



# DESDE DENTRO

Registros, documentos y nuevas entradas en  
la Colección CAAM y Cabildo de Gran Canaria

# DESDE DENTRO

Registros, documentos y nuevas entradas en  
la Colección CAAM y Cabildo de Gran Canaria

San Martín Centro de Cultura Contemporánea  
Las Palmas de Gran Canaria

17 de septiembre de 2015 - 31 de enero de 2016



## DESDE DENTRO

Registros, documentos y nuevas entradas en la colección CAAM y Cabildo de Gran Canaria

A Antonio Zaya  
Ibbae bae en to nu  
que nos enseñó a mirar el arte desde cerca

El activo papel cada día más multidisciplinar del Museo de Arte en los tiempos que corren se ha acrecentado multiplicando sus funciones para desbloquearlo como “mausoleo que resguarda joyas” –de indiscutible valor de bien cultural– para legitimarse como espacio de investigación, recinto que da cobertura a la creación, sea esta procesual, conceptual o inmaterial, además de las ya tradicionales expresiones del lenguaje artístico desarrollado a través de lo pictórico, lo dibujístico, lo gráfico o lo escultórico, a los que se suman lo fotográfico, lo videográfico y lo instalativo.

En los tiempos de la Era Digital, donde los *mass media* y sistemas de información cada día están más globalizados, el espacio “Museo de Arte” –institución profesionalizada por excelencia– se está revisando como lugar a donde se va indagar en el legado espiritual, estético y artístico del ser humano de hoy, más que como un “espacio depositario”, un laboratorio ideológico de ebullición idealista de utopías, territorio (acotado por su arquitectura), donde el conocimiento de nuestra sociedad fluye, se ofrece como dádiva sensorial, emotiva y reflexiva que refleja la complejidad de un tiempo cambiante, nuestro tiempo.

El Centro Atlántico de Arte Moderno, a pesar de ser un centro/museo nacido hace un cuarto de siglo –en diciembre de 1989– bajo la égida de su propia bicefalia (centro de arte con muestras temporales de producción propia y museo depositario de una colección que hereda y luego incrementa paulatinamente), se adentra en el siglo XXI en una nueva etapa. Una etapa de crecimiento estructural que deberá ser apoyado por nuevas lógicas operativas de comportamiento acerca de cómo está funcionando la renovación del sistema del arte de nuestros días.

Por ello, ahora exhibimos: DESDE DENTRO... un pequeño proyecto que se presenta como desmembramiento terapéutico de las últimas adquisiciones (que han entrado en nuestros

fondos gracias a la generosidad de los artistas), para desde aquí visitar las nuevas bases de nuestras entrañas artísticas, aquellas sobre las que pretendemos argumentar las líneas actorales de nuestro futuro programático, un futuro que revisa su mirada tricontinental (en cuyo “déficit africano” haremos hincapié como insistencia prospectiva), pero que se adentra con más empeño en el detalle de la sapiencia como signo de inteligencia emocional.

De esta manera, la selección de artistas está planteada más desde la imperativa de la justicia museográfica que desde la invisibilidad de nuestros archivos, mucho más acorde con la necesidad de cubrir un vacío que desde la primicia de lo netamente nuevo.

Una muestra que, de algún modo, cierra un ciclo de exposiciones muy específicas y de mediano formato, caracterizadas por su redimensión especializada en la mirada –abierto con *Bi-Polar* y continuado con *Revelaciones, Los últimos serán los primeros, Carnaza para los dioses, Espacio Contenido* y *Cuaderno de Bitácora 1*– la cual nos dota de una perspectiva crítica de medición y observación, cercana y próxima, aparentemente de corta trayectoria pero de prospectivo largo alcance.

Omar-Pascual Castillo  
Director del CAAM

## FROM INSIDE

Records, documents and new entries in CAAM  
and Cabildo of Gran Canaria Collection

To Antonio Zaya  
Ibbae bae en to nu  
Who taught us to look at art from up close

The active and every day more multidisciplinary role of the Museum of Art in current times has grown, multiplying its functions in order to become more than a “mausoleum that guards the jewels”. While this function is of unquestionable value to cultural wellbeing, the Museum of Art now legitimizes itself as a space for research, an area that now covers (the sometimes procedural, conceptual or intangible) creation of art. This is in addition to the already traditional expressions of artistic language (the pictorial, the sketched, the graphic or the sculptural, joined with the photographic, the videographic, and the installative).

In the time of the Digital Age, where mass media and the systems of information are more globalized every day, the “Museum of Art”— a professionalized institution par excellence— is rewriting itself as a place where it will investigate the spiritual, aesthetic, and artistic legacy of human beings today. This rewriting goes beyond being a “depository space”, a think tank filled with the boiling idealism of utopia, a territory (bounded by its architecture) where the knowledge of our society flows, it now offers itself as a sensory, emotional, and reflective gift that mirrors the complexity of a changing time, of our time.

The Centro Atlántico de Arte Moderno (Atlantic Center of Modern Art—CAAM), despite being a center/museum born a quarter of a century ago—in December 1989—under the aegis of its own duality, now enters into the 21st century in a new stage. This new stage of structural growth should be supported with new logical operatives that work towards the renovation of today’s art system.

Thus we now exhibit: DESDE DENTRO / FROM WITHIN... a small project which we present as a therapeutic dismemberment of our latest acquisitions (which have entered into our vaults thanks to the generosity of the artists). From here we can revisit the new bases of our artistic innards, those over which we pretend to argue the lines that form our future programs,

a future that reviews its tri-continental gaze (whose “African deficit” we will emphasize with a prospective insistence), but this gaze turns determinedly inward to the details of wisdom—a sign of emotional intelligence.

This means that the selection of artists arises more from the need for a museographical justice than from the invisibility of our archives, much more in line with the need to fill a void rather than preview the obviously new.

This is a selection that somehow closes a cycle— which opened with *Bi-Polar* and continued with *Revelaciones*, *Los últimos serán los primeros*, *Carnaza para los dioses*, *Espacio Contenido* and *Cuaderno de Bitácora 1*—of very specific, medium format expositions, characterized by their specialized resizing in the gaze. It gives us a critical perspective on measurement and observation, on the near and the next, with an apparently short trajectory but a prospective long reach.

Omar-Pascual Castillo  
Director of CAAM

# EL BENEFICIO DE LO SIMBÓLICO

Aproximación al interior del archivo

Las nociones de colección, archivo y registro son las bases estructurales de toda información almacenada, nacen por una cuestión de acumulación de objetos a los que se les dota de cualidades de excepción y que se preservan dentro de estructuras tematizadas como soporte material. El objetivo de esa configuración es pasar desapercibida como tal, reconocible, sí, pero no experienciable como valor único. Las colecciones e instituciones culturales tienen el poder de albergar el imaginario colectivo, en el que el espectador no representa él mismo las cosas, por lo que éstas se proyectan en un espacio constitutivamente accesible, el espacio de las subjetividades. Por lo que nada tiene un solo sentido, cada cosa tiene sus modos particulares, interpretaciones y una pluralidad de significaciones sean desde el archivo –el discurso de la colección–, o desde las estructuras económicas que lo maneja y posibilita.

Estas exégesis se ocultan unas tras otras, como lenguajes imbricados en los que todo análisis es ya interpretación de una interpretación<sup>1</sup>. Por lo que estos discursos se generan por una necesidad de permanencia, pertenencia y de puesta en valor de la realidad contemporánea. La noción de archivo se origina de forma transversal a todos los ámbitos de la vida y desde puntos interpretativos distintos. Uno de ellos, el ámbito cultural, donde ese espacio de custodia es el entramado que lo sostiene, como los nodos de un dispositivo que representa simbólicamente su estructura. Así el archivo actúa como límite de esas partes, como soporte y punto topográfico dentro del espacio.

Las obras que se han incorporado a la colección del CAAM –Centro Atlántico de Arte Moderno– en los últimos tres años, y que se presentan en la exposición *Desde dentro. Registros, documentos y nuevas entradas en la Colección CAAM y Cabildo de Gran Canaria*, son el incremento de un archivo social y cultural, atendiendo a esa tricontinentalidad que dio sentido a la formación de un centro de arte que conectara sensibilidad y objetos

simbólicos cumpliendo el papel de dispositivo de memoria, órgano sistematizado y territorio mediático como forma de comunicación visual. Un centro de arte contemporáneo se concibe como la herramienta generadora de discursos vinculados a la realidad más inmediata, como soporte de un registro cultural en continua reinversión y puesta en crisis a través de su colección, tanto por adición como por la carencia siempre dispuesta a ser suplida.

Una colección, como herramienta, es la “máquina que fabrica historia a partir de lo existente [...] de lo históricamente nuevo, lo actual, lo vivo y lo real”<sup>2</sup>, es decir a través del tiempo que diferencia los objetos por su valor simbólico y beneficioso para, en este caso, la interculturalidad.

Se propone aquí un acercamiento hacia la estructura formal de una colección que se origina como espacio de diálogo, de intervención y de aglomeración de la línea de exposiciones temporales que pone la atención en lo trasatlántico, en el cruce, en una definición de diferentes mapas posibles. La colección como un archivo se concibe como territorio textual y referencial que construye contextos actuales desde el punto de vista de los procesos de reconfiguración que sufren las narrativas de forma constante.

En piezas como *Hospital Doctor Negrín. Las Palmas de Gran Canaria. España. Serie Una milla de cruces sobre el pavimento, 2013 de la chilena Lotty Rosenfeld (Chile, 1943)* existe una reflexión inherente al método archivístico, la de representar la vida exterior a los espacios del archivo. Esta obra pertenece a una serie de acciones en la ciudad –extrapolar los significados de los espacios: ciudad como museo y museo como ciudad–, que ha consistido en plasmar una milla de cruces sobre el pavimento, comenzando en Santiago de Chile en 1979 y pasando en 2013 por Las Palmas de Gran Canaria. La artista cuestiona, desde esta milla, los límites geográficos y plásticos para reflexionar sobre los modelos políticos existentes y otros posibles.

<sup>1</sup> Deleuze, Gilles, *La isla desierta y otros textos*. Barcelona, 2005. Editorial Pre-textos, págs. 155/166.

<sup>2</sup> Groy, Boris, *Bajo Sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia, 2008. Editorial Pre-Textos, p. 14.

Esos límites, las cruces, son un extrañamiento, la prefiguración de un lugar fuera del control, la periferia del trayecto recorrido donde “nada llega a desaparecer por completo [y] lo que subsiste no podría definirse únicamente por la huella, el recuerdo o el vestigio”<sup>3</sup>. Esa marca es la utopía de la destrucción de las codificaciones del espacio, una periferia vertiginosa “entre lo legible y lo no-legible, entre la aparición y lo oculto [que] no remite a lo visible sino más bien a la invisibilidad nocturna a punto de exponerse a la luz del día”<sup>4</sup>.

Dentro de la idea de dispositivo físico donde ‘se coleccionan y custodian objetos’ es importante la de transmisión del capital cultural, extensamente analizado por Pierre Bordieu, que va más allá de los beneficios en forma de rentabilidad económica o rentabilidad del gasto en el desarrollo del campo cultural. Es esa transmisión un planteamiento que pone sobre el tablero la cuestión económica pero en relación al capital simbólico, es decir, a partir del factor/valor tiempo, y su distribución en función de la clase social, como forma de obtención de capital simbólico.

Quien posee dicho capital lo ha obtenido a través de su tiempo, con su persona, ‘con lo que tiene de más personal’. La pregunta que cabe hacerse es: ¿se accede de forma igualitaria hacia el beneficio de lo simbólico como un bien social dentro de los espacios del arte? Desde *El simbolismo de la trinchera del pensamiento Norte-Sur*, Pedro Déniz (Gran Canaria, 1964) lanza cuestionamientos sobre el espacio social y el concepto de comunidad, esos territorios mentales, del artista y de lo colectivo, que se afanan en construir y disolver límites. La trinchera no funciona como un parapeto defensivo sino como la llamada a la unión y a la transmisión de valores de comunidad a través de una imagen simbólica.

Dentro de esa construcción de un imaginario por lo social PSJM (Pablo San José –Mieres, 1969– y Cynthia Viera –Las Palmas de Gran Canaria, 1973–) plantean una apropiación de

los lenguajes de la publicidad manejados por la economía de mercado y construyen una estructura empresarial donde lo simbólico se nutre de las estrategias de seducción. A partir del poder de una imagen comercial, estos creadores, exponen críticas sobre la cultura de masas y construyen un *marketing* simbólico: una serie de *Marcas ocultas*, como ‘indagaciones de diversas formas y efectos’ en el consumo de los sujetos sociales que se determina por las distinciones que éstos realizan entre un sistema de dualidades –bello/feo, insípido/sabroso–. Esto converge en una subordinación al gusto que define desde la clase social hasta el aprendizaje escolar, una forma de aprender la realidad del gusto.

El desarrollo de la memoria colectiva está influenciado por esas imágenes producto del consumo que emplean las grandes multinacionales, pero no hay un solo sentido en el desarrollo de la memoria colectiva, una memoria que dentro del discurso del artista Jose Ruiz (Gran Canaria, 1968) debe estar vinculada a la política, a través del archivo de su dilatada trayectoria jalonada de acciones efímeras registradas en vídeo. El artista habla de un arte político, y por lo tanto público –en términos de concienciación– y territorial –en cuanto a desarrollo de una imagen simbólica reconstruida a partir de la dimensión imaginaria, de un escenario que parte desde lo real/ciudad hacia lo ideal/manifiesto–.

Tal y como diría Roger Bartra “la reducción de la complejidad política a este esquema binario [lo anteriormente descrito como real/ciudad, Ideal/Manifiesto y las distinciones del gusto] es sin duda escalofriante, pero [...] eficaz para estimular formas renovadas de legitimidad y cohesión”<sup>5</sup>. Desde esa perspectiva política se da un proceso continuo de aproximación a la realidad. Lo que se ejemplifica en el instinto de interpretar dinámicamente de Ramón Miranda Beltrán (Puerto Rico, 1982), como parte de ese acercamiento continuo hacia la realidad. El artista configura un sustrato de violencia simbólica a la contra, pues destruye la noción

de relación entre la legislación –convertida en imagen simbólica– y su uso real, mediante imágenes del contexto social dominadas por parámetros legislativos. El artista trabaja desde el aspecto sociológico, la investigación sobre la violencia de estado y la reconfiguración del espacio plástico en archivo social.

Teniendo en cuentas estas últimas cuestiones, las formas simbólicas universales de construcción de realidades desempeñan una importante función política de dominación, basada en el poder que ejercen los sistemas de producción del capital, y por tanto también el capital simbólico como resultado de dichas relaciones de poder. ¿Es ésta pues una producción de imágenes de la dominación?<sup>6</sup> Todo el pensamiento crítico que genera Miranda Beltrán viene de la diversidad de fragmentos visuales a los que nos enfrentamos. Por lo que el beneficio del capital simbólico recae en la de-sedimentación de esas formas que representan todo un repertorio de manifestaciones sociales en pos de ese beneficio de lo simbólico y de las imágenes que no forman parte del archivo “sino de los textos, no de los lienzos sino de las pinturas, no de los aparatos de vídeo sino de las imágenes en movimiento”<sup>7</sup>. Esos soportes son la superficie mediática, la estructura que sostiene la imagen como lo simbólico. Esta revisión propone aproximarse y replantearse a uno mismo desde la imagen tal y como reflexiona Godard. ¿Cómo pasar de una imagen a otra y qué sucede en el ‘entre-dos’ de las imágenes?

Arnaldo Roche Rabell (Puerto Rico, 1955) une la imagen a una dimensión corporal, sitúa ese ‘entre-dos’ como el cuerpo de la acción frotado. Este creador usa el *frottage* como una metáfora de la invisibilidad y de las barreras de la comunicación a través de imágenes monocromas que hablan del mundo tras el lienzo. Esa imagen godardiana que relata la comunicación entre la realidad accesible al tacto y la imagen generada accesible a la vista lucha por pertenecer a la realidad y hacer real el mundo simbólico.

Estos procesos visuales se remiten a los intersticios entre dos espacios diferenciados, haciendo de los límites entre ambas orillas un territorio de apropiación artística. Como si de una práctica surrealista se tratara el artista Ray Smith (Texas, 1959) jugó en *Tras una muerte exquisita* a desplegar mecanismos surrealistas, formando secuencias que se desarrollaban de forma independiente pero conectadas con la anterior y la posterior, formando un cuerpo/espacio onírico a medio camino entre un *cowboy* y una bailarina de *Saloon*.

Estos espacios oníricos hablan de la pintura y de los procesos de representación del cuerpo como territorios de memoria. Augusto Vives (Gran Canaria, 1964) en su serie *Visceralia* construye imágenes mediante fragmentos que parecen surgir del archivo mental del creador en un espacio insondable e inaprensible.

Dentro de la exposición *On Painting [prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá]*, en el año 2013, se realizaron intervenciones site specific. Una de ellas, a cargo del artista Vargas Suarez Universal (México, 1972) que realizó *El Dorado*, un mural que cubría una de las fachadas del edificio con cuatro piezas geométricas adheridas en un lenguaje gráfico. Esas piezas seguían la trama del mural, una esquematización de estructuras mayas como una topografía que parte de lo personal-cultural a lo social. Así, Vargas Suárez Universal pone de manifiesto que “la civilización no es una imagen que deba ser reconstruida, sino una herencia que crece sin cesar”<sup>8</sup>. A través de los modos de presentación en el espacio público, más allá de los campos de producción simbólica, lo que se origina aquí es la reconfiguración del intercambio entre pieza y receptor, no entre pieza y espacio.

Ángel Otero (Puerto Rico, 1981) basa sus experiencias estéticas en esa reconfiguración para hablar desde ahí de un cambio de la realidad. Un análisis en y desde la pintura como lenguaje y relato en sí mismo mediante el ensamblaje y lo procesual como experimentación de la

<sup>3</sup> Lefebvre, Henri, *La producción del espacio*. Madrid. Capitán Swing Libros, p. 273.

<sup>4</sup> Ibid, p. 320.

<sup>5</sup> Bartra, Roger. *Territorios del terror y la otredad*. 1ª ed. Valencia. Pre-Textos editorial, p. 19.

<sup>6</sup> El capital simbólico es una forma de poder que no es percibida como tal, sino como exigencia legítima de reconocimiento, deferencia, obediencia o servicios de otros’. (Pierre Bordieu, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*)

<sup>7</sup> Groys, Boris, *Bajo Sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia, 2008. Editorial Pre-Textos, p. 25.

<sup>8</sup> Bartra, Roger. *Territorios del terror y la otredad*. 1ª ed. Valencia. Pre-Textos editorial, p. 21.

imagen final y del espacio que ocupa dentro de la transformación de sus propios límites.

Sandra Cinto (Brasil, 1968) parte de esa misma ruptura del propio lenguaje a partir de los espacios de la sutileza, el silencio y la reflexión. Desde el punto de vista expositivo la artista ya conjugaba su exposición *La otra orilla* desde la globalidad del espacio cercano a la biblioteca del CAAM, como lugar de conocimiento. Una suerte de recogimiento frente a la metáfora visual del poemario escultórico de la artista, que relata la historia de un viaje, de la dificultad de llevar a cabo el propio periplo. La pieza *Sin título*, 2014 es un banco de madera, un asiento sostenido en una de sus patas por una pila de libros. Aquí Cinto crea una metáfora del archivo, de la estructura que sustenta el tejido socio-cultural. El comisario de la muestra, David Barro, lo explicaba de una forma certera, *La otra orilla* es 'convocar lo político desde lo poético'. Tomar lo poético, así, como una forma de resistencia es también de donde parte Fabian Marcaccio (Argentina, 1963) a través de sus 'alteridades pictóricas' señaladas por Octavio Zaya. El artista percibe el mundo como un espectro cambiante desde el punto de vista físico: una energía que interactúa desde ciertas regularidades tomadas de la realidad para formar una masa pictórica, una concreción de conceptos que van desde la resistencia del medio de la pintura hasta marcar de una forma indeleble un archivo visual.

Dentro del marco de la exposición *Releyendo a Don Benito*, una colaboración entre el CAAM y la Casa-Museo Pérez Galdós con motivo de su 50 aniversario, pasaron a formar parte de la colección del Cabildo las piezas de Laura González -*De la A la O*, 2014-; Fabiola Ubani -*Serie las amantes*, 2014- y Davinia Jiménez Gopar -*Episodios musicales*, 2014. Tres perspectivas del acercamiento hacia el autor de los Episodios Nacionales a partir de la estructura narrativa.

Desde la interrupción Laura González (Gran Canaria, 1976) se sirve del lenguaje como signo y del archivo epistolar de Galdós para crear una distribución plástica. La artista

genera inquietudes lingüísticas usando el medio estructural del texto –el signo– como un bloque visual. Davinia Jiménez Gopar (Gran Canaria, 1982) construye mediante un soporte videográfico un análisis de la presencia del escritor grancanario en el cine y la televisión, y de cómo éstos lenguajes son capaces de crear un imaginario social a partir de la obra de un artista. Por otro lado, Fabiola Ubani (Pamplona, 1956) analiza la presencia femenina en la vida de Benito Pérez Galdós, partiendo de una relación de objetos de afección o de apego para crear un paralelismo entre la realidad de la vida del escritor y las mujeres descritas en sus obras.

Las tres creadoras parten del archivo cultural del escritor para diseccionar sus límites y dejar “abierto directamente la posibilidad de pensar un concepto significado en sí mismo, expuesto sencillamente al pensamiento y con independencia en relación a la lengua, es decir, [en relación a su estructura]”<sup>9</sup>.

Lo beneficioso del aparato simbólico cultural, al aproximarse a las colecciones de arte, viene dado por la organización de esa estructura que sustenta los discursos, da continuidad a todo un sistema de relaciones culturales e históricas y posibilita un complejo sistema de pensamiento. Más allá de la conservación del objeto –lo matérico– el imaginario colectivo se enriquece a través del esfuerzo por evitar “que las cosas reales representadas en esos [objetos] se pierdan”<sup>10</sup>. Por lo que los límites que antes nos cuestionábamos acerca del archivo conforman el territorio de la creación, el espacio del riesgo, siempre desde el interior de las piezas para acortar distancia y reconocerse en y por su observación.

Dalia de la Rosa

<sup>9</sup> Derrida Jacques, Posiciones. 1ª ed. Valencia. Pre-Textos editorial, p. 37.

<sup>10</sup> Groys, Boris, Bajo Sospecha. Una fenomenología de los medios. Valencia, 2008. Editorial Pre-Textos, p. 15.

# THE BENEFIT OF THE SYMBOLIC

Approaching archives from the inside

Notions of collection, archives and records are the structural basis for all information stored. These structures originate from the accumulation of objects of exceptional nature which are preserved as material media within thematic structures. The goal of that configuration is to go unnoticed as such; it is certainly recognizable, but it is not experienced as a unique value. Collections and cultural institutions have the power to be home to collective imagination. There, representations are not produced by the viewers themselves; they are rather projections within a constitutively accessible space, the space of subjectivities. Thus meaning is multiple. Every thing has its particular modes and interpretations, and there is a plurality of meaning, either from the perspective of the archive –that is, the narrative of the collection– or from that of the economic structures managing it and making it possible.

Those interpretations are hidden one behind the other, in a similar fashion to interwoven languages where each analysis “is already the interpretation of an interpretation.”<sup>1</sup> Thus those narratives stem from a need for continuity, belonging and enhancing the value of contemporary reality. The notion of archive is present in every sphere of life, and it is so from different interpretational perspectives. One of them is the cultural field. There, the archive is a space for safekeeping, the basis of it, a pillar supporting it in a similar manner to the nodes of a device symbolically representing its structure. Thus the archive serves as a limit for those parts, as a medium and a topographical point in that space.

The show *Desde dentro. Registros, documentos y nuevas entradas en la Colección CAAM y Cabildo de Gran Canaria* (From inside. Records, documents and new entries in CAAM and Cabildo of Gran Canaria Collection) displays the works added to the CAAM collection over the past three years. These works have enlarged the museum’s social and cultural archive in line with the tri-continent foundational idea

which gave sense to the creation of an art centre connecting sensitivity and symbolic objects, while playing the role of an institution for memory, a systematised body and a media space for visual communication. A centre for contemporary art is conceived as a tool for developing narratives related to the most immediate reality, as well as the support for a cultural record under continuous reversion and questioning of its own collection, either due to an acquisition or due to a lack, which is always ready supplied.

As a tool, a collection is “a machine that fabricates history out of the material of non-collected reality [...] [out of] The historically new, actual, living and Real”,<sup>2</sup> that is, over time; a machine which differentiates objects according to their symbolic and beneficial value for interculturality in this case.

What is being proposed here is to approach the formal structure of a collection originated as a space for dialogue, intervention and concentration around the museum line of work of temporary exhibitions, which focuses on the transatlantic, the intersection, and a definition of every possible map. The collection as an archive is conceived as a textual and reference territory, which creates current contexts from the point of view of the processes of reconfiguration constantly undergone by narratives.

A work such as *Hospital Doctor Negrín. Las Palmas de Gran Canaria. España. Serie Una milla de cruces sobre el pavimento* (Doctor Negrín Hospital. Las Palmas de Gran Canaria. Spain. A Mile of Crosses on the Road Series) (2013) by Chilean artist Lotty Rosenfeld (Chile, 1943) contains a reflection which is inherent to the archival method: representing life which is exterior to the spaces of the archive. This work is part of a series of urban actions –which extrapolates the meaning of urban spaces, conceiving the city as a museum and the museum as a city– consisting of representing a mile of crosses on the road. Those actions started in Santiago de Chile in 1979 and arrived

<sup>1</sup> Deleuze, Gilles (2004), *Desert Islands and Other Texts* (1953–1974), New York: Semiotext(e), p. 118.

<sup>2</sup> Groys, Boris (2012), *Under Suspicion. A Phenomenology of Media*, New York: Columbia University Press, p. 3.



to Las Palmas de Gran Canaria in 2013. From that mile, the artist questions geographical and plastic limits in order to reflect on the existing policy models as well as other possible models. Those limits, that is, crosses, are there to create estrangement, to prefigure a place out of control, the periphery of the walked path, where “nothing disappears completely [...] nor can what subsists be defined solely in terms of traces, memories or relics.”<sup>3</sup> That mark is the utopia of the destruction of codifications of space, a vertiginous periphery “between readable and non-readable, between what appears and what remains hidden [...] which refers neither to the seer nor to the visible, but rather to a nocturnal invisibility about to be exposed to daylight.”<sup>4</sup>

Within the idea of a place where “objects are collected and kept” it is important to note the idea of transmission of cultural capital, analysed in depth by Pierre Bourdieu. The cultural capital goes beyond the benefits related to economic profitability or cost-effectiveness of the expenditure within the cultural field. The concept of transmission puts on the table the economic issue, but in relation to symbolic capital, that is, both to time as a factor/value and to its distribution according to social class, and as a means to obtain symbolic capital.

Whoever has that capital has obtained it by means of his or her time, personally, by means of “what is the most personal at all.” The question in this context is: is the access to the benefit of the symbolic as a social good in art spaces egalitarian at all? In the work *El simbolismo de la trinchera del pensamiento Norte-Sur* (The symbolism of the Trench of Thought North-South), Pedro Déniz (Gran Canaria, 1964) questions social space and the concept of community, those mental territories –of the artist and the group– which make an endeavour to build and destroy limits. The trench does not serve as a defensive parapet but as a call to union and transmission of community values through a symbolic image.

In that context of creation of social imagination, PSJM (Pablo San José, Mieres, 1969 and Cynthia

Viera, Las Palmas de Gran Canaria, 1973) proposes to appropriating the advertising language used by the market economy in order to develop a business structure where the symbolic thrives on the strategies of seduction. On the basis of the power of commercial images, the artists criticise mass culture. They create a symbolic marketing: a number of *Hidden trademarks* as “studies of the forms and effects” of consumerism of social subjects, and determined by the distinctions made by consumers in a system of dualities: beautiful/ugly and fade/tasty. The result is subordination to taste, which defines social class and even reaches schooling, becoming a way of learning the reality of taste.

The development of collective imagination is influenced by those images, which are the product of the consumerism promoted by big multinational companies. Nonetheless, the development of collective imagination does not have a unique sense. According to the narrative of the artist José Ruiz (Gran Canaria, 1968), collective memory is to be linked to policy. This has been the case throughout his long artistic career, which is marked by the making of ephemeral artistic actions which have been video recorded as part of his archive. The artist refers to it as “political art”, thus public art – in terms of awareness-raising–, and territorial art –since it develops a symbolic image which is rebuilt on the basis of imagination and of a particular setting going from real-city to ideal-manifesto.

In the words of Roger Bartra, “the reduction of political complexity to this binary scheme [real-city and ideal-manifesto, as well as distinctions related to taste, as described above] is certainly chilling, but [...] it is effective in order to promote renewed forms of legitimacy and cohesion”.<sup>5</sup> From that political perspective, a continuous process of approaching reality takes place. A perfect example of that process is Ramón Miranda Beltrán’s (Puerto Rico, 1982) drive to dynamically interpret reality. Using legal images from the social context, the artist Miranda Beltrán creates a substrate made of symbolic violence going against the norm, since he destroys the relationship between the law –which is transformed into a symbolic image– and its real use. The artist adopts a sociological approach, does research into state

violence and redefines the plastic space from the perspective of social archives.

In the light of the above, symbolic universal ways of creating realities play an important political role as forms of domination based on the power exercised by the systems of production of capital, thus also by the systems of production of symbolic capital resulting from those power relations. So, does this production of images result from domination?<sup>6</sup> Miranda Beltrán’s critical thinking comes from the diversity of visual fragments we are facing today. Therefore, the benefit of symbolic capital is linked to the de-sedimentation of those forms representing a whole catalogue of social demonstrations which are in search of the benefit of the symbolic and images that do not belong to the archive “but to texts, not to canvases but to paintings, not to video devices but to moving images”.<sup>7</sup> Those media are the surface, the structure supporting the image understood as the symbolic. This revision proposes approaching and reconsidering oneself from the point of view of image, as Jean-Luc Godard put it. How to go from one image to another, and what happens “between images”?

Arnaldo Roche Rabell (Puerto Rico, 1955) connects the image to a bodily dimension. To the artist, that “between images” is placed within the body of the action of *frottage*. The artist uses *frottage* as a metaphor of invisibility and communication barriers. He does so using monochromatic images which speak about the world behind the painting. That Godardian image related to the communication between reality accessible to touch and images accessible to view struggles for belonging to reality and transforming the real world into a symbolic world.

Those visual processes refer to the interstices between two different spaces. They transform the limits between both sides into a territory of artistic appropriation. As in Surrealistic practices, in *After an Exquisite Death*, the artist Ray Smith (Texas, 1959) uses Surrealistic mechanisms to build sequences which are independent but connected to previous and subsequent sequences; the result is a dreamlike body/space, something in between a Cowboy and a *Saloon* dancer.

Those dreamlike spaces present painting and processes of representation of the body as territories of memory. In the series entitled *Visceralia*, Augusto Vives (Gran Canaria, 1964) creates images using fragments that seem to come from the artist’s mental archive, in an impenetrable and inapprehensible space.

The show *On Painting [Current Pictorial Practices... Beyond or Closer to Painting]* (2013) displayed site-specific interventions. In that context, the artist Vargas Suarez Universal (México, 1972) created *El Dorado*, a wall painting placed on the façade of the building. The work included four geometrical paintings which used graphical language and were interwoven in the wall painting. They were a schematisation of Maya structures similar to a topography going from the personal and the cultural to the social. This way, Vargas Suárez Universal highlights the fact that “civilisation is not an image which must be restored, but an ever-growing heritage.”<sup>8</sup> Through the modes of representation in public space, beyond the fields of symbolic production, there is a reconfiguration of the exchange between artworks and receivers, not between artworks and space.

Ángel Otero’s (Puerto Rico, 1981) aesthetic experiences are based on that reconfiguration. From there, the artist speaks about a change in reality. He proposes an analysis of and within painting understood as language and narration, and by the means of assembly and process understood as experimentation of the final image and the space it occupies in the transformation of its own limits.

The same breakdown of language is the starting point of Sandra Cinto’s (Brasil, 1968) work. The artist does so from the spaces of subtlety, silence and reflection. In her show *The Other Shore*, she integrated into the show the space surrounding the library of the CAAM museum, a place of knowledge. That kind of spiritual retreat was combined with the visual metaphor of her “sculptural book of poems”, which tells the story of a journey, of the difficulty of making our own journey. Her work *No title* (2014) is a bench of wood, one of the legs of which is made by a pile of books. This is a metaphor of the

<sup>3</sup> Lefebvre, Henri (1991), *The Production of Space*, Oxford: Blackwell, p. 229.

<sup>4</sup> Ibid, p. 320.

<sup>5</sup> Bartra, Roger (2007), *Territorios del terror y la otredad*, 1ª ed., Valencia: Pre-Textos, p. 19. [My translation].

<sup>6</sup> “Symbolic capital is a form of power that is not perceived as power but as legitimate demands for recognition, deference, obedience or the services of others”, in Swartz, David (1997), *Culture and Power. The sociology of Pierre Bourdieu*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 90.

<sup>7</sup> Groys, Boris (2008), *Bajo Sospecha. Una fenomenología de los medios*, Valencia: Pre-Textos, p. 25. [My translation].

<sup>8</sup> Bartra, Roger (2007), *Territorios del terror y la otredad*, 1ª ed., Valencia: Pre-Textos, p. 21. [My translation].

archive, the structure supporting socio-cultural fabric. In the accurate words of David Barro, the curator of the show, in *The Other Shore* “poetry summons policy.”

In the same vein, Fabian Marcaccio (Argentina, 1963) understands poetry as a means of resistance. The artist does so through his “pictorial othernesses”, as Octavio Zaya has put it. He perceives the world as a changing spectrum from a physical viewpoint: as energy interacting from certain regularities of reality in order to create a pictorial mass, a concretion of concepts going from the resistance posed by the medium of painting to an indelible visual archive.

In the context of the project *Releyendo a don Benito* (Rereading don Benito), co-organised by the CAAM museum and the Pérez Galdós Museum House on the occasion of the 50th anniversary of the opening of the latest, Gran Canaria Island Council collection was enlarged with three artworks: *De la A a la O* (From A to O) (2014) by Laura González, *Serie Las amantes* (Female Lovers Series) (2014) by Fabiola Ubani and *Episodio musical* (Musical episode) (2014) by Davinia Jiménez Gopar. From different perspectives, these works approach the work of the author of *National Episodes*, the writer Benito Pérez Galdós, and taking as a starting point narrative structure.

Using language as a sign, and having into account the breakdown in language, the artist Laura González (Gran Canaria, 1976) uses Galdós’ personal correspondence to create a plastic distribution. The artist produces linguistic concerns, using the medium of the text –the sign– as a visual block. By the use of video, Laura González (Gran Canaria, 1976) analyses the presence of Canary Islands writer Pérez Galdós in cinema and television as well as the way those visual languages are able to create a social image of the work of an artist. On the other side, Fabiola Ubani (Pamplona, 1956) analyses female presence in Benito Pérez Galdós’ life. Analysing a collection of daring objects or objects of affection, the artist creates a parallelism between the writer’s real life and the women he described in his novels.

Those three artists thoroughly analyse the writer’s cultural archive and its limits; they “directly open the possibility of thinking a concept on its own, a concept which is exposed to thinking in a simple way and independently from its relation to language, that is, [related to its structure].”<sup>9</sup> When it comes to art collections, the benefits of the symbolic cultural device stem from the organisation of that structure on which narratives are based, which gives continuity to a system of cultural and historical relations, and which facilitates the development of a complex system of thought. Beyond objects preservation, i.e., the preservation of the material, collective imagination is enriched by the means of the endeavour to prevent “the loss of real things represented by those objects.”<sup>10</sup> Thus the limits of the archive, questioned above, shape the territory of creation, the space of risk within artworks; they reduce the distance and are identifiable by observation.

Dalia de la Rosa

---

<sup>9</sup> Derrida, Jacques (1977), *Posiciones*, 1ª ed., Valencia: Pre-Textos, p. 37. [My translation]

<sup>10</sup> Groy, Boris (2008), *Bajo Sospecha. Una fenomenología de los medios*, Valencia: Pre-Textos, p. 15. [My translation].

ARTISTAS  
ARTISTS

# SANDRA CINTO

Santo André, Brasil, 1968

*Sin título*, 2010 - 2014

Madera y libros

40 x 40 x 400 cm

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria



Esta artista brasileña es una de las grandes renovadoras del dibujo en el contexto del arte latinoamericano, en el que destaca por su particular manera de hacerlo punto de partida de su intervención en espacios arquitectónicos, objetos o imágenes. El banco monocromático con pie de libros, metáfora de la desigualdad cultural y de clase, invita al espectador a disfrutar del silencio y la contemplación, actos que ofrece como necesarios a la sociedad contemporánea.

This Brazilian artist is one of the most important renovators of drawing in Latin American art. She is notable for her particular way of transforming drawing into the starting point of her artistic intervention in architectural spaces, objects and images. The legs of this monochromatic bench are made of books as a metaphor for cultural and class inequalities. This artwork invites the viewer to enjoy silence and contemplation, both actions that the artist considers to be necessary in contemporary society.



PEDRO DÉNIZ

Gran Canaria, 1964

*Apunte [pendiente] de la trinchera, 2014-2015*

Instalación. Saco original, fotografía, fragmento de alfombra y ventana

Fotografía: Nacho González

Medidas variables. P/A

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria



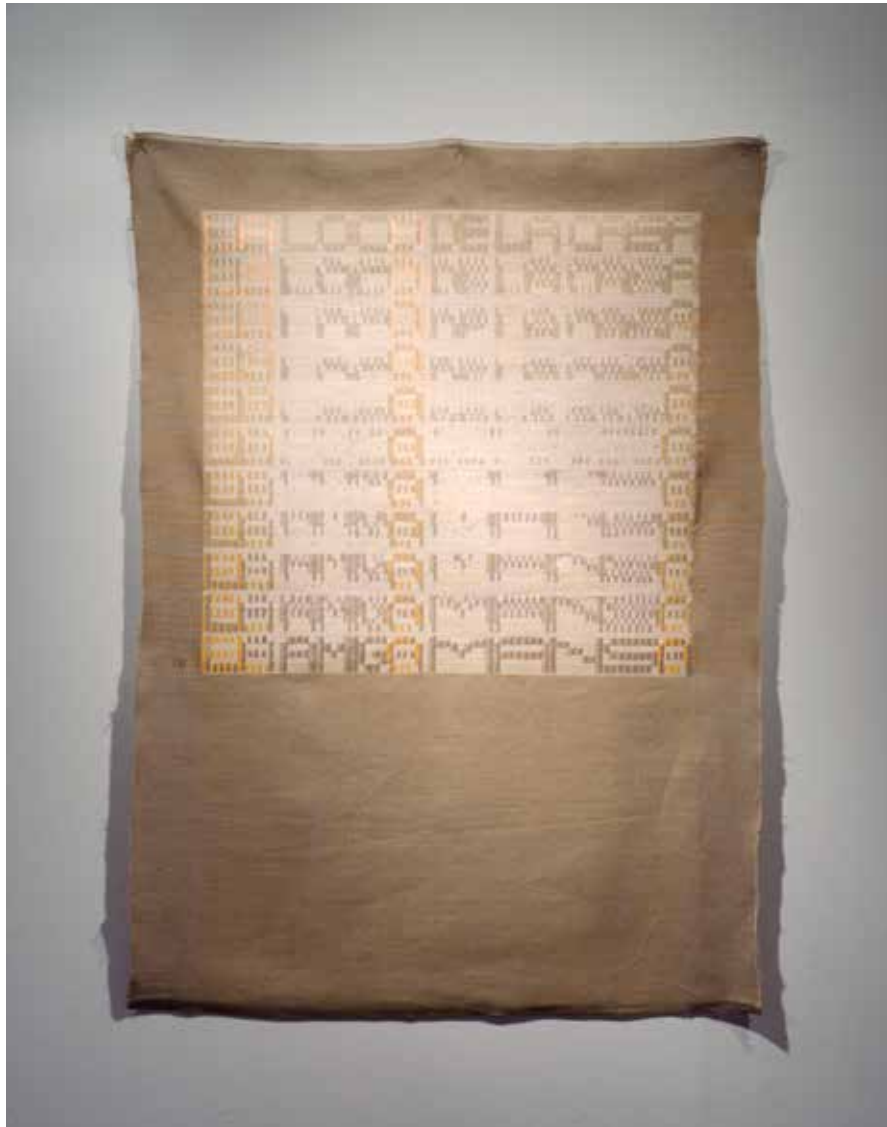
Edición-Memoria de la instalación *Trinchera del Pensamiento. Norte-Sur*, mostrada en el espacio de Balcones 9 en el contexto de la exposición *Welcome Bridge*. Esta trinchera, la cuarta de una serie abierta, en palabras de Orlando Britto Jinorio, comisario de la exposición "toma forma de corazón, que late en los territorios irrenunciables de las utopías del artista. Es una nueva trinchera, rodeada o acorralada por hojas-pencas de tuneras de la Isla, como metáfora del dolor".

Memory edition of the installation entitled *Trinchera del Pensamiento. Norte-Sur* (Trench of Thought. North-South), shown at the showroom placed at Los Balcones Street, 9, in the framework of the show *Welcome Bridge*. In the words of Orlando Britto Jinorio, the curator of the show, this trench –the fourth in an open series– "is heart-shaped; a heart that beats in the inalienable territories of the artist's utopias. As a metaphor of pain, this new trench is surrounded or cornered by leaves of prickly pear plants from the island."

LAURA GONZÁLEZ\*  
Las Palmas de Gran Canaria, 1976

*De la A a la O*, 2014  
Acrílico y lápiz sobre lino  
130 x 95 cm

Colección Casa-Museo Pérez Galdós. Cabildo de Gran Canaria



Con motivo de la celebración del 50 aniversario de la inauguración de la Casa-Museo Pérez Galdós, el CAAM invita a una serie de artistas a interpretar diferentes facetas de la obra de Benito Pérez Galdós. Laura González elige su epistolario personal, invitándonos a verlo y leerlo a través de su pintura. Basada en códigos matemáticos y binarios, mediante sistemas cifrados, esta pieza se configura en un mensaje de color que, en este caso, discurre desde *El loco de la casa* hasta *La amiga mansa*.

On the occasion of the 50th anniversary of the opening of Pérez Galdós Museum House, the CAAM museum invited a number of artists to interpret different aspects of the writer Benito Pérez Galdós' work. Laura González chose to work on the writer's collected letters, inviting the public to see and read them through her painting. This artwork is based on mathematical and binary codes, and uses encrypted systems to convey a message of colours going from the character of *The mad man in the house* to that of *The calm female friend*.

DAVINIA JIMÉNEZ\*

Las Palmas de Gran Canaria, 1982

*Episodio musical*, 2014

5 videoanimaciones. Marcos digitales de 15 pulgadas  
Idea, dirección y dibujo de Davinia Jiménez. Animación y efectos especiales de Garoé Fernández  
Colección Casa-Museo Pérez Galdós. Cabildo de Gran Canaria



Su representación de la obra de Pérez Galdós toma como motivo inspirador y título el relato corto “Una industria que vive de la muerte. Episodio musical del cólera”, publicado por el escritor en el diario *La Nación* en 1865. Partiendo, como en toda su producción, del dibujo, la artista elige el acercamiento a la figura y obra del escritor a través de este cuento sonoro que extrae musicalidad de la cotidianidad e incluso de la muerte.

The artist’s representation of Pérez Galdós’ work takes inspiration from and is named after the writer’s short story entitled “Una industria que vive de la muerte. Episodio musical del cólera” (An Industry that Lives off Death. Musical Episode of Cholera) which was published in the paper *La Nación* in 1865. Taking drawing as a starting point, as she has usually done throughout her artistic production, the artist decides to get closer to the writer’s life and work through this resounding short story, the musicality of which stems from daily life and even from death.

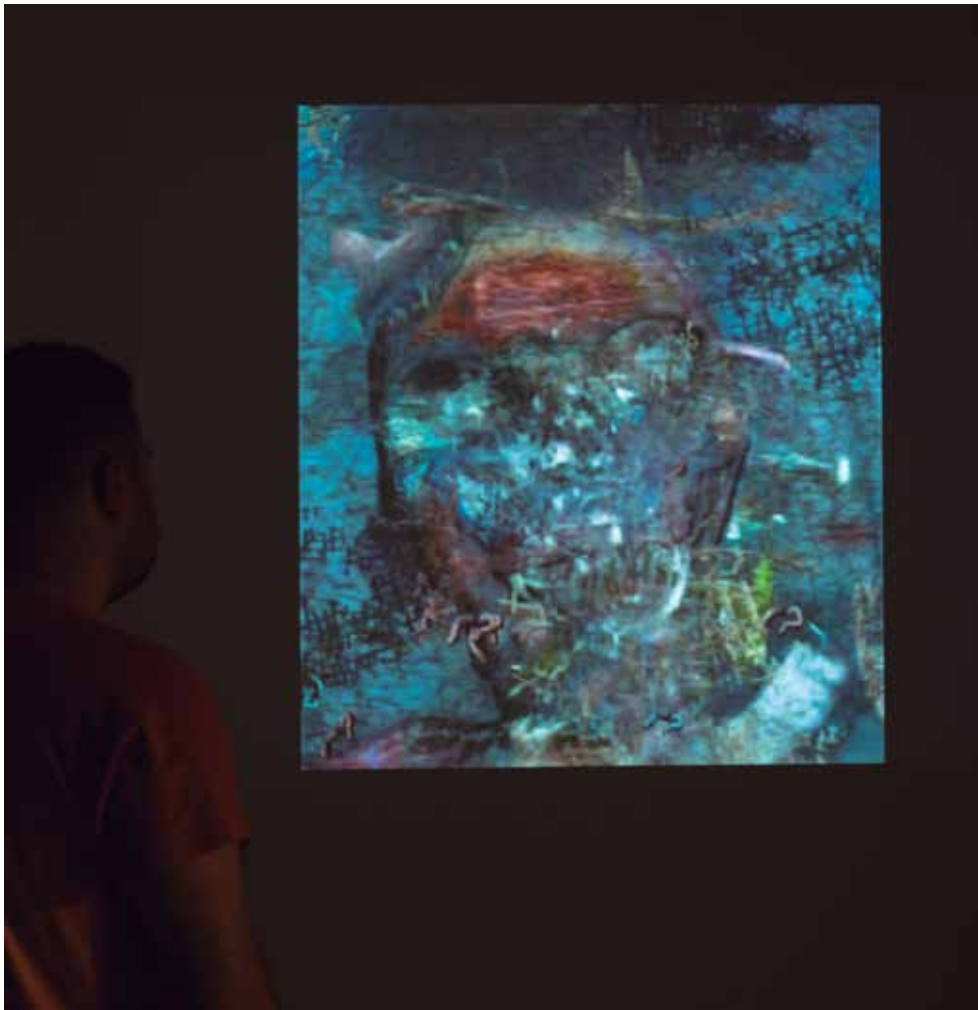
# FABIAN MARCACCIO

Rosario, Argentina, 1963

*Corpse: Animation Paintant*, 2011

Video-animación, DVD, 2 min 59 seg. Ed. 4/10

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria

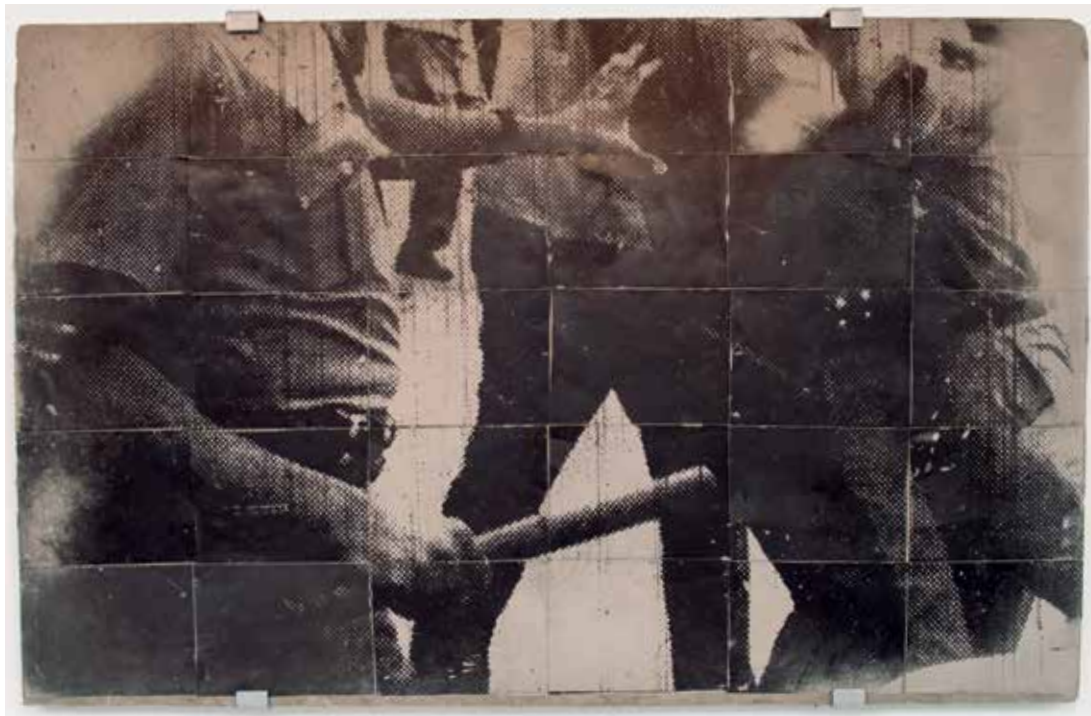


Fabian Marcaccio reside en Nueva York desde 1986 y está considerado como uno de los artistas latinoamericanos más destacados del panorama actual. Desde mediados de los noventa acuñó el término *Paintants* (Pintantes) para nombrar una serie de piezas de gran relieve y plasticidad que combinan pintura, fotografía, técnicas de retoque e impresión digital. En este caso, el *paintant* adquiere movimiento mediante el soporte de la videoanimación.

Fabian Marcaccio has lived in New York City since 1986. He is considered one of the most prominent Latin American artists in contemporary art scene. In the mid-1990s he coined the term 'paintant' to refer to a series of great relief and plasticity artworks that combines painting, photograph, retouching techniques and digital printing. On this occasion, the *paintant* extracts its movement from video-animation.

# RAMÓN MIRANDA BELTRÁN

San Juan, Puerto Rico, 1982



*Serie Mientras tanto. Pormenores de Ejecución*, 2015  
Transferencia fotográfica al concreto  
108 x 168 cm. Edición 1 de 3

*Serie Mientras tanto. Bajo el Pavimento*, 2015  
Valla publicitaria  
400 x 250 cm. Edición 1 de 3

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria

Utilizando el cemento y la fotografía analógica como soportes de trabajo aborda temáticas como el concepto de Estado, las leyes sobre libertades públicas, tensiones raciales, la violencia o el abuso de armas en Estados Unidos. En estas dos obras extrae fragmentos de fotografías publicadas en periódicos que, ampliadas y colocadas sobre pared, reflejan la represión policial sobre manifestaciones estudiantiles organizadas en Francia, en mayo del 68, y en la Universidad de Puerto Rico, desde los puntos de vista de los represaliados y la autoridad.

Using concrete and analogical photography as media, the artist deals with issues such as the concept of state, laws on civil liberties, racial tensions, violence and the abuse of arms in the United States. These two works show enlarged fragments of newspaper photographs hanging on the wall. The photographs show police repression during student demonstrations in France in May 1968 and at the University of Puerto Rico, from the point of views of the victims of the reprisal and of the authorities.



ÁNGEL OTERO

Santurce, Puerto Rico, 1981

*Pruebas de Taller Picasso Series, 2015*

3 placas de metacrilato: 2 entintadas, 1 sin entintar

31 x 31 cm. cada una

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria



Otero hace uso de la Pintura como campo de experimentación mediante un proceso propio: la aplicación de pintura al óleo sobre vidrio, que extrae antes de su secado, y que posteriormente aplica al lienzo generando gran cantidad de texturas, pliegues y volúmenes, como si buscara una nueva corporeidad de lo pictórico.

Este registro es el testimonio del taller que impartió en el Taller de Grabado del Cabildo de Gran Canaria el 4 de junio de 2015, en el contexto de su exposición en el CAAM: *Angel Otero. Pintura Ascendente/Painting from the bottom up.*

Otero experiments with painting following a personal process: the application of oil painting on pieces of glass which have not yet reached the drying phase and which are lately applied on canvas. That process produces a great variety of textures, folds and volumes, as if the artist were looking for a new bodily nature in painting.

The current record is testimony to the workshop he organised in the framework of the Workshop on Engraving hosted by Gran Canaria Island Council on 4 June 2015, in the context of his show at the CAAM museum: *Ángel Otero. Pintura Ascendente/Painting from the bottom up.*

PSJM

Pablo San José, Mieres, 1969 - Cynthia Viera, Las Palmas de Gran Canaria, 1973

Serie *Marcas Ocultas*. Larry Ellison, 2006

Caja de luz+video, Ed. 1/3

131 x 61 x 15 cm / 46 seg

Serie *Marcas Ocultas*. Kodorkovsky, 2006

Caja de luz+video, Ed. 2/3

108 x 102 x 15 cm / 52 seg

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria Canaria



PSJM es un equipo artístico que plantea un análisis crítico y cargado de ironía sobre las grandes empresas multinacionales utilizando sus mismas estrategias de *marketing*. Pero no es solo un equipo artístico, es también una marca comercial, una dualidad que otorga personalidad a todos sus trabajos. Su trabajo se mueve entre el arte, el diseño y la publicidad. Plantea reflexiones sobre la cultura de masas, el consumismo y las estrategias de seducción empleadas por las grandes multinacionales para atraer al público en la actual sociedad globalizada.

PSJM is an artist collective which carries out an extremely ironic critical analysis on large multinational companies. It does so using the marketing strategies characteristic of that kind of companies. PSJM is not only an artist collective; it is also a trademark. The dual nature of the project makes PSJM's works very personal. PSJM works between the fields of art, design and advertising. Its work reflects on mass culture, consumerism and seduction strategies used by large multinational companies in order to attract customers in current global society.

# ARNALDO ROCHE RABELL

Santurce, Puerto Rico, 1955

*La Valla*, 2014

Óleo y madera sobre papel

213,76 x 213,76 cm

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria



Hace una década su obra se convirtió en monocromática a raíz de los traumáticos sucesos ocurridos tras el huracán *Katrina* y el *tsunami* en Asia. Desde entonces, el color azul domina su obra. Arnaldo Roche es conocido por su dominio del dibujo y del *frottage*. El artista cubre con lienzo o con papel cuerpos, rostros u objetos que quiere retratar y pinta sobre ellos, frotándolos como si estuviera haciendo un calco. El uso de madera de balsa produce la impresión de que el marco ha estallado y el sujeto está a punto de escapar del espacio azul del cuadro.

A decade ago, the artist's work became monochromatic following the traumatic events of Hurricane Katrina and the tsunami in Asia. Since then, blue colour has prevailed in his work. Artist Arnaldo Roche is known for his mastery of painting and *frottage*. The artist uses canvas or paper to cover the bodies, faces and objects he wants to portray. Then he paints on them and rubs them as if he were making a carbon copy. The use of balsa wood creates the impression that the frame has burst and the subject is about to escape the blue space of the painting.

# LOTTY ROSENFELD

Santiago, Chile, 1943



*Hospital Doctor Negrín. Las Palmas de Gran Canaria. España. Serie Una milla de cruces sobre el pavimento, 2013*

*La Caja de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. España. Serie Una milla de cruces sobre el pavimento, 2013*

Fotografía

41 x 55 cm cada una Ed. 1/5

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria

Estas dos piezas forman parte del proyecto *Una milla de cruces sobre el pavimento*, compuesta por una serie de fotografías de intervenciones realizadas por la creadora chilena desde 1979 en distintas ciudades del mundo, desde el propio Santiago de Chile hasta Nueva York, pasando por Washington, La Habana, Berlín, París o São Paulo, y que aún sigue vivo. Es una *performance* que consiste en “subvertir los signos” y en la que la artista, y algunos colaboradores, se dedican a convertir la línea discontinua de la carretera en un signo positivo (+)

These two artworks are part of the ongoing project *Una milla de cruces sobre el pavimento* (A Mile of Crosses on the Road). The project is composed of a series of photographs showing the artistic interventions that Chilean artist Lotty Rosenfeld has made since 1979 in several cities all around the world, from Santiago de Chile itself to NYC, Washington, Havana, Berlin, Paris and São Paulo. The aim of the performance is to “subvert signs”. During the performance, together with her collaborators, the artist transforms discontinuous lines of roads into positive signs (+).

JOSE RUIZ

Las Palmas de Gran Canaria, 1968

*Manifiesto de Arte Público*, 2006

Documento videográfico. 3 min 22 seg. Fragmento de la instalación que incluye 21 fotografías  
Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria



Mostramos el fragmento videográfico de la instalación que formó parte de las exposiciones *Democracia y Memoria* (2012) y *7.1. Distorsiones, Documentos, Naderías y Relatos* (2007). En ella Jose Ruiz se aproxima al arte político haciendo una crítica incisiva a cuestiones que afectan al territorio urbano, un documento denuncia en clave de humor sobre las malas intervenciones políticas en el espacio público.

On display is a video fragment of an installation that was part of the shows *Democracia y Memoria* (Democracy and Memory) (2012) and *7.1. Distorsiones, Documentos, Naderías y Relatos* (7.1 Distortions, Documents, Trifles and Tales) (2007). In the installation, artist José Ruiz approaches political art through trenchant criticism of issues related to urban space. The video document humorously denounces poor political interventions in public spaces.

# RAY SMITH

Brownsville, Texas, 1959

*Sin título. Cowboy, 2008-2010*

*Sin título. Saloon, 2008-2010*

Pastel sobre papel

252,5 x 140 cm cada una

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria



Estas dos piezas pertenecen a la Serie *Cadáveres exquisitos*, en las que el artista trabaja desde 1993. El surrealismo se hace patente en la forma de abordar estos nuevos personajes que surgen de la práctica del juego onírico que provoca la representación de una imagen a continuación de otra, sin preocuparse de la coherencia o el sentido que el resultado final pueda manifestar, partiendo de figuras masculinas, femeninas o insólitos animales.

These two artworks are part of the Serie *Cadáveres exquisitos* (Exquisite Corpses Series), which the artist has been working on since 1993. The influence of Surrealism is evident in the way the artist represents these new characters coming from the practice of oneiric games based on the representation of one image after another, without taking care of the consistency or the sense that the final result may show, and taking male and female figures, as well as unprecedented animals, as a starting point for the work.

FABIOLA UBANI ✱

Pamploma, 1956



Serie *Las amantes*. *El adiós*, 2014.

Impresión digital sobre papel Hahnemühle Bamboo de 290 gr. iluminada a mano sobre cristal con tintas UVI  
52 x 52 x 4,5 cm

Serie *Las amantes*. *Tú eres para mí...*, 2014.

Impresión digital sobre papel Hahnemühle Bamboo de 290 gr. iluminada a mano y sobre cristal con tintas UVI  
52 x 52 x 4.5 cm

Serie *Las amantes*. *La carta*, 2014

Impresión digital iluminada a mano sobre papel Hahnemühle y sobre cristal con tintas UVI, marco de latón y marco portafotos negro con cristal y pelo sobre terciopelo  
30 x 30 x 4.5 cm

Serie *Las amantes*. *Felicidad culpable*, 2014.

Impresión digital sobre papel Harman (Gloss baryta warmtone) de 320 gr. y sobre cristal con tinta UVI, terciopelo y marco portafotos en piel repujada, terciopelo y metal  
30 x 30 x 4.5 cm

Colección Casa-Museo Pérez Galdós. Cabildo de Gran Canaria

En relación con el trabajo de investigación en torno a la figura de Benito Pérez Galdós, en el cincuenta aniversario de la creación de su casa-museo, Fabiola Ubani se centra en la relación que el escritor mantuvo con el género femenino. La artista analiza su numerosa correspondencia con sus amantes para elaborar un proyecto que plantea afinidades entre los personajes de sus novelas y la personalidad de las mujeres con las que se relacionó: Concha Morell, Emilia Pardo Bazán, Lorenza Cobián y Teodosia Gandarias.

On the occasion of the 50th anniversary of the opening of Pérez Galdós Museum House, Fabiola Ubani's research into the Spanish writer Benito Pérez Galdós focussed on the relationship he had with women. The artist analysed the voluminous correspondence the writer entered into with his lovers in order to carry out a project that suggests some affinities between the characters of his novels and the personalities of the women he came to be linked with: Concha Morell, Emilia Pardo Bazán, Lorenza Cobián and Teodosia Gandarias.

# VARGAS SUÁREZ UNIVERSAL

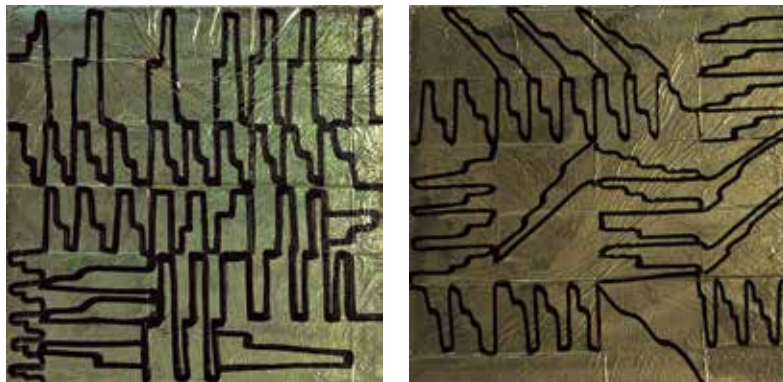
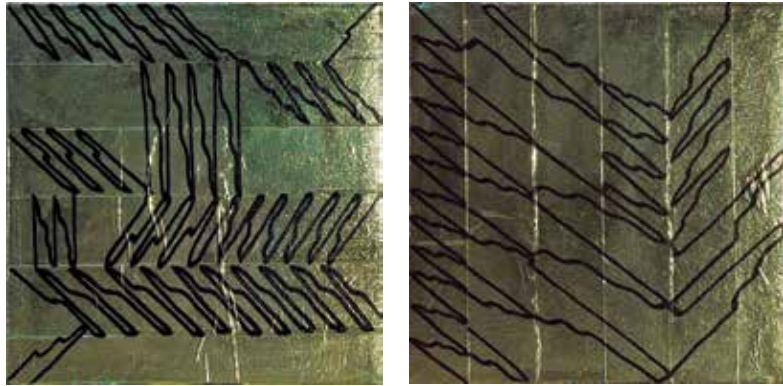
México D.F., México, 1972

*El Dorado I, II, III, IV, 2013*

Esmalte de aceite sobre manta térmica de aluminio sobre lienzo

45 x 45 cm cada una

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria



Estos cuatro lienzos son el registro material de su intervención *site-specific* en la fachada del CAAM con motivo de la exposición *On painting*. Su pintura se muestra como un gran paisaje abstracto que se acomoda a las características espaciales del lugar. En ella muestra su interés por los datos científicos y sus sistemas de representación, así como la arquitectura, los planos urbanísticos y el paisajismo, combinados con el secreto lenguaje de la abstracción.

These four paintings are the material record of the site-specific intervention made by artist Vargas Suárez Universal on CAAM museum's façade on the occasion of the show *On painting*. His paintings are displayed as a vast abstract landscape, which adapts to the spatial features of the site. This work shows the artist's interest both in scientific data and data systems of representation, as well as in architecture, city plans and landscaping, all combined with the secret language of abstraction.



# AUGUSTO VIVES

Las Palmas de Gran Canaria, 1964

Serie *Visceralia*. *Suspiró pájaros como puños*, 2014

Técnica mixta

100 x 100 cm

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria



El dibujo es el punto de partida en la obra de Augusto Vives quien se considera un artista fronterizo. En su trabajo conviven la crítica social y el ensueño. En *Visceralia* subvierte la ubicación de nuestro órgano más sensible, proponiendo un nuevo orden que equilibre la pugna entre la razón y el sentimiento para permitir que la emoción no permanezca en el abandono. Formula nuevos personajes marcados por una mayor expresividad y que se instalan en el territorio de la convivencia entre los buenos y los malos sueños.

Drawing is the starting point in Augusto Vives's work. He considers himself an artist of the border. In his work, social criticism coexists with daydreaming. In *Visceralia* the artist subverts the location of our most sensitive organ, proposing a new order to balance the fight between reason and feelings, and in order to allow emotion to exit backstage. He creates new characters characterised by greater expressivity and inhabiting a territory where good and bad dreams coexist.

## **Cabildo de Gran Canaria**

*Presidente*

Antonio Morales Méndez

*Consejero de Cultura*

Carlos Ruiz Moreno

## **Centro Atlántico de Arte Moderno**

*Director*

Omar-Pascual Castillo

*Gerente*

Leticia Martín García

## **Exposición / Exhibition**

*Comisario / Curator*

Omar-Pascual Castillo

*Coordinación / Coordination*

Mari Carmen Rodríguez Quintana

*Diseño y Dirección de montaje / Design and Installation Direction*

Miguel Pons

*Montaje / Installation*

Equipo de montaje del CAAM

*Registro / Registry*

Luis Cuenca Sanabria

*Restauración / Restoration*

Marta Plasencia García-Checa

*Transporte / Transport*

CAAM

*Seguro / Insurance*

STAI

## **Publicación / Publication**

*Coordinación / Coordination*

Publicaciones CAAM

*Diseño y maquetación / Design and layout*

Marina Fernández

*Producción editorial / Production*

Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM

*Fotografías / Photographies*

Teresa Arozena

Nacho González

José Carlos Pitti

*Textos / Texts*

Omar-Pascual Castillo

Dalia de la Rosa

Mari Carmen Rodríguez Quintana

*Traducciones / Translations*

Paz Gómez Moreno

Eduardo Aparicio

*Fotomecánica, impresión y encuadernación / Color separation, printing and binding*

Litografía Gráficas Sabater, S.L.

\*Las piezas de estas artistas se incluyen en la exposición gracias al proyecto *Releyendo a Don Benito* (Casa-Museo Pérez Galdós) en el año 2014 cuya gestión fue realizada desde el CAAM; a quienes queremos agradecer por su generosidad, en especial a su directora Victoria Galván.

\*The pieces of these artists are included in this exhibition through the project *Releyendo a Don Benito* (Casa-Museo Pérez Galdós), 2014 whose management was carried out from the CAAM, thanks to them for their generosity, especially to its Director Victoria Galván.

© Centro Atlántico de Arte Moderno

© de los textos, sus autores

© de las fotografías, sus autores

© Pedro Déniz, PSJM, Fabiola Ubani, VEGAP, Las Palmas de Gran Canaria, 2015.



**SAN MARTÍN**

CENTRO  
DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

**17.09.2015 - 31.01.2016**

**Planta 0**

#### HORARIOS

Exposiciones de martes a sábado de 10 a 21 h. Domingo de 10 a 14 h. Lunes, festivos y días 24 y 31 de diciembre cerrado.

Visitas escolares de martes a viernes de 10 a 14 h con cita previa.

Visitas guiadas para público general de martes a viernes previa petición de hora. Grupo mínimo 5 personas.

Entrada sujeta a tarifas vigentes.

#### OPENING HOURS

Exhibitions Tuesday to Saturday from 10 am to 9 pm. Sunday from 10 am to 2 pm. Closed Mondays, public holidays, 24 & 31 December.

School Visits Tuesday to Friday from 10 am to 2 pm. Advance booking required.

Guided Tours for General Public Tuesday to Friday. Advance booking required minimum 5 people.

Admission at current rates.

#### ÖFFNUNGSZEITEN

Ausstellungen Dienstag bis Samstag von 10 bis 21 Uhr. Sonntag von 10 bis 14 Uhr. Montags und Feiertagen, 24 und 31 Dezember geschlossen.

Schulbesuche Dienstag bis Freitag von 10 bis 14 Uhr nach Voranmeldung.

Führungen für das allgemeine Publikum Dienstag bis Freitag nach Terminvereinbarung.

Mindestgruppe 5 Personen.

Es gelten die regulären Eintrittspreise.



San Martín Centro de Cultura Contemporánea  
C/ Ramón y Cajal, 1 - 35001 Las Palmas de Gran Canaria - España  
Tel.: (34) 928 322 535 - [www.sanmartincontemporaneo.com](http://www.sanmartincontemporaneo.com)

