

UN CUARTO
CÁLIDO
(TOMA ESTAS
PAREDES POR PIEL)

Colección Avelino Marín



**VERÓNICAS
MURCIA**

**COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE
MURCIA | AUTONOMOUS COMMUNITY OF THE
REGION OF MURCIA**

Fernando López Miras

Presidente | President

Carmen María Conesa Nieto

Consejera de Turismo, Cultura, Juventud y Deportes
Regional Minister of Tourism, Culture, Youth, and
Sports

Juan Antonio Lorca Sánchez

Secretario General de la Consejería | Secretary General
of the Ministry

Manuel Cebrián López

Director General del Instituto de las Industrias
Culturales y las Artes | General Director of the Institute
for Cultural Industries and the Art

EXPOSICIÓN | EXHIBITION

Mª Ángeles Sánchez Rígal

Comisaria | Curator

Rosa Miñano Pintor

Responsable Sala Verónicas | Head Sala Verónicas

Mari Carmen Ros Fernández

Coordinación | Coordination

Expomed S.L.

Montaje | Installation

AXA ART

Seguros | Insurance

Expomed S.L

Transporte | Transport

Rotulaciones Meseguer

Gráfica | Graphic design

PUBLICACIÓN | PUBLICATION

Instituto de las Industrias Culturales y las Artes

Publica | Publisher

Mª Ángeles Sánchez Rígal

Javier Peña

Chema de Francisco Guinea

Jesús Alcaide

Isabel Durante Asensio

Lluís Alexandre Casanovas Blanco

Textos | Texts

Charles Davis

Traductor al inglés | English translator

Atosío

Diseño | Design

David Frutos

José Filemón

Fotografías | Photographs

Pictocoop

Impresión | Printer

© textos | texts: **autores y editores** | authors and editors

© imágenes | images: **autores y editores** | authors and
editors

ISBN: 978-84-19052-35-3

Depósito legal: MU 726-2024

Agradecimientos:

Avelino Marín

Luis Leao

Equipo Galería Artnueve

Verónicas. Murcia. 2024

CARMEN CONESA

Consejera de Turismo, Cultura, Juventud y Deportes

La enfermedad del enamoramiento

Ni puertas ni límites, solo flechazos y enamoramientos. Avelino Marín está enfermo, pero no es grave. Su enfermedad es el enamoramiento con las obras de arte. Busca, junta, estudia, conserva y es depositario de más de un millar de obras que colecciona con un único criterio: el flechazo, el amor que súbitamente siente al contemplarlas.

‘Un cuarto cálido (Toma estas paredes por piel)’ recoge en la Sala Verónicas una cuidada selección de obras que abordan temas como la vulnerabilidad, la naturaleza o la identidad. Más de medio centenar de flechazos de Avelino con esculturas, pinturas, obras fotográficas o video instalación.

Flechazos que no vienen por quien firma la obra, sino por el sentimiento que le produce. Un desasosiego placentero y amoroso de un coleccionista de nacimiento, que no se mueve por consideraciones económicas, sino por una responsabilidad de guardián y custodio del arte como patrimonio de la humanidad para que todos lo podamos ver y disfrutar, como él hizo cuando descubrió la pieza en esta o aquella galería y la compró al instante...o cuando con perseverancia logró adquirirla años después.

En la Sala Verónicas vamos a poder disfrutar de la enfermedad del enamoramiento de Avelino Marín, a quien se le despertó su vocación de coleccionista de arte en la iglesia y el recibidor de la casa del cura de Dolores de Pacheco, en la que había un árbol seco con objetos antiguos colgados. Hoy, su pasión está recogida en Casa para dos Coleccionistas en Los Alcázares, pero también entre los muros de Verónicas, en una exposición que es un alegato al amor y al ecosistema cultural de artistas, comisarios, galeristas, coleccionistas, instituciones y público en general.

M^a ÁNGELES SÁNCHEZ RIGAL

Comisaria y gestora cultural, directora de Artnueve

Un cuarto cálido (*Toma estas paredes por piel*) es el proyecto expositivo que reúne una cuidada y estratégica selección de piezas pertenecientes a la colección de Avelino Marín, un coleccionista internacional de referencia en la Región de Murcia que ha reunido un valioso número de obras de arte actuando desde nuestro territorio, consolidándose como una figura de suma importancia en el coleccionismo nacional.

Toda colección está construida como un relato, una historia que explica el mundo en que vivimos de una manera nueva. Un punto de vista que parte de la propia vivencia del coleccionista y que se va configurando como un entramado donde los artistas, las instituciones, los curadores y los gestores se van incorporando en un proyecto que progresiva en el tiempo y que termina generando una identidad propia.

Un agente cultural activo como es Avelino Marín manifiesta su pasión por el arte a través de una tenacidad inquebrantable. Comienza interesándose por el arte más cercano, el que se produce en su ciudad, y a partir de ahí, construye un proyecto donde el arte local convive con los nombres más consolidados del arte internacional. En este tiempo ha adquirido obras cuyo interés subyace en piezas que comparten un tono común, artistas que trabajan desde la sutileza, el enigma o la melancolía; aspectos que forman parte del inicio de la actividad creativa y que todos ellos observan. Además, en este proyecto se mostrarán obras de las tres últimas décadas con temas que atañan a todo el planeta, como la vulnerabilidad, la naturaleza o la identidad.

En esta exposición conviven obras de artistas que forman parte destacada de la Historia del arte como:

A Warm Room (Take These Walls as a Skin) is an exhibition project that brings together a careful and strategic selection of pieces from the collection of Avelino Marín, a leading international collector in the Region of Murcia, who has assembled a valuable array of artworks, operating from our territory, confirming his position as a figure of the highest importance in art collecting in Spain.

Every collection is built as a narrative, a story that offers a new explanation of the world we live in, a point of view that starts from the collector's own experience and takes shape as a framework in which artists, institutions, curators and managers gradually become part of a project that progresses over time and ends up creating an identity of its own.

Active cultural agents like Avelino Marín show their passion for art through unwavering tenacity. They begin by taking an interest in the art that is closest to them, produced in their own city, and from there they construct a project in which local art lives side by side with the most well-established international names. During this time they have acquired works with an underlying interest in pieces that share a common tone, artists who work in a subtle, enigmatic or melancholy vein, features that are part of the initiation of creative activity and to which they all conform. Moreover, this project will show works from the last three decades with themes that concern the whole planet, such as vulnerability, nature and identity.

In this exhibition, works by artists with a distinguished place in art history, such as Frank Thiel, Hannah Collins, Joseph Beuys, Santiago Sierra and Tony Oursler, can be found alongside and in dialogue with contemporary artists from the national scene, including Nico Munuera, Manuel M. Romero, Javier Pividal,

Frank Thiel, Hannah Collins, Joseph Beuys, Santiago Sierra o Tony Oursler que dialogan con artistas contemporáneos del panorama nacional como: Nico Munuera, Manuel M. Romero, Javier Pividal, Álvaro Albaladejo, Sergio Porlán o Pablo Capitán del Río; estableciéndose así una fructífera relación entre generaciones y demostrando que el lenguaje del arte es transversal a modas pasajeras, manteniendo un tono continuado a través del tiempo.

Es vital incentivar la práctica del colecciónismo mostrando la actividad de este gran mecenas que ha atesorado una imponente colección de más de 1.800 piezas. Encontramos, entre esta exposición, artistas de gran prestigio que conviven junto con artistas emergentes, por esto se pone de manifiesto la importancia del colecciónismo en la consolidación de las industrias culturales como una iniciativa de ámbito privado que fomenta la carrera de los artistas, genera riqueza al entorno y visibiliza la cultura.

Es bueno recordar lo emocionante y fascinante que es el arte, y es en estas ocasiones cuando podemos disfrutarlo de manera más nítida, recorriendo los espacios artísticos que genera esta exposición. Una oportunidad para conocer aquellas historias que han sido custodiadas como tesoros por su promotor y que ahora comparte con todos; a la vez que se concede esa merecida visibilidad a los coleccionistas para que sigan animados en la labor de apoyo a los artistas.

Este es un conjunto ambicioso, exquisito y sincero de obras de arte que arrojan luz sobre la sociedad en la que nos ha tocado vivir.

La colección gira en torno a tres ejes conceptuales que resumen los intereses en los que se centra el hilo argumental de la exposición. Estos ejes son: 'el hábitat, el animal y el cuerpo'. Podemos encontrar

Álvaro Albaladejo, Sergio Porlán and Pablo Capitán del Río; this establishes a fruitful relationship between generations and demonstrates that the language of art cuts across passing fashions, maintaining a consistent tone over time.

It is vital to encourage the practice of collecting by showing the activity of this great patron who has amassed a spectacular collection of over 1,800 works. Among the contents of this exhibition we find highly prestigious figures sharing the space with emerging artists; that is why we highlight the importance of collecting in consolidating the cultural industries as a private-sector initiative that promotes the careers of artists, generates wealth for the ecosystem and raises awareness of culture.

It is good to remember how exciting and fascinating art is, and it is on occasions like this that we can enjoy it more vividly, by walking around the artistic spaces created by this exhibition. It is an opportunity to get to know those histories that have been preserved as treasures by their promoter and that he is now sharing with everyone; at the same time, it gives collectors this well-deserved visibility so that they continue to be encouraged in their work of supporting artists. It is an ambitious, exquisite and deeply felt group of artworks, which shed light on the society in which we find ourselves living.

The collection is structured around three conceptual dimensions that sum up the interests on which the storyline of the exhibition focuses. These dimensions are habitat, animals and the body. We can find common lines, on the understanding that every collecting process entails a multiplicity of pieces, and therefore, in this case, we have selected those that are related aesthetically and in terms of their meaning.

Líneas comunes entendiendo que toda acción de colección implicar implica que haya una multiplicidad de piezas, por lo que, en este caso, hemos seleccionado las que son afines según su estética y su significado.

La cuestión del habitar, tantas veces abordada por los artistas y a la vez, metáfora de una colección -recordemos la casa de los propios coleccionistas donde el continente para el arte es a la vez el lugar donde ellos viven-, hace que nos encontrremos con arquitecturas representadas como maquetas, esculturas o dibujos, con una importante presencia de fotografía de gran formato. Hemos seleccionado varios trabajos fotográficos donde se muestra una arquitectura en proceso, formas que, a modo de esqueletos, se relacionan con la parte animal y corpórea de la exposición; en cualquier caso, espacios connotados, políticos, que albergan historias y que son testigos del tiempo y la cultura en la que se erigen. Las piezas de Santiago Sierra y Hannah Collins son ejemplos de esta selección.

Aludimos a la idea de Heidegger en la que ‘el habitar’ no se reduce a la estandarización de las construcciones, sino que es una formalización alineada con la vida subjetiva, con la emotividad y experiencia de los moradores y que adquiere una dimensión trascendente, no estructural. Por esta razón hemos elegido una serie de piezas donde la arquitectura se muestra enigmática, inhóspita a veces, como un reflejo de la sociedad contemporánea.

El animal también tiene una clara presencia en esta selección. En la cultura occidental ha representado la conexión con el subconsciente, la parte más irracional y salvaje que se presenta como una pulsión hacia la sombra, hacia el camuflaje. Las representaciones de animales abundan, y lo hacen

The question of habitation, which has been addressed so many times by artists and is at the same time a metaphor for a collection – remember the houses of collectors themselves, where the container for the art is also the place where they live – leads us to encounter architecture represented as models, sculptures or drawings, with a substantial amount of large-format photography. We have selected several photographic works that show architecture in progress, forms that are related, like skeletons, to the animal and corporeal part of the exhibition; in any case, conned, political spaces that harbour stories and bear witness to the time and the culture in which they were built. The pieces by Santiago Sierra and Hannah Collins are examples of this selection.

We refer to Heidegger's idea whereby “inhabiting” is not reduced to standardization of constructions, but rather is a formalization aligned with the subjective life, with the emotionality and experience of the occupants, which acquires a transcendent, non-structural dimension. For this reason we have chosen a series of pieces in which architecture is shown to be enigmatic, sometimes inhospitable, as a reflection of contemporary society.

Animals are also clearly present in this selection. In Western culture they have represented the connection with the subconscious, our wildest, most irrational part, portrayed as a impulse towards shadow, towards camouflage. Depictions of animals abound, and do so on the assumption of an enigmatic animal, made of shadows, of scraps, totemic, related to nature, as in the case of the piece by Pablo Capitán del Río or the work of Xavier Mascaró, which stands imposingly at the crossing of this room.

bajo la premisa de un animal enigmático, hecho de sombras, de retazos, totémicos, relacionados con la naturaleza como en el caso de la pieza de Pablo Capitán del Río o en el de la obra de Xavier Mascaró, que ocupa imponente el crucero de esta sala.

El cuerpo aparece en la exposición como un cuerpo fragmentado, poliédrico y múltiple. Hay en la colección una especial atención a recopilar fotografías de retratos, muchas veces de artistas que se auto representan. Es el caso de Joseph Beuys o Andy Warhol. Resultado de una visión postmoderna del sujeto, vemos un cuerpo que está hecho a base de fragmentos, un cuerpo no-normativo, disidente, que cuestiona la identidad de sí mismo; y es esa idea de conocerse y reconocerse a través de los demás, a partir de la mirada de los artistas, la que hace que los coleccionistas también sean un cuerpo múltiple, hecho de experiencias, de obras, de gestos propios y ajenos.

Planteamos una instalación en la que una recopilación de fotografías interactúa con una pieza de vídeo de Tony Ousler, generando un retablo de imágenes de cuerpos que potencian su carácter fragmentario para hacerlos dialogar con la pieza de vídeo, que a su vez enlaza con la idea de animal, ya que es un cuerpo surrealista y enigmático.

Un cuarto cálido (Toma estas paredes por piel) recoge un ‘cuerpo’ de trabajo que invita al espectador a ser parte cómplice del mismo, a completar con su experiencia lo que los artistas indican, a ponerse en la piel de los coleccionistas que han ido mudándola para compartirla ahora con nosotros, desde la complicidad y el entusiasmo de la vivencia del arte.

The body is shown in the exhibition as fragmented, multifaceted and multiple. Special attention is paid in the collection to compiling photographs of portraits, in many cases of artists depicting themselves. This is true of Joseph Beuys or Andy Warhol. As a result of a postmodern view of the subject, we see a body that is made from fragments, a non-normative, dissident body that questions its own identity; and it is that idea of knowing oneself and recognizing oneself through others, from the gaze of artists, that turns collectors too into a multiple body, made of experiences, of works, of gestures of their own and of others.

We present a installation in which a compilation of photographs interacts with a video piece by Tony Ousler, creating an altarpiece of images of bodies that reinforces their fragmentary nature, making them engage in a dialogue with the video piece, which in turn links with the idea of the animal, as it is a surrealistic, enigmatic body.

A Warm Room (Take These Walls as a Skin) brings together a “body” of work that invites viewers to become party to it, to complete the artists’ indications with their experience, to put themselves in the skin of the collectors who have gradually transformed it to share it with us now, with empathy and enthusiasm for the experience of art.

CHEMA DE FRANCISCO GUINEA

Comisario y gestor cultural, director de Estampa

La continua búsqueda de la belleza. O el afán de verdad en la colección de Avelino Marín

Durante más de cuatro décadas Avelino Marín lleva comprando y rastreando, a veces hasta persiguiendo, obras de arte, de música, arquitectura, diseño y danza, en una búsqueda -a la luz de su intensidad- diríase que obsesiva, de la belleza.

Como nos ha comentado en alguna ocasión el psiquiatra y coleccionista español Luis Caballero, colecionar obras de arte comporta la acción inesperada, paulatina e inexorable de crear un mundo propio. Aquel que se empeña en comprar una y otra vez obras de arte para su colección, persigue inconscientemente resolver una utopía personal, una inalcanzable forma del mundo reflejada y reunida en las obras que elige.

Y así, del mismo modo que la investigación científica busca la verdad, en el territorio comanche de la creación artística se persigue a la belleza, a la excelencia de las ideas, o lo que cada uno entendamos por lo bello, lo extraordinario, lo que nos estremece o conmueve y aquello que convoca el ideal o las ideas que tratamos de alcanzar, de comprender gracias a la mediación de las obras de arte que hacemos nuestras mediante el afán coleccionista.

Pues comprar una obra de arte significa hacerse responsable de los asuntos y trasuntos que aquella promociona; custodios, protectores y aun más, intérpretes privilegiados cuyos significados hacemos nuestros al completar su sentido mediante su posesión. Algunas obras extraordinarias terminan de madurar con sus coleccionistas. Pues verdaderamente, no otra cosa es poseer obras de arte, sino asumir las ideas que las configuran -más que

The Constant Quest for Beauty, or the Thirst for Truth in the Avelino Marín Collection

For more than four decades Avelino Marín has been buying and tracking down – sometimes even chasing – works of art, music, architecture, design and dance, in a quest that might be called obsessive, considering its intensity, for beauty.

As the Spanish psychiatrist and collector Luis Caballero has sometimes remarked, collecting artworks entails the unexpected, gradual and inexorable action of creating a world of one's own. Those who persist in repeatedly buying works of art for their collection are unconsciously seeking to resolve a personal utopia, an unattainable form of the world reflected and assembled in the works they choose.

And so, just as scientific research seeks truth, in the Wild West of creative art we pursue beauty, excellence of ideas, or whatever each of us considers the beautiful, the extraordinary, what stirs or moves us and what summons up the ideal or ideas we are trying to reach and understand through the intercession of the artworks we make our own by our thirst for collecting.

For buying a work of art means taking responsibility for the ramifications it leads to: guards, protection, and especially exceptional interpreters whose readings we make our own by completing their meaning through possessing them. Some remarkable works end up maturing with their collectors. But really, owning works of art is simply accepting the ideas that shape them – rather than accumulating objects, most of them are asleep, crated and in storage – and being content with them, always awake in the collector's mind, and moreover encouraging artists to keep on creating, to keep on producing new, improbable worlds.

acumular objetos, la mayoría duermen embalados y guardados- y conformarse uno con ellas, siempre despiertas en el conocimiento del coleccionista, alentando además a los artistas a seguir creando, a seguir produciendo mundos nuevos, improbables. Ese lugar utópico e imposible donde Avelino y Luis reúnen y crean su mundo, le fue encargado al arquitecto Javier Peña Galiano que, durante los años 1999 a 2003 proyectó y creó para ellos: *la Casa para dos Coleccionistas*, en Los Alcázares, Murcia, una casa extraordinaria para vivir con su colección, donde reunir a sus amigos y fortalecer su vínculo con sus obras y las vivificantes y conmovedoras formas de pensamiento que proporcionan.

Allí se guardan y cuelgan las más de mil piezas que los coleccionistas han ido reuniendo con los años. Y allí Avelino y Luis organizan conciertos y representaciones de ópera en torno a la arquitectura tecnológica, experimental, tuneada y multimedia de Peña Galiano; esta casa alberga la vida bajo el gobierno de la belleza, la salud y la emoción estética, meta siempre aplazada e inalcanzable que corre delante suyo sin darles descanso, sin indicarles fin alguno. Para el verdadero coleccionista -y Avelino conoce esto muy bien-, nunca se llega a ningún sitio, su quehacer no responde instrumentalmente a nada, se está en perpetua liza con el arte, en continua y obsesiva carrera tras la belleza.

Cada coleccionista es un mundo, es un proyecto vital de evolución y compromiso. Distintas son sus motivaciones e intenciones, su grado de iniciación y conocimiento del arte, de las diferentes disciplinas de la creación contemporánea, de su grado de vocación social, personal y financiera. Aquellos quienes dedican gran parte de su vida y su hacienda,

That utopian and impossible place where Avelino and Luis assemble and create their world was commissioned from the architect Javier Peña Galiano, who during the years 1999 to 2003 designed and built the *House for Two Collectors* for them in Los Alcázares, Murcia, an extraordinary house in which to live with their collection, bring together their friends and strengthen their bond with their works and the invigorating and moving thought processes they inspire.

There the pieces that the collectors have gathered over the years, more than a thousand in all, are kept and hung. And there Avelino and Luis organize concerts and opera performances amid Peña Galiano's technological, experimental, customized, multimedia architecture; this house accommodates life under the rule of beauty, health and aesthetic excitement, a constantly deferred and unattainable goal that runs ahead of them, giving them no respite or sign of an end. True collectors – and Avelino is well aware of this – never get anywhere, their activity does not serve any instrumental purpose, they are in a perpetual struggle with art, a constant, obsessive race in pursuit of beauty.

Each collector is unique; it is an evolving, committed life project. They differ in their motivations and intentions, degree of initiation in and knowledge of art and of the various disciplines of contemporary creative activity, and degree of social, personal and financial vocation. Those who devote a large part of their lives and property to it, investigating and learning from artists and their galleries (and from other collectors!) are united by an attitude we recognize: their thirst for truth. Those dedicated to collecting art of every period, and the most risky and bewildering field, that of contemporary art, tend to revise their own knowledge in the light of the evolution of the ideas on

investigando y aprendiendo con los artistas y sus galerías, ¡y con otros coleccionistas!, les une una actitud que reconocemos: su afán de verdad. Quienes se dedican a colecciónar arte de todas las épocas, y con mayor riesgo y desconcierto, arte contemporáneo, tienden a revisar sus propios conocimientos a la luz de la evolución de las ideas que los sustentan, de la honestidad con que una apertura de miras a lo desconocido permite no fijar dogmas sino fijarse en el afán de verdad, el afán de la belleza, como sistematizó Félix Ovejero en un ensayo de análisis certero: *El compromiso del creador* en 2014.

Efectivamente, algunos compran arte por inversión financiera, otros con pretensiones sociales, otros por afán de conocimiento. Para distinguir a unos de otros no hay como ver el fondo de su actitud ética, su posición frente a las obras que guardan, estudian y comparten. En el caso de Avelino y Luis, es el afán de belleza, el afán de verdad el que les lleva a seguir comprando y coleccionando las obras de los artistas de su tiempo, de nuestro tiempo, en una búsqueda sin fin, desesperada y gozosa de la belleza.

Madrid, 15 de abril de 2024

which it is based, and of the honesty with which an open-mindedness towards the unknown allows them to avoid fixed dogmas and fix their sights instead on the desire for truth, the desire for beauty, systematized by Félix Ovejero in a well-founded analytical study, *El compromiso del creador* [*The Commitment of the Artist*], in 2014.

Some do indeed buy art as a financial investment, others with social aspirations, and others out of a desire for knowledge. To distinguish them from each other there is nothing like looking at the basis of their ethical attitude, their position with regard to the works they keep, study and share. In the case of Avelino and Luis, it is the thirst for beauty, the thirst for truth that leads them to keep buying and collecting the works of the artists of their time, of our time, in an endless, desperate and joyful quest for beauty.

Madrid, 15 April 2024





Vista exterior, Casa para
dos coleccionistas

Manu Muniategiandikoetxea

S/T

2005









Blanca Muñoz
Nebulosa
2004



Juan Asensio
S/T
2004

JAVIER PEÑA GALIANO

Arquitecto

Trasiego

**Noche cerrada.... Los residentes de la casa duermen.
¿Todos? ¡¡¡Nooo!!!**

Un grupo de aguerridas obras de arte se desplazan para abandonar la casa y dirigirse a un museo, el entorno más natural en el que ser vistas.

Sin embargo, toda la casa se concibió para generar un diálogo disfrutista entre personas y obras de arte, tanto para Avelino y Luis como para familia, amigos y visitantes que continuamente fluyen por sus espacios y el jardín. Poco a poco las obras van encontrando sitio, a veces temporal y otras más fijo, como les suceden a las esculturas de mayor tamaño. Este movimiento no ha parado desde que en 2003 entraron todos a vivir en ella y fueron encontrando su lugar.

Desde hace muchos años (sí... lo sé... es una conversación antigua) ha existido esta controversia que subyace del párrafo anterior entre artistas y comisarios, por un lado, y arquitectos y colecciónistas, por otro, aquellos que pugnan por espacios más neutros y otros que dan un valor singular a espacios más cualificados.

No creo que estas palabras cambien la opinión de nadie, pero en mi experiencia de conocer colecciónistas, colecciones y sus espacios, la neutralidad no prima. De hecho, estos espacios para las colecciones se convierten en una obra más de la propia colección, donde la vida cotidiana se funde con el arte: comida, música, risas, conversaciones, sexo, descanso, agua, Sol, viento, árboles, animales, color, topografía, materia...

Y aunque no lo parezca, estoy deseando ver las obras seleccionadas en la Sala Verónicas, un espacio museístico (no demasiado neutro, eso sí) para interpretar la conversación que tendrán entre ellas, preguntándose si es mejor quedarse o volver a casa.

Coming and Going

In the dead of night.... The residents of the house are asleep. All of them? Nooo!!

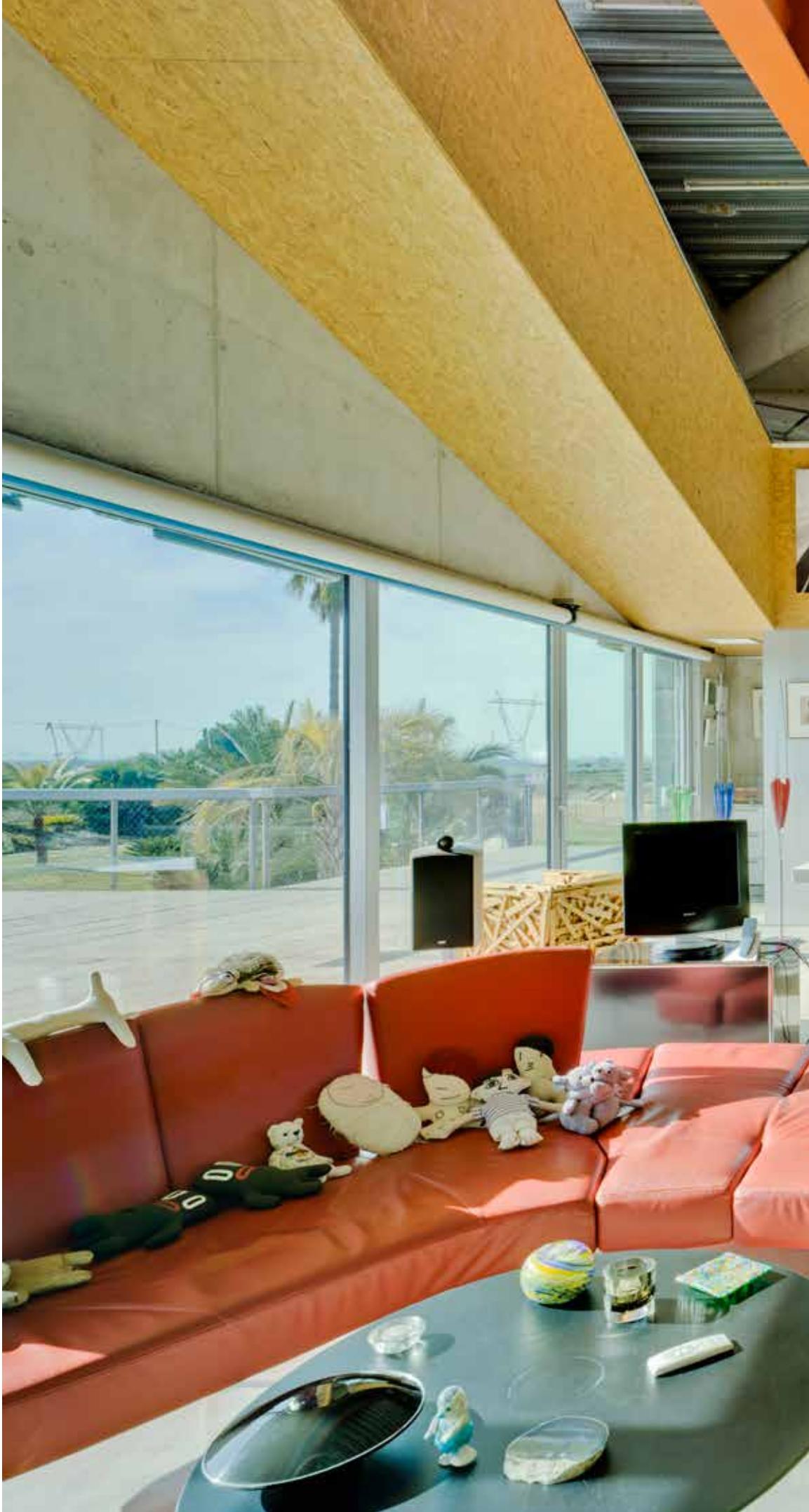
A valiant group of artworks is making its way out of the house and heading for a museum, the most natural setting in which to be seen.

However, the whole house was conceived to create a pleasurable dialogue between people and works of art, both for Avelino and Luis and for the family, friends and visitors constantly flowing through its spaces and the garden. Gradually the works find a place, sometimes temporary, sometimes more settled, as with the large sculptures. This coming and going has not stopped since 2003 when they all moved in and found their place.

For many years now (yes... I know... it's an old conversation) there has been this controversy, which underlies the previous paragraph, between artists and curators, on the one hand, and architects and collectors, on the other: those who argue for more neutral spaces and others who particularly value more specialized ones.

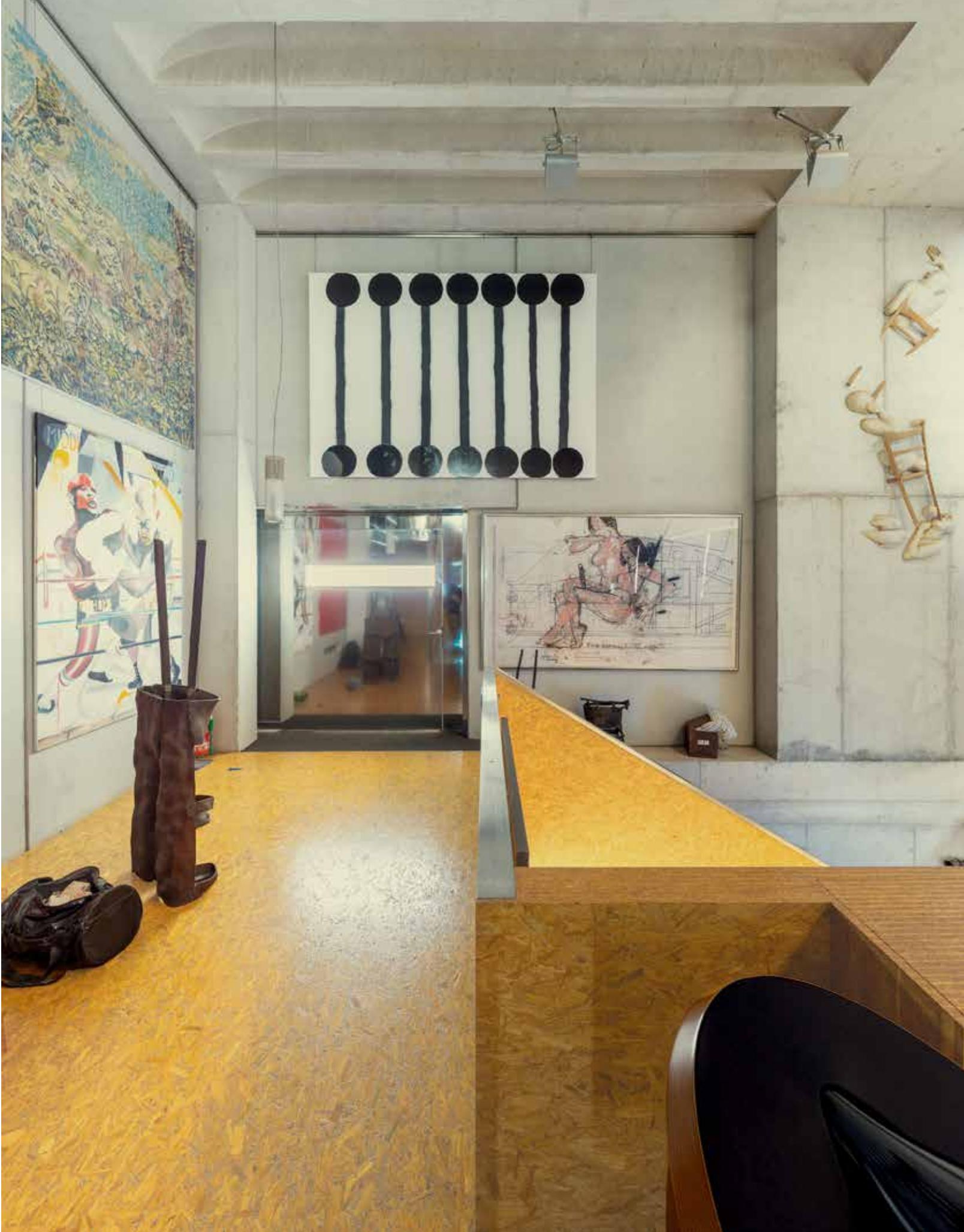
I don't think these words will change anyone's opinion, but in my experience of knowing collectors, collections and their spaces, neutrality is not the rule. In fact, these spaces for collections become one more work in the collection itself, where everyday life merges with art: food, music, laughter, conversation, sex, rest, water, sun, wind, trees, animals, colour, topography, matter...

And although it may not seem so, I am looking forward to seeing the selected works in Sala Verónicas, a museum space (not very neutral, admittedly) to interpret the conversation they will have with each other, wondering whether it is better to stay or to go home.



Vista interior, Casa para
dos coleccionistas





















JESÚS ALCAIDE

Crítico de arte, investigador y comisario de exposiciones

Un cuarto cálido¹ (Toma estas paredes por piel) Un acercamiento a la Colección de Avelino Marín Muñoz

¿Pero qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos? La primera vez que visité la “casa para un coleccionista” en la que Avelino Marín Muñoz alberga su colección de arte, me vino a la mente la obra que Richard Hamilton realizara en 1956.

El sofá con los muñecos de Warhol y Picasso al lado de la escultura de Tony Ousler. La fotografía de Fernando Vijande (El padrino) realizada por Alberto García Alix durante la famosa exposición de Warhol en Madrid, colgada en la cocina. La versión del torso clásico de Víctor Santamarina bajo la luz rojiza del gimnasio. El maravilloso secreto de Pierre Molinier en una de las habitaciones. Los dibujos de Tom of Finland en uno de los baños. Otro hogar diferente y atractivo, proyectado por el arquitecto Javier Peña Galiano, que alberga las 1500 piezas que componen la colección, de las cuales hay expuestas alrededor de 350, selección que va cambiando y configurando nuevas proposiciones, en un infinito juego de posibilidades.

Una colección que refleja los deseos de su coleccionista, porque coleccionar es desear, y en todo aquello que se desea, también siempre hay algo que falta, que está por venir, una pulsión de desear más. Eso es lo que lleva a Avelino a coleccionar, puro

¹ El título nace de una adaptación de varios versos del poema “Someday I'll love Ocean Vuong” que dice: “yes, here is a room/ so warm & blood-close / I swear, you will wake-/ & mistake these walls/for skin”. La traducción al castellano es : “Sí, aquí hay un cuarto/ tan cálido y tan cerca de la sangre/que, te juro, al despertar/ tomarás estas paredes/por piel!”. Vuong, Ocean. Cielo nocturno con heridas de fuego. Madrid, Vaso roto, 2018. p.161

A Warm Room¹ (Mistake These Walls for Skin) An Approach to the Avelino Marín Muñoz Collection

Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? The first time I visited the “house for a collector” in which Avelino Marín Muñoz houses his art collection, I was reminded of the work created by Richard Hamilton in 1956.

The sofa with the Warhol and Picasso figures next to the Tony Oursler sculpture. The photograph of Fernando Vijande (The Godfather) taken by Alberto García Alix during the famous Warhol exhibition in Madrid, hanging in the kitchen. The version of Víctor Santamarina's classic torso in the reddish light of the gym. Pierre Molinier's wonderful secret in one of the rooms. The drawings by Tom of Finland in one of the bathrooms. Another different, attractive home, designed by the architect Javier Peña Galiano, housing the 1,500 pieces that make up the collection, of which around 350 are on display, a selection that keeps changing, shaping new proposals, in an infinite play of possibilities.

It is a collection that reflects the desires of its collector, because to collect is to desire, and in everything that is desired there is always something missing, something that is yet to come, an impulse to desire more. That is what leads Avelino to collect: pure desire. A desire that is never exhausted.

And speaking of desire, it is difficult to taxonomize, order or classify what is desired, for desire and reason do not tend to get along well. On the porous walls of

¹ The title comes from an adaptation of some lines from the poem “Someday I'll Love Ocean Vuong”: “Yes, here's a room / so warm and blood-close, / I swear, you will wake – / & mistake these walls / for skin.” Ocean Vuong, Night Sky with Exit Wounds (London: Cape Poetry, 2017), p. 78.

deseo. Un deseo que nunca se agota.

Y si hablamos de deseo, es difícil taxonomizar, ordenar o clasificar aquello que se desea, pues deseo y razón no suelen llevarse bien. En las paredes porosas de este cuarto cálido, las piezas hablan entre ellas, se afectan, dialogan, desde la cercanía de lo doméstico, allí donde la vida diaria construye nuevos significados para aquellas piezas que en algún momento estuvieron en el taller de un artista o colgaron de las paredes blancas de una galería.

Hoy, sus significados son otros y están hechos de recuerdos de comidas, fiestas, encuentros con amigos, conciertos y muchos momentos compartidos que transpiran por las pieles de la vivienda para infiltrarse en estos objetos que cuelgan de las paredes y habitan la casa.

Desde esa porcelana vienesa del siglo XIX que adquiriese en 1975 con tan solo 16 años hasta la obra *Soplan aires de prosperidad* (2022) del joven artista Eduardo Hodgson, adquirida en Abril del 2024, la colección de Avelino Marín nos propone muchas líneas a partir de las cuales acercarnos a sus obras como territorios liminares que huyen de una clasificación cartesiana.

Conexiones, relaciones, puntos de contacto. Un diagrama amplio que a partir del trabajo de investigación llevado a cabo para la exposición, se decanta en torno a tres ámbitos o contextos de trabajo: el hábitat, el cuerpo y el animal.

Escribe George Elder Davie que “el lado más importante de cualquier departamento de conocimiento es aquel que entra en contacto con cualquier otro”. Y en una colección como esta, la cercanía de los propios trabajos, propicia el roce, la caricia, los contactos. “Me divierto en la

this warm room, the pieces talk to each other, affect each other, engage in dialogue, from the closeness of domesticity, where everyday life constructs new meanings for those pieces that at some point were in an artist's studio or hung on the white walls of a gallery.

Today they have other meanings, made of memories of meals, parties, meetings with friends, concerts and many shared moments, which seep through the skins of the home and into these objects that hang from the walls and inhabit the house.

From that nineteenth-century Viennese porcelain he acquired in 1975 at the age of only sixteen to the work *Soplan aires de prosperidad [Winds of Prosperity are Blowing]* (2022) by the young artist Eduardo Hodgson, acquired in April 2024, Avelino Marín's collection presents us with many angles from which to approach his works as liminal territories that evade Cartesian classification.

Connections, relationships, points of contact. A wide-ranging diagram that focuses on three areas or contexts of work, on the basis of the research carried out for the exhibition: habitat, the body and animals.

George Elder Davie writes that “the most important side of any department of knowledge is the side on which it comes into contact with every other department”. And in a collection like this, the closeness of the works themselves encourages touching, stroking, contact. “I enjoy the superimposition of three different transparencies from different angles”, writes Marta Sanz in the prologue to Chirbes's Diaries. I approach these works in the same way, through the superimposition of these three areas, habitat, body and animals, that occurs in the collection, through contact and overlapping, one on another, until they shape a complex corpus, a collection made of other bodies.

superposición desde distintos ángulos, de tres transparencias distintas", escribe Marta Sanz en el prólogo de los Diarios de Chirbes. De la misma manera me acerco a estas obras, desde la superposición que en la colección se dan de estos tres ámbitos, hábitat, cuerpo y animal. Desde el contacto y el solapamiento, una sobre otra hasta configurar un corpus complejo. Una colección hecha de otros cuerpos.

HÁBITAT. Lugares remotos, espacios cercanos.

*A través de la confluencia de la práctica fotográfica y disciplinas como la antropología, la geografía, la historia, o el urbanismo y la arquitectura, se ha ido construyendo una forma de mirar e interpretar que profundiza en las posibilidades de una dialéctica entre imagen o representación y realidad socioeconómica, entre hecho real y mirada artística*².

Desde estas confluencias o puntos de contacto es desde los que tanto la anteriormente llamada fotografía o pintura de paisajes, así como la de aquella que se especializaba en trabajar sobre el propio territorio de la arquitectura, ha visto como aquello que alguna vez fueron límites disciplinarios o fronteras formales, han sido desbordados hacia nuevos lugares en los que tanto la fotografía como la pintura se han convertido en herramientas críticas para pensar nuestro mundo, el contexto que nos rodea y nos construye. Somos habitantes que nos empeñamos en habitar un mundo cada vez más inhabitable.

² Martín, Alberto. La materialidad del paisaje. Yeregui, Jorge. Universidad de Córdoba, 2013.

HABITAT: Remote places, nearby spaces

"Through the confluence of photographic practice and disciplines such as anthropology, geography, history, and urban planning and architecture, a way of looking and interpreting has gradually been constructed that explores the possibilities of a dialectic between image or representation and socio-economic reality, between real fact and artistic gaze²."

It is through these confluences or points of contact that what was formerly called landscape photography or painting, as well as that which specialized in working in the territory of architecture itself, have seen that what were once disciplinary limits or formal boundaries have been overrun, encroaching on new places in which both photography and painting have become critical tools for thinking about our world, the context that surrounds us and constructs us. We are inhabitants who insist on inhabiting an increasingly uninhabitable world.

In these tensions between architecture, development of capitalist urban spaces and habitability, one of the experiences that marked photography in the second half of the twentieth century was the so-called Düsseldorf School. Also known as the Becher School, in memory of Bernd and Hilla Becher, the German photographers in this movement turned their gaze back to the ways of looking at the world brought into play in the past by the New Objectivist photographers (Blomfeld, Sander) in order to adapt them to that new world whose birth we were witnessing after the fall of the Berlin Wall.

² Alberto Martín, "La materialidad del paisaje", in Jorge Yeregui, ed. Alfonso de la Torre, Joan Nogué and Alberto Martín (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2013), pp. 25–37 (p. 27).

En estas tensiones entre la arquitectura, el desarrollo de los espacios urbanos capitalistas y la habitabilidad, una de las experiencias que marcaron la fotografía de la segunda mitad del siglo XX fue la denominada como Escuela de Düsseldorf. También conocida como Becher School, en recuerdo a Bernd & Hilla Becher, los fotógrafos alemanes de esta corriente vuelven su mirada a los modos de mirar el mundo que habían puesto en juego en el pasado los fotógrafos de la Nueva Objetividad (Blomsfeld, Sander) para adaptarlos a ese nuevo mundo que estábamos viendo nacer tras la caída del Muro de Berlín.

Uno de los fotógrafos que se enmarca en esta corriente es el alemán Frank Thiel, del cual podemos ver en esta colección dos trabajos, *Standt 2/36/A* (1998) y *Standt 5/23/C* (2001), ambos trabajos que tienen como protagonista a esa nueva ciudad de Berlín que se fue construyendo tras la unificación de las dos Alemanias.

Basando su trabajo en la documentación y observación de estos cambios arquitectónicos y urbanísticos, en el trabajo de Thiel las grúas, mallas de contención y espacios baldíos van dando vida a esa nueva ciudad que nace de las ruinas de nuestro más reciente pasado, haciendo de la cámara testimonio clave de estos hechos, desde la panorámica al detalle, teniendo más interés en estos procesos de construcción que en la obra final. Prestando más atención a cuestiones como el tiempo y el cambio, en unas fotografías que nos reflejan el Berlín de ese tiempo. “*Tierra sin núcleo, ciudad sin centro, olla sin tapa, casa sin tejado*”, escribía el fotógrafo en el texto introductorio para la exposición que en 1998 presentó en el CGAC. Visiones

One of those who fit into this movement is the German photographer Frank Thiel, two of whose works we can see in this collection, *Stadt 2/36/A* (1998) and *Stadt 5/23/C* (2001). Both of them feature the new city of Berlin that was being constructed after the unification of the two Germanies.

In Thiel's work, based on documentation and observation of these architectural and urban development changes, the cranes, containment netting and vacant lots give life to that new city born from the ruins of our most recent past, making the camera a key witness to these events, from panoramic views to details, taking more interest in these construction processes than in the final work and paying more attention to issues such as time and change, in photographs that reflect Berlin at that time. “Land without a core, city without a centre, pot without a lid, house without a roof”, wrote the photographer in the introductory text for the exhibition he presented at the CGAC in 1998. Temporary visions of a city eternally under construction.

But alongside these visions of the city under construction, other photographers in the Düsseldorf School began to take an interest in the transformations that were taking place in the way we inhabited those new spaces, in how the political and ideological shifts that were being inscribed in the urban fabric of the new city were beginning to infiltrate domestic spaces, our bedrooms and living rooms, those familiar places that were also being disrupted by historical events.

This is illustrated in four of the photographic works by Thomas Ruff belonging to the collection: *Interieur (3-B)* (1980), *Interieur (6-B)* (1980), *Interieur (1-B)* (1980) and *Interieur (4-A)* (1979). As frozen scenes of Germany before unification, there is something in

temporales de una ciudad en eterna construcción.

Pero junto a estas visiones de la ciudad en construcción, otros fotógrafos de la Escuela de Düsseldorf, comenzaron a interesarse por las transformaciones que se estaban llevando a cabo en la manera en que habitábamos esos nuevos espacios, en cómo los desplazamientos políticos e ideológicos que se iban inscribiendo en la trama urbana de la nueva ciudad, se comenzaban a infiltrar en los espacios domésticos, en nuestras habitaciones y salones, en esos lugares cercanos que también se estaban viendo trastocados por los acontecimientos históricos.

Muestra de ello son cuatro de los trabajos fotográficos de Thomas Ruff que forman parte de la colección; *Interieur (3-B)* (1980), *Interieur (6-B)* (1980), *Interieur (1-B)* (1980) e *Interieur (4-A)* (1979). Como escenarios congelados de la Alemania previa a la unificación hay en estas fotografías de Ruff, algo que las convierte en documento íntimo, pues a diferencia de las fotografías de Thiel, en estas imágenes de Ruff hay algo cercano, cálido y doméstico que nos invita a habitarlas con nuestra propia memoria.

Realizadas en casas de sus amigos, familiares y conocidos, con un punto de vista cercano y sencillo, los objetos de estos espacios domésticos son los únicos habitantes de la imagen. Cuadros, almohadas, plantas y camas recién hechas que intentan huir del relato biográfico siendo lo más objetivo posible, pero que el propio devenir de la historia hace que hoy se vea teñido por la melancolía de ese mundo que hoy ya no es el nuestro, pero cuyas huellas aún persisten en nuestra genealogía visual.

the photographs by Ruff that makes them intimate documents, for unlike Thiel's pictures they have a friendly, warm and domestic quality that invites us to inhabit them with our own memory.

Taken in the homes of his friends, family members and acquaintances, with a simple, familiar point of view, the objects in these domestic spaces are the only inhabitants of the image. Pictures, cushions, plants and freshly made beds that seek to avoid biographical narrative by being as objective as possible, but that today, due to the very course of history, seem tinged with the melancholy of that world that is now no longer our own, but whose traces still persist in our visual genealogy.

But apart from these urban transformations, other intermediate, unregulated spaces also appear in the collection, outside the urban fabric or constructed to be spaces of passage and transit, Augé's famous non-places, which somehow fall within another tradition different from that of the Düsseldorf School.

In this line we can classify the photographic work carried out by the British artist Hannah Collins at La Laboral (Gijón). Before the building was converted into the cultural institution it is today, Collins was invited to produce a project on its history, on the ghosts that inhabit the place and the past that can be seen frozen in the infinite perspectives of these photographs. An example of this is the passage that appears in one of the photographs in the collection, a spectral image of the history of that building and of what passed through it.

A different approach is that of the artist Santiago Sierra to those other places that fall outside urban development plans in *Edificio iluminado [Illuminated Building]* (2003). Sierra's project, which documents the action of illuminating a building abandoned after

Pero al margen de estas transformaciones urbanas, también van apareciendo en la colección otros espacios intermedios, no reglados, fuera de la trama urbana o construidos para ser espacios de paso y tránsito, los archiconocidos no-lugares de Augé, que de alguna manera se inscriben en otra tradición diferente a la de la Escuela de Düsseldorf.

En esta línea de trabajo podemos encuadrar el trabajo fotográfico que realizó la artista británica Hannah Collins en la Laboral (Gijón). Antes de que el edificio se convirtiera en la institución cultural que hoy es, la fotógrafa fue invitada a realizar un proyecto sobre la historia del mismo, sobre los fantasmas que habitan en ese lugar y ese pasado que aparece congelado en las infinitas perspectivas de estas fotografías. Muestra de ello es el pasillo que aparece en una de las fotografías de la colección, imagen fantasmal de la historia de ese edificio y de aquello que por allí transitó.

Diferente es el acercamiento a esos otros lugares que se escapan de los planes urbanísticos que hace el artista Santiago Sierra en *Edificio iluminado* (2003). Documento de la acción consistente en iluminar un edificio abandonado tras el terremoto del año 1986 en ciudad de México y ocupado por vendedores ambulantes e indigentes, el proyecto de Sierra arroja luz sobre aquello que en algún momento el embellecimiento capitalista de nuestras ciudades quiere olvidar. “*Las condiciones de vida de los sanculottes, el olvido y el desprecio a la gente*” como le decía Sierra a Martí Manen en una entrevista en la plataforma Zerom3³, “*En las ciudades siempre vemos claramente marcados los lugares a los que debemos dirigir la mirada. Las ciudades se muestran orgullosas*

the 1986 earthquake in Mexico City and occupied by street vendors and down-and-outs, sheds light on what capitalist beautification of our cities at some point wants to forget: “The living conditions of the sans-culottes, oblivion and contempt for the people”, as Sierra put it to Martí Manen in an interview on the Zerom3³ platform: “In cities, the places to which we should direct our gaze are always clearly marked for us. Cities show us that they are proud of certain squares and ashamed of others, which are covered up with advertising to sell useless objects. I decided to give a popular historical building the treatment normally given to an official historical building.”

But while photography has become an essential instrument with which to “document” these transformations of urban spaces and domestic habitats, the moving image (from video art to exhibition films and all the offshoots of contemporary audiovisual culture) also provides us with a critical tool when it comes to addressing our relationships with these environments, spaces marked by human intervention that are now on the verge of collapse.

A sample of this approach is the audiovisual work presented by the Murcian artist Fito Conesa in the video installation *Sinfonía para Rouyn-Noranda [Symphony for Rouyn-Noranda]* (2022), accompanied by the musical score in the space of transition towards the choir in Sala Verónicas. Recorded in Rouyn-Noranda in the north of Quebec province, in Canada, this piece almost acts as a mirror to other approaches to the mining landscape of Murcia that the artist has been working on in recent years.

Connections with mining extraction and copper smelting reverberate in it, from a series of landscapes

³ <https://zerom3.net/pdf/1235379221.pdf>

³ <https://zerom3.net/pdf/1235379221.pdf>

de ciertas plazas y avergonzadas de otras a las que se tapa con publicidad para la venta de objetos inútiles. Decidí dar un tratamiento de edificio histórico oficial a un edificio histórico popular”.

Pero si la fotografía se ha convertido en una herramienta esencial para “documentar” estas transformaciones de los espacios urbanos y los hábitats domésticos, la imagen en movimiento (desde el videoarte al cine de exposición y todas las derivas de la cultura audiovisual contemporánea) también nos sirve como herramienta crítica a la hora de abordar nuestras relaciones con estos entornos, espacios marcados por la intervención del ser humano que se encuentran hoy al borde del colapso.

Una muestra de este acercamiento, es el trabajo audiovisual que presenta el artista murciano Fito Conesa en la videoinstalación *Sinfonía para Rouyn-Noranda* (2022), que se presenta acompañada de la partitura musical en el espacio de transición hacia el coro de la Sala Verónicas. Grabada en Rouyn-Noranda al norte de la provincia de Quebec (Canadá), esta pieza casi actúa como espejo a otros acercamientos al paisaje minero murciano que el artista ha venido trabajando en los últimos años.

En ella, reverberan las conexiones con la extracción minera y la fundición del cobre, a partir de una serie de paisajes en movimiento unidos por una banda sonora realizada con la propia vibración de la fundición y la voz de una soprano que se pregunta, ¿qué alquimia artificial se esconde bajo mi piel? Una pregunta al futuro desde un presente incierto como el nuestro.

in motion united by a soundtrack created with the vibration of the foundry itself and the voice of a soprano asking: “what artificial alchemy is hidden under my skin?” It is a question directed to the future from an uncertain present like our own.

THE BODY: Images, signs and shadows

The image of the body, its presence and its imprint have been part of the history of art since its inception, so they have been well represented in Avelino Marín Muñoz's collection from the outset. Thinking about that nineteenth-century Viennese ceramic piece that he bought at just sixteen, featuring two female figures, although one of them is shown dressed in male clothes, already offers us some clues as to the possible approaches to the body that may have been gradually constructed in the collection: the body as figure, the body as construction of identities, the body as what we are. Skins and signs, as McKenzie Wark put it.

In this context, that of bodily representation, I want to highlight Víctor Santamarina's torso and his re-reading of classical sculpture, altering the material and adding to it with that beer bottle at the base, a festive approach that acquires new meanings in the natural context of the collection, under the reddish light and heat of the gym.

But just as we went from the transformation of cities to changes in the domestic sphere, from the general point to the nuance, in the context of the habitat, many of these relationships were also plotted, in the space of the body, until they developed into the body as a political subject.

CUERPO. Imágenes, indicios y sombras

La imagen del cuerpo, su presencia y huella han formado parte de la historia del arte desde sus comienzos, de ahí que en la colección de Avelino Marín Muñoz hayan tenido una gran representación desde sus inicios. Pensar en aquella cerámica vienesa del XIX que compró con apenas 16 años en la que dos figuras femeninas eran las protagonistas, aunque una de ellas aparecía vestida con indumentaria masculina, ya nos avanza algunas pistas sobre cuales pueden haber sido los acercamientos que al cuerpo se han ido construyendo en la colección. Cuerpo como figura, cuerpo como construcción de identidades, cuerpo como aquello que somos. Pieles y signos, decía McKenzie Wark.

En este contexto, el de la representación de lo corporal me interesa destacar el torso de Víctor Santamarina y la relectura que hace de la escultura clásica, alterando el material y añadiéndole con esa botella de cerveza a pie de peana, un acercamiento festivo que en el contexto natural de la colección, bajo la luz rojiza y el calor del gym adquiere nuevas significaciones.

Pero al igual que en el contexto del hábitat, íbamos de la transformación de las ciudades a los cambios en lo doméstico, de lo general al matiz, en el espacio del cuerpo también se van tramando muchas de estas relaciones hasta devenir en el cuerpo como sujeto político.

De esta manera podemos acercarnos a la escultura *Familia* (2022) de Fuentesal y Arenillas. Formada por cinco módulos de aglomerado que albergan en su interior diferentes cuerpos de loneta y cartón, la pieza se ve coronada por cinco cabezas de maderas

This is how we can approach the sculpture *Familia* [Family] (2022), by Fuentesal and Arenillas. Composed of five modules in chipboard that house thin canvas and cardboard bodies inside them, the piece is topped by five heads in woods of different qualities and origins. It is a clear example of what Bea Espejo writes in the catalogue of the exhibition *La Danza mudanza [Dance Move]* (2023) at the CAAC: “as good annotators of spaces, they are at home with strangeness, looking closely at issues like lightness, weight, tension, balance, resistance and the unexpected. There is always a reflection in their works between the physical and the mental, what is seen and what is thought, what is said and the formal. Hence their attachment to apparently familiar objects that, being so close, are capable of taking you very far away”.

This feeling of strange familiarity is the same as that produced by Ian Waelder's piece, *One Knee Misses the Other* (2018). The corporeality of this sculpture, composed of a wooden arch that was part of a found wooden chair and two training shoes moulded in clay, leads us to think of that exhibition project he carried out at Centro Párraga, *We feel untied, but why?*, in which Sonia Fernández Pan's curation invited us to ask ourselves: “Can objects be totally separated from their original function? Does that function exist for matter? And for space? Could form function not as an attempt to dominate matter, but as a new possibility for the object? What are the emotional relationships that are established between objects? Do they need each other?⁴”

In the context of a collection, objects do need each other, just as they do in an exhibition. I always quote that phrase by Raimundas Malasauskas that says “art

⁴ https://www.centroparraga.es/servlet/SI?sit=c,914,m,3899,j,1&r=Portal-39992-DETALLE_EVENTO

de diferentes calidades y procedencias. La pieza, es un claro ejemplo de eso que escribe Bea Espejo en el catálogo de la exposición “La Danza mudanza” (2023) en el CAAC, “*como buenos anotadores de espacios, se mueven bien en la extrañeza, mirando de cerca asuntos como la levedad, el peso, la tensión, el equilibrio, el roce, la resistencia o lo inesperado.*

Siempre hay en sus obras una reflexión entre lo físico y lo mental, lo que se ve y lo que se piensa, lo dicho y lo formal. De ahí el apego que tienen por los objetos aparentemente familiares que, de tan cercanos, son capaces de llevarte muy lejos”.

Es esta sensación de extraña familiaridad, la misma que produce la pieza de Ian Waelder, *One Knee misses the other* (2018). Compuesta por un arco de madera que fue parte de una silla de madera encontrada y dos moldes de unas zapatillas en arcilla, lo corporal en esta escultura nos lleva a pensar en aquella propuesta expositiva que llevó a cabo en el Centro Párraga, *we feel untied, but why?*, en la que el comisariado de Sonia Fernández Pan nos invitaba a preguntarnos, ¿pueden los objetos separarse totalmente de su función original? ¿existe esta función para la materia? ¿Y para el espacio? ¿Podría la forma funcionar, no como un intento de dominación de la materia, sino como una posibilidad nueva para el objeto? ¿Cuáles son las relaciones afectivas que se establecen entre los objetos? ¿Se necesitan los unos a los otros?⁴.

En el contexto de una colección, los objetos se necesitan los unos a los otros, al igual que en una exposición. Siempre cito esa frase de Raimundas Malasauskas que dice “las obras de arte son comisarias de exposiciones”.

⁴ https://www.centroparraga.es/servlet/s.SI?sit=c,914,m,3899,i,1&r=Portal-39992-DETALLE_EVENTO

objects are curators of exhibitions”. And it is through this closeness of objects that new meanings are produced.

But to think the corporeal is also to do so through its trace, through what is no longer there, in a context in which the body becomes political, as it does in *En donde estén [Wherever They Are]* (2020), by Sandra Gamarra, representative of the Spanish pavilion at the recently opened Venice Biennale. In this pictorial work, as in the Venice project, she presents a project of reparation and re-reading, of memory and criticism, towards everything we have wanted to make disappear, in some cases literally, on the violence inflicted on other cultures, ways of life and knowledge that fell under the yoke of the Eurocentric order. It is a decolonizing proposal that invites us to retrace those steps, unwalk the path and think of new narratives for our times.

And in that process of thinking the corporeal through our time, through otherness and the relationship with the technological, the cyborg body we have already become since our lives have been organized on the basis of techno-affective prosthetics, there emerges the video-installation *Cray* (2003) by the American artist Tony Oursler, which has exchanged the living room of the collector's house for the choir of Sala Verónicas in order to inhabit the entire space with its strange voice. The audio is constructed ironically, as if it were dealing with a pet animal, using the phrases and forms with which we relate to our pets, but expressed in a way that can sometimes sound perverse and in other cases abject: “Stand any more, any more, any more / Try, try, try... why, why, why? / Free, free, free, see yourself in me?”

But if we are speaking of images of figures, portraits, torsos and other fragments, it is undoubtedly the photo gallery installed in the choir at Verónicas that presents

Y es desde esta cercanía de los objetos, desde donde se van produciendo nuevas significaciones.

Pero pensar lo corporal es hacerlo también desde su huella, desde lo que ya no está, en un contexto en el que el cuerpo se hace político, tal y como ocurre en el trabajo de Sandra Gamarra, *En donde estén* (2020). La representante del Pabellón español en la recientemente inaugurada Bienal de Venecia, plantea en este trabajo pictórico, al igual que hace en el proyecto de Venecia una propuesta de reparación y relectura, de memoria y crítica, hacia todo aquello que hemos querido hacer desaparecer, en algunos casos de forma real, sobre la violencia ejercida hacia otras culturas, formas de vida y saber que cayeron bajo el yugo del orden eurocentrista. Una propuesta decolonizadora que nos invita a volver sobre esas huellas, desandar el camino y pensar nuevos relatos para nuestro tiempo.

Y en ese pensar lo corporal desde nuestro tiempo, desde la otredad y la relación con lo tecnológico, ese cuerpo ciborg que ya somos desde que nuestra vida se organiza a partir de prótesis tecnoafectivas, aparece la videoinstalación *Cray* (2003) del artista norteamericano Tony Ousler, que ha cambiado el salón de la casa del coleccionista por el coro de la Sala Verónicas para con su extraña voz habitar todo el espacio. Como si de un animal de compañía se tratase, el audio se construye irónicamente con las frases y modos de relacionarnos con nuestras mascotas, pero en un giro que a veces puede resultar perverso y en algunos casos abyecto, *Stand any more, any more, any more /Try, try, try... why, why, why?/ Free, free, free, see yourself in me?*

Pero si de imágenes de figuras hablamos, retratos, torsos y otros fragmentos, es sin duda la galería

the most elements. From Robert Mapplethorpe's shadowy back to the famous boys who served as models for the Querelle poster done by Andy Warhol, and including the Olympic images of the Ukrainian photographer Sergey Bratkov, Miguel Ángel Gaüeca's multiple self-portraits and the lighthearted visions of Martin Parr, Javier Pividal's triptych in shadows and Christopher Makos's portraits of Andy Warhol, there are signs in all of them of what Jean-Luc Nancy wrote about the body: "A body touched, touching, fragile, vulnerable, always changing, fleeing, ungraspable, evanescent under a caress or a blow, a body without a husk, a poor skin stretched over the cave where our shadow floats..."⁵"

Like that *Morgana* (2022) by Álvaro Albaladejo, which open its interior to show us the wound through which another new body will grow, or the body-casing that Sergio Porrán constructs in *Capó [Hood]* (2012) as the future skin of a post-natural body. Becoming-body, becoming-others.

ANIMALS: Others, the world around us

Xavier Mascaró's sculpture *The Year of the Bull* (2000), installed in the nave at Verónicas, invites us to think of that animal element that runs through much of the collection and structures the narrative of the exhibition along with the idea of habitation and the extensive gallery of bodies.

That fragmented figure of the bull leads us to imagine animality as a becoming, a reflection of those other rational animals, ourselves, human beings, "becoming-

⁵ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, translated by Richard A. Rand (New York: Fordham University Press, 2009), p. 307.

fotográfica instalada en el coro de Verónicas, la que más elementos presenta. Desde la espalda sombreada de Robert Mapplethorpe a los famosos chicos jóvenes que sirvieron de modelo para el cartel de Querelle que hizo Andy Warhol, pasando por las imágenes olímpicas del ruso Sergey Bratkov, los autorretratos múltiples de Miguel Ángel Gáueca y las desenfadadas visiones de Martin Parr, el tríptico en sombras de Javier Pividal o los retratos de Andy Warhol que hizo Christopher Makos, hay en todos indicios de aquello que Jean Luc-Nancy escribía sobre el cuerpo; *Cuerpo tocado, tocante, frágil, vulnerable, siempre cambiante, huidizo, inasible, evanescente ante la caricia o el golpe, cuerpo sin corteza, pobre piel tendida en una caverna donde flota nuestra sombra...*⁵

Como esa Morgana (2022) de Álvaro Albaladejo, que nos abre su interior para mostrarnos la herida por la que crecerá otro nuevo cuerpo o ese cuerpo-coraza que construye Sergio Porrán en Capó (2012) como piel futura de un cuerpo postnatural. Devenir-cuerpo, devenir-otrxs.

ANIMAL. Los otros, el mundo alrededor.

Instalada en la nave central de Verónicas, la escultura de Xavier Mascaró, *The year of the bull* (2000) nos invita a pensar en esa parte animal que recorre una gran parte de la colección y que junto a la idea de habitar y la amplia galería de cuerpos vertebran el relato de la exposición.

Esa figura del toro fragmentada, nos conduce a imaginar la animalidad como un devenir, como un reflejo de esos otros animales racionales que somos

⁵ Nancy, Jean Luc. 58 indicios sobre el cuerpo. La Cebra, Tucumán, 2011.

intense, becoming-animal, becoming-imperceptible"⁶, as Deleuze and Guattari suggested.

It is a becoming-(almost)-imperceptible like that which is established between the image of the cat hiding its head in a pipe in the work by Pablo Capitán del Río, *Efigie VI. Las mejores intenciones [Effigy VI: The Best Intentions]* (2016) and the two photographs of the master Beuys trying to teach contemporary art to a dead hare, from the 1970s.

That state of being hidden, that dark animality, is also where Paolo Grassino's sculptures appear, black canine effigies crossed by branches that remind us of statements that the artist made on the exhibition *La oscuridad en la luz [Darkness in Light]*, held in 2013 at the Italian Institute in Madrid.

Referring to some strange animal figures that formed part of the central installation entitled *Analgesia*, Grassino said: "They represent the fear we have of delving into the ultimate reasons for things. They are a kind of monster we create as a pretext for not moving forward. Here the visitor is invited to cross over to the other side of the wall to check that nothing is going on. It is our fears and cowardice that keep us hemmed in. The reality is that there is nothing on the dark side."⁷

FINAL CODA: Feeling our way

This approach arises from the impossibility of reflecting what the entire collection has to offer in a single text, from the lack of space to provide a catalogue raisonné, from making this project an indication of the multiple readings and possibilities that

⁶ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, translated by Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

⁷ García, Ángeles. Grassino se enfrenta al lado más oscuro. Madrid, El País, 13 de Septiembre de 2013.

los seres humanos, *devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible*⁶ como el que nos proponían Deleuze y Guattari.

Devenir-(casi)-imperceptible como el que se establece entre la imagen del gato que oculta su cabeza en una tubería en el trabajo de Pablo Capitán del Río, *Efigie VI. Las mejores intenciones* (2016) con las fotografías de aquel que intentó enseñarle el arte contemporáneo a una liebre muerta, el maestro Beuys en dos fotografías de finales de la década de los años setenta.

En ese estar oculto, en esa animalidad oscura es donde también aparecen las esculturas de Paolo Grassino, negras efigies caninas atravesadas por ramas que nos recuerdan unas declaraciones que hizo el artista a propósito de la exposición “La oscuridad en la luz”, realizada en 2013 en el Instituto italiano de Madrid.

A propósito de unas extrañas figuras animales que formaban parte de la instalación central que llevaba por título “Analgesia”, decía el artista, *Representan el miedo que tenemos a adentrarnos en las razones últimas de las cosas. Son una especie de monstruos que nos inventamos como pretexto para no avanzar. Aquí se invita al visitante a traspasar al otro lado del muro para que compruebe que no pasa nada. Son nuestros miedos y cobardías lo que nos acorrala. La realidad es que en el lado oscuro no hay nada*⁷.

the collection puts before us. Slow and cautious, to repeat one of the phrases I used a few days ago to refer to the painting of Manuel M. Romero.

There, in that infinite darkness, allowing myself to be tempted again by painting that resists words. Silence, not aphasia, as a final coda for a new possibility. A pause and a re-reading of a collection that never ends.

Nancy wrote: “Corpus: a body is a collection of pieces, bits, members, zones, states, functions. Heads, hands and cartilage, burnings, smoothnesses, spurts, sleep, digestion, goose-bumps, excitation, breathing, digesting, reproducing, mending, saliva, synovia, twists, cramps, and beauty spots. It's a collection of collections, a *corpus corporum*, whose unity remains a question for itself. Even when taken as a body without organs, it still has a hundred organs, each of which pulls and disorganizes the whole, which can no longer manage to be totalized.⁸

The collection as a corpus. A warm room in which they all touch. Mistake my walls for skin and let the works tell you those stories they have heard there, hanging on the walls of the house. “Come near my dear, dear...”

⁶ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. Mil mesetas, Valencia, Pre-textos, 2002.

⁷ García, Ángeles. Grassino se enfrenta al lado más oscuro. Madrid, El País, 13 de Septiembre de 2013.

⁸ Op.cit 2. Pág 23.

CODA FINAL. A tientas.

De la imposibilidad de reflejar en un texto aquello que toda la colección propone, de la falta de espacio para proponer una catalogación razonada, de hacer de este proyecto, un indicio de las múltiples lecturas y posibilidades que la colección propone, nace este acercamiento. Un tiento lento, por usar una de las frases con las que hace unos días me refería a la pintura de Manuel M. Romero.

Allí, en esa infinita oscuridad, volver a dejarme tentar por una pintura que se resiste a las palabras. Silencio, que no afasia, como coda final para una nueva posibilidad. Pausa y relectura de una colección que nunca se acaba.

Escribía Nancy, *Corpus*: *un cuerpo es una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones. Cabezas, manos y cartílagos, quemaduras, suavidades, chorros, sueño, digestión, horripilación, excitación, respirar, digerir, reproducirse, recuperarse, saliva, sinovia, torsiones, calambres y lunares. Es una colección de colecciones, corpus corporum, cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma. Aún a título de cuerpo sin órganos, este tiene al menos cien órganos, cada uno de los cuales tira para si y desorganiza el todo que ya no consigue totalizarse.*⁸

La colección como un *corpus*. Un cuarto cálido en el que todas se tocan. Toma mis paredes por piel y deja que las obras te cuenten esas historias que allí, colgadas en las paredes de la casa, han escuchado. Acércate, *come near my dear, dear....*

⁸ Op.cit 2. Pág 23.

LLUÍS ALEXANDRE CASANOVAS BLANCO

Arquitecto, comisario y crítico

La casa / La colección

La noche del 29 de septiembre de 2003, la pareja de coleccionistas de arte Avelino Marín y Luis Leao durmieron por primera vez en su nueva casa: un volumen anaranjado entre la homogénea masa de viviendas unifamiliares enquistada alrededor de Los Alcázares, Murcia. Encargada al arquitecto murciano Javier Peña Galiano cinco años antes, Marín y Leao pasarían los próximos meses instalando en el edificio sus muebles y colección de arte—que contaba, entonces, con más de ochocientas piezas—. Tal y como la pareja especificó a Peña, con la construcción de la casa no solo buscaban un hogar a medida, cercano a sus respectivos lugares de trabajo. Marín y Leao aspiraban a una vivienda que les permitiera custodiar y convivir con su extensa colección. Un lugar que, lejos de los almacenes —opacos y oscuros— en que coleccionistas privados atesoran sus activos, insertara las pinturas, fotografías y esculturas de artistas internacionales y locales en la textura de su vida diaria; un espacio doméstico que, siguiendo la función social desempeñada por las casas de los coleccionistas durante el siglo XX, sirviera para la celebración de eventos característicos del sistema del arte como conciertos, recitales, degustaciones, celebraciones, proyecciones e instalaciones. En definitiva, según el propio Marín, “la casa está pensada para recibir visitas, para celebrar encuentros, estar con amigos. Y para disfrutar de la colección, que va rotando aproximadamente cada dos años”¹.

Formado en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid durante finales de los ochenta y principios

The House / The Collection

On the night of 29 September 2003, the art collector couple Avelino Marín and Luis Leao slept for the first time in their new home: an orange shape amid the uniform mass of single-family detached houses clustered around Los Alcázares in Murcia. In this building, commissioned from the Murcian architect Javier Peña Galiano five years before, Marín and Leao were to spend the next few months installing their furniture and art collection, which then comprised more than eight hundred pieces. As the couple specified to Peña, in constructing the house they were not looking for a custom-built home close to their respective places of work. Marín and Leao aspired to have a house where they could keep and live with their extensive collection. A place, far removed from the opaque, dark storerooms in which private collectors hoard their assets, that would incorporate the paintings, photographs and sculptures by international and local artists into the texture of their daily life; a domestic space where they could hold events typical of the art system, such as concerts, recitals, tastings, celebrations, screenings and installations, following the social function performed by collectors' houses during the twentieth century. In short, according to Marín himself, “the house was intended to receive visitors, hold meetings, be with friends. And to enjoy the collection, which rotates every two years or so”¹.

Trained at the Madrid School of Architecture in the late 1980s and early 1990s, Peña was known in the capital for walking around in T-shirts that advertised

¹ M. P., “La casa de Los Alcázares llena de arte que ha enamorado a la prestigiosa feria Estampa”, Murcia Plaza, 13 de mayo de 2023, <https://murciaplaza.com/la-casa-de-los-alcazares-llena-de-arte-que-ha-enamorado-a-la-feria-estampa/>.

¹ M. P., “La casa de Los Alcázares llena de arte que ha enamorado a la prestigiosa feria Estampa”, Murcia Plaza, 13 May 2023, <https://murciaplaza.com/la-casa-de-los-alcazares-llena-de-arte-que-ha-enamorado-a-la-feria-estampa/>.

de los noventa, Peña era conocido en la capital por pasearse con camisetas de publicidad de contratistas de la Región de Murcia². Empresas que, tal vez, crecieron al calor de urbanizaciones como las que surgieron en Los Alcázares durante el boom inmobiliario. Después de unos años en Madrid, Peña regresó a Murcia donde, en los resquicios de la burbuja, consiguió una serie de encargos residenciales en los que poner su interés en la experimentación material al servicio de imaginarios populares fraguados en la periferia.

Peña concibió la casa en dos partes: la zona de día emerge del terreno en forma de paralelepípedo, mientras que la zona de dormitorios y el gimnasio se encuentran semienterrados y conectados al exterior a través de una serie de planos inclinados. El cubo superior consiste en una caja de hormigón estructural de veinte metros de ancho por diez metros de largo, sin columnas que interfieran en el espacio interior. Este volumen se encuentra recubierto por una piel de piezas cerámicas de aspecto anaranjado que se atornillan a una subestructura metálica anclada al hormigón. La pieza es, a la vez, un guiño a la materialidad de los miles de ladrillos que construyen las urbanizaciones adyacentes a la parcela, y un ejercicio de cambio de escala que transforma la casa en un volumen abstracto. La sustracción de distintas piezas en la parte superior del volumen para conectar la terraza superior con el paisaje hacen que el cubo se desvanezca, luciendo una especie de almenado o perforado parecido a las torres y palomares históricos apresados entre el mar de urbanizaciones cercanas. Con una altura de cinco metros, al perímetro del volumen se encarama un conjunto de rampas y

contractors from the Murcia region², companies that grew, perhaps, in the hotbed of housing developments like those that sprang up in Los Alcázares during the property boom. After a few years in Madrid, Peña returned to Murcia, where, in the interstices of the housing bubble, he obtained a series of residential commissions in which to exercise his interest in material experimentation in the service of popular imaginaries forged in the periphery of Spain.

Peña conceived the house in two parts: the daytime area emerges from the ground in the form of a parallelepiped, while the bedroom area and gym are half-buried and connected to the exterior via a series of inclined planes. The upper cube consists of a structural concrete box twenty metres wide by ten metres long, with no columns to interfere with the interior space. This block is covered by a skin of orange-looking ceramic pieces screwed to a metal substructure which is fixed to the concrete. The piece is both a nod to the materiality of the thousands of bricks that form the estates adjacent to the plot and an exercise in change of scale that transforms the house into an abstract body. As a result of the subtraction of various rooms in the upper part of the structure to connect the upper terrace with the landscape, the cube fades out, displaying a kind of crenellated or perforated appearance similar to historical towers and dovecotes, enclosed amid the sea of nearby estates.

With a height of five metres, a set of ramps and staircases is perched on the perimeter of the structure, providing access to the upper terrace, as well as leading down to the bedroom area. These elements are made from wood flake board, known as OSB (oriented strand board), a cheap material used for partitions during

² Iñaki Ábalos, "Javier Peña: Chapa y pintura", in Javier Peña Galiano, Casa de los Pinos (Madrid: Irreversible, 2008), 19.

² Iñaki Ábalos, "Javier Peña: Chapa y pintura", in Javier Peña Galiano, Casa de los Pinos (Madrid: Irreversible, 2008), 19.

escaleras que permite acceder a la terraza superior, así como bajar a la zona de dormitorios.

Estos elementos se encuentran construidos con conglomerado de virutas de madera –o, en inglés, OSB (Oriented Strand Board)–, un material barato empleado como división durante obras u otros procesos de construcción. Las circulaciones de la casa giran en torno a un vacío central que se vuelca en el comedor y el salón, y comunican, a través de un doble espacio, con el gimnasio. De las superficies que envuelven estos recorridos cuelgan fotografías de Thomas Ruff, Robert Mapplethorpe o Cristina Garrido entre otros, así como pinturas de Sandra Gamarra, Manu Blázquez o Ian Waelder. Las paredes perimetrales de hormigón no solo sirven de soporte a la obra bidimensional, sino que de ellas cuelgan algunas esculturas como los trabajos de Christian Lagata o Fuentesal Arenillas. Todos estos elementos se apilan sin apenas espacio entre ellos, contradiciendo los códigos de observación que los museos y galerías han instaurado como mecanismo universal de apreciación del arte. Los diferentes recovecos, rellanos y escalones que este sistema genera permite también la aparición de pequeñas instalaciones y esculturas, que conviven con lámparas, luces, estanterías, monitores y pilas de libros. No es casual que una de las imágenes que más sorprenden a aquellos que visitan a la pareja sea la convivencia de las ampulosas máquinas de gimnasio con esculturas, fotografías y pinturas de distinta índole.

La organización de este cubo sigue un esquema característico de las tipologías espaciales ensayadas durante el siglo XX para el cobijo y la contemplación de arte: la idea de un gran vacío que superponga a

building works or other construction processes. The traffic patterns of the house revolve around a central void which flows into the dining and living rooms, and they communicate, through a double space, with the gym. Hanging on the surfaces that surround these routes are photographs by Thomas Ruff, Robert Mapplethorpe and Cristina Garrido, among others, as well as paintings by Sandra Gamarra, Manu Blázquez and Ian Waelder. The concrete perimeter walls not only serve as a support for the two-dimensional works but also have some sculptures hanging on them, such as the works of Christian Lagata and Fuentesal Arenillas. All these elements are stacked with hardly any space between them, contradicting the viewing codes that museums and galleries have established as a universal art appreciation mechanism. The various recesses, landings and steps that this system creates also provide spaces for small installations and sculptures, which coexist with lamps, lights, shelves, screens and piles of books. It is no coincidence that one of the images that the couple's visitors find most startling is the presence of bulky gym equipment alongside sculptures, photographs and paintings of various kinds.

The organization of this cube follows a scheme characteristic of the spatial paradigms tried out during the twentieth century for accommodating and viewing art: the idea of a large empty space around which circulation and observation of works are superimposed in a single action. Some of the iterations of this spatial strategy can be found, for example, in the radial composition that structures the National Museum of Western Art in Tokyo, Japan, designed by Le Corbusier in 1959, or the empty space surrounded by a large circular ramp in the Guggenheim Museum in New York, one of the last works by the architect Frank Lloyd

su alrededor, en un solo gesto, la circulación y la observación de obras. Algunas de las iteraciones de esta estrategia espacial las encontramos, por ejemplo, en la composición radial que articula el Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio, Japón, diseñado por Le Corbusier en 1959, o del vacío custodiado por una gran rampa circular del Museo Guggenheim de Nueva York, una de las últimas obras del arquitecto Frank Lloyd Wright entre 1956 y 1959. Estos edificios, ambos posibles por los avances en la construcción con hormigón, funcionaban de forma centrípeta, generando en su seno el centro del mundo que pretendían construir con la voluntad de irradiar, de manera unidireccional, a un exterior que pretendían transformar.

La reducción de estos esquemas de gran escala al entorno residencial de Los Alcázares remite a la noción moderna de museo para distorsionar y adaptarla a los ademanes de una vida cotidiana que interfiere con la neutralidad de los escenarios de exhibición contemporáneos. La irradiación—si es que se produce—, es en este caso, bidireccional, creando una suerte de rizoma que confunde cualquier diferenciación posible entre los objetos que pueblan la arquitectura. Las lógicas de acumulación que propone la casa sustraen estos objetos de los rígidos mecanismos de conservación y observación de arte contemporáneo normalizados en los últimos años, sometiéndolos a la fluctuación de lúmenes, temperaturas y humedad de una vivienda. En definitiva, en el diseño de la casa que hace Peña y en su ocupación por parte de Marín y Leao, la experiencia del arte se inserta de manera radical en los ritmos y espacios que rigen la cotidianidad de la vida.

Wright, built between 1956 and 1959. These buildings, both of which were made possible by the advances in construction with concrete, functioned centripetally, creating at their heart the centre of the world they aimed to build with the intention of radiating outwards, one-directionally, to an exterior that they sought to transform.

The reduction of these large-scale schemes to the residential environment of Los Alcázares refers to the modern idea of the museum in order to distort it and adapt it to the ways of everyday life, which interferes with the neutrality of contemporary exhibition settings. Radiation – if it occurs – is in this case two-directional, creating a kind of rhizome that blurs any possible differentiation between the objects that populate the architecture. The processes of accumulation that the house proposes remove these objects from the rigid mechanisms of conservation and viewing of contemporary art that have become standardized in recent years, subjecting them to the fluctuation of lumens, temperatures and humidity of a home. In short, in Peña's design of the house and its occupation by Marín and Leao, the experience of art is radically incorporated into the rhythms and spaces that govern the everyday routines of life.

UN CUART
(TOMA EST
PAREDES P

Verónicas. Murcia. 2024

O CÁLIDO
AS
ORPIEL)

Colección Avelino Marín



Vista interior Sala Verónicas,
Un cuarto cálido (Toma estas
paredes por piel)

Xavier Mascaró
The Year of the Bull I
2000



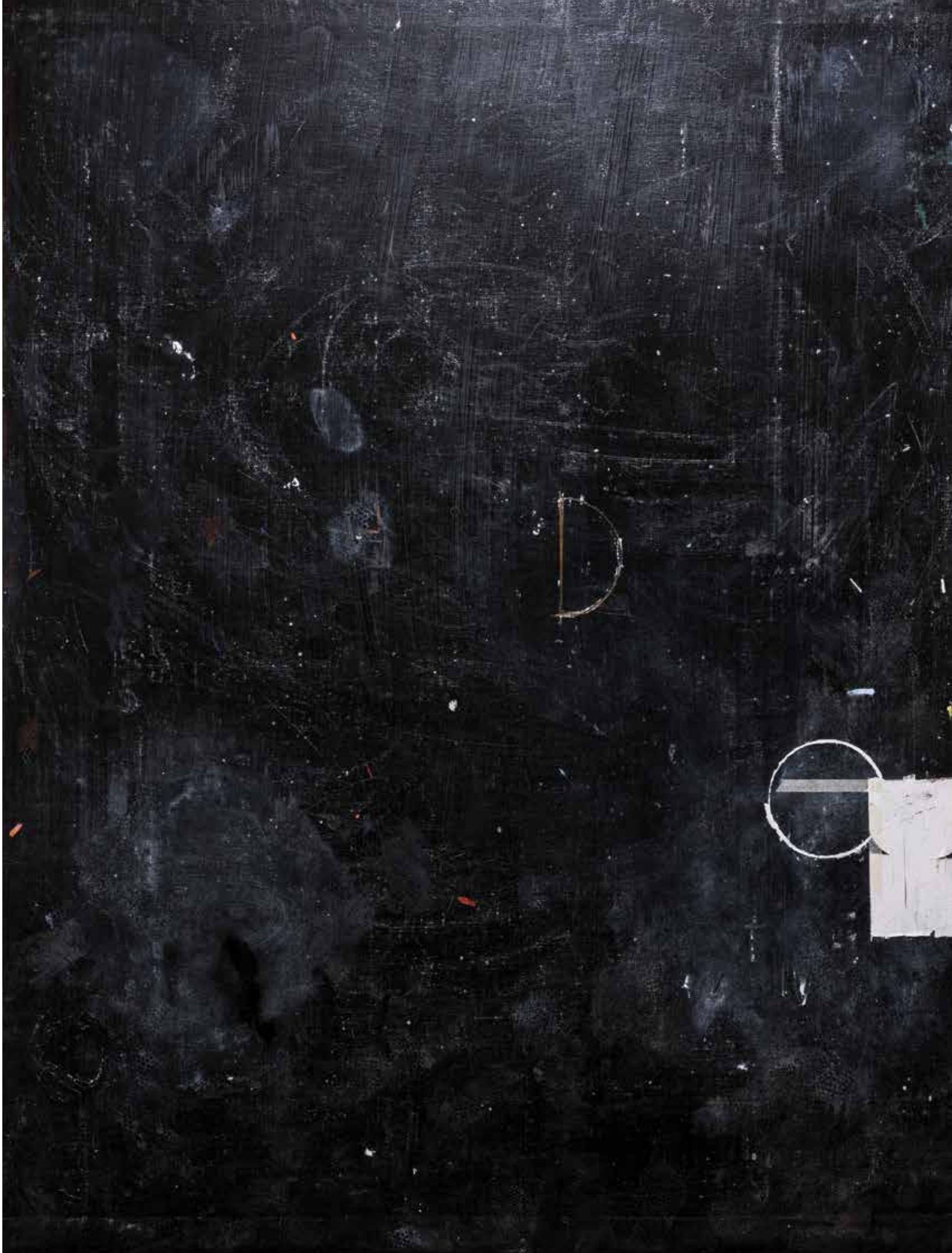








Manuel M Romero
S/T
2023

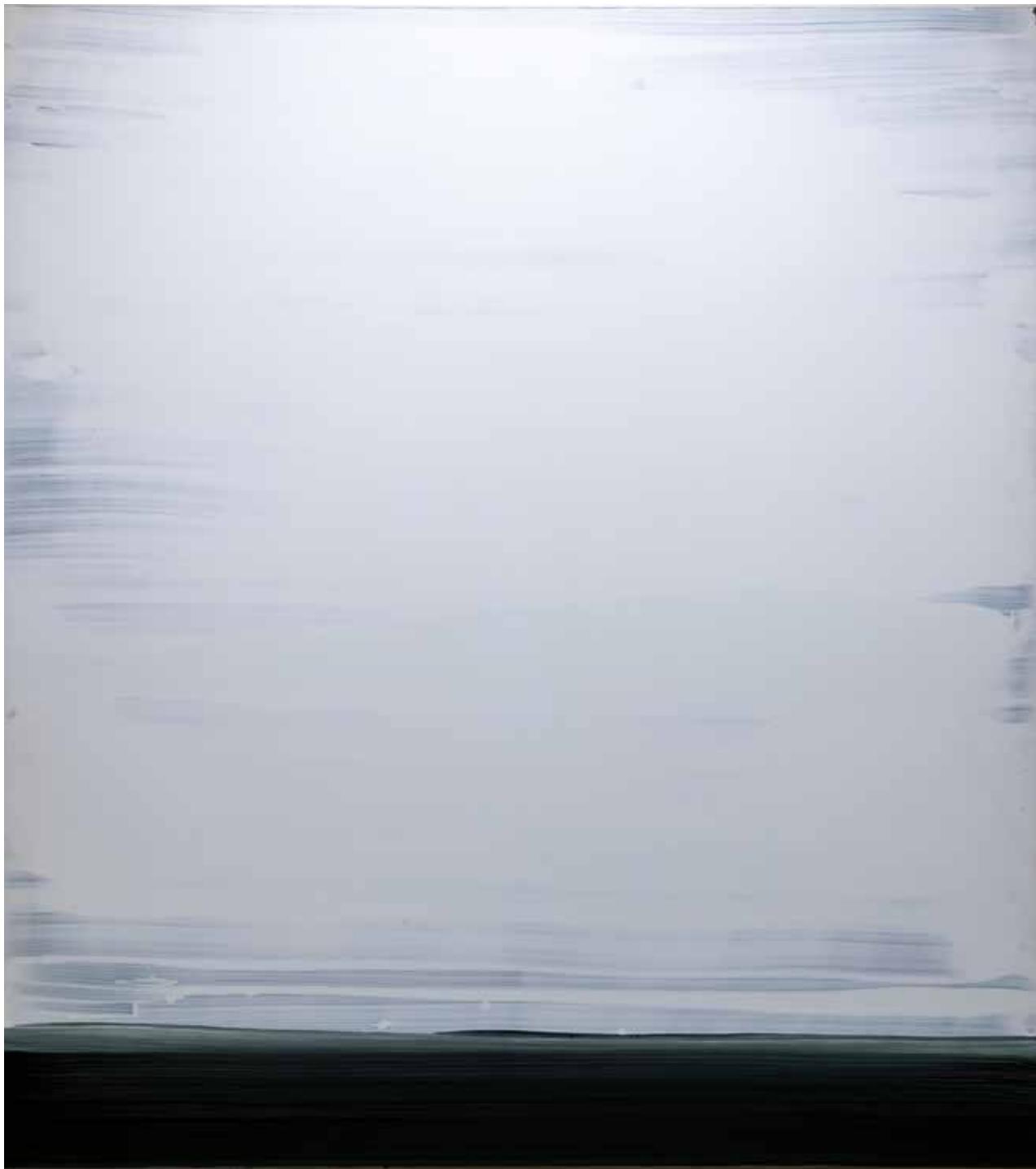




Paolo Grassino
Maras attack
2005



Nico Munuera
Suite 6 -Barctock
2002









Fuentesal Arenillas

(ST) Familia

2022







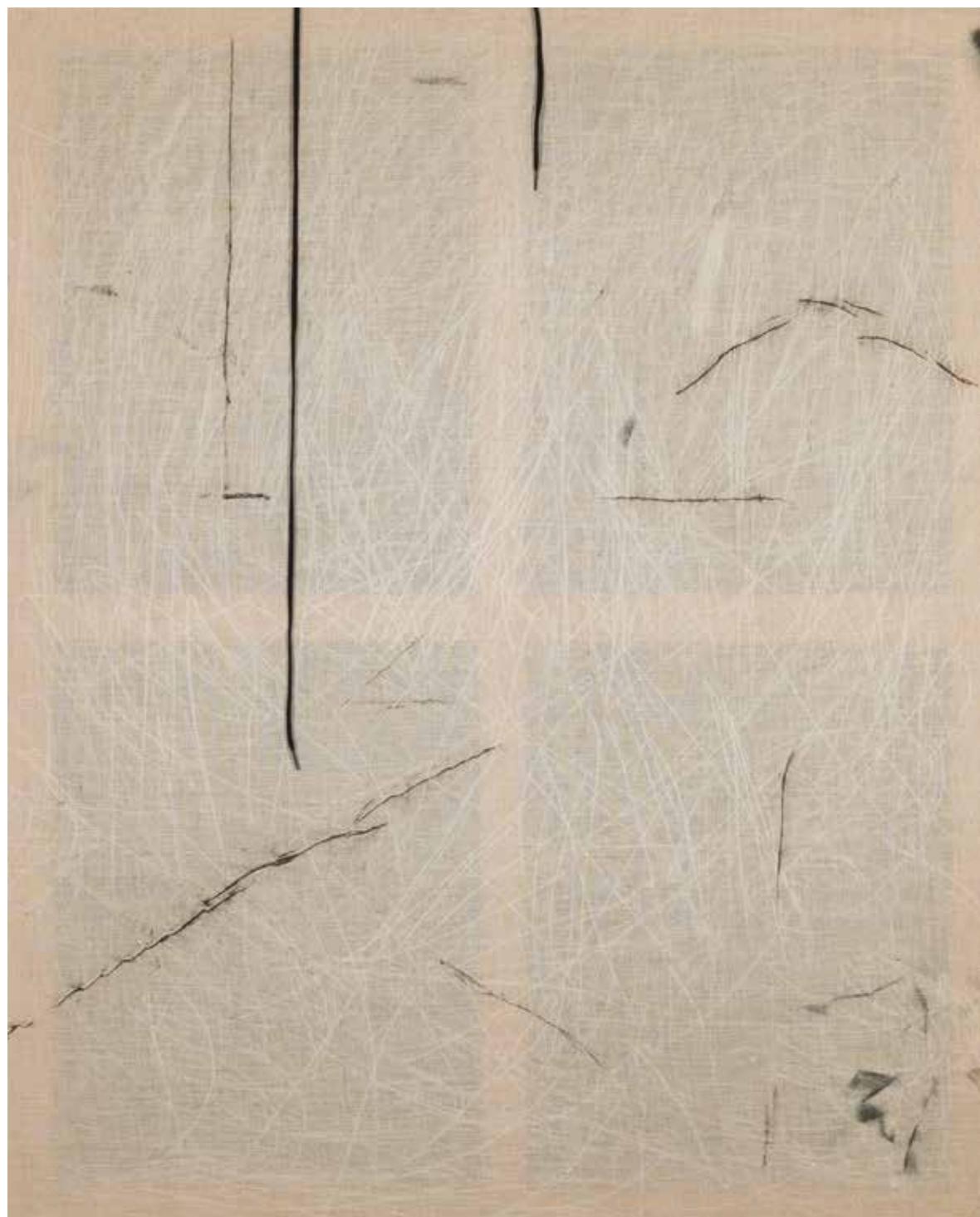
Joseph Beuys
Output # 19
1978

Joseph Beuys
Output # 36
1978

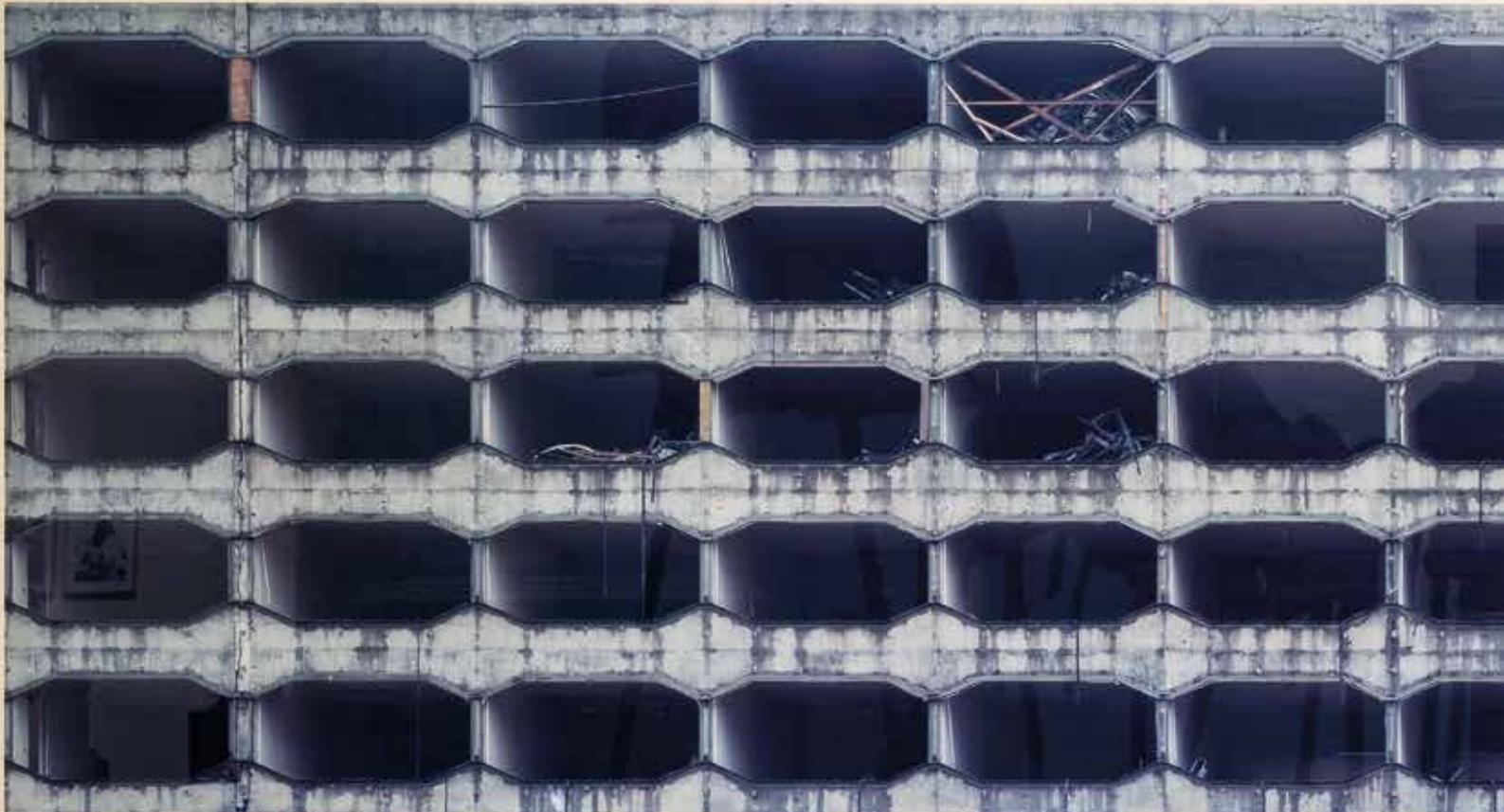
Pablo Capitán del Río
Efigie VI. Las mejores intenciones
2016







Ian Waelder
Shoelace Laying on a Ledge
2016



Frank Thiel
Standt 5/23/C (Berlin)
2001







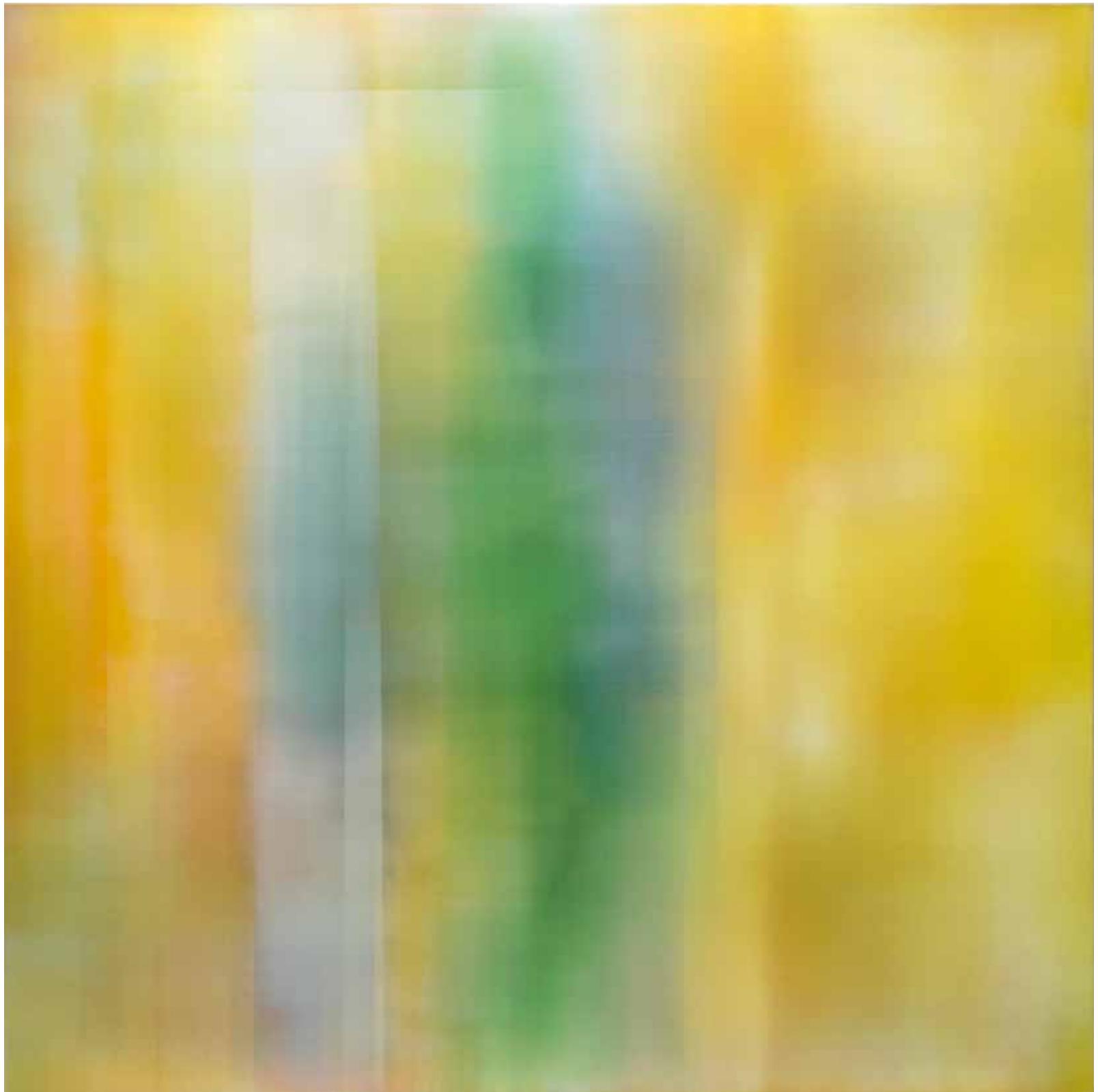


Sergio Poirán
Capó
2012









Prudencio Irazábal
Untitled 33 A
2014





ISABEL DURANTE ASENSIO

Profesora de la Universidad de Murcia

Coleccionar, atesorar objetos que nacieron con vocación de conmover, se revela como una práctica que atraviesa las inquietudes fundamentales de las artes visuales y el pensamiento contemporáneo. En ese interés se encuentran las relaciones entre la creación, la salvaguarda y la difusión y, además, la identificación de los aspectos que definen esa relación. La colección se convierte, a este respecto, en una suerte de retrato, en una cartografía de la personalidad del que la posee, en un conjunto de pasadizos entrecruzados que conducen a múltiples direcciones. Esa circunstancia es esencial para entender buena parte del proceso de análisis del arte a lo largo de la historia, desde los ajuares funerarios a las empresas renacentistas o las propuestas actuales. Importantes teóricos han señalado, en este sentido, un doble uso de esas piezas guardadas en torno a una idea: Los objetos tiene dos funciones: pueden ser utilizados o poseídos¹. En esa necesidad de posesión radica el interés de una colección, así como la personalidad del responsable de conformarla. Y es que la obra de arte en manos de un coleccionista multiplica sus significados y, por tanto, multiplica las posibilidades de lectura.

En el caso que nos ocupa, este planteamiento operaría fundamentalmente en tres sentidos: por un lado, con las obras donde el cuerpo se erige como eje central. Obras como las de Sergey Bratkov o Robert Mapplethorpe estarían en esta categoría desde perspectivas de índole muy diversa donde el cuerpo más allá de su propia experiencia se convierte en una importante herramienta política capaz de reivindicar un discurso. Por otro lado, encontraríamos aquellas piezas donde la naturaleza se revela como

Collecting – accumulating objects created to move people – is revealed as a practice that runs right across the fundamental concerns of the visual arts and contemporary thought. Its sphere of interest includes the relationship between creation, preservation and dissemination, as well as identifying the issues that define that relationship. A collection, in this sense, becomes a kind of portrait, a map of the personality of its owner, a set of intersecting passageways that lead in multiple directions. This point is essential for understanding much of the process of analysing art throughout history, from grave goods to Renaissance enterprises or present-day projects. In this regard, important theorists have pointed out a dual use of these pieces kept in accordance with an idea. Objects have two functions: they can be utilized or they can be possessed¹. The interest of a collection, as well as the personality of the collector responsible for forming it, lies in this need for possession. For the fact is that when a work of art is in the hands of a collector, its meanings, and therefore its possible readings, are multiplied.

In the case before us, this idea would apply essentially in three ways. On the one hand, with works in which the body is established as the central focus. This category includes pieces like those of Sergey Bratkov or Robert Mapplethorpe, from very diverse perspectives, where the body, beyond its own experience, becomes an important political tool capable of asserting a discourse. On the other hand, we find works in which nature is revealed as a concept inherent in artistic discourse and unbridled animality sometimes emerges. This section would include those of artists such as Pablo Capitán del Río or Xavier Mascaró. And

¹ Baudrillard, Jean. "The System of Collecting", in The Cultures of Collecting. London: Reaktion Books, 1994, p. 8.

¹ Baudrillard, Jean, "The System of Collecting", in The Cultures of Collecting, ed. John Elsner and Roger Cardinal (London: Reaktion Books, 1994), p. 8.

un concepto inherente al discurso artístico y la animalidad emana, en ocasiones, sin freno. A este apartado corresponderían los trabajos de artistas como Pablo Capitán del Río o Xavier Mascaró. Y finalmente, en un tercer nivel, encontramos el propio entorno como generador de contextos que hay que habitar para entender el mundo. Así lo atestiguan las fotografías de Thomas Ruff o la de Santiago Sierra. No obstante, no son compartimentos estancos ni evidentes, sino que podemos comprobar como una propuesta puede entroncar con distintas realidades y podría ubicarse en un apartado u otro dependiendo de la intención narrativa que se proponga.

Esta pluralidad de conceptos se ha amplificado con el advenimiento de los nuevos sistemas de comunicación de la sociedad contemporánea, pues, en paralelo, llegan también otros modelos de aproximación a las narraciones artísticas. Así, observamos fronteras que se van diluyendo o desplazando a otros lugares de los que, tradicionalmente, se han alejado. Nos encontramos, pues, ante territorios inéditos en los que poder analizar, fuera de la mirada acomodaticia, conceptos que definen cuestiones identitarias de primer orden. Estas recientes perspectivas nos han permitido, como en el caso de la presente exposición, reelaborar lecturas y plantear otras delimitaciones de algunos asuntos que se habían visto colapsados por argumentos inmovilistas. Dentro de esta tendencia se insertaría el proyecto ejecutado en la sala de exposiciones Verónicas, empeñado en activar un espacio de inmersión obligada en la obra de arte, una atmósfera viva que es necesaria transitar para ser comprendida.

finally, on a third level, we find the environment itself as a generator of contexts that have to be inhabited in order to understand the world. This is demonstrated by the photographs of Thomas Ruff or the work of Santiago Sierra. However, they are not watertight or obvious compartments; it is rather that we can see how a given perspective can connect with a range of realities and pieces could be placed one section or another depending on the narrative intention proposed.

This plurality of concepts has been amplified with the advent of the new communication systems of contemporary society, since other models for approaching artistic narratives have also emerged in parallel. So we see frontiers dissolving or shifting to other places, from which they have traditionally been distanced. We are therefore confronted with uncharted territories in which to analyse concepts that define identity issues of the first order, outside the acquiescent gaze. These recent perspectives have enabled us, as in the case of this exhibition, to rework readings and suggest other ways of delimiting certain issues that had been collapsed together by entrenched arguments. Within this trend lies the project carried out in Sala Verónicas, with the firm intention of activating a space of necessary immersion in works of art, a living atmosphere that has to be experienced to be understood.

The collection is a self-portrait that the collector has gradually designed over the years and that provides an opportunity to initiate a debate on the boundaries that operate between art and society, raising essential issues. Its composition is broad enough to accommodate a wide range of approaches and considerations. It even directs our attention to a dystopia of current times, a space in which to consider

La colección es un autorretrato que el coleccionista ha ido diseñando a lo largo de los años, y que permite abrir el debate a las demarcaciones que operan entre arte y sociedad, planteando aspectos esenciales. Es tan amplia su configuración que admite diversas aproximaciones y reflexiones. Incluso, nos remite a una distopía de los nuevos tiempos, un espacio donde considerar lo que podemos denominar como «fallos del sistema» de la propia naturaleza. Las teorías que hay al respecto son abundantes y están relacionadas con diversos campos como la biología, la sociología o la historia².

En cualquier caso, la naturaleza, de una manera u otra, está presente en parte de la obra propuesta. Para muchos, «la naturaleza es el lugar sobre el que reconstruir la cultura pública [...] Es figura, construcción, artefacto, movimiento, desplazamiento. La naturaleza no puede preexistir a su construcción. Esta construcción se articula sobre un determinado movimiento, un tropos o giro»³

En ese lugar de encuentros y desencuentros se sitúa la realidad de esta muestra, una topografía estructurada en torno a elementos tangibles y a otros desmaterializados, mucho más desconocidos y, en consecuencia, mucho más inquietantes, que conviven generando una idea conjunta sobre la posibilidad de un futuro. No obstante, se trata de un futuro donde la obsolescencia se hace presente. Estaríamos, así, ante la incesante búsqueda de un «futuro perdido» que produce la melancolía de un tiempo contemporáneo

² Para esta cuestión, véase: Haraway, Donna J. Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991; Manifiestos de las especies en compañía: perros, gentes y otredad significativa. Argentina: Bocabulvaria ediciones, 2017; Seguir con el problema. Generar parentesco en Chthuluceno, Bilbao: Ediciones Consonni, 2019.

³ Haraway, Donna J. «Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles». En *Política y Sociedad*, 30, 1999, pp. 122-123.

what we could call “system failures” of nature itself. There are many theories on this subject, related to a variety of fields, such as biology, sociology and history². In any case, nature is present, one way or another, in some of the works presented. For many, “nature is the place to rebuild public culture. [...] It is figure, construction, artifact, movement, displacement. Nature cannot pre-exist its construction. This construction is based on a particular kind of move – a tropos or ‘turn’”³.

This place of encounters and misencounters is where the reality of this show is located, a topography structured around tangible elements and others that are dematerialized, much more unfamiliar, and consequently much more disturbing, which coexist, jointly creating an idea of the possibility of a future.

However, it is a future in which obsolescence is present. We therefore seem to be faced with the constant search for a “lost future” that produces the melancholy of a deserted contemporary era.⁴ To inhabit that place is one of the explicit requirements of the project, which, despite its post-autonomous character, since it is not a metaphor but life itself, highlights the implications of art with social uses outside the artistic

² On this question, see Donna J. Haraway, Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature (New York: Routledge, 1991); The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003); Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthuluceno (Durham, NC: Duke University Press, 2016).

³ Donna J. Haraway, “The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others”, in Cultural Studies, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler (New York and London: Routledge, 1992), pp. 295-337 (p. 296).

⁴ On this subject, see Mieke Bal, Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada (Madrid: Akal, 2016); Mark Fisher, Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures, (Winchester: Zero Books, 2014); Miguel Ángel Hernández Navarro, El arte a contratiempo: Historia, obsolescencia, estéticas migratorias (Madrid: Akal, 2020).

despoblado⁴. Habitar ese lugar es una de las necesidades explícitas del proyecto que, pese a tener un carácter postautónomo, pues no es una metáfora, sino la vida misma, visibiliza las implicaciones del arte con los usos sociales fuera del propio contexto artístico, aproximándose a las ideas de ciertos teóricos como Pierre Bourdieu⁵. Propone, de este modo, un centro de tensiones con otros horizontes, con puntos en común y con disensos, pero legitimado por el estímulo de posibilidades y la reflexión de una cultura heterogénea que, como apunta García Canclini, favorece una nueva experiencia estética⁶.

Por tanto, la materialidad deja también paso al vacío que, en este orden de cosas, se erige como el origen desde donde se conforma el discurso. Estaríamos, pues, cercanos a la argumentación de Jacques Rancière: «Quiero una palabra vacía que se pueda llenar»⁷. Eso es lo que supone Un cuarto cálido (Toma estas paredes por piel), el convencimiento de que la latencia es una herramienta para poder manifestar discursos y transformar huellas del pensamiento. Esa latencia se traduce en un espacio por venir, en el lugar donde brota una posibilidad⁸. Pero esa especie de vacío no denota

context itself, approaching the ideas of certain theorists such as Pierre Bourdieu.⁵ It thus presents a centre of tensions with other horizons, with points in common and discrepancies, but legitimized by the stimulus of possibilities and the deliberations of a heterogeneous culture, which, as García Canclini notes, fosters a new aesthetic experience.⁶

Materiality, therefore, also gives way to emptiness, which in this context is established as the origin from which discourse is shaped. Thus we are close to Jacques Rancière's argument: "I want an empty word that I could fill."⁷ That is what A Warm Room (Mistake These Walls for Skin) implies: the conviction that latency is a tool with which to reveal discourses and transform traces of thought. Such latency takes the form of a space to come, the place where a possibility arises.⁸ But this kind of emptiness does not denote a lack: "It is striking, however, that despite being a negative notion, it maintains a fundamental role in the constitution of the real. This is due, perhaps, to the fact that the notion of emptiness maintains the paradoxical condition of being and non-being, for while it is conceived as absence, it is simultaneously experienced as objective reality."⁹ It has only to be activated to fulfil an essential function: the representation of reality. In this connection, Rosalind Krauss had already spoken

⁴ Para esta cuestión, véase: Bal, Mieke. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal, 2016; Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018; Hernández Navarro, Miguel Ángel, *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias*. Madrid: Akal, 2020.

⁵ Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2012.

⁶ García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Argentina: Katz Editores, 2010.

⁷ Rancière, Jacques. *Le spectateur emancipé*. París: La Fabrique Éditions, 2008, pp. 69-70.

⁸ Para esta cuestión, véase: Heidegger, Martin. *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder Editorial, 2012; Vega Esquerra, Amador (eds.). *Tentativas sobre el vacío. Ensayos de estética y religión*. Barcelona: Fragmentos, 2022.

⁵ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984).

⁶ Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia* (Argentina: Katz Editores, 2010).

⁷ Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. Gregory Elliott (London and New York: Verso, 2009), p. 73.

⁸ On this question, see Martin Heidegger, "Art and Space", trans. Charles H. Siebert, *Man and World*, 6, no. 1 (1973): 3-8; Amador Vega, *Tentativas sobre el vacío: Ensayos de estética y religión* (Barcelona: Fragmentos, 2022).

⁹ Manuel Prada, *Arte y vacío: Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura* (Buenos Aires: Nobuko, 2008), p. 8 (our translation).

carenza: «Resulta chocante, sin embargo, que, siendo una noción negativa, mantenga un papel fundamental en la constitución de lo real. Esto se debe, quizás, a que la noción de vacío mantiene la paradójica condición de ser y no ser, pues a la vez que se concibe como ausencia, se experimenta como realidad objetiva»⁹. Solo hay que activarlo para que cumpla una función esencial, la representación de la realidad. A este respecto, Rosalind Krauss, en 1979, ya habló de la posibilidad de que la escultura ocupara un espacio más allá del carácter monumental que, tradicionalmente, había tenido, al margen de la propia arquitectura del lugar y del paisaje que la configura. Fue lo que denominó campo expandido y permitía la exploración de otras fórmulas donde la naturaleza empezó a cobrar una significación más allá de lo contextual¹⁰. Las piezas de esta exposición, de este modo, se relacionan con el contexto siguiendo patrones de crecimiento que lo imbuyen todo, que lo contaminan, que llegan a instarse como sedimentos en el lugar en el que se muestran.

Un cuarto cálido (Toma estas paredes por piel) es consciente de las posibilidades de morar en ese espacio engordado por los nuevos planteamientos del pensamiento contemporáneo, es capaz de generar una atmósfera viva, de ofrecer un componente casi mágico que propicia la transformación de las piezas en el espacio, en la sala de exposiciones, haciendo patente el paso del tiempo que no podemos asir, siendo un continuo rastro del pasado, de la vivencia del aquí y del ahora, de lo que ya nunca va a volver a ser. Es la disolución del carácter exclusivamente

in 1979 of the possibility of sculpture occupying a space beyond its traditional status as a monument, outside the actual architecture of the place and the landscape that shapes it. This was what she called the expanded field and it made it possible to explore other formulas in which nature began to take on a significance beyond the contextual.¹⁰ In this way, the pieces in this exhibition relate to the context by following patterns of growth that imbue everything, contaminate everything and settle like sediments in the place where they are shown.

A Warm Room (Mistake These Walls for Skin) is aware of the possibilities of inhabiting that space enriched by the new approaches of contemporary thought; it is capable of generating a living atmosphere, of offering an almost magical component that promotes the transformation of the pieces in the space, in the exhibition room, clearly revealing the passage of time which we cannot grasp, being a constant trace of the past, of the experience of the here and now, of what will never be again. It is the dissolution of its exclusively concrete nature and the pointing out of questions related to the process, not only of construction, but also of exhibition. We register the process and relive it as if it were a loss.

⁹ Prada, Manuel. Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura. Buenos Aires: Nobuko, 2008, p. 8.

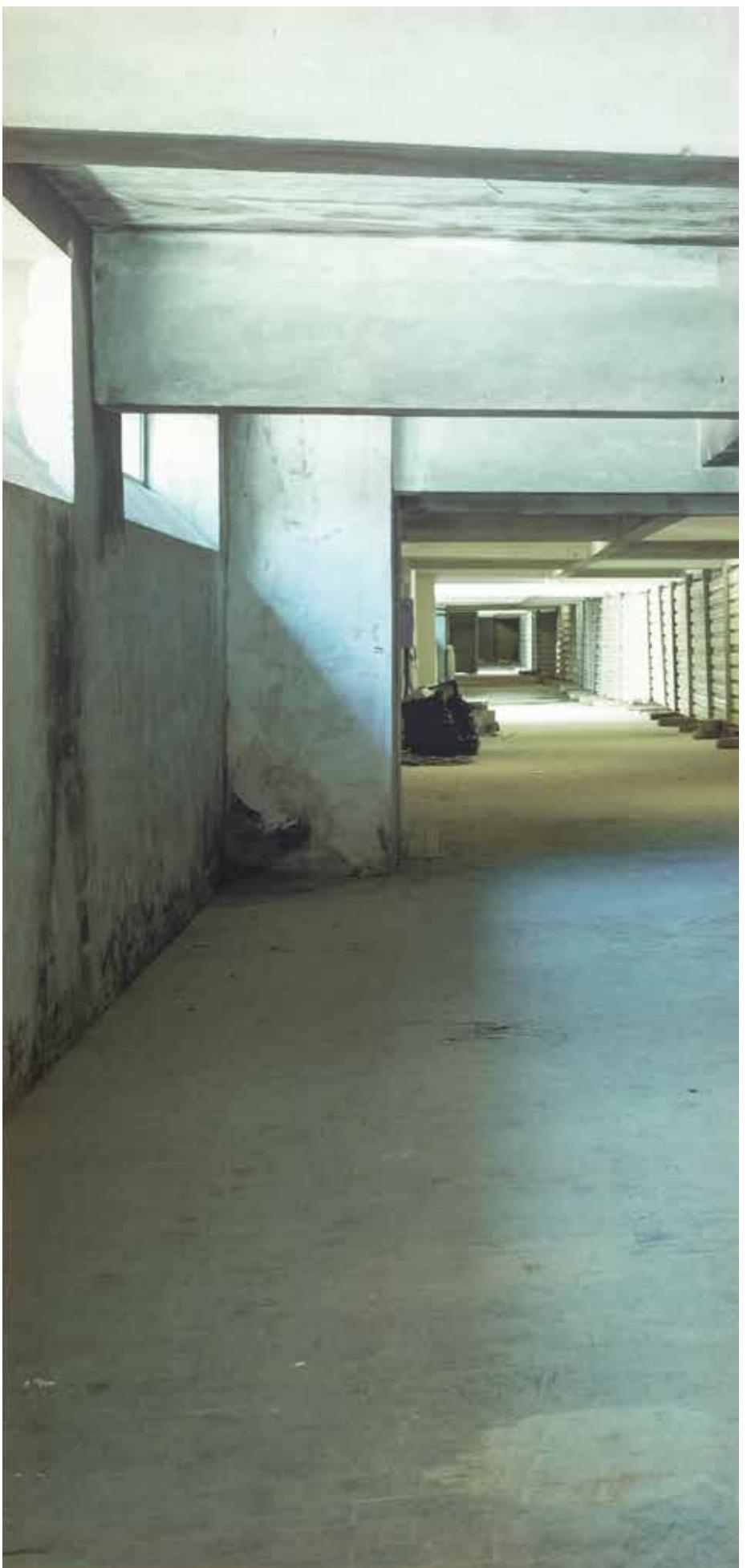
¹⁰ Krauss, Rosalind. «La escultura en el campo expandido». En October, 8, 1979, pp. 59-74.

¹⁰ Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", October, 8 (Spring 1979): 30-44.

objetual y el señalamiento sobre cuestiones relacionadas con el proceso, no solo de construcción sino también de exhibición. Registramos el proceso, lo revivimos como si de una pérdida se tratara.







Hannah Collins
Pasillo - La Laboral Gijón
2006











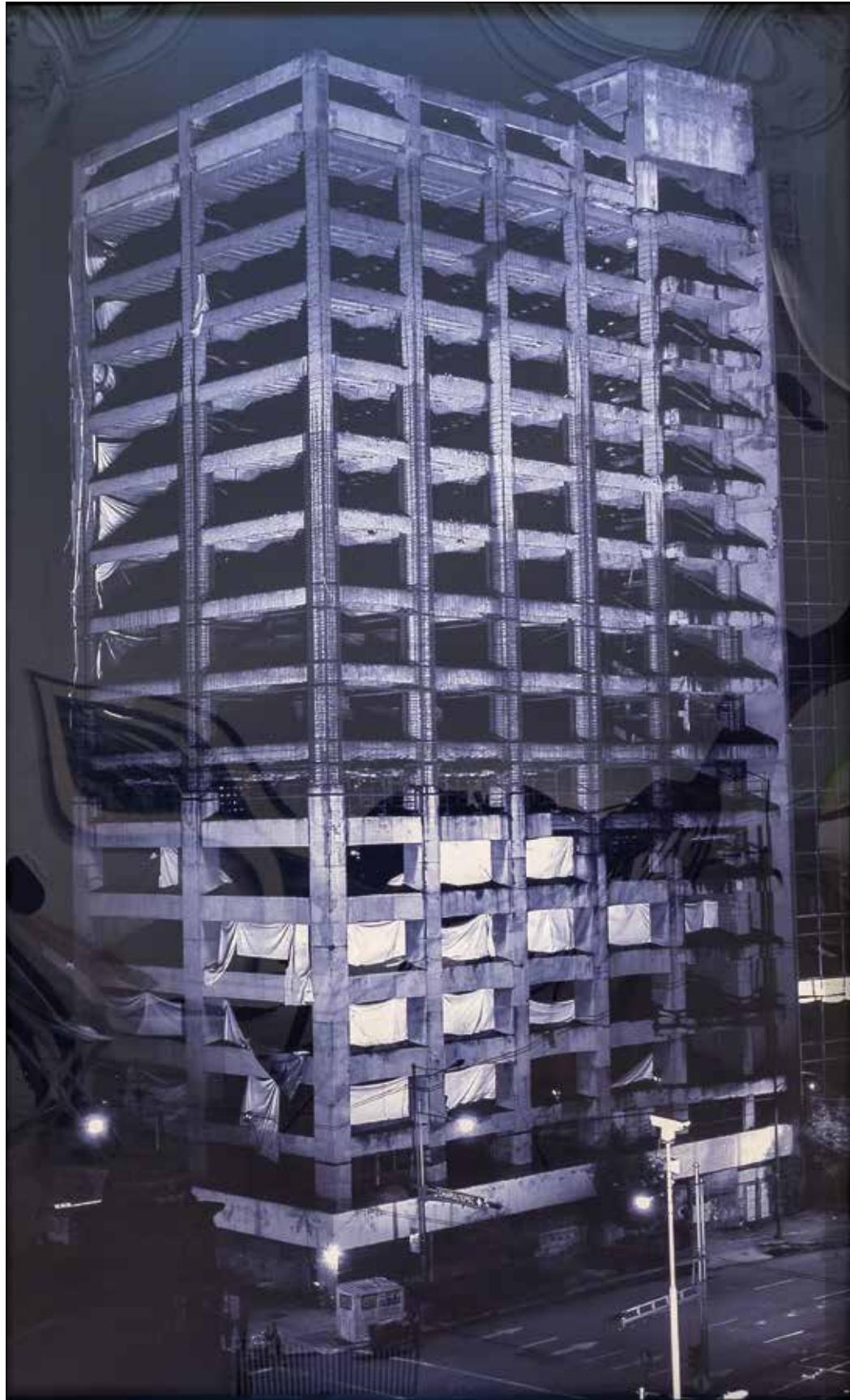
Juan Asensio

S/T

2000







Santiago Sierra
Edificio Iluminado
2003

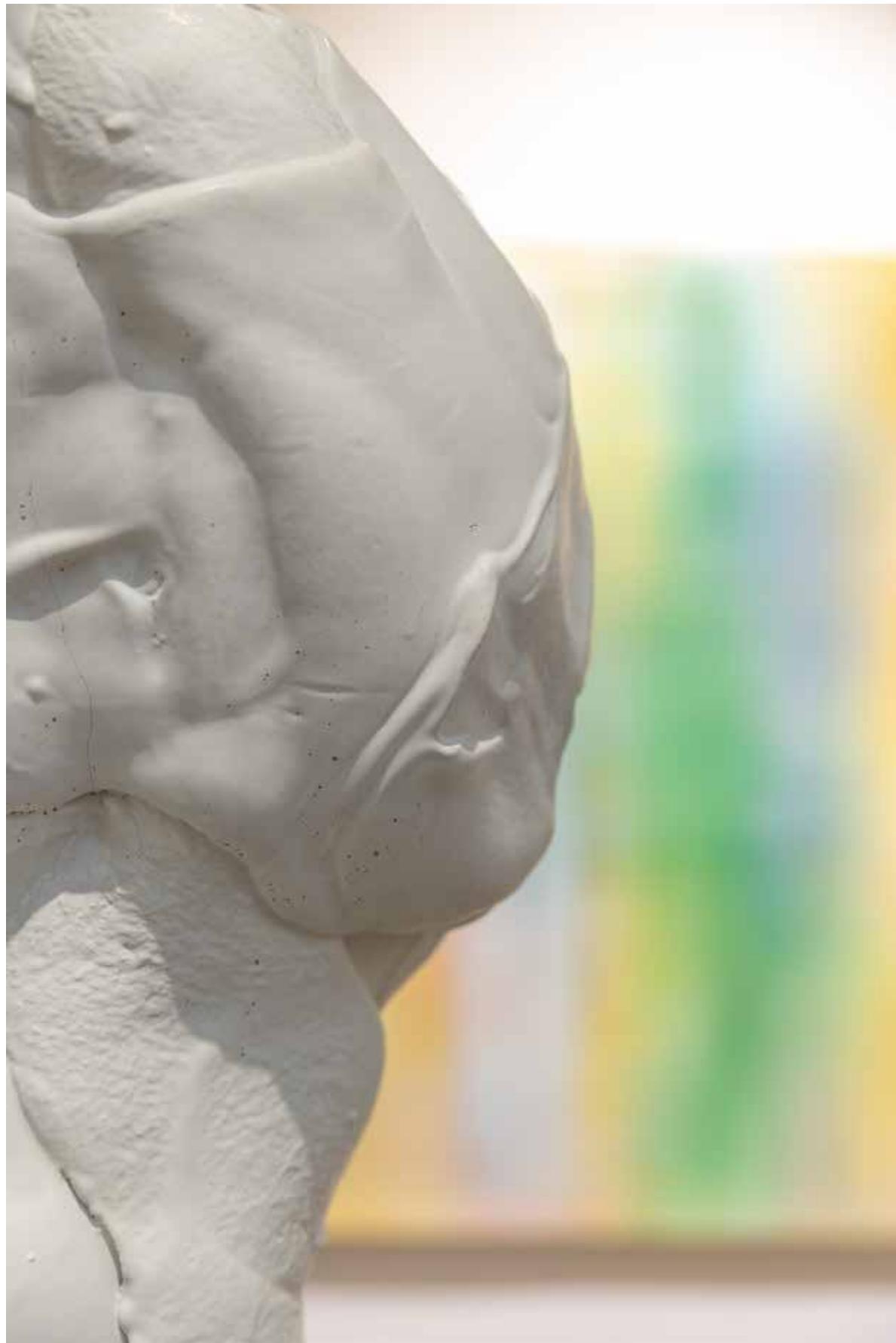




Ian Waelder
One Knee Misses the other
2018

Victor Santamarina
Debris
2019











Sandra Gamarra
En donde estén
2020









Fito Conesa
Sinfonia para Rouyn-Noranda
2022









Thomas Ruff
Interieur (6-B)
1980



Thomas Ruff
Interieur (4-A)
1979



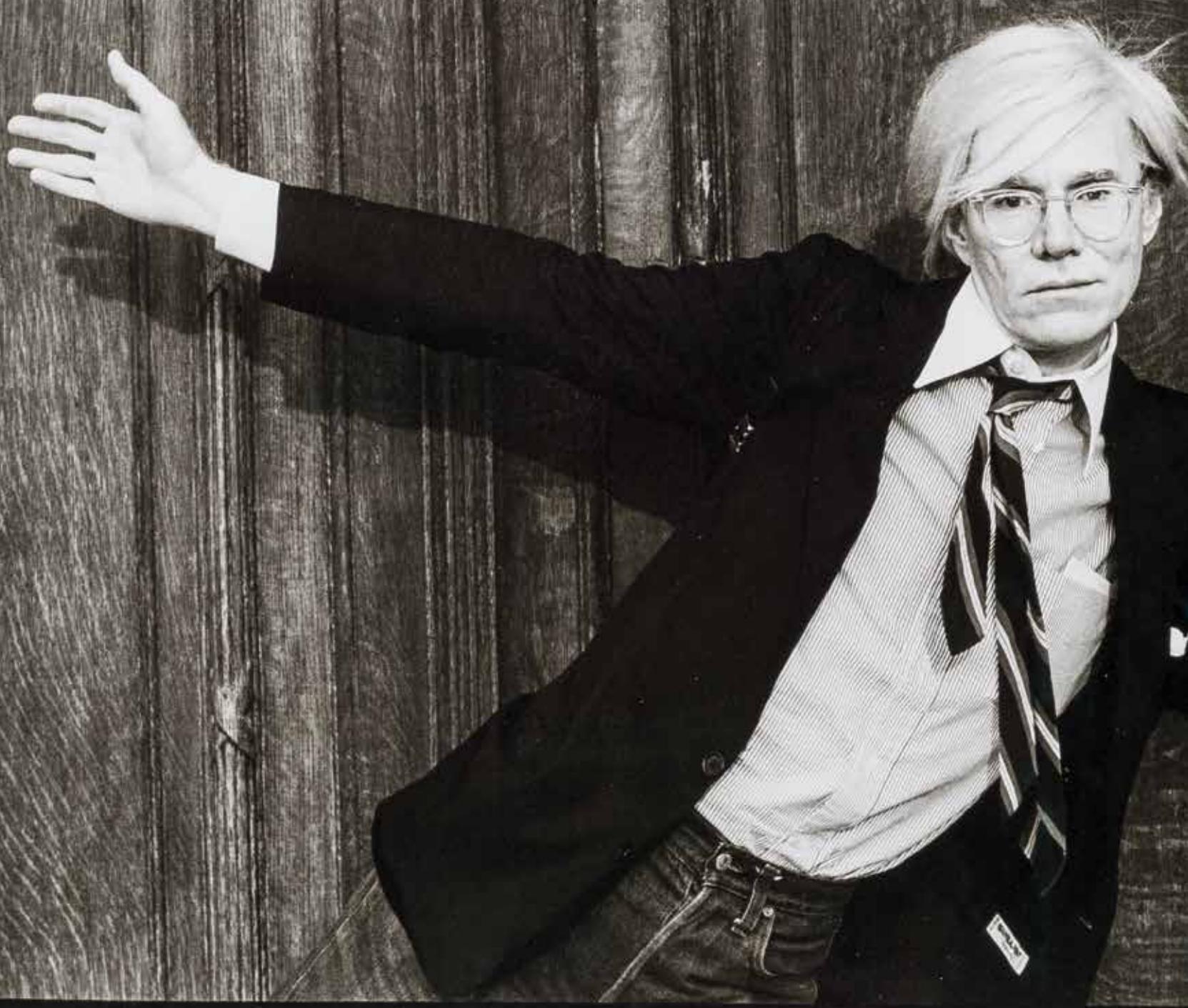
Thomas Ruff
Interieur (3-B)
1980

Thomas Ruff,
Interieur (1-B)
1980



Christopher Makos
Lady Warhol
1981







Christopher Makos
Andy Warhol delante de una puerta
1981

Andy Warhol
Querelle
1982





Sergey Bratkov
Kabul olimpics n° 7
2002

Sergey Bratkov
Kabul olimpics n° 6
2002







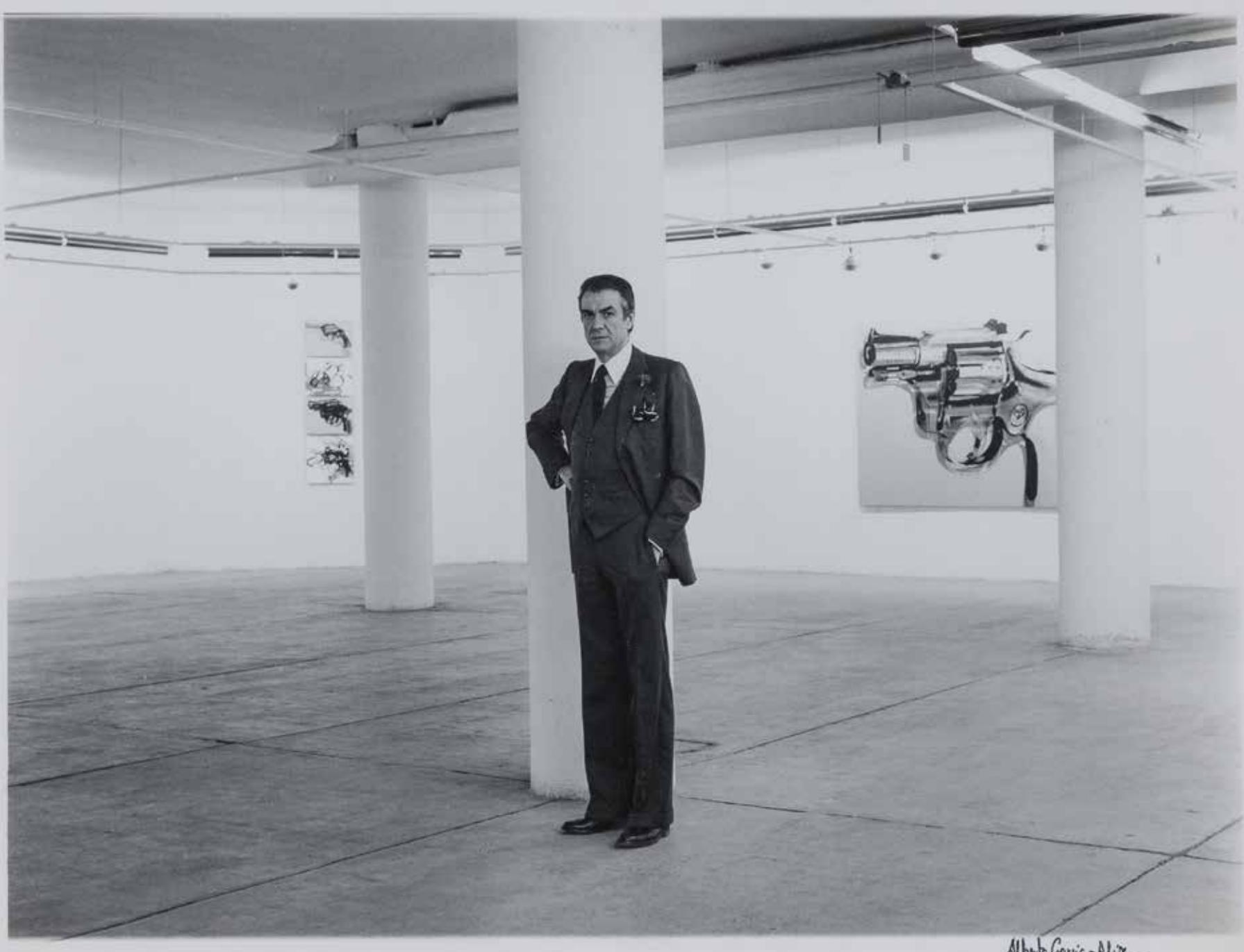
Frank Thiel
Stand 2/36/A (Berlin)
1998

Gary Lee Boas
David Bowie
1975





Jorge Molder
Série - *O pequeño Mundo*
2000



Alberto Garica-Alix

Alberto García-Alix
El padrino
1983

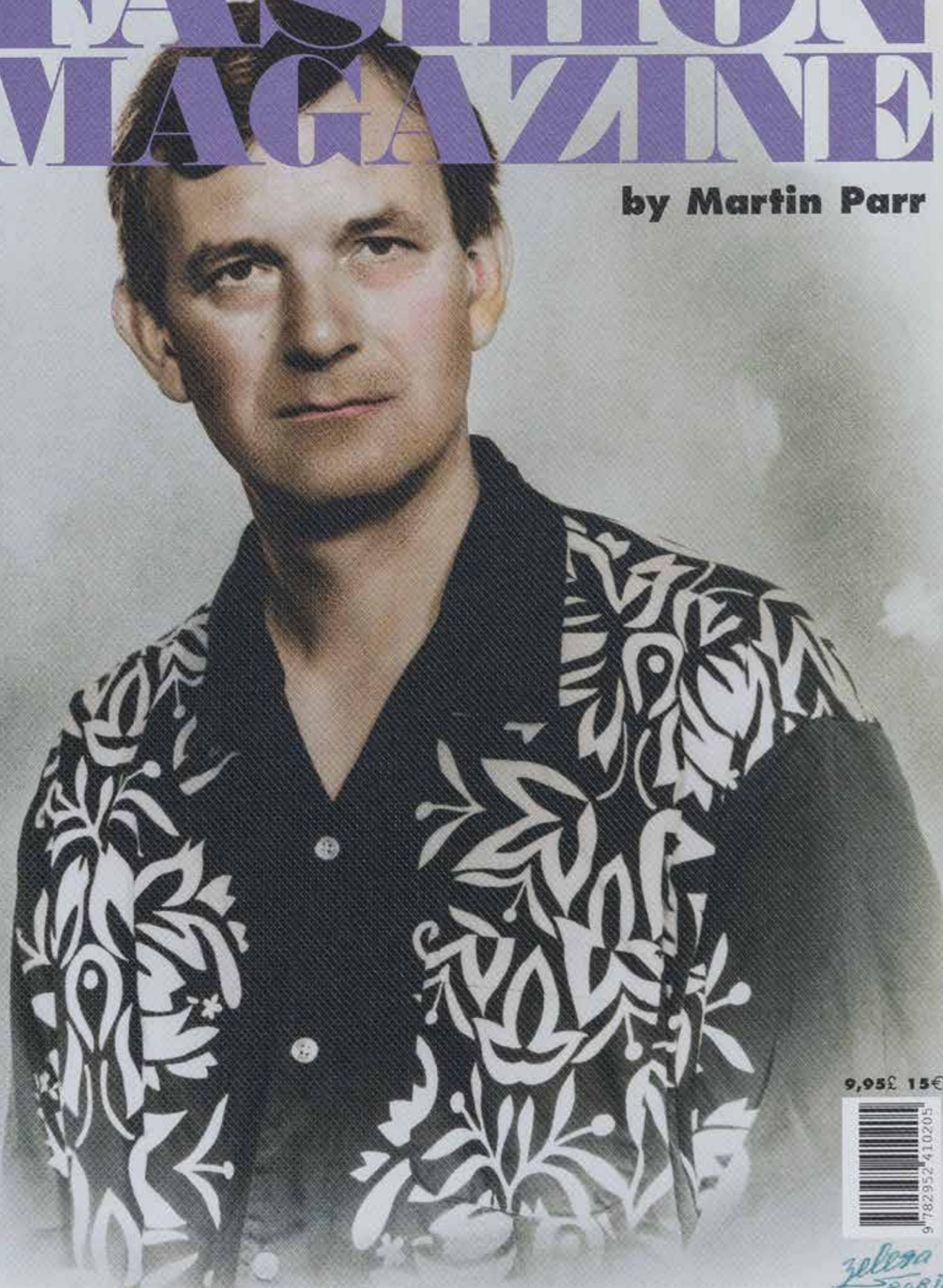


Martin Parr
Revista

Martin Parr
S/T
2006

FASHION MAGAZINE

by Martin Parr



9,95 £ 15 €



zeleza
SOCIETY



The image shows a large, blank white area, likely a page from a book or document. On the far left, there is a vertical strip of the book's cover or binding material, which is dark grey with some visible texture and color.

Loretta Lux

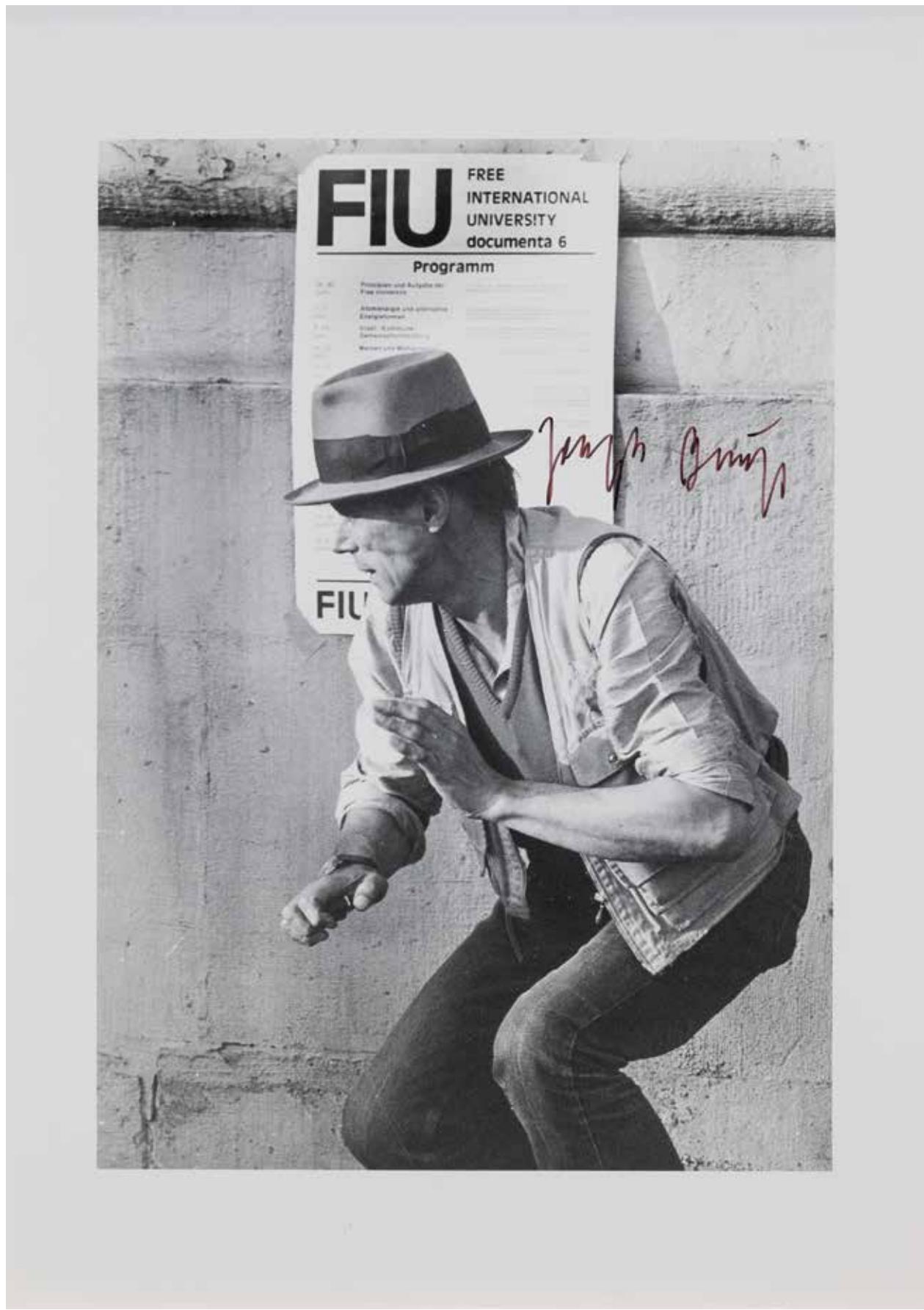
Lois III

2000

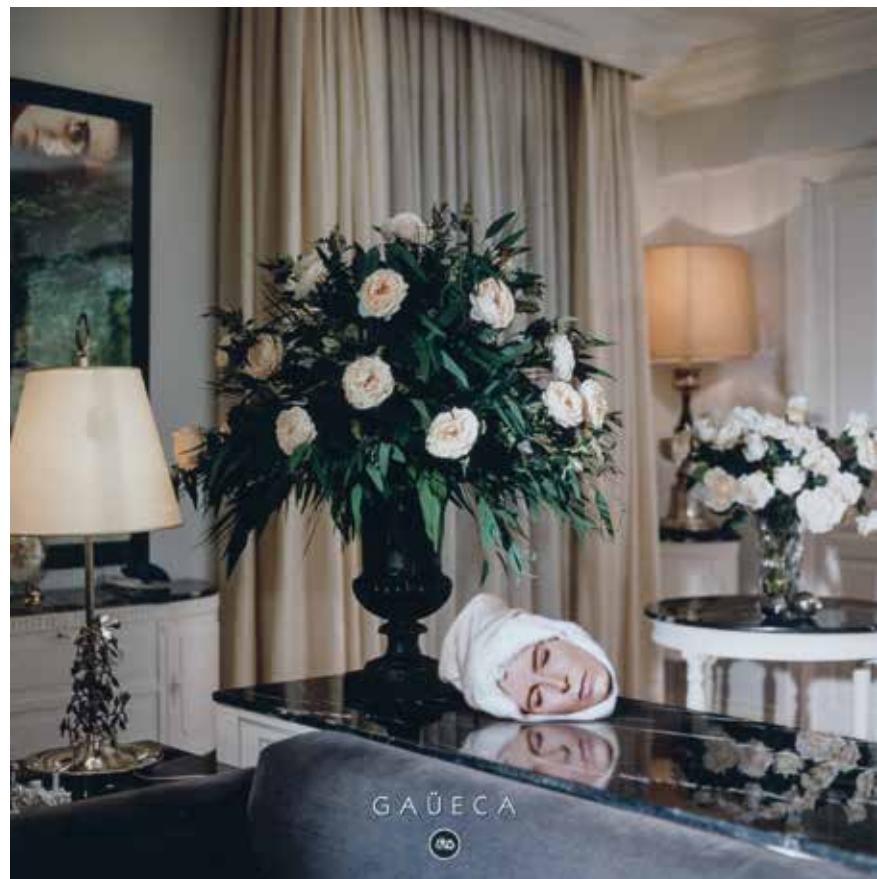


Joseph Beuys
Output # 19
1978

Joseph Beuys
Output # 36
1978

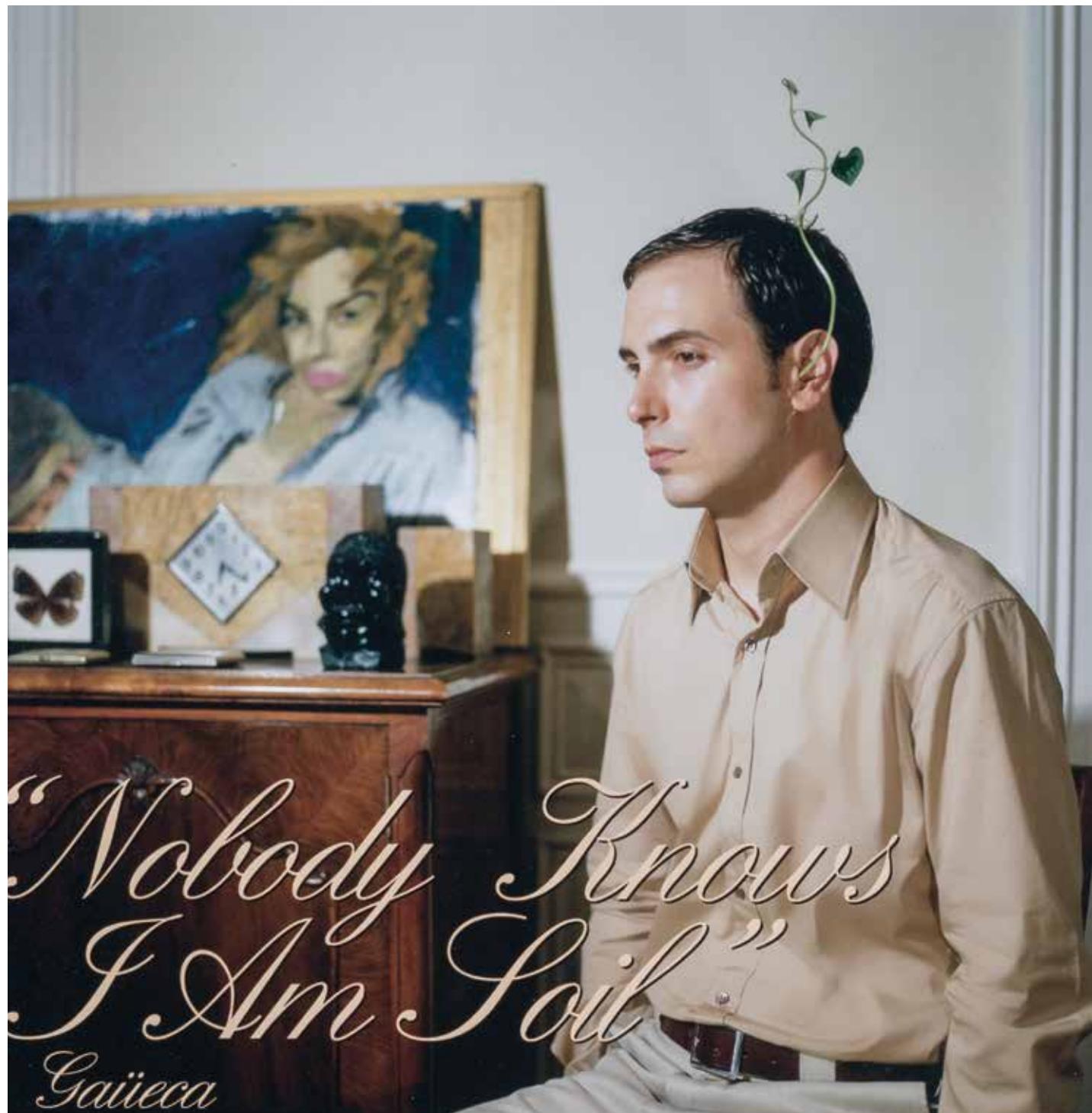






Miguel Ángel Gaúeca
Me, Myself and I
2003





*Nobody Knows
I Am Soil*

Gaiüeca





HELMUT LANG AND PLATO FOR GAÚECA

Spencer Tunick
Barcelona (Institut de Cultura)
2003









Sergey Bratkov
Italian School 17
2001

Cristina Garrido
(Colored) Esther Ferrer, *El hilo del tiempo*
2022





Javier Pividal
So(m)bra
2005



Erwin Olaf
Blacks February 24 (Esmeralda)
1990 - 2002

Erwin Olaf
Differents fits
1998





Robert Mapplethorpe
Vibert's back
1984

Chema Madoz

S/T

1987























Manuel M Romero
Sevilla, España, 1993

S/T, 2023
Óleo, esmalte, cinta de
carrocero y ceras sobre lienzo
240 x 180 cm



Prudencio Irazábal
Álava, España, 1954

Untitled 33 A, 2014
Acrílico sobre tela
175 x 175 cm



Sergio Porlán
Lorca, España, 1983

Capó, 2012
Instalación pieza de coche
accidentada y esmaltada
Medidas variables



Nico Munuera
Lorca, España, 1974

Suite 6 -Barctock, 2002
Acrílico sobre lienzo
200 x 180 cm



Sandra Gamarra
Lima, Perú, 1972

En donde estén, 2020
Óleo sobre tabla
40 x 150 cm



Xavier Mascaró
París, Francia, 1965

The Year of the Bull I, 2000
Fundición en hierro
285 x 600 x 200 cm



Ian Waelder
Madrid, España, 1993

Shoelace Laying on a Ledge, 2016
Cordón de zapatilla de skate, óleo,
pintura en spray, madera y rasguños
sobre lienzo
132 x 160 cm



Ian Waelder
Madrid, España, 1993

One Knee Misses the other, 2018
Resto encontrado de silla de madera
y arcilla
67 x 64 x 27 cm



Víctor Santamarina
Madrid, España, 1990

Debris, White concrete, 2019
Hormigón blanco
90 x 40 x 50 cm



Sergey Bratkov
Járkov, Ucrania, 1960

Kabul olimpics nº7, 2002
Fotografía - color
36,5 x 27 cm
Ed. 3/10



Sergey Bratkov
Járkov, Ucrania, 1960

Kabul olimpics nº6, 2002
Fotografía - color
36,5 x 27 cm
Ed. 3/10



Sergey Bratkov
Járkov, Ucrania, 1960

Italian School 17, 2001
Fotografía - color
95 x 127 cm
Ed. 3/6



Gary Lee Boas
Lancaster, Reino Unido, 1948

David Bowie, 1975
Fotografía - color
35,5 x 35,5 cm
Ed. 9/20



Jorge Molder
Lisboa, Portugal, 1947

Série - O pequeño Mundo, 2000
Fotografía P/B
35 x 35
Ed. 1/3



Cristina Garrido
Madrid, España, 1986

(Colored) Esther Ferrer, El hilo del tiempo,
2022
Acrílico sobre fotografía en blanco y negro
en papel Hahnemühle
40 x 31,3 cm
Única



Martin Parr
Epsom, Reino Unido, 1952

Revista
32 x 23 cm

S/T, 2006
Fotografía - COLOR 30 x 20 cm
Ed. 133/300



Pablo Capitán del Río
Granada, España, 1982

Efigie VI. Las mejores intenciones, 2016
Cerámica, bronce, madera, hierro
206 x 30,5 x 30,5 cm



Robert Mapplethorpe
Nueva York, Estados Unidos, 1946-1989

Vibert's back, 1984
Fotografía B/N
51 x 41 cm
Ed. 8/10



Joseph Beuys
Krefeld, Alemania, 1921-1986

Output # 19, 1978
Fotografía B/N
40.5 x 30.5 cm
Ed. 6/36



Joseph Beuys
Krefeld, Alemania, 1921-1986

Output # 36, 1978
Fotografía B/N
40.5 x 30.5 cm
Ed. 6/36



Frank Thiel
Kleinmachnow, Alemania,
1966

Standt 5/23/C (Berlin), 2001
Fotografía - color
155 x 466 cm
Ed. 1/4



Hannah Collins
Londres, Reino Unido, 1956

Pasillo - La Laboral Gijón, 2006
Fotografía sobre lino
286,5 x 411 cm
Ed. 1/2



Fuentesal Arenillas
Huelva, 1986 y Cádiz, 1989

(ST) Familia, 2022
Madera de Iroko, sapeley, pino flande, caoba,
hierro y vinagre. Aglomerado, loneta y cartón
120 x 280 x 47 cm



Andy Warhol
Pittsburgh, Estados Unidos,
1928-1987

Querelle, 1982
Fotografía - polaroid
11 x 8 cm
Único



Christopher Makos
Lowell, Estados Unidos, 1948

Lady Warhol, 1981
Fotografía sobre papel
40,5 x 50,5 cm



Christopher Makos
Lowell, Estados Unidos, 1948

Andy Warhol delante de una puerta, 1981
Fotografía sobre papel
40,5 x 50,5 cm



Alberto García-Alix
León, España, 1956

El padrino, 1983
Fotografía sobre papel baritado
29,5 x 27 cm

**Erwin Olaf**

Hilversum, Países Bajos, 1959-2023

Diferents fits, 1998

Fotografía - color

85 x 85 cm

Ed. 1/5

**Erwin Olaf**

Hilversum, Países Bajos, 1959-2023

Blacks February 24 (Esmeralda), 1990-2002

Fotografía - color

130 x 100 cm

Ed. 1/7

**Erwin Olaf**

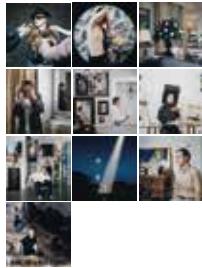
Hilversum, Países Bajos, 1959-2023

Female nude, 1992

Fotografía B/N

28,5 x 22,5 cm

Único

**Miguel Ángel Gaüeca**

Bilbao, España, 1967

Me, Myself and I, 2003

Fotografía - portfolio (10 fotos)

21 x 21 (cada una)

Ed. 2/15

**Tony Oursler**

Nueva York, EEUU, 1957

Cray, 2003

Escultura de fibra de video y proyección DVD

90 x 90 x 40 cm

**Fito Conesa**

Cartagena, España, 1980

Sinfonía para Rouyn-Noranda, 2022

Video instalación en monitor y

auriculares

Video y partituras

12' 35"

Dimensiones variables

Canadá - Barcelona

**Álvaro Albaladejo**

Granada, España, 1983

Morgana III, 2022

Torneado de madera de ayous y amaranto
ensamblado

120 x 13 cm

**Juan Asensio**

Cuenca, España, 1959

S/T, 2000

Piedra, mármol negro de Bélgica
95 x 95 x 11 cm**Paolo Grassino**

Turín, Italia, 1967

Maras attack, 2005

Espuma sintética

165 x 98 x 60/ 160 x 92 x 50



Santiago Sierra
Madrid, España, 1966

Edificio Iluminado, 2003
Fotografía mixta
245 x 150
Ed. 5/6



Thomas Ruff
Zell, Alemania, 1958

Interieur (1-B), 1980
C - print
27,5 x 20,5 cm
Ed. 10/20



Thomas Ruff
Zell, Alemania, 1958

Interieur (3-B), 1980
C - print
27,5 x 20,5 cm
Ed. 3/20



Thomas Ruff
Zell, Alemania, 1958

Interieur (4-A), 1979
C - print
27,5 x 20,5 cm
Ed. 13/20



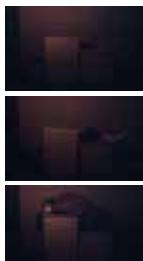
Thomas Ruff
Zell, Alemania, 1958

Interieur (6-B), 1980
C - print
20,5 x 27,5 cm
Ed. 7/20



Chema Madoz
Madrid, España, 1958

S/T, 1987
Fotografía B/N
60 x 50 cm
Ed. Sin límite



Javier Pividal
Cartagena, España, 1973

So(m)bra, 2005
Fotografía - dibond
60 x 100 cm (x3)
Ejemplar 1/3 + 1P.A



Spencer Tunick
Nueva York, Estados Unidos, 1967

Barcelona (Institut de Cultura), 2003
Fotografía I C-print sobre plexiglás
19 x 23,5 cm
Edición de 6.997 (personas)



Loretta Lux
Dresde, Alemania, 1969

Lois III, 2000
Impresión ilfocromada.
45 x 45 cm
Ed. 18/20

**VERÓNICAS
MURCIA**