

“¿De dónde eres?”: una pregunta que a menudo usamos para iniciar una conversación cuando nos presentamos por primera vez.

Aunque parezca simple, ésta es una pregunta profunda y potencialmente inquisitiva, ya que la forma en que la respondemos puede revelar mucho sobre nosotros mismos y convertirse en una puerta de entrada a un diálogo que profundice en nuestra identidad. El lugar de donde procedemos no es sólo un lugar cuando consideramos cómo nos definimos. El lenguaje e incluso el acento con el que lo hablamos puede revelar no sólo el lugar concreto de nacimiento o de origen, sino también el camino geográfico que hemos realizado. A menudo nuestros antecedentes culturales y familiares juegan un papel importante en el lugar del que nos consideramos “proceder” en un mundo cada vez más complejo demográficamente. El lugar, la historia y el lenguaje tienen una gran influencia en el sentido más amplio en “de dónde somos”.

Para esta primera serie de exposiciones, *20/21* utiliza esta pregunta como tema conceptual: una introducción simbólica a través del arte a la gente de La Palma, tanto por su espíritu de curiosidad como por su invitación a iniciar un diálogo. Comenzando con la presentación inaugural y cambiando su secuencia cada seis meses, las muestras temporales abordarán el Arte desde estas perspectivas que definen la identidad: el lenguaje (*Arte Español Contemporáneo*), la historia (*La historia: una perspectiva microcósmica*), y el lugar (*En algún lugar: Paisaje Contemporáneo*). Junto a cada una de ellas, se presentarán también tres exposiciones independientes que se irán desvelando de una en una, vinculándolas temáticamente a los respectivos temas (*Arte español de mediados del siglo XX*, *Anselm Kiefer* y *Miquel Barceló*), permaneciendo posteriormente de forma permanente para servir de base a la experiencia del Arte en *20/21*.

CAPÍTULO UNO

Arte español: la evolución de un lenguaje visual contemporáneo

El arte español de mediados del siglo XX + Arte español contemporáneo
septiembre 2023 – marzo 2024

CAPÍTULO DOS

La historia

La historia: una perspectiva microcósmica + Anselm Kiefer: dar sentido al sin sentido
mayo – diciembre 2024

CAPÍTULO TRES

En algún lugar

Paisaje Contemporáneo + Miquel Barceló: el lienzo como paisaje
enero – julio 2025

**20/21 espacio de arte
la palma**

CAPÍTULO UNO

Arte español: la evolución de un lenguaje visual contemporáneo

El lenguaje artístico evoluciona como cualquier otro lenguaje. Contiene todas las complejidades de las historias de un pueblo, incluyendo, entre otros factores, sus movimientos artísticos, que son un *collage* de influencias a través del tiempo. El arte español de todas las épocas no es una excepción al respecto. De hecho, se podría decir que es un ejemplo excelente si se tiene en cuenta su rica y potente historia, ya plasmada en el arte clásico de Velázquez, El Greco, Ribera o Goya, por mencionar solo algunos nombres. En la historia más reciente, artistas como Picasso, Gris o Miró definen gran parte de nuestro diccionario visual. El arte y el lenguaje visual españoles llevan siglos innovando y abriendo camino. La exposición permanente «Arte español de mediados del siglo XX», junto con la presentación temporal de «Arte español contemporáneo», nos ofrecen solamente una panorámica parcial de las últimas seis décadas de lo que podemos considerar la evolución actual del lenguaje visual español.

El arte español de mediados del siglo XX

Los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial fueron cruciales para las artes plásticas en toda Europa. El desarrollo de un estilo gestual y abstracto, que encontró su epicentro en París, fue una reacción a las atrocidades y traumas de la guerra. Las energías creativas se concentraron lejos de las tradiciones previamente naturalistas, figurativas y geométricas. Este movimiento pictórico, conocido como informalismo, se convertiría rápidamente en la tendencia artística más influyente y, por tanto, en la *lingua franca* (lengua vehicular) de su época.

A finales de los años 50, España empezaba a salir de un período de aislamiento social y cultural que había traído consigo un conservadurismo que se manifestaba en sus prácticas artísticas. El estudio de movimientos y conceptos experimentales no era posible en las academias, en una época en que las vanguardias empezaban a ser aceptadas y quizá todavía no se fomentaban lo suficiente. No obstante, gracias al esfuerzo de un grupo de artistas, muchos de ellos representados aquí, el arte español encontró una manera de realinearse con las ideas progresistas que iban desarrollándose en el resto del mundo del arte. En lugar de apoyarse en las vías tradicionales de aprendizaje, muchos crearon sus propios círculos creativos, formando colectivos de artistas como *Dau al Set* en Barcelona y *El Paso* en Madrid. Muchos de estos artistas, algunos de ellos autodidactas, también viajaron a París e incluso más lejos, a los Estados Unidos, buscando la inspiración que traerían a España para desarrollar su propio estilo artístico. Evolucionaron en consonancia con los principios del informalismo pero rindiendo tributo simultáneo a las grandes tradiciones del arte español ejemplificadas por Goya y Velázquez, e introdujeron un lenguaje visual español propio en un discurso internacional más amplio.

Tan influyentes fueron aquellos creadores que, al final de la década, el arte español era muy reconocido y celebrado internacionalmente. Las obras más destacadas fueron reconocidas con numerosos galardones en importantes eventos artísticos, como la Bienal de Sao Paulo (1957), la 29.^a edición de la Bienal de Venecia (1958) o en la presentación de la trascendental exposición «Nuevo Arte Español» del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1960). Aquellos artistas, que desempeñaron un importante papel en la reapertura de las vías culturales y sociales españolas al resto del mundo, habían tendido los puentes que definirían los nuevos caminos del arte español para las generaciones venideras y habían logrado un reconocimiento más allá de su apreciación a nivel local.

Las obras expuestas en estas salas ofrecen un recorrido por la producción de estos influyentes artistas más allá de los años 50 y 60, con obras de las décadas posteriores, destacando la diversidad creativa que se desarrolló mediante contribuciones individuales e independientes, en un esfuerzo conjunto por contemporizar el arte español.

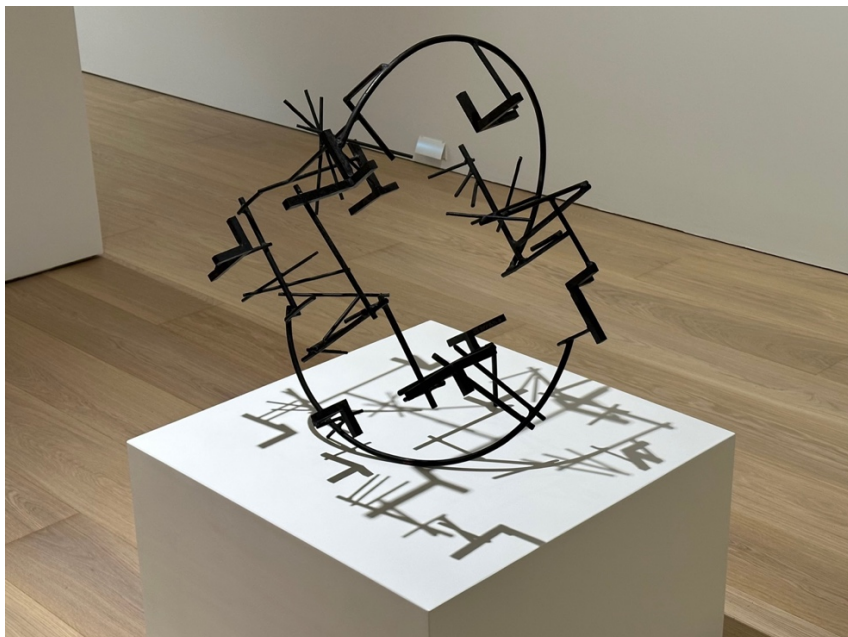
Salas I and II: El Paso

En 1957, los artistas Antonio Saura, Antonio Suárez, Manuel Rivera, Rafael Canogar, Juana Francés, Manuel Chirino, Luis Feito, Manuel Millares y Pablo Serrano, junto con los críticos de arte Manuel Conde y José Ayllón firmaron un manifiesto en el que definían su actividad. Poco después se incorporaría al colectivo Manuel Rivera y al año siguiente, Manuel Viola.

Aunque El Paso apenas existió durante tres años (1957-1960), fue prolífico e influyente como fuerza conjunta en la difusión de su causa. Y así como fue fundado por sus miembros con sus estilos independientes, ellos continuaron sus trayectorias individuales en las décadas posteriores. (*Artetrama, Madrid, 2015*)

MANIFESTO, Verano, 1957

“El Paso” es una “actividad” que pretende crear un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español. “El Paso” nace como consecuencia de la agrupación de varios pintores y escritores que por distintos caminos han comprendido la necesidad moral de realizar una acción dentro de su país. “El Paso” pretende crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista, y luchará por superar la aguda crisis por la que atraviesa España en el campo de las artes visuales (sus causas: la falta de museos y de coleccionistas, la ausencia de una crítica responsable, la radical separación entre las diferentes actividades artísticas, la artificial solución de la emigración artística, etc.). Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época, realizando una apasionada toma de contacto con las más renovadoras corrientes artísticas. Vamos hacia una plástica revolucionaria -en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión-, que responda históricamente a una actividad universal. Conscientes de la inutilidad de la discusión sobre los términos “abstracción-figuración”, “arte constructivo-expresionista”, “arte colectivo-individual”, etc., nuestro propósito es el de presentar una obra auténtica y libre, abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cánones exclusivistas o limitativos. Propugnamos un arte recio y profundo, grave y significativo. Luchamos por un arte hacia la salvación de la individualidad, dentro del signo de nuestra época. Nos encaminamos hacia una gran transformación plástica en la cual encontrar la expresión de una “nueva realidad”. Y hacia una antiacademia, en la que el espectador y el artista tomen consciencia de su responsabilidad social y espiritual. La acción de “El Paso” durará mientras las condiciones antes expuestas se mantengan en nuestro país.



Pablo Serrano

(Crivillén, España, 1910 – Madrid, España, 1985)

En sus primeros años en España presenta los Hierros, esculturas en las que ordena material de desecho (hierros, clavos, mallas metálicas...) que encuentra o recoge en escombreras y desguaces y que agrupa en el espacio creando formas abstractas, utilizando la técnica del ensamblaje. Poco tiempo después Serrano reflexiona en torno a otro tema fundamental, el espacio. Parte del espacio ocupado para llegar al espacio vacío en esculturas que recuerdan la presencia de aquello que ya no existe, es decir liberadas de su cuerpo físico. Estas obras están marcadas por el vacío, por la nada que se ha generado a partir de gestos en el aire o del fuego en el interior del cubo. Para Serrano la escultura es vehículo de ideas y transmisora de comunicación. Comunicarse es un anhelo constante y la escultura, mediante la materia y la forma, su lenguaje. (*Pablo Serrano, Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos*)



Antonio Suárez

(Gijón, España, 1923 – Madrid, España, 2013)

La progresión del pintor Antonio Suárez hacia el arte abstracto se advierte ya en torno a 1955, cuando el artista realizó una serie de trabajos sobre papel en los que apuntaba esta orientación. Aunque sus monotipos ejecutados al año siguiente la reafirmaron, no fue hasta 1957, con su participación en el nacimiento del grupo El Paso, cuando su obra abrazó definitivamente esta nueva modalidad de expresión, revolucionaria en el contexto del arte español de posguerra.

Frente a la gravedad y fiera del expresionismo abstracto de sus compañeros de El Paso, la obra de Suárez siempre se ha caracterizado por una búsqueda de la elegancia y el refinamiento cromático. Pintor intuitivo, siempre reacio a ejecutar cualquier clase de estudio preparatorio o boceto para sus cuadros, la obra de Antonio Suárez ha hecho del juego con la materia y el color, más allá de las anécdotas figurativa que en ocasiones puedan aparecer en su producción, el verdadero centro de su trabajo. *(Museo de Bellas Artes de Asturias)*



Antonio Saura

(Huesca, España, 1930 – Cuenca, España, 1998)

A la hora de pintar, Antonio Saura nunca ha tenido miedo a hablar de lo que podríamos llamar “los grandes temas de la vida”; antes al contrario, los ha buscado a conciencia. Así, se ha acercado a la muerte, a la religión, al sexo, a la violencia, encontrando en estas realidades sustancia para su obra.

Saura, que era un gran admirador de Pollock en particular, había aprendido principalmente dos cosas del expresionismo abstracto norteamericano: el recurso a “superficies muy grandes en donde el gesto pictórico pueda alcanzar una liberación total”, y un modo rápido y nervioso de extender la pintura sobre el lienzo, método en el fondo derivado del automatismo surrealista.

Del venero de la tradición española –el otro pilar sobre el que se asienta su sistema– ha retomado una cierta gama colorista oscura, que a él le interesa siempre y que está presente en los artistas que son su referente, en los que se reconoce: el Greco, Juan de Valdés Leal, el Ribera de la *Mujer barbuda* (1631), Solana, y sobre todo el Francisco de Goya de las *Pinturas negras* (1819-1823) de la Quinta del Sordo. (*Juan Manuel Bonet, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, Fundación Juan March, Madrid, 2016*)



Juana Francés

(Alicante, España, 1924 – Madrid, España, 1990)

En 1945, se había matriculado en la Real Academia de Artes de San Fernando (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) en Madrid, obtuvo su diploma en 1950. A mediados de la década de 1950, en un cambio de dirección que fue tan rápido como radical, Francés dio el paso hacia la abstracción. El cambio coincide cronológicamente con el de otros pintores españoles de su misma generación, como Tàpies, Cuixart, Saura o Millares, que habían comenzado a hacer una especie de pintura surrealista más o menos al estilo Miró y que durante esos mismos años también comenzaron a producir obras abstractas.

En el desarrollo de Juana Francés, esta fase de transición fue breve. El cambio definitivo se produjo en 1956 cuando Juana Francés conoció al escultor Pablo Serrano, con quien se unió al pequeño grupo que estaba preparando la creación del grupo El Paso. A partir de ese momento, su interés se centró exclusivamente en las vanguardias internacionales que surgieron con mayor fuerza durante esos mismos años: el informalismo europeo y el expresionismo abstracto estadounidense.

La pintura informalista española de aquellos años oscilaba entre dos polos opuestos: materia y gesto. Juana Francés estaba firmemente situada en el campo de la materia, y lo hizo con una pureza y una radicalidad con el rechazo de toda referencia icónica y la concentración en la textura más extrema. (*“Juana Francés: 1957-1962” (extractos), Tomàs Llorens Serra, Mayoral Magazine*)



Manolo Millares

(Las Palmas de Gran Canaria, España, 1926 – Madrid, España, 1972)

Millares juega un papel protagonista en la renovación de los lenguajes plásticos en España durante los años cincuenta y sesenta, tanto desde el grupo canario LADAC (Los arqueros del arte contemporáneo), que funda en 1950, como desde El Paso (1957-1960), en cuya creación participa.

Una vez instalado en Madrid, en 1955, la carrera de Millares transcurre vinculada a la actividad expositiva y teórica del grupo El Paso, hasta finales de la década. La experimentación pictórica con los medios y las cualidades estéticas y expresivas de los soportes (arpilleras y bastidores de madera) son los signos de su viraje hacia el informalismo, al asumir la práctica artística como un proceso de exorcismo mediante el cual dar un nuevo significado a las técnicas y a los materiales. El uso de la arpillera -que cose, desgarrar y remienda, convirtiéndola en la obra misma- y la reducción de la paleta al negro, blanco y rojo materializan la crisis del lienzo como único soporte posible de la pintura. Como sus compañeros de grupo, sostiene que la obra de arte debe ser un revulsivo (la tela como campo de batalla), sin por ello perder valor estético. Por la asociación de la arpillera con la mortaja, la idea de muerte material del hombre y sus reminiscencias (tumbas y sepulcros) se convierten en el centro de su obra. *(Manuel Millares – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, January 9 – March 16, 1992)*



Manuel Viola

(Zaragoza, España, 1919 – San Lorenzo de El Escorial, España, 1987)

Por aquel entonces él era, formalmente, el más vehemente de nuestros expresionistas abstractos. El trasfondo de sus obras, sin embargo, seguía siendo el mismo de antes. Han sido frecuentes en la pintura de este artista culto –más culto de lo que daban a entender sus apariencias bronceadas o su afición al folclore– los homenajes a poetas y pensadores de la tradición en la que se inscribía, incluidos –en eso se diferenciaba de la mayoría de sus excompañeros del periodo francés– los místicos.

Viola, que era un tipo formidable, no fue amigo de encerrarse en el “castillo interior”, y la prueba de ello son sus incursiones en temas con los que otros pintores no se atrevieron, como los toros, el flamenco, las peleas de gallos o la revolución cubana. En eso fue muy español, pero lo fue todavía más en su afición a cierta gama colorista. Su pintura, dijo el crítico de arte José María Moreno Galván, “es el fantasma del tenebrismo o, mejor dicho, el del realismo español del siglo XVII”. (*Juan Manuel Bonet, Catalog Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, Fundación Juan March, Madrid, 2016*)



Manuel Rivera

(Granada, España, 1927 – Madrid, España, 1995)

Con una marcada voluntad experimental, desarrolla una nueva gramática, al convertir la tela metálica en medio de expresión, hasta transformarla y considerarla en poco tiempo como material estético. Su trabajo es reconocido tempranamente en la Bienal de Sao Paulo (1957) y en la de Venecia (1958) e ilustra el triunfo de la quiebra de valores y principios tradicionales de la pintura, como el uso de pinceles, lienzo, normas de composición, etc.

La obra de Rivera se basa en la relación dual espacio-luz que logra con las telas metálicas. Al aumentar el ancho de los bastidores compone en dos planos y pone en marcha su concepto espacial. La inclusión de pivotes atornillados le sirve para añadir más planos sin tener que agotar la superficie. Es la luz -por las vibraciones ópticas que causan un efecto moiré y el trabajo mediante veladuras de claroscuro- lo que crea las formas. Pese a los efectos tridimensionales, Rivera trabaja sin ánimo escultórico e insiste en que todo deriva de las propiedades de la luz y el material. (*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*)



Rafael Canogar

(Toledo, España, 1935 – Madrid, España, actualmente)

Después de la Guerra Civil española y la transición, Rafael Canogar y su familia se establecieron en Madrid en 1944. Comenzó su formación con el pintor Daniel Vázquez Díaz, con quien dominó un lenguaje figurativo inspirado en la obra de Georges Braque, Pablo Picasso y Joan Miró. En 1954, Canogar comenzó a experimentar con la abstracción y el informalismo, motivado por la llamada de Michel Tapié a un fenómeno artístico colectivo. Sus lienzos, cada vez más monocromáticos, buscaban lograr un equilibrio entre la forma y la materia, entre la pintura formal e informal. (*TATE, Sofia Gotti, September 2015*)



Luis Feito
(Madrid, España, 1929)

Luis Feito comenzó su formación académica en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (ahora Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Madrid, en 1950. Trabajó brevemente en un estilo figurativo antes de descubrir el cubismo, pero en 1954, presentó su primera exposición individual de obras no figurativas. A partir de entonces, Feito siguió comprometido con la pintura en un modo abstracto.

En 1953, Feito viajó a París con una subvención del gobierno francés, donde residió durante casi 25 años. Mientras estuvo en París, tuvo la oportunidad de ver el trabajo de sus contemporáneos internacionales y se familiarizó con varios artistas de Art Informel. También fue introducido a el automatismo y comenzó a incorporar otros materiales, especialmente arena, en sus pinturas. Sin embargo, Feito mantuvo un estrecho contacto con la vanguardia española y fue miembro fundador del grupo madrileño El Paso. (*Guggenheim Museum*)



Martín Chirino

(Las Palmas de Gran Canaria, España, 1925 – Madrid, España, 2019)

Martín Chirino inicia su trayectoria en los años cincuenta. Heredero de la vanguardia escultórica española de la primera mitad del siglo XX, siguiendo la línea iniciada por Julio González y Pablo Gargallo, además de su particular interés por la cultura aborigen canaria (guancho).

La obra de Chirino se fundamenta en dos principios: el hierro forjado, material mayoritario de sus esculturas; y la espiral, en cuanto símbolo y solución formal recurrente a lo largo de toda su carrera. Ahí se contienen sintetizadas los fundamentos de su trabajo: la noción del plegado y desplegado, el desarrollo horizontal y vertical en el espacio y en la curvatura de un material que en sus manos, y recuperando la tradición de la forja, se hace dúctil. La producción escultórica de Chirino se extiende y agrupa cronológicamente de acuerdo a motivos concretos, cuyo referente se encuentra siempre y en último término en la naturaleza y el mundo real, en los que insiste durante un tiempo prolongado hasta agotar todas sus posibilidades expresivas. (*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*)

Sala III: Dau al Set, Grupo Silex y los pensadores abstractos

Dau al Set

Previo al avance del arte hacia el Informalismo, el Dau al Set (1948-1953) se fundó en Barcelona en 1948 por jóvenes artistas abiertos a las corrientes francesas y universales. Las figuras iniciales son el poeta Joan Brossa y el pintor Joan Ponç, a los que se unen Arnau Puig, Tàpies, Tharrats, Cuixart y el escritor Juan Eduardo Cirlot. Se propusieron enlazar con el surrealismo que había quedado interrumpido con la guerra civil y para todos ellos, la figura que servía de ejemplo era Joan Miró.

Reconocieron la influencia de Klee, Max Ernst y Picabia y se situaron en la línea del surrealismo mágico. No tuvieron un manifiesto, pero crearon una revista llamada también Dau al Set, que fue su medio de expresión. Dedicaron sus números a estos artistas, a Dalí, a Magritte, a Francis Picabia, al dadaísmo, al psicoanálisis o a la magia. A través de ella promovieron la renovación artística y cultural.

El grupo desempeñó un papel de gran importancia en la entrada de la vanguardia y prepararon el camino al informalismo en España. (*Arte España*)



Antoni Tàpies
(Barcelona, España, 1923 – 2012)

Inició su exitosa carrera en Barcelona, muy vinculada al surrealismo catalán pero en 1950 se marcha a París y se introduce de lleno en el informalismo. Empieza a pintar con un estilo muy matérico, que incluye materiales de reciclaje o de desecho, y sus típicas cuerdas, papeles, arena, paja o polvo de mármol. Por ello las pinturas de Tàpies son casi bajorrelieves.

Entre sus principales influencias destacan Nietzsche, Cataluña y el budismo, que le sirvieron de alguna manera para crear sus impactantes composiciones que adquieren que casi parecen muros o paredes, en las que se distinguen signos (cruces, lunas, asteriscos, letras, números, figuras geométricas...). Sus obras suelen ser de colores austeros, fríos o terrosos.

Otra característica de la obra de Tàpies es que se degradaba rápida y conscientemente. Esta descomposición era perfecta para reflejar el paso del tiempo. (*Miguel Calvo Santos, 09-27-2016*)



Joan Brossa
(Barcelona, España, 1919 – 1998)

Poeta libertario, crítico, desafiante, Joan Brossa ha sido productor de una obra que trasciende toda clasificación. Una vez tras otra en libros, exposiciones y obras escénicas, sus piezas han disparado certeras a la conciencia del espectador, mientras críticos y comisarios a menudo han pasado de puntillas sobre la transcendencia del mensaje. *Nogueras Blanchard (extracto)*

“De los libros con Tàpies cabe destacar “Novel·la” (1965), un libro dominado por el argumento de Brossa – la biografía de un hombre anónimo que se da a conocer por sus documentos burocráticos- y la narrativa existencial que le da el tratamiento de las treinta y una litografías de Antoni Tàpies desde una poética informal, con páginas rotas, rasgadas, agujereadas, y un atado de cordel en la cubierta, como un haz de papeles de periódico.” *Manuel Guerrero, “Brossa o la revuelta poética”, Fundació Joan Miró, 2001*



Joan-Josep Tharrats

(Girona, España, 1918 – Barcelona, España, 2001)

Joan-Josep Tharrats se formó en la Escola Massana de Barcelona a mediados de los años treinta, antes de la Guerra Civil. Tras un servicio militar que se prolongó durante cuatro años, en 1942 retomó su actividad artística. Pese a que inicialmente se situó cerca del impresionismo, pronto optó por la abstracción. Fue impulsor, a finales de los años cuarenta, del grupo renovador *Dau al Set* y de la revista homónima, junto con Joan Brossa, Modest Cuixart, Joan Ponç, Arnau Puig y Antoni Tàpies, que en pleno franquismo promovía la vanguardia pictórica. Precisamente fue en su taller donde se imprimió gran parte de la revista *Dau al Set*. Durante la posguerra, Tharrats lideró la vanguardia catalana con una obra que evolucionó desde una abstracción lineal de raíz surrealista hacia un informalismo texturado, colorista y de grafía libre. (*Museu d'Art Contemporani de Barcelona*)



Modest Cuixart

(Barcelona, España, 1925 – Palafrugell, España, 2007)

De formación autodidacta, la primera pintura de Cuixart es el resultado de un fértil imaginario onírico y experimentador de mundos paralelos, con un dibujo minucioso y una compleja simbología. A mediados de los años cincuenta, en sus estancias en París y Lyon, se inclinó por el informalismo, probando texturas y relieves, nuevos materiales como pigmentos de oro, plata y emulsiones metálicas, y nuevas técnicas como el *dripping* o goteo. (*Museu d'Art Contemporani de Barcelona*)

Grupo Sílex

En cuanto al grupo Sílex, se forma a finales de 1955 con algunos antiguos miembros *Inter Nos* (Alcoy y Hernández Pijuan) y los pintores Planell, Rovira Brull, y Ll. Terricabras. No contó con una estética determinada ni lanzaron proposiciones teóricas, simplemente insistían en la conexión del arte contemporáneo con el primitivo y en algún momento comenzaron a insistir en el expresionismo y la abstracción. El grupo hizo bastantes exposiciones y estableció conexiones, aunque hasta 1957 no expuso en Barcelona. *“La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana: el arte español de postguerra”*, Miguel Cabañas Bravo (extracto)



Joan Hernández Pijuan
(Barcelona, España, 1931 – 2005)

Joan Hernández Pijuan se formó en la Escola d'Arts i Oficis de la Llotja y la Escola de Belles Arts de Barcelona. En 1957 se trasladó a París, donde estudió grabado y litografía en la École de Beaux-Arts. Si bien en sus inicios se situó cerca de un expresionismo gestual, pronto adoptaría una figuración geométrica dominada por campos de color y por la presencia de objetos solitarios como frutas, copas, huevos o tijeras. (*Museu d'Art Contemporani de Barcelona*)



Carlos Planell Viñals
(Barcelona, España, 1927 – 2008)

Autodidacta. Empezó su trabajo dentro del arte hacia 1948 y hasta 1954 permaneció interesado por la figuración. A finales de este año se introdujo en el lenguaje abstracto. En 1955 junto con los artistas Alcoy, Hernández Pijuan, Rovira-Brull y Terri fundó el Grupo Sílex. Hacia 1957-1958 su pintura abstracta se introdujo en un informalismo sereno y personal en el que unía materia y pintura. Posteriormente incorporó en sus cuadros elementos diversos como cuerdas, arroz... para más tarde introducir la perforación de la tela como factor expresivo esencial. (*Real Academia de la Historia*)

Pensadores abstractos

Pese al hincapié que se hace en la importancia de la creación de grupos de artistas como parte del desarrollo del arte español en la estética informalista, no se pueden pasar por alto las valiosas aportaciones de Luís Gordillo, Francisco Farreras, Lucio Muñoz, César Manrique y Esteban Vicente, quienes han sido igualmente influyentes a pesar de trabajar de manera independiente.



Gustavo Torner
(Cuenca, España, 1925)

Torner se inscribe en el denominado grupo de Cuenca, surgido en los años cincuenta y próximo a artistas del grupo El Paso, y ejemplifica la posibilidad de un arte que no abandona nunca la referencia al mundo real como motivo y fundamento, desde un vocabulario plástico aparentemente abstracto. En todas las obras domina un fuerte sentido de la construcción y de la composición espacial, pues parte de la idea de collage para elevarla a la de ensamblaje.

En el caso de las pinturas, desde finales de los años cincuenta, junto al óleo emplea otros materiales no artísticos (arena, feldespato, cáñamo, látex, aluminio). Por otro lado, crea una rígida estructura compositiva en sus cuadros al dividir la superficie pictórica en dos campos; en el superior, de mayor extensión, desarrolla un campo de color; en el inferior concentra la experimentación matérica y agota los recursos expresivos de los materiales utilizados. Tanto por los procesos como por la incorporación de trozos de realidad a la obra, Torner se aproxima a las corrientes internacionales del Informalismo y del Nuevo Realismo. (*"Gustavo Torner: Retrospectiva 1949-1991"*, 1991, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (extracto))



Francisco Farreras
(Barcelona, España, 1927)

En su producción nunca encontraremos el automatismo que subyace en la obra abstracta de los exsurrealistas, ni tampoco la violencia o la pasión *noventayochista* por la historia. El suyo es un mundo sutil, construido, en el que apenas sucede nada y en el que esa casi-nada es organizada plásticamente. Los “nuevos materiales” no fueron para él sino el trampolín hacia el más equilibrado arte del collage. En 1959 descubrió las posibilidades plásticas del papel de seda, que a partir de ese momento se convirtió en el elemento principal de su obra. (*Juan Manuel Bonet, Catálogo Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (extracto), Fundación Juan March, Madrid, 2016*)



Lucio Muñoz
(Madrid, España, 1929 – 1998)

Lucio Muñoz pertenece a la generación de artistas españoles de los años cincuenta y es considerado uno de los pioneros de la abstracción en el país. El artista trabaja en sus comienzos el paisaje, género muy practicado en dicha época en España, especialmente entre los que se consideran discípulos de Benjamín Palencia. En 1955 se exponen los primeros cuadros de Muñoz cercanos a la abstracción, influenciados por Paul Klee, Rufino Tamayo, Ben Nicholson y Joaquín Torres García, entre otros.

En París, declara su claro compromiso con el Expresionismo Abstracto y al volver a España, marcan el asentamiento de su estilo y bastan para consolidarse entre la vanguardia española. La estética informalista se afianza en la obra de Lucio Muñoz a través de la fusión de materiales tradicionales con otros no habituales como tierras, papel o cartón. Los años decisivos son 1958 y 1959, cuando el artista descubre las posibilidades expresivas de la madera, material considerado tradicionalmente como no pictórico. En este momento, comienza a trabajar con contrachapado, que labra, araña, quema y astilla de manera azarosa. Entre sus variadas influencias de esta etapa se encuentran las pinturas negras de Francisco de Goya, Diego de Velázquez, el canto gregoriano, Castilla, el flamenco o los grabados de Alberto Durero. (*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*)



Fernando Zóbel

(Manila, Filipinas, 1924 – Roma, Italia, 1984)

De nacionalidad española, aunque nacido en Filipinas, Fernando Zóbel se formó y desarrolló su trabajo en países tan diversos y lejanos entre sí como Estados Unidos, Filipinas y España. En este último se instaló definitivamente en 1961, fundando en la ciudad de Cuenca el Museo de Arte Abstracto Español que constituyó un importante núcleo intelectual y artístico de las vanguardias españolas de postguerra.

Así pues, en Fernando Zóbel convergen tan diversas influencias como el informalismo americano, el expresionismo abstracto español o la caligrafía oriental. Todas ellas tuvieron un papel decisivo en la consolidación del estilo y de la técnica que Fernando Zóbel desarrolló a partir de 1956. Es en ese momento cuando el artista se compromete totalmente con el arte abstracto eliminando de sus cuadros lo superfluo, y plasmando las huellas que la realidad observada dejaba en su mente sosegada. (*Galería Cayón*)



César Manrique

(Lanzarote, Islas Canarias, España, 1919 – 1992)

César Manrique nació en Arrecife, Lanzarote, isla en la que su trayectoria artística ha dejado huellas imborrables. Tras finalizar sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (donde vivió entre 1945 y 1964), expone con frecuencia su pintura tanto dentro como fuera de España. En la primera mitad de los cincuenta, se adentra en el arte no figurativo e investiga las cualidades de la materia hasta convertirla en la protagonista esencial de sus composiciones, vinculándose así al movimiento informalista español de esos años. (*Fundación César Manrique*)



Esteban Vicente

(Segovia, España, 1903 – Nueva York, EE.UU., 2001)

En 1919, Vicente ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando con el propósito de formarse como escultor, pero pronto decidió dedicarse a la pintura.

Su época madrileña está marcada por el contacto y la amistad con escritores y artistas como Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Luis Buñuel, Juan Bonafé, Francisco Bore y el polaco Wladislaw Jahl. Sus presupuestos estéticos le sitúan en el grupo que recibió el calificativo de ‘pintores poetas’, por cuanto su obra constituía un contrapunto plástico de la poesía de quienes acabarían formando la Generación del 27. Fue precisamente en dos revistas literarias, *Verso y Prosa* y *Mediodía*, donde publicó sus primeros dibujos.

En 1940 se nacionalizó norteamericano y comenzó una etapa de crisis creativa que desembocaría en su encuentro con el Expresionismo Abstracto. Vuelve a Nueva York y es allí donde se establece un diálogo con el Expresionismo Abstracto Americano, consolidando un estilo personal e inconfundible, a base de armonías cromáticas vibrantes, sobre estructuras vagamente geométricas o bien evocativas de paisajes interiores. En esos años entabló amistad con los miembros de la Escuela de Nueva York. (*Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia (extractos)*)



Luis Gordillo

(Sevilla, España, 1934 – Madrid, España, actualmente)

Luis Gordillo inicia su trayectoria en los años cincuenta cuando viaja a París y entra en contacto con el arte europeo de entonces, en especial con autores como Wols, Dubuffet, Michaux y Fautrier. En sus primeras obras se puede apreciar la influencia del surrealismo y de Tàpies, para más tarde incorporar una iconografía que lo asocia a principios de los años 70 con el pop art. (*Galería Joan Prats*)

Sala IV: Los escultores

El legado de los escultores españoles de esta generación sigue influyendo en el arte español actual, firmemente anclado en el lenguaje visual contemporáneo.



Julio González

(Barcelona, España, 1876 – Arcueil, Francia, 1942)

Julio González está considerado el padre de la escultura en hierro y uno de los artistas fundamentales en el desarrollo de la vanguardia del siglo XX. González, de vocación pictórica se forma como artesano en el taller de metalistería artística de su padre en una Barcelona modernista, donde aprende la forja y la fundición del hierro. Su traslado a París marcará su producción artística. Allí aprende una técnica industrial, la soldadura autógena, decisiva para la posterior renovación de su lenguaje escultórico en hierro. El artista experimenta con sus relieves repujados la bidimensionalidad del plano y la exploración del volumen hasta que, en 1928 Picasso, habituado a trabajar con metal, solicita su colaboración para realizar el monumento funerario a su amigo Apollinaire con formas transparentes y vaciadas, con el fin de materializar la idea de “una sólida estatua de nada”, inspirada en *El Poeta asesinado* escrita por Apollinaire en 1914. Gracias a esta colaboración los consejos de González permiten a Picasso comprobar la viabilidad de sus croquis, mientras Picasso da a su amigo el impulso necesario para desarrollar su obra, basada en la capacidad sintética del dibujo. Las esculturas de González, limitadas hasta entonces a hierros delicados de pequeñas dimensiones, se refuerzan hasta afirmarse en las figuras imponentes y complejas que le darán a conocer internacionalmente. (*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*)



Jorge Oteiza

(Orio, España, 1908 – San Sebastián, España, 2003)

Las esculturas de Jorge Oteiza parten del estudio de la relación entre el volumen y el espacio iniciada por las primeras vanguardias, especialmente el Constructivismo, al tiempo que comparte con otros artistas una particular sensibilidad hacia lo abstracto, lo espiritual y humanista. En 1935 viaja a Latinoamérica donde expone en varias ciudades, mientras se dedica a la docencia y a la investigación de la escultura precolombina.

Tras su regreso a España en 1948 comienza una constante experimentación de lo que él mismo ha definido como *“la naturaleza estética de la Estatua como organismo puramente espacial”* mientras aborda el encargo de la estatuaría de la Basílica de Aránzazu, enorme conjunto proyectado en 1953 y ejecutado entre 1968 y 1969. En ella los motivos religiosos se despersonalizan, las figuras se vacían y al abrirse al espacio se cargan de contenido espiritual. En 1957 recibe el Premio Internacional de Escultura en la IV Bienal de Sao Paulo y edita un catálogo con el texto *“Propósito experimental, 1956-57”*, en el que fundamenta los principios teóricos de su obra. En el texto Oteiza reflexiona sobre el progresivo papel del vacío y el silencio que encuentra en su escultura y entre 1958 y 1959 plasma sus formulaciones anteriores en su obra, como la desocupación del cubo en sus *Cajas vacías*, quizá las que mejor representen las conclusiones de su experimentación. A partir de ellas desarrolla nuevos ensayos que culminan en sus obras preminimalistas. En estos años relaciona el vacío que encuentra en su obra con el de los cromlechs de la prehistoria vasca y tras llegar a la conclusión experimental de que *“ya no se puede agregar escultura, como expresión, al hombre ni a la ciudad”*, Oteiza abandona la producción escultórica.

En los años sesenta, el artista se entrega a la investigación estética y lingüística, particularmente de la cultura vasca, y se implica activamente en la causa política y social, para regresar a la escultura entre 1972 y 1975. (*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*)



Eduardo Chillida
(San Sebastián, España, 1924 – 2002)

Con una trayectoria pionera que abarca una gran variedad de técnicas que van desde la escultura a pequeña escala, el uso de la escayola, el dibujo, el grabado y el collage, el artista español Eduardo Chillida es más conocido por sus destacadas esculturas públicas de gran tamaño, que se encuentran principalmente en España, Alemania, Francia y los Estados Unidos. A lo largo de su carrera, Chillida se inspiró en su herencia española junto con una fascinación por la forma orgánica, así como en las influencias de las filosofías europeas y orientales, la poesía y la historia, para desarrollar una voz artística que se comunicaba y resonaba con un continente en rápida transformación.

Chillida nació en 1924 en San Sebastián, España. Cursó estudios preliminares para matricularse en arquitectura en la Universidad de Madrid antes de dedicarse al dibujo, cuyos estudios realizó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1948 Chillida viajó a París con una beca para asistir a la Cité Internationale Universitaire. Regresó a España en 1951, donde comenzó a experimentar con el hierro, la madera y el acero, materiales que destacaban en el patrimonio industrial del País Vasco. Chillida se instaló en Hernani y, en 1952, creó una fundición de hierro, aprendiendo las técnicas de un herrero local. Durante este período, continuó haciendo grabados y collages y esta actividad básica se mantuvo a lo largo de su carrera, permitiéndole explorar la forma y la línea por medio del corte en el papel. Esta técnica surgió del concepto de collage a mediados de los años 80 (las gravitaciones no sustituyeron a los collages) por un nuevo proyecto, las “Gravitaciones”, en el que Chillida eliminó el adhesivo de su collage, permitiendo que la obra quedara suspendida en el espacio. (*Hauser & Wirth*)



Martín Chirino

(Las Palmas de Gran Canaria, España, 1925 – Madrid, España, 2019)

Martín Chirino inicia su trayectoria en los años cincuenta. Heredero de la vanguardia escultórica española de la primera mitad del siglo XX, siguiendo la línea iniciada por Julio González y Pablo Gargallo, además de su particular interés por la cultura aborígen canaria (guanche).

La obra de Chirino se fundamenta en dos principios: el hierro forjado, material mayoritario de sus esculturas; y la espiral, en cuanto símbolo y solución formal recurrente a lo largo de toda su carrera. Ahí se contienen sintetizadas los fundamentos de su trabajo: la noción del plegado y desplegado, el desarrollo horizontal y vertical en el espacio y en la curvatura de un material que, en sus manos, y recuperando la tradición de la forja, se hace dúctil. La producción escultórica de Chirino se extiende y agrupa cronológicamente de acuerdo a motivos concretos, cuyo referente se encuentra siempre y en último término en la naturaleza y el mundo real, en los que insiste durante un tiempo prolongado hasta agotar todas sus posibilidades expresivas. (*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*)

Arte español contemporáneo

Esta parte de la exposición continúa donde nos quedamos con el “Arte español de mediados del siglo XX” presentado en las salas de la planta principal. Aquí nos centraremos en la obra de los artistas españoles de las generaciones posteriores, siguiendo algunas de las trayectorias del arte español desde los años 80 hasta el presente.

Aunque no se ha desarrollado ningún estilo artístico definible y homogéneo como linaje directo de sus predecesores, se puede afirmar que el gran legado transmitido a los artistas de nuestro tiempo es el puente que construyeron entre lo histórico y lo nuevo, y entre lo local y lo extranjero. La apertura a las influencias de estilos y conceptos internacionales más amplios que van desde el Arte Pop y el Minimalismo hasta el Arte Performativo y el Land Art, dentro de un fuerte respeto por las tradiciones de la historia del arte español, sigue siendo evidente en muchas de las obras contemporáneas que vemos hoy en día. Como resultado, observamos una increíble diversidad en la forma en que el lenguaje visual español continúa evolucionando, un reflejo de la continua conexión de las prácticas y el pensamiento artístico español con los del resto del mundo.

Salas V and VI: Ampliando las fronteras de la pintura



Luis Gordillo

(Sevilla, España, 1934 – Madrid, España, actualmente)

El trabajo de Luis Gordillo se desarrolla a lo largo de más de cinco décadas. Inició su trayectoria con un nuevo lenguaje pictórico que supuso un referente para toda una generación de artistas que comenzaban sus búsquedas alejados de las propuestas informalistas y conceptuales en boga. Su obra abre una nueva vía en el contexto plástico español de la segunda mitad de los años sesenta, a través de elementos como el tratamiento de la figuración en diálogo con la abstracción y en sintonía con el pop, la experimentación con fotografías, la multiplicación de imágenes disociadas repetidas en series, la imagería relacionada con materiales de los medios de comunicación, o el uso de la publicidad y el cómic.

Desde comienzos de la década de 1980, Luis Gordillo trabaja realizando principalmente series en las que aplica gestualmente la pintura sobre espacios cada vez más amplios, mostrando su obsesión por la repetición, la fragmentación y la compartimentación. (*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*)



Esteban Vicente

(Segovia, España, 1903 – Nueva York, EE.UU., 2001)

En 1919, Vicente ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando con el propósito de formarse como escultor, pero pronto decidió dedicarse a la pintura.

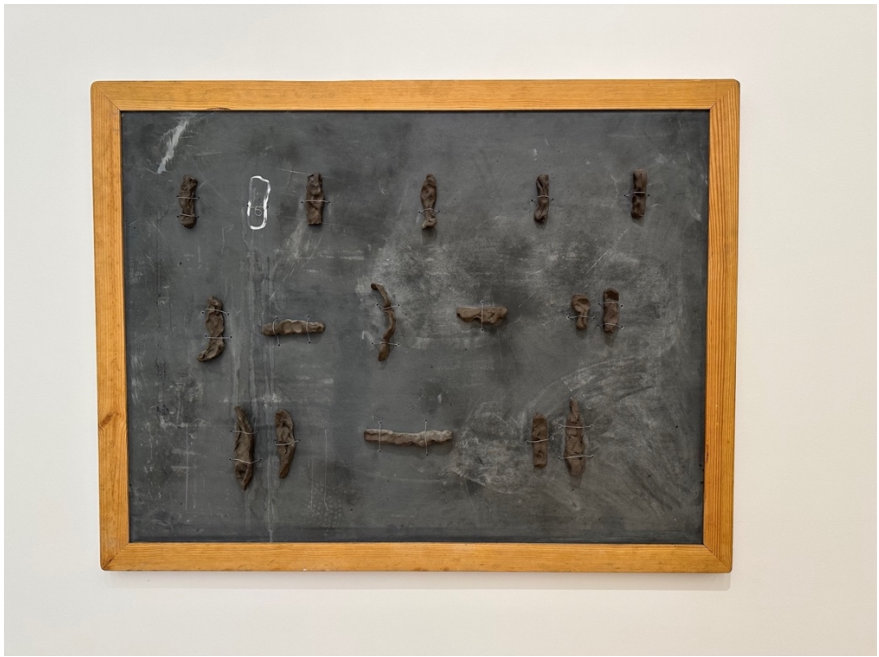
Su época madrileña está marcada por el contacto y la amistad con escritores y artistas como Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Luis Buñuel, Juan Bonafé, Francisco Borel y el polaco Wladislaw Jahl. Sus presupuestos estéticos le sitúan en el grupo que recibió el calificativo de ‘pintores poetas’, por cuanto su obra constituía un contrapunto plástico de la poesía de quienes acabarían formando la Generación del 27. Fue precisamente en dos revistas literarias, *Verso y Prosa* y *Mediodía*, donde publicó sus primeros dibujos.

En 1940 se nacionalizó norteamericano y comenzó una etapa de crisis creativa que desembocaría en su encuentro con el Expresionismo Abstracto. Vuelve a Nueva York y es allí donde se establece un diálogo con el Expresionismo Abstracto Americano, consolidando un estilo personal e inconfundible, a base de armonías cromáticas vibrantes, sobre estructuras vagamente geométricas o bien evocativas de paisajes interiores. En esos años entabló amistad con los miembros de la Escuela de Nueva York. (*Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia (extractos)*)



Joan Hernández Pijuan
(Barcelona, España, 1931 – 2005)

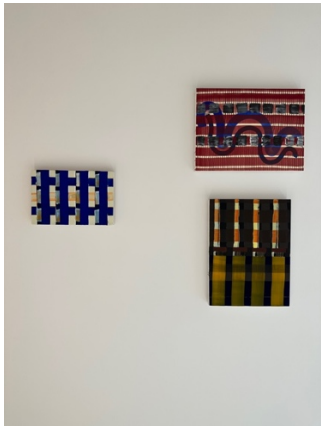
Las franjas de colores, la gradación tonal, las transparencias, las texturas y las resonancias de luz son elementos propios del trabajo del artista, a los que en los años ochenta se añadieron formas como el perfil de un ciprés, los surcos del arado o la silueta de una hoja, sin abandonar nunca la abstracción. A finales de los ochenta, Hernández Pijuan retomó el informalismo desarrollando una pintura que acabó caracterizándose por el uso de una paleta exclusivamente en blanco y negro. Con una obra atmosférica y de gran austeridad, el artista transforma la pintura en un ejercicio de espiritualidad y contemplación interior. Destaca también su faceta de grabador, con un cuidado trabajo de la trama y del elemento seriado, también monocromático. (*Museu d'Art Contemporani de Barcelona*)



Carmen Calvo
(Valencia, España, 1950)

Calvo es uno de los referentes en la conceptualización contemporánea del fragmento. Interesada por la arqueología, su obra tiene una esencia de hallazgo y de reminiscencia. La diversidad de materiales empleados en la construcción de sus obras es uno de los rasgos más personales de su obra. Elementos encontrados o, también, adquiridos en el Rastro madrileño junto a materiales como el cemento, el mármol, el cristal, el barro, el yeso y un largo etcétera forman parte de sus composiciones que se han renovado con el paso de las décadas en una evolución que le llevó a representar a España en el Pabellón de la Bienal de Venecia de 1997 junto al barcelonés Joan Brossa.

Las resonancias, reconocidas por la artista como influencias directas, de Kurt Schwitters o Joseph Cornell se aprecian en el recurso a lo objetual, la tendencia a la acumulación y la repetición rítmica presente en sus obras a las que incorpora, en muchas ocasiones, claves humorísticas. Confluencias del objeto surreal, la descontextualización Dadá y la sobriedad del Arte Povera se dan cita en sus creaciones. (*"Carmen Calvo" (excerpt), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002*)



Juan Uslé

(Santander, España, 1954 – Nueva York, EE.UU. y Saro, España, actualmente)

La pintura de Juan Uslé se basa en su experiencia de la ciudad, en concreto de Nueva York, donde se trasladó a finales de los ochenta. La percepción visual, a la vez líquida – por lo móvil y fluida – y luminosa de sus estructuras y espacios, le influyó notablemente, haciendo emerger una combinación de elementos geométricos y elementos orgánicos en sus composiciones.

Juan Uslé trabaja mezclando sus propios colores y aplicándolos mediante dispersión sobre tela, y construye así imágenes abstractas a partir de patrones geométricos, de la luz y del color. En cada una de sus composiciones combina la búsqueda de una organización y una estructura, junto con la aparición de lo inesperado.

La pintura de Juan Uslé analiza, más que expresa, el origen de sus propias imágenes basadas en la experiencia urbana. Su práctica se basa en el juego entre antítesis formales, y su obra se define así por una dinámica de opuestos. *(Galería Joan Prats, Barcelona)*



Elena del Rivero

(Valencia, España, 1949 – Nueva York, NY, EE.UU., actualmente)

Elena del Rivero es una artista multidisciplinar que trabaja en pintura y papel. Su inspiración proviene de la vida cotidiana y de lo que está a mano. Sus proyectos se desarrollan lentamente, construyendo narraciones visuales que se completan con títulos cuidadosamente seleccionados que favorecen el doble sentido.

Desde principios de los 90, el trabajo de Del Rivero ha seguido centrándose en las tareas de reparación de las obras dañadas, intencionalmente o no, durante el proceso de realizarlas. La impresión inicial que produce su trabajo puede sugerir que es autobiográfico. Cubierta por un velo de ambigüedad poética, Elena del Rivero ha elegido no revelar nunca explícitamente detalles de su vida. En lugar de ello, su obra reconoce ciertas experiencias y hechos históricos que ha presenciado a lo largo de los años. (*Galería Travesía Cuatro*)



Prudencio Irazabal

(Puentelarrá-Álava, España, 1954 – Madrid, España, actualmente)

La relación entre superficie y profundidad se convierte en asunto esencial y el color, condicionado por el paso de la luz que atraviesa las finas capas de pintura, constituye de esta forma una experiencia perceptual única. La mezcla de capas traslúcidas modela la luz incidente sin impedir que llegue hasta la tela blanca y luego emerja en la superficie. La oscilación de la distancia entre el ojo que se desplaza y la particular estratificación en un punto determinado del cuadro hacen imposible resolver la ubicación del color. Sus pinturas son transparentes y abiertas, pero mientras ofrecen unas superficies densificadas por la irradiación del color y la profundidad del espacio, están también velando el gesto y toda evidencia del proceso seguido para sugerir algo que está más allá de la pintura.

Las pinturas de Irazabal se definen por su gran luminosidad y una intensa emocionalidad creadas por medio de colores complejos y alejados de toda narración y simbolismo. Mantienen un constante desafío para unir la certeza de lo material con la poco fiable naturaleza de la percepción con el objetivo de unir imagen, materialidad y significado en el eterno empeño de pintar las cosas que no pueden ser pintadas. (*Galería Helga de Alvear*)



Alejandro Gornemann

(Madrid, España, 1964 – Denia, España, actualmente)

Trabajar con la abstracción requiere restringir considerablemente el abanico de posibilidades expresivas existentes en el campo de la pintura, y sobretodo considerando la riqueza y complejidad existente en muchas manifestaciones artísticas de hoy. Una investigación formalista de la pintura sin un mínimo planteamiento conceptual carece de contenido y expresividad. Dicho planteamiento puede manifestarse de múltiples maneras, sobretodo cuando la pintura se convierte en un medio para “ilustrar” ideas “extrapictóricas”.

Básicamente me interesa en este trabajo desarrollar una investigación de la pintura sobre la pintura y exclusivamente con pintura. No me interesa de momento emplear recursos narrativos o conceptuales (ajenos a cuestiones formales de la pintura) para complementar o reforzar el significado de los cuadros. Por este motivo son cuadros, sin títulos, carentes de referencias figurativas, y que solo empiezan a decir algo cuando el espectador es capaz de descifrar los entresijos existentes en la investigación formal los mismos. *(Alejandro Gornemann)*

Salas VII and VIII: Vuelta a las referencias clásicas: bodegones y paisajes



Miguel Ángel Campano
(Madrid, España, 1948 – 2018)

La tensión entre abstracción y figuración y el contraste entre vacíos y llenos, alcanza en la obra de Campano un componente experimental decisivo. Para lograr la quiebra de estilo, Campano revisa la tradición pictórica y toma como punto de partida algunos temas y obras de la pintura francesa, de artistas como Eugène Delacroix, Nicolas Poussin o Paul Cézanne. Con ellos, Campano emprende la construcción de una estética radicalizada, donde confluyen algunas de las líneas más enérgicas de la tradición minimalista y de las variantes gestuales de Franz Kline y Robert Motherwell, junto con alusiones a las vanguardias históricas vinculadas con el Constructivismo y el Suprematismo.

La obra de Campano se convierte en un lugar de experimentación y transgresión privilegiado, que cuestiona de manera permanente la pintura desde dentro de la propia pintura. (*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*)



José María Sicilia
(Madrid, España, 1954)

La línea poética presente en la obra del artista trasciende el carácter lírico, para adentrarse en los problemas de la visión, que Sicilia trata de manera constante desde el principio de su carrera. La búsqueda del “corazón” del cuadro a través del diálogo entre el fondo y la superficie, el uso de la luz como elemento definitorio de esa relación y la imagen como vehículo de emoción y tensión capaz de estructurar el espacio del color, son algunos de sus rasgos característicos.

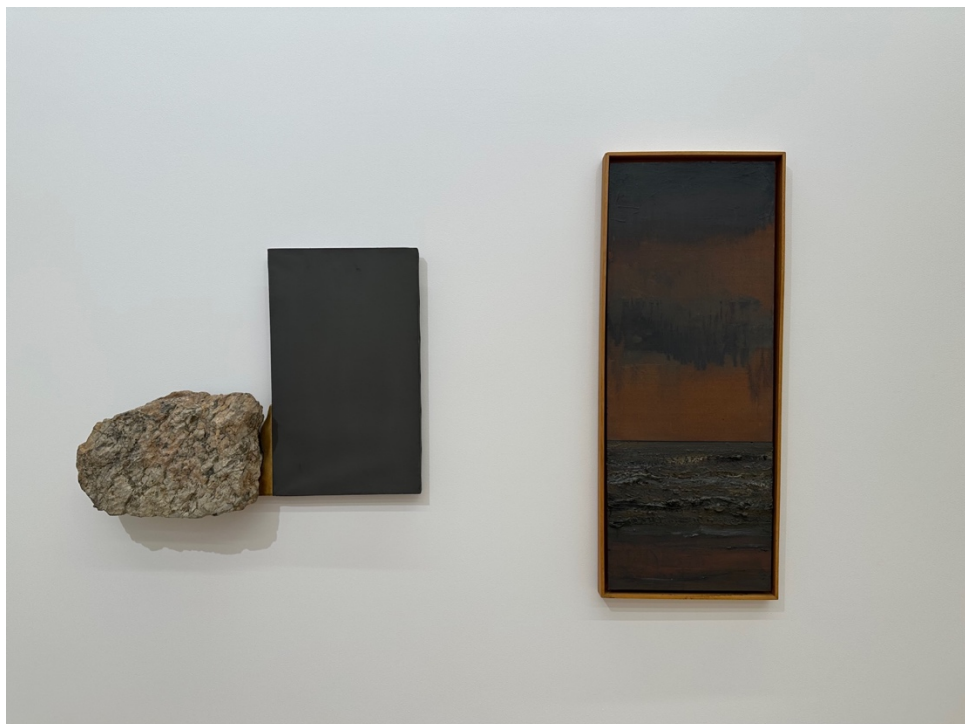
La flor, como objeto pictórico y tema de sus cuadros, le acompaña a lo largo de toda su carrera, desde los trabajos realizados en Nueva York en la década de los ochenta. En los comienzos, las flores se representan de manera matérica y gestual, pero evolucionan con el paso de los años, atraviesan diversos. (*“Sicilia in Silos” (extractos), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000*)



Miquel Barceló

(Felanitx, Mallorca, España, 1957 – Paris, Francia, actualmente)

En 1972, Miquel Barceló se mudó a Palma para estudiar en la Escuela de Artes y Oficios. Dos años después tuvo su primera exposición individual en la Casa de Cultura de Manacor. A mediados de los años setenta se trasladó a Barcelona para estudiar en la Escuela de Bellas Artes. Decepcionado por la escuela, abandonó de forma prematura para seguir su propio camino artístico. Comenzó a pintar, aplicando la pintura en capas gruesas y sometiéndola a diferentes procesos. Fue esta técnica la que se convirtió en un elemento esencial en su obra y le permitió explorar su fascinación por el comportamiento de la materia y la descomposición. (*Galerie Thaddeus Ropac, Paris*)



Perejaume
(Sant Pol de Mar, España, 1957)

Artista autodidacta, inicia su trayectoria artística a finales de los años sesenta con claras influencias de las vanguardias históricas, aunque con el paso del tiempo se convierte en un artista heterogéneo que lleva a cabo una experimentación constante en diferentes lenguajes.

Su trabajo es la unión de prácticas literarias y visuales, muchas de ellas basadas en el tema del territorio, con una obsesión frecuente —como él mismo reconoce— por el concepto de «firme», entendido como un lugar, un zócalo donde fijar las cosas, pero también en la importancia que tiene la presencia del hombre como parte del paisaje, «La presencia humana en el mundo es definitiva como nunca lo había sido», afirma el artista. La pintura, la escultura, la fotografía, la instalación, las *performances*, el vídeo, la intervención en el medio natural y, sobre todo, la escritura y las caminatas han contribuido a que su obra, llena de metáforas entre este caminar y el hecho de escribir, redefina el concepto de paisaje. (*Fundació Es Bahuard Museu d'Art Modern I Contemporani de Palma*)



César Manrique

(Lanzarote, Islas Canarias, España, 1919 – 1992)

Formalizado con una expresión matérica y abstracta, el imaginario plástico de su producción pictórica procede de las impresiones del paisaje volcánico de Lanzarote, que el artista trasmuta en una suerte de naturalismo no realista que no nace de la copia del natural sino de su comprensión emocional: «Yo trato de ser la mano libre que forma a la geología», escribió.

En 1964, se traslada a vivir a Nueva York. El conocimiento directo del expresionismo abstracto americano, del arte pop, la nueva escultura y el arte cinético, le proporcionó una cultura visual fundamental para su trayectoria creativa posterior.

A mediados de los años sesenta, coincidiendo con su traslado de residencia a Lanzarote, César Manrique impulsa en la Isla una serie de proyectos artísticos de carácter espacial y paisajístico, novedosos para la época, donde plasma su pensamiento plástico y ético. Se trata de un conjunto de acciones e intervenciones dirigidas a poner en valor el paisaje y los atractivos naturales de la Isla, que configurarán su nueva faz y su proyección internacional, y que forma parte de la transformación paisajística y la adaptación de Lanzarote a la economía del turismo. (*Fundación César Manrique*)



Guillem Nadal
(Mallorca, España, 1957)

En su exploración constante, Nadal propone cartografías sin principio ni fin que sitúan al espectador frente al abismo. El viaje es el hilo conductor de estas piezas que originan lugares experimentales de transición. El viaje, como vivencia y como metáfora, supone una huella que conecta con la memoria; un sedimento que invita a la introspección. Así, los lienzos, las tablas y los papeles que se muestran constituyen elementos únicos de un laberinto por el que adentrarse. En las obras Guillem Nadal atiende a las indicaciones que ofreció Kavafis en el poema “Ítaca” y “pide que el camino sea largo”. (*Galería Alvaro Alcázar*)



Gonzalo González
(Tenerife, Islas Canarias, España, 1952)

Ramas solitarias y desnudas, jardines aislados, flores sin pétalos, tuneras de madera, hojas de esmalte o nubes de aluminio aparecen en esta propuesta remitiendo a la naturaleza. Y es que Gonzalo González es un artista que se ha acercado a la naturaleza a través de la cultura. Sin embargo -detalló (Ramiro) Carrillo- “él no pinta paisajes porque le interesa la naturaleza, sino que pinta paisajes porque le interesa la pintura”.

En este sentido aclaró que “la pintura (y la escultura, el dibujo, la poesía y la música) de paisaje es interesante porque traduce a lenguaje la experiencia de la naturaleza, eso nos hace pensar que la misma experiencia de la naturaleza que tenemos es también algo artificial, cultural. Las formas en que el ser humano se relaciona con el entorno son formas culturales, aprendidas. Cuando hablamos de naturaleza estamos hablando de muchas cosas, y esas cosas tienen mucho que ver con discursos humanos y poco con lo que la naturaleza, por sí misma, es. A Gonzalo González le interesa todo ese tipo de discursos, en especial los que se han desarrollado en el arte a través de la práctica del paisaje”. (*“Gonzalo González, Estar aquí es todo”, 2019, Tenerife Espacio de las Artes, Ramiro Carrillo, curator*)



Armando
(Gijón, 1928 – 2002)

Armando fue un artista autodidacta criado al margen de la figura paterna y materna durante la Guerra Civil, lo que le supuso una gran cercanía con su hermano mayor, fundador de una galería de arte. Se gradúa como perito químico y técnico industrial, pero pronto, a los 28 años, es diagnosticado con esquizofrenia paranoide, lo que le imposibilita años más tarde seguir en su puesto de trabajo en una fábrica siderúrgica. Recibe entonces una pensión por incapacidad que le propicia un mayor tiempo para dedicarse a dos de sus grandes aficiones: la pintura y la música. Hasta entonces su trayectoria artística discurría en torno a paisajes naturalistas, así como representaciones de arquitectura secular y bodegones.

Sometido a terapia de electrochoque y altas dosis de medicamento en una época de premura en la práctica psiquiátrica, Armando comienza a distorsionar el ámbito representacional al que se había adherido como pintor figurativo. Entre finales de los años 50 y los 90 este corpus amplio de obras toma como referencia la presencia del hombre en el mundo: la solidaridad entre los humanos, la protección del medio ambiente y los animales así como la relación con otros seres de la galaxia. Si bien es cierto que muchas de sus notas personales y cuadernos recogen revelaciones de seres superiores que él va recibiendo y que lo alertan de catástrofes mundiales, su pintura se circunscribe a un ámbito meramente descriptivo de fenómenos celestes, casi de historiador natural. Estos fenómenos habitan en una zona de indecibilidad en la que nunca sabemos muy bien si es una estrella, un planeta o una luna, o si lo que parece un artefacto volador es, en realidad, fruto de la ingeniería humana o una nave espacial. *The Goma*



Miguel Ángel Blanco
(Madrid, España, 1958)

La naturaleza es el ámbito del trabajo de Miguel Ángel Blanco (Madrid, 1958). Su proyecto artístico y vital más importante, la *Biblioteca del bosque*, se inicia en 1985 y se compone de libros-caja que contienen, sellados con vidrios, elementos naturales - botánicos, minerales, animales, entomológicos- precedidos por unas páginas que nos introducen a esos materiales mediante dibujos, grabados o impresiones fotográficas. Los libros-caja son para el artista microcosmos, nuevos paisajes que expresan la naturaleza en toda su fenomenología y en toda su extensión geográfica y simbólica. (*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*)

Sala IX: El collage: la superposición de materiales y referencias históricas



Sara Ramo

(Madrid, España, 1975 – São Paulo, Brazil, actualmente)

Sara Ramo trabaja directamente con los elementos que conforman la cotidianidad inmediata para reconfigurarlos hasta convertirlos en presencias que resultan extrañas y ajenas. La alteración del orden natural de las cosas no es para la artista un simple ejercicio formal, sino que es la vía para producir nuevos esquemas de sensibilidad. Ramo es heredera de toda una tradición cultural que ha desafiado la concepción meramente utilitaria y cientificista del mundo contemporáneo; incorporando nociones del misticismo, la mitología y la magia, la artista problematiza la relación del ser humano con los objetos que está determinada solamente por el uso, fracturando este paradigma se generan nuevas posibilidades narrativas, que tienen consecuencias espaciales y temporales.

En *Los trabajos o el juego de la vida*, Sara Ramo nos invita a ser espectadores activos y a hacer nuestras propias conexiones, uniendo puntos y pistas que vamos encontrando a lo largo del recorrido por los espacios de la galería. A partir de una lista de 72 cuestiones, en este escenario o tablero de juego la artista reagrupa trabajos anteriores, nuevos, por hacer, gestos y tropiezos. Hay preocupaciones y ocupaciones que forman parte de la vida de cualquier artista. En este caso, Sara cuestiona la economía y la producción de obras, así como las maneras de generar sentido en un contexto cada vez más complejo. (*“Los trabajos o el juego de la vida”*, 2022, *Travesía Cuatro, Madrid*)



Miki Leal
(Sevilla, España, 1974)

Leal es conocido, sobre todo, por sus pinturas de gran formato sobre papel, pero también por sus instalaciones, grabados o cerámicas, que ayudan a crear una atmósfera particular y teatral, permitiendo distintas líneas narrativas abiertas.

El artista define su método de trabajo como anárquico ya que empieza con un boceto muy básico, posteriormente escribe la obra como si fuera un guión para partir de un lienzo en blanco, en el que pinta de atrás hacia delante, por capas con pintura muy aguada que producen veladuras que dotan a la obra de una personalidad diferente.

Bodegones, retratos, naturalezas muertas, paisajes o la historia del diseño son cuestionadas o destacadas, de manera explícita o implícita, formando su universo personal a través de su propio lenguaje pictórico, también llamado Mikitología.

Las obras de Miki Leal recrean una atmósfera teatral entre la figuración y la abstracción creando una atmósfera narrativa que invita a adentrarse en un mundo imaginario, a veces, haciendo referencias autobiográficas, donde el espectador es invitado a viajar a través los detalles de la obra. (*"Gente Conocida / Derecho a Entrar"*, 2020 (*excerpt*), Centro de Arte Contemporáneo, Málaga)



Kiko Pérez

(Vigo, España, 1982 – Madrid, España, actualmente)

Kiko Pérez es un artista gallego formado en la tradición escultórica vasca. Sus papeles pintados se conciben como pintura, pero en ellos es esencial el carácter ligeramente objetual, de construcción en capas y aprehensión de la realidad de-construida desde el punto de vista asociativo del color y la composición. La atención del autor por la producción de objetos de toda clase, su estructura y diseño funcional, son menester a la hora de elaborar sus piezas dentro del marco del sistema de arte. (*"Makulatur / Kiko Pérez, 2015"*, (excerpt) *Cristina Anglada, nosotros-art*)

El artista parece haber decidido y seleccionado poco, y aunque en realidad haya sucedido todo lo contrario, la sensación es precisamente esa. Tras una pátina de inmediatez, en la obra reside una profunda carga de reflexión; la decisión es la obra en sí, el contraste y el tejido que línea a línea, collage tras collage y papel tras papel establece un desorden de normas, modos y categorías. (*Galería Heinrich Erhardt, Madrid*)

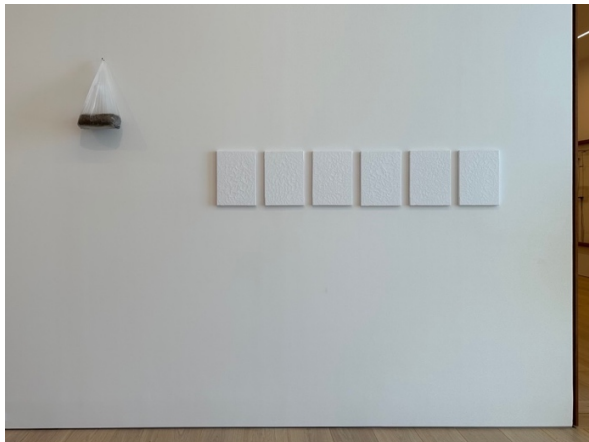


Secundino Hernández
(Madrid, España, 1975)

La diversa y enérgica práctica pictórica de Secundino Hernández se resiste a la fácil caracterización. Sus pinturas combinan hábilmente representación y abstracción, dibujo lineal y coloración, minimalismo y gestualidad. A lo largo de su carrera Hernández ha mezclado diversas referencias: una fisicalidad que recuerda a la Action Painting, la figuración abreviada de los dibujos animados y pasajes que evocan precedentes pictóricos. Esta multiplicidad estilística surge del conocimiento detallado e informado de Hernández sobre la historia del arte. Aunque sus referencias son amplias, ha desarrollado un compromiso específico con la obra de los maestros antiguos y modernos de su país natal, España, como una manera de ponerse en contacto con sus raíces personales y artísticas. Para Hernández, esas referencias son señales más que temas por derecho propio. Destiladas a las esencias de línea, color y forma, sus cuadros siempre ponen en primer plano las particularidades del medio, sus características definitorias.

En consonancia con la amplitud de sus influencias, Hernández emplea una variedad de técnicas aparentemente contradictorias, como el lavado, el raspado y el trabajo directo con tubos de pintura. Mientras que algunas obras son el resultado de una adición llamativa, sus lienzos “lavados”, por el contrario, se producen mediante la aplicación de capas y la eliminación de la pintura con una máquina de agua a presión de gran potencia. Casi de naturaleza arqueológica, este método implica cavar a través del pigmento para exponer el lienzo que está debajo, un proceso que el artista asocia con el tallado escultórico. Las pinturas resultantes tienen una dramática calidad exploratoria.
(Victoria Miro Gallery)

Sala X: Tiempo y textura

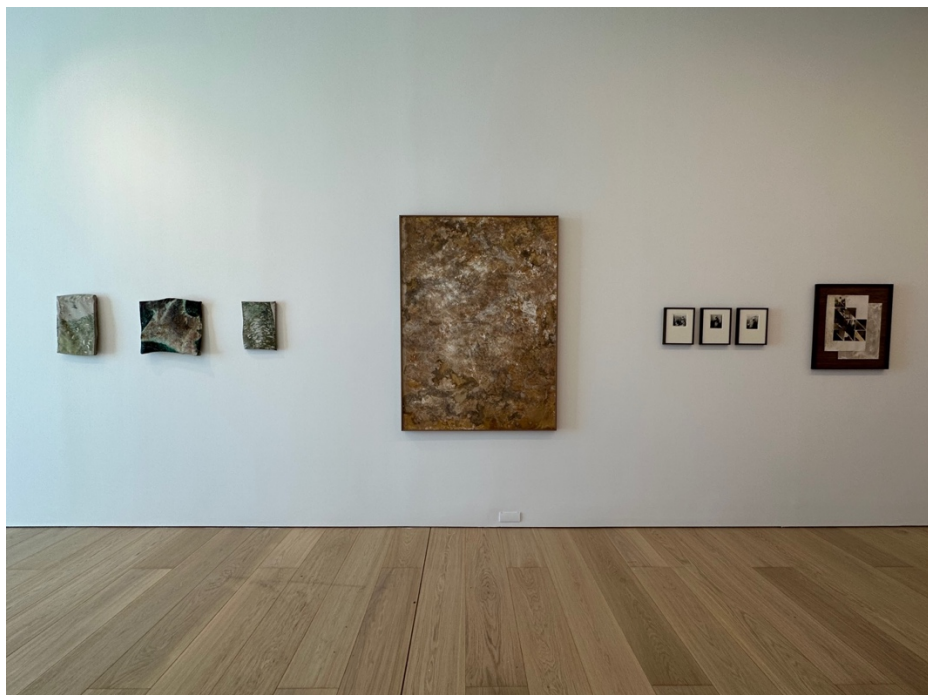


Fernando García
(Madrid, España, 1975)

Tal vez lo más sorprendente del trabajo de Fernando García sea su capacidad para construir (y para sugerir) espacios para la contemplación y la calma. Antes que físicos, son lugares mentales contruidos con contención, equilibrados y delicadamente irónicos, resultado de la experiencia vital del artista, de sus diferentes traslados, asentamientos y mudanzas entre ciudades de España y Europa. (*Centro de Arte Caja de Burgos*)

El tiempo es la medida sobre la que Fernando García articula su trabajo. No hay principio ni final, ni etapas ni períodos. Todo va sucediendo. Es el tiempo el que da forma a las decisiones y planteamientos, presenta distintos materiales, alumbra encuentros fugaces y viajes y sugiere la luz y el mar. Ahí tiene lugar la exposición. (*Galería Heinrich Erhardt*)

“Last Impressions” elaborada mediante la aplicación de 134 capas de acrílico blanco sobre yeso, una por cada día que nevó durante su estancia en Finlandia. En el lienzo se aprecian los craquelados producidos con el paso de los años.



Javier Arce
(Santander, España, 1973)

La primera etapa en la producción de Javier Arce apunta a la preocupación por la popularización de la imagen y su consumo inmediato. Retrata su inquietud desde el conflicto con lo global, lo que conecta con la lentitud de la práctica del dibujo. Desde hace más de una década, una vez instalado en su cabaña pasiega -las antípodas de lo global- el artista comienza a hablar desde lo particular y lo individual, lo que deviene en un mismo discurso crítico, sin menoscabar la disciplina del dibujo, pero esta vez reparando también en los usos pausados y gestos templados de los objetos y materiales que le rodean.

Un siglo antes, las imágenes –muchas de ellas anónimas- del fotógrafo Antonio Cavilla (1867-1908) tomadas en el África colonial (léase lo exótico desde ayer) se difundían en diarios como Blanco y Negro (vuélvase a entender: lo global por entonces). Parte de este legado, los retratos que el fotógrafo gibraltareño tomó en su estudio en Tánger, se dispone en línea a la entrada de esta exposición. Los modelos, utilizados en cartas de visita, postales o propaganda para occidente y fotografiados con ademán orientalista gracias a los telones retranqueados de su estudio, asoman hoy desde un fondo neutro en

la galería. La herencia escenográfica en este compendio de matices mantiene su presencia en el resto de obras en las que Javier Arce toma partida, como dispositivo de superposición para la construcción de un relato en origen hegemónico y que se nos presenta confuso al recuperar las placas originales del fotógrafo y analizarlas desde una mirada presente más exhaustiva.

Al margen de la ficción creada en buena parte de las imágenes a base de *atrezzo* y objetos que el fotógrafo preservaba en su estudio, más de un siglo después existe en la población islámica y bereber un régimen de uso cotidiano de estos enseres. Cuestiones como quién hay detrás del *hiyab*, qué hay en el interior de los *tajin* o la mirada desvanecida de los hombres que el fotógrafo retratara, necesitarían de un revelado adicional. Javier Arce ha dibujado con nitrato de plata un personaje de Cavilla que, junto a una *handira*, suspende sobre un palo de caña; o calca con químicos propios de la era analógica patrones del pavimento *chino cordobés*. Pero utiliza también mecanismos de la era postfotográfica, como el croma que relega detrás de un jaique *Ida ou Nadif* o el ratón para recortar y generar collages que acaba por ordenar con manos humanas. Ha recopilado y utilizado elementos y materiales que ha trabajado en las montañas de Siroua, como la luz que dibuja la vegetación sobre los papeles, pero que, bajo un mismo sol, alcanza a traspasar una celosía que le permite establecer un patrón de capas y superposiciones en el espacio expositivo. Todo un entramado para abordar contrastes entre lo local y lo global, lo natural y lo construido, lo instantáneo y el reposo; en definitiva, una confrontación entre realidad y ficción. (*"Javier Arce: Montaña, trigo, tigre"*, 2019, *The Goma, Madrid*)



José Díaz
(Madrid, España, 1981)

Desde sus comienzos, el mundo pictórico de la obra de José Díaz ha estado profundamente imbuido tanto de referencias históricas como de un reconocimiento de la ardiente circulación de imágenes de la era digital. Su tema es la ciudad y, más específicamente, la experiencia de su ciudad natal, Madrid. Es un punto de referencia desde hace mucho tiempo en su producción abstracta y ha evocado temas tan variados como la tradición barroca de España y los túneles manchados de humo de la circunvalación de la ciudad. Las superficies antes oscuras y densamente estratificadas de las pinturas antiguas dan paso ahora a una claridad sin precedentes. Su ciudad sigue siendo su telón de fondo, pero su práctica actual, enraizada no tanto en los materiales como en los datos, está más cerca del flujo de lo espontáneo que del peso de lo heredado. *(Javier Hontoria, Art Forum, 2016)*



Patricia Gómez (Valencia, España, 1978)
María Jesús González (Valencia, España, 1978)

“Desde el año 2002 trabajamos desarrollando proyectos que tratan de rescatar la memoria de lugares inmersos en procesos de desaparición o abandono. A través de la intervención en el interior de edificios deshabitados, llevamos a cabo un trabajo de exploración fotográfica y estampación por arranque de grandes superficies murales, con el objetivo de extraer un registro material de su estado, y generar, en último término, un archivo físico y documental que permita conservar las huellas y la memoria de lugares que van a dejar de existir.” (*Patricia Gómez and María Jesús González, Bombas Gens*)

“El Centro de Internamiento para Extranjeros de Fuerteventura fue creado en 2003 y está situado en un antiguo cuartel de la Legión. Es la mayor instalación de este tipo en España y uno de los más grandes de la Unión Europea. Fue cerrado en 2012 y actualmente no alberga a ningún migrante, aunque mantiene las infraestructuras y una dotación policial permanente. Conservaba un gran número de testimonios escritos sobre las paredes de las celdas, donde se desarrolló la primera fase del proyecto (mayo-junio 2014).”



Carlos Sagrera

(Madrid, España, 1987 – Leipzig, Alemania, actualmente)

Las obras de Carlos Sagrera son interiores; diferentes espacios de una casa donde el tiempo parece haberse detenido. Los espacios evocan asociaciones con el pasado y, como espectador, uno se pregunta si los interiores realmente existieron o si fueron creados simplemente por la imaginación del artista. Es posible que reconozcamos los muebles y objetos de los años 50 y 60, el período en que los abuelos de Sagrera amueblaron su hogar, donde el artista también vivió durante la mayor parte de su infancia.

El deterioro doméstico que proviene del uso habitual deja huellas en los muebles, los suelos, las paredes y el techo. Las rutinas y los hábitos de quienes ocupan el espacio dejan señales de vida. Estos patrones o huellas aparecen en las pinturas; reconstrucciones fluidas e incompletas de espacios a los que ya no es posible acceder, pero, a través de esta recreación, casi parecen táctiles. Un instante en el lento proceso de desvanecimiento de recuerdos de los lugares que alguna vez fueron tan familiares. (*Arróniz Arte Contemporáneo*)

Salas XI and XII: El cuerpo. Arquitectura y espacio físico



Daniel Canogar
(Madrid, España, 1964)

“La memoria y su pérdida son un tema central en mi trabajo. Si no tuviéramos recuerdos, estaríamos condenados a un presente amnésico, carente de perspectiva temporal. (En *“Osarios”, 2001*) Huesos humanos son liberados del laboratorio de los arqueólogos y flotan ingrávidos. A través de la fotografía los huesos adquieren una nueva vida.”
(*Daniel Canogar*)



Jaume Plensa
(Barcelona, España, 1955)

El trabajo de Jaume Plensa se centra en la figura humana, en la que confluyen dos vectores esenciales: la materia y la palabra. Al principio de los años ochenta, cuando iniciaba su trayectoria, su escultura era antropomorfa, con volumetrías expresionistas de hierro forjado o fundido que nos transportaban a paisajes humanos de ecos totémicos y primitivos. (*Museu d'Art Contemporani de Barcelona*)



Bernardí Roig
(Palma de Mallorca, España, 1965)

Su trabajo multidisciplinar (escultura, video, dibujo, pintura, textos) es una reflexión obsesiva sobre el aislamiento, la pulsión erótica y el deseo a través de un destilado lenguaje de herencia minimalista y conceptual y que sitúa a la representación de la figura humana en el epicentro de su problemática. Sus obras obsesivas e inquietantes, se pueden entender como dispositivos de soledad en las que está presente la urgencia de “hablar desde la imposibilidad del habla”, tratando de encontrar figuras e imágenes para un tiempo desquiciado.

Todos sus trabajos tratan el mismo argumento: la cárcel del cuerpo y la ceguera de la mirada, emblema de las facultades cognitivas. Figuras situadas siempre en un contexto que amplifica las estancias, mantienen una enigmática relación con el espacio que asume las connotaciones de un vacío potenciado por la acción irritante de la luz, saturándose de tensión física y encarnando el lugar de un no-evento. (*Institut d'Estudis Baleàrics*)



Pepe Espaliú
(Córdoba, España 1955 – 1993)

Pepe Espaliú nace en Córdoba en 1955 en un entorno familiar relacionado con la joyería y la orfebrería y estudia en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal. Posteriormente amplía su educación en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla para trasladarse finalmente a Barcelona a principios de los años 70. El contacto con la actividad artística de la capital catalana y el clima de libertad que vive en ella serán fundamentales para su práctica artística.

A finales de la década se muda a París en donde entra en contacto con la escena artística internacional y marcará su encuentro con las figuras y el trabajo de Lacan y Barthes que marcarán profundamente su obra.

En los años 80 comienza su relación con La Máquina Española, la galería sevillana alrededor de la cual se genera un importante núcleo de vanguardia artística. En breve expone también en París, Amsterdam o Nueva York. Su trabajo se va alejando de la pintura para explorar cada vez mas la escultura que aborda con un lenguaje personal y único y que entra en relación directa con la renovación internacional que se está produciendo en esos momentos. Pero también dibuja, escribe o realiza acciones. La conexión entre todas estas disciplinas es evidente en la creación de una serie de imágenes simbólicas personales que serán el eje fundamental de su obra de madurez.

En 1990 descubre que es seropositivo y la enfermedad marcará los últimos y febriles años de su vida: nuevos ciclos escultóricos y sobre todo el “Carrying Project” que centrará su ultimo año de vida, primero con la performance en San Sebastián y luego en Madrid y que tendrá una enorme repercusión mediática. (*“Pepe Espaliú. In These Twenty-Five Years” (excerpt), garcía galería, Madrid, 2018*)



Juan Muñoz

(Madrid, España, 1953 – Ibiza, España, 2001)

Muñoz forma parte de la primera generación de artistas que reintroducen la figuración en la escena artística y posee además una extraordinaria habilidad para urdir narraciones en atmósferas cargadas de teatralidad. En su obra existe una gran tensión entre los espacios irreales y los tangibles, con referencias al mundo de la magia, la ilusión y el misterio. Sus figuras, entre las que se encuentran acróbatas, enanos, bailarinas y personajes orientales, poseen una presencia física extraordinaria. El silencio, la soledad y la incomunicación adquieren un especial protagonismo en su creación artística... (*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*)

A pesar de la naturaleza a menudo inquietante de su obra, Muñoz reconoció la amplia gama de emociones de la condición humana de manera constante. Desde lo absurdo e irracional hasta lo conmovedor y humorístico. Mostrada individualmente y en grupos, la figura, inspirada en muñecos ventrílocuos, enanos y payasos de saco de boxeo, es una presencia constante en su trabajo. (*Guggenheim*)



Aitor Ortiz
(Bilbao, España, 1971)

Vive y trabaja en Bilbao, donde después de cursar estudios técnicos en imagen y sonido decide dedicarse a la fotografía. Su actividad profesional como fotógrafo de arquitectura cuya autoría es ajena a él, convive con su faceta artística desarrollada a mediados de los años 90, donde la arquitectura imaginada -construida a partir de espacios reales, a veces anónimos o abandonados- fue durante un tiempo su principal temática.

Ortiz concibe la construcción y la desconstrucción de la imagen como el punto de partida en su creación. El espacio creado es el resultado de su intervención sobre la realidad mediante fotografías de edificaciones retocadas digitalmente y tratadas con infografía para ofrecer una visión inquietante, atemporal, del objeto, evitando su reconocimiento. Sus trabajos son concebidos en series para desarrollar, así, de forma exhaustiva, diferentes aspectos de un motivo espacial. Desde una perspectiva analítica, concibe el proceso como un elemento de tanta importancia como el resultado final: disecciona el objeto arquitectónico, reconstruyéndolo, aleja la imagen obtenida del puro reconocimiento formal y se centra en el espacio. (*Fundación Es Baluard Museu d'Art Modern I Contemporani de Palma*)



Chema Alvargonzález

(Jerez de la Frontera, España, 1960 – Berlin, Alemania, 2009)

Con una obra de marcado carácter conceptual, su trabajo alterna sobre todo la fotografía, las instalaciones y la escultura. Las intervenciones en edificios, las instalaciones con neones y las cajas de luz son algunos de los soportes que Alvargonzález emplea para presentar su trabajo, siempre alrededor de un eje común: luz-palabras-formas-arquitectura-espectador. Detrás de su obra siempre hay un profundo proceso de investigación, con referencias a la sociología, la filosofía o la antropología. Los espacios urbanos y el papel del hombre en la sociedad actual constituyen preocupaciones fundamentales de este artista a partir de las cuáles experimenta con la luz natural o artificial. La luz ha desempeñado un papel importante en su producción artística, la utiliza como medio para reflexionar sobre la sociedad actual y el propio devenir humano. El artista ha declarado que parte de la intuición entendida como luz que ilumina caminos que permanecían oscuros. (*Fundación Es Baluard Museu d'Art Modern I Contemporani de Palma*)



Isidoro Valcárcel Medina
(Murcia, España, 1937)

Isidoro Valcárcel Medina es uno de los autores más relevantes del arte conceptual español. En sus inicios en el ámbito de la pintura ya aparece la idea de *espacio*. La ciudad, el viaje, el paseo, o como el propio artista ha denominado, “la passeggiata” han sido fondo, escenario y objeto de muchas de sus obras, desde los años 70 hasta la actualidad.

Relojes es el registro fotográfico de los calendarios callejeros de Madrid de los 365 días del año 1973. Un recorrer por el espacio urbano que se une aquí a la idea del tiempo es una constante en la obra de Valcárcel Medina. (*ProyectoSD*)



Cristina Iglesias
(San Sebastián, España, 1956)

Cristina Iglesias ha mostrado un decidido interés por redefinir lo escultórico como un campo expandido para cuestionar lo objetual en sus relaciones con lo espacial y lo arquitectónico. Sus esculturas se integran con la arquitectura del lugar en el que se ubican, estableciendo un juego en el que la realidad y la apariencia se entrelazan.

Creaciones que generan de este modo sugerentes mundos ficticios y abandonan sus fines utilitarios para convertirse en escenografías que propician una observación reflexiva. Intersecciones entre lo natural y lo cultural, sombras, cascadas, remolinos y follajes, en las que la idea de refugio resulta la metáfora más recurrente.

La trayectoria de esta artista se caracteriza por una incesante inquietud en el estudio de una gran diversidad de materiales (alabastro, tapiz, cristal, resina, aluminio, bronce, hierro, cemento, madera, hormigón...) e incluso el agua aparece como un elemento escultórico más, protagonista de algunos de sus proyectos públicos. (*"Cristina Iglesias: Metonymy"* (extracto)), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013)



Susana Solano
(Barcelona, España, 1946)

Si bien Solano ha realizado a lo largo de su vida obras abstractas sobre papel, fue en el año 1979 cuando comenzó a crear la escultura por la que es más conocida. Su primera exposición individual fue en 1980 en la Fundació Joan Miró de Barcelona, e incluyó un grupo de esculturas en latón y madera y lienzos cosidos a modo de tapices murales. Posteriormente, su obra continuó abarcando una gama de materiales típicamente asociados con la escultura modernista, como el hierro, acero, plomo, vidrio y malla de alambre. Sin embargo, a través de sus manipulaciones y yuxtaposiciones de estos materiales, su escultura se desarrolló para volverse más evocadora de estructuras que se encuentran en la naturaleza o en entornos domésticos, como un puente o una mesa. Se centró en sus posibles significados simbólicos al crear obras formalmente rigurosas e imponentes en escala y materialidad.

Solano construye sus esculturas abstractas de metal como receptáculos cerrados autónomos, que a menudo recuerdan jaulas, en las que el inaccesible espacio interior juega un papel esencial. Además, sus obras a escala humana a menudo están hechas a mano; Las huellas de sus procesos, como las marcas de soldadura, pliegues, manchas y arañazos, son frecuentemente visibles en la superficie. (*Guggenheim*)

En sus múltiples viajes por África y Asia, Solano ha entrado en contacto con procedimientos en desuso y con modos de facturar ya tan solo presentes en pequeñas regiones. Por ello, en estas obras también se da una reflexión ecológica sobre la progresiva extinción de la producción artesanal frente a su vertiente industrial. De igual manera, estos viajes son un material inagotable de inspiración para la artista que le han permitido acercarse a aquellas verdades esenciales comunes a todos los seres humanos sobre las que se construye su escultura. (*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*)

Sala XIII: Poesía concreta



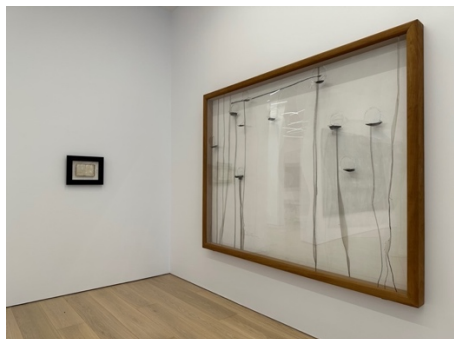
Joan Brossa

(Barcelona, España, 1919 – 1998)

Poeta libertario, crítico, desafiante, Joan Brossa ha sido productor de una obra que trasciende toda clasificación. Una vez tras otra en libros, exposiciones y obras escénicas, sus piezas han disparado certeras a la conciencia del espectador, mientras críticos y comisarios a menudo han pasado de puntillas sobre la transcendencia del mensaje.

Algo que Joan Brossa dejó bien claro fue que tenía un fuerte espíritu crítico, y que su ética y buen hacer se regían por éste. Esto fue así desde sus inicios y así se percibe en los escritos para *Dau al Set*, en sus radicales creaciones escénicas y en los objetos que creó a partir de los años setenta. En sus propias palabras, “si no pudiera escribir, en momentos de euforia sería guerrillero, en los de pasividad prestidigitador. Ser poeta incluye las dos cosas”.

Manuel Guerrero argumenta en *Joan Brossa o la revolta poética* que la obra de Brossa está entroncada en una cultura revolucionaria asociada a la tradición republicana y anarquista, y que manifiesta la nostalgia de una infancia feliz vivida en la Catalunya republicana. Al mismo tiempo, muestra un enfrentamiento radical con la cultura oficial del franquismo y la necesidad de romper con los tiempos oscuros de la dictadura. Así, utopía y alienación constituyen los opuestos de una obra dialéctica que quiere enraizarse con la realidad. *Nogueras Blanchard (extractos)*



Jordi Alcaraz
(Calella, España, 1963)

Jordi Alcaraz es un creador en el intersticio que separa la poesía visual y la proyección conceptual, con una propuesta de aproximación metafórica al objeto. Alcaraz experimenta con materiales frágiles presos de un cierto lirismo –el agua, el vidrio, el espejo, el libro– para trabajar relaciones de tensión entre la materia y tejer un discurso en torno al volumen, el lenguaje y el tiempo. Su obra, que trasciende el límite entre disciplinas, es un alegato a favor de la obra inacabada y el arte como ficción.

Jordi Alcaraz se inició en el mundo del arte a través de la escultura y el grabado y, más tarde, incorporó la pintura. No obstante, su inconfundible estilo reside en la fusión de diferentes técnicas y disciplinas. En sus obras la materia toma una importancia capital, Alcaraz juega con ella, la transforma, la manipula, la mezcla, la altera y la deja fluir, pero, sobre todo, la pone al servicio de las ideas. Con ironía, frescura y lirismo, y sin dejar de lado la belleza estética, este artista multidisciplinar pone frente al espectador objetos artísticos que invitan no solamente a la reflexión sino al goce estético. (*“Jordi Alcaraz: Esborradís”, Can Framis Museum, Barcelona, 2017*)

Sala XIV: Un elefante en la habitación



Martí Cormand

(Barcelona, España 1970 – Nueva York, EE.UU., actualmente)

Tal y como el propio artista explica: El título (*Un elefante en el Prado*) proviene de un artículo de Peio H. Riaño publicado el 10 diciembre de 2017 en “El Español” donde se explica una de las escenas más fascinantes e inéditas de la Guerra Civil: el traslado de casi un centenar de vitrinas del Museo de Ciencias Naturales al Prado. Entre otros animales había un elefante, el único que no tenía vitrina. El Gobierno de la República decidió que el Prado era el mejor lugar para proteger los fondos de otros tantos museos. Aunque mientras en el Ministerio señalaron al Prado como el refugio ideal, sus pinturas salían huyendo desde hacía meses en camiones por la falta de seguridad. Una semana antes del bombardeo, el Museo se vació de miles de pinturas que fueron rumbo a Valencia, y luego a Ginebra, vía Figueras. El traslado fue orquestado por Josep Renau.

La idea de “Un elefante en el Prado” sugiere también la expresión inglesa “elephant in the room” («elefante en la habitación») que hace referencia a una verdad evidente que es ignorada o pasa inadvertida. También se aplica a un problema o riesgo obvio que nadie quiere discutir. Temas del pasado mal solucionados vuelven, y salen a la luz en el presente, para ser inevitablemente discutidos.

El trabajo de Cormand atestigua la coalescencia del tiempo, o más bien, de un pasado intangible que solo puede ser captado en el presente a través de la intuición. Según el artista, nuestro presente reafirma el concepto de “eterno retorno”, la idea de que nuestra existencia es de naturaleza cíclica en lugar de lineal. Estas imágenes también se convierten en un subproducto de la temporalidad enredada en el ciberespacio, donde Cormand a menudo deriva su material de origen. (*“Martí Cormand: Un elefante en el Prado”, 2019, Espacio Minimo, Madrid*)



Javier Arce
(Santander, España, 1973)

La primera etapa en la producción de Javier Arce apunta a la preocupación por la popularización de la imagen y su consumo inmediato. Retrata su inquietud desde el conflicto con lo global, lo que conecta con la lentitud de la práctica del dibujo. Desde hace más de una década, una vez instalado en su cabaña pasiega -las antípodas de lo global- el artista comienza a hablar desde lo particular y lo individual, lo que deviene en un mismo discurso crítico, sin menoscabar la disciplina del dibujo, pero esta vez reparando también en los usos pausados y gestos templados de los objetos y materiales que le rodean. (*"Javier Arce: Montaña, trigo, tigre"*, 2019, *The Goma, Madrid*)



Francisco José de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, España, 1746 – Burdeos, Francia, 1828)

Disparate de bestia, de la serie *Disparates*: El elefante está inspirado en un dibujo que Goya hizo a finales del siglo XVIII, posiblemente a raíz de que trajeran a Madrid un elefante indio. La estampa transmite ese asombro que los animales de lugares exóticos provocaban en la gente a principios del siglo XIX, y se ha interpretado como una referencia al llamado Manifiesto de los Persas (por un escrito en el primero de sus artículos sobre las costumbres de “los antiguos persas”) el cual llevó a la derogación de la Constitución de 1812 y a la restauración borbónica de Fernando VII en 1814. En la lámina se muestra a unos hombres con túnicas orientales que sostienen un libro abierto y un arnés con cascabeles con la intención de atraer a un elefante que está en un espacio circular que recuerda a una plaza de toros.

Se trata de una de las cuatro láminas que se prepararon pero no se recogieron en la primera — y póstuma — edición de *Los proverbios* de Goya publicada por la Academia de San Fernando en Madrid en 1864. (*Metropolitan Museum, New York*)

Sala XV: Los desastres de la guerra



Francisco José de Goya y Lucientes

(Fuendetodos, España, 1746 – Bordeaux, Francia, 1828)

Aunque Francisco de Goya vivió y trabajó en los siglos XVIII y XIX, la capacidad de expresión de su obra, desenfadada y sin complejos, ha hecho que muchos le declaren “el padre del Arte Moderno”. La serie de grabados *Los desastres de la guerra*, que influyó en las generaciones posteriores y en el presente, sigue siendo un ejemplo sorprendente de esta importante contribución al arte.

Ver y oír

Cuando el gran crítico de arte australiano Robert Hughes reseñó una exposición de Goya en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1989, escribió que “Goya nos habla con una urgencia que ningún artista de nuestro tiempo puede reunir”. Tenía razón: Goya se siente como nuestro contemporáneo. Esto se debe, en parte, a las abyectas y horripilantes planchas de sus *Desastres de la Guerra* que, en retrospectiva, parecen anticipar las atrocidades de los conflictos mecanizados que marcaron el siglo XX. Para muchos, los grabados de Goya proporcionan incluso un ejemplo pionero de reportaje de guerra duro y de primera mano: por ejemplo, la plancha 44 de la serie, se titula “Lo vi”.

Aunque no se publicaron hasta 1863, los Desastres datan de la segunda década del siglo XIX, cuando Goya ya era un artista maduro con reputación de brillante pintor de la corte y satírico. Años antes, en 1793, había sufrido una misteriosa enfermedad, tal vez una serie de apoplejías, que lo dejaron con una sordera permanente. Esto tuvo un profundo impacto en su arte, que se volvió cada vez más visionario y extraño, podría decirse que allanó el camino para la visión nihilista del mundo expresada en los Desastres de la Guerra.

Pero fueron las turbulencias, penurias y la depravación de la ocupación napoleónica de España durante La guerra de la Independencia Española (1808-14), cuando el hermano de Napoleón, José Bonaparte, fue proclamado Rey, lo que en realidad impulsó a Goya a hacer la serie. En octubre de 1808, a la edad de 62 años, Goya fue convocado por el general José Palafox y Melci a Zaragoza, capital de la provincia de Aragón, no lejos de su lugar de nacimiento, donde se había formado como artista. Palafox se había convertido en un héroe nacional después de inspirar a miles de españoles a resistir a las tropas francesas que habían sitiado la ciudad. Lo que Goya presencié allí proporcionó el punto de partida para la serie, que comenzó dos años después, alrededor de 1810.

Durante la década siguiente, se convirtió en un álbum con una portada inscrita con las siguientes palabras: “Las fatales consecuencias de la Guerra Sangrienta en España con Bonaparte”.

Salvajismo y sufrimiento

Incluso a día de hoy es difícil mirar los Desastres, pues Goya cataloga la brutalidad y las consecuencias fatales de la guerra de una manera sumamente descarnada, controvertida e inquebrantable. La serie se divide en tres grupos: grabados de “desastres” de guerra en respuesta a la invasión napoleónica de España; un registro de la hambruna en Madrid de 1811-12, en la que murieron más de 20.000 personas; y un “capítulo” final de los llamados caprichos alegóricos que se burlaban del gobierno represivo de Fernando VII, que regresó a España como rey en 1814.

Hay muchas escenas de salvajismo y sufrimiento, incluyendo un conocido grabado en el que tres cadáveres mutilados y desnudos son atados a un solo árbol. En otro lugar, vemos a un soldado cortando con su espada la ingle de una víctima bocabajo, así como otro cadáver desmembrado, esta vez empalado en el tronco de un árbol. Todas las huellas de este baño de sangre están acompañadas por lacónicas leyendas, que se suman al tono generalmente desesperado.

“El impacto de las escenas es increíble”, dice Juliet Wilson-Bareau, historiadora de arte independiente y una de las principales expertas en Goya. “Cada una es una poderosa y original obra de arte por derecho propio, pero vinculada a las demás con un tema común, incluyendo la forma en que sus títulos, comentarios breves, preguntas o gritos de indignación, las conectan y documentan entre sí. La agrupación de la serie en tres “capítulos” le da al conjunto un propósito y sentido de ritmo”.

Goya debió esperar vivir para ver la publicación de sus Desastres, pero el despótico gobierno de Fernando VII lo hizo imposible. “Wilson-Bareau explica que “bajo su régimen represivo y reaccionario, no había forma de que Goya pudiera publicar su conjunto de grabados que denunciaban tan claramente toda la violencia y todo el abuso de poder”.

Aún así, después de su publicación póstuma, los Desastres demostraron ser enormemente influyentes, inspirando a artistas como el alemán Otto Dix, así como a Dalí y Picasso, y, más recientemente, a los hermanos británicos Jake y Dinos Chapman, que compraron una edición completa de los grabados y los “desfiguraron” añadiendo rostros grotescos y caricaturescos. Incluso el fotógrafo de guerra Don McCullin reconoce una deuda: “Cuando tomaba fotos en la guerra, no podía dejar de pensar en Goya”.

La genialidad de los Desastres es tal que trascienden las particularidades de La guerra de la Independencia Española y sus secuelas para sentirse universales y contemporáneos. Tal vez esto se deba a que, como dijo el escritor británico Aldous Huxley en 1947, “Todo lo que Goya nos muestra son los desastres y las miserias de la guerra, sin nada de la gloria o incluso el pintoresquismo”. (*“Los desastres de la guerra de Goya: La verdad sobre la guerra al descubierto”* (extractos), Alastair Sooke, *BBC Culture*, Julio 2014)

Instalaciones presentes en el edificio:

En pasillos, rellanos, ventanales y en el patio de entrada al edificio se han ubicado estratégicamente varias obras de arte que conectan el interior al exterior y viceversa, que abordan los temas principales de las exposiciones y que nos obligan a detenernos un instante en lugar de correr de una sala a otra.

Área de recepción: aquí es donde están nuestras oficinas y donde le damos la bienvenida al 20/21.

Estantes del pasillo: los estantes de cristal permiten que entre luz al pasillo que lleva a las salas de eventos, detrás de la recepción; también es un lugar en el que descubrir pequeñas exposiciones de objetos o instalaciones específicas.

Rellano inferior de la escalera: la larga pared que discurre a lo largo del primer tramo de escaleras hasta el piso superior invita a las obras de arte que resulten especialmente efectivas en espacios horizontales; por ejemplo, panorámicas de paisajes o series de cuadros.

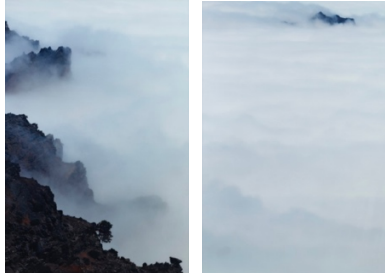
El mirador: este ventanal situado tras la parte inferior de la escalera parece el sitio ideal para colocar un banco y disfrutar de las vistas, pero es probable que el lugar del banco lo ocupe ya una obra de arte. *El mirador* es un lugar en el que se ubican obras de arte especialmente seleccionadas por su profundo vínculo con el entorno, no solo para contextualizarlas en el paisaje que las ha inspirado, sino también para hacerlas visibles a los viandantes.

Rellano superior de la escalera: desde la parte de arriba de la escalera, al mirar por la ventana, nos encontramos con la poco habitual visión de otra ventana, y es que el rellano ofrece una clara visión de la instalación *El faro*. La pared se convierte en una ubicación interesante para que otra obra interactúe con esta peculiar circunstancia.

El Faro: un balcón exterior en la planta alta, para obras de arte especiales que utilicen la luz como medio; el espacio se convierte en una especie de faro, visible desde lejos o desde cerca, tras la ventana interior del rellano.

Patio: por si no había reparado en ella al entrar al patio del edificio, no se pierda la escultura exterior entre la entrada y la salida.

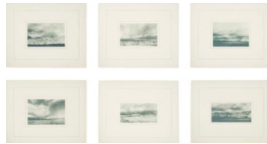
Área de recepción



Axel Hütte

(Essen, Alemania, 1951)

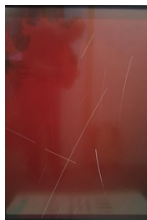
“La Palma”, 2005



Gerhard Richter

(Dresden, 1932 - Colonia, Alemania, actualmente)

“Kanarische Landschaften II”, 1971



Sharon Harper

(Stamford, CT, 1966 - Cambridge, MA, EE.UU., actualmente)

“La Palma”

Estantes del pasillo



Fernando García
(Madrid, España, 1975)
“Juguete (para S. y N.)”, 2022

El proyecto de Fernando García *Juguete (para S. y N.)* se concibe a partir de la deconstrucción de una mirada y una ubicación. Puede dividirse en diferentes fases, cada una de las cuales corresponde a diferentes planteamientos de la propia obra y a la imaginación de García. Por un lado, tenemos el concepto y la ubicación de los tres entornos en los que se enmarca la obra: la isla de La Palma, el museo y la exposición para la que se creó específicamente *Juguete (para S. y N.)*. Por otro lado, el proyecto invita a lecturas formales que no solo dependen de lo geográfico, sino también de las referencias artísticas de la obra y su contexto. Lecturas que aluden directamente a la deconstrucción, a la historia de la escultura, pero lo hacen en clave popular y de proximidad. Por último, la tercera «fase» del proyecto hace hincapié en la idea de un regalo u ofrenda, algo destinado y pensado para alguien en especial, con todas las vicisitudes que eso entraña.

De esta manera, y a partir del concepto arquitectónico del museo, de su propia naturaleza estructural y formal, la propuesta de Fernando García intenta «duplicar» la mecánica arquitectónica del edificio. Como si esa escultura expuesta en un lugar tan específico devolviera un eco, un reflejo de lo que la rodea.

A partir de la historia de los fundadores y de sus explicaciones durante la visita al museo, García recrea un relato que es a veces ficticio y a veces literal, que da pie a la construcción de elementos fragmentados, ordenados en función de modelos esculturales fundamentados en la idea de Chillida de jugar con los conceptos. La idea del espacio, presente en la naturaleza arquitectónica y muy visible en el proyecto del museo de La Palma, es un punto de partida conceptual que permite a García crear composiciones modulares que llenan, vacían, dividen y separan, generando una obra modular con tres piezas diferentes que, a su vez, se duplican para ocupar el largo y ancho de la exposición.

Siguiendo los pasos de la obra de García y su exploración sistemática del contexto en el que trabaja, llegamos a la relación entre la arquitectura del continente que alberga las obras, el museo, su arquitectura, y el pueblo de Porís de Candelaria, en La Palma. Estos cubos de madera, que conjugan la llamada «alta cultura» (escultura de vanguardia) y la idea del arte popular (una influencia clave en la obra de García), presentan estructuras interiores como las de una casa, rematadas con elementos de la imaginación del artista que se reparten por cada uno de los módulos una vez se descomponen.

Las imágenes de Porís de Candelaria también responden a un concepto del vacío y de la luz. Es una ubicación natural, una cueva que ejerce de continente de otra estructura que, a su vez, alberga otros elementos arquitectónicos menores.

El proyecto se completa con una serie de obras sobre papel, un grupo de instrucciones, medidas y todo tipo de notas sobre cada una de las culturas, así como una nueva serie de obras de Fernando García sobre libros de poesía simplificados. En este caso, a partir de los libros de poemas de Félix Francisco Casanova, García elabora una nueva versión de sus libros de poesía intervenidos y simplificados.

Rellano inferior de la escalera y El Mirador



Dibujos españoles

**Antonio Saura, Manuel Rivera, Luis Feito, Rafael Canogar
Antoni Tàpies, Luis Gordillo, Eduardo Chillida**



Martín Chirino

(Las Palmas de Gran Canaria, España, 1925 – Madrid, España, 2019)

Viento, de Martín Chirino, se reúne en su ubicación con la energía del viento, enfrentando lo natural y lo creado por el hombre.

Rellano superior de la escalera y El Faro



Bernardí Roig
(Palma de Mallorca, España, 1965)

La obra de Bernardí Roig *Ejercicios para tener frío en Canarias* (2014), con su título que alude a las islas, es una instalación inaugural ideal para aportar luz y calidez a esta estructura de nueva construcción. Dentro, en el rellano superior de la escalera, otra obra de Roig, *Cabeza arrancada a los ejercicios de repulsión* (2005), se expone entre las dos ventanas situadas encima del patio de entrada.

Patio



Alberto Peral

(Santurce, España, 1966 – Barcelona, España, actualmente)

“Serie Mitad, Pieza 4”, 2017

Peral hace uso de figuras geométricas, esferas, triángulos, rombos, trapecios, como elementos de un vocabulario formal a partir del cual elabora proyectos que se adaptan al espacio donde son expuestos. Objetos e instalaciones que esconden, en su aparente simplicidad, mecanismos de precisión y sistemas de construcción complejos, situando la mirada del observador en un territorio de dobles sentidos y juegos visuales. (*Ana Mas Projects, Barcelona, 2017*)