació. Impressió offset.
MOREPublishers, Ghent
84 x 60 cm



CANDIDA HÖFER
Staatsbibliothek [Biblioteca estatal], 2000
Fotografia. C-Print
151 x 151 cm



CARSTEN HÖLLER
Forte dei Marmi Ballerina, 2007
Fotografia. C-Print muntat sobre alumini
117,5 x 179 cm



CARSTEN HÖLLER
Carrara Ottovolante, 2007
Fotografia. C-Print muntat sobre alumini
117,5 x 179 cm



CRAIGIE HORSFIELD
From Via Layetana to east, Barcelona. June 1995 [De la Via Layetana a l'est, Barcelona, juny 1995], 2000
Fotografia b/n
141 x 141 cm



PIERRE HUYGHE
This is not a Time for Dreaming [No és temps per somiar], 2004
Fotografia. Impressió digital sobre paper
21,5 x 26,5 cm (x12)



DANIEL JACOBY
Für Elise de Ludwig Van Beethoven en orden de tono, 2009
Videoinstal·lació. Vídeo i partitura emmarcada
5' 59" i partitura 29,7 x 84 cm



DANIEL JACOBY
Un Toblerone de exactamente 50 g y 491 Toblerones de aproximadamente 50 g, 2010
Publicació. Llibre d'artista. Cajasol Obra Social i Save as...
Publicacions, Barcelona
12 x 17 cm



ANDREAS M. KAUFMANN
Stuffed Silence [Silenci farcit], 2007
Publicació. Llibre d'artista. Espai Zero1, Olot
21 x 15 cm



ON KAWARA
One million years [Un milió d'anys], 1999
Publicació. Llibre d'artista. Editions Micheline Szwajcer and Michèle Didier, Brussels
14,4 x 10,5 cm (x2)



SHEN LIANG
Book Cover Series [Sèrie de cobertes de llibres], 2005
Pintura. Oli sobre tela
60 x 50 cm (x24)



SHEN LIANG
Beijing Opera Series [Sèrie de l'Opera de Beijing], 2005
Pintura. Oli sobre tela
180 x 150 cm



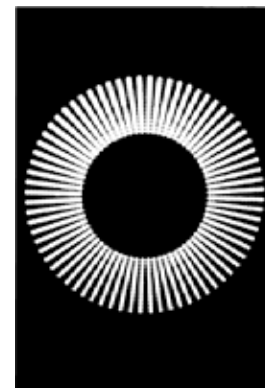
DANIEL JACOBY
Traducción recursiva de titulares, 2008
Publicació. Llibre d'artista. Save as...
Publicacions, Barcelona
21 x 15 cm



DANIEL JACOBY
Pronóstico del tiempo per al 20 de febrer dels propers 100 anys, 2009
Publicació. Llibre d'artista. Cru, Figueres
21 x 15 cm



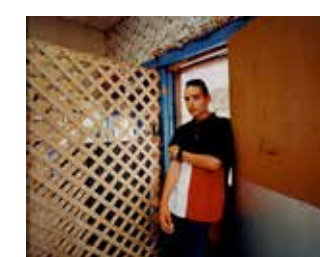
CHRISTIAN JANKOWSKI
Flock, 2002
Videoinstal·lació. Vídeo, DVD i pòsters serigrafats
12' 15" i 68 x 87,5 cm (x5)



ANN VERONICA JANSENS
AX, 2006
Objecte. Diode electroluminiscent
50 cm Ø



ESKO MÄNNIKKÖ
Martin, 1997
Fotografia. C-Print
63 x 73 cm



ESKO MÄNNIKKÖ
Ray, 1996
Fotografia. C-Print
78 x 93 cm



ESKO MÄNNIKKÖ
Kiuvaniemi, 1991
Fotografia. C-Print
55 x 65 cm



ESKO MÄNNIKKÖ
Hyrnsalmi, 1994
Fotografia. C-Print
41 x 50 cm



NINA KATCHADOURIAN
Head of Spain [Cap d'Espanya], 2008
Objecte. Mapa de paper dissecionat i capsa
25 x 25 cm



ANDREAS M. KAUFMANN
Video painting / Video d'ameublement N°2 [Video pintura / Video mobiliari núm. 2], 1996
Vídeo. DVD, b/n, sense so
Bucle



ANDREAS M. KAUFMANN
Die Erschaffung der Welt [La creació del món], 1993
Fotografia. Cibachrome
25 x 25 cm (x2)



ANDREAS M. KAUFMANN
Your eyes are not pained by what you see [Els teus ulls no pateixen pel que veus], 2002-2004
Publicació. Llibre d'artista. Revolver, Frankfurt
24,9 x 17,5 cm



ESKO MÄNNIKKÖ
Passer Domesticus?, 2001
Fotografia. C-Print
57 x 67 cm



ESKO MÄNNIKKÖ
Rapakivi?, 2001
Fotografia. C-Print
50 x 60 cm



ESKO MÄNNIKKÖ
Nuphar Lutea?, 2001
Fotografia. C-Print
46 x 54 cm



ESKO MÄNNIKKÖ
Sander Lucioperca, 2002
Fotografia. C-Print
48 x 56 cm



ESKO MÄNNIKKÖ
Stone [Pedra], 2001
Fotografia. C-Print
57 x 74 cm



ESKO MÄNNIKKÖ
Sheep? [Ovella?], 2001
Fotografia. C-Print
60 x 71 cm



ESKO MÄNNIKKÖ
Mandibula?, 2001
Fotografia. C-Print
49 x 57 cm



ESKO MÄNNIKKÖ
Maria, 1998
Fotografia. C-Print
97 x 116 cm



JONATHAN MONK
Meeting piece #32 [Peça de trobada #32], 2007
Instal·lació. Vinil roig sobre paret
Dimensions variables



JOAN MOREY
Non Serviam (Getsemani) [No servir (Getsemani)], 2014
Edició. Pòster d'un esdeveniment performàtic
97 x 68 cm



VIK MUNIZ
Saturn devouring one of his sons, after Francisco de Goya (Pictures of Junk) [Saturn devorant a un dels seus fills, a partir de Francisco de Goya (Imatges de la brossa)], 2005
Fotografia. C-Print
228,6 x 180,3 cm



ANTONI MUNTADAS
Portrait [Retrat], 1995
Videoinstal·lació. DVD, color
7' 2" loop
Dimensions variables



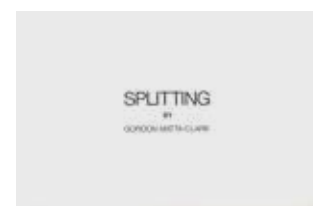
ESKO MÄNNIKKÖ
Marco, 1998
Fotografia. C-Print
102 x 118 cm



ESKO MÄNNIKKÖ
Untitled. Barcelona [Sense títol. Barcelona], 1999
Fotografia. C-Print
68 x 146 cm



MATT MULLICAN
Notating the Cosmology [Anotant la cosmologia], 2009
Publicació. Llibre d'artista.
Les presses du réel, Dijon
16,5 x 24,5 cm



GORDON MATTA-CLARK
Splitting [Partició], 1974
Publicació. Llibre d'artista autopublicat a Nova York, 32 pàgines, grapat, 25 il·lustracions en b/n. Offset imprès i embolcall setinat
17,8 x 28,3 x 0,2 cm
Desplegable: 39,6 x 26,6 cm



ANTONI MUNTADAS
Project (Who? What? Why? How? Where? When? For whom? How much?) [Projecte (Qui? Què? Per què? Com? On? Quan? Per a qui? Quant?)], 2007
Instal·lació. Tinta sobre paper
60 x 45 cm (x9)



ANTONI MUNTADAS
Warning [Advertència], 2002
Fotografia. C-Print
70 x 100 cm



ANTONI MUNTADAS
The Bank [El banc], 1997-2002
Fotografia i serigrafia. Cibachrome
76,5 x 101,5 cm



ANTONI MUNTADAS
Gestes [Gestos], 2003
Publicació. 1 caps amb 55 postals
Bookstorming, París
9 x 14 cm (x55)



PAUL McCARTHY
Pinnocchio Pipenose Household dilemma [El dilema domèstic d'en Pinotxo nas de tub], 1994
Videoinstal·lació. Vestit de Pinotxo i vídeo color
43' 50"



AERNOUT MIK
Park [Parc], 2002
Videoinstal·lació. DVD, color
Dimensions variables



BORIS MIKHAILOV
This man was standing there [Aquell home estava allà dempeus], 2002
Fotografia. C-Print
183,5 x 125,5 cm



BORIS MIKHAILOV
Untitled [Sense títol], 1998
Fotografia. C-Print
180,3 x 121,9 cm



ANTONI MUNTADAS
Derive Veneziane. The Edition [Deriva veneciana. L'edició], 2016
Film i fotografia. ColorPAL, so, HD, 16:9, 30 fotografies
38' i 39 x 21 cm



ANTONI MUNTADAS
Documentos, Actividades, I-III, 1973-1976
Publicació. Document. 77 fulls: il. b/n en sobre de 32,5 x 22,7 cm
Galeria Vandrés, Madrid



BRUCE NAUMAN
Violent Incident Man - Woman Segment [Incident violent home - dona segment], 1986
Vídeo, color, so
30'



JULIAN OPIE
Modern Tower 8 [Torre moderna 8], 2001
Escultura. Vinil i pintura sobre fusta negra
242,3 x 53,6 x 53,6 cm



GABRIEL OROZCO
Drawing [Dibuix], 2002
Fotografia. C-Print
40,6 × 50,8 cm



GABRIEL OROZCO
Roof and Rock [Teulada i roca], 2002
Fotografia. C-Print
40,6 × 50,8 cm



GABRIEL OROZCO
Standing Bicycle [Bicicleta recolzada], 2002
Fotografia. C-Print
40,6 × 50,8 cm



GABRIEL OROZCO
Stone Path [Camí de pedra], 2002
Fotografia. C-Print
40,6 × 50,8 cm



PEREJAUME
S/T (Liceu), 1985
Pintura. Collage
36,5 × 67,8 cm



PEREJAUME
Tres vailetes (tríptic), 1993
Fotografia. Tríptic
169 × 52 cm (x2) i 46 × 35,5 cm



PEREJAUME
Teló seguit, 1999
Vídeo. Color, sense so
Bucle



PEREJAUME
Sala, 2001
Pintura. Oli sobre paper
54 × 96 cm



JOSÉ ÁLVARO PERDICES
47 Names [47 noms], 2004
Film. DVD, color, so
12' 52"



JOSÉ ÁLVARO PERDICES
S/T (Gritos), 2003
Fotografia. C-Print
185 × 215 cm



JOSÉ ÁLVARO PERDICES
S/T (Gritos), 2003
Fotografia. C-Print
185 × 215 cm



JOSÉ ÁLVARO PERDICES
S/T (Gritos), 2003
Fotografia. C-Print
185 × 215 cm



PEREJAUME
El Montnegre. Escrits; El Montbrugós. Obra reunida; Llibre que em conté. Stromboli, 2001, 2005
Dibuix. Tinta sobre paper
32 × 25 cm (x3)



PEREJAUME
Platea 2000, 2000
Fotografia
51,5 × 244 cm (x2)



PETER PILLER
Haufen [Amuntegament], 2002-2004
Fotografia. C-Print
24,7 × 24,7 cm (x9)



PETER PILLER
Don't hate the player. Hate the game [No odiis al jugador. Odia el joc], 2016
Pòster. Ed. Galeria ProjecteSD, Barcelona
59 × 42 cm



PEREJAUME
Plat daurat, 1993
Pintura. Oli sobre fusta
36,5 × 103,5 cm



PEREJAUME
Aparició de la pintura blava, 2000
Pintura. Oli sobre fusta
16 × 21 cm



PEREJAUME
Signatura, 1997
Objecte. Trompeta de llautó
60 × 180 × 60 cm



PEREJAUME
Serpentines, 2001
Pintura. Oli sobre fusta
16,5 × 20,5 cm



ARCHIV PETER PILLER
Zeitung [Diari], 2007
Publicació. Llibre d'artista.
JRP|Ringier Kunstverlag, Zürich
28 × 28 cm



ARCHIV PETER PILLER
Materialen (A) [Materials (A)], 2005
Publicació. Llibre d'artista. Witte de With, Rotterdam and Revolver Verlag i Frankfurt am Main, Rotterdam-Frankfurt
20,5 × 15,5 cm



ARCHIV PETER PILLER
Band 9 (Pfeil) [Volum 9 (Fletxa)], 2006
Publicació. Llibre d'artista.
Revolver, Frankfurt
20,3 × 15,5 cm



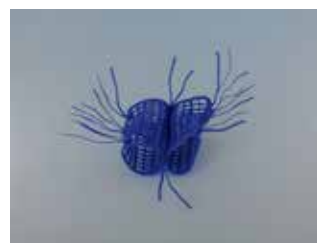
ARCHIV PETER PILLER
Von Erde schöner [De la terra bella], 2004
Publicació. Llibre d'artista.
Revolver, Frankfurt
29,8 × 29,8 cm (x2)



ARCHIV PETER PILLER
Kraft, 2011
Publicació. Llibre d'artista.
JRP|Ringier Kunstverlag, Zürich
15,5 x 11,2 cm



ANA PRADA
Un toque femenino. Globo y vaso,
2003
Fotografia. C-Print
122,5 x 205,5 cm



ANA PRADA
Un toque femenino. Rula y alambre,
2003
Fotografia. C-Print
121 x 157,5 cm



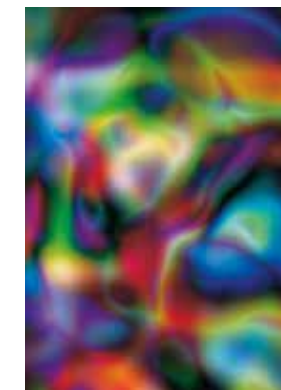
ANA PRADA
Objetos apropiados (Monuments to fiddling). Anónimo, Tate Modern [Objectes apropiats (Monuments per a trivialitzar), Anònim, Tate Modern], 2003
Fotografia. C-Print
97 x 202 cm



THOMAS RUFF
Doppelporträt [Retrat doble], 1996
Fotografia i serigrafia
72 x 102 cm



THOMAS RUFF
dpb.01, 2000
Fotografia. C-Print
185 x 235 cm



THOMAS RUFF
Substrate [Substrat], 2003
Fotografia. Impressió digital
sobre paper fotogràfic
100 x 75 cm (x4)



THOMAS RUFF
Nacht 20 II [Nit 20 II], 1995
Fotografia. C-Print
144,5 x 138,2 cm



ANA PRADA
Objetos apropiados (Monuments to fiddling). MACBA [Objectes apropiats (Monuments per a trivialitzar). MACBA], 2003
Fotografia. C-Print
90 x 221 cm



WILFREDO PRIETO
Un segundo de horizonte, 2010
Instal·lació. Línia làser 360 graus
Dimensions variables



WILFREDO PRIETO
"Note Book" ["Libreta"], 2004
Publicació. Llibre d'artista
Pork Salad Press, Copenhaguen
21 x 14,8 cm



JORGE RIBALTA
Rascacielos, 1992
Fotografia b/n sobre paper
105 x 85 cm



THOMAS RUFF
0436, 2003
Fotografia. C-Print
113 x 148 cm



THOMAS RUFF
Porträt (V. Levchenya) [Retrat (V. Levchenya)], 2000
Fotografia. C-Print
210 x 165 cm



THOMAS RUFF
Porträt (P. Kmyrim) [Retrat (P. Kmyrim)], 2000
Fotografia. C-Print
210 x 165 cm



THOMAS RUFF
w.h.s. 02, 2000
Fotografia. C-Print
176,5 x 237,5 cm



JORGE RIBALTA
R/6-87 n°55 S/T, 1989
Fotografia b/n
85 x 105 cm



JORGE RIBALTA
S/T Ref 389 (cara), 1997
Fotografia. C-Print
140 x 90 cm



THOMAS RUFF
3-D New York (Bronx), 1995
Fotografia. Fotolitografia
30 x 30 cm (x2)



THOMAS RUFF
Doppelporträt [Retrat doble], 1996
Fotografia i serigrafia
72 x 102 cm



THOMAS RUFF
Interieur 14B [Interior 14B], 1980
Fotografia. C-Print
27,2 x 20,3 cm



THOMAS RUFF
Interieur 2C [Interior 2C], 1981
Fotografia. C-Print
27,5 x 20,5 cm



THOMAS RUFF
Zeitungsfoto 018 [Fotografia de diari 018], 1990
Fotografia. C-Print
21,7 x 27,8 cm



THOMAS RUFF
Zeitungsfoto 059 [Fotografia de diari 059], 1990
Fotografia. C-Print
27 x 27,6 cm



THOMAS RUFF
Zeitungsfoto 148 [Fotografia de diari 148], 1990
Fotografia. C-Print
16,5 x 28 cm



THOMAS RUFF
Nude pt21 [Nu pt21], 2000
Fotografia. C-Print
100 x 127 cm



THOMAS RUFF
Maschinen 1100 [Maquinària 1100], 2004
Fotografia. C-Print
130 x 166 cm



THOMAS RUFF
Maschinen 3119 [Maquinària 3119], 2004
Fotografia. C-Print
144 x 113 cm



ALLEN RUPPERSBERG
Konrad Fisher, 2006
Instal·lació. Serigrafia sobre paper
36 x 56 cm (x8)



ALLEN RUPPERSBERG
24 Pieces / A. Ruppertsberg [24 peces / A. Ruppertsberg], 2014
Publicació. Llibre d'artista. Sunday Quality, Los Angeles
20,5 x 15,9 cm



ANRI SALA
Untitled [Sense títol], 2003
Fotografia. Color
40 x 50 cm



FERNANDO SÁNCHEZ CASTILLO
Nada por las patrias, 2014
Múltiple. Llaütó Arts Coming, Barcelona
94 x 6 x 0,3 cm



THOMAS RUFF
jpeg gr01, 2004
Fotografia. C-Print
153,5 x 246,5 cm



FRANCESC RUIZ
Corte Inglés y el Hotel Barceló Sants, 2001
Instal·lació. Fotocòpies b/n sobre paret
200 x 400 cm, 50 x 200 cm i 110 x 200 cm



FRANCESC RUIZ
Soy Sauce, 2004-2005
Publicació. Col·lecció de còmics (núms. 1-4). Fundació Joan Miró, Barcelona
26 x 17 cm (x4)



FRANCESC RUIZ
Soy Sauce, 2014
Publicació. Col·lecció de còmics (núms. 1-6). Fundació Joan Miró, Barcelona
29,7 x 42 cm



ALLAN SEKULA
Self-portrait (Lendo, 12/22/02) [Autoretrat (Lendo, 12/22/02)], 2002
Fotografia. Cibachrome
38 x 53,5 x 5 cm



ALLAN SEKULA
Dripping black trapezoid, 12/22/02 [Trapezoide negre regalimant (Lendo, 12/22/02)], 2002
Fotografia. Cibachrome
101,5 x 70 cm



ALLAN SEKULA
Percebeiros (shellfishers) working and army preparing [Percebeiros (pescadors de mol·luscos) treballant i multitud preparant-se], 2002
Fotografia. Cibachrome
50 x 60,7 cm (x3)



ANDRÉS SERRANO
Le Morgue [El dipòsit de cadàvers], 1992
Fotografia. C-Print
28 x 36 cm



FRANCESC RUIZ
BCN Eye Trip (Eixample) [BCN viatge visual (Eixample)], 2008
Dibuix. Impressió digital sobre paper fotogràfic
166,5 x 122,5 cm



FRANCESC RUIZ
BCN Eye Trip [BCN viatge visual], 2008
Videoinstal·lació. 4 projeccions simultànies, color i animació
9' 08". Dimensions variables



FRANCESC RUIZ
Comic Brick [Còmic totxo], 2009
Instal·lació. Còmics i publicacions
Dimensions variables



FRANCESC RUIZ
Esta es mi playa, 2003
Publicació. Llibre d'artista.
Art 3, Valence
15,5 x 11,5 cm



CINDY SHERMAN
Untitled [Sense títol], 1994
Fotografia. C-Print
127 x 84 cm



DAVID SHRIGLEY
Untitled (Keep your hair on) [Sense títol (Cuida el teu cabell)], 2005
Instal·lació. Acrílic i pintura en spray sobre fusta. 19 peces
Dimensions variables



DAVID SHRIGLEY
Untitled (Mick's costume) [Sense títol (La disfressa d'en Mick)], 1998
Dibuix. Retolador sobre paper
24 x 21 cm



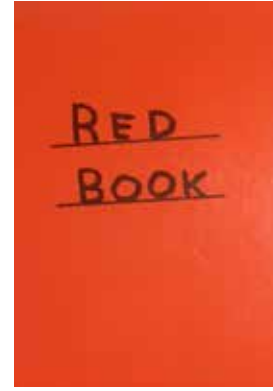
DAVID SHRIGLEY
Untitled (Today I will paint "Ugly Little man in an ugly mood") [Sense títol (Avui pintaré "Petit home lleig de mal humor")], 1998
Dibuix. Retolador sobre paper
24 x 21,5 cm



DAVID SHRIGLEY
Who I am and what I want
[Qui soc i què vull], 2005
Video. DVD, animació, so
7' 23"



DAVID SHRIGLEY
ERR, 2005
Publicació. Llibre d'artista.
ACTAR Book Works, London
21,6 x 15,1 cm



DAVID SHRIGLEY
Red Book [Libro Rojo], 2009
Publicació. Llibre d'artista.
Redstone Press, London
21,6 x 15,3 cm



DAVID SHRIGLEY
Kill your pets [Mata les teves mascotes], 2004
Publicació. Llibre d'artista.
Revolver, Frankfurt
12,5 x 12,5 cm



MONTERRAT SOTO
Tracto perdido III, 1994
Fotografia. Color
123,5 x 123,5 cm



MONTERRAT SOTO
Sin título. Huella 32, 2004
Fotografia. Color
50 x 100 cm



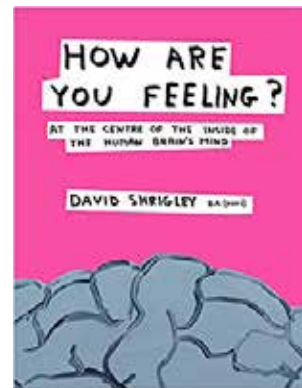
MONTERRAT SOTO
Sin título. Huella 42, 2004
Fotografia. Color
75 x 150 cm



MONTERRAT SOTO
Sin título. Huella 44, 2004
Fotografia. Color
90 x 100 cm



DAVID SHRIGLEY
Worried Noodles (The Empty Sleeve)
[Fideus preocupats (La màniga buida)], 2005
Publicació. Llibre d'artista.
Tomlab, Germany
31 x 31 cm



DAVID SHRIGLEY
How are you feeling? As the centre of the inside of the human brain's mind [Com et sents? Com el centre del interior de la ment del cervell humà], 2012
Publicació. Llibre d'artista.
Canongate Books, Edinburgh
19,8 x 15 cm



DAVID SHRIGLEY
Eyes [Ulls], 2016
Gravat. Xilografia
70 x 50 cm



DAVID SHRIGLEY
You can not [No pots], 2007
Gravat. Serigrafia
130 x 98 cm



MONTERRAT SOTO
Sin título. Huella 46, 2004
Fotografia. Color
80 x 200 cm



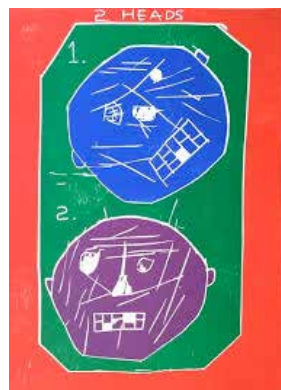
MONTERRAT SOTO
Tracto perdido II, 1994
Fotografia. Color
94 x 180 cm



JACK STRANGE
Lecture of life inside a human cell
[Conferència de vida dins d'una cèl·lula humana], 2010
Objecte. Fang, tinta, DV
Dimensions variables



THOMAS STRUTH
Gemüse Markt, Wuhan [Mercat de verdures, Wuhan], 1995
Fotografia. C-Print sobre Diasec
136,5 x 161,9 cm



DAVID SHRIGLEY
Two heads [Dos caps], 2016
Gravat. Xilografia
70 x 50 cm



SANTIAGO SIERRA
Edificio iluminado, calle Arcos de Belén n.º 2
Mexico. August 2003, 2005
Fotografia b/n
246 x 150 cm



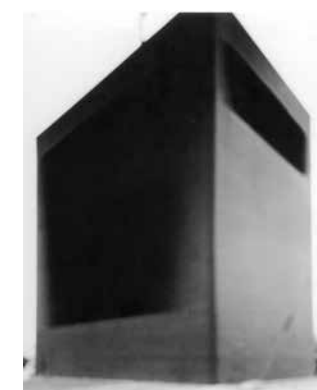
NEDKO SOLAKOV
Heroic stories #1 - #9 [Històries heroiques #1 - #9], 2006
Dibuix. Tinta i aiguada sobre paper
43 x 34 cm (x9)



NEDKO SOLAKOV
A Hesitate Sun [Un sol tubejant], 2007
Pintura. Pintura sobre tela
101 x 134 cm



THOMAS STRUTH
Times Square N.Y., 2000
Fotografia. C-Print
179,3 x 212 cm



HIROSHI SUGIMOTO
Signal Box - Herzog & de Meuron, 1998
Fotografia. Gelatina de bromur de plata
63,5 x 50,8 cm



HIROSHI SUGIMOTO
Fagus Schuhleistenfabrik - W. Groupius and A., 1998
Fotografia. Gelatina de bromur de plata
63,5 x 50,8 cm



FRANK THIEL
Stadt 9/07 (Berlin)
[Ciutat 9/07 (Berlin)], 2000
Fotografia. C-Print
210 x 165 cm



WOLFGANG TILLMANS
Rats on Trash Bags [Rates en bosses de brossa], 1995
Fotografia. C-Print
40,5 x 30,5 cm



WOLFGANG TILLMANS
Still Life Grays Inn Road II [Bodegó de Grays Inn Road II], 1999
Fotografia. C-Print
30 x 40 cm



WOLFGANG TILLMANS
White Jeans on White [Pantalons blancs sobre blanc], 1991
Fotografia. C-Print
30 x 40 cm



WOLFGANG TILLMANS
Alex and Lutz looking at Crotch [Alex i Lutz mirant a Crotch], 1991
Fotografia. C-Print
40,5 x 29,8 cm



EULÀLIA VALLDOSERA
Columna, I. Serie: Burns.
Fotografia #10, 1990
Fotografia color en suport de fusta
145 x 100 cm



EULÀLIA VALLDOSERA
Loop [Bucle], 1995
Video, color, so 4'



EULÀLIA VALLDOSERA
El melic del món, 1990-1991
Instal·lació composta per terra, video, text i escombria
Dimensions variables



PEP VIDAL
Oli d'una olivera, 2016
Escultura. Pots de vidre, 752 ml d'oli d'oliva i restes orgàniques
Dimensions variables



SPENCER TUNICK
Barcelona (Institut de Cultura), 2003
Fotografia. C-Print sobre plexiglàs
180,3 x 226,7 cm



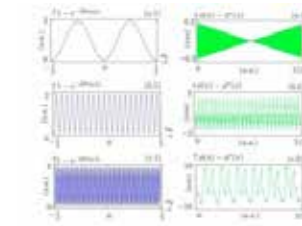
IGNACIO URIARTE
Archivadores en archivo, 2005
Video. Color
8' 21"



IGNACIO URIARTE
Four Geometry sets [Quatre conjunts geomètrics], 2011
Publicació. Llibre d'artista. The Flames, Barcelona
24 x 16,5 cm



EULÀLIA VALLDOSERA
La panxa de la terra, I. Sèrie: El melic del món. Tintes #65, 1990
Dibuix. Tinta sobre paper
136 x 106 cm



PEP VIDAL
Desarrollo de algoritmos numéricos para el cálculo de la topografía de los espejos para un sincrotrón, 2014
Publicació. Tesi doctoral UAB. Barcelona
21 x 29,7 cm



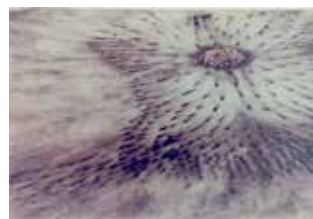
PEP VIDAL
Teoria de la mesura núm. 21, 2017
Dibuix. Tinta sobre paper
29,7 x 21 cm



PEP VIDAL
Teoria de la mesura núm. 23, 2017
Dibuix. Tinta sobre paper
29,7 x 21 cm



JEFF WALL
Rear, 304E. 25 Ave., Vancouver. May 1997. 1.14 & 1.17 pm [Darrera, 304E. Avenida 25, Vancouver. Maig 1997. 1.14 & 1.17 pm], 1997
Fotografia a les sals de plata
246,6 x 363,5 cm



EULÀLIA VALLDOSERA
Escombrada III. Sèrie: El melic del món. Fotografies #7, 1990-1991
Fotografia. C-Print sobre fusta
90 x 130 cm



EULÀLIA VALLDOSERA
Estadi III. Sèrie: El melic del món. Fotografies #4, 1990-1991
Fotografia. C-Print
100 x 145 cm



EULÀLIA VALLDOSERA
Estructura humana: Descomposició. Sèrie: El melic del món. Tintes #103, 1990
Dibuix. Tinta sobre paper
150 x 70 cm



EULÀLIA VALLDOSERA
Maleta. Serie: Maleta. Fotografia #7, 1994
Fotografia. Color
146 x 160 cm



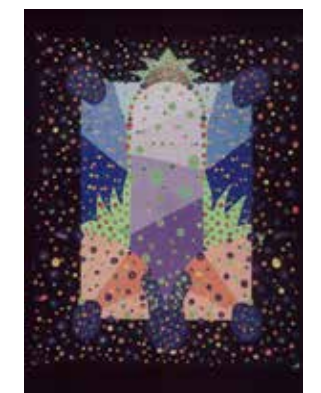
GILLIAN WEARING
Signs that say... Come back Mary [Cartells que diuen... torna Mary], 1993
Fotografia. C-Print sobre alumini
40,5 x 30,5 cm



GILLIAN WEARING
Self-portrait as my mother Jean Gregory [Autoretrat com la meva mare Jean Gregory], 2003
Fotografia. Gelatina de bromur de plata sobre alumini
137,2 x 116,9 cm



GILLIAN WEARING
Olia, 2003
Fotografia. Cibachrome
62 x 52 cm



ZUSH
Queni, 1971
Pintura. Oli sobre tela
24 x 18 cm



ZUSH
Atzahar, 1969
Pintura. Acrílic sobre tela
74 x 55 cm



ZUSH
Cara azul y negra, 1964
Pintura. Collage sobre fusta
104 x 75 cm



ZUSH
Bozo de la bienal, 1967
Dibuix. Tècnica mixta sobre fusta
122 x 162 cm



ZUSH
Utso '99 n.º 3, 1999
Dibuix. Tècnica mixta sobre paper
77 x 148 cm



ZUSH
Dib pas, 1964
Dibuix. Collage
40 x 32 cm



ZUSH
Luecia I, 1964
Dibuix. Paper cartró
32 x 29 cm



ZUSH
Esdrivo volado, 2002
Dibuix. Tècnica mixta sobre paper
40,5 x 30 cm



ZUSH
Sunevlit, 2004
Dibuix. Tècnica mixta sobre paper
29,5 x 11,7 cm



ZUSH
Vesutra dru, 1999-2000
Dibuix. Tècnica mixta sobre paper
57 x 76 cm



ZUSH
Umasido, 1989
Dibuix. Tècnica mixta sobre tela
160,5 x 201 cm



ZUSH
Don't make me locs, 1982
Dibuix. Tècnica mixta sobre paper
28 x 35,5 cm



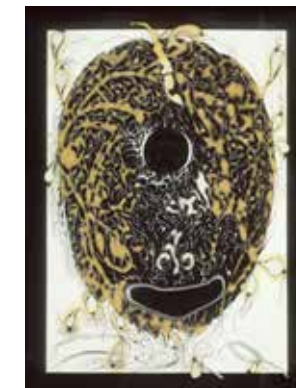
ZUSH
Sarudo dovist, 1989
Dibuix. Tècnica mixta sobre paper
30,5 x 70,5 cm



ZUSH
Book sovist, 1989-1997
Publicació. Llibre d'artista.
Autoedició, Barcelona
22,4 x 17 x 4 cm



ZUSH
Uroxos, 1994
Publicació. Llibre d'artista.
Autoedició, Barcelona
20,5 x 15,5 x 3 cm



ZUSH
Edro, 1999
Dibuix. Tècnica mixta sobre paper
29,5 x 21 cm



ZUSH
Sarudra, 1987
Dibuix. Tècnica mixta sobre paper
76 x 50 cm



ZUSH
Reflexió sobre el sexe ita sored, 1988
Dibuix.
Tècnica mixta sobre paper
198,5 x 27 cm



ZUSH
Oudra, 1999
Dibuix. Tècnica mixta sobre paper
29,5 x 20,5 cm



ZUSH
S/T Chica con pistolas, 1999
Dibuix. Collage
40 x 33 cm

Concepte i edició
Montse Badia
Cal Cego. Col·lecció d'Art Contemporani

Disseny gràfic
Alex Gifreu

© Textos
David Armengol
Montse Badia
Pilar Bonet
Roser Figueras
David G. Torres
Josep Inglada
Raimundas Malašauskas
Martí Manen
Frederic Montornés
Laurence Rassel

Catalogació
Marisa Pérez Vázquez

Traduccions a l'anglès
Graham Thomson

Traduccions al català
Marina Vives Cabré

Traducció del francès al castellà (text Laurence Rassel)
Hector Acuña

Fotografies
© de les obres reproduïdes: els seus autors
© Antoni Abad, Joseph Beuys, Bleda y Rosa, Jean-Marc Bustamante, Nuria Canal, Daniel Canogar, Toni Cragg, Hans-Peter Feldmann, Roland Fischer, Joan Fontcuberta, Alicia Framis, Douglas Gordon, Thomas Hirschhorn, Candida Höfer, Carsten Höller, Craigie Horsfield, Pierre Huyghe, Ann-Veronica Janssens, Gordon Matta-Clark, Boris Mikhailov, Vik Muniz, Antoni Muntadas, Bruce Nauman, Perejaume, Jorge Ribalta, Thomas Ruff, Frank Thiel, Anri Sala, Santiago Sierra, Julian Opie, Peter Piller, Wilfredo Prieto, Montserrat Soto, Eulàlia Valldosera, Ignacio Uriarte, Zush, VEGAP, Barcelona, 2018
© Fundació Joan Brossa, VEGAP, Barcelona, 2018
© Andreas Gursky / VEGAP, 2018, Courtesy Sprüth Magers Berlin London
© Estate of Gordon Matta-Clark/VEGAP, Barcelona, 2018
de les fotografies de viatges del Màster en Art Actual: © Onofre Bachiller dels retrats dels col·leccionistes: © Hugo de la Rosa
de les fotografies de l'exposició *Iceberg*: © Andreas M. Kaufmann
de les fotografies de l'exposició *El relat d'una exposició*: © M|A|C (J. Bruçet)
de les fotografies de *Non Serviam (Getsemani)* de Joan Morey:
© Teddy Iborra Wicksteed
de les cerimònies de l'oli Miralda i Joan Morey: © Montse Figuerola
de les fotografies de *Viaje de novios*: © Javier Codesal
de les fotografies de l'exposició *Perdidos en la ciudad*: © IVAM

Impressió
Gràfiques Trema

ISBN
978-84-697-8392-4

Dipòsit legal
T-1433-2017

© Cal Cego. Col·lecció d'Art Contemporani, Barcelona
Primera edició, desembre de 2017

Agraïments

Com agrair a totes les persones i institucions amb les quals hem treballat, col·laborat, après, gaudit i ens han acompanyat durant aquests anys?

Començant amb els moments previs al projecte Cal Cego, la nostra gratitud a la inestimable guia i ajut de la Galeria Estrany-de la Mota (i serveixi aquesta menció com a record i homenatge a Antoni Estrany).

Gràcies a les galeries d'art que contribueixen a potenciar i donar a conèixer els treballs dels artistes.

Gràcies a tots els crítics i comissaris que han escrit textos a la nostra pàgina web i també han col·laborat en diverses activitats.

Gràcies a IL3-Univesitat de Barcelona per acompanyar-nos en l'aventura del Màster, als seus directors, tutors i a la comunitat d'alumnes i exalumnes del Màster.

Gràcies a tots els que han col·laborat a LiteARTura i a la seva impulsora, Helena Rotés.

Gràcies a tots els artistes que han compartit amb nosaltres les produccions relacionades amb l'oli (Antoni Miralda, Ignasi Aballí, Patricia Dauder, Joan Morey, Lúa Coderch, Pep Vidal, Rafel G. Bianchi) i als artistes i col·laboradors que ens han permès compartir amb ells l'aventura de les produccions (Javier Codesal, Enric Farrés-Duran).

Gràcies als museus amb els quals col·laborem amb obres en comodat (MACBA, IVAM), així com a totes les institucions i iniciatives amb les quals hem col·laborat o hem cedit obra per a exposicions i altres projectes.

Gràcies a família i amics que, d'una o una altra manera, us heu unit i implicat en aquest projecte.

I, molt especialment, gràcies als artistes per obrir la nostra mirada a perspectives diferents.

