

Ist das Europa? La demolición

Ubay Murillo García



Ist das Europa? La demolición

Ubay Murillo García

-Libros de artistas-

TEA
tenerife espacio de Las artes



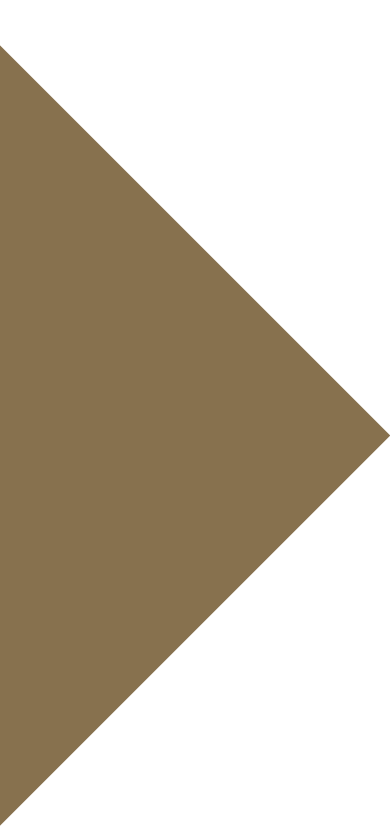


VISTAS DE LA INSTALACIÓN *IST DAS EUROPA? -LA DEMOLICIÓN-*

16 de abril - 25 de julio 2021

La muestra se produce en el marco de la exposición «Gravedad y Órbita» en relación con obras de la colección y dentro del programa «Filtraciones».

En este primer libreto se indica, en las hojas correspondientes, el nombre del artista y el título de la obra que se encuentra en el último ámbito del museo junto con la instalación del artista.















Imi Knoebel, *Rose*, 1997

Acrílico sobre aluminio, 203×341×11 cm

Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife



Walter Marchetti, *La secche del tempo 2*, 2000. Tinta sobre papel, 85 × 119,5 cm
Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife
Instalación *Ist das Europa -La demolición. Exposición Gravedad y órbita*. Colecciones TEA, 2021-2022. TEA Tenerife Espacio de las Artes



Jorge González Santos, *La nébula en el medio*, 2017
Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife



Frank Thiel, *Stadt 2-80 (Berlin)*, 2003. Colección COFF Ordóñez-Falcón de Fotografía
TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife
Pepe Espaliú, *Carrying*, 1992. Cortesía de la Fundación Pepe Espaliú















**Ist das
Europa?
La demolición**











Esta entrevista es fruto de la transcripción y posterior edición de uno de los pódcast de Onda Corta. Este laboratorio de comunicación busca el modo de ampliar y expandir la práctica artística mucho más allá de los muros del Museo. En este caso concreto, el pódcast presentaba una conversación entre Ubay Murillo y Gilberto González. El primero había «intervenido» dentro del programa Filtraciones, en una de las tres exposiciones que entre 2019 y 2022 habían intentado repensar y reordenar las colecciones del TEA como un solo cuerpo. Ubay Murillo lo hizo a través de su trabajo, pensando los modos de exponer y lo hacía con una revisión formal e historicista que planteaba acertadamente la idea de exposición como un desarrollo de la idea del escaparatismo, que paradójicamente, bebía del constructivismo ruso en estrecha relación con las ideas socialistas.

GG: El encuentro surge a partir de la invitación a Ubay para intervenir en un espacio concebido desde la ambigüedad del TEA como museo y como centro de arte, una dualidad que atraviesa de manera estructural su programa y su funcionamiento. Las colecciones del TEA son el resultado de prácticas y relatos diversos, construidos desde contextos y momentos históricos distintos. En el marco de la exposición *Gravedad y Órbita*, el objetivo era identificar si, más allá de esa heterogeneidad, podían reconocerse preguntas recurrentes o núcleos de sentido compartidos entre las obras que conforman dichas colecciones.

Dado que estas colecciones se han incorporado al centro de forma fragmentaria, mi propuesta en particular, consistía en comenzar a pensarlas como un todo, atendiendo a posibles obsesiones o tensiones comunes que permitieran reorganizar el conocimiento desde otras lógicas. La figura, la obra e incluso la instrumentalización de Óscar Domínguez aparecían de manera evidente, pero también emergían cuestiones como el territorio, el paisaje, la hipersubjetividad contemporánea o la centralidad del individuo como eje de producción de sentido. A ello se suman elementos formales como la textura o la trama, aspectos que remiten a un modo de operar especialmente significativo en la historia del arte en Canarias, marcado por una fuerte autorreferencialidad y por una reflexión constante sobre los propios procesos de producción artística.

Ist das Europa?, 2021. Óleo sobre lino, mármoles y alcayatas. 237×200 cm



La invitación a Ubay se fundamenta en su investigación sostenida en torno a lo instalativo, entendida no solo como una estrategia formal, sino como un dispositivo crítico capaz de hacer visibles las condiciones de producción, mediación y recepción de la obra. Este interés conecta directamente con una de las preocupaciones actuales del centro: analizar cómo la institución construye discursos que, aun cuando no siempre resultan evidentes, influyen en la experiencia del público. Desde esta perspectiva, se abre una reflexión sobre la validez de determinados modelos museográficos y museológicos, así como sobre la necesidad de revisar los propios modos de exhibición y sus implicaciones políticas y simbólicas.

El trabajo de Ubay articula estas problemáticas a partir de referencias a la historia del arte, a los procesos instalativos y a los conflictos que atraviesan tanto el ámbito político como el cultural, y que se manifiestan en distintas formas e imágenes. Por ello, su participación resulta clave para inaugurar el programa *Filtraciones*, concebido como un espacio de invitación a artistas vinculados al contexto canario para pensar críticamente los modos de instalar, exponer y activar las obras en el espacio institucional.

En este contexto se presenta la instalación, *Ist das Europa? La demolición*, un proyecto que no se plantea como definitivo, sino como una materialización provisional, casi emergente, de un proceso de trabajo en curso. La obra se activa en la sala del TEA como un punto de condensación temporal, donde investigación, espacio y discurso institucional se intersectan y se ponen en tensión. ¿Puedes ayudarnos a entender este proceso, Ubay?

UM: Ese acto de coleccionar (en el caso del TEA casi abarca dos décadas) está ligado a parámetros que has nombrado: un contexto de pensamiento, de posicionamientos políticos, de maneras de enfocar cómo y por qué se colecciona, es decir, responde a las inquietudes de un grupo de personas. Sin embargo, no sé si somos capaces de sobrevolar nuestra estructura, si somos capaces de ver nuestras propias gafas, aunque creo que es parte de lo que vamos a intentar hablar. Retomando el concepto de estructura, del que hablamos mientras montábamos en sala, tu intención en el comisariado era hacer visibles algunas estructuras del museo a través del montaje y la instalación.

Mi trabajo parte de la pintura y de la tensión producida entre la figura y el fondo. En otros términos podemos definirla como un problema de separación entre el Sujeto y la Historia o la separación de



Vista de la instalación *Objetos de Estudio*, El Tanque 2018

una figura del fondo, de cómo otorgarle un peso dentro del relato y que no sea arrollado por él (este ha sido, por otro lado, un tema básico de algunas utopías políticas del siglo XX). Trabajar con las instalaciones o el concepto de pintura expandida como campo de posibilidades para investigar esa tensión figura/fondo fue una idea, en mi caso, fruto del azar, un proceso de investigación en el que ciertas intuiciones iban tomando forma. El detonante fueron unas tazas de café con fondos y ribetes dorados que recibí de regalo en el año 2014. En ese momento estaba haciendo una investigación sobre el crac del 29 en relación con la crisis crediticia del 2008, y me llamó la atención lo que le escribió el banquero Thomas W. Lamont al presidente Hoover, días antes de que se produjera el *Crash* del 29, que a su vez desencadenó otros procesos (que aún lamentamos) en Europa. Este asesor no oficial del presidente (por cierto, egresado en Bellas Artes por Harvard) le entregó un documento donde le aclaraba al presidente republicano la situación volátil de la Bolsa. Siendo rehén de sus propios sesgos, pues formaba parte de la élite de banqueros de Wall Street, le dice al final del documento que el futuro es brillante –«the future appears brilliant»–.

Para mí estaba claro, en el año 2015, que ese futuro prometido era el presente donde nosotros estábamos y que la pintura entendida solo como representación, sin prestar atención a su existencia como objeto, se estaba quedando corta para empezar a contar otros temas que me estaban preocupando al margen del turismo, así que con esa idea del futuro brillante que perversamente proponía Lamont y los ribetes dorados de las tazas, realicé el primer enlace físico con un objeto. Poco tiempo después, para acortar el relato, al estar trabajando con esas tazas de café y ponerlas en el suelo gris del estudio me di cuenta de que, separando la taza del plato, tenía dos círculos de diferentes tamaños que formaban una composición horizontal y que se referían a cuestiones formales que tenían que ver con la vanguardia clásica y que sucedían más o menos al mismo tiempo que la crisis del 29. Esas intuiciones, unidas a unos elementos formales, se fueron asentando mientras descubría que algunas sociedades, por ejemplo, leían o leen el futuro en los pozos del café. Y esto de algún modo confirmaba que expandir la pintura con este conocimiento permitía hacer algo que se puede entender como escultura. Solapar entonces pasado y futuro (o presente) y materiales como las porcelanas y las tazas de café de la Alemania de la RDA (que eran el producto físico de las utopías del socialismo), entraron de una manera muy natural en el trabajo. Cuatro años más tarde, PSJM, me contaron que el paso a los objetos de porcelana lo vieron lógico dado que en 2007 estaba pintando porcelanas alemanas¹.

Con todos esos elementos comienzo a trabajar alrededor del cuadro haciendo pintura expandida. Las primeras formalizaciones son en Berlín y en Santander el año 2015 para un proyecto que hago con José de la Fuente. La primera instalación de grandes dimensiones fue en México a finales de ese mismo año. En esas exposiciones voy aprendiendo y entrenando la retórica y gramática visual de las instalaciones y se incorporan al relato las relaciones existentes entre las imágenes de los cuerpos de la crisis económica y las imágenes de los cuerpos en la esfera de la moda.

Fue la primera crisis económica del siglo XXI lo que me llevó a empezar a trabajar de este modo. Al encontrar en mis archivos una revista de moda del 2011 donde se podía leer en la portada «son días brillantes», recordé la frase de Lamont y la necesidad de cambiar el tema del turismo y el modo de presentar mis investigaciones

¹ Aquí podemos verificar que es muy difícil ver a priori nuestras propias estructuras porque en ningún momento había hecho ese tipo de relaciones en mi trabajo. Para ellos, sin embargo, fue un movimiento coherente.



Jorge Oramas
Risco, ca.1932-1935
Óleo sobre lienzo. 41 × 34 cm
Colección Centro Atlántico de Arte Moderno
Cabildo de Gran Canaria



Lo que nos queda, 2007. Óleo sobre lino. 92 × 130 cm



se hizo urgente. En pleno 2011, cuando la crisis estaba instalada de manera demencial en España (recordemos los desahucios, los suicidios, las depresiones...) esa portada me parecía un insulto a la ciudadanía.

Tras el proyecto en México en 2015 empecé a trabajar con la idea de seguir sacando las piezas del cuadro hasta la siguiente instalación a finales de 2016 en la exposición *Crisis? What Crisis?* en el TEA. Este me servía para problematizar mi propio proceso con la pintura y, de hecho, se puede ver también en esta exposición de 2021 que una de las intenciones es que no haya ningún cuadro colgado, sino que las piezas se encastran en mármol, que estén



Vista de la instalación *Alles auf Gold | die Dame | die Erosion*, Rafael Ortiz 2019

apoyadas en la pared de una manera inestable sobre tazas de porcelana o que tengan una verticalidad que sería imposible si no es con una serie de soportes más propios de otras disciplinas que de la pintura más purista.

El camino es bastante complejo y dejó otros proyectos sin explicar, como el del Tanque, en los que trabajo con la luz y los objetos en un espacio que se encuentra en las antípodas del espacio clásico del museo, o Artizar (ambos de 2018), así como la instalación de Rafael Ortiz de 2019 en la que incluso la estructura de mármol del suelo y las peanas de la galería funcionan tanto como soporte del trabajo como parte de la obra.



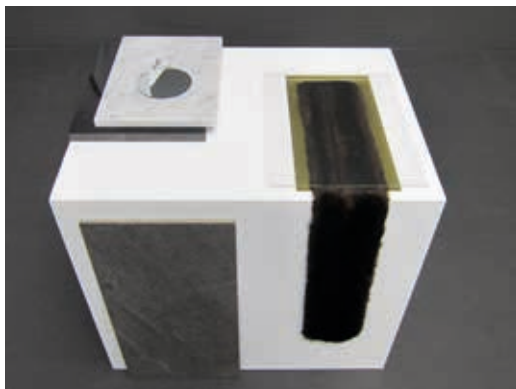
Vista de la instalación *La demolición* (Composición n.º 3), TEA 2016



GG: Hay para mí una estrecha relación con la exposición que tuvo lugar en este mismo centro *Crisis? What Crisis?*, comisariada por Ramón Salas y Beatriz Lecuona. En aquel momento, una de las lecturas críticas, en concreto de Mariano de Santa Ana señalaba de tu trabajo que la instalación «recordaba a una tienda». Sin embargo, para mí, lejos de funcionar como una objeción, la crítica resultaba reveladora, pues la obra estaba concebida precisamente para activar esa asociación.

La referencia al espacio comercial no es accidental, sino que forma parte de una reflexión más amplia sobre los modos de exposición y la convergencia entre los dispositivos del museo y los del consumo. Tú señalas una paradójica simbiosis entre comunismo y capitalismo, entendidos no como sistemas opuestos y estancos, sino como estructuras que se cooptan mutuamente. El capitalismo absorbe y reconfigura elementos procedentes de las vanguardias históricas, en particular de las vanguardias rusas, que concebían el arte como una herramienta transformadora, hasta derivar en formas próximas al escaparatismo y a la lógica del display comercial.

Esta deriva conecta con las reflexiones de Walter Benjamin en torno a los pasajes y a la transformación de todos los ámbitos de la



Detalle de una peana de la instalación *La demolición* (Composición n. 3), TEA 2016



Portada de *Vogue* (1930) realizada por Eduardo García Benito

experiencia en mercancía. No solo los objetos, sino también los espacios, la arquitectura y por extensión los modos de exhibición quedan subsumidos en esta lógica. La sala expositiva y las estrategias museográficas del museo contemporáneo reproducen, en muchos casos, los mismos códigos visuales y espaciales que el comercio, generando una sospechosa familiaridad al espectador.



Detalle una peana de la instalación *Ist das Europa?*
-la demolición-, TEA 2021



Alles auf Gold, 2019. Revista/Objeto/Collage
27×21,1 cm

La obra incide precisamente en esta condición, haciendo visible cómo museo y tienda se entrelazan en los modos de disposición, en la forma de «colocar» los elementos y en la producción de imágenes que remiten a un imaginario compartido. Al enfatizar la noción de mercancía, el trabajo no solo señala esta proximidad, sino que la tensiona, evidenciando las implicaciones ideológicas y simbólicas que atraviesan los sistemas de exhibición contemporáneos.

UM: Como apuntas, la idea de la tensión inmanente entre la mercancía y la institución surge al constatar cómo las herramientas artísticas de la vanguardia a principios del siglo XX creadas como herramientas para la emancipación del sujeto fueron absorbidas por las revistas de moda. Algunos de esos artistas de vanguardia también se estaban ganando la vida como trabajadores en las mismas: en el Harper's Bazaar, en el Vogue, décadas más tarde en Interview (de Warhol) así que su modo de pensar las imágenes (y pensar en imágenes) se movía entre ambos mundos. Podemos estar de acuerdo en que toda esa retórica visual que crearon los movimientos artísticos hace cien años fueron asimiladas y son la gramática visual de las editoriales de moda de entonces y de ahora. Por supuesto que es interesante que eso se produjera en los años 30 e incluso décadas antes, ya que esa tensión entre el «objeto artístico» y el «objeto de consumo» resulta crucial para entender lo sucedido a partir de ahí, pero lo que a mí me parece significativo es que, ahora mismo, cuando abres una de esas revistas, o en mi caso, las revistas publicadas desde el año 2008 (el año que comienza la crisis) hasta ahora, ves que esa gramática sigue operando de una manera naturalizada y sirve para lo mismo que sirve la tienda del museo, esto es, vender más².

² «El posmodernismo de Jameson implica de modo natural una relación determinada con el modernismo. (...) el modernismo tenía un potencial revolucionario en función de sus propias innovaciones formales. Pero lo que Jameson vio que estaba ocurriendo, más bien, era la incorporación de motivos modernistas en la cultura popular: por ejemplo, las técnicas surrealistas súbitamente podían aparecer utilizadas en la publicidad (...) el modernismo en verdad se ha convertido en algo que puede regresar periódicamente como un estilo estético congelado aunque no ya como un ideal de vida.

Un dato: una generación entera nació después de la caída del Muro de Berlín. En las décadas de 1960 y 1970, el capitalismo enfrentaba el problema de cómo contener y absorber las energías externas. El problema que ahora posee es exactamente el opuesto: habiendo incorporado cualquier cosa de manera en extremo exitosa, ¿puede todavía funcionar sin algo ajeno que colonizar y de lo que apropiarse? Para la mayor parte de quienes tienen menos de veinte años en Europa o



Vista de las antiguas estructuras publicitarias de la RDA en la Karl Marx Allee. Berlín

Lo que intento es llevar otra vez esa gramática de la vanguardia que había sido filtrada y reutilizada por el neoliberalismo, a su terreno. Sin embargo, sacarla de las revistas de moda y tendencias y ponerla en el espacio del museo problematiza esos tropos y su origen, es imposible deslindarla de su carácter mercantil. Por eso, efectivamente, como vio este crítico de arte, la exposición parecía una tienda. A pesar de que probablemente quería ser una crítica negativa, tú y yo creemos que dio en el clavo.

los Estados Unidos, la inexistencia de alternativas al capitalismo ya ni siquiera es un problema. El capitalismo ocupa sin fisuras el horizonte de lo pensable. Jameson acostumbraba a detallar con horror la forma en que el capitalismo penetraba en cada poro del inconsciente; en la actualidad, el hecho de que el capitalismo haya colonizado la vida onírica de la población se da por sentado con tanta fuerza que ni merece comentario. Sería peligroso y poco conducente, sin embargo, imaginar el pasado inmediato como un pasado edénico rico en potencial político, y por lo mismo resulta necesario recordar el rol que desempeñó la mercantilización en la producción de cultura a lo largo del siglo XX». Fisher, Mark «Realismo capitalista ¿No hay alternativa?» Caja Negra, Buenos Aires, 2018

Esa tensión entre arte y consumo resultó ser un campo muy fructífero. Analizar la manera en la que la moda refleja los movimientos de vanguardia de entreguerras en general (elementos del surrealismo, dadaísmo, las vanguardias rusas) y observar que esa retórica se inscribe y opera en un sistema que promueve el lujo era una situación que merecía ser analizada. Además se manifestaba durante la primera crisis económica del siglo XXI donde, rizando el rizo, la palabra revolución aparecía a menudo. Las revistas de esa época solían centrar su atención en el lujo como un estado natural al que aspirar.

Estos son los temas y la gramática visual que se incorporan a mi trabajo en el ámbito de la instalación. Al poner estas herramientas de la vanguardia de las que la moda se apropió, otra vez, en el «terreno del arte» (sea lo que sea eso ahora mismo) no se van a emancipar del lugar de dónde vienen y van a mantener ese carácter de mercancía. La pregunta que yo me haría al hilo de tu reflexión y para ahondar un poco más en el tema es, si no fueron, quizá desde el principio, otra cosa más que mercancía. Me pregunto si alguna

Vista de la obra *Pravda*, 2021. Madera, óleo sobre lino, espejo, collage, porcelana, piel artificial, lágrima de lámpara. 181×525×50cm





Vista sala de la instalación *Ist das Europa? -la demolición-*, TEA 2021

vez estuvieron en una esfera autónoma. En el paseo que me daba ayer (16 de abril de 2021) por la Calle Castillo con Ángel Mollá, uno de mis profesores de filosofía en la Universidad de La Laguna, iba mirando los escaparates y pensando que muchas de esas peanas también podrían estar en el TEA. Una de las ironías (y peligros) del trabajo, es que podríamos intercambiar una de las peanas de la exposición con las del escaparate de una tienda y no habría demasiada diferencia porque las herramientas de trabajo son las mismas. Pero esa es la tarea que hago como artista: gestionar la contradicción y no hacer como si no formara parte del mundo sobre el que emitimos nuestros juicios.

**IMÁGENES DE CONTEXTO PARA
EL PODCAST *FILTRACIONES* Y LA
EXPOSICIÓN «IST DAS EUROPA?
-LA DEMOLICIÓN-»**

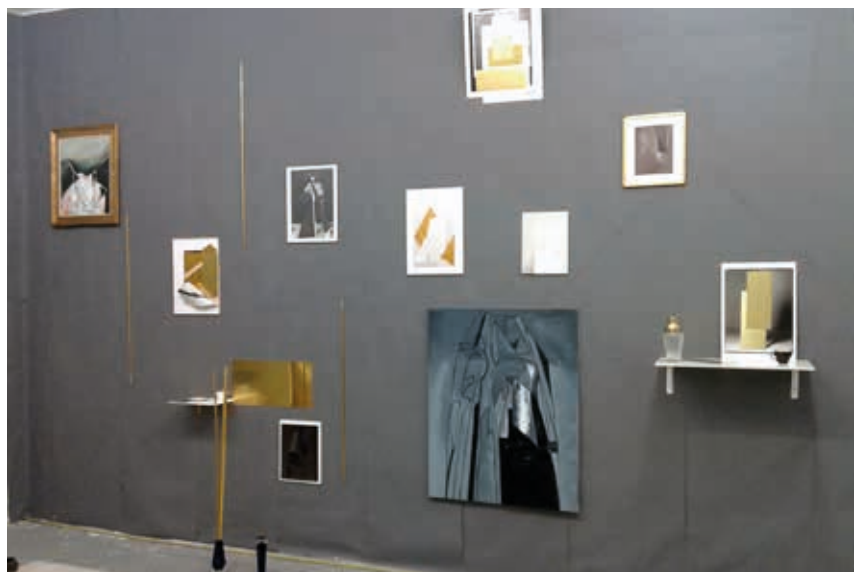




Alles Klar, 2014. Óleo sobre lienzo. 140×210 cm



Vista general de la instalación



Preparación de la instalación *Son días brillantes -la demolición-*, 2015





Son días brillantes -la demolición-, vista de la instalación, 2015 Monterrey (México)





La demolición (Composición n.º 3) dentro de la exposición «Crisis, What Crisis?», 2016
TEA Tenerife Espacio de las Artes



Objeto de estudio (parte trasera), 2018

Objeto de estudio (parte delantera), 2018-







Detalles de la peana central





Objeto de estudio, 2018. Óleo sobre lino, barras de hierro, neones. 200×300 cm



Please, please, 2018. Óleo sobre lino, acrílico sobre madera, mesa, jarrón, barras de hierro
280×220×40 cm

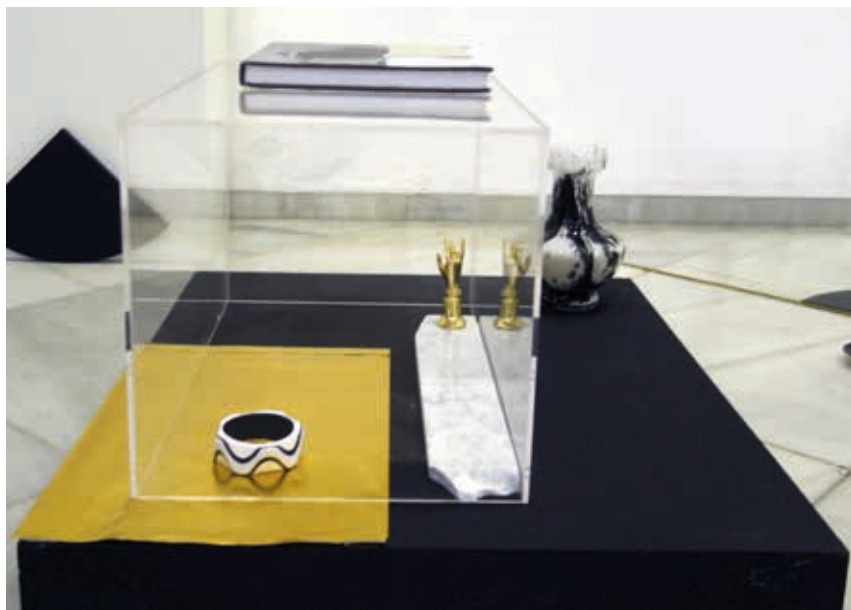


Die Dame, 2017-2018. Grabado y pintura sobre encimera. 110×64×5cm





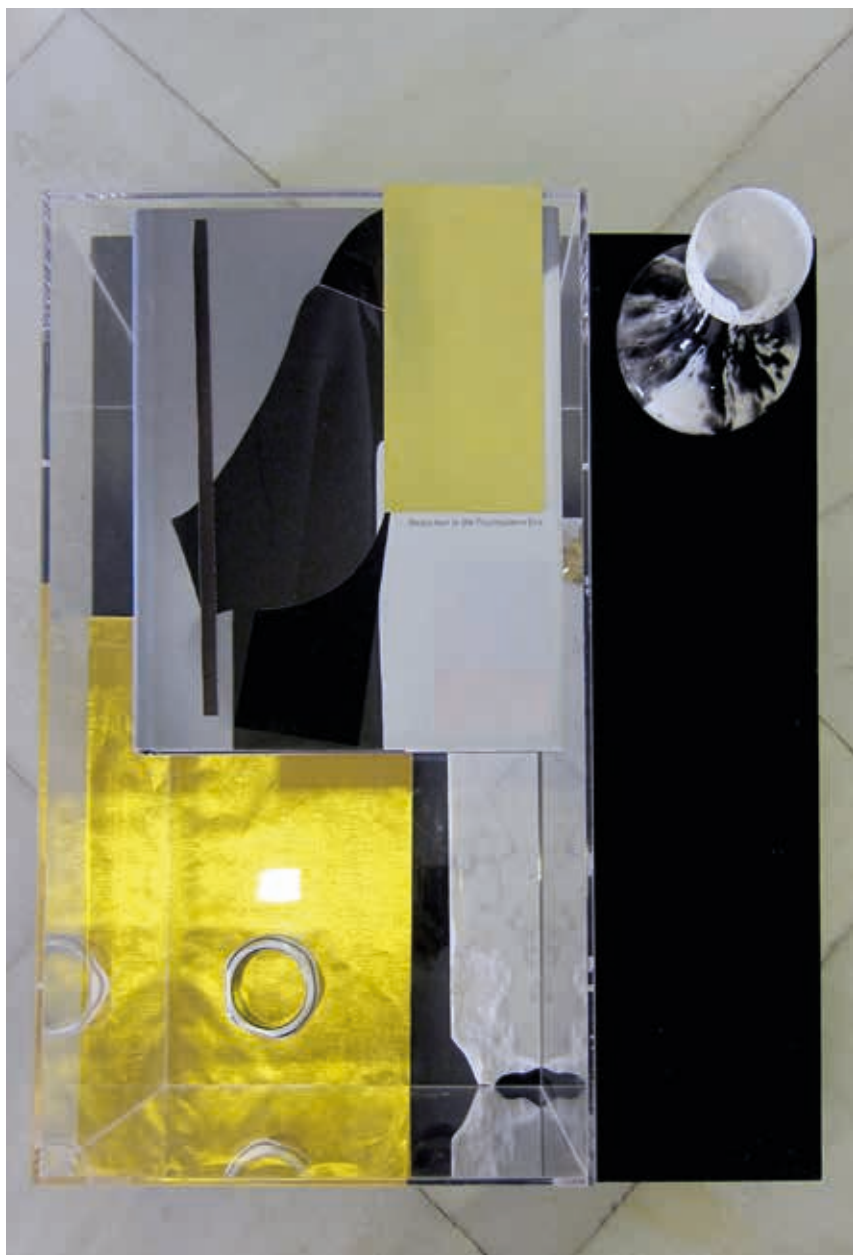
Vista de la instalación



Composición (la demolición), 2019. Materiales diversos y objeto-libro. 44,5×70×100 cm



Alles auf Gold, 2019. Papel dorado y mármol. 30×60×14 cm



Composición (la demolición), 2019. Materiales diversos y objeto-libro 44,5×70×100 cm



Portrait, 2016-2019. Óleo sobre madeira. 44×33 cm



Vista de la instalación





Vista de la instalación *Ist das Europa? -la demolición-*, TEA 2021

GG: Tu propuesta establece un diálogo significativo con dos obras que funcionan como antesalas del dispositivo: *Imagen señuelo (aparato de captura)*, de Adrián Alemán, y *La museografía*, de Perejaume. Ambas piezas operan como puntos de activación crítica en torno a los mecanismos de representación y exhibición. En el caso de Perejaume, la fotografía de aquello que aparentemente debería permanecer en segundo plano remite a la tradición de la pintura holandesa, donde lo accesorio o lo contextual adquiere una densidad simbólica determinante. Todo esto resuena en tu trabajo pues desplazas el foco desde la mercancía hacia el contexto que la hace posible.

Pese al parecido formal, funciona de forma muy distinta a como desplegaste tus instalaciones en el espacio cultural El Tanque. Aquí las condiciones específicas de la sala generan una disposición cercana a la lógica del diorama, en la que la obra puede ser



Detalle de peanas en una tienda de Kreuzberg, Berlín

aprehendida inicialmente como una imagen unitaria, casi frontal. Sin embargo, esta apariencia se desestabiliza en el momento en que el espectador recorre el espacio y atraviesa la instalación, provocando la disolución de la imagen como totalidad cerrada.

Este tránsito activa una experiencia en la que la obra se revela como sistema y no como representación fija. La posibilidad de penetrar el diorama hace colapsar su coherencia aparente y pone en evidencia los mecanismos que lo articulan, reforzando el carácter instalativo del proyecto. De este modo, la obra se sitúa en un juego de oposiciones complementarias entre superficie y profundidad, imagen y estructura, representación y dispositivo, donde cada término necesita del otro para hacerse visible.

Uno de los aciertos fundamentales del trabajo reside precisamente en esta operación: situar al espectador en el interior de la instalación y convertirlo en un agente activo de su descomposición. Lo que en un primer momento se presenta como una imagen plana se fragmenta progresivamente, revelando su condición de imagen-señuelo, en consonancia con la reflexión planteada por Adrián Alemán. Esta estrategia funciona como un cierre crítico del



Adrián Alemán. *Hacia el paisaje*, 1999
Basalto, bronce. 90×60×120 cm

recorrido expositivo, invitando al visitante a reconsiderar, desde la experiencia acumulada en las salas, los sistemas de representación y mediación que han estructurado su mirada. Es por tanto, tal y como comentábamos antes, la idea de que los opuestos se necesitan. Creo que ese es como uno de los grandes aciertos del trabajo: hacer evidente la instalación y poner al espectador en medio de ella, es decir, es una cosa que aparentemente es una imagen plana que se descompone y hace evidente lo que señala Adrián Alemán en la idea de la imagen-señuelo. Esto nos sirve como colofón para que el visitante pueda cuestionar todo aquello que ha visto en el museo.

UM: Algunas piezas de Adrián siempre me han parecido muy de escaparate (entendiendo esto como un piropo, una manera de afirmar cómo se anclan al presente y cómo leían el futuro). Creo que, efectivamente, el carácter mercantil que se pone de manifiesto en esta exposición y en la instalación anterior en este mismo museo (el crítico no hubiera apuntado a la tienda si esa tensión no estuviera ahí) intentan poner de relieve la ficción histórica de la museografía y sus tensiones en cuanto a lo que llamamos consumo de cultura. Una parte de la narrativa de la instalación (o en tus términos,



Detalle de la instalación *Objetos de Estudio*, El Tanque 2018





Detalle de la instalación *Objetos de Estudio*, El Tanque 2018



Detalle de la instalación *Ist das Europa?*
-la demolición-, TEA 2021





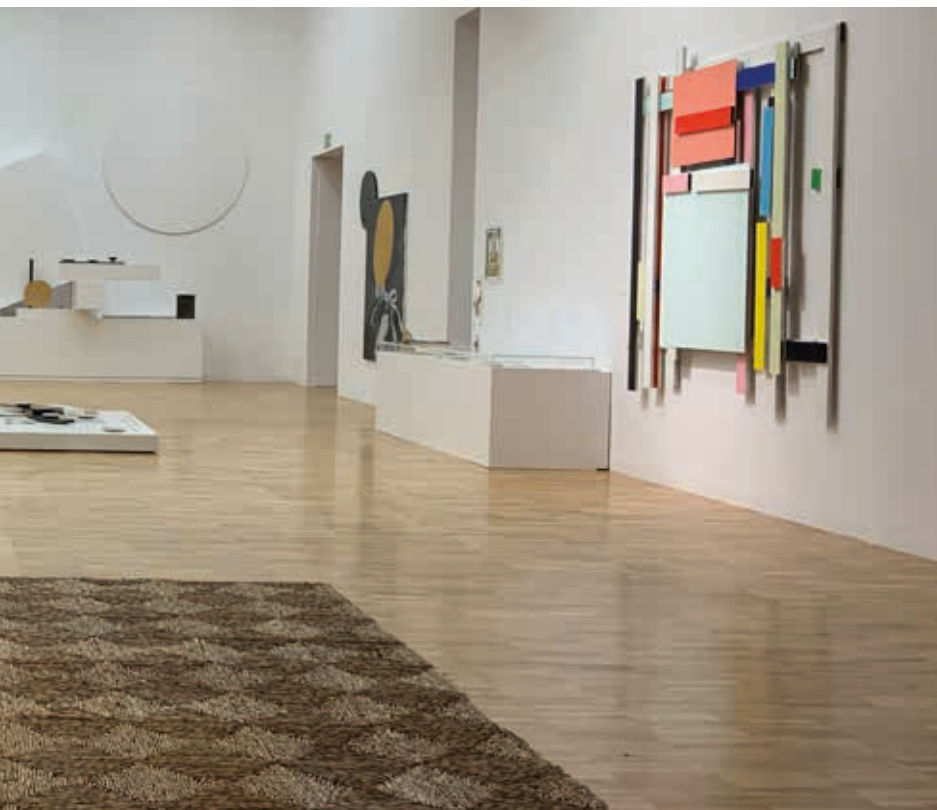
cuando la mirada que sigue la lógica del diorama se disloca) pone el acento en el contexto, en la estructura, en un «juego de oposiciones complementarias» que rodea la cuestión del montaje. Para esta instalación, una de las piezas está hecha con las propias peanas y objetos del museo. Las propias herramientas expositivas del museo son parte de la obra. Esos aparentes juegos de opuestos se ven a nivel formal en esa pieza; por ejemplo en las relaciones entre el art déco y el arte ruso de vanguardia. En la Exposición Universal de 1925 en París están literalmente enfrentados dos modos de entender el mundo, cristalizados para la ocasión en el pabellón de Francia y en el pabellón soviético. Y, sin embargo, son absolutamente insolubles, como dice Estrella de Diego en la conferencia «Vestirse de modernidad, vestirse de déco» pronunciada en la Juan March. Una es el anverso de la otra y sus planteamientos o coincidencias formales te hacen pensar en esa macroestructura que la sostiene. Hablamos, por tanto, de las utopías que plantea el



Vista de la instalación *Ist das Europa? -la demolición-* con obra de Jorge González e Imi Kriobel, TEA 2021

socialismo con la creación del hombre nuevo pero también de las utopías que plantea el capitalismo (de nuevo podría venir a la cabeza esa frase de Lamont). Obviamente, ambos bandos se acusan mutuamente, desde su creación, de fabricar falsas ideologías.

Estos modos de ver el mundo que se niegan pero que cohabitan, dan cuenta de la ficción de esas categorías, de su carácter construido, se insertan en la ficción que yo te estoy contando, del propio relato que nos estamos contando en este momento y también en la propia ficción del museo. Preparando esta exposición y mientras hablaba contigo constatábamos que el museo crea un relato más o menos canónico de lo que es el mundo y de que ese relato, precisamente por serlo, es un constructo metido dentro de una corriente de pensamiento, que es en la que nos encontramos ahora y que está definida por su contexto. Pensar en esos temas y darse cuenta de que eso también forma parte de otra ficción, puede formar parte del proyecto que se ha planteado aquí.



GG: El interés fundamental por mi parte en el trabajo con las colecciones es hacer visible que el museo opera, ante todo, como un relato. Un relato que no puede entenderse como neutral y que, aun cuando se articula dentro de un marco de verdad institucionalizada, responde siempre a una construcción parcial. Se trata de una verdad necesariamente limitada, atravesada por intereses concretos, que determina qué narrativas se legitiman, a quién benefician, a quién excluyen y qué elementos quedan fuera del sistema de representación.

Esta cuestión ya había estado presente en una conversación previa contigo en torno a una posible activación de la colección del TEA, orientada a interrogar la existencia o no de un relato universal de la historia del arte. El ejercicio consistía en analizar qué tipo de narración emerge cuando se observan, desde un lugar específico como Tenerife, las obras que han sido adquiridas o incorporadas a la colección, y cómo estas configuran un relato muy preciso de la modernidad. Aunque esta línea de trabajo no llegó a materializarse en ese momento, debido a las propias dinámicas y transformaciones institucionales, su planteamiento conceptual permanece activo en la instalación actual.

En este sentido, mi propuesta curatorial incorpora una serie de referencias a obras que forman parte de la colección del TEA pero que se presentan desde la ausencia, subrayando la dimensión especulativa y política de toda selección museográfica. Frente a ellas, la decisión de incluir determinadas obras en sala responde a un diálogo estructural con tu propuesta ayudando a tensionarla aún más si cabe.

Entre estas conexiones destaca el trabajo de Jorge González, artista puertorriqueño cuya obra reflexiona sobre la transferencia de los modelos formales y pedagógicos de la Bauhaus y de la escuela de Frank Lloyd Wright al contexto de Puerto Rico. A través de una alfombra nos remite a la idea de forjado y estructura, González pone en evidencia cómo estos lenguajes modernos se naturalizan como supuestos saberes vernáculos, desplazando formas de conocimiento tradicionales. La utilización de materiales como la enea, asociada a prácticas relegadas o consideradas menores, se confronta con la introducción del metal como símbolo de progreso y modernidad, como punto de inflexión en la experiencia material y social.

Esta atención a la estructura y a las tramas se prolonga en la obra de Walter Marchetti, donde las bateas, dispuestas a partir del plano de Tenerife, hacen visible un entramado territorial que remite tanto a lo material como a lo simbólico. De manera complementaria, la pieza *Carrying* de Pepe Espaliú introduce la noción de estructura humana como soporte, exponiendo el cuerpo como lugar de resistencia y de cuidado, y vinculando la práctica artística a los procesos de visibilización del sufrimiento derivados de la crisis del VIH. En todos estos casos, la estructura deja de ser un elemento invisible para convertirse en el eje mismo de la experiencia y del significado.

La coincidencia de estas obras en sala no responde a una lógica ilustrativa, sino a una afinidad conceptual que refuerza la voluntad de evidenciar aquello que normalmente permanece oculto. Del mismo modo, el proyecto atiende a las obras que no están presentes físicamente, pero que siguen operando como referencias latentes. Estas ausencias forman parte del proceso de adaptación al espacio y del trabajo en residencia, en el que el dispositivo se construye tanto a partir de lo que se muestra como de lo que se excluye.

Desde esta perspectiva, las piezas ausentes funcionan como una suerte de fantasmagoría que atraviesa la instalación, activando un campo de tensiones entre presencia y ausencia, visibilidad y

Detalle de la instalación *Ist das Europa? -la demolición-*, TEA 2021





La demolición IV, 2021. Mixta sobre lino, estructura de madera, mármol, estructura de acero y alcayatas doradas. 190 × 200 cm

omisión. La pregunta por estos otros inputs, por aquello que permanece en suspensión, refuerza la idea de que el museo no es un contenedor neutral, sino un espacio de negociación constante entre relatos, estructuras y poderes.

UM: Totalmente cierto, Gilberto. Por un lado hay que hacer ese esfuerzo por mostrar la relación entre las obras, la estructura que las sostiene, haciendo de este modo una *mise en abyme* y sí, como dices, la pandemia, mis tiempos y los del museo no permitieron que me insertara en esa idea / ficción de un relato histórico en la colección, pero por otro lado permitió hacer este montaje que pone el acento también en la idea de cómo opera la institución.

Las obras que sirvieron como punto de partida para esta instalación creo que funcionan como miembros amputados, fragmentos de cuerpo o miembros fantasma que iban a estar en la exposición en el 2020. El punto de partida (trabajando como trabajo con la moda en relación con la vanguardia, las tendencias, la fragmenta-



Gonzalo Gonzalez. *El Viaje*, 1989. Óleo sobre lienzo. 183×250 cm
Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife

ción del cuerpo y la imagen que proyectamos de nosotros mismos a través de la moda) fue una pieza del grupo ZAJ que se llamaba *Caballero de la mano en el pecho* que a su vez remite al cuadro *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco. Lo que hace Juan Hidalgo es hacerlo literal de nuevo. Es, pues, un hidalgo que pone la mano en el pecho de Esther Ferrer. Juan Hidalgo y ZAJ hacen algo muy importante en el contexto de la dictadura franquista, proponen el humor como herramienta para desmontar el relato histórico que intenta construir la estructura del Régimen. De ahí que el uso de esa imagen del Greco y su posterior parodia no creo que sea baladí. Bajo mi punto de vista, esta imagen ataca de lleno la línea de flotación del relato franquista y valores tales como patria, religión o familia que perviven después en el franquismo sociológico. Parece mostrar por un lado un deseo y por el otro, la figura del macho ibérico como figura que detenta ese poder (el de desear pero también el de tomar lo que desea). En ese momento yo estaba trabajando en el estudio con editoriales de moda en la

que había manos haciendo cosas, agarrando objetos, bolsos, por ejemplo. Esas manos me llevaron, aparte de a visitar las numerosas manos que tiene Juan Hidalgo agarrando objetos y sexos, a las manos que pinta Géricault en el s. XIX.

Como sabes, cuando Géricault empieza a pintar «La balsa de la Medusa» y quiere trasladar al espectador la tragedia, intenta hacer el cuadro lo más verosímil posible. Por eso visita la morgue y lleva trozos de cuerpo a su taller para tener el tono real de esas pieles. Las manos que yo estaba viendo en las revistas, esos fragmentos de cuerpo, eran prácticamente iguales pero con un bolso. Decidí empezar a utilizar esa imagen del grupo ZAJ, de la mano y el bolso, y de los fragmentos del cuerpo para componer algunas de las piezas.

Otra de las piezas que me sirvió para hacer la pintura vertical que se encuentra casi al inicio de ese diorama fue un cuadro de Gonzalo González que estaba en la misma sala donde presento la instalación. Su formalización para el museo fue a través de una imagen, que encontré por azar, en la exposición de Alexander Mc Queen en el Victoria & Albert Museum. Esa imagen para mí era una manera de volver a poner el acento en un «museo que muestra mercancía».

GG: Sí, ya incluso como no-mercancía, en esa supuesta ficción de que el museo no muestra mercancía, sino muestra arte que está ya fuera del mercado.

UM: Y además esa exposición de Mc Queen era, lógicamente, una operación mercantil, creo que sería naive pensar lo contrario. Lo que hice en este caso para atar los cabos entre ambas imágenes fue un ejercicio formal: convertir esa especie de agujero negro, de nubes pétreas que tenía Gonzalo González, en círculos dorados. Un elemento retórico que se ve en otras obras de la sala y, toda esa fusión (pero también ficción) de cultura y naturaleza de la que está hablando Gonzalo, serían los bordaditos de pájaros y flores de los trajes de las figuras. Las geometrías que van cortando la imagen de esa supuesta naturaleza y que la convierte en supuesta cultura, eran, en este caso, los pliegues en la imagen que producían los espejos junto con la pieza de acero. Otro elemento formal que se relacionaba directamente con los objetos de porcelana y sus formas eran todos los círculos en los que se apoyaban esos maniqués. En este ejercicio de cosificar los cuerpos tan caro al capitalismo, a





La demolición III, 2020. Óleo sobre lino y tazas de porcelana. 200×300 cm



la política y a la vanguardia, eliminé las cabezas. Lo que me quedó fue algo así como unos Rodchenkos volantes, que me sirvieron para cerrar la imagen.

También hay una cita a Brancusi a través de una pieza de Adrián Alemán que forma parte de la colección, ya que me interesa la estilización de la figura en relación con la imagen contemporánea del cuerpo. Una pieza que, en mi caso, está hecha a partir de vasos de cóctel de la RDA. Como sabes, vivo en Friedrichshain, antigua zona Este llena de tiendas de antigüedades de esa época.

Dentro de esta casa de citas en la que se convierte el museo, hay una pieza pequeña de José Julio Rodríguez que estaba en la sala contigua y que se relaciona con las composiciones que están situadas en las peanas. Son obras que no terminan de ser esculturas sino un número determinado de objetos dispuestos de una determinada manera que, además, provienen de composiciones pictóricas.

Hago referencia a artistas que se exhiben en el museo simultáneamente, como la exposición de Luis Palmero, y también hay una relación directa con la primera sala donde se encuentran Óscar Domínguez y sus coetáneos. Las revistas-objeto y los *collage* de la instalación quería que hicieran explícitas las relaciones entre los artistas de esa época y la gramática formal de una página de revista. Eso justamente es lo que hacen las revistas de moda ahora mismo; cuando se abre una lo que te encuentras en un juego tipográfico que muchas veces remite a ese periodo. Lo que hice para esta ocasión es recopilar los trabajos que he hecho los últimos años en los que el texto y la tipografía juegan un papel importante.

Me gustaría hacer hincapié en que las obras de la exposición son imágenes contemporáneas de moda, reclamos de mercancías, y que en la composición de la obra no hay creación *ex nihilo*. Proviene de mi material de archivo. Por ejemplo, un editorial de moda del New York Times me sirvió para volver a problematizar las concomitancias entre los dos sistemas que nombra Estrella de Diego. La pintura *Pravda* se apoya en una estructura de madera, una réplica de las estructuras publicitarias de la RDA que todavía perviven (algunas incluso con publicidad de la época) en la última planta de los edificios de funcionarios del partido de la Karl Marx Allee, no muy lejos de mi casa.

En la imagen de moda en la que me baso para el cuadro aparece una modelo que lleva una camisa donde se lee Prada. En la instala-



Detalle de la instalación *Ist das Europa? -la demolición-* Vista de la peana con *Composición abstracta* y bolso de Prada, TEA 2021

ción, sin embargo, se lee *Pravda*, el diario «Verdad» del partido en la Rusia Soviética.

Esta obra se relaciona con una pieza en peana en la que se inserta un bolso de Prada de los finales de los 90. Esta composición abstracta con bolso se relaciona también con el cuadro de 200×300 cm que está apoyado en unas tazas de porcelana donde lo que se intuye a la derecha de la imagen es una mano que agarra un bolso y que nos remite de nuevo a la foto del grupo ZAJ, cerrando de este modo un pequeño relato sobre la ideología, la mercancía y el fragmento.

Otra de las obras que en este caso está fuera del diorama es una cita al pintor holandés Peter Schuyff, que estuvo exponiendo en Canarias cuando comencé mi carrera. La silueta perfilada podría referir también al trabajo de Martín y Sicilia que son otros artistas que se encuentran en la colección, aunque no en esta exposición.

Antes mencioné que el espacio del museo funciona como una casa de citas. Un objetivo de esta instalación era visualizar esos modos en los que construimos la museografía o el museo y ese trabajo previo de investigación y de incorporación de citas al relato me servía para vincular mi trabajo con la colección.

Detalles de la instalación *Ist das Europa? -la demolición-*, TEA 202





Ist das Europa?, 2021. Óleo sobre lino, madera, acero y mármol. 210,5×150×30 cm



Foto del artículo online «Tendencia: el regreso del art decó» en *Vive totalmente Palacio*

GG: En este punto, tu trabajo establece un contrapunto con obras presentes como el video de *Carrying*, de Pepe Espaliú, donde la noción de lo colectivo se articula desde una dimensión ética y política vinculada al cuidado, al cuerpo y a la experiencia del sufrimiento, en el contexto de la crisis del VIH. Frente a esta concepción del bien común, el sistema mercantil se apropia del imaginario de lo colectivo para reconducirlo hacia una lógica radicalmente individualista, en la que el deseo se organiza en torno a la promesa de consumo. Todo el dispositivo queda orientado a producir aspiración y fetichización, incluso cuando esta se presenta bajo la apariencia de elección personal.

Desde esta perspectiva, la relación entre museo y tienda se revela como estructural. Ambos espacios emergen históricamente de manera casi simultánea, ocupando el lugar que anteriormente correspondía al templo como espacio de veneración. Con el declive de la centralidad religiosa tras la Ilustración, el museo y el comercio se consolidan como nuevos escenarios de sacralización. La tienda, en particular, despliega un conjunto de estrategias sensoriales y espaciales que convierten el acto de consumir en una experiencia ritual de la que resulta difícil sustraerse.

El museo comparte, en parte, esta capacidad, o al menos aspira a ello, de sublimar el deseo, aunque tradicionalmente se ha definido como un espacio de bienes situados fuera del comercio tal como señalaba Fernando Estévez. Esta supuesta exclusión del mercado refuerza el valor simbólico de las piezas, especialmente en el ámbito de lo histórico o lo arqueológico. Sin embargo, en el contexto

del arte contemporáneo, esta distinción se vuelve más problemática. El museo funciona a menudo como antesala del mercado, en estrecha relación con las galerías que orbitan a su alrededor, generando un circuito en el que aquello que se contempla como inaccesible en el espacio institucional reaparece como mercancía potencial en el entorno comercial inmediato.

La exposición asume conscientemente esta tensión y la lleva hasta sus últimas consecuencias. El recorrido culmina en un dispositivo que permite al espectador adentrarse en un diorama donde comer-



Detalle de la instalación *Ist das Europa? -la demolición-* con copas de cóctel de la RDA y espejo, TEA 2021



Detalle de la instalación *Ist das Europa? -la demolición-* con el libro collage *Fantastic Man*, TEA 2021



Luis Palmero, *Manchas solares I*, 2006, Acrílico
41 × 35 × 7 cm



Adrián Alemán
Columna interminable, 1989. Madera, hierro y skay, 260×34,5×34,5 cm
Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife

cio y exhibición se confunden, retomando la cuestión de la vanguardia planteada al inicio del proyecto y llevándola a un punto de colapso. La instalación no solo se muestra, sino que se ofrece como imagen reproducible, altamente fotogénica, preparada para circular en los lenguajes del comercio electrónico y de las redes sociales.

Este desplazamiento introduce una paradoja fundamental: la propia documentación de la obra, necesaria para su comunicación institucional, activa de nuevo los mecanismos de apropiación que el proyecto pone en cuestión. La imagen se independiza del espacio y entra en una nueva economía visual, donde el museo corre el riesgo de convertirse en agente de aquello mismo que tu instalación problematiza. Lejos de resolverse, esta perversión del dispositivo se asume como parte constitutiva del trabajo, subrayando la imposibilidad de situarse completamente fuera de los sistemas de deseo, circulación y mercantilización contemporáneos.

UM: Como apuntas al principio, la idea de «traslación» o de trasvase de información o de cultura (proceso metafórico o alegórico también podrían ser conceptos similares en este contexto) se pueden leer en esta sala. Creo que es muy interesante poder leerlo de la manera en la que lo haces y además relacionarlo con la palabra «bastardo» porque lo muestra como lo que es: como algo impuro, es decir, positivo. Lo que apuntas al final, el concepto de lo perverso, es muy preciso, exacto, esa es la palabra. De hecho ese era el término que quería utilizar porque si comenzamos en la primera sala en la que está Óscar Domínguez y paseamos hasta la última, parece (y aquí el verbo «parecer» no es «ser») haber una especie de perversión completa o bastardización de todas las utopías que estaban en la primera sala. Otra palabra podría ser el adjetivo ‘inquietante’ (*unheimlich*). La tercera palabra que has nombrado y que me interesa es ‘deseo’. En ese sentido mi trabajo es desde el principio mostrar el desfase entre lo que deseamos y lo que al final conseguimos, incluso a la hora de conseguir armar esta exposición.

Otro punto que mencionas, el del museo como antesala del mercado es cierto, pero también funciona como punto y final de su recorrido y a veces como un punto y seguido, a fin de que incremente su valor económico. Es mucho más complejo y perverso de lo que imaginamos y, a veces, sabemos.

También me interesaba esa idea de deseo en relación a la idea o imagen del cuerpo que producen los artistas de vanguardia. Me parece fundamental volver a problematizar la manera en la que los artistas de principios del siglo XX comienzan a descoyuntar el cuerpo. Muchos dicen «esa dislocación es una consecuencia de la Primera Guerra Mundial». De hecho los artistas llegaban al campo de batalla de Verdún y decían eso que ahí veían era realmente el cubismo, pero puede ser que los artistas visualizaran, se anticiparan a esos cuerpos que posteriormente vieron con sus propios ojos. A mí lo que me interesa es investigar cómo esos cuerpos descoyuntados, destrozados, fragmentados, estirados hasta límites imposibles son los cuerpos que vemos ahora en las revistas de moda. Los retoques de los programas de edición de imagen parecen la traslación de muchas de esas ideas. En ese sentido las herramientas artísticas para la emancipación esos cuerpos son ahora las herramientas visuales de las revistas de tendencias que venden mercancías/deseos. Incluso algunas de las tesis que manejan diseñadores de moda se entrelazan de manera perversa (de nuevo la palabra) con conceptos ar-


tísticos¹, pero también con trastornos de la figura contemporánea (léase aquí trastornos alimenticios). La pregunta sería si el cuerpo que estamos deseando y generando nosotros es un cuerpo mediado por esas imágenes de vanguardia que produjeron los artistas. Si así fuera —e intuyo que así es—, surge una pregunta muy compleja: ¿los artistas de vanguardia fueron cómplices o inocentes del descalabro corporal que se produce en el siglo XX y que es el que ahora mismo arrastramos?

Esta cuestión es una idea clave en mi trabajo, y tiene mucho que ver con el deseo. También con la mercancía. No creo que tenga una respuesta sencilla, ni siquiera creo que tenga una respuesta. Lo interesante es visitar esos cuerpos y a los artistas que los producen. Ya lo hace el feminismo, la teoría queer y ciertos artistas e historiadores del arte². Creo que es pertinente volver a mirar los cuerpos que pintaron artistas y confrontarlos con los que estamos viviendo ahora mismo. Como decía hace un momento, hay muchas personas, me incluyo entre ellas, que están volviendo a investigar esas imágenes de cuerpos de las vanguardias y no creo que sea como un homenaje, sino tal vez como un síntoma de nuestra época.

Creo que se pueden volver a pintar estos cuerpos como en un proceso de sobreidentificación y ver si conseguimos encontrarle un acomodo a ese descalabro y no pensarlo simplemente como certificación de su victoria.

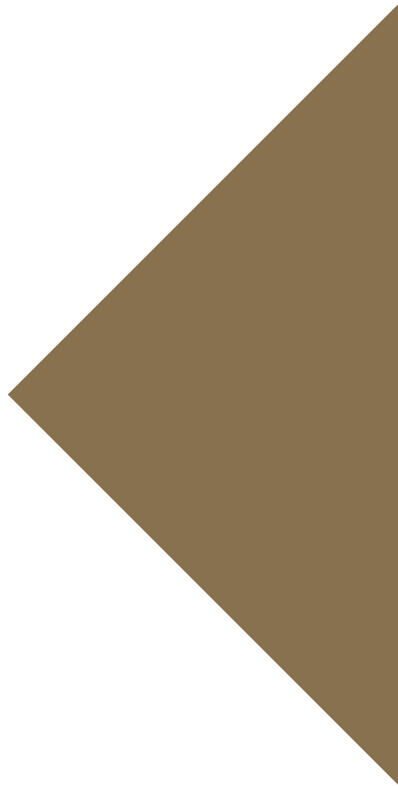
¹ Geoffrey Beene: *Modernity begins here, as a process of elimination, minimal seams, minimal weight, minimal care, minimal details, minimalism is, i think, the future.*

² Por citar a algunos españoles como Manuel Segade, Ángel González, Juan José Lahuerta o a José Cuyás (que fue el que me dio las primeras claves).

An abstract graphic design featuring a white background with a light gray rectangular area on the right. This area contains a dark blue, textured, wavy shape. To the left of this shape is a yellow semi-circle. Below the blue shape is the text "SOCIAL CRITI" in bold, uppercase letters, followed by "at its best" in a smaller, italicized font. Below the text is a thin horizontal line. At the bottom of the gray area is a large yellow semi-circle. A thick black horizontal line runs across the bottom of the gray area, and a thick yellow horizontal line runs across the bottom of the entire page. A thin black horizontal line is at the top of the gray area. A light blue circular shape is partially visible in the bottom left corner.

“SOCIAL CRITI
at its best







En esta recopilación de imágenes, se relacionan las obras producidas por otros artistas con las del autor. En algunos casos también se aclara el por qué de esa imagen o esa conexión.



Adrián Alemán. *Ídem*, 1998
Yeso, madera, óleo
144,5 x 40 x 40 cm



Luis Palmero, *Indian summer XIV*, 2005
Acrílico sobre tela y madera
32 x 27 cm.



Reduction in the Postmodern Era, 2016. Libro-objeto con collage en la portada. 34×28×3 cm

Entender la modernidad como un proceso de eliminación, abstracción o reducción es un tropo casi naturalizado dentro de la historia del arte del s.xx. Lo problemático aparece cuando, al aplicar estas categorías a un cuerpo, a un conjunto de la población etc, estos términos aparentemente inocuos en términos estéticos arrojan luces (y muchas sombras) sobre algunos hechos acaecidos en el mismo siglo. De este modo, según el artista, se vinculan las teorías económicas, políticas y utopías sociales con las formalizaciones de la vanguardia

PRT, 2021. Óleo sobre lino, mármoles y alcayatas. 237 × 200 cm





Karl Hagenauer, *Josephine-Baker*. Final de los años 20



Estudio, 2013. Óleo sobre lienzo. 80×60 cm



Objetos de Estudio, 2018

Óleo y acrílico sobre lino y madera, granito, guante, cabeza de maniquí de cerámica, placas de acero. 180×140×60 cm



Adrián Alemán, *Imagen-señuelo*, 1999. Instalación en bronce
Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife



Wer nich mit uns ist, ist gegen uns, 2018. Óleo sobre lino, 42×56 cm

El artista ha pintado el mismo plato dos veces y los ha titulado del mismo modo. Uno, sin embargo, en versión revolucionaria y otro en versión neoliberal. El título *Quien no esté con nosotros está contra nosotros*, que figura en otro plato aparecido en la misma subasta, funciona para ambos bandos y da la medida de la barbarie que contiene.

El plato forma parte de las piezas que fabricaron los artistas de vanguardia rusos al tomar la fábrica imperial de porcelana del zar. Algunos de esos platos que forman parte de la revolución, hechos por y para el pueblo, se vendieron en subasta hace unos años por una cantidad que excede el salario medio anual de muchos trabajadores.

Wer nich mit uns ist, ist gegen uns, 2018. Óleo sobre lino, 42 × 56 cm





Pabellón del coleccionista (1925). Imagen vía: © ADAGP Ministère de la Culture. Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais. Pierre Patout

En estas páginas se encuentran enfrentados dos arquitecturas que también encarnan dos ideologías. De un lado el pabellón de Artes Decorativas de Francia y del otro el pabellón ruso. Estos dos pabellones, también enfrentados en la misma avenida en París durante la Exposición Universal de París de 1924, constituyen el haz y el envés de una manera de ver el mundo que caracteriza el s.xx y que modelan y condicionarán la vida diaria de los que viven en uno u otro sistema.

Pabellón soviético para la Exposición Internacional de las
Artes Decorativas e Industriales Modernas en París 1925
Konstantin Melnikov





Composición constructivista, 2019. Mármoles, objetos de porcelana, papel dorado y barras doradas. 7×104×85 cm



Composición (La demolición), 2019. Collage/Revista/Objeto. 3×46×30 cm



Jose Julio Rodriguez (de la serie *Ordenación*), 1950
Acuarela y tinta sobre papel, 32,2×25,6cm. Colección TEA
Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife



Imagen sacada de ZARA HOME y retocada con medidas y apuntes para la escultura del museo



Vista parcial de *collage* y *escultura*, 2021



Theo Vos. *Die Tänzerin Gertrud Leistikow*, 1926
Hutschenreuther, Selb-Bavaria



Foto del artista tomada durante su viaje como turista por Alemania en el verano de 2008. En la foto se ve una escultura, un souvenir en el que Lenin y Stalin están paseando con una pose despreocupada, unidos por su atuendo, como si el viento de la revolución los mantuviera pegados



ThsllsATEP..., 2018. Collage. 34 x 37 cm



After a while you get bored of jets & holidays ..., 2021. Collage/objeto. Platos de porcelana, placa de plástico esmerilado, barra de cobre



Juan Ismael, *Fotomontaje* ca. 1950-1960. *Collage* fotográfico. 21×25 cm
Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife



Théodore Géricault, *Estudio de extremidades cortadas* (Estudio para *La Balsa de la Medusa*), 1818
52×64 cm



Editorial sacado de una revista de moda



Esther Ferrer y Juan Hidalgo interpretando *El caballero de la mano en el pecho* (1967), de Eugenio de Vicente, durante el «Concierto zaj» en el LIDL Raum de Dusseldorf el 14 de marzo de 1968
Colección Cartones ZAJ. TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife



CABILDO INSULAR DE TENERIFE

PRESIDENTA

Rosa Elena Dávila Mamely

CONSEJERO INSULAR DEL ÁREA DE CULTURA, MUSEOS Y DEPORTES

José Carlos Acha Domínguez

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN DE TEA

José Carlos Acha Domínguez, Lope Domingo Afonso Hernández, Yolanda María Baumgartner Hernández, Carmen Dolores de la Hoz Guerra, María Candelaria de León Luis, Serafín Mesa Expósito, Beatriz Trujillo Trujillo, Naím Valerio Yáñez Alonso

EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

DIRECTOR ARTÍSTICO

Sergio Rubira Gutiérrez

GERENTE

Jerónimo Cabrera Romero

CONSERVADOR DE LA COLECCIÓN

Isidro Hernández Gutiérrez

CONSERVADOR DE EXPOSICIONES TEMPORALES

Néstor Delgado Morales

DIRECTOR DE MANTENIMIENTO

Ignacio Faura Sánchez

DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES Y AUDIOVISUALES

Emilio Ramal Soriano

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN

Paloma Tudela Caño

DEPARTAMENTO DE PRODUCCIÓN

Estibaliz Pérez García
Irene Hernández Batista

ÁREA JURÍDICA

María José Fernández de Villalta Calamita
Daniel Pérez Díaz

ÁREA ECONÓMICA

Rosa M. García Luis
Pablo Javier Hernández Pérez

JEFE DE MANTENIMIENTO

Francisco Cuadrado Rodríguez

SECRETARIA DE DIRECCIÓN

María Milagros Afonso Hernández

AUXILIAR ADMINISTRATIVO

Isabel García Dorta

CONVENIO REGULADOR DE PRÁCTICAS PROFESIONALES NO LABORALES EN EL MARCO DEL PROYECTO ISOS “FOMENTO CONTRATACIÓN DE MUJERES”

Davinia Hernández García
Jamaí Obadiah Rodríguez
Yéssica María Martín Santana

CENTRO DE FOTOGRAFÍA ISLA DE TENERIFE (CFIT)

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO CFIT

Rosa Hernández Suárez

DEPARTAMENTO TÉCNICO CFIT

Emilio Prieto Pérez

SERVICIOS EXTERNALIZADOS CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y CFIT

Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

ÁREA DE REGISTRO COLECCIONES

Vanessa Rosa Serafín (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

TÉCNICO DE CONSERVACIÓN

Alejandro Castañeda Expósito (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias S.L.)

COMUNICACIÓN

Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)
Sara Begoña Pérez Márquez

MEDIACIÓN

Alba Tavío (A.E.G.B.)
Bárbara Narelys Hernández Calero (A.E.G.B.)
Joel Peláez Amador (A.E.G.B.)

EDUCACIÓN

Ana Cruz Vera (Asoc. Canaria para la
Potenciación del Desarrollo Social Generación 21)

Carmen Zaida Hernández Romero (Asoc.
Canaria para la Potenciación del Desarrollo
Social Generación 21)

Inés Pozo Hernández (Asoc. Canaria para la
Potenciación del Desarrollo Social Generación 21)

Joana Carrión González (Asoc. Canaria para la
Potenciación del Desarrollo Social Generación 21)

PUBLICACIÓN

PRODUCCIÓN EDITORIAL

TEA Tenerife Espacio de las Artes

EDITOR LIBROS DE ARTISTAS

Gilberto González*

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Alicia Cárdenes Delgado de Molina*

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Editorial MIC

Exposición comisariada por Gilberto González

© TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

© de los textos

© de las fotografías

*personal externo

ISBN: 978-84-128685-9-3

DEPÓSITO LEGAL: TF 837-2025

