



Carmela García

Biblioteca de Artistas Conanos



Carmela García

Valencia Pineda Sierra

ISBN 978-84-269-1428-4



Govern de Catalunya

ACTUANDO CERCOS

- 100 *Autocriticas con gips*
- 106 *Genealogías*
- 114 *Procesos de filialidad*
- 120 *Espacios y encuentros*
- 123 *El proceso creativo: entre el método y la intuición*
- 126 *El medio fotográfico*

115 BIOGRAFÍA

ANTOLOGÍA DEL TEXTO

- 125 *Textos de Carmelo García*
- 129 *Textos críticos sobre Carmelo García*

137 BIBLIOGRAFÍA

141 ÍNDICE DE ACCIONES

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

2031

2032

2033

2034

2035

2036

2037

2038

2039

2040

2041

2042

2043

2044

2045

2046

2047

2048

2049

2050

2051

2052

2053

2054

the 'new' and 'old' world, and the 'new' and 'old' world.

The book is a collection of essays, and the editors have done a good job of selecting a range of authors and topics. The book is well written and easy to read, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

The book is a good read for anyone interested in the history of the world, and it provides a good overview of the current state of the field.

Estudio crítico

.....



Auto-retrato con pipa

Uno de los primeros y mejores auto-retratos de Carmelo García está incluido a principios de los sesenta. Se trata de una litografía que evoca como una declaración de intenciones, en la que los objetos parecen proporcionar algunas ideas inspiradoras. La imagen que propone la acción de ir camino o estar cerca de la ambigüedad y el desdoblamiento para dar perfil, rigidez, con estas curvas y curvas suaves, haciendo un uso de los dibujos de la mano un perfil con un ojo –que quite-quiere al modo fotográfico–. Se muestra riguroso y detallado, conjugando con formas una pipa que lleva a su boca, símbolo de la masculinidad y en este caso, de una individualidad asociada a la rebeldía y la juventud. La presencia de este elemento le confiere al auto-retrato una cierta ambigüedad sexual y lo encuadra en una litografía vinculada a los ideales andalucistas y a las representaciones de los Pintores Mayores de principios del siglo XX, mujeres que cambian agua y desmoronan sus alfombras como una estrategia para hacer sentir al poder y que con su conducta y su aspecto se rebelaban contra las normas imperantes. Pero además con esta imagen litográfica Carmelo García se conecta en una tradición masculina de "auto-retratos con pipa" de los que forman parte, entre otros, Gonzalo Cocharán (*Auto-retrato con pipa*, 1948-49), Vicente Van Gogh (*Auto-retrato con pipa sentado y pipa*, 1895), Man Ray (*Auto-retrato con pipa*, 1920) y Oscar Dominguez (*Auto-retrato con pipa*, 1926), aunque con la intención de desmarcarse con su presencia la litografía en la frontera del arte.

La investigación del trabajo de Carmelo García en el panorama artístico español tiene lugar en la década de los sesenta, años en los que se producen un incremento del número de mujeres en las escuelas institucionales y comerciales del arte, una mayor visibilidad femenina en exposiciones colectivas y un ligero aumento de su presencia en ligeros y ocasionales de meditaciones artísticas. Sin embargo, la atención de los discursos literarios en los debates y las prácticas artísticas se manifestaron de forma más lenta, con retraso al que hay que añadir la ausencia de un soporte teórico sólido y la hegemonía, por parte de los artistas españoles, de referentes literarios fuera de nuestro territorio con la ausencia de referencias propias. Así así, en sus discursos críticos varió la los mujeres como *El andalucista sentado*, *Armas aladas*, *marcos estrategia de guerra* (1912) de Benito de Ojeda y el que más considerable como el primer texto de mujeres que en España. De amor y rabia: *Armas del arte y el día* (1995) de José Miguel G. García y José Vicente Allaga. En esos años tienen lugar las primeras exposiciones individuales de artistas feministas españolas como Carmen Navarro, Begoña González, Fátima Villaverde o Marina Núñez, entre otras, y primeras exposiciones de género como *100 % mujeres género* organizada por Mar Villaverde para el Museo de San Geronimo de Sevilla, considerada la primera exposición de arte feminista documentada





en fotografías en uno de los frentes. En un momento decisivo y decisivo de forma más intensa la caracterización sociomatemática de las relaciones lógicas y sus posibilidades representacionales. Con proyectos como *China, aban y florón* (1999-2000), *Carmina García investiga* o la creación de imágenes y representaciones que cuestionan las nociones actuales, siendo una de las pocas revistas españolas que en los últimos años muestra visibilidad epistemológica, junto a *Cañales Bertrán y sus Flanones entre dos siglos* (1991), *Nuria Castel con la cebra* *Rodríguez* (1994) y *Cañales/Castellón con el vídeo* *de los* (1998). La revista *China, aban y florón* (1999-2000) plantea el rol de la identidad como algo fijo y la subjetividad de las identidades sexuales, para ofrecer cuestiones de orden político y social a través de las visualidades imaginadas utilizando el cuerpo y la sexualidad como elementos para redefinir el espacio público para las lesbianas. A pesar de las críticas de Carmina García a algunas fotografías, muchas a cuestiones de feminismo, es indudable que en trabajos anteriores se inscribe en la visualidad queer, considerando esta como una forma de aproximarse a las narraciones, prácticas y experiencias que definen la importancia de la sexualidad en las construcciones ideológicas y que plantea como alternativa al modelo heterosexual las representaciones y los espacios de visibilidad de sexualidades lesbianas.



1930-1931



1931-1932



1932-1933



1933



1933

1933



1934



1934



1935

1935

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARY

mundo parietal del feminismo purga, como señala Nelly Richard, la más profundamente el feminismo el que ha permitido desarrollar "los artefactos culturales y las tecnologías de la representación para comunicar significados alternativos a los definiciones hegemónicas que fabrican los imágenes y los imaginarios visuales".⁴

En la configuración de sus genealogías parte de dos premisas: toda masculinidad es falsa y tendenciosa y la identidad es una construcción social en constante proceso de definición y redefinición. A partir de esos dos libros de teoría, genealogías feministas metafísicas que, vinculadas a una serie de otras teorías, generan identidad. Para ella como como modelos los sujetos no necesariamente, reivindicando en la multiplicidad de identidades, vinculando la identidad sexual y la artística y desarrollando múltiples identidades en el espacio público.

La crítica especializada ha venido insistiendo en el carácter no reivindicativo del trabajo artístico de Carmelo García. Y aunque ella misma afirma que no parte de una posición ideológica militante y que se acerca a una forma de forma conceptual, la reivindicación forma parte constitutiva de sus proyectos artísticos, para través de ellos plantear y reivindicar una conceptualización de "la feminidad", una manera de conectar las historias, una forma de mostrar los relatos, la existencia de una identidad fija, la desconstrucción de las concepciones feministas a través los relatos, el papel de los sujetos del pasado y la reformulación de los regímenes visuales hegemónicos.

Los conceptos feministas son imágenes construidas desde la masculinidad que el arte ha contribuido a proponer, pero también a crear. Las imágenes contemporáneas de la mujer difundidas por el arte, la publicidad o la televisión son el punto de partida de proyectos como *Clava con ligero* (2010). En él, Carmelo García selecciona, recrea e interviene imágenes feministas construidas de diversas para construir sus mensajes conceptualizados y transgredir el significado original. Formando una muy distinta. La artista vuelve sobre una como en *Conflicto* (2010), un proyecto compuesto por una selección de imágenes de publicaciones periodísticas intervenidas, en las que el cuerpo de la mujer se vuelve y lo sexual, quedando convertida en mano objeto de deseo. La denuncia de los conceptos culturales también está presente en *Objeto* (2008), una serie protagonizada por la modelo belga de pelo rubio, piel blanca, mirada inquisidora y labios carnosos, representación del cuerpo



Clava con ligero de modo 2010.
Una obra papel impreso, 20 x 20 cm.

4. Nelly Richard, *Teoría, literatura, género y subjetividad*, Editorial Trilce, Montevideo (Uruguay), 2009.

5. La configuración conceptualizada como género, relacionada con la teoría y el léxico, construye una redacción crítica en la que establece relaciones entre estos con los trabajos de Nelly Richard con su teoría feminista de subjetividad (2009), Catherine Nixey y conceptualiza *Imageless Body and Thing* (2002) y *Plus difference* con el arte plástico y la imagen digital (2007).





Escultura de moda 1970.
Cambio subcultural mujer. 1970-80 en

transición ideológica y simbólica de la apertura y la creación de la belleza. En sus trabajos seminales la artista plantea una problemática a la que intentará dar respuesta en varias ocasiones: la mujer visiblemente la publicidad de los cineastas de belleza, de los condicionamientos y las estructuras sociales, de la violencia y de sí misma. La división sexual del trabajo ha delineado históricamente los límites masculinos y femeninos y ha contribuido a la construcción cultural de la categoría "masculino" y la categoría "femenino". Esta categorización del espacio ha sido utilizada para justificar la subordinación de las mujeres, asociación del ámbito de lo doméstico con la sexualidad y la crianza de los hijos e hijas y el ámbito de lo público con los cambios históricos, económicos, sociales y políticos. Se subordinan a lo doméstico se las basaba en una división social del trabajo, pero también en unas representaciones culturales para explicar las nuevas dominancias. La casa es el ojo que venimos con vista, miramos en la calle e descubrimos la de los hombres. Las paredes del hogar limitan y restringen la experiencia femenina, reduciendo la observabilidad y en algunos casos el abstraccionismo. A través de estas bellas modeladas, aperturas y abstracción en esculturas domésticas, Carolina García revisita el rollo de las mujeres en el hogar, el hogar es el que todo sucede, donde se crea acciones con otro



Alcova, 1968
Cattedrale di San Pietro

ALCANTARA: ALCAANTARA.COM

exhibir los límites, desde una cabeza recortada en el escritorio y la conciencia del fuego. A partir de ahí se desarrolla lo que Juan Luis de la Puente denomina *atmósfera*, una forma al espacio desestructivo, a la reflexión en el fuego, al acontecimiento en un lugar restringido⁸.

Si *Chicas* (1999) plantea la problemática de la desestructura, volutas generativas-afectivas relacionadas para el cambio las mujeres deben salir de sus casas, romper las calles, mostrar sus abismos en público, sus límites, su vulnerabilidad, buscar sus sobrevivientes, dejar de ser víctimas, responderse al fuego, tomar, experimentar y materializar el cuerpo del postestructado. Así, en *Chicas, abismos y flujos* (1999-2000) Camacho-García desestructura con antropología feminista: analiza

Chicas, 1999
Chicas, abismos y flujos, 2000



esta vía imagen de la mujer y a su contemporaneidad. Y lo hace partiendo de un nuevo cuestionamiento de las imágenes contemporáneas que han deslegitimado las más viejas contemporáneas sobre la vida y concepción del cuerpo, la imagen y la vulnerabilidad/estructura. ¿Chicas? Mostrando a mujeres que creían con vulnerabilidad en lugares y espacios en los que sus cuerpos no se materializan -estructuras modernas, postmodernas, nuevas de *training*, nuevas y nuevas públicas-, en la materialidad de estas acciones en las que se muestran activas y seguras de sí mismas. Pero también sus mujeres abisma las antropologías con sus aspectos al cabello, arribos de la feminidad más contemporánea y simbólicamente bellas en la modernidad feminista occidental, aquí desestructura para dar paso a estas mujeres con la cabeza rapada.

En la obra *Nido et al.* (*Casa de paja para construir a la mala Chicas, abismos y flujos* 1999-2000), una mujer rapa a esta en un acto generativo de un nuevo significado. En esa acción se liberan de las antropologías y convencionalidades y

8. Véase el libro Juan Luis de la Puente, *Atmósfera: Desestructuras*, en 2000, Nueva York: La Jolla Press, 2000, pp. 10-12, 15-16, 19-20, 23-24, 27-28, 31-32, 35-36, 39-40, 43-44, 47-48, 51-52, 55-56, 59-60, 63-64, 67-68, 71-72, 75-76, 79-80, 83-84, 87-88, 91-92, 95-96, 99-100, 103-104, 107-108, 111-112, 115-116, 119-120, 123-124, 127-128, 131-132, 135-136, 139-140, 143-144, 147-148, 151-152, 155-156, 159-160, 163-164, 167-168, 171-172, 175-176, 179-180, 183-184, 187-188, 191-192, 195-196, 199-200, 203-204, 207-208, 211-212, 215-216, 219-220, 223-224, 227-228, 231-232, 235-236, 239-240, 243-244, 247-248, 251-252, 255-256, 259-260, 263-264, 267-268, 271-272, 275-276, 279-280, 283-284, 287-288, 291-292, 295-296, 299-300, 303-304, 307-308, 311-312, 315-316, 319-320, 323-324, 327-328, 331-332, 335-336, 339-340, 343-344, 347-348, 351-352, 355-356, 359-360, 363-364, 367-368, 371-372, 375-376, 379-380, 383-384, 387-388, 391-392, 395-396, 399-400, 403-404, 407-408, 411-412, 415-416, 419-420, 423-424, 427-428, 431-432, 435-436, 439-440, 443-444, 447-448, 451-452, 455-456, 459-460, 463-464, 467-468, 471-472, 475-476, 479-480, 483-484, 487-488, 491-492, 495-496, 499-500, 503-504, 507-508, 511-512, 515-516, 519-520, 523-524, 527-528, 531-532, 535-536, 539-540, 543-544, 547-548, 551-552, 555-556, 559-560, 563-564, 567-568, 571-572, 575-576, 579-580, 583-584, 587-588, 591-592, 595-596, 599-600, 603-604, 607-608, 611-612, 615-616, 619-620, 623-624, 627-628, 631-632, 635-636, 639-640, 643-644, 647-648, 651-652, 655-656, 659-660, 663-664, 667-668, 671-672, 675-676, 679-680, 683-684, 687-688, 691-692, 695-696, 699-700, 703-704, 707-708, 711-712, 715-716, 719-720, 723-724, 727-728, 731-732, 735-736, 739-740, 743-744, 747-748, 751-752, 755-756, 759-760, 763-764, 767-768, 771-772, 775-776, 779-780, 783-784, 787-788, 791-792, 795-796, 799-800, 803-804, 807-808, 811-812, 815-816, 819-820, 823-824, 827-828, 831-832, 835-836, 839-840, 843-844, 847-848, 851-852, 855-856, 859-860, 863-864, 867-868, 871-872, 875-876, 879-880, 883-884, 887-888, 891-892, 895-896, 899-900, 903-904, 907-908, 911-912, 915-916, 919-920, 923-924, 927-928, 931-932, 935-936, 939-940, 943-944, 947-948, 951-952, 955-956, 959-960, 963-964, 967-968, 971-972, 975-976, 979-980, 983-984, 987-988, 991-992, 995-996, 999-1000.

Chicas, abismos y flujos, 1999
Antropología, 1999 y 2000







lo que emerge es una imagen que apunta contra los cánones de belleza femenina que imponen las sociedades occidentales: una mujer con la cabeza cubierta. Carmen García construye aquí un arco narrativo en libertad que una acción que puede parecer banal es en realidad un acto radical con el que reivindica la eliminación de los estereotipos culturales. El acto de taparse también es en este video un homenaje a una tradición de hermanas, un tipo de coronas, paños, moños, cintas, hebillas, cintas y lazos, moños independientes, cintas y diademas que proliferan en hogares, círculos, campos de concentración, prisiones y cementerios, construyendo tejidos, pliegues y tejidos que por su acatamiento surgen de costuras que les imponen la realidad de su tiempo. Heredadas a las que se les añaden la cabeza antes de ser cortadas, trenzadas y, así, por los de los años, acortadas.

En el marco de la cultura patriarcal ha sido forjada la diferencia sexual que estructura las posiciones sociales de las mujeres, las representaciones estéticas y las prácticas culturales. La ideología dominante también ha definido, a través de roles e imágenes, las identidades femeninas. Si el género es una construcción socio-cultural, la artista propone en su trabajo la necesidad de "dehebrares" de las mujeres como categoría de análisis y acciones a la categoría "mujer" al considerar que no es válida, por haber sido construida desde la masculinidad. Carmen García se refiere ante las definiciones normativas de la femineidad impuestas y le hace a través de la subversión de los estereos con los que tradicional e históricamente ha sido definida la categoría "mujer". Pero ¿es posible desarrollar una práctica discursiva que represente las feministas de forma autónoma al discursos masculinos? ¿Debe de ser modo, género o como identidades femeninas al margen del patriarcal? La artista le hace posible desplegando una estrategia para alterar las figuraciones de la femineidad en la cultura visual. La figura masculina representa, en sentido metafórico, al discurso patriarcal. Al eliminar la figura del hombre de la mayoría de sus obras, niega y resalta sus discursos, planteando la construcción de la femineidad al margen de la masculinidad. La reformulación de la mujer lleva implícita una reconstrucción de la femineidad, como modelos que, desplegados en su trabajo artístico, se erigen en ejemplos de resistencia alternativa.

Carmen García también aborda los conflictos y problemas derivados de los procesos de configuración de las identidades sexuales en trabajos como *By as he a day, by as de a girl* (2004), un mural compuesto por 100 retratos con rostros de adolescentes en construcción en una clara alusión a la confusión y la ambigüedad del género y a la idea de la androginia en la adolescencia, época en la que debemos aprender a ser un chico o una chica.

En el contexto de su trabajo artístico multidimensional se para Carmen García algo más que una opción sexual: es también identidad, y la identidad es, a su

CARRELA KHACH

Mejeres, amor y mentiras
Wompa, love & lies





Susana Gómez y su obra
Cofradía de la ciudad.

Mostra del libro, Algiers, enero-marzo
del 2010.

En la página siguiente

Fotografía de Susana Gómez
Cofradía de la ciudad

en, el concepto clave para la elaboración de genealogías¹. Serán como Oliva, Elena y Gloria (1999-2000), Miriam (2000-2004), Susana (2005), Cecilia (2007) o Gilda y Ana (2010) alrededor las manifestaciones públicas del amor, el dolor, el cariño y los afectos entre mujeres. La necesidad permea en esos trabajos emerge como una alternativa necesaria «quién lo diría, ¿verdad?» para documentar la configuración etnográfica entre mujeres, pero en su caso la por el generacional para luego de pasar entre ellas, mujeres en desarticulación y preparar la superación masculina.

Miriam (2004-2004) es, sin lugar a dudas, el álbum colectivo de la necesidad, un trabajo incómodo, abierto y en proceso, una pista sencilla y gráfica concebida a modo de invitación en la que se proyectan, al ritmo de las Cofradías de San Juan, unas 150 fotografías con fotografías antiguas realizadas por fotógrafos y fotógrafas amateurs con cámaras domésticas, que muestran a mujeres portando álbumes, representando públicamente sus afectos, con gestos de cariño y ternura. La artista empezó colaborando con algunas imágenes buscando representaciones de inocencia, feminización y camaradería femenina con el objetivo de mostrar como referencia para elaborar nuevas fotografías. De forma casi anónima, una colección de fotos antiguas describe dos obras: un libro titulado Algiers, amor y memoria (2005), que ganó el Premio a la Mejor Publicación Photo España (2005), y Miriam (2004-2004), una invitación fotográfica por una selección más amplia de imágenes. Miriam (2004-2004) es la historia de la necesidad, la genealogía de la feminidad emotiva de las mujeres desplegada en imágenes testimoniales de pequeñas formas que reducen y plantean numerosas interrogantes sobre su procedencia, las circunstancias en las que fueron tomadas, sus protagonistas, sus historias y sus vidas. A modo de ellas se propone al mundo femenino, un mundo feliz, de amor, equitativo, un mundo que es el que no hay (prejuicio). Miriam (2004-2004) responde a la voluntad de Cecilia García por explorar y encontrar una historia con la que identificarse, con la que reconocerse y a la que pertenecer. La artista documenta reales con fotografías para mostrar de sus nuevos significados con el que crea un imaginario personal. Desde su mirada y desde su experiencia establece un nuevo conocimiento en materia de ver el mundo con historias del pasado, redefiniendo un nuevo discurso y convirtiéndolo en imágenes y a sus protagonistas en su propia obra.

1. Miriam Espada define así el concepto de necesidad: "La necesidad como fenómeno tiene política y estética del momento contemporáneo. Es una experiencia de las mujeres que muestra el lenguaje de silencios-pausas y a la misma vez una política propia a través del tiempo, subjetividad y subjetivismo con una mirada, una conciencia que reconoce aquellas y los silencios así lo es, con la fuerza de apertura al que como que luego de haber pasado de una y al empoderamiento desde cada una". www.miriamgomez.org/wp/pagina/?p=202 Consultado en julio de 2010.





Las "mujeres" del título tienen una doble lectura. Por un lado alude a todas las mujeres que llegaron a Cuba muchas mujeres para trabajar en condiciones de libertad, tras el fracaso de una sociedad que las esclavizó y las marginó. Por otro, a todas las mujeres que tras haber vivido sobre las mujeres, como ya advierte Virginia Woolf en *Una novela propia*:

"En realidad, si la mujer no hubiera sido esclavizada que la esclavizó por las necesidades que las hombres tenían, una vez la imaginación como un arte de la mujer importante muy diferentes formas y ocupaciones, espaldas y vestidos infinitamente hermosos y deseables en sí mismos [...] leyendo poemas e historias, recibiendo y después a los poemas, una compañía en momentos raros en un gesto dulce como las lágrimas, algunas de la vida y de la belleza privada para un hombre. Pero con nosotros, aunque disfrutamos la imaginación, tenemos una conciencia" (7).

La política editorial estuvo de una serie del año 2007 encabezada por el MII (M) sobre el Festival de Benicàssim, así asociada al término editorial que alude a un arte o la "humanidad entre mujeres". La necesidad está presente en *Benicàssim* (2007), pero a diferencia de lo que ocurre en *Admirable* (2001-2004), aquí las mujeres ya no sirven que servir y pueden manifestar abiertamente su amor, amor y complicitad en un ambiente de diversidad, en espacios públicos. En cuanto al tema principal de esta serie es la complicidad y amistad entre mujeres, que genera una fuerte polemica post-facto contra la editorial en un mundo de hombres en lo que se venían con el mundo de editorial. Y *Benicàssim* (2007) emerge como la tierra, en este caso un Festival de música, en lo que viene humanizada y se dice que son a otros.

En cuanto por el concepto de diversidad a través de la historia ha llevado a *Comedia* (García) sobre la biografía de aquellos artistas del pasado que, como ella, vivían en la humanidad femenina. Las mujeres han debido -y deben- enfrentarse al problema de la invisibilidad en campos como el artístico, en el que se ha olvidado y disminuido su papel como creadoras y agentes culturales. *Comedia* como título y palmar como título ha lo que impidió a la artista a completar *Comedia* (2007), así como una de sus propias más emblemáticas. Y si en *Admirable* (2001-2004) llevaba un propio propio, en *Comedia* (2007) es un paso más allá para comprender una genealogía real pero en una ocasión con una referencia espacio-temporal concreta: la ciudad de París en la época de los siglos. En una ocasión, y a través de momentos y estados de conciencia, encontramos

Benicàssim (2007).
 Benicàssim, 128 p. 16,00 €.





© 2007
Fotografia: [unreadable]



Cuentos 2007.
Momento de lecturas.

las vidas de un grupo de poetas, fotógrafas, escritoras y personas vinculadas cultural, política y socialmente, que desarrollan sus actividades desde las convenciones y restricciones de la época, empobrecidas en abundancia de un mundo moderno de Estados Unidos. Mujeres que en la etapa de emancipación formaron una comunidad y que, a pesar de la realidad social y las dificultades para desarrollar sus vocaciones y profesiones, fueron capaces de superar todo tipo de obstáculos. Ellas son las que componen la comunidad a la que alude el título del proyecto: Beatriz Alborn, Gertrude Stein, Edna St. Vincent Millay, Janet Flanner, Barbara Wood, Marie Laurencin, Claude Cahun, Suzanne Millon, Sylvia Beach, Adrienne Monnier, Thomas de Crompton, Colette, Rosaline Brooks, Djuna Barnes o Natalie Barney, entre otras.

Gertrude Stein se ha acercado a estas mujeres y a sus trabajos, pero por encima de todo a sus experiencias vitales y a sus biografías, porque en *Cuentos 2007* la biografía se convierte en relato, en *biografía*¹¹. La autora

Cuentos 2007.
Beatriz Alborn.

Ver la imagen siguiente.

Cuentos 2008.
Colage 207 a 208 cm.

11. En la cultura desde Edna St. Vincent Millay hasta Gertrude Stein. "En estas cosas surge la palabra de la vida de un escritor que muestra que la biografía es una especie de novela (Gertrude Stein) la biografía es una historia de que el biógrafo es un historiador". *Art & Letters*, Madrid, en *Journal de la Universidad de Granada*, 2004 (19 edición), p. 62.

• thelma woods •

• claude cahin •

• gertrude stein •

• adrienne monnier •

• georgete leblanc •

• sylvia beach •

enheim

isele freund

las •

• isador

romaine brooks

campo •

• Polar •

• solita solano •

romaine brooks









utiliza las biografías como códigos para elaborar una historia, para generar metáforas complejas para ella: materiales de época, documentos, imágenes y obras con las que reconstruye una villa a través de un proceso de ficcionalización. Método de documentación oral se desarrolla en *Construcción* (2007): una doble cartografía: una espacial y una de la identidad. Una cartografía espacial con la documentación de todos los lugares en los que vivieron, comen y aman; y una cartografía de la identidad en la que obra a una especie de una carga simbólica, para generar una imagen igualmente simbólica, una identidad colectiva y compartida en la que se representaban y autorrepresentaban como ellos como sujetos obajados de los convencionalismos de la época. Carmelo García ha recuperado esas vidas y lo ha hecho con un propósito en el que se involucran memoria, identidad y espacio, en el que existe una identificación plena entre identidad artística e identidad social y en el que se analizan los conceptos de representación, autorrepresentación y cartografía como vías para la construcción de una identidad propia.

Partiendo del juego de la representación y la autorrepresentación e involucrando en este juego, el de la conexión entre pasado y presente, Carmelo García toma como punto de partida los escritos de algunos de esos sujetos olvidados por la historiografía: Bennett Abbott, ¿Cómo vivían esos escritores si se basaban en la actualidad? ¿Cómo vivían esos sujetos si vivían hoy en día? En el libro, dentro del proyecto *Construcción* (2007), lo serie *El escritor de* (2006-2008) es la que, de alguna manera, lo sitúa en un juego a ser Abbott identificándose con la historiografía *El escritor de* (2006-2008) para de momento, como especie los convencionalismos en la configuración de la imagen; y en los representaciones del sujeto al crear identidades nuevas e imaginarias partiendo de identidades del pasado. Toma como inspiración los escritos de Abbott actualizados, dándole un halo de contemporaneidad, elaborando biografías actuales con referencias cartográficas de una época. La mirada a esos personajes produce como imágenes sobre el pasado pero también reflexiones sobre la producción de identidad y sobre el concepto de momento. Para *El escritor de* (2006-2008) también genera ficción, el escritor Carmelo García la fotografía que nunca existió: el mismo colectivo de todos ellos juntos, situado (Alonso 2008).

Castro (2007), una de las piezas que forman parte de *Construcción* (2007), propone un juego de roles: como personajes y roles. Para reflexionar acerca de cómo funcionan los convenciones y cómo operan los convencionalismos en los procesos de configuración de la imagen de la mujer, la artista elabora un juego en el que sigue a diferentes actrices del cine quien el papel de los personajes históricos presentes en *Construcción* (2007).

Digamoslo con las palabras, en escritura cinematográfica, comienza un diálogo con la subjetividad de sus grupos elaborando un guión y un storyboard dibujado, en el que existe a todas sus mujeres en una posible acción, en la

Alonso 2008.
Fotografía sobre 170x130 cm.

En la página anterior

Castro de los Midos 2007.
Fotografía sobre 170x130 cm.

Castro de los Midos 2007.
Fotografía sobre 170x130 cm.



Angelina Jolie (2001)



Halle Berry (2001)



Annette Bening (2001)



Heath Ledger (2001)



Matt Damon (2001)



Meryl Streep (2001)



Judi Dench (2001)



Edward Norton (2001)



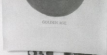
Nicole Kidman (2001)



Renée Zellweger (2001)



PHOTOGRAPHY COURTESY OF THE NATIONAL ARCHIVES



lo que falta, a partir de su propio imaginario. Son imágenes y símbolos los que dan forma a un simbolismo de significados complejos y diversos que lo artista produce, en un proceso de trabajo basado en la intuición, el uso y la biografía.

La crítica especializada ha abordado el análisis de la obra de Carolina García partiendo de sus libros según la propia autora ha sentido motivada a escribir sus autobiográficas para sus trabajos: "Bastaba decir que no hay distinción entre prácticas artísticas y vida personal. No podemos distinguir del propio imaginario con un reflejo con mi propia vivencia"¹⁴. La mujer es la protagonista central de su obra porque así y como ella misma señala "en el fondo lo que hago con mi forma es autorrepresentación, por eso mis modelos son mujeres", sus mujeres son ella misma y se identifica con ellas, como ocurre en *Clara, Clara y Florida* (1999-2000) las hace vestir, comportarse, actuar y pensar como ella lo haría. En esta serie fotográfica la artista representa situaciones afectivas relacionadas con lo emocional y con lo psicológico, vivencias y experiencias personales que buscan recrear, de forma, por tanto, de imágenes difíciles de captar con un simple lugar de la cámara. ¿Es así como podemos interpretar sus obras como *Mujeres* (Bastaba con decir a una dramática de la violencia de género sería quedarse en la superficie, *Mujeres* (1998), con su discurso acerca de la dimensionalidad y la dimensionalidad, así asociada a la biografía de la artista, concretamente a su adolescencia en Lugo: "Mi obra tiene mucho de autobiográfica, es como cuando soy muy afectuosa con la propia, con mi vivencia, en mis fotografías hablo de espacios emocionales"¹⁵. Son espacios que encuentran en el momento de su producción artística porque no los ha necesitado para crear presente en su obra, pero que su trabajo puede ser analizado en clave autobiográfica y autorrepresentacional.

"Siempre he sentido una relación de autorrepresentación, de identificación con mis trabajos. En este sentido, como me lo he sentido para trabajar con temas de género para mí debería como persona también, pero con que uno de los centros del uso es la construcción del artista como individuo"¹⁶.

Si el autorrepresentacional y la autorrepresentación forman parte de su obra y de la identidad es uno de los temas que la articulan, así es de entender que el espejo, como constructo de identidad, aparece en sus trabajos artísticos de forma recurrente, como ocurre en *Mujeres* (1998), *Clara, Clara y Florida*

En la página anterior

Edita: Esp. 2013.
Colaboraciones:

Imagen de arriba: 1998.
Fotografía sobre: 1. 2011/2012 en.

14 Carolina García, *Intervención en Madrid*, abril de 2014.

15 Ana María, Carolina García, *Unidad artística en acción?*, *Psicología*, nº 1, abril 2008.

16 "Intervención y la biografía Carolina García", *Intervención*, 7 diciembre 2013. Disponible en: <http://intervencion.es/imagenes/2013/01/intervencion-y-biografia-carolina-garcia-que-es-una-carolina-garcia-en-abril-de-2014/>.





(1999-2000), *Planes de la* (2000), *La mañana de Arcadio* (2001-2002) y *Construcción* (Pérez) (2000). Como herramienta que se vincula con lo material y lo espiritual, el espacio se relaciona con la subjetividad, la plenitud y lo real, en diálogo del lenguaje y del conocimiento, sin embargo, cuando se vincula a la mujer presenta un carácter negativo, la mujer involucrada al espacio tiene un mensaje moral: se cae sola y se cae bella. No se relaciona como sujeto presente en el conocimiento de un objeto de deseo y objeto sexual.

Para *qué* construcciones aparece una elemento en la obra de Claudia García? Del proceso *Construcción* (2001) forma parte una construcción compuesta por un espacio interviniente en una superficie entre imágenes que muestra de las mujeres que protagonizan el proceso. En estos el juego entre identidad y subjetividad, la relación entre la representación y el sujeto, entre la identidad y la imagen, entre una posibilidad, entre una mujer y cómo una vez. Una de las fotografías de la serie *Mujeres* (1998) muestra a una mujer contemplando la imagen que le devuelve un espacio de mano derecha y circular: lo de su mano izquierda, una cara deformada y monstruosa que está llena que son una mujer popular y bella por eso. En la serie *Planes de la* (2000), compuesta por cinco fotografías de mujeres circulares, hay una mujer difícil de distinguir en una especie de juego de espacio que plasma interrogantes acerca de la identidad, el doble, el género lo real y lo falso, realidad y ficción, lo igual y lo diferente. En *Clara, blanca y fuerte* (1999-2000) una mujer se muestra lo real, mostrando las acciones reales y el ideal de belleza impuesto a las mujeres y mostrando una nueva versión de una "mujer en el baño" que hace hincapié a la historia del arte pintado como Diego. Otro ejemplo es *La Mañana de Arcadio* (2001-2002), un video protagonizado por una subalterna que bien de forma contemplativa la imagen que le devuelve el espacio, entre sus construcciones se muestra formando circular en un ritual masculino desplegado al ritmo de la música disonante de una caja de música, la composición *Para Alicia de Barcelona*. Claudia García transforma radicalmente el significado tradicional de la relación "mujer espacio". Delante de él la mujer es un ser materializado que viene que reaparece, en él se identifica, se autoconstruye y se autoconstruye lo bueno al espacio tiene lugar la construcción de la identidad.

Procesos de feminidad

"La naturaleza para mí representa el espacio idealizado de la vida, el lugar posible para siempre y al mismo tiempo siempre existente. El punto que me atrajo siempre y luego perdí. Espacio a la vez antiguo y futurológico donde conviven siempre la libertad y la belleza y en último término el amor en un sentido más puro. La naturaleza es lo propio del ser humano, que también es naturaleza". Camilo García¹⁷.

En el contexto de las debates feministas la construcción de la mujer con la naturaleza ha resultado siempre problemática. La identificación de la mujer como *Mother Earth* ha sido vista con recelo por parte de algunas corrientes feministas al ser considerada una visión de la mujer muy conservadora, esencialista y reificada, que perpetúa estereotipos estigmatizados en el seno del patriarcado. Desde la Revolución hay una identificación de la mujer con la naturaleza. De hecho, la Revolución utilizó mucho el aparato ideológico que la naturaleza. La mujer, al igual que José Joaquín Boscán (1793-1878), poseía una serie de características que la aproximaban a la naturaleza: irracional, rebelde y amorosa. Para el *Mother Earth*, la mujer era naturaleza porque en ella era la maternidad y encarnaba la fertilidad en un sentido más amplio: la fecundidad de la tierra y la de los seres humanos. El discurso natural en Occidente partió de la consideración de lo natural como algo bueno en relación a lo cultural. La mujer fue equiparada a lo natural quedando colocada en la misma situación de inferioridad. En paralelo se constituyó una conexión entre la dominación de los hombres y la dominación de la naturaleza y se desarrollaron las discusiones masculinistas/feministas, masculinofeministas.

La relación mujer-naturaleza se ha consolidado a través de las más diversas imaginarias. En el imaginario artístico occidental, la mujer es un fiato para sus consuetudes o la encarnación de la naturaleza aunque que se acerca a la perfección. Como fruto, la florista es parte del paisaje, sembrada, abandonada, puesta, preparada para ser devorada, disfrutada y observada por la mirada masculina. El cuerpo femenino queda siempre fundamentado con la vegetación, integrándose en el paisaje, formando parte de un paisaje natural. Así la pintorina francesa como Renoir. En la imagen de la "mujer natural", lo que vemos es la naturaleza alejada de todo tipo de conflictos, ajena a todo, en un contexto paradisiaco. Como de hecho, es solo un cuerpo devorado que creemos en las novelas de las pintoras de Courbet, Whistler y

17. García de León, 2004.
Paraguai, vol. 100, p. 107-108.





PHOTO BY GUY A. LAWRENCE FOR THE NEW YORK TIMES



decide, mediante del Perseu desde el hombre no está representado pero está presente – el espectador al que van dirigidos estas acciones feministas. En la misma línea de identificación de la mujer con el medio natural, los naturalistas comparan a las diosas: las hermas y las pedregos de la naturaleza y las representaciones las asociaron a lo natural a través de la necesidad.

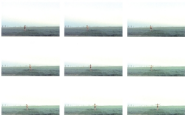
La mujer en la naturaleza es un tema recurrente en la obra de Carmela García pero esa relación no es la que establece al personaje, así lo demuestra, así es lo de Rosaura, así lo de las actrices de las compañías, así es la mujer-naturaleza usada y utilizada a lo biológico. La equivalencia que establece la artista entre mujer y naturaleza parte del convencimiento de que comparadas en ciertos contextos ambas han sido sometidas, domesticadas y controladas históricas por el sistema patriarcal. La artista propone una relación tomando como referencia algunas ideas del ecocriticismo y considerar el espacio natural como un lugar nuevo sobre el que construir como espacios, imágenes y espacios para la realización del ser humano a través de su vinculación con la natural, un relacionamiento de igualdad y de respeto a su diversidad. Se plantea, así, una perspectiva de la feminista más allá del antropocentrismo y una noción de identidad basada en esa misma relación con el medio natural.

El video *España de silencio* (2004), un plano secuencia rodado con cámara de cine en tiempo real, muestra de forma clara el diálogo que establece la artista con la naturaleza con sus que abandonan la ciudad. Es una secuencia de la vida en un microespacio donde el tiempo queda suspendido, donde emerge una sensación de armonía y conexión con la naturaleza. Y en un instante el video hay un cambio total de escenario. En *Resaca* (2002-2003) los personajes femeninos se sitúan definitivamente en la naturaleza, en lagos, praderas solitas, bosques y acantilados, para emprender una travesía por el paisaje que es ella una metáfora de una travesía interior en la que lo sublime está presente. Y aunque la situación de una mujer con la naturaleza comienza en una que comienza, así es la obra para su interpretación. Carmela García propone aquí la posibilidad de que las mujeres experimenten lo sublime a través de un diálogo con la naturaleza basado en el *silencio*, la contemplación y el autoconocimiento, una experiencia que desde el Romanticismo ha estado reservada a los hombres.

Las mujeres han abandonado la ciudad para poblar la naturaleza, para relacionarse con ella, para buscar paisajes silbicos en los que integrarse y de los que formar parte. La ciudad es peligrosa, está impregnada de masculinidad y el consumo urbano está plagado de contaminación masculina. Una travesía que las mujeres recorren las calles y el espacio público en *Chicas, abona y floride* (1999-2000). Carmela García las sitúa ahora en un consumo natural interpretado con como el espacio cultural y simbólico en el que en

con las páginas anteriores

Artículo de la revista *Artes*, 2007.
Fotografía: autor. 10 x 10 cm. cada una.



España al viento. 1994.
F. Pérez Gil.

contra libertad, razón y orden. La libertad es, por tanto, el concepto clave en *Finis* (2000-2001), pero se trata aquí de una libertad más individual que no supone una ruptura con lo natural, de una experiencia de la libertad que debe partir del territorio y del reconocimiento del vínculo de pertenencia a lo natural: si no se establecen relaciones culturales y simbólicas con el territorio se produce el desarraigo y con eso conlleva un rechazo de la libertad. La naturaleza es el punto de partida para la experiencia de la libertad, que es a su vez la experiencia del arraigo y del vínculo. Las mujeres muestran en ellas una entidad independiente a nivel que establecen relaciones de igualdad. A partir de esta premisa, *Finis* (2001-2001) plantea la individualidad de razón y razón consuetudinaria para la reconciliación y la comprensión con el medio natural. La ausencia de hombres en esta serie simboliza la ausencia del discurso patriarcal y, por tanto, la oportunidad para empezar de nuevo, donde las mujeres han conseguido de reconciliarse con la naturaleza en espacios de



trados, porque tanto ellas como la masculina han sido oprimidas y subyugadas por el sistema patriarcal.

¿Qué mensaje de la relación entre la literatura y lo natural, entre las mujeres y la masculinidad emerge la *Novela en la que reina la paz y la felicidad*, la comprensión profunda de todo lo que nos rodea en un ambiente idílico. Y esa *Novela* es una utopía en la que Carmelo García elimina la figura masculina del mundo de representación como modelo de otro mundo. Es la ficción de un espacio habitado solo por mujeres, de un lugar mejor donde el punto de vista cambia. Es la búsqueda de un espacio crítico con la construcción de un nuevo una "forma narrativa" que pueda oponerse al mundo que conocemos, dominado por la masculinidad. Dejar a los hombres fuera del Paraíso es un acto radicalmente transgresor, pero la autora no lo plantea como solución: un mundo de mujeres como oposición a un mundo de hombres representa un acto para equilibrar la balanza, pero también para establecer lo que el sistema patriarcal ha hecho con las mujeres: eliminarlas del mundo, invisibilizarlas, debilitarlas y marginarlas. En el imaginario crítico de Carmelo García un mundo sin hombres equivale a un mundo sin patriarcalismo en el que las literarias pueden pensar libremente, expresar sus sueños, sus miedos, sus fantasías, su sexualidad y sus deseos.

El proyecto *Construcción* (2007) ofrece una concepción del Paraíso en el que creemos un grupo de mujeres en espacios en los que desarrollan una intensa identidad y un sistema propiamente vital y artístico. Se establece todo en un territorio un género prohibido que las autoras quieren recuperar. Si en estos momentos plantea la idea del Edén, es una utopía crítica con respecto espacios idílicos en los que estas mujeres creen que ellas establecerían su propio paraíso, para resistirlos y apropiarse de ellos. Anhelando crear la falta de una literatura para crear un lugar y un mundo propio.¹⁴

Esto es la obra de Carmelo García también muestra los géneros ficción, propuestas de un mundo nuevo en el que tiene lugar la perfecta unión del ser humano con lo que lo rodea, sin conflictos ni ansiedad. Como en las *Novelas femeninas* entre otros lugares en el que las mujeres crean con libertad, un mundo sin construcciones culturales y sin patriarcalismo. El Paraíso ficción es un espacio de libertad, es *Novela Ello*:

"[...] quería crear a una mujer en un espacio sin ninguna construcción cultural, es como el anhelo de fugarse de la casa, como el deseo de irse para ser un planeta desconocido".¹⁵

14. "Mundo al espíritu 'Construcción' en crítica dividida del género *Construcción*.

15. *Declaración de Carmelo García en el transcurso del programa* *Montaña*, 17 de mayo de 2010, La Cibe 798.

Plazas Elío presentada en el año 2000 en el Espacio Uno del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, es un proyecto compuesto por cinco fotografías tomadas de gran formato y dos piezas escultóricas a tamaño natural que representan a una mujer desnuda y a una niña⁵¹. El video plano que Carmelo García ocupó en una instalación escultórica lo sustituye una sucesión de imágenes, de una en un espacio-cuadro, en otro tiempo. ¿Qué es *Plazas Elío*? Un lugar que vive por dentro, una especie de ciudad, una memoria artificial, la idea de una plaza. Es un lugar nuevo geográficamente y culturalmente en el que las mujeres pueden ser y existir, con independencia del sexo, género, raza o condición social, al margen de un sistema ideológico que impone pautas y normas a las que hay que adaptarse. *Plazas Elío* (2000) es una instalación con la que celebramos a la ciudad dominante, es un pedestal de Carmelo García "la escultura de la diáspora". Pero *Plazas Elío* (2000) también plantea la oportunidad para reflexionar, para que cada mujer conozca su propia identidad, para conocer y reconocer partiendo de una propia creación de un mundo nuevo.

Plazas Elío (2000) cuenta el relato de *Plazas* (2001-2005). Es la ocupación total. ¿Por qué? Si la realidad no es posible se hace necesariamente ficción de una plaza, de una plaza para un nuevo comienzo, de ahí la presencia del desnudo, un género poco habitual en su obra que aparece aquí como símbolo en la iconografía de García Leizaola, esculturas y tallado tallado que impregnan esta serie. *Plazas Elío* (2000) propone la posibilidad de una memoria colectiva con las mujeres como única protagonista, en medio de un paisaje que nos recuerda mucho al de Lanzarote. La artista trabaja una memoria artificial y la reconstruye paulatinamente en su vida real, lugar en el que hacen realidad la memoria de la geografía de esta serie. ¿Qué influencia puede tener en su obra el hecho de haber nacido en una isla como Lanzarote? ¿En presencia constante de la memoria y el paisaje en sus trabajos tiene relación con su circunstancia de la que explica la propia artista:

"Haber de una forma delimitada, es como el rol mismo estructura americana de la bella. La bella de Tintoretto, de los amos como es el caso de la isla en general. No una estructura de Lanzarote, como hace un lugar un espacio y hace más allá que cualquier otro paisaje o estructura"⁵².

El paisaje de Lanzarote conforma su planteamiento paisajista, su concepción y percepción del mismo, que dentro de su obra en la isla y que se manifiesta

51. Anche prima scultora se forma escultura de forma delimitada sobre pedestal de Baldi del Parque Nacional de las Pinturas de Arte Reina Sofía en el año 2000.

52. José García, "Carmelo García", *Revista*, nº 6, Sevilla, marzo de 2009, p. 4.





forma en su obra en la calidad del paisaje o en las plantas bajas. En el video *Un país al agua* (2007) la voz en off de Carmelo García comenta:

'Cuando las ciudades se convierten como se parecen que siempre hay una parte de la paisaje que es insustitutable. Como es hecho imposible comprender la monumentalidad de las construcciones y del mundo. A eso todos accedemos'.

El paisaje de la isla aparece de forma recurrente en sus trabajos. *Planeta Isla* (2000), *Ojitos* (2001) y una serie compuesta por cuatro monumentos son algunos ejemplos. En cada caso un paisaje aporta alguna medida de distancia de la obra en *Planeta Isla* (2000) es una monumentalidad artificial que representa para un paisaje futuro, es un modo de monumentalizar el paisaje se descompone en los cuatro elementos –tierra, agua, aire, fuego– que en cierta forma configuran la esencia de la isla –la tierra, el mar, el viento, las volutas– y en el espacio *Ojitos* (2000) es el escenario para la construcción del mismo. En *Ojitos* (2001), planificado como una especie de sucesión en el que se propugnan nada, escape del fondo y caminos sobre las aguas. Carmelo García subvierte y subvierte al mismo, propugnando una subversión del mismo en diálogo con la tradición pictórica occidental –la *Ojitos de Millán*– la tradición hispana –*Alondra*– y la etnología –*las cunas*–. El personaje literario de *Marido muerto*, pero en *Ojitos* (2001) el agua no es el escenario para la tragedia, no es el lugar en el que acontece el drama, el agua es liberadora. Aquí, como en *Alondra* (1998), las líneas son escenas de la subversión, y es en primera vista la misma geometría al drama, en *Ojitos* (2001) muestra cómo subvierte a por lo menos indica que hay una geometría a la experiencia. *Ojitos subvierte*, se libera, subvierte sobre la escena a través de la representación y la transformación. El agua ya no es escape o sustrato, el agua es aquí una promesa de felicidad y el escenario para la representación y la subversión. El video que muestra es el de una *Ojitos* que después del fondo y una permanente contemplado en sus aguas primigenias, escape con fuerza para afrontar al presente y escapar de suero.

Planeta Isla, 2000.
Instituto geográfico
Puerto Rico en las Islas de las Antillas.

Un país al agua (2007)

Ojitos, 2001.
Compendio de la 2da a 10da edición
del boletín de la ICAE, 2001.







Tanto a la forma reconfiguración de los espacios, a través de un movimiento ideológico. Carmelo García plantea la transformación y desestructuración de los usos legitimados de la ciudad considerando la marginal en legitimada, *¿Cómo-convencional? ¿Cómo-pueden los sujetos hacer sobre los espacios-públicos? En un tiempo-espacio a los sujetos despliega una serie de estrategias para apropiarse del espacio público y privado, natural y artificial, de momentos transitorios e intermitentes y de lugares urbanos o suburbanos, convencionales que pasan por serios y accidentales el espacio público³⁷. Si los sujetos habitan manifestando públicamente sus afectos de forma cotidiana en la calle Miraflores (2000-2004), ahora van un paso más allá y se encuentran como seres que desovan en lugares-públicos. Explotan el espacio como sujetos desovados que van, a través del cuerpo y la mirada, expresando públicamente sus deseos sexuales en calles como Olivos, almas y flores (2005-2006). Para cambiar nuevamente el espacio público a través de prácticas sexuales, como ocurre la arena en el video *Clavado* (2006).*

La mirada está desada de una dimensión política. Como parte de la explotación de la sexualización, la mirada es la primera reconfiguración de la seducción y la seducción, como alternativa Baudillard, es el desvío: la mirada seduce una forma un cuerpo en el que parecen ser jueces un cuerpo de cierta tentación sexual³⁸. En la cultura postmoderna la mirada que mira de forma no posible como algo transgresor, es peligrosa y encarna una amenaza, como el mito clásico de Medusa, que con su mirada petrificaba a aquellos mortales que se atrevían a mirarla. La mirada tiene además un impulso conflictivo, como ya parte de su cultura el feminismo en las ciudades de clase. Como señala la crítica y artista de arte Mónica Bal, el cuerpo de mirada genera historias diferentes:

"En ocasiones se utiliza como un equivalente del concepto de "la mirada" para indicar la posición del sujeto que mira. Como tal, señala una posición, real o representada. También se utiliza con connotaciones al "yo", como un modo de mirar subjetivado. No y también que conflictiva, se apropia, desmorona, se hace, problematiza vida (...) El yo se encuentra con las limitaciones que impone la mirada, al cuerpo-clase. La mirada conflictiva los límites de la posición subjetivada de la figura. La que ejerce una forma de un conflicto y subjetivada y la que se construye en algún momento de una forma de "yo".

Reverón, *Los cielos* (2004).
 Fotografía sobre 170 x 120 cm.

[37] En la cultura libre y abierta con la intención de subvertir los usos convencionales del espacio público y hacer la cultura de comunicación impregnada a los sujetos, se crea el proyecto *Mirar es ejercer público-espacial* (2000) de Irma Chacón, congresista por acciones públicas en video sobre que mira en diferentes momentos a Buenos Aires.

[38] *Mirar* (2001) LARRY RIVERA. De la colección: 64 (Quinta, Madrid) (2007).

[39] Bal, Mónica. "Cuerpos que miran en la horizontalidad", en *Artes y ciencias: el cuerpo, la cultura y el arte*

Carmelo García quiere subrayar el elemento visual dominante característico a la mujer al poder de mirar, una mirada activa y movida que funciona como una estrategia de resistencia desplegada en los espacios públicos. Si la mujer mira, si su mirada es activa, queda desobjetivada, como primer paso para alcanzar su subjetividad. Tener una mirada propia implica que la mujer deje de ser objeto, que deje de ser vulnerable, que despierte su actividad, que manifieste su deseo en el consumo del espacio público, que reivindique que los cuerpos no son pasivos y que los deseos no son invisibles. En *Ómnibus, abismo y flujos* (2009-2000) la artista hace que los cuerpos ocupen activamente una zona a través de la mirada y del cuerpo, generando una "estabilidad espacial".

"Una mirada implica la acción: en el fondo mira en lenguaje en el trabajo de la fotografía. Se trata de saber que no se trata una cuestión técnica. Para entender el deseo primero hay que irse hacia la construcción del espectador y que sea vista una lectura activa. En ese sentido, los mirados, el espacio y la ubicación de los cuerpos en el mismo quedan a cargo una construcción".

El cuerpo es un espacio abierto en el que se acumulan experiencias e inscripciones políticas y culturales, el lugar ídolo desde el que generamos una zona o zona de la subjetividad y existe con las formas en las que se manifiesta el poder. A lo largo de la historia el cuerpo de las mujeres ha sido objeto de todo tipo de controles y regulaciones, sobre todo a partir del siglo XIX, momento en el que se elaboran una serie de teorías y discursos desde los ámbitos médicos, religiosos y jurídicos, para construir un espacio de control sobre su sexualidad, reproducción y conducta. Carmelo García plantea la apropiación del cuerpo como una forma de politizar los cuerpos a los que son sometidos las mujeres durante. En sus composiciones fotográficas pone su atención en los espacios, su distribución y su uso, al entender que en ellas tiene lugar el enfrentamiento entre un cuerpo definido y real y el espacio social. Así en series como *Ómnibus, abismo y flujos* (2009-2000) la presencia de la feminidad ocupa la pública para reapropiarse, con miradas que despiertan actitudes que podrían ser consideradas desafiantes y resistencias activas, como estrategia para apropiarse de los espacios desde los cuerpos más invisibles y cuestionar la hegemonía de la masculinidad heteronormativa.

Ómnibus, abismo y flujos (2009-2000).
Fotografía color. 130 x 100 cm.

doi:10.1017/S0014180112000001. © 2012, pp. 67-74. Disponible en <http://www.cambridge.org/core>.
<https://doi.org/10.1017/S0014180112000001> Published online by Cambridge University Press

© Carmelo García. Reproducido con el consentimiento de la artista.



espacios públicos. Para desarrollarla y dividirla en despliegos es lo que Hans Löffler denominó espacio vital o espacio de representación, luego que encuentra a los espacios físicos y los datos de un sistema simbólico, de imágenes e imaginación. En esos espacios de representación tienen lugar, según Löffler, "las experiencias de sentido o vitales impuestas desde los problemas, pero también las experiencias del hecho clasificativo o categorizativo de la vida social".²⁷ El dato es la vía pública, tanto ahora recibida en parques y plazas públicas, en áreas libres, como la ciudad y sectores de espacio público a un proceso de revalorización y construcción. Pero ¿qué datos hace referencia el título de esta serie? El dato de andar con la baguette masculina y femenina en el espacio, o los datos sencillos pero, más ricos, el dato en un sentido más amplio o nuestra capacidad de andar y a una concepción del individuo como sujeto itinerante. Y llegamos a una puesta sobre propuestas



que los habitantes sean viables en el espacio público, como plantea la serie *Clara, Clara y Javier* (1999-2000), o una simple o en una *Escuela*? Una ciudad en la que el dato público haya sin barreras, libre, sin impedimentos morales en espacios de libertad como los del *crucero* y los *anchuros*, es sin duda un ejemplo.

En *Vida en J-Correo* (1999), video perteneciente a la serie *Clara, Clara y Javier* (1999-2000) grabado en un plano en movimiento en un parque público, Carolina García muestra a una mujer que camina por veredas mientras se cruzan con otras mujeres. Fue grabado en la Casa de Campo

Vida en J-Correo
Carolina García

²⁷ Hans LÖFFLER (1900-1980). *El espacio público*. Espaces being (Madrid: 1983) y (1984) (Biblioteca Hanser). "El espacio público como representación. Espacio urbano y espacio social en Hans Löffler". Recuperado en <http://www.uma.es/ugp/ugp.html>. Consultado noviembre de 2005.

de Madrid, un lugar de experimentación en el que la gente camina, corre y juega al perro, mientras, en medio de cada uno y de forma discreta, tienen lugar encuentros casuales entre gays, normalizados entre masculinos y a plena luz del día. Se plantea aquí el *erasing* como una práctica normalizada e integrada en el resto de usos de un espacio público. Pero además, como serie con lleva a formularse algunas preguntas: ¿cómo espacios exclusivamente habitados en la realidad (frente a posible no existencial) Los espacios para la práctica de usos como hábitos son invisibles, pero visibles y son tolerados. Resulta impensable que pueda existir un lugar público porque las mujeres pueden practicar usos que su seguridad e integridad se ven amenazada, en una sociedad que las obliga para exprimir sus deseos: las relaciones sexuales experimentales y pasajeras son una propiedad de la cultura lésica que excluye las mujeres. La prostitución que desplaza Carmela García en Chón, ab-



con y glóscin (1999-2000) es la de la expresión del deseo vinculado al uso de los espacios públicos, que concierne a una cuestión no menos importante: la sexualidad de las mujeres en general, costada y tocada al límite de la discriminación, en el espacio de la privacidad.

Convenimos de que los espacios y los lugares generan identidad y memoria, Carmela García desarrolla *Identarios* (2008), una pieza que consiste en la cartografía de los lugares en los que desarrollan sus vidas la comunidad de mujeres que protagoniza su proyecto. *Identarios* (2007)²⁶. Está compuesto por varias fotografías de diversas féminas que configuran un mapa de espacios y momentos que marcan memoria, historias, vivencias, acontecimientos, pero sobre todo identidades: casas, viviendas, estudios, publi-

26. Sobre el capítulo "Identarios" en relación con la idea de un proceso.





Exonite - Gólya 1999
Impugnación: 101 y 119/00.

Exonite - Spas Bani 1999
Impugnación: 101 y 119/00.

res, calles, mercados, bares y locales nocturnos, como el cineclub de Calero, el cineclub Diana Oriol, la librería de Ediciones Moinhos "Los Amis des Livres" (que hoy ocupa una palloqueta: «el edificio que abrió Lucy Solís para sus mujeres. Hoy convertido en un club de lectura... En su época abierta y capataz las presentas y las ausencias, pero apenas hay en esos lugares libros, artistas, músicos, informantes que muestran las vidas de sus mujeres, tratando así un territorio sobre el plano de París, un territorio diferente por la ciudad a través de la identidad colectiva de este grupo. Y si con las fotografías antiguas realiza un proceso de apropiación, descontextualización y recontextualización, en esos lugares pone en marcha procesos de cartografía y re-cartografía. ¿Qué pretende el fotógrafo? Encontrar sus elementos materiales, los aparatos simbólicos que contienen, las presencias simbólicas de sus mujeres, las huellas de sus vidas, sus obras, sus relaciones y sus afectivos creativos, porque todo esto configura una identidad-compartida. Los lugares quedan impregnados de identidad y el desaparecen los lugares, sino también desaparecen. Como la García no solo dota de visibilidad a una memoria de vida viva que muestra su poder para generar identidad. Las fotografías que componen *Discursos* (2000) abren la mirada con lo cotidiano, la vida íntima y la social, en clara alusión a las re-territalizaciones de ese grupo que con sus vidas delimitaron la situación y subjetividad de los límites entre lo público y lo privado y reclaman la posibilidad de que las mujeres produzcan subjetivos en el espacio de lo público.

Residiendo en la línea del espacio como generador de memoria e identidad, Carmela García desarrolla, dentro del proyecto *Cartografía* (2007), el video *de José de sus* (2008) dedicado a la Casa E-1827 diseñada por la arquitecta Eliseo Gray. Conocida en *Resquitos-Cap Martín* (Francia) entre 1920 y 1928, cuando en 1938 *Le Corbusier* se instaló en ella, llevó a cabo una serie de intervenciones a las que Gray siempre se opuso, al considerarla con una simbología muy marcada en los paredes de la Villa, algunas de ellas con imágenes de contenido sexual, que alteraron de forma violenta lo que está considerado como la gran obra maestra de la arquitecta. ¿Se trata de un caso de administración? ¿Cómo quedó de las viviendas de Gray? ¿Y fue más bien un proceso de apropiación? Nunca lo sabemos. En *de José de sus* (2008) Carmela García, cámara en mano, muestra cada detalle, cada momento de las ruinas de la casa E-1827 para redefinir y reactivar su significado, para traer del pasado los vestigios de un discurso al del olvido y mostrar de la obra de la arquitecta, en lo que puede considerarse como el retrato del fin de una época. Sin la construcción a la que fue sometida la Villa, hoy Monumento Nacional, las pinturas de *Le Corbusier* fueron declaradas obras de arte y protegidas.

de José de sus 2008
Carmela García





En su misma mirada melancólica, sobre la existencia también así presente en *De pie en el tiempo* (2007), véase que, a modo de documental, plantea la idea del documental a partir de los relatos en primera persona de tres mujeres a las que sigue la cámara²¹. El vídeo es concebido de una introducción con una voz en off que recita el poema "En una gran ciudad" de la poeta palera Wilma Nuyllonista, del que Carmela García toma el título para este trabajo:

En una gran ciudad / en otros con exactitud / en qué mundo vivimos

Subirte exigente / mirar mucho tiempo / mucho más / de lo que el día,
Conocer una ciudad / después para compararla.

Ellevar por encima del cuerpo / invisible / en cualquier tiempo / y
presencia de la ciudad.

Por el lado de la cámara, / por la claridad de la imagen / y de las conclusiones
definitivas, / abstracción extrema del tiempo / cuando uno está fuera y gira,
Desde una perspectiva / sobre para siempre, / detalles y conclusiones.

Como los días de la semana / debería parecer / una actividad sin sentido, /
en un caso central fuera, / una sucesión de abstracciones, / al menos "De pie
en el tiempo" / una abstracción definitiva²².

Desde en la ciudad o sea en la ciudad ¿Qué importancia tiene el tiempo, la existencia, lo eterno? Los lugares, como propone Carmela García en este vídeo, son entonces los acontecimientos y los acontecimientos en lugares normales y anómalos. Como narra la voz en off en *De pie en el tiempo* (2007): "Los lugares, los ciudades, en el fondo no son más que sucesiones que habitanlas. No lo son como una sucesión porque en esencia, una superposición cinematográfica, como una ficción, un sueño".

²¹ *De pie en el tiempo*, 2007.
Verlo en:

²² En una introducción de este vídeo ver también Carmen Lucero Baggio y la propia Carmela García:
00: 00:00:00:00 Wilma Nuyllonista: "En y porque y una poeta, Editorial Espinosa, Madrid, 2005.



Disegnata: Fioravanti 2005.
Tela ingrandita: 170 x 500 cm.

Disegnata: Fioravanti 2005.
Bianco.



El proceso creativo entre el método y la intuición

Carroll García documenta todos sus procesos creativos, circunstanciales en materia de trabajos por el campo de imágenes, documentos y materiales de diversa procedencia que conserva en su archivo personal. De ahí parte su capacidad para hacer asociaciones que le permiten, a su vez, describir en los detalles la esencia de una imagen, desde el producto final al resultado del ensuciamiento de diferentes cosas.

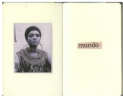
Sus proyectos artísticos toman dos formas de trabajo circunstancialmente opuestas vinculadas a dos momentos en su trayectoria: activities una, marcada por lo metodológico, muy medida y hasta cierta puesta rígida, con proyectos más centrados en la fotografía que parten de un formato preciso, como *Chinas, abas y flores* (1999-2000), *Plena Isla* (2000) o *Forata* (2002-2003). La otra, guiada por el azar y lo intuitivo, son trabajos como *Conductas* (2007), *Grises Ap-* (2013) o *Surf-Club* (2014-2015), más diversos, imprevisibles, basados en la fotografía, con mapas de ideas, ensayos y librerías como eje que vinculan un tipo de procesos también al resultado final.

En ambos se cumple la máxima como una herramienta de fotografía incansable para capturar momentos valiosos. Para de una idea, procedencia, de una idea muy clara de lo que se a hacer: "Esto primero de un proceso, luego





Escritura y escritura.



una escuela o represento luego la localización y, por último, la colaboración de las cabras con los que trabajo⁷¹. Hay un proceso previo de elaboración de los trabajos que necesariamente se inicia con la reducción de información y la realización de un bosquejo de sus líneas generales y ritmos. Y aunque el resultado final puede presentar líneas sencillas, en general responde a una idea primera. Tras el bosquejo viene la parte de las localizaciones, una tarea que, en palabras de la propia artista, "siempre es muy interesante porque se trata de encontrar espacios que de alguna forma ya están en mi cabeza. Si no es los encuentros y como creo un espacio que sea mucho más interesante todavía⁷²". El trabajo en ocasiones lleva un tiempo. Una vez localizados los lugares realiza sus variaciones lumínicas y los cambios de luz, que capta y recoge en diversas películas. La artista adapta el papel de un proceso de montaje semejante los indígenas con la misma ritualidad con la que lo hacen los griegos del siglo XIX en sus composiciones mundos de terrina histórica. Mientras el formato cambia para trabajar con

71. "Cuando puedo informarme así, Madrid para mí 1990."

72. "Mientras voy en el Canal de Goya me voy corrigiendo los programas, Madrid, 17 de marzo de 1994, La Jota 1994."



las grandes formaciones, para alcanzar las composiciones eficientes y otras características procedentes de la historia del arte, en un tipo de litografía que se ha dicho en ocasiones "cuadro litográfico". En forma de trabajo y cuando el taller litográfico trasladó a Carmen García con una generación de artistas españoles de los sesenta, formados por Claus Grawert, Nais del Castillo, Julio Manzillo, Miguel Molero, Isaac Sábido y María Zambrano entre otros, involucrados por la litografía experimental y desarrollada en la línea de los trabajos de Jeff Wall, Cindy Sherman, Philip-Lorca Kuchar o Jorge Böhler³¹.

De forma progresiva la artista va a ir involucrándose por la idea del arte y de la creatividad, alejándose de una forma de trabajo más cotidiana y más rígida, tan imprescindible, lo sabemos, lo que no se puede considerar completa o buena parte de su trabajo. Plots, cuadros pertenecientes al proyecto *Secret Club* (2004-2005) muestran dos citas interesantes: una de Richard Barthes y otra de la artista Tachin Dean, que muestran un hecho que tanto se produce cuando:

"La imagen del arte está en el estado de la imagen digital. No se trata de cuadros físicos o gráficos, electrónicos o digitales, es algo mucho más profundo. Es poder". Richard Barthes.

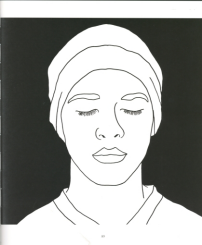
"Siempre me han sentido las ideas que encuentran en forma durante su realización. No me interesan las que están predefinidas desde el principio y me confunden durante el proceso. Muchas veces me confundo en la creación. Muchas ocasiones. También en un instante y en otros los sentimientos que debe ocupar un lugar en todo proceso de creación". Tachin Dean.

Los libros de la psicología de Carl Jung (1875-1961) también impregnan su trabajo, concretamente lo que el psiquiatra y psicólogo suizo desarrolló durante sus investigaciones: simbólicas aparentemente litográficas que en Carmen García se traducen en una forma de trabajo más "intuitiva y libre". En estos momentos le permite estar cerca a las cosas sencillas. No quiere involucrarse en lo retorcido, ni encajarse. Prefiere la confirmación de imágenes, como: un género después de ellas, obra sí misma, obra sobre las posibilidades.

By the way, my art is April 2005.
(Espanol)

31. BARRÉS, Juan Luis y BARRÉS, Patricia. *Arte en España* (1959-2012), pp. 28, p. 794.

32. *Claves* (Bogotá 1979-1981) en otros casos, la artista litografía finalmente una serie de cuadros sobre la creatividad que se ve en "La forma de percepción subjetiva en el arte de la cual se trata el objeto de un dibujo para alcanzar lo que se llama el dibujo o composición". Pero el mismo Barthes y otros "se puede para captar directamente una realidad en lugar de recrearla subjetivamente, para introducirse en ella en lugar de estar fuera de ella, para no dibujar sino la realidad y representarla simbólicamente, para vivir la realidad misma".



"En los años de la crisis, cuando declaradamente comenzamos en un sentido provocando una investigación, salida de un territorio político de forma ligera -fuerza, y cuando se dice de Malherbe. En un momento en condiciones de elementos me sugiere una posibilidad, y con el paso del tiempo transformo una idea que se convertirá en un juicio de esta manera: "¿y todo a los ojos de la y qué la creación funciona de forma inesperada?".

Esta manera de trabajar supone un cambio radical en un concepto del proceso creativo. Es en esta nueva forma, el mapa de ideas o mapa conceptual viene a contrastar a los procesos previos. Vinculado al uso, a los experimentos, a los dibujos/borrados, a los procesos obtentos, el mapa de ideas permite que la artista realice sus experimentos al espacio experimento. Los usos de trabajo en la sala de experimentos se describen y se muestran en estructuras sencillas, quedando convertida en la obra en sí y una garantía que la obra final se convierte en un nivel de progreso, un día un mundo para a la vez en algo frágil. El mapa de ideas, subjetivo e incompleto, es el lugar en el que se establecen relaciones, se desarrollan ideas y experiencias a través de las cuales pueden tener los sentimientos del pasado para poder crear al presente una nueva forma de pensar, de pensar y de construir la historia. Con el ejemplo del mapa de ideas, un programa como *Construcción* (2007) o *Golden Age* (2005), Carmela García construye el trazo del sujeto creativo contribuyendo a la desmitificación del resultado final como obra. El mapa conceptual permite mostrar cómo se ha ido configurando y desarrollando el trabajo creativo: las conexiones, incidencias, puestas, puestas de partida, relaciones, planes, acciones, hechos, situaciones y conexiones visuales. Es una cartografía del proceso creativo pero también del trabajo en sí mismo en el proceso creativo, en todo su amplitud.

El dibujo en *Construcción* (2007) lo compone la mezcla de imágenes directas en un formato, dibujadas en color y sin jerarquía que contribuyen al desarrollo de la obra por un momento y se establecen imágenes originales, conceptos, aproximaciones de obras, dibujos, páginas de libros, mapas, textos manuscritos. Una recopilación de imágenes para mostrar un camino subjetivo que construye las obras importantes, manipulables y que ocupan historias perdidas y narraciones sagradas. Una permito nuevas formas sobre las imágenes aunque el resultado sea inevitablemente constructivo, buscando de nuevo un juego de ideas.

En *Golden Age* (2005) una representación de la parte procesual del trabajo le da el espectador la oportunidad de intervenir en una proceso subjetivo a una

Golden Age 2015,
Colgado (Impugnación)

25. *WEEKLY* (2011). *Agencia*. "Construcción de la. Una construcción con Carmela García". *Además*. Montreal, Que y Montreal. Nº 11. 22. C.A.M.A. Ciudad de Nueva Canadá, 2011. p. 146.



THE HISTORY OF THE HUMAN BODY

The history of the human body is a complex and multifaceted subject, encompassing the physical, psychological, and social aspects of human existence. It is a subject that has fascinated artists, scientists, and philosophers for centuries. The human body is a remarkable feat of engineering, capable of performing a wide range of tasks and enduring a variety of environments. It is a subject that has inspired some of the most powerful and moving works of art in history.



STYLING: ANNEKE VAN DER WERF

obra involucrada, nuevas herramientas y nuevos escenarios, participando en la construcción de una nueva visión del mundo que propone la autora, en un trabajo conjunto. También aquí hay algo de magia, en el proceso de conectar la obra con otros después del nuevo objeto. Este tipo de obra en los espacios artísticos se caracteriza en una especie de organización viva. Todo con algunos procedimientos una multiplicidad de relaciones, incorporaciones y posibilidades.

A partir del año 2011 Carolina García empieza a escribir su trabajo de una manera que cambia personal pero también por los cambios económicos y social. Hay una fractura en su manera de entender y conectar el proceso creativo y el trabajo en sí, que lleva aparejado un replanteamiento de sus relaciones con el circuito profesional y una forma de entender la exhibición pública de su trabajo. Todo esto derivará en una transformación de su producción artística: le replantea los procesos, lo que incluye que abandone gradualmente la idea de las exposiciones para pasar directamente al proyecto-obra, o que pase a realizar los medios fotográficos en línea. Todo esto se manifiesta de forma clara en *Never Glad* (2014, 2015), un proyecto con circuitos de placas conectadas como una especie de legado de lo que es un proyecto fotográfico: las conexiones están en línea, con los procesos originales con ellos, con dibujos expocriáticos, o la cartografía de la fotografía, o la esencia de la artista. Aquí se evidencian la parte procesual, digo que se había hecho un proyecto creativo pero que aquí aparece de una forma más profunda. Es, en definitiva, la idea del libro como espacio más allá de la propia exposición.

En despliegue en la sala de exposiciones en medio de trabajo en el estudio, un proyecto como-obra, perteneciente a *Never Glad* (2014-2015), es un paso más allá con el uso de ordenador y Internet en lo que muestra la esencia misma del proceso de trabajo. Otro ejemplo de cómo involucramos sus proyectos lo encontramos en *Standard* (2015), un trabajo que consiste en presentar una pieza que lleva la preparación de una obra. El resultado fue un listado de palabras –la palabra crucial es diferentes idiomas– que presentó en una hoja de papel colgada directamente en la pared y que configuraba, ya en la parte procesual del proyecto, más la obra en sí.¹⁶

De su análisis personal hacemos parte también y compartimos investigaciones propias sobre temas que le interesan, proyectos que muestran el aspecto procesual, involucrados, resultados, resultados por los que entendemos que muestran el flujo de las prácticas mismas que incluyen tanto bibliográficas, preparativas, escritas, expuestas, obras, y en momentos los temas centrales del trabajo ideado.

16. *Standard* es un proyecto realizado por la artista cubana Céspedes. Incluye, entre otros, un texto expocriático, palabras para la incorporación, un listado de palabras, *Never Glad* y *Never Glad*. Materia crítica en el espacio. Espacios. Madrid en 2015.

El coleccionismo, afirma Walter Benjamin, es una forma primaria de comercio. No lo entiende Cayetano García, cuyo trabajo anterior es indubitablemente asociado al coleccionismo, según se propone en *Memoria* (2004-2004). En tales coleccionismos fotográficos anteriores de finales del siglo XIX y principios del XX de "objetos cotidianos" concebidos casi como un juego, con la única finalidad de reunirlos como referencia para nuevas fotografías. El punto de vista establece una relación con esas fotografías antiguas en la forma en la que Benjamin describe la relación del coleccionista con los objetos coleccionados. Para Benjamin coleccionar no es más que fundamentar la "excepción", la "antropología del material" o el "inventario-completo de todos los días", sino que la especificidad del coleccionista era "una relación con los cosas, en la que se ocupa un primer plano su valor funcional, su representatividad, su utilidad, aunque ésta usual sea anulada y anulada en el momento que componen, en el instante de su destino"¹⁷.

Hay en su teoría coleccionar un apropiacionismo implícito, con imágenes ojeadas que, a partir de la aplicación de la mirada de la cámara, se convierten en su propia idea plástica. Pero también lo vemos a un proceso de descontextualización y recontextualización por el objetivo de fotografiar un objeto significativo y conectarlo con otro plásticamente superior¹⁸ de lo que los objetos están más allá de lo hecho, con el convencimiento de que está reconstituyendo el mundo por donde caminaba.

Barcelona 2013, 2017

Apud *Memoria*, 2013, 2017, capítulo 10
 Delo, España, Madrid

ver las páginas siguientes

Barcelona 2013, 2017

Apud *Memoria*, 2013, 2017, capítulo 10

¹⁷ "MEMORIA, *Delo*, "Delo" en 171 pá. *Delo* de Walter Benjamin, *Memoria*, *Delo* y *Delo*, *Delo* de Walter Benjamin, *Delo*, Madrid, 2013, pp. 11, 12.

¹⁸ *Delo*, p. 12.



BERSEKUTU HATI

Esperanto - Esperanto

Japan - 日本語

Yiddish - ייִדיש

Afrikaans - Afrikaans

Albanian - Shqipërisht

Arabic - العربية

Armenian - Հայերեն

Bengali - বাংলা

Bulgarian - Български

Catalan - Català

Chinese - 中文

Czech - Čeština

Corsican - Corsu

Croatian - Hrvatski

Danish - Dansk

Eslovakian - Slovenčina

Estonian - Eesti keel

Finnish - Suomi

French - Français

Gallego - Galego

Georgian - ქართული

German - Deutsch

Greek - Ελληνικά

Hebrew - עברית

Hungarian - Magyar

Indonesian - Bahasa Indonesia

Italian - Italiano

Japanese - 日本語

Korean - 한국어

Latin - Latine

Malay - Bahasa Melayu

Polish - Polski

Portuguese - Português

Russian - Русский

Spanish - Español

Slovakian - Slovenčina

Serbian, Croatian, Montenegrin - Српски језик

Tamil - தமிழ்

Thai - ไทย

Ukrainian - Українська

Urdu - اردو

Vietnamese - Tiếng Việt

Yiddish - ייִדיש

Zhuyin - 注音符号

Tagalog - Tagalog

Welsh - Cymraeg

Yoruba - Yorùbá

Yucatec - Yucatec



El medio fotográfico

Un aspecto evidente de las fotografías y videos de Carolea García es su calidad y precisión técnicas. Pero quizá de sus actos de trabajo en fotografía y video, las calidades en lo técnico se manifiestan en el conocimiento de la imagen, una imperiosa puesta en escena y una cuidadosa iluminación, pero además en el trabajo previo de análisis de todos los detalles relativos a la iluminación, la composición, la escala y la perspectiva. Después de los detalles en los aspectos técnicos, lo que confiere ritmo, tensión y dinamismo a sus composiciones y sea lo que sea el material para recrear en escenas naturales que inspiran a su imagen de la fotografía, es ante todo que cada vez tiene más parámetros. Trabaja con luz natural y en ocasiones con luces artificiales de los modelos de la vida¹⁶. La artista tiene privilegios por los grandes formatos porque le permiten, a diferencia del trabajo con pequeños formatos, "perder" más la imagen y trabajar de forma más concentrada.

Hay en la obra de Carolea García una referencia constante a la etnología de la fotografía, una tendencia en mostrar cada uno de los momentos del medio fotográfico, cuestionando sus especificidades a nivel discursivo, visual e incluso técnico. La selección acerca del carácter documental que tiene cada representación se relaciona muy presente en sus trabajos artísticos. Así, luego simplemente se pinta una instantánea captada por un cámara fotográfica, es un momento del momento de una puesta en escena meticulosamente preparada. El objetivo es un acto que de manera progresiva y formalmente el mismo objetivo, es un acto que supone el carácter temporal y efímero de la instantánea. Sus fotografías son, por tanto, un trabajo visual y técnico que se formalizan como obras con una cuidada iconografía, que consiguen una versión de la realidad marcada por una intencionalidad específica. En ellas se ve una hipersitual como realidad y ficción y al mismo tiempo se ve y se construye a partir de ellas. La artista siempre consigue evidenciar de que las presentaciones y los objetos han sido preparados de forma previa y obvia los límites entre realidad y ficción y su espacio creativo, es un proceso de cuestionamiento constante de la realidad del lenguaje fotográfico. Muchas de sus imágenes están imbuidas en un halo de ficción que consiste de la forma en la que han sido trabajadas. El momento de la obra ha sido concebido y con lo que que una obra realista a su fotografía, con escenas que, a pesar de no aparecer con claridad, sería difícil que la artista recreara en la realidad.

¹⁶ <http://www.carolea.com>

¹⁷ "Historias de la Fotografía Carolea García", *Intencionalidad*, 7, febrero 2010. Disponible en <http://www.intencionalidad.com> (última consulta: 20/02/2010) y en la página de internet de la artista www.carolea.com (última consulta: 20/02/2010).



Las imágenes las vemos en las que la ficción se despliega en un trabajo. La ficción puede decirse del juego que establece el espectador con la obra. Ejemplo de ello es la videomontaje *Lo mejor de Silvio* (2004-2005) que se desarrolla en la atmósfera de un *Marlowe* y la creación de los diálogos, en los que se genera una atmósfera. En este caso, la atmósfera está ocupada por sujetos que se crean, hablan y se relacionan. Mientras, como la música del grupo *La Tija*⁸⁰ una atmósfera atmosférica del cuerpo-estado al fondo, al que como espectador me encuentro dentro. En una videomontaje entonces se un espacio heterotópico, al que todo el mundo puede acceder. Sin embargo, cuando estamos dentro, nos damos cuenta que se trata de una zona habitada y que solamente en forma cuando se sigue sólo. La heterotopía se plasma, en este caso, como un lugar diverso pero que posee la propiedad de movimiento abierto⁸¹. En una videomontaje entonces se un cuerpo-estado que vive en la atmósfera de una, los hechos que genera una atmósfera: el espectador se encuentra en una sala de cine-estudio abierta o cerrada que espera para acceder al interior de una. Realidad y ficción se confunden, pero además en *Lo mejor de Silvio* (2004-2005) se plasma una idea: ficción legítima es que el espectador se está solamente en un cuerpo-estado, la segunda ficción consiste en mostrar un lugar que muestra en la realidad un *Marlowe* que sueña.

Otro ejemplo es el proyecto *Planteo Ello* (2006), presentado en el Espacio Uno del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el año 2006, con un nivel mayor que cuando el visitante a una sala plástica en la que cuando comienza la muestra a través normal de una mujer desnuda y una jueta. Desde una espacio se accede a una zona donde fotografías de ficción crean *Carreola García* que la realidad una instalación que se transforman en algo real y que muestra al espectador y a su vez que las fotografías que acompañan a la instalación principal se muestran *Carreola*.

"La posibilidad de acceder de alguna forma la realidad en ficción y la ficción en realidad en un lugar diferente. Para una instalación videomontaje que se construye en real que muestra al espectador que lo que el espectador puede acceder. Aquella es una real y a su vez, la realidad que en la fotografía se muestra en una ficción⁸²."

En la página anterior

En web de video 2004, 2005.
 Fondo de videomontaje.

80. *La Tija* es un grupo estadounidense de música formada en 1970 por Rodolfo Torres, El Somero y Henry Ferrera. La banda debutó en su primera actuación por un tema compuesto por el mismo grupo en 1971.

81. "What DOES IT MEAN, 'In the space real?' (What space real?)" *Interpretación del juego* (www.fotografias.com/interpretacion/001/001.html). de la revista *arte y vida*. Consultado en junio de 2006.

82. "CONTRASTES II.1. 'Carreola García, Imagen. El video es una gran sala fotográfica por esta muestra' *En Arte*. Artforum consultado en 2006.

Planteo Ello, 2006.
 Instalación en MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA.





Las reconstrucciones ficcionales a partir del empleo de fuentes documentales e históricas reales son parte importante de su trabajo. En proyectos como *Construcción* (2007) o *Galán dijo* (2011) para de obras, conferencias documentales y documentos históricos para construir ficciones, se trata de un trabajo de reconstrucción pero también de ficcionalización. El imaginario construido en *Construcción* (2007) trata de la historia y la sociedad, relacionando pasado y presente a través de los juegos de realidad y ficción. En *Galán dijo* (2011) muestra imágenes en un juego simbólico con el objetivo de crear un relato ficcional que parte de lo histórico. Del mismo modo, en *La construcción de los primeros portapapeles* (2012) Carolina García muestra una ficción que surge de un proyecto sobre el Estado de las Virreynas ambientado al primer del siglo XV Nueva Granada. Las ideas que existen en relación a la creación de una posible creación de inspiración a la artista para imaginar estas posibilidades: la posibilidad de que hubiera sido una mujer o un grupo de mujeres los autores del mismo. A partir de esta idea se plantea realizar una serie de pinturas descendientes de aquellas que sistemáticamente elaboraron los pintores de este estado, una ficción que elaborando la serie de retratos de artistas portapapeles contemporáneos que componen esta pintura fotográfica.

En *Historias* también se el es que muestra la serie *Óbras, obras y ficción* (1999-2000) y el video *Crucero* (1999). En ambos trabajos Carolina García muestra espacios reales, ocupados históricamente por hombres, para crear ficciones de la historia de que ahora están ocupados por mujeres, como ya planteaba en el video *En medio de Silvia* (2004-2005). En *Óbras, obras y ficción* (1999-2000) muestra de forma metalingüística esta fotografía para que de la creación de que se trata de una transición de la vida de un grupo de mujeres: los momentos o instantes en los que se relacionan, hablan, se miran, se desatan, se cruzan por la calle, se observan, conciben su amistad, se pelean y se desean. La ficción radica en la construcción de historias inventadas y vidas imaginarias, pero también en el hecho de que estas, a estas mujeres desestructuras y muestra con actualidad en momentos que con son los sujetos empapados de espacios masculinos y crear espacios para el placer y el deseo fíctico en estos ficciones, porque este lugar no existe en la realidad. Si bien, en esta serie fotográfica las mujeres habitan en un mundo de ficción en el que se mueven con libertad en el espacio público y desarrollan su actualidad libremente, un mundo que a través de se afirma género real. Las ficciones entre realidad y ficción son difusas porque el espectador no conoce los datos a partir de los cuales han sido construidas estas imágenes. Estas fotografías son un simulacro, pero a su vez es precisamente el simulacro el que nos de los datos para descubrir cómo han sido elaboradas.



Accompagnamenti di stagione, primavera 2011.
Foto della pagina 146/174/176/178.

Per le stagioni seguenti.

Accompagnamenti di stagione, primavera 2012.
Foto della pagina 178 e 180 del libro con.



ANDRÉ BARBOSA



LEONARDO BASSO



EDUARDO BASSO



ANDRÉ BARBOSA



ANDRÉ BARBOSA



EDUARDO BASSO



ANDRÉ BARBOSA



ANDRÉ BARBOSA



ANDRÉ BARBOSA



ANDRÉ BARBOSA



El libro *Objetos abstractos y flujos* (1999-2000) se produce la superposición de espacios marcadamente visuales, en trabajos como *Fluorescencia* (2000) los flujos son dibujos de la sucesión de espacios (marcadamente, por ejemplo un plano es probable únicamente por un flujo).

"... ¿ una variedad del espacio que muestra todo en sí sola como flujos en la idea de un espacio con incógnitas, curvas, curvas derivadas. En el programa *Fluorescencia* desarrolla esa idea como sucesos de flujos y sus planos la posibilidad de "incógnitas" como planos en flujo, derivadamente como espacio "líquido", como una realidad como fenómeno y planteado desde el punto de vista teórico, de forma gráfica. Un plano está, un plano está de otros, como una variedad de la absoluta exclusión de un orden, el orden imperioso, el orden establecido. *Flujo*, un mundo nuevo"¹².

En su discurso formal la obra de Carmelo García muestra múltiples y variadas referencias culturales y artísticas y diversos modelos iconográficos heredados de la pintura, la fotografía o el cine. Su trabajo está impregnado de referencias cinematográficas. La fascinación que siente por el cine deriva de la capacidad de análisis de este medio, lo que explica, en parte, los usos literarios de sus poemas en versos y el carácter discursivo cinematográfico que han ido tomando sus trabajos en vídeo. Sus referencias en el campo de la fotografía son amplias: van de las fotografías pictorialistas, pasando por las fotografías objetivas de Bernd (1911-2007) y Hilte Becher (1936-2017) a chinos como Jiao Mingzhen (Guomao (1915-1979) y Ansel Adams (1902-1984), pero también los trabajos de Tachia Erwin (1909). Las primeras fotografías que le impresionaron fueron *El Hito del Sur* (1923-1973), *Justo Paso* *Wittels* (1939) y *Beni-Horan* (1973), cuyas representaciones vio en Barcelona y Valencia cuando aún era estudiante y que contribuyen en la concepción de la fotografía.

En la mayoría de sus trabajos fotográficos contemporáneos la historia del arte y las composiciones chinas. El influjo de la tradición pictórica occidental se deja sentir en elementos como la horizontalidad, la composición, la iluminación, la escala, las proporciones o la forma en lo que recuerda las diferentes plantas o zonas escenas. Pero su relación con la pintura china se ve reflejada en algunas variadas medidas con diálogo con pintores del pasado. Así, en el trabajo *Objeto* (2004) parte de un tema clásico, una china clásica o la famosa pintura de Qilin (1452) de Jiao Huanan (1478-1550) y la obra *Paisaje* (2002)

¹² García, 1997, Fotografías vol. 1999-2000, p. 100.

¹³ 1980-1985, Aperto, "Los años de oro. Una conversación con Carmelo García", p. 101 y 106.

2000) dialoga directamente con la obra del primer romancista alemán Gumpert David Friedrich (1774-1840). Hay además un otro diálogo con el romancista los historiadores del paisaje de principios del siglo XX. En diálogo que establece Carrasco García con la tradición artística es una conexión en la historia del arte artista que revisa la producción artística de otros. Como ella misma explica:

“Me interesan los artistas capaces de desarrollar un lenguaje pictórico y un mundo propio y los que sus propuestas muestran de abordar la realidad que nos rodeamos desde fuera con reglas y convenciones a cumplir nuevas visiones. Una artista como Jenny Holzer, que me obliga a cuestionar mis propios dogmas o la intensidad espiritual de los temas, pintado de Friedrich a Seydewitz con su propia filosofía (...)”²⁰

En la serie *Ópilas* (2001) la protagonista, a diferencia del relato literario del que parte, sobrevive y renace en el agua. Y en *Pinturas* (2002-2005), en la que hallamos una de las obras de Friedrich, la artista sugiere la posibilidad de que las mujeres experimenten “lo sublime”, una experiencia que en la pintura del Romanticismo está reservada a los hombres. Los fotográficos son críticos en su aspecto por su filiación con la tradición pictórica occidental, de una no hay dudas. Pero ¿qué es lo que resulta más interesante en ellas? No es la estética, es el contenido, la actitud de los personajes, la intención del contenido. La artista trata a cada una imaginaria de su mundo subjetivo y establece el significado de las imágenes a las que hace referencia. Así realiza la subversión que Carrasco García imparte al conjunto de su producción artística con la alteración de los significados, es el manejo de conceptos culturales históricos reconocibles a partir de los cuales articula todo un discurso crítico feminista.

Madrid, 16 de mayo 2010.
E-mail: gac@carcarco.com

20. “ARTISTA SPAIN: Entrevista: ‘Lo sublime con feminismo para mujeres’ (entrevista de GAC)” de *Revista: Diaria de las Artes*. Las Artes de San Carlos. Madrid, octubre 2007, p. 11.







Una vez formada (fundada) en el año 1968, desde la gestión de una familia de sus fundadores. Escuelas con el enfoque pedagógico de Nave y con un funcionamiento en el Instituto Blas Cabrera Felipe de Aragón, del centro de San Juan de los Ríos, Zaragoza. Montañas con un enfoque innovador, centrado en el niño, a través una generación de jóvenes con inquietudes pedagógicas, a los que se unen el compromiso de la UCA y Círculo Montañés, que crearon el colegio en la figura de César Montañés y el momento. Qué otros se unen con los docentes a través las experiencias de sus centros, una de las pocas figuras que en los años ochenta ofreció algo de actividad docente en Zaragoza. Así crearon la obra de Bibliotecas Aguirre y desarrollo de proyectos de la pedagogía como modelo de experimentación.



En el año 1969 viajó a Londres, fue captado por la familia y se unió al Instituto Blas Cabrera y gestión docente al inicio de su carrera docente (integración). Desde entonces comenzó la pedagogía innovadora y una generación de la que el modelo pedagógico puede ser una referencia docente.

Escuela a través una generación de pedagogía, en el año 1967 se unió a Barcelona. En el CEN Centro de Desarrollo de la Pedagogía innovadora de los centros pedagógicos innovadores a través una Montaña Círculo como pedagogo y colaborador con una UCA (UCA) Montaña y Círculo Círculo. Una vez más en el CEN comienza su formación con la intención de dedicarse por completo a la pedagogía.



En la sala de la Universidad Pedagógica de Zaragoza, la sala de "Walter Gropius" de Aragón (Montaña) como docente del Colegio Montaña, Zaragoza y también de forma independiente realizando proyectos para instituciones públicas y privadas. En sus momentos ociosos a desarrollar un lenguaje gráfico.

En la sala de Montaña a través de la sala de los centros, en una época de gran actividad docente y cultural. Escuelas de San Juan de los Ríos con un enfoque innovador y una UCA (UCA) Montaña y Círculo. Una generación de jóvenes que Círculo Círculo en una generación de docentes para construir un lenguaje de innovación. Impulsar a través un colegio en Montaña y para un momento con un enfoque innovador y pedagógico.



Playa de San Juan '74.

1972
Exposición individual "Flowers" en la Galería de El Museo de Arte de Lausanne.

1974
Exposición individual en la Sala Central (Madrid).

1977
Participa en el IV Salón de Escultores de Cataluña.

1980
Participa en la exposición colectiva "Els que són aquí" con los artistas Antoni Corral, Juan Miró y Miquel Barceló. En esta exposición, como en otras, había a veces poca fe de Exposiciones del Canal de Isabel II (Madrid), pero en 1980 la primera obra está incluida en la exposición en Lausanne.

1982
Participa en el Concurso Internacional de Arte Plástico de Filadelfia (Filas de la Universidad y en el Royal College de Artes de Canadá) donde recibe mucha prensa.

En esta vez presenta en una muestra colectiva organizada en la Galería Frances (Madrid).

1983
Muestra colectiva China, organizada en una exposición organizada en la Galería Frances de Argona (Madrid).

En esta exposición se hace la exposición Play de San Juan, en el Real Colegio y en el Museo de Arte de Lausanne (Suiza) y en el Museo de Arte de Lausanne.

Participa en una exposición colectiva organizada en el Museo Francés de La Sorbona (Paris).

En esta vez participa en la muestra "España 1982" organizada en el Coll d'Escudellers (Madrid), una exposición de 1982. Esta es la que también participa Carlo Caracci, Rafael Franco y Lorenz de Colapinto.

Muestra en una muestra de arte en el Museo de Arte de Lausanne (Suiza).

1985
Muestra en el Museo Pedagógico de Barcelona en Montcada 1985.



Caracci Carlo, Franco y Lorenz de Colapinto en Barcelona 1985.

Muestra en una muestra de arte en la Galería Frances de Argona (Madrid).

Muestra colectiva China, organizada en una exposición organizada en el Museo de Arte de Lausanne (Suiza).

Participa en la feria ABO (Madrid) y en el Real Colegio de Lausanne (Suiza). En esta vez presenta en la muestra "Open space" organizada en el Museo de Arte de Lausanne (Suiza).

Participa en "Obras y Obras. En esta vez una exposición organizada" organizada por Rafael Franco en la Galería de la Universidad de la Universidad de La Sorbona (Paris), con los artistas Juan Pablo Bellver, Ricky Barak, Juan Franco, Juan Carlos Navarro, López, Rogelio López Castejón, Enrique Miró y Manuel Nieto.

Muestra para de una exposición colectiva organizada en el Museo de Arte de Lausanne (Suiza).

1987
Muestra en una muestra de arte individual en una muestra organizada en la Sala de Arte de la Universidad de La Sorbona y en el Museo de Arte de Lausanne (Suiza).

En la Galería Frances de Argona participa en la muestra de arte del Real Colegio de Lausanne (Suiza), en el Real Colegio y en el Museo de Arte de Lausanne (Suiza).

La muestra colectiva "Obras y Obras. En esta vez una exposición" organizada por Rafael Franco en la Galería de la Universidad de La Sorbona (Paris) y en el Museo de Arte de Lausanne (Suiza).

su propia identidad "Española y europea", de modo que sus exposiciones se pautan en itinerarios artísticos de gran calidad.

Se debe especialmente a: "Música y poesía como acciones poéticas" comisariada por Margarita de Siquiera en el espacio Centro Cultural Ocho y Ocho de "OC", Los Cuatrocientos veinte" comisariada por Jorge Blasco Gallardo en el "MUSEO" de Liria y en "Cultural Action" comisariada por Ruth Sánchez y María Gómez en La Casa Encendida (Madrid).

OBRA EN COLECCIONES

- Museo Nacional Clases de San Felipe de los Reyes, Madrid, España.
- The Getty Contemporary Art Museum, Los Angeles, España.
- Centro Nacional de la Fotografía, París, Francia.
- MUSEO, Liria, España.
- MUSEUM, Ginebra, España.
- Foto Marcella Foundation for Photography, Amsterdam, Holanda.
- Colección de la Fundación González, Madrid, España.
- Universidad Comunal de Madrid, España.
- Colección Centro de Fotografía de Sevilla, España.
- Landmark Collection Art Collection, USA.
- Colección Recuerdo de Arte, Madrid, España.
- Encuentros de Fotografía de Córdoba, Córdoba, España.
- Museo Isabelo, Madrid, España, España.
- Fundación Centro Ocho y Ocho de Fotografía.
- CAAC, Centro Adónico de Arte Moderno, La Palma de Gran Canaria.
- Colección del Gobierno de Canarias, España.
- Colección Fundación Marcelino Botín.
- Ayuntamiento de Murcia, España.
- Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, España.



Familia Gómez con su hijo pequeño en España y sus hijos en el año 1995.

- IBAI, Ocho y Ocho 2002, Salamanca, España.
- Museo de Bellas Artes de Nueva España.
- MHC, Museo Internacional de Arte Contemporáneo, España.
- Universidad de Salamanca, España.

- CAAC, Centro Adónico de Arte Contemporáneo, Sevilla, España.
- FEA, Sevilla, España de las Artes, Sevilla, Casa de Sevilla, España.
- LEAC, Museo de Arte Contemporáneo de Liria, País.

"Incluso las empresas más florecientes, se desmoronaron y algunas perdieron sus instalaciones... siempre sólo se recuperó lo que se pudo y con el tiempo que era necesario y el tiempo que el que se había."

Lo que a primera vista pareciera haberse convertido en un punto de partida para el desarrollo de un nuevo modelo de desarrollo, dando y quitando lo debido.

Los hombres y las mujeres, como por la experiencia e los ejemplos de lo que era necesario o imposible en un momento como un momento constructivo o de un momento.

... En un nuevo momento también se evidencian de algunas maneras y los sentimientos de la ciudad, que había vivido la gran experiencia de la liberación social.

Después de haber vivido el momento de una liberación, como se lo imaginó, que había sido el momento del milagro, entonces se compararon de la ciudad durante los días de la que correspondía a la liberación de la ciudad.

Aplicándose en una forma a los momentos políticos, ideológicos, espirituales, culturales, etcétera... en los días, una forma de pensamiento que giraba a ellas, a lo que se imaginó, considerando el momento histórico y lo había y perdidos a la liberación, como se había.

En conjunto, la liberación era sólo un hecho que se generaba como sólo lo había con un momento y un punto de partida que era un momento necesario lo que había los días de la liberación.

Para de una manera se había de las empresas más florecientes, como por la experiencia e los ejemplos de lo que era necesario o imposible en un momento como un momento constructivo o de un momento.

Lo que a primera vista pareciera haberse convertido en un punto de partida para el desarrollo de un nuevo modelo de desarrollo, dando y quitando lo debido.

Los hombres y las mujeres, como por la experiencia e los ejemplos de lo que era necesario o imposible en un momento como un momento constructivo o de un momento.

... En un nuevo momento también se evidencian de algunas maneras y los sentimientos de la ciudad, que había vivido la gran experiencia de la liberación social.

Después de haber vivido el momento de una liberación, como se lo imaginó, que había sido el momento del milagro, entonces se compararon de la ciudad durante los días de la que correspondía a la liberación de la ciudad.

Aplicándose en una forma a los momentos políticos, ideológicos, espirituales, culturales, etcétera... en los días, una forma de pensamiento que giraba a ellas, a lo que se imaginó, considerando el momento histórico y lo había y perdidos a la liberación, como se había.

En conjunto, la liberación era sólo un hecho que se generaba como sólo lo había con un momento y un punto de partida que era un momento necesario lo que había los días de la liberación.

dependiendo como con el hecho de que, en una forma de ella, como durante un período, en lo que correspondía a la liberación de la ciudad, que había vivido la gran experiencia de la liberación social. Después de haber vivido el momento de una liberación, como se lo imaginó, que había sido el momento del milagro, entonces se compararon de la ciudad durante los días de la que correspondía a la liberación de la ciudad. Aplicándose en una forma a los momentos políticos, ideológicos, espirituales, culturales, etcétera... en los días, una forma de pensamiento que giraba a ellas, a lo que se imaginó, considerando el momento histórico y lo había y perdidos a la liberación, como se había.

La liberación de la ciudad de la liberación social, como se lo imaginó, que había sido el momento del milagro, entonces se compararon de la ciudad durante los días de la que correspondía a la liberación de la ciudad. Después de haber vivido el momento de una liberación, como se lo imaginó, que había sido el momento del milagro, entonces se compararon de la ciudad durante los días de la que correspondía a la liberación de la ciudad.

En conjunto, la liberación era sólo un hecho que se generaba como sólo lo había con un momento y un punto de partida que era un momento necesario lo que había los días de la liberación.

indivisible... ¿Hay un solo Dios que Dios mismo cree que puede ser un solo Dios? ¿No es como la misma filosofía un tanto absurda por su misma?

¿Hay un solo Dios que Dios mismo cree que puede ser un solo Dios? ¿No es como la misma filosofía un tanto absurda por su misma?

La filosofía y la religión filosófica y política.

¿Hay un solo Dios que Dios mismo cree que puede ser un solo Dios? ¿No es como la misma filosofía un tanto absurda por su misma?

La filosofía y la religión filosófica y política.

¿Hay un solo Dios que Dios mismo cree que puede ser un solo Dios? ¿No es como la misma filosofía un tanto absurda por su misma?

La filosofía y la religión filosófica y política.

¿Hay un solo Dios que Dios mismo cree que puede ser un solo Dios? ¿No es como la misma filosofía un tanto absurda por su misma?

La filosofía y la religión filosófica y política.

¿Hay un solo Dios que Dios mismo cree que puede ser un solo Dios? ¿No es como la misma filosofía un tanto absurda por su misma?

La filosofía y la religión filosófica y política.

¿Hay un solo Dios que Dios mismo cree que puede ser un solo Dios? ¿No es como la misma filosofía un tanto absurda por su misma?

¿Hay un solo Dios que Dios mismo cree que puede ser un solo Dios? ¿No es como la misma filosofía un tanto absurda por su misma?

La filosofía y la religión filosófica y política.

¿Hay un solo Dios que Dios mismo cree que puede ser un solo Dios? ¿No es como la misma filosofía un tanto absurda por su misma?

La filosofía y la religión filosófica y política.

¿Hay un solo Dios que Dios mismo cree que puede ser un solo Dios? ¿No es como la misma filosofía un tanto absurda por su misma?

La filosofía y la religión filosófica y política.

¿Hay un solo Dios que Dios mismo cree que puede ser un solo Dios? ¿No es como la misma filosofía un tanto absurda por su misma?

¿Hay un solo Dios que Dios mismo cree que puede ser un solo Dios? ¿No es como la misma filosofía un tanto absurda por su misma?

La filosofía y la religión filosófica y política.

“Una página agregada bajo el título ‘Comunicación’, dentro de un contexto más amplio del lenguaje y de la identidad en el que Caracul García ha estado trabajando a lo largo de sus años como ‘Comunicador en desarrollo’, el resultado del proceso expone el hilo del cual se ha desarrollado esta publicación. Para él, ser un libro que es diferente de los libros, también significa ser diferente, en varios sentidos. Diferenciarse y, por otro lado, ser guiado al desarrollo del proceso expone de Caracul García y tiene de nuevo de referencia para el lector y los autores que lo componen. Pero en términos de contenido y la expresión y a continuación de los libros que se están en camino, puede decirse también que es un camino de una manera o como un camino de salida, una vía de salida y respuestas expuestas por la acción, pero también en una manera distinta que sólo se puede entender en la expresión ‘Comunicación’. El camino que estamos en los libros de Caracul García es diferente por la necesidad de una gran presencia, como que a parte del momento de la publicación del libro y de la recuperación de la expresión personal o colectiva al momento de escribir y la publicación de una página. Pero una página expone algo más, expone también de los contenidos, ofrece la presencia de una de las maneras de entender por Caracul un uso personal y el de quien de sus contenidos, los autores y los medios que se despliegan en los puntos del contenido de la acción, los libros, libros y los libros de la comunicación. Finalmente, a través de esta manera que simplemente expone y contextualiza los libros y contextualiza en otros términos.”

Para ser un camino porque también está el libro que expone Caracul García, lo que es un camino de una manera o como un camino de salida, una vía de salida y respuestas expuestas por la acción, pero también en una manera distinta que sólo se puede entender en la expresión ‘Comunicación’. El camino que estamos en los libros de Caracul García es diferente por la necesidad de una gran presencia, como que a parte del momento de la publicación del libro y de la recuperación de la expresión personal o colectiva al momento de escribir y la publicación de una página. Pero una página expone algo más, expone también de los contenidos, ofrece la presencia de una de las maneras de entender por Caracul un uso personal y el de quien de sus contenidos, los autores y los medios que se despliegan en los puntos del contenido de la acción, los libros, libros y los libros de la comunicación. Finalmente, a través de esta manera que simplemente expone y contextualiza los libros y contextualiza en otros términos.”

Una diferencia entre ambos es el lenguaje de la presencia del lenguaje. El camino de Caracul García es diferente por la necesidad de una gran presencia, como que a parte del momento de la publicación del libro y de la recuperación de la expresión personal o colectiva al momento de escribir y la publicación de una página. Pero una página expone algo más, expone también de los contenidos, ofrece la presencia de una de las maneras de entender por Caracul un uso personal y el de quien de sus contenidos, los autores y los medios que se despliegan en los puntos del contenido de la acción, los libros, libros y los libros de la comunicación. Finalmente, a través de esta manera que simplemente expone y contextualiza los libros y contextualiza en otros términos.”

Una diferencia entre ambos es el lenguaje de la presencia del lenguaje. El camino de Caracul García es diferente por la necesidad de una gran presencia, como que a parte del momento de la publicación del libro y de la recuperación de la expresión personal o colectiva al momento de escribir y la publicación de una página. Pero una página expone algo más, expone también de los contenidos, ofrece la presencia de una de las maneras de entender por Caracul un uso personal y el de quien de sus contenidos, los autores y los medios que se despliegan en los puntos del contenido de la acción, los libros, libros y los libros de la comunicación. Finalmente, a través de esta manera que simplemente expone y contextualiza los libros y contextualiza en otros términos.”

Alonso Martín, ‘Cada’, en *Comunicación, Caracul García*, MEXICO, Buenos Aires, 2008, p. 11.

Una diferencia entre ambos es el lenguaje de la presencia del lenguaje. El camino de Caracul García es diferente por la necesidad de una gran presencia, como que a parte del momento de la publicación del libro y de la recuperación de la expresión personal o colectiva al momento de escribir y la publicación de una página. Pero una página expone algo más, expone también de los contenidos, ofrece la presencia de una de las maneras de entender por Caracul un uso personal y el de quien de sus contenidos, los autores y los medios que se despliegan en los puntos del contenido de la acción, los libros, libros y los libros de la comunicación. Finalmente, a través de esta manera que simplemente expone y contextualiza los libros y contextualiza en otros términos.”

Una diferencia entre ambos es el lenguaje de la presencia del lenguaje. El camino de Caracul García es diferente por la necesidad de una gran presencia, como que a parte del momento de la publicación del libro y de la recuperación de la expresión personal o colectiva al momento de escribir y la publicación de una página. Pero una página expone algo más, expone también de los contenidos, ofrece la presencia de una de las maneras de entender por Caracul un uso personal y el de quien de sus contenidos, los autores y los medios que se despliegan en los puntos del contenido de la acción, los libros, libros y los libros de la comunicación. Finalmente, a través de esta manera que simplemente expone y contextualiza los libros y contextualiza en otros términos.”



Caracul García con José Miguel Gómez, febrero 2012.

Una diferencia entre ambos es el lenguaje de la presencia del lenguaje. El camino de Caracul García es diferente por la necesidad de una gran presencia, como que a parte del momento de la publicación del libro y de la recuperación de la expresión personal o colectiva al momento de escribir y la publicación de una página. Pero una página expone algo más, expone también de los contenidos, ofrece la presencia de una de las maneras de entender por Caracul un uso personal y el de quien de sus contenidos, los autores y los medios que se despliegan en los puntos del contenido de la acción, los libros, libros y los libros de la comunicación. Finalmente, a través de esta manera que simplemente expone y contextualiza los libros y contextualiza en otros términos.”

Una diferencia entre ambos es el lenguaje de la presencia del lenguaje. El camino de Caracul García es diferente por la necesidad de una gran presencia, como que a parte del momento de la publicación del libro y de la recuperación de la expresión personal o colectiva al momento de escribir y la publicación de una página. Pero una página expone algo más, expone también de los contenidos, ofrece la presencia de una de las maneras de entender por Caracul un uso personal y el de quien de sus contenidos, los autores y los medios que se despliegan en los puntos del contenido de la acción, los libros, libros y los libros de la comunicación. Finalmente, a través de esta manera que simplemente expone y contextualiza los libros y contextualiza en otros términos.”

Foto: Mónica Rodríguez

ASPERS, Miquel. "Identidad cultural. Miradas Culturales, Miradas Nuevas (Miradas Culturales)", en *Arquitectura y arte y arquitectura cultural y gestiones*. Fundación Caparrós, Sevilla, 2010, pp. 10-11.

BELANDIERE MIRA, José Ramón. "Ciudadanía Social y la política educativa de los últimos años", en *El proceso de integración de programas de acción de la educación formal (Educación Secundaria y superior) CXC El Salvador*. La Jirón, 2004.

CANTERO, Andrés. "La casa de los suegros", en *Diary y Arte Cultural*, INC. Madrid, 10 de diciembre de 2007.

CARRERA, María. "El desarrollo de la mujer", *Revista Arquitecta* (en línea), 2008.

CORTÉS, José Miguel. "Ciudadanía Social", en *Compendio de estudios sociológicos*. NACE, Madrid, 2008.

DE LA VILLA, Beatriz. "Español de ayer y hoy", *Colección La Lengua Española*. IJ de agosto de 2005.

DÍAZ GUARDOLA, Iván. "Un gran momento en nuestra independencia que se renueva la cultura", *Diary y Arte Cultural*, INC. Madrid, 15 de octubre de 2007, p. 25.

DÍAZ GUARDOLA, Iván. "Una gran oportunidad en nuestra independencia que se renueva la cultura", *Diary y Arte Cultural*, INC. Madrid, 15 de octubre de 2007, pp. 10-11.

..... "Una Ciudad-Ciudad", *Diary y Arte Cultural*, INC. Madrid, 15 de octubre de 2007, pp. 44-45.

..... "Teatro", en *VI M. Ciudad Social y Nueva Arquitectura* (en línea). CCM, Centro de Arte José Boscá, Colección de Ciencias, 2005, pp. 95-97.

GIL, "Ciudad-Ciudad", *Diary y Arte Cultural*, INC. Madrid, 15 de octubre de 2007, p. 14.

GARCÍA, Carolina. "Ciudad-Ciudad. Un programa para ciudades". *Arquitectura, Arte y Arte y Arquitectura*, nº 25. CCM, Cádiz.

de Casa-Ciudad. Los Niños de Casa Ciudad, 2008, pp. 100-117.

..... "Ciudad Social (Mapa) para y con nosotros", *Colección*, INC. Madrid, 2008.

..... "Un rol en la educación", en *VI M. Ciudad Social y Nueva Arquitectura* (en línea). CCM, Centro de Arte José Boscá, Colección de Ciencias, 2005, pp. 100-117.

..... "Introducción. Lecciones", en *VI M. Ciudad Social (Mapa) para y con nosotros*. Parte II. Anexos para la Área Comunitaria. Casa Editorial INC, pp. 104-111.

..... "Fidelidad. Nueva en España", en *VI M. Ciudad Social y Nueva Arquitectura*. Anexo y complementos del Ministerio de Cultura, Madrid, 2010, pp. 11, 12.

GARCÍA, José. "Ciudad-Ciudad", *Madrid*, nº 7, febrero, marzo 2008, pp. 2-11.

GARCÍA GARCÍA, Carolina. "Ciudad-Ciudad. Los Espacios Públicos (Mapa) de Aplicación y otros volúmenes", nº 15, noviembre 2007, p.60.

GUAYEN VILLAR, IVE. Agnes de. "Ciudad-Ciudad o el estado del arte (en línea)", en *Ciudad Social. Arquitectura de España*. España, 2005, pp. 3-12, en *VI M. Ciudad Social (Mapa) para y con nosotros*, 2008.

HERRERA, Susana. "Vivir. Política pública sobre la propuesta para", en *VI M. Ciudad Social (Mapa) para y con nosotros*. CCM, Centro de Arte José Boscá, Colección de Ciencias, 2005, pp. 100-101.

HERRERA, Susana. "Ciudad-Ciudad. Compendio en el MUNIC". *Arquitectura*, Año 18, nº 18, marzo 2008, pp. 14-27.

HERRERA, Susana. "Ciudad-Ciudad. Los Espacios Públicos (Mapa) de Aplicación y otros volúmenes", nº 15, 2007, p. 11.

HERRERA, Susana. "Política pública y cultura". *Revista de la Casa*, nº 2, abril de 2008, p. 25.

HERRERA, Susana. "El Reino Unido y otros al momento con (Mapa) para y con nosotros", en *VI M. Ciudad Social (Mapa) para y con nosotros*, 2008.

HERRERA, Susana. "Teatro", en *Ciudad Social (Mapa) para y con nosotros*. MUNIC, TERRER, León, 2008, pp. 104, 111.

HERRERA, Susana. "Una gran oportunidad en nuestra independencia que se renueva la cultura", *Diary y Arte Cultural*, INC. Madrid, 15 de octubre de 2007, p. 25.

HERRERA, Susana. "Ciudad-Ciudad", programa arquitectónico, 17 de mayo de 2008, en *VI M. Ciudad Social*.

HERRERA, Susana. "Ciudad-Ciudad de cultura", *Compendio de Arquitectura del Estado de Casa Ciudad*. Los Niños de Casa Ciudad, 2005, pp. 10-11.

..... "Vivir la Ciudad", *Colección La Jirón*, Museo de La Jirón, La Jirón de Casa Ciudad, Málaga, junio de 2005, p. 40.

OLIVERA, Rosa. "Ciudad-Ciudad", en *Diary y Arte Cultural*. Esp. Publicaciones, Madrid, 2008, pp. 104-111.

OLIVERA, Rosa. "Compendio de cultura", en *VI M. Ciudad Social*, 2008, p. 10.

OLIVERA, Rosa. "Ciudad-Ciudad", *Diary y Arte Cultural*, INC. Madrid, 15 de octubre de 2007, p. 40.

OLIVERA, Rosa. "Una gran oportunidad en nuestra independencia que se renueva la cultura", *Diary y Arte Cultural*, INC. Madrid, 15 de octubre de 2007, pp. 10-11.

OLIVERA, Rosa. "El arte público de Ciudad-Ciudad", *El Cultural*, El Madrid, Madrid, 25 de septiembre de 2007.

..... "Arquitectura de Ciudad-Ciudad", *El Cultural*, El Madrid, Madrid, 25 de septiembre de 2007.

R.C. "Una gran oportunidad en nuestra independencia que se renueva la cultura", *Diary y Arte Cultural*, INC. Madrid, 15 de octubre de 2007.

FOTOGRAFÍA: M. GARCÍA GARCÍA

EMMON, Claire. "Indicadores que reflejan de la mejor una sustentabilidad". *Diario de Sevilla*, Sevilla, 20 de octubre de 2009.

EMMON, Claire. "El espacio urbano de Córdoba Capital". *Correos* 7, La Habana de Cuba, Cuba, 25 de octubre de 2009.

EMMON, Claire. "La arquitectura hoy: un momento del tiempo". *Revista 90* (Correos) 3, La Habana de Cuba, Cuba, 22 de noviembre de 2009.

EMMON, C. "Hay una ciudad y nosotros un momento que vamos a vivir". *El Sur de Sevilla*, Sevilla, 17 de noviembre de 2009, p. 15.

EMMON, Claire. "Córdoba Capital: el desarrollo es un camino". *El Sur de la zona*, Madrid, 11 de septiembre de 2009.

EMMON, Claire. "El Planos III representa un espacio en el momento". *Cultura*, *Los Seguros*, *Diario de Los Seguros*, *Los Seguros de Cuba*, Cuba, 16 de noviembre de 2009, p. 15.

EMMON, Claire. "La belleza es una herramienta para mejorar la vida de la zona". *Cultura*, *Los Seguros*, *Diario de Los Seguros*, *Los Seguros de Cuba*, Cuba, 30 de junio de 2009, p. 11.

EMMON, Claire. "El Sur de la zona". *El Sur de la zona*, Madrid, 17-20 de noviembre de 2007. Publicado en MANEVA, *Andalus Sur*, *Los Seguros* y *Los Seguros*, *Andalus Sur*, Valencia, 2007.

El Sur. "La ciudad Córdoba Capital presenta en el Sur de la zona un espacio de la zona de la zona". *Diario de la zona*, *Los Seguros*, Sevilla, 20 de octubre de 2009.

———. "La ciudad Córdoba Capital presenta en el Sur de la zona un espacio de la zona de la zona". *Diario de la zona*, *Los Seguros*, Sevilla, 20 de octubre de 2009.

———. "La ciudad Córdoba Capital presenta en el Sur de la zona un espacio de la zona de la zona". *Diario de la zona*, *Los Seguros*, Sevilla, 20 de octubre de 2009.

———. "Córdoba Capital, un espacio de la zona de la zona". *Diario de la zona*, *Los Seguros*, Sevilla, 20 de octubre de 2009.

———. "Córdoba Capital, un espacio de la zona de la zona". *Diario de la zona*, *Los Seguros*, Sevilla, 20 de octubre de 2009.

———. "Córdoba Capital, un espacio de la zona de la zona". *Diario de la zona*, *Los Seguros*, Sevilla, 20 de octubre de 2009.

———. "Córdoba Capital, un espacio de la zona de la zona". *Diario de la zona*, *Los Seguros*, Sevilla, 20 de octubre de 2009.

EMMON, Claire. "Córdoba Capital: el desarrollo es un camino". *El Sur de la zona*, Madrid, 11 de septiembre de 2009.

EMMON, Claire. "El Planos III representa un espacio en el momento". *Cultura*, *Los Seguros*, *Diario de Los Seguros*, *Los Seguros de Cuba*, Cuba, 16 de noviembre de 2009, p. 15.

EMMON, Claire. "La belleza es una herramienta para mejorar la vida de la zona". *Cultura*, *Los Seguros*, *Diario de Los Seguros*, *Los Seguros de Cuba*, Cuba, 30 de junio de 2009, p. 11.

EMMON, Claire. "El Sur de la zona". *El Sur de la zona*, Madrid, 17-20 de noviembre de 2007. Publicado en MANEVA, *Andalus Sur*, *Los Seguros* y *Los Seguros*, *Andalus Sur*, Valencia, 2007.

EMMON, Claire. "La ciudad Córdoba Capital presenta en el Sur de la zona un espacio de la zona de la zona". *Diario de la zona*, *Los Seguros*, Sevilla, 20 de octubre de 2009.

EMMON, Claire. "La ciudad Córdoba Capital presenta en el Sur de la zona un espacio de la zona de la zona". *Diario de la zona*, *Los Seguros*, Sevilla, 20 de octubre de 2009.

EMMON, Claire. "La ciudad Córdoba Capital presenta en el Sur de la zona un espacio de la zona de la zona". *Diario de la zona*, *Los Seguros*, Sevilla, 20 de octubre de 2009.

EMMON, Claire. "La ciudad Córdoba Capital presenta en el Sur de la zona un espacio de la zona de la zona". *Diario de la zona*, *Los Seguros*, Sevilla, 20 de octubre de 2009.

Mujeres. Sin título. 2007. Fotografía color.
150 x 200 cm. Colección particular. Pág. 29

China, amor y justicia. Sin título. 1999.
Fotografía color. 150 x 120 cm. Colección
MUSAC. Colección Universidad de
Bilbao. Pág. 27

China, amor y justicia. Sin título. 1999.
Fotografía color. 150 x 120 cm. Colección
CNC. Colección particular. Pág. 27

Beano. Pág. 28

**China con Agnes. Sin título. 2004. Tinta
sobre papel impreso. 20 x 23 cm. Pág. 28**

**Carpulada. Sin título. 2010. Grabado sobre
papel impreso. 20 x 20 cm. Pág. 29**

**Carpulada. Sin título. 2010. Grabado sobre
papel impreso. 14 x 20 cm. Pág. 29**

Mujeres. Sin título. 1998. Fotografía color.
150 x 150 cm. Colección particular. Pág. 27

Hola arte. 1999. Vídeo estático. Pág. 28

China, amor y justicia. Sin título. 1999.
Fotografía color. 150 x 120 cm. Pág. 27

China, amor y justicia. Sin título. 1999.
Fotografía color. 120 x 130 cm.
Pág. 29-30

**De arriba y abajo, de arriba y abajo. Exposición
Agnes. 2004. MUSAC. Foto de sala. Pág. 28**

Beanda del Gran Agnes, amor y justicia.
SL. TS. 2005. Pág. 28

**Fotografía Blanca y negra. Colección de la
artista. Pág. 28**

**Fotografía Blanca y negra. Colección de la
artista. Pág. 28-29**

Horizontal. Sin título. 2007. Fotografía color.
120 x 150 cm. Colección particular. Pág. 28

Horizontal. Sin título. 2007. Fotografía color.
120 x 150 cm. Colección particular. Pág. 28-29

**Horizontal. 2007. Material de archivo.
Pág. 28**

**Horizontal. 2007. Beano. Impugnación.
Pág. 27**

Horizontal. 2008. Collage. 20 x 200 cm.
Colección MUSAC. Pág. 29-30

**¿Qué es lo de Agnes? 2007. Fotografía
color. 150 x 120 cm. Colección MUSAC.**
Colección particular. Pág. 28

**¿Cuántos? Muñeco Beano. 2007. Fotografía
color. 150 x 120 cm. Colección MUSAC.**
Colección particular. Pág. 27

**Almuerzo. 2008. Fotografía color. 150
x 200 cm. Colección MUSA. Colección
Centro de Fotografía de Toronto,
Colección Fundación Mueses. Colección
particular. Pág. 27**

Casting. 2008. Fotografía color. 50 x 40 cm.
sala sala. Colección particular. Pág. 29-30

**Me gusta el jardín. 2007. Grabado sobre
papel. 50 tiradas. 50 x 50 cm. sala sala
Impugnación. Pág. 28**

**Collage. Ag. 2011. Collage. Impugnación.
Pág. 29-30**

Mujeres. Sin título. 1998. Fotografía color.
150 x 150 cm. Colección particular. Pág. 27

Guatemala 2007 Expos. 100 x 170 cm, Colección MUSEUM. Pág. 57

América del norte 2003 Fotografía color, 200 x 270 cm, Colección particular. Pág. 57

Los hijos de los dioses 2003 Fotografía color, 27 x 20 cm, Colección particular. Pág. 58-59

Agencia de noticias 2004 Vídeo color. Pág. 59

América Occidental 2005 Fotografía color, 100 x 100 cm, Colección MUSEUM, Colección particular. Pág. 60

Plasma 010 2000 Instalación en MDF/ABS, Foto de video. Pág. 60

Plasma 010 2000 Instalación permanente, Papeo Plástico, Luz Blanca de Luz Cálida, Colección Ayuntamiento de San Pedro de San Carlos. Pág. 60

Elías 2001 Fotografía color, 200 x 170 cm, Colección Museo de Arte de CAAM, 2001, Colección The Center Contemporary Art Museum, Colección Biblioteca de Historia, Colección Fundación de Fotografía, Colección particular. Pág. 60-67

China, ahora y pronto En estudio 1998, Fotografía color, 120 x 170 cm. Pág. 60

América del norte 2004 Fotografía color, 170 x 120 cm. Pág. 70

China, ahora y pronto En estudio 1998, Fotografía color, 120 x 170 cm, Colección particular. Pág. 70

Vida n.º 2 2004 Vídeo color. Pág. 74-75

Escueta, China, América 2000 Fotografía color, 170 x 120 cm, Colección particular. Pág. 74

Escueta, China 2000 Fotografía color, 120 x 170 cm, Colección particular. Pág. 77

La familia con 2000 Vídeo color, Colección particular. Pág. 79

América del norte 2007 Vídeo color. Pág. 80

América del norte 2003 Tinta impresa, 170 x 100 cm. Pág. 80

América del norte 2004 Escudo. Pág. 80

América Pág. 80

América y continente Pág. 80

Escudo en la construcción de la Casa Nilo, Madrid Pág. 80-87

Escudo color y escudo negro 2004 Escapulario. Pág. 80

Color rojo 2004 Collage Escapulario. Pág. 80

América del norte 2003 Fotografía color, 20 x 20 cm. Pág. 80

Escudo 2002/2003 Papel impreso, 20 x 20 cm, Colección Museo de Arte, Madrid. Pág. 80

Escudo 2002/2003 Papel impreso, 20 x 20 cm, Colección particular. Pág. 80-87

El año belicista 2005 Fotografía color, 100 x 100 cm. Pág. 80

La noche de Jilón 2003/2005 Foto de la exhibición belicista, Colección China. Pág. 80-87

Plasma 010 2000 Instalación en MDF/ABS, Foto de video. Pág. 80

Plasma 010 2000 Instalación en MDF/ABS, Foto de video. Pág. 80

La construcción de las puentes puentes 2002 Fotografía color, 100 x 170 cm. Pág. 80-87

La construcción de las puentes puentes 2003 Fotografía color, 100 x 170 cm, Colección Museo de Arte, Museo Colección Museo de Arte, Museo Colección particular. Pág. 80-87

El escudo 2004 Fotografía color, 100 x 100 cm. Pág. 80

América del norte 2005 Fotografía color, 200 x 100 cm, Colección Museo Nacional de la Fotografía, Colección Fundación Casa Colección particular. Pág. 80-87

**Una muestra reciente de impuestos
en los cultivos de Ciguapala (Ciego, S.L.),
el año 1 de marzo de 1817,
Elia Internacional de la Mujer**

REVISTA DE ECONOMÍA 11



Gobierno de Canarias

