COLECCIÓN BANCO
DE ESPAÑA

EDICIÓN A CARGO DE

YOLANDA ROMERO

CONSERVADORA DEL BANCO DE ESPAÑA

MADRID, 2019

BANCO DE ESPAÑA
Eurosistema

CATÁLOGO RAZONADO
VOLUMEN 3

PINTURA
FOTOGRAFÍA
DIBUJO
ESCULTURA
1950–2018
L/Z

COLECCIÓN BANCO DE ESPAÑA

COLECCIÓN BANCO DE ESPAÑA

COLECCIÓN BANCO DE ESPAÑA

El Banco de España se ha distinguido desde sus orígenes por el apoyo a las artes en distintos contextos y con objetivos diversos. En las obras que conforman su colección de arte confluyen las más variadas y ricas sensibilidades estéticas que se han ido desgranando a lo largo de los siglos. Ya desde la fundación del primer predecesor del Banco de España, el Banco de San Carlos, el encargo a Francisco de Goya de una serie de retratos, que hoy representan el *sancta sanctorum* de nuestros fondos artísticos, daba testimonio de esta intención por destacarse en el ámbito del patrocinio de las artes y del deseo de dejar constancia de su historia. En aquellas obras iniciales, el fabuloso genio creativo por el que más tarde Francisco de Goya sería reconocido en todo el mundo se desplegaba en paralelo a la gestación de un proyecto que desembocaría, años después, en la creación de la institución que hoy ejerce sus funciones monetarias y supervisoras en el marco común europeo. El Banco, al tiempo que proporcionaba un nuevo espacio para el desarrollo de la economía nacional, se mostraba ya entonces abierto a la creación artística más audaz, pero también a la que mejor podía representar el espíritu de la propia entidad, algo que queda reflejado en la extraordinaria galería de retratos que forma el núcleo de los fondos artísticos y representa la memoria visual y el rostro humano de la propia entidad.

La Colección Banco de España ha cumplido un papel fundamental en términos de representatividad, de reputación y de memoria no solo de la institución, sino del propio lugar de donde surge: la España que transita entre el mundo de la primera modernidad y el contexto global actual. A través de ella se puede realizar una profunda cata por la historia del arte en nuestro país, su papel institucional y las variaciones en el coleccionismo, el gusto y los significados que cada una de las obras cobra con el paso del

tiempo. Como el propio edificio central de Cibeles, completado a lo largo de más de un siglo, la Colección Banco de España es una sucesión de estratos, unos simultáneos, otros sucesivos, que nos devuelven, más de dos centurias después de su inicio, el rico relato que recoge este catálogo razonado. Si en sus orígenes podemos asistir a la formalización visual de una mentalidad ilustrada que celebra ciertas ideas cargadas de modernidad y progreso a través de los retratos de personajes distinguidos por su aportación a la entidad, en adelante la colección se vuelca asimismo hacia el apoyo del arte como reflejo del sentido de responsabilidad pública de la institución. El mecenazgo que ya infundía la mentalidad ilustrada, y que ha sido una de las fuentes de inspiración de la colección, supone un retorno a la sociedad de aquello que la representa y que le pertenece a través del marco del arte, del apoyo a creadores que, con el paso de los años, se han distinguido como finos observadores y analistas de su tiempo.

El modelo de coleccionismo público del Banco de España, con la llegada de la democracia moderna, se convirtió en un referente para otras colecciones públicas o privadas de carácter corporativo, que veían en esta una pauta a seguir: se apostaba por artistas jóvenes y consagrados, se abrían las puertas a la tradición y, al mismo tiempo, a la más estricta modernidad desde una nueva mirada profesionalizada. En ese sentido, la colección refleja también un momento en que el sistema del arte español lanza al mundo un nuevo mensaje de modernidad y de progreso que no deja de mirar, gracias a sus importantes fondos históricos, al pasado y a la tradición. Es destacable en ese sentido el esfuerzo de los sucesivos conservadores y responsables de la colección, que con criterio afinado y una mentalidad abierta han mostrado su capacidad para reconocer el talento artístico, predecir las oscilaciones del mercado y apostar por la excelencia a través de las sucesivas adquisiciones. Fruto de aquel afán por dotar de sentido y sistematizar la contribución de la Colección Banco de España a la historia del arte español fue la edición en 1985 del anterior catálogo, reeditado en 1988 y dedicado exclusivamente a pintura, que permitió a numerosos especialistas conocer en profundidad y valorar justamente este legado.

Con el ingreso de España en el euro, entrado el siglo XXI, la colección no podía dejar de reflejar el nuevo estatus de la institución que la dota de sentido. En buena lógica, los fondos se internacionalizaron para generar un diálogo entre la creación local y lo más avanzado del ámbito internacional. De ese modo, en las dos últimas décadas hemos asistido al enriquecimiento de los fondos artísticos, que sin duda se destacan por su identidad propia entre el conjunto de colecciones de bancos miembros del Eurosistema, con los que el Banco de España ha iniciado recientemente procesos de colaboración y un fructífero intercambio en los ámbitos de la difusión, la conservación, el coleccionismo y las iniciativas de mecenazgo.

Era, por tanto, un compromiso ineludible la publicación de un nuevo catálogo que actualizase el anterior en ámbitos muy diversos. En primer lugar, recuperando la destacable aportación de quienes contribuyeron a él hace más de tres décadas, pero también incorporando nuevas voces que lanzan una mirada más contemporánea sobre una colección que no ha dejado de crecer, una colección que es más compleja pero también más rica. Además, estos volúmenes cuentan con otro valor añadido, pues al campo de la pintura se unen otros medios artísticos que forman la colección, como la escultura, el dibujo o la fotografía, evitando taxonomías más allá de la innegable calidad artística y del valor documental de todas las piezas recogidas.

La Colección Banco de España es un cruce entre pasado y futuro, es el lugar imaginario y al mismo tiempo tangible donde se condensan y entrecruzan narraciones fundamentales de nuestra historia: de la institución, del país y del propio arte. Esperamos que esta edición sirva para que los ciudadanos, el público interesado y los especialistas puedan disfrutar del patrimonio común que el Banco de España pone ahora a su alcance.

Pablo Luis Hernández de Cos
Gobernador del Banco de España

UNA COLECCIÓN AL HILO DE LA HISTORIA[1]

La Colección Banco de España es el resultado de un patrimonio artístico acumulado a lo largo de más de doscientos años de historia. Se trata de un amplísimo conjunto de obras —cuyo número supera las cuatro mil quinientas— que, si bien posee un valor artístico diverso, sin duda representa un gran testimonio histórico. Aunque una buena parte de estas obras, especialmente las adquiridas con anterioridad al siglo XX, no llegaron a la institución con la voluntad de constituir una colección de arte, con el paso del tiempo han configurado una de las colecciones corporativas más ricas de nuestro país y del Sistema Europeo de Bancos Centrales.

El origen de este conjunto patrimonial arranca con los encargos que el Banco de San Carlos, fundado en 1782, realizó a varios artistas de la época, en plena efervescencia ilustrada. A estos fondos iniciales se fueron sumando los procedentes del Banco Español de San Fernando y el Banco de Isabel II, de cuya fusión surgirá, en 1856, el Banco de España, designado ya con su nombre actual. De esta manera, los fondos artísticos de la institución fueron enriqueciéndose con la incorporación de nuevas obras. Desde el momento fundacional hasta nuestros días, la colección ha seguido creciendo a distintas velocidades gracias a la labor de mecenazgo que el Banco ha mantenido de forma continuada; en la actualidad, su riqueza y diversidad se ven reflejadas en distintos medios: pintura, dibujo, escultura, instalación, fotografía, obra gráfica y numerosos elementos que pertenecen al ámbito de las artes decorativas.

Este catálogo razonado se ha planteado como una ampliación del editado en 1985 y reeditado en 1988 que, impulsado por el conservador del Banco de España de aquel momento, José María Viñuela, contó con la colaboración de Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, entre otros. En aquella edición, que constituye el primer intento de abordar el estudio de la colección de pintura del Banco de una manera sistemática y científica, se catalogaron trescientas veintidós obras de ciento sesenta y ocho artistas. En la edición actual,

[1] Este texto es un extracto del ensayo introductorio de Yolanda Romero publicado en el volumen 1 de este catálogo razonado.

el campo de estudio se ha extendido a la escultura, el dibujo y la fotografía, dejando para investigaciones futuras las artes decorativas y el riquísimo gabinete de estampas. El resultado final se ha materializado en tres volúmenes que reproducen más de mil cuatrocientas obras de casi quinientos autores, lo que refleja el crecimiento que los fondos patrimoniales del Banco experimentaron desde finales de los años ochenta a nuestros días.

El tomo I recoge las obras de arte producidas desde el siglo XV hasta la primera mitad del siglo XX, organizadas cronológicamente, mientras los tomos II y III se centran en lo realizado desde ese momento hasta nuestros días, siguiendo en este caso un orden alfabético de autores. La edición incluye dos ensayos introductorios de Javier Portús, jefe de Conservación de Pintura Española del Museo del Prado y gran conocedor del patrimonio artístico del Banco; un ensayo de la historiadora del arte Isabel Tejeda; una entrevista a José María Viñuela, conservador del Banco de España entre 1982 y 2015, a quien se debe en buena parte la formación de la colección de arte contemporáneo; y un texto introductorio de quien suscribe estas líneas que analiza los momentos clave de la colección y su especificidad. Junto a estos textos el lector encontrará, además de la reproducción de las obras, comentarios sobre estas. En unos casos se han respetado y actualizado los realizados por Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, pero la gran mayoría son nuevos encargos que han recaído sobre un amplio equipo de especialistas, a los que agradecemos su magnífica implicación en el proyecto. El catálogo incluye, asimismo, biografías de los gobernadores o personajes vinculados con la historia de la entidad bancaria que componen la galería de retratos elaboradas con gran rigor por especialistas del Archivo Histórico del Banco de España. También se incluyen las biografías de los artistas. Se han elaborado fichas catalográficas de las obras y obtenido nuevas imágenes, una labor ingente para la que ha sido necesaria la implicación de restauradores, fotógrafos, documentalistas, diseñadores, editores y el equipo al completo de la División de Conservaduría, que ha demostrado su tesón, profesionalidad y amor por estas obras de arte custodiadas y conservadas por el Banco de España.

En definitiva, un enorme esfuerzo colectivo que tiene como objetivo esencial contribuir a la investigación, difusión, conocimiento y disfrute de este patrimonio público por la sociedad, los especialistas y los amantes del arte, en general, así como entre los propios empleados del Banco.

Yolanda Romero
Conservadora del Banco de España

PINTURA
FOTOGRAFÍA
DIBUJO
ESCULTURA
1950–2018
L/Z

19

BIOGRAFÍAS

465

ENGLISH TEXTS

527

LISTA
DE OBRAS

533

ÍNDICE
ONOMÁSTICO

538

AUTORES
DE LOS TEXTOS

542

PINTURA, ESCULTURA, DIBUJO, FOTOGRAFÍA
1950–2018
L/Z

CARMEN LAFFÓN (21)
DIEGO LARA (24)
MIKI LEAL (28)
DAVID LECHUGA (30)
FRANCISCO LEIRO (31)
JOCHEN LEMPERT (32)
CARLOS LEÓN (34)
JOSÉ DE LEÓN (38)
SOL LEWITT (40)
CARLOS LIZARITURRY (42)
GUILLERMO LLEDÓ (43)
LLUÍS LLEÓ (46)
ROBERT LLIMÓS (47)
MARIA LOBODA (48)
RICHARD LONG (50)
EVA LOOTZ (53)
MAIDER LÓPEZ (55)
FRAN LÓPEZ BRU (58)
ROGELIO LÓPEZ CUENCA (60)
FRANCISCO LÓPEZ HERNÁNDEZ (66)
FRANCISCO LÓPEZ QUINTANILLA (71)
ANTONIO LORENZO (74)
JOÃO LOURO (75)
CRISTINA LUCAS (77)
JONAS MAAS (82)
JORGE MACCHI (84)
CHEMA MADOZ (86)
JOSÉ MALDONADO (88)
LUIS MARSANS (90)
ALICIA MARTÍN (91)
CIRILO MARTÍNEZ-NOVILLO (93)
MIREYA MASÓ (94)
ANTONIO MAYA CORTÉS (98)
LUIS MAYO (99)
SANTIAGO MAYO (101)
REMIGIO MENDIBURU (102)
ASIER MENDIZABAL (103)
JOËL MESTRE (106)
JOSÉ MARÍA MEZQUITA (107)
JOAQUÍN MICHAVILA (110)
JUAN MIEG (111)
MANOLO MILLARES (112)
MITSUO MIURA (114)
FRAN MOHINO (118)

JONATHAN MONK (119)
MIQUEL MONT (121)
CARLOS MONTAÑO (126)
PEDRO MORA (128)
PEDRO MORALES ELIPE (131)
RUTH MORÁN (135)
JUAN LUIS MORAZA (137)
FELICIDAD MORENO (138)
LUIS MOSCARDÓ (144)
MANU MUNIATEGIANDIKOETXEA (145)
VIK MUNIZ (148)
NICO MUNUERA (150)
BLANCA MUÑOZ (154)
LUCIO MUÑOZ (156)
ANTONIO MURADO (158)
LOURDES MURILLO (160)
ANDRÉS NAGEL (162)
BRUCE NAUMAN (164)
MIQUEL NAVARRO (166)
JUAN NAVARRO BALDEWEG (168)
EDGAR NEGRET (172)
GREGORIO DEL OLMO (174)
YVES OPPENHEIM (175)
CARMELO ORTIZ DE ELGEA (177)
PANCHO ORTUÑO (178)
JESÚS MARÍA (*KUTXU*) OTAMENDI (180)
JORGE OTEIZA (182)
JOAQUÍN PACHECO (184)
PABLO PALAZUELO (190)
LUIS PALMERO (198)
JESÚS PALOMINO (202)
PERICO PASTOR (206)
JOÃO PENALVA (207)
MIGUEL PEÑA (208)
ALBERTO PERAL (209)
ÁLVARO PERDICES (214)
PEREJAUME (216)
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA (222)
JOANA PIMENTEL (226)
VICTOR PIMSTEIN (228)
CARMEN PINART (230)
JOSÉ PIÑAR (232)
ALEIX PLADEMUNT (236)
JAUME PLENSA (238)
AMBRA POLIDORI (240)
EDUARDO PONJUÁN (241)
ANA PRADA (242)
GONZALO PUCH (246)
JORGE QUEIROZ (248)
MANOLO QUEJIDO (250)
ISABEL QUINTANILLA (256)
ALBERT RÀFOLS-CASAMADA (258)
SARA RAMO (260)
AGUSTÍN REDONDELA (262)
SANDRA REIN (263)
CAIO REISEWITZ (265)
EDUARD RESBIER (268)
GABINO REY (272)
JORGE RIBALTA (273)
JAVIER RIERA (285)
MIGUEL RIO BRANCO (288)
JOAQUÍN RISUEÑO (290)
MANUEL RIVERA (291)
JUAN CARLOS ROBLES (294)
ANTONIO ROJAS (296)
MARÍA LUISA ROJO (298)
PEDRO G. ROMERO (299)
ÁLVARO DE LA ROSA MAURA (302)
IÑIGO ROYO (304)
FRANCESC RUIZ (306)
ALFREDO SADA (310)
JOAQUÍN SÁENZ (312)
MANUEL SÁEZ (313)
MANUEL SALINAS (314)
ÁNGELES SAN JOSÉ (316)
NÉSTOR SANMIGUEL DIEST (319)
EDUARDO SANZ (322)
JULIÃO SARMENTO (324)
ADRIAN SAUER (326)
ANTONIO SAURA (328)
JUAN CARLOS SAVATER (332)
ADOLFO SCHLOSSER (334)
EUSEBIO SEMPERE (336)
SANTIAGO SERRANO (338)
SOLEDAD SEVILLA (346)
DAN SHAW-TOWN (352)
JOSÉ MARÍA SICILIA (353)
SANTIAGO SIERRA (356)
FERNANDO SINAGA (358)
BRIDGET SMITH (360)
SUSANA SOLANO (361)
ALBERTO SOLSONA (362)
ANTONIO SOSA (364)
JESÚS RAFAEL SOTO (366)
MONTSERRAT SOTO (368)
FRANCISCO SOTO MESA (375)
ÂNGELO DE SOUSA (376)
KUNIÉ SUGIURA (378)
MIKA TAJIMA (380)
YOSUKE TAKEDA (382)
ANTONI TÀPIES (385)
JORDI TEIXIDOR (388)
WOLFGANG TILLMANS (392)
PACO DE LA TORRE (395)
FRANCESC TORRES (396)
XAVIER TOUBES (398)
IGNACIO TOVAR (400)
PEP TRUJILLO (404)
JUAN UGALDE (406)
IGNACIO URIARTE (412)
DARÍO URZAY (415)
JUAN USLÉ (418)
EULÀLIA VALLDOSERA (423)
JAVIER VALLHONRAT (425)
XAVIER VALLS (428)
PABLO VARGAS LUGO (430)
XESÚS VÁZQUEZ (432)
DANIEL VERBIS (433)
PIETER VERMEERSCH (438)
VICENÇ VIAPLANA (441)
ESTEBAN VICENTE (444)
DARÍO VILLALBA (448)
MANUEL VIOLA (451)
JOSÉ MARÍA YTURRALDE (452)
SIMON ZABELL (454)
PETER ZIMMERMANN (456)
FERNANDO ZÓBEL (458)
HEIMO ZOBERNIG (460)
EDWIN ZWAKMAN (463)

NOTAS A LA CATALOGACIÓN

El VOLUMEN 3 recoge las obras de pintura, dibujo, escultura y fotografía de la Colección Banco de España desde 1950 hasta 2018, organizadas por orden alfabético de autores (de la K a la Z).

Todas las obras reproducidas van acompañadas por una ficha técnica o catalográfica que contiene la siguiente información: autor, título y datación de la obra; técnica y medidas; número de catalogación; ubicación y contenido de inscripciones, firmas y etiquetas; procedencia y año de adquisición por parte del Banco de España o de sus predecesores, en cuyo caso se especifica expresamente; exposiciones en las que ha participado la obra; referencias bibliográficas; y observaciones con diversos datos de relevancia. Las imágenes se acompañan de un comentario crítico firmado por las iniciales del autor. Asimismo, las biografías de los artistas y de los personajes retratados van firmadas con las iniciales de los especialistas que las han elaborado. La relación de los autores de los comentarios y biografías, junto con una reseña curricular, aparece en las páginas 542-543 de este volumen.

A continuación, se detalla el contenido, función y criterios con los que se ha elaborado cada uno de los apartados de las fichas técnicas para una mejor comprensión de los datos ofrecidos.

AUTOR
En cada obra se especifica el nombre del autor siempre que esté reconocido. En los casos en los que se desconoce el dato, la obra viene firmada como «Anónimo». Cuando no es posible confirmar la autoría de la obra pero hay fundamentos para atribuirla a un determinado artista, se especifica el nombre y, entre paréntesis, «(Atribuido)». En los casos en que la pieza es obra del taller del artista, también queda reflejado entre paréntesis, así como cuando se trata de una copia. Junto al nombre del artista se especifica el lugar y fechas de nacimiento y, en su caso, de defunción. Cuando se desconoce esta información aparecen signos de interrogación. Al final de este volumen figura una biografía curricular de los artistas con referencias bibliográficas de relevancia.

TÍTULO
Se especifica el título original de la obra dado por el artista, conservando el idioma original, siempre que se conoce el dato y ha sido confirmado. En muchos casos, el título figura en inscripción en el reverso de la obra. En otros casos, el título ofrecido es fruto de un trabajo de documentación e investigación por parte de los especialistas.

FECHA
Junto al título, se especifica la fecha de realización de la obra que, en muchos casos, ofrece el autor o está reflejada en inscripciones. Cuando no se conoce con exactitud el dato, la fecha o intervalo de fechas vienen precedidas por la abreviatura latina *c.* (circa o hacia).

TÉCNICA
Se especifican tanto los materiales empleados para la realización de la obra como su soporte.

MEDIDAS
Tras la técnica, se ofrecen las dimensiones de la obra sin marco o pedestal en centímetros, primero la altura, luego el ancho y, por último, la profundidad en el caso de esculturas u obras tridimensionales.

NÚMERO DE CATÁLOGO
Es la referencia de la obra de los archivos del Banco, que permite el registro y localización de la obra. Figura con la abreviatura «Cat.» seguida de una letra que remite al género de la obra —P de pintura, E de escultura, D de dibujo y F de fotografía—, y una secuencia numérica separada por guion bajo. Por ejemplo: Cat. P_621.

FIRMAS, INSCRIPCIONES Y ETIQUETAS
Se especifica la ubicación de la firma manuscrita, que puede estar tanto en el anverso como en el reverso de la obra, y la transcripción exacta entrecomillada de las inscripciones manuscritas y/o mecanografiadas en etiquetas, respetando en todos los casos la ortografía original.

FECHA DE ADQUISICIÓN
Se aporta el año en que fue adquirida la pieza. Todas son adquisiciones por parte del Banco de España excepto las obras en las que se especifica que fueron adquiridas por alguno de sus predecesores —Banco de San Carlos, Banco de San Fernando, Banco de Isabel II—. Asimismo, se detalla si se trata de un encargo al artista, con su correspondiente fecha.

PROCEDENCIA
Respecto a la procedencia, se mencionan las colecciones o propietarios a los que ha pertenecido la obra antes de formar parte de la Colección Banco de España.

OBSERVACIONES
En este apartado se detallan otros datos de relevancia que pueden aportar información suplementaria y significativa sobre la obra, como por ejemplo si existen distintas copias, si la obra se conoce por otros títulos o información histórica sobre la procedencia o adquisición de la pieza.

EXPOSICIONES
Por orden cronológico se enumeran las exposiciones individuales o colectivas en las que la obra ha estado presente con el título de la exposición, la institución o entidad promotora, el lugar y la fecha de la muestra.

BIBLIOGRAFÍA
Cada ficha recoge las referencias bibliográficas de interés sobre la obra y los catálogos en los que se ha reproducido, indicándose autor o autores, título, editorial, lugar y año de edición.

PINTURA
FOTOGRAFÍA
DIBUJO
ESCULTURA
1950–2018
L/Z

CARMEN LAFFÓN

(Sevilla, 1934)

LA COLECCIÓN Banco de España posee seis obras de Carmen Laffón, entre las cuales hay tanto paisaje, como bodegón y retrato, los tres géneros que esta pintora minuciosa y poética ha sabido explorar en una larga trayectoria de más de medio siglo. *Sevilla* (1962), una obra fechada a inicios de la década de 1960, representa un paisaje de la capital andaluza pintado desde un terrado: una ciudad que se ofrece desde arriba silenciosa y exultante de luz. Laffón coloca en primer plano un bodegón de clara composición zurbaranesca, entre cuyos objetos se encuentran algunos identificados tanto con Sevilla como con abalorios femeninos, como una mantilla de blonda y un ramo de azahar. Esta pintura puede servir como síntesis e ilustración del trabajo de una artista que, si bien en la última década ha ido deshaciendo sutilmente las formas con su pincelada más abierta, ha conservado una gran coherencia expresiva e iconográfica: se mantiene en la elección de motivos cotidianos, humildes, que baña de una luz dorada para insuflarles emoción.

A partir de la década de 1990 Carmen Laffón comienza a introducirse en la escultura, fundamentalmente el bronce, material que es común en otros artistas realistas españoles de su generación. Frontal y con fuertes referencias pictóricas, *Armario de bronce I* (1995) retrata en esta sencilla alacena los mismos objetos que pueden encontrarse en sus pinturas. Con una de sus hojas abiertas, ofrece de forma minimalizadora la humilde vajilla de una familia modesta, el pan de cada día. Son sencillos objetos ordenados, que el crítico de arte Francisco Calvo Serraller retituló «Almarios» porque, según escribió, «están cargados de presencias invisibles, de fantasmas que se escapan por sus entreabiertas puertas».

I. T.

Sevilla

1962

Óleo sobre lienzo,
100,3 x 145,3 cm

Cat. P_283

Fdo.: «Carmen Laffón-Sevilla 62» [Ángulo inferior centro izquierdo, anverso]; «SEVILLA // CARMEN LAFFÓN» [Reverso]

Adquirida en 1982

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993).

BIBL.: Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985.

Armario de bronce I

1995

Bronce patinado,
71 x 43,3 x 30 cm

Cat. E_151

Adquirida en 2015

EXP.: «Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español», Centro José Guerrero (Granada, 2017).

BIBL.: Pedro Morales de Elipe y Agustín Valle, *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español*. Granada: Centro José Guerrero, 2017.

DIEGO LARA

(Madrid, 1946-1990)

LA COLECCIÓN Banco de España posee veintitrés piezas de Diego Lara pertenecientes a una serie de *collages* realizados sobre cartón reciclado. De esta manera, la serie se construye a partir de una fotografía en blanco y negro sobre la que el artista aplica una mancha de óleo blanco. En ella es posible identificar los *modus operandi* en los que se reconoce la figura de Diego Lara: su labor como coleccionista de imágenes, la simplicidad de sus composiciones, su gusto por lo artesanal y su capacidad para generar imágenes versátiles a partir de los elementos —y las tipografías— más simples. En esta serie de *collages*, Lara hizo uso, junto a las fotografía de paisajes en blanco y negro, de otras instantáneas procedentes de lenguajes populares como el cómic y la publicidad, incorporando en sus composiciones motivos tan diversos como Mickey Mouse o un anuncio de Alka-Seltzer. Entre las series realizadas por el artista en la década de 1980 se encuentran *Sin título (Fortune)* (1987), *Sin título (Gran Vía)* (1987) y *Sin título (Chinos)* (1988-1989).

Si bien su trabajo como diseñador gráfico tuvo una amplia repercusión, es su producción como artista la que siempre ha permanecido en un segundo plano, más silencioso, en una posición de «invisibilidad» elegida por él mismo. Sin embargo, sus *collages* y objetos, así como las composiciones realizadas con ceras, óleos, recortes y tipografía, constituyen un importante legado para adentrarse en el lenguaje formal ideado por el artista. Con ocasión de la antológica celebrada en La Casa Encendida en el año 2012, y en la que se presentaron alrededor de cien *collages*, la comisaria Amaranta Ariño se refería a Lara como «alguien que tiene una capacidad especial para seleccionar tipografías e imágenes», destacando su mirada singular y siempre atenta al mundo de las imágenes.

Con objeto de una muestra póstuma organizada en la Galería Buades en los meses de septiembre y octubre de 1992, será el historiador Juan Manuel Bonet quien escriba en relación a su producción: «Briznas de una obra, pavesas, casi nadería: aguantan el paso del tiempo. Un poco al modo de los *Merz* schwittersianos o de las cajas de Cornell, los *collages* y objetos de Diego Lara son el fruto del encuentro con materiales comunes, de imágenes con las que se identifica, a las que convierte en páginas de su diario».

EXP.: «En la torre. Diego Lara», Torre de los Guzmanes (Sevilla, 1994).

BIBL.: Gonzalo Armero *et al.*, *Diego Lara (1946-1990)*. Madrid: El Viso y Fundación "La Caixa", 1990; Fernando Mendoza y Kiko Rivas, *En la torre. Diego Lara*. Sevilla: Ayuntamiento de la Algaba, 1994; Amaranta Ariño *et al.*, *Be a Commercial Artist*. Madrid: This Side Up y La Casa Encendida, 2012.

B. H.

1

2

3

4

5

6

Sin título

1989

Collage (impresión fotomecánica) y *gouache* sobre cartón reciclado, 18 x 18 cm c/u (x 23)

Cat. D_115 a D_137

Fdo.: «Diegolara 1989» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquiridas en 1992

1. Sin título (Señora años 40)
2. Sin título (Li'l Abner por Al Capp)
3. Sin título (Diamante)
4. Sin título (Caída bicicletas)
5. Sin título (Niña)
6. Sin título (Maiakovski por Rodchenko)
7. Sin título (Esquiadores)
8. Sin título (All Capp)
9. Sin título (Scrambled Letters)
10. Sin título (Coche)
11. Sin título (New Quick)
12. Sin título (Señora con gafas)
13. Sin título (Steve Canyon)
14. Sin título (Barca en puerto)
15. Sin título (Pillsbury's Best)
16. Sin título (Margherita Ligure)
17. Sin título (Señora en bañador)
18. Sin título (Caballos-ciervos-tigres)
19. Sin título (Camello)
20. Sin título (Interior Sra. en sofá)
21. Sin título (Used-espiral)
22. Sin título (Mondrian's pipe & glasses)
23. Sin título (Dos monolitos)

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

MIKI LEAL

(Sevilla, 1974)

Beau Brummell

2008

Acrílico y acuarela sobre papel,
111 x 76 cm

Cat. D_337

Sello de autor: «MIG [ilegible]
ANGEL [ilegible] AL ORTEGA
[Estampado en forma de círculo];
«74» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2012

ESTA OBRA pertenece a su época más precoz, tras el éxito de su exposición «Balada Heavy», y supuso su primera aparición en Madrid, después de sus fulgurantes inicios en su Sevilla natal con la llamada Richard Channing Foundation. En esta obra se encuentran todos los rasgos esenciales de su práctica. Es una pintura fresca, aunque el medio sea el papel, con ritmo, con motivos sencillos, pero con ese punto de intriga que la hace tan atractiva. Quizá, Miki Leal, gran aficionado al jazz, al pintar recrea la estructura melódica de sus temas de cabecera y, aparte de generar memorables estribillos, siempre deja estrofas abiertas que incitan a esperar la explosión final que remate la composición.

La iconografía en la que se inspira y que está presente en su trabajo es muy variada pero reconocible. No faltan motivos traídos de la herencia pop, del modo de vida norteamericano, de la música e incluso de su interés por la filosofía. Pero Leal sabe pasarlos por el tamiz de sus experiencias, de sus vivencias y apegos, con su atrevimiento tan característico, y esas notas de color pasionales, que nos indican que estamos ante un pintor de la escuela sevillana. En el siglo XXI, pero en Sevilla. La mezcla de ingredientes no puede ser más variada, más global.

Beau Brummell (2008) participa de las características comentadas. La temática nos acerca al mundo del dandismo, de la moda, pero encarada con ese punto de arrogancia que quizá el autor esté adquiriendo para sí mismo de su representado: un miembro de la corte inglesa, nacido a finales del siglo XVIII, que consiguió ganarse la amistad del príncipe de Gales gracias a su estilo y actitud. De él se dice que era una persona ingeniosa, exhibicionista, original, con buen gusto y con una personalidad arrolladora. Quién sabe si no estamos ante el *alter ego* del artista, que pinta al llamado «ministro de la moda» pero sin representarlo. Lo importante es lo que representa, no su persona. Esto podría ser una metáfora del trabajo de Miki Leal, en el que prima lo intangible sobre lo que se ve.

J. P. S.

DAVID LECHUGA

(Madrid, 1950)

TRAS experimentar, en los años ochenta, con esculturas realizadas principalmente en madera tallada, ensamblada y policromada, que aluden formalmente a ciertos rasgos del primitivismo y del primer cubismo, en la década de 1990 crea una serie de obras realizadas con maderas y materiales reciclados policromados. Estas obras tienden a la bidimensionalidad de lo pictórico, como es el caso de *Abandonar el recuerdo del tiempo* (1990), que custodia el Banco de España.

R. D.

Abandonar el recuerdo del tiempo

1990

Pintura sintética y madera sobre tabla (restos de puerta y madera), 123,8 x 107,8 x 5 cm

Cat. P_473

Fdo.: «ABANDONAR EL RECUERDO DEL TIEMPO // 1990 // LECHUGA» [Parte inferior izquierda, reverso]

Adquirida en 1991

FRANCISCO LEIRO
(Cambados, Pontevedra, 1957)

Estatua

1992

Madera tallada, poliéster, pintura sintética y bombillas, 225 x 129 x 47 cm

Cat. E_103

Adquirida en 1993

ESTATUA (1992) se inserta en una época muy especial de este escultor, cuando se instala en Nueva York en 1988. De esa misma época y en la misma línea son sus obras *Los tres graciosos* o *Fuego Fuego*. En todas ellas destaca su ironía, no exenta de ternura. Las esculturas se realizan a partir del ensamblaje de diversas piezas de madera y la combinación con materiales sintéticos, poliéster y bombillas en este caso. A la hora de representar el cuerpo humano, Leiro trabaja con un amplio margen de libertad. Parece como si de alguna manera recuperara sus orígenes surrealistas para investigar la tendencia poshumanista.

Leiro se inspira en las pautas de su vida cotidiana. Explora los gestos físicos de la gente que ve a su alrededor y se rinde a su lacónico sentido del humor, así como a su mirada irónica y a menudo exagerada hasta lo surrealista. Lejos de las esculturas de años atrás en que la figura era más lánguida y parecía festejar la parte más ridícula de la condición humana, aquí busca soluciones esquemáticas, rastreando la fuerza y valorando las texturas. Como buen observador de lo íntimo, de las posturas y los tics que nos caracterizan, en esta obra indaga sobre lo que en realidad es nuestra realidad: una acumulación de pequeñas ficciones inocentes, tramposas, deliciosas y perversas. De ahí su afán por registrar los gestos y que nos lo cuente como si acabase de suceder.

EXP.: «Francisco Leiro», Institut Valencià d'Art Modern (València, 2000) y Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2000).

BIBL.: VV. AA., *Leiro*. València y Santiago de Compostela: IVAM y CGAC, 2000.

B. E.

JOCHEN LEMPERT

(Moers, Alemania, 1958)

Regen

2007

Gelatina de plata sobre papel,
151 x 106 cm

Edición 1/5

Cat. F_140

Fdo.: «Regen // 1/5 // J. Lempert // XI – 2007» [Reverso]

Adquirida en 2012

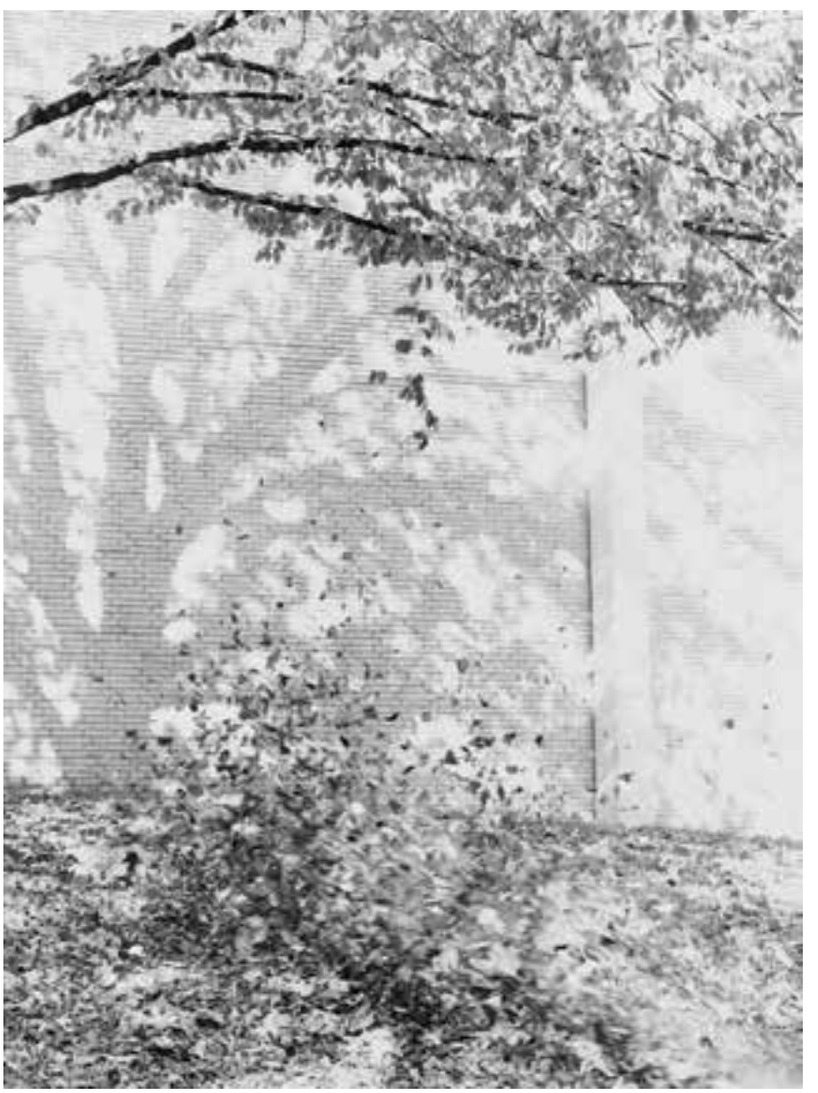
EXP.: «Field Work», Domaine de Kerguéhennec (Bignan, Francia, 2009).

BIBL.: VV. AA., *Jochen Lempert: Recent Field Work*. Colonia: Walther König, 2009.

DENTRO de la dilatada producción fotográfica de Jochen Lempert (Moers, 1958), cuyo objetivo es mostrar las distintas formas en que la naturaleza habita los espacios antrópicos, estas imágenes sintetizan dos de sus principales recursos visuales. Por un lado, *Regen* (2007), que de no ser por el título —en español, *Lluvia*— parecería una imagen abstracta en la que el gramaje y los acabados artesanales del papel nos sugieren estar ante la presencia de un dibujo o un *frottage* en lugar de una fotografía. Por otro lado, *Zur Photosynthese* (2010) es una imagen claramente figurativa de un paisaje urbano en el que las hojas de un árbol se mueven y caen por el viento sobre el fondo de una pared ladrillada donde se proyectan sus sombras.

En su interés por encontrar patrones y estructuras del mundo natural en entornos urbanos, Lempert va desplazándose continuamente entre la estrategia de documentación y archivo y una captura más poética y experimental de imágenes. La confrontación entre imágenes figurativas o anecdóticas e imágenes que tienden a la abstracción es una constante en sus instalaciones fotográficas, en parte para hacernos reflexionar sobre la manera en la que percibimos nuestro entorno.

I. T.



Zur Photosynthese

2010

Gelatina de plata sobre papel,
105 x 78 cm

Edición 2/5

Cat. F_141

Fdo.: «J. Lempert // II – 2010»
[Reverso]

Adquirida en 2012

EXP.: «Jochen Lempert», Galería ProjecteSD (Barcelona, 2010); «Relación. Jochen Lempert», Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid, 2018).

BIBL.: Patrizia Dander y Brian Sholis, *Relación. Jochen Lempert*. Colonia y Madrid: Buchhandlung Walther König y Centro de Arte Dos de Mayo, 2018.

CARLOS LEÓN

(Ceuta, 1948)

El viaje de invierno

1988

Acrílico sobre lienzo,
204,7 x 274 cm

Cat. P_559

Fdo.: «CARLOS LEÓN //
[firma ilegible] 88» y
«EL VIAJE DE INVIERNO»//
[firma ilegible] // 205 x 274 cm»
[Reverso]

Adquirida en 1994

EXP.: «La memoria del agua: Carlos León», Auditorio de Galicia (Santiago de Compostela, 1994-1995).

BIBL.: Fernando Castro Flórez, *Carlos León, la memoria del agua*. Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia, 1995.

EL VIAJE de invierno (1988) es un lienzo que pertenece a la serie de «acrílicos sobre tela» realizados por Carlos León en la década de 1980. Si en un primer momento León se centra en el uso de acrílicos y óleos aplicados sobre telas y lonas, en sus obras posteriores será frecuente identificar materiales tan diversos como el Dibond —aluminio tratado industrialmente— o el poliéster. Una oposición entre la factura clásica de la pintura y lo «actual» de los soportes que se repite con asiduidad hasta convertirse en seña de identidad en el trabajo de León. A menudo, el artista ha manifestado su interés por otros medios como son el vídeo y la fotografía, pero siempre subrayando su deseo de ocupar una posición a «contracorriente, siendo pintor». Su corpus de trabajo también incluye series de ensamblajes y pinturas murales.

A partir de «pruebas y ensayos» encadenados, Carlos León desarrolla una propuesta rigurosa en la que no faltan ecos a la pintura «primitiva», el informalismo, el expresionismo abstracto o el grafismo del arte oriental. La textura, la gestualidad y la intervención del cuerpo del artista en la ejecución de la obra son elementos que se dan cita en *El viaje de invierno,* una imagen que comparte la pulsión poética, el carácter sensible y la belleza presentes en toda su producción.

En una entrevista concedida con motivo de una importante exposición comisariada por María de Corral en el año 2015, el artista explicaba las líneas de investigación principales de su trabajo; «una es de orden paisajístico y otra es el tema de la carne, la carnalidad, de lo existencial». Un paisajismo crudo y no convencional que, como bien precisa León, no será nunca de orden figurativo, sino codificado en el lenguaje de la abstracción y siempre fuertemente vinculado a la historia del arte y a la pintura. Estos dos aspectos, «abstracto y no convencional», pueden encontrarse ya de manera temprana en *El viaje de invierno*, una obra que también refleja esa confluencia de «cerebro y corazón» que el crítico Javier Maderuelo subrayó en el texto escrito en el año 2012 en clara alusión a la tensión productiva que recorre la obra del autor.

B. H.

Outofeden

2000

Diez páginas de revista intervenidas, escaneadas e impresas en una Iris Printer, 102 x 76 cm c/u (x 10)

Cat. G_2361 a G_2370

Adquiridas en 2004

EXP.: «Outofeden, Carlos León», Galería DV (Donostia/San Sebastián, 2000); «Estancias Carlos León», Museo Esteban Vicente (Segovia, 2017).

BIBL.: José María Parreño, Carlos León y Luis Francisco Pérez, *Estancias Carlos León*. Madrid: Museo Esteban Vicente, 2017.

EN EL año 2000, poco antes de abandonar Nueva York, ciudad en la que residió casi una década (1995-2002), Carlos León trabajó en una serie de diez piezas en la que se aunaba la elaboración manual con la mecánica. León intervenía las páginas de una revista de gran formato y manipulaba las imágenes originales, elegidas fundamentalmente por su interés visual, con pintura y disolventes; así deformaba la fotografía, arañaba la superficie, emborronaba el original diluyendo sus escenarios, hasta conseguir un resultado absolutamente diferente del primigenio. El siguiente paso era escanearlas en un laboratorio para después estamparlas con una impresora Iris Printer. Pese a que la intención primera fue hacer una tirada, finalmente resultó imposible —de algunas imágenes no se hicieron más de dos impresiones—, por lo que la colección que tiene el Banco de España puede considerarse obra única.

Se trata de papeles ligados al universo lírico y abstracto de este pintor español, cuya única referencia a lo contingente es el juego de palabras de las que se servía en el título: *Outofeden* es un vocablo que en primera instancia parece germánico, pero que en realidad es inglés; la traducción al castellano si desenredamos estas palabras trabadas —«Out of Eden»— es «Fuera del Edén».

Outofeden solo se ha expuesto en una ocasión, en 2000, en la Galería DV de Donostia/San Sebastián, dirigida entonces por Lourdes Fernández. Carlos León conserva, asimismo, los originales intervenidos que el pintor reunió en la individual que tuvo lugar en el Museo Esteban Vicente de Segovia en el año 2017.

I. T.

JOSÉ DE LEÓN

(Carbajal de Fuentes, León, 1958)

Capitán Nemo

1990-1991

Esmalte sintético, aplicaciones metálicas y papel sobre tabla, 110 x 62 cm

Cat. P_499

Fdo.: «Josedeleón // 91 // CAPITÁN NEMO» [Abertura en el cartón del dorso, reverso]; «José de León // Capitán Nemo // 1990-1991» [Parte central, reverso]

Adquirida en 1991

LA OBRA de José de León se inscribe en el marco de referencia del surrealismo, con influencias de Tanguy, Miró, Dalí, De Chirico, Boecklin o El Bosco. En sus lienzos de gran formato combina estas referencias con la vanguardia de la primera mitad del siglo XX, dando como resultado una narración y trama compositiva relacionadas con la tradición, la religiosidad y las costumbres populares. El empleo de técnicas con efectos de lacado sobre tabla otorga a sus obras resultados arcaizantes.

BDE

Paisaje

1992

Acrílico sobre lienzo,
170,4 x 150,7 cm

Cat. P_538

Fdo.: «Josedeleón // 1992 //
PAISAJE // ACRÍLICO/TELA»
[Cuadrante superior, reverso];
«150 x 170 CMS // MADRID»
[Cuadrante inferior, reverso]

Adquirida en 1993

SOL LEWITT

(Hartford, Estados Unidos, 1928 - Nueva York, 2007)

Incomplete Open Cube 7/8

1974

Tinta y lápiz sobre papel vegetal,
30,7 x 31,2 cm

Cat. D_336

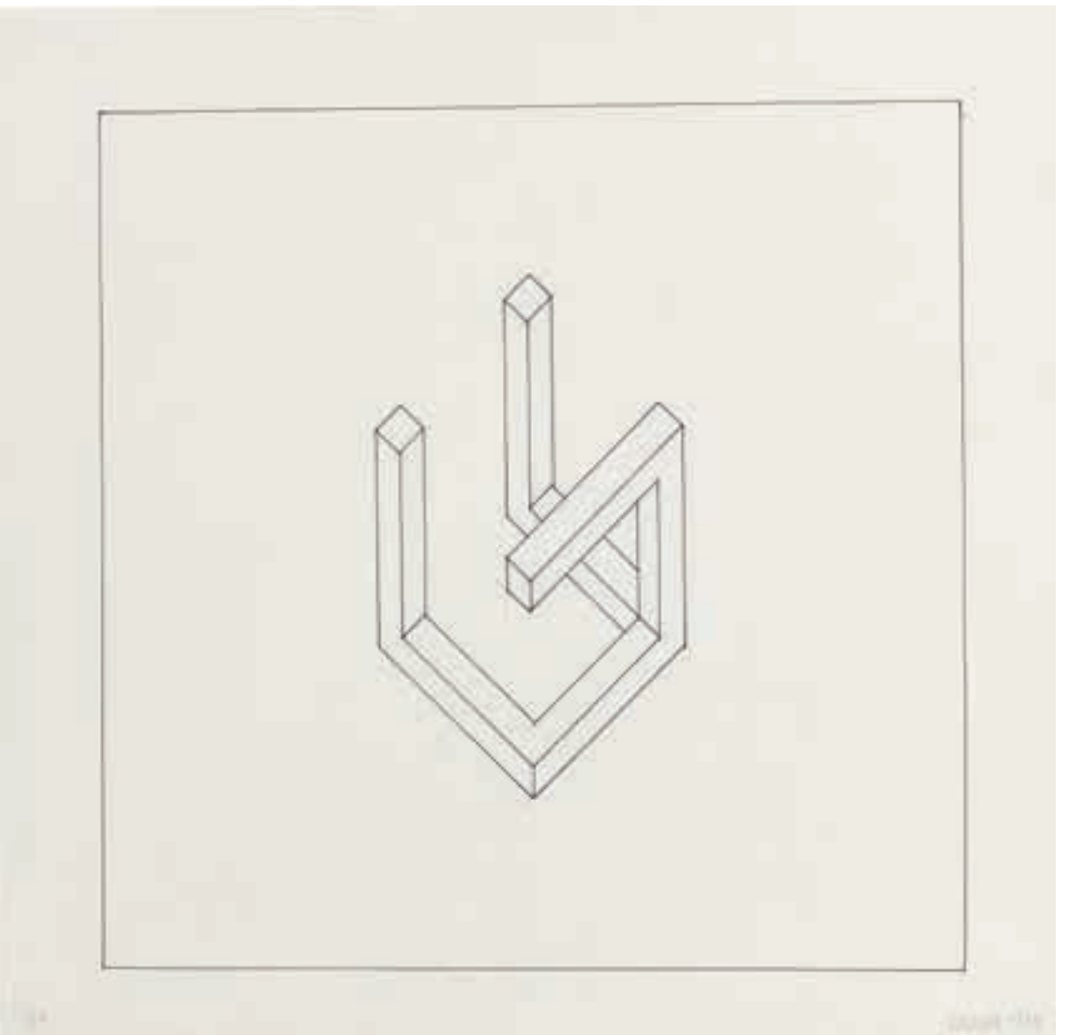
Fdo.: «LEWITT 6/74»
[Ángulo inferior derecho, anverso];
«7/8» [Ángulo inferior izquierdo,
anverso]; «1188323 (lewitt)» [Reverso]

Adquirida en 2012

SOL LeWitt, artista considerado como uno de los fundadores de las poéticas del minimalismo, ha sido especialmente aclamado por su conversión de la pintura mural en «dibujo mural» (*wall drawing*), pero presenta también una destacada producción en el ámbito del papel, en especial a través de estudios para proyectos de mayor envergadura que ocasionalmente devienen obra. Este es el caso de *Incomplete Open Cube 7/8* (1974), concebido como trabajo previo para la serie homónima de esculturas en madera o en aluminio pintado al esmalte producidas en el mismo año, presentes en colecciones como la del San Francisco Museum of Modern Art. En el dibujo, LeWitt ensaya la secuencia en la que se presenta una serie de cubos que pierden algunas de sus dieciséis aristas, desde una hasta nueve, lo que da lugar a hasta 122 variantes de dicha estructura primaria. En el dibujo de la Colección Banco de España, la composición se presenta carente de cuatro de esas aristas, tres en la zona superior y una lateral. El efecto visual de la obra, aunque parte de un respeto a las reglas aritméticas básicas, es el de una pérdida de unidad y de centro, una suerte de sugerencia de irracionalidad dentro de la racionalidad inapelable de una forma geométrica básica. El cubo, el elemento vertebrador del proyecto moderno, casi una especie de manifiesto visual de toda una época y modo de comprender la arquitectura y la museología, se ve interpelado al perder su habitual aspecto contundente en pos de una cierta inestabilidad, apoyada por la fuerte perspectiva isométrica que genera la sensación de que la figura cae hacia abajo, en dirección al espectador. El hecho es que, no obstante, estos dibujos sugieren aún un cierto orden que la obra definitiva, la escultura, pierde en función del ángulo de percepción del espectador. En palabras de LeWitt: «La idea inicial es simple, pero la percepción visual es compleja. Eso es lo que ocurre con mis cubos abiertos tridimensionales: si dibujas por ejemplo cada lado, un cuadrado, una cuadrícula, eso tiene un orden, pero cuando lo trasladas a las tres dimensiones resulta caótico, hasta que lo miras desde distintos ángulos; es entonces cuando recupera su orden anterior».

El hecho de que Sol LeWitt dejara documentado su proceso de concepción de esculturas a través del dibujo tiene una importancia capital dentro de su discurso, dado el principio declarado según el cual sus obras podría realizarlas cualquiera que contara con los materiales y herramientas adecuados y siguiera las indicaciones del artista. De ese modo, el dibujo se convierte en un listado de instrucciones para materializar esa idea. En ello incide el título de la obra, meramente descriptivo y distanciado, al modo «frío» que impuso el minimalismo, centrado en negar toda interpretación de carácter simbólico o narrativo a sus producciones.

C. M.



CARLOS LIZARITURRY

(Donostia/San Sebastián, 1955 - Madrid, 2013)

De tierra

1996

Hierro patinado,
21 x 35 x 31,5 cm

Cat. E_117

Adquirida en 1996

HEREDERO de una larga tradición de escultores vascos, Carlos Lizariturry es considerado el último representante de un linaje que incluye a artistas como Jorge Oteiza, Remigio Mendiburu, Néstor Basterretxea, pero, sobre todo, a Eduardo Chillida, para quien trabajó doce años como asistente personal y con quien realizó un gran número de obras, especialmente de granito.

Su obra se caracteriza por su contundente estructura y su sensibilidad por los materiales. Su experiencia con el trabajo con el hierro, la piedra y el acero lo lleva a centrar su trabajo en el estudio de la materia, el volumen y el espacio. Con rasgos antropomórficos y que remiten a cierta idea de lo heroico, esculturas como *De tierra* (1996) recuerdan la idea de anclaje y sorprenden por su complejidad. El acero se retuerce creando huecos y juega con el espacio a través de un proceso de división, ahuecamiento y *assemblage*. Las pequeñas aberturas e incisiones invitan a explorar el interior de la escultura, y remiten al paisaje conocido por Lizariturry. Como ocurre en la naturaleza, sus formas son útiles sin que se necesiten, dan la sensación de que nos pertenecen como conceptos, aunque no conozcamos su aplicación técnica. El artista resume la tozuda voluntad que tiene por impregnar el entorno con su espíritu.

Formado con Anthony Caro en la Saint Martins School of Arts de Londres, Lizariturry empezó a trabajar la escultura en piedra en 1976, cuando entró en la escuela de arte de Deba (Gipuzkoa). Gracias a varias becas residió en Yugoslavia, donde montó una escuela en la que se convirtió en profesor. Una actividad docente que trasladó, también, a los míticos talleres de Arteleku en Donostia/San Sebastián, donde fue responsable del taller de escultura desde 1988. Sus obras se encuentran en colecciones públicas e institucionales de Japón, Sudamérica y España, especialmente en el País Vasco. Entre sus exposiciones destacan «Homenaje a Chillida», organizada por el Museo Guggenheim Bilbao en 2006. Su monumental escultura *El árbol de la vida* fue elegida para representar la Jornada Mundial de la Juventud (JMJ) que se celebró en Madrid en agosto de 2011.

BIBL.: Antonio Niebla, *Maestros de la escultura vasca: Anda, Basterretxea, Chillida, Lizariturry, Mendiburu, Oteiza*. Barcelona: Galería Barcelona, 2007; Kosme de Barañano, Bernardo Atxaga y Galder Reguera, *Homenaje a Chillida*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2006.

B. E.

GUILLERMO LLEDÓ

(Madrid, 1946)

Tríptico

1979

Acrílico sobre táblex,
45 x 195 x 3,3 cm (tríptico)

Cat. P_285

Fdo.: «G. LLEDÓ. 79 //
"TRÍPTICO" PIEZA 1 //
45 x 45 x 3,3 cm» [Lateral,
parte inferior de la tabla
derecha, reverso]

Adquirida en 1982

«DESEO que las formas sean simples y claras, que se retengan con facilidad. Deben aparecer después de eliminar lo accidental, poseer las propiedades de un esquema y el valor de lo arquetípico». Esta es una de las declaraciones de intenciones de Guillermo Lledó, artista entregado a la pintura de carácter hiperrealista y de temática urbana hasta 1976, momento en que transforma su trabajo dirigiéndolo hacia preocupaciones de carácter objetual que lo alejan progresivamente de la pintura-pintura para aproximarlo a las nuevas estrategias conceptuales de la escultura. De ese itinerario, peculiar dentro del arte español, surgen obras que tienen un cierto aliento *povera*, como este *Tríptico* (1979) en el que el pigmento desvela una oxidación, como si el material hubiera sido intencionalmente envejecido, para sugerir ese paso de un realismo urbano intencionalmente sucio al objeto literal. Según afirma Mariano Navarro a propósito de ese salto de Lledó entre pintura y escultura: «Tanto en sus obras pintadas como en sus esculturas aparecen con frecuencia puertas, tapaderas de alcantarillado, bocas de riego, mallas, etcétera, pues una de las principales características de su ideario estético es, precisamente, la indistinción entre ambas prácticas. Desde finales de los años setenta, Lledó se inclina por un tipo de minimalismo que no olvida las enseñanzas del constructivismo, al que aporta su sensibilidad para los materiales y su capacidad de contención y austeridad. De este artista se ha dicho, con acierto, que hace del material concepto de la obra».

EXP.: «Guillermo Lledó», Galería Egam (Madrid, 1981).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

C. M.

EN LAS obras de Guillermo Lledó, el orden y el silencio sirven de nexo entre una pintura que se despega del concepto pictorialista y una escultura que trasciende la idea de volumen en el espacio. En concreto, las tituladas *Gesto vertical* pertenecen a un conjunto de piezas realizadas entre los años 1986 y 1987 y tienen un enfoque diferente al resto de su producción. Suponen una deriva en su creación pictórica hacia un terreno más expresivo, basado en la gestualidad, que es abandonado posteriormente para volver a un tipo de estética más fría y de creación más racional. Son obras realizadas mezclando la pintura directamente sobre el soporte, con brochazos ejecutados rápidamente en torno a una mancha vertical más oscura, ejecutada al inicio en el centro del papel. La imagen resultante, con ese aspecto de haberse gestado espontáneamente alrededor de un eje que se eleva buscando la verticalidad, puede sugerir un símbolo de vida y crecimiento natural.

Umbral (2000) consta de un cristal sellado a un cerco de metal que cubre un tablero de madera pintado de negro. Con un tamaño similar al de una puerta, se presenta apoyada en el suelo adherida a un muro. La obra sugiere un umbral cegado e intransitable que se ofrece al espectador como un espacio oscuro y profundo que, al mismo tiempo, le devuelve su propia imagen, como si fuera un espectro situado en un «más allá». La pieza pertenece a un tipo de producción en la que el autor, conservando el fuerte carácter presencial de obras, juega con el ilusionismo que provoca una superficie acristalada con un fondo negro, ofreciendo al mismo tiempo la nada con su apariencia de espacio vacío.

En estas obras, más allá de líneas o planos o ilusiones de la materia, Lledó se refiere a la poética del espacio y, en un sentido más amplio, a una meditación sobre las formas y el espacio, eso que conocemos como «lo visible». Una geografía pensante en los límites de la representación.

B. E.

<

Gesto vertical 8

1987

Acrílico sobre papel,
100 x 70 cm

Cat. P_388

Fdo.: «G. LLEDÓ 87»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1988

EXP.: Exposición Internacional de Arte Contemporáneo, Arco, Galería Egam (Madrid, 1987).

BIBL.: VV. AA., *Arco 87. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Madrid: Arco/Ifema, 1987.

<

Gesto vertical 12

1987

Acrílico sobre papel,
100 x 70 cm

Cat. P_387

Fdo.: «G. LLEDÓ 87»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1988

EXP.: Exposición Internacional de Arte Contemporáneo, Arco, Galería Egam (Madrid, 1987).

BIBL.: VV. AA., *Arco 87. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Madrid: Arco/Ifema, 1987.

Umbral

2000

Cat. E_130

Hierro patinado, cristal,
tablero de DM pintado,
200 x 90 x 7 cm

Adquirida en 2001

EXP.: «Guillermo Lledó», Galería Egam (Madrid, 2001).

LLUÍS LLEÓ

(Barcelona, 1961)

LA OBRA de Lluís Lleó transpira un carácter simple y geométrico, como consecuencia de la influencia que recibe tanto del románico catalán como de la obra de los pintores primitivos italianos o del expresionismo abstracto americano. Su obra, profundamente emocional aunque formalmente contenida, aboga por la provocación y el impacto visual combinando de forma efectiva la superficie con las formas y el volumen.

F. M.

Agrippa Postumus II

1992

Pintura y cera sobre tela montada en tabla de madera, 122 x 122 x 6,5 cm

Cat. P_517

Adquirida en 1992

ROBERT LLIMÓS

(Barcelona, 1943)

El pato Donald

1979

Acrílico sobre papel,
74 x 104 cm

Cat. P_339

Fdo.: «R. Llimós // E.H. 79»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1985

ROBERT Llimós, uno de los artistas más proteicos surgidos en el contexto de la nueva figuración española, se movía en los años sesenta y setenta en los lenguajes más diversos de manera simultánea. Tal capacidad le permitió bascular entre terrenos plásticos completamente opuestos entre sí en un momento en que el sistema del arte cambiaba velozmente en España. En su obra de esos años asistimos a la aparición tanto de la más estricta geometría como de la caligrafía, tanto de las acciones performativas como de la pintura gestual, en un constante giro combinatorio de estilos que en los últimos años parece haberse detenido. En *El pato Donald* (1979), Llimós juega con dos ideas opuestas para ironizar sobre sendos elementos popularizados de la cultura estadounidense del siglo XX: el expresionismo abstracto, sugerido en esos brochazos espontáneos, y el conocido personaje de Walt Disney, vinculándolos precisamente en el momento en que ambos se percibían como elementos antitéticos, uno representativo del drama individual y nihilista, el otro, el heraldo del optimismo consumista, celebrado por cierta tendencia del arte pop.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

C. M.

MARIA LOBODA

(Cracovia, 1979)

MARIA Loboda, artista conceptual que hace uso de diversos medios como la escultura, la pintura mural o el objeto, presentó la serie de fotografías *The Ngombo* en 2016 en la sede madrileña de la Galería Maisterravalbuena, en el contexto de su exposición titulada «Domestic Affairs and Death». Interesada por los textos de Sigmund Freud y el legado del psicoanálisis y, muy en especial, por aspectos relacionados con el fetichismo y los rituales individuales, Loboda emprende en este trabajo una aproximación al instinto de muerte freudiano y a una suerte de eros contenido entre los iconos de la modernidad más prosaica: los objetos. Para ello, se aproxima al sujeto occidental contemporáneo desde dos géneros y formatos: el hombre aparece recluido, a través de diversos objetos de uso cotidiano, en unas maletas de aluminio; la mujer, por su parte, queda representada en *The Ngombo* por uno de los enseres con mayor significación íntima y connotaciones en términos de género: el bolso de mano.

Como si hubieran sido volcados en la búsqueda desesperada de alguno de los objetos que guardan, los bolsos (todos ellos contienen algún elemento natural, como piel o caña) muestran parte de su contenido vertido sobre esteras de distintos materiales y tramas que sugieren un contexto distinto al del uso habitual de estos complementos, acaso el interior de una cabaña en un imaginado entorno tribal. También su contenido, desvelado por ese gesto de volcado, resulta sorprendente y conjuga los dos conceptos de la exposición, lo doméstico y la muerte: junto a los objetos esperados por más habituales (un bolígrafo, un billetero, un juego de llaves, un cepillo de dientes, un espejo de maquillaje, un pintalabios o un blíster de pastillas), cada uno de los bolsos deja caer de su interior otros de carácter más inquietante: un ala, unas pequeñas garras de ave y numerosos huesos de pequeño tamaño, que sugieren de manera impactante una práctica de carácter mágico, un vudú interiorizado que parece justificar la inclusión de esos elementos orgánicos, a modo de fetiche o exvoto, en el interior del equipaje más cotidiano.

El título *The Ngombo* hace referencia a una práctica de la etnia centroafricana Chokwe, traducible como «agitar la cesta de adivinación», un arte adivinatoria que parte de objetos que encarnan un espíritu tutelar, una espectro ancestral y protector.

En la línea de la arqueología y antropología contemporáneas que suele practicar Loboda, esta combinación de objetos de consumo con otros de contenido ritual provenientes de otras latitudes parece incidir en el carácter indistinto de uno y otro como elementos de protección contra la indiferenciación y como panaceas ante el temor a la muerte, omnipresente pero silenciado en las sociedades contemporáneas: pastillas y suplementos nutritivos homologados por la ciencia moderna junto a plumas revestidas de la promesa de la salvación ritual; un mechero junto a la vértebra de un mamífero lanzada al aire por un chamán; el bolso de señora convertido al volcarse en una cesta adivinatoria que refleja todo un contexto en el que la extrañeza de la violencia ritual late entre los perfiles reconocibles y tranquilizadores de los objetos domésticos. Con ello, Loboda establece una conexión entre formas arcaicas y contemporáneas de esoterismo y superstición, de búsqueda de protección y de enfrentamiento del sujeto moderno con temores íntimos y atávicos que no parecen haber desaparecido por más que las propietarias de estos bolsos estén insertas en el cauce del progreso y la productividad.

Para resumir su propuesta, la artista toma como referencia el evocador y esclarecedor relato de Lord Dunsany *The Sphinx in Thebes (Massachusetts)* (1915), que comienza con estas palabras: «Había una mujer que vivía en una ciudad toda construida de acero; tenía todo lo que el dinero puede comprar: tenía oro y acciones y trenes y casas y tenía hasta mascotas con las que jugar. Pero no tenía una esfinge».

EXP.: «Domestic Affairs and Death», Galería Maisterravalbuena (Madrid, 2016).

C. M.

The Ngombo

2016

Copia digital sobre papel de algodón Hahnemühle, 76 x 61 cm c/u (x 4)

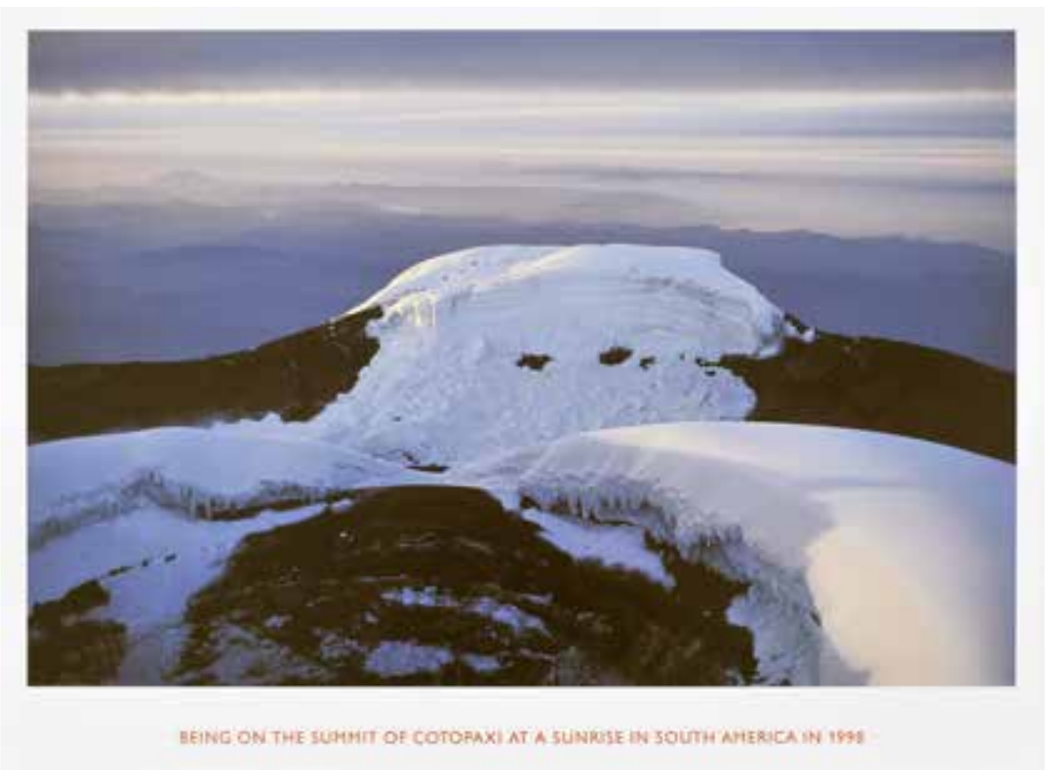
Edición 1/3

Cat. F_201 a F_204

Adquiridas en 2017

RICHARD LONG

(Bristol, Reino Unido, 1945)



BEING in the Moment (4 parts) es una carpeta que reúne cuatro impresiones litográficas del artista británico editadas en 1999, coincidiendo con su muestra individual «Richard Long. Being in the Moment» en el Museum Kurhaus Kleve (Cleves, Alemania). La más antigua de estas imágenes se remonta a 1969 y fue tomada en la cumbre del Kilimanjaro, en África. El resto pertenece a dos excursiones realizadas en 1998, una que tuvo lugar en Ecuador —correspondientes a la reserva biológica de El Cóndor y al volcán Cotopaxi— y otra por el Reino Unido.

El trabajo de este artista puede inscribirse dentro del movimiento del *land art*. Sus intervenciones son efímeras y mínimas, proyectándose en modo de fotografías, textos, dibujos, murales o sutiles esculturas realizadas durante el acto de caminar, con la materia que ofrece la naturaleza. El título de estas cuatro imágenes, *Being in the Moment,* subraya en inglés no solo el concepto de estar, sino también de ser, llevando a la práctica la metáfora de la vida entendida como un camino. El texto sobreimpreso con letras mayúsculas sobre cada una de las imágenes describe de forma neutra unas circunstancias espacio temporales concretas —el instante que no volverá a ocurrir, como por ejemplo «Estando en la cima del Kilimanjaro en África en 1969»—, así como el recorrido llevado a cabo hasta la toma de la imagen o los días de duración del mismo. Y ese «ser», que coincide con el lugar de la enunciación desde el que se toman las imágenes, se encuentra inmerso en una naturaleza con la que el artista convive al medir su cuerpo físicamente en cada paso, integrándose de forma espiritual. Según declara Long, estas imágenes le sirven como una forma de «celebración del lugar y de que yo esté ahí en ese momento, posiblemente no volveré a pasar por ahí de nuevo».

EXP.: «Richard Long. Being in the Moment», Museum Kurhaus Kleve (Cleves, Alemania, 1999).

BIBL.: Ronald Mönig y Gerard Vermeulen (ed.), *Richard Long: Prints 1970–2013*. Colonia: Walter König, 2013.

I. T.

Being in the Moment (4 parts)

1999

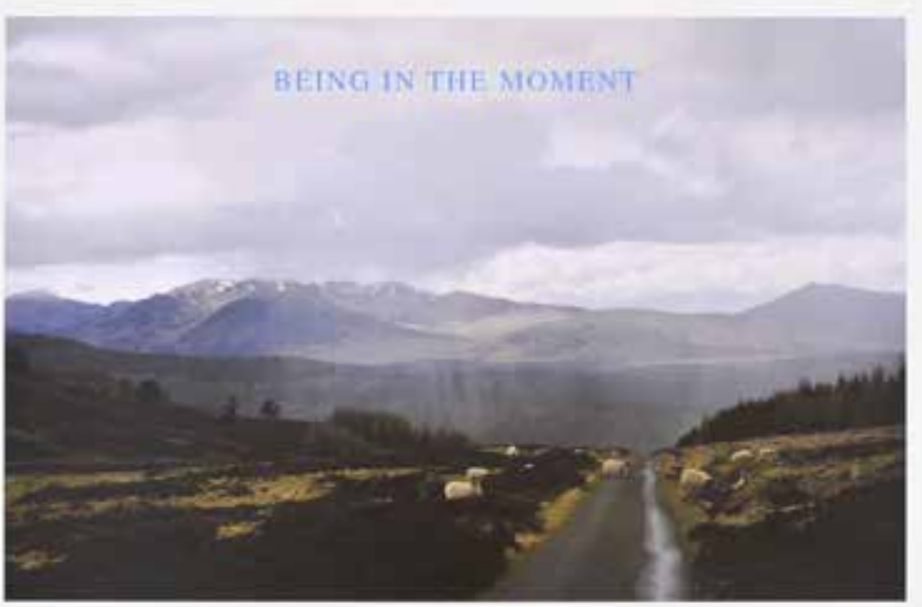
Impresiones fotomecánicas en duotono sobre papel, una fotografía de 90 x 65 cm y otras tres de 63 x 83 cm

Edición 37/60

Cat. F_143

Adquirida en 2012

BEING ON THE SUMMIT OF KILIMANJARO AT A SUNRISE IN AFRICA IN 1969



WALKING DOWN THE ROAD AHEAD
AND TO THE END OF THE DAY
WITH 25 DAYS ON THE ROAD BEHIND

SIXTH MORNING CAME
ALONG THE TRAIL DE COMIDA
ONE A TWELVE DAY WALK IN ECUADOR 1998

EVA LOOTZ

(Viena, 1940)

LA ESCULTURA que custodia el Banco de España es una gran copa de bronce dorado que presenta doble cáliz, reposa sobre un alto fuste y un único pie. Pertenece a una serie de recipientes realizados por Eva Lootz a principios de la década de 1990, que expuso en 1992 en la Galería Juana de Aizpuru. En esta muestra, que experimentaba con los valores escénicos de los objetos, se presentaron también otras copas dobles, como una en la que la dualidad estaba presente en sus dos materiales claramente contrastados, el bronce y el aluminio.

Las esculturas, cuya lectura primera era clara —eran copas—, jugaban con la capacidad icónica y metafórica que poseen los objetos cotidianos a la vez que introducían el tema de la duplicidad y del doble. Este tema aparece con frecuencia en la literatura universal, desde Aristófanes hasta Robert Louise Stevenson, quien lo trata en su novela *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*. La artista afirma, sin embargo, que no tenía en mente ninguna referencia literaria, simplemente el hecho de la duplicidad, «como cuando de niñas recogíamos en otoño los zurrones verdes de las castañas de Indias y veíamos que algunas en vez de un fruto contenían dos, del mismo tamaño y simétricas».

Si el tema del cuestionamiento de una identidad unívoca y fija estaba presente en las copas dobles, en las vasijas que pierden su contenido de arena el tema de la feminidad se vuelve más explícito. Es el caso de otras obras como *Danaides* o *Tarea infinita*, en las que unas manos de bronce que sobresalen de la pared sostienen embudos que pierden su contenido. Aquí la referencia a la figura de las Danaides de la mitología griega es más evidente —las Danaides, obligadas a desposarse, mataron a sus futuros esposos en la noche de bodas y fueron condenadas a acarrear agua en cantaros agujereados—. La referencia femenina de estas piezas conduce a ver metáforas visuales en los conos de las copas, senos e incluso vaginas: «Entre mis esculturas figuran numerosas copas y vasijas que aluden al tema del agujero que tiene que ver con la pérdida y la mujer». Es la primera vez que Eva Lootz trataba la cuestión de lo femenino en su trabajo, tema que ha ido adquiriendo cada vez más peso en su trayectoria.

EXP.: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco, Galería Juana de Aizpuru (Madrid, 1992); «50 años de escultura española», Jardins du Palais Royal (París, 2001); «La lengua de los pájaros», Palacio de Cristal, Museo Reina Sofía (Madrid, 2001); «Año 1000 - Año 2000. Dos milenios en la historia de España», Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Bruselas, 2001).

BIBL.: VV. AA., *Arco 92. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Madrid: Arco/Ifema, 1992; José Luis Pardo, Estrella de Diego, Santiago Auserón, Catherine François, Enrique Juncosa y Eva Lootz, *Eva Lootz. La lengua de los pájaros*. Madrid: MNCARS, 2002.

I. T.

Copa

1990

Bronce,
158 x 72 x 30 cm

Cat. E_86

Adquirida en 1991

MAIDER LÓPEZ
(Donostia/San Sebastián, 1975)

>
Ventana I, II, III, IV

2004

Copia fotográfica
sobre papel Endura
RC brillo Kodak,
67 x 100 cm c/u (x 4)

Edición 1/5

Cat. F_96, F_97,
F_123, F_124

Adquiridas en 2009

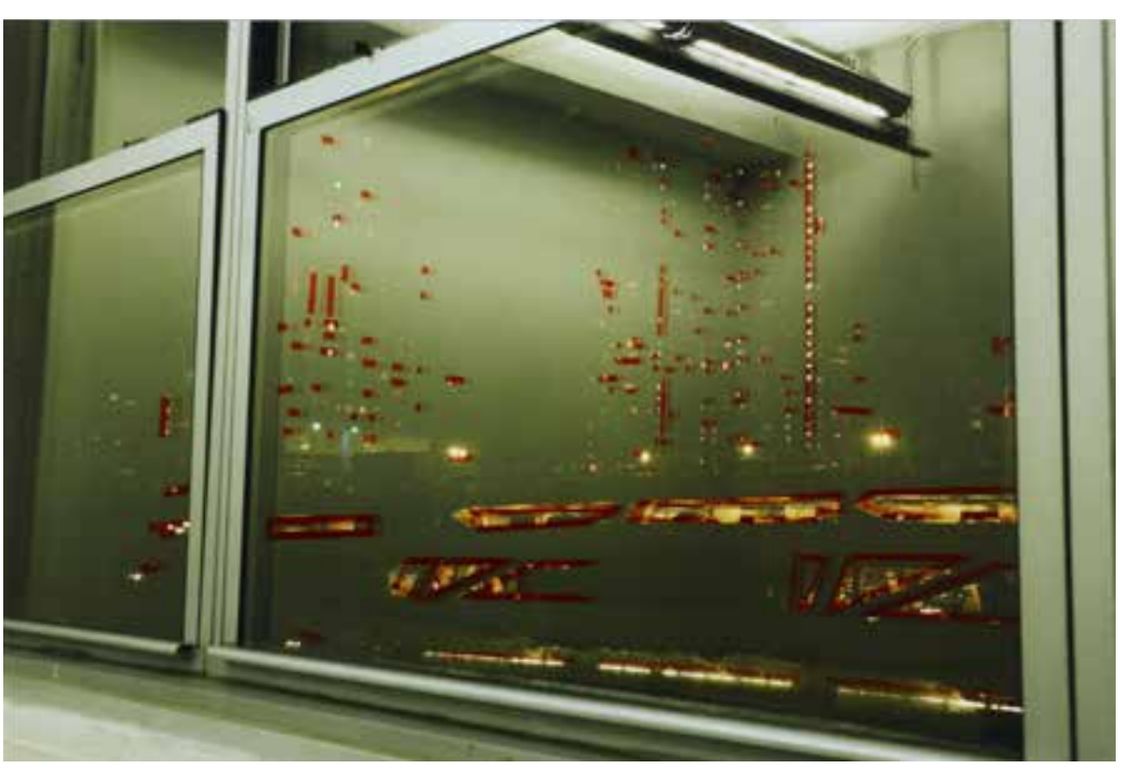
EXP.: «Open Studio»,
International Studio & Curatorial
Program (Nueva York, 2004);
«De Goya a nuestros días. Miradas
a la Colección Banco de España»,
Musée Mohammed VI d'art
moderne et contemporain
(Rabat, 2017-2018).

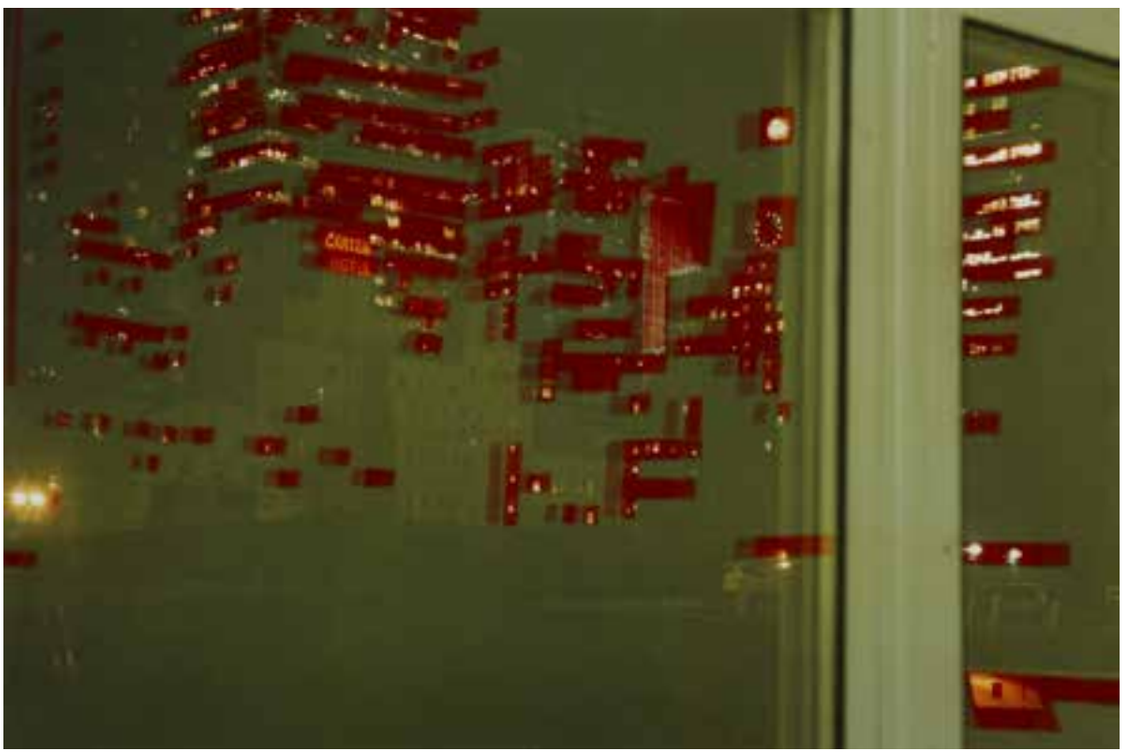
BIBL.: Yolanda Romero e Isabel
Tejeda, *De Goya a nuestros días.
Miradas a la Colección Banco de
España*. Madrid y Rabat: AECID y
FMN, 2017.

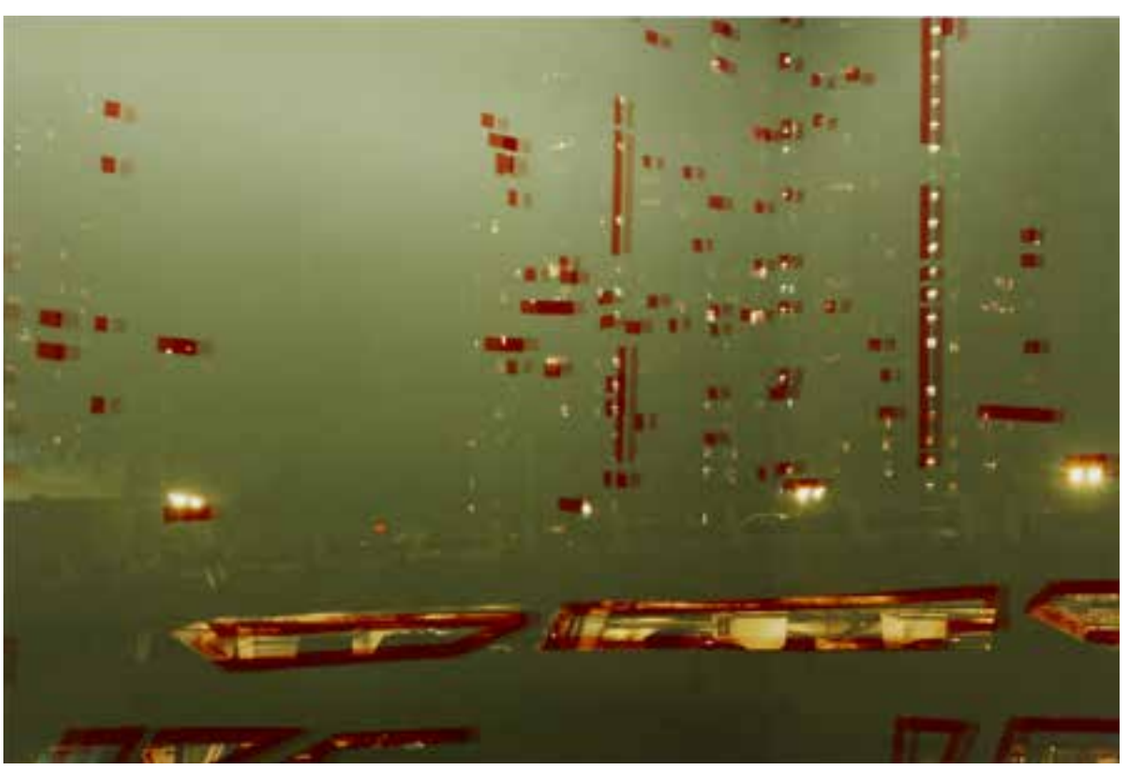
VENTANAS es una serie de cuatro fotografías analógicas que recogen la experiencia que Maider López realizó en 2004 en el Open Studio del ISCP (International Studio & Curatorial Program) de Nueva York. *Ventanas* es la versión fotográfica de *Sin título*, una intervención en una sala de esta institución que contaba con grandes ventanales con vistas al *skyline* de la ciudad. Por la noche, y con la galería fuertemente iluminada, las ventanas se convertían en un gran espejo que reflejaba el interior, dejando vislumbrar al tiempo los millares de luces en los rascacielos vecinos y neones publicitarios de la ciudad que nunca duerme.

La intervención de Maider López consistió en potenciar el reflejo al «dibujar» con cinta adhesiva de color naranja fluorescente las líneas de luz de la ciudad en las blancas paredes de la sala; la meta era conseguir que su reflejo se superpusiera al de las luces reales. La superficie del ventanal se convirtió en un lugar de encuentro, más que de frontera, entre interior y exterior, generándose una confusión entre la realidad y su representación. Para que la trampa funcionara era preciso, como en los trampantojos manieristas, que el espectador se colocara en un determinado lugar, para lo que la artista situó dos sillas. Con referencias al *op art* y al arte cinético, esta pieza podría concebirse como un ejemplo de pintura expandida en la que las disciplinas juegan a disfrazarse: una intervención que es pintura, que es performativa, que se convierte en fotografía. Una transformación mínima y sencilla que profundiza en la percepción que tenemos de un espacio que, de esta manera, sufre una reordenación.

I. T.







FRAN LÓPEZ BRU

(Elche, Alacant/Alicante, 1959)

Sin título

1994

Óleo sobre lienzo,
159,5 x 200 cm

Cat. P_569

Adquirida en 1994

ESTE ÓLEO abstracto de Fran López Bru presenta una factura ligera, fresca y delgada; el tratamiento muy líquido de la pintura, con poca densidad, le permite experimentar con las transparencias y las veladuras. Acompañándolo se encuentra el uso celebrativo del color que, generado a partir de manchas que en su resolución se ofrecen como aparentemente sencillas, recuerda la tradición de cierta pintura abstracta de carácter lírico y emocional que interpretó la infancia en clave de ingenuidad, pero también de libertad y pureza. De esta manera López Bru se sirve de formas no cerradas en las que el espectador puede, si lo desea, proyectar su imaginario particular.

Respetando la «planitud» del lienzo, ni tan siquiera traicionado por la materia, la pintora ilicitana utiliza en este cuadro fundamentalmente tres colores —verde, rojo y amarillo— traduciendo su personal visión de la realidad, para quien la pintura se disfruta; una expresión plástica entendida como una necesidad vital que se ejecuta con gran optimismo, expresando goce lúdico. El gesto acompaña el movimiento del cuerpo en el tiempo de producción y lo presenta como perfectamente legible, lo que puede trasladarse al recorrido que la mirada del espectador realiza sobre la superficie de la tela. De esta manera se bucea, se analizan los límites interpretativos de las manchas, encontrando alguna referencia de una realidad que se sirve encriptada pero accesible. Porque las abstracciones de López Bru poseen cierta conexión con el mundo físico: aparecen referentes, a veces vagos, en los que podemos adivinar una palmera y un árbol frutal, quizá un manzano, que destaca sus frutos en rojo.

I. T.

ROGELIO LÓPEZ CUENCA

(Nerja, Málaga, 1956)

ROGELIO López Cuenca parte en sus obras relacionadas con el mundo de la edición de una relectura sutil y de la alteración del significado de escenas u objetos cotidianos y construcciones culturales mediante la contraposición de imagen y texto. Como filólogo crecido al calor de la semiología, López Cuenca comparte la idea de que vivimos rodeados de signos que, por naturaleza, son polisémicos y se activan en función de su contexto. A principios de los noventa emprendió una serie de obras basadas en las cubiertas de conocidas revistas relacionadas con la sociedad de consumo y la celebración de una cierta ociosidad y cultivo de la imagen personal, como *Vogue*, *Yachting*, *Elle*, *Donna* o, como en este caso, la revista para público masculino *Uomo*, cuyos contenidos tienden a la construcción de una determinada imagen del hombre occidental, atractivo, poderoso y triunfador. En un mecanismo de desplazamiento de su mensaje, y partiendo de ese carácter polisémico de la palabra *uomo*, tomada aquí como título de la revista y en su estricta literalidad («hombre», en italiano), López Cuenca trae a portada a dos hombres vinculados a los albores de la cultura revolucionaria soviética: el poeta Vladímir Maiakovski y el pionero del cine Serguéi M. Eisenstein (en otros casos serán imagen de estas falsas cubiertas otros personajes como el pintor Alexandr Ródchenko o el artista conceptual Joseph Beuys). En un interés por no ocultar la mecánica de manipulación de la imagen gráfica de la revista, el título «Uomo» está aplicado sobre la fotografía con un óleo rojo muy empastado en el que el artista no oculta la gestualidad ni la materialidad de este, en un retruécano que cita la utopía revolucionaria del fin de la pintura de caballete en pos del grafismo, la palabra, el diseño o el cine.

Realizadas en un momento connotado por la disolución de la Unión Soviética, las obras surgidas del uso alterado de los símbolos revolucionarios son el testimonio de la disolución y absorción de una versión edulcorada de estos por parte de la cultura pequeñoburguesa. Para Juan Antonio Ramírez, «este grupo de obras funciona por la yuxtaposición de dos ámbitos conceptuales contrapuestos, y es indispensable para su comprensión que el espectador esté al tanto de los dos. [...] Trabajos como este son como sonoras bofetadas contra la autocomplaciente concepción de sí mismo del mundo poscomunista».

Acaso más concluyente (aunque de formato más pequeño) en el sentido de la afirmación de Ramírez sea *Odessa*, de 1992, vinculada a la serie de obras en las que López Cuenca se apropió del diseño de identidad de la Expo'92 de Sevilla, como por ejemplo la intervención en la señalética del recinto de la Exposición Universal, titulada *Décret n.º 1* (1992, Museo Reina Sofía). La Expo'92, inaugurada pocos meses después de la firma del Tratado de Belavezha por el que se disolvía el gigante soviético, marcaba el acceso de España a la homologación internacional mediante los fastos de ese año y la confirmación de su histórico vínculo trasatlántico reforzado por la entrada en la OTAN pocos años antes. En una combinación insólita que salta entre la génesis del estado soviético y su desintegración, López Cuenca extracta un fotograma de una célebre secuencia de *El acorazado Potemkin* (Serguéi M. Eisenstein, 1925), icono de la revolución rusa: se trata de la matanza de civiles en la escalera de la ciudad ucraniana de Odesa por parte del Ejército blanco del Estado zarista. Sobre esa imagen, marcada en la retina de millones de espectadores, López Cuenca encola una serie de réplicas de la rutilante esfera armilar que sirvió de logo para la Expo'92. Así, en una asociación que une lo lúdico del optimismo triunfante tardocapitalista con el impacto de las balas, «deja caer» por la monumental escalera esos logos, devenidos destructivos proyectiles rodantes, iconos del mundo occidental y del capitalismo triunfante del final del siglo XX, cuando se enarbolaba el «fin de la historia». El logo se convierte así en munición de apoyo de los cosacos del Ejército blanco del zar en su carga indiscriminada contra el pueblo, para sugerir una victoria *post mortem* del antiguo régimen, apoyado, décadas después de su desaparición, por el nuevo orden mundial.

C. M.

Odessa

1992

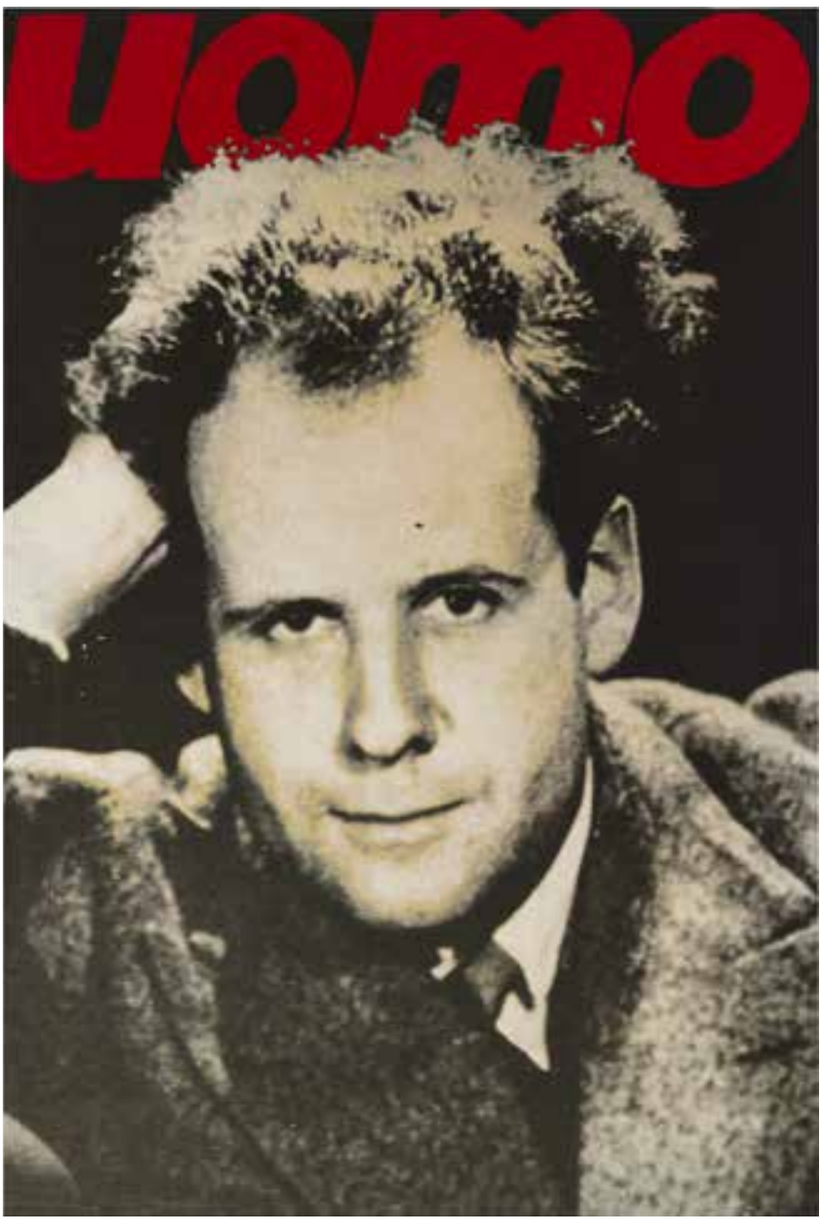
Collage, plata en gelatina, papel y óleo sobre papel baritado, 29 x 40,5 cm

Cat. D_264

Adquirida en 1996

EXP.: «Yendo leyendo, dando lugar», Museo Reina Sofía (Madrid, 2019).

BIBL.: VV. AA., *Yendo leyendo, dando lugar*. Madrid: MNCARS, 2019.



Uomo (Eisenstein)

1992

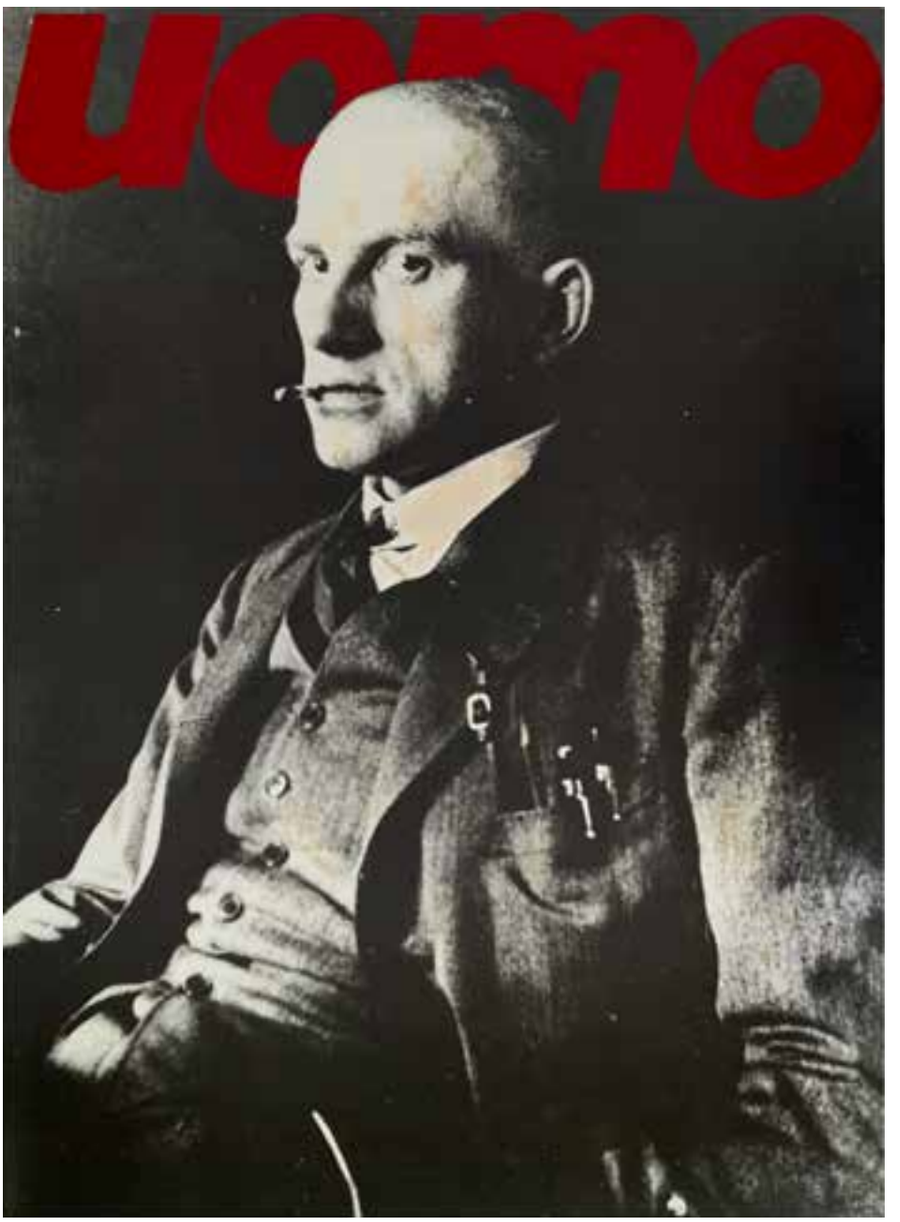
Plata en gelatina
y óleo sobre papel,
128,5 x 87,2 cm

Cat. F_11

Adquirida en 1994

EXP.: «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018); «Yendo leyendo, dando lugar», Museo Reina Sofía (Madrid, 2019).

BIBL.: Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017; VV. AA., *Yendo leyendo, dando lugar*. Madrid: MNCARS, 2019.



Uomo (Maiakovski)

1992

Plata en gelatina
y óleo sobre papel,
128 x 93 cm

Cat. F_10

Adquirida en 1994

EXP.: «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018); «Yendo leyendo, dando lugar», Museo Reina Sofía (Madrid, 2019).

BIBL.: Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017; VV. AA., *Yendo leyendo, dando lugar*. Madrid: MNCARS, 2019.

Copyright (White/Blue)

2012

Óleo sobre lienzo,
161,3 x 130,2 cm

Cat. P_773

Fdo.: «R. L. CUENCA //
COPYRIGHT (WHITE/BLUE) //
2012» [Reverso]

Adquirida en 2012

EXP.: «Yendo leyendo, dando lugar», Museo Reina Sofía (Madrid, 2019).

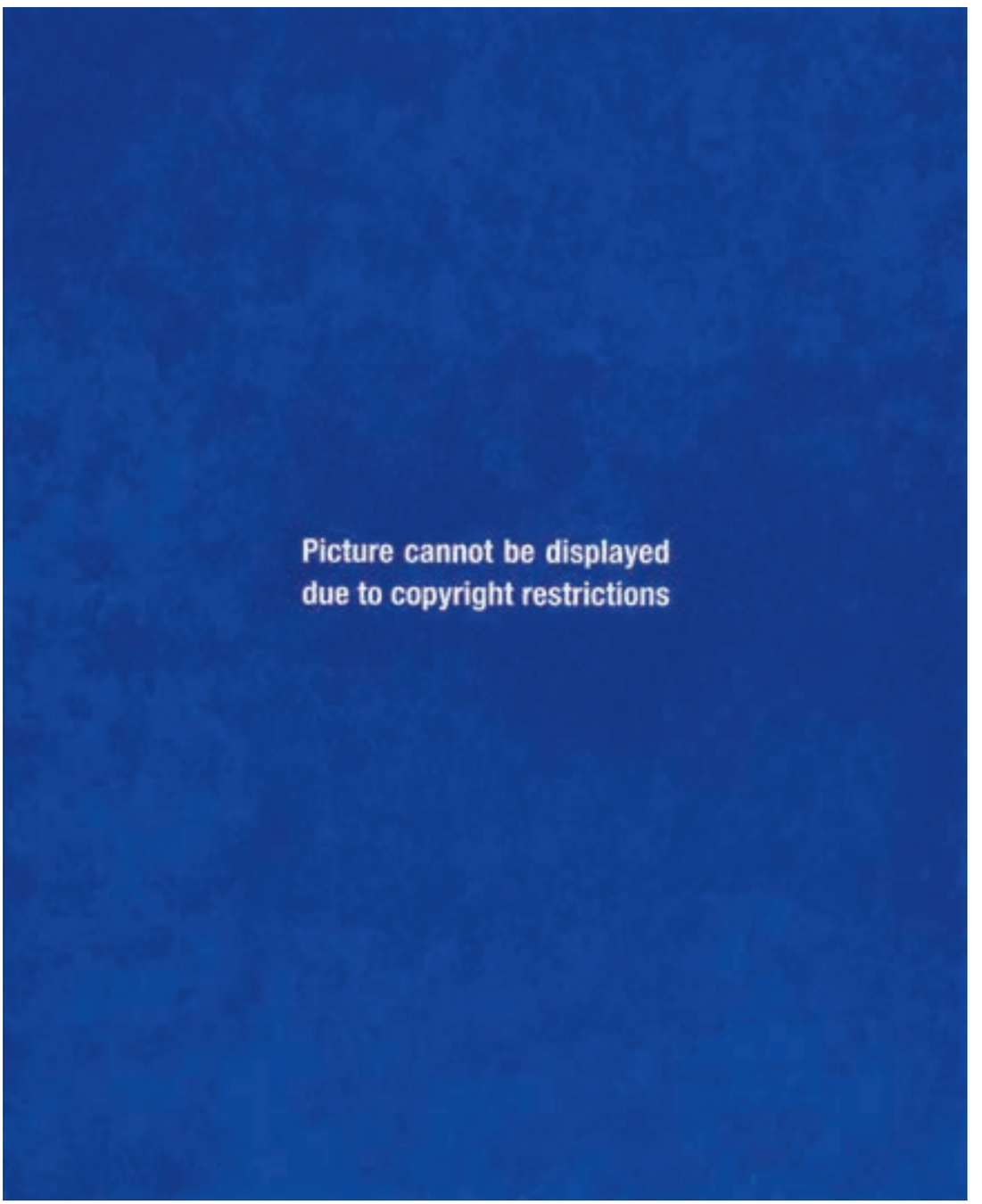
BIBL.: VV. AA., *Yendo leyendo, dando lugar*. Madrid: MNCARS, 2019.

«PICTURE cannot be displayed due to copyright restrictions» [La imagen no se puede mostrar debido a restricciones de *copyright*], reza el texto en letras blancas sobre un fondo azul de óleo aplicado con paleta, en el que son visibles los gestos del artista. Se trata de uno de los cuadros en los que López Cuenca ofrece diversas alternativas de redacción al texto que sanciona la censura de imágenes por motivos surgidos de la lógica del mercado y la consecuente especulación en torno a las reproducciones de obras de arte.

Algunas de las piezas que anteceden esta obra, relativas también al *copyright* y los derechos de autoría, con similar formato y texto, se presentaron en la Galería Juana de Aizpuru de Madrid en el contexto de la exposición «Ciudad Picasso» (2011), donde López Cuenca cuestionaba la *picassización* de la ciudad natal del artista y el oscuro vínculo con estrategias de especulación inmobiliaria, gentrificación de espacios de la ciudad y fomento del turismo masivo, asociadas al uso y abuso de las imágenes vinculadas a Pablo Picasso; todo ello, en irónica contraposición con el férreo control que sus herederos ejercen sobre el legado del pintor y la publicación de fotografías de sus obras. Se da la paradoja de que, debido a esta observancia estricta del derecho de autor, mientras se distribuyen centenares de objetos de *merchandising* que banalizan el potencial de la obra de Picasso, con frecuencia su obra no se encuentra correctamente reproducida o documentada en publicaciones de peso y colecciones que contienen piezas del pintor nacido en Málaga; de tal modo, la frase que centra el lienzo de López Cuenca aparece con frecuencia como el frustrante sustituto de la que el espectador aguarda encontrar.

Con todo, la crítica de López Cuenca trasciende el caso de Picasso, pues no es este el único caso de limitación de acceso a la reproducibilidad de las imágenes (que alteró el arte y la cultura popular del siglo XX). Se expande así hacia el ámbito más general del culto fetichista en torno a la obra de arte o su reproducción (su posesión en forma de postal, camiseta o abanico), precisamente al presentar ese cuadro como pintura-pintura que, a pesar de no ofrecer la imagen esperada o imaginada, está confeccionado con los medios y texturas propios de un óleo sobre lienzo *comme il faut;* tenemos el cuadro (la presencia, las dimensiones, el soporte, la textura pictórica), pero no la imagen, en una inversión de la lógica de la reproducción técnica de la obra de arte, en la que contamos con la imagen, pero no con su valor tangible. De manera llamativa, y en buena lógica con el contenido de esta obra, López Cuenca es uno de los pioneros dentro del contexto del arte español en utilizar la licencia Creative Commons como mecanismo de resistencia contra la mercantilización de los productos culturales.

C. M.


Picture cannot be displayed
due to copyright restrictions

FRANCISCO LÓPEZ HERNÁNDEZ

(Madrid, 1932-2017)

LA COLECCIÓN Banco de España posee unos fondos bastante representativos de la obra del escultor madrileño Francisco López Hernández, ya que reúne piezas desde los años sesenta, década en la que empieza a trabajar por encargo para relevantes instituciones españolas, hasta casi la actualidad. Por otro lado, además de placas relivarias —tanto en bajo como en alto relieve— muestra al tiempo que no solo es un gran escultor, sino también un excepcional dibujante. López Hernández emparenta con la tradición en la elección de las disciplinas y materiales entre los que se mueve —fundamentalmente bronce, terracotas y escayolas— y en el uso de los géneros que marcó la Academia francesa del siglo XVIII, de entre los cuales aquí encontramos la presencia del bodegón y del paisaje. El realismo en el que se sitúa López Hernández ofrece aportaciones de contemporaneidad. No es la del artista una escultura o pintura del instante, sino de la acumulación de tiempo y emociones: en unas piezas en las que el ser humano está ausente pero marca con sus huellas que es su territorio el que se plasma, esta omisión genera una fuerte carga de contención y silencio, una cierta idea de eternidad. *El membrillo* (1983-1986) sigue en ese sentido la tradición de la *vanitas* barroca, una alegoría de la muerte; sin embargo, en este alto relieve los objetos que acompañan a las frutas —un bolsito, una cadenita con una medalla— son contemporáneos y colocan la escena en el ahora.

El bajo relieve tiene en este artista un maestro: aprendió la técnica en el taller paterno y la desarrolló en lo que se ha convertido en una larga y versada trayectoria en el diseño de medallas. En este sentido, el Banco de España le encargó en 1983 dos bronces para la inauguración de la sede central de la entidad en Cádiz. El madrileño eligió para las piezas la representación de dos árboles —un membrillo y una higuera— como símbolos de la vida y de la abundancia; árboles que por su sencillez, detallismo y por la inexistencia de un entorno recuerdan la pintura pompeyana que bien conoce el autor. *El jardín* (1970) es otro paisaje más, en este caso un oasis urbano cuya tapia indica que, en el fondo, ese recoveco se encuentra en un espacio privado.

Ventana de noche (1972) es un dibujo detallista, melancólico e intimista, al tiempo que de gran virtuosismo, que marca el contraste entre el interior artificialmente iluminado con el silencio de la noche. La ventana sirve de límite entre lo íntimo y el exterior, y remite a la pintura holandesa de interiores del siglo XVII, al tiempo que, como otras pinturas de sus compañeros de generación, sitúa al espectador en el espacio protegido y cubierto.

I. T.

Bodegón

1964

Bronce patinado,
61 x 53 x 20 cm

Edición 5/5
(existen otras versiones
en terracota)

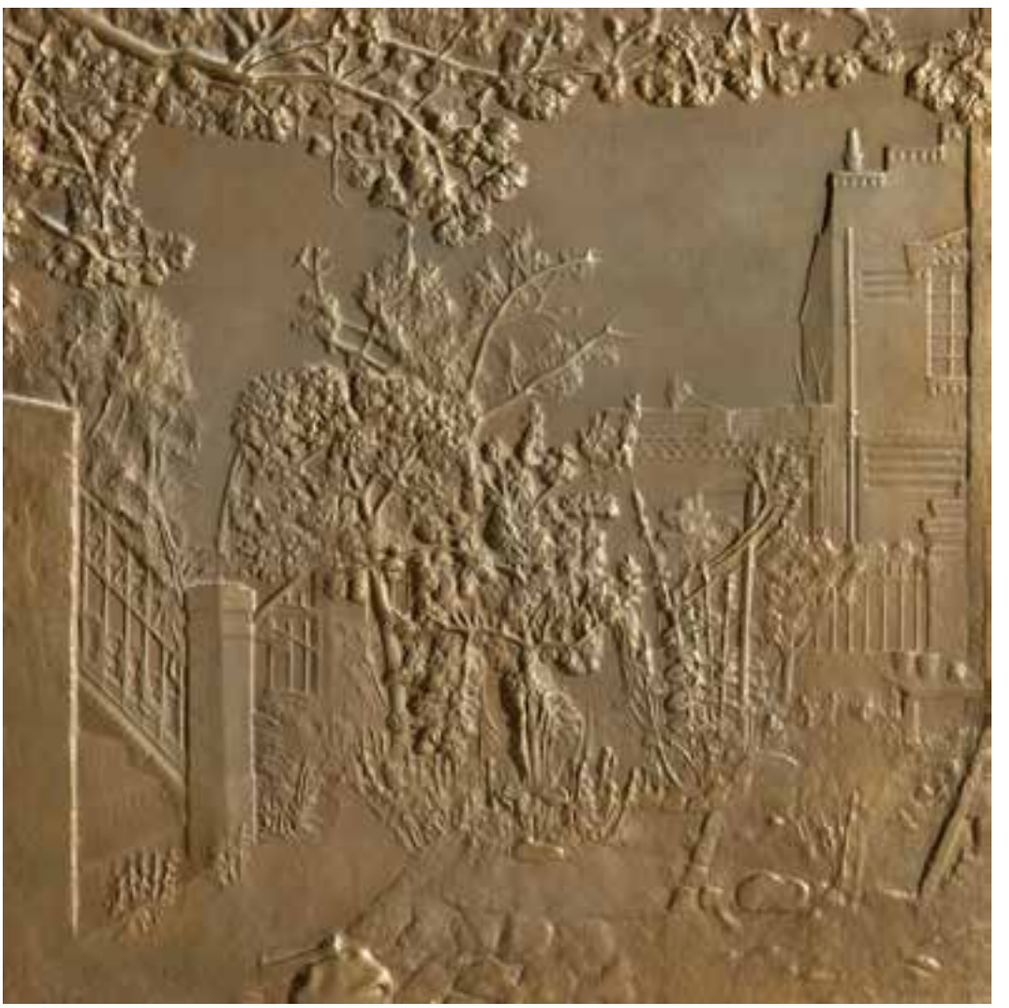
Cat. E_87

Fdo.: «Fco. López 5/5»
[Ángulo en la base, anverso]

Adquirida en 1991

EXP.: «Francisco López. Exposición Antológica», Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1996); «Desde la realidad. Cuatro artistas españoles contemporáneos / Dalla realtà. Quattro Artisti Spagnoli Contemporanei», Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes (Roma, 1996).

BIBL.: VV. AA., *Francisco López. Exposición Antológica*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1996; VV. AA., *Desde la realidad. Cuatro artistas españoles contemporáneos / Dalla realtà. Quattro Artisti Spagnoli Contemporanei*. Roma: Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes, 1996.



El jardín

1970

Bronce patinado,
64,5 x 65 x 3,5 cm

Cat. E_53

Fdo.: «Francisco López»
[Lateral inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 1982

EXP.: «Francisco López. Exposición Antológica», Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1996); «Desde la realidad. Cuatro artistas españoles contemporáneos / Dalla realtà. Quattro Artisti Spagnoli Contemporanei», Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes (Roma, 1996); «Realistas de Madrid», Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid, 2016).

BIBL.: VV. AA., *Francisco López. Exposición Antológica*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1996; VV. AA., *Desde la realidad. Cuatro artistas españoles contemporáneos / Dalla realtà. Quattro Artisti Spagnoli Contemporanei*. Roma: Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes, 1996; Guillermo Solana, Jürgen Schilling y Francisco Calvo Serraller, *Realistas de Madrid*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2016.

El membrillo

1985

Relieve en bronce,
366 x 177 cm

Cat. E_57

Fdo.: «Fco. López 1985»
[Ángulo inferior derecha,
anverso]

Encargo al autor en 1983

Observaciones: instalada en 1986 en la sucursal del Banco de España en Cádiz. Tras su cierre la obra se trasladó a la sede del Banco en Madrid.

EXP.: «Francisco López. Exposición Antológica», Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1996); «Desde la realidad. Cuatro artistas españoles contemporáneos / Dalla realtà. Quattro Artisti Spagnoli Contemporanei», Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes (Roma, 1996); «50 años de escultura española», Jardins du Palais Royal y Parque del Retiro (París y Madrid, 2001).

BIBL.: VV. AA., *Francisco López. Exposición Antológica*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1996; VV. AA., *Desde la realidad. Cuatro artistas españoles contemporáneos / Dalla realtà. Quattro Artisti Spagnoli Contemporanei*. Roma: Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes, 1996.

La higuera

1984

Relieve en bronce,
366 x 177 cm

Cat. E_58

Fdo.: «Fco. López 1984»
[Zona inferior centro derecha, anverso]

Encargo al autor en 1983

Observaciones: instalada en 1986 en la sucursal del Banco de España en Cádiz. Tras su cierre la obra se trasladó a la sede del Banco en Madrid.

EXP.: «Francisco López. Exposición Antológica», Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1996), «Desde la realidad. Cuatro artistas españoles contemporáneos / Dalla realtà. Quattro Artisti Spagnoli Contemporanei», Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes (Roma, 1996); «50 años de escultura española», Jardins du Palais Royal y Parque del Retiro (París y Madrid, 2001).

BIBL.: VV. AA., *Francisco López. Exposición Antológica*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1996; VV. AA., *Desde la realidad. Cuatro artistas españoles contemporáneos / Dalla realtà. Quattro Artisti Spagnoli Contemporanei*. Roma: Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes, 1996.

Ventana de noche

1972

Lápiz sobre papel,
102 x 73 cm

Cat. D_175

Fdo.: «Francisco López 1972»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1993

EXP.: «Francisco López. Exposición Antológica», Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1996); «Desde la realidad. Cuatro artistas españoles contemporáneos / Dalla realtà. Quattro Artisti Spagnoli Contemporanei», Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes (Roma, 1996); «Contemporary Art from Spain», European Central Bank (Fráncfort, Alemania, 2001); «Luz de la mirada», Museo Esteban Vicente (Segovia, 2002); «Realistas de Madrid», Museo Thyssen Bornemizsa (Madrid, 2016); «La apariencia de lo real. Cincuenta años de arte realista en España», Museo Carmen Thyssen (Málaga, 2017).

BIBL.: VV. AA., *Francisco López. Exposición Antológica*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1996; VV. AA., *Desde la realidad. Cuatro artistas españoles contemporáneos / Dalla realtà. Quattro Artisti Spagnoli Contemporanei*. Roma: Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes, 1996; José María Viñuela, *Contemporary Art from Spain*. Fráncfort: European Central Bank, 2001; Francisco Calvo Serraller, *Luz de la mirada*. Segovia: Museo Esteban Vicente, 2002; Guillermo Solana, Jürgen Schilling y Francisco Calvo Serraller, *Realistas de Madrid*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2016; Javier Viar y Lourdes Moreno, *La apariencia de lo real*. Málaga: Museo Carmen Thyssen, 2017.

FRANCISCO LÓPEZ QUINTANILLA

(Madrid, 1963)

HIJO de Isabel Quintanilla y Francisco López Hernández y criado en un ambiente artístico, a Francisco López Quintanilla resulta difícil seguirle la pista por la distancia que mantiene con el mundo del arte.

En paralelo a una serie de trabajos realizados en cerámica vidriada y bronce, colaboraciones con otros artistas e incluso escenografías para distintas compañías de teatro, López Quintanilla se consagró a la realización de una obra que, si bien en sus inicios se caracterizó por una abstracción esencial próxima al lenguaje de Jean Arp, Alberto Sánchez y Ángel Ferrant, evolucionó progresivamente hacia una suerte de figuración protagonizada por varias especies del mundo animal. Se trata de una obra que recuerda ligeramente tanto a representaciones que nos han llegado de las culturas mesopotámica o egipcia —en especial su producción de bajorrelieves en madera o bronce— como a la escultura italiana de principios del siglo XX.

Realizadas previamente a su inmersión en esta figuración más estricta, las dos obras que forman parte de esta colección son una buena muestra de la deuda que mantiene el artista con la obra de quienes, como él, rivalizan con la naturaleza y cuyo arte, como la vida misma, parece emanar desde el interior hacia el exterior. Se trata de una impresión que si en el caso de este *Vencejo del desierto* (1996), realizado en piedra, se hace más evidente por la combinatoria de planos con que la ejecuta —y la deuda que salda con la rígida estatuaria del antiguo Egipto—, en el caso de la *Figura tumbada* (1992), realizada en madera de olmo, adquiere otra dimensión al remitir a la obra de Umberto Boccioni, quien se consagró a la captación del movimiento sobre la estática inmovilidad de la escultura.

F. M.

Figura tumbada

1992

Madera de olmo,
190 x 38 x 42 cm

Cat. E_102

Adquirida en 1993

Vencejo del desierto

1996

Piedra,
65 x 47 x 14 cm

Cat. E_114

Adquirida en 1996

ANTONIO LORENZO

(Madrid, 1922-2009)

222

1960

Óleo sobre táblex
sobre bastidor,
69,7 x 78,4 x 2 cm

Cat. P_525

Fdo.: «A. LORENZO // 60» [Ángulo inferior izquierdo, anverso]; «"222" // 78,5 x 70 // 60. A. LORENZO» [Cuadrante lateral derecho, reverso]

Adquirida en 1993

EXP.: «Exposición de arte actual», Museo Diocesano Regina Coeli (Santillana del Mar, Cantabria, 1961).

EN LAS composiciones de carácter plenamente abstracto de Antonio Lorenzo de la década de 1960, se percibe aún el estilo costumbrista y lúgubre de sus primeros años de carrera, influido por artistas como Regoyos, Solana o Zuloaga. En sus composiciones de acusado claroscuro se refleja la atmósfera de la España rural más degradada mediante el uso de una pincelada densa y de trazo grueso.

BDE

JOÃO LOURO

(Lisboa, 1963)

BLIND image es una de las series de trabajos más significativa realizada por João Louro en las últimas décadas. Como apunta el autor desde el título, se trata de imágenes *ciegas*, monocromos cuyas superficies funcionan como espejos devolviendo su imagen al espectador. Un trabajo que se sustenta en la supresión o cancelación de la imagen como estrategia capaz de activar la curiosidad del que las observa.

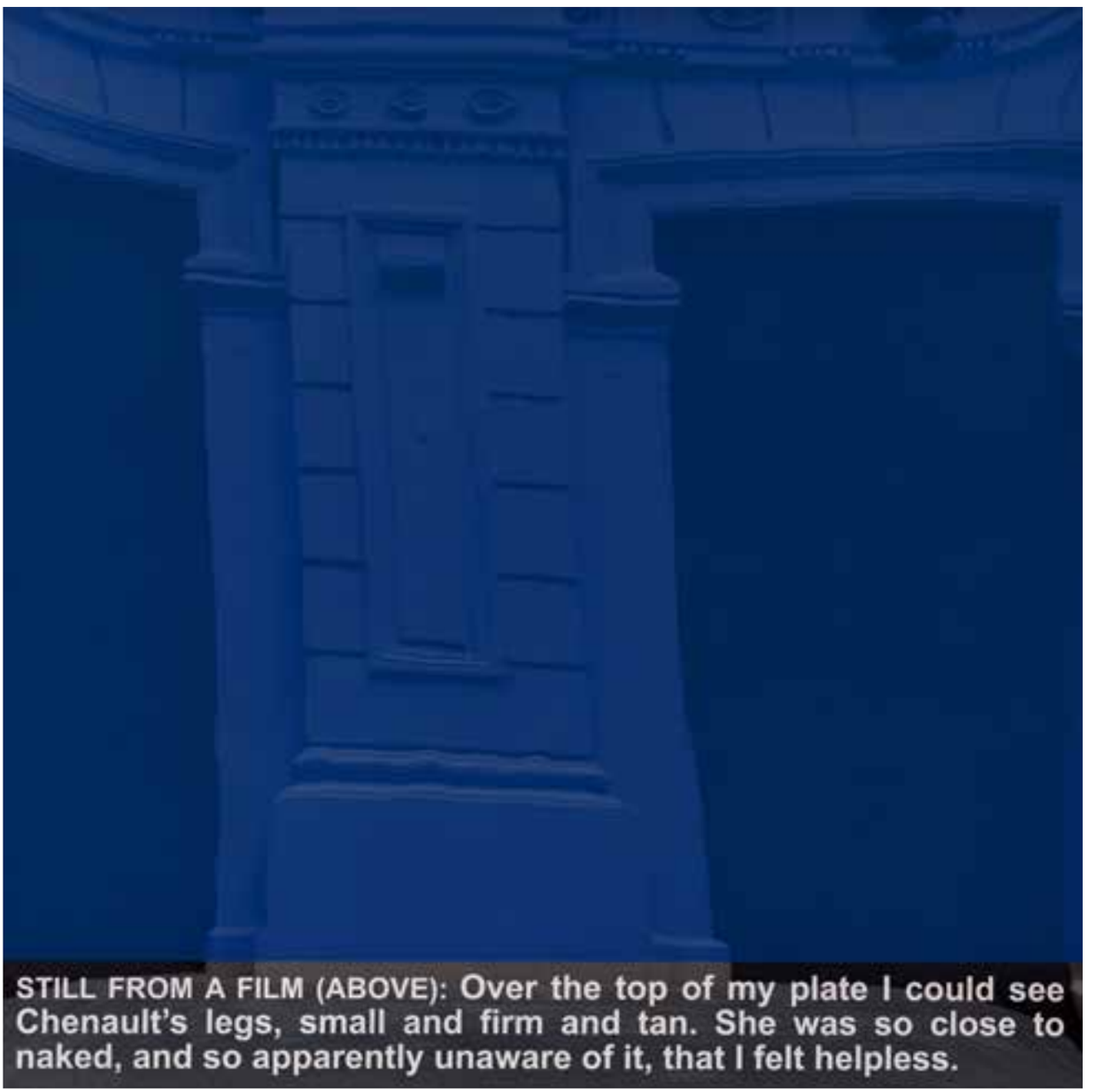
Además, tal y como sucede en otras piezas de la serie, *Blind Image # 125 (Blue image)* (2006) contiene una nota al pie, un apunte en forma de pequeño relato que parece tratarse del fragmento de un texto mayor que alude indirectamente a lo que está ausente. La comisaria María de Corral apunta acertadamente en relación a estos trabajos y a sus referencias textuales su capacidad para provocar «diferentes aproximaciones a lo que es visible o diferentes perspectivas a través de las que considerar la imagen, «ayudándonos a comprender que la brecha entre palabras e imágenes no es tan grande como la que existe entre las palabra y los objetos, entre cultura y naturaleza». Una distancia que remite a la idea que subyace en la dialéctica de la mirada desarrollada por Walter Benjamin y su anhelo por que los objetos retornen la mirada al observador.

En este sentido, es posible establecer una suerte de analogía entre las superficies de Louro, que funcionan como *interfaces* —cámaras oscuras modificadas—, y otros artilugios de perspectiva óptica ideados siglos atrás por científicos y artistas, artefactos que permitían detener la mirada y construir sus imágenes de manera pausada. Una alegoría sobre la (des)aceleración de la imagen y su producción en masa que constituye una de las líneas de investigación principales en la obra de Louro.

EXP.: «Big Bang», Cristina Guerra Contemporary Art (Lisboa, 2007); «L. A. Confidential», Christopher Grimes Gallery (Los Ángeles, Estados Unidos, 2008); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

B. H.



Blind Image # 125 (Blue image)

2006

Acrílico sobre lienzo,
199,5 x 199,5 cm

Cat. P_744

Fdo.: «'Blind // Image' //
// 125» [Centro, reverso]; «[firma] //
Lisboa» [Ángulo superior derecho,
reverso].

Adquirida en 2008

Observaciones: el texto que aparece en la obra, «Still from a film (above): Over the top of my plate I could see Chenault's legs, small and firm and tan. She was so close to naked, and so apparently unaware of it, that I felt helpless» [Escena de una película (arriba): por encima de mi plato podía ver las piernas de Chenault, pequeñas, firmes y bronceadas. Estaba tan cerca de estar desnuda y tan aparentemente inconsciente de ello que me sentí perdido]», es un extracto de la novela *The Rum Diary* de Hunter S. Thompson (1998), que fue llevada a la pantalla en 2011 por Bruce Robinson (estrenada en España como *Diario de un seductor*).

CRISTINA LUCAS

(Jaén, 1973)

LAS DOS fotografías tituladas *La cámara del Tesoro* (2014) formaron parte de la exposición que bajo el título «ES CAPITAL» realizó Cristina Lucas (Jaén, 1973) en Matadero (Madrid), Museo Patio Herreriano (Valladolid) y Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela). Se trataba de un relato del capitalismo en cuatro capítulos que la artista calificó como de «histórico y subjetivo» a un tiempo. El primer capítulo se basaba en un análisis del valor actual de cambio del manuscrito original y de las primeras ediciones de *El capital* de Karl Marx bajo el título *Plusvalía*; preñado de ironía, evidencia cómo el capitalismo ha fagocitado el documento clave de la teoría marxista. El segundo, *Capitalismo filosófico*, reunía una serie de entrevistas que pretendía desentrañar la relación entre algunos conceptos, como muerte, arte, belleza o verdad, con el mercado. *El superbien común* se centraba en una de las paradojas del capitalismo, la de una superproducción siempre en crecimiento respecto a unos recursos naturales limitados y la utopía de que el acceso a la riqueza pueda ser universal.

La cámara del Tesoro es una obra de dos fotografías tomadas en la reserva del Banco de España, las primeras realizadas en este espacio por un artista. La reserva es un espacio acorazado a 35 metros bajo tierra, inaugurado en 1936 en el edificio del Banco de España en Madrid; en ella, los 7 400 lingotes de oro del Estado español —un tercio del total, ya que el resto está en Fort Knox y en Londres—, así como un número importante de monedas de este metal, se superponen ordenadamente en estanterías con puertas de cristal diseñadas por Eiffel. Los lingotes son el resto de otro tiempo ya que el patrón oro, como fórmula de medir el valor de la unidad monetaria de un país y por tanto su riqueza, desapareció en el período entre las dos guerras mundiales para pasar a un capitalismo financiero basado en la especulación. El oro, sin embargo, no ha perdido su valor simbólico, siendo difundida su cotización en Bolsa en tiempo real.

El proyecto sobre las cámaras del oro tiene su continuidad en otro trabajo, *Netherlands Gold*, realizado por la artista en 2016 y de reciente adquisición por la colección. En este caso se trata de una serie de seis fotografías del Dutch National Bank o Nederlandsche Bank, que fue expuesta el mismo año de su producción en el OK Offenes Kulturhaus de Linz (Austria), en una muestra retrospectiva de Cristina Lucas. A diferencia del cierto empaque que acompaña al valor histórico y simbólico de este metal en la «presentación» que ofrece el Banco de España, la cámara holandesa sorprende por su sencillez e incluso por la desnudez que emana de los estantes en los que se colocan, eso sí, los ordenados e innumerables lingotes de oro que precisan de seis imágenes para ser mostrados en conjunto.

A estas dos series le seguirán en el futuro otros proyectos en distintas cámaras del oro del mundo.

I. T.

La cámara del Tesoro. Perspectiva II

2014

Copia cromógena sobre papel,
180 x 256 cm

Edición 1/7

Cat. F_169

Fdo.: «La cámara del Tesoro // Perspectiva 2 //
Cristina Lucas // 1/7 // 2014» [Reverso]

Adquirida en 2014

La cámara del Tesoro. Perspectiva I

2014

Copia cromógena sobre papel,
180 x 195,4 cm

Edición 1/7

Cat. F_168

Fdo.: «La cámara del Tesoro // Perspectiva 1 // Cristina Lucas // 1/7 // 2014» [Reverso]

Adquirida en 2014

EXP.: «ES CAPITAL», Matadero (Madrid, 2014), Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2014) y Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2014); «Lucas. Trading Transcendence», Mudam Luzenbourg (Luxemburgo, 2016-2017); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Maurizzio Lazzarato, *ES CAPITAL*. Madrid, Valladolid y Santiago de Compostela: Matadero, Museo Patio Herreriano, CGAC, 2014; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

Netherlands Gold

2016

Copia digital en papel,
140 x 100 cm c/u (x 6)

Edición 1/3

Cat. F_181

Fdo.: «Cristina Lucas»
[Anverso y reverso]

Adquirida en 2017

EXP.: «Group Show After Bretton», De Nederlandsche Bank (Ámsterdam, 2017); «Global Edges», OK Center for Contemporary Art (Linz, Austria, 2017).

BIBL.: VV. AA., *Wavelength. Longitud de onda. Cristina Lucas*. Madrid: Turner, 2017.

5
6

7
8

7
8

JONAS MAAS

(Tréveris, Alemania, 1985)

Sin título

2013

Copia digital sobre sobre MD,
134 x 95 cm

Cat. P_792

Fdo.: «O. T. // 2013 // J. Maas»
[Reverso]

Adquirida en 2014

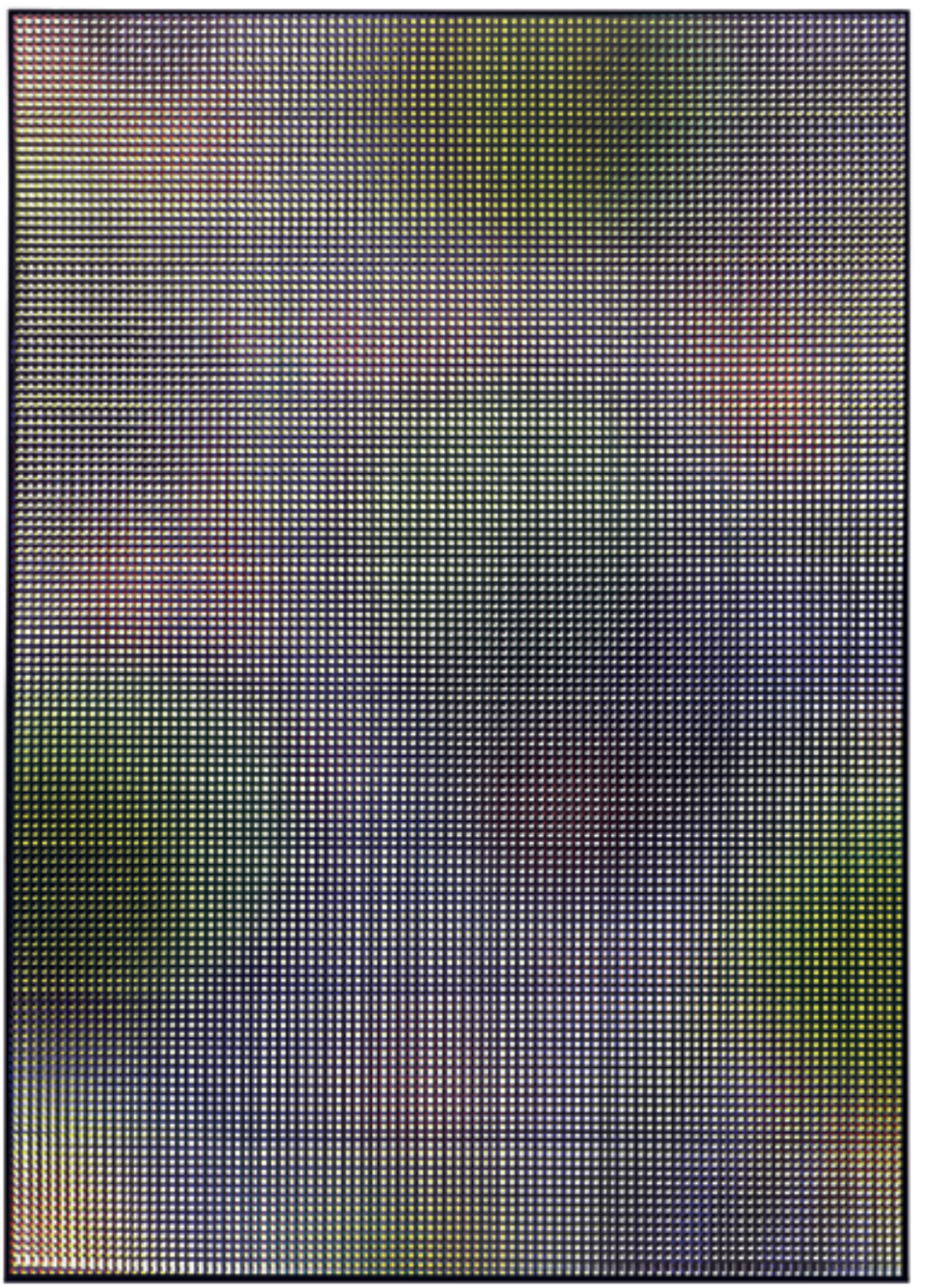
JONAS Maas destacó en los primeros años de la década de 2010 como artista implicado en el uso de la tecnología para obtener obras de formato y apariencia pictoescultórica. Con especial presencia en el ámbito alemán, Maas goza de un creciente reconocimiento en el internacional. Inició su formación en 2006 en la Kunsthochschule de Mainz y posteriormente, entre 2010 y 2014, en la Kunstakademie de Düsseldorf. Actualmente reside y trabaja en esa ciudad.

Su primera exposición individual tuvo lugar en 2011 en el Raum für vollendete Tatsachen de Düsseldorf. Desde entonces, sus obras han sido mostradas en exposiciones en salas e instituciones principalmente alemanas.

El trabajo de Maas parte de modulaciones de diversos estratos y variables formales basadas en métodos sistemáticos que dotan a la pieza final de un aspecto pulido, industrial y despojado (no en vano, suele trabajar con métodos de impresión digital), en los que queda una sugerencia de la impronta humana bajo una impresión de general de orden y gradación matemática. Piezas como la que integra la Colección Banco de España, *Sin título* (2013, presentada en su galería de cabecera, la Figge von Rosen Galerie de Berlín, donde expone regularmente desde ese mismo año), reflejan su interés por la creación de espacios ilusionistas dentro de la imagen a base de capas. En este caso, estas conforman una densa cuadrícula que vela el fondo de la escena, pero a su vez deja intuirla. De ese modo, trabaja a partir de patrones que generan simultáneamente una escena fragmentaria, tendencialmente abstracta y una progresión geométrica que cobra sentido en relación con el resto de obras de cada serie.

EXP.: «Cluster», Figge von Rosen Galerie (Berlín, 2013).

C. M. y F. M.



JORGE MACCHI

(Buenos Aires, 1963)

Sin título

2005

Acuarela y *gouache* sobre papel, 41 x 59 cm

Cat. D_327

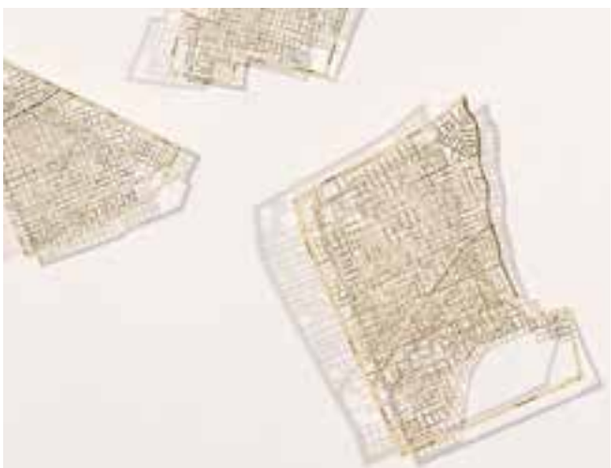
Adquirida en 2005

EL VIENTO inmóvil (2005) es un lienzo de gran tamaño en el que están suspendidos distintos recortes de mapas calados mediante alfileres. Una cartografía que remite al imaginario producto de las derivas y *détournements* llevadas a cabo por los miembros de la Internacional Situacionista en la década de 1960; mapas imaginarios que recorren la geografía de la ciudad proponiendo una experiencia renovada de la urbe a partir de la fragmentación. En concreto, *El viento inmóvil* nos conduce a la emblemática imagen *The Naked City*, la reordenación —psicogeográfica— de París propuesta por Guy Debord en 1957. Con la particularidad de que la pieza de Jorge Macchi parece elevarse y flotar sobre el lienzo, como una frágil escultura producida en papel que se deja atravesar por el viento.

En el análisis de estos modelos urbanos «desviados», que tienen en la figura del *flâneur* y el merodeador a sus protagonistas inmediatos, se inscriben igualmente obras previas del artista. En *Buenos Aires Tour* (2003), Macchi proponía ocho itinerarios para un turismo alternativo y «desinformado» en la capital argentina, que venían precedidos o determinados por la rotura de un vidrio sobre el plano de la ciudad. En un gesto que remitía directamente a la noción de azar duchampiano, el artista ideaba recorridos para el redescubrimiento de la ciudad a partir de lo efímero, lo accesorio y el accidente.

En una conversación mantenida con María Iovino en 2016, el autor describía su proyecto titulado *Guía de la inmovilidad* (2003) como «un cuadernillo que en cada hoja mostraba una parte del mapa de Buenos Aires [...] En este cuaderno corté todas las manzanas de tal forma que solo quedaron las calles y avenidas. Por efecto del calado se veía a través de las páginas una compleja trama de calles. En el momento de hacer este trabajo obsesivo me preguntaba qué pasaría en una ciudad en la que no existieran los lugares para estar, para la intimidad, para el trabajo, para el esparcimiento, en síntesis, una ciudad sin lugares a donde ir. Sería una ciudad en donde lo único que se podría hacer sería estar inmóvil, claro que después de un primer momento de movimiento frenético y desesperación».

B. H.



El viento inmóvil

2005

Papel impreso calado
y alfileres sobre tabla (DM),
204 x 247 x 10 cm

Cat. P_743

Adquirida en 2008

CHEMA MADOZ

(Madrid, 1958)

Sin título

2011

Gelatina de plata sobre papel, 73 x 83 cm

Edición 3/15

Cat. F_155

Fdo.: «Chema Madoz 2011 // 3/15» [Reverso]

Adquirida en 2013

EL LIBRO ha sido un objeto recurrentemente utilizado en la obra fotográfica de Chema Madoz. En su construcción de poemas visuales, Madoz lo ha llevado a la ilegibilidad: en un caso, colocando un espejo que se mimetiza como si fuera una de sus páginas —si en apariencia el objeto no ha cambiado, una mirada más atenta nos indica que eso no es así—; en otra imagen, ha convertido su volumen en un objeto de deseo, que despierta la curiosidad, colocando una mirilla en su cubierta; ha convertido un libro en una publicación clónica más pequeña, como si hubiera «nacido» uno de otro; hay fotografías en las que avisa de la presunta peligrosidad de la lectura al introducir una hoja de afeitar entre sus páginas; o, finalmente, ha «tuneado» un servilletero de bar transformándolo en un objeto que suministra páginas de libros a lectores ocasionales tras la cervecita del sábado. En todos estos casos el libro funciona como sustantivo y el objeto que lo acompaña y que lo adjetiva, y que también lo acaba activando.

La fotografía en blanco y negro que conserva la Colección Banco de España, *Sin título* (2011), muestra cuatro empecinados libros que casi de forma militar se preparan para pasar revista de pie, sobre un impoluto fondo en blanco que los descontextualiza. En cada uno de ellos se recorta una letra para conformar la palabra «book». Paradójico, teniendo en cuenta que los cuatro libros pertenecen a una colección de obras completas escritas en castellano por el autor mexicano Carlos Fuentes, novelas como *Cambio de piel* o *El mal del tiempo*.

I. T.

BOOK

JOSÉ MALDONADO

(València, 1962)

Composición abstracta n.º 4 (Limbo)

1995

Acrílico sobre lienzo, 170 x 170 cm

Cat. P_613

Fdo.: «Maldonado 1995» [Reverso, tela]; «Maldonado 1995» [Reverso, bastidor]

Sello y etiqueta de la Galería Helga de Alvear

Adquirida en 1998

EN EL año 1995, José Maldonado presentaba en la Galería Helga de Alvear, en Madrid, una exposición titulada «Limbo», término que se ha convertido en una marca que identifica su producción. Con este nombre son conocidos sus proyectos en la red *www.e-limbo.org, «un e-zine de información y análisis de modos de vida actual»*, o *www.limboboy.com*.

«Limbo» supone un paso más allá en la investigación plástica llevada a cabo por Maldonado hacia una práctica más reflexiva, preocupada por los regímenes escópicos modernos y por las teorías de la imagen. Cuestiones que estaban ya presentes en exposiciones como «El gran teatro del mundo», en la Galería Juana Mordó (Madrid, 1993), y «Cámaras hidráulicas», también en la Galería Juana Mordó (Madrid, 1992). En «Limbo» José Maldonado reproduce en la sala de exposiciones los elementos que se encuentran en el estudio, generando una réplica de su espacio de trabajo habitual. La muestra se construye en torno a un conjunto de piezas que, parafraseando a los medios de la época, «nos invitan a explorar ese momento previo a la realización de la obras en que esta, puramente ideal, queda más allá de la redención y condena que puede suponer su plasmación formal».

En una conversación mantenida por Maldonado con José Luis Brea publicada en *Acción paralela 5* en el año 1995, el crítico define su producción como un espacio posible para el desarrollo de un pensamiento activo: «Hay en todos ellos una especulación sobre la *coseidad* del ser sujeto (y el dejar de serlo) que aparece correlativa a un cierto *animismo* de los objetos». En la misma publicación, otro relevante crítico, Manel Clot, concluye un texto titulado «Ficciones residentes, reflejos sónicos (cosas que nunca te dije)» que «la característica de las obras de Maldonado como acontecimientos *demo* se reinstala en el sentido de mostrar solo el vértice de lo inalcanzable en su totalidad, de lo incompleto, de lo imposible, y todos sus múltiples porqués: *Limbo* (1995), *Sound System* (1997), *Sonado, mal soñado, desafinado, purloined* (1998), *M.A.L., No Baile, Blinde Zukunft, 1 x 2, Epitafio* (1999)».

EXP.: «Limbo», Galería Helga de Alvear (Madrid, 1996).

B. H.

LUIS MARSANS

(Barcelona, 1930-2015)

LA PLAYA de la popular población costera ampurdanesa, lugar de encuentro de artistas y escritores, popularizada por Salvador Dalí y por Marcel Duchamp (con el que Marsans trabó amistad) aparece aquí reflejada en una obra que data del período de su obra próximo al momento en que Marsans realizó sus ilustraciones para la literatura de Marcel Proust. Dado que desde entonces se definió como pintor eminentemente proustiano, acaso se pueda percibir en la escena una búsqueda del ritmo pausado y del ambiente decadentista y refinado de *En busca del tiempo perdido*. En el borde del mar se encuentran alineadas algunas barcas, se insinúan las siluetas de varios personajes, mientras que en primer término se perfilan los muros de una construcción, cuyos volúmenes se subrayan con carboncillo. Las líneas ortogonales de la composición, que aparecen sugeridas, otorgan a la pintura una concepción geométrica, quizá apoyada en *La divina proporción* de Luca Pacioli (que Marsans, apasionado de las matemáticas, estudió en profundidad), una actitud que encontramos también en sus posteriores bodegones con flores, librerías, muros y fachadas, realizados siempre en pequeño formato.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

Cadaqués

1974

Técnica mixta sobre tabla, 29 x 40 cm

Cat. P_315

Fdo.: «1974 / Luis Marsans» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «Cadaqués» [Borde inferior]

Adquirida en 1985

ALICIA MARTÍN

(Madrid, 1964)

EL LIBRO, para Alicia Martín, es un elemento sumamente familiar. Dice la artista que la casa de sus padres estaba llena de libros. De modo que, más que un objeto encontrado, se podría decir que fue el libro quien eligió a la artista. Y de una manera absolutamente intuitiva. La artista madrileña ha consagrado su carrera desde principios de la década de 1990 a hacer del objeto-libro (o contenedor del saber) la materia prima de una producción que, desde la intervención específica tanto en el espacio interior como en el exterior hasta el dibujo, la fotografía, la escultura o la animación, nos remite a la trascendencia y a la transmisión de la cultura al margen de la fragilidad del soporte. Alicia Martín es una artista que consigue que sus obras sean tan reconocibles como poco repetitivas. Fascinada por el carácter universal del libro —afirma que «cualquier persona sin diferencia de edad, cultura e idioma ve un libro y sabe lo que es»— y su esencia antropológica y ergonómica, Martín admira la capacidad de almacenamiento del libro, su versatilidad y su idoneidad para hablar de la evolución del hombre en la medida en que es un reflejo de sus preocupaciones sociales y personales.

Este díptico fue realizado en el 2000, el mismo año en que la artista lleva a cabo la *suite* fotográfica titulada *Contemporáneos*. Muestra, junto a una imponente instalación en la extinta Galería Oliva Arauna de Madrid, unos libros que ocupan un espacio donde coexisten todos los contenidos a la vez, invaden el lugar reservado al espectador, empujan y destruyen los muros y mantienen en tensión una pared que sostiene su caída inminente. De inquietante dinamismo, este díptico fotográfico fue realizado a partir de una acumulación de libros que caen o se derrumban de forma continua e incesante, y bien podría remitir tanto a la necesidad vital de liberar espacio para poder seguir cubriéndolo de un saber que nunca reposa como al estado de permanente vigilia en el que se prolonga la falta de una conclusión cuando el tiempo se representa «atascado». Se trata también de un modo muy sutil de hablar de la práctica escultórica desde su naturaleza conceptual, además de cuestionar la existencia de un único método archivístico debido a la celeridad con que evolucionan los significados que lo justifican.

F. M.

Sin título
(de la serie Contemporáneos)

2000

Copia cromógena montada
entre metacrilatos,
162,5 x 234,6 cm (díptico)

Edición 3/3

Cat. F_25

Fdo.: «S.T. Alicia Martín. 2000. 3/3»
[Reverso]

Adquirida en 2003

CIRILO MARTÍNEZ-NOVILLO

(Madrid, 1921-2008)

LA OBRA de Cirilo Martínez-Novillo viene a engrosar la rica representación en la Colección Banco de España de obras de artistas pertenecientes a la Escuela de Madrid y a la segunda Escuela de Vallecas, que revitaliza el paisaje español a lo largo del siglo XX desde la perspectiva de un vanguardismo atemperado. La llanura castellana, en la que se sugiere alguna vegetación, aparece recortada ante las colinas y coronada por un amenazante cielo que suscita la sensación de exposición e intemperie del paisaje mesetario que tanto inspiró la literatura española a partir de la Generación del 98 y durante todo el siglo siguiente. La gama de ocres, sabiamente conjugada, ofrece como resultado la armonía entre el tema y la técnica, con la pintura aplicada casi a modo de veladuras. Es, en definitiva, una muestra de la pervivencia de aquellas visiones finiseculares, regeneracionistas o telúricas casi un siglo después, en 1974.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

Paisaje de tormenta

1974

Óleo sobre lienzo,
73 x 92 cm

Cat. P_6

Fdo.: «Martínez-Novillo» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «Paisaje de Tormenta» y «Susana Núñez» [Reverso]

Adquirida en 1975

MIREYA MASÓ

(Barcelona, 1963)

LAS CUATRO fotografías que la colección posee de Mireya Masó fueron realizadas durante la estancia que la artista catalana disfrutó en el Reino Unido en Delfina Studios, y se enmarcan dentro del proyecto *It's not Just a Question of Artificial Light or Daylight* (2000-2001). Salvo *Washing Away Time*, estas fotos carecen de título.

It's not Just a Question of Artificial Light or Daylight reúne tres series fotográficas y un vídeo de once minutos tomados en distintos parques londinenses y en algún interior como relato íntimo del concepto de paisaje, en el que el ser humano —pese a no fotografiarse— está muy presente. Para llevar a cabo las fotografías, la autora mezclaba escenas encontradas con aquellas que, de manera siempre sutil, colocaba para «retratar», pero que ofrecían una imagen de lo posible y en las que jugaba con la proxemia del objeto para ofrecer una relación íntima con estos. No siempre es ella el sujeto omitido; en algunas ocasiones hay referencias a otros ciudadanos en abstracto, como en las fotografías de los bancos en los jardines ingleses dedicados a una persona desaparecida —y que conservan su nombre tallado en el respaldo—, o cuando fotografiaba rosales sin flor en invierno con su nombre en una cartelita —que deben entenderse pues como lenguaje—. Masó, en este trabajo, realiza retratos del ser humano, de sus sensaciones y emociones cambiantes. El poderoso tronco talado de la secuoya es sin duda un signo que conduce a otro signo.

I. T.

Sin título

2001

Copia cromógena sobre papel,
40 x 60 cm

Edición 1/3

Cat. F_65

Adquirida en 2002

Sin título

2001

Copia cromógena sobre papel,
40 x 60 cm

Edición 1/3

Cat. F_67

Fdo.: «M. Masó» [Mecanografiado en pegatina blanca]; «S. T. 2001 // Edición 1/3 // C-print // 40 x 60 cm» [Reverso]

Adquirida en 2002

Sin título

2001

Copia cromógena sobre papel,
40 x 60 cm

Edición 1/3

Cat. F_66

Fdo.: «M. Masó» [Mecanografiado en pegatina blanca]; «S. T. 2001 // Edición 1/3 // C-print // 40 x 60 cm» [Reverso]

Adquirida en 2002

EXP.: «It's not Just a Question of Artificial Light or Daylight», Galería Tomás March (València, 2001).

BIBL.: William Jeffett, *It's not Just a Question of Artificial Lighting or Daylight. Mireya Masó*. Figueres: Consorci del Museu de l'Empordà, 2001.

Washing Away Time

2001

Copia digital sobre papel,
125 x 245 cm

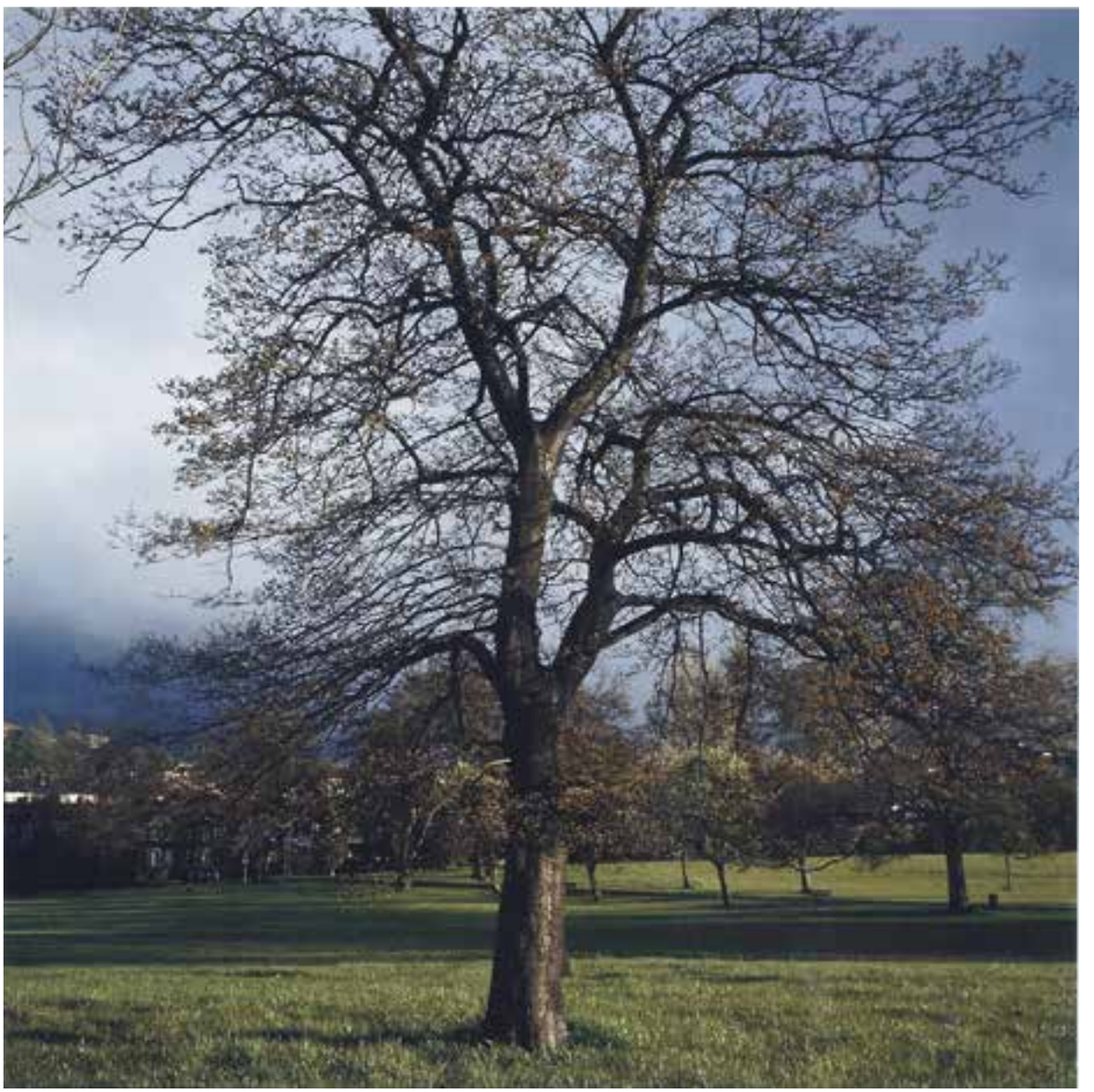
Edición 2/3

Cat. F_69

Adquirida en 2002

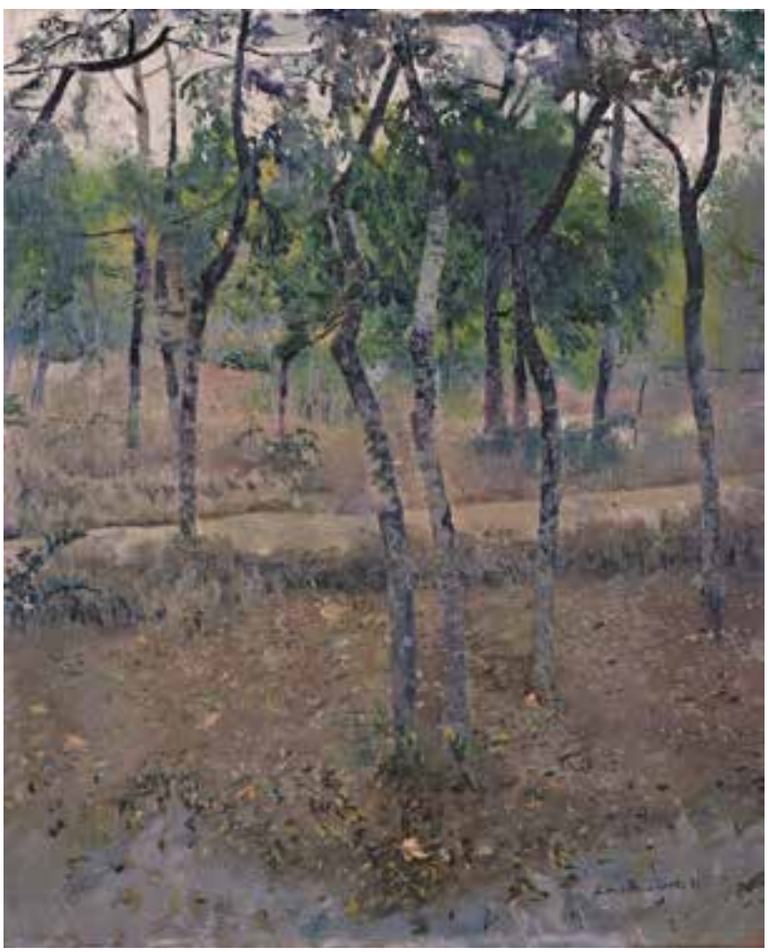
EXP.: «It's not Just a Question of Artificial Light or Daylight», Galería Tomás March (València, 2001); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: William Jeffett, *It's not Just a Question of Artificial Lighting or Daylight. Mireya Masó*. Figueres: Consorci del Museu de l'Empordà, 2001; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.



ANTONIO MAYA CORTÉS

(Jaén, 1950)



CON UNA producción que apuesta por la pintura de corte realista, los temas que transitan en la obra de Antonio Maya Cortés se hallan relacionados tanto con el paisaje como con la naturaleza. Se trata de una obra en la que la luz y su incidencia en el agua reflejan el interés de Maya Cortés por pintar lo que no es estático por naturaleza y, en consecuencia, imposible de captar a través de un posado.

F. M.

Paisaje

1987

Óleo sobre lienzo,
61 x 50 cm

Cat. P_424

Fdo.: «Antonio Maya Cortés // 87»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1988

LUIS MAYO
(Madrid, 1964)

AMANTE de escenarios que provocan en el observador una sensación de decadencia y extrañeza, sus desolados paisajes hacen referencia a la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, pero también a la *città ideale* renacentista o a aquella metrópolis futurista en proceso de construcción y destrucción permanente. Pintor simbolista, la obra de Mayo es ejemplo de gran habilidad técnica y de capacidad para transformar su mundo interior en metáforas visuales que atrapan al espectador.

F. M.

Sin título

1990

Óleo sobre tabla,
114 x 146 cm

Cat. P_453

Fdo.: «Luis Mayo»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1990

Vitoria

2003

Óleo sobre lienzo,
37,5 x 54,6 cm

Cat. P_800

Fdo.: «Luis Mayo»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]; «LUIS MAYO //
Vitoria // 38 x 55 cm // 2003»
[Zona central travesaño,
reverso]

Adquirida en 2015

SANTIAGO MAYO

(Tal, A Coruña, 1965)

Le mur du jardin

1994

Óleo sobre lienzo,
30,2 x 30,2 cm

Cat. P_600

Fdo.: «LE MUR DU JARDIN // S. MAYO // PARÍS // 94» [Zona central superior derecha, reverso]

Adquirida en 1997

Ampelido

1996

Óleo sobre lienzo,
30 x 30 cm

Cat. P_599

Fdo.: «AMPELIDO // S. MAYO // 96 // Madrid» [Ángulo superior derecho, reverso]

Adquirida en 1996

LAS OBRAS de Santiago Mayo, generalmente pequeños lienzos y objetos, son producciones de corte abstracto y expresionista que invitan al espectador a aproximarse hasta el detalle, con el fin de establecer con ellas un diálogo íntimo y emocional. Caracterizada por la preeminencia del gesto y la textura, y acentuada por el uso de una gama cromática ilimitada, la obra de Mayo evoca una suerte de sincera austeridad tras la que se escucha el eco de un cierto expresionismo abstracto, la humildad creativa de Cy Twombly y Eva Hesse o los mínimos gestos de Richard Tuttle o Carles Pujol. Así como en su pintura conserva en todo momento su adscripción a una abstracción de tendencia romántica, las frágiles y diminutas esculturas que realiza a lo largo de su carrera se caracterizan por el uso de materiales cotidianos como el alambre, el cartón o la tela, materiales que suele alumbrar con el fin de crear sombras que remitan, quizá, a la intangibilidad del arte.

F. M.

REMIGIO MENDIBURU

(Hondarribia, Gipuzkoa, 1931 - Barcelona, 1990)

LA OBRA de Mendiburu se enmarca dentro del informalismo debido a su manifiesta inclinación por la materia y por las soluciones creativas basadas en el azar, tal y como reflejan algunas de sus primeras obras realizadas arrojando barro contra una superficie dura o los altorrelieves de chapa delgada con perforaciones y costuras. Tras esa primera etapa, desarrolla su obra más personal, ensamblando rudimentarias morfologías mediante procedimientos antiguos tomados de la artesanía popular. Toda su producción está inspirada en elementos naturales, como pone de manifiesto *Sin título* (1978), escultura de bronce abstracta con formas vegetales y orgánicas que parece cobrar vida. Forma parte de una serie de piezas surgidas del trabajo con las intersecciones de estructuras cilíndricas, a partir de las cuales surgen estas formas geométricas en crecimiento, pero que no han perdido la huella orgánica del material de trabajo de la madera.

Sobre una peana de mármol blanco, la obra se asemeja al tronco de un árbol con aspecto de haber sido talado. Mendiburu utiliza la técnica del vaciado y proporciona profundidad a los elementos de bronce que parecen acoplarse de manera algo inestable en la escultura. Según sus propias palabras, «son materiales que nadie quiere, en un principio viejas vigas o troncos olivados, recurriendo a basureros donde todavía no han quemado las últimas raíces de los árboles arrancados para hacer una avenida. Materiales, muchas veces, regalados, cedidos o encontrados, es así como nace mi escultura existencialmente».

Para contextualizar la intensidad con la que Mendiburu entendió la esencia creadora como una necesidad simbólica entre el hombre y lo real, cabe apuntar algunos datos de su propia biografía que marcaron para siempre su mirada. Como consecuencia de la Guerra Civil, a los cinco años se vio obligado a emprender un dramático exilio; tuvo que emigrar a Francia de modo abrupto y no pudo regresar hasta los nueve años. Esa infancia se convirtió en vivencia de muerte, aislamiento y hambruna. Mendiburu sobrevivió con parte de su familia, primero, en campos de concentración ubicados en playas francesas; luego, en diversos lugares abandonados. Con estas palabras dejó constancia de la importancia de esa memoria en su condición creativa: «Mi escultura nace por la necesidad imperiosa de expresarme y contar, de alguna manera, lo que había vivido en la guerra y en el exilio, una historia que no había contado a nadie». La búsqueda de la verdad fue el germen de sus muchas esculturas.

EXP.: «Art Solidaritat», Palacio del Temple (València, 1983).

BIBL.: *Art Solidaritat*. València: Generalitat Valenciana, 1983.

B. E.

Sin título

1980

Bronce patinado sobre pedestal de mármol, 47 x 24 x 13 cm

Edición 5/8

Cat. E_54

Fdo.: «[anagrama] // 5/8» [Pedestal]

Adquirida en 1983 en la Subasta Art Solidaritat. Subasta pro-damnificados inundaciones octubre 82

Observaciones: en la Colección Artium se conserva un ejemplar de mayores dimensiones.

ASIER MENDIZABAL

(Ordizia, Gipuzkoa, 1973)

AUÑAMENDI (2005-2010) de Asier Mendizabal se presentó en la exposición individual que el artista realizó en el Museo Reina Sofía en 2011 junto a *Soft Focs*, un análisis de la fotografía como fórmula de representación basada en la etnografía, es decir, en la representación de la diferencia. Las dos piezas estaban íntimamente relacionadas, ya que hacían referencia a la que fue la primera Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco; iniciada en 1969 y publicada por la editorial Auñamendi, gozó de gran éxito entre la población vasca. Si en *Soft Focs* se servía de las imágenes que Sigfrido Koch hizo en 1976 para la enciclopedia, en *Auñamendi* utiliza una selección de 36 fotografías del total que la editorial utilizó para encabezar la entrada de las distintas poblaciones glosadas —concretamente las que se referían a municipios vascos de tamaño medio—. La obra de Mendizabal genera una sutil transformación respecto a la fuente original: las imágenes —enmarcadas individualmente— se muestran agrupadas en un bloque, descontextualizadas y sin documentar su referente, poniendo en evidencia por su asociación que se trata de la representación de un territorio (¿de un país?). La materialización de la identidad colectiva mediando el paisaje. Se trata de imágenes muy similares, unas en blanco y negro y otras en color —tal y como se publicaron desde finales de los años sesenta—, y reproducen el municipio desde lo alto. Este punto de vista picado reiterado en cada imagen tiene para el artista vasco un claro parangón con los métodos utilizados a lo largo del siglo XX para representar la masa humana en manifestaciones y mítines; de esta manera se muestra la toma de conciencia crítica de la gente, también su autoconciencia como colectivo con intereses similares o con constructos identitarios comunes: cómo de contextos distintos nacen soluciones formales similares. De nuevo Asier Mendizabal trata una cuestión central en su trabajo: identificar los signos que posibilitan las representaciones de lo social dentro de su particular definición de «lo popular como una técnica».

EXP.: «Überbau», Arizko Dorrea, Kultur Basauri (Basauri, Bizkaia, 2005); «Asier Mendizabal», Museo Reina Sofía (Madrid, 2011); «Asier Mendizabal», Raven Row (Londres, 2011); «Scenarios about Europe: Scenario 3», Galerie für Zeitgenössische Kunst (Leipzig, Alemania, 2012); «Futures of the Past», Kunst Raum Riehen (Basilea, Suiza, 2013).

BIBL.: Barbara Steiner *et al.*, *Thinking Europe: The Scenario Book*. Leipzig y Berlín: Galerie für Zeitgenössische Kunst y Jovis Verlag, 2012; Heidi Brunnschweiler (ed.), *Futures of the Past*. Basilea: Kunst Raum Riehen y Modo Verlag, 2013.

I. T.

Auñamendi

2005-2010

Reproducción fotográfica de reproducciones fotomecánicas, 30 x 40 cm c/u (x 36)

Cat. F_133

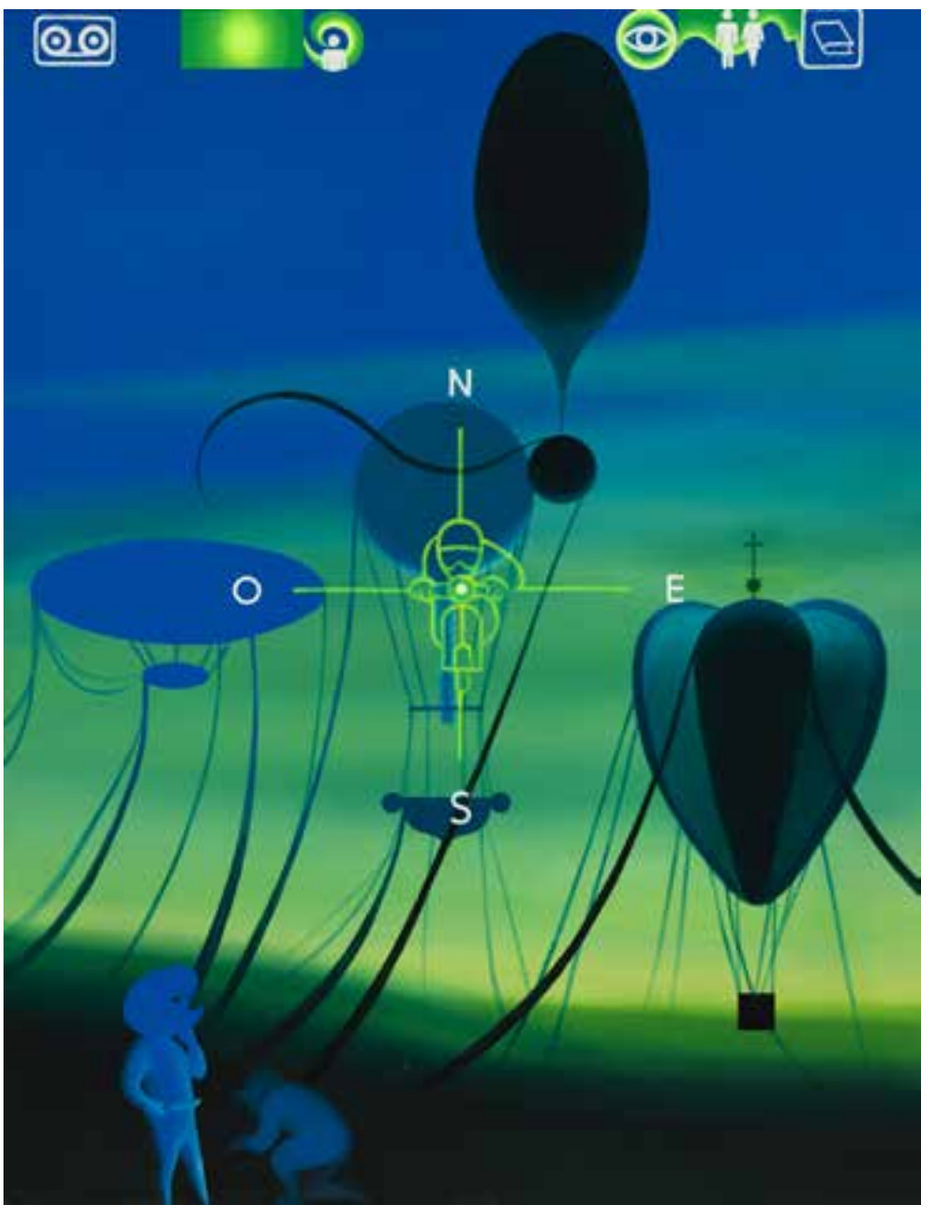
Adquirida en 2012

EXP.: «Überbau», Basauri, Torre de Ariz (Bizkaia, 2005); «Asier Mendizabal», Museo Reina Sofía (Madrid, 2011); «Asier Mendizabal», Raven Row (Londres, 2011); «Scenarios about Europe», Galerie für Zeitgenössische Kunst (Leipzig, Alemania, 2012); «Futures of the Past», Kunst Raum Riehen (Basilea, Suiza, 2013).

BIBL.: Barbara Steiner *et al.*, *Thinking Europe: The Scenario Book*. Berlín: Jovis Verlag, 2012; Heidi Brunnschweiler (ed.), *Futures of the Past*. Basilea: Modo Verlag, 2013.

JOËL MESTRE

(Castelló de la Plana, 1966)



Tramonto Game

1996

Acrílico sobre lienzo,
195,2 x 149,5 cm

Cat. P_588

Fdo.: «TRAMONTO GAME // Roma // 1996 // Joël Mestre» [Cuadrante superior izquierdo, reverso]

Adquirida en 1996

JOËL Mestre está asociado a la corriente de artistas renovadora de la figuración española. Su producción se fundamenta en una experimentación en la que confluyen la historia de la pintura, el lenguaje y un análisis conciso de la realidad circundante. Una obra que plantea, en cada presentación, una reflexión sobre los límites de la propia disciplina, aproximándose al espacio de representación narrativo de la tradición escénica «tocado por otros lenguajes: tecnológicos, literarios, cine, publicidad...», en palabras del artista.

F. M.

JOSÉ MARÍA MEZQUITA

(Zamora, 1946)

JOSÉ María Mezquita es un artista cuya obra se asocia a la búsqueda de la esencia de una pintura que toma como modelo tanto su Zamora natal como sus habitantes o el paisaje que lo rodea. Se trata de una producción que —abogando por una poética de la concentración o una estética del silencio a través de una figuración tan sosegada como centrada en la plasmación de la realidad— consigue abrazar de manera puntual y con excelente maestría los límites que la separan de la abstracción.

Apostando por prescindir de todo lo accesorio con el fin de sintetizar lo que percibe el artista, de modo que el resultado se acerque tanto a lo fundamental como al espíritu de la realidad de acuerdo con la manera en que el artista la absorbe, estas dos obras de José María Mezquita son una buena muestra de su pericia en el manejo del óleo y la acuarela. Por una parte, muestra el tronco de un fresno —fruto de su interés por los elementos naturales y característicos del paisaje zamorano—, y por el otro, un motor agrícola —una de las muchas máquinas presentes en el paisaje de las fábricas de su tierra y por las que este artista zamorano siempre sintió una gran admiración, en la medida en que formaban parte tanto del entorno del que procedía como de lo que en su día se fundió a su propia memoria—. En ambas obras resalta la plasmación de la realidad a través de una técnica tan extraordinariamente depurada como sensorial, meticulosa y detallista. Alejándose del hiperrealismo al que inmediatamente se le suele asociar, el artista apuesta en ellas por los juegos de luz y sombra y los trazos de una pincelada que busca, por encima de todo, hacer visible la emoción y la esencia humanas. Estas dos obras de Mezquita demuestran que solo es necesario mirar para saber expresar lo que interesa a un artista desde el punto de vista emocional y espiritual.

F. M.

Motor agrícola

1980

Óleo sobre lienzo,
100 x 73,5 cm

Cat. P_524

Fdo.: «MEZQUITA // GULLÓN»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1993

Fresno

1995

Acuarela sobre papel Fabriano,
100 x 70 cm

Cat. D_273

Fdo.: «JOSÉ MARÍA MEZQUITA GULLÓN»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1996

JOAQUÍN MICHAVILA

(L'Alcora, Castelló/Castellón, 1926 - Albalat dels Tarongers, València/Valencia, 2016)

Símil

1982

Óleo sobre lienzo,
129 x 97 cm

Cat. P_303

Fdo.: «J. Michavila 82»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1983

AUNQUE se inscribe dentro de la tradición abstracta en que se movió Michavila, esta pintura difiere considerablemente de los ejercicios anteriores y más conocidos del autor. Aquellos eran cuadros compuestos con pocas líneas que delimitaban superficies de color plano, mientras que en obras como esta, datadas en la década de 1980, hace uso de las transparencias y veladuras por un lado y, por otro, de pinceladas de trazo visto para definir una forma casi corpórea aunque de aspecto evanescente. Grises y ocres, sobre un perceptible fondo azul, empastan la composición que recuerda, con su dramatismo, algunas de las del círculo abstracto español de los años cincuenta, si bien dentro de una veta menos dramática, más asociada con la luz de la pintura valenciana.

EXP.: «Art Solidaritat», Palau del Temple (València, 1983).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

JUAN MIEG

(Vitoria-Gasteiz, 1938)

N.º 10

1976

Óleo sobre lienzo,
130 x 130 cm

Cat. P_539

Fdo.: «Mieg // 76»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1993

CON UNA producción centrada en el desarrollo conceptual y técnico de su lenguaje bajo el influjo del informalismo y el surrealismo y el uso del óleo sobre lienzo, Mieg es un artista de evolución muy lenta, interesado en ahondar en la misma historia. Si durante los años setenta su obra denota un marcado componente de crítica social y experimentación matérica, con el paso del tiempo se irá centrando en obras de carácter más gestual, de trazo más sintético, y el uso de una sutil y minuciosa pincelada al servicio de un universo pictórico repleto de líneas, colores y manchas susceptibles de conectar con el espectador a través de la emoción. Merced a esta singular y particular trayectoria, Juan Mieg es considerado hoy como uno de los artistas más representativos de la modernidad pictórica alavesa.

F. M.

MANOLO MILLARES

(Las Palmas de Gran Canaria, 1926 - Madrid, 1972)

EN LOS últimos años de su vida, Manuel Millares recuperó el color blanco, de alguna manera opuesto a la preeminencia del negro tanto dentro de su propia trayectoria como la de gran parte de sus compañeros de generación, en especial los integrantes del grupo El Paso. No en vano, el crítico portugués José Augusto França habló de ese período de Millares como «la victoria del blanco» por el predominio de este color, que ocupa en esta obra toda la franja central de la arpillera. La serie *Humboldt en el Orinoco*, iniciada en enero de 1968, representa ese tránsito, que, si bien aún comprende obras homónimas en las que domina el negro (como por ejemplo la que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao, de 1968), anuncia el cambio de registro representado por las *antropofaunas* y *neanderthalios* en sus últimos años. Pero si estas registrarán un viaje real (su paso por el Sáhara en 1969), *Humboldt en el Orinoco* refleja el viaje imaginario, nacido de la lectura de los escritos del legendario geógrafo y explorador prusiano Alexander von Humboldt (Berlín, 1769-1859).

Si Millares solía mantener un elemento de amarre en lo figurativo, en esta obra puede percibirse una referencia a las espumas de la orilla fluvial a la que hace referencia el título, así como a la gran franja horizontal como visión cenital del río, que aproxima la obra tardía de Millares a la línea del *colour field painting*, más contemplativa y menos dramática que sus trabajos anteriores; y, en términos más generales, a la idea de exploración de lo abisal y lo ignoto, la *terra incognita*, acaso interpretable como una respuesta al freudiano instinto de muerte que aquejaba al artista en sus últimos años. El propio Millares lo explicó en estos términos: «De entre mis lecturas, he tenido siempre especial inclinación por los libros de viajes en cuya base fuera condición previa la investigación y la ciencia. [...] Alejandro de Humboldt, en su *Vom Orinoko zum Amazonas* me pone en el camino de una nueva imagen, cual si fuera mi viaje personal, en una continuada línea horizontal del río americano, en cuya raya tensa discurren las aguas corrientes y los más extraños animales ecuatoriales. Y es de esa geografía botánica de su viaje —su gran aportación científica— de donde nace mi geografía pictórica a él dedicada; que cuando habla de "las aguas negras" y "las aguas blancas" del Orinoco, veo, limpiamente, las aguas del río tirante de mis cuadros, el rostro insoslayable de mis blancos y de mis negros».

El interés por lo aborigen, las civilizaciones remotas y la violencia sagrada está presente en la pintura de Millares desde sus inicios, cuando le comenzaron a atraer las pictografías y, en general, los restos de la cultura guanche en las islas Canarias, de donde surge su personal lenguaje a base de yute cosido y desgarrado. A él se une una destacada tendencia por lo literario, que en esos años de madurez creativa bascula entre fuentes diversas, de Miguel Hernández a Juan Ramón Jiménez pasando por el citado Humboldt. En ese sentido, es esclarecedor que el explorador registrara en sus diarios notas diversas sobre el archipiélago natal del artista ya en 1799, durante una escala en su primer viaje rumbo al Cono Sur.

C. M.

Humboldt en el Orinoco

1969

Óleo y arpilleras cosidas sobre arpillera, 80 x 100 cm

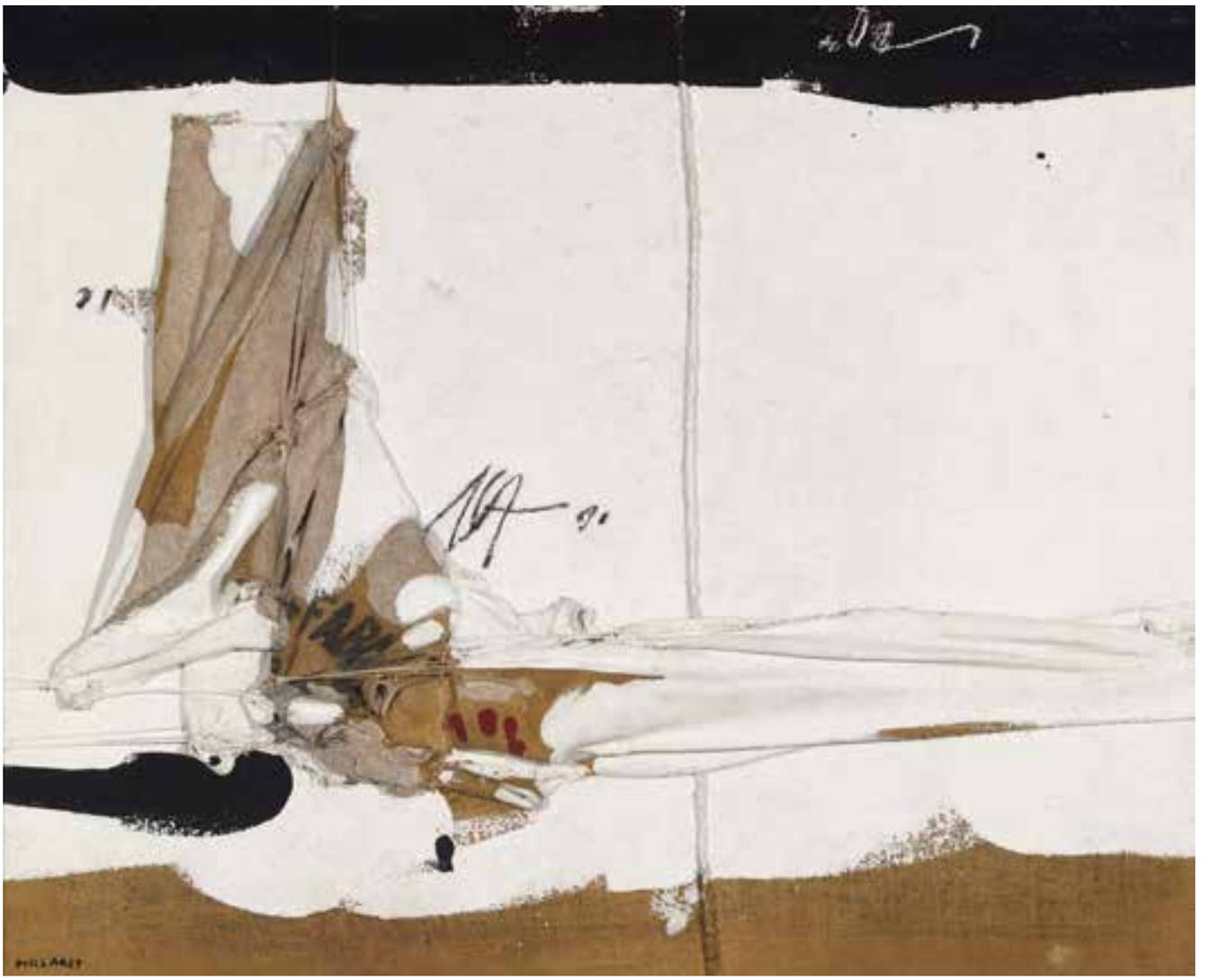
Cat. P_444

Fdo.: «MILLARES» [Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1990

EXP.: «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Millares. Antología 26-72», Centro Antlántico de Arte Moderno (Las Palmas, 1993); «Contemporary Art from Spain», European Central Bank, (Fráncfort, 2001-2002); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat 2017-2018).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; José María Viñuela, *Contemporary Art from Spain*. Fráncfort: European Central Bank, 2001-2002; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.



MITSUO MIURA

(Iwate, Japón, 1946)

SIN TÍTULO de Mitsuo Miura es una obra formada por catorce piezas que representan una misma figura geométrica sencilla (un rectángulo), ejecutada en acuarela de distintos tonos sobre un fondo blanco crudo derivado del papel. Esta pintura con base al agua le permite trabajar a partir de colores transparentes, sutiles y brillantes, un procedimiento con sones de su primigenia cultura oriental, ya que fue en China, en el siglo I a. C, donde se inventó. La liquidez del agua contrasta con el peso y la opacidad que puede conseguir el óleo, técnica que acabaría triunfando en Europa y medio con el cual está ejecutado el políptico realizado entre 1989 y 1990 *Atardecer sofisticado*. Sin duda, la influencia de los discursos sobre el color nacidos en las vanguardias —es importante el de Kazimir Malévich, pero también el de Joseph Albers—, tiñen junto a su origen la obra del artista japonés.

La reiteración de un elemento cambiando uno de sus componentes —en este caso el color, en otros su situación en el espacio—, permite a Miura jugar con la percepción. En *Atardecer sofisticado* traduce de forma abstracta la experiencia de un crepúsculo a partir de una masa naranja abrazada por un negro profundo que construye el perímetro, el límite geométrico de la obra que invadirá paulatinamente la luz, la superficie total. *Sin título* (1992) se alarga de manera esbelta en un formato apaisado: recordando a una carta de color, el pintor se salta tonos en un resumido camino del azul al naranja.

Son investigaciones destiladas en geometrías que esconden experiencias del autor, vivencias que traslucen un gran respeto por el paisaje que le rodea.

I. T.

Sin título

1992

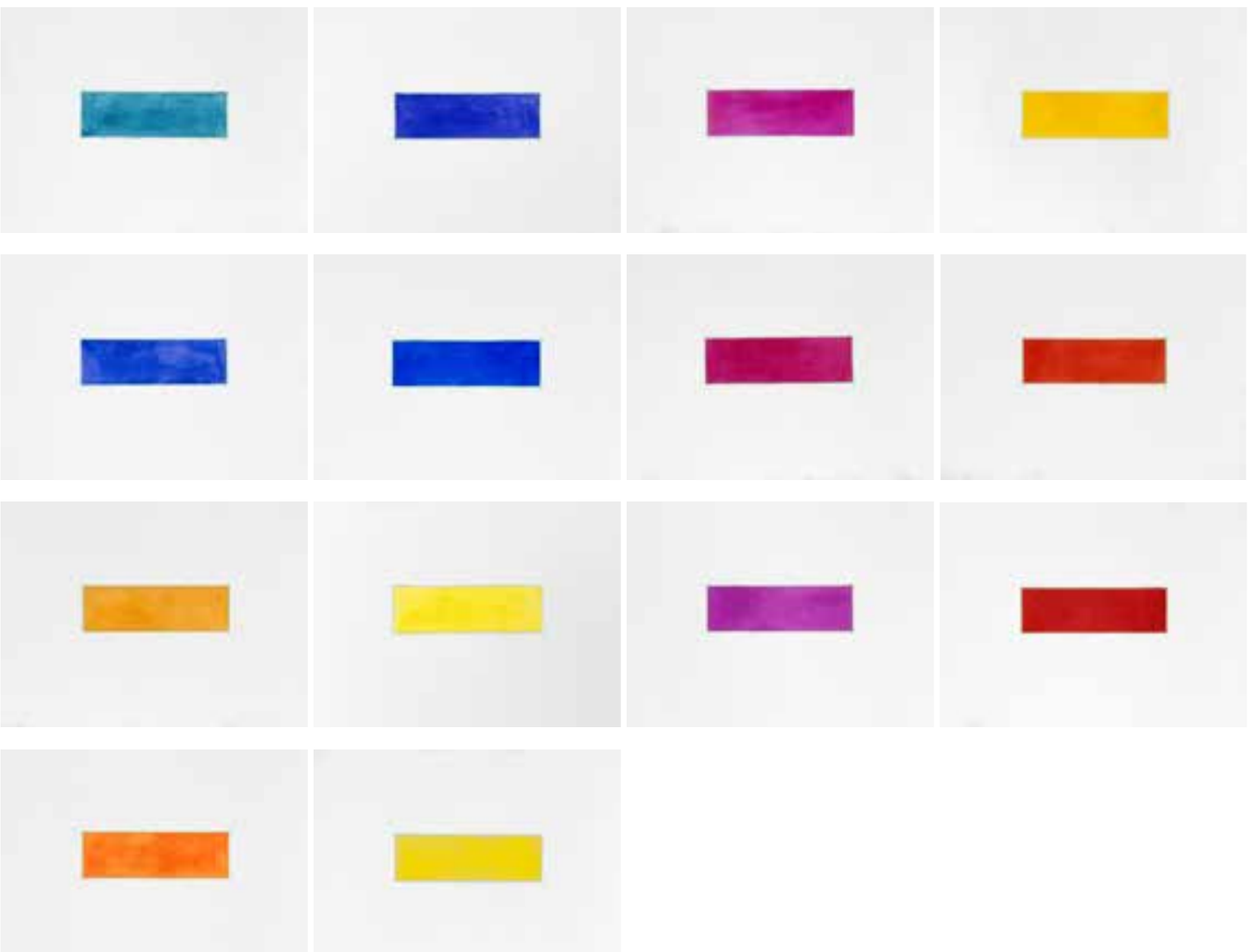
Telas de colores montadas en bastidor, 24 x 96 cm (políptico)

Ejemplar 2/40

Cat. P_527

Fdo.: «2/40 // M. Miura» [Lateral derecho, reverso]

Adquirida en 1992



Sin título

1991

Acuarela sobre papel Arches,
24 x 32,5 cm c/u (x 14)

Cat. D_204 a D_217

Fdo.: «MIURA 91» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2004

Atardecer sofisticado

1989-1990

Óleo sobre lienzo,
190 x 625 cm
(políptico de 5 piezas)

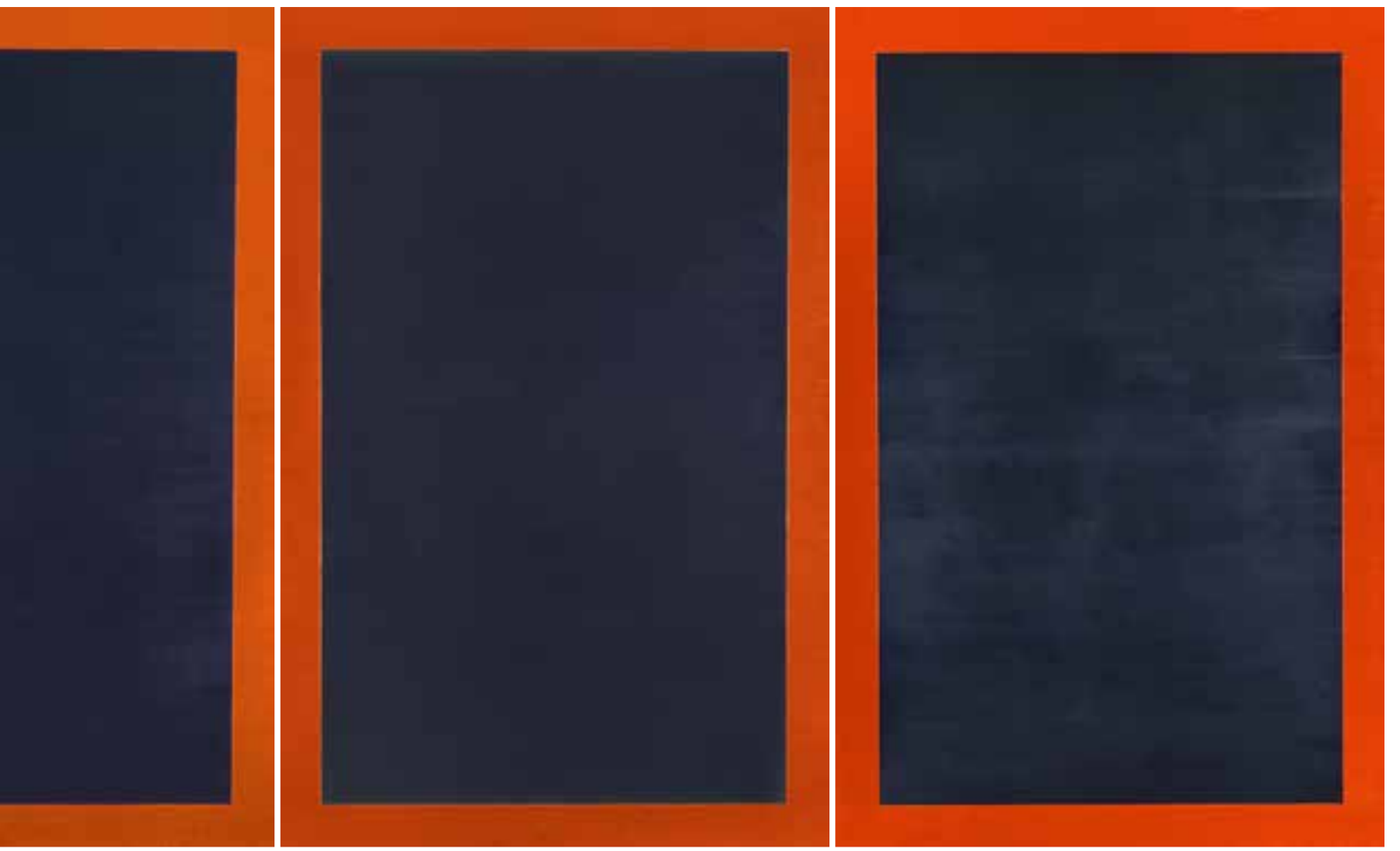
Cat. P_545

Fdo.: «MIURA // 1989 //
N. 1 (N. 2, N. 3, N. 4 Y N. 5)»
[Ángulo superior izquierdo
en cada pieza, reverso]

Adquirida en 1993

EXP.: «Mitsuo Miura»,
Koldo Mitxelena Kulturunea
(Donostia/San Sebastián, 1994).

BIBL.: Vicente Llorca y Armando
Montesinos, *Mitsuo Miura*.
Donostia/San Sebastián: Koldo
Mitxelena Kulturunea, 1994.



FRAN MOHINO

(Daimiel, Ciudad Real, 1966)

Serie Off

1. "23.47"
2. "00.10"
3. "01.32"

1997

Copia cromógena sobre papel RC adhesivado sobre policarbonato, 120 x 180 cm c/u (x 3)

Edición 1/7

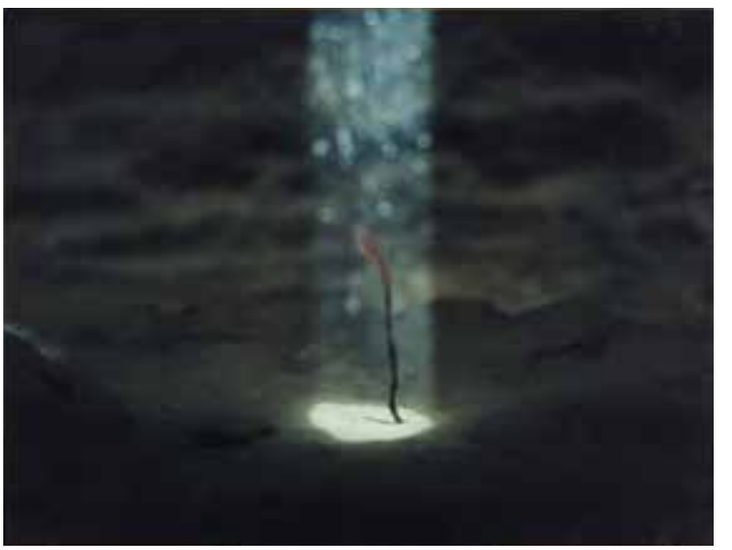
Cat. F_13 a F_15

Adquirida en 1998

EXP.: «Suicidio», PHotoEspaña 1998, Galería Egam (Madrid, 1998).

LA MAYOR parte de la obra de Fran Mohino está vinculada con una fotografía asistida por las nuevas tecnologías digitales. Su producción artística concentra multitud de lenguajes, priorizando el concepto y el mensaje en lugar de una determinada disciplina. Su discurso se centra en denunciar que la sociedad, movida por los organismos que sustentan el poder, trabaja insaciablemente en constreñir al individuo reduciéndolo a unos límites rígidos. En consecuencia, todos nos hallamos oprimidos por una controlada piel-contorno, física y anímica, que nos clasifica y divide con calculada precisión generando una individualidad claustrofóbica que va en detrimento de la subjetividad. Sin embargo, el artista manchego, lejos de limitarse a criticar esta situación, propone vías de escape como el sexo, que obliga a diluir ese contorno para conectar con otras formas cambiantes y difusas, con lo que se pierde así la conciencia de individualidad.

I. T.



1

2

3

JONATHAN MONK

(Leicester, Reino Unido, 1969)

THIS PAINTING Should Be Installed by an Accountant (2011) pertenece a una serie titulada *This Painting Should Be Installed by...*, en la que el autor invita a diversos personajes —un banquero, un millonario, una prostituta, etcétera— a colgar su obra sobre la pared. La serie tiene su origen en la exposición «It's a Circus», celebrada en la Galerie Yvon Lambert de París en 2011, en la que Jonathan Monk presentó veintitrés fotografías que recogían la acción realizada por una *troupe* de artistas circenses que, siguiendo una coreografía muy precisa dictada por el artista, colocaban veintitrés pinturas monocromas en los muros de la galería. De este modo, Monk definía cómo y quién realizaba el acto de instalar su obra.

La pieza que analizamos, realizada en 2011, responde plenamente a esta preocupación del creador británico sobre lo que ocurre con sus producciones una vez abandonan el estudio. Realizada en pan de oro, referencia directa al revolucionario uso del monocromo en oro que Yves Klein utilizara durante la década de 1960, la obra se presenta apoyada en la pared, lista para ser colgada siguiendo las instrucciones contenidas en el título. A diferencia de otras piezas de arte conceptual, Monk convierte las instrucciones, reproducidas en el lienzo, en la obra misma, al tiempo que implica a su posible propietario en la acción de completar el sentido de la obra, que se alcanza cuando la persona indicada en las instrucciones —en este caso un contable— ejecuta su orden. De este modo, el artista se burla tanto de las absurdas estipulaciones de montaje que a menudo acompañan a las obras de arte como del rol del conservador de museo, que manipula en ocasiones el sentido que el artista otorga a su obra mediante el montaje. Este trabajo de Monk hunde sus raíces en las prácticas artísticas conceptuales de los años sesenta, de las que se apropia o que reinterpreta, pero introduciendo una peculiar visión humorística tras la que se esconden interesantes reflexiones sobre el papel que desempeña el artista en el mundo del arte, el valor económico de la obra o el rol del público.

Esta pintura se presentó en la Manifesta 11 celebrada en Zúrich en el año 2016 con el título «What People do for Money», comisariada por el artista Christian Jankowski.

Y. R.

This Painting Should Be Installed by an Accountant

2011

Pan de oro fino y lienzo sobre óleo, 159 x 109,5 cm

Cat. P_808

Adquirida en 2016

EXP.: «What People Do For Money», Manifesta 11, The European Biennial of Contemporary Art (Zúrich, Suiza, 2016).

BIBL.: VV. AA., *What People Do For Money*. Zúrich: Stichting Manifesta 11, 2016.

MIQUEL MONT

(Barcelona, 1963)

EN EL inicio de su carrera, Miquel Mont se distinguió por arrojar una mirada analítica al campo de la pintura desde el aspecto material, tratando de desgranar por diversos medios el carácter de esta en cuanto objeto, hasta el punto de forzarla hacia los límites de lo escultórico. Para ello, recuperó, más de dos décadas después de su aparición, el legado de colectivos como BMTP (del que formó parte Daniel Buren) y Supports-surfaces, activos en Francia desde los años sesenta. A este período inicial de Mont pertenece *Gamme* (1995), en la que trabaja desde la densidad de un acrílico muy empastado una serie de gamas de color a modo de pincelada gruesa o de chorreo controlado que, a pesar de su contundente presencia, dejan reservas del soporte en contraplacado, en un juego entre base y sustrato pictórico que dominará gran parte de su producción. El volumen que cobra el cuadro hace que se distancie de la pared, convertido en objeto, y se distinga de ella para anular el mecanismo de ilusión que ha marcado gran parte de la historia de la pintura. Así, la obra comparece como mero material, como literalidad pictórica. Se trata de un planteamiento similar al que se desprende de obras posteriores, en las que la superficie se destaca como elemento comunicativo radical, como es el caso de las dos obras tituladas *Étude* (1998), en las que el cuarteado del pigmento y el cuidado control de los límites perimetrales permite intuir una intencional acumulación de estratos; o como *Peau XIX* (2000), en la que la pintura trasciende sus límites y, en lugar de expandirse, se retrae al penetrar de manera azarosa en los huecos regulares practicados sobre el soporte lígneo.

Tal referencia a lo accidental no parece estar ausente, ya desde el título, en la posterior *Peinture Ready-Made n.º 16* (2003), correspondiente al momento en que Mont trabaja desde una cierta estética objetual que recupera el legado de Marcel Duchamp y los *nouveaux réalistes* franceses al aplicar la pintura sobre objetos esparcidos al azar buscando, de manera paradójica, un efecto homogéneo. El propio Mont explica estos procesos en términos de «acción» y revelando de manera transparente sus procesos: «Se realizan acciones pictóricas como dejar caer la pintura o proyectarla sobre una superficie. Una vez la pintura seca, se recuperan los restos y se disponen sobre la superficie del cuadro de manera que cubre esta lo más homogéneamente posible. Las diferencias de tonalidad se neutralizan o atenúan con la aplicación de capas con pintura en espray».

Flicker I (2005) es la primera obra de la serie homónima que marca un giro en su carrera, cuando comienza a componer mediante franjas de color y huecos sobre un gran formato construido con hojas de contraplacado. El ritmo sostenido contiene no solo la superficie, sino también el bastidor, la propia pared y el espacio vacío entre ellos, que entran a integrar la composición. De este modo rechaza la idea del museo o galería como un espacio neutral donde es posible la pura experiencia visual. Y, al mismo tiempo, opera una suerte de deconstrucción del dispositivo fílmico, pues la estructura funciona a modo de serie de fotogramas analógicos acompasados en vertical, con sus correspondientes interrupciones, una estrategia que el propio Mont explica de este modo: «La elección del formato está relacionada con la voluntad de crear un espacio de proyección mental, así como de la citación al proceso de pasaje de la película, una cinta continua en la que se operan discontinuidades». Esta línea de trabajo está en la génesis formal de sus más recientes series, las *Coóperations* y los *Collages idéologiques*, en las que el contenido especulativo próximo a la crítica institucional toma el mando respecto a estas obras anteriores, más centradas en la introspección del material y en la vivisección de la pintura como paso previo.

C. M.

Gamme

1995

Acrílico sobre tabla (contrachapado),
100 x 75 cm

Cat. P_586

Fdo.: «Gamme» // (Deversements
nº 6) // Acrylique / contreplaqué //
100 x 75 cm // Pantin (París)
DEL 95 // M92 [firma]» [Reverso]

Adquirida en 1996

Étude

1998

Acrílico y gel sobre contraplacado,
22,5 x 30,5 cm

Cat. P_718

Fdo.: «mont» [Reverso]; «ETUDE MARS 98 // 30 X 22,5 CMS // ACRYLIQUE ET GEL //Conte // PANTIN (PARIS)» [Reverso]

Adquirida en 2004

Étude

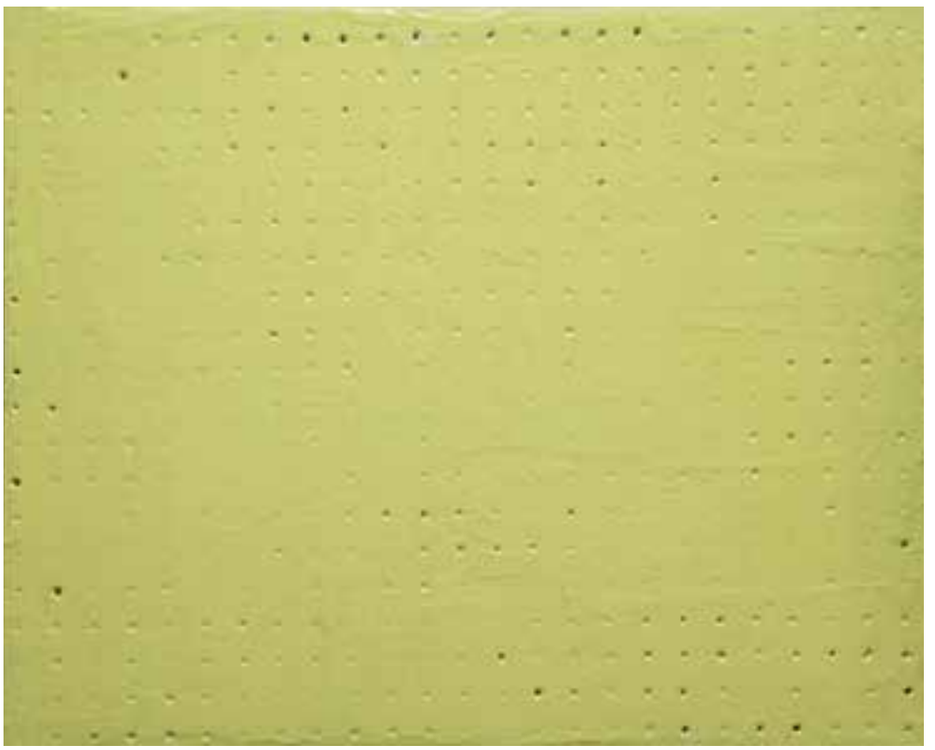
1998

Acrílico sobre DM,
22,5 x 30,5 cm

Cat. P_717

Fdo.: «mont» [Reverso]; «ETUDE MARS 98 // 30 X 22,5 CMS // ACRYLIQUE ET GEL // Conte // PANTIN (PARIS)» [Reverso]

Adquirida en 2002



Peau XIX

2000

Acrílico y gel sobre tabla
(contrachapado),
100 x 81 cm

Cat. P_720

Fdo.: «mont» [Reverso]; «REF 331-00 // PEAU XIX 100x81 // ACRYLIQUE ET GEL // CONTRAPLAQUÉ // OCTBR-NOV-00 // PANTIN (PARIS) // MIGUEL MONT» [Reverso]

Adquirida en 2004

Peinture Ready-Made n.º 16

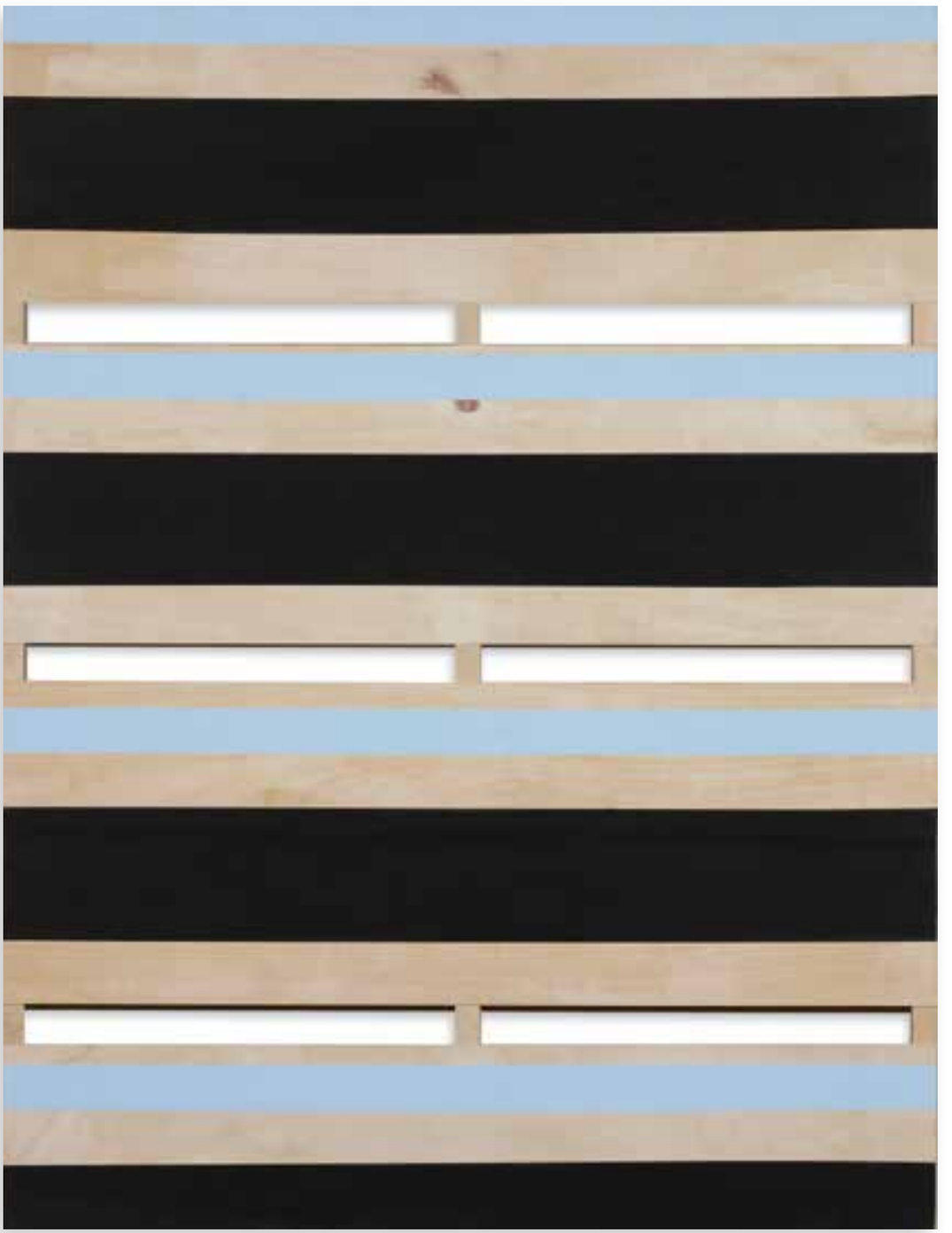
2003

Acrílico y gel sobre tabla
(contrachapado),
61 x 50 cm

Cat. P_719

Fdo.: «REF 382-03 // S/T // (PEINTURE READY MADE Nº 16 // ACRYLIQUE ET GEL I // CONTRAPLAQUÉ // 61 x 50 x 5 cms // PANTIN (PARIS) // MAI-JUIN 2003 // MIGUEL MONT [Firma]» [Reverso]

Adquirida en 2004



Flicker I

2005

Acrílico sobre contrachapado,
250 x 190 cm

Cat. P_740

Adquirida en 2007

EXP.: «Miquel Mont», FRAC Alsace, Fonds régional d'art contemporain (Alsacia, Francia, 2008).

CARLOS MONTAÑO

(Sevilla, 1956)

Sin título
(de la serie Viaje)

1992

Óleo sobre cartón,
111,5 x 80,5 cm

Cat. D_138

Fdo.: «Montaño 92»
[Ángulo superior derecho, anverso]

Etiqueta de Arco 92

SIN TÍTULO (1992) representa un organigrama de objetos a modo de jeroglífico jugando con un lenguaje cifrado que dispara el significado. Está enmarcada dentro de una serie relativa al viaje, una idea recurrente en el artista y el detonante de muchas de sus obras. También la cuestión de la identidad aparece como un periplo interminable. Intuimos ver un pie, una cuchara o unos pinceles. O tal vez un rastrillo, unos brazos o unas plantas. Son metáforas de situaciones imprecisas, en las que el cuerpo humano siempre tiene un papel fundamental. Montaño emplea representaciones poco anecdóticas y casi diminutas del cuerpo y los elementos que conforman su idea, llegando a componer un recorte metafísico de este. El artista sintetiza en esta obra el sentir generacional de una pintura que no consiste sino en desterritorializar códigos, en proponer desvíos, en mantener e incrementar la presencia de diferencias activas, en optimar las condiciones de deriva multilineal. Las narrativas se entrecruzan y lo pictórico escapa a su propia definición. Según el artista: «La obra de arte ordena lo que se desmorona».

Carlos Montaño se volcó en la pintura tras licenciarse en Bellas Artes en Sevilla, en 1982, aunque pronto empezó a disponer en los lienzos distintos objetos, trastocando las dos dimensiones, algo que más tarde lo lleva a explorar el campo de la escultura. En 1997 le conceden la Beca de la Academia de España en Roma. Entre sus exposiciones más recientes cabe destacar «El conflicto del objeto o la memoria de Dios», en la Casa de la Provincia (Sevilla, 2016).

EXP.: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco (Madrid, 1992).

BIBL.: VV. AA., *Arco 92. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Madrid: Arco/Ifema, 1992; Carlos Montaño, *Carlos Montaño*. Sevilla: Galería Félix Gómez, 1993; Ignacio Garmendia, Manuel Caballero y Francisco del Río, *En la orilla del cuerpo*. Sevilla: Caja de San Fernando, 2002.

B. E.

PEDRO MORA

(Sevilla, 1961)

EL ARTISTA sevillano Pedro Mora es conocido principalmente por las instalaciones que concibe al albur de sus intereses filosóficos y científicos en el subconsciente y, en general, en todo lo que sea capaz de cuestionar el arte. Mora es artífice de una obra que, partiendo de los postulados del *land art*, mantiene vínculos con la geografía, la geología, la historia y el rastro del hombre en su devenir sobre la tierra.

Fechado en 1998 y realizado en cerámica en frío, el retrato de Michi Osato es un ejemplo del trabajo que el artista realiza con teselas cerámicas coloreadas. Se trata de un retrato que, desvirtuando la expresión del rostro que reproduce a través de un pixelado exagerado y grueso, consigue apelar a partes iguales tanto a la fotografía —entendida como técnica de la que parte la imagen— como a la pintura —a través de la evocación a la técnica del puntillismo—.

Sin título

1990

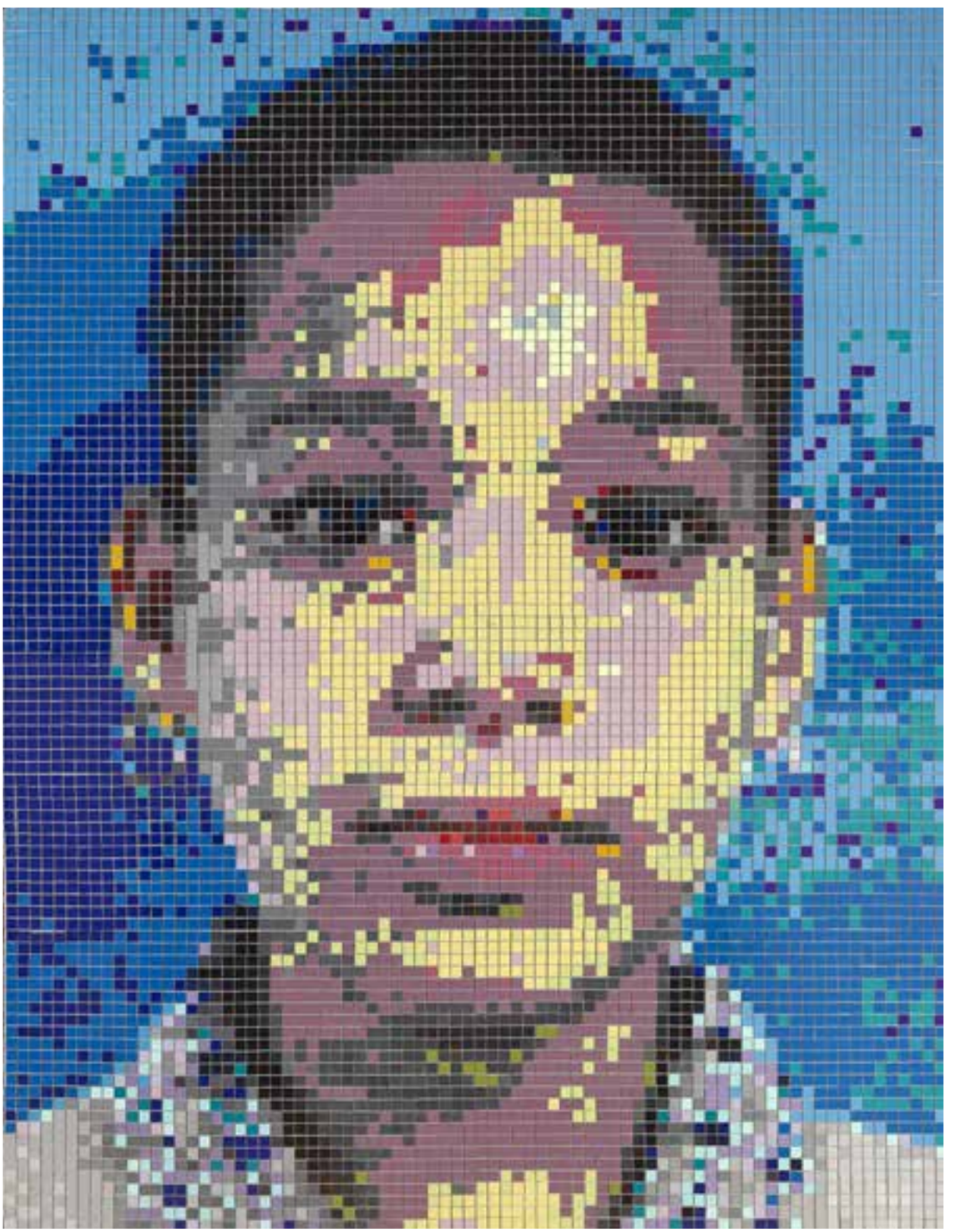
Mica moscovita,
176 x 16 cm c/u (14 piezas)

Cat. E_91

Adquirida en 1990

Concebida en 2000 y compuesta por catorce piezas verticales realizadas en mica moscovita —un mineral perteneciente a la familia de los silicatos, también conocido como cristal de Moscovia o vidrio de Moscú, que fue muy utilizado a finales del siglo XIX como sustituto del vidrio en las ventanas de la antigua Moscovia—, esta obra de Pedro Mora es un claro exponente de su interés por la ciencia y la geología, así como por los discursos autorreferenciales en la medida en que protege detrás de un cristal las vetas de un mineral utilizado antaño para cumplir esa función protectora. Se trata también de un sutil ejercicio de reconsideración de aquel tipo de plástica o belleza pictórica que se crea y recrea en la naturaleza y que, quizá, deberíamos preservar tras el cristal de nuestros ojos.

F. M.



Michi Osato

1998

Teselas cerámicas sobre plancha de porexpán, 240 x 180 x 5 cm

Cat. P_612

Adquirida en 1998

PEDRO MORALES ELIPE

(Membrilla, Ciudad Real, 1966)

LAS OBRAS de Pedro Morales Elipe que custodia la Colección Banco de España recogen dos momentos cruciales en su trayectoria. *Estancias*, de 2003, y el óleo sin título firmado en 2000 son representativas de una primera madurez del pintor, un período de carácter especulativo muy centrado en el ámbito de la naturaleza muerta, donde se tocan la huella de Giorgio Morandi, los guiños al simultaneísmo de Robert y Sonia Delaunay y la racionalidad severa de De Stijl reconvertida en escenario de un juego de ilusiones ópticas. La convivencia entre estatismo y movimiento acaba siendo en Morales Elipe una reflexión acerca del paso del tiempo; en sus palabras: «Lo que de imagen tiene la pintura es en realidad una máscara que oculta ese movimiento de vaivén entre lo que fue y lo que puede ser». Pero además de esos referentes contemporáneos, la pintura de Elipe se fundamenta en un cierto preciosismo barroco, con un destacado interés por transparencias, alardes técnicos y sutilezas perceptivas que acaban configurando una actualización del bodegón como escena estructurada, pero que —paradójicamente— niega la imagen única y la capacidad del espectador para apercibirla en una sola mirada.

En esa línea de diálogo con el pasado, precisamente con el Barroco, se enmarca *Rubens* (2012), fruto de un trabajo más tardío: la serie de obras comprendidas genéricamente en el término francés *D'après* («basado en») para indicar su vocación de diálogo con la tradición pictórica (además de Peter Paul Rubens, Tiziano, Johannes Vermeer, John Constable, Jean François Millet o Claude Monet, entre otros, comparecen en *D'après*). Entre todo el grupo, destaca *Rubens* por apostar por la aplicación simultánea de dos modos de representación alejados en el tiempo: mientras en la zona superior izquierda se recorta un árbol enraizado en la tradición barroca de la pincelada suelta, el resto de la composición se define mediante un lenguaje más automático y gestual. De nuevo, se trata de un primer plano de corte esbozado que parece negar la promesa de escena que sugiere el fondo y establece un nuevo juego temporal, en este caso con la propia historia del arte.

C. M.

Sin título

2000

Óleo sobre lienzo,
185 x 185 cm

Cat. P_640

Fdo.: «Sin título óleo sobre lienzo
185 x 185 cm. Pedro Morales Elipe
2000» [Zona superior, reverso];
«P.M.E. 2000» [Reverso]

Adquirida en 2000

Estancias

2003

Óleo sobre lienzo,
185,3 x 184,7 cm

Cat. P_754

Fdo.: «Estancias óleo sobre
lienzo 185 x 185 cm
Pedro Morales Elipe 2003»;
«Pedro Morales Elipe 2003»;
«REF. 20-03» [Reverso]

Adquirida en 2010

Rubens

2012

Óleo sobre lienzo,
170 x 170 cm

Cat. P_801

Fdo.: «Rubens. Óleo sobre lienzo. 170 x 170 cm. Pedro Morales Elipe. 2012»; «PME. 01-12»; «Pedro Morales Elipe 2012» [Reverso]

Adquirida en 2015

RUTH MORÁN

(Badajoz, 1976)

BAJO el cielo de un tupido velo (2008) es un trabajo muy característico de la producción llevada a cabo por Ruth Morán en los últimos años. Casi en su totalidad, son imágenes monocromas de gran tamaño en las que predomina el uso del blanco y el negro, y en las que también es frecuente el empleo de tintas metalizadas. Obras que parecen estar construidas por una acumulación de líneas que se yuxtaponen formando un ovillo de conexiones, una maraña de filamentos que recorre sus superficies y se expande hasta sus márgenes. Esta composición en forma de malla o urdimbre domina *Bajo el cielo de un tupido velo* y está también presente en otros grupos de trabajos de la artista como *Serena mi morada* (2007), *Nudos y chispazo* (2007) y *Gravitaciones* (2012).

Con una morfología sugerente que evoca registro gráficos tan diversos como los movimientos anotados por los sismógrafos, los dibujos científicos, las vistas microscópicas y las delicadas tramas que permanecen ocultas en la fabricación de tapices textiles, los dibujos de Ruth Morán conforman un fascinante y sugerente imaginario personal. Recientemente, Morán ha presentado la serie *Perforaciones* (2014), dibujos que, tal y como apunta su título, están construidos mediante la perforación meticulosa de los soportes en los que trabaja. Imágenes que se hacen visibles al ser atravesadas por los rayos de luz. En su exposición «Negro espacio de luz» (2015) en el Centro de Arte de Alcobendas, estas *perforaciones* se instalaban suspendidas en la sala, mostrando ambas caras al espectador «como huellas digitales de criaturas imposibles o esmeradas estratigrafías que colonizan y trascienden el papel», en palabras del crítico Francisco L. González-Camaño en el texto de la muestra. Esta serie de trabajos ha sido expuesta posteriormente en la Galería Ángeles Baños (Badajoz) y la Galería Sicart, Vilafranca del Penedès (Barcelona).

B. H.

Bajo el cielo de un tupido velo

2008

Técnica mixta sobre papel,
180 x 140 cm

Cat. D_328

Etiqueta de la Galería
Ángeles Baños

Adquirida en 2009

EXP.: «Del viento y la trama», Galería Ángeles Baños (Badajoz, 2009); «Negro espacio de luz», Centro de Arte de Alcobendas, Madrid (2015).

JUAN LUIS MORAZA

(Vitoria-Gasteiz, 1960)

La diferencia. Venus

1988

Cobre,
20 x 36 x 24,5 cm

Cat. E_145

Inscripciones: «SALUS P ( ) NATURAM» [Grabada en negativo en la cara central interior, anverso]

Adquirida en 2009

LA ESCULTURA *La diferencia. Venus* (1988) hereda el proceso creativo que Juan Luis Moraza había adquirido en su formación académica y que posteriormente había llevado a cabo en el colectivo CVA. La limpieza de los módulos que componen la pieza la presentan como un objeto minimalista cuya concepción solo se enturbia por la falta de pulcritud de la superficie de las láminas de cobre. Moraza induce con este tipo de piezas —de juegos volumétricos y vacíos espaciales—, las mismas reflexiones sobre la estética del objeto escultórico que mantendrá en su producción posterior. En este sentido, incide en la relación que existe entre la materia que compone la obra, la estructura de esta y los límites existentes con el espacio en el que se coloca o exhibe a los ojos del espectador.

La mirada de Moraza ante el objeto artístico reduce la capacidad evocadora y representacional de la pieza, en la que no hay una Venus que contemplar ni referencia o metáfora alguna a ella. Esto permite al artista señalar la paradoja del título y la paradoja misma del juego artístico en la que Moraza participa: aludir a una posmodernidad que asume que la importancia de la obra ya no está en la obra en sí, sino en lo que hay tras la obra misma, en el concepto que oculta y encierra.

EXP.: «Juan Luis Moraza» Galería Oliva Arauna (Madrid, 1987-1988).

BIBL.: VV. AA., *Juan Luis Moraza*. Madrid: Galería Oliva Arauna, 1988.

I. T.

FELICIDAD MORENO

(Lagartera, Toledo, 1959)

Sin título

1989

Técnica mixta y *collage*, 210 x 210 cm (tríptico)

Cat. P_477

Fdo.: «F. MORENO // 89 // S. T. 210 x 210» [Reverso]

Adquirida en 1991

BIBL.: Horacio Fernández y Rafael Doctor Roncero, *Felicidad Moreno*. Madrid: Galería Seiquer, 1989.

ENTRE el biomorfismo, lo ornamental y los formatos, soportes y materiales que desafían la tradición, se mueve la trayectoria de Felicidad Moreno, en cuya obra se ha llegado a ver una participación sutil en ciertos giros del feminismo, si bien de manera velada o inconsciente. Está ampliamente representada en la Colección Banco de España con seis pinturas y dos dibujos que recorren el lapso central de su trayectoria, entre 1989 y 2003, lo que permite ver su paso desde la entusiasta emergencia pictórica de los años ochenta hasta los desafíos planteados con el cambio de siglo. *Sin título* (1989) recoge ya una marcada predilección por lo matérico, al tiempo que muestra la tendencia de Moreno hacia las formas circulares, la espiral y, en general, lo curvilíneo, que protagonizan el resto de obras, como los dos dibujos de 1993 que suscitan la imagen de constelaciones improvisadas con absoluta libertad compositiva y una inclinación por el brillo pictórico y el efecto en trampantojo de fogonazos de luz blanca.

El citado interés por lo femenino en Moreno es, a juicio de Sergio Rubira, asimilable al de artistas como Judy Chicago o Miriam Schapiro. Y aunque esta tendencia de la artista española parece resultar más formalista que ideológica o programática, es palpable cierta atención a sugerencias de carácter visceral o a cierta intimidad genital en obras como *Ondina* (2000), hueco sin fondo aparente, obturado solo por su propia oscuridad, o *Loto rosa* (2001), en la que Moreno tiende a una estética del arabesco textil como fractal de todo un quehacer históricamente vinculado a las mujeres, acentuado por la aplicación del terciopelo y por una insistencia en lo sinuoso; un motivo, el de esa flor flotante y húmeda, que aparece en otras obras como *Loto* (2000, Colección Centre d'Art La Panera, Lleida) en referencia directa a los genitales internos femeninos vistos en sección. Guillermo Solana, que traza a partir de Moreno una genealogía retrospectiva del tondo y el óculo, situó este tipo de obras en otro contexto, el de la tradición hinduista del mandala como dispositivo de contemplación, y subrayó así la insistencia de Moreno en lo circular, presente también en *Esplendor* (2003), en la que se confirma que la circunferencia puede ser tanto un orificio corporal como el océano, tanto un ovario como el universo contenedor de vida latente.

C. M.

Sin título

1992

Óleo sobre cartulina
montada en madera,
100 x 70 cm c/u (x 2)

Cat. D_165 y D_166

Fdo.: «F. MORENO // 92»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1993

Sin título

1994

Acrílico y esmalte
sobre tela,
210 x 190 cm

Cat. P_576

Fdo.: «F. MORENO // 94»
[Reverso]

Adquirida en 1994

Ondina

2000

Acrílico y esmalte sobre
terciopelo y madera,
240 cm (diámetro)

Cat. P_654

Fdo.: «F. Moreno // Año 2000» [Reverso]

Adquirida en 2001

BIBL.: Adolfo Wilson, *Felicidad Moreno*. València: Galería Luis Adelantado, 2001; Mariano Navarro y Rafael Doctor Roncero, *Catálogo Actes Sud / Altadis*. Madrid: Altadis 2002; Antonio García Berrio, *Felicidad Moreno*. Málaga: Convivium, 2016.

Loto rosa

2001

Acrílico sobre terciopelo estampado,
250 x 200 cm

Cat. P_679

Adquirida en 2002

BIBL.: Mariano Navarro, *Felicidad Moreno*. Madrid: Galería Fernando Pradilla, 2002; Mariano Navarro y Rafael Doctor Roncero, *Catálogo Actes Sud / Altadis*. Madrid: Altadis 2002; Guillermo Solana, *Felicidad Moreno*. Logroño: Sala Amós Salvador, 2004; Antonio García Berrio, *Felicidad Moreno*. Málaga: Convivium, 2016.

Esplendor

2003

Acrílico y esmalte sobre tela,
200 x 165 cm

Cat. P_742

Fdo.: «FELICIDAD // 2003 // MORENO // "ESPLENDOR"» [Reverso]

Adquirida en 2008

BIBL.: Rafael Doctor Roncero, *Felicidad Moreno*. Madrid: Galería Distrito4, 2003.

>

Sin título

2003

Acrílico y esmalte sobre tela,
274,5 x 225,5 cm

Cat. P_734

Fdo.: «FELICIDAD // 2003 // MORENO» [Zona superior derecha, anverso]

Adquirida en 2008

BIBL.: Rafael Doctor Roncero, *Felicidad Moreno*. Madrid: Galería Distrito4, 2003; Guillermo Solana, *Felicidad Moreno*. Logroño: Sala Amós Salvador, 2004; Antonio García Berrio, *Felicidad Moreno*. Málaga: Convivium, 2016.

LUIS MOSCARDÓ

(Benigánim, València/Valencia, 1950)

Summer

2013

Óleo sobre lienzo sobre contrachapado, 162 x 130 cm

Cat. P_784

Fdo.: «[firma] // 2013» [Ángulo inferior izquierdo, anverso]; «SUMMER // Moscardó // 2013 // óleo/ lienzo // 160 x 130» [Ángulo superior izquierdo, reverso]

Adquirida en 2013

LUIS Moscardó parte de la abstracción, así como de una gran precisión cromática y del influjo del arte y la filosofía oriental, para acercarse de modo muy personal a temas tan amplios como la naturaleza y el paisaje. Su obra, de gran carga poética y propicia a apelar a la emoción, establece un diálogo con el espectador, dejando al descubierto esa posibilidad que a menudo tenemos de comunicarnos adecuadamente con nuestros seres más cercanos.

F. M.

MANU MUNIATEGIANDIKOETXEA

(Bergara, Gipuzkoa, 1966)

LA PINTURA *Díptico naranja* (1998) y la serie de dibujos *Sin título* (1999) son obras muy representativas de la producción de Manu Muniategiandikoetxea en la década de 1990. Al igual que en otros trabajo del artista, el motivo principal de *Díptico naranja* consiste en una estructura geométrica tridimensional que emerge desde el soporte. Una forma definida justamente por la ausencia de la materia pictórica sobre la tabla, por ese vacío que señala el dibujo sobre la madera. En esta pintura Muniategiandikoetxea se adentra en un territorio que tiene entre sus referentes al constructivismo ruso, con figuras como Aleksandr Ródchenko y El Lissitzky, junto a influencias más contextuales como las de la escuela vasca de los años sesenta y, en concreto, el escultor Jorge Oteiza. Tan solo algunos nombres y movimientos del elenco de citas y menciones que acompaña al autor en su recorrido por esta singular revisión de la historia del arte de las vanguardias del sigo XX. Es importante en esta serie de obras introducir la noción de ensamblaje, que le permite al autor condensar en sus objetos e imágenes técnicas y tiempos históricos dispares.

En el año 1999, y utilizando como soporte las hojas de un calendario, Manu Muniategiandikoetxea produce una serie de dibujos que evocan las formas y el lenguaje del cómic y otros imaginarios y referentes del arte como Martin Kippenberger. El interés por los libros de artista será otro punto en común con la actividad desarrollada por Kippenberger, prolífico como pocos en la autoedición de toda clase materiales gráficos. En este sentido, en el año 2007 Manu Muniategiandikoetxea publica el libro *Instrucciones para náufragos*, en colaboración con el escritor Harkaitz Cano, en el que reproduce casi un centenar de dibujos eróticos. En el año 2012, el artista organizó la muestra «Lieber Maler, male mir», en colaboración con un grupo de alumnos, en la que se apropiaban de las obras del autor alemán y de una serie de cuadros pintados —también— por otros artistas.

B. H.

Díptico naranja

1998

Acrílico sobre tabla,
203 x 165 cm

Cat. P_625

Fdo.: «MM [firma]» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «ZYX 1998 // ACRILICO / MADERA // 200 x 165. Díptico // PARTE DERECHA [dibujo explicativo de cómo montar la obra]» y «ZYX 1998 // ACRILICO / MADERA // 200 x 165. Díptico // PARTE IZQUIERDA [dibujo explicativo de cómo montar la obra]» [Reverso]

Adquirida en 1999

1

2

3

1. Sin título

1999

Gouache sobre papel,
65 x 50 cm

Cat. D_280

Fdo.: «MM» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2004

2. Sin título

1999

Óleo sobre cartulina (impresa),
65 x 50 cm

Cat. D_282

Fdo.: «MM» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2004

3. Sin título

1999

Técnica mixta.
Óleo y pintura sobre cartulina (impresa),
65 x 50 cm

Cat. D_281

Fdo.: «MM» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2004

VIK MUNIZ

(São Paulo, Brasil, 1961)

Still Life with a Bouquet of Fruit, after Caravaggio
(de la serie Pictures of Magazines 2)

2006

Copia cromógena sobre papel, 101,6 x 127 cm

Edición 1/6

Cat. F_106

Adquirida en 2006

EN SU proceso de copia de las obras más famosas y reconocibles de la historia del arte, el artista brasileño Vik Muniz inició una serie, *Pictures of Magazines 2* (2006), en la que el material de producción de su primera imagen es el papel cuché de las revistas de moda. Muchas de estas imágenes se han ejecutado en los numerosos viajes en avión que realiza el autor entre Estados Unidos y Brasil; como no puede subir a la aeronave con tijeras o *cutters*, debe recortar los pequeños trocitos de papel con las manos; de esta manera genera artesanalmente, y con la técnica del *collage*, una nueva imagen que imita el aspecto de la obra de arte original: los bañistas de Edgar Degas, las pinturas de Gustave Courbet, Édouard Manet, Vincent van Gogh, Jasper Johns o Caspar David Friedrich, etcétera; todas sus producciones manuales son después fotografiadas y más tarde ampliadas a gran tamaño. Dos lecturas obligadas para el espectador, de lejos y de cerca, que ofrecen la apariencia reconocible de la obra original primero y más tarde los detalles de las miles de imágenes que se esconden tras los pliegues de la obra en una particular interpretación de la cultura de masas. Dos lecturas que generan tensión entre la imagen y el proceso, entre la memoria y la visión.

En este caso, la pintura de referencia es el famoso bodegón pintado por Michelangelo Caravaggio en 1596, *Cesto con frutas* (Pinacoteca Ambrosiana, Milán). Si frágiles eran las frutas, frágiles son los papelitos recortados con las manos. Si Caravaggio recogía el instante de una naturaleza muerta que pronto perdería su frescura, de idéntica manera Vik Muniz dispara en un segundo que también considera único.

EXP.: «Insights – Works from the Art Collections of the NCBs», Banco Central Europeo (Fráncfort, Alemania, 2008).

I. T.

NICO MUNUERA

(Lorca, Murcia, 1974)

Sin título

2000

Acrílico sobre lienzo,
130 x 160 cm

Cat. P_638

Fdo.: «Nico Munuera // 00»
[Ángulo superior izquierdo,
reverso]

Adquirida en 2001

Sin título

2001

Acrílico sobre lienzo
sobre tabla,
130 x 159,8 cm

Cat. P_639

Fdo.: «Nico Munuera // 01»
[Cuadrante superior
izquierdo, reverso]

Adquirida en 2001

Études 10, 11 y 12 Debussy

2002

Pintura sintética sobre lienzo (retor moreno) sobre tabla (contrachapado), 160 x 390 cm (tríptico)

Cat. P_702

Fdo.: «Nico Munuera 02 // [firma ilegible] // Étude 10 Debussy» [reverso]

Adquirida en 2004

ESTA SERIE busca un paralelismo con unas obras maestras de Debussy, sus *Douze études*, que en palabras del propio músico constituyen una llamada de atención a los pianistas que quieran dedicarse al oficio, ya que deberán tener grandes aptitudes para poder interpretarlas. En el caso de las pinturas está presente el desafío del artista ante sí mismo de avanzar en su destreza y a la vez desarrollar doce piezas que compongan un conjunto, aunque esté formado por miembros diferentes. El carácter musical, rítmico, de su propuesta se mezcla con su temática.

Nico Munuera es un pintor autodidacta, de especial sensibilidad y carácter expresionista. Un expresionismo tranquilo, sutil, en el que sus obras, a modo de baile lento, sensual y corporal, se van abriendo a los ojos del espectador. En ellas se encuentra la preocupación del autor por el paso del tiempo. El tiempo como motor del cambio, como proceso; tan explorado, tan tratado en el arte y a la vez tan desconocido. El tiempo que irremediablemente se escapa entre los dedos y no vuelve. Hay cierta melancolía en la pintura de Munuera.

En *Études 10, 11 y 12*, tres lienzos de elegante sencillez y delicadeza, se puede apreciar la enorme amplitud de su obra. El uso cromático, negro, verde y blanco, nos acerca a uno de sus claros referentes: las pinturas negras de Mark Rothko. Ahora bien, si en las obras de Rothko se palpa la tensión entre los diferentes campos de color, en la pintura de Nico Munuera, estos conviven de forma armónica, entregada, en un movimiento que parece no tener fin. Aunque, sin saberlo, el fin es precisamente el origen de su existencia.

J. P. S.

BLANCA MUÑOZ

(Madrid, 1963)

SI ALGO define la escultura de Blanca Muñoz es el deseo de ingravidez, intentar que sus obras parezcan etéreas sin tender al recurso fácil de colgarlas de un hilo. En ese sentido, *Rama* (2001) es paradigmática. Traduce su interés por el universo, el cosmos y las fuerzas gravitatorias. En ella hay una búsqueda constante de equilibrio entre luz y sombra, lleno y vacío, movimiento y quietud. Para ello el material que mejor le funciona es el acero inoxidable, como en esta pieza.

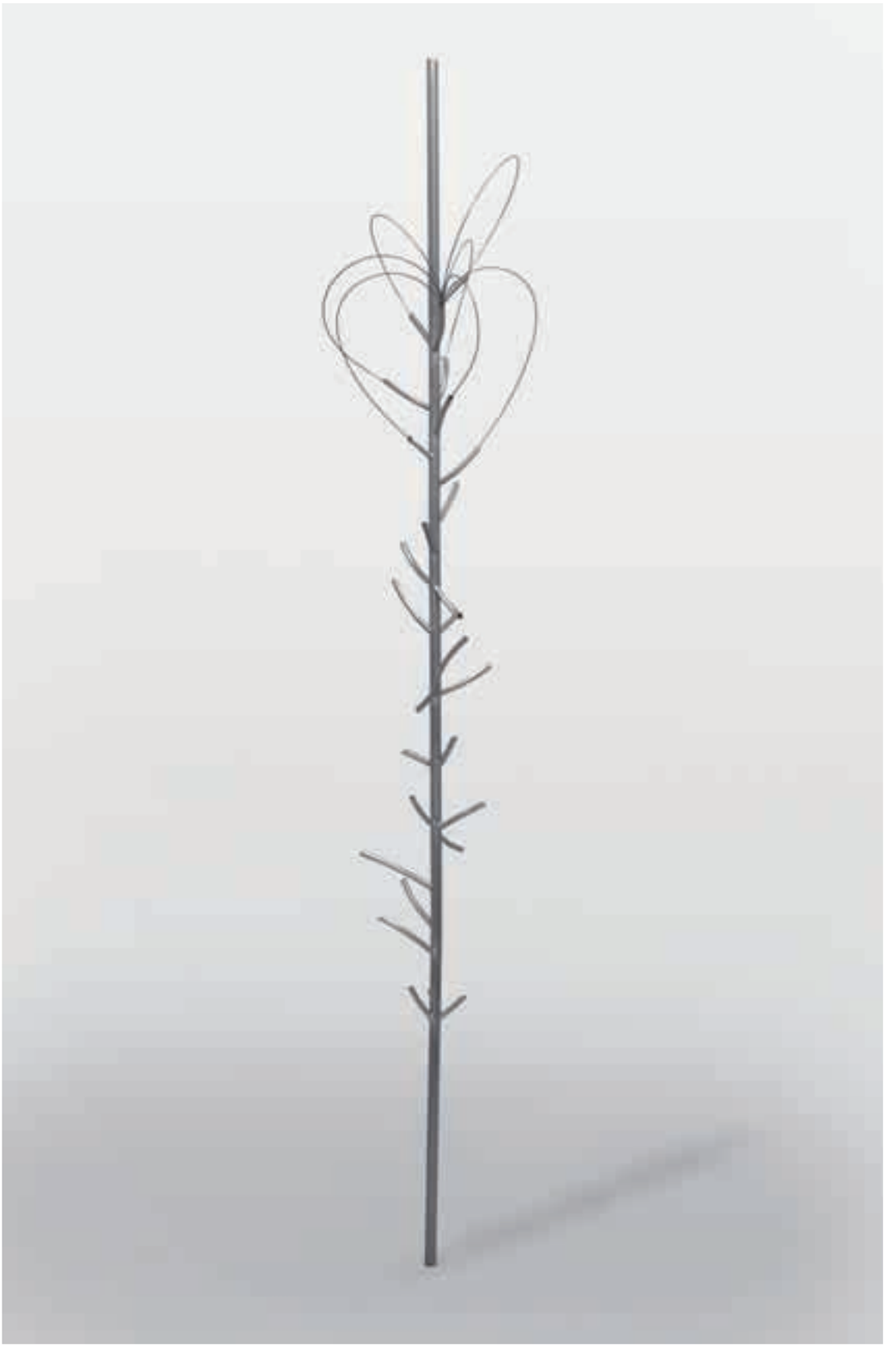
La obra se produce a raíz de su etapa londinense, en la que la artista, tras indagar en el estudio de la cosmología, se interesa por ideas como «lo fractal», un modelo matemático que describe y estudia objetos y fenómenos frecuentes en la naturaleza que no se pueden explicar por las teorías clásicas y que se obtienen mediante simulaciones del proceso que los crea. Esa idea de bifurcación, de división de una cosa en dos ramales, brazos o puntas, lleva a la artista a trabajar con multitud de formas ramificadas. En este caso, lo hace en su forma más vertical, alcanzando los tres metros de altura, con alusiones, también, al medio natural, fuente de investigación sobre la estructura de las formas. Como otras obras de la artista, *Rama* habla de la ingravidez como el estado en que algo flota en el espacio sin sentir los efectos de la atmósfera, y abre un trabajo de alusiones a la botánica más tarde desarrollado por la artista.

En toda su producción, la cercanía a la ciencia ha derivado en un lenguaje geométrico, constructivista, característico en sus obras. Además, incorpora de un modo especial un intenso sentido de dinamismo y movimiento. Las formas geométricas de gran transparencia están hechas para ser vistas moviéndose en el espacio, desplazándose de manera acorde con el movimiento del cosmos y de nuestros propios cuerpos. Se trata de comprender y transmitir que nuestra posición está determinada por los astros.

EXP.: «Art Cologne», Baukunst Galerie (Colonia, Alemania, 2001); Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco, Galería María Martín (Madrid, 2002).

BIBL.: VV. AA., *Arco 02. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Madrid: Arco/Ifema, 2002.

B. E.



Rama

2001

Acero inoxidable,
300 x 50 x 50 cm

Cat. E_132

Adquirida en 2002

LUCIO MUÑOZ

(Madrid, 1929-1998)

Teku rojo mayor

1989

Pintura y cargas sobre táblex, 250 x 250 cm

Cat. P_430

Fdo.: «LUCIO MUÑOZ "TEKU ROJO MAYOR" 250 x 250 // 1989» [Reverso]

Adquirida en 1989

FIEL al lenguaje de la abstracción tras conocer de cerca las bases del *art autre,* pero, sobre todo, la obra de artistas como Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Pierre Soulages, Wols o Antoni Tàpies, Muñoz es considerado como uno de los máximos exponentes del movimiento abstracto del informalismo a pesar del vínculo que, hacia el final de sus días, su obra establece con una práctica próxima a lo figurativo. A raíz de su experimentación plástica con la madera y el papel quemado —materiales que, con el tiempo, llegarán a convertirse en el sello de identidad de casi toda su producción—, la obra de Lucio Muñoz se consolida en torno a la expresión que emana de la elementalidad de la materia. Con el fin de evocar la naturaleza que late tras el aura del misterio inherente en su composición, el artista no duda en someter los materiales a todo tipo de perforación, rasgadura, quemadura, talla o enmohecimiento.

Realizada en 1989, es decir, en plena época de experimentación con el papel mojado, la fabricación de su propio papel, los diálogos mediante la madera y el plástico y la luz como el aspecto clave en la configuración de su obra, *Teku rojo mayor* (1989) es un claro ejemplo de la importancia de la administración del color a la hora de evocar el dramatismo de nuestro mundo interior o esa suerte de espacios para la meditación que, embebidos de un tiempo condensado, el artista concibe para hallar respuestas a las preguntas que se formula. Se trata de ofrecer respuestas que, tanto si llegan como si no, siempre parece que pasan de largo, porque —como suele suceder con artistas de la talla de Lucio Muñoz— nunca dejan de plantear cuestiones cada vez más complejas.

EXP.: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco, Galería Juana Mordó, (Madrid, 1989); «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991).

BIBL.: VV. AA., *Arco 89. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Madrid: Arco/Ifema, 1989; VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990.

F. M.

ANTONIO MURADO

(Lugo, 1964)

Sin título

1993

Óleo sobre lienzo,
200 x 200 cm

Cat. P_529

Fdo.: «ANTONIO MURADO.
Sin título. Óleo/lienzo. 200 x 200 cm.
Madrid. 1993. [firma]» [Reverso]

Adquirida en 1993

TRAS su licenciatura en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca en 1988, Murado no tardó en recibir el reconocimiento del sector artístico merced, entre otras razones, al enfoque experimental de una producción caracterizada por la precisión de sus tramados, la evocadora calidad de sus superficies pictóricas y su fijación en el mundo vegetal, fruto del interés del artista por una más que particular interpretación del paisaje. En 1996 Murado fijó su residencia en Nueva York y desde allí sigue desarrollando una producción que, a pesar de partir de la naturaleza, no pretende reproducirla, sino basarse en lo que le transmite para recrear una nueva realidad.

Este artista muestra su interés por la representación de un paisaje que —desde el más conocido de su Galicia natal hasta el esencial del jardín japonés— le permite transitar cómodamente entre los ámbitos de la figuración y la abstracción. Gracias al paisaje, también refleja lo que, sin ser evidente, pone de manifiesto el desarrollo de una historia personal que no busca reproducir lo visible, sino provocar una reflexión en torno a la pintura y su historia. Murado sitúa su producción entre la tradición abstracta de la modernidad y la conciencia de la existencia de un mundo que, a pesar de que nunca parte de un dibujo ni boceto previo, permite que sea interpretada desde las bases de la figuración debido a la inmediata identificación de sus formas con objetos conocidos.

Encomiada por su inteligencia, espontaneidad, intuición y por el modo en que incita a la reflexión, la pintura de Murado es una invitación a disfrutar de lo más sublime de la abstracción, así como a la intensidad del diálogo que, en obras como este óleo —*Sin título* (1993)— el artista sitúa entre la tradición y la modernidad. Se trata de una obra que, ubicándose en la estela del espíritu del Barroco español —uno de sus referentes plásticos más importantes—, además de en la de la delicadeza del paisaje romántico o la fuerza del expresionismo de corte onírico recreado con el virtuosismo y la personalidad de su técnica pictórica, conduce al espectador hacia el interior de una propuesta que no tiene principio ni fin. De una obra que, al margen de lo que muestra y se puede apreciar, no es más que la representación del ejercicio de introspección al que se somete el artista a través de su pintura. Como en otras obras de Murado, este óleo sobre lienzo no solo es el reflejo de un espacio inalcanzable, sino la recreación de un espacio permanentemente abierto. Una suerte de paisaje que, lejos de la ilustración o la descripción, aboga por el sentimiento y la expresividad.

F. M.

LOURDES MURILLO

(Badajoz, 1964)

Ritmos I, II y III

2001

Óleo sobre lienzo,
195 x 388,5 cm (tríptico)

Cat. P_670

Fdo.: «Casa de Velázquez //
RITMOS I, II, y II // 2001 //
Lourdes Murillo» [Ángulo superior
derecho, reverso, en cada pieza]

Adquirida en 2002

LAS ABSTRACCIONES como lenguaje plástico en la obra de Lourdes Murillo no son en absoluto una metodología gratuita, sino ejercicios semióticos que exploran el gesto como indicio, un signo cargado de significado que las palabras no pueden contener, puesto que las desborda. Murillo busca con su obra la redefinición del espacio, prestarle una voz, actualizar los significados, volver a dar vida y establecer diálogos; de esta manera crea lugares activos, que requieren la intervención del espectador para activar estas nuevas identidades que la artista otorga a la arquitectura.

I. T.

ANDRÉS NAGEL

(Donostia/San Sebastián, 1947)

El Jol 87

1986

Óleo sobre fibra de vidrio y poliéster, 203 x 171 x 23 cm

Cat. E_143

Fdo.: «Nagel VI 86» [Lateral, segundo panel, zona superior izquierda]

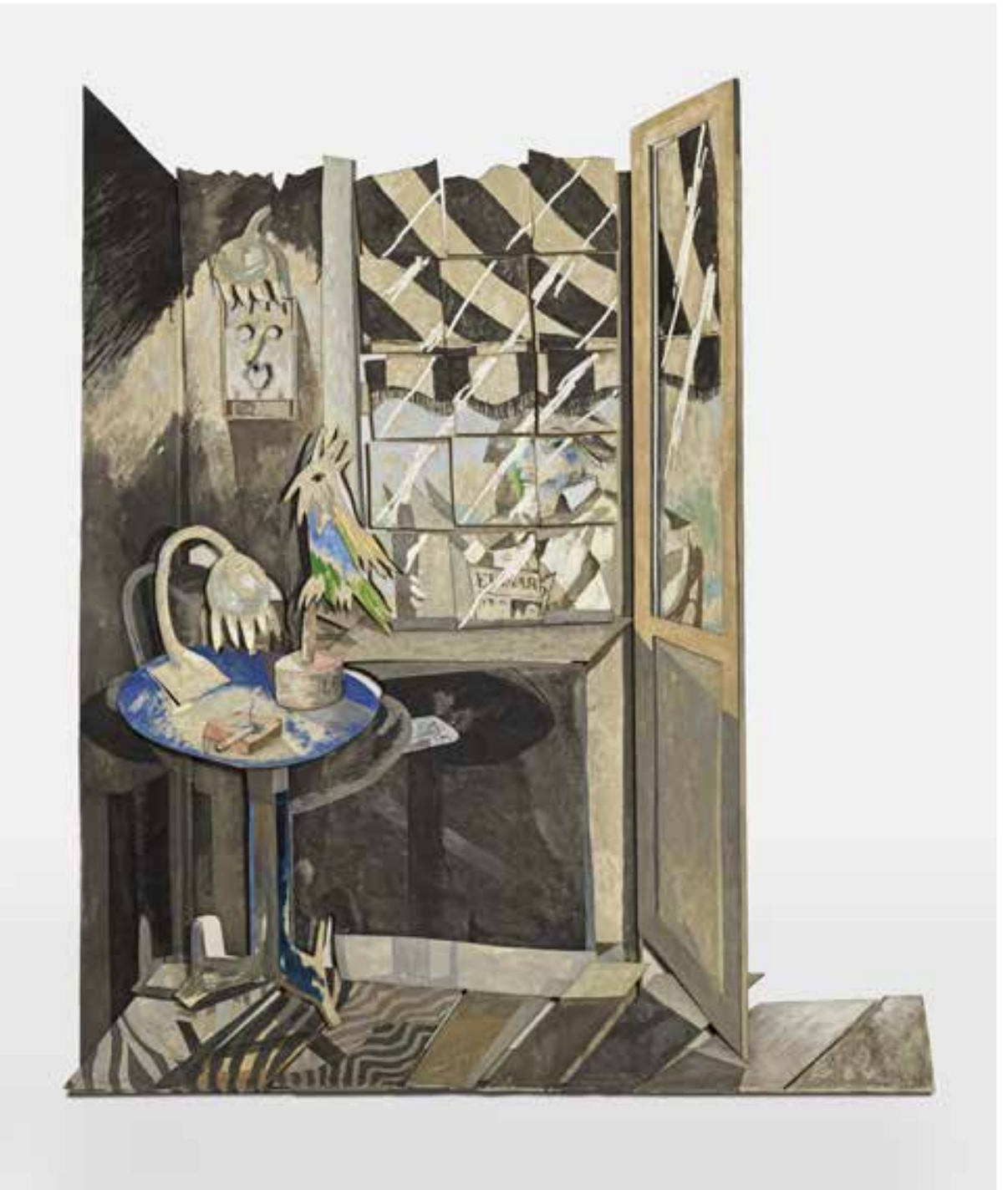
Adquirida en 1993

A PESAR de apostar en un inicio por la pintura, Andrés Nagel muestra una preferencia por la escultura, en la que experimenta con materiales de origen industrial. Su afán experimental lo lleva a trabajar con óleo, acrílico, hierro, cinc, latón, plomo, fibra de vidrio y poliéster, así como a reutilizar objetos como latas, cuerdas, tubos de neón y muebles. De entre todos sus *collages* en tres dimensiones, seguramente sea *El Jol 87* (1986) una de sus obras más paradigmáticas.

La escena representa un interior en penumbra. En primer plano, sobre una leve plataforma, se muestra una mesa redonda sobre la que se posan una lámpara y un loro de colores. Asimismo, un cigarrillo encendido trastoca los límites espacio-temporales. Tras la mesa hay otro flexo colgado de la pared iluminando un cuadro, un esquemático retrato con cara de asombro. Al lado, una ventana con una cortina a rayas deja ver la imagen de alguien leyendo el periódico que se refleja, a su vez, en el lateral izquierdo, como si fuera espejo. La escultura, hecha de poliéster y fibra de vidrio, funciona como una compleja instalación presa del misterio.

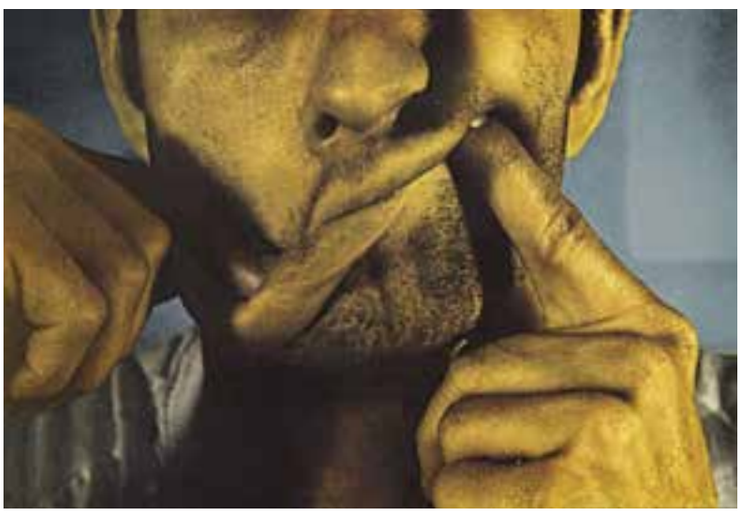
Su trabajo es una gran ironía sobre los distintos lenguajes y las imágenes dislocadas de nuestro entorno. Esta obra forma parte de un conjunto de esculturas que Nagel hace entre mediados de la década de 1980 hasta la de 1990, en la que ofrece una visión desconcertante, burlesca y hasta abiertamente absurda de la realidad. Muchas de estas obras recogen referencias contemporáneas procedentes del cine, el cómic, el cartelismo y la publicidad, pero también del arte antiguo. Aquí parece apostar por la sensación del momento, el riesgo de explicar la historia a tiempo real, en la que lo complejo puede llegar a ser muy simple.

B. E.



BRUCE NAUMAN

(Fort Wayne, Estados Unidos, 1941)



1

2

ESTAS CUATRO fotografías pertenecen a la serie *Infrared Outtakes*, para la que Bruce Nauman contó a finales de los años sesenta con la asistencia del fotógrafo Jack Fulton. La primera edición fue realizada en 1968, con una tirada de once imágenes. Las que posee la Colección Banco de España pertenecen a la edición de 2007, que tiene una tirada mayor, de sesenta ejemplares.

«Outtakes» genera referencias paradójicas, ya que en inglés se refiere a los *frames* que se desechan en un montaje fílmico o las imágenes que no se van a utilizar de una sesión fotográfica. Se trata de «retratos» en un primerísimo primer plano de los labios, cuello, manos y ojo de Bruce Nauman, pero un retrato que, como en los vídeos que realizaba en ese momento el artista en su estudio, no plasma rasgos identitarios o intenta reflejar sus emociones, sino que exploran el cuerpo como material expresivo, en este caso un cuerpo elástico, autodeformado y llevado al límite que, no exento de velos humorísticos y minimalizadores —*Hands Only* es el título de una de las fotografías— deja entrever las fuertes influencias que el teatro del absurdo de Samuel Beckett tenía en el entonces joven artista norteamericano. Nauman cruza las manos, retuerce los labios, se pellizca el cuello o abre un ojo con la ayuda de sus dedos. En la línea de experimentación de materiales y disciplinas que estaba indagando con Fulton, se sirve de película infrarroja, material que entonces no se utilizaba en el ámbito artístico —Nauman pertenecía al grupo de artistas que se servían de la fotografía sin considerarse a sí mismos fotógrafos—, sino en el militar, en tomas aéreas de reconocimiento para detentar camuflajes, en el médico y en el astronómico. Además, Fulton empleó para las tomas un filtro amarillo que impregna las imágenes resultantes de una tonalidad dorada.

I. T.

3

4

Serie Infrared Outtakes

1. Cockeye Lips
2. Neck Pull
3. Hands Only
4. Opened Eye

1968/2007

Copia digital sobre papel,
51 x 71 cm c/u (x 4)

Edición 36/60

Cat. F_115 a F_118

Adquiridas en 2008

MIQUEL NAVARRO

(Mislata, València/Valencia, 1945)

LA PRODUCCIÓN escultórica e instalativa de Miquel Navarro es fácilmente reconocible: se genera a partir de pequeñas construcciones que presentan claras analogías con la estructura de una ciudad. *Cabota* (1990), sin embargo, es una escultura de bulto redondo, uno de los tantos tótems que Navarro ha producido. Su forma erecta, fálica, no guarda referencias con la sexualidad, según declaraciones del artista —las citas homosexuales en su obra se encuentran de forma más evidente en su obra fotográfica, e incluso en sus primeros trabajos de pequeño formato—.

Estas estructuras totémicas suelen venir acompañadas de otros elementos, iguales entre sí, que las rodean y enfatizan la confrontación entre un poder vertical y otro horizontal, al tiempo que metaforizan la idea de sumisión. Sin embargo, en el caso de *Cabota* estos objetos se ven sustituidos por los observadores que rodean la pieza y que deben mirar hacia arriba para verla. Se presenta por tanto como una estructura vertical de poder que guarda concomitancias con la obra pública monumental del valenciano.

Cabota emerge desde el suelo y lo remata a modo de cabeza. Su título, de hecho, en catalán, significa «cabezona», y no solo en el sentido de una testa de gran tamaño, sino también en el de «tozudez».

I. T.

Cabota

1990

Hierro patinado,
262 x 82 x 57 cm

Cat. E_101

Fdo.: «Mq N 90»
[Ángulo inferior
derecho de uno de los
planos, anverso]

Adquirida en 1993

JUAN NAVARRO BALDEWEG

(Santander, 1939)

EN *PISCINA* (1990) confluyen algunas de las características que definen la práctica de Juan Navarro Baldeweg y, en concreto, su labor simultánea como artista y arquitecto. Una posición que se sustenta en la existencia de unos «vasos comunicantes» que han sido determinantes en el desarrollo de su propuesta plástica. De este modo, la aproximación a lo pictórico desde el ámbito de la arquitectura será una constante que estructure la obra del autor. La reflexión sobre el espacio y la representación, la perspectiva, el color, el paisaje y la luz serán, asimismo, cuestiones que estarán muy presentes en su trabajo. Intereses comunes, influencias y referentes que fluyen en ambos sentidos y conforman un proyecto integral que excede los límites de ambas disciplinas.

A partir del uso de volúmenes simplificados y de una geometrización progresiva de las formas, el espacio propuesto en *Piscina* invita a elaborar una reflexión mesurada, templada, que se sostiene en un uso minimalista del color, en el que es posible detectar la referencia a esa luz del Mediterráneo referida por el autor con frecuencia. Un pensamiento pausado y un equilibrio que se ven reforzados mediante la aplicación de una gama cromática en la que dominan los tonos pasteles y luminosos.

Como sucede en series de trabajos previos, en estas *Pinturas*, Navarro Baldeweg tiene como objeto de estudio lo arquitectónico —variaciones sobre los interiores de una casa, una piscina y «habitaciones vacantes»—, señalando espacios habitables localizados en un enclave intermedio entre lo figurativo y lo abstracto. Son lugares inscritos en ese imaginario ideado por el artista desde sus primeras intervenciones para ser activados por la mirada del espectador: «Mirar es una acción muy compleja, y el espectador siempre crea una perspectiva que es falsa y que es la suya, pero que le puede llevar a cierta ensoñación, a cierta placidez, a lo que llamo la pintura como siesta». La práctica de Navarro Baldeweg confirma, recurriendo de nuevo a las palabras del autor, que «la pintura celebra que estemos corporalmente en el mundo».

EXP.: «Pintura», Galería Juana de Aizpuru (Madrid, 1990).

B. H.

Piscina

1990

Óleo sobre lienzo,
191,5 x 201 cm

Cat. P_492

Fdo.: «N.B. 90»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1991

Árbol (5 variaciones)

1989

Óleo sobre lienzo,
65 x 54 cm c/u (x 5)

Cat. P_450

Fdo.: «N.B. 89» [Ángulo inferior derecho, anverso] en cada pieza; «NB 89» [Lateral central, borde superior, reverso] en cada pieza; n.º de serie 1-(5), 2-(5), 3-(5), 4-(5), 5-(5) en cada pieza [Lateral central, borde inferior, reverso]

Adquirida en 1990

EDGAR NEGRET

(Popayán, Colombia, 1920 - Bogotá, 2012)

Cascada

1988

Bronce pintado,
151 x 87 x 80,5 cm

Cat. E_149

Adquirida en 2013

CASCADA (1988) es una versión de la monumental escultura titulada *Gran cascada* instalada en el parque El Virrey de Bogotá en ese mismo año. Esta versión en menores dimensiones está realizada en aluminio y muestra el color rojo tan característico en su producción. Edgar Negret imprime la curva en el aluminio y en lugar de soldadura decide emplear remaches y tuercas a plena vista para sostener los paneles de colores vivos.

En esta obra alude a la idea de cascada y anudamiento que también trasladó a *Paisaje agustino* (1989). Ambos trabajos remiten a un fenómeno natural, aunque con diferencias en su definición simbólica, que es muy común en la región de San Agustín: el aroma de las numerosas cataratas que se despeñan desde gran altura, casi del todo ocultas por la exuberante vegetación tropical de esa zona andina, adivinadas únicamente por su fuerte olor a tierra mojada. La connotación mítica viene dada por el hecho de que, para los indígenas precolombinos de la región, el agua es un símbolo de muerte y fugacidad, como lo son también la serpiente y la luna. Negret parece buscar en esta mecánica *Cascada* la extraña simbiosis entre naturaleza y mito que, para los aborígenes, presentaban esas misteriosas caídas de agua que impregnaban la memoria del entorno.

Con esta obra, Negret se anticipa a lo que será su producción en la década de 1990. Trabaja incesantemente en una obra copiosa que se organiza en torno a la máquina, lo espiritual, la naturaleza y los ancestros, en la cual vuelve a sus raíces indígenas explorando las culturas de san Agustín, la cultura de Tierradentro de su nativo Popayán y, en particular, la estética y arquitectura de la ciudad inca de Machu Picchu.

Más allá del significado simbólico, se halla la búsqueda de componentes y reacciones emocionales, un motivo central en su trabajo: «Yo creo que en lo mío domina lo emocional. Todo está hecho de una estructura lógica, pero son los gestos los que me interesan». *Cascada* es un ejemplo de cómo el artista logra, a través de un manejo racional y estructural de la forma y los materiales, un efecto sensible y dinámico en la escultura.

B. E.

GREGORIO DEL OLMO

(Madrid, 1921 - València, 1977)

INTEGRANTE de la Escuela de Madrid y de la evolución tardía de la Escuela de Vallecas, Gregorio del Olmo se mantuvo fiel a las poéticas de su generación hasta el final de su vida, como muestra esta obra de plena madurez datada en 1975. En ella, sobre un velador, se presenta una baraja de cartas españolas, y sobre el mantel, un juego de café y licores y una caja de puros, todos ellos elementos que fueron comunes en la iconografía del cubismo, a su vez heredera del gran capítulo histórico de la naturaleza muerta, tanto española como septentrional. Las formas están abocetadas con suaves veladuras, con las que también se contornean las siluetas, todo ello en una gama cromática bastante simple en la que destacan los peculiares tonos amarillos de Gregorio del Olmo y su interés por aplicar una sensualidad evanescente a objetos de la vida cotidiana.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

Bodegón con caja de puros

1975

Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm

Cat. P_3

Fdo.: «G. del Olmo» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1975

YVES OPPENHEIM

(Antananarivo, Madagascar, 1948)

SIN TÍTULO (2004) es una pintura de gran formato que se inscribe, cronológica y temáticamente, en las inquietudes formuladas por Yves Oppenheim en toda su producción y, en concreto, en el estudio exhaustivo del lenguaje de la abstracción.

En una exposición realizada en el año 2004, en la galería alemana Max Hetzler, Yves Oppenheim afirmaba, como parte de la reflexión emprendida acerca de la cualidades y los modos en los que opera el color en lo pictórico, que una de sus preocupaciones principales era la de «encontrar un sistema para la organización del color». Inmerso en este campo de investigación, Oppenheim se sirve en *Sin título* —un cuadro que se organiza en distintos planos de color y que se *cierra,* en su margen derecho, con una zona lila muy luminosa que concentra la atención del espectador— de una gama cromática en la que predominan los tonos grises, rojos y verdes. La pintura se estructura a partir de estos campos cromáticos solapados que, al tiempo que funcionan como barreras, permiten adentrase a quien observa la escena en una imagen cercana al género del paisaje. Haciendo uso de una técnica que prescinde de todo lo suplementario, que se queda con lo esencial, Oppenheim subraya en sus obras las relaciones que se establecen entre imagen y ornamento, entre yuxtaposiciones de sentido e ilusión.

Si en sus obras tempranas sus superposiciones de campos de color delimitados y los brochazos rápidos caracterizan su trabajo, en obras posteriores estas relaciones entre planos cromáticos y trasparencias se complejizan y dan paso a formas entrelazadas que parecen girar sobre sí mismas. Además, muchos de estos trabajos «escapan» del lienzo, y se presentan como intervenciones murales realizadas en el espacio de la exposición.

EXP.: «Yves Oppenheim», Galeria Pedro Cera (Lisboa, 2005).

B. H.

Sin título

2004

Óleo sobre lienzo,
201 x 159,6 cm

Cat. P_729

Fdo.: «Oppenheim //
0431 // 2004» [Reverso]

Adquirida en 2005

CARMELO ORTIZ DE ELGEA

(Vitoria-Gasteiz, 1944)

Sin título

1974

Óleo sobre lienzo, 159,5 x 144,5 cm

Cat. P_540

Fdo.: «Ortiz de Elgea 74» [Parte inferior centro, anverso]; «CARMELO ORTIZ DE ELGUEA // 1974 // Óleo» [Reverso]

Etiqueta de la Galería Kreisler

Adquirida en 1993

SIN TÍTULO (1974) es un óleo realizado en un período en el que Carmelo Ortiz de Elgea amplía su reflexión sobre la abstracción pictórica y la pintura informalista antes de retomar, en la década de 1980, el estudio del paisaje desde una aproximación más figurativa. Basada en una cuidada combinación de formas geométricas y de planos en los que dominan los tonos violetas, azules y terrosos, *Sin título* dibuja un patrón que se repite con modificaciones en otras obras de la época. Imágenes que han sido comparadas en algunos textos críticos con un imaginario asociado con el cubismo sintético, definidas como «neogeométricas», y que dan cuenta de la exploración pictórica madurada por el autor.

El crítico e historiador Santiago Arcediano apuntaba en un texto, en relación a las obras expuestas en la Galería Kreisler en Madrid en el año 1975: «Ortiz de Elgea exhibe elocuentes variaciones con respecto a la obra del último año y medio. Las telas pierden definitivamente el contorno formal figurativo, engendrándose un nuevo territorio de complejas amplitudes [...]. Así pues, los ámbitos de reminiscencia orgánica terminan siendo suplantados por una inquietud constructiva, geométrica, *abstracto-cubistizante*, que es la que determina en estos instantes su discurso plástico».

El también historiador Javier Viar, afirmaba, tan solo tres años más tarde, que «la disolución formal (y su consecuente instauración de un espacio invertebrado y unitario) parecen llamar a la puerta de los últimos lienzos de Ortiz de Elgea, después de una larga y brillante experiencia formalizadora». Una disolución formal que, sin embargo, deja entrever a ese observador tenaz de la naturaleza.

EXP.: «Ortiz de Elgea», Galería Kreisler (Madrid, 1975).

B. H.

PANCHO ORTUÑO

(Granada, 1950)

INFLUIDO en sus inicios por el expresionismo abstracto americano y el lenguaje de la Escuela de Cuenca, Ortuño se enfrenta a lienzos de grandes dimensiones, en los que vierte la pintura, que lentamente cubre toda la tela, dejando que esta actúe de forma autónoma. Desde finales de los años sesenta su arte evolucionó hacia la figuración y se dedicó a pintar retratos y paisajes de Trujillo, ciudad donde se instaló con su mujer y cuya estética admira profundamente.

F. M.

Lettre

1980

Técnica mixta sobre lienzo pegada a una tabla de madera, 100 x 73 cm

Cat. P_645

Fdo.: «Lettre // P. Ortuño // 1980» [Lateral superior izquierdo, reverso]

Adquirida en 2001

O Mistress Mine

1981

Técnica mixta sobre lienzo pegado a una tabla de madera, 100 x 73 cm

Cat. P_644

Fdo.: «P. Ortuño // 81» [Cuadrante superior derecho, reverso]

Adquirida en 2001

Flauto Sonata X

1981

Técnica mixta sobre lienzo pegada a una tabla de madera, 100 x 73 cm

Cat. P_643

Fdo.: «FLAUTO SONATA X // P. Ortuño // 81» [Lateral superior derecho, reverso]

Adquirida en 2001

JESÚS MARÍA (*KUTXU*) OTAMENDI

(Zarautz, Gipuzkoa, 1962 - Donostia/San Sebastián, 1993)

La casa de ilusiones

1991

Acrílico sobre lienzo,
203,5 x 282,5 cm

Cat. P_501

Fdo.: «R. KUTXU OTAMENDI // ARTELEKU // TÍTULO: LA CASA DE ILUSIONES // TÉCNICA: ACRÍLICO SOBRE LINO // DIMENSIONES: 205 X 286 CM» [Reverso]

Adquirida en 1991

CASI casi igual pero distinto (1992) es un óleo expuesto en la segunda muestra individual de Jesús María (*Kutxu*) Otamendi, organizada en la Galería Emilio Navarro en el año 1992, tras una primera presentación de su trabajo en el año 1990. Esta exposición supuso su consolidación como una de las voces jóvenes más prometedoras del panorama artístico estatal en la época, una trayectoria que se vio truncada con el fallecimiento inesperado del artista justo un año más tarde.

En una exposición conmemorativa del trabajo del autor celebrada en el año 2012 —fecha en la que hubiese cumplido cincuenta años—, en el espacio Sanz-Enea Kultur Etxea en Zarautz, su localidad natal, fue otro pintor cercano a Otamendi, Iñaki Imaz, quien en un texto titulado «Hasta la vista» describía su particular aproximación a la práctica de la pintura: «[...] una vez que a uno le afecta una pintura, es para siempre. Puede sonar exagerado, pero yo creo que la vida cambia a partir de ese momento. Más o menos, pero algo en nosotros cambia, y sin vuelta atrás. Se podría pensar que eso pasa con todo, pero no es así [...] Quien pinta quiere que eso que hace se vea y, además, verlo él también, pero no de cualquier manera, sino mientras se hace visible».

El lenguaje plástico que maneja Otamendi plantea un recorrido por la propia historia del medio, pero también por esas «urgencias y afectos» a los que apuntan las palabras de Iñaki Imaz. Sus cuadros, del mismo modo que en *Casi casi igual pero distinto,* se caracterizan por sus fondos monocromos y apagados en tonos grises, blancos y terrosos. Superficies sobre las que despliega todo un alfabeto de formas, una gramática que evoca un territorio en el que, de nuevo parafraseando a Imaz, el artista «organizaba los desperdicios en imágenes de ensoñaciones, nebulosas de signos o sistemas celulares, sin apenas jerarquía, como mundos posibles, prelingüísticos [...]». Una colección de imágenes que el espectador identifica de inmediato porque remiten a los objetos más básicos: estrellas, ruedas, palmas de mano, barcos, banderas, timones o aviones; objetos que conviven con signos, letras y palabras, funcionando como pistas y rastros en el mundo de ensoñación que convoca el artista y su pintura de «necesidad».

EXP.: «Kutxu Otamendi», Galería Emilio Navarro (Madrid, 1992).

B. H.

Casi casi igual pero distinto

1992

Acrílico sobre lienzo,
230 x 200 cm

Cat. P_520

Fdo.: [anagrama de Kutxu Otamendi] [Ángulo inferior izquierdo, anverso]; «Título: Casi casi igual pero distinto. Autor: Kutxu Otamendi. Fecha: julio 1992 San Sebastián. Dimensiones 230 x 200 cms. Técnica: acrílico sobre lino» [Reverso]

Sello tampón de la Galería Emilio Navarro

Adquirida en 1992

JORGE OTEIZA

(Orio, Gipuzkoa, 1908 - Donostia/San Sebastián, 2003)

Elogio del descontento

1991

Acero corten fundido
y patinado de 10/15 mm,
300 x 376 x 287 cm

Cat. E_92

Inscripciones: «2330535-2» y
«ENSACOR D N» [Grabado en
uno de los planos intermedios]

Encargo al autor en 1991

ENTRE los documentos catalogados en el archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza en Alzuza (Navarra), se encuentra una carta escrita por el escultor dirigida a su amigo y mecenas Juan Huarte y al arquitecto Juan Daniel Fullaondo. El texto está fechado el 12 de septiembre de 1991 y lleva por título «Mi última escultura como elogio del descontento». En el texto, Oteiza se refiere a la obra que forma parte de la Colección Banco de España indicando que es el interés mostrado por su subgobernador, don Ángel Rojo, y las palabras de Fullaondo lo que finalmente lo llevan a aceptar el encargo de la institución: «Mi situación actual, mi edad, mis dos libros, que he tratado de concluir para la editorial Pamiela, y que me había retirado de la fabricación de esculturas me hacían imposible aceptar. Fue el arquitecto Juan Daniel Fullaondo quien me convenció de que esta, mi última escultura, tenía verdadero y simbólico interés y que podía aceptar».

Si bien, tal y como indican sus palabras, estos son unos años dedicados principalmente a la escritura, Oteiza lleva a cabo *Elogio del descontento* (1991) de manera «excepcional». Una obra que, según el documento citado, fue inicialmente ideada para ser instalada «al final del paseo en el saliente del Monpas», en Donostia/San Sebastián, y que, tras ser rechazada por el consistorio, con la consecuente polémica que acompaña la decisión, se materializa como respuesta a la petición del Banco de España. El origen de esta escultura de tres metros de altura realizada en acero corten, se encuentra en el Laboratorio de Tizas puesto en marcha por Oteiza en el año 1971 y, en concreto, en las maquetas tituladas *Hau Madrilentzat* [Esto para Madrid], a su vez vinculadas también con otro proyecto de escultura pública fallida para el madrileño paseo de la Castellana. Una figura que se asemeja a un corte de mangas y que, parafraseando al escultor, simboliza lo que siente como «respuesta visual de Euskadi al centralismo de los políticos sordo-ciegos de Madrid».

B. H.

JOAQUÍN PACHECO

(Madrid, 1934)

«EL ARTE tiene que estar cerca de la vida y la vida es error, es una sucesión de luces y sombras [...]. El cuadro redondo te miente. Yo prefiero los imperfectos, los que dejan ver que se te ha ido la mano o que te tiembla el pulso». Estas son palabras pronunciadas en 2004 por Joaquín Pacheco, pintor figurativo que ha mantenido una trayectoria constante, cruzada con diversas generaciones —estuvo presente en la Bienal de Venecia en fecha tan temprana como 1958—, con referencias explícitas y débitos evidentes con el primer expresionismo alemán, con Francis Bacon o con Edward Hopper. Su vinculación con la vanguardia alemana de principios de siglo que rompió el molde del gusto burgués queda declarada desde su exposición junto al autodenominado «grupo expresionista» en 1962. Las obras que contiene la Colección Banco de España, correspondientes a su etapa tardía, de la década de 1980 en adelante, muestran una suerte de recolección de elementos descartados y recuperados de su carrera. *Playa* (1987) es una prueba veraz de la permanencia en su pintura de un expresionismo más primitivista, en la línea de los pintores de Die Brücke, artífices de la conversión de la temática de la playa en sello de identidad a través de plasmaciones rápidas (como el conocido «desnudo en la naturaleza»): una nueva forma de ocio que, si para los alemanes suponía una forma de resistencia mediante la práctica del naturismo, en Pacheco se trata de la plasmación de la orilla del mar como escenario de los nuevos modos de turismo sin pretensiones ideológicas que asolaron la costa española desde los años en que se comenzaba su carrera. Tal interés enlaza su obra con la de fotógrafos contemporáneos a él como Carlos Pérez Siquier o el posterior Martin Parr; como el primero, Pacheco aclara el tono de sus lienzos con el paso de los años para recoger temas extraídos de la vida cotidiana vistos, en ocasiones, a través de vidrieras o escaparates con un encuadre fotográfico. Es el caso de *Café en la playa* (2001), en el que la apertura de una ventana hacia el mar le facilita el juego del cuadro dentro del cuadro o de la pantalla dentro de la sala, con el café convertido en sala de cine, que sugiere la combinación *voyeurismo*/exhibicionismo propia de la experiencia del bañista. En *Composición con mesas y sillas en una playa* (1983) contribuye al color, agrupado en sectores de entonación fría (azules de mesas y sillas) y cálida (ocres de la arena, rojo y amarillo de otras sillas) a esta provocada tensión que plantea como ejercicio de difícil equilibrio, similar al del fotógrafo en ese entorno de ocio y diversión ajeno en el que introduce su objetivo.

De cariz distinto, más vinculado a la fascinación del Madrid contemporáneo de los años ochenta, es *Gran Vía* (1987), representativo de una temática que gira en torno a la vida urbana, con escenas de las arterias principales en encuadres deudores de la pintura de Edward Hopper y que proporciona a los espacios metropolitanos una visión diferente a la de los fotógrafos de su generación (como Francesc Català-Roca y sus imágenes de la Gran Vía madrileña en plena posguerra). Bajo los perfiles rutilantes, entre *déco* y futuristas, del edificio Capitol (también conocido como edificio Carrió, construido entre 1931 y 1933 en la plaza de Callao), se manifiestan la asepsia, incomunicación y ausencia de individualidad de los personajes y automóviles que hacen la parte de autómatas congelados en un teatro de títeres, lo que muestra un interés por esa soledad urbana que contrasta con las imágenes de «lujo, calma y voluptuosidad» de sus obras de temática costera.

M. J. A. y C. M.

Composición con mesas y sillas en una playa

1983

Acrílico sobre lienzo, 80,5 x 116 cm

Cat. P_292

Fdo.: «Pacheco» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1983

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de Pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

Playa

1987

Acrílico sobre lienzo, 60,3 x 81 cm

Cat. P_577

Fdo.: «Pacheco» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1995

Gran Vía

1987

Acrílico sobre lienzo,
195 x 114 cm

Cat. P_356

Fdo.: «Pacheco» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «PACHECO 195 x 114 LA GRAN VÍA» [Reverso, bastidor]

Adquirida en 1987

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

Bañista y playa blanca

1990

Óleo sobre lienzo,
80,7 x 116,1 cm

Cat. P_485

Fdo.: «Pacheco»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1991

Museo al atardecer

1992-1995

Óleo sobre lienzo,
60 x 73 cm

Cat. P_573

Fdo.: «Pacheco»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1995

1

2

3

4

5

6

1. Sin título

1990

Acuarela sobre papel,
35 x 50 cm

Cat. D_88

Fdo.: «Pacheco» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2004

2. Sin título

1990

Acuarela, *gouache* y acrílico sobre papel,
35 x 50 cm

Cat. D_89

Fdo.: «Pacheco» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2004

3. Sin título

1990

Acuarela sobre papel,
35,5 x 50 cm

Cat. D_90

Fdo.: «Pacheco» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2004

4. Sin título

1990

Acuarela sobre papel,
35 x 50 cm

Cat. D_91

Fdo.: «Pacheco» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2004

5. Sin título

1990

Acuarela y *gouache* sobre papel,
35,5 x 50 cm

Cat. D_92

Fdo.: «Pacheco» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2004

6. Sin título

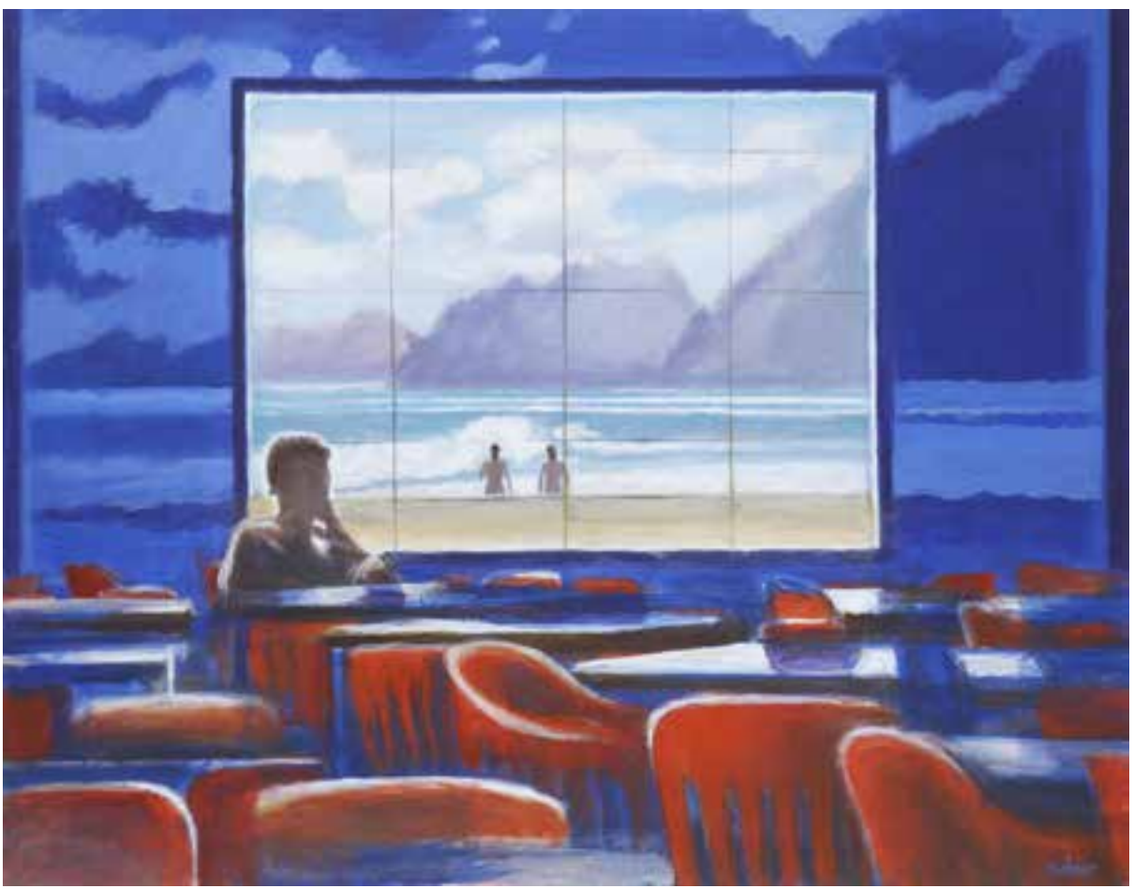
1990

Acuarela sobre papel,
35 x 50 cm

Cat. D_93

Fdo.: «Pacheco» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2004



Café en la playa

2001

Acrílico sobre lienzo,
114 x 148,5 cm

Cat. P_708

Fdo.: «Pacheco»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 2004

PABLO PALAZUELO

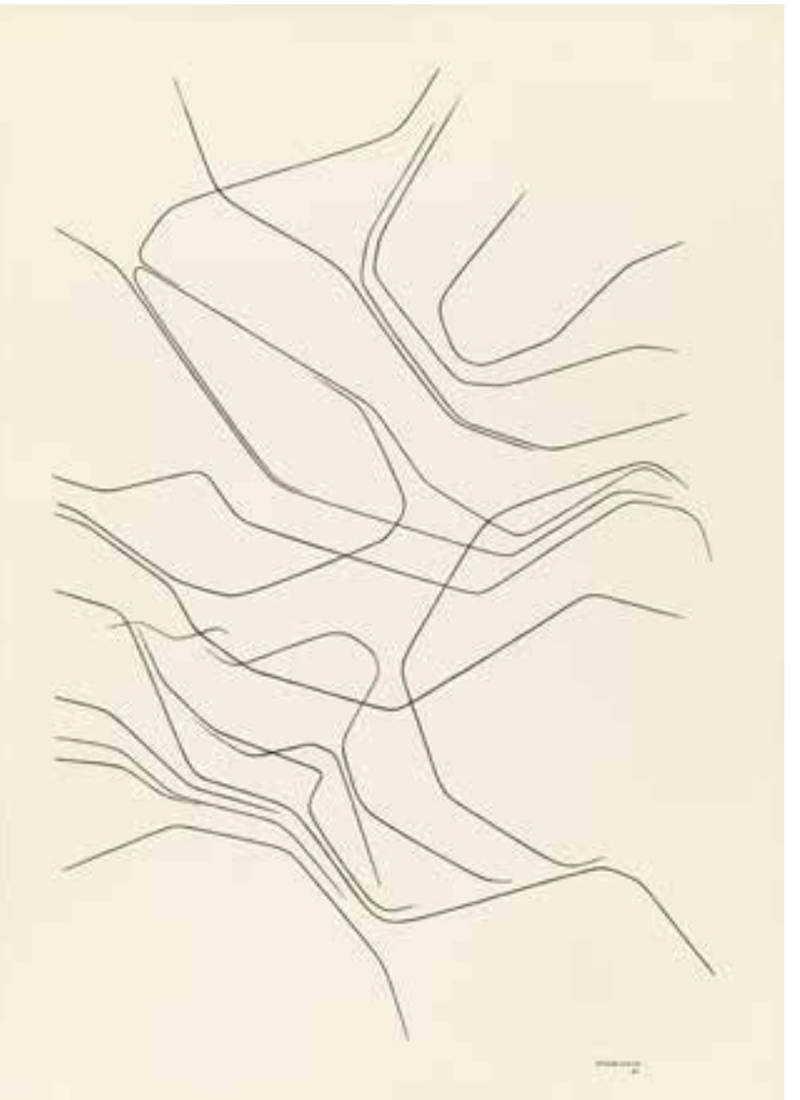
(Madrid, 1915 - Galapagar, Madrid, 2007)

LA COLECCIÓN Banco de España posee una nutrida representación de obras de Pablo Palazuelo. Estos fondos atraviesan de forma temporal casi todas las décadas de su producción —desde los años sesenta hasta los años noventa— y muestran las variadas disciplinas con las que el artista madrileño expresó su honda y poética idea de la abstracción: dibujo, pintura y escultura y, dentro de esta, también su diseño de obras para espacios públicos (*Días de junio IV*, 1990).

Desde sus años en París, Pablo Palazuelo se propuso analizar el mundo material a partir de la geometría, al mismo tiempo que se interesaba por la espiritualidad, la cábala, la metafísica y el pensamiento oriental, lo cual se traducirá a lo largo de su trayectoria no solo en la pureza y minimalización de formas y colores, sino también en los títulos de las obras. Por ejemplo, *Mandala IV* (1966) hace referencia a los dibujos budistas e hindúes que representan el universo a partir de un círculo dentro de una forma cuadrangular; por su parte, *Monroy V (Yantra)* (1985) aúna un dato biográfico —la localidad cacereña en la que Palazuelo pasó una buena parte de su vida— con otra palabra en sánscrito que se refiere a una forma geométrica que debe reconstruirse mentalmente durante la meditación. Geometría y misticismo se fusionaban en la obra de Palazuelo como dos cabos del mismo hilo.

Pero no solo lo místico está presente en su trabajo; también la naturaleza y la emoción que la vida latente en ella produce. Pablo Palazuelo hizo un uso reiterado de una forma sustentada en la línea que sufre visibles modificaciones: la hace crecer y decrecer rítmicamente, subrayando en ocasiones su centro, como en *Mandala IV; Sub-Rose IV* (1977)*; Monroy V (Yantra)*. De esta manera su trabajo remite a valores orgánicos, seres vivos en los que lo grande —el macrocosmos— y lo más pequeño —microcosmos— se identifican. Títulos como *Sylvarum IV* (bosque en latín), de 1987, ponen en evidencia la importante inspiración de la vida natural para las formas constructivas de Palazuelo. También hay obras en las que dicha replicación, como la energía, se genera interminablemente, como un eco con múltiples permutaciones, de nuevo como un ramaje, como es el caso de *Grand dessin* (1960)*, Sylvarum IV* o *Mo-Tseu II* (1987); algo que también encuentra sus resonancias en las formas de la escultura (*Días de junio IV*).

I. T.



<

Grand dessin

1960

Gouache sobre papel,
103 x 73 cm

Cat. D_304

Fdo.: «P. Palazuelo // 60»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 2004

Mandala IV

1966

Óleo sobre lienzo,
73 x 60 cm

Cat. P_627

Fdo.: «P. PALAZUELO // 66»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]; «P. PLAZUELO //
"MANDALA" IV // 1966»

Adquirida en 2000

EXP.: «Contemporary Art from Spain», European Central Bank (Fráncfort, Alemania, 2001);«De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: José María Viñuela, *Contemporary Art from Spain*. Fráncfort: European Central Bank, 2001; Alfonso de la Torre, *Pablo Palazuelo. Catálogo razonado*. Madrid y Barcelona: Fundación Azcona, Fundación Pablo Palazuelo, MNCARS y MACBA, 2015; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

Sub-Rose IV

1977

Lápiz sobre papel,
106 x 75 cm

Cat. D_22

Fdo.: «Palazuelo» [Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1983 en la Subasta Art Solidaritat. Subasta pro-damnificados inundaciones octubre 82

EXP.: «Art Solidaritat», Palacio del Temple (València, 1983).

BIBL.: *Art Solidaritat*. València: Generalitat Valenciana, 1983.

>

Monroy V (Yantra)

1985

Óleo sobre lienzo,
200 x 200 cm

Cat. P_321

Fdo.: «Palazuelo 1985 // Monroy V // (Yantra)» [Reverso]

Adquirida en 1985

EXP.: «Palazuelo», Museo Reina Sofía (Madrid, 1995); «Palazuelo», Galería Theo (Madrid, 1985); «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991); «Pablo Palazuelo», Museo Reina Sofía, Pabellón de Sevilla e Institut Valencià d'Art Modern (1995-1996); «Palazuelo. Caligrafías Musicales», Centro de Arte Tomás y Valiente (Fuenlabrada, Madrid, 2013); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Pablo Palazuelo, *Palazuelo. Pinturas, esculturas, gouaches*. Madrid: Galería Theo, 1985; VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990; Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de Pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Alfonso de la Torre, *Pablo Palazuelo. Catálogo razonado*. Madrid y Barcelona: Fundación Azcona, Fundación Pablo Palazuelo, MNCARS y MACBA, 2015; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

Sylvarum IV

1987

Óleo sobre lienzo,
231 x 174,6 cm

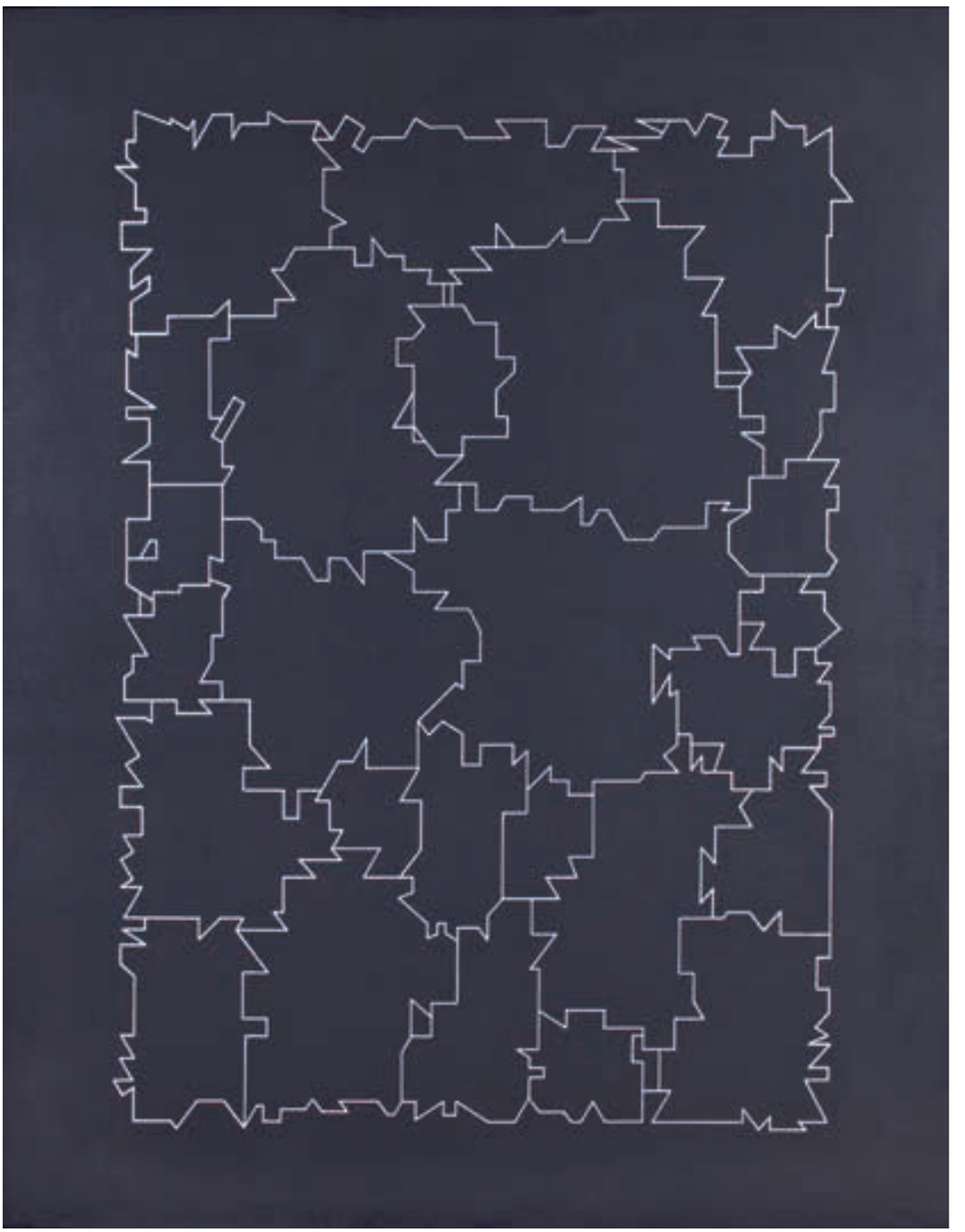
Cat. P_440

Fdo.: «Palazuelo 1987 //
"SYLVARUM" IV //
OLEO» [Reverso]

Adquirida en 1989

EXP.: «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991).

BIBL.: VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990; Alfonso de la Torre, *Pablo Palazuelo. Catálogo razonado*. Madrid y Barcelona: Fundación Azcona, Fundación Pablo Palazuelo, MNCARS y MACBA, 2015.



Mo-Tseu II

1987

Óleo sobre lienzo,
240 x 187,5 cm

Cat. P_441

Fdo.: «Palazuelo 1987 // "MO-TSEU" II // ÓLEO» [Reverso]

Adquirida en 1989

EXP.: «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991).

BIBL.: VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990; Alfonso de la Torre, *Pablo Palazuelo. Catálogo razonado*. Madrid y Barcelona: Fundación Azcona, Fundación Pablo Palazuelo, MNCARS y MACBA, 2015.

Umbral

1986

Acero inoxidable pulimentado,
41,5 x 115 x 28,5 cm

Cat. E_78

Fdo.: «Palazuelo»
[Lateral derecho, anverso]

Adquirida en 1989

BIBL.: Alfonso de la Torre, *Pablo Palazuelo. Catálogo razonado*. Madrid y Barcelona: Fundación Azcona, Fundación Pablo Palazuelo, MNCARS y MACBA, 2015.

>

Días de junio IV

1990

Acero corten patinado,
233 x 300 x 86 cm

Cat. E_90

Fdo.: «Palazuelo»
[Base frontal ángulo derecho, anverso]

Adquirida en 1992

EXP.: «Palazuelo», Galería Soledad Lorenzo (Madrid, 1991); «Escultura española de fin de siglo», Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 2001) y Jardins du Palais Royal (París, 2001).

BIBL.: Francisco Calvo Serraller, *Palazuelo*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1991; Alfonso de la Torre, *Pablo Palazuelo. Catálogo razonado*. Madrid y Barcelona: Fundación Azcona, Fundación Pablo Palazuelo, MNCARS y MACBA, 2015.

LUIS PALMERO

(La Laguna, Tenerife, 1957)

CENTRADO en el uso del color y la voluntad de transmitir a través de una mínima alineación geométrica su tendencia hacia la búsqueda de lo esencial en la pintura, Luis Palmero es un artista cuya práctica artística, lejos de mantenerle al margen del ámbito de la emoción, le permite evocar, primero a través de un cierto aire metafísico y, posteriormente, a través de una vibrante claridad, el sosiego de la simulación de un espacio en el interior del cual habita o se desarrolla la consciencia.

Creadas entre 1990 y 2005, las diez obras de Luis Palmero que forman parte de esta colección son ejemplos representativos de su investigación en torno a la primacía del color y la forma en cuanto pilares para la determinación de lo que se podría interpretar como las notas de una melodía en un pentagrama. La suya es una obra que, centrándose en variaciones de campos de color, líneas y formas geométricas, posee el don de evocar espacios —tanto interiores como exteriores— desde la más pura esencialidad y el uso de un cromatismo plano aplicado sobre el lienzo con suave pincelada.

Las obras que realiza a partir de 2000 y que aquí están representadas por dos dípticos de la serie *Indian Summer*, si bien evocan un diálogo entre la sensualidad de las formas curvas y la intensidad del cromatismo con que las resuelve, denotan la madurez de un pintor que siempre encuentra la combinación más adecuada para transmitir a través del color lo que, sin duda, remite a la alegría.

F. M.

Sin título

1992

Técnica mixta
(cinta de carroceo, lápiz y *gouache*) sobre papel,
27,5 x 36 cm c/u

Cat. D_167 y D_168

Fdo.: «LP92»
[Borde inferior, anverso]

1

2

1. Sin título

1990

Óleo sobre lienzo sobre tabla,
28 x 28 cm y 16,5 x 38,3 cm (díptico)

Cat. P_533 y P_565

Fdo.: «LP90» [Borde inferior, anverso]

Adquirida en 1993

2. Sin título

Óleo y acrílico sobre lienzo
adherido a tabla,
16,5 x 38,3 cm y 32,3 x 24,8 cm (díptico)

1991
Cat. P_564
Fdo.: «L.P. 91»
[Borde inferior derecho, anverso]
Adquirida en 1993

1998
Cat. P_614
Fdo.: «LUIS PALMERO // Sin título //
1998 // acrílico sobre tela y madera //
L. Palmero // LP293» [Reverso]
Adquirida en 1999

Indian Summer I

2003

Acrílico sobre tela y madera,
40 x 70 cm

Cat. P_698

Fdo.: «LUIS PALMERO // 2003 // acrílico sobre tela y madera // L. Palmero // de la serie: Indian Summer I» [Reverso]

Adquirida en 2004

Indian Summer II

2003

Acrílico sobre tela y madera,
40 x 70 cm

Cat. P_699

Fdo.: «LUIS PALMERO // 2003 // de la serie: Indian Summer II // acrílico sobre tela y madera // L. Palmero // LP266» [Reverso]

Adquirida en 2004

Indian Summer IV

2004

Acrílico sobre tela y madera, 32 x 54 cm (díptico)

Cat. P_724

Fdo.: «LUIS PALMERO // 2004 // Indian Summer IV // acrílico sobre tela y madera» [Reverso]

Adquirida en 2005

Indian Summer V

2005

Acrílico sobre tela y madera, 32 x 54 cm (díptico)

Cat. P_725

Fdo.: «LUIS PALMERO // 2004 // Indian Summer V // acrílico sobre tela y madera» [Reverso]

Adquirida en 2005

JESÚS PALOMINO

(Sevilla, 1969)

Sin título

1993

Lápiz sobre papel,
25 x 18 cm c/u (x 11)
(excepto D_200,
25,5 x 29 cm)

Cat. D_190 a D_200

Fdo.: «Jesús Palomino //
1993» [Reverso]

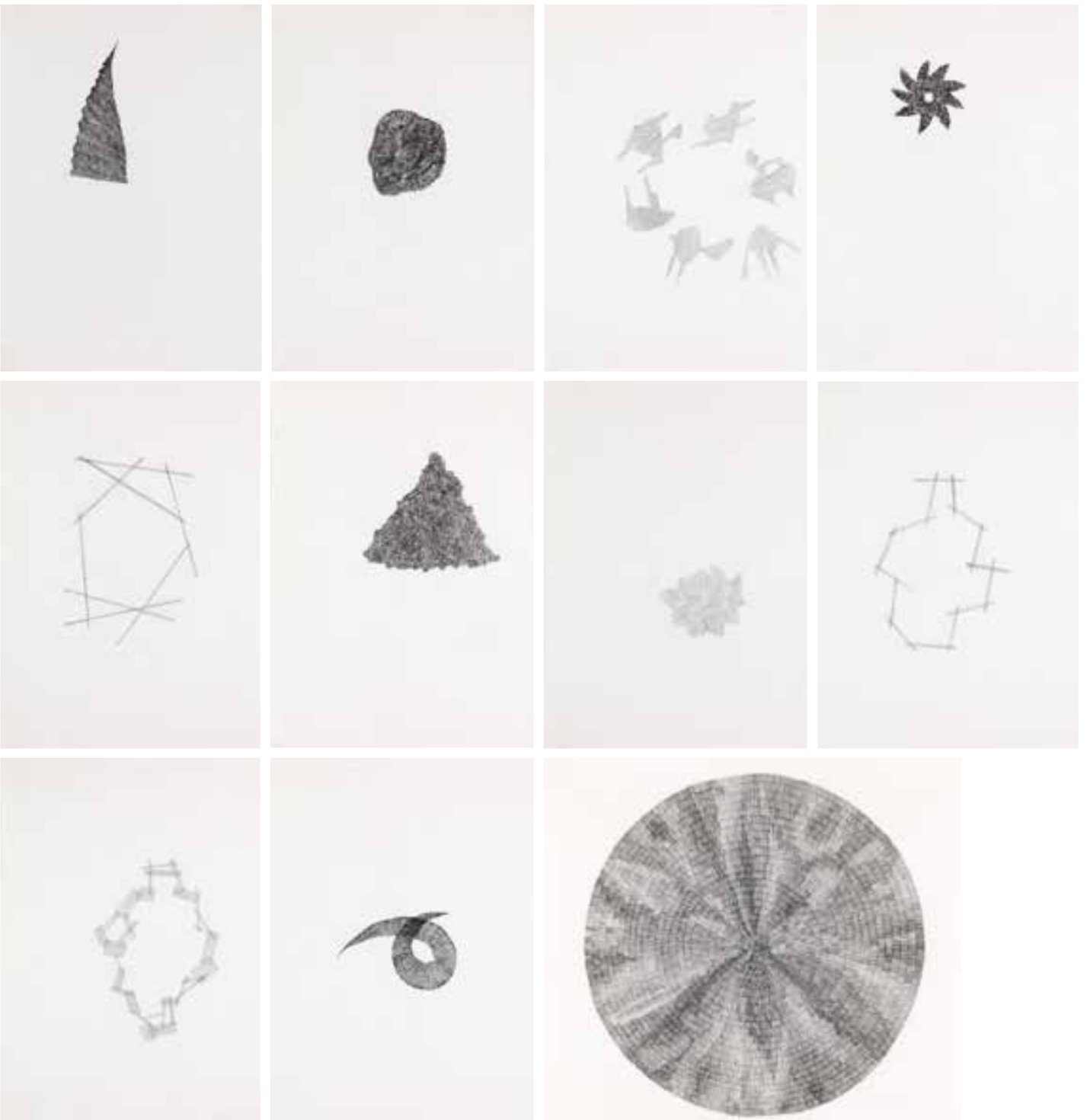
Adquiridas en 1994

EXP.: «Jesús Palomino-Mario Rubio», Galería Juana Mordó (Madrid, 1993).

TANTO la serie de dibujos (1993) como la de *collages* (1994) de Jesús Palomino que integran la Colección Banco de España, ambas sin título, corresponden a un momento inicial de su trayectoria, cuando aún mantenía una actividad que con el tiempo abandonaría: la del desarrollo de trabajos gráficos de carácter introspectivo que, de manera temprana, anuncian el aspecto proyectivo, arquitectónico, que tiñe su obra posterior. Se trata de un caso interesante en el contexto de la trayectoria de un artista que progresivamente ha abandonado el trabajo de estudio y el ensimismamiento que conlleva. En sus palabras, «desde el principio me interesaron estas dos vertientes [...]: por un lado, el trabajo de estudio, y por otro lado, los proyectos de arte público. No sé muy bien por qué fue así. A veces no siempre se sabe por qué tu proceso como artista es el que es. Aún así, siempre he guardado un gran interés por el color y por el hecho de crear obras bidimensionales simplemente porque me divierten; obedecen a un impulso erótico, erótico entendido en un sentido expandido. [...] Alguna vez he utilizado algún tipo de referencia iconográfica, pero básicamente servían como ejercicios de placer personal con el color y las formas sobre una superficie bidimensional. Eran *collages* de formas divertidas y sugerencias humorísticas. Efectivamente eran trabajos que funcionaban en el espacio comercial de la galería como obra coleccionable. Después fui hacia otro tipo de intereses y simplemente decidí no hacer eso más. No fue una decisión drástica, fue algo totalmente vivencial y natural en mi proceso».

Palomino, que desde el cambio de siglo se mantiene inserto en un arte de emergencia social, define así en su obra inicial una tentativa de carácter casi exclusivamente formal y lúdico. No obstante, considerando su posterior giro hacia la disolución de formas de corte neoplástico, este interés inicial por la geometría, en especial en la serie de *collages*, cobra el valor de una indagación prerrevolucionaria, a la manera de Malévich, entendida como la generación de formas y ensayo de combinaciones desde un territorio nuevo; aquel que, con el tiempo, será el solar de su obra más abiertamente constructivista. Es ese tránsito entre lo íntimo y lo colectivo, entre la casa y la calle, el estudio y la esfera pública, lo que llevó a Maria Lluïsa Borràs a hablar del proyecto de Palomino como «una utopía en tono menor».

C. M.



Sin título

1994

Collage (papeles y cartulinas sobre papel), 24 x 16 cm c/u (x 18)

Cat. D_244 a D_261

Adquiridas en 1995

PERICO PASTOR

(La Seu d'Urgell, LLeida, 1953)

LAS OBRAS de Perico Pastor han encontrado el punto de fusión óptimo entre el dibujo y la pintura, con unas cualidades de textura y luminosidad que potencian los valores gráficos de la tinta china o el *gouache*. El artista asegura que el objetivo de su trabajo es dar una visión comprensiva de la existencia, desde las cosas más cotidianas hasta las más extraordinarias. Su obra relata la fugacidad del presente y supone una invitación a sumergirse en el universo íntimo del artista.

BDE

¿No estás?

1991

Tinta y *gouache* sobre papel, 69,5 x 50,5 cm

Cat. D_160

Fdo.: «XI // 91» [Ángulo inferior izquierdo, anverso]; «Perico» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1993

Sarao

1993

Gouache sobre papel, 85 x 61 cm

Cat. D_171

Fdo.: «IV.93» [Ángulo inferior izquierdo, anverso]; «Perico» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1993

JOÃO PENALVA

(Lisboa, 1949)

Namiki-Dori
Downtown Hiroshima

2005

Impresión digital sobre papel, 203 x 133 cm

Cat. F_102

Inscripciones: «Namiki-Dori // downton Hiroshima // 2005 // Piezo print, unique // João Penalva» [Anotación manuscrita, reverso]

Adquirida en 2006

LA OBRA de João Penalva engloba numerosas técnicas, así como complejos y variados mensajes. A lo largo de su carrera, la historia y el paisaje de Japón han sido protagonistas de distintos proyectos artísticos, como demuestra la fotografía *Namiki-Dori Downtown Hiroshima* (2005). En *Addressing the Weeds in Hiroshima* (1997) Penalva, con ayuda de un botánico, estudió las hierbas que habían crecido a través del asfalto cerca de una antigua fábrica de uniformes del ejército imperial japonés en Hiroshima, que quedó casi intacta tras la bomba atómica, convirtiéndose en un hospital improvisado. Allí realizó una obra *site-specific* en la que, tras inventariar 32 especies autóctonas y extranjeras, las identificó colocando placas y carteles informativos con sus nombres en latín, japonés e inglés. Antes de volver de este viaje, el botánico colaborador le regaló un herbario con todas esas especies. De ahí surgió la posterior serie de solarizaciones *Small Weeds from Hiroshima* (1997).

Sin embargo, la fotografía *Namiki-Dori Downtown Hiroshima* parece entroncar con la serie de fotografías de cables y postes de electricidad que realizó en Osaka y que dio lugar al proyecto *Looking up in Osaka* (2005-2006), expuesto en la Simon Lee Gallery de Hong Kong en el año 2013. Los cables, nudos y postes generan dramáticas líneas oscuras y zigzagueantes sobre cielos de colores intensos que actúan como fondo. A pesar de que desde el punto de vista técnico se trate de fotografías, el autor afirma que es un proyecto pictórico y un *ready-made*. En el primero de los casos, los cables son dibujos en el cielo que él se ha encargado solamente de encuadrar y recortar. En el segundo, el artista se limita a apropiarse y exponer esos objetos cotidianos que, dada su presencia permanente, resultan prácticamente invisibles.

Como es habitual en el discurso de este autor, la obra *Namiki-Dori Downtown Hiroshima* intenta mostrar una forma alternativa de percibir el mundo. Esta nos obliga a mirar hacia el cielo en vez de hacia el suelo. Convierte en el foco de nuestra mirada aquellos objetos tan presentes, que se vuelven imperceptibles en los paisajes cotidianos del mundo civilizado, y genera encuadres que tienden hacia una abstracción que el espectador debe interpretar.

I. T.

MIGUEL PEÑA

(Madrid, 1951)

Sin título

1989

Óleo sobre tabla y metal (cinc),
38,5 x 175,5 x 1,8 cm

Cat. P_458

Fdo.: «Miguel Peña // 89»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 1990

LA OBRA de Miguel Peña se caracteriza por una composición siempre monumental, arquitectónica, con elementos de la vida cotidiana, una mirada al pasado, ingredientes de irrealidad y horizontes lejanos. Obras sin títulos, de interiores que se abren hacia paisajes imaginarios con una luminosidad suave y pausada, con ecos del mundo mediterráneo y clásico.

BDE

ALBERTO PERAL

(Santurtzi, Bizkaia, 1966)

Cerradura 1 y 2

1999

Copia digital sobre papel, laminada por anverso (plástico) y adherida a aluminio, 69 x 45 cm c/u (x 2)

Edición única

Cat. F_16 y F_17

Adquiridas en 1999

LA COLECCIÓN Banco de España posee ocho obras del artista vasco Alberto Peral: tres fotografías en las cuales priman la ambigüedad y el misterio (*Ofrenda de frutas*, 1994; *Cerradura 1* y *Cerradura 2*, 1999); un conjunto de dibujos, aparentemente bocetos para piezas; y cuatro esculturas de aluminio y cerámica, sin duda su faceta creativa más conocida.

Si bien Peral parte de formas sencillas de carácter geométrico —son comunes los ovoides y las esferas, aunque también los conos—, el artista las dota de un tratamiento orgánico, cálido, con colores planos y superficies atractivas, bellas, que reclaman tanto la vista como el tacto. De esta manera, resuelve piezas que se proyectan hacia reminiscencias antropomórficas y que se asientan con una potente presencia en el ámbito de lo real, incluso si este se trasviste en la presunta neutralidad del cubo blanco. Se trata de objetos —todos los que posee la colección son cabezas—, a partir de cuya forma básica se generan múltiples combinaciones, un vocabulario personal que pone en evidencia la pieza conformada por 64 dibujos a lápiz de la Colección Banco de España. Los ecos de una forma simple que puede dar lugar a otras muchas se traduce en la manera de concebir los conjuntos escultóricos, conformados por distintos elementos relacionados entre sí, dando lugar a la idea del reflejo, el eco y la duplicidad (*Yelmo y cabeza*, 1994); la metamorfosis (*Sin título*, 2002); y las conexiones entre interior y exterior, presencia y vacío, o de formas que gestan otras formas (*Sin título*, 1995). En este sentido, el escultor se sirve del título como guiño que ayuda a realizar una interpretación de la obra.

I. T.

Ofrenda de frutas

1994

Cibachrome sobre papel
con soporte secundario
de cartón pluma,
93,5 x 68 cm

Edición 1/2

Cat. F_12

Adquirida en 1995

>

Sin título

1995

Lápiz sobre papel,
139 x 123 x 6 cm,
8,4 x 7,5 cm c/u (x 64)

Cat. D_263

Adquirida en 1996

Yelmo y cabeza

1994

Aluminio sin pulimentar,
31 x 27,5 x 21,3 cm

Cat. E_107

Adquirida en 1994

EXP.:«Arenzana Imaz Intxausti Montón Peral», Centro Internacional de Cultura Contemporánea – Tabakalera. Centro Internacional de Cultura Contemporánea (Donostia/San Sebastián, 2016).

BIBL.: VV. AA., *Arenzana Imaz Intxausti Montón Peral*. Donostia/San Sebastián: Tabakalera, 2016.

Boca y ojo

1998

Aluminio sin
pulimentar pintado,
15 x 20,5 x 15,5 cm c/u (x 2)

Cat. E_122

Adquirida en 1999

Sin título

2002

Cerámica esmaltada

Cabeza azul:
32 x 17 x 18 cm

Cabeza blanca:
31 x 15 x 13,5 cm

Forma azul:
19 x 22 x 17,4 cm

Cat. E_134

Adquirida en 2002

Sin título

2003

Cerámica esmaltada

Cabeza: 21 x 16 x 17 cm

Cada bola: 2,5 cm

Cat. E_140

Adquirida en 2003

EXP.: «Arenzana Imaz Intxausti Montón Peral». Centro Internacional de Cultura Contemporánea – Tabakalera. Centro Internacional de Cultura Contemporánea (Donostia/San Sebastián, 2016).

ÁLVARO PERDICES

(Madrid, 1971)

El objeto y su lugar

2012

Copia digital sobre papel,
100 x 81 cm

Edición 2/6

Cat. F_145

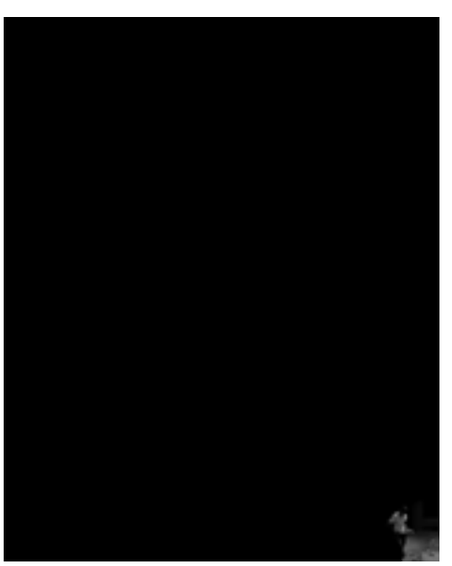
Adquirida en 2012

EL OBJETO y su lugar (2012) reúne ocho fotografías de una serie más amplia que se mostró en la exposición individual del artista madrileño Álvaro Perdices en la Galería Casa sin fin de Madrid en 2012. Cada una de estas fotografías debe entenderse como una autoapropiación de trabajos anteriores que implica para el autor una relectura, recontextualización y resignificación de estos. La serie pone en cuestión el valor de la fotografía como notaria de un hecho —función primordial no solo de la fotografía documental, sino también de su uso como registro en el arte conceptual de los años setenta— al desgajarla de su lugar y función original, ganando matices sus posibilidades significativas «otras».

Por otra parte, la serie podría considerarse casi como la particular *Boîte-en-valise* de Perdices, al reunir trabajos de proyectos anteriores en una retrospectiva difícilmente reconocible: cuestiona sin nombrarlo el propio formato de muestra que mira al pasado, algo que también han puesto en práctica autores contemporáneos como Isidoro Valcárcel Medina. Las imágenes provienen, por un lado, de *Zabana, Inshallah* (2009-2011), un proyecto en el que se analizaba el discurso colonialista del museo arqueológico de Orán y en el que el autor, al asistir a su desmantelamiento, citaba una de las primeras disidencias ante la formación del academicismo artístico: *Le Manifeste du réalisme*, de Gustave Courbet; por otro, de *NEGADA, AbiertA y desnudA*, una intervención en el Espai d'Art Contemporani de Castelló en la que le dio la vuelta al uso reglado de los espacios del centro —la zona de administración se convirtió en expositiva y viceversa— en lo que parece un guiño a la intervención de Hans Haacke en el Museum Boijmans en 1996; llegó a intervenir arquitectónicamente en el edificio retomando la idea de agujero o grieta: un vacío paradójicamente muy lleno que había explorado en el pasado y que ahora «embutía» en una particular poética de lo absurdo. *El objeto y su lugar* reúne asimismo imágenes procedentes de su trabajo en los almacenes del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, retrotrayéndose a su primera obra de importancia realizada entre 1996 y 1997: *Black photos*. En ella, Perdices fotografiaba cuartos oscuros de Los Ángeles, Nueva York y Madrid, generando una múltiple deslocalización del objeto cuestionando su significación pautada.

EXP.: «El objeto y su lugar», Galería Casa sin fin (Madrid, 2012).

I. T.



PEREJAUME

(Sant Pol de Mar, Barcelona, 1957)

EN EL rico vocabulario que maneja Perejaume existe una importante parcela en la que el artista despliega unas visiones espectaculares y en la que una cosa representa otra. También el paisaje puede ser el origen de un hecho matérico, pero igualmente final y síntesis para que las formas fragmentarias y diversas se aúnen en imágenes contrastadas. Tal es el caso de este cuadro, en el que se combinan la globalidad del espacio infinito y la posibilidad de pasado y futuro mediante la visión simultánea de los signos de oposición, sin que el artista opte por un solo aspecto, ya que este puede sugerir varios o, como en este caso, su complementario. La riqueza de la materia, en sutiles azules, la visión simultánea de lo diverso y su poético lenguaje hacen de esta pequeña obra un manifiesto de las intenciones artísticas del artista en su período inicial, y buena prueba de ello es que Perejaume tituló, firmó y fechó el lienzo dos veces y en sentido inverso, indicando así que cualquiera de las posiciones que adopte el cuadro será correcta.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

Doble paisatge

1981

Óleo sobre lienzo,
33 x 41 cm

Cat. P_334

Fdo.: «"doble paisatge" //
perejaume // 1981 //
St. Pol de Mar» [Reverso]

Adquirida en 1985

Lluna i ombra

1982

Óleo sobre tabla (contrachapado),

40 x 43 cm

Cat. P_333

Fdo.: «lluna i ombra // Sant Pol de Mar (Barcelona) // Catalunya // perejaume 1982» [Reverso]

Adquirida en 1985

UNO DE los valores más significativos de la obra de Perejaume lo constituye lo que Alexandre Cirici denominó la «Nova Renaixença», implícita en el valor semántico que poseen sus pinturas. Cataluña y lo catalán configuran una importante parcela de su quehacer artístico. Su pasado, su acción expansiva y comercial en el Mare Nostrum, receptor de culturas, pero también con un potencial culturalmente expansivo en el futuro, se aúnan en esta visión poetizada de un instrumento del pasado como es el barco de vela, que actúa también como señal metafórica del presente. Este lenguaje imaginario se expresa en el espacio cuadrado de la obra, en el que se penetra a través de una visión casi circular que nos conduce al *leitmotiv* repetitivo y opuesto en color: blanco y negro de los ancestrales barcos de vela, que parecen flotar en el reflejo blanco de la luna sobre el mar y en los mágicos azulones mediterráneos. El juego cromático y espacial conducen así a una visión caleidoscópica del mundo del pasado dominado por la nave, en la que la tierra, el agua y la inmensidad del cielo se funden en la unidad del círculo cósmico.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

A PRIMERA vista, este lienzo podría hacer pensar en alguna pintura ejecutada por un pintor activo en torno a 1870. El celaje, el muro del que pende la vegetación trepadora, el agua y la entonación general podrían llevarnos al mundo del creador de la escuela de paisajistas catalanes Martí Alsina. Sin embargo, en una mirada más atenta se percibe una aproximación al lenguaje informalista. La pincelada aparece restregada, particularmente en la masa de color central, y cobra efectos de relieve en las zonas fronterizas de color, mientras que los toques de blanco sobre el fondo oscuro proporcionan una gran movilidad al agua. El opuesto celaje se transforma en voluptuosidad por lo jugoso del color, en tonos rosados y ocres aplicados sobre la preparación blanca, que en ocasiones deja al descubierto. Pese a su aparente sencillez, la obra presenta una gran complejidad espacial y un fuerte contenido poético, que sugiere una recuperación de la estética simbolista que Perejaume, sin embargo, abandonará en su carrera posterior, si bien conservará ese interés por el entorno natural y por un cierto panteísmo del paisaje.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

Reflex miratjós a tall d'horitzó

1983

Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm

Cat. P_344

Fdo.: «réflex miratjós a Tall d' [ilegible] // perejaume 83 // Sant Iscle de Vallalta» [Reverso]

Adquirida en 1986

Tres fustes

1986

Óleo sobre tabla (contrachapado), 50 x 102 cm

Cat. P_325

Fdo.: «perejaume.86» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «"Tres fustes" // perejaume // San Pol de Mar 1986» [Reverso]

Adquirida en 1986

EN MUCHAS ocasiones, los paisajes del período inicial de Perejaume actúan como telones de teatro, en los que poetiza una imagen que parece extraída de la *Ofelia* de John Everett Millais o de las estampas de folletín decimonónicas. Sin embargo, estos sentimientos aparentemente nostálgicos, acaso por la iluminación irreal y fantástica, son transformados por el artista en una especie de inesperado truco a través del cual manifiesta la contrariedad de la idea, lo equívoco, la separación entre fondo y forma. De este modo, la representación nos transporta a un mundo de otra época, a una realidad intangible. La ejecución de la obra sobre tres paneles, en los que subraya la potencialidad plástica de la madera, pero también los bosques de Cataluña, y cuyas dimensiones presentan un ritmo crecientemente proporcional, así como el modo en que ha sido aplicado el color, en ocasiones con aerógrafo, muestran un lenguaje plástico que anuncia su plena inmersión en lo conceptual.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

El jardí del planetari

1983

Óleo sobre lienzo,
46 x 65 cm

Cat. P_345

Adquirida en 1986

COMO una maravilla aparente o una lluvia inversa de estrellas fugaces se presenta este jardín imaginario, que parece condensar todos los paisajes posibles y donde el espectador puede situarse solo como tal, pero no como un actuante. Se trata de una suerte de decoración fantástica, como un truco de escenario, que muy bien podía haber surgido del mundo de Julio Verne, con una resolución plástica próxima al Max Ernst o al Joan Miró más destilados y, en general, al primer surrealismo de los «campos magnéticos». Las filamentosas plantas aparecen rematadas por una estrella, haciendo que se acentúe, con su movimiento ingrávido, la sensación de estar flotando y la generación de un espacio infinito. Por otra parte, hay que señalar que aunque la forma de representar los objetos roza el surrealismo, estos se encuentran ubicados sobre una superficie pictórica planteada con procedimientos muy vanguardistas, en azules verdosos y rosas, para abocar finalmente en un azul intenso que acentúa la sensación etérea del espacio.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

Fonació d'un paper

2001

Copia cromógena,
170 x 125 cm

Edición 1/2

Cat. F_68

Fdo.: «Perejaume // 2001» [Reverso]

Adquirida en 2002

LA FONACIÓN de un papel, es decir, la acción de dotar a ese elemento inerte y blanco de voz, de sonido, resulta en principio una actividad fútil, cuando no en todo caso imposible. Y es en ese ámbito de lo aparentemente improductivo donde se mueve parte de la producción visual de Perejaume, artista tendente a trabajar con la paradoja, la «puesta en abismo» de imágenes de la naturaleza o la enmarcación del entorno más remoto o incluso del vacío; aquello que ha llevado a Boris Groys a hablar en Perejaume de «*ready-mades* sublimes».

El caso de *Fonació d'un paper* (2001) es significativo: se trata de una fotografía, lo que en el caso del artista no pasa de ser un medio más entre los numerosos que trabaja y donde lo trascendente es, por encima del formato, el acto en sí, la acción, como en este caso la sonorización de un objeto, el hecho de otorgarle voz a lo silente. La obra se asimila así a otras «fonaciones» de Perejaume, como la *Fonació d'un poeta* (Galería Forvm de Tarragona, 2001), *Fonació d'un espai* —que invitaba a la percepción de un espacio a través del oído en lugar de la mirada (Galeria Joan Prats de Barcelona, 2001)—, o la exposición *De la fonación de los espacios* (Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002). En ambas obras situaba grandes ventiladores para que, al generar viento que chocase con las paredes, se generase un sonido peculiar dentro de la sala. El interés por hacer hablar a un formato por un medio que no le es propio (el papel, naturalmente dirigido a la vista o, en segunda instancia, al tacto) está en el centro de *Fonació d'un paper*, que recoge la acción donde los ventiladores están situados detrás del papel para generar un sonido metamorfoseado por ese contacto, por esa resistencia del papel, sin ocultar, por otro lado, la tramoya de cableado que lo hace posible; es ese mismo hecho, el tránsito entre medios diversos (papel, sonido, pintura), el que hace afirmar a Pere Gimferrer que Perejaume es un escritor que pinta, el intérprete de un juego extrañamente combinatorio entre escritura, lectura y paisaje del que participa esta pieza. En ese sentido, Perejaume afirmó: «En la medida que existe la escritura de los agentes atmosféricos, existe también la escritura del ser humano: la gran escritura del ser humano, aquella que hacemos en el mundo, en la forma, pero también en la sonoridad del mundo, de manera que modelando, a través de nuestra actividad incansable, el relieve del mundo, alteramos incluso su composición atmosférica y así queda modulado, inevitablemente, el sonido resultante».

C. M.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

(Tarifa, Cádiz, 1948)

HÉRCULES en el Peñón (1986) es un lienzo fechado tan solo un año después de que Guillermo Pérez Villalta recibiera el Premio Nacional de Artes Plásticas, convirtiéndose en el galardonado más joven de la historia de la distinción.

El cuadro está protagonizado por la figura mitológica de Hércules, un personaje frecuente en sus obras y sobre el que volverá nuevamente en años posteriores, por ejemplo, en la intervención realizada en el Pabellón de Andalucía con motivo de la celebración de la Exposición Universal en Sevilla en 1992. Una gran pintura mural, localizada en el techo del pabellón, en la que Pérez Villalta plasmó los doce trabajos del héroe junto a los signos del Zodiaco. *Hércules en el Peñón* es además un retrato en el que confluyen muchos de los intereses de Pérez Villalta y, en particular, esa cosmogonía fantástica y personal poblada por figuras alegóricas que maneja el autor. La obra también contiene aspectos autobiográficos, concretamente, la imagen se «localiza» en el Peñón de Gibraltar, un lugar cercano a La Línea de la Concepción, donde el artista vivió en su infancia, no muy lejos de su Tarifa natal. Una pintura construida desde el pensamiento, una pintura de conceptos y emoción, en la que el autor se sitúa «dentro de la obra».

La precoz producción pictórica de Pérez Villalta no puede desligarse de su conocimiento profundo de saberes tan diversos como son los de la historia, la literatura, la arquitectura o la mitología, unidos a su acercamiento a la cultura popular. De este modo, su propuesta traza un viaje inesperado desde los cánones del clasicismo hasta el reconocimiento de estilos «autóctonos» que denomina «neomodernos», «más moderno que lo moderno». Como muestra, vemos el «estilo» de las construcciones y edificios levantados en la Costa del Sol, un contrapunto contextual al estilo ecléctico internacional de la posmodernidad en el que se inscribe su producción.

En el año 2003 Guillermo Pérez Villalta realizó una importante donación de su obra al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) de Sevilla.

B. H.

Hércules en el Peñón

1986

Óleo sobre lienzo,
46,5 x 38,5 cm

Cat. P_778

Fdo.: «G. P. V. 1986» [Zona central inferior, anverso]; «'Hércules en // el Peñón' // Guillermo Pérez Villalta // Mojácar Abril de 1986» [Anverso]

Adquirida en 2003

El fumador

1975

Lápices de colores sobre papel, 25,5 x 44 cm

Cat. D_342

Fdo.: «Guillermo Pérez Villalta // Octubre de 1975» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Etiqueta de la Galería Guereta

Adquirida en 2013

ADEMÁS de *Hércules en el Peñón* (1986), la Colección Banco de España posee otras tres obras más del pintor gaditano Guillermo Pérez Villalta correspondientes a las décadas de 1970, 1980 y 1990. *El fumador* es un pequeño dibujo de 1975 que presenta una gran sencillez compositiva: un personaje masculino situado a la izquierda de la obra tiene como mínima escenografía una gran pared que, en realidad, parece una pintura abstracta elaborada a base de garabatos y con la que se genera, por superposición de planos, el espacio de la obra. Recordemos que Pérez Villalta llegó a realizar estudios de Arquitectura en Madrid, por lo que sus piezas suelen tener una base geométrica que define la composición de estas. Este pequeño papel anticiparía las obras que el pintor gaditano llevaría a cabo en la década siguiente, alejándose de las pinturas que, en los años setenta, tenían fuertes improntas psicodélicas.

Domus Aurea es un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones que el pintor lleva a cabo en Madrid en 1988, justo antes de residir en la Academia de España en Roma (1989-1990). Si bien Pérez Villalta ha manifestado que pinta de memoria, aquí podríamos hablar más bien de una pintura del deseo. De nuevo surge en esta pieza la referencia a la arquitectura, en este caso a la magna residencia de Nerón en el Palatino que, por casualidad, se descubrió debido a un gran agujero en el techo de una de las estancias. Aquí, ese orificio se convierte en una ventana cenital imaginada que se cruza con lo real y en la que el pasado y el presente se funden narrativamente. Este tipo de obras pintadas entre los años ochenta y noventa suele ofrecer espacios oníricos habitados solo por hombres, en lo que Carmen Tejera ha denominado «androceos».

También son varones, en este caso de espaldas musculosas y con referencias clásicas, los seres que pueblan *La energía del viento* (1990), una obra que, como *Hércules en el Peñón*, conecta con Tarifa, la ciudad natal del pintor. En unas ocasiones, como en gran pintura que nos ocupa, Tarifa es viento: molinillos que generan un gran movimiento debido a las grandes corrientes de aire del Estrecho de Gibraltar. En otras, Pérez Villalta se sirve de la literatura que conecta la ciudad con los mitos clásicos, los antiguos textos que rememoran su origen mitológico.

I. T.

Domus Aurea

1988

Óleo sobre lienzo,
200,5 x 200,5 cm

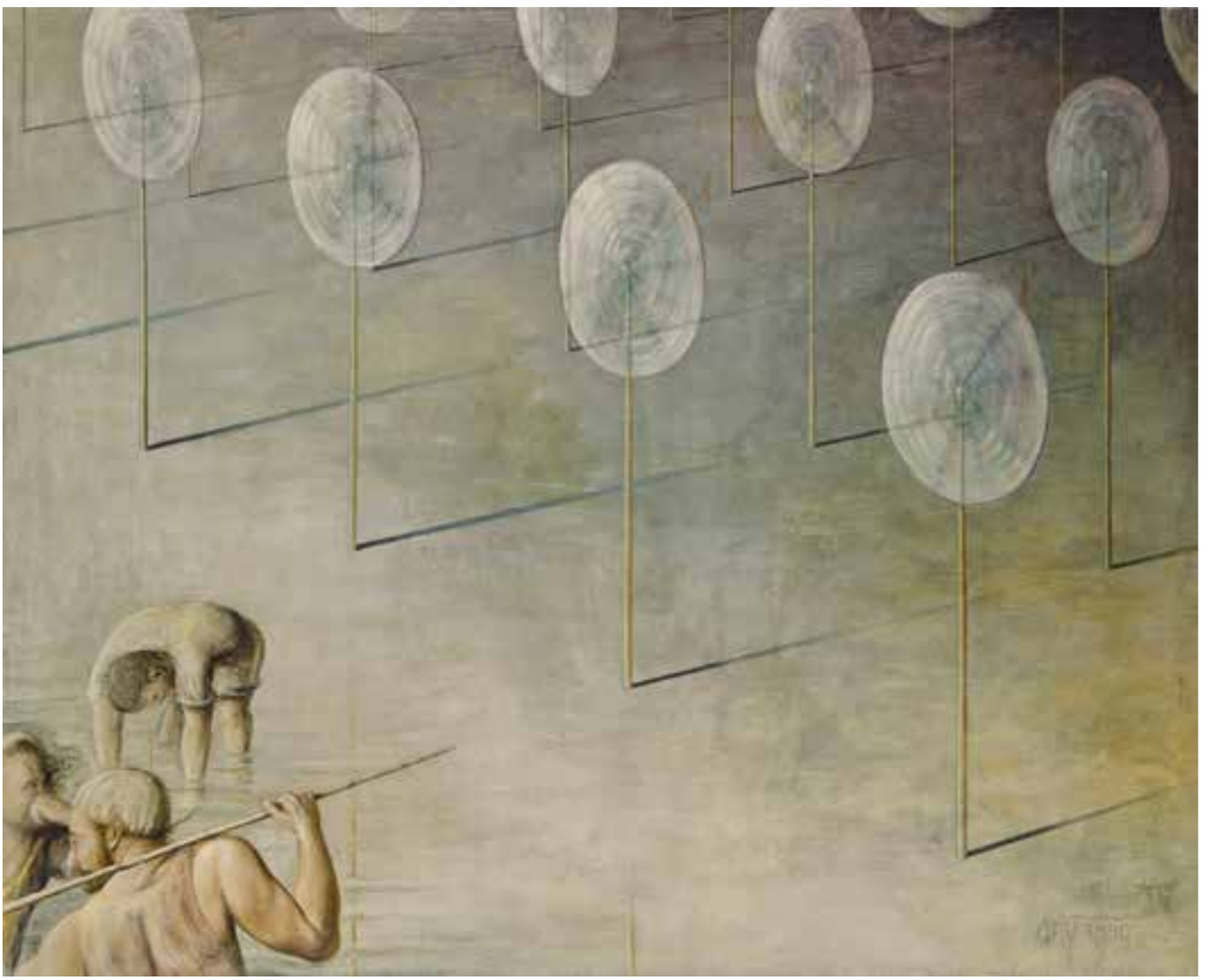
Cat. P_431

Fdo.: «G.P.V» [Ángulo inferior izquierdo, anverso]; «1988» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «Comenzado el 16 de abril de 1988 en Madrid» [Cuadrante superior izquierdo, reverso]; «Domus Aurea // Guillermo Pérez Villalta // 1988» [Cuadrante superior derecho, reverso]

Adquirida en 1989

EXP.: Feria Internacional de Arte, Arco, Galería Soledad Lorenzo (Madrid, 1989); «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991).

BIBL.: VV. AA., *Arco 89*. Feria Internacional de Arte Contemporáneo. Madrid: Arco/Ifema, 1989; VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990.



La energía del viento

1990

Óleo sobre lienzo,
200,5 x 248 cm

Cat. P_466

Fdo.: «G.P.V. // 1990» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «Comenzado el 10 de febrero de 1990 en Madrid» [Cuadrante superior derecho, reverso]

Adquirida en 1991

EXP.: «Spanische Kunst-Aktualität und Tradition / Arte español. Actualidad y tradición», Staatliche Kunsthalle (Berlín, 1991); «Guillermo Pérez Villalta. Obra sobre papel. 1976-1991», Hospital de Santiago (Úbeda, Jaén, 1992); «La arquitectura y el mar», Baluarte de la Candelaria (Cádiz, 1995); «Guillermo Pérez Villalta», Casa del Cordón (Burgos, 1995-1996).

BIBL.: VV. AA., Guillermo Pérez Villalta, *La arquitectura y el mar*. Burgos: Caja de Burgos, 1996.

JOANA PIMENTEL

(Oporto, Portugal, 1971)

From serie 17
proposition P6

2007

Duratrans, *light box*,
122 x 87,5 cm

Edición 1/3

Cat. F_119

Fdo.: «17 Proposition (6), 2007 //
Joana Pimentel» [Reverso]

Adquirida en 2009

FROM serie 17 proposition P6 (2007) es una fotografía que forma parte de una serie en la que Joana Pimentel reproduce distintas vistas cenitales de la Tierra. Parece tratarse de una instantánea realizada por satélite, una imagen que remite a las vistas del planeta reproducidas como «pronósticos del tiempo» en los medios de comunicación. Además, y como en muchas de sus piezas anteriores, la artista incorpora sobre estas formaciones de nubes que cubren la Tierra un texto o leyenda en el que se puede leer «stop-ping thero-ta-tion ofthe ro-ta-ta-ble hou-sing treath», junto a una notación musical.

En el año 2008, Joana Pimentel editó una monografía firmada y numerada con un título idéntico, *17 propositions*. Un trabajo en el que la artista construía un relato a partir de una serie de imágenes procedentes de la web de la NASA (earthobservatory.nasa.gov) y de frases de Ludwig Wittgenstein, el pensador que revolucionó los fundamentos de la filosofía en el siglo XX. A modo de viaje que transcurría en 17 jornadas, Pimentel elaboraba un recorrido en el libro estableciendo sucesivas «relaciones imaginarias» con las palabra del pensador.

Del mismo modo, y con ocasión de una exposición individual organizada en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo en el año 2007 con el título «En circunstancias normales», la autora volvía a detenerse en la figura del filósofo austríaco y, en concreto, en su ensayo S*obre la certeza*: «Wittgenstein considera el concepto "en circunstancias normales" como una falacia lingüística. Creemos que en esas circunstancias (las normales) aquello que afirmamos y que tenemos como cierto lo es de hecho, pero el filósofo pone en tela de juicio esta certeza: la equivocación surge exactamente de nuestra convicción de verdad». Este texto es el punto de partida en la muestra para tratar el problema de la percepcción engañosa a la que induce la producción de imágenes, su papel en la construcción de la noción de «realidad» que manejamos y los paralelismos que se establecen con el concepto de lo que entendemos como «verdad».

B. H.

6

VÍCTOR PIMSTEIN

(Ciudad de México, 1962)

Lazo y perla V-98

1996-1997

Óleo sobre tabla (contrachapado y bastidor), 77 x 69,7 cm

Cat. P_597

Fdo.: «V. Pimstein» [Reverso]

Adquirida en 1997

EXP.: «Víctor Pimstein», Galeria Joan Prats (Barcelona, 1999).

BIBL.: Rafael Argullol, *Victor Pimstein*. Barcelona: Galeria Joan Prats, 1996.

River and Woods

2008-2009

Óleo sobre tela,
150 x 240 cm

Cat. P_756

Fdo.: «River and Woods
2008-2009 // Oil on canvas
[firma]» [Reverso]

Adquirida en 2010

EXP.: «El mundo estaba en otro lugar», Galeria Joan Prats (Barcelona, 2009).

BIBL.: Alex Bauzà, *El mundo estaba en otro lugar*. Barcelona: Galeria Joan Prats, 2009.

REALIZADAS con casi una década de diferencia, *Lazo y perla V-98* (1996-1997) y *River and Woods* (2008-2009) son pinturas en las que es posible reconocer ciertas claves de la producción de Víctor Pimstein: el interés por el detalle y por los primerísimos planos, el uso de técnicas pictóricas tradicionales como el *sfumato* o las referencias a la historia de la pintura y de manera directa a la figura de Johannes Vermeer van Delft.

Precisamente en el contexto de la exposición en la que se presentó *Lazo y perla V-98*, en la Galeria Joan Prats de Barcelona en el año 1999, Pimstein escribe un texto, titulado *Vermeer*, en el que explica que «lo que llamamos conciencia, un flujo aparentemente continuo, es la superposición simultánea y acelerada de impulsos dispares y fragmentarios [...]. Trato de pintar el estado que llamamos conciencia cuando una y otra vez camino por una calle silenciosa».

Por su parte, la pintura *River and Woods* pertenece a la serie titulada *Lugares comunes (Clichés del paisaje)*, expuesta también en Galeria Joan Prats en el muestra «El mundo estaba en otro lugar», organizada en el año 2009. Pimstein escribe en relación a esta serie de trabajos un texto, en forma de carta a un conocido, en el que explica cómo durante su infancia, que transcurre en un país latinoamericano, la sensación de que «el mundo estaba en otra parte» se mitigaba a partir del exhaustivo estudio de los detalles y los rastros de cualquier material procedente del «otro lado» —postales, periódicos, películas—: «Nuestra imaginación del mundo se movilizaba desde esos mínimos retazos y con ellos construíamos nuestra idea de lo que era el mundo de verdad».

Víctor Pimstein estudia a través de estas interpretaciones las distorsiones provocadas por los sistemas de distribución de la imagen en el mundo globalizado. Así, sus paisajes y escenarios «parten desde el presente para tratar de recordar cómo “se sentían” las imágenes antes de este cambio, cómo nos prometían mundos. En realidad hablan del final de esa historia», parafraseando nuevamente al autor.

B. H.

CARMEN PINART

(Barcelona, 1957)

LA OBRA de Pinart se caracteriza por el uso de óleo y el pan de oro aplicados sobre superficies de madera, en ocasiones soportes de gran grosor que la artista denomina «tochos de madera». Son imágenes figurativas, con frecuencia realizadas en pequeños formatos, que se inscriben en el estudio de la historia de la pintura a partir de su extraordinaria aproximación a los géneros del bodegón y el retrato, pero que aluden también a otros ámbitos, como el arte oriental. Así, sus obras con magnolios, ramas y hojas remiten a una cuidada taxonomía propia del dibujo botánico en la que está presente el interés por la caligrafía característica del arte tradicional japonés. Un vocabulario altamente codificado que contrasta con los referentes de la historia occidental presentes en sus bodegones de granadas, uvas y tubérculos.

B. H.

Paisaje

1992

Óleo sobre lienzo,
60 x 100 cm

Cat. P_581

Fdo.: «PINART // 1992»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1996

Higuera

2005

Óleo sobre lienzo,
33 x 55 cm

Cat. P_737

Fdo.: «Pinart 05»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 2007

Magnolio a contraluz

2005

Óleo y pan de oro sobre lienzo,
55 x 38,5 cm

Cat. P_738

Fdo.: «Pinart // 05»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 2007

JOSÉ PIÑAR

(Granada, 1967)

Sin título

1992

Óleo y temple sobre lienzo,
200 x 200 cm

Cat. P_537

Fdo.: «JOSE PIÑAR //
"SIN TÍTULO" 1992 //
200 x 200 cm. //
TEMPLE Y ÓLEO / TELA»
[Reverso]

Adquirida en 1993

LA TRAYECTORIA de José Piñar, marcada por una constante indagación sobre una pintura autorreflexiva y de apariencia ensimismada, encuentra ejemplos muy significativos en estas tres obras, que permiten recorrer su carrera desde 1992 hasta 2003 y comprobar de qué modo responden a un mismo impulso. En todas ellas, Piñar trata de crear las condiciones para sugerirnos cómo atender a las obras de arte despojadas de la impedimenta de esquemas historiográficos y de estilemas intelectuales, pero sobre todo cómo analizar el proceso creativo en la pintura abstracta. Sus primeras investigaciones acerca del ámbito de la autonomía de la pintura tienen aún un carácter gestual y liberan la energía de esta a través de intencionales goteos (como el caso de *Sin título*, 1992) que aportan un aire dramático que, en adelante, dará paso a una mayor contención formal y emocional. Con el paso del tiempo, su pintura se inclina hacia el análisis del vínculo entre la mente del artista en conexión con el gesto de pintar, es decir, hacia un intento de destilar e incluso negar lo que ha definido a toda una tendencia de la pintura de la que bebe, la de la abstracción de las generaciones anteriores a la suya, desde el ejemplo próximo de José Guerrero hasta el movimiento estadounidense de la *hard edge painting*. Piñar explica en estos términos su refutación de la espontaneidad del gesto de pintar: «Cuando el pintor está en ese momento de relación directa con la pintura hay una conexión compleja entre la vista, el cuerpo, la tela y el material que extiende. Para muchos esta es una forma poco mental de afrontar la pintura. Dirán más bien que es una actitud emocional. Yo considero, desde mi propia experiencia, que en ese momento especial no hay cosa más mental que ese flujo de electricidad y coordinación entre el sentido de la vista, el cuerpo y todos sus mecanismos motores y el cerebro que interpreta, ordena, equilibra, encuentra la distancia y decide, elimina y recorta. Todo en un proceso complejo en el que las disquisiciones conscientes previas al propio acto de pintar cuentan lo justo. Un proceso durante el cual las cosas suceden en distintas distancias, mentales y físicas».

Ese aspecto excesivamente formal que puede parecer desprenderse de otras obras como *Sin título* (1999), con su investigación sobre los límites lineales y la transparencia del color, queda así matizado por el interés de Piñar en el propio momento de relación entre pintor y lienzo, lo que permite que su trabajo trascienda el resultado meramente visual para erigirse en una reflexión por lo procesual. De esta manera cobran sentido cambios de registro como el que representa *Sin título* (2003), en el que la línea dura del anterior desaparece en pos de una cierta gestualidad controlada, siempre dejando un espacio para la citada transparencia, pero en el que sigue siendo aplicable ese proyecto de Piñar de negación de la noción del proceso creativo como mecánica meramente inconsciente, esa afirmación de la pintura como acto mental.

C. M.

Sin título

1999

Acrílico sobre lienzo,
180 x 180 cm

Cat. P_624

Fdo.: «JOSE PIÑAR // 1999»
[Reverso]

Adquirida en 1999

Sin título

2003

Acrílico sobre lienzo,
210 x 150 cm

Cat. P_736

Fdo.: «JOSE PIÑAR // 2003»
[Reservo]

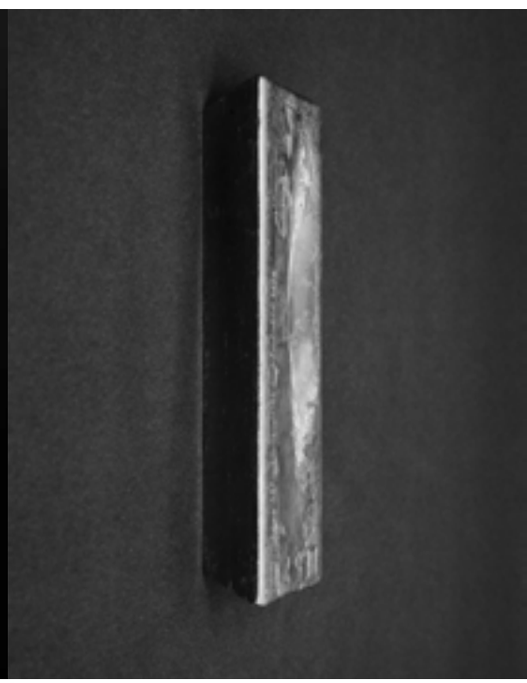
Adquirida en 2003

ALEIX PLADEMUNT

(Girona, 1980)

1

2



3

ALEIX Plademunt planteó el proyecto fotográfico *Matter* como una pausa para revisar, explorar y extraer nuevas conclusiones en torno a las condiciones de producción de ciertos bienes de consumo y los orígenes y significados de la materia prima en el mundo actual. Del latín, *mater* (madre), el término «materia», que da título a la serie, denomina la substancia primera que forma todo lo tangible. La palabra inglesa *matter* amplía las acepciones, pues significa problema, asunto, algo que importa e incluso preocupa, en un guiño etimológico que sugiere el conflicto que late aun en lo más primario y basilar. El proyecto de Plademunt se adentra así en una de las cuestiones más antiguas de la existencia y centro de los debates tanto de la física como de la teología: el origen de la materia, pero también la transformación y ciertos usos y aplicaciones que se le otorgan. Plademunt se interesa por los modos en que el ser humano, que ocupa una fracción minúscula y efímera en el cosmos, insiste en transformar y controlar la materia continuamente, en una confirmación de la existencia de una nueva era: el Antropoceno, el momento en el que el primer factor de alteración del planeta es la acción del ser humano, un período que se inicia precisamente con la Revolución industrial.

Estas ideas se plasman en fotografías como *La sal, Utah*, de la misma serie, que hace referencia directa a la región del estadounidense explotada durante la fiebre del oro del siglo XIX, un área que en el contexto de la Segunda Guerra Mundial revivió esta fiebre pero aplicada al uranio, base del armamento nuclear, con todo lo que simbolizaría en adelante en el contexto de las tensiones de la Guerra Fría. Un elemento radiactivo que también suministraría, entre otros, la República

4

5

6

Serie Matter

1. Cern
2. Cacique Quimbaya
3. Oro
4. Leopoldo II
5. PS2
6. King Kong

2013-2018

Impresión Giclée
sobre papel 308 gr,
90 x 70 cm c/u (x 6)

Edición 1/6

Cat. F_182, F_184, F_186,
F_190, F_191 y F_192

Adquiridas en 2017

Observaciones: de las 11 fotografías
se han reproducido 6.

Democrática del Congo, donde en la actualidad se extrae el coltán, transmisor esencial para la fabricación de aparatos de telefonía móvil y para la industria del entretenimiento tecnológico, como aparece sugerido en *PS2* y en *King Kong*; un elemento tras el que hay miles de muertos y condiciones de esclavitud humana veladas por los intereses de multinacionales. Plademunt tampoco deja de lado un motivo central por su calado histórico y simbólico: el oro, respaldo histórico de las monedas nacionales, presente de manera directa en dos de sus transformaciones, como fetiche precolombino en *Cacique Quimbaya* y en su consuetudinaria forma «civilizada» (y no menos fetichista) de lingote en *Oro*.

Matter invita así a reflexionar sobre la complejidad que preside el progreso de Occidente, en un viaje narrativo que transita desde el regreso a lo más prístino (la materia) hasta las más patentes implicaciones político-sociales de su transformación y usos. Las fotografías de Plademunt no son por tanto entes aislados dirigidos a la mera contemplación, sino que funcionan a modo de frases visuales que configuran una compleja narrativa en la que se entrecruzan momentos históricos que mantienen el nexo común de una «materia», de un primer principio entendido como el germen inerte de la combinación de conflictos, violencia, esclavitud, consumo y destrucción del medio que configura algunas de las contradicciones más sangrantes del mundo actual.

EXP.: «Itinerarios XXIII», Fundación Botín (Santander, 2017).

BIBL.: Benjamin Weil, *Itinerarios*. Santander: Fundación Botín, 2017.

C. M.

JAUME PLENSA

(Barcelona, 1955)

WHITE Brain (1996) es una obra de gran formato realizada a medidados de la década de 1990, momento en el que Jaume Plensa desplaza su interés desde registros propios de la escultura tradicional hacia una búsqueda más procesual en la que se integran nuevos materiales escultóricos como la palabra y la cita. Relaciones entre objetos e imágenes que ponen a funcionar un espacio en el que memoria, cuerpo y tiempo ocuparán un lugar principal. Las palabras de Plensa son proyectadas, grabadas, «toman cuerpo» o aparecen «simplemente» recortadas, como en el *collage White Brain,* generando con sus nuevas disposiciones múltiples significados, una polisemia contradictoria que remite a nombres de artistas y escritores como Stéphane Mallarmé, Marcel Broodthaers o Marcel Duchamp. Como sucede en el sistema de escritura y lectura espacializada del poeta y crítico francés, en esta pieza de Plensa el lenguaje se materializa sobre el papel a partir de su proximidad a las nociones de «azar» y reducción, instaurando un espacio en blanco, silencioso.

«Me maravilla que la letra, que no dice nada, forma una palabra, luego un texto y al final toda una cultura. Es una metáfora del cuerpo y las células, que forman el individuo, que forma la sociedad, que es lo que mejor representa una cultura», afirmaba el autor en una entrevista realizada en el año 2010, incidiendo en ese carácter simbólico de la palabra siempre presente en sus propuestas.

White Brain formula una lista expandida de nombres propios de la historia del arte, entre los que se encuentran el propio Broodthaers junto a Constantin Brâncuși, Paul Cézanne, Kurt Schwitters, Henri Rousseau, Johannes Vermeer y Georges Seurat. Un panteón de «nombres ilustres» que trazan una cosmogonía de la que el autor parece sentirse cercano. Esta acumulación de protagonistas del arte también se encuentra en piezas previas del artista, por ejemplo, en las obras reseñadas en el catálogo de la colección del Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herreriano —*Bosch-10* (1995), en alusión al Bosco, y *Broodthaers-12* (1995)—, que, según el texto de la institución, «corresponden a un conjunto realizado en 1995 dedicado a nombrar a los artistas del pasado y del presente que más han incidido en la trayectoria creativa de Plensa».

EXP.: «Sinónimos», Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2006).

BIBL.: Javier Arnaldo, Félix Duque y Ángel Gabilondo, *Sinónimos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.

B. H.

White Brain

1996

Técnica mixta sobre papel,
207 x 194 cm

Cat. P_593

Adquirida en 1996

EXP.: «Siete colinas, Imágenes y símbolos del siglo XXI», Gropius Bau (Berlín, 2000).

AMBRA POLIDORI

(Ciudad de México, 1954)

AMBRA Polidori emplea la fotografía como agente revelador, como denuncia, como una voz dolorida que irrumpe en el silencio de la indiferencia para recordar que todos tenemos unos derechos y unas responsabilidades sociales. Mediante la apropiación, la descontextualización y la resignificación de imágenes, su producción se vuelve transgresión, ironía, cuestionamiento y contestación.

I. T.

Observaciones sobre los colores

2000

Copia digital sobre papel sobre Dibond, 90,5 x 120,3 cm

Edición 2/5

Cat. F_71

Fdo.: «Ambra Polidori // 2/5» [Reverso]; «"Observaciones sobre los // colores"/ 2000 2/5 // Ambra Polidori» [Etiqueta en el reverso]

Adquirida en 2002

EDUARDO PONJUÁN

(Pinar del Río, Cuba, 1956)

No es la mente, no es el buda, no es nada

2002

Lápiz conté y grafito sobre papel, 68 x 98,5 cm

Cat. D_305

Fdo.: «NO ES LA MENTE NO ES EL BUDA NO ES NADA // ENERO -29- 2002. FIRMA: PONJUÁN» [Anverso, zona inferior central]

Adquirida en 2004

EDUARDO Ponjuán estudió en la Escuela Provincial de Arte de Pinar del Río (1970-1974) y, más tarde, en la Escuela Nacional de Arte y en el Instituto Superior de Arte de La Habana (1974-1978). Realizó su primera exposición en el año 1983 en la Sala Talía de la capital cubana y, desde entonces, su presencia en el circuito del arte cubano e internacional ha sido constante. Durante casi una década, Ponjuán trabaja en colaboración con el artista René Francisco. En el año 2013 recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas de Cuba.

La obra de Eduardo Ponjuán —dibujos, pinturas, esculturas e instalaciones— ha sido descrita como una «experimentación con lecturas de filosofía oriental que le ha hecho conocer que el silencio comunica y que las palabras no son el único modo de exteriorizar la realidad», parafraseando a la crítica Maeva Peraza. En este sentido, operan obras como la serie de piezas titulada *No es la mente, no es el buda, no es nada* (2002), dibujos en grafito y carbón en los que Eduardo Ponjuán subraya la simplicidad de la imagen —sus motivos principales son objetos y utensilios como cuencos y sandalias—, en un sugerente juego que combina palabra e imagen.

Con una extensa trayectoria que incluye exposiciones en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana (2014), el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de La Habana (2007) y la Galería Tomás March (València, 2006), el trabajo de Eduardo Ponjuán ha formado parte de importantes muestras internacionales como la Bienal de Venecia (2011), la Bienal de Cuenca (Ecuador, 2009), la Bienal de La Habana (2009) o la Bienal Iberoamericana de Lima (1999), y exposiciones colectivas en el Bronx Museum of the Arts (Nueva York, 2017) y en Factoría Habana (La Habana, 2017).

BIBL.: VV. A.A., *La tercera orilla. Arte cubano contemporáneo*. Falciano: Maretti Editore, 2015; Gerardo Mosquera *et al.*, *Art Cuba: the New Generation*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2001; Iván León, *Eduardo Ponjuán Mira*. Huesca: Diputación de Huesca, 1998.

B. H.

ANA PRADA

(Zamora, 1965)

Abanico

1995

Pinzas de cocinar de plástico y plastilina, 23,2 x 48 x 4,5 cm

Cat. E_111

Adquirida en 1995

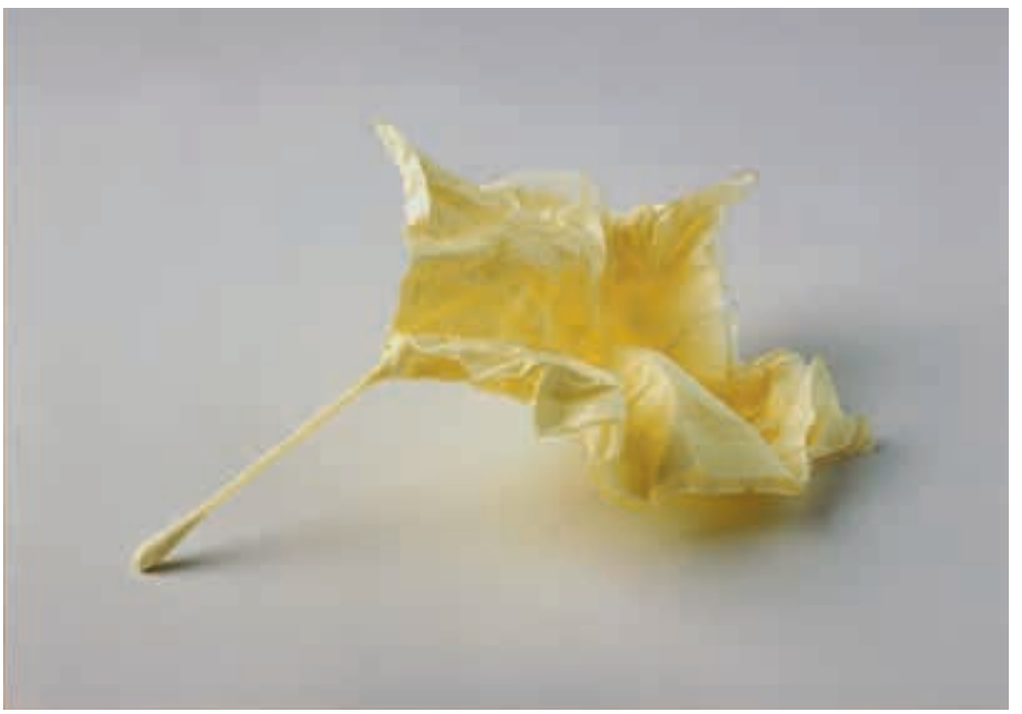
EL TRABAJO de Ana Prada parte de una observación minuciosa de los objetos que nos rodean en nuestro quehacer cotidiano, del que extrae un repertorio tan simple, ambiguo y diverso como grapas, globos, vasos y cubiertos de plástico, chinchetas, bolsas de té, limas de uñas o sacapuntas, entre otros. A partir de ellos, y mediante sutiles procesos de manipulación, ordenación y serialización, consigue resultados que fluctúan entre la realidad y lo ilusorio. En un principio sus obras fueron exclusivamente escultóricas, como *Abanico* (1995), realizada con plastilina y pinzas, aunque el peso del tiempo sobre el carácter efímero de los materiales la llevaron a utilizar la fotografía como medio de trabajo, lo que le permitió introducir un nuevo elemento distorsionador como es el tema de la escala.

Las obras *Un toque femenino (servilleta, silicona y palito de algodón)* (2004), *Sin título (bolsa y palitos)* (2001) y *Sin título* (2003) son un ejemplo. Aquí, componentes minúsculos como una servilleta, un palillo de madera o una bolsa de plástico construyen un objeto ambiguo que la ampliación fotográfica nos permite observar con mayor precisión y al mismo tiempo otorgarle nuevas lecturas. El hecho de tener un nuevo tamaño las saca de su existencia real, algo que hace que la artista las considere propuestas de esculturas que no pueden existir.

Ana Prada consigue obviar los materiales, logrando un nuevo cuerpo visual sutil y lírico, cargado de poesía. Su trabajo lleva implícita la posibilidad de trastocar la realidad a favor de puntos de vista nuevos, reconociendo la versatilidad de cualquier objeto cuando este es susceptible de adaptarse a un nuevo entorno a partir de su descontextualización. En *Pastel, Colourful, Retro, Colourway pink* (2008) utiliza el espacio negativo entre objetos para encontrar una lectura diferente de estos. Para ella la plastilina, material que había utilizado dos décadas atrás, significa «proceso» por su inestabilidad. Estos cinco cuencos juegan con el tamaño y la idea de encajar uno dentro de otro para encontrar una variación formal.

Monuments to Fiddling. Those Fucking Euros (2013) enlaza con proyectos realizados en la Tate Modern, la Serpentine Gallery o el MACBA, en los que, sin ser vista, pone el objetivo de la cámara delante de prestigiosas instituciones artísticas y las hace partícipes de sus artísticos hallazgos. En esta fotografía, producida para la Sala Parpalló de València con motivo de su exposición en 2009, una esfera se exhibe en medio de la sala expositiva. La bola, de grandes dimensiones, ocupa todo el espacio, lo que hace difícil ver nada más allá de ella. De cerca, lo que parecen ser tejidos arrugados no son sino un engañoso envoltorio de papel arrugado con mucho valor para el arte. Dinero que, en su parábola, habla de dinero.

B. E.



Un toque femenino (servilleta, silicona y palito de algodón)

2004

Copia cromógena adherida a aluminio, 101,1 x 137,2 cm

Edición 2/3

Cat. F_62

Adquirida en 2004

^

Sin título (bolsa y palitos)

2001

Copia cromógena adherida a aluminio, 35 x 50 cm

Edición 1/3

Cat. F_75

Adquirida en 2004

>

Sin título

2003

Copia cromógena sobre papel sobre aluminio y laminada por anverso, 70 x 47 cm

Edición 1/3

Cat. F_76

Adquirida en 2004

Pastel, Colourful, Retro, Colourway, Pink

2008

Cuencos de melamina
y plastilina,
64 x 41 x 18 cm c/u (x 5)

Cat. E_144

Adquirida en 2010

Monuments to Fiddling.
Those Fucking Euros

2013

Copia cromógena sobre papel,
98 x 93 cm

Edición 1/3

Cat. F_159

Adquirida en 2013

GONZALO PUCH

(Sevilla, 1950)

SE TRATA de dos de las pocas obras a las que Gonzalo Puch ha puesto título a lo largo de su trayectoria. Aunque sus inicios fueron pictóricos, su trabajo más conocido se centra en la fotografía y la instalación. Gonzalo Puch recrea escenarios efímeros que suele montar en su casa o en espacios que frecuenta, como las aulas en las que es docente en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Suelen ser escenografías a modo de pequeños y abigarrados paisajes de blancas y frágiles construcciones de cartón pluma.

Pero no hay trampa y sí mucho cartón en las fotografías de Puch: la ficción se muestra sin ambages. Irónico y cómico, la ciudad blanca e impoluta de grandes edificios y cruzada por autopistas voladas que construye en *Le Corbusier con piña* (2005) se vuelve surreal cuando de inmediato apreciamos que todo gira en torno a un frigorífico abierto, que las zonas boscosas son en realidad las macetas de casa y que la imagen se remata con una piña apoyada en un estante. Una piña gigante en la ciudad soñada por el arquitecto suizo, que creyó que el urbanismo de las ciudades y el diseño arquitectónico podían cambiar el mundo. *Se alquilan, se venden, países, regiones, carreteras...* (2005) es una fotografía que muestra la puesta en escena de una ciudad construida en su estudio con cachivaches, macetas, tierra, frutas y esferas que recuerdan la arquitectura ilustrada visionaria. Su título denuncia que en el paisaje todo está a la venta; de hecho, la ciudad y el campo construidos por Puch tienen carteles visibles de que son, y solo son, ofertas comerciales.

I. T.

Le Corbusier con piña

2005

Copia digital sobre papel, 180 x 225 cm

Edición 1/5

Cat. F_103

Etiqueta de la Galería Pepe Cobo [Reverso]

Adquirida en 2007

Se alquilan, se venden, países, regiones, carreteras...

2005

Copia digital sobre papel, 180 x 266 cm

Edición 4/5

Cat. F_104

Etiqueta de la Galería Pepe Cobo [Reverso]

Adquirida en 2007

EXP.: «Gonzalo Puch», Galería Pepe Cobo (Sevilla, 2005); «Incidentes», Julie Saul Gallery (Nueva York, 2005).

JORGE QUEIROZ

(Lisboa, 1966)

SIN TÍTULO (2003) es un dibujo de gran formato en el que es posible identificar esa ambigüedad y fantasía tan características de las imágenes producidas por Jorge Queiroz. En el caso específico de *Sin título*, el artista nos permite ser testigos de un suceso imaginario, el atropello de una figura sin rostro que ocupa el primer plano de la imagen, recostado sobre lo que parece ser una calle que fuga en perspectiva hacia el margen superior derecho del cuadro. Una escena misteriosa y un tanto trágica que, sin embargo, no está exenta de un cierto humor grotesco, también inconfundible en la producción de Queiroz.

Del mismo modo que en obras previas del autor, el *gouache*, las tintas, el carboncillo, el óleo, el acrílico o los lápices de colores intervienen en estas series de imágenes maduradas a lo largo de su trayectoria. En *Sin título* (2003), Queiroz hace uso del blanco y negro en los elementos «figurativos» que construyen el plano más narrativo de la imagen, contrastando con el color amarillo aplicado a un dibujo-trama que se incorpora en algunas zonas del dibujo, creando una lectura superpuesta y ampliada de esta particular iconografía. La convivencia de múltiples lenguajes y de capas de «significado» que apuntan en varias direcciones, será asimismo una de las cualidades de su trabajo. Obras que surgen del quehacer rutinario del artista en su estudio, volviendo una y otra vez sobre ellas, hasta su conclusión. Una superposición de motivos, lenguajes y técnicas, que incrementa ese carácter enigmático, ambiguo y audaz de unas imágenes que exploran el inconsciente —personal y colectivo— proponiendo un desafío a cualquier convención. Lo imprevisible y perturbador que conlleva el trasladar la fantasía y el deseo a la representación será lo que en último término constituya la base de muchas de las obras de Queiroz. Una colección de imágenes en las que la libre asociación de ideas, formas y figuras genera un territorio cargado de referentes insólitos para el espectador, un espacio investido de un carácter atractivo y enigmático.

EXP.: «Jorge Queiroz», Fundaçao Serralves (Oporto, Portugal, 2007).

B. H.

Sin título

2003

Técnica mixta sobre papel,
151 x 125 cm

Cat. D_301

Adquirida en 2004

Sin título

2003

Técnica mixta sobre papel,
151 x 117 cm

Cat. D_302

Adquirida en 2004

Sin título

2003

Técnica mixta sobre papel,
151 x 137,5 cm

Cat. D_303

Adquirida en 2004

MANOLO QUEJIDO

(Sevilla, 1946)

IP (ITALIAN Port) (1980) es un tríptico en el que Manolo Quejido reproduce un motivo habitual en sus piezas, un arco de medio punto que funciona a modo de puerta, dividiendo un espacio abierto en el que transita una figura humana. Una imagen que parece corresponder con un exterior, pero que también podría ser comprendida como un dispositivo teatral, como un fondo que marca distintos planos —profundidades— sobre un escenario ficticio. En esta ocasión, Manolo Quejido reproduce la misma estampa en tres «versiones» similares pero a la vez distintas, a modo de variaciones, modificando en cada intervención la gama cromática empleada en la ejecución de los lienzos. El uso del color —amarillos, añiles y rojos— remite al futurismo, a los *fauves* y a figuras como las de Paul Gauguin y Henri Matisse, muy presentes en las investigaciones elaboradas por el artista.

Emulando el gesto de Claude Monet, quien registró el modo en que la luz afectaba a un mismo paisaje en distintos momentos del día —en su conocida serie sobre la catedral de Rouen—, Manolo Quejido propone en estas imágenes un mismo espacio transformado por la aplicación del color. En este caso, y a diferencia de lo descrito, este tríptico parece surgir de un ejercicio llevado a cabo en el estudio, no al aire libre, en el que no intervienen otros factores que no sean las permutas impuestas por el autor.

Con motivo de una exposición organizada en el Centro de Arte de Alcobendas en el año 2012 titulada «Una mirada española. Manolo Escobar, coleccionista», en la que se mostraba la pintura titulada *PI* (1980) —una imagen idéntica a las que nos ocupan pero de mayores dimensiones— el historiador Juan Manuel Bonet subrayaba la importancia de su año de ejecución, «el año más emblemático para la generación de la cual es una de las figuras más destacadas», y explicando además cómo el título *PI* se trataba de las iniciales de «pintura italiana, en oposición a PF, pintura francesa». Como el propio autor ha declarado en alguna ocasión, es justamente la asociación de la acción de pintar con el pensar, «el sentir que atraviesa el pintar-pensar», lo que define en gran medida la ejecución de sus obras, una reflexión que atraviesa su producción.

B. H.

IP (Italian Port)

1980

Acrílico sobre papel,
99 x 71,5 cm c/u (tríptico)

Cat. P_769

Fdo.: «[Firma] // 16.4.80» [Ángulo inferior derecho de la primera pieza, anverso]; «[Firma] // 17.4.80» [Ángulo inferior derecho segunda pieza, anverso]

Adquirida en 2012

Damas

1991

Óleo sobre lienzo,
233,5 x 201,5 cm

Cat. P_579

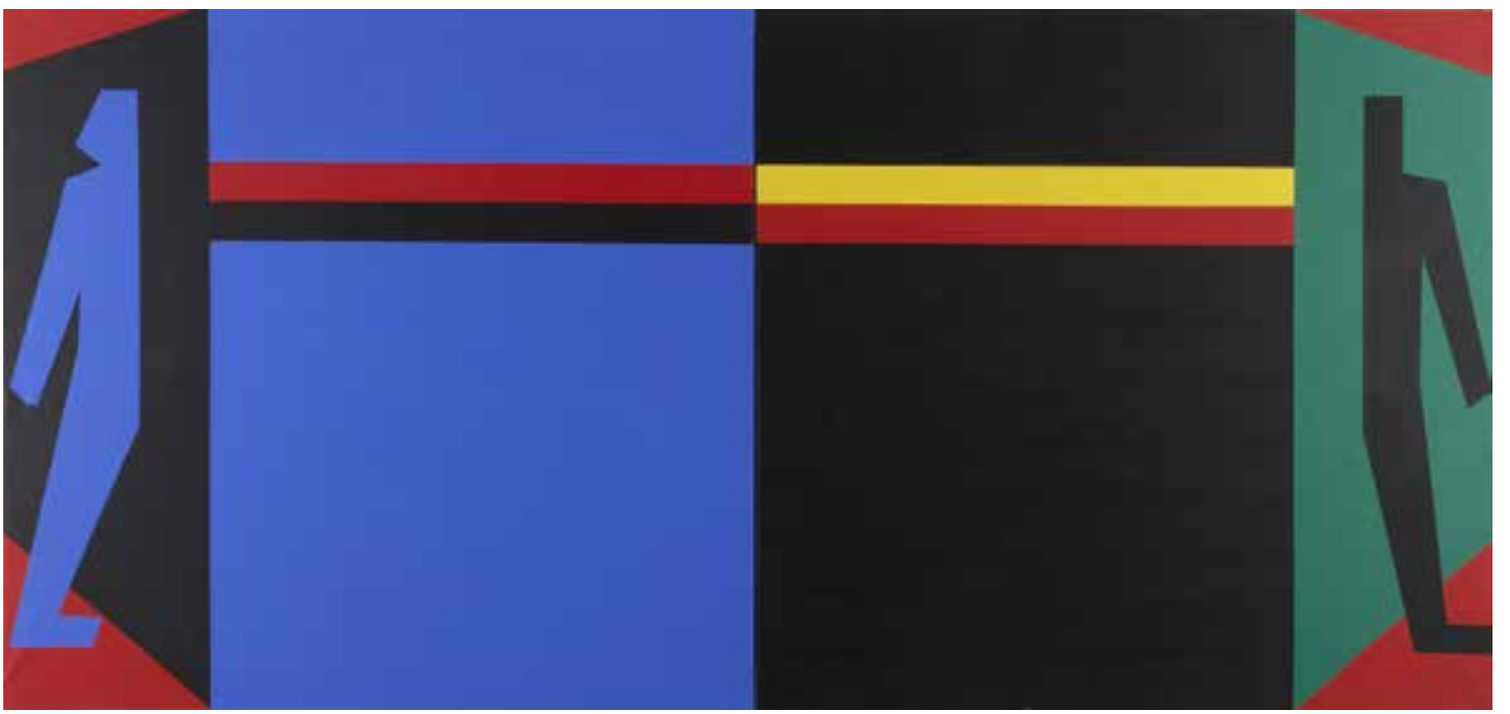
Fdo.: «DAMAS // Quejido 91»
[Lateral superior, borde
izquierdo, reverso]

Etiqueta del IVAM

Adquirida en 1995

EXP.: «Manolo Quejido»,
Institut Valencià d'Art Modern
(València, 1997).

BIBL.: VV. AA., *Manolo Quejido.
33 años en resistencia 1964-79
1991-97*. València: IVAM, 1997.



Conexión V-Q

2003

Acrílico sobre lienzo,
180 x 389 cm (díptico)

Cat. P_684

Adquirida en 2003

MANOLO Quejido comenzó a trabajar en su corpus de «pensamientos» en los años setenta como un diálogo íntimo con los maestros de la pintura, de Caravaggio a Goya, de Cézanne a Warhol, en un intento de desgranar los significados más profundos de la pintura entendida como un lenguaje específico. A lo largo de su carrera ha mantenido ese interés hasta convertirlo en uno de los macrotemas de su pintura, como muestra esta serie de acrílicos datados en 1994. Motivo aparentemente banal y decorativo, el pensamiento es una flor de belleza peculiar y nombre enigmático, cuyos pétalos muestran trazos oscuros que parecen señalar hacia una zona interior que en botánica recibe la significativa denominación de «ovario». De la estilización de esos elementos surge la forma curvilínea repetida que identifica toda la serie como un signo repetido, con leves variaciones, sobre distintos fondos de papel de periódico. Aquellos trazos de la flor se convierten en flechas indicativas, y los pétalos conforman una línea continua y voluptuosa que otorga a la imagen un aspecto biomórfico y orgánicamente femenino.

A esta idea de representación esencial del sexo femenino no puede ser ajena la propia polisemia del nombre de la flor, un juego metalingüístico

Pensamientos

1994

Acrílico sobre papel impreso (de periódico), 57,5 x 40,7 cm c/u (x 6)

Cat. D_238 a D_243

Fdo.: «[ilegible] 94» [Ángulo inferior derecho, anverso]
D_238: «Van Gogh» [Reverso].
D_239: «Picasso» [Reverso]

Adquiridas en 2004

bajo el que yace la idea de la pintura como mecanismo de la mente, como forma de pensar. Y, al mismo tiempo, como invitación a delimitar lo que puede ser pensado, lo que puede ser dicho, lo que puede y no puede ser representado, al menos de manera explícita. Como señaló Miguel Cereceda, la serie está relacionada con la idea de Ludwig Wittgenstein del «pensamiento como una especie de lenguaje» que, pasada por el tamiz de Quejido, acaba configurando una reflexión sobre los propios límites de la pintura como código con sus signos propios, uno de los intereses más profundos del artista sevillano. El hecho de que se transparenten los titulares del diario que le sirve de soporte sin duda lo confirma, pues añade una capa de significado a la obra, que distorsiona intencionalmente tanto el aspecto más sensual de la representación como su referente directo: la propia flor. En esa convivencia de soporte y pintura se plantea el complejo diálogo que mantenemos con los diversos signos que nos rodean o nos conforman.

EXP.: «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

C. M.

ISABEL QUINTANILLA

(Madrid, 1938 - Brunete, Madrid, 2017)

Tapia del estudio de Urola

1969

Óleo sobre tabla (contrachapado reforzado con bastidor con cruceta), 100 x 70 cm

Cat. P_313

Fdo.: «Isabel Quintanilla // Madrid 1969» [Ángulo inferior derecho]; «Isabel Quintanilla» [Reverso]

Etiqueta de la Academia de España en Roma

Etiqueta de la Exposición Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1996

Adquirida en 1985

LA ARTISTA recoge aquí un fragmento de naturaleza extraído de su entorno inmediato, en este caso la cerca que rodea el estudio de la colonia del Viso, donde se instaló poco después de regresar de Italia, compartiéndolo con su marido, el dibujante y escultor Francisco López, y con el arquitecto Rafael Moneo. El tema no tiene más importancia que la producida por el hecho de fijar los valores intrínsecos de lo observado, proporcionando al objeto una traducción renovadora. Para ello se basa en el misterio de la luz que lo envuelve, en su valoración óptica, bien sea esta reflejada, transmitida o difusa, o en la forma incidente con la que aprecia la contextura, creando un ambiente real y nuevo. En este sentido la luz siempre es el gran reto de su obra, ya que es cambiante, del mismo modo que la naturaleza es mutable y efímera, bien a través de la planta ornamental o bien en los desnudos tallos que asoman tras la tapia. Esta evaluación de la luz se consigue apoyándose en el índice de refracción de los colores y en las veladuras, con una gama restringida de matices en la pugna luz-color, ante la cual la artista adopta una postura objetiva basada en el equilibrio que ha de generar toda creación artística. La estabilidad viene dada, además, por el ángulo de visión con el que aborda a los modelos, siempre diagonal y desde arriba; por una técnica excelente; y por el conocimiento profundo de los materiales pictóricos, buscando la buena compatibilidad química que permita al color permanecer inalterable. La obra, realizada en 1966, perteneció al escritor italiano Giovanni Testori.

EXP.: «Isabel Quintanilla», Galerie Brockstedt (Hamburgo, Alemania, 1987); «Naturalezas españolas (1940-1987)», Museo Reina Sofía (Madrid, 1987), Museo Regional de Bellas Artes (Oviedo, 1988), Casa de la Caritat (Barcelona, 1988), Museo de Albacete (1988) y Ateneu Mercantil (València, 1988); «Desde la Realidad. Cuatro artistas españoles contemporáneos / Dalla realtà. Quattro Artisti Spagnoli Contemporanei», Academia de España en Roma (1996); «Isabel Quintanilla: exposición antológica», Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1996); «Contemporary Art from Spain», European Central Bank (Fráncfort, 2001-2002); «Realismo contemporáneo en España», Panorama Museum (Bad Frankenhausen, Alemania, 2007); «Realistas de Madrid», Museo Thyssen-Bornemizsa (Madrid, 2016).

BIBL.: Ana Vázquez de Parga y Francisco Calvo Serraller, *Naturalezas españolas (1940-1987)*. Madrid, Zaragoza, Barcelona, Albacete: MNCARS, Comunitat Valenciana y Ministerio de Cultura, 1987; VV. AA., *Isabel Quintanilla, Ölbilder 1955-1987*. Hamburgo: Galerie Brockstedt, 1987; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; VV. AA., *Desde la realidad. Cuatro artistas españoles contemporáneos / Dalla realtà. Quattro Artisti Spagnoli Contemporanei*. Roma: Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes, 1996; José María Viñuela, *Contemporary Art from Spain*, Fráncfort: European Central Bank, 2001-2002; VV. AA., *Realistas de Madrid*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemizsa, 2016.

J. G. y M. J. A.

ALBERT RÀFOLS-CASAMADA

(Barcelona, 1923-2009)

MAR groc (1979) es una pintura muy representativa del trabajo llevado a cabo por Albert Ràfols-Casamada en la década de 1970. En esta fase se consolida un recurso repetido en sus cuadros, que el artista denomina «silueta de la ventana», «algo así como un elemento abstracto dentro de la realidad que, sin salir del plano ni tampoco recurrir a la perspectiva, permite crear un efecto de profundidad y crear de este modo un doble espacio, interior y exterior». Presente en su trabajo anterior, esta técnica se retoma y amplía en estos años, a partir de la formalización de espacios «dobles» que genera un «equilibrio orgánico». Rectángulos de color que aparecen relacionados con el estudio de los llamados planos cromáticos (*color-field*) del expresionismo abstracto, una corriente artística con la que el pintor estaba muy familiarizado.

En un texto del dietario que escribe Ràfols-Casamada en el año 1979, recogido en *Forma, significado, sentido,* el libro escrito por historiador José Francisco Yvars, se reproduce la siguiente reflexión: «Las formas simples, sin significación concreta alguna, circulando por la superficie de la pintura, son como los hechos insignificantes que llenan tantos momentos de realidad... Que el color se extienda sobre la tela como la arena en la playa solitaria. El color habla cuando calla la materia».

Unas palabras del pintor que bien podrían referirse a este lienzo de tonos cálidos, organizado en torno a una banda horizontal amarilla que atraviesa y domina el espacio del cuadro. De una sutilidad y sensibilidad poco frecuentes, *Mar groc* toma cuerpo a partir de la superposición de veladuras casi imperceptibles, de pigmentos que se depositan sobre el soporte del lienzo creando un espacio frágil y sugerente, una superficie visual que evoca las playas descritas por el artista.

La pintura de Albert Ràfols-Casamada es una «pintura indiciaria» —tal y como define Yvars—, que propone al espectador el acceso a un conocimiento de lo sensible a partir de lo leve y lo ínfimo.

B. H.

Mar groc

1979

Óleo sobre lienzo,
50,2 x 100,2 cm

Cat. P_343

Fdo.: «Rafols Casamada/79» [Ángulo superior derecho, anverso] y «MAR GROC – A/1'79 50 x 100 CM» [Reverso, en sentido inverso hacia abajo]

Adquirida en 1987

Intensitat del blau

1980

Acrílico sobre lienzo,
80 x 80 cm

Cat. P_335

Fdo.:«Ràfols Casamada // 80» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «Ràfols Casamada //80 // "intensitat del blau"» [Reverso]

Adquirida en 1985

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gallego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993.

SARA RAMO

(Madrid, 1975)

Contrato

2016

Collage (papel de periódico sobre cartón marco), 113,2 x 83,3 x 14 cm

Cat. E_153

Adquirida en 2017

EL TRABAJO de Sara Ramo juega con la realidad de lo cotidiano, con materiales que nos son familiares, introduciendo una mirada crítica, lúdica y experimental en los objetos que realiza. Trabaja directamente con los elementos que conforman nuestro entorno más próximo, reconfigurándolos 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 sentido. Sara 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. Como la propia artista ha señalado, «trabajo con elementos próximos, cercanos, familiares para todos. A partir de estos objetos creo contenidos poéticos».

Su obra *Contrato* (2016) participa plenamente de esta forma de entender la práctica artística. Se trata de un *collage* realizado a partir de recortes de diversos ejemplares del *Financial Times*, el periódico de contenido económico de ámbito internacional considerado como el diario de negocios más influyente del mundo. *Contrato* es una obra nacida en el contexto de la crisis del 2007, que provocó el colapso mundial de la economía y que trajo consigo que una buena parte de la sociedad se interesara por los motivos que la habían desencadenado. Millones de personas a escala mundial se vieron atrapadas por las obligaciones derivadas de contratos de productos bancarios de carácter especulativo, de los que no habían sido suficientemente informadas. El lenguaje financiero, incomprensible y cerrado de periódicos y documentales especializados en economía, generaba más incomprensión y desaliento en los afectados por la crisis. El uso de papel recortado, amontonado, que resulta claramente ilegible para el espectador, deviene en símbolo del contenido incomprensible en el que estos contratos financieros se convirtieron para una de las partes. Como si de una máscara que oculta la identidad de quien la porta se tratase, el contrato se erige en un instrumento destinado a producir efectos perversos sobre quienes se enfrentan a él, revelando así su poder real.

Y. R.

AGUSTÍN REDONDELA

(Madrid, 1922-2015)

Paisaje con personajes y caballerías

1974

Óleo sobre lienzo, 45,8 x 54,8 cm

Cat. P_29

Fdo.: «Redondela // 74» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «Figuras en el campo // REDONDELA-74» [Reverso, bastidor]

Adquirida en 1975

AGUSTÍN Redondela, destacado paisajista, se mantuvo fiel a los preceptos de quienes, en la generación anterior a él, renovaron este género desde propuestas innovadoras, intentando regenerarlo como metáfora de todo un país. En contacto con aquella generación pionera, Redondela se vio influenciado por precursores como Daniel Vázquez Díaz o Benjamín Palencia para entrar a formar parte de la llamada Escuela de Madrid. En este pequeño paisaje castellano, con unos personajes y caballería que se inscriben en un solitario campo con un camino bordeado por árboles, hace uso de una gama y formas escuetas que recuerdan de forma indirecta a la obra más castellana de Ignacio Zuloaga. Es un claro ejemplo de la segunda etapa, más expresionista, de este pintor que, según consideró Camón Aznar, «es uno de los más dotados de su generación». No en vano, destacó como ilustrador, precisamente de uno de los mejores textos sobre el agro español: *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela. Y sin duda la impronta de aquella literatura amarga sobre las parameras españolas más olvidadas está presente en esta obra.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

SANDRA REIN

(Sevilla, 1968)

LICENCIADA en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, Sandra Rein continuó sus estudios de doctorado en la Universidad de Castilla-La Mancha. En 2012 realizó un proyecto de escultura pública en los Juzgados de Almendralejo (Badajoz). En el año 2007 fue galardonada en la Bienal de Escultura de Riofisa.

Rein hace uso en la fabricación de sus piezas de diversas técnicas vinculadas al dibujo, el *collage* y la escultura. Composiciones elaboradas con tintas y grafito, pero también a través de incisiones, hendiduras y recortes, realizados con un cúter sobre el papel. Gestos que provocan que la producción de Rein «recuerde a la caligrafía del Extremo Oriente o al jardín japonés en su pulcra exactitud. Como si se tratase de un ejercicio de vaciamiento interior», citando las palabras de la crítica y comisaria Alicia Murría. Un vocabulario de elegantes formas geométricas y figuras estilizadas que remite al lenguaje de la ilustración y al imaginario de las novelas gráficas.

Sin título (2001) es un dibujo realizado en tinta sobre papel que contiene muchos de los elementos que caracterizan la producción de la autora: juegos de líneas y siluetas, relaciones entre figura y fondo y la combinación de negativo-positivo en la ordenación de sus formas.

Sandra Rein ha trabajado durante más de dos décadas con la Galería Egam (Madrid), con la que ha asistido a la Feria Arco en numerosas ocasiones. Entre sus muestras recientes se encuentra «Ensayo general» (2015), realizada en el antiguo estudio de Lucio Muñoz en Madrid, y la exposición organizada con motivo del Centenario de la Residencia de Estudiantes en el año 2010 en Madrid.

BIBL.: Alicia Murría, *Ensayo general. Montserrat Gómez Osuna, Angela Nordenstedt y Sandra Rein*. Madrid: Estudio Lucio Muñoz, 2015; Óscar Alonso Molina, *Galería Egam. 1969-2004, 35 años*. Madrid: Galería Egam, 2004.

B. H.

Sin título

2001

Tinta y carboncillo sobre papel, 172 x 115 cm

Cat. D_296

Fdo.: «A. R.» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2004

CAIO REISEWITZ

(São Paulo, Brasil, 1967)

ESTAS DOS obras del artista Caio Reisewitz forman parte de su habitual discurso social y ecológicamente comprometido. En él, Reisewitz usa la fotografía para criticar las políticas económicas y de construcción urbana que se desarrollan en detrimento del entorno natural y salvaje brasileño. *Palmengarten III* (jardín de palmeras en alemán) muestra distintas y frondosas plantas de exterior y palmeras que podrían encontrarse en Brasil. Estas parecen sitiadas por un suelo, paredes y techo construidos por el hombre.

Por otro lado, *Mamanguá* muestra una costa virgen en la que el bosque se funde armoniosamente con el agua. Este paisaje está relacionado con el Saco do Mamanguá (o bolsa de Mananguá), un lugar de hermosa y rica naturaleza perteneciente al estado de Río de Janeiro que aún permanece bastante primitivo. Se trata de un paisaje que representa la resistencia de la naturaleza ante el continuo asedio humano.

Tanto la imagen de lo que parece un invernadero alemán como aquella que muestra la naturaleza salvaje brasileña suponen dos estrategias para documentar la acción del hombre sobre el paisaje natural: lo idílico pasa a estar amenazado.

I. T.

Palmengarten III

2007

Copia cromógena
sobre papel,
227 x 180 cm

Edición 1/5

Cat. F_122

Adquirida en 2008

EXP.: «Caio Reisewitz. Maracutaia», Fundación Rosón Arte Contemporáneo (Pontevedra, 2009) y Fundación Pedro Barrié de la Maza (Vigo, 2009).

BIBL.: David Barro, *Caio Reisewitz. Maracutaia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2009.

Mamanguá

2007

Copia cromógena
sobre papel,
227 x 180 cm

Edición 4/5

Cat. F_126

Adquirida en 2010

EXP.: «Caio Reisewitz. Maracutaia», Fundación Rosón Arte Contemporáneo (Pontevedra, 2009) y Fundación Pedro Barrié de la Maza (Vigo, 2009).

BIBL.: David Barro, *Caio Reisewitz. Maracutaia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2009.

EDUARD RESBIER

(Barcelona, 1968)

ER 311292

1992

Técnica mixta sobre tela, 180 x 200 cm

Cat. P_546

Fdo.: «5625 // Lona // 14,5/14/210 // N`113945// Mls. 66,5» (borde inferior izquierdo, anverso); «EDUARD RESBIER / 311292 / OLEO Y BARNIZ S // TELA // 1992» [Parte superior, reverso]

Adquirida en 1993

CON UN conocimiento exhaustivo de las técnicas del dibujo y la pintura, Eduard Resbier proyecta, desde sus primeras exposiciones individuales en los años noventa, un imaginario en el que tienen cabida paisajes y escenas que colocan al observador en un tiempo ambiguo, indeterminado. Las formas borrosas y los contornos desdibujados, los colores saturados, los juegos de luces y las distorsiones que afectan a la percepción de la imagen son elementos que describen con precisión la producción del autor.

Resbier construye una constelación de registros visuales que sirven para analizar la realidad circundante, en obras con una resolución técnica que remite al boceto, al estudio inacabado y al trabajo en proceso. La quietud y el tratamiento de estas imágenes las sitúa en un territorio cercano a las descripciones de lo sublime histórico. En muchos sentidos, el trabajo de Resbier explora la realidad como si se tratase de la consecuencia de un viaje científico llevado a cabo no solo para estudiar lugares inexplorados y especies naturales —como hicieran los naturalistas del siglo XIX—, sino también para cuestionar la objetividad de la imagen. El artista procede de este modo en la serie de dibujos *Naturaleza-Estructura* (1993), elaborados mayoritariamente con tinta y *gouache* sobre papel. Los motivos principales de este grupo de obras son cielos y formaciones nubosas, superficies que parecen estar cubiertas de arena y primeros planos del mar, todos ellos lugares en los que no existe un punto de referencia único o determinado.

Desde el año 2008 Eduard Resbier expone regularmente con la Galería Trama de Barcelona. También ha presentado sus trabajos de manera individual en espacios como la Midnight Sun Gallery (Morges, Suiza, 2013); la Galerie Fabrice Galvani (Toulouse, Francia, 2011); el Centro de Arte Caja Burgos (Burgos, 2010); y el Espacio ET (Barcelona, 2009).

B. H.

Naturaleza-Estructura

1993

1.

Carboncillo sobre papel con aplicación localizada de barniz, 35,5 x 50 cm

Cat. D_219

Fdo.: «E. R» y «eduard // 1993 // RESBIER» (sello)
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Sello [Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 2004

2.

Tinta, carboncillo y lápiz sobre papel, 35,7 x 49 cm

Cat. D_220

Fdo.: «E. R» y «eduard // 1993 // RESBIER» (sello)
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 2004

3.

Carboncillo, tinta y conté blanco sobre papel, 35 x 49,5 cm

Cat. D_221

Fdo.: «E. R» y «eduard // 1993 // RESBIER» (sello)
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 2004

4.

Tinta y *gouache* sobre papel, 21 x 29,5 cm

Cat. D_226

Fdo.: «E. R.» y «121094»
[Ángulo superior izquierdo, anverso]

Adquirida en 2004

5.

Tinta y *gouache* sobre papel, 21 x 29,5 cm

Cat. D_227

Fdo.: «E. R.»
[Lateral izquierdo, anverso]; «081194»
[Ángulo superior izquierdo, anverso]

Adquirida en 2004

6.

Tinta y *gouache* sobre papel, 21 x 29,5 cm

Cat. D_228

Fdo.: «301094 // E. R.»
[Ángulo superior izquierdo, anverso]

Adquirida en 2004

7.

Tinta y *gouache* sobre papel, 21 x 29,5 cm

Cat. D_230

Fdo.: «E. R.»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1995

8.

1993

Tinta y *gouache* sobre papel, 21 x 29,5 cm

Cat. D_231

Fdo.: «E. R.» y «031094»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1995

9.

1993

Tinta y *gouache* sobre papel, 21 x 29,5 cm

Cat. D_232

Fdo.: «E. R.» y «021194111»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1995

10.

Tinta y *gouache* sobre papel, 21 x 29,5 cm

Cat. D_233

Fdo.: «E. R.» y «311094»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1995

11.

Tinta y *gouache* sobre papel, 21 x 29,5 cm

Cat. D_234

Fdo.: «E. R.» y «eduard // 1993 // RESBIER» (sello)
[Ángulo superior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1995

12.

Tinta y *gouache* sobre papel, 21 x 29,5 cm

Cat. D_235

Fdo.: «E. R.» y «021194»
[Ángulo superior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1995

13.

Tinta y *gouache* sobre papel, 21 x 29,5 cm

Cat. D_236

Fdo.: «E. R.» y "011094"
[Ángulo superior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1995

14.

Tinta y *gouache* sobre papel, 21 x 29,5 cm

Cat. D_237

Fdo.: «E. R.» y «200994»
[Ángulo superior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1995

15.

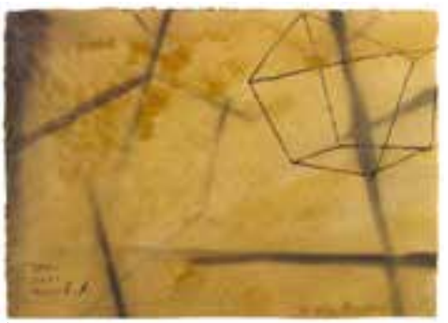
Tinta y *gouache* sobre papel, 21 x 29,5 cm

Cat. D_229

Fdo.: «E. R»
[Ángulo superior derecho, anverso]

Adquirida en 1995

BIBL.: Carlos Jiménez y Jesús París, *Eduard Resbier. Estancia en el desierto*. Burgos: Caja de Burgos, 2010; Eduard Resbier, *Psyché*. Barcelona: Galería Trama, 2008; *Eduard Resbier*. Palma: Gianni Giacobbi, Arte Contemporáneo, 1998.


1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

GABINO REY

(Marín, Pontevedra, 1928 - Barcelona, 2006)

PAISAJE de la campiña gerundense con una masía rodeada por tierras de labor y árboles como telón de fondo. Es una obra bastante fresca y suelta de pincel y de color, en la que predominan los verdes y ocres rojizos característicos de esta fértil región.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

Camp Puig

1974

Óleo sobre lienzo,
65,3 x 92 cm

Cat. P_91

Fdo.: «Gabino» [Ángulo inferior izquierdo, anverso]; «Can Puig» [anagrama ilegible] // Verano del 74 // San Llorens de Llagostera» [Reverso]

Adquirida en 1975

JORGE RIBALTA

(Barcelona, 1963)

1. Sin título 549-2

1998-1999

Gelatina de plata
sobre papel baritado,
21,4 x 26,4 cm

Edición 1/5

Cat. F_83

Fdo.: «549-2 // 1/5 // JORGE RIBALTA // 1998-1999» [Reverso]

Adquirida en 2004

2. Sin título 549-3

1998-1999

Gelatina de plata
sobre papel baritado,
21,4 x 26,4 cm

Edición 1/5

Cat. F_84

Fdo.: «#549-3 // 1/5 // JORGE RIBALTA // 1998-1999» [Reverso]

Adquirida en 2004

3. Sin título 549-4

1998-1999

Gelatina de plata
sobre papel baritado,
21,4 x 26,4 cm

Edición 1/5

Cat. F_86

Fdo.: «#549-4 // 1/5 // JORGE RIBALTA //1998-1999» [Reverso]

Adquirida en 2004

4. Sin título 550-2

1998-1999

Gelatina de plata
sobre papel baritado,
21,4 x 26,4 cm

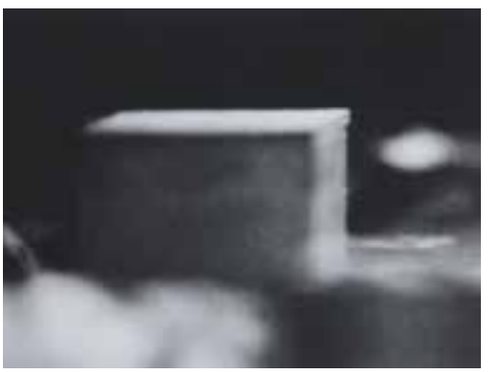
Edición 1/5

Cat. F_85

Fdo.: «550-2 // 1/5 // JORGE RIBALTA // 1998-1999» [Reverso]

Adquirida en 2004

1



2

3

4

LA COLECCIÓN Banco de España tiene entre sus fondos un conjunto de obras representativas de Jorge Ribalta que abarcan dos décadas de su trayectoria, desde 1998 hasta 2018. Su producción artística se inscribe en la tradición del documental, que interpreta de un modo crítico. Ribalta busca reinventar la idea documental moderna y devolver al realismo fotográfico la densidad histórica y la dimensión política, pública, lejos de cualquier esencialismo y nostalgia.

La obra de Ribalta participa de una serie de constantes que otorga a sus piezas una gran coherencia: habitualmente son imágenes de pequeño formato y emplea técnicas fotográficas tradicionales en blanco y negro para su producción y reproducción —uso de negativo y positivado fotoquímico que realiza él mismo—, aspectos nada menores de su trabajo, ya que remiten a la historia de la fotografía y al momento del nacimiento del discurso documental en la década de 1920. La condición serial es otro aspecto programático del trabajo de Ribalta, basado en la idea de que el significado fotográfico se precipita por las relaciones entre imágenes y textos, que emplea frecuentemente. Sus conjuntos de imágenes ocupan el espacio como como un entorno total, inmersivo, lo cual implica una crítica a la forma *tableau* como condición hegemónica de producción de espacio público para la fotografía, y es también una defensa de los usos populares, premodernos y no artísticos de la fotografía.

Ribalta, como él mismo declara, ha desarrollado su trabajo a lo largo de la última década en torno a un doble compromiso crítico: «Por un lado, con la idea documental, su historia y su actualidad; por otro lado, con la idea de monumento, en particular con la producción histórica de un discurso sobre la identidad nacional a través del patrimonio cultural y los monumentos históricos. En la filosofía de la historia, documento y monumento son conceptos indisociables». Y es precisamente este compromiso el que vertebra las series fotográficas que pertenecen a la Colección Banco de España.

Y. R.

Petit Grand Tour

2007-2008

Gelatina de plata
sobre papel baritado,
medidas variables

51 fotografías montadas
en paspartú de
20 x 25 cm c/u (x 51) serigrafiado

Edición 1/5

Cat. F_132

Fdo.: Etiqueta «Jorge Ribalta //
Petit grand tour // 2007-2008 //
// ed.1/5» [Reverso]

Observaciones: de las 51 fotografías
se han reproducido 8.

EXP.: «Monumentmaschine»,
Württembergischer Kunstverein
(Stuttgart, Alemania, 2016).

PETIT GRAND Tour (2007-2008) constituye el primer proyecto de Jorge Ribalta en el que aborda la dialéctica en torno al documento/monumento y su conexión con la producción histórica de un discurso sobre la identidad nacional implícito en el patrimonio cultural y monumental. En este caso, el conjunto histórico-arqueológico de Tarragona, una ciudad de origen romano situada a cien kilómetros al sur de Barcelona, constituye el campo de estudio. La serie, cuyo título responde a la idea del viaje ilustrado, del *Grand Tour* que realizaban los intelectuales europeos en el siglo XIX para conocer la Antigüedad clásica, recoge diversos escenarios: turistas circulando por la ciudad, imágenes de vestigios romanos, obras de restauración, elementos del museo arqueológico o una dramatización de época, que escenifica en clave paródica los viajes a Roma, Pompeya y Oriente Medio de los primeros modernos, como Goethe, Stendhal o Flaubert.

Para Ribalta, *Petit Grand Tour* «quiere mostrar cómo se produce —y reproduce— la imagen de la ciudad. Se trata también de hacer visible lo invisible, es decir, el trabajo de los arqueólogos, de los obreros o de los figurantes disfrazados de romanos que entretienen a los turistas. La ruina romana es un escenario habitado por el trabajo anónimo de la gente; no es invisible porque esté oculto, es invisible porque no es una cosa ni un monumento, sino todo lo contrario: es movimiento, actividad, vida. Y es también invisible simbólicamente, porque el trabajo representa lo ausente de cualquier imagen oficial y de la publicidad institucional de una ciudad». Esta serie sobre Tarragona, sobre la ciudad histórica como mercancía cultural, sintomática del papel de las ciudades monumentales en la transformación de la economía urbana, fue decisiva para el artista porque marca el inicio de su trabajo sobre el campo cultural, que ha desarrollado en obras posteriores como *Carnac* (2008), *Scrambling* (2011), *Imperio (o K. D)* (2013-2014) o, más recientemente, *Restauración* (2017-2018). En *Petit Gran Tour* Ribalta empezaba a desarrollar un método de observación fotográfica sobre los mecanismos de la reproducción cultural, la confluencia de historia, economía, política y cultura que subyace en la producción artística de sus últimos diez años y que configura la fotografía documental como un instrumento para el análisis institucional.

Y. R.

Lares familiares (reconstrucción),
Proyecto Phoenix, Riera de Gaià,
6 de octubre de 2007

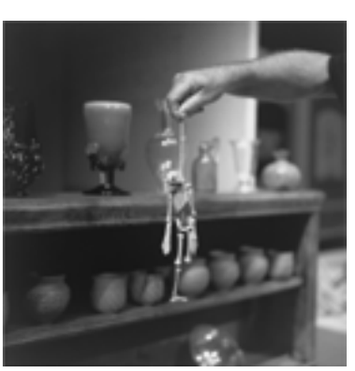
Pinzas quirúrgicas (reconstrucción),
Proyecto Phoenix, Riera de Gaià,
6 de octubre de 2007

Retrato de un desconocido,
período republicano tardío,
mediados del siglo I d. C.,
número de registro del MNAT 45640,
Museo Nacional Arqueológico
de Tarragona (MNAT),
2 de octubre de 2007

Anfiteatro romano, Tarragona,
16 de septiembre de 2007

Calle Enrajolat, Tarragona,
16 de septiembre de 2007

Retrato de un hombre anciano,
período republicano tardío,
segunda mitad del siglo I d. C.,
número de registro del MNAT 467,
Museo Nacional Arqueológico
de Tarragona (MNAT),
29 de agosto de 2007



Carpe Diem, Convivium (banquete)
Asociación Proyecto Phoenix,
CaixaForum, Barcelona,
29 de septiembre de 2007

Peñasco, paseo marítimo Rafael de Casanova
Tarragona,
16 de septiembre de 2007

Carnac, 1 de agosto, 2008. Lección de historia

2008

Gelatina de plata
sobre papel baritado,
20 x 25 cm c/u (x 15)

Edición 1/5

Cat. F_166

Fdo.: Etiqueta «Jorge Ribalta // Carnac // 1.8.08 // 2008 // # // ed.1/5» [Reverso]

Adquirida en 2014

Observaciones: las obras están numeradas.

EXP.: «Monumentmaschine», Württembergischer Kunstverein (Stuttgart, Alemania, 2016).

ESTA OBRA se organiza, según la describe el artista, a partir del seguimiento de una visita guiada —una «lección de historia»— a los alineamientos de Le Ménec, uno de los campos megalíticos de Carnac. El recorrido continúa por los alineamientos de Kermario hasta Kerlescan, pasando por el gran menhir de Le Manio, en medio de un bosque con una granja de caballos.

El paraje megalítico de Carnac, que data de entre 5 000 y 3 000 años a. C., es uno de los más grandes y mejor conservados en la Bretaña francesa, tiene una gran densidad de monumentos neolíticos y es parte de una región megalítica más amplia que llega a las islas británicas. Esta extensión de los restos monumentales neolíticos sugiere que se trataba de una misma zona de influencia e intercambio. El significado de los alineamientos y los círculos de piedras prehistóricos permanece abierto a diversas interpretaciones, aunque predomina la idea de que estaban destinados a un uso astronómico y ritual. La presencia enigmática de las piedras alineadas en el campo aparece como una partitura musical ofrecida desde el pasado remoto para sus futuras exégesis.

Para el artista, esta sucesión de interpretaciones es lo que llamamos historia: «En 1903, Aloïs Riegl establecía que el valor de los monumentos reside en el hecho de que son la cristalización o fosilización de la voluntad artística (*kunstwollen*) de su tiempo, y en que la experiencia estética tiene una raíz de memoria histórica: nace de la observación de las piedras moldeadas por la mano humana pero deformadas por el tiempo cronológico y atmosférico. El monumento es, de hecho, un documento. Esta dialéctica entre monumento y documento forma parte de la moderna filosofía de la historia. El ángel de la historia de mirada retrospectiva arrastrado imparablemente por el huracán del progreso contempla un amontonamiento creciente de ruinas. Podemos presumir que en los estratos inferiores de ese amontonamiento lo que encontraríamos es algo parecido a Carnac».

Carnac, 1 de agosto, 2008. Lección de historia (2008) lanza un claro guiño a uno de los grandes referentes de la fotografía documental: el fotógrafo y escritor Alan Sekula y, más en concreto, su obra *Geography Lesson*, en la que desarrolla una secuencia narrativa a partir de 75 imágenes que especula sobre las relaciones del paisaje canadiense con las dinámicas del capitalismo financiero.

Y. R.

Restauración

2017-2018

Copias al gelatino-bromuro de plata,

35,3 x 27,7 cm c/u (x 96)

Edición 1/5

Cat. F_205

Observaciones: obra compuesta por 96 fotografías organizadas en seis grupos de 16 fotografías cada uno.

Encargo al autor en 2016

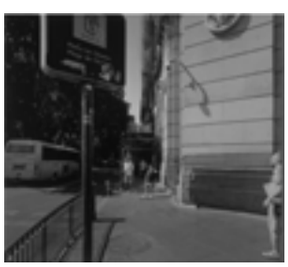
LA SERIE *Restauración* (2017-2018) es fruto del encargo que el Banco de España hace al artista para documentar las obras de restauración y limpieza de su fachada entre 2017 y 2018. En octubre del año 2015 se produjo un desprendimiento de un canecillo de la cornisa del edificio del Banco de España sobre la calle Alcalá, tras el cual se instaló un andamio en todo el perímetro de la fachada exterior —calle Alcalá, paseo del Prado y calle Madrazo—, y una red en las cornisas altas para garantizar la seguridad y para proceder al estudio técnico de la piedra de la fachada. El estudio detectó fisuras y síntomas de inicio de fractura de otros canecillos de mármol en la cara inferior de la cornisa de la calle Alcalá.

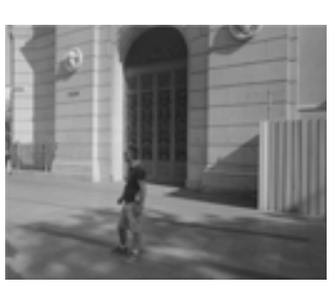
El conjunto final se compone de 96 fotografías, organizadas en seis grupos de 16 imágenes cada uno. El primero está constituido por fotografías de la calle, de las fachadas del Banco que dan al paseo del Prado y a la calle de Alcalá ocultas por andamios y vallas, con imágenes de transeúntes y algunos retratos de agentes de seguridad. El segundo grupo está formado por imágenes de la parte alta del andamio en la zona de la cornisa, incluyendo la característica esfera dorada y el reloj que corona el chaflán de Alcalá y Prado. El tercero son detalles de la piedra de la cornisa durante los trabajos. Las tomas son muy próximas (microcósmicas) y dan cuenta de la fragilidad del material. El cuarto grupo se compone de imágenes de las actividades de los trabajadores en el andamio, particularmente del refuerzo de la cornisa, la restauración y el desmontaje del andamio. El quinto incluye imágenes de las esculturas de figuras mitológicas de la fachada, antes y después de su limpieza. El sexto y último grupo se centra en el interior del Banco. El andamio es visible tras las ventanas. Algunos empleados de Conservaduría y del Archivo Histórico aparecen en ciertas imágenes. La última foto ha sido realizada en el subsuelo del Banco, en la Cámara del Oro, y muestra una moneda de ocho reales de plata con la efigie de Carlos III (1788).

Las fotografías realizadas abren una dimensión meditativa sobre la institución del Banco y su historia. El andamio y los elementos de refuerzo estructural son para el artista «una prótesis en el edificio que palian un estado de debilidad o convalecencia». Pero también, al constatar que el edificio del Banco data de la década de 1880, el artista —que entiende el dispositivo fotográfico como una máquina histórica o, valga la pirueta semántica, una «máquina del tiempo»— no puede sino relacionarlo con la historia de la fotografía —el inicio de la era Kodak, fundada en 1888— y con el período histórico de la Restauración borbónica en España (1874-1931). Así, el edificio del Banco se le aparece como un documento/monumento de la Restauración y la idea de «restauración» adquiere, pues, «un doble sentido».

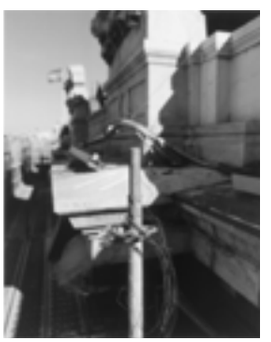
El otro subtexto que encontramos en esta serie es la relación o equivalencia de la fotografía y el dinero. Como ha destacado el artista, «en torno a 1850, Oliver Wendell Holmes estableció una analogía impagable y visionaria entre los archivos fotográficos y el dinero. Con la existencia y proliferación de archivos fotográficos se abría la posibilidad de un sistema universal de intercambio de imágenes que equiparaba las fotografías con los billetes de banco. En un giro inesperado de la idea que marca la aparición de la fotografía, introducida por Fox Talbot veinte años antes (*Photogenic Drawing*, 1839), de que con la fotografía la naturaleza se representa a sí misma, Wendell Holmes aporta una nueva dimensión a esa misma idea: la fotografía como un gran «Banco de la Naturaleza» (*The Stereoscope and the Stereograph*, 1859). Si la fotografía es un instrumento de cosificación, el archivo fotográfico es por tanto un banco (¿acaso no estamos, por otro lado, ante una formulación *avant la lettre* del «capitalismo mundial integrado» de Guattari?). La reformulación que hace Wendell Holmes de Fox Talbot se puede sintetizar así: «con la fotografía, el capitalismo se representa a sí mismo».

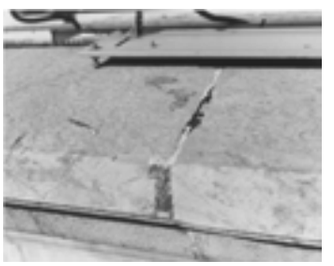
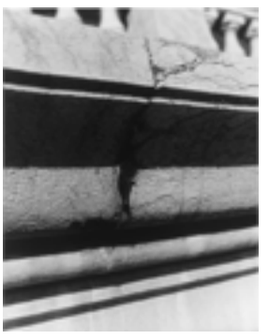
Y. R.

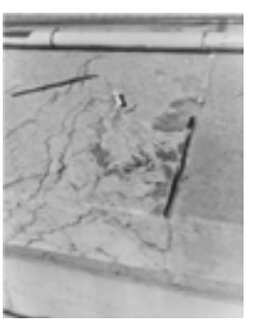


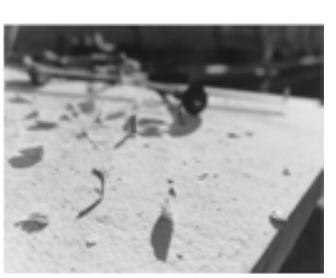


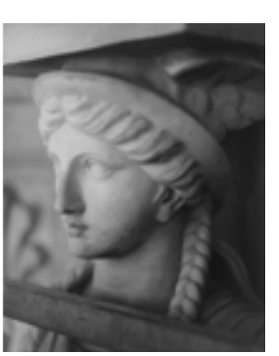
ESPAÑA

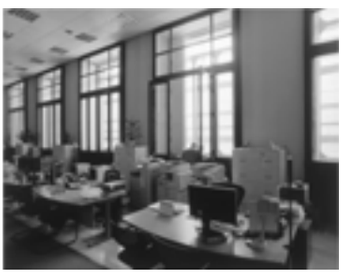
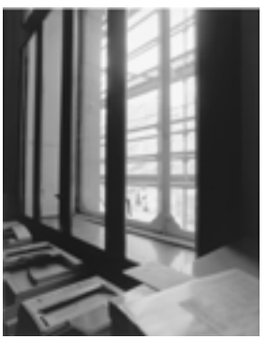
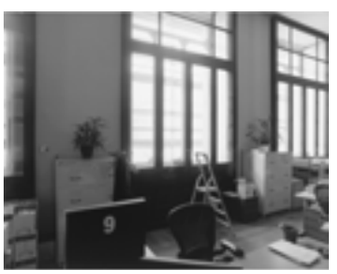
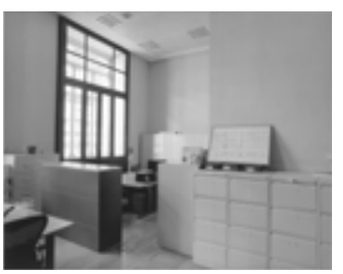
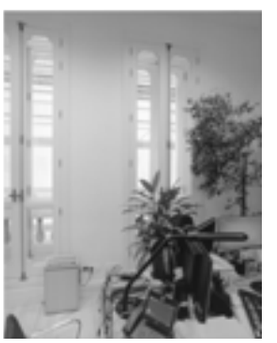


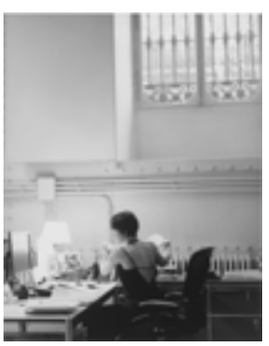
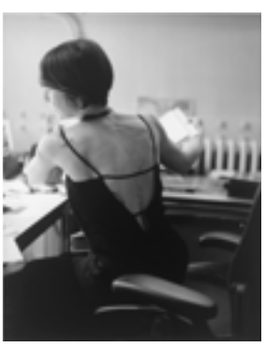
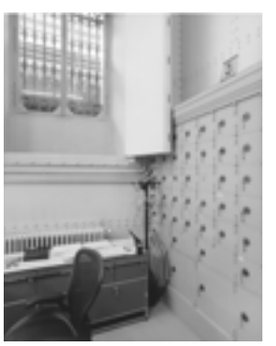



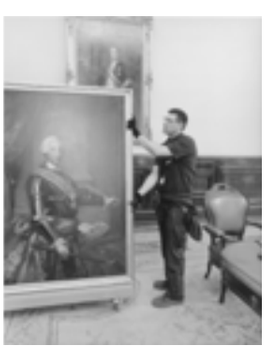








JAVIER RIERA

(Avilés, 1964)

EN *YEMAYÁ* (1993), una gran mancha gris oscura invade el centro del cuadro creando, a la vez, un gran vacío. Por aquel momento, Javier Riera estaba volcado en la pintura china taoísta, que utilizaba el vacío como elemento activo en la composición, y la tinta sobre papel con ese carácter frágil y orgánico. La obra transmite esa ligereza, en un equilibrio palpable entre lienzo y óleo. Para ello, el artista imprima muy suavemente las telas, que se mantenían muy porosas y permeables, produciendo efectos parecidos a los del papel, y diluye el óleo hasta dejarlo con una consistencia parecida a la tinta. El tipo de gesto de la brocha en la parte inferior del cuadro está ejecutado rápidamente, y el artista lo lleva a cabo tras largas horas de contemplación. El efecto de estratificación proviene del uso del agua con un medio aceitoso como el óleo, creando el efecto de líneas similares a un dibujo. El gris de la zona central procede de las cenizas de cuadros que había quemado previamente, por lo que hay toda una alquimia que intenta relacionar transparencia y oscuridad.

Según opinión del artista, «el cuadro es un paisaje que está sucediendo ante el espectador y tiene que ver con esas cosas que se dibujan de modo preciso justo antes de desaparecer y que solo pueden verse cuando la atención consigue estar en el presente». Pese al control del gesto, todo parece dejarse a los caprichos del azar. Da la sensación de que la superficie del lienzo ha acabado por absorber todos los elementos constitutivos del cuadro. La imagen que entonces era una mancha parece condensarlo todo y flota con intensidad en el fondo de la obra. Es palpable la sensualidad de su pintura y su condición orgánica. También se observa una línea frente a lo atmosférico, que remite a cierta idea de verdad ante la emoción. Seduce este cuadro por su liviandad, por su respiración ligera y por su luminosidad.

Esta temprana obra de Riera es el inicio de un largo camino que lo lleva a explorar las posibilidades del arte como forma de acercamiento al entorno natural, pasando de las poéticas de lo sublime a un interés creciente por las geometrías que organizan el orden interno de la naturaleza, lo que lo empujará a dar el paso a la intervención en el propio paisaje, sobre el que proyecta luz y geometría para luego fotografiarlo, situándose de este modo en un entorno próximo a las propuestas del *land art*, cuyas intervenciones precisaban de la fotografía para ser apreciadas. Las fotografías de Javier Riera están claramente vinculadas a su obra pictórica anterior: en ellas, la luz actúa como materia sutil y efímera, dibujando geometría sobre la vegetación o las montañas para configurar unos paisajes que parecen abrirse hacia una dimensión nueva y esencial. Al igual que en este cuadro primero, la atención se dirige al suceso presente y a la búsqueda de resonancias entre elementos opuestos. Una obra sensitiva y de gran fuerza poética, con un juego de luces y sombras que genera un dinamismo sutil. Esta doble referencia, la del paisaje y la más abstracta derivada de la geometría, atiende al interés por ubicar en el mundo al ser humano y sus conexiones con lo natural y lo sobrenatural.

EXP.: «Javier Riera», Galería Bárcena y Cía (Madrid, 1993).

B. E.

Yemayá

1993

Óleo sobre lienzo,
200 x 250,5 cm

Cat. P_555

Fdo.: «Javier Riera»
[Ángulo superior derecho,
reverso]

Adquirida en 1993

Sin título

1994

Óleo sobre papel,
100 x 70 cm

Cat. D_182

Fdo.: «Javier Riera»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1994

Sin título

1994

Óleo y bolígrafo
sobre cartulina,
105 x 75 cm

Cat. D_183

Adquirida en 1994

MIGUEL RIO BRANCO

(Las Palmas de Gran Canaria, 1946)

EN LA pieza *Medusa* (1997) encontramos muchas de las señas de identidad de Rio Branco. La presentación de la obra, en forma de tríptico, reafirma el gusto del fotógrafo por la horizontalidad —presente en otras obras, como las de la exposición «Entre los ojos»—, destacando el marcado carácter narrativo y secuencial en su obra. Como él mismo ha afirmado en ocasiones, su obra se basa en la «construcción y complementariedad de las imágenes, mientras cada una de ellas conserva su fuerza». Aunque la observación de *Medusa* conduce a la ilusión de una transición temporal, cada una de las imágenes de la propuesta por separado actúa como fuerza centrífuga en el espectador, seduciéndolo ante la convocatoria fantasmagórica y casi hipnótica de la imagen de las medusas que nadan en la oscuridad. El uso de colores contrastados y saturados y la captación expresiva del movimiento refuerzan esta capacidad cautivadora de la obra de Rio Branco, en la que la aleatoriedad aparente de sus imágenes encierra una potencia poética rastreable en el grueso de su producción artística. Rio Branco siempre ha expresado su deseo de que la fotografía que realiza conmueva, haga sentir, antes que ser mera transmisora testimonial de la realidad. Para Rio Branco, el arte es «algo visual y musical», de modo que la yuxtaposición de sus imágenes da como resultado ideas inesperadas y asociaciones desasosegantes, más propias de la acción poética descarnada.

I. T.

Medusa

1997

Copia digital,
120 x 360 cm (tríptico)

Edición 1/3

Cat. F_61

Adquirida en 2002

JOAQUÍN RISUEÑO

(Madrid, 1957)

Sin título

1987

Óleo sobre lienzo,
100 x 81 cm

Cat. P_656

Fdo.: «Risueño 87»
[Reverso]

Adquirida en 2002

Campos quemados

1987

Óleo sobre lienzo,
100 x 81,7 cm

Cat. P_657

Fdo.: «Risueño 87»
[Reverso]

Adquirida en 2002

JOAQUÍN Risueño cultivó desde el inicio de su trayectoria artística el género del paisaje. Se trata de un pintor cuyo dominio de la perspectiva, de la luz y del color, que obtiene de la combinación entre temple con el óleo, dota a su obra de una profundidad acorde con la rotundidad del sentimiento que despierta.

F. M.

MANUEL RIVERA

(Granada, 1927 - Madrid, 1995)

DURANTE la segunda mitad de los años cincuenta, Manuel Rivera encontró su personal forma de expresión en un lenguaje basado en la yuxtaposición de telas metálicas que transforma su producción en una insólita combinación de pintura y volumen escultórico con apariencia de objeto encontrado, en la cual el lienzo ha quedado abandonado en favor de preocupaciones espaciales relacionadas con el movimiento y la percepción óptica. Esto supone un salto esencial en un artista dedicado hasta entonces a la pintura decorativa, con frecuencia de naturaleza religiosa, cuya obra adquiere un nuevo carácter entre lo dramático y lo meditativo.

Desde 1962, la noción del espejo aparece de manera constante y obsesiva en Rivera, quien, sin incorporar literalmente este elemento reflectante, lo incorpora como referencia explícita en decenas de títulos en los que el reflejo parece personalizarse como dedicatoria, como es el caso de *Espejo para Roxanne* (1964) o *Espejo para André Breton* (1966), o bien a modo de sugerencia poética de un uso imaginado, como en *Espejo para una tarde de lluvia* (1965), *Espejo para los ojos de un tigre* (1964) o *Espejo para la flor de un plátano* (1967, Colección Banco de España). En otros casos, el elemento especular se acompaña de un adjetivo, como es el caso de *Espejo alucinado* (1971), también de la Colección Banco de España, que adelanta otras formas de espejo atormentado, literalmente «roto», en obras posteriores. Ambas piezas presentan las peculiares irisaciones producidas por la superposición de telas metálicas, pero mientras *Espejo para la flor de un plátano* mantiene una contención autorreferencial, *Espejo alucinado* parece deshacerse a modo de goteo en su zona inferior, en una sugerencia de metal derretido o rendido ante la gravedad que aporta a la composición un mayor dramatismo.

En la recurrencia al azogue y sus misterios inherentes, que acaba configurando una peculiar «galería de espejos», se puede trazar la influencia de los trampantojos, juegos especulares y escenografías propias del Barroco andaluz, que también generaban movimientos ilusorios, confusas transparencias y dinámicas ópticas similares a las que suscitan las obras de Rivera, asociables asimismo al influjo de la tradición de la celosía y los reflejos que genera la presencia del agua en la arquitectura hispanomusulmana de Granada, su ciudad natal. Esto ocurre de manera especial a partir de la década de 1960, cuando ancla la trama metálica del cuadro a un panel de madera disfrazada con nebulosas de pintura al óleo deudoras de la herencia del *color field painting*. Con ello, crea aguas ilusorias, muarés de ondulación muy leve, un recurso que le permite además incorporar el color, que había quedado excluido de sus primeras experimentaciones con la malla metálica.

C. M.

Espejo para la flor de un plátano

1967

Pintura y malla metálica sobre tabla,
130 x 89 x 12 cm

Cat. P_396

Fdo.: «M. Rivera» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «MANUEL RIVERA // ESPEJO PARA LA FLOR DE UN PLÁTANO // 1967»; «M. Rivera» y «BASE [flecha]» [Reverso]

Adquirida en 1988

EXP.: «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991); «Manuel Rivera», Museo Reina Sofía (Madrid, 1997), Casa del Águila y de la Parra (Santillana del Mar, Cantabria, 1997) y Palacio de los Condes de Gabia (Granada, 1997); «Manuel Rivera. Exposición antológica», Convento de Santa Inés (Sevilla, 1998-1999) y Museo de la Pasión (Valladolid, 1999); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990; VV. AA., *Manuel Rivera*. Madrid y Granada: MNCARS y Diputación de Granada, 1997; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

Espejo alucinado

1971

Técnica mixta (tela metálica, alambre y metal) y óleo sobre madera, 161,5 x 113,5 x 13 cm

Cat. P_427

Fdo.: «M. Rivera» [Zona inferior, anverso]; «MANUEL RIVERA. "ESPEJO ALUCINADO"-1971 - M. Rivera»; «BASE [flecha]» [Reverso]

Sello tampón con la inscripción «Udstillet I Kunstforeningen // København 1973. // Kat.Nr 24»

Adquirida en 1989

EXP.: «Nutiding Spansk Kunst», Kunstforeningen (Copenhague, 1973); «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991).

BIBL.: Edmund Peel & Asociados, *Pintura y escultura moderna y contemporánea* (catálogo de la subasta). Madrid: Sotheby's, 1989; VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990.

JUAN CARLOS ROBLES

(Sevilla, 1962)

JUAN Carlos Robles lleva a cabo la pieza *Berlín.net* en 1999 en la capital alemana, en un momento fundamental en su trayectoria, en el que el artista andaluz transita de la producción de esculturas posminimalistas al vídeo y a la fotografía.

Berlín.net reúne 15 fotografías de porteros automáticos en un primerísimo primer plano montadas en un bloque de 5 x 3 piezas. Este trabajo, para el que el artista se dejaba llevar sin rumbo por las calles de la ciudad, analiza el fenómeno de la globalización. Pone en evidencia cómo en una ciudad tan cosmopolita como Berlín conviven en un mismo edificio judíos, alemanes, turcos, británicos, italianos, etcétera. Sin embargo, este posible encuentro intercultural no es más que un espejismo, ya que cada individuo, cada familia, se ocultaba tras un timbre. Como un anticipo a la virtualización de las relaciones que ya se percibían con el incremento del uso de internet y la aparición de las redes sociales, la obra pone sobre la mesa cómo la tecnología compartimenta, aísla (tecnología que debe leerse como una metáfora del no lugar); cómo en las grandes urbes se genera esta conexión en red a través de la cual las personas viven paradójicamente todas juntas, pero todas separadas.

I. T.

Berlin.net

1999

Copia digital en color laminada sobre metacrilato y fórex con bastidor de aluminio, 300 x 125 cm (políptico)

Edición 1/3

Cat. F_32

Adquirida en 2001

Observaciones: existe una segunda versión de esta pieza titulada *Berlin.net 2*.

EXP.: «Viaje a la luz», Galería Oliva Arauna (Madrid, 2000).

ANTONIO ROJAS

(Tarifa, Cádiz, 1962)

Deep Shadow

1990

Óleo sobre lienzo,
200 x 130 cm

Cat. P_518

Fdo.: «A. Rojas 1990 Deep Shadow,
130 x 200 cm. Óleo/lienzo» [Reverso]

Etiqueta de Galerie Artcurial

Adquirida en 1992

CALIFICADA como rítmica, casi musical y a medio camino entre la figuración y la abstracción entendida como representación ficticia de la realidad, la obra del artista autodidacta Antonio Rojas se caracteriza por su insistencia en querer plasmar, desde su estudio de Madrid, los recuerdos de la luz y el mar de su infancia vivida en Tarifa, intentando traspasar el límite del lienzo y, por ende, lo que representa. A partir de una técnica que le permite mostrar el concepto sin entorpecer el mensaje, buena parte de sus pinturas se vinculan estilísticamente a la neofiguración pictórica de los años ochenta. Construye, en el reflejo del mar del Estrecho al que siempre acude desde una memoria lírica, una suerte de lenguaje metafísico caracterizado por el misterio que despierta en el espectador.

Aplicado durante varios años en la producción de cuadros tridimensionales de perspectiva reversible y un efecto óptico tan atractivo como susceptible de inducir a cuestionar la realidad, Rojas pinta para sí mismo con el fin de encontrar el reflejo de su espíritu y sorprender al espectador con el engaño de las percepciones. Partiendo de la base de que, para él, la pintura es un engaño, su obra vendría a ser como una poesía visual en busca de la autonomía de una pintura visceral y contradictoria. En ningún caso expresionista.

Pintado probablemente durante su etapa en los Delfina Studios de Londres donde, a principios de la década de 1990, trabajó relajadamente y de forma reflexiva en la creación de una obra basada en la convivencia entre luz y sombra, la luminosidad fronteriza de los colores, las irisaciones y el protagonismo de los virados entre un color y otro, *Deep Shadow* (1990) es un claro ejemplo del papel estructural que juegan en su obra tanto el mar —como elemento informe y siempre en movimiento— como la geometría en cuanto acotación de lo informe y transmisora de cuestiones relativas a los límites de la abstracción. Se trata de una especie de *all over* de reminiscencias metafísicas y oníricas, de alta intensidad plástico-poética y en el que la ausencia de la figura humana —algo común en toda su producción— no viene sino a confirmar el deseo del artista por afianzar un lenguaje personal a base de investigar las formas, las texturas y el sentido de su obra.

EXP.: «Espagne, 23 artistes pour l'an 2000», Galerie Artcurial (París, 1992).

BIBL.: Juan Manuel Bonet, *Espagne, 23 artistes pour l'an 2000*. París: Artcurial, 1992.

F. M.

MARÍA LUISA ROJO

(Madrid, 1960)

EN ESTA obra de 1990, María Luisa Rojo indaga en un paisaje ambiguo, resuelto con la eficacia de su propia indefinición, y con el carácter recurrente de una trama de veladoras sutiles para la creación de un mapa con aspecto de materia líquida, en el que llegan a definirse, hasta casi ser percibidas, chimeneas del color azufre envueltas en neblinas iridiscentes. La sensación de nebulosa transmitida en este caso discrepa fuertemente de otras de sus composiciones más enérgicas, como la serie de las cúpulas, en las que se reinterpreta la imagen de un observatorio astronómico de Guadalajara, o la inspirada por algunos aspectos estructurales de la Estación de Atocha que proyectó el arquitecto Rafael Moneo.

J. M. V.

Columnata B

1990

Óleo sobre lienzo,
146 x 230 cm

Cat. P_464

Fdo.: «María Luisa Rojo //
sept.-oct. 1990 // Columnata B»
[Ángulo superior derecho, reverso]

Adquirida en 1990

PEDRO G. ROMERO

(Aracena, Huelva, 1964)

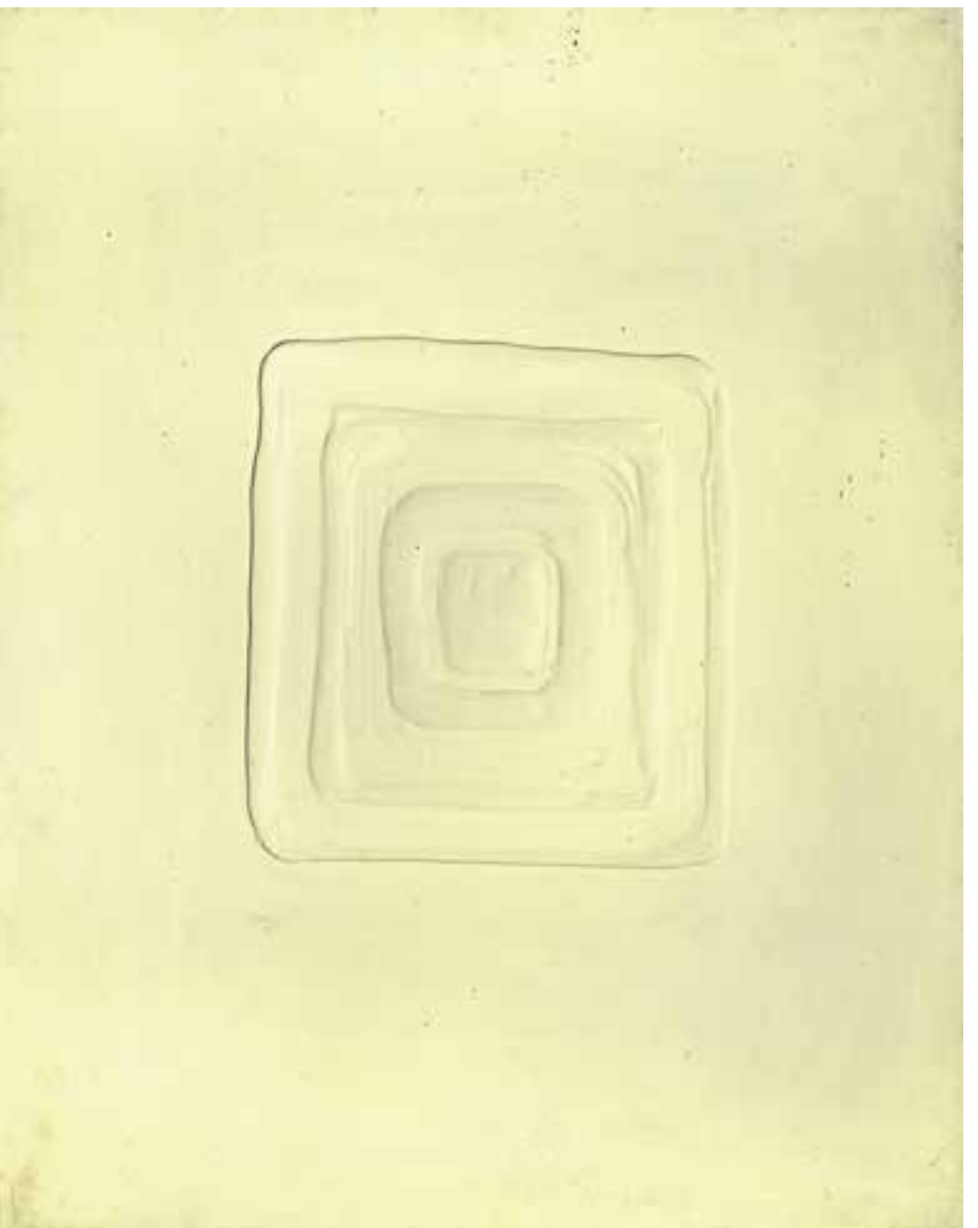
PEDRO G. Romero toma el título de la edición española de una recolección de cuentos de Lewis Carroll para un díptico que asocia dos imágenes en relieve, de contenido solo aparentemente antitético. En el cuadro de la izquierda, el retrato de Leopoldo María Panero, poeta fetiche del malditismo literario español —convertido en icono de la pulsión creativa del demente, chivo expiatorio de toda una generación poética y de una saga familiar— y editor de la citada *Matemática demente* de Carroll en 1983. En el de la derecha, unos sencillos cuadrados concéntricos que citan un conocido modelo repetido por el pintor y profesor de la Bauhaus Josef Albers, asociados a las ideas utópicas planteadas por el confiado constructivismo de las primeras décadas del siglo XX. Panero, plasmado en los años en que se inicia su decadencia física y se agrava el diagnóstico mental que lo recluye en diversos psiquiátricos durante las últimas décadas de su vida, se enfrenta desde las arrugas prematuras de su piel a una imagen especular de la perfección ideal e inamovible de la modernidad: el cuadrado. Pedro G. Romero juega así con la paradoja del loco y el cuerdo, la paranoia y la lógica (Panero y Albers) para ilustrar un replanteamiento de los límites entre el pensamiento racional y el delirio que, en opinión del poeta en sus comentarios sobre Carroll, son una misma cosa.

La obra está concebida de modo que el espectador solo perciba lo que dibujan esos relieves una vez situado ante la obra, de manera que la aparición de las figuras tiene un efecto epifánico, como el de un aura doble: la de una distopía vital, un *spleen* (el rostro de Panero), y la de una utopía social, un ideal (la geometría de Albers), respectivamente plasmados en azufre y en acrílico amarillo que imita el azufre. Mediante este alarde técnico, Romero consigue que con el paso del tiempo el retrato envejezca y se altere más rápidamente por la reacción del azufre, mientras las figuras geométricas permanecen inalteradas gracias a la mayor durabilidad del acrílico. El interés de Romero por esa paradoja entre lucidez y locura, aspectos distintos de raíz común, lo llevó a realizar una versión paralela en la que la obra de Albers convive con Antonin Artaud, pieza inicial, como esta *Matemática demente*, de una carrera en la que más tarde demostraría su interés por otros marginados u olvidados del campo literario como José Bergamín o Juan Larrea.

EXP.: «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

C. M.



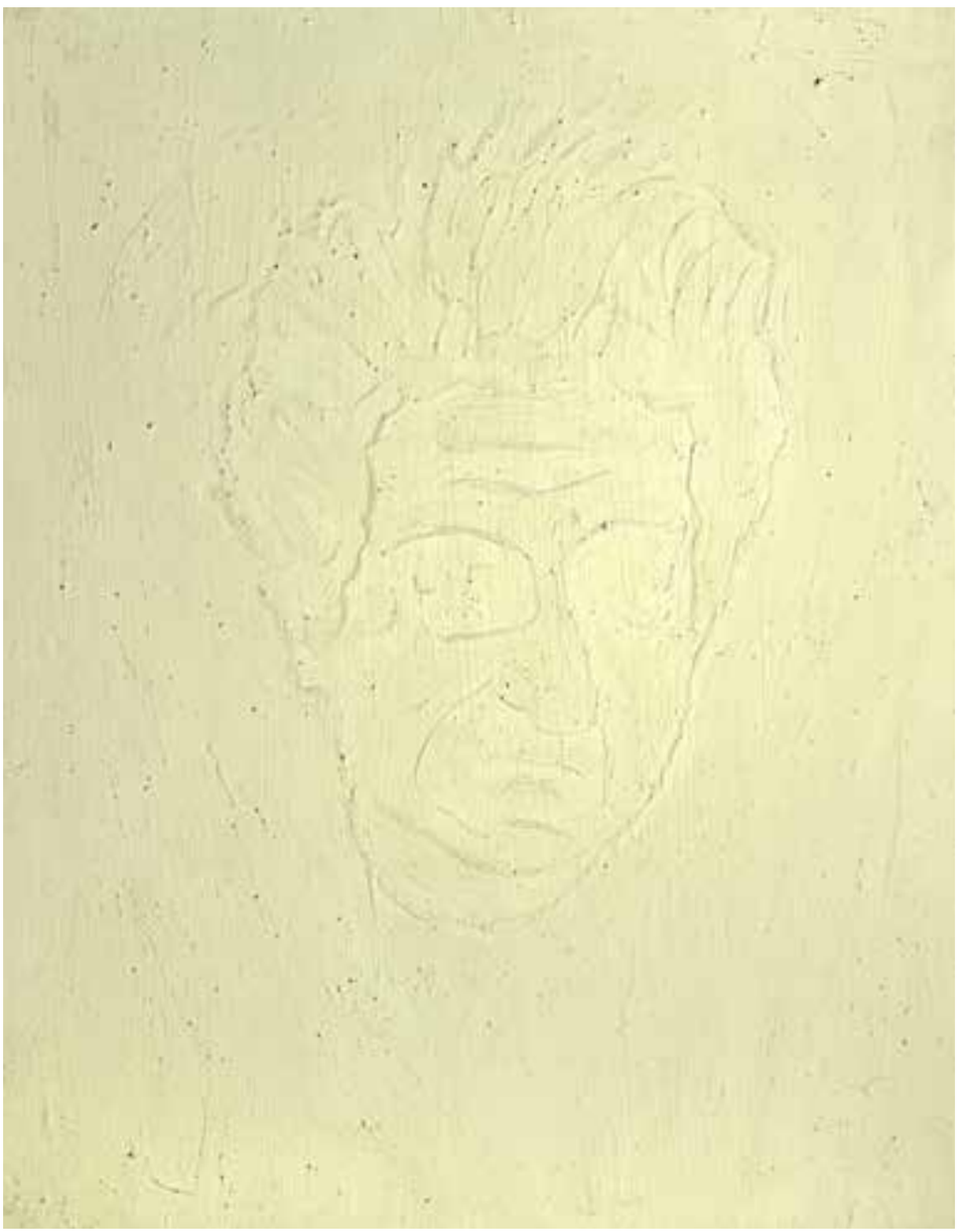
Matemática demente

1988

Acrílico y cargas sobre lienzo,
140 x 250 cm (díptico)

Cat. P_795

Adquirida en 2014



ÁLVARO DE LA ROSA MAURA

(Palma, 1956)

Sin título

1992

Madera y poliéster / madera y hierro, 126 cm (diámetro) y 110 cm (altura)

Cat. E_99

Adquirida en 1993

A DIFERENCIA de otros escultores que se limitan a indagar en el exclusivo lenguaje de la escultura, Álvaro de la Rosa extiende su campo de acción al incluir en su propio desarrollo la creación de jardines y diseños urbanos. En ese sentido, tiene a Isamu Noguchi o Robert Burle Marx como referentes en ese claro ejemplo de hibridación de las artes plásticas contemporáneas.

Sin título (1992) pertenece a una época inicial de su trayectoria en la que pone de relieve su interés por lo arquitectónico en lo formal y en lo estructural, y una fuerte introspección en su mirada al espacio interior casi oculto y místico. La obra se compone de dos volúmenes antagónicos a nivel formal. De ahí, las formas vueltas hacia el interior y como «dejadas» en una esquina. Uno es una esfera de madera y poliéster, con un hueco por el que puede verse el interior. El otro es un elemento alargado de madera y hierro que funciona como contrapunto. Se trata de una obra que juega con las formas para activar el espacio y que indaga en la desintegración del objeto escultórico y la objetualización del espacio exterior que lo rodea.

Sus inicios arrancan en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, donde recibió una formación centrada en el mundo de la estatuaria clásica. Más tarde, amplió sus estudios en Estados Unidos en el Johnson Atelier Technical Institute of Sculpture (Trenton, Nueva Jersey), donde su interés se desplazó hacia la relación entre la escultura-objeto y la arquitectura-espacio, algo que lo llevó a hacer un máster en arquitectura en la Universidad de Yale. Como escultor estuvo activo exclusivamente desde 1989, cuando volvió de Estados Unidos, hasta 2002, fecha de su última exposición individual en la Galería Fúcares de Almagro (Ciudad Real). También expuso en la Galería Egam en 2000 y es autor del *Monumento a la libertad de expresión* (2006) en la fachada de la Asociación de la Prensa de Madrid. De ahí que sus exposiciones se enmarquen en ese período. A partir de 1999, fecha de su primer encargo para proyectar un jardín, se ha dedicado preferentemente a este ámbito. Como paisajista ha ganado, entre otros, el Premio Lausanne Jardins 2004.

B. E.

IÑIGO ROYO

(Donostia/San Sebastián, 1962)

La voz humana

2000

Copia digital sobre papel,
125 x 125 cm

Edición 1/5 + 1 P/A

Cat. F_26

Fdo.: «"La voz humana 2000"
[firma]» [Reverso]

Adquirida en 2001

LA OBRA de Iñigo Royo que posee el Banco de España es una fotografía, con una edición de cinco piezas, realizada en el año 2000. Pertenece a una serie titulada *La voz humana*, que contó con un total de doce obras, para cuya realización el artista seguía un procedimiento idéntico, si bien se llevaba a cabo en lugares distintos. Aunque en apariencia lo que vemos es simplemente un paisaje boscoso, un texto junto a la imagen contextualiza la obra conceptualmente: Royo se adentra en el bosque con varias personas a las que deja charlando entre sí. A continuación, se aleja del grupo siguiendo una dirección azarosa hasta que ya no escucha las voces y, una vez en este punto, busca otro equidistante entre el grupo y el silencio. En ese lugar se produce el disparo; fotografía la distancia que los separa. «La intención que tenía al realizar las imágenes en aquel momento pasaba por hacer confluir, por un lado, una imagen rotunda, de sólida presencia, y por otro, un procedimiento que configuraba el aspecto de la imagen y para el que esta era, sin embargo, completamente ciega», recuerda el autor.

El trabajo se expuso por primera vez en la Galería DV de Donostia/San Sebastián en el año 2000, participando más tarde en Art Forum Berlin con la misma galería. También pudo verse en las galerías Visor y DV en Arco 2001. El Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz tiene otras dos fotografías de esta serie que, amén de haberse visto en alguna muestra colectiva («Francesco Petrarca y el paisaje contemporáneo», 2002), también se presentaron en la exposición individual que el museo vasco dedicó a Royo en 2016 bajo el título «El hombre que ríe».

EXP.: «Iñigo Royo», Galería DV (Donostia/San Sebastián, 2000); Art Forum Berlin (Berlín, 2000); Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco, Galería DV y Galería Visor (Madrid, 2001); «Francesco Petrarca y el paisaje contemporáneo», Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Vitoria-Gasteiz (2002); «El hombre que ríe», Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Vitoria-Gasteiz (2016).

BIBL.: Javier Díaz, *Iñigo Royo*. Bilbao: Sala Rekalde, 1993; VV. AA., *Art Forum Berlin*. Berlín: Art Forum, 2000; VV. AA., *Arco 01. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Madrid: Arco/Ifema, 2001; Iñigo Royo, *Esperpento. Dramatis Personae: en mayor o menor medida, todos nosotros*. València: Concreta, 2014; VV. AA., *El hombre que ríe*. Vitoria-Gasteiz: Artium, 2016.

I. T.

En compañía de varias personas me dirijo a un paraje amplio, solitario y lo más silencioso posible. Una vez allí ubico en un punto cualquiera de ese espacio a las personas que me acompañan y les invito a que hablen entre sí. Mientras conversan, me alejo de ellas en una dirección que determino al azar y no me detengo hasta llegar a otro punto en que ya no puedo percibir ni el más mínimo vestigio de sus voces. A continuación me limito a buscar un tercer lugar equidistante de ambos puntos desde el que poder fotografiar, lo más exactamente posible, la distancia que los separa.

FRANCESC RUIZ

(Barcelona, 1971)

Marcar

2016

Copia digital sobre papel fotográfico, 92 x 62 cm c/u (x 6)

Edición única

Cat. F_174

Etiqueta de la Galería García

Adquirida en 2016

EXP.: «CORREOS», García Galería (Madrid, 2016).

FRANCESC Ruiz, interesado por la imagen corporativa y los símbolos de identidad, se acercó a algunos de los iconos de este ámbito del diseño gráfico en su exposición «CORREOS», en García Galería (Madrid, 2016), con especial atención al servicio postal y a su reconocible identidad visual. En ese contexto, decidió ampliar su radio de acción hacia otros ámbitos de lo público e indagar en el trabajo del histórico diseñador José María Cruz Novillo, proveedor de logotipos para algunas de las empresas e instituciones más relevantes de España durante los últimos cuarenta años (Prisa, Endesa, *El Mundo*, Cope, PSOE, Renfe o Repsol, entre muchas otras) y también para el Banco de España, que le encargó el diseño de la tirada de billetes de 1 000, 2 000, 5 000 y 10 000 pesetas que se pusieron en circulación entre 1982 y 1987, en la que sería la penúltima serie previa a la entrada del euro.

Francesc Ruiz recupera este papel moneda en desuso y practica sobre él un reencuadre irónico, que genera un sutil efecto de extrañamiento de los rostros de los personajes escogidos para ilustrar cada billete: Juan Ramón Jiménez, Benito Pérez Galdós, Clarín, Rosalía de Castro, Juan Carlos I y el entonces príncipe Felipe. Cada casilla de esa sorprendente cuadrícula de dinero ligeramente manipulado construye una mirada que, por repetición, desvela el potencial atractivo del retrato grabado (el de Galdós, por ejemplo, se basa en una obra de Joaquín Sorolla conservado en la Casa-museo de Las Palmas de Gran Canaria), al tiempo que actúa a modo de microscopio capaz de desvelar todos los matices de las expresiones faciales. La sucesión de rostros parece preguntarse el porqué de estar inscritos en los billetes y de qué modo su aparición en el papel moneda los marca para siempre en el imaginario colectivo, los tinta del valor innegociable del dinero o los condena al ostracismo, acaso porque no haya mejor forma de olvidar una imagen —y su significado profundo— que reproducirla a miríadas y utilizarla a diario para intercambios comerciales.

C. M.

ALFREDO SADA

(Falces, Navarra, 1950-1992)

El filo del horizonte

1990

Plomo y hierro,
46 x 82,5 x 23 cm

Cat. E_89

Fdo.: «[Anagrama] 90»
[Borde inferior, lateral]

Adquirida en 1991

LA ARQUEOLOGÍA y la mitología son las temáticas que inspiran las obras más genuinas de Alfredo Sada, aquellas en las que muda la piel de su escultura dejando atrás la piedra y adoptando materiales más ligeros, como la madera o la escayola, para luego trabajar con el plomo. Un momento que coincide con un gran reconocimiento para el artista. Las obras *Cariátide* (1990) y *El filo del horizonte* (1990) pertenecen a esta etapa. Por aquel entonces, Sada trabajaba en varios bloques y series. Por un lado, uno centrado en la figura humana; un segundo enfocado en motivos de flora y fauna; y un tercero compuesto por «hallazgos arqueológicos». Dentro de esta clasificación encontramos cariátides, atlantes, capiteles, casos de guerreros, deidades egipcias y herramientas ceremoniales en una obra en la que domina la simetría de las formas puras y la sensación de equilibrio.

Cariátide (1990) es una versión de la clásica estatua de mujer realizada en madera y plomo. Lo más significativo es el enigmático «trampantojo temporal» que logra recrear al patinar el plomo, un metal que aparece ocultando su naturaleza para transportarnos de ese modo a otras épocas. Es habitual que sus esculturas muestren en su revestimiento cicatrices y texturas, heridas de cal o pátinas, como un conjunto de objetos de arqueología industrial. Lo mismo apreciamos en *El filo del horizonte* (1990), muy diferente en formato y con hierro acompañando al plomo. Parece beber del legado dejado por pueblos como los íberos, los etruscos o los egipcios. También aquí Sada quiere dejar pequeñas incisiones y erosiones ayudándose tanto de las herramientas más tradicionales como de diferentes ácidos que logran castigar al material, cursando un enigmático *trompe l'oeil* que envejece formas nuevas, las añeja y las traslada a un tiempo clásico, a un presente insolente.

Su preferencia por una vida austera y sin estridencias lo lleva a volcarse en su obra buscando una especie de fuga ascética, propia de quien, desencantado con su tiempo, opta por apartarse y cobijarse en la melancólica huida que proporcionan los recuerdos de épocas lejanas. Una obra que parece rescatada del pasado y que se convierte en un refugio estético.

B. E.

Cariátide

1990

Madera forrada
con plomo patinado,
200 x 31 x 16 cm

Cat. E_88

Adquirida en 1991

JOAQUÍN SÁENZ

(Sevilla, 1931–2017)

AL IGUAL que en *Patio de máquinas* (1976) o *Los chivaletes* (1979), Joaquín Sáenz demuestra en esta obra su intensa preocupación por la luz y el espacio. En aquellos lienzos tomaba como pretexto el interior de su taller de tipografía, es decir, el lugar de su trabajo habitual, mientras que nos muestra su espacio de esparcimiento en Conil, donde pintaba con asiduidad. La silueta del promontorio se recorta en el amplio horizonte, en el que funde cielo y agua mediante el recurso de la perspectiva aérea. En primer término las formas cúbicas de la arquitectura popular, por las que el artista manifiesta un gran interés, se insinúan en blancos y en grises que apenas lo son, con una transcripción casi mágica de la luz cenital, tamizada por la niebla en la zona más meridional de España. La masa de verdes ha sido trabajada con una pincelada amplia y un color más diluido que en los años setenta, reforzando los contornos con colores puros.

EXP.: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco (Madrid, 1987).

BIBL.: VV. AA., *Arco 87. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Madrid: Arco/Ifema, 1987; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso. *Colección de pintura del Banco de España*, Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

Cabo Roche, atardecer con niebla

1986

Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm

Cat. P_348

Fdo.: «Joaquín Sáenz» [Ángulo inferior derecho, anverso]; "CABO ROCHE, ATARDECER CON NIEBLA" // 50 X 61 CMS. // JOAQUÍN SÁENZ – 1986» [Reverso]

Adquirida en 1987

MANUEL SÁEZ

(Castelló de la Plana, 1961)

Primavera verano de 1990

1990

Acrílico sobre lienzo, 81,5 x 100 cm

Cat. P_472

Fdo.: «MANUEL SAEZ // PRIMAVERA VERANO DE // 1990 – MADRID» [Reverso]

Dos etiquetas de la Galería Gamarra y Garrigues

Adquirida en 1991

DESDE sus primeras exposiciones, organizadas en la década de 1980, la obra de Manuel Sáez se caracteriza por el empleo del dibujo y la pintura. Las obras de este período se significan ya por la representación de objetos procedentes del ámbito de lo cotidiano, una singular colección que incluye perchas, chupetes, bombillas, hélices y zapatos. Motivos que parecen cobrar vida en sus imágenes, provistos de una energía que traslada al espectador a un territorio ilusorio que entronca con el tratamiento iconográfico de movimientos artísticos como el surrealismo y con sus interpretaciones posteriores desde los lenguajes del cine y de la novela gráfica.

Con motivo de la concesión de la Beca de la Academia de Bellas Artes en Roma en 1990, Sáez comienza a interesarse por el retrato como estrategia que le permitirá escapar de esa belleza que «ataca» al espectador y lo envuelve en el famoso «síndrome de Stendhal». Como ya hiciera en los bodegones de objetos, Sáez se decanta por el uso de los primeros planos en sus retratos, atrapando al observador en un imaginario de ensueño. En un plano metodológico, el artista describe sus obras como «pequeños agujeros negros en los que intervenir de manera reiterada», series que se extienden en el tiempo sin cumplir con una cronología determinada.

Primavera verano de 1990, de la Colección Banco de España, es un acrílico sobre lienzo que se inserta en un grupo de trabajos sobre *Arquitecturas*, elaborado por el artista en la década de 1990.

El trabajo de Manuel Sáez ha sido expuesto en instituciones como el Jardí Botànic de la Universitat de València (2017): la Fondazione Giorgio Cini (Venecia, Italia, 2015); el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2015); el Museu de Belles Arts de Castelló (2004); el Museo Rufino Tamayo (Ciudad de México, 2000); y el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1996).

EXP.: «Manuel Sáez», Galería Gamarra y Garrigues (Madrid, 1990).

BIBL.: Victoria Combalía *et al.*, *Manuel Sáez*. València: IVAM, 2000; Ana de Miguel, *Manuel Sáez, Dibujos*. València: Sala Parpalló, 2008; Quico Rivas, *Manuel Saez*. Madrid: Galería Gamarra y Garrigues, 1991.

B. H.

MANUEL SALINAS

(Sevilla, 1940)

Verde

1987

Óleo sobre lienzo,
209,5 x 200 cm

Cat. P_497

Fdo.: «Salinas // 87»
[Ángulo inferior derecho, reverso]

Adquirida en 1991

MANUEL Salinas es un artista que, tras el inicio de una carrera enmarcada básicamente en torno al ámbito de la figuración, evolucionó progresivamente hacia una abstracción lírica de inspiración norteamericana basada en la búsqueda del color y la forma. Empeñado en eliminar de su pintura lo que no sea el reflejo de una expresión plástica, Salinas se caracteriza por desarrollar a través de su producción toda suerte de evocadores ensayos a partir de formas geométricas, aplicaciones de color, su interés desde joven por la arquitectura y la materialización de todo tipo de tensiones entre el orden y el gesto o entre la razón y la emoción. Son ensayos que, desde la primera mitad de los años setenta, al tiempo que lo atrapan en el universo de la abstracción también le permiten avanzar en la línea del trazo enérgico y el gesto rápido tan propios y característicos del léxico del expresionismo abstracto. Se trata de un avance que, aunque se evidencia en la obra de este artista desde principios de los años ochenta, se consolida con el tiempo gracias a la ampliación de su paleta de color y el juego de texturas y vibraciones con que consigue acercarse al orden que siempre late bajo la espontaneidad de su gesto y su libertad cromática.

Aunque nada hay más lejos de la intención del artista que sugerir a través de su obra lo que no se pueda transmitir mediante el color y la forma, esta obra de Salinas, titulada *Verde* (1987) —pese a su reticencia a titular sus trabajos por no caer en la literatura— es un claro exponente del debate que mantiene el artista entre su práctica pictórica y su tendencia a la introspección. Se trata de una obra presidida por dos líneas en forma de cruz, dos grandes trazos en forma de arcos invertidos y cuatro masas de cromatismo oscuro de factura dramática. Son cuatro áreas de color que el artista trabaja como por separado en función del modo en que aplica el óleo y el juego de vibraciones que es capaz de recrear con el fin de alcanzar una especie de concepción romántica sobre la base de lo que podría ser el esbozo de un espacio arquitectónico. No en vano, es la arquitectura —y por extensión el urbanismo, el diseño de muebles y la decoración de interiores— lo que siempre transita entre los intereses ocultos de una obra que, como la que nos ocupa, consigue sintetizar el gusto de Salinas por las formas geométricas y los volúmenes en el espacio. Pese a la presencia de manchas en sus superficies, el ruido de sus trazos vibrantes y la firmeza de la gestualidad con que ejecuta esta obra, se adivina el anhelo de Salinas por el orden y el equilibrio y una inclinación hacia lo geométrico como imagen visual de la concepción que tiene el artista tanto del mundo como de la naturaleza.

EXP.: «Andalucía y modernidad. De Equipo 57 a la Generación de los 70», Centro de Arte Contemporáneo de Sevilla (2002); «Manuel Salinas», Sala Chicarreros de la Caja de Ahorros de San Fernando de Sevilla (2003).

BIBL.: VV. AA., *Andalucía y la modernidad: del Equipo 57 a la Generación de los 70*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.

F. M.

ÁNGELES SAN JOSÉ

(Madrid, 1961)

DESDE el comienzo de su andadura profesional a finales de los años ochenta, la obra de Ángeles San José ha estado presente en el circuito artístico a través de su participación en relevantes muestras colectivas de carácter internacional y en exposiciones individuales. Entre otras, las organizadas en las galerías Antonio Machón (Madrid), Alfonso Alcolea (Madrid), Alejandro de Sales (Barcelona) y Adora Calvo (Salamanca). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, recibió la Beca de Formación de Personal Investigador (1985-1989), la Beca Banesto de Artes Plásticas (1985) y la Beca Endesa de Artes Plásticas (1996). La obra de Ángeles San José ha formado parte de exposiciones en la Galerie Wirth (Zúrich, Suiza, 1990); el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas, 1996); y el Museo Reina Sofía (Madrid, 2004), entre otras instituciones. Su trabajo está representado por la Galería Adora Calvo.

En su producción artística, Ángeles San José hace uso de la pintura, el dibujo y la fotografía para la construcción de imágenes monocromas que indagan en las posibilidades de los lenguajes plásticos a partir del empleo de los mínimos elementos y de un conocimiento exhaustivo de la historia. El color, la luz, el espacio pictórico, la geometría y la abstracción son algunos de los temas «clásicos» que recorren las propuestas formales de la artista desde sus primeras piezas. Entre las diversas técnicas detalladas en su producción se encuentran las resinas, la encáustica, el grafito, el óleo o el pan de oro. La pieza de la Colección Banco de España es reveladora de un interés continuado por el paisaje, que ha mantenido en años posteriores con series como *Un paisaje en el norte* (2015). Titulada *El parque de los ciervos* (2002-2003), es una pintura de aspecto mural y tripartito, formato muy común en su producción, que reconfigura el género paisajístico, al entender el territorio natural como espacio que puede cambiar literalmente de aspecto entre las manos de la artista; en sus palabras, «una visión contemporánea del paisaje que pasa por descomponerlo. En fragmentos breves; es algo entrevisto o fragmentario; en la evocación, después. La naturaleza como algo susceptible de ser iluminado».

Según la historiadora Marta González Orbegozo, las obras de San José son «pinturas (¿resinadas?), fotografías (¿daguerrotipias?)», que inciden en la ambigüedad que caracteriza sus imágenes. Una obra sosegada que reflexiona acerca de los límites de la representación y en la que la experiencia del tiempo depositado, acumulado en cada proyecto, adquiere una presencia material que subraya el carácter procesual de la propuesta.

EXP.: «Transfiguración», Sala Alcalá 31 (Madrid, 2007-2008).

BIBL.: VV. AA., *Ángeles San José. Un paisaje en el norte*. Salamanca: Galería Adora Calvo, 2015; Marta González Orbegozo y Vicente Llorca, *250 km al norte del círculo polar ártico*. Salamanca: Galería Adora Calvo, 2011; María Escribano, *Ángeles San José. Paisajes 1991-1992*. Barcelona: Galería Alejandro Sales, 1992; Javier Olivares, *Ángeles San José*. Madrid: Galería Antonio Machón, 1991.

B. H. y C. M.

El parque de los ciervos

2002-2003

Óleo y grafito sobre tabla
(paneles laterales) y
encáustica blanca (panel central),
200 x 300 cm (tríptico)

Cat. P_494

Adquirida en 2003

Tríptico Pisanello

1988

Pintura, esmaltes, papel y cargas
sobre tabla (contrachapado),
220 x 330 x 2,5 cm (tríptico)

Cat. P_436

Fdo.: «A», «B» y «C»
[Reverso, en cada una de las tablas]

Adquirida en 1989

EXP.: «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991).

BIBL.: VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990.

NÉSTOR SANMIGUEL DIEST

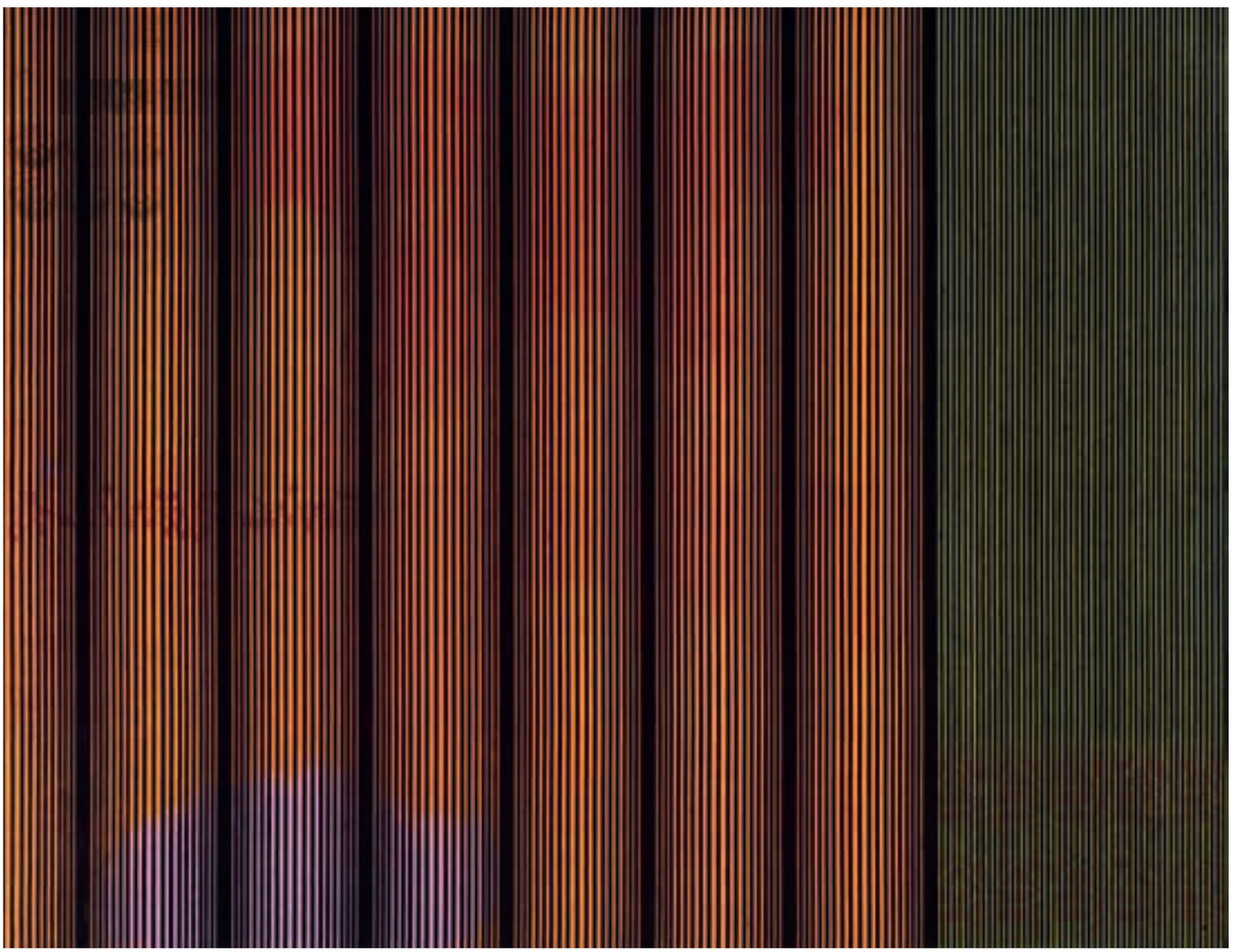
(Zaragoza, 1949)

LA PRODUCCIÓN de Néstor Sanmiguel Diest siempre ha estado ligada a lo que él denomina el «oficio de pintor». Su trabajo como patronista en una fábrica textil, su instrucción en las técnicas de la restauración o los extensos conocimientos literarios y musicales acumulados a lo largo de los años se reflejan en la construcción de sus obras, pinturas enigmáticas, encriptadas por la superposición de distintas tramas de significado.

Tanto *El pintor y la modelo* (2001) como *Autorretrato de Beckmann con esmoquin en 1927* (2009) son piezas elaboradas a partir de la yuxtaposición de capas de información —recortes, fotografías, documentos, dibujos, facturas y escritos— acumulados en el estudio del artista para ser incorporados en sus pinturas y luego prácticamente borrados, camuflados, tras las retículas gráficas que ordenan las superficies de ambos lienzos. Estos materiales son integrados en las obras siguiendo protocolos estrictos y generando tramas que funcionan como veladuras geométricas sincopadas.

Néstor Sanmiguel Diest desarrolla un método preciso que, a modo de «manual de instrucciones», emplea en la fabricación de sus piezas. Sistemas de reglas, combinaciones y permutas, alterados por la inclusión en sus procesos de trabajo de un azar controlado, el elemento clave para aproximarse a la producción del autor. Su pintura podría seguir la máxima o enmarcase en un ejercicio resuelto desde la posibilidad de «leer la imagen y ver la palabra», siguiendo esa condición barroca hacia la que apuntan también algunos de los títulos del autor. En ese sentido, y en relación a la serie *Las emociones barrocas* (1997-2005), Sanmiguel Diest se refería a su proceso de ejecución afirmando: «Las formas allí guardadas comienzan a generar historias, incansables, desesperadas. Así que convierto cada superficie en territorio de encuentros azarosos y, durante todo 1997, urgentes».

B. H.



El pintor y la modelo

2001

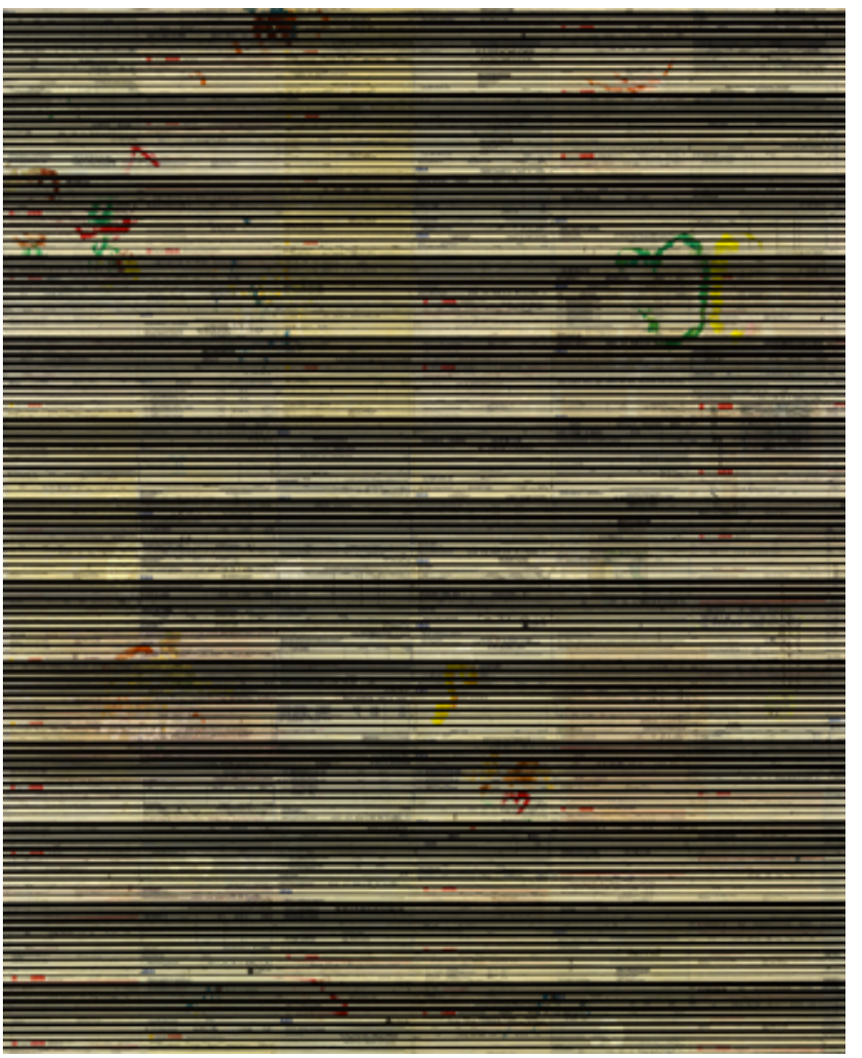
Técnica mixta (óleo, acrílico, tinta, papel) sobre lienzo, 200,5 x 259,8 cm

Cat. P_791

Adquirida en 2014

EXP.: «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.



Autorretrato de Beckmann con esmoquin en 1927

2009

Acrílico, tinta, papel, tela, 162,5 x 130 cm

Cat. P_785

Fdo.: «AUTORRETRATO DE BECKMANN CON ESMOQUIN EN 1927 - // NÉSTOR SANMIGUEL DIEST 2009 [firma] // 06/01/09» [Reverso]

Etiqueta de Frieze Art Fair

Sello de Néstor Sanmiguel Diest

Adquirida en 2013

EXP.: Frieze Art Fair (Londres, 2013).

BIBL.: VV. AA., *Frieze Art Fair London 2013*. Londres: Frieze Art Fair, 2013.

EDUARDO SANZ

(Santander, 1928 - Madrid, 2013)

CONTEMPLANDO estas dos obras de Eduardo Sanz, nadie dudaría de que el mar está en sus genes desde que naciera en Santander en 1928. Lo que es difícil de comprender es cómo consigue entender, asimilar y plasmar con semejante nitidez la oscilación de una marea o la mecánica de un oleaje.

Conocido desde sus inicios por su adscripción a la abstracción informalista —fruto, posiblemente, de la influencia que recibió durante los años cincuenta de los preceptos del recién instituido grupo El Paso—, Sanz no tardó en abandonar su fase de adscripción a la abstracción para adentrarse en el terreno de la figuración expresionista y coquetear, a partir de ahí, con un estilo de carácter poscubista. Superada esta primera etapa referencial, Sanz investigó con nuevos materiales y técnicas y, en su intento por abrazar la tridimensionalidad trabajando a partir de planos que se van superponiendo, encontró en el espejo y el vidrio el tipo de soporte que mejor se adapta a lo que persigue en su investigación artística.

Distanciado de las tendencias de su época y empeñado en seguir un camino independiente, la obra de Sanz evoluciona hasta iniciar la producción, a mediados de los años setenta, de *Las cartas de amar*, una obra realizada a partir de banderas de señales navales, y que en consecuencia se adentra en el campo de la lingüística y de la escritura experimental. Tras un período de cuatro años en el que la pintura pasó a un segundo plano en favor de investigaciones creativas de diversa índole, Sanz volvió mostrar interés por pintar y catalogar todos los faros de la costa española. A partir de este momento su comunión con el mar será la que determinará no solo la temática de su madurez creativa, sino también el lenguaje hiperrealista con que resuelve obras como las dos que nos ocupan. Más que una imagen, se diría que estas obras representan el latido del mar a través de un movimiento continuo e imperecedero.

F. M.

Mar 12

1987

Acrílico sobre lienzo,
130 x 89 cm

Cat. P_389

Fdo.: «EDUARDO // SANZ 87»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1988

EXP.: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco, Galería Sen (Madrid, 1988).

BIBL.: VV. AA., *Arco 88. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Madrid: Arco/Ifema, 1988.

Mar 13

1987

Acrílico sobre lienzo,
130 x 89 cm

Cat. P_390

Fdo.: «EDUARDO // SANZ 87»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1988

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993).

BIBL.: Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993.

JULIÃO SARMENTO

(Lisboa, 1948)

American Landscape (9)

2004

Impresión digital sobre papel,
105 x 80 cm

Edición 1/3

Cat. F_93

Adquirida en 2004

LA OBRA *American Landscape (9)* (2004) del artista portugués Julião Sarmento forma parte de la serie de fotografías homónimas realizadas en edición numerada de diez ejemplares. Estas imágenes se basan en el escenario que previamente el artista diseñó para las tres piezas teatrales del dramaturgo norteamericano Neil LaBute que, bajo el mismo título, pusieron en escena João Lopes y Rui Pedro Tendinha en el Teatro Aberto de Lisboa, en 2004. Sarmento llevó a cabo, asimismo, una edición en formato porfolio que incluía las fotografías numeradas de la 1 a la 8, carpeta de la que, sin embargo, quedó excluida la imagen perteneciente a la Colección Banco de España. Esta serie se presentó por vez primera en 2006 en la muestra individual de Sarmento «Ediciones numeradas: 1972-2006» en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz). Delfim Sardo analizó en el catálogo de dicha exposición esta singular pieza, conviniendo que la división de esta serie de imágenes en dos campos tenía fuertes referencias literarias a Raymond Chandler y Raymond Carver. En toda la serie, Sarmento mantiene la misma estructura: se trata de fotografías verticales que divide en dos partes contrapuestas y contrastadas. Si bien mantiene en la parte superior un cielo azul limpio con algunas nubes, en la parte inferior se van alternando imágenes muy cinematográficas y estereotipadas de Estados Unidos —un motel de carreteras, una calle de Nueva York, una piscina, una carretera nocturna, otra carretera infinita—, así como algunas instantáneas que remiten a la obra más conocida de Sarmento: en tres de estas piezas —entre las que se incluye *American Landscape (9)*— aparecen fragmentos de sensuales cuerpos femeninos.

EXP.: «Ediciones numeradas: 1972-2006», Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2006).

BIBL.: VV. AA., *Julião Sarmento, Catalogue Raisonée*, Edições Numeradas, vol. I. Badajoz: MEIAC, 2005.

I. T.

ADRIAN SAUER

(Berlín, 1976)

Gradient

2012

Copia digital sobre papel fotográfico adherido a Dibond, 278,5 x 171 cm

Edición 1/5 + 1 P/A

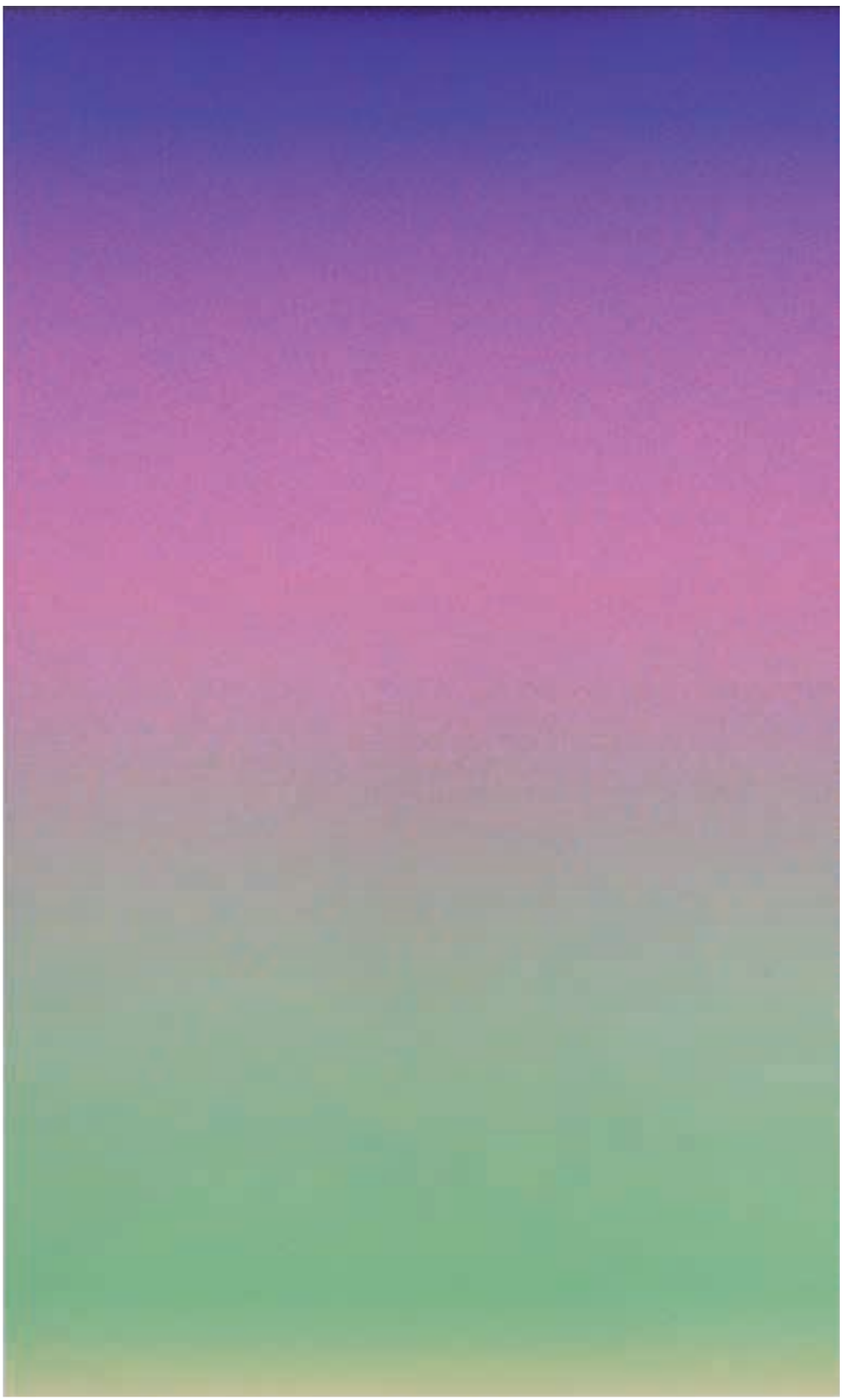
Cat. F_150

Adquirida en 2013

LA OBRA fotográfica del artista afincado en Leipzig Adrian Sauer tiene como objetivo ahondar, desde una perspectiva digital, en el concepto de fotografía, y específicamente en su dimensión morfológica. ¿De qué se compone la fotografía actual y cómo se convierte la realidad física y visible en información matemática e inmaterial? ¿Tiene límites esa información a la hora de construir la imagen? ¿Cuál es su unidad mínima y cómo se engranan sus componentes básicos para darle vida?

Dentro de este discurso se encuentra su fotografía *Gradient* (2012), íntimamente ligada a un proyecto anterior titulado *16.777.216 Farben* (2010). Para este último, Sauer desarrolló una imagen apaisada de más de un metro de largo por cuatro de ancho que *a priori* daba la impresión de ser totalmente gris. Sin embargo, ampliando la imagen hasta visualizar sus píxeles se apreciaría una enorme cantidad de colores. Si bien nuestro ojo no puede localizar y diferenciarlos todos, la imagen contiene 16.777.216 colores (en alemán *farben*), número total que se puede obtener en una imagen RGB de 8 bits. El artista había desarrollado un programa informático capaz de generar imágenes en las que apareciese una sola vez cada uno de esos colores sin orden preestablecido. Este tipo de procesos, denominados «generativos», se caracterizan por utilizar medios mecánicos (como por ejemplo el ordenador) y procesos matemáticos (en este caso algorítmicos) para la obtención de resultados visuales imprevisibles. Sin embargo, en la obra *Gradient*, esos 16.777.216 colores, lejos de ocupar espacios aleatorios en la imagen, fueron ordenados con precisión según sus niveles de luz. Los colores ya no conforman un vasto gris, nuestro cerebro puede ahora percibirlos asociándolos e interpretándolos como una gradación de los mismos. Esta pieza pretende reflexionar sobre el origen de la imagen digital experimentando con el control de sus elementos, con las posibilidades del color en la fotografía digital contemporánea.

I. T.



ANTONIO SAURA

(Huesca, 1930 - Cuenca, 1998)

«UN CUADRO es ante todo una superficie en blanco que *es preciso llenar con algo*. La tela es un ilimitado campo de batalla. El pintor realiza frente a ella un trágico y sensual cuerpo a cuerpo, transformando con sus gestos una materia inerte y pasiva en un ciclón pasional, en energía cosmogónica ya para siempre irradiante». Estas palabras, escritas por Antonio Saura en 1958, en torno a las fechas de realización de las obras que conserva la Colección Banco de España, presentan una nueva concepción de la obra pictórica en la que lo corporal, lo dramático y la idea de lucha toman el mando. Fue precisamente hacia la segunda mitad de la década de 1950, en relación con la fundación del grupo El Paso en 1957, cuando Saura se situó en el linaje de la pintura barroca española, donde encontró el negro y el drama, así como la tragedia del cuerpo humano desencajado, para hallar una conexión telúrica y una raigambre «nacional» a su obra, de tal modo que la entusiasta crítica de la época llegó a ver en él el dramatismo del Greco y de Goya, mezclado con la reciedumbre y austeridad de Zurbarán. Pero tal filiación territorial no borra un componente más transnacional, ligado al surrealismo tardío que alimentó sus primeros pasos. Las dos obras del Banco de España son, de hecho, representativas de sendas aproximaciones a la «belleza convulsa» preconizada por André Breton, que tan sugerente resultó para el Saura joven.

Cabeza, realizada en 1958, año en que Saura representó a España en la Bienal de Venecia, no puede desligarse del gusto surrealista por los fantasmas de amputación que encuentra su origen remoto en los estudios anatómicos. Es una cabeza de perfiles muy esbozados, desgajada de su cuerpo, que alcanza un alto grado de dramatismo al asociarse a una suerte de calavera, expresiva y atormentada, o en una cabeza cercenada de Juan Bautista, una de las primeras metamorfosis de esa fantasía, de especial éxito en el Barroco español. En la obra se puede percibir un cierto interés compositivo que lo aproxima a una naturaleza muerta o a una *vanitas* pasada por el filtro del Picasso fatalista de posguerra, así como el grafismo de un Roberto Matta, a quien lo une esa constelación de líneas vivas esgrafiadas, muestra de un Saura que busca aún una poética gestual propia; un lenguaje que, una vez desarrollado, lo llevará a recuperar el tema de la cabeza desprendida del cuerpo a modo de motivo intermitente hasta fechas cercanas a su muerte. No es descartable, por su fecha temprana, que la obra fuera concebida como «autorretrato», entendido a la manera de Saura. Podrían apoyar esta hipótesis varios hechos: el autorretrato fue una de las prácticas que originó a finales de los cincuenta su interés por el motivo de la cabeza; su extraordinaria similitud con otras obras como *Autorretrato* (1959, Colección R. Stadler, París), de idénticas dimensiones y rasgos casi iguales; y, por último, la clave que aporta el propio artista: «Al no referirse concretamente a un rostro determinado, y habiendo surgido estas obras de mi propia mano, pensé que algo reflejarían de mí mismo, optando por este título equívoco que aún sigue provocando en mí cierto júbilo demistificador».

Cabeza

1958

Óleo sobre lienzo,
60 x 72,2 cm

Cat. P_428

Fdo.: «A. S. [ilegible] 58» [Ángulo superior derecho, anverso]

Adquirida en 1989

EXP.: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco, Galería Rojo y Negro (Madrid, 1989); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Antonio Saura», Centro Cultural Las Claras, Fundación Caja Murcia (Murcia, 2001); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; Fernando Francés y Emmanuel Guigon, *Antonio Saura*. Murcia: Centro Cultural Las Claras, 2001; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

Consciente de la omnipresencia de la figura humana en la pintura española, y de las connotaciones de la imagen arquetípica de la mujer para la pintura religiosa y el retrato, Saura emprende en la década de 1950 el trabajo de las *Damas*. Ante esta macroserie, la historiografía se debate sobre si excluir o encuadrar en ellas sus figuras femeninas de cuerpo entero tituladas con nombre de pila, como es el caso de *Sandra* (1959). El pintor explica en estos términos su recurrencia al cuerpo femenino: «Para no caer en un caos absoluto, para no llegar al suicidio, para no perder pie y no alejarme de una realidad tremenda, he escogido sin percatarme la única estructura que podía convenirme [...]. El cuerpo de la mujer presente en todos mis cuadros desde fines de 1955, reducido a su más elemental presencia, casi un esperpento, sometido a toda clase de tratamientos cósmicos y telúricos puede parecer una prueba de la constante presencia del ser humano en el arte español, pero es sobre todo un apoyo estructural para la acción, para la protesta, para no perderme». *Sandra* (1959) muestra ya la pintura de Saura deslizándose de manera decidida hacia un arte gestual atento a la evolución de la abstracción internacional y visiblemente deudor tanto de la corporeidad monstruosa de las mujeres de Willem de Kooning como del *dripping* de Jackson Pollock, ante cuyo «pincel eyaculador» Saura se declaró rendido. Para él, «la pintura está íntimamente ligada a la sexualidad [...] tal vez más que ninguna otra forma de expresión. Aunque solo sea porque crea algo [...]. El pintor participa de la corriente vital del universo». En *Sandra* y otras obras contemporáneas, se une a la dedicación al cuerpo femenino una noción de «fertilización» o «fecundación» del cuadro a través de la pintura. Ese principio masculino, presente en las interpretaciones de Pollock o de Picasso de parte de la crítica, refleja lo femenino como opuesto a formas dictatoriales de «orden fálico», como la España de los años cincuenta. Estas mujeres con nombre propio acaban configurando un arquetipo de la mujer que funciona en el inconsciente colectivo, desde la Virgen exaltada hasta la viuda enlutada de la posguerra española, pasando por lo erótico como amenaza o por el arquetipo materno de las venus prehistóricas.

La obra muestra un momento en el que Saura trata de contener la figura centrada en el lienzo con un buen aporte de reserva en blanco. Un modo similar de composición se halla en obras del mismo período, como *Lola* o *Dama* (1956, Museo Reina Sofía, Madrid) o *María* (1956, colección particular) y devendrá en espacio claustrofóbico con el avance de su carrera. No obstante, la única obra que por el momento se ha identificado con idéntico título, *Sandra* (1956), muestra una composición diferente: en un lienzo de tamaño algo mayor (160 x 130 cm), la figura informe de la mujer asoma por el costado izquierdo, dejando la reserva a la derecha. Esta primera *Sandra*, sin duda vinculada a la que posee el Banco de España, fue documentada en 1994 por Gérard de Cortanze como perteneciente a la colección del artista y en la actualidad forma parte de una colección particular de Madrid.

C. M.

Sandra

1959

Óleo sobre lienzo,
130 x 97 cm

Cat. P_445

Fdo.: «SAURA // 59 // SANDRA» [Reverso]

Adquirida en 1990

Observaciones: el artista tiene otras variaciones de esta obra con el mismo título.

EXP.: «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991); «Antonio Saura», Centro Cultural Las Claras, Fundación Caja Murcia (Murcia, 2001); «Contemporary Art from Spain», European Central Bank (Fráncfort, Alemania, 2001-2002); «El Paso», Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja (Zaragoza, 2003); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat 2017-2018).

BIBL.: VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990; Fernando Francés y Emmanuel Guigon, *Antonio Saura*. Murcia: Centro Cultural Las Claras, 2001; José María Viñuela, *Contemporary Art from Spain*, Fráncfort: European Central Bank, 2001; Javier Tusell, *El Paso*. Zaragoza: Ibercaja, Obra social y cultural, 2003; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

JUAN CARLOS SAVATER

(Donostia/San Sebastián, 1953)

Tabula rasa

1990

Óleo sobre lienzo,
140 x 260,3 cm

Cat. P_482

Fdo.: «TABULA RASA //
260 x 140-.O. T // 1990 //
JUAN SAVATER»
[Ángulo superior izquierdo, reverso]

Adquirida en 1991

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993).

BIBL.: Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993.

AUTOR de una obra que, sobre la base del interés del artista por las raíces mágicas y paganas de la cultura vasca, se podría situar cerca de lo que denominaremos *realismo místico* o *realismo mágico*, Savater es un artista que, en la estela de lo que promulgan los maestros del simbolismo como Puvis de Chavannes, Maurice Denis u Odilon Redon, o las lecciones sobre lo trascendente en la obra de pintores como Piero della Francesca o Fra Angélico en el siglo XV, apuesta de manera consciente y deliberada por la imagen de origen literario, la temática religiosa y, por encima de todo, la evocación de lo mítico. De modo que no es de extrañar que uno de los sellos de identidad de la producción de este artista sea la concepción que tiene de la pintura en cuanto revelación de lo sagrado. O lo que vendría a ser lo mismo, del modo en que, a través de la pintura, se pueden santificar tanto las cosas como el paisaje. Hasta el punto de confundir lo sacro con el acto de pintar.

Como creador de espacios con una luz cargada de un transcendentalismo tan irreal como ideal, los paisajes deshabitados a los que nos enfrenta Juan Carlos Savater, toda vez que nos remiten al contenido espiritual que destila tras la obra de los artistas del Romanticismo nórdico, no solo deben ser vistos como simples paisajes, sino como propuestas para tomar consciencia de la dimensión espiritual que tiene el arte.

Esta obra de Savater fue realizada con una paleta de color limitada, y destaca por un tratamiento de una luz susceptible de enfatizar el carácter dramático de un paisaje que, en su deriva hacia la plasmación de una irrealidad, incide en el misterio que late y se palpa por detrás de la imagen. *Tabula rasa* (1990) vendría a ser como un alegato en favor de la complejidad que sostiene lo que asoma en cualquier superficie. Se trata, una vez más, de otro ejemplo a través del cual el artista nos informa acerca de su modo de entender el arte, es decir, como algo que, en su afán de superar la realidad, es capaz de desvelar las complejas significaciones de las que se compone el magicismo que profesa.

F. M.

ADOLFO SCHLOSSER

(Leitersdorf, Austria, 1939 - Bustarviejo, Madrid, 2004)

Palmera

1995

Palmera, hierro y cable de acero, 280 x 350 x 350 cm

Cat. E_116

Adquirida en 1996

PALMERA (1995) es una de las obras más paradigmáticas de Adolfo Schlosser. Las ramas se unen en unas estructuras geométricas de cable de acero que dibujan un delicado entramado de líneas que alcanzan una extrema complejidad cuando, a nuestra vista, se superponen unas con otras. Las grandes ramas secas ponen énfasis en la energía y en su sencillo movimiento, revelando uno de los mayores recursos del artista: la tensión mediante cuerdas o cables. Tensiones que ya estaban en las primeras obras geométricas de la primera mitad de los años setenta y que curvan los instrumentos de cuerda y de percusión en la segunda mitad de esa misma década. Son cables que, como aquí, arquean ramas o troncos de palmera, forzándolos para atraerlos hacia el círculo.

Esta obra inundó las salas de la Galería Helga de Alvear en la doble exposición que Schlosser realizó en 1996 en esta galería y en su contigua en la calle Doctor Fourquet, la Galería Ginkgo. Ambos proyectos estaban relacionados. Además de *Palmera*, en la Galería Helga de Alvear presentó una de sus obras más emblemáticas, *Don Genaro* (1995), en la que un tronco en forma de espiral se erige como un símbolo de la fuerza de la naturaleza. Junto a ellas, expuso también una precaria barca, el mágico arco que apunta al cielo o el triángulo trípode que mantiene una rama sobre una piedra. Son estructuras primarias capaces de arrancar a sus elementos las resonancias sagradas que puedan tener, sin olvidar con ello que bordean un camino cercano a la ironía y la silencio. En la Galería Ginkgo expuso la citada palmera, de menor tamaño, junto a la edición múltiple de *Fata Morgana*, una de sus obras míticas también alusivas a la palmera, y un dibujo titulado *El centro del mundo*.

Ambas exposiciones funcionaron como una gran instalación del autor y trasladaron el interés que tenía Schlosser por la idea de «centro» en los años noventa. Para Schlosser, el centro tiene un gran valor por sí mismo como noción organizadora del espacio y del tiempo en la imaginación pero, además, posee una característica especialmente importante para el artista: es un lugar privilegiado para observar la realidad.

EXP.: «Adolfo Schlosser», Galería Helga de Alvear (Madrid, 1996) y Galería Ginkgo (Granada, 1996).

BIBL.: S. F. «Adolfo Schlosser», *Lápiz*, n.os 118-119 (I-1996).

B. E.

EUSEBIO SEMPERE

(Onil, Alacant/Alicante, 1923-1985)

Sin título

1960

Gouache sobre papel,
65 x 50 cm

Cat. D_30

Fdo.: «Sempere»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 1983

AUNQUE la Colección Banco de España cuenta con una nutrida representación de obra seriada de Eusebio Sempere, este es el único caso de obra original en sus fondos. Se trata de un *gouache* sobre papel de su período más fértil, la década de 1960, en el que se puede percibir la autenticidad de su estilo despojado, riguroso y, al tiempo, cargado de un aliento poético. El artista ha respetado el fondo negro que sirve de marco a sus reflexiones geométricas; sobre él se hallan distribuidos los colores de un modo premeditado, con vistosidad pero sin estridencia, en grupos aparentemente desordenados de formas cuadradas blancas, rojizas, grises y negras que no obstante ofrecen una sensación de discreta armonía. Para ello utiliza una técnica precisa a base de líneas paralelas, si bien en este caso no se da ese entrecruzamiento tan característico de las obras posteriores con las que, buscando la vibración de la luz y el color, forma aguas o moarés de un bello aspecto fluctuante. Aquí la movilidad viene dada por la estructura de cada una de las formas y su posición en el plano pictórico, así como por la expresividad de la línea y el color en contraste con la reserva en negro que protagoniza toda la composición.

EXP.: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco (Madrid, 1987).

BIBL.: VV. AA., *Arco 87*. Feria Internacional de Arte Contemporáneo. Madrid: Arco/Ifema, 1987; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

SANTIAGO SERRANO

(Toledo, 1942)

SANTIAGO Serrano tiene una excelente representación en la colección, con obras fechadas entre los años setenta, ochenta y noventa, así como en la década pasada. En su mayor parte, sin embargo, reúne pinturas que el artista toledano afincado en Madrid llevó a cabo en uno de los momentos cumbre de su trayectoria creativa, los años ochenta. En este sentido es importante reseñar un antecedente en su recurrente camino abstracto, el monumental díptico fechado en 1977, *Sin título*, hermanado con otros cuadros de gran tamaño como el tríptico *Propac* (Museo Reina Sofía, Madrid). La abstracción, como modo de conocimiento, se resuelve en ejercicios plásticos para los cuales el autor, sin embargo, recurre en estas pinturas a la tradición encarnada por la mitología grecolatina. Su profundo conocimiento de las técnicas pictóricas y gráficas parte precisamente de la curiosidad que le despierta la investigación de materiales y soportes, cuestión también ligada a su labor como restaurador.

Los dos obras gráficas datadas en 1982 que pertenecen a la colección fueron expuestas por vez primera en la Galería Egam y coinciden con un importante hito en su trayectoria: la exposición individual que llevó a cabo en el Museo Español de Arte Contemporáneo, así como su participación en 1981 en el proyecto «Madrid D. F.». Estas piezas son desarrollos lingüísticos que, posteriormente, encontrarían acomodo en obras de mayor formato.

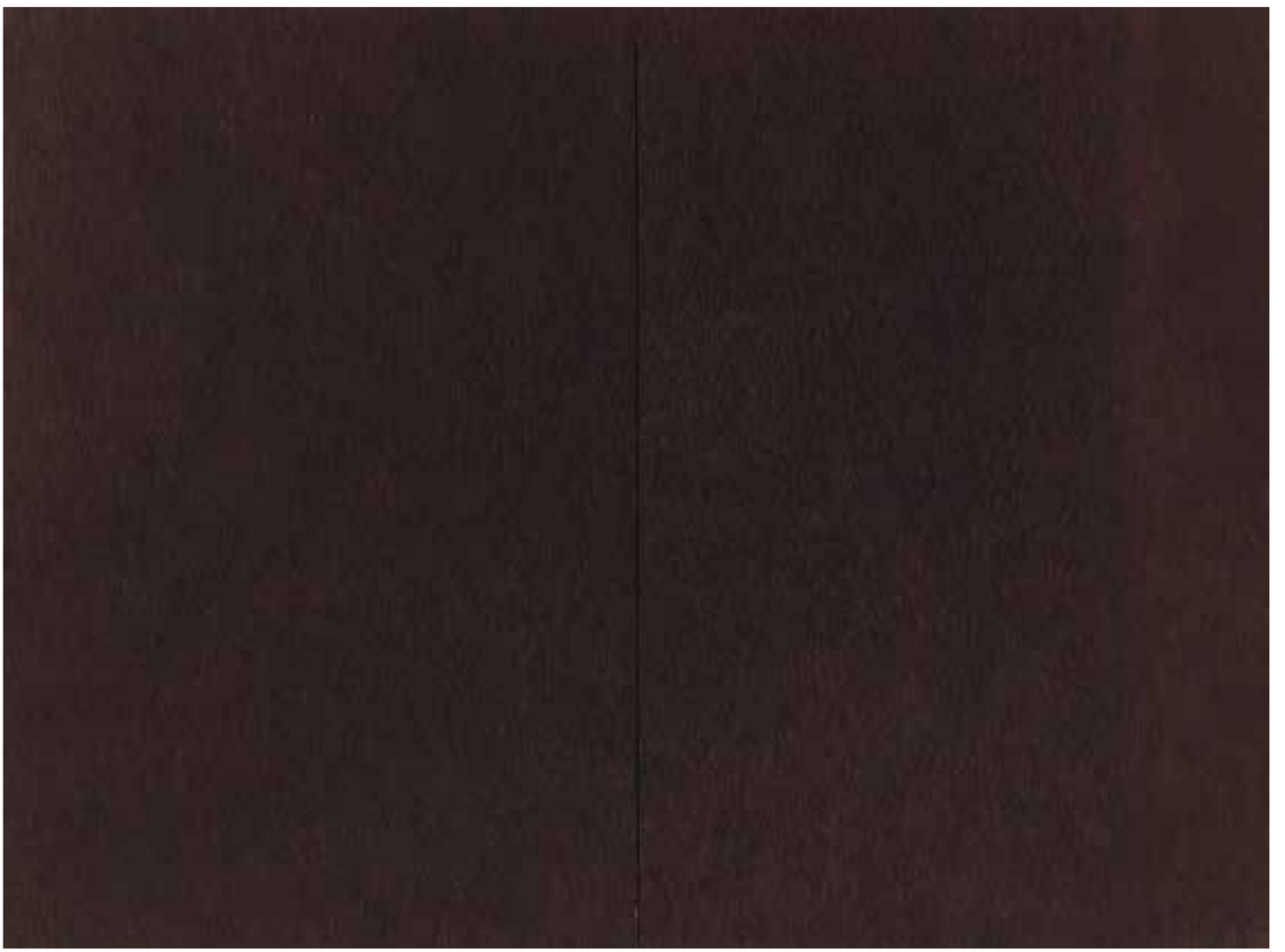
Sus pinturas de 1986 guardan en sus títulos alusiones a relatos pertenecientes a la mitología griega: Prometeo, Edipo, Yocasta, Caronte, etcétera. Serrano se sirve de arquetipos que surgen una y otra vez a lo largo de la historia de la humanidad. El autor realiza una relectura en clave contemporánea de estas y otras figuras: los referentes reconocibles que se ligan con esta antigua literatura están reflejados a partir de la búsqueda de signos, señales y símbolos como la barca, la ceguera, la casa o el báculo. Estas figuras, preñadas de subjetividad, resultan crípticas y enigmáticas al tiempo que están realizadas con texturas y colores que buscan su desarrollo plástico y emocional. En concreto, el pintor se sirve de un método transferencial con tintas *offset*.

Serrano participó en la muestra «Imágenes de la abstracción» que organizó Caja Madrid con tres pinturas, una datada en 1971, *Del amarillo,* el tríptico ya mencionado *Propac,* y una pieza perteneciente a la Colección Banco de España: *Nona gris* (1989), una gigantesca clepsidra en la que el sujeto de la pintura abandona su planitud para apoyarse sobre el díptico que reposa sobre la pared y el suelo. Una obra que supone, por su elegante paleta de tonos sombríos, una continuidad respecto a los trabajos anteriores.

Tres años después, Serrano crea otra pintura con tendencia escultórica y minimalizadora: *Rondó de Trakl* (1992), un fragmento de una gran espiral de madera forrada de tela a la que no elude denominar pintura.

Sin perder su identidad plástica y el estilo personal presente en estas obras, los dos papeles realizados en 2003 que posee la colección examinan las posibilidades inéditas que suponen los medios digitales. En *Leña, Serie C* (2003) investiga las variaciones que tienen las fotografías de unos trozos de madera convertidos en gesto al intervenirse los soportes con pigmentos y resinas y ser posteriormente *ploteados.*

I. T.



Sin título

1977

Óleo sobre lienzo,
225 x 300 cm (díptico)

Cat. P_361

Fdo.: «Serrano // 77»
[Reverso, ambos lienzos];
«Serrano 77», «Noviembre 76»,
«Febrero 77» y «Díptico Drcho»
[Reverso, bastidor]

Etiqueta del Museo Español Arte Contemporáneo, sellos del Museo Arte Contemporáneo y sello tampón de Santiago Serrano

Adquirida en 1987

EXP.: «Lecturas», Galería Aele (Madrid, 1977); «Santiago Serrano», Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1981); «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991).

BIBL.: Eduardo Alaminos, *Santiago Serrano*. Madrid: Galería Aele, 1977; Juan Antonio Aguirre, *Santiago Serrano*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990.

Dama
(de la serie Edipo)

1986

Transferencia sobre papel,
31,5 x 25 cm c/u
(x 18, excepto D_41 y D_44, 22,5 x 51,5 cm)

Cat. D_33 a D_50

Fdo.: «S. Serrano 86»
[Borde inferior, anverso]

Adquiridas en 1987

<

Edipo y la Osa Mayor

1986

Óleo sobre lienzo,
225 x 150 cm

Cat. P_351

Fdo.: «Santiago Serrano //
Edipo y la Osa Mayor // Sep. 86»
[Reverso]

Adquirida en 1996

EXP.: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco (Madrid, 1987).

BIBL.: VV. AA., *Arco 87*. Feria Internacional de Arte Contemporáneo. Madrid: Arco/Ifema, 1987; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

>

Nona Gris

1988-1989

Óleo y vinilo sobre lienzo,
489 x 254 x 3,5 cm (x 4)

Cat. P_438

Fdo.: «NONA // GRIS» y
«S // Serrano 88/89» [Reverso]

Sellos tampón de
Santiago Serrano

Adquirida en 1989

EXP.: «Santiago Serrano. Pinturas, 1980-1990», Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, (Santa Cruz de Tenerife, 1990); «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991); «Imágenes de la abstracción: pintura y escultura española, 1969-1989», Sala de las Alhajas de la Fundación Caja Madrid (Madrid, 1999).

BIBL.: VV. AA., *Santiago Serrano. Obra, 1988-1989*. Canarias: COAC, 1990; VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990; Santiago Serrano, *Santiago Serrano. Obra, 1988-1989*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1992; Mariano Navarro, *Imágenes de la abstracción: pintura y escultura española, 1969-1989*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999.

Rondó de Trakl

1992

Vinilo y óleo sobre lienzo pegado a madera, 200 cm (diámetro) x 4 cm

Cat. P_519

Fdo.: «S. Serrano 1992» // A George Trakl 200 cm» [Lateral izquierdo, reverso]; «Rondo de Trakl», dibujo con copa e inscripción «SERRANO - 237» [Reverso]

Adquirida en 1993

EXP.: «Santiago Serrano», Sala Amós Salvador (Logroño, 1993).

BIBL.: José Ramón Danvila, *Santiago Serrano*. Logroño: Cultural Rioja, 1993; VV. AA., *Santiago Serrano*. Logroño: IberCaja, Cultural Rioja, 1993.

Leña. Serie C

2003

Impresión digital
sobre papel manipulado,
120 x 87,5 cm c/u (x 2)

Cat. D_297 y D_298

Fdo.: «S. Serrano Em. 2003.
Serie C "Leña"»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquiridas en 2004

SOLEDAD SEVILLA

(València, 1944)

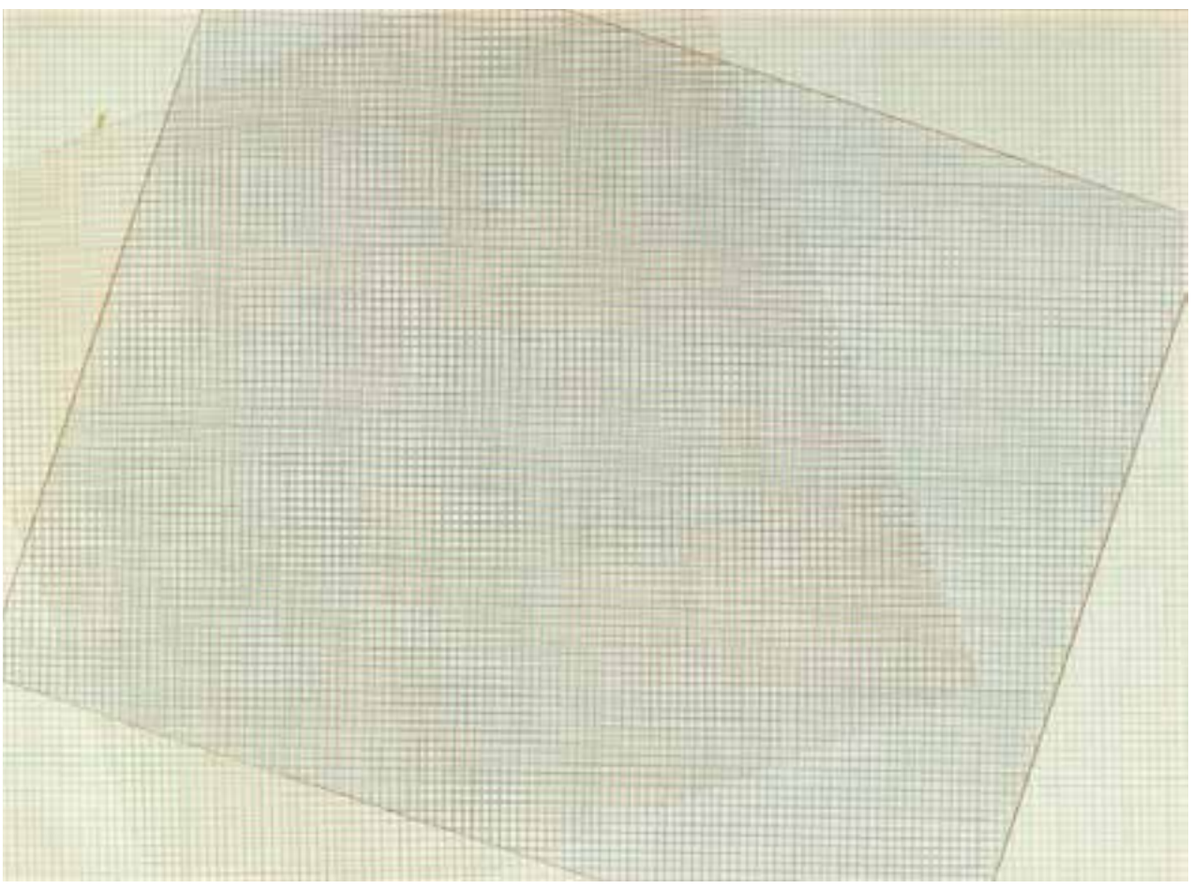
EL INICIO de la década de 1980 marca un giro en el trabajo que venía desarrollando Soledad Sevilla en torno a las tramas geométricas desde finales de los años sesenta. Se ha de vincular el origen de este cambio a su estancia en Estados Unidos entre 1980 y 1982 para estudiar en el Massachusetts Institute of Technology y en Harvard. Allí, cuando la distancia física respecto a su propia cultura es mayor, se reencuentra con una obra clave de la historia de la pintura, *Las meninas* de Velázquez.

Las meninas V (1982) pertenece a la serie del mismo título que la artista desarrolló entre 1981 y 1983. Con ella se inaugura en su trabajo, además del uso de las retículas superpuestas y el interés por la representación del espacio a través de los elementos inmateriales que lo componen, una mirada muy precisa de la historia, que será recurrente a partir de este momento en obras posteriores, como las dedicadas a la Alhambra, el castillo de Vélez Blanco o la pintura de Rubens. Lo que le interesa a Sevilla de *Las meninas* no son ni sus personajes ni las historias cruzadas que se suceden en el lienzo, sino el espacio, ese lugar donde acontece la escena y que se configura a través de un elemento inmaterial como la luz. Ese espacio se recrea a partir de una superposición de tramas cuadriculadas de vocación infinita, moduladas por el color, que buscan reinterpretar el espacio del cuadro de Velázquez.

Un preludio de la serie *Las meninas* es el conjunto de obras sobre papel tituladas *Belmont*, el barrio de la ciudad de Boston en el que vivió la artista y cuya atmósfera, de tenues y variados colores, propia de la arquitectura popular del lugar, trató de captar. Sevilla introduce tanto en este grupo de dibujos, de los que el Banco conserva tres entre sus fondos, como en el lienzo *Las meninas V*, un componente poético y emocional que aspira a envolver al espectador y que se convertirá en característico tanto de su obra pictórica como de sus instalaciones a lo largo de su fructífera trayectoria.

Casi una década después de iniciar *Las meninas*, Soledad Sevilla se embarca en un conjunto de obras dedicado al universo taurino. En este nuevo ciclo asistimos a la disolución de las tramas reticulares, tan características de su práctica artística de los años ochenta, y a su paulatino reemplazo por una abstracción de corte minimalista. La sustitución de cualquier referencia figurativa (engaños, burladeros) por una estructura puramente pictórica, de inspiración rothkiana, se producirá en la obra *Atropellar la razón* (1991), un tríptico de grandes dimensiones que le permite abrir un nuevo campo de experimentación en su trabajo y que concluye, ya en la década de 1990, en sus instalaciones y lienzos inspirados en la poética de la ruina y el muro.

Y. R.



Belmont VI

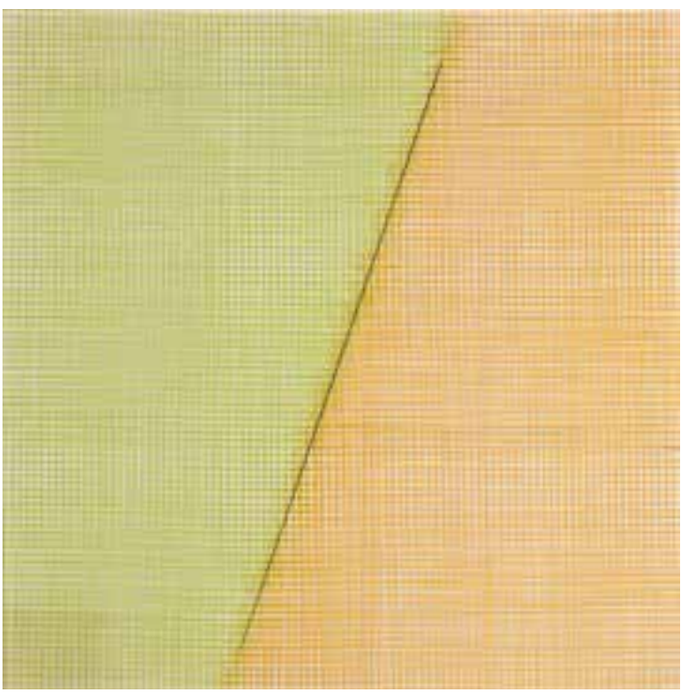
1982

Pintura de cera sobre papel,
122 x 167 cm

Cat. D_359

Fdo.: «Soledad Sevilla // Belmont 6»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2015



Belmont VII

1982

Ceras de colores sobre papel,
122 x 121 cm

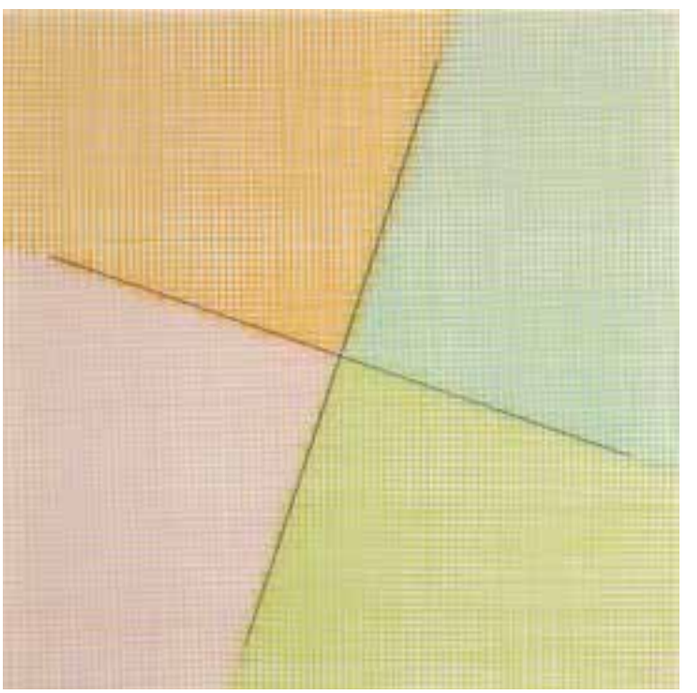
Cat. D_360

Fdo.: «Soledad Sevilla // Boston // 1982 // nº 1» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2015

EXP.: «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.



Belmont VIII

1982

Ceras de colores sobre papel,
122 x 121 cm

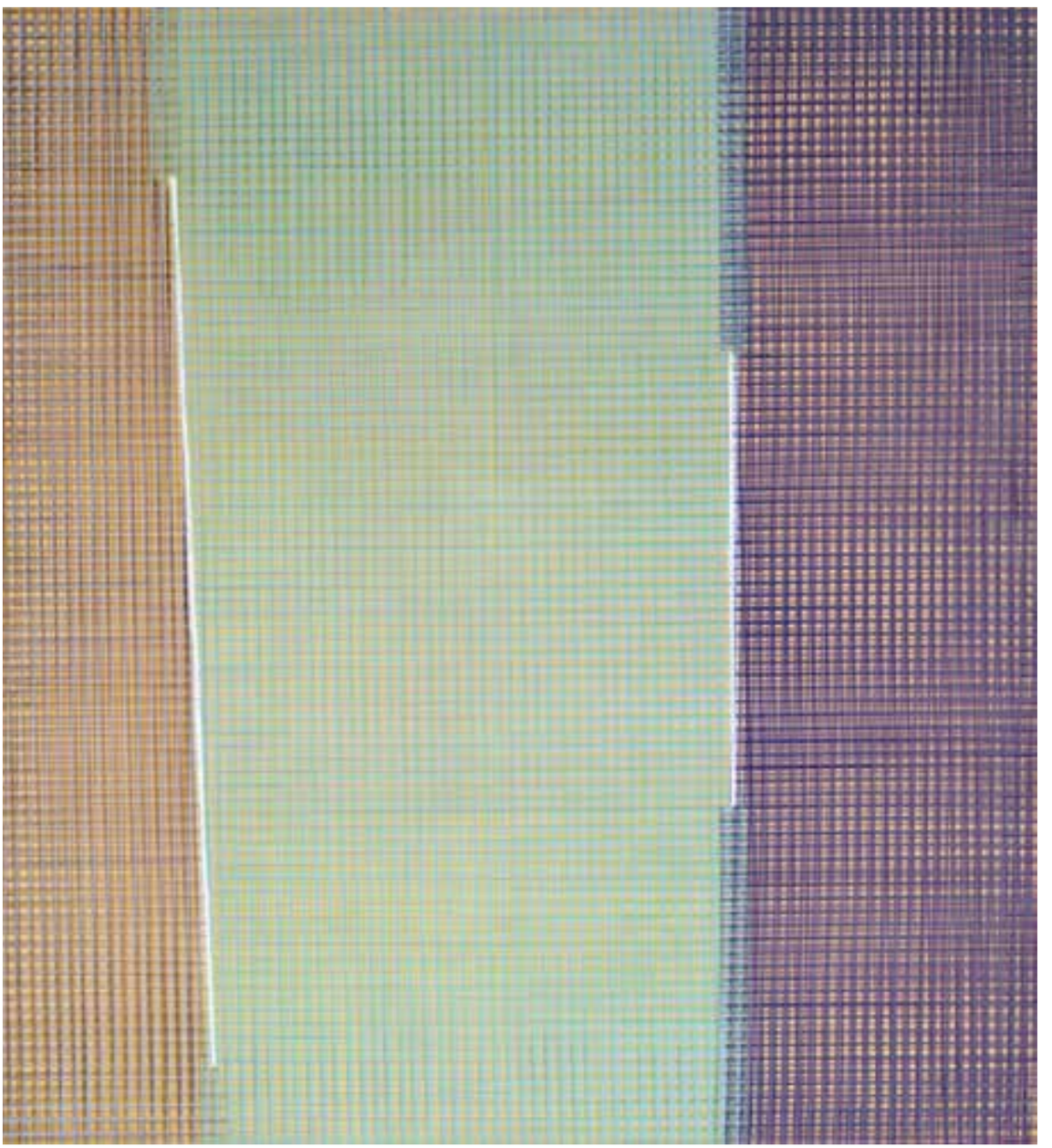
Cat. D_361

Fdo.: «Soledad Sevilla // Boston // 1982 // nº 2» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2015

EXP.: «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.



Las meninas V

1982

Óleo sobre lienzo,
200 x 220 cm

Cat. P_311

Fdo.: «SOLEDAD SEVILLA // MENINAS 5 // 2,20 x 2 m // BOSTON-MADRID 1982» [Ángulo superior izquierdo, reverso]

Adquirida en 1984

EXP.: «Soledad Sevilla», Galería Alençon (Madrid, 1983); «Memoria. Soledad Sevilla, 1975-1995», Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 1995); «Soledad Sevilla. Variaciones de una línea, 1966-1986», Centro José Guerrero (Granada, 2015); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Julián Gállego, «Catálogo de pintura del siglo XX», en *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Julián Gallego y María José Alonso, «Catálogo de pintura del siglo XX», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

Atropellar la razón

1991

Acrílico sobre lienzo,
195 x 420 cm (tríptico)

Cat. P_548

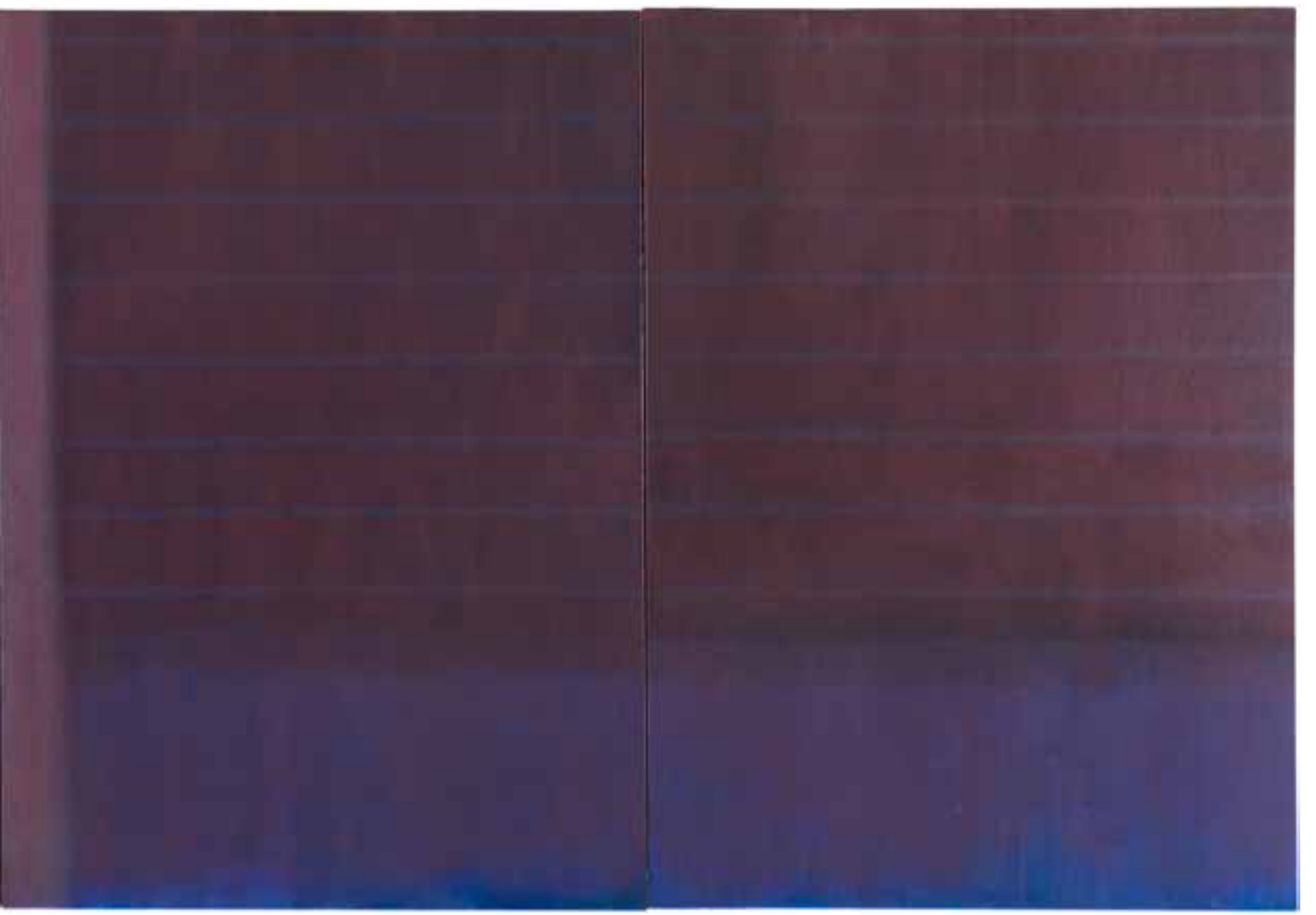
Fdo.: «Soledad Sevilla // 1991 //
Atropellar la razón 1,2,3» [Dorso, reverso]

Etiqueta de la Galería Soledad Lorenzo

Adquirida en 1993

EXP.: «Soledad Sevilla», Galería Soledad Lorenzo (Madrid, 1992); «Memoria. Soledad Sevilla, 1975-1995», Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 1995); «Soledad Sevilla. El espacio y el recinto», Institut Valencià d'Art Modern (València, 2001); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018); «Soledad Sevilla. Espacios de la mirada», Centro de Arte Tomás y Valiente (Fuenlabrada, Madrid, 2018).

BIBL.: Mariano Navarro y Soledad Sevilla, *Soledad Sevilla*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1992; Yolanda Romero y Santiago B. Olmo, *Soledad Sevilla. El espacio y el recinto*. València: IVAM, 2002; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017; María de Corral y Carmen González Castro, *Soledad Sevilla. Espacios de la mirada*. Fuenlabrada: CEART, Ayuntamiento de Fuenlabrada, 2018.



DAN SHAW-TOWN

(Huddersfield, Reino Unido, 1983)

TRAS estudiar en la reputada escuela Goldsmiths y cursar un máster en la London Metropolitan University, Dan Shaw-Town comenzó a participar regularmente en exposiciones internacionales en la década de 2000.

En una práctica que se sitúa a medio camino entre el dibujo y la escultura, Shaw-Town explora las cualidades y los comportamientos de los materiales, su capacidad para el cambio: «Una parte importante de mi práctica se ocupa de crear una "superficie". Un proceso físico y repetitivo de creación de marcas, un ciclo entrópico de creación, y al tiempo, de borrado y cambio en última instancia. Una vez se produce una nueva superficie siempre quiero interrumpirla de nuevo [...] La mayoría de las obras pasan por una serie de transformaciones antes de fijar su aparición definitiva», afirma en relación a su producción.

Sin título (2013) es una imagen que responde a las preocupaciones y metodologías descritas por el artista, producto de la transferencia de imágenes de periódicos que han sido impresas en una plancha de aluminio mediante la aplicación de calor. A partir de esta acción mecánica, Shaw-Town genera una segunda imagen imprecisa, borrosa, construida mediante los residuos de tinta y en la que la información se ha *perdido* en la reproducción. Una *pérdida* que inscribe la trayectoria del autor en los ecos de un histórico debate, aquel que apunta hacia la tensión existente entre inscripción textual y experiencia visual, y el consecuente conflicto en torno a las figuras de lector y espectador.

En el año 2013 Shaw-Town expuso por primera vez en España en la Galería Maisterravalbuena en Madrid. En el contexto internacional, su trabajo ha sido presentado en muestras individuales organizadas en Room East (Nueva York, 2015); China Art Object (Los Ángeles, Estados Unidos, 2011); y Christopher Crescent (Londres, 2010), entre otras. También ha tomado parte en numerosas colectivas en Londres, París, Roma o Bruselas.

EXP.: «Dan Shaw-Town», Galería Maisterravalbuena (Madrid, 2013-2014).

BIBL.: Axel Bennet, «Interview with Alex Bennet». Londres: Modern Matter, 2013; Sarah Urist Green *et al.*, *Graphite*. Indianápolis: Indianapolis Museum of Art, 2012.

B. H.

Untitled

2013

Esmalte acrílico y tinta sobre Econolite (tipo Dibond), 183 x 121,6 cm

Cat. P_787

Fdo.: «Untitled // Dan Shaw-Town // 2013» [Reverso]

Adquirida en 2014

JOSÉ MARÍA SICILIA

(Madrid, 1954)

FLOWER Bunch I (1985) es una pintura fechada justo en un año que resultó determinante para el reconocimiento internacional del trabajo de José María Sicilia. En 1985 se presentaba en el Artists Space de Nueva York la muestra organizada por el Minisiterio de Cultura «Five Spanish Artists», exposición en la que, además del artista, participaban Miquel Barceló, Miguel Ángel Campano, Menchu Lamas y Ferran García Sevilla. Otras de las citas en las que tomó parte en el mismo año fueron «Four Spanish Artists», en la Frumkin & Struve Gallery de Chicago, o «Europalia», en el Museum van Hedendaagse Kunst de Gante.

La obra de José María Sicilia invita a pensar en la construcción de la imagen en un momento en el que los discursos sobre el retorno de la pintura irrumpen con fuerza. Como en otros trabajos del mismo período, en *Flower Bunch I* el artista hace uso de la pincelada empastada y azarosa, del claroscuro y de la tradición abstracta del informalismo que tan bien conoce, contraponiéndola en el mismo espacio del lienzo a un lenguaje geométrico de corte constructivista mediante el que organiza el color como si se tratase de los tonos de una bandera.

Considerado por el historiador Kristian Leahy como «el máximo representante en los años ochenta del posestructuralismo pictórico, de la deconstrucción posmoderna de la pintura abstracta», su práctica se asemeja a la de un montador de imágenes. Citando de nuevo a Leahy y su exhaustivo estudio sobre «la deconstrucción poética de las vanguardias abstractas en la pintura de José María Sicilia (1985-1987)», es posible localizar, tan solo un año antes de la fecha de ejecución de *Flower Bunch I*, la incorporación de un elemento tan recurrente como la flor en la producción del autor: «Como conocemos, la elección temática de la flor —tan característica en la producción de José María Sicilia— la encontramos por primera vez en unas pinturas previas a su viaje a Nueva York: *Flores TV* y *Ramo de flores sobre una mesa*, de 1984, que constituirían el punto de partida de una serie que evolucionaría hacia la anulación de la figuración como motivo y la consiguiente consolidación de la abstracción en su obra a lo largo de la década».

EXP.: «José María Sicilia», Thomas Seagal Gallery (Boston, Estados Unidos, 1990).

B. H.

Flower Bunch I

1985

Acrílico sobre lienzo,
244 x 244 cm

Cat. P_481

Fdo.: «Sicilia // BH 3369-I //
4 96 x 96 // N.Y. 12-85» [Anverso]

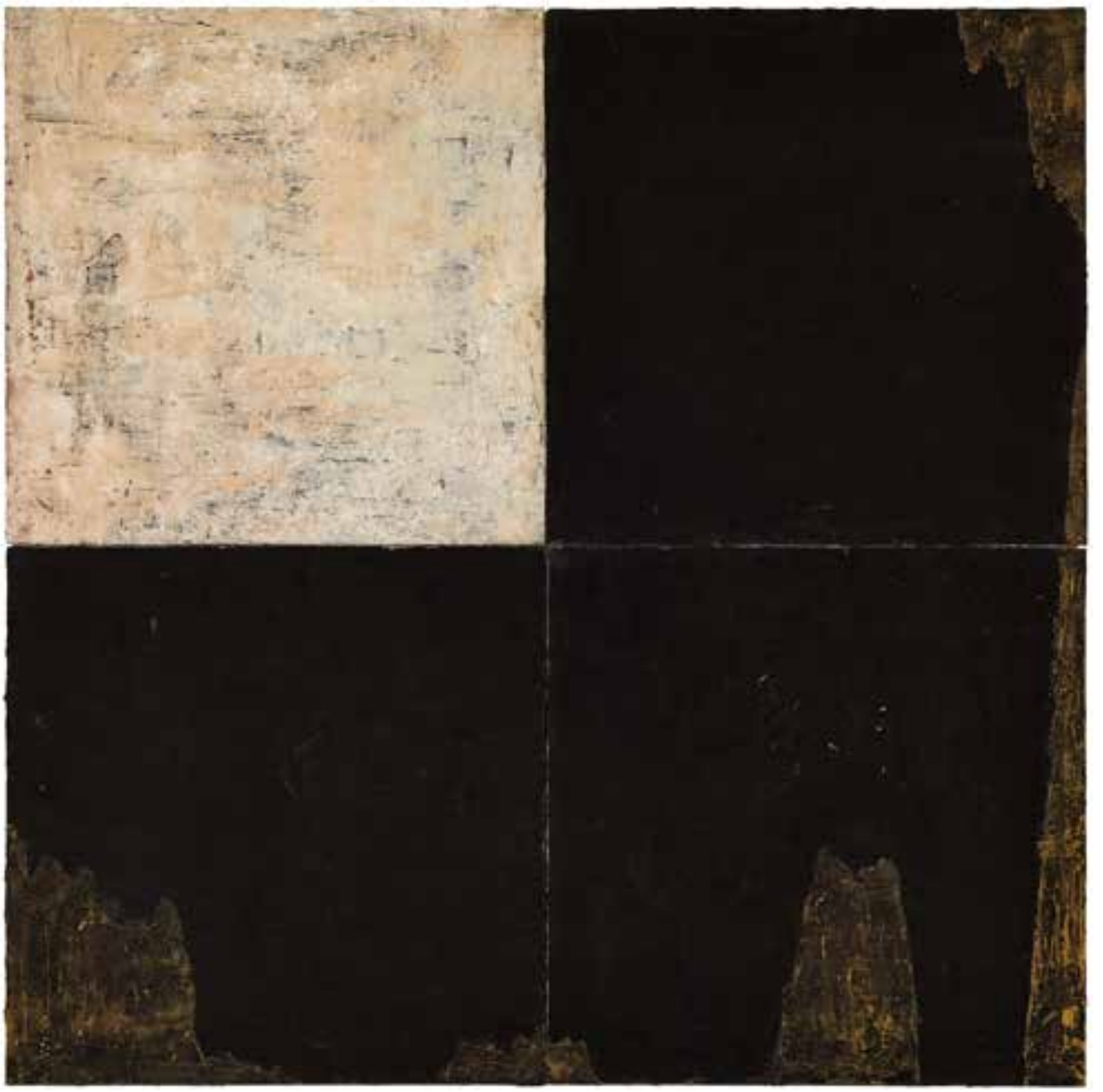
Sello de Pearls Panty Co. N. Y.

Etiquetas de las galerías Blum Helman (Nueva York) y Thomas Segal (Boston)

Adquirida en 1991

EXP.: «José María Sicilia: Recent Paintings», Blum Helman Gallery (Nueva York, 1987); «José María Sicilia», Thomas Seagal Gallery (Bostón, Estados Unidos, 1990).

BIBL.: James Gambrell, *José María Sicilia: Recent Paintings*, Nueva York: Blum Helman Gallery, 1987.



White Flower X

1986

Acrílico sobre lienzo,
270 x 270 cm (políptico)

Cat. P_429

Fdo.: «[Dibujo de un cuadrado con n.º 1 añadido] // Sicilia // París // 86 // acrilic // canvas // White flower // 270 x 270 cm» [Ángulo superior derecho, reverso] y «BH-3977 // 4pls» [Reverso, bastidor], en pieza 1; «Dibujo de un cuadrado con n.º 2 añadido // White flower» [Ángulo superior izquierdo, reverso], «270 x 270 cm // [dibujo de una flecha apuntando hacia arriba]» [Ángulo superior derecho, reverso], «270 x 270 cm // [flecha]» [Ángulo superior derecho, reverso] y «BH-3977 // 4pls»; [Reverso, bastidor], en pieza 2; «[Dibujo de una flecha apuntando hacia arriba]» [Ángulo superior izquierdo, reverso], «[Dibujo de un cuadrado con n.º 3 añadido] // White flower // 270 x 270 cm [Ángulo superior derecho, reverso] y «BH-3977 // 4pls» [Reverso, bastidor], en pieza 3; «[Dibujo de una flecha apuntando hacia arriba]» [Ángulo superior izquierdo, reverso], «[Dibujo de un cuadrado con n.º 4 añadido] // White flower // 270 x 270 cm [Ángulo superior derecho, reverso] y «BH-3977 // 4pls» [Reverso, bastidor], en pieza 4.

Adquirida en 1989

EXP.: «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993).

BIBL.: VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990.

SANTIAGO SIERRA

(Madrid, 1966)

50 kg. de yeso

1994

Gelatina de plata sobre papel baritado, 226 x 150 cm

Edición 1/5

Cat. F_58

Fdo.: «SANTIAGO SIERRA // 1/5 MARZO 2001» [Reverso]

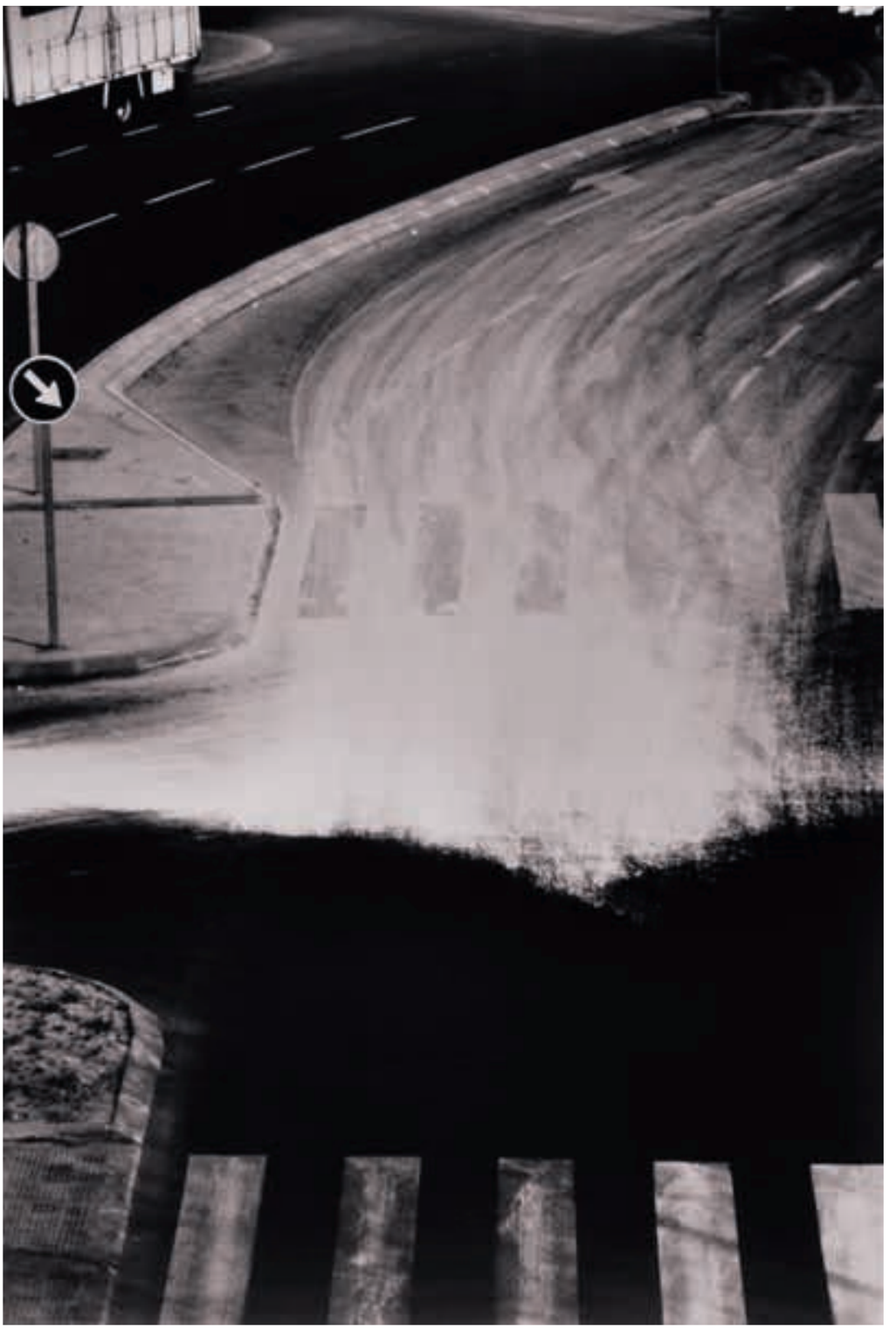
Adquirida en 2002

EN DICIEMBRE de 1994, cuando Santiago Sierra estaba prácticamente en los inicios de su trayectoria, realizó una intervención en la calle Marqués de Corbera de Madrid que tuvo dos resultados: por un lado, una pieza de carácter performativo que contó para su realización con la colaboración involuntaria de los transeúntes; por otro lado, una versión fotográfica del evento, como suele ser común en la obra de Sierra: una fotografía en blanco y negro que funciona como obra autónoma y como documento, que recoge uno de los momentos finales de la acción.

50 kg. de yeso (1994) ponía en evidencia cómo en Madrid durante esos años se vivió un furor por la construcción de carácter meramente especulativo, cuyo resultado primero fue que se erigieron muchas más viviendas nuevas de las que el aumento de la población urgía. Si por las alturas se atisbaba en las ciudades españolas un bosque de grúas, a pie de calle eran comunes las manchas de arena o de yeso, no solo en las salidas de obra, sino también desparramadas por la calzada. El artista madrileño subrayó esta situación, entonces cotidiana, con un evento que la hacía más visible al vaciar sacos de yeso hasta un total de 50 kilos en la calle; esperó que los coches que pasaban fueran dibujando sobre el asfalto a un lado y a otro un dibujo blanco con sus distintos recorridos. La burbuja inmobiliaria estallaría una década después, por lo que esta pieza resulta visionaria desde una relectura actual.

BIBL.: Fabio Cavallucci y Carlos Jiménez, *Santiago Sierra*. Trento: Silvana, 2005.

I. T.



FERNANDO SINAGA

(Zaragoza, 1951)

Bálsamo

2002

Bronce pulido,
24,4 x 24,4 x 2,8 cm

Edición 1/7

Cat. E_138

Fdo.: «Fernando Sinaga 2002»
[Reverso del marco]

Etiqueta con inscripción
«Bal + Samo, 2002 // Bronce //
24,5 x 24,5 X 3 // Edición de 7»

Adquirida en 2002

BÁLSAMO (2002) es una escultura realizada en bronce que presenta una de sus caras horadadas por una forma circular. Un objeto que ve interrumpida su naturaleza escultórica por el carácter bidimensional que le otorga esta muesca de proporciones *ideales*. En una operación sencilla y carente de cualquier pretenciosidad, Sinaga convoca en esta obra muchas de las problemáticas recurrentes en su producción y, en concreto, la «experiencia de la discontinuidad» o el «tratamiento de la superficie como lugar de encuentro», utilizando las palabras de la experta Gloria Moure. Estas discontinuidades han sido interpretadas por el autor desde la complejidad de las relaciones que se establecen entre los pares percepción y superficie, lo táctil y lo visual.

En este contexto, *Bálsamo* contiene la cualidad de una materia que ha sido alterada, erosionada «buscando su brillo, sus sombras, su oxidación, estriando sus superficies para hacerlas cambiantes cuando el espectador cambia de lugar», y otorgando a la experiencia táctil un lugar principal en relación a sus propiedades ópticas. Como Sinaga ha indicado en distintas ocasiones, su formación en el campo de la pintura le ha permitido acercarse a los materiales de sus obras con el propósito de modificarlos, alterando masa, peso y color: «He tratado de crear una ordenación física, táctil y visual dirigida a modificar la percepción que tenemos de lo real desde elementos inmateriales que provienen de mi imaginario».

Por su parte, *Agua amarga* (1996) es una imagen fotográfica que se relaciona con piezas claves en la trayectoria de Sinaga como son *El desayuno alemán* (1985): «La fotografía entra en mi obra de forma biográfica, como el documento de un momento decisivo». En un texto publicado con motivo de una exposición realizada con el título de «Agua amarga» en la Fundación Pilar i Joan Miró (Palma), Sinaga apuntaba en referencia a esta imagen: «*Agua amarga* es el *esperma del sinsentido*, la inundación traslúcida y el discurso del ahogado. Tan solo y desde el *agua* y en su inmersión profunda es posible un bautismo. Sin este agua ya nada existe». Una forma de hacer y de entender la práctica artística que le han llevado a ocupar un lugar principal en cualquier análisis sobre el acontecer del arte en las últimas décadas.

B. H.

Agua amarga

1996

Gelatina de plata sobre papel,
23 x 15 cm

Edición 1/7

Cat. F_70

Adquirida en 2002

EXP.: «Agua amarga»,
Fundació Pilar i Joan Miró
(Palma, 1996).

BIBL.: Fernando Sinaga,
Agua amarga. Palma: Fundació
Pilar i Joan Miró, 1996.

BRIDGET SMITH

(Essex, Reino Unido, 1966)

ESTA PIEZA pertenece al proyecto *Cosmos* realizado por Bridget Smith en el año 2005, que reúne vídeos y fotografías generando un evidente contraste entre la oscuridad de la noche ofrecida por las imágenes de cielos estrellados y la luz diurna reflejada en las claras arenas del desierto. La intención de la artista es generar imágenes de espacios reales y simulados en los que podamos perdernos sin esfuerzo para escapar de la rutina. La imagen en cuestión nos ofrece el paisaje arenoso del desierto y su soledad. Se trata de un lugar indeterminado en un momento en el que no se percibe vida alguna pero que, pese a su aparente inhospitalidad, nos ofrece un amplio territorio de retraimiento, un refugio alejado física y mentalmente de las monótonas obligaciones cotidianas. En ese juego de opuestos realidad-ficción, la naturaleza fantástica de este lugar se ve apoyada en la sustitución de la intensa luz del desierto por una neblina fantasmagórica que no permite percibir el horizonte como una línea definida, sino como una frontera diluida entre lugares, realidades y conceptos.

EXP.: «Cosmos», Frith Street Gallery (Londres, 2005).

I. T.

Desert (Collapse)

2005

Copia cromógena sobre papel, 133,5 x 161 cm

Edición 1/3

Cat. F_148

Etiqueta de la Frith Street Gallery

Adquirida en 2013

SUSANA SOLANO

(Barcelona, 1946)

Fontana n.º 1

1985

Hierro (varias piezas), 45 x 298 x 115 cm

Cat. E_148

Sello «SS» en parte frontal izquierda

Adquirida en 2000

SUSANA Solano se dio a conocer en el panorama nacional e internacional en los años ochenta, período inicial de su trayectoria al que pertenece *Fontana n.º 1* (1985), la escultura que posee la Colección Banco de España.

Vinculada a una serie de obras con las que comparte título y sirviéndose del material predominante en el haber de la escultora catalana, el hierro, *Fontana n.º 1* es un trabajo preñado de sugerencias poéticas. El espacio humano es un espacio construido, y la obra «un dibujo en el espacio», afirmaba en 1992. Las texturas, tonos y densidad de estas obras dejaban hablar al material que, en este caso, se presenta rotundo, claramente una afirmación del acabado industrial y de las posibles texturas —horadadas en alguna zona— que este permite.

Las referencias a la arquitectura hídrica presentes en el título de la obra —«fuente» en italiano—, se ligan a las que muestran otras esculturas de la misma serie: parten de una cierta analogía visual (*Fontana n.º 3*, Colección ”la Caixa”) sin dejar de resultar enigmáticas. En muchas de las obras de Susana Solano el agua se revela contenida en estructuras arquitectónicas y de ingeniería diseñadas por el ser humano —estanques, impluvios y termas, por ejemplo—; así, en las tensiones que *Fontana n.º 1* ofrece entre la masa y el vacío, el líquido ocupa el lugar de este último: un sujeto omitido que, en realidad, da sentido a la obra.

EXP.: «Against the Grain: Contemporary Art from the Edward R. Broida Collection», Museum of Modern Art (Nueva York, 2006); «Vol rasant», Fundació Suñol (Barcelona, 2014).

I. T.

ALBERTO SOLSONA

(Barcelona, 1947 - Madrid, 1988)

Sin título

1981

Óleo sobre lienzo,
190 x 190 cm

Cat. P_284

Fdo.: «Solsona»
[Ángulo inferior derecho, anverso]; «Solsona – 81» y «ABAJO [flecha]» [Reverso]

Adquirida en 1982

EXP.: «Alberto Solsona», Galería Egam (Madrid, 1982).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, Madrid, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, Madrid, 1988.

LA OBRA de juventud de Alberto Solsona, formado como pintor, dibujante, grabador y diseñador gráfico, se adentra en el universo del pop art y se interesa tanto por la señalética como por los elementos procedentes de los medios de comunicación de masas y el mundo del cómic. Se trata de una línea de investigación que el artista no tarda en abandonar en favor del interés que demuestra paulatinamente tanto por la abstracción como por el uso del arabesco como motivo principal de su producción. Una buena muestra de la evolución que experimenta a partir de los años ochenta hacia una abstracción de corte más lírico —y, en consecuencia, opuesta a lo que representó su práctica pictórica inicial— es el óleo sobre lienzo que forma parte de esta colección y que el artista realizó en 1981, utilizando una paleta protagonizada por colores azules y violáceos.

Considerado como un gran y hábil dibujante en el ámbito de una pintura abstracta de reminiscencia lírica e intimista debido, entre otras razones, a su trabajo con el color y la belleza de unos gestos, veladuras y matices sensuales, controlados y

Jardín botánico, IX

1986

Óleo sobre lienzo,
190 x 159,5 cm

Cat. P_753

Fdo.: «Solsona 86-VIII» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «ALBERTO SOLSONA // "JARDÍN BOTÁNICO" IX // 19-5-86» [Reverso]

Adquirida en 2010

equilibrados, Solsona abandona progresivamente la exclusividad del arabesco para indagar, a partir de 1984, el resultado de su combinación con formas pseudofigurativas susceptibles de evocar ventanas, puertas y balcones. Esta tendencia muy extendida en la pintura española de finales de los ochenta centrándose en un interés cada vez más creciente por la figuración urbana y arquitectónica, no es más que una reacción al exceso de imaginería rural tan propia de las prácticas pictóricas desde el final de la Guerra Civil.

El *Jardín botánico* de 1986 que forma parte de esta colección plasma a la perfección la obsesión de Solsona por la repetición sistemática de formas vegetales en su comunión con la naturaleza y las figuraciones sugeridas. Se trata de una temática pictórica que, si bien Solsona trabajó de manera constante durante estos dos años, no tarda en evolucionar para dar paso, hacia finales de los ochenta, a una última etapa consagrada a potenciar lo que se considera como la mejor época de sus arabescos.

F. M.

ANTONIO SOSA

(Coria del Río, Sevilla, 1952)

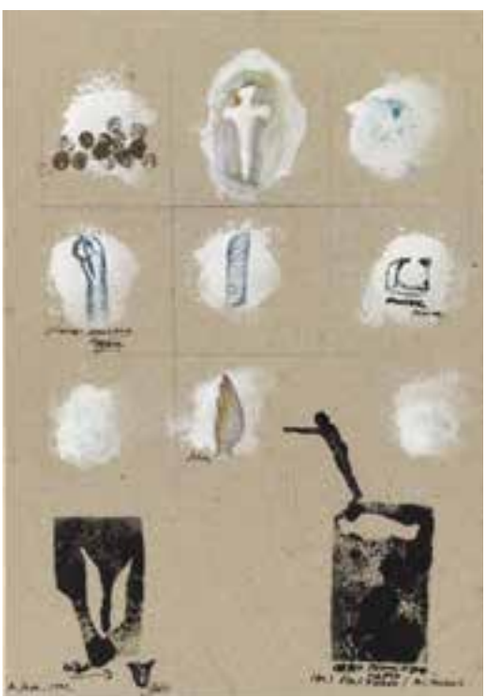
FORMADO en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, desde los inicios de su carrera Sosa investigó a través del lenguaje de la escultura, la pintura, el dibujo y la instalación las posibilidades de vaciar de contenido las imágenes para así desvelar significados ocultos. Su obra, enraizada en el individualismo introspectivo del período posmoderno, tiende a plasmar el universo de las emociones interiores mediante elementos de plasticidad hipnótica y el deseo de liberarse de los excesos de la razón tras la poética de una pintura sensorial y simbólica que hunde sus raíces en el surrealismo y pasa por el tamiz de la nueva figuración española.

La primera exposición individual de Sosa tuvo lugar en 1980, en la Galería Imagen Múltiple de Sevilla, y durante la década de 1980 estuvo presente sobre todo en el ámbito andaluz, exponiendo en gran parte en las colectivas de artistas emergentes de la región. Como señaló Juan Manuel Rodríguez-Mateo, comisario de una de sus exposiciones recientes en la Casa de la Provincia de Sevilla: «El trabajo de Antonio Sosa parte de lo absolutamente concreto y local para trascender lo circunscrito de manera radical».

Sosa se ha interesado desde sus orígenes por el rito, el símbolo, la religión, el erotismo y la muerte; la serie de dibujos de la Colección Banco de España refleja esa atención a estos elementos, tratados de modo fragmentario a través de escenas veladas y objetos enigmáticos que dotan a los dibujos de un aire de falso *collage*. Están datados en 1991-1992, cuando participó en el Pabellón de Andalucía de la Exposición Universal de Sevilla, y los tres dibujos recogen las investigaciones de Sosa en esa primera etapa en el ámbito escultórico, cuando trabaja con materiales poco convencionales pero llenos de carga simbólica, como la ceniza o la arena del Guadalquivir de su ciudad natal, elementos sugeridos en estas obras, como esculturas bidimensionales, por el oscuro papel granulado escogido como soporte.

BIBL.: VV. AA., *Antonio Sosa*. Madrid: Galería Seiquer, 2009; Kevin Power, *Antonio Sosa 1986-1988: esculturas y dibujos*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda, Diputación de Sevilla, 1989.

F. M. y C. M.



Sin título

1991

Acrílico y tinta china
sobre cartón,
25 x 17,5 cm

Cat. D_162

Fdo.: «A. Sosa»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]; «24 (?) SEPT. 1991»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 1993

Sin título

1992

Acrílico y tinta china
sobre cartón,
25 x 17,5 cm

Cat. D_161

Fdo.: «A. Sosa. 1992»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]; [ilegible]
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1993

Sin título

1992

Acrílico y tinta china
sobre cartón,
25 x 17,5 cm

Cat. D_163

Fdo.: «A. Sosa. 1992»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]; «20 MAY. 1992»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 1993

JESÚS RAFAEL SOTO

(Ciudad Bolívar, Venezuela, 1923 - París, 2005)

Esfera roja

1992

Acero, nailon y aluminio,
400 x 300 cm (diámetro)

Cat. E_94

Encargo al autor en 1992

ESFERA roja (1992) es una monumental pieza del artista Jesús Rafael Soto que pertenece a un largo ciclo de esferas «multidimensionales» generadas a partir de filamentos colgantes del techo; en este caso, el globo se suspende a casi doce metros del suelo. Podemos reseñar, así, la popular *Esfera Caracas* (1974) situada en la autopista Francisco Fajardo de la capital venezolana. Un cariz más simbólico presenta el ensamblaje que produjo coincidiendo con los Juegos Olímpicos de Seúl, *Esfera Japón* (1988): en este caso, y como excepción, la pieza posee referencias concretas, la bandera del país. Las *Esferas*, en la línea de otros de sus trabajos como por ejemplo los *Penetrables*, intervienen en el espacio en el que se sitúan y demandan la participación del público que circula a su alrededor, un público que debe resolver las relaciones específicas entre la obra, el espacio que la circunda y su propia fisicidad con relación a ambos.

El espectador rodea *Esfera roja*, la acompaña en su forma circular (el globo está en realidad construido virtualmente gracias al color) y provoca que perceptivamente esta vaya vibrando; al tiempo observa cómo otro posible usuario, situado al otro lado de la gigantesca obra, surge o desaparece dependiendo del movimiento de ambos. La comprensión del volumen de la esfera, de hecho, estriba en dicho tránsito. No deja de ser una paradoja que una pieza que carece de tracción genere tanto desplazamiento. En este sentido, el artista conectaba su trabajo directamente con las ideas de movimiento y tiempo, es decir, con una obra que precisa de la presencia de un usuario para ser activada: «El *cinetismo* es una palabra muy mal empleada. Lo que nos une es el movimiento. La idea de movimiento. La idea de tiempo. La idea espacio-temporal con sus elementos muy característicos, como son: la vibración, la luz y la transformación de un elemento sólido en un elemento muy fluido».

I. T.

MONTSERRAT SOTO

(Barcelona, 1961)

Sin título. Valla Desierto

2000

Copia digital sobre papel montado sobre Dibond, 229,5 x 373,5 (tríptico)

Edición 2/3

Cat. F_120, F_121 y F_56

Adquirida en 2012

EXP.: «Paisajes y otras cosas», Galería Luis Adelantado (València, 2000); «Colectiva», Galería Moisés Pérez de Albéniz (Pamplona/Iruña, 2001).

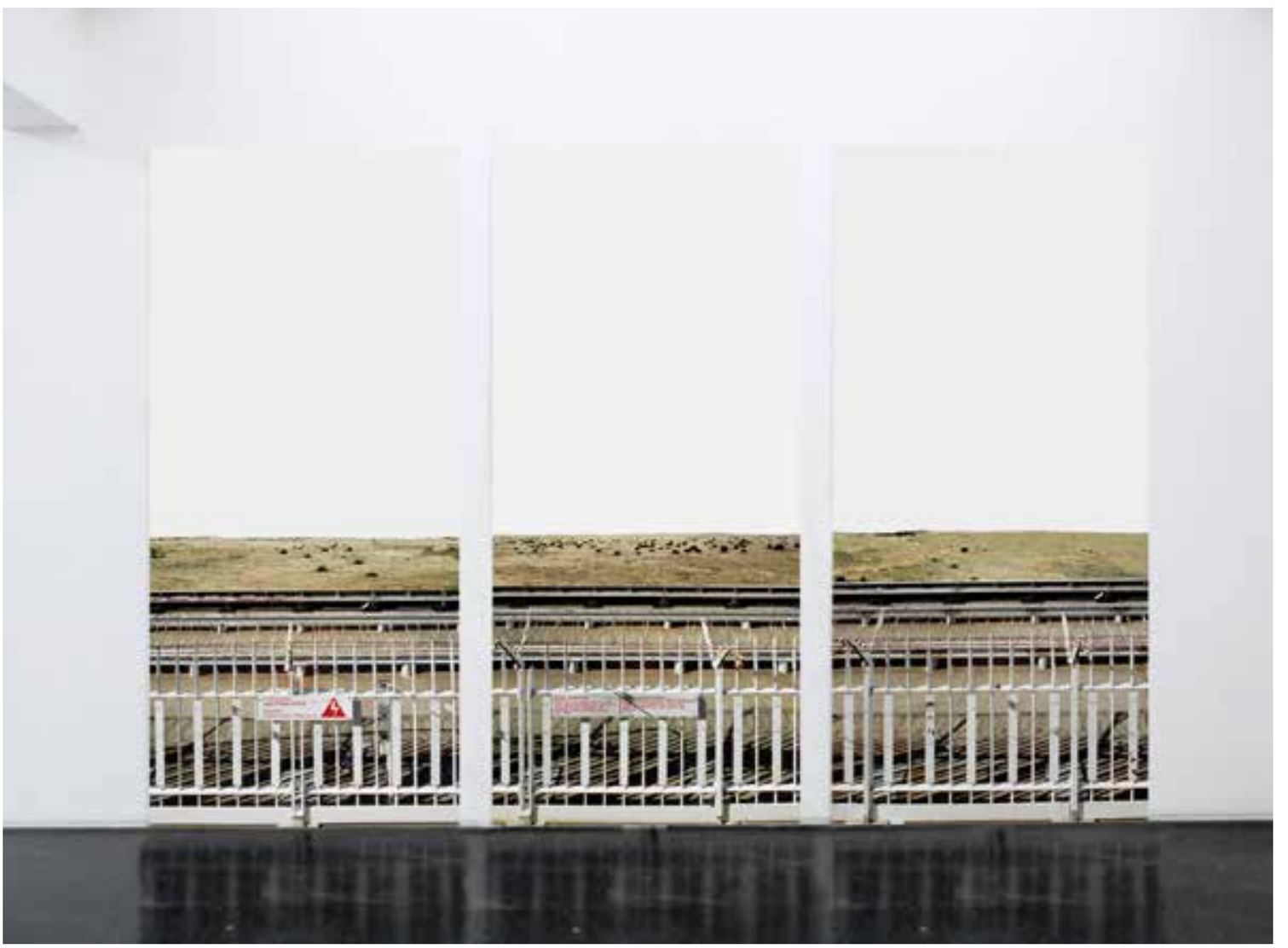
BIBL.: VV. AA., *Paisajes y otras cosas*. València: Galería Luis Adelantado, 2000.

ESTE AMPLIO conjunto de piezas, aunque fechado en las dos últimas décadas, muestra un encadenamiento conceptual y temático, ya que pertenece a una de las dos líneas de producción que desarrolla en paralelo la artista catalana Montserrat Soto. Para estos trabajos, Soto se traslada a un paisaje ajeno, viaja a otros lugares. No incluye a seres humanos en estas imágenes, ya que considera que cuando esto ocurre el protagonismo de la fotografía recae en los seres vivos, empequeñeciendo de esta forma el espacio. Esta es la razón por la que pone todos los acentos de sus encuadres en la arquitectura, la naturaleza o los objetos, si bien casi todas sus fotografías están despojadas de lo anecdótico, más si cabe las realizadas durante la década pasada.

Aunque no todas, estas imágenes suelen presentar unas dimensiones monumentales —véase *Sin título. Valla Desierto* (2000) en sus tres versiones, el díptico *Sin título. Ventana Casa de piedra* (2000) o *Sin título. Arcos* (2001)—, de tal manera que la disposición que ha estudiado para ellas genere la participación del espectador: las obras descansan directamente sobre el suelo y construyen de forma mural una especie de trampantojo, de *mise-en-scène* que sitúa la experiencia del espectador en el límite entre lo ficticio y lo contingente, un espacio que Montserrat Soto suele subrayar al fotografiar en primer plano, como en una estrategia escénica barroca, barreras, ventanas o arquerías.

La colección posee, asimismo, un importante grupo de fotografías de la serie *Huellas*, realizadas en 2004 en Escocia y en Galicia, que presenta paisajes con ruinas arquitectónicas industriales, decadentes y silentes. De nuevo la disposición expositiva diseñada, con las fotos agrupadas y yuxtapuestas, rechaza la idea de la imagen autónoma. Un silencio que contrasta con *Invasión Sucesión 20* (2011), arquitectura vacía pero viva, llena de energía, la de aquellos que construyen sus hogares aprovechando cualquier plancha o retal de madera; deshechos que en otros «mundos» se consideran basura y que aquí son tesoros.

I. T.



Sin título. Ventana Casa de piedra

2000

Copia cromógena adherida a Dibond, 220 x 150 cm (díptico)

Edición 1/3

Cat. F_55

Etiqueta de la Galería Luis Adelantado

Adquirida en 2012

EXP.: «Paisajes y otras cosas», Galería Luis Adelantado (València, 2000).

BIBL.: VV. AA., *Paisajes y otras cosas*. València: Galería Luis Adelantado, 2000.

Sin título. Arcos

2001

Copia digital sobre papel montada sobre aluminio, 240 x 500 cm

Cat. F_47

Adquirida en 2002

EXP.: «Montserrat Soto, Sophie Calle, Milagros de la Torre, Marta María Pérez», Fundación Pelaires (Palma, 2001); «Vostestaqui», Palau de la Virreina (Barcelona, 2001).

BIBL.: VV. AA., *Montserrat Soto, Sophie Calle, Milagros de la Torre, Marta María Pérez*. Palma: Fundación Pelaires, 2001; VV. AA., *Vostestaqui*. Barcelona: Palau de la Virreina, 2001.

Sin título. Huella 12

2004

Copia digital sobre papel montado sobre Dibond, 149,7 x 75 cm

Edición 1/3

Cat. F_111

Adquirida en 2007

EXP.: «Compostela a Citiwide Project», Centro Gallego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela, 2004); «HUELLAS», Galería Estrany-de la Mota (Barcelona, 2004); «Sin salida», Galeria Mario Sequeira (Parada de Tibães, Portugal, 2005).

Sin título. Huella 16

2004

Copia digital sobre papel montado sobre Dibond, 100 x 50 cm

Edición 1/3

Cat. F_112

Adquirida en 2007

EXP.: «Compostela a Citiwide Project», Centro Gallego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela, 2004); «HUELLAS», Galería Estrany-de la Mota (Barcelona, 2004); «Sin salida», Galeria Mario Sequeira (Parada de Tibães, Portugal, 2005).

BIBL.: VV. AA., *Compostela*. Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2004.

Sin título. Huella 33

2004

Copia digital sobre papel montado sobre Dibond, 50 x 100 cm

Edición 1/3

Cat. F_113

Adquirida en 2007

EXP.: «Compostela a Citiwide Project», Centro Gallego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela, 2004); «HUELLAS», Galería Estrany-de la Mota (Barcelona, 2004); «Sin salida», Galeria Mario Sequeira (Parada de Tibães, Portugal, 2005).

BIBL.: VV. AA., *Compostela*. Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2004.

Sin título. Huella 45

2004

Copia digital sobre papel montado sobre Dibond, 75,2 x 149,5 cm

Edición 1/3

Cat. F_114

Adquirida en 2007

EXP.: «HUELLAS», Galería Estrany-de la Mota (Barcelona, 2004).

Invasión Sucesión 20

2011

Copia digital sobre papel montado sobre Dibond, 100 x 230 cm

Edición 1/3

Cat. F_144

Adquirida en 2012

EXP.: «The People On The Edge», Galería La Fábrica (Madrid, 2011); «Silenciosos susurros», Galería Luis Adelantado (Ciudad de México, 2014).

FRANCISCO SOTO MESA

(Madrid, 1946)

5.98.1

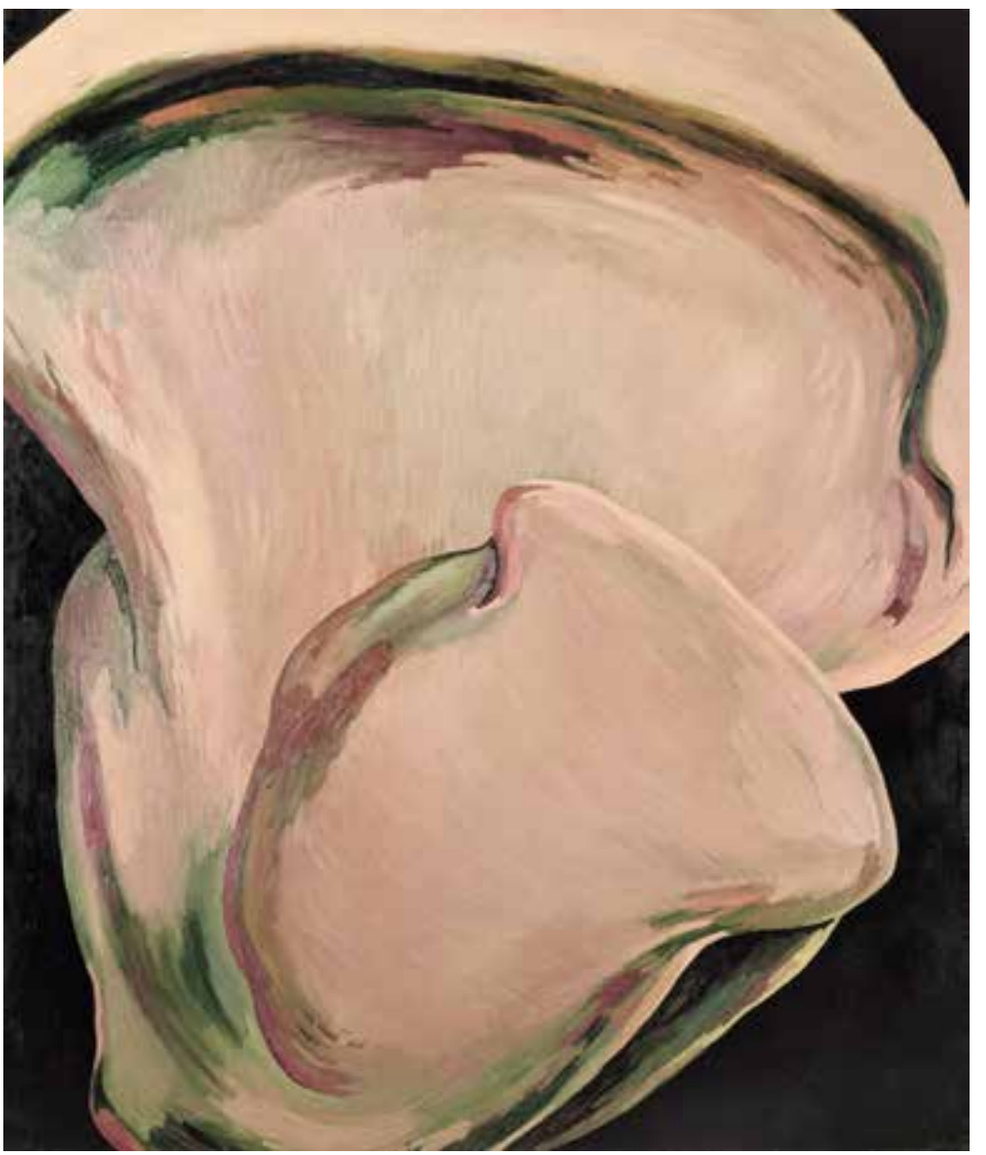
1998

Óleo sobre lienzo,
119,5 x 170 cm

Cat. P_615

Fdo.: «Soto Mesa 5.98.1» [Ángulo inferior izquierdo, anverso]; «5.98.1 // Soto Mesa // Mayo 98» [Reverso]

Adquirida en 1999



DESDE los años noventa y hasta la fecha, y tras pasar por una etapa próxima al realismo de corte metafísico, el artista madrileño Francisco Soto Mesa incorporar el azar y el automatismo en abstracciones que fueron más orgánicas en su momento y que después se desarrollaron con un lenguaje más abierto, ambiguo y complejo, como muestra la obra que custodia el Banco de España, *5.98.1*, realiza en 1998.

F. M.

ÂNGELO DE SOUSA

(Lourenço Marques, Mozambique, 1938 - Oporto, Portugal, 2011)

Sin título

2001

Acrílico sobre lienzo,
150 x 115 cm

Cat. P_681

Fdo.: «ÂNGELO // DE SOUSA // 1-12-1 // - Tela de linho // - preparaçào e pintura»; «Con tintas acrilicas TALENS // - verniz mate à tableaux TALENS // moldura»; «PORTO // 150 // X // 115»; [dibujos esquema del cuadro y de una figura humana] [Reverso]

Adquirida en 2002

SU REGRESO a Oporto desde Londres a principios de la década de 1970 representa para Ângelo de Sousa no solo la vuelta a su ciudad de adopción, sino también a una práctica pictórica que había abandonado en favor del estudio de la fotografía y el cine y, por consiguiente, de la ampliación de sus conocimientos tanto en el ámbito de la escultura como en el de la escenografía. Se enmarca en una época en la que De Sousa empieza a exponer en público lo que se conoce como sus «pinturas sobre». Se trata de una serie de obras vinculadas a la vanguardia y la experimentación, concebidas geométricamente en torno al léxico del minimalismo y realizadas casi exclusivamente a base de tintas tricromáticas; recuerdan al característico trazo de sus dibujos, así como al tipo de escultura que, a partir de los años sesenta y con un componente performático de primer orden, venía realizando el propio De Sousa a base de doblar, extender o curvar planchas de metal, recreando lo que bien podrían ser construcciones de dibujos en el espacio. Por ello, Ângelo de Sousa solía referirse a la escultura que realizaba con un calificativo tan contundente y claro como el de *action sculpture*.

Sin título (2001) podría ser un buen ejemplo de la producción que lleva a cabo este artista de origen mozambiqueño a partir de 1973. Nos encontramos ante una obra en la que, tal como se pone de manifiesto en otras realizadas durante la misma época, emplea pinturas acrílicas de paleta cromática surgida de la combinación de colores primarios en su evolución hacia el uso de colores disponibles en el mercado. Aunque durante toda su rica y variada vida profesional De Sousa se mantuvo al margen de los debates que se generaban tanto en torno a la figuración y la abstracción como a la rápida asociación de su obra al estilo tan característico de Piet Mondrian y el neoplasticismo, las únicas influencias que el propio Ângelo de Sousa llegó a reconocer procedieron principalmente de los principios del expresionismo —con Paul Klee y Wassily Kandinsky a la cabeza— el grabado oriental, el arte primitivo, el *art brut* y, sobre todo, el *color field*, la *post painterly abstraction*, el *op art* y el pop art.

F. M.

KUNIÉ SUGIURA

(Nayoga, Japón, 1942)

Yellow Floor

1977

Plata en gelatina sobre lienzo
y acrílico sobre lienzo,
91,8 x 128 cm

Cat. P_802

Fdo.: «Yellow Floor // 1977 //
36' x 50'' (2 panels) // Acrylic,
photoemulsion // Kunié Sugiura»
[Reverso]

Adquirida en 2015

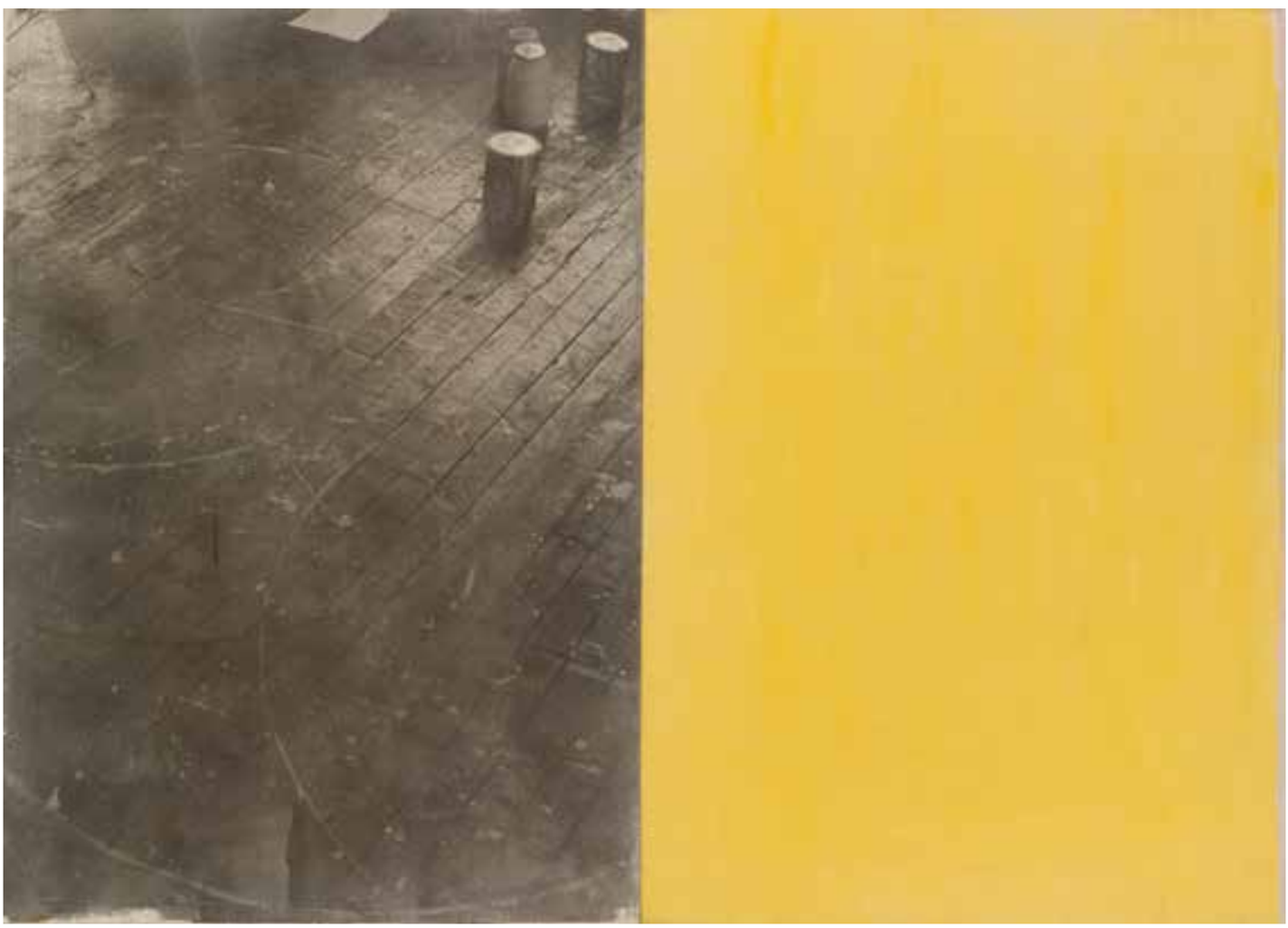
FOTOGRAFÍA y pintura se aúnan en muchas de las propuestas más representativas de la artista Kunié Sugiura. *Yellow Floor* (1977) es un ejemplo muy significativo de las series de trabajos que comienza a realizar en los años setenta, en los que ensaya las posibilidades formales y narrativas que surgen de la combinación de ambos medios. Imágenes divididas simétricamente en dos espacios diferenciados, en los que la autora contrapone un referente figurativo (en este caso una fotografía en blanco y negro de lo que parece ser el suelo del estudio de un artista) y una superficie monocroma en la que deposita pintura de manera uniforme. Además del suelo de un taller, otros motivos recogidos en esta serie de trabajos son la vista de un parque en la ciudad de Dakota (*View from Dakota*, 1979); el suelo de una calle indeterminanda (*Asphalt*, 1977) o el edificio Confucius Plaza en Nueva York (*Confucius Plaza*, 1977).

En un sugerente juego entre espacios reconocibles, lugares que se identifican en un primer vistazo y planos de color que se vinculan con la historia de la abstracción, estas obras trasladan al espectador a un sugerente espacio de interpretación en el que se asocian lenguajes muy desiguales. «Un día coloqué una pintura y un lienzo fotográfico uno junto al otro y me gustaron más juntos que como obras separadas [...], presentando la fotografía como un medio paralelo, produjo algo más radical u original», en palabras de la artista recogidas con motivo de una exposición retrospectiva realizada en la Leslie Tonkonow Gallery (Nueva York, 2012).

EXP.: «You are always on my mind / you are always in my heart; photo-painting and photo collage, 1976-1981», Taka Ishii Gallery (Tokio, 2014).

BIBL.: Gen Umezu, *Kunié Sugiura. You are always on my mind / you are always in my heart; photo-painting and photo collage, 1976-1981*. Tokio: Taka Ishii Gallery, 2014.

B. H.



MIKA TAJIMA

(Los Ángeles, Estados Unidos, 1975)

MIKA Tajima asistió a clases en el Bryn Mawr College en Pensilvania y en la Universidad de Columbia en Nueva York, ciudad donde reside actualmente. Su investigación se centra en las relaciones del sujeto contemporáneo con los sistemas de producción organizados por los dispositivos del diseño moderno: espacios de trabajo, instituciones y lugares de recreo.

Con el título *Furniture Art* (2013), Tajima elabora una de sus series de trabajos más conocidas, pulverizando pintura esmalte en espray sobre plexiglás. Imágenes monocromas y degradados que remiten a distintas localizaciones geográficas —València, Hong Kong, Fráncfort— a través de sus títulos. Una operación que «se basa en las asociaciones psicogeográficas específicas que se producen por la designación afectiva de colores y pinturas, y sus relaciones con el surgimiento de la economía inmaterial y sus flujos ambientales globales», tal y como indica el escrito de la Galeria Quadrado Azul (Lisboa), donde las piezas fueron expuestas en el año 2013. Además en *Furniture Art*, Tajima se apropia y transforma el término *Musique d'ameublement* (Música de mobiliario), una definición acuñada por el Erik Satie en el año 1917 para referirse al *Muzak*, esa música que suena de manera ininterrumpida en algunos espacio sin que nadie le preste atención.

La obra de Mika Tajima se ha mostrado con asiduidad principalmente en instituciones estadounidenses, entre las que destacan el Wadsworth Atheneum Museum of Art (Hartford, Connecticut, 2017); la 11R Gallery (Nueva York, 2016); Kanye Corcoran Griffin (Los Ángeles, 2016); el Sculpture Center (Nueva York, 2016); y el Yerba Buena Center for the Arts (San Francisco, 2015). En Europa se podido ver su trabajo en la Frac Nord-Pas de Calais (Dunkerque, Francia, 2014); la Brand New Gallery (Milán, Italia, 2013); y la South London Gallery (Londres, 2011).

BIBL.: Frank Smigiel «Mika Tajima», *San Francisco Museum of Modern Art: Views on the Collection*. San Francisco: SFMoMA, 2016; Lumi Tan, «Real Time, Screen Time», *Abstract Video: The Moving Image in Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press, 2015; Martha Sarabeth Tenney, «Mika Tajima's Hot Tub Time Machine», *Tubs About Town zine*, 2015.

B. H.

Furniture Art (Valencia)

2013

Pintura sintética sobre
molde de plástico,
62 x 46,5 cm

Cat. P_774

Fdo.: «MT 2013» [Reverso]

Adquirida en 2013

Furniture Art (Fairbanks)

2013

Pintura sintética sobre
molde de plástico,
62 x 46,5 cm

Cat. P_775

Fdo.: «MT 2013» [Reverso]

Adquirida en 2013

YOSUKE TAKEDA

(Nagoya, Japón, 1982)

ESTAS tres fotografías pertenecen a una importante exposición, *Stay Gold*, que el joven fotógrafo japonés Yosuke Takeda mostró en 2014 en dos diferentes formatos: una exposición compuesta por varios proyectos y un libro del mismo título, reuniéndose de esta manera la obra fotográfica realizada durante varios años por el artista. *Stay Gold* hace referencia al poema *Nothing Gold Can Stay* de Robert Frost, escrito en 1923, y muy citado en la cultura popular a partir de novelas —*Rebeldes*, de S. E. Hinton (1967)—, películas —*Rebeldes*, de Francis Ford Coppola (1983)—, canciones —el álbum *Stay Gold,* del grupo First Aid Kit (2014)— o series de televisión. «Mantente genuino, mantente puro», representa según Takeda una actitud obstinada contra la frase de Frost.

Las tres imágenes recogen instantes en los que la luz está siendo atrapada por la naturaleza o por los objetos: en un caso atraviesa la copa de un árbol generando una rica paleta de colores (*144540*); en otra imagen ilumina en un primer plano un arbusto de sensuales flores rojas que aparecen no siempre enfocadas (*122445*); la última fotografía presenta el reflejo irisado en rojos y azules de lo que parece una puerta de persiana metálica ondulada (*220357*).
La fotografía es pues, para Yosue Takeda, la resistencia ante el cambio pronosticado poéticamente por Frost, retomando de esta manera algunos de los ensayos de mayor influencia en la teoría del medio, como *La cámara lúcida* de Roland Barthes (1980).

I. T.

144540

2014

Copia digital sobre papel, 100 x 150 cm

Edición 2/3

Cat. F_170

Adquirida en 2014

BIBL.: Yosuke Takeda, *Stay Gold*, Tokio: Omoplata y Taka Ishii Gallery, 2014.

122445

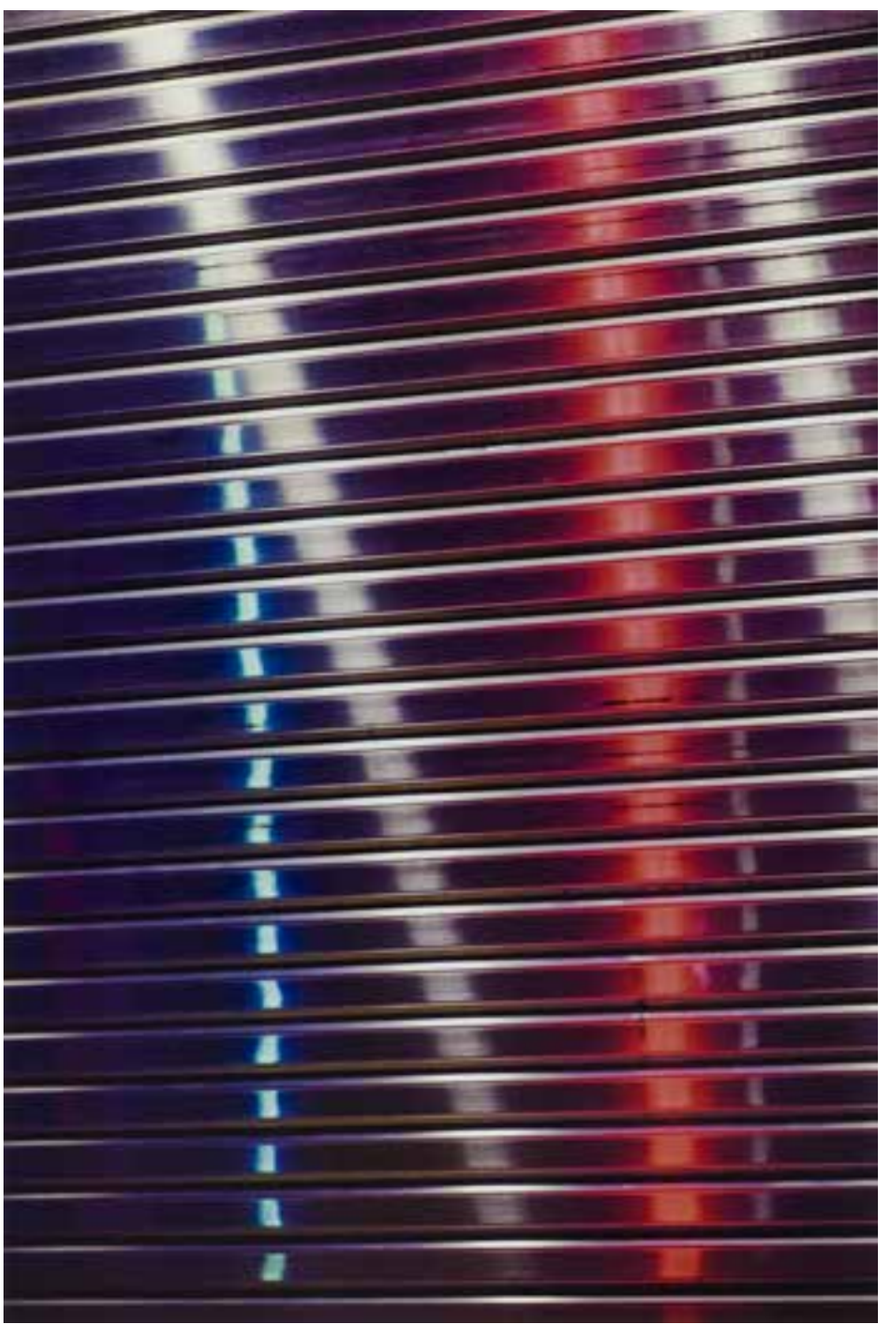
2014

Copia digital sobre papel,
90 x 60 cm

Edición 4/6

Cat. F_173

Adquirida en 2015



220357

2010

Copia digital sobre papel,
90 x 60 cm

Edición 2/6

Cat. F_157

Adquirida en 2013

BIBL.: Yosuke Takeda, *Stay Gold*, Tokio: Omoplata y Taka Ishii Gallery, 2014.

ANTONI TÀPIES

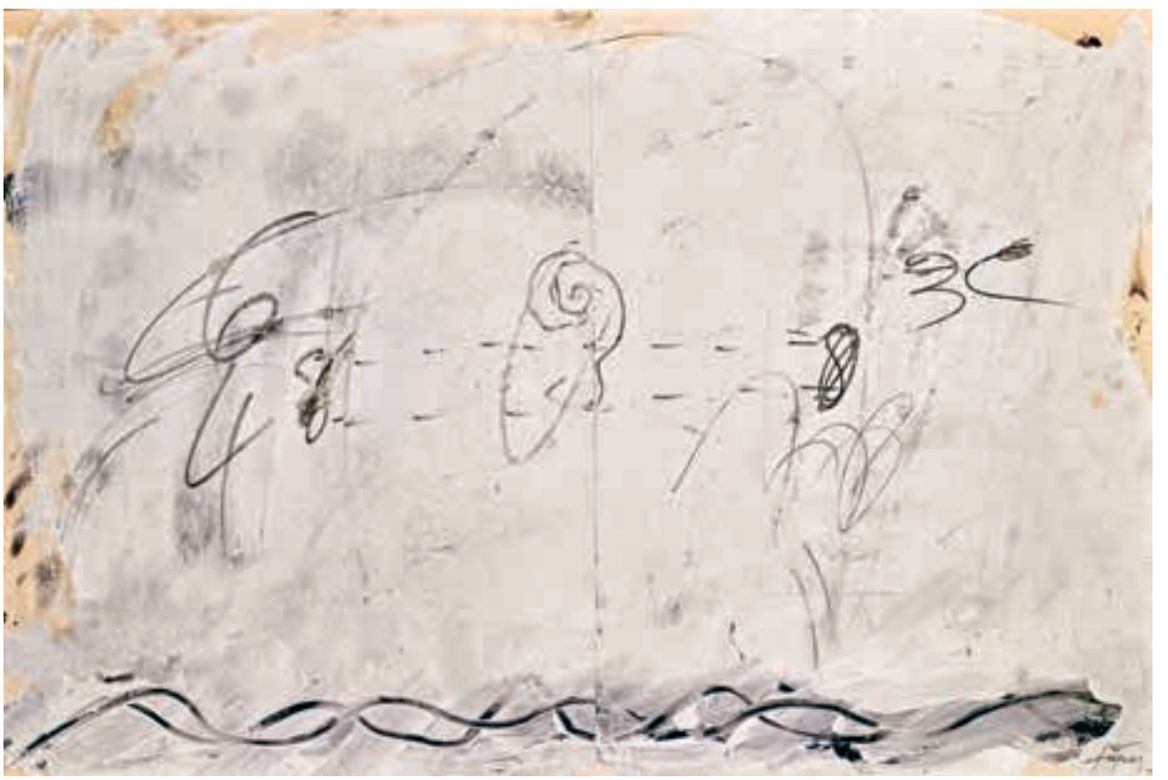
(Barcelona, 1923-2012)

COMO REACCIÓN a la tradición secular del cuadro como ventana al mundo, desde mediados de los años cincuenta las obras de Antoni Tàpies comenzaron a responder al formato del muro como espacio comunicativo, una fórmula plenamente forjada en la década de 1960. A ese momento de expansión internacional del artista corresponden las dos obras del Banco de España. El artista halló una marca de identidad en la creación de una pintura contundente, informalista y de densidad matérica a través del uso de cargas como el polvo de mármol, que otorgan a las obras una presencia arquitectónica, pesada y rotunda.

Interesado por el grafiti y el *grattage*, medios de expresión que agreden el muro, Tàpies descubrió en las fotografías de grafitis de Brassaï una confirmación del interés que le habían despertado en su infancia los esgrafiados espontáneos del barrio gótico barcelonés. En *Forme 8 sur gris noir* (1968), el cuadro-muro es punteado y rasgado a modo de costura epidérmica en su zona central e inferior, y esgrafiado con un protagónico «8». Es destacable la división tripartita de la obra, que le confiere un aspecto de tríptico devocional, de relicario abierto o contenedor de un exvoto, como en este caso la enigmática cifra que encabeza la tela, repetida en el extremo derecho. A pesar de su marcada austeridad, la obra contiene esa sensación de desgarro y drama silencioso que reaparece en su pintura a finales de los años sesenta, en paralelo a su implicación más directa en el antifranquismo y su compromiso con los movimientos sociales surgidos al calor del recrudecimiento de la represión política en los años finales de la dictadura.

En *Signos y cadenas* (1965), en cambio, el «muro» aparece como una superficie apresuradamente blanqueada que oculta de manera precaria, a modo de palimpsesto, escenas o signos anteriores, toda una memoria física que cede ante el protagonismo de nuevos signos, números, líneas discontinuas y la cadena, símbolo de una suerte de continuidad existencial que recorre la zona inferior. Es conocido el empleo que hace Tàpies de iniciales, letras inconexas, signos como el aspa y la cruz o, como en estos casos, números, que aparecen en otras obras señaladas como *Composició amb numeros* (1976, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona). La elección del ocho, presente en ambas obras, puede resultar indescifrable, si bien incita a pensar en el sentido esotérico y cabalístico de su pintura; en ese sentido, cabe recordar que, dados su gusto por los signos matemáticos y su tendencia a trastocar el sentido de lectura de letras y números, este ocho se convertiría en la proyección gráfica erguida del signo del infinito, grafía de origen confuso que remite a un concepto elaborado en la antigua India, ámbito cultural fundamental en el interés intelectual del artista por el budismo y el hinduismo. Mientras el ocho volverá a aparecer como enumeración en obras como *Ocho cruces* (1981, Colección Iberdrola), la idea del infinito vuelve a emerger en *Infinit* (1988, colección particular, Barcelona).

C. M.



Signos y cadenas

1965

Técnica mixta sobre cartón adherido a lienzo, 66 x 97 cm

Cat. P_346

Fdo.: «Tàpies» [Ángulo inferior derecho, anverso]; número y posición de la obra [Reverso]

Etiqueta del International Center of Aesthetic Research

Adquirida en 1987

EXP.: «International Center of Aesthetic Research» (Turín, Italia, 1968); «50er Jahre», Galerie Orangerie Reinz (Colonia, Alemania, 1986); Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco (Madrid, 1987); «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: VV. AA., *Arco 87*. Feria Internacional de Arte Contemporáneo. Madrid: Arco/Ifema, 1987; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

Forme 8 sur gris noir

1968

Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 195 cm

Cat. P_413

Fdo.: «Tàpies» [Reverso]

Etiqueta de la Galerie Beyeler

Adquirida en 1988

EXP.: «Antoni Tàpies», Galerie Maeght (París, 1968); «Antoni Tàpies», Galerie Schmela (Düsseldorf, Alemania, 1978); «Antológica. Antoni Tàpies», Galerie Beyeler (Basilea, Suiza, 1988); «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Contemporary Art From Spain», European Central Bank, (Fráncfort, Alemania, 2001-2002); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; José María Viñuela, *Contemporary Art From Spain*. Fráncfort: European Central Bank, 2002; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

JORDI TEIXIDOR

(València, 1941)

Sin título

1973

Óleo sobre lienzo,
179 x 135,5 cm

Cat. P_771

Fdo.: «JORGE TEIXIDOR //
183-73 1973 // 185 x 133 cms.»
[Reverso]

Adquirida en 2012

PINTOR adscrito a la figuración única y exclusivamente para aprobar sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (València), Teixidor es un artista que siempre se ha mantenido fiel a un lenguaje que, moviéndose por el terreno de la abstracción más radical, se aleja de la emoción, el gesto y el movimiento para acercarse a la reflexión filosófica y, por lo tanto, al pensamiento. No en vano, opina Teixidor, en la obra de arte la emoción no es una condición fundamental. Sobre la base de esta consideración y el empeño en que en su obra se sientan los preceptos de una práctica conceptual y las corrientes minimalistas así como de la filosofía, la poesía o el fomento de la duda, la tarea a la que se aplica Teixidor, más que en añadir, consiste en quitar lo que le sobra a la pintura.

Formó parte del grupo Nueva Generación y fue nombrado, junto a José María Yturralde, conservador del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Poco después viajó a Nueva York, donde pudo profundizar en la obra de Mark Rothko, Barnett Newman y Ad Reinhardt. Y es justamente el mismo año de este viaje cuando realiza *Sin título* (1973), una obra que, al tiempo que deja entrever su fijación por las formas recortadas y los planteamientos de una pintura que se caracteriza, como el *hard-edge,* por las líneas geométricas y las transiciones abruptas entre áreas de color, es un ejemplo del camino por el que su investigación transitará a partir de este momento. Se trata de una senda que, al partir de la ausencia de referentes, conduce al artista hacia la creación de unas pinturas concebidas para inducir a la reflexión desde la monocromía, los límites de la pintura y el sujeto.

Realizada una década después, la cera sobre papel que Teixidor materializa en dos piezas, al tiempo que puede ser leída como las dos caras de una misma moneda, es también una suerte de secuencia compositiva protagonizada por la acción del artista. Puede considerarse un gesto mecánico practicado sobre la superficie de un papel marcado, ajeno a toda emoción capaz de desvelar en su pulsión un importante deleite en el acto pictórico.

El díptico titulado *La derrota* (1999), que Teixidor realiza sobre el tradicional lienzo sobre bastidor y con el óleo como materia pictórica, es un buen ejemplo de la denominada «serie negra» de finales de los noventa. En esta obra, al tiempo que combina la belleza de varios tonos del color negro, Teixidor delimita una parte del lienzo con márgenes dorados. Quizá una premonición en la fijación de este artista por los dinteles como elementos que señalan y enfatizan un espacio a seguir o por descubrir.

F. M.

Sin título

1982

Cera sobre papel Arches,
76,5 x 113,5 cm

Cat. D_24

Fdo.: «Jordi Teixidor 82»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1983 en la Subasta Art Solidaritat. Subasta pro-damnificados inundaciones octubre 82

EXP.: «Art Solidaritat», Palacio del Temple (València, 1983).

BIBL.: *Art Solidaritat*. València: Generalitat Valenciana, 1983; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, Banco de España, *Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

La derrota

1999

Óleo sobre lienzo,
190,5 x 340,5 cm (díptico)

Cat. P_626

Fdo.: [flechas posición] [Reverso, lienzo 1]; «Jordi Teixidor // 1003 // 99.23» [Reverso, lienzo 2] «JORDI TEXIDOR // - LA DERROTA - 1999 // 190 x 340 cm» [Reverso, lienzo 2]

Adquirida en 2000

EXP.: «Jordi Teixidor. Pinturas negras 1998-1999», Galería Antonio Machón (Madrid, 1999); «Jordi Teixidor», Centre d'Art de Santa Mònica (Barcelona, 2001); «Jordi Teixidor. Serie Negra 1994/2004», Sala Alameda, Diputación de Málaga (2004).

BIBL.: Rafael Prats Rivelles, *Jordi Teixidor. Pinturas negras 1998-1999*. Madrid: Galería Antonio Machón, 1999; VV. AA., *Jordi Teixidor*. Barcelona: Centre d'Art de Santa Mònica, 2001; Fernando Centeno López y Enrique Castaños Alés, *Jordi Teixidor. Serie negra 1994/2004*. Málaga: Diputación de Málaga, 2004.

WOLFGANG TILLMANS

(Remscheid, Alemania, 1968)

LA COLECCIÓN Banco de España conserva en sus fondos dos fotografías de Wolfgang Tillmans: un bodegón y una pieza monócroma. Aunque empezó a realizar estas imágenes casi desde el principio de su carrera no será hasta más tarde cuando las presente públicamente, centrando al principio su trayectoria en las provocadoras fotografías de la vida nocturna que le dieron a conocer. La primera, *New L. A. Still Life,* es un bodegón fechado en 2001. Tillmans, en su rechazo a ser considerado estrictamente un artista ligado a la cultura pop, empezó a presentar bodegones cuya referencia se encuentra fundamentalmente en la naturaleza muerta del Barroco español. Estas fotografías son *vanitas*, imágenes de objetos perecederos captados en un instante que queda en suspensión: en concreto fotografía los restos de una fiesta, de una comida e incluso desperdicios. Esta imagen se enmarca a la derecha por un florero con una piña mientras sobre la mesa se desparraman restos de comida —una zanahoria, unas bananas maduras, una piruleta de azúcar cristalizado— en lo que parece una bolsa de basura.

La segunda obra pertenece a la serie de imágenes abstractas *Silver,* que mostró a partir del año 2000. Es, como hemos adelantado, una fotografía de gran tamaño de carácter monócromo, de apariencia minimalizadora. El color verde invade toda la imagen, si bien una mirada cercana aprecia algunas marcas. Son imágenes de resultado azaroso para las que el artista alemán hace pasar el papel emulsionado por la procesadora de color en los procedimientos de positivado de cualquier fotografía analógica: la luz, los líquidos, las sales de plata... Una alquimia que se ha perdido en la fotografía digital.

I. T.

New L. A. Still Life

2001

Copia cromógena sobre papel adherida a Forex, 134 x 202 cm

Edición 1/1

Cat. F_110

Adquirida en 2006

6407-19
(Silver series)

2007

Copia digital adherida a soporte secundario de cartón,
227 x 170,5 cm

Edición 1/1

Cat. F_131

Adquirida en 2012

EXP.: «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

PACO DE LA TORRE

(Almería, 1965)

Paradero desconocido

1998

Óleo sobre lienzo,
162 x 200 cm

Cat. P_608

Fdo.: «PACO DE LA TORRE // 998» [Ángulo inferior izquierdo, anverso]; «PACO DE LA TORRE 1998/PARADERO DESCONOCIDO // 162 X 200» [Reverso]

Adquirida en 1998

LA PRÁCTICA artística de Paco de la Torre está basada en las conexiones entre los procesos automáticos y la arquitectura, en el ilusionismo de la geometría y el poder de la sombra, con una fuerte influencia de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Parte de referencias autobiográficas del paisaje almeriense y su arquitectura tradicional, que desarrolla en sus primeras series pictóricas a finales de los ochenta y los noventa, y entronca posteriormente con la arquitectura racionalista de Guillermo Langle, con la que convivió en su infancia. Este interés por la arquitectura racionalista se combina con los procesos automáticos, como patrones mentales que responden a la motricidad manual, los residuos neuronales y el humor vítreo. Un camino entre la tradición y la vanguardia, la figuración y la abstracción, por el que deambula la obra del autor.

F. M.

FRANCESC TORRES

(Barcelona, 1948)

Da capo

1994

Látex, Araldit y carborundo sobre plancha de acero, 165 x 125,5 cm

Cat. P_590

Adquirida en 1995

EL INTERÉS de Francesc Torres por restablecer la potencia disruptiva, iconoclasta, ritual o violenta de determinados elementos culturales del pasado y, de manera más metafórica, del presente, lo lleva a la reutilización de ciertas imágenes pretéritas desde un nuevo punto de vista conceptual. En ocasiones, tales imágenes son tan remotas como la de la talla paleolítica conocida como la Venus de Willendorf reproducida en *Da capo* (1994), título que recoge una expresión italiana propia de la notación musical y traducible como «vuelta a empezar», en referencia acaso a ese retorno a unos orígenes pretendidamente prístinos y al enlace con metáforas relativas a hechos más recientes. Torres ha citado de hecho el arte prehistórico de manera recurrente en otras piezas: las pinturas parietales de cazadores figuran en *MoMA Employees Are on Strike* (2000, colección del artista), mientras que las representaciones de bisontes y otros animales, emulando a las de los techos policromados de Altamira y otros enclaves del arte rupestre, protagonizaron la instalación *The Repetition of Novelty*, con la que intervino las paredes de ladrillo de la carbonera del PS1 de Nueva York en 1977. Pero la Venus de Willendorf mantiene una presencia más preeminente que otros productos de la cultura material en la obra de Torres: de una composición idéntica a la de este *Da Capo* de la Colección Banco de España surgió la plancha para una serie de grabados a la punta seca, mientras que la propia Venus escultórica aparece en actitudes diversas, como objeto encontrado, en obras como *Power Contested (Three Graces in Unstable Equilibrium)* (1993, Museu d'Art Contemporani d'Alacant).

La fascinación de Torres con el fenómeno de la reproducción de obras de arte del pasado, y más concretamente de las más inaccesibles (como suele ser el caso del arte prehistórico), está detrás de este tipo de obras, en las que se delata el fetichismo relativo al arte del pasado y la arqueología para asociarlo a una cierta devoción popular hacia el arte contemporáneo y su inmersión en el mercado y las dinámicas del capitalismo avanzado a través de *souvenires*, de la publicidad o del uso alterado de la propaganda política. Es el caso de la efigie de Lenin en el ombligo de esta Venus menstruante, que remite asimismo a una reivindicación por parte de Torres del componente femenino de las revoluciones sociales. En este sentido, *Da Capo* establece una crítica a toda una estética del simulacro que no está exenta de connotaciones políticas e ideológicas, como las que alentaron el inicio del conceptualismo catalán del que Torres fue pionero; precisamente ese fenómeno de la repetición e imitación está en su obra desde trabajos iniciales como *Imitation of Myself* (1974, Museo Reina Sofía). Su texto «Da Capo», publicado con motivo de su exposición homónima en el MACBA en 2008, ahonda en estas ideas: «Es perfectamente plausible imaginar un Museo de las Cavernas, quizá bajo los auspicios de la Smithsonian Institution de Washington [...] donde el visitante pudiera ir de Altamira a El Castillo, de La Pasiega a Lascaux, de Les Trois Frères a Parpalló sin el estrés y el esfuerzo económico de hacerlo a la antigua. Este museo hipotético podría reproducirse tantas veces como Guggenheims hubiera, consiguiendo con el arte paleolítico lo que se ha conseguido con el arte contemporáneo: casi todos los museos son iguales y sus colecciones permanentes tienen casi lo mismo, una metáfora (aquí me repito de nuevo) del concepto occidental de democracia que todo el mundo desea, sin darse cuenta, desde que nace».

EXP.: «Francesc Torres. Da Capo», Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2008).

BIBL.: VV. AA., *Francesc Torres. Da Capo*. Barcelona: MACBA, 2008.

C. M.

XAVIER TOUBES

(A Coruña, 1947)

Aguas-amarillo

1992

Cerámica,
90 x 54 x 40 cm

Cat. E_157

Adquirida en 1993

REIVINDICATIVO de lo manual y contundente en lo emocional, las propuestas de Xavier Toubes desafían radicalmente cualquier idea preconcebida sobre la cerámica y sus usos. Es uno de los valores de la cerámica contemporánea española. Lleva años volcado en su renovación desde su posición como profesor en el Art Institute de Chicago y su labor desempeñada en la dirección del European Ceramics Workcentre de Holanda. Aunque empezó haciendo fotografía y pintura, considera sus obras como esculturas y le preocupa mucho que lo llamen ceramista. Su viaje creativo trata, precisamente, de explorar «el otro lado de los límites», dice, algo que buscan alcanzar actualmente muchos otros artistas, con una fuerte apuesta por la cerámica y el *arts & crafts*.

Aguas-amarillo (1992) y *Uvas* (1992) están realizadas en un momento en que el objeto, la escultura y el color son mirados con cierta sospecha en el contexto del arte, más si cabe al estar hechas a mano y con barro. Las cinco cerámicas son, según su autor, escultura y pintura. La intención es mostrar que el proceso y la construcción del objeto tienen un significado propio. Las piezas, metáforas del cuerpo y de lo erótico, muestran colores mates y artificiales, donde reinan la simpatía con el absurdo y lo teatral, lo existencial y lo poético, y una búsqueda de la belleza. Toubes explora el material, destapa sus posibilidades técnicas y estéticas, modela de manera brusca, con huecos y protuberancias, dejando una total libertad interpretativa gracias a su grado de azar. Según el propio artista, «una práctica, dando abundante importancia al proceso de descubrir y abandonar, el no saber como potencial y posibilidad. Con los sentidos para los sentidos».

Xavier Toubes se formó en el Goldsmith College University de Londres, donde llegó en 1977, y amplió estudios en el State College of Ceramics de la Alfred University de Nueva York. Sus obras forman parte de numerosas colecciones internacionales y entre sus exposiciones individuales recientes destacan las que le ha dedicado la Fundación Luis Seoane (A Coruña, 2005) y el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela, 2007).

BIBL.: Manuel Oliveira, José Manuel Lens y Vincent McGourty, *Tras dos agros*. Santiago de Compostela: CGAC, 2007; José Miranda, *Cerámica española para el siglo XXI*. Taiwán: National Taiwan Craft Research and Development Institute, 2010.

B. E.

Uvas

1992

Cerámica, cuatro piezas:

1. 90 x 50 x 50 cm
2. 65 x 38 x 70 cm
3. 79 x 50 x 50 cm
4. 54 x 37 x 36 cm

Cat. E_100

Inscripciones: «UVAS»
[Anverso de la pieza n.º 3]

Adquirida en 1993

IGNACIO TOVAR

(Castilleja de la Cuesta, Sevilla, 1947)

Homenaje a la Paquera de Jerez

1989

Carbón y conté
sobre papel Guarro,
210 x 200 cm

Cat. D_139

Fdo.: «Ignacio Tovar 89»,
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1991

LA OBRA de Ignacio Tovar que pertenece a la Colección Banco de España presenta un dibujo abstracto a carboncillo; se trata de una imagen con forma triangular, totalmente negra, construida a través de líneas serpenteantes y cuyos límites se difuminan en el espacio blanco, virgen, que sirve de fondo y sobre el que la forma parece flotar como encontrándose en un espacio «otro». La obra está formada por seis piezas que siguen, en cierta manera, una estructura de retablo.

Esta obra pertenece a una serie de dibujos realizados a finales de los años ochenta, en la que el artista sevillano analizaba, y se cuestionaba, el proceso de construcción que sufre una imagen hasta convertirse en icono. La configuración de la forma no era en absoluto fortuita ya que, a través de los grafismos y la mancha en carboncillo, sin límites precisos, ofrecía distintas imágenes que, en su plasmación *abstractizante,* podrían interpretarse de forma diferente a partir de contextos culturales específicos. Una persona educada en un entorno donde la iconografía católica es dominante puede proyectar en la mancha de Tovar una virgen con su manto o el cabello de la Magdalena; un musulmán es posible que intuya el fragmento del paraíso que se salvaguarda en la Meca, piedra que según la tradición islámica era blanca, pero que se volvió negra por los pecados de los seres humanos; también puede recordar a una montaña y al sacrificio de Isaac, entre infinitas posibilidades. La tesis planteada por el artista especula sobre la manera en que se construyen los símbolos: no es imposible encontrar nada que contenga una definición contingente. Esta mancha es una virgen, una piedra, una montaña, es un borrón. Lo es todo, pero a su vez no es nada.

I. T.

Serie Málaga n.º 5

1981

Acrílico sobre lienzo,
150 x 190 cm

Cat. P_596

Fdo.: «Ignacio Tovar //
Serie: MÁLAGA N. 5 //
150 x 190 // 1981» [Reverso]

Adquirida en 1997

EXP.: «Arqueología vertical: Obra 1977-2003», Caja San Fernando (Jerez de la Frontera, Cádiz y Sevilla, 2005).

BIBL.: Ignacio Tovar, *Arqueología vertical: Obra 1977-2003*. Sevilla: Caja San Fernando, 2005.

PINTOR autodidacta influido por sus múltiples viajes y, sobre todo, por la obra de los expresionistas abstractos, Tovar no tardó en comprender que, más que seguir en la línea de Henri Matisse y Piet Mondrian que tanto le influyeron en su etapa inicial, será Mark Rothko y la porosidad de su pintura, la profundidad de sus colores y lo envolvente de sus espacios lo que lo situará en el disparadero de la abstracción. Se interesa, entonces, por el valor compositivo de la geometría de los objetos, las construcciones presentes en la obra de Ellsworth Kelly y la libertad de la técnica abstracta de Clyfford Still y sus imágenes de color cambiante en espacios ilimitados. Miembro del conjunto de artistas sevillanos que, bajo la influencia del informalismo abstracto del grupo de Cuenca, es impulsado por Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suárez, Ignacio Tovar evolucionó desde una abstracción de inspiración americana hacia la creación de inquietantes esquemas plásticos, planteando, con gran economía de medios, argumentos rebosantes de estética colorista, equilibrada y contenida.

Aunque a raíz de su trabajo en las ruinas de Itálica y el Museo Arqueológico de Sevilla aparecen en la obra de Tovar ciertas referencias figurativas, lo que plantea en esta obra de la serie *Málaga* es una reflexión en torno al espacio. Concretamente, alrededor del vacío en tanto que muestra el nivel de introspección al que el artista es capaz de llegar a través de la exploración de tres campos de color. Se trata de su modo de evidenciar la posibilidad de generar emociones a través de la sencillez de una abstracción geométrica y el uso de una paleta tan simple como evocadora.

A modo de preámbulo de aquella serie que Tovar empieza a desarrollar a partir de 1993, la obra *Sin título* (1996) parte de su interés por la representación de elementos relacionados con el agua —y que alcanza un especial lirismo en telas como esta, en las que sintetiza con maestría vistas aéreas del océano con una suerte de islas o manchas—. A través de un concentrado uso del color azul y la aparición de una forma abstracta que, como una medusa, es fruto de la casualidad, esta pieza anuncia desde el aire lo que posteriormente tratará el artista desde el horizonte y las ondulaciones del mar partiendo de la cabellera de Rita Hayworth.

F. M.

Sin título

1996

Pigmento y látex sobre lienzo adherido a tabla (contrachapado) y bastidor, 90 x 74 cm

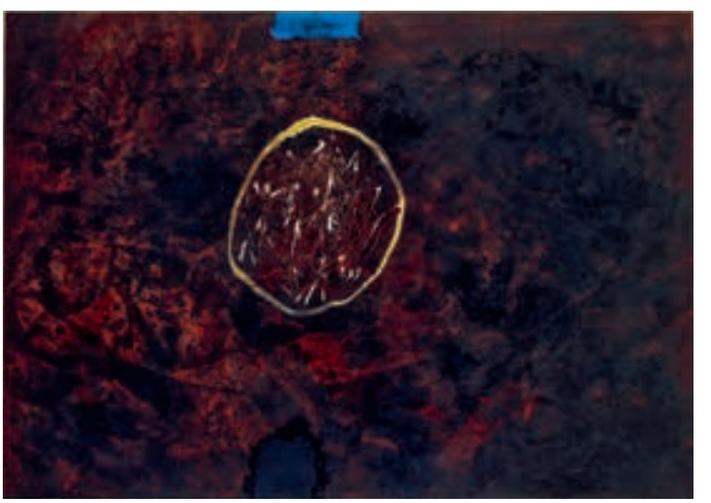
Cat. P_594

Fdo.: «Tovar 96» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «IGNACIO TOVAR // S. T. 1996 // pigmento y látex plástico // madera entelada // 90 x 74 cm» [Reverso]

Adquirida en 1997

PEP TRUJILLO

(Lleida, 1958)



EN TODA su producción, Pep Trujillo transita por una ruta artística cuya meta es la pintura-pintura. Dentro de esa corriente, opta por lenguajes figurativos y representativos. Formado junto a los artistas Manolo Lima y Carlos Tonelli, a principios de los ochenta, como muchos de su generación, prueba con el *bad painting* y expresionismo abstracto para luego buscar el lenguaje en el que realmente se sentía fiel a sí mismo. El corpus fundamental de su obra se vincula a la vertiente de la figuración.

Lo esencial es lo que más le interesa a la hora de afrontar la pintura. En estas obras de 1988 y 1989, que expuso en 1990 en la Galería Maeght de Barcelona, traslada un paisaje mental con el círculo como elemento central. En tanto que se cierra a sí mismo, representa la unidad, lo absoluto, la perfección. Es símbolo del cielo en relación con la tierra, de lo espiritual en relación con lo material. Del mismo modo se enfrenta el artista a su pintura. A veces deja el proceso de construcción visible para que el espectador sepa cuáles son todos los elementos constructivos que están involucrados en la composición. No pretende una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real. La verosimilitud está presente en sus telas y dibujos sobre papel, pero siempre existe una interpretación de lo visible. Lo real está transformado a partir del ojo del pintor.

A lo largo de su carrera ha expuesto en numerosas galerías, entre ellas Maeght en Barcelona y Pelaires en Palma, y sus obras forman parte de colecciones como las de Ernesto Ventós, cuya exposición «Olors» incluyó su trabajo en el palacio de la Virreina de Barcelona en 2001.

BIBL.: Oriol Bohigas, *Pep Trujillo*. Barcelona: Edicions de l'Eixample, 1990; Carlos Gurméndez, *Pep Trujillo*. Palma: Sala Pelaires, 1992.

B. E.

Sin título

1989

Óleo y carboncillo sobre papel,
70 x 100 cm

Cat. P_508

Fdo.: [firma ilegible]
[Zona media izquierda, anverso]

Adquirida en 1991

Sin título

1989

Óleo y yeso sobre papel,
69,7 x 98,5 cm

Cat. P_509

Adquirida en 1991

Sin título

1989

Óleo sobre lienzo,
195 x 270 cm

Cat. P_475

Fdo.: «Trujillo» y
«270 x 196 cms. //
1989 // M/V-5»
[Reverso]

Etiqueta de la
Galería Maeght

Adquirida en 1991

EXP.: «Pep Trujillo»,
Galería Maeght
(Barcelona, 1991).

BIBL.: VV. AA., *Pep Trujillo*.
Barcelona: Galería
Maeght, 1991.

Sin título

1988

Óleo sobre lienzo,
130 x 150 cm

Cat. P_504

Fdo.: «Trujillo»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]; «DE8/88 //
Trujillo // (130 x 150 cms) //
S/T» [Reverso]

Etiqueta de la
Galería Maeght

Adquirida en 1991

EXP.: «Pep Trujillo»,
Galería Maeght
(Barcelona, 1991).

BIBL.: VV. AA., *Pep Trujillo*.
Barcelona: Galería
Maeght, 1991.

JUAN UGALDE

(Bilbao, 1958)

Sin título

1994

Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 160 cm

Cat. P_563

Fdo.: «J. Ugalde 94» [Ángulo superior izquierdo, reverso]

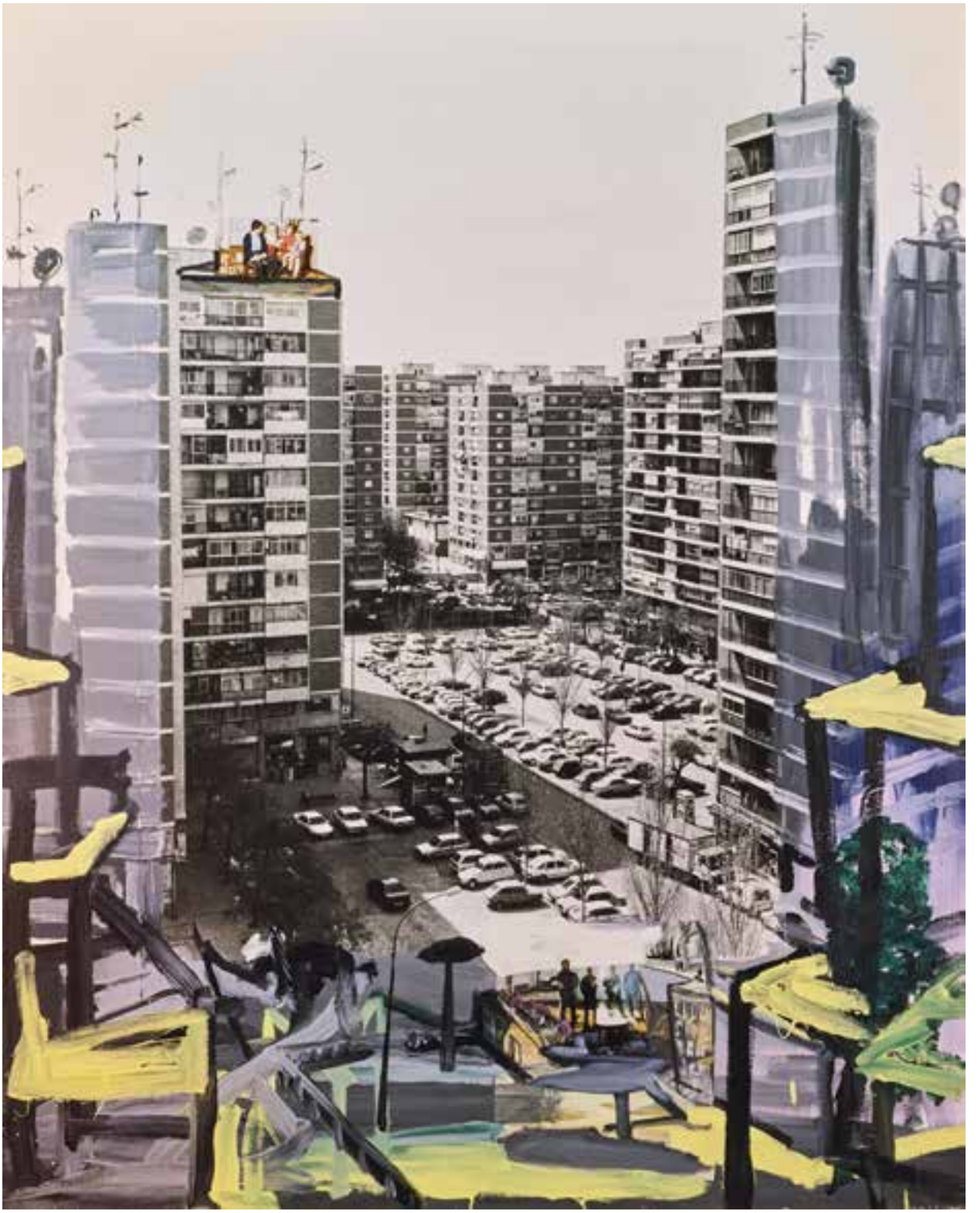
Adquirida en 1994

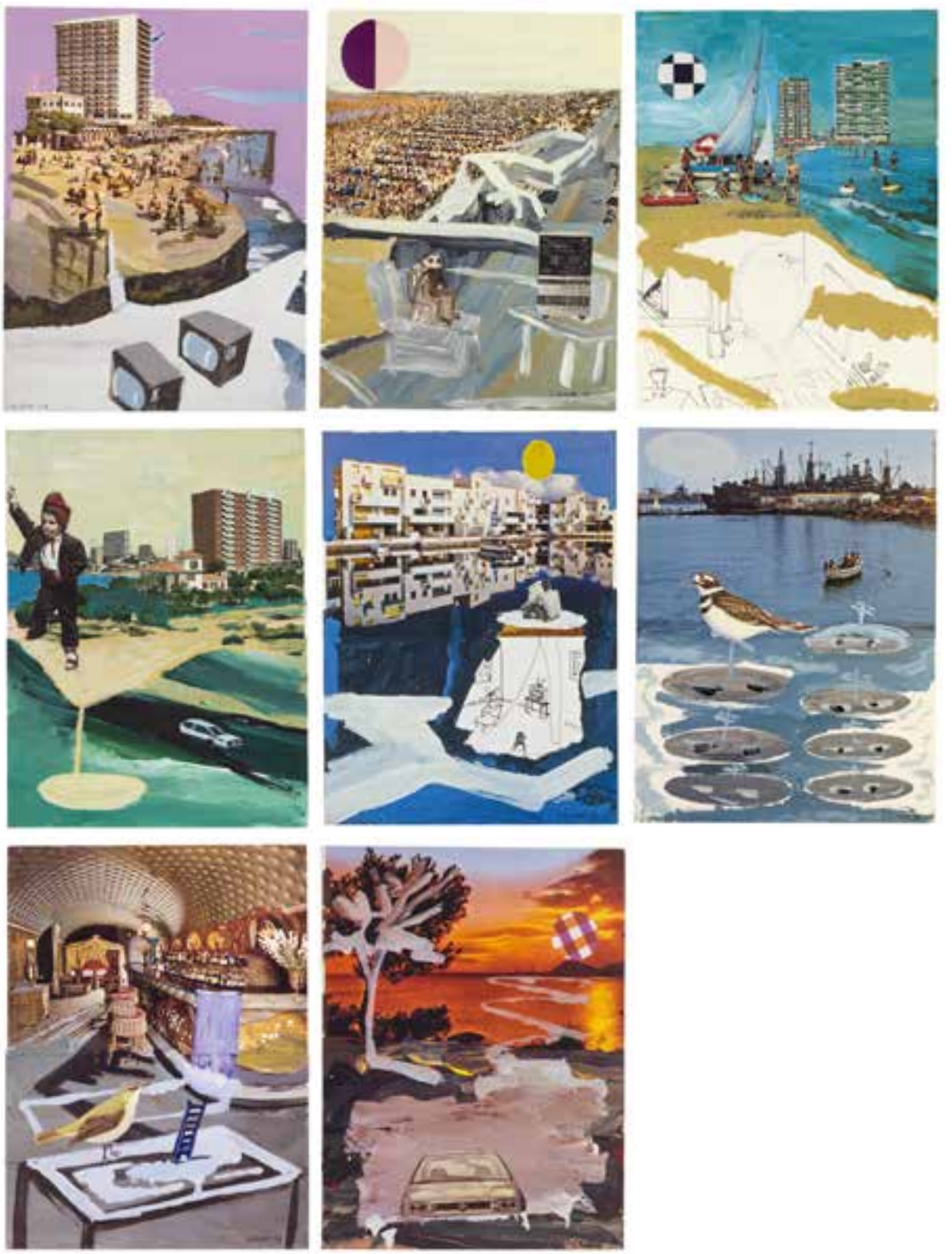
EXP.: «Viaje a lo desconocido», Sala Alcalá 31 (Madrid, 2008).

JUAN Ugalde es uno de los artistas que, con destacada capacidad comunicativa y originalidad de medios, resultaron pioneros al señalar la atmósfera de conformismo, consumismo y autocomplacencia surgida de la España de los noventa, tras la homologación con Occidente sellada con los fastos de 1992, que supusieron la sanción definitiva de la democracia y la consagración normalizadora del país. En la serie de *collages* datados de 1995, así como en el lienzo *Sin título* de 1994, es significativa su referencia al desarrollismo, el turismo, la masificación costera y la evolución del mito de «Spain is different». Al insertar fotografías encontradas de finales de los años sesenta y setenta introduce un elemento de extrañamiento nostálgico, entre la memoria familiar y la crítica a un determinado modelo de crecimiento arquitectónico (el brutalismo de los bloques en primera línea de playa o de los ensanches obreros de protección oficial crecidos al calor del tardofranquismo), así como a una dinámica de ascenso social en la que conviven lo popular, lo pequeñoburgués, el culto al automóvil y el dudoso gusto *kitsch* asociado a nuevas formas de ocio surgidas del fomento del consumo como estrategia política.

La habitual acumulación de referencias visuales queda reducida, en el lienzo *Gris con bote* (2001), a un páramo poshistórico, como un área devastada, con la solitaria presencia de un bote que navega en tierra y un incapaz Supermán aislado en el extremo del cuadro. Esa visión apesadumbrada antecede obras más recientes, como la serie de *collages* de 2011 en la que entra en escena una sordidez más acentuada. Las consabidas imágenes del triunfo consumista de décadas pasadas se entremezclan con elementos de la cultura popular actual de perfiles amenazantes o macabros, barcas varadas en tierra y personajes desubicados o protegidos por escafandras. En ellos, el sentido del humor se oscurece acompasado con el tono de la paleta para revelar el marcado pesimismo en su obra tardía. Los textos de Ugalde, imaginativos y caóticos como su obra plástica, resultan esclarecedores a la hora de leer estas obras que combinan esa atmósfera de crónica social y ruidoso solaz con la imagen de un apocalipsis de andar por casa: «Las ciudades están llenas de barcas que hunden su quilla en el asfalto. Está bien que esté mal y está mal que esté bien. Los bloques de viviendas se podrían poner en lugares estratégicos como monumentos a los derechos humanos o la unión de los pueblos..., todo es político, todo es social, todo es un ruidito y no lo puedes soportar. Como para volverse loco».

C. M.





Sin título

1996

Técnica mixta sobre cartulina
(*collage* de papeles,
acrílico, lápiz y tinta),
20 x 15 cm c/u (x 8)

Cat. D_265 a D_272

Fdo.: «UGALDE 96»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquiridas en 2004

Gris con bote

2001

Técnica mixta (fotografía,
papel y óleo) sobre lienzo,
150,3 x 150 cm

Cat. P_636

Fdo.: «J. UGALDE 2001» [Reverso]

Adquirida en 2001

Sin título

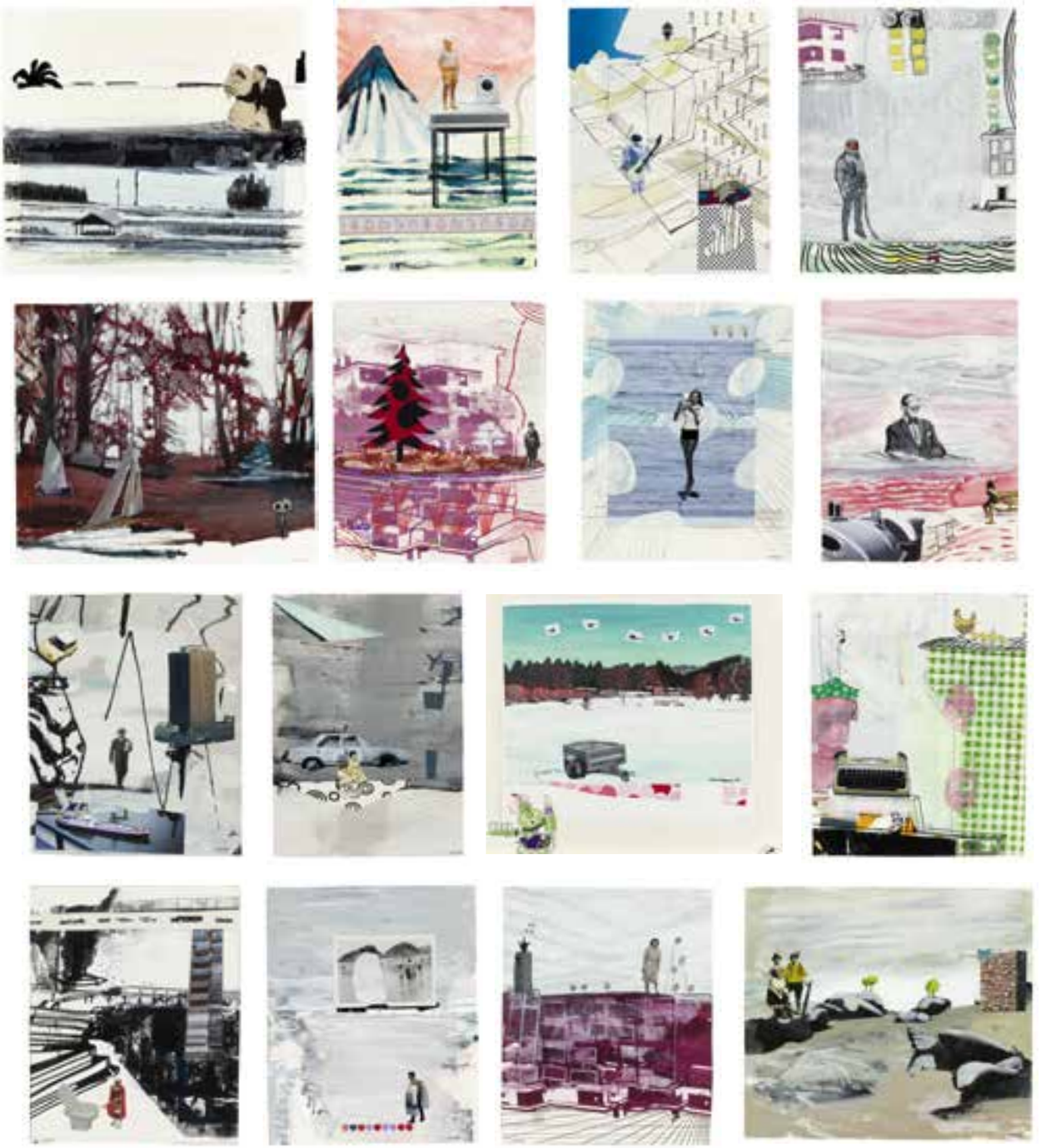
2011

Técnica mixta y *collage* sobre papel,
32 obras, medidas variables
(35 x 40 cm aprox. c/u)

Cat. D_334

Fdo.: «J. UGALDE» [Ángulo
inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2012



IGNACIO URIARTE

(Krefeld, Alemania, 1972)

White Rhombus

2011

Tinta de bolígrafo sobre papel, 200 x 129 cm (políptico)

Cat. D_351

Adquirida en 2014

LAS OBRAS de la Colección Banco de España contienen los principales rasgos del trabajo de Uriarte: una factura sencilla, materiales que se encuentran en cualquier oficina del mundo y escasas pretensiones más allá del placer de crear. Responde a un proceso de elaboración metódico, de carácter seriado, que le garantiza al artista una producción homogénea, que no engaña, y con pocos fracasos.

En *White Rhombus* (2011), cuyo título señala aquello que no está dibujado, el vacío, se encuentran los puntos cardinales de su creación. A saber, el uso del bolígrafo como herramienta, tanto para colorear como, en ocasiones, subiéndolo de categoría como objeto escultórico. En este caso, son cuatro campos de color que responden a los colores básicos de la marca BIC: el azul, el rojo, el negro y el verde, cuatro colores estándar del mundo administrativo que resaltan esa idea de vacío. Dicho color se introduce de forma muy natural con trazos reconocibles, como huella de su manufactura, reivindicando al oficinista que teclea sus informes en el ordenador, perdiendo en ese momento su autoría material. Es una obra sobre papel, que no requiere de preparaciones ni rituales previos. Un universo previsible, ordenado, como el reloj que pasa inadvertido salvo cuando lo pierdes. En ese momento se vuelve imprescindible; acaso como su obra.

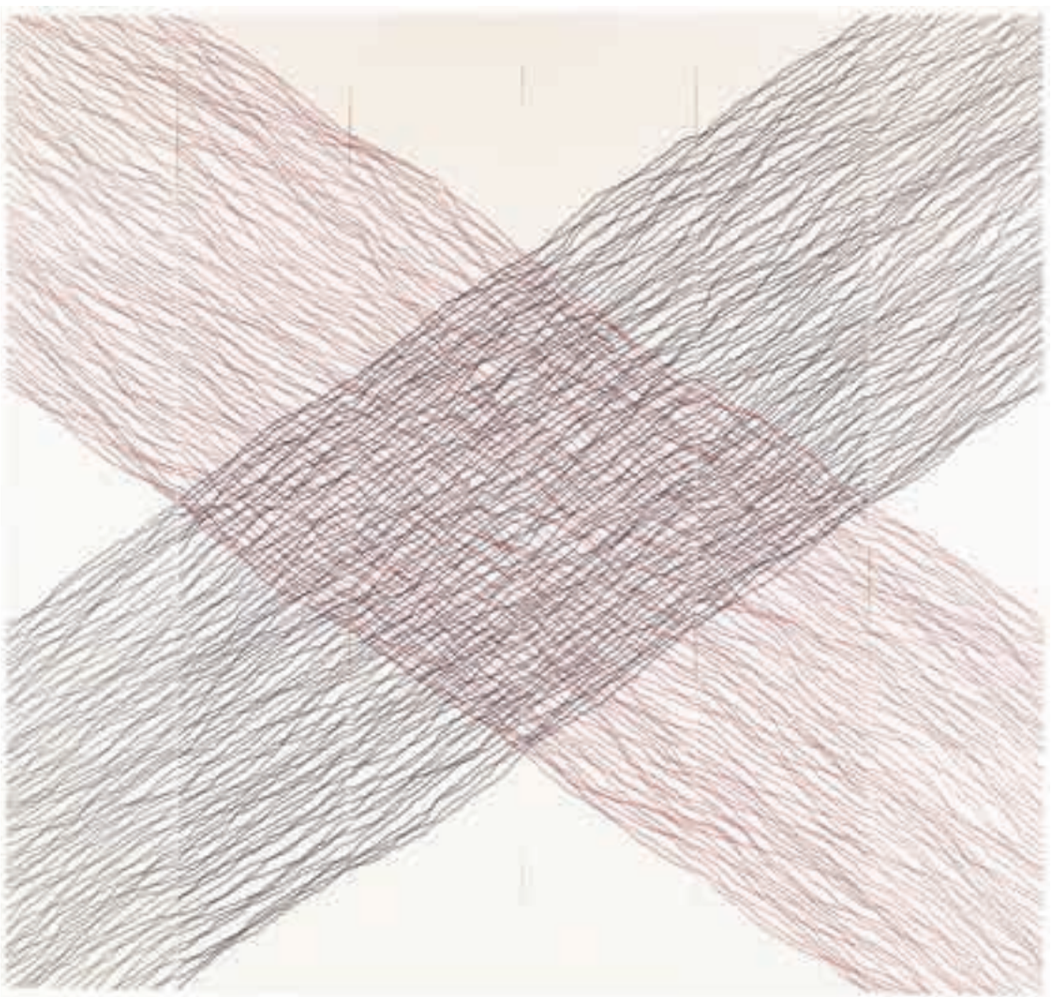
Ignacio Uriarte es un artista tardío que salió precisamente de una oficina para dedicarse por completo a crear obras con lo que tenía delante y más conocía: bolígrafos, reglas, subrayadores, carpetas y papeles. Se define a sí mismo como un animal enjaulado al que le abren la puerta pero prefiere quedarse dentro. Ese quedarse dentro responde a su vocación encontrada casi por casualidad, pero también a un posicionamiento a la hora de encarar el arte, sin grandes fuegos de artificio, de una manera sencilla, directa, sin envolturas que introduzcan ruido entre la obra y el que la contempla.

Su proyección internacional y su presencia en numerosas exposiciones tanto en Europa como en Estados Unidos y Asia avalan su propuesta.

EXP.: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco (Madrid, 2013).

BIBL.: VV. AA., *Arco 13. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Madrid: Arco/Ifema, 2013.

J. P. S.



ESTA OBRA pertenece a una serie de trabajos de trasfondo crítico con el mundo de la economía y la empresa que gobierna nuestra sociedad contemporánea, y que ha sido cuna y causa de la terrible crisis vivida. Una crítica soterrada, dentro del tono que utiliza Uriarte. Un decir las cosas sin querer decirlas, casi por error, con cautelas, y sin querer molestar.

El trabajo de Ignacio Uriarte, en palabras de Joanna Kleinberg, «está compuesto de efectos visuales complejos, pero de lenguaje sencillo: líneas, colores y superficies limpias». En algunos casos, sus obras remiten a las reflexiones del *op art,* siempre con una factura impoluta pero manual, huyendo de ayudas técnicas que facilitarían el resultado. La autoría está muy presente para alguien que llegó por casualidad, pero que llegó para quedarse.

Esta pieza está compuesta por 24 hojas de papel en las que se recoge una trama de elementos mecanografiados que el espectador, a medida que se acerca, puede reconocer como símbolos de porcentaje. Mientras que los de color negro siguen una tendencia ascendente, los rojos van descendiendo en clara y directa referencia a los mercados de valores, donde los números rojos representan habitualmente pérdidas. Una vez más, toma la iconografía propia del mundo de la empresa y, una vez más, la medida del tiempo se encuentra representada en cada uno de esos porcentajes que significan cotizaciones, puntos fijos de observación de un precio.

EXP.: «Hard Facts», Galería Nogueras Blanchard (Madrid, 2013).

J. P. S.

Strong Upper and Downer

2013

Tinta de máquina de escribir sobre papel, 167 x 178,5 cm (24 hojas de papel)

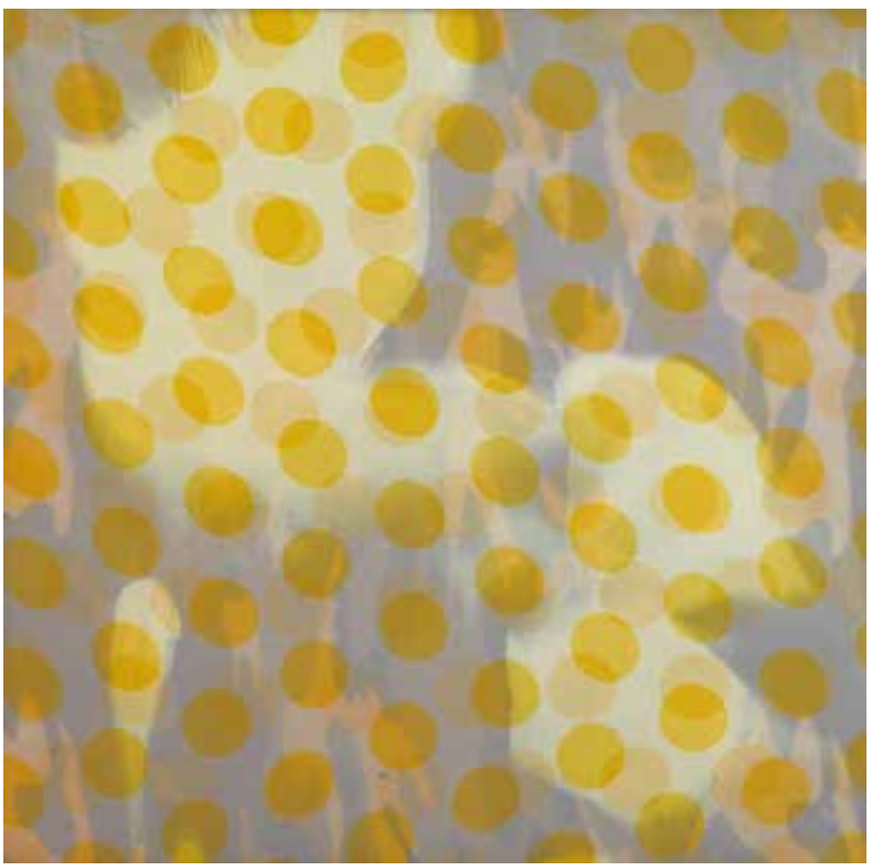
Cat. D_350

Etiqueta de Galería Nogueras Blanchard

Adquirida en 2014

DARÍO URZAY

(Bilbao, 1958)



Ready for Tomorrow (Super Skin I)

1992

Pigmentos en barniz y telas estampadas sobre lienzo, 45,7 x 45,7 cm

Cat. P_655

Inscripciones: «READY FOR TOMORROW // (SUPER SKIN I) // [firma] / 1992» [Reverso]; «Galería Elba Benítez» [Inscripción parcialmente cubierta] [Reverso]

Adquirida en 2001

READY for Tomorrow (Super Skin I) (1992) es una pintura que forma parte de una serie de obras iniciada por Darío Urzay en el año 1989, momento en el que se instala en Nueva York tras la concesión de una Beca del Gobierno Vasco.

Este es un trabajo que continúa muchas de las líneas de investigación abiertas por Darío Urzay en su proyecto artístico. En esta ocasión, toma como «excusa» o motivo temático —tal y como apunta desde el título— las huellas dactilares, lo «digital» y la piel. Si los primeros lienzos de esta serie están realizados empleando la técnica del óleo y la imprimación, en la obra que nos ocupa el artista hace uso de resinas, barnices y telas estampadas. A partir del intercalado de distintas imágenes que funcionan a modo de veladuras y transparencias, el autor construye una imagen-palimpsesto que, a su vez, remite a ese universo de formas orgánicas presentes en trabajos previos. Una trama en la que se confunde fondo y superficie en un juego de percepción que rehuye cualquier evidencia semántica. A pesar de su posición esquiva, esta representación «desenfocada» de Urzay alude a un paisaje opaco, abstracto y colorista, que bien podría tratarse de un detalle ampliado del tejido epidérmico humano. No por casualidad, Darío Urzay ha declarado a menudo que entre sus múltiples referentes se encuentra el estudio de la biología y del campo de la neurociencia, territorios en los que podría localizarse esta obra construida desde ese lugar ambiguo y propenso al «artificio» en el que se sitúan otras muchas de las piezas del autor. Imágenes que interrogan a la realidad a partir del estudio atento de la forma.

Otras piezas de esta misma serie, tituladas *Super Skin I y II*, fechadas en 1990, forman parte de los fondos de la Colección BBVA.

B. H.

Filtro

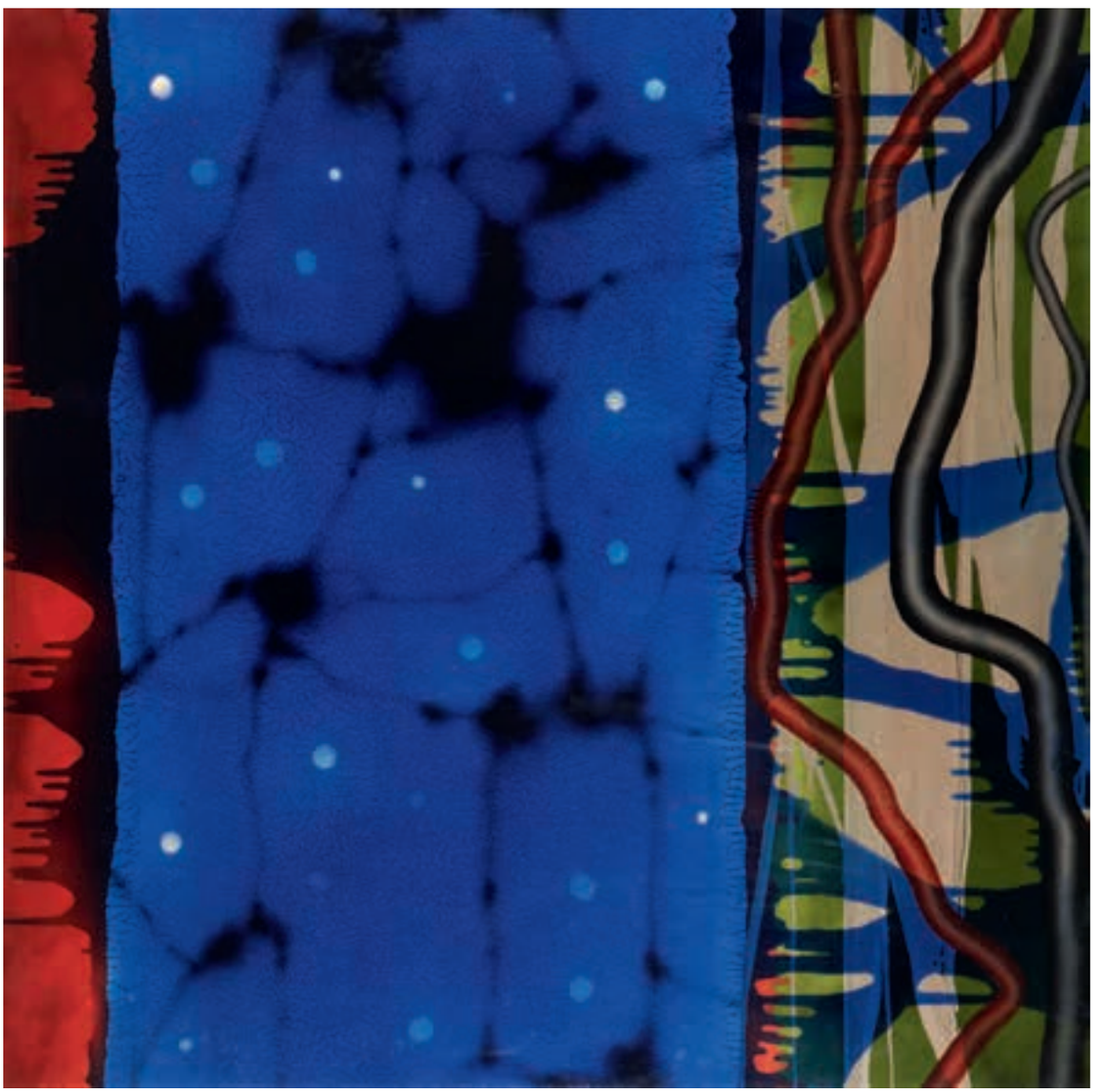
1995

Óleo sobre madera,
122 x 122 cm

Cat. P_589

Fdo.: «Darío Urzay // Filtro //
121 x 121 // Acryl auf Holz //
1996 // D.M. 6700» [Reverso]

Adquirida en 1996



Cabeza abajo (Circuit)

1997

Técnica mixta sobre tabla,
170,2 x 169,9 cm

Cat. P_595

Fdo.: «DARÍO URZAY // CABEZA ABAJO (CIRCUIT) // 1997» [Reverso]

Adquirida en 1998

EXP.: «En una fracción», Sala Amárica, Museo de Bellas Artes de Araba/Álava (Vitoria-Gasteiz, 1997).

JUAN USLÉ

(Santander, 1964)

ARTISTA plenamente inserto en el contexto de internacionalización del arte español durante los años ochenta y noventa, Juan Uslé está representado en la Colección Banco de España con cuatro piezas que permiten recorrer períodos distintos que transforman su obra hasta hallar los códigos personales que hoy lo identifican en diversas latitudes del mundo. Sus inicios en los años ochenta, asociado a un neoexpresionismo sombrío y enigmático, matérico y visceral, se materializa en *El cañón de La Cavada* o *El corte* (1983), óleo en el que la subjetividad se plasma a través de la evocación personal de un lugar, en este caso uno cargado de historia plena de violencia latente: la Real Fábrica de Artillería de La Cavada (en Cantabria, de donde procede Uslé), que desde el reinado de Carlos III surtió al Ejército español y que hoy se encuentra musealizada, con el icónico cañón como tótem protector, que Uslé recoge en la obra en un momento en que, ante todo, le interesan «aquellas emociones humanas básicas» aderezadas con un cierto aliento legendario, como el que se despliega en el texto que acompaña la obra en su dorso. La pieza sirve de contrapunto para comprender el salto de Uslé hacia lenguajes más abstractos, desde la experiencia directa y cercana, biográfica incluso, hasta la destilación y análisis de los lenguajes de la pintura, partiendo siempre de un «yo» que queda más o menos latente.

En ese contexto, *Piel de agua* (1990) representa un momento transitivo en el proceso que Kevin Power ha llamado «separación gradual de la piel de las cosas», utilizando precisamente el símil dérmico explicitado en el título, asociado en la obra a la nueva mirada al paisaje que define este momento del artista. Tal interés por las superficies, las tramas que forman una realidad subjetivada, es el que aparece en *Red Works* (1992), una obra temprana dentro de la definición más precisa de la gramática pictórica que lo hará reconocible en adelante. En cuanto superación tanto de la abstracción pospictórica de un Frank Stella como de las diversas declinaciones del conceptualismo, la retícula, con todas sus implicaciones en la modernidad desde Piet Mondrian, sirve no obstante a Uslé para dejar constancia de una grafía, de un gesto humano tangible en la irregularidad de su trazado. Es el tipo de obra que antecede directamente series futuras, como la extendida en el tiempo *Soñé que revelabas*, iniciada en esos años y en la que, como se intuye en *Red Works,* hay una atención a la estructura que, ante todo, funciona como interiorización de una experiencia íntima paradójicamente velada por los estratos pictóricos, convertida en enigma personal.

La aproximación a la fotografía de Juan Uslé queda patente en la obra más reciente dentro de la colección: *Dark & Carmin Trees. Berlin* (2003); en ella, como es común en muchos otros casos dentro de su aproximación a este medio, busca también estructuras, tramas y luces que parecen licuarse entre formas, como en este caso los árboles reflejados y atravesados por filtros de color. La fotografía, que ha formado parte frecuentemente del proceso pictórico de Uslé, habla también desde su especificidad de esa visión epidérmica de la realidad, una mirada hacia las superficies que, no obstante, sugiere la existencia de «algo» detrás de ellas, tras la tramoya natural que ponen en escena.

C. M.

El cañón de La Cavada o El corte

1983

Óleo sobre lienzo, 251,5 x 200,7 cm

Cat. P_490

Fdo.: «El cañón de La Cavada o // El corte // Uslé» [Reverso]; «Ergido como una piedra // el hombro aguanta el cañón // de hierro. // Se cuenta, hace ya muchos // años, que el cortau aga- // chose en el suelo; aguantó // con firmeza el hierro sin omi- // tir el corte. Hoy sale // del abismo entre el sueño // y el cielo. // "Creer que aquel día despertó // el cielo con tormenta, atrapose en una nube azul // y el rayo con un estruendo // se lo llevó". VC» [Lado derecho, reverso]

Adquirida en 1991

EXP.: «En la piel de Toro», Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 1997).

BIBL.: Aurora García y Joaquim Manuel Magalhães, *En la piel de toro*. Madrid: MNCARS, 1997.

Piel de agua

1990

Emulsión vinílica, pigmento y aceite sobre lienzo, 244 x 244 cm

Cat. P_506

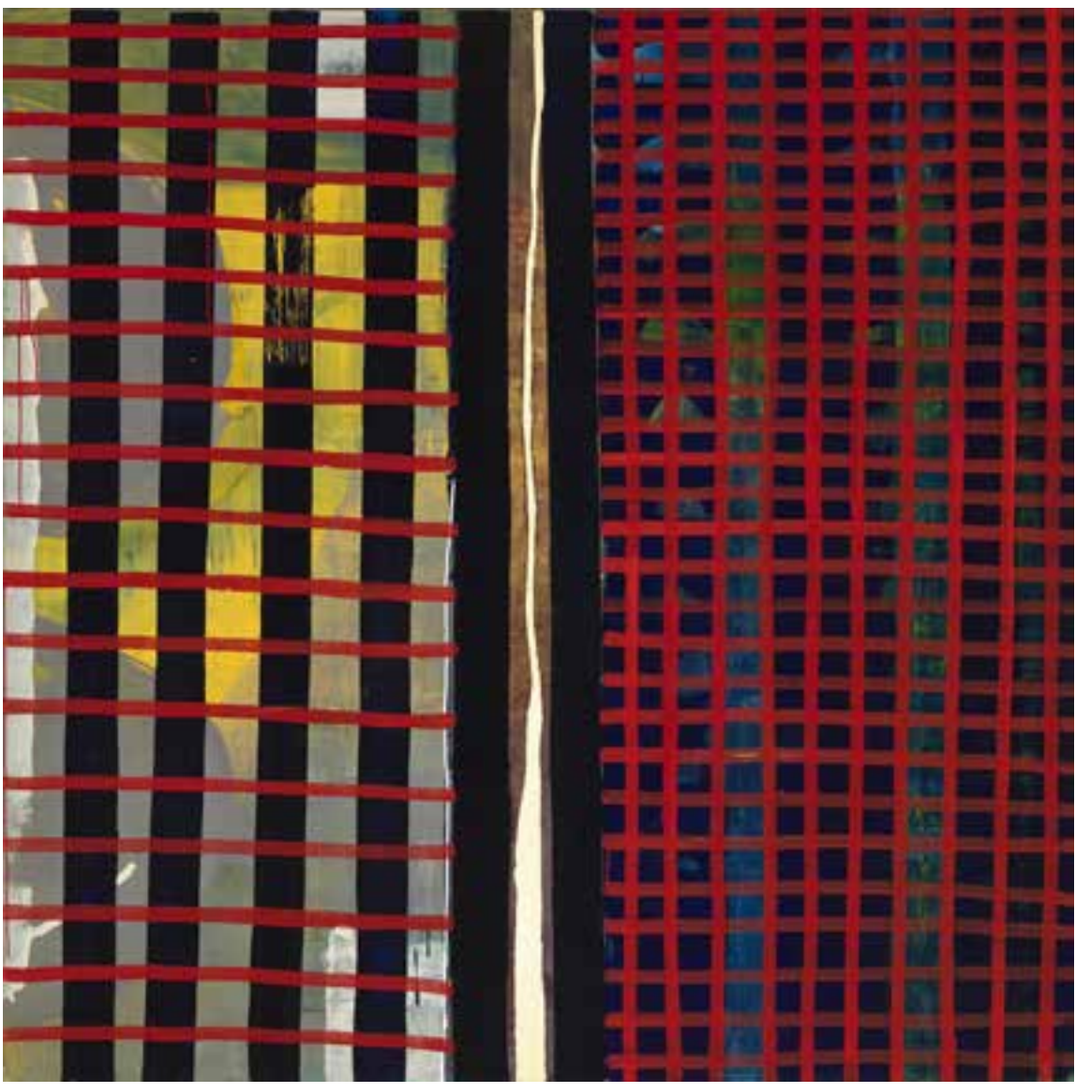
Fdo.: «9 - Uslé – 90 // Serie L.D. // C.N.» [Reverso]

Etiqueta del IVAM

Adquirida en 1991

EXP.: «Juan Uslé: ultramar», Palacete-Embarcadero y Nave Sotoliva (Santander, 1991); «Juan Uslé. Back and Forth», Institut Valencià d'Art Modern (València, 1996-1997); «Juan Uslé. Open Rooms», Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 2003-2004), Fundación Marcelino Botín (Santander, 2004), Stedelijk Museum voor actuele Kunst (Gante, Bélgica, 2004), Irish Museum of Modern Art (Dublín, 2004-2005).

BIBL.: Kevin Power y Peter Schjeldahl, *Juan Uslé. Back and Forth*. València: IVAM, 1996; VV AA., *Juan Uslé. Open Rooms*. Madrid: MNCARS, 2003.



Red Works

1992

Óleo y cargas sobre lienzo, 198,1 x 198,6 cm

Cat. P_541

Fdo.: «Uslé 92» [Reverso]

Etiqueta del IVAM

Adquirida en 1993

EXP.: «Juan Uslé: distancia insalvable», Casa del Cordón (Burgos, 2000) y Museo de Bellas Artes (Santander, 2000); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Juan Uslé», Institut Valencià d'Art Modern (València, 1996-1997); «Espacio pintado», Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1999); «Juan Uslé: distancia insalvable». Museo de Bellas Artes de Santander (2000); «Insights – Works from the Art Collections of the NCBs», Banco Central Europeo (Fráncfort, Alemania, 2008).

BIBL.: Juan Uslé, *Juan Uslé: distancia insalvable*. Santander: Museo de Bellas Artes, 2000; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander, Museo de Bellas Artes, 2003; Kevin Power y Peter Schjeldahl, *Juan Uslé. Back and Forth*. València: IVAM, 1996.

Dark & Carmin Trees. Berlin

2003

Copia cromógena laminada con metacrilato y adherida a Dibond, 125 x 187,5 cm

Edición 4/5

Cat. F_109

Adquirida en 2007

EULÀLIA VALLDOSERA

(Vilafranca del Penedès, Barcelona, 1963)

EL DÍPTICO fotográfico *Abrazo y lucha II* (1997) es una secuencia de imágenes en la que es posible intuir la relación que se establece entre los cuerpos de un hombre y una mujer que se aproximan y alejan en dos acciones consecutivas. Imágenes, voluntariamente desenfocadas, que retoman y amplían el interés de la artista por dos elementos centrales en su producción; la luz y la figura humana.

Si en sus instalaciones más conocidas, el «efecto» de la luz sobre los objetos —las proyecciones y sombras que la artista convierte en materiales de sus piezas— genera un universo de formas complejas y sugerentes, en *Abrazo y lucha II,* la luz se convierte en artífice de la desmaterialización que experimentan los cuerpos de los protagonistas. Una desintegración que da lugar a una imagen polisémica y contradictoria que traslada al espectador a la posición de un *vouyeur,* testigo de una situación incómoda.

En el texto de presentación de la retrospectiva de Eulàlia Valldosera en el Museo Reina Sofía, comisariada por la historiadora Nuria Enguita en el año 2009, se subrayaba la importancia adquirida por estas «manipulaciones» del cuerpo en la producción de la artista: «Colocando la posibilidad del conocimiento a través del cuerpo en el inicio y en el centro de su práctica artística, rompe con las construcciones de las identidades únicas. A partir de sí misma, de la experiencia de su cuerpo, apunta y marca los procesos y los pasos que le permitirán reconstituirse como sujeto y pensarse dentro de una relación, a la vez que aporta los enunciados y los gestos para interpretarse públicamente, en su ficción estética».

Desde sus proyectos de carácter más introspectivo, como sucede en *El ombligo del mundo* (1990-1991), son esos lugares del cuerpo, y su relación con el ámbito de lo privado y lo doméstico, los que ocupan una ubicación central en los dispositivos de la mirada ideados por Valldosera. Escenografías borrosas e inquietantes en las que se alude a la violencia invisible que atraviesa lo cotidiano.

EXP.: «El abrazo», Sala Metrònom (Barcelona, 1998); «Contemporary Art from Spain», European Central Bank (Fráncfort, Alemania, 2001-2002); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: José María Viñuelas, *Contemporary Art from Spain*. Fráncfort: European Central Bank, 2001; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

B. H.

Abrazo y lucha II

1997

Copia digital sobre papel laminado,
198,5 x 249 cm (díptico)

Edición 3/3

Cat. F_52

Adquirida en 2001

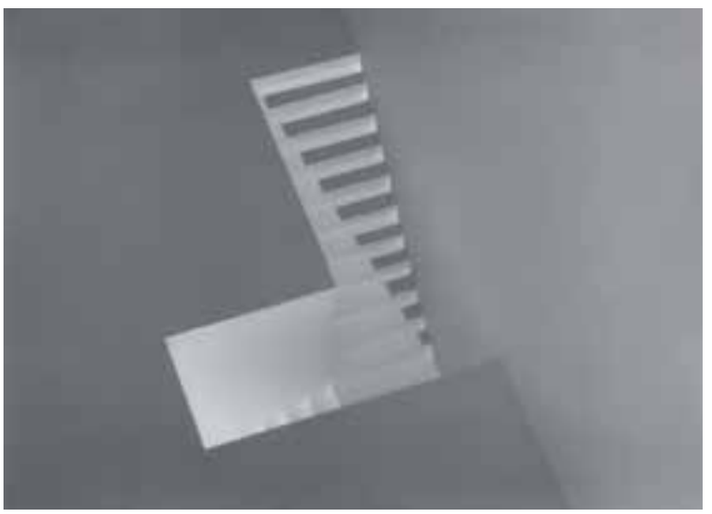
JAVIER VALLHONRAT

(Madrid, 1953)

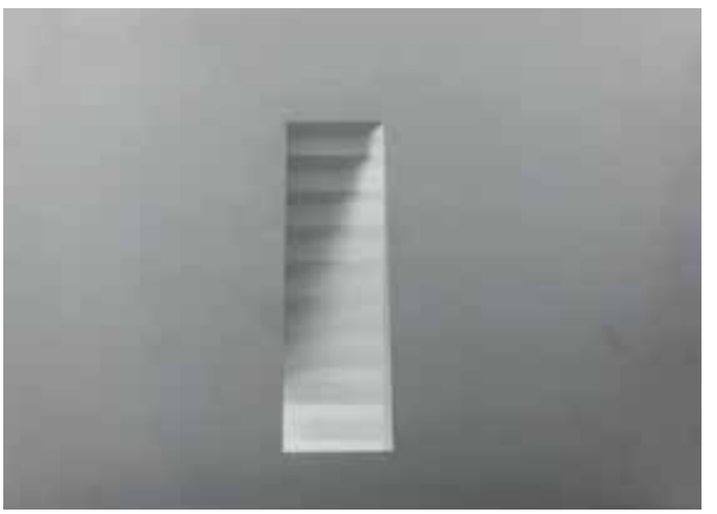
ESTA SERIE de siete fotografías titulada *Escaleras* pertenece al proyecto *Lugares intermedios* desarrollado por Javier Vallhonrat en 1999 y expuesto en la L. A. Galerie (Fráncfort, Alemania, 2000). En él, se mantiene la constante del artista de utilizar la fotografía como lenguaje con una ambivalencia definitoria, puesto que ofrece una perpetua oscilación entre conceptos polarizados como objeto/imagen, copia/modelo o construcción/realidad. Para esta pieza, Vallhonrat construye y fotografía maquetas arquitectónicas de viviendas aisladas en un entorno natural. Presenta las imágenes resultantes junto con las fotografías de las maquetas de las estructuras axonométricas del interior de estas viviendas, generando un contraste entre la imagen que muestra una atmósfera narrativa y la que presenta un análisis. Estas fotografías de grandes dimensiones nos hacen dudar de lo que vemos; la realidad inexistente deviene verosímil en un discurso acerca del proceso de construcción del sentido de realidad, de la capacidad de generar ficciones que tiene la fotografía.

Dentro de este proyecto, las siete fotografías a las que aludimos, de menores dimensiones, muestran una escena muy diferente. En ellas podemos observar, en negativo, maquetas de escaleras capturadas desde ángulos que provocan intensos contrastes lumínicos. Ese protagonismo de las luces y sombras no hacen más que acentuar las polaridades de los conceptos tratados en el proyecto. Así, las escaleras parecen sugerir un enlace entre lo que aparentemente es verdadero y lo veraz. La disolución de fronteras entre lo escenificado y lo real, entre la copia y el modelo, se efectúa en el movimiento implícito de la escalera, capaz de conectar dos dimensiones separadas. La forma en la que se expusieron estas fotografías, en una única pared, una detrás de otra y con escasa separación entre ellas, sugiere una sucesión de fotogramas que acentúan el dinamismo, el tránsito entre conceptos, el flujo de la escalera, la inestabilidad de la fotografía. «Todos estos recursos no hacen sino referirse a la propia inestabilidad y confusión en torno al propio estatuto de la fotografía respecto a la supuesta realidad a la que se refiere», analiza el autor.

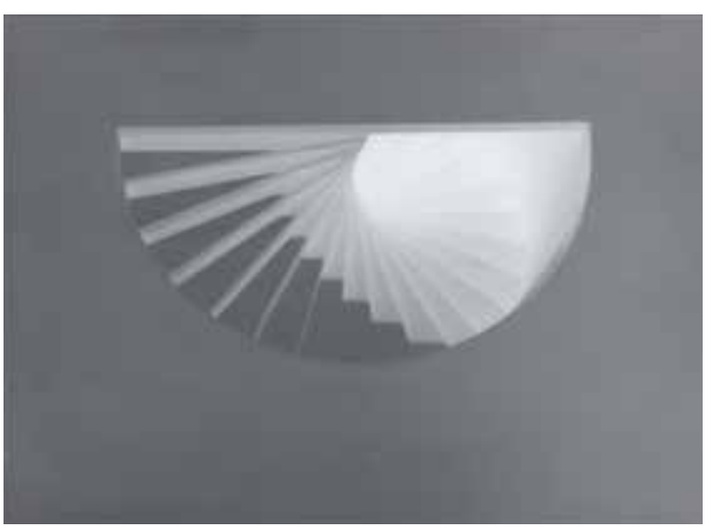
I. T.



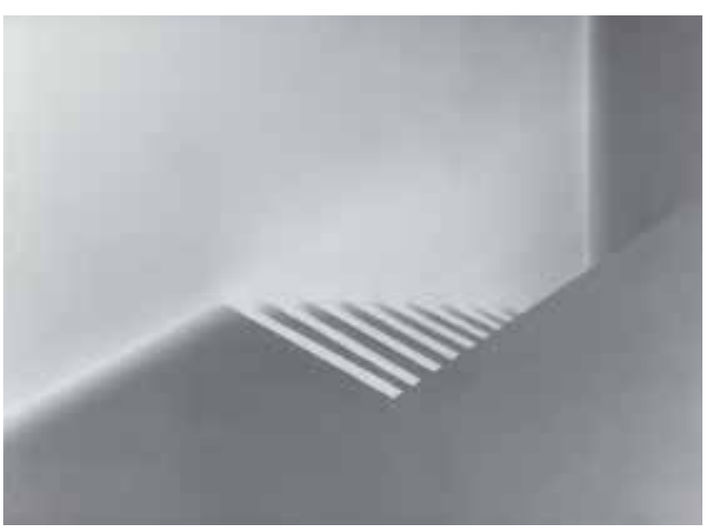
1



2



5



6

Serie Escaleras
(Proyecto Lugares intermedios)

1999

Gelatina de plata sobre madera y metracrilato, 35 x 48 cm

Adquirida en 1999

1. Escalera ángulo

Edición 2/12

Cat. F_18

Inscripciones: «Escalera ángulo 2/1277 1999 J. Vallhonrat» [Texto manuscrito, reverso]

2. Escalera vertical

Edición 4/12

Cat. F_19

Inscripciones: «Escalera vertical 77 4/12 // 1999// J. Vallhonrat» [Texto manuscrito, reverso]

3. Escalera ancha

Edición 3/12

Cat. F_20

Inscripciones: «Escalera ancha 3/12 // 1999 J. Vallhonrat» [Texto manuscrito, reverso]

4. Escalera esquina sombra

Edición 3/12

Cat. F_21

Inscripciones: «Escalera esquina sombra // 3/12 // 1999 J. Vallhonrat» [Texto manuscrito, reverso]

5. Escalera caracol

Edición 2/12

Cat. F_22

Inscripciones: «Escalera 2/12 // 1999 J. Vallhonrat // Escalera caracol» [Texto manuscrito reverso]

6. Escalera esquina oculta

Edición 3/12

Cat. F_23

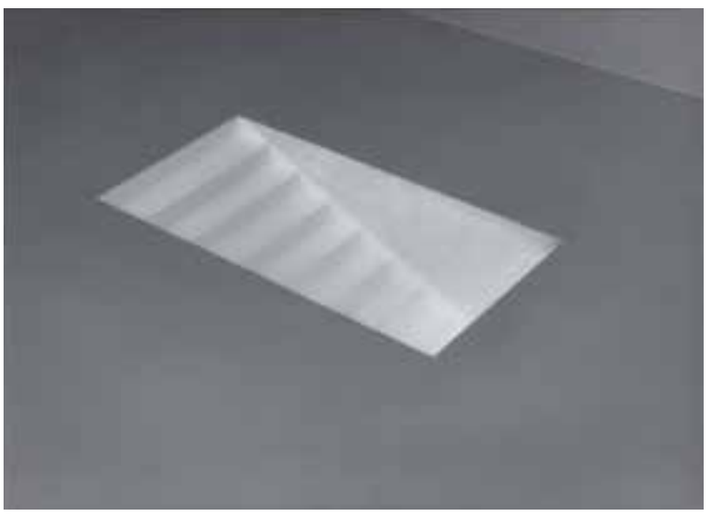
Inscripciones: «Escalera esquina // 3/12 // 1999 J. Vallhonrat» [Texto manuscrito, reverso]

7. Escalera estrecha

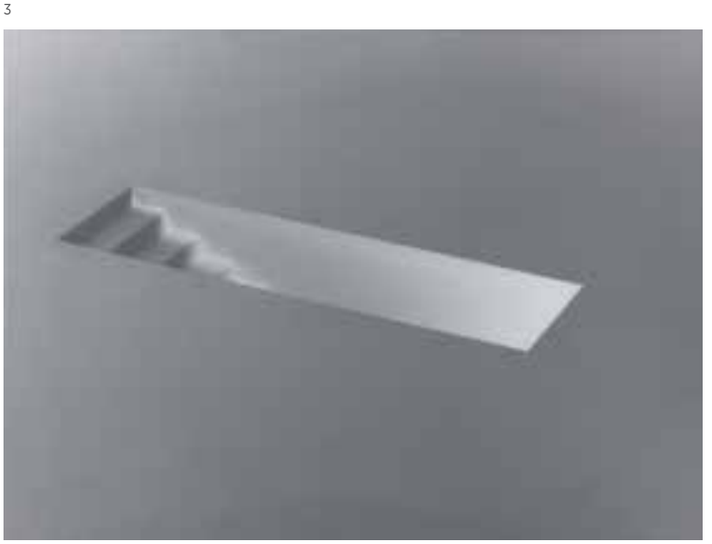
Edición 2/12

Cat. F_24

Inscripciones: «Escalera estrecha // 2/12 // 1999 J. Vallhonrat» [Texto manuscrito, reverso]


3

4


7

XAVIER VALLS

(Barcelona, 1923-2006)

Paraguayos et
compotier aux raisins

1990

Acuarela sobre papel,
50 x 65 cm

Cat. D_100

Fdo.: «X. V.»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1992

SI ALGO caracteriza la obra de Xavier Valls es lo que tiene de particular, considerando el contexto en que se desarrolla y el modo en que asimila las convulsiones sociales y artísticas que se dan durante el tiempo que lleva a cabo su producción artística. Influido por Manolo Hugué, Joaquim Sunyer y Josep Llorens i Artigas —especialmente en sus escenas presididas por árboles, fuentes y jardines— o Ràfols-Casamada y Maria Girona —en su estilo más arcaizante y de figuración más esquemática—, Valls es un artista a quien, pese a conocer a lo más granado de la escena artística parisina (Tristan Tzara, Alberto Giacometti, María Zambrano, Luis Fernández, Balthus, Fernand Léger), nada lo indujo a modificar los principios figurativos que lo mantuvieron al margen de todo y de casi todos.

Fruto de la influencia en la obra de Valls de Georges Seurat y Giorgio Morandi son estas tres acuarelas pintadas sobre papel a principios de la década de 1990. Se trata de tres composiciones marcadas por la construcción, el estatismo y la delicadeza de unos matices poéticos aplicados con suavidad y con el fin de mostrar una luz matizada y misteriosa al margen del arte de vanguardia; tres ejemplos de la iconografía propia de un artista interesado en la plasmación de atmósferas metafísicas y plácidas merced a la suavidad de una pincelada sutil y la palidez de un cromatismo armónico.

F. M.

Porte sur le jardín

1990

Acuarela sobre papel,
65 x 50 cm

Cat. D_101

Fdo.: «X. V.»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 1992

Paysage du Priorat

1990

Acuarela sobre papel,
50 x 65 cm

Cat. D_102

Fdo.: «X. V.»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 1992

PABLO VARGAS LUGO

(Ciudad de México, 1968)

EL ARTISTA mexicano Pablo Vargas Lugo estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Forma parte de una generación de artistas mexicanos que, a partir de los años noventa, obtuvo una visibilidad creciente en el ámbito internacional.

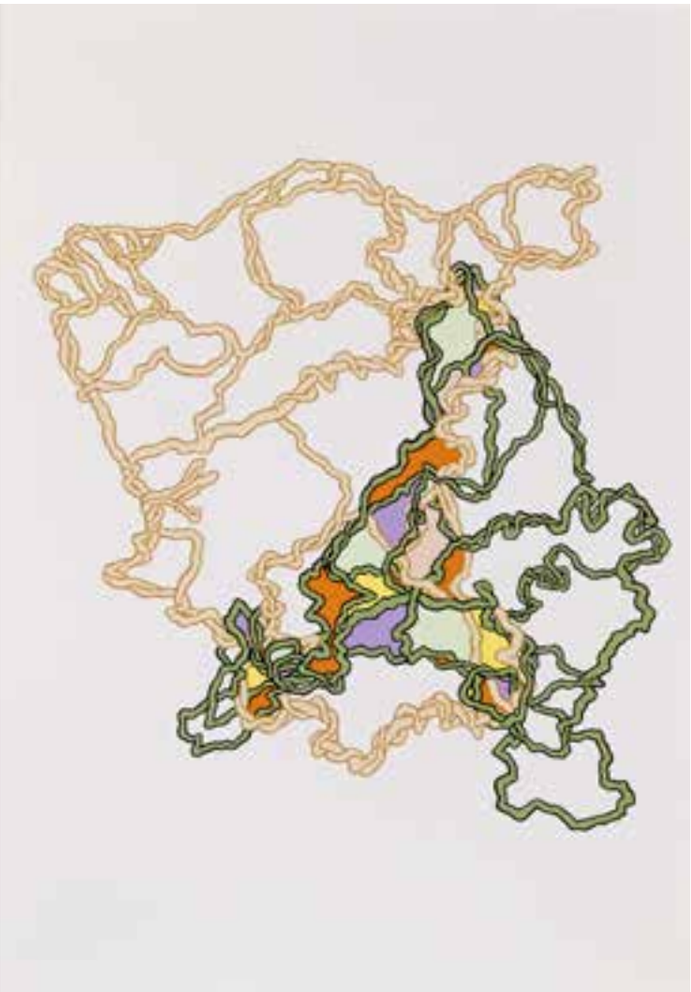
Las obras de Vargas Lugo tienen un carácter multidisciplinar: dibujo, escultura, *collage* y escritura son medios habituales en sus propuestas. Su trabajo cuestiona la objetividad de los sistemas de conocimiento implantados a una escala global por el pensamiento moderno. Confrontando geometría y naturaleza, historia y literatura o conocimiento científico y pensamiento mágico, Vargas Lugo reescribe, siempre desde un humor inteligente, los códigos impuestos por una modernidad que establece una separación de la esfera de la experiencia y la razón. El comisario y crítico Cuauhtémoc Medina explica, en relación a sus propuestas: «Contemplar una obra de Vargas Lugo es disponerse a experimentar una forma oblicua de pensamiento, tan indescifrable en sus orígenes como común en sus referencias».

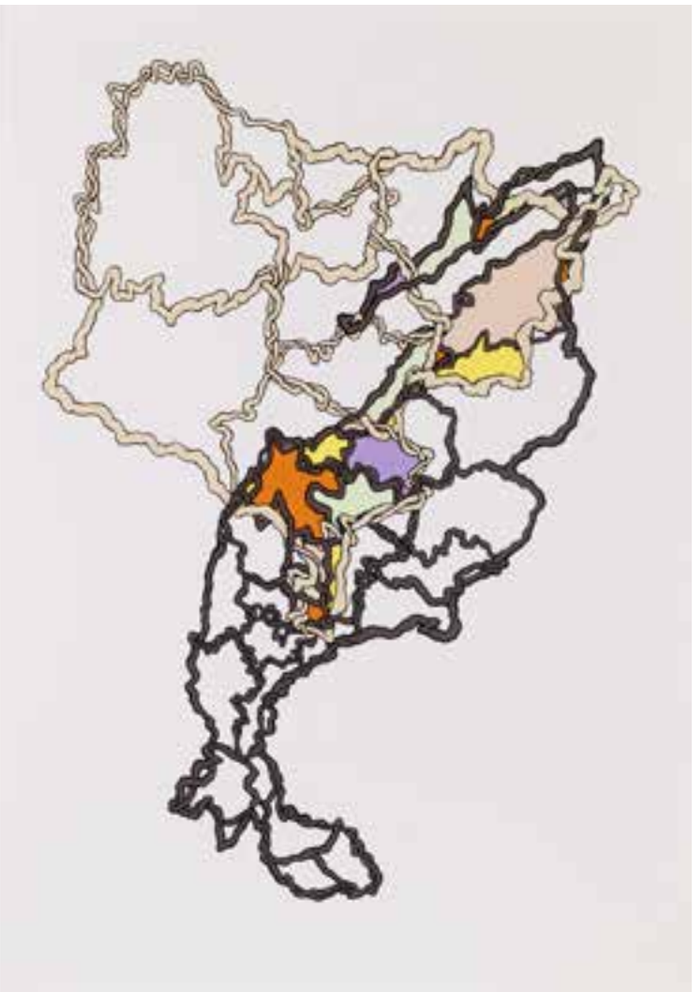
En las series de dibujos *Enredos* (2005) —*Enredos Indo-Brasileño* y *Enredos México-Congolés*—, Vargas Lugo observa los sistemas cartográficos de ordenación del territorio, elaborando formas insólitas que surgen de la fusión —y el enmarañamiento— de los contornos de distintos países. Geografías que se tornan aún más excepcionales por los trazos con los que el artista delimita estos nuevos territorios; líneas que evocan indistintamente formas que se asemejan lazos, alambres, cuerdas o incluso cordones umbilicales.

El trabajo de Pablo Vargas Lugo ha sido expuesto en espacios tan destacados como el Museo Tamayo (Ciudad de México, 2014); el Museo Amparo, (Puebla, México, 2014); la Galerie Jocelyn Wolff (París, 2013); la Galería LABOR (Ciudad de México, 2013); el Museo Experimental El Eco (Ciudad de México, 2012); o Los Angeles County Museum of Art (Los Ángeles, Estados Unidos, 2005).

BIBL.: VV. AA., *Transurbaniac: Art Emotions & Some City Trances*. Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010; Michel Blancsubé y Sina Najafi, *Vargas Lugo: visión antiderrapante*. Ciudad de México: A & R Press, 2007; Tobias Ostrander, *Falla. Un proyecto de Pablo Vargas Lugo*. Ciudad de México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2005.

B. H.





Enredos Indo-Brasileño

2005

Papeles de colores
sobre papel Fabriano,
100 x 70 cm

Cat. D_320

Fdo.: «ENREDOS INDO-
BRASILEÑO // 2005 //
[firma ilegible]»
[Ángulo inferior derecho,
reverso]

Adquirida en 2006

Enredos México-Congolés

2005

Papeles de colores
sobre papel Fabriano,
100 x 70 cm

Cat. D_321

Fdo.: «ENREDOS MÉXICO-
CONGOLÉS // 2005 //
[firma ilegible]»
[Ángulo inferior derecho,
reverso]

Adquirida en 2006

XESÚS VÁZQUEZ

(Pentes, Ourense, 1946)

FIGURA clave en el desarrollo de la pintura española desde la década de 1980 y artífice de una obra que, desde la abstracción geométrica y el lirismo de sus trazos, se nos antoja inquietante y desestabilizadora, como muestra la obra realizada en 1984 *Winterreise* [Viaje de invierno], título de la famosa obra de Franz Schubert sobre poemas de Wilhelm Müller.

BDE

Winterreise

1984

Óleo sobre lienzo,
200 x 300 cm

Cat. P_547

Fdo.: «Xesús Vázquez.
"Winterreise". Óleo y dispersión
sobre tela. 200 x 300. III-V/1984»
[Reverso]

Adquirida en 1993

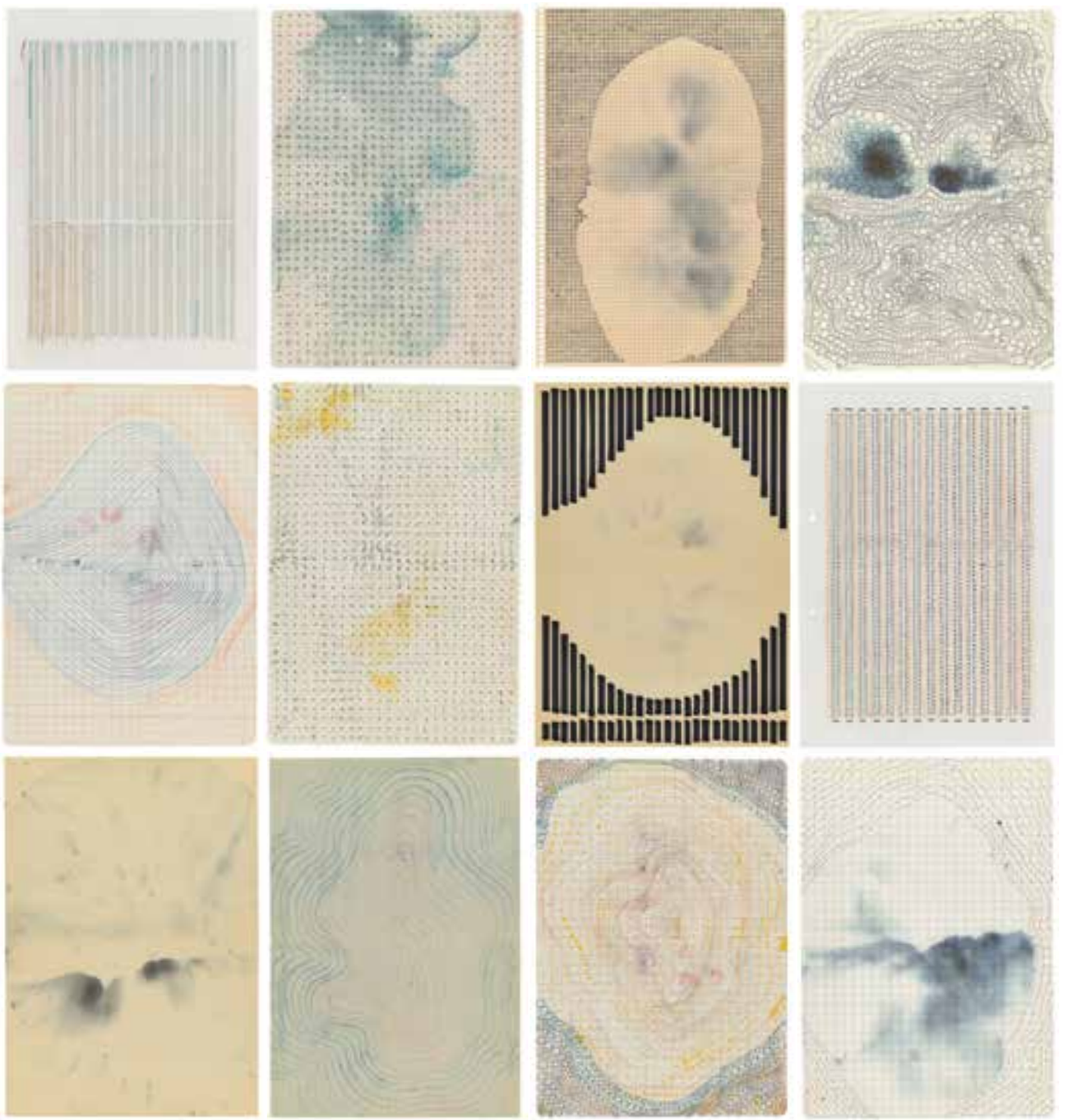
DANIEL VERBIS

(León, 1968)

YEMA (1992) y *Boca, mano, ano* (1992) forman parte de distintas series de trabajos ejecutados por Daniel Verbis en un momento inicial de su trayectoria, apenas finalizada su formación en la Universidad de Salamanca. El primero es un grupo de 24 imágenes construidas con líneas y puntos de colores pálidos y aguados. Formas onduladas que recuerdan a estructuras celulares y a patrones irregulares que remiten a una visualidad propia de las investigaciones de la ciencia, por ejemplo, los dibujos realizados por Santiago Ramón y Cajal a partir de sus estudios de las conexiones del sistema nervioso. Por su parte, *Boca, mano, ano* responde a un empleo similar de las técnicas del dibujo y de la composición. En esta ocasión, a partir de una retícula irregular que concentra la atención del espectador en el interior de una superficie pintada en tonos ocres. Este binomio *ojo-ano*, originado a partir de las lecturas de la obra de George Bataille y en sus referencias constantes al cuerpo humano y la piel, resurgirán con fuerza en obras posteriores de Verbis. Tanto *Yema*, como *Boca, mano, ano* fueron expuestas en la muestra individual del artista organizada en la Galería de Emilio Navarro en el año 1992.

La obra más reciente de Daniel Verbis en la Colección Banco de España, *Loco desnudamiento en verde* (2001), realizada casi una década más tarde que las citadas anteriormente, se inscribe en los procesos de «confusión» de lo pictórico puestos en marcha por el autor en su investigación plástica. Pinturas que se derriten, que sufren procesos de licuefacción y solidificación consecutivos, desplazando la mirada de aquel que contempla los resultados de estas transformaciones a un territorio dominado por lo abyecto.

B. H.



Yema

1992

Técnica mixta (tinta, rotulador y bolígrafo de cobre) sobre papel, 30,8 x 21,5 cm c/u (x 24)

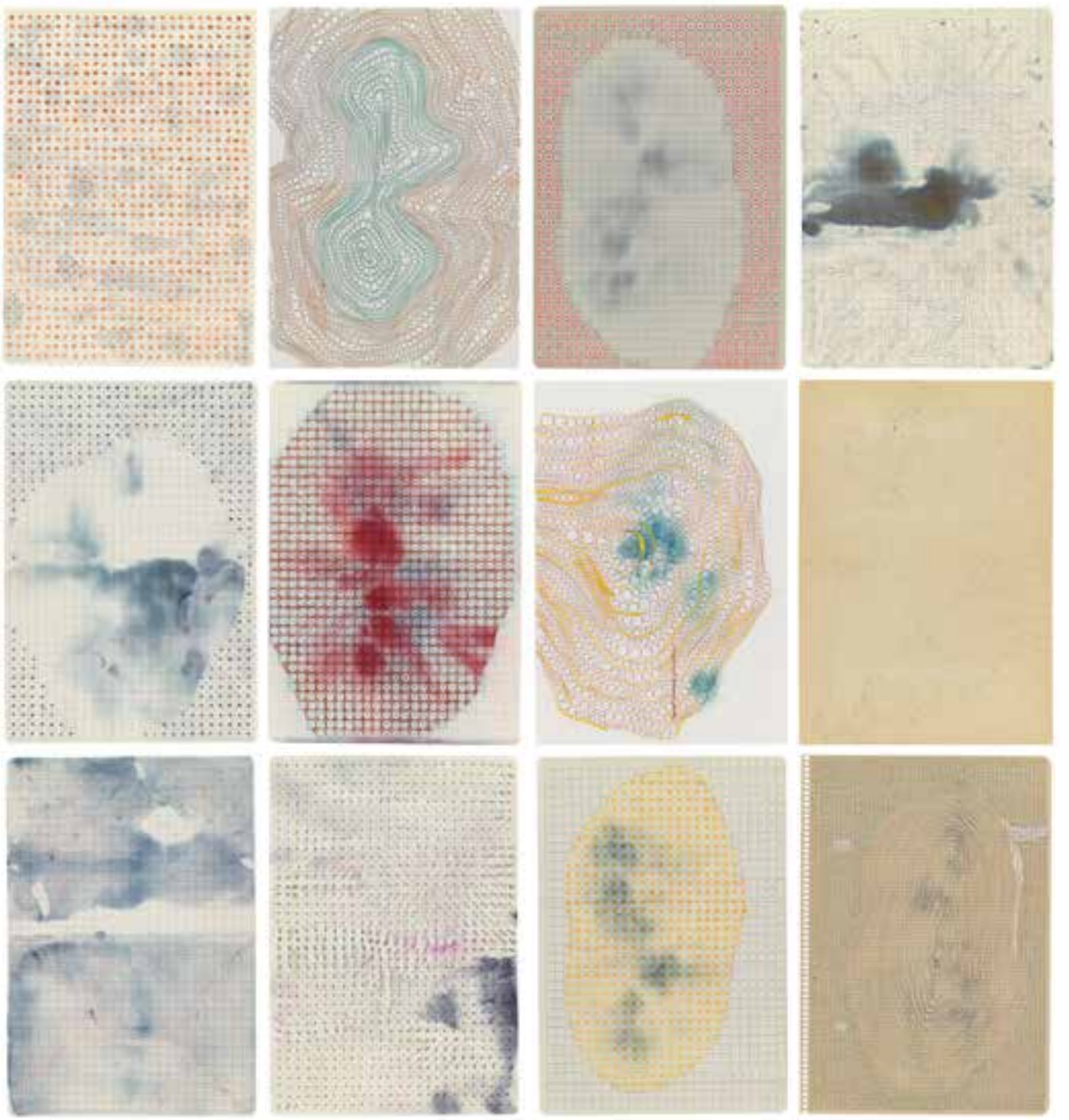
Cat. D_159

Fdo.: «D. Verbis 92 // Yema [seguido de la coordenada de cada pieza, A. 1, B. 2, etc.]» [Reverso]

Adquirida en 1993

EXP.: «Charc-o», Galería Emilio Navarro (Madrid, 1992); Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco, Galería Emilio Navarro (Madrid, 1993).

BIBL.: VV. AA., *Arco 93. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Madrid: Arco, 1993.



Boca, mano, ano

1992

Técnica mixta, lápiz y cinta adhesiva sobre papel, 60 x 60 cm

Cat. D_155

Fdo.: «BOCA-MANO – ANO // D. Gutiérrez 92» [Reverso]

Etiqueta de la Galería Emilio Navarro

Adquirida en 1992

EXP.: «Charc-o», Galería Emilio Navarro (Madrid, 1992).

Loco desnudamiento
en verde

2001

Acrílico sobre lona,
195 x 270 cm

Cat. P_651

Fdo.: «LOCO DESNUDAMIENTO EN VERDE. DANIEL G. VERBIS 2000-2001 // ACRÍLICO SOBRE LONA» [Reverso, bastidor]

Etiqueta de la
Galería Rafael Ortiz

Adquirida en 2001

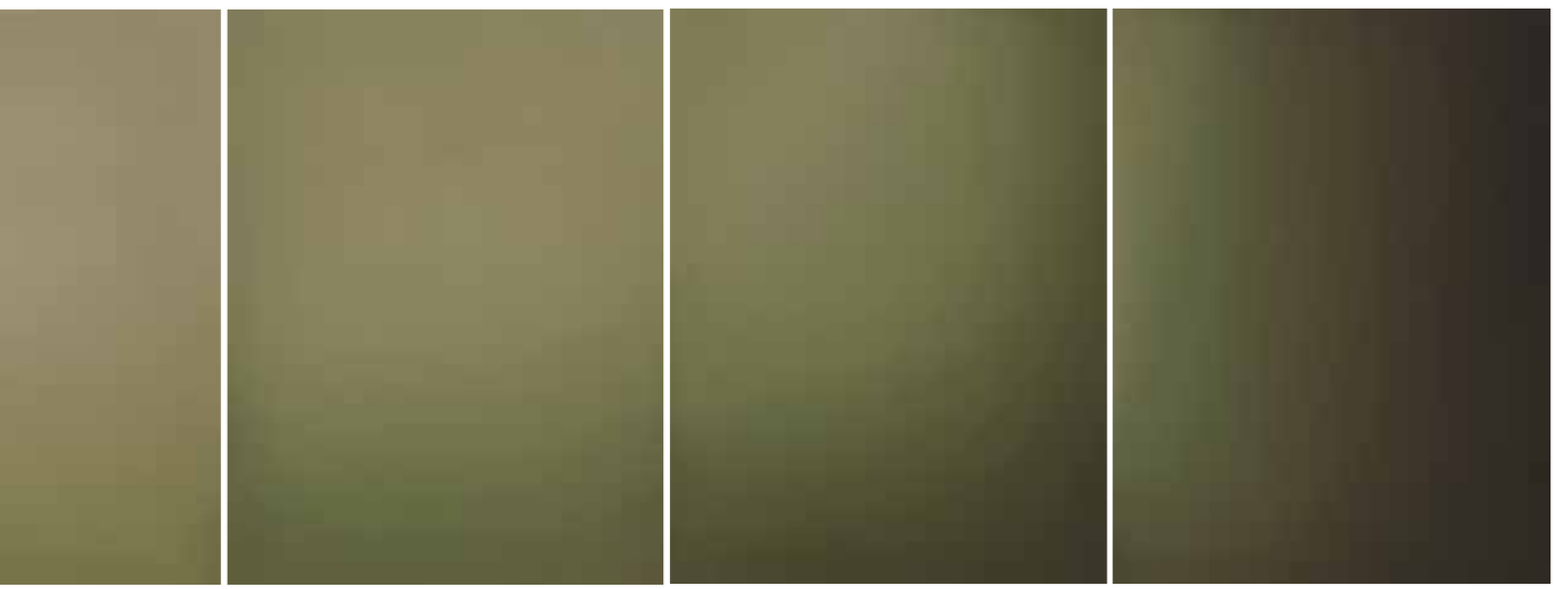
EXP.: «Feria Foro Sur», Galería Rafael Ortiz (Cáceres, 2001).

PIETER VERMEERSCH

(Kortrijk, Bélgica, 1973)

LA COLECCIÓN Banco de España cuenta con dos piezas de Pieter Vermeersch, artista belga destacado en las últimas décadas por aproximarse al lenguaje de la abstracción desde el doble punto de vista de la tradición del ilusionismo barroco y de la herencia de la fotografía en su término más absoluto: el de la captación de la luz y los efectos degradados que produce sobre el papel en formatos como el de Polaroid. Ambas obras reflejan una de las marcas de identidad más significativas de Vermeersch, fijada en el sutil degradado de campos de color. El políptico de siete piezas *Painting # 24* (2007) presenta, en el sentido de lectura occidental de izquierda a derecha y de arriba abajo, el paso por diversas gradaciones del verde en un tránsito cuidadoso pero en última instancia expresivo, capaz de crear una cierta atmósfera de fugacidad, como en el rápido cambio de luz que se produce en las horas periféricas del día; de hecho, estas obras surgen precisamente de ese momento: el artista toma fotografías de cielos al atardecer o al amanecer, de cuya conversión meticulosa a pintura surge la obra pictórica. Si en el políptico la transición lumínica se encuentra interrumpida por una serie de «capítulos», del más claro al más oscuro de manera discontinua, *Sin título* (2014), más reciente y de formato mayor, presenta una modulación similar dentro de un mismo color, en este caso rosa, pero recogido en una única composición concebida para ser leída en vertical. El grado de perfección en la ejecución de estos degradados cromáticos confiere a las imágenes la cualidad de una fotografía impresa. Sin embargo, se trata del producto de un proceso analítico, puramente pictórico y de alguna manera mecánico, desde la zona superior hasta la inferior, que Vermeersch normalmente realiza a lo largo de un mismo día, de tal modo que la propia actividad corporal del artista está marcada, como el cambio de luz, por el ritmo circadiano que produce oscilaciones en el organismo con el paso de las horas y el ciclo natural de las alteraciones atmosféricas.

C. M.



Painting # 24

2007

Óleo sobre lienzo,
92 x 70 cm c/u (x 7)

Cat. P_751

Etiqueta con la inscripción
«PROJECTSD (BCN)»

Adquirida en 2010

EXP.: «Pieter Vermeersch»,
ProjectSD (Barcelona, 2007).

Sin título

2014

Óleo sobre lienzo,
230 x 170 cm

Cat. P_798

Adquirida en 2014

VICENÇ VIAPLANA

(Granollers, Barcelona, 1955)

VICENÇ Viaplana es un artista multidisciplinar que se inició en el lenguaje de la *performance*, la instalación y el *happening*, y que si junto a Jordi Benito, García Sevilla, Manuel Valls y Fernando Mejías se convierte en adalid del arte conceptual en Cataluña, no tarda en renegar de sus postulados y prácticas debido a lo que, para el artista, no implica sino un exceso de discusión teórica y una más que escasa dedicación al desarrollo de la obra en sí misma. Por ello, tras pasar por esta etapa conceptual inicial, retoma y se centra en la pintura como práctica recuperadora de su verdadera pulsión creativa.

Interesado en aquel acto de pintar que, en lugar de nacer del academicismo, surge de la práctica, la reflexión y, especialmente, de la ironía conceptual, la obra de Viaplana bien podría ser un claro ejemplo de aquella suerte de pintura posconceptual cuyo sello de identidad —basado en un importante componente orgánico, una minuciosa investigación material y el uso de colas y pigmentos— está al servicio del discurso y nunca de divagaciones estéticas que el artista insiste en transgredir.

Estos dos acrílicos sobre tela de grandes dimensiones, que el artista pinta en un período de cinco años, son claros ejemplos de aquella experimentación permanente que Viaplana lleva a cabo con los materiales. Dotada de una fuerte carga poética —pero también de una dosis de misterio sumamente eficaz—, *L'Amenaça* (1998) muestra una especie de paisaje congelado a la espera de un desastre inminente, mientras que *Story Board* (2005) refleja la tendencia de este artista de mezclar elementos autorreferenciales, imágenes descontextualizadas y un imaginario que, situándose entre la pintura, la fotografía y el cine, apela al carácter narrativo del que se nutre su obra.

F. M.

L'Amenaça

1998

Acrílico sobre lienzo,
225 x 180 cm

Cat. P_652

Fdo.: «L'Amenaça // [ilegible] //
VIAPLANA // 1998» [Reverso]

Etiqueta de Vicenç Viaplana

Adquirida en 2001

Story Board

2005

Acrílico sobre tela,
200 x 179,5 cm

Cat. P_730

Fdo.: «[flecha] // "Story Board / Nº1" //
Viaplana 2005» [Reverso]

Adquirida en 2008

ESTEBAN VICENTE

(Turégano, Segovia, 1903 - Bridgehampton, Estados Unidos, 2001)

AFTERNOON Shadows (1982) es un lienzo de grandes dimensiones que se ajusta de manera precisa a esa definición de «paisaje interior» con la que el propio Esteban Vicente se refirió con frecuencia a sus obras. Composiciones desprovistas de artificio alguno, en las que tampoco es posible encontrar rastro de la figura humana y cuya factura pictórica se distancia de la gestualidad y la agitación propias de algunos de los considerados compañeros de viaje del artista, los integrantes de la corriente del expresionismo abstracto norteamericano. Este lienzo, como muchos de los paisajes de Esteban Vicente —espacios de quietud y reposo— se construye en un equilibrio armónico que tiene en el color y en la luz sus elementos constructivos esenciales. Quizá por esta razón, y a pesar de su vinculación permanente con el contexto del expresionismo, Esteban Vicente llegó a afirmar en alguna de las entrevistas que concedió a lo largo de su vida que él se consideraba «simplemente abstracto» —no expresionista—, algo que aseguraba no repetir para evitar discutir.

«Lo que he dicho siempre es que mis cuadros son paisajes interiores, paisajes serenos», será otra de las aseveraciones realizadas por el artista. En *Afternoon Shadows* el pintor despliega una paleta de tonalidades cálidas en la que dominan los amarillos, magentas y naranjas. Planos de color que generan un espacio compacto y luminoso, un lugar silencioso y a «descubrir». Un espacio «inexplicable», que solo puede ser «conocido al verlo», tal y como afirmaba el autor en otra conversación mantenida con el periodista Juan Vicente Boo en el año 1998 con motivo de su retrospectiva en el Museo Reina Sofía: «Yo no puedo hablar de mi pintura. Nunca. No puedo explicar mi pintura. La pintura es una lengua del mismo modo que la literatura es otra y la poesía es otra [...] La pintura no se puede explicar. Para conocerla hay que verla. Uno solo. Cada uno es la autoridad. Si no la miras, no la entiendes, del mismo modo que no entiendes la literatura si no la lees aunque te la describan. La pintura es una expresión todavía menos inmediata que la literatura porque el escritor puede utilizar su lengua materna mientras que el pintor tiene que crearla».

B. H.

Sin título

1973

Acrílico y carboncillo sobre papel, 60 x 49,5 cm

Cat. D_354

Fdo.: «Esteban Vicente», [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2014

Sin título

1978

Acrílico y carboncillo sobre papel, 60 x 49,5 cm

Cat. D_355

Fdo.: «Esteban Vicente» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2014

Afternoon Shadows

1982

Óleo sobre lienzo,
162 x 131,5 cm

Cat. P_412

Fdo.: «Esteban Vicente // oil on canvas // AFTERNOON SHADOWS // 64'' x 52'' // 1982» [Reverso]

Etiqueta de la Galería Theo [Reverso, bastidor]

Adquirida en 1988

EXP.: «Esteban Vicente. Obra reciente», Galería Theo (Madrid, 1988); «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991); «Esteban Vicente», Diputación de Segovia (1992); «Contemporary Art from Spain», European Central Bank (Fráncfort, 2001-2002).

BIBL.: Maria Lluïsa Borrás, *Esteban Vicente. Obra reciente*. Madrid: Galería Theo, 1988; VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990; Natacha Seseña, *Esteban Vicente*. Segovia: Diputación de Segovia, 1992; José María Viñuela, *Contemporary Art from Spain*. Fráncfort: European Central Bank, 2001.

Sagrario Series, October 1981

1981

Óleo sobre lienzo, 142 x 172,6 cm

Cat. P_411

Fdo.: «Sagrario Series» [Ángulo superior izquierdo, reverso]; «Esteban Vicente // oil on canvas // 56'' x 68''// OCTOBER // 1981» [Ángulo superior derecho, reverso]

Etiquetas de la Galería Theo

Adquirida en 1988

EXP.: «Esteban Vicente», Gruenebaum Gallery (Nueva York, 1988); «Esteban Vicente. Obra reciente», Galería Theo, (Madrid, 1988); «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991); «Esteban Vicente», Diputación de Segovia (1992).

BIBL.: Maria Lluïsa Borrás, *Esteban Vicente. Obra reciente*. Madrid: Galería Theo, 1988; VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990; Natacha Seseña, *Esteban Vicente*. Segovia: Diputación de Segovia, 1992.

Point to Point

1989

Aguatinta y *gouache* sobre papel,
66 x 100 cm

Cat. D_358

Fdo.: «Esteban Vicente, 1989»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]; «Point to point»
[Borde inferior, anverso]

Adquirida en 2015

DARÍO VILLALBA

(Donostia/San Sebastián, 1939 - Madrid, 2018)

AMBAS piezas de Darío Villalba resultan interesantes para entender el desarrollo de la pintura española a partir de mediados de la década de 1960 más allá del informalismo. Puede parecer paradójico que para comprender los derroteros de la pintura podamos citar una obra como *Snow Fall*. La imagen data de 1965, entroncando su radicalidad con algunos de los discursos de las vanguardias internacionales que, a duras penas, llegaban a España y que a Villalba no le eran ajenos, pues en esos momentos vivía en Estados Unidos. En ese sentido, su pionero maridaje de pintura y fotografía, o la pintura como fotografía y viceversa, abría nuevos caminos para el estancamiento en el que se encontraban ambas y apostaba por un discurso antimodernista en la defensa de la ruptura de disciplinas cerradas y «puras»: «Mi trayectoria creativa es un constante sabotaje de lenguajes». La investigación lingüística y el protagonismo de lo humano, del sufrimiento y del dolor sitúa a Darío Villalba cercano a un autor como Boltanski. Para Villalba, pintura y fotografía son medios equivalentes que recogen un instante fugaz y que le permiten subrayar ese *pathos* que se ofrece como cuestión permanente en su trabajo: en *Snow Fall,* la nieve-pintura blanca ocluye la poética imagen y permite apenas entrever, tensionando la dicotomía entre lo abstracto y lo concreto.

En los años setenta vuelve a la pintura, dando un paso más en la integración de lenguajes y de discursos, para lo que se sirve en muchas ocasiones, como en *Blanco I* (1982), del *collage*: «Empleé el *collage* para empezar a destruir mis imágenes de siempre y recomponerlas en obras nuevas. Es característica en mi trabajo la idea del Ave Fénix; renacer de las cenizas».

I. T.

Snow Fall

1965

Técnica mixta sobre emulsión fotográfica, 200 x 160 cm

Cat. F_149

Adquirida en 2013

Blanco I

1982

Collage (telas serigrafiadas), óleo, carboncillo y tintas sobre lienzo, 199,5 x 159,5 cm

Cat. P_301

Fdo.: «Darío Villalba 82» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «Darío Villalba // 82 // Madrid»; «Villalba 82» y «TITULO: BLANCO I 1982 // AUTOR DARIO VILLALBA // MEDIDAS 200 X 100» [Reverso]

Etiqueta del IVAM

Adquirida en 1983

EXP.: «Darío Villalba. Obra reciente, 1980-1983», Sala Pablo Ruiz Picasso (Madrid, 1983); «Darío Villalba: 1964-1994», Institut Valencià d'Art Modern (València, 1994).

BIBL.: VV. AA., *Darío Villalba*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Cultura 1983; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

MANUEL VIOLA

(Zaragoza, 1916 – San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 1987)

Naufragio

1970

Óleo sobre lienzo,
82 x 120 cm

Cat. P_350

Fdo.: «Viola»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1977

LA PINTURA de Viola es siempre, al final, de una gran convulsión vital, expresada mediante impulsos y tensiones de la materia, y no es extraño que el pintor Manuel Millares calificara su obra de «vehemente». Con frecuencia se le ha relacionado con la pintura realista tradicional y, sobre todo, con lo que hay de expresionista en su paisano, Francisco de Goya. Viola plantea sobre el lienzo una aparente situación caótica en forma de torbellinos, pero esto es solo una ficción, ya que las masas de color se organizan partiendo de un tema central, que funciona a modo de núcleo, del que se expanden las líneas de fuerza hasta los extremos. Las luces y las sombras, los violentos estallidos de color y los empastes se establecen a modo de discurso dialéctico: agolpados o descoyuntados, definen contracciones o formas expansivas con una estructura dramática y lírica al mismo tiempo.

La obra *Naufragio* (1970), presenta los elementos más característicos del pintor informalista en los años setenta. Desde el centro de la imagen, un gesto violento, poderoso y cargado de materia se expande hacia los límites de la tela. Las referencias figurativas del título, un naufragio en altamar, concuerdan con los predominantes tonos verdes y los toques de luz que en forma de amarillos y naranjas parecen hacer estallar la energía de la naturaleza.

EXP.: «Manuel Viola», Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1988); «Manuel Viola», Museo de Albacete (1988-1989); «Manuel Viola», Salas del Palacio Sástago (Zaragoza, 1989); «Manuel Viola», Edificio Pallarés, Museo de León (1989); «Manuel Viola», Sala San Prudencio (Vitoria-Gasteiz, 1989); «Manuel Viola», Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca (1989); «Viola esencial. Pinturas 1947-1986», Palacio de Revillagigedo (Gijón, 1994), Palacio Municipal de Exposiciones, Kiosko Alfonso (A Coruña, 1994), Sala de Exposiciones del Centro Cultural Caixavigo (Vigo, 1994).

BIBL.: Julián Gállego y María José Alonso, «Catálogo de pintura del siglo XX», *en Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988, VV. AA. *Manuel Viola, Exposición antológica*. Madrid: Museo español de Arte Contemporáneo, 1988.

J. G., M. J. A. e I. T.

JOSÉ MARÍA YTURRALDE

(Cuenca, 1942)

Postludio

2000

Acrílico sobre lienzo,
190 x 190 cm

Cat. P_723

Fdo.: «Postludio // Yturralde // 2000 // Acrílico sobre lienzo // Barniz acrílico «Lascaux» // 190 x 190 cm» [Reverso]

Adquirida en 2006

EXP.: «*Postludios*», Gering & López Gallery (Nueva York, 2007-2008).

BIBL.: Carolina F. Castrillo, «José María Yturralde», *Lápiz*, n.º 239, (I-2008).

INICIADAS en los años noventa, las series *Preludios / Interludios / Postludios* constituyen uno de los corpus de trabajo más significativos de José María Yturralde. Piezas que forma una suerte de trilogía, aludiendo ya desde el título a los intercambios desplegados por el artista en su trabajo, en este caso en clara referencia a su interés por el arte sonoro y lo musical: «La mayor parte de mis exposiciones responden también a una escucha específica y repetida de una sinfonía».

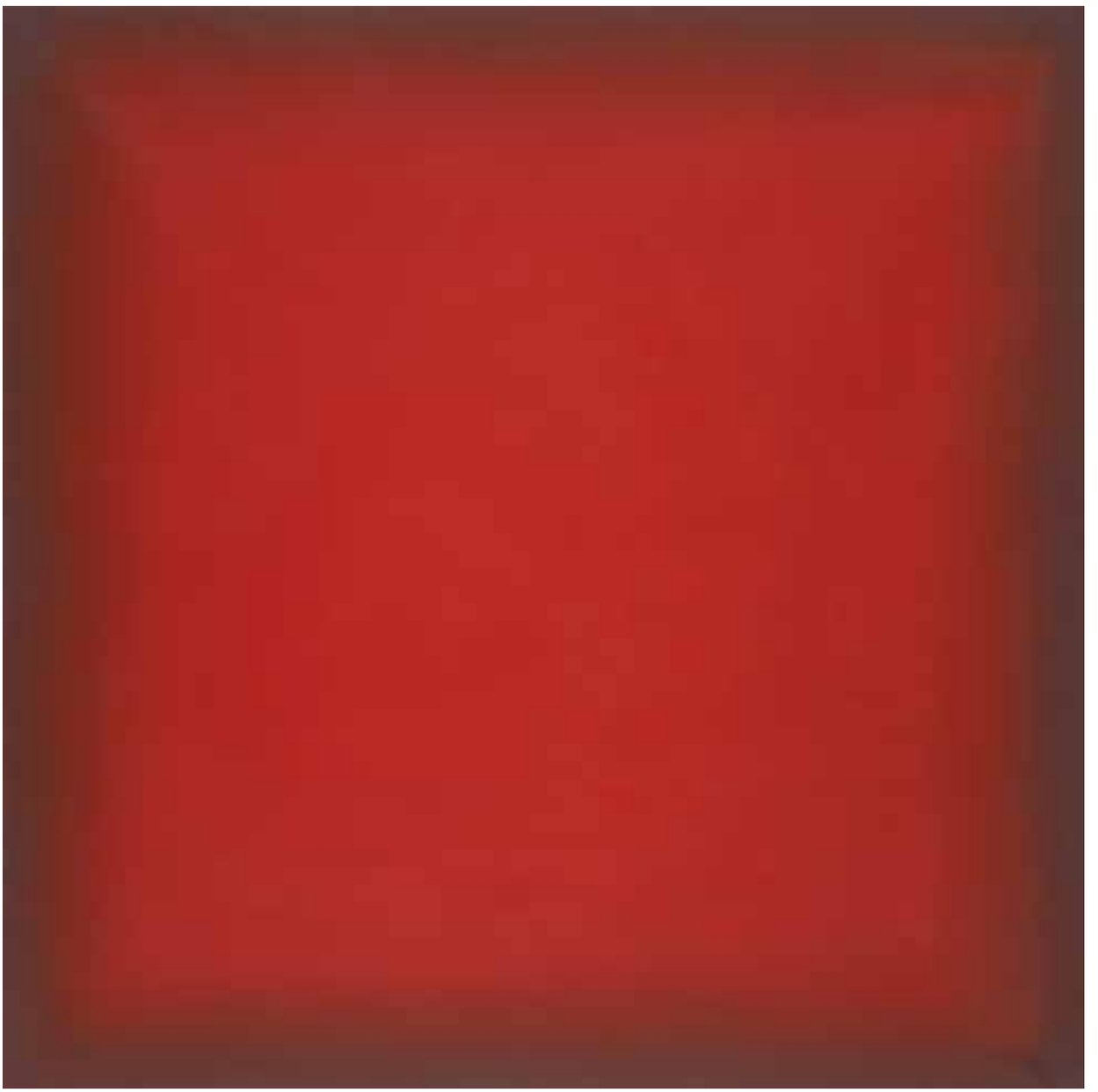
Las nociones de lo absoluto y la belleza, el empleo del monocromo, el color puro, la geometría, el ritmo, la armonía y la «cita» a creadores como Mark Rothko, Barnett Newman y James Turrell —algunos nombres de una lista mucho más extensa que da cuenta de la erudición del artista— se superponen en unas imágenes sublimes que irradian una «luz interior». Una luminosidad inquietante que, por otro lado, parece ser producto de algún tipo de dispositivo industrial que permanece oculto.

En un juego de percepción sobre los límites de la visión, construido a partir de la indagación sobre la fisicidad e «interacción» del color heredada de Josef Albers, *Postludio* se estructura en una amalgama que combina y modula temperaturas, superposiciones, transparencias, contrastes y, finalmente, «ilusión». Del mismo modo, la serialidad y construcción del espacio pictórico, fundamentos de estas piezas, dan cuenta de la sensibilidad, la energía y la complejidad del lenguaje plástico de Yturralde, de su rigor analítico.

Será el crítico e historiador Daniel Giralt-Miracle quien se aproxime de modo certero a su práctica señalando que «la sutil y siempre debatida frontera entre el mundo y el trasmundo la refleja en una pintura que, sin renunciar a todo el bagaje teórico-práctico que ha llegado a adquirir a lo largo de su carrera, se sitúa en lo que podríamos denominar una *ontopintura*, lo que no deja de ser en el mundo del arte y en el mundo del pensamiento una opción radical, asumida con coraje y riesgo».

Con una exposición de sus *Postludio-vacíos-Posludios,* organizada por la Gering & López Gallery en Nueva York (1998-2007), Yturralde da por concluida una de sus investigaciones más extensas.

B. H.



SIMON ZABELL

(Málaga, 1970)

Our Men in Tahiti
(a scarce denser medium)

2015

Óleo sobre lienzo,
180 x 220 cm

Cat. P_807

Fdo.: «SIMON ZABELL 2015//
"OUR MEN IN TAHITI"//
180 x 220 CM» [Reverso]

Adquirida en 2016

SIMON Zabell trabaja utilizando principalmente la pintura, la escultura y la instalación para desarrollar proyectos con un fuerte carácter escenográfico que, a menudo, se basan en obras de creadores anteriores, como la del radical escritor francés Alain Robbe-Grillet, el compositor Karlheinz Stockhausen o incluso la de maestros de un pasado más remoto como el Greco. Su trabajo, con frecuencia, se postula de ese modo como una suerte de hipertexto —más que como mera ilustración o versión— en el que se entrelazan la literatura, la historia y los propios medios plásticos.

Desde finales de 2014, Zabell estuvo envuelto en un ambicioso proyecto de más de un año, titulado genéricamente *Our Men in Tahiti*, del que nace el lienzo del Banco de España, pintura de gran formato que fue presentada en Arco 2016. Este trabajo está basado en una amplia investigación en torno a la novela tardía de Robert Louis Stevenson *Bajamar*. Al recurrir a Stevenson, Zabell mantiene la raíz de carácter literario que ha inspirado parte de su obra anterior e introduce elementos como el colonialismo, la crítica a la visión occidental y exotizante de otras latitudes y la veladura onírica y legendaria que la literatura extiende sobre los hechos históricos y biográficos. A través de un profundo trabajo de campo, Zabell mantuvo viva una constante búsqueda que le llevó desde las páginas de Stevenson hasta diferentes partes del mundo como Escocia, Estados Unidos y Tahití, siguiendo la pista de cualquier aspecto relacionado con el libro, desde sus localizaciones hasta encuentros con los mayores entendidos mundiales en la materia. El resultado de esta búsqueda empezó a visibilizarse en pinturas como esta, en esculturas y en un corto documental que vio la luz en 2016.

Entrando en ese juego entre lo narrativo y la inmediatez de la pintura, Zabell introduce, en el reverso del lienzo pintado de unos colores que parecen hablar de un mundo posnuclear y distópico, un fragmento de la novela de Stevenson: «Unos pájaros blancos se movían velozmente por el aire; abajo, en un medio apenas más denso, se movía un banco de peces policromados; entre ellos, como si fuera el féretro de Mahoma, la barca se alejaba a gran velocidad hacia la orilla, la sombra le seguía por el reluciente suelo de la laguna».

C. M.

PETER ZIMMERMANN

(Friburgo de Brisgovia, Alemania, 1956)

Lines

2004

Resina epoxi y
pigmentos sobre lienzo,
250,7 x 160,5 cm

Cat. P_731

Fdo.: «lines // P.Zier // 2004»;
«[Firma] 2004» [Reverso]

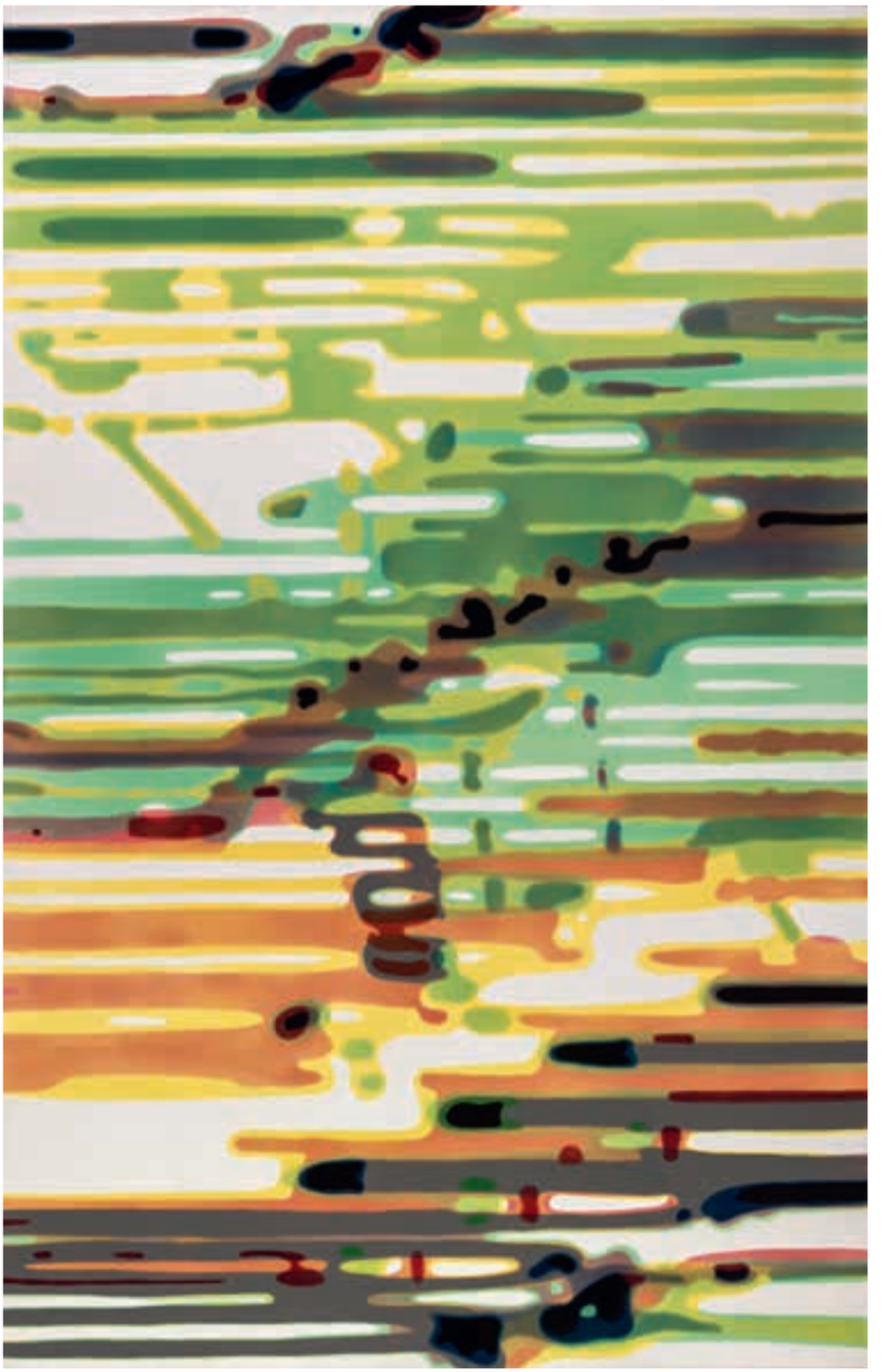
Adquirida en 2006

LINES (2004) es una pintura elaborada al aplicar y depositar resina epoxi sobre un lienzo de gran formato. Desarrollada por Peter Zimmermann hace casi dos décadas, esta técnica proporciona acabados de una calidad visual y táctil que trasladan al espectador a un espacio ilusorio en el que las formas parecen haber sido caramelizadas. Desde estas premisas, y a partir de la consecución de una factura cada vez más singular, metódicamente perfeccionada siguiendo las pautas de la producción industrial, Zimmermann configura un sugerente imaginario poblado por colores chillones que se solapan en estas superficies de una transparencia endurecida. Siguiendo estas pautas, *Lines* se sitúa en un espacio de tensión entre lo abstracto y lo figurativo, lo tecnológico y lo artesanal. Organizada por una trama de líneas verticales que parecen codificar una segunda imagen que se encuentra oculta, cifrada tras esta red de formas estilizadas, *Lines* puede ser descrita como una «pintura de superficie» construida a partir de la desidentificación de sus referentes.

Si en los años ochenta el trabajo de Peter Zimmermann se caracterizaba por la reproducción de imágenes figurativas —portadas de catálogos de exposiciones y monografía de artistas, libros de viaje o diccionarios—, en momentos posteriores sus obras ya no responden a referentes reconocibles y se tornan abstractas, aunque siempre se inicien en materiales que provienen de «lo real», del archivo elaborado por el autor a partir de las búsquedas sistemáticas que realiza en la red. El grado de verosimilitud de la imagen, su circulación vertiginosa y obsolescencia en el mundo digital y la cuestión de la autoría ligada a lo único y lo irreproducible serán también temas que subyacen en su obras.

EXP.: «Peter Zimmermann», Galeria Filomena Soares (Lisboa, 2004).

B. H.



FERNANDO ZÓBEL

(Manila, 1924 - Roma, 1984)

Orilla 33

1981

Óleo sobre lienzo,
190 x 240 cm

Cat. P_288

Fdo.: «Zóbel»
[Ángulo inferior derecho, anverso]; «81-33 // "ORILLA 33"// Óleo sobre gesso acrílico // 190 x 240 cms. // [firma] // Madrid, 24 de // Abril 1981»
[Reverso]

Adquirida en 1982

FERNANDO Zóbel está presente en la Colección Banco de España con una pieza destacada de una de sus últimas series: *Orillas*, que siguió a la *Serie blanca* de finales de los años setenta, en la que comenzaba a simplificar su pintura partiendo de un regreso al género del paisaje. *Orilla 33* (1981) es muy representativa del método de trabajo del último Zóbel, fino observador del territorio, en este caso del de Cuenca y sus alrededores, donde se había establecido el artista de origen filipino a raíz de la fundación por su parte del Museo de Arte Abstracto Español en 1966.

Los perfiles gastados de las hoces y la presencia cercana de los ríos Huécar y Júcar inspiraron estas imágenes veladas de márgenes fluviales, reducidas a su esencia a partir de pormenorizados estudios previos. En ese período tardío, Zóbel trazaba tramas a modo de retícula sobre un apunte del natural o incluso sobre una fotografía. En la obra final, casi a modo de resumen o de destilación de ese mecanismo de observación y reducción del paisaje a un esquema geométrico, el proceso queda reflejado en una serie de ángulos de los que parte el color de apariencia derramada, líquida, como el que domina la zona superior de la composición. Sin duda, el momento de producción de *Orilla 33* es el del Zóbel más suelto, más libre frente al lienzo, capaz de contener el dramatismo de sus trabajos de las décadas anteriores en un proceso de simplificación y purificación similar al del último Manuel Millares o al de su cercano colaborador Gustavo Torner.

El poeta José Hierro explicó el modo en que trabajaba ese Zóbel final en estos términos: «Estamos en el ámbito de la pintura como "cosa mental", en el mundo platónico de las ideas. Zóbel halla el embrión de su obra en la naturaleza. Pero necesita que esa materia bruta pierda su consistencia, su elementalidad geológica, para convertirse en un producto de la inteligencia asistida por la sensibilidad. Toda la búsqueda consiste en hallar una esencia que sea el "correlato objetivo" del paisaje visto, vuelto a ver, recorrido, soñado. Zóbel actúa con la serenidad de un químico que descompone una substancia en sus elementos simples, sus..., sus reactivos están en su mente. Despliega sus herramientas de geometría para que el paisaje sea reordenado, sometido a secretos números áureos, convertido en fantasma de sí mismo. La búsqueda de la divina proporción se manifiesta a través de reticulados de líneas horizontales y verticales, oblicuas en ocasiones, que organizan las masas doradas e inmateriales en las que definitivamente se convertirá la realidad inicial».

EXP.: «Fernando Zóbel. Orillas», Galería Theo (Madrid, 1982); «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991); «Zóbel. Espacio y color», Sala Amós Salvador (Logroño, 1998).

BIBL.: Fernando Zóbel, *Las Orillas. Variaciones sobre un río*. Madrid: Galería Theo, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990.

C. M.

HEIMO ZOBERNIG

(Mauthen, Austria, 1958)

Sin título

2004

Óleo y cinta adhesiva sobre tela Cromex azul, verde y roja, 200 x 200 cm

Cat. P_759

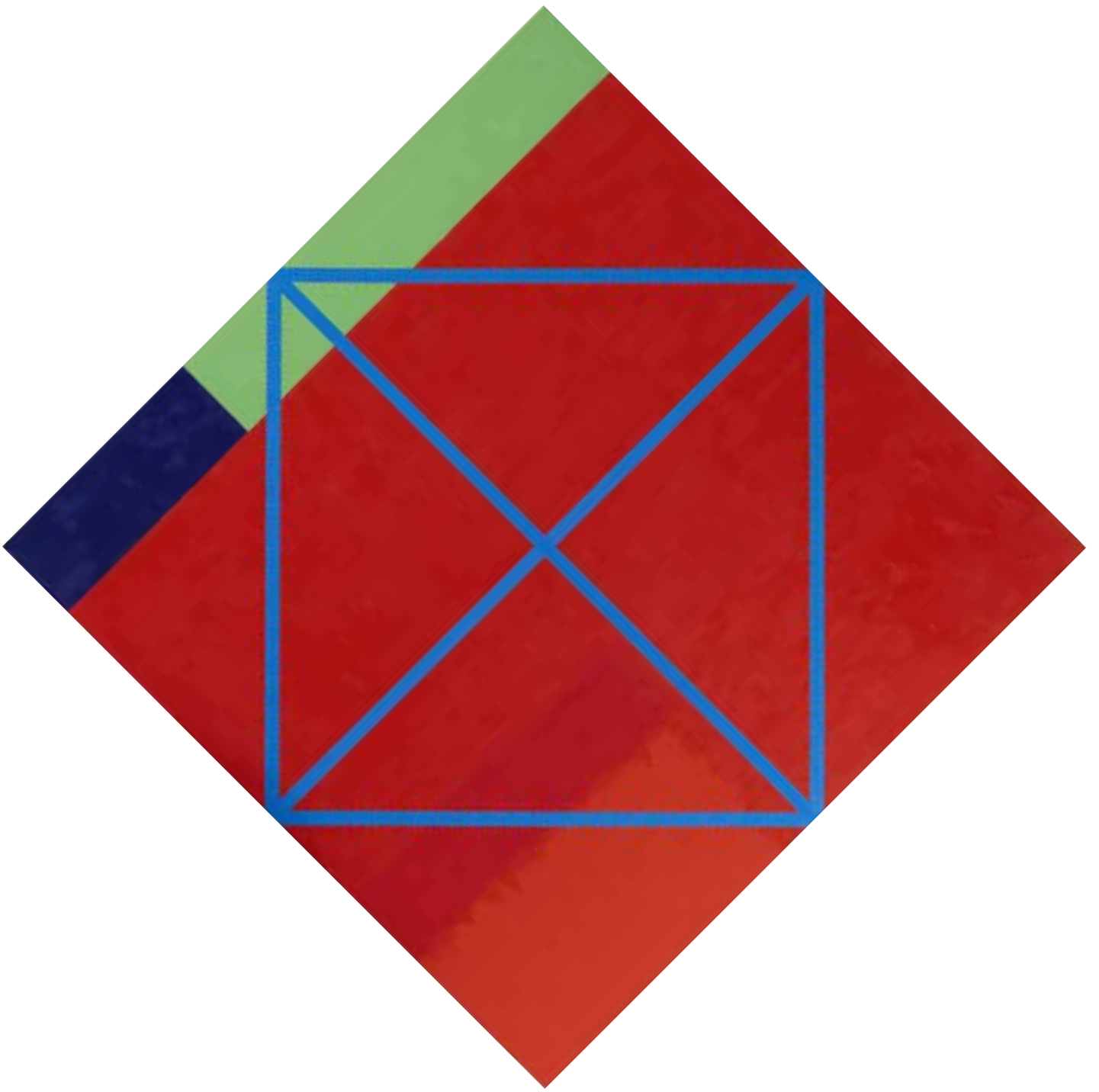
Fdo.: «H[eimo] Zob[ering] 2004 [flecha]» [Reverso]

Adquirida en 2010

A PESAR de su apariencia de pintura de mera especulación geométrica lastrada por los cánones de la tradición moderna, la obra de Heimo Zobernig está cargada de una complejidad que se nutre de su actividad situada *entremedios*, donde la arquitectura, la *performance*, el diseño, el vídeo, la música o el arte público confluyen. Interesado por los aspectos lingüísticos de la pintura, por el dispositivo de exposición y por el carácter escenográfico de las artes plásticas, Zobernig contesta los modos habituales de escenificación museística, habida cuenta de que, sin la participación de esta, el arte deja de existir. Aunque se trate de un gesto en apariencia banal, es significativo de este interés el hecho de que obras como *Sin título* (2004) tengan que ser instaladas en posición romboidal, de modo que no descansa en el horizonte reconfortante de la base lineal, sino en un vértice que dota a la pieza de una apariencia material inestable, en paradójica convivencia con una regular y tranquilizadora linealidad en la composición. De este modo, la obra tiene una doble naturaleza: su interior discursivo y su exterior, es decir, su relación con el contexto, la forma de instalarla, que altera por completo su significado y el nexo entre esta y el espectador.

Las obras de Zobernig adoptan así la forma de objetos ambiguos, ensimismados, de aspecto trabajado y resolución formal aparentemente impecable. Pero dentro de ellos late siempre un cuestionamiento. Las preguntas que plantea parten de la sutileza, del matiz, de la introducción de leves variaciones, desplazamientos que provocan en el espectador la dúplice sensación de familiaridad y extrañamiento. Este hecho, en el caso de la segunda obra de la Colección Banco de España, *Sin título* (2009), se traduce en una cuadrícula cuya estructura incontestable aparece matizada por la factura insegura del acrílico, que adopta transparencias y perfiles esbozados impropios del proyecto moderno, intencionalmente inacabados a través de un trazo inseguro. Son obras que plantean la modernidad como un ideal que no puede considerarse históricamente clausurado, sino «en perpetuo estado inconcluso», como destacó David Pestorius en referencia al artista austriaco.

C. M.



Sin título

2009

Acrílico sobre tela,
200 x 200 cm

Cat. P_760

Fdo.: «Heimo Zobering 2009» [Reverso]
y «HZ 2009-006» [Reverso]

Adquirida en 2010

EDWIN ZWAKMAN

(La Haya, Países Bajos, 1969)

Pond

2013

Copia cromógena adherida por anverso a metacrilato y montada sobre Dibond, 130 x 123,4 cm

Edición 1/5

Cat. F_167

Fdo.: «E. Zwakman Pond 1/5» [Reverso]

Adquirida en 2014

POND (2013) pertenece a una serie fotográfica del artista holandés titulada *Reality is not a Place*. Conformada por seis imágenes (*Pond, Space, Dyke II, Mirror.Cart, Group* y *Early Ligth*), y con una edición de cinco por cada una de ellas, la serie reúne espacios arquitectónicos y de ingeniaría civil, viviendas, arterias de tráfico, etcétera, en ocasiones en su interior, en otras a modo de inquietantes paisajes. En el caso de *Pond*, Edwin Zwakman ofrece una inusual situación: en un lago rodeado de naturaleza verde y frondosa, una imponente excavadora de color amarillo se asoma hacia el agua. De hecho, las grúas aparecen recurrentemente en este autor desde su trabajo *Museum* (1991) o *Suburb* (1996), siendo su significado bastante enigmático y ambiguo. Si en primera instancia pareciera que el autor trabaja desde la perspectiva de la fotografía documental, una segunda mirada descubre que Zwakman fotografía modelos a escala que genera en su estudio. Escenarios que no son reales, pero podrían serlo, o que al menos imitan con detalle lo real. Se explora, de esta manera, la relación entre realidad y fotografía, entendiendo que el paisaje mismo es un constructo.

I. T.

BIOGRAFÍAS

CARMEN LAFFÓN
(Sevilla, 1934)

Pintora y escultora figurativa, es una de las figuras más destacadas del realismo español de la segunda mitad del siglo XX, con una obra de corte lírico e intimista que despliega en paisajes, naturalezas muertas y retratos. Se inició en la pintura desde muy joven con el pintor Manuel González Santos. Posteriormente ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (1949-1952), y continuó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, licenciándose en 1954. Completó su formación primero en París y después en la Academia Española en Roma (1955-1956) con una Beca del Ministerio de Educación.

Laffón diluye los límites entre pintura, dibujo y escultura, profundizando en la captación de la luz y la mutación cromática de los motivos. Desde finales de los años cincuenta su pintura ha representado el paisaje del Guadalquivir, desde La Cartuja hasta Sanlúcar de Barrameda y el Coto de Doñana, así como su entorno más cotidiano, destacando su finca *La Jara*, en series que desarrolla a lo largo del tiempo, incorporando a su obra la tradición y la modernidad, desde la influencia del paisajismo de Camille Corot hasta la abstracción de Mark Rothko, en escenas de atmósferas sutiles con una tendencia hacia la composición a través de estructuras mínimas y hacia la disolución de las formas, pero siempre ligada a una profunda observación de lo real, como se refleja en series como *El Coto desde Sanlúcar* que inició en los años ochenta mediante pequeños pasteles, o la serie de óleos de gran formato realizados entre 2005 y 2014. Desde los años noventa desarrolla también obra escultórica, que parte de su interés por lo cotidiano y el objeto, unificando los motivos a través del tratamiento pictórico de las superficies a modo de pintura expandida, como en sus recientes series dedicadas a la viña o la cal.

Laffón se vincula al grupo de artistas en torno al estudio El Taller (1967-1969), junto a Teresa Duclós y José Soto, y también a la Galería La Pasarela de Sevilla. Desde mediados de los años sesenta pasó a formar parte de los artistas de la Galería Juana Mordó, donde expuso en 1967. En 1992 el Museo Reina Sofía le dedicó su primera retrospectiva. Posteriormente realiza exposiciones individuales en la Sala Amós Salvador (Logroño, 1996); el Centro Cultural Casa del Cordón (Burgos, 2001); la Fundación Rodríguez-Acosta (Granada, 2006); o el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2014- 2015), entre otras. En 1982 se le concedió el Premio Nacional de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura; en 1999 ganó la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes; y en el 2000 ingresó como académica numeraria en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 2013 fue nombrada hija predilecta de Andalucía.

BIBL.: Jacobo Cortines *et al., Carmen Laffón: bodegones, figuras y paisajes*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida/MNCARS, 1992; Juan Manuel Bonet *et al., Carmen Laffón: esculturas, pinturas, dibujos*. Madrid: SEACEX, 2003; Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz *et al., Carmen Laffón: el paisaje y el lugar*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2014.

R. D.

DIEGO LARA
(Madrid, 1946-1990)

Los años de formación de Diego Lara estuvieron definidos por la asistencia a distintos talleres impartidos por artistas y sus estudios inacabados de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Conocido principalmente por la labor que desempeñó como diseñador gráfico, desarrolló durante casi dos décadas un trabajo en paralelo como artista visual que ha permanecido en un plano más reservado.

Su exitosa carrera como diseñador gráfico incluye la puesta en marcha, a principios de los años setenta, junto a Mauricio d'Ors, de las editoriales La Fontana Literaria y Nostromo (en esta última también tomó parte Juan Antonio Molina Foix). En los años siguientes continuó su actividad fulgurante, ocupando el puesto de responsable gráfico de publicaciones en la Fundación Juan March. Asimismo, entre 1982 y 1986 fue responsable de la línea gráfica de publicaciones de la feria Arco, y colaboró con Chiqui Abril y Mercedes Buades en proyectos como *Buades. Periódico de arte.* En el mismo período, Diego Lara se convirtió en colaborador habitual de Ediciones El Viso, siendo el artífice de muchos de los catálogos editados con motivo de las emblemáticas exposiciones organizadas por el Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura bajo la dirección de Carmen Giménez. Entre otras muchas actividades, es también muy destacable su trabajo en la revista *Poesía*, editada por el Ministerio de Cultura entre 1977 y 1982.

Si bien no se prodigó en las numerosas exposiciones organizadas en la época, su obra participó en muestras colectivas, como «Cota Cero (± 0,00) sobre el nivel del mar», comisariada por Kevin Power en Madrid y Alicante/Alacant. En el año 1990, la Fundación "la Caixa" organizó en Madrid de manera póstuma una muestra antológica de su trabajo, a la que le siguieron otras como la realizada en la Galería Buades en 1992. En el año 2012, y con el comisariado de Amaranta Ariño, se presentó en La Casa Encendida de Madrid una cuidada muestra retrospectiva titulada «Diego Lara. Be a Commercial Artist».

BIBL.: Francisco Calvo Serraller, *Diego Lara (1946-1990)*. Madrid: El Viso, Fundación Caja de Pensiones, 1990; Diego Lara, *Sucia China.* Madrid: This Side Up, 2005; Amaranta Ariño, Ángel González, Juan Antonio Molina Foix y Valentín Roma, *Diego Lara. Be A Commercial Artist.* Madrid: This Side Up, La Casa Encendida, 2012.

B. H.

MIKI LEAL
(Sevilla, 1974)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, Miki Leal es un artista que construye un imaginario singular a partir de la acumulación de registros que proceden de la experiencia de lo cotidiano. Su trabajo es el de un *hacedor de imágenes* que conoce el oficio, que selecciona, reencuadra y propone relecturas de los materiales de su archivo —discos, fotografías, recortes de publicaciones—, a través de escenas vinculadas con el lenguaje cinematográfico, las novelas gráficas y la cultura popular. En palabras del comisario Semma d'Acosta, Leal es «un artista-coleccionista, un compilador de señales que va acumulando sensaciones a raíz de lo que ve».

En las descripciones de sus imágenes es habitual encontrar términos como paisaje, retrato o bodegón, producto de la revisión de los géneros de la pintura presente en todo el trabajo del autor. Será en esta dirección, en la que se entrecruzan categorías diversas

y motivos eclécticos, desde donde es posible poner en relación esta práctica con aquella «ausencia de estilo» en la que otros pintores, como Martin Kippenberger, reconocerán justamente «el estilo» de su producción. Una posición en apariencia *despreocupada,* pero en la que subyace una honda reflexión sobre la naturaleza y los límites del medio pictórico.

Galardonado con el prestigioso premio BMW de Pintura (2016), Miki Leal ha recibido otros reconocimientos como la Beca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Roma (2016) y el Premio Altadis (2006). De manera individual, su trabajo ha sido expuesto en la Galería Rafael Ortiz (Sevilla, 2016); la Galería Luis Adelantado (València, 2015); y F2 Galería (Madrid, 2014). También ha sido constante su presencia en exposiciones colectivas organizadas por instituciones como el Centro Federico García Lorca (Granada, 2015) o el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2015).

BIBL.: Kevin Power, *Mikithology.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009; Belén Poole y Salvador Carretero, *El puente de la visión.* Santander: Museo de Arte, MAS, 2011; David Barro, *2014 / Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*. A Coruña: MAC, 2013.

B. H.

DAVID LECHUGA
(Madrid, 1950)

Escultor y pintor español formado en la Escuela de Artes Aplicadas de Madrid, en 1973 recibió la Beca del Círculo de Bellas Artes de Madrid para ampliar estudios en Bélgica, en el Hoger Instituut voor Schone Kunsten de Amberes. En 1978 obtuvo una nueva Beca de la Fundación Juan March y al año siguiente la de Promoción e Investigación de las Artes Plásticas de las nuevas formas expresivas concedida por el Ministerio de Cultura. Todas estas experiencias le sirvieron para adentrarse en las prácticas del modelado, la talla, el fundido y la utilización de resinas y hormigón, que combinará en sus obras a partir de los años setenta, en formas orgánicas embrionarias. En los años ochenta sus esculturas desarrollan el antropomorfismo y las formas de insectos alados, que tienden a lo totémico. Estas esculturas, realizadas principalmente en madera tallada, ensamblada y policromada, aluden formalmente a ciertos rasgos del primitivismo y del primer cubismo, en grupos de figuras en los que se establecen diálogos cargados de violencia y erotismo con una hibridación entre lo cotidiano y lo ancestral no exenta de ironía. En los años noventa crea una serie de obras, realizadas con maderas y materiales reciclados policromados, que tienden a la bidimensionalidad de lo pictórico.

Entre los premios que ha obtenido por su obra destacan el Premio Nacional de Escultura de Valladolid (1989) y el Primer Premio del XIX Certamen Nacional de Escultura Caja de Madrid (1995). Desde su primera muestra individual en 1970, destacan sus exposiciones en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander (1983); el Museo Barjola (Gijón, 1993); y la participación en eventos como las bienales de Alejandría (1991) y El Cairo (1997).

BIBL.: Felipe Hernández Cava, *Obra en marcha / David Lechuga*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 1988; Salvatore Ravo, *David Lechuga*. Madrid: Galería Juana Mordó, 1990; José Marín-Medina, *David Lechuga*. Gijón: Museo Juan Barjola, 1993.

R. D.

FRANCISCO LEIRO
(Cambados, Pontevedra, 1957)

Leiro pertenece al grupo de artistas que protagonizó un cambio de dirección en el arte español de principios de la década de 1980. El momento de euforia que rodeó al nacimiento de la joven democracia española se manifestó en el arte en la forma de una explosión plural que incluía artistas como Ferran García Sevilla, Juan Muñoz, Manolo Quejido, Susana Solano, Juan Uslé y Miquel Barceló. Entre ese grupo, Leiro pronto destacó como uno de los artistas capaces de renovar la escultura utilizando el granito y la madera para componer una obra de carácter narrativo, que nace de lo real aunque apoyándose en la tradición literaria y en la mitología popular.

Hijo de artesanos, eligió la escultura desde muy temprana edad, con un marcado carácter autodidacta. Su padre y su abuelo eran ebanistas, lo que le permitió conocer los rudimentos del trabajo en la madera. Entre 1974 y 1976 estudió en la Escuela de Artes Aplicadas de Santiago de Compostela, donde trabajó con la piedra. En ese momento fundó con otros artistas el grupo de carácter surrealista FOGA (Fato Ounirista Galego). Su primera aparición pública importante fue en la tercera y última exposición de Atlántica en el Pazo de Xelmírez en Santiago de Compostela en 1983, muestra que propiciará su primera individual en la madrileña Galería Montenegro un año más tarde y su inclusión en la importante colectiva «En tres dimensiones», clave para el despegue de la escultura en España. En 1985 representó a España en la Bienal de São Paulo. Desde finales de los años ochenta su estilo queda perfectamente definido, con figuras torsionadas y composiciones forzadas que otorgan dramatismo y vitalidad, muy próximas a las corrientes expresionistas. Desde ese momento comenzó a recibir importantes encargos públicos para realizar esculturas monumentales en diversas ciudades, como *Sireno* (Puerta del Sol de Vigo, 1991) o *Astronauta* (Valdemoro, Madrid, 2001). En 1987 se trasladó a vivir a Nueva York, ciudad en la que actualmente vive y trabaja compaginando estancias en su estudio en Cambados.

Entre sus exposiciones más importantes destacan la retrospectiva que le dedican el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2000) y el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2000); su intervención en el Palacio de Cristal, Museo Reina Sofía (Madrid, 2004); y su exposición «Os traballos e os días de Francisco Leiro» en el Centro ABANCA Obra Social (Santiago de Compostela, 2016).

BIBL.: Santiago B. Olmo y Miguel Fernández-Cid, *Francisco Leiro*. València y Santiago de Compostela: IVAM y CGAC, 2000; Carlota Alvárez Basso y José Antonio Gómez Municio, *El jardín de las delicias: el Romeral de San Marcos de Leandro Silva intervenido por Francisco Leiro*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008; Rafael Argullol, *Leiro. Purgatorio*. Madrid: Galería Marlborough, 2014.

B. E.

JOCHEN LEMPERT
(Moers, Alemania, 1958)

Estudió Biología en la Universidad Friedrich-Wilhelms de Bonn (1980–1988) y *Cine y Cine-performance* con el colectivo Schmelzdahin (1978-1988). La carrera fotográfica que inició a principios de la década de 1990 se vio claramente influida por estos antecedentes.

Con un notable interés por el proceso fotográfico, su trabajo se centra en estudiar la confluencia y relación entre humanidad y mundo

natural, pero alejándose de la idealización de la naturaleza y de la denuncia ecologista. Su objetivo es llamar la atención sobre cómo el mundo natural habita en el mundo urbano. Ese «habitar» puede resultar fácilmente perceptible en el sobrevuelo de los pájaros, menos evidente en el recogimiento de los insectos y la sutileza de las gotas de lluvia, e incluso adoptar una posición documental y didáctica en los museos de historia natural. Sus proyectos son presentados como instalaciones fotográficas que responden a las necesidades del propio espacio expositivo para introducir al espectador en una red de «asociaciones visuales poéticas». Estas vienen dadas por la combinación de imágenes de pequeño y gran formato, imágenes anecdóticas frente a otras que tienden a la abstracción, imágenes aisladas y otras agrupadas a modo de mosaico o como si de una serie de negativos cinematográficos se tratara.

Lempert trabaja con negativos analógicos de 35 mm en blanco y negro, a los que no somete a posproducción digital y que revela manualmente. Para ello utiliza pesados y gruesos papeles que ni prensa ni enmarca y que parecen bocetos y pruebas fallidas. Esto le otorga a cada fotografía un peso, una materialidad objetual evidente con unas cualidades táctiles que a menudo las hacen similares a dibujos. Si bien la obra del artista alemán es fácilmente relacionable con la documentación y el archivo, está más cercana a la experimentación y el conceptualismo fotográfico.

Merecedor del Edwin Scharff Prize (2005), Lempert ha realizado numerosas exposiciones individuales en prestigiosos espacios como el Cincinnati Art Museum (Cincinnati, Estados Unidos, 2015); la Hamburger Kunsthalle (Hamburgo, Alemania, 2013); el Midway Contemporary Art (Mineápolis, Estados Unidos, 2012); o el Contemporary Art Museum de Saint Louis (Estados Unidos, 2010).

BIBL.: Jochen Lempert, *White light.* Tokio: LimArt, 2008; Jochen Lempert, *Recent Field Work*. Colonia: Walther Köenig, 2009; Jochen Lempert, *Phenotype*. Colonia: Walther Köenig, 2013; Jochen Lempert, *Composition*. Colonia: Walther Köenig, 2015; Jochen Lempert, *Field Guide*. Nagaizumi: Izu Photo Museum, 2017.

I. T.

CARLOS LEÓN
(Ceuta, 1948)

Inició sus estudios de Medicina en Valladolid, formación que abandonó en el año 1968 para dedicarse a su carrera como artista. La Galería Jacobo en Valladolid le dedicó su primera individual en el año 1970. A partir de este momento inició un recorrido que lo llevó hasta los talleres libres de L'École des Beaux-Art de París, ciudad en la que residió en el año 1972 y donde entró en contacto con la corriente Supports-surfaces [Soportes-superficies]. En los años siguientes participó en muestras tan relevantes como «10 Abstractos», en la Galería Buades (Madrid, 1975), o «Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976», en el marco del Pabellón de España de la Bienal de Venecia (1976). En 1979 se trasladó de nuevo a París durante un año gracias a una Beca de la Fundación Juan March. En 1985 obtuvo la Beca del Comité Hispano-Americano y residió un año en Nueva York, donde trabajó bajo el tutelaje de Anthony Caro. A su regreso a España impartió uno de los talleres de Arte Actual organizados por el Círculo de Bellas Artes y fue nombrado profesor en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. En 1995 regresó a Nueva York y permaneció allí hasta 2002, fecha en la que se instaló definitivamente en Segovia.

La obra de Carlos León es producto de una reflexión madura en torno a los lenguajes de la abstracción. Considerado como uno de los proyectos más solventes del arte español, su pintura ha sido descrita por el crítico Francisco Calvo Serraller como el resultado de la «perfecta síntesis entre espontaneidad expresionista y elegancia, sensualidad y misterio [...]». El suyo es un conocimiento profundo tanto de las técnicas de la disciplina como de la historia del arte, saberes que aplica a lo largo de su trayectoria con determinación, desde sus primeros lienzos vinculados con los Supports-surfaces franceses y la pintura abstracta americana hasta sus obras actuales en las que se prodiga en el uso de una gramática muy personal.

Entre sus últimas exposiciones se encuentran las organizadas en el Museo Esteban Vicente (Segovia, 2017); el Palacio de los Condes de Gabia (Granada, 2016); la Sala Alcalá 31 (Madrid, 2015); o la Fundación Newcastle (Fuentes de Olmedo, Valladolid, 2015). En 2014 su obra pudo contemplarse en el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela), la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y la Casa de Velázquez en Madrid.

BIBL.: Óscar Alonso Molina, «Biografía de Carlos León», *El efecto Guerrero. José Guerrero y la pintura española de los años 70 y 80.* Granada: Diputación de Granada, 2006; Mariano Mayer, «Carlos León. Jardín perdido», en *MUSAC Colección, Vol. II.* León: MUSAC, Actar, 2008; David Barro, «Una poética de lo frágil», en *Carlos León. Ayer noche mañana será tarde.* Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2009.

B. H.

JOSÉ DE LEÓN
(Carbajal de Fuentes, León, 1958)

Formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid entre 1978 y 1983, De León se instaló en 1985 en La Nave de Madrid, donde compartió estudio de forma intermitente con otros artistas y realizó exposiciones hasta 1997. A finales de la década de 1980 obtuvo una Beca Fulbright con la que viajó a Nueva York para ampliar sus conocimientos y experiencia. Entre 1993 y 1994 estudió en la Academia de España en Roma gracias a una beca concedida por el Ministerio de Asuntos Exteriores y en 2002 se trasladó a París, donde residió hasta 2004. Entre este año y 2005 viajó a la India al menos en tres ocasiones. En 2007 se trasladó a Berlín para residir durante un año en el espacio de arte GlogauAir, y entre 2010 y 2012 residió en Pekín, donde abrazó el arte de este país asiático con el mismo ahínco con que entiende su vida.

Su primera exposición se celebró en la Sala Provincia de León (1980). Posteriormente ha expuesto en distintas galerías e instituciones como el Palacio de las Naciones (Ginebra, Suiza, 1985); El Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2003); El Auditorio de León (2003); la Kunsthaus Bethanien (Berlín, 2009); el Cazario de León (La Baña, León, 2014); o el Museo de León (2015).

BIBL.: Francisco Calvo Serraller, Juan Manuel Bonet y Luis Alonso, *José de León. 1980-1990*. León: Diputación de León, 1990; Eugenio Granell *et al.*, *José de León: mil días*. Oviedo: Caja de Asturias, Obra Social y Cultural, 1996; Miguel Cereceda *et al.*, *José de León. Pinturas. 2002-2009.* León: Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León, 2009.

F. M.

SOL LEWITT
(Hartford, Estados Unidos, 1928 - Nueva York, 2007)

Figura fundamental para la comprender del devenir del arte contemporáneo desde mediados de los años sesenta, Sol LeWitt está considerado como uno de los artistas fundadores del movimiento minimalista tras su participación en la exposición «Primary Structures: Younger American and British Sculptors», una muestra colectiva, organizada en 1966 en el Jewish Museum de Nueva York, en la que tomaron parte, entre otros, Carl Andre, Judy Chicago, Dan Flavin, Donald Judd, Walter De Maria o Robert Morris. Asimismo, LeWitt está considerado el precursor del arte conceptual, el movimiento en el que la idea y el proceso priman frente al resultado: «La idea se convierte en una máquina que produce arte», afirmó en 1967. Son ampliamente conocidos sus extraordinarios dibujos, «estructuras» y composiciones murales, basados en patrones geométricos estrictos.

En el corpus de trabajo de Sol LeWitt resulta fundamental el lugar que ocupa su labor como teórico, escritor y editor de libros. No solo a través de sus publicaciones, sino también mediante la puesta en marcha de estructuras como *Printed Matter*, proyecto iniciado en 1976 junto a otros artistas y agentes culturales, entre ellos, la crítica de arte Lucy Lippard, con el objetivo de archivar, conservar y distribuir material impreso —carteles, libros de artista, publicaciones— relacionado con la práctica del arte contemporáneo.

LeWitt expuso su obra por primera vez en Nueva York en 1964, tan solo dos años después de participar en la citada exposición seminal para el arte minimalista, «Primary Structures», en el Jewish Museum (Nueva York). En 1972 su trabajo se presentó en Europa, con exposiciones en la Kunsthalle Bern (Berna) y el Museum of Modern Art de Oxford (Reino Unido). En 1978 el Museum of Modern Art de Nueva York le dedicó una retrospectiva. En España, las intervenciones de LeWitt han podido verse en el Museo Reina Sofía (Madrid), que cuenta en su colección con una importante pieza del autor, o en la retrospectiva organizada por la Fundación Botín de Santander, en colaboración con la Yale University Art Gallery y el Sol LeWitt Estate, en el año 2015.

BIBL.: Sol LeWitt, Hildegund Amanshauser y Georg Schöllhamme, *Wall drawings, Continuous Forms with Colors and Gouache superimposed.* Viena: Wiener Secession, 1988; Gary Garrels *et al.*, *Sol LeWitt: A Retrospective.* New Haven: Yale University Press, 2000; John Hogan y Benjamin Weil, *Sol LeWitt: 17 wall drawings (1970-2015).* Santander: Fundación Botín, 2015.

B. H.

CARLOS LIZARITURRY
(Donostia/San Sebastián, 1955 - Madrid, 2013)

VER PÁGINA 42

GUILLERMO LLEDÓ
(Madrid, 1946)

Artista español que ha desarrollado su obra en el campo de la pintura y la escultura desde los años setenta, siendo uno de los referentes en estos medios del arte español desde entonces. Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (1964-1968) y obtuvo el doctorado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (1997). Lledó comenzó a desarrollar su obra pictórica en los años setenta desde un tratamiento hiperrealista en la representación del objeto, con recursos propios del realismo fotográfico tomados principalmente del ámbito urbano (vallas, señales, tapas de alcantarillado), que traslada al lienzo descontextualizándolos, identificando el mundo objetual con el plano representacional, hasta un nivel máximo de abstracción que permite el tratamiento hiperrealista de los motivos. Desde inicios de los años ochenta, su pintura evoluciona hacia la geometría, con cierta neutralidad minimalista, en estructuras formales que remiten a elementos arquitectónicos o al uso de materiales industriales, como en su serie *Maderas pintadas* (1981-1982). A mediados de los años ochenta, su obra se hace plenamente escultórica, con materiales (hierro, cristal blindado, fibrocemento) y estructuras formales que remiten a elementos industriales, en los que domina la suspensión enunciativa y un profundo sentido del vacío y el silencio ligado a lo contemporáneo.

Desde los años setenta Lledó ha expuesto regularmente en la Galería Egam de Madrid, y ha mostrado individualmente su obra en centros como el Palacio de los Condes de Gabia (Granada, 1987); la Sala CAI Luzán (Zaragoza, 1995); el Museo Barjola (Gijón, 1998); o el Centro de Arte Contemporáneo Caja de Burgos (2006). Ha participado también en relevantes exposiciones colectivas como el I Salón de los 16, en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1981), y en importantes muestras dedicadas al arte español de las últimas décadas en la Fundación Juan March (Madrid, 1985) o el Museo Reina Sofía (Madrid, 2001). Entre los reconocimientos a su obra cabe destacar el Primer Premio de Pintura en la Bienal Internacional de Alejandría (1979).

BIBL.: Emanuel Borja, *Guillermo Lledó*. Granada: Diputación de Granada, 1987; Rosa Olivares, *Guillermo Lledó. Esculturas*. Asturias: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1997; Óscar Alonso Molina, *Guillermo Lledó: revisión 1974-2004*. Madrid: Galería Egam, 2005.

R. D.

LLUÍS LLEÓ
(Barcelona, 1961)

Miembro de una familia de artistas catalanes de reconocido prestigio, Lluís Lleó estudió Grabado en el Conservatorio de las Artes del Libro de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona. Residente en Nueva York desde 1989, para Lluís LLeó la idea de viaje no solo es fundamental para entender su pintura, sino también el carácter simple y geométrico que transpira como consecuencia de la influencia que recibe tanto del románico catalán como de la obra de los pintores primitivos italianos o del expresionismo abstracto americano. Aunque su práctica artística habitual se centra en torno a la pintura, Lleó también se interesa por la escultura y la arquitectura. Su obra, profundamente emocional aunque formalmente contenida, aboga por la provocación y el impacto visual combinando de forma efectiva la superficie con las formas y el volumen.

Sus primeras exposiciones individuales se celebraron en 1988 en la Galería del Palau (València) y en Arteunido (Barcelona). Posteriormente ha expuesto en destacadas instituciones como la Philadelphia Art Alliance (Filadelfia, Estados Unidos, 1993); el Círculo del Arte (Barcelona, 2004); el CaixaForum (Girona, 2006), la Felix Ringel Gallerie (Düsseldorf, Alemania, 2005); la Beirut Souks-Solidere (Beirut, 2010); la Maison Particulière (Bruselas, 2012); y el

Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2017). Su obra ha participado en exposiciones colectivas en el Museo del Barrio (Nueva York, 2008 y 2010) y el Art Museum of the Americas (Washington D. C., 2012); También ha formado parte de la exposición colectiva itinerante «I Have a Dream», impulsada por la Fundación Gabarrón de Nueva York, que ha visitado ciudades como Atlanta, Chicago, Albuquerque, Miami y Los Ángeles (2009).

BIBL.: VV. AA., *Lluís Lleó.* Barcelona: Galeria Carles Taché, 2002; Pilar Parcerisas, *Lluís Lleó: flyer, obra recent.* Barcelona: Galeria Marc Domènech, 2014; Juan Manuel Bonet, Miguel Fernández-Cid y Lluís Lleó, *Lluís Lleó. Marion Papers.* Barcelona: Galeria Marc Domènech, 2016; Lluís Lleó, *Lluís Lleó. Morpho's Nests.* París: Instituto Cervantes, 2017.

F. M.

ROBERT LLIMÓS
(Barcelona, 1943)

Pintor y escultor ligado a las nuevas corrientes figurativas iniciadas en España en los años sesenta, se formó en la Escuela de Dibujo de Amadeu Prats (1953), en la Escuela Massana (1957) y finalmente en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona (1960). Se inició como pintor de la nueva figuración (1965-1968), con obras donde la síntesis de las formas, principalmente de la figura humana, y los elementos geometrizantes y embrionarios, con un uso expresivo del color, van a ser señas características de su estilo. Durante un período de experimentación conceptual ligado a las experiencias performativas y al *body art* a comienzos de los años setenta, su pintura tiende a la abstracción, con un lenguaje caligráfico y lineal de motivos que ocupan la composición. En 1975 se trasladó a Nueva York, donde permaneció siete años, conjugando en sus pinturas de esta época el expresionismo abstracto con las nuevas formas de figuración expresionista europeas de los años ochenta. A partir de entonces, el protagonismo de sus obras lo tendrá la figura humana, sobre la que incide desde diversos aspectos de lo cotidiano, pero también desde lo primigenio y embrionario, que sintetiza a través de la línea y el color en sus obras de los años noventa. Entre 2004 y 2008 crea su serie *Globulins*, con protagonismo de formas esféricas flotando en espacios indefinidos de color. Su estancia en Fortaleza, Brasil, en 2009, donde asegura que contactó con extraterrestres, ha determinado la temática de su obra reciente, en la cual traduce esa experiencia en retratos de seres alienígenas. Paralela a su obra pictórica son sus dibujos, esculturas, murales y obra gráfica.

LLimós ha participado en eventos como la Bienal de São Paulo (1967 y 1969), la Documenta 5 (Kassel, Alemania, 1970) o los Encuentros de Pamplona de 1972. Desde su primera exposición individual en 1967, su obra ha sido mostrada con asiduidad en el sistema galerístico español, con muestras relevantes también en Nueva York. Ha participado asimismo en numerosas colectivas en centros como el Museo del Barrio (Nueva York, 1976); la Fundació Joan Miró (Barcelona, 1979 y 1983); FRAC - Maison de Gascogne (Auch, Francia, 1986); o Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1997), entre otros. Recientemente ha mostrado su obra en la Fondazione Pastificio Cerere e Spazio Cerere (Roma, 2016). En 1994 se le otorgó el Premio de Artes Plásticas de la Generalitat de Catalunya.

BIBL.: Maria Lluïsa Borràs *et al., Robert Llimós: Obra recent 1993-2006*. Sitges: Ajuntament de Sitges, 2006; Eduardo Mendoza, *Robert Llimos: Fortaleza*. Barcelona: Fundació Vila Casas, 2010.

R. D.

MARIA LOBODA
(Cracovia, 1979)

Realizó sus estudios superiores de Bellas Artes en la Städelschule de Fráncfort (Alemania) entre los años 2003 y 2008. Continuó su especialización en la New York University, de la que fue artista visitante en 2008. Actualmente reside entre Berlín y Londres.

Artista interdisciplinar, su trabajo se sirve indistintamente de la fotografía, el dibujo, la ilustración, el audio, la escultura o la instalación para centrarse en el análisis de los signos y símbolos que emanan de los objetos contemporáneos. Este uso recontextualizado de los objetos actuales y su capacidad para ser instrumentos de utilidad al tiempo que concebirse como fetiches subraya las fronteras inasibles entre ambos ámbitos, conectando lo contingente y lo espiritual. Un discurso que ha sido leído en clave arqueológica: como objetos hallados que deben ser interpretados a partir de significados cifrados, objetos utilizados como panoplias de supervivencia. Loboda ha declarado su interés por el conocimiento intuitivo y por la historia del arte: «Me inspiro en la tradición artística, el conocimiento detrás de la artesanía, los sistemas, los materiales, los ingredientes que una necesita para crear algo. Tengo miedo de ser profesional en cualquier oficio. Prefiero ser una visitante, que no habla el idioma particularmente bien, pero entiende lo suficiente como para malinterpretarlo a sabiendas».

Maria Loboda ha expuesto, entre otros, en en el Bielefelder Kunstverein (Alemania, 2009); el Museo Reina Sofía (Madrid, 2013); el Kunstverein Braunschweig (Alemania, 2013); o el CAC Contemporary Art Centre (Vilnius, Lituania, 2017). Ha participado en la Documenta 13 (Kassel, Alemania, 2012) y en la Bienal de Taipéi (Taiwán, 2014).

BIBL.: Isobel Harbison, Lars Bang Larsen y Caterina Riva, *Maria Loboda. Oh, Wilderness*, Berlín: Sternberg Press, 2012.

I. T.

RICHARD LONG
(Bristol, Reino Unido, 1945)

Estudió en la Saint Martin's School of Art de Londres entre 1966 y 1968, donde tuvo como compañero a Hamish Fulton, con el que compartirá muchos de los presupuestos estéticos del *land art*, siendo ambos figuras clave en la emergencia de las prácticas de este movimiento desde mediados de la década de 1960. También participó a finales de esta década en importantes muestras del *arte povera* en Italia o del denominado *earth art* en Estados Unidos. De 1967 data su primera obra basada en el acto de caminar: *A Line Made by Walking*, considerada un hito dentro del arte contemporáneo que Long mostró a través del registro fotográfico. A partir de entonces convirtió el caminar en una práctica artística y en seña de identidad de sus obras, estableciendo una relación intimista con la naturaleza. Durante este acto, deja su leve huella individual en el paisaje mediante la disposición geométrica —principalmente circular, lineal o espiral— de elementos residuales tomados de ella, que únicamente perduran en fotografías; o traduce la experiencia en forma de textos, o en una combinación de ambos; o lo emplea en pinturas, esculturas, dibujos e instalaciones. De esta forma, el artista busca un equilibrio entre las formas de la naturaleza y el formalismo de las ideas abstractas de lo humano, con el fin de alcanzar el concepto de lo universal y lo trascendental.

Desde los años setenta ha expuesto en los centros de arte internacional más destacados, entre ellos en la Whitechapel Art Gallery (Londres, 1971); el Museum of Modern Art (Nueva York, 1972); el Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York, 1986); el Centre national d'art contemporain de Grenoble (Francia, 1987); la Tate Gallery (Londres, 1990); el Kunstverein Hannover (Hanóver, Alemania, 1999); el Museo Guggenheim Bilbao (2000); la Tate Britain (Londres, 2009); y la Hamburger Bahnhof (Berlín, 2011). Ha participado en la Bienal de Venecia (1976), la Bienal de São Paulo (1994) y el Art Basel (Basilea, Suiza, 2014). Ha sido nominado cuatro veces al Premio Turner, que obtuvo en 1989.

BIBL.: Anne Seymor y Juan Muñoz, *Piedras: Richard Long*. Madrid: Ministerio de Cultura, The British Council, 1986; Rudolf Herman Fuchs (ed.), *Richard Long*. Nueva York y Londres: Solomon R. Guggenheim Museum y Thames and Hudson, 1986; Clarrie Wallis *et al*., *Richard Long: Heaven and Earth.* Londres: Tate Publishing, 2009.

R. D.

EVA LOOTZ
(Viena, 1940)

Residió en España desde 1967, país al que se trasladó junto al también artista austriaco Adolfo Schlosser. En Viena estudió en la Escuela de Cine y Televisión, al tiempo que siguió cursos de Filosofía y Arte.

Su primera exposición en España fue en 1973 en la Galería Ovidio, entroncándose ya con el uso de materiales como parafinas, lacre o fieltro, enmarcada en la corriente posminimalista y en una poética del objeto que desembocaría en la instalación, de la cual ella sería una de las pioneras en nuestro país. Fue fundamental su encuentro con el entorno de la Galería Buades, foco de intercambios y experiencias conceptuales y plásticas junto con Adolfo Schlosser, el arquitecto, pintor y escultor español Juan Navarro Baldeweg y el escritor chileno Patricio Bulnes. Participó en la muestra «En tres dimensiones» de la Fundación Caja de Pensiones (Madrid, 1984), que visualizaba los nuevos caminos de la escultura expandida en España; como la propia artista definiera, se trató de una experimentación en búsqueda de un «arte continuo».

Desde entonces, Lootz parte de las propiedades físicas y los procesos de cambio de la materia maleables (mercurio, bronce, parafina, hielo seco, lacre, algodón, arena, sal, etcétera), rastreando sus conexiones con la historia a través de la extracción, la transformación, el comercio y el uso; y cómo estos procesos acaban marcándose en el paisaje y en el lenguaje.

Ha expuesto en el Palacio de Cristal del Museo Reina Sofía (Madrid, 2002); el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1997 y 2014); el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2015); el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2012); el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2015); o el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2016 y 2017). Es Premio Nacional de Artes Plásticas (1994); Premio Tomás Francisco Prieto de la Real Casa de la Moneda (2009); Premio Mujeres en las Artes Visuales (2010); Premio Fundación Arte y Mecenazgo (2013); y Premio José González de la Peña (Real Academia de San Fernando, 2014).

BIBL.: Eva Lootz, *La lengua de los pájaros*. Madrid: MNCARS, 2002; Isabel Tejeda (ed.), *Mundo. Seco. Benamor. Amarga*. Murcia: Región de Murcia, 2009; Aurora Fernández Polanco (ed.), *Eva Lootz: a la izquierda del padre*. Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2010; Eva Lootz, *Escultura negativa*. Madrid: Fundación Arte y Mecenazgo, Oficina de Arte y Ediciones, 2015.

I. T.

MAIDER LÓPEZ
(Donostia/San Sebastián, 1975)

Una de las artistas españolas de mayor emergencia en la escena internacional, aunque partió de una formación eminentemente pictórica vinculada a Arteleku (centro de arte creado por la Diputación Foral de Gipuzkoa), su producción ha derivado con el tiempo hacia otros modos de hacer. Según Rosa Martínez, Maider López presenta dos líneas complementarias que conciben el espacio en su vertiente social: por un lado, realiza intervenciones en espacios públicos o en los museos y centros de arte a los que se la invita a generar proyectos; en este sentido, López puede transformar bien el mobiliario, bien la arquitectura. Por otro, propone como directora de escena proyectos relacionales para generar a partir de convocatorias públicas acciones en las que los ciudadanos se implican y participan —no siempre de forma consciente—, transformando de manera colectiva y lúdica el paisaje urbano o natural. Al registrar y convertir estas actuaciones en vídeo y fotografía, Maider López cuestiona la realidad jugando con las ideas del camuflaje, el engaño visual y la trampa como herramientas para renegociar las reglas del juego que imperan en el comportamiento cotidiano. La artista vasca recupera la idea del trampantojo en una lectura contemporánea del mismo en obras como *DunaDiscover*, *Crossing* o *AdosAdos*.

Maider López ha expuesto en el Museo Guggenheim Bilbao (2007); el Witte de With Center for Contemporary Art (Róterdam, Países Bajos, 2010); el Centre Pompidou Metz (Francia, 2010); el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2011); y la Galería Espacio Mínimo (Madrid, 2017). Ha participado en la Bienal de Venecia (2005); la SCAPE Bienal de Arte en el Espacio Público (Christchurch, Nueva Zelanda, 2008); la Sharjah Biennial 9 (Emiratos Árabes, 2009); la Bienal de Estambul (2013); o la Bienal International Diseño (Saint Étienne, Francia, 2010).

BIBL.: VV. AA., *Maider López*. Donostia/San Sebastián: Diputación de Gipuzkoa, Gobierno Vasco y Galería Distrito Cu4tro, 2005; Rosa Martínez, «Maider López», en *Chaqun à son goût*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2007; Estrella de Diego, «El espectador como jugador empedernido», en *Becarios Endesa 11*. Teruel: Museo de Teruel, 2013.

I. T.

FRAN LÓPEZ BRU
(Elche, Alacant/Alicante, 1959)

Concluyó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de València en 1983, especializándose, primero en Pintura. Con el tiempo, y sobre todo a partir del año 2000, la fotografía despierta en la artista alicantina un gran interés como medio visual: «Desde siempre no he parado de jugar, daba igual con qué jugaba. Puedo jugar con pinceles o con cámara de fotos, lo que hago es jugar y buscar cosas nuevas». En la actualidad, investiga asimismo con la cerámica.

Ya sea como producto pictórico —en su ejecución— o fotográfico, el objetivo de la obra de Fran López Bru es, según la artista, crear emoción y seducir. Reduce escenas cotidianas a formas abstractas, simples manchas de colores brillantes plasmadas a través de pinceladas muy gestuales, buscando lo único y lo asombroso. Pretende generar a través de la ausencia de títulos y de forma lúdica y expresiva la libre interpretación del espectador.

Fran López Bru realizó su primera exposición individual en Granada en el año 1985, resultado de haber sido galardonada el año anterior con el premio de la II Muestra de Arte Actual organizado por la Diputación de Granada. Otras exposiciones destacadas son las celebradas en la Galería Emilio Navarro (Madrid, 1994 y 1996) o en la Fundación Caja de Burgos (2016).

BIBL.: Carlos García-Osuna, *Fran López Bru: pinturas.* Madrid: Galería Víctor Martín, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Fran López Bru.* Madrid: Galería Víctor Martín, 1992; Víctor Aparicio, *Fran López Bru.* Madrid: Galería Emilio Navarro, 1994.

I. T.

ROGELIO LÓPEZ CUENCA
(Nerja, Málaga, 1956)

Licenciado en Filosofía y Letras (1983), doctorado en Bellas Artes (2016) y miembro activo desde comienzos de los años ochenta del colectivo malagueño de acción artística Agustín Parejo School. Su obra, que abarca desde la pintura, el diseño, la fotografía y el vídeo hasta el *net-art*, la instalación y la intervención en espacios públicos, se basa principalmente en el uso de las imágenes e iconos de los medios de comunicación y del juego lingüístico y poético para subvertir su sentido con un carácter crítico e irónico. Mediante la confrontación, la intervención apropiacionista o la descontextualización de la señalética y cartelería urbana, altera las imágenes de los *mass media* y la publicidad como formas que imponen comportamientos, deseos, y un sistema de control hacia los individuos, para desmantelar esos mismos mecanismos que produce la sociedad tardocapitalista, incidiendo en la banalización de la cultura o la expansión de un turismo artificial en contraposición a la problemática de la migración en Europa. También en su obra es importante el documento y la estética del archivo, que emplea en sus instalaciones a modo de cartografías críticas sobre la memoria extirpada o la historia oficial, como en sus proyectos *El paraíso de los extraños* (2001), *Málaga 1937* (2005-2007), *Valparaíso White Noise* (2012) o *bibrramblabookburning* (2014).

Desde su primera muestra individual en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla en 1988, ha expuesto su obra en numerosas instituciones como el Kunsthalle Basel (Basilea, Suiza, 1990); la University of South Florida Contemporary Art Museum (Tampa, Estados Unidos, 1997); el Palacio de los Condes de Gabia (Granada, 2001); el CaixaForum (Barcelona, 2005); el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2008); el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2011); el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2015); la Sala Alcalá 31 (Madrid, 2016); el Museo Nacional de Antropología (Madrid, 2016) y el Museo Reina Sofía (Madrid, 2019). Entre las becas que se le han otorgado destacan la Beca Fundación Marcelino Botín de Artes Plásticas (1999-2000) y la Beca para la Academia Española en Roma (1995-96). En 1992 se le otorgó el Premio Andalucía de Artes Plásticas.

BIBL.: Juan Antonio Ramírez, Rogelio López Cuenca y Mar Villaespesa, *Obras: Rogelio López Cuenca*. Granada: Diputación de Granada, 2000; Alicia Chillida *et al., Astilhãografo. Rogelio López Cuenca*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2002; Ángel Gutiérrez Valero *et al.*, *Rogelio López Cuenca. Hojas de ruta*. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2008; VV. AA., *Yendo leyendo, dando lugar*. Madrid: MNCARS, 2019.

R. D.

FRANCISCO LÓPEZ HERNÁNDEZ
(Madrid, 1932-2017)

Miembro de una familia de artistas —lo fue su padre, grabador y orfebre; lo es su hermano Julio, escultor; su mujer, la pintora Isabel Quintanilla; y su hijo, Francisco López Quintanilla, que tienen también obra en la Colección Banco de España—, estudió Escultura con José Capuz en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, así como algunas asignaturas en la Academia de San Fernando, obteniendo sendas becas del Ministerio de Educación en 1956 para realizar estancias en Grecia y Roma. En 1960 consiguió una pensión por varios años para residir en Roma en la Academia de Bellas Artes. En 1968 inició su docencia como profesor de medallas en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. En 1988 se doctoró en Bellas Artes. Durante estos años genera relaciones artísticas y afectivas con otros artistas realistas de su generación, como Antonio López, María Moreno, Julio López Hernández, Amalia Avia, Esperanza Parada e Isabel Quintanilla, conformando lo que Almudena Armenta ha llamado el «Grupo de Madrid» y que otros han denominado «Realistas de Madrid».

López Hernández ha realizado encargos escultóricos para relevantes edificios públicos: *Ofelia ahogada* (Barcelona, 1964); relieves para la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid (1965); placas para la fachada del edificio Bankinter del paseo de la Castellana (Madrid, 1976); el monumento a Isidoro Macabich (Eivissa, 1980); los relieves para la sede central del Banco de España en Cádiz (1983); una intervención en la sede central de Telefónica en la Gran Vía (1984); el monumento a Enrique Tierno Galván (1988); el *Monumento al lehendakari Aguirre* (Bilbao, 2004); y el *Retrato de Pablo Picasso* (Málaga, 2008), entre otros trabajos.

Ha expuesto en muestras colectivas en el Ateneo de Madrid (1957); la Fundación Rodríguez-Acosta (Granada, 1959); la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1966); el Kunstverein Hannover (Hanóver, Alemania, 1974); la Documenta 6 (Kassel, Alemania, 1977); la Kunsthalle Baden-Baden (Alemania, 1976); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1987); la Fundación Marcelino Botín (Santander, 1992); el Museo Esteban Vicente (Segovia, 2003); o el Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid, 2016), entre otras. Entre sus exposiciones individuales podemos destacar las que tienen lugar en la Galerie Buchholz (Múnich) y Meyer Ellinger (Fráncfort), ambas en Alemania en 1970, a raíz de las cuales comienza a darse a conocer internacionalmente, y la del Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1996).

BIBL.: VV. AA., *Francisco López. Skulpturen and Zeichnungen*. Fráncfort: Galerie Herbert Meyer-Ellinger, 1974; Javier Tussell, *Francisco López: Zeichnungen und Skulpturen: 1963-1993.* Hamburgo: Galerie Brockstedt, 1993; VV. AA., *Francisco López: exposición antológica.* Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 1996; VV. AA., *Francisco López*. Madrid: Galería Leandro Navarro, 2015.

I. T.

FRANCISCO LÓPEZ QUINTANILLA
(Madrid, 1963)

En 1979 se inició en el mundo del arte a través de las clases de dibujo en la academia del pintor Amadeo Roca. Entre 1980 y 1985 continuó sus estudios en la Escuela de Cerámica de Madrid. Centrada principalmente en torno a la escultura y, muy especialmente, en la que elabora usando la madera como materia prima, la producción de López Quintanilla también avanza a través

sus investigaciones con el bronce y el granito. Aunque su trayectoria parte de un lenguaje de corte abstracto, pronto evoluciona hacia la figuración tomando como protagonistas y modelos a varias especies del mundo animal. Posteriormente será el paisaje lo que, bajo la búsqueda de la perfección formal y la posibilidad de dotar sus obra de un carácter único, personal y propio, centrará especialmente su atención.

Sus primeros trabajos consisten en colaboraciones e intervenciones cerámicas en distintos espacios del territorio español, como la reproducción y reconstrucción de unas esculturas en el teatro romano de Mérida junto al escultor Francisco López Hernández (1982) y la colaboración con los escultores Michael Warren y Paul van Hoeydonk, encargados de llevar a cabo la primera fase de los «Encuentros de Madrid» en el Campo de las Naciones (1990). Entre 1984 y 1986 se dedicó a la realización de relieves en cerámica en localidades tan distintas como Tarragona, Eivissa o Toledo. También trabajó la fundición de bronce para el puente sobre el Sil de Ponferrada (1989).

Asimismo destaca su colaboración como escenógrafo en las compañías teatrales Esteve Ponce y La Tartana en 1992 y su participación en eventos de carácter internacional como la Bienal Internacional de Estambul (1992) y Arco (Madrid, 1993, 1995 y 1997). Su obra ha sido objeto de exposiciones en la Fundación Marcelino Botín (Santander, 1992); en destacadas galerías y fundaciones de Madrid como la Galería Bárcena (1994), la Galería Leandro Navarro (1996), la Fundación Paideia (1996), la Galería Marlborough (1999) y la Galería Luis Gurriarán (Madrid, 2012).

BIBL.: Francisco Calvo Serraller, *Materia original*. Madrid: Galería Gurriarán, 2001; Valeriano Bozal, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2013.

F. M.

ANTONIO LORENZO
(Madrid, 1922-2009)

Formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid bajo la tutela de Francisco Esteve Botey y Daniel Vázquez Díaz, Lorenzo formó parte del grupo de Cuenca junto a Antonio Saura, Gustavo Torner, Fernando Zóbel, Gerardo Rueda y Eusebio Sempere. Desde 1972 hasta la década de 1980, es decir, durante su época más productiva, participó en el Grupo 15. Lorenzo también es conocido por su labor como conservador de museo, ya que, junto a Zóbel, Torner y Rueda, fue miembro fundador y asesor del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. También fue profesor de artistas destacados como Rafael Canogar, Bonifacio Alfonso, Darío Villalba o Andrés Nagel.

En su abundante producción destaca especialmente el grabado, una técnica que el artista aborda de forma autodidacta y experimental. De un carácter plenamente abstracto y mediante sutiles simbolismos, su obra suele referirse al progreso humano. Algo que, paradójicamente y debido a su connatural irracionalidad, se ve eclipsado por su creación más ambiciosa, la máquina.

Requerido especialmente para participar en exposiciones colectivas debido al meticuloso proceso de creación de sus piezas, la obra de Lorenzo se ha podido ver en muestras realizadas en distintos espacios de exposición e instituciones públicas como el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1992) o la Fundación Fuendetodos Goya (Fuendetodos, Zaragoza, 2004). También participó en tres ediciones de la Bienal de Venecia (1964, 1966 y 1972); la Bienal de Arte Gráfico de Liubliana (1965); la Bienal Internacional del Grabado de Cracovia (1966); la Bienal del Grabado de La Habana (1967); la Bienal Iberoamericana de Pintura de Medellín (1968); la Bienal Internacional de Cracovia (1969); y la VII Feria Internacional de Arte de Basilea (1976).

BIBL.: Antonio Lorenzo y José J. Bakedano, *Antonio Lorenzo. Obra gráfica 1959-1992*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1992; Francisco Calvo Serraller y Antonio Márquez Cerezo, *Antonio Lorenzo: 1987-1997*. Bilbao: Fundación Bilbao-Bizkaia Kutxa, 1997.

F. M.

JOÃO LOURO
(Lisboa, 1963)

Desde sus primeras muestras individuales a comienzos de los años noventa, João Louro ha desarrollado un importante cuerpo de trabajo en el que encontramos fotografía, vídeo, pintura o instalación. En sus propuestas son habituales las citas a la historia de la filosofía, la literatura y el arte moderno —desde las vanguardias históricas hasta el *minimal* y el conceptual—, pero también son frecuentes los guiños a las manifestaciones de la cultura popular occidental, principalmente el cine y la música. Un sistema de correspondencias y asociaciones construido a partir de un rico entramado de referencias por el que deambulan nombres como los de Gustave Flaubert, Samuel Beckett, Walter Benjamin o Herman Melville, por citar tan solo a algunos de los personajes presentes en sus piezas.

João Louro desarrolla un proyecto interesado en el análisis de los límites del lenguaje y la reflexión en torno a la construcción de las imágenes en el mundo contemporáneo. Una imagen saturada por el signo que, en ocasiones, llega a presentarse como una superficie *ciega*, como un espejo que devuelve su mirada al espectador, encargado de decodificar el material a partir de ese momento.

Louro fue elegido para representar a Portugal en la Bienal de Venecia (2015) con el comisariado de María de Corral. Presente en numerosas citas internacionales —Oporto, París, Río de Janeiro o Santa Mónica, entre otras ciudades—, su obra también ha sido objeto de muestras individuales en instituciones como el Museu de Arte Contemporânea de Elvas (Portugal, 2015); el Museo d'Arte Contemporanea di Roma (2010); y la Fundació Joan Miró (Barcelona, 2001).

BIBL.: Delfim Sardo y Paulo Herkenhoff, *Blind Runner: João Louro*. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2004; María de Corral, *João Louro, I will be your mirror, poems and problems*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2015.

B. H.

CRISTINA LUCAS
(Jaén, 1973)

Realizó estudios de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid (1998) y un máster en la Universidad de California, en Irvine (2000). Aunque ya desde sus primeras obras su trabajo tenía un carácter performativo, suele eludir la presencia escénica, recogiendo sus acciones documentalmente en fotografía y vídeo.

Se sirve indistintamente de instalación, dibujo, vídeo, animación, pintura, fotografía o *performance*, dependiendo de lo que en cada ocasión desea contar, aunque estas disciplinas suelen cruzarse en su trabajo con la acción, que es lo que la define fundamentalmente.

Realiza lecturas reflexivas y fundamentalmente críticas de imaginarios e iconografías de gran presencia mítica, asentados, o de conceptos que se consideran asunciones; su propósito es participar en el fin de las desigualdades estructurales, entre las cuales el patriarcado es uno de sus caballos de batalla, si bien no el único. Tiene por tanto una postura política y activa ante el papel del arte, sin obviar sus vertientes poéticas y jugando con un fino sentido del humor, elementos que van más allá de su uso retórico. Sigue a Ortega y Gasset en su defensa de que el ser humano no tiene naturaleza sino historia y, en este sentido, analiza el nacimiento de la noción de Estado, del ciudadano y del momento en el que este se convierte en consumidor; de la ciudadanía, o de si este concepto existe de facto; del papel actual de la Iglesia, etcétera, para lo que en ocasiones utiliza cartografías animadas, que proyectan en estos trabajos un innegable valor didáctico, como en *Pantone (del -500 al 2007)* (2007). Este sentido de incorporar al que mira se radicaliza cuando la gente de un determinado contexto participa en sus acciones y las hace suyas, llevando a cabo actos simbólico colectivos y catárticos como ocurre en los vídeos *Rousseau y Sophie* (2007) y *Touch and Go* (2012).

Ha expuesto de forma individual, entre otros, en el Stedelijk Museum Schiedam (Países Bajos, 2005); el Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, Madrid, 2009); el Museo Carrillo Gil (Ciudad de México, 2010); el Kunstraum Innsbruck (Austria, 2014); el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2014); y el Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 2015). Lucas es Premio Ojo Crítico de Artes Plásticas 2009 y Premio Mujeres en las Artes Visuales (2014).

BIBL.: VV. AA., *Cristina Lucas: Light Years*. Madrid, Ciudad de México: CA2M, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Carrillo Gil, 2000; VV. AA., *Cristina Lucas*. Alcorcón: Centro Municipal de las Artes, 2006; VV. AA., *ES CAPITAL*. Madrid: Acción Cultural Española, Matadero, Museo Patio Herreriano, CGAC, 2014.

I. T.

JONAS MAAS
(Tréveris, Alemania, 1985)

VER PÁGINA 82

JORGE MACCHI
(Buenos Aires, 1963)

Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires, que finalizó en 1987. Su oposición al neoexpresionismo de la transvanguardia, dominante en su país, lo llevó a unirse al Grupo de la X ese mismo año, con quienes realizó pinturas y objetos escultóricos que parten del elemento cotidiano y residual que va a desarrollar a lo largo de su trayectoria. Su obra evolucionó a partir de 1996, cuando fue invitado por la Rotterdam Kunststichting para una residencia con la agrupación Duende Artists Initiative y, posteriormente, en otras en Londres y Alemania. Su obra derivó hacia una poética de lo cotidiano y lo banal con piezas que se ordenan bajo nuevas relaciones semánticas y visuales que confluyen en la paradoja, introduciendo al espectador en un contrasentido cargado de tensiones e incógnitas, en el que queda atrapado. En ellas se hace referencia al azar, el accidente, la fatalidad y la muerte, a través de aspectos como el tiempo y lo musical, donde destacan las obras realizadas en colaboración con el compositor Edgardo Rudnitzky. En su obra hace visible la diferencia entre la compresión lógica que tenemos del mundo y nuestra experiencia sensible de él.

Su trabajo ha sido ampliamente reconocido, con becas como la otorgada por la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (Nueva York, 2001); con premios, entre los que destaca el Premio Banco de la Nación de Argentina (2000); y con muestras individuales en instituciones como las celebradas en el Museo Arte Moderno de Buenos Aires (1998); el Museo de Arte Contemporáneo de Amberes (Bélgica, 1998); el Blanton Museum (Austin, Estados Unidos, 2007); el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2008); el Künstlerhaus Bremen (Alemania, 2009); la Pinacoteca do Estado de São Paulo (2009); y, más recientemente, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2016) y el Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, Madrid, 2017). También ha participado en eventos internacionales como las bienales de La Habana (2000), Estambul (2003), São Paulo (2004), Venecia (2005) y Porto Alegre (Brasil, 2007).

BIBL.: Philippe Cyroulnik y Belén Gache, *Jorge Macchi.* Montbéliard: Le 19, Centre régional d'art contemporain, 2001; Manuel Olveira y Gabriel Pérez-Barreiro, *Jorge Macchi. Anatomía de la melancolía*. A Coruña: CGAC, 2009; VV. AA., *Jorge Macchi: perspectiva*. Madrid: CA2M, 2017.

R. D.

CHEMA MADOZ
(Madrid, 1958)

Con una formación cruzada de Historia del Arte y Fotografía, a principios de la década de 1990 comenzó a realizar un trabajo basado en una poética del objeto con claves genealógicas que se encuentran en el surrealismo —por ejemplo, la taza de pelo de Meret Oppenheim— y en los poemas visuales —con referencias al catalán Joan Brossa—. El salto que dan los paradójicos objetos de Madoz respecto a estos antecedentes es que se elaboran exclusivamente para ser fotografiados. Se trata de objetos de uso cotidiano que nunca se manipulan, aunque sí se descontextualizan y se presentan en un primer plano, convirtiéndolos en personajes retratados. Una de las estrategias visuales de este autor es fotografiar siempre en blanco y negro como fórmula para subrayar que la imagen sucede en otro espacio, el mental. Por otro lado, se trata de cruzar objetos aparentemente irreconciliables pero cuya unión se nos presenta asombrosamente natural, sirviéndose de metáforas y metonimias (una alcantarilla que se convierte en un escurreplatos; una pluma cuya caída rompe un estante de cristal; una copa de vino que es un pubis femenino; una nota musical que ocupa el sonido que sale de una garganta, etcétera). Este encuentro imposible entre objetos, siempre reconocibles, generan con la fórmula del *collage* un nuevo sentido: a veces problemas lógicos, en ocasiones paradójicos, para los que debemos decodificar el significado y el uso de cada objeto en una vuelta de tuerca anómala que suele culminar con el divertido «Eureka» del espectador.

Chema Madoz ha realizado exposiciones individuales en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1988); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1999); el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 1999); la Fundación Telefónica (Madrid, 2006); el Netherland Photomuseum (Róterdam, Países Bajos, 2011); la Fundació Miró

(Barcelona, 2013); o la Sala Alcalá 31 (Madrid, 2015). Es Premio Kodak (1990) y Premio Nacional de Fotografía (2000).

BIBL.: VV. AA., *Chema Madoz: objetos 1990-1999*. Madrid: MNCARS, Aldeasa, 1999; Alejandro Castellote y Chema Madoz, *Chema Madoz habla con Alejandro Castellote.* Madrid: La Fábrica, Fundación Telefónica, 2003; Menchu Gutiérrez y Oliva María Rubio, *Chema Madoz: ars combinatoria.* Barcelona: Fundació Catalunya-La Pedrera, La Fábrica, 2013; Fernando Castro Flórez, *Chema Madoz*. Madrid: La Fábrica, 2016.

I. T.

JOSÉ MALDONADO
(València, 1962)

VER PÁGINA 88

LUIS MARSANS
(Barcelona, 1930-2015)

Pintor que elaboró un lenguaje personal basado en el realismo, pero con un intenso lirismo, al estallar la Guerra Civil española se marchó con su familia a París, donde residió hasta 1940. En 1947 viajó a Estados Unidos y México, donde conoció al escultor catalán Ismael Smith, que lo animó a dedicarse a la pintura. De nuevo en Barcelona se formó con Ramón Rogent y entró en contacto con el grupo Dau al Set. A mediados de los años cincuenta conoció a Marcel Duchamp en Cadaqués, pero fue en los años sesenta cuando destruye su obra anterior y, bajo la influencia de Ramón Gaya, su pintura gira a la figuración definitivamente. Entre 1966 y 1970 realiza su serie de dibujos a tinta y *gouache* basados en la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*, que expuso primero en Barcelona y más tarde en el Musée Balzac de París en 1982, con lo que obtuvo un amplio reconocimiento. A partir de entonces desarrolló en su obra constantes temáticas a través de detalles de interiores donde la música —con escenas en las que plasma partituras junto a instrumentos musicales y jarrones con flores— y la literatura —con obras representando estantes repletos de libros con títulos ilegibles en sus lomos— toman el protagonismo, recreando un mundo sutil, privado y melancólico que desarrolló en las décadas siguientes.

En 1972 presentó por primera vez su obra individualmente en la Galería Trece de Barcelona, y en 1980 expuso en la Galerie Jacob de París, para posteriormente ser un habitual en la afamada Galerie Claude Bernard de Nueva York y París a lo largo de los ochenta. En 1985 participó en la muestra colectiva «Representation Abroad», en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (Washington D. C., 1985). Entre las exposiciones individuales que se realizaron sobre su obra destacan las del Centro de Exposiciones y Congresos (Zaragoza, 1989) y la del Palau de la Virreina (Barcelona, 1995), que tuvo itinerancias en la Fundación Caja Rioja (Logroño, 1995), en el Palacio Almudí (Murcia, 1995) y en la Casal Solleric (Palma, 1995).

BIBL.: Jacqueline Sarment, *Proust une illustration pour la recherche du temps perdu*. París: Maison de Balzac, 1982; Luis Marsans *et al., Luis Marsans: del concepte a la representació*. Barcelona: Regidoria d'Edicións i Publicacions, 1995; Pere Gimferrer, *Luis Marsans: Dibuix, pintura i obra gràfica*. Barcelona: Sala d'Art Artur Ramón, 1997; Luis Marsans, *la imatge apareguda*. Barcelona: Espai Volart, 2013.

R. D.

ALICIA MARTÍN
(Madrid, 1964)

Sirviéndose de la escultura, la fotografía, el vídeo, la instalación y el dibujo, Alicia Martín ha desarrollado su trabajo de forma interdisciplinar, aunque su obra más conocida y de mayor impacto visual es tridimensional: esculturas, intervenciones en espacios específicos e instalaciones. En la década de 1990 comenzó a trabajar con libros, tanto como materia prima como referente e imagen, lo que se ha convertido en el elemento distintivo de su obra.

El libro como instrumento centenario de transmisión del conocimiento es, en las piezas de Alicia Martín, símbolo y material escultórico a la vez. La artista madrileña genera bibliotecas desordenadas que buscan un orden en ocasiones casual, en otras buscado, pero nunca pautado por las formas de uso conocidas, rechazando unas convenciones de archivo que la artista considera caducas. Laberintos bibliográficos de encuentros inesperados que intentan hacer caer asunciones que se consideraban inamovibles y que se materializan en bolas, roscos, grietas, vórtices, que abrazan un árbol o se dejan entrever, tímidos, en una esquina.

En este sentido, la intervención que realizó en el Palacio de Linares en el año 2003 —una catarata de libros que brotaba de una ventana y caía como una lengua hasta la calle— se ha convertido en una de sus piezas más celebradas y reconocidas. Esta propuesta supuso un antes y un después en el tempo de formulación de cada proyecto y en el uso del espacio público como lugar de encuentro entre su trabajo y la gente.

Su obra se encuentra en las colecciones del Museo Reina Sofía (Madrid), el Institut Valencià d'Art Modern (València), el Centro Museo de Castilla y León (León), el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela), el Museo Patio Herreriano (Valladolid), el Caldic Collective B.V. (Róterdam, Países Bajos), el Museum Voorlinden Buurtweg (La Haya, Países Bajos) o la Biblioteca de Alejandría (Egipto).

I. T.

CIRILO MARTÍNEZ-NOVILLO
(Madrid, 1921-2008)

Uno de los nombres más significativos de la llamada Escuela de Madrid de pintura, que surgió a finales de la década de 1940. Acudió durante la Guerra Civil a la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado ubicada en la Biblioteca Nacional en Madrid, donde recibió las enseñanzas de Daniel Vázquez Díaz y donde conoció a Álvaro Delgado Ramos, Luis García-Ochoa, Francisco San José y Gregorio del Olmo, que formarían el núcleo de la mencionada Escuela de Madrid. Participó en la exposición organizada por la Galería Buchholz de Madrid en 1946, en la que el crítico Manuel Sánchez Camargo forjó el concepto de esta escuela, y realizó su primera individual en la misma galería al año siguiente.

Como otros miembros de su generación, Martínez-Novillo reinterpreta el paisaje, principalmente castellano, aunque en su caso también asturiano o levantino, desde presupuestos renovadores. En 1952 viajó a París pensionado por el Instituto Francés en Madrid, donde se interesa principalmente por la pintura de Paul Cézanne, Pablo Picasso y Georges Braque, pero fue a finales de los años sesenta, en un viaje por Bélgica y Holanda, cuando se siente atraído

por la interpretación del paisaje del pintor belga Constant Permeke, representante del expresionismo flamenco. Martínez-Novillo adaptó su estilo a la interpretación de los paisajes castellanos, con tonos oscuros y de gama cromática reducida, con un uso poético de la luz, formalmente tratada con sobriedad y capacidad sintética, donde la figura humana, únicamente esbozada, queda aislada en la horizontalidad compositiva formada por las masas de la árida meseta castellana y el cielo. Un estilo que siguió explorando en las siguientes décadas.

Su obra ha estado presente en galerías españolas desde finales de los años cuarenta, como en las madrileñas Buchholz, Biosca o Juan Gris. Su primera exposición antológica fue la organizada en el Centro Cultural de la Villa (Madrid, 2001). La Fundación Gregorio Prieto en Valdepeñas le dedicó otra en 2010, con itinerancia en el Museo Provincial de Cuenca (2015). En las exposiciones nacionales de Bellas Artes obtuvo Tercera Medalla en 1957, Segunda Medalla en 1960 y Primera Medalla en 1961 por *Casas de Alba de Tormes*.

BIBL.: Diego Jesús Jiménez, *Martínez-Novillo.* Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1972; Enrique Azcoaga, *Martínez-Novillo. Pintura para vivir*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1979; Rafael Fraguas *et al., Cirilo Martínez. Principio y fin.* Valdepeñas: Fundación Gregorio Prieto, 2010.

R. D.

MIREYA MASÓ
(Barcelona, 1963)

La formación de la artista catalana Mireya Masó tuvo lugar en la Escola Eina, en la Facultat de Belles Arts de Sant Jordi y en la Facultat de Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra de la ciudad condal. Pese a que su trabajo es fundamentalmente fotográfico, niega que sea fotógrafa: para ella la fotografía es un medio expresivo más y no un fin en sí mismo. De hecho, Masó dibuja en muchas ocasiones sus fotografías antes de que sean tomadas; es decir, «matiza» de forma sutil los escenarios en la búsqueda de una imagen preconcebida. El vídeo es otro de sus instrumentos fundamentales, que suele integrar con la imagen fotográfica en sus exposiciones. Desde la década de 2000, su obra se centra en los escenarios naturales, algo que posibilitan y enriquecen las diferentes residencias para artistas de las que ha disfrutado. Los paisajes de Mireya Masó están domesticados y funcionan como retratos de un ser humano que, por cierto, siempre es omitido; entre los más claramente domados destaca un jardín inglés (2000), cuyos resultados recuerdan al paisajismo británico de raíz romántica o su obra *Antártida: experimento n.º 1* (2006). En este caso, y ante quizá la naturaleza más salvaje que ha retratado, genera imágenes en las que el artificio y la mirada humana ante los icebergs se hace muy presente: «En arte, para realizar cualquier gesto que vaya más allá del pensamiento es inevitable alterar la naturaleza; por eso intento que cada acto esté plenamente justificado. La Antártida es la presencia visible del cambio», declara sobre este trabajo, uno de los más conocidos.

Entre sus estancias artísticas, destacan las realizadas en el Centrum Beeldende Kunst of Rotterdam (Róterdam, Países Bajos, 1998); el Stichting Kaus Australis (Róterdam, Países Bajos, 2002); el Intercanvi Rhône-Alpes/Catalunya (Francia, 1998); el Europees Keramisch Werkcentrum (Den Bosch, Países Bajos, 1999); el Delfina Studio Trust Award (Londres, 2000-2001); y la Base Esperanza (Antártica, Argentina, 2006).

Mireya Masó ha expuesto de forma individual en la RAM Foundation (Róterdam, Países Bajos, 2003); el Espace des Arts de Colomiers (Francia, 2002); el Valence Museum (Valence, Francia, 1999); el Europees Keramisch Werkcentrum (Den Bosch, Países Bajos, 1999); el Museu de l'Empordà (Figueres, Barcelona, 2001); la Casa de América (Madrid, 2006); o el Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 2010).

BIBL.: VV. AA., *It's Not Just a Question of Artificial Lighting or Daylight. Mireya Masó*. Figueras: Consorci del Museu de l'Empordà, 2001; Teresa Blanch, *YKS*. Málaga: CAC Málaga, 2003; VV. AA., *Antàrtida temps de canvi. Mireya Masó*. Barcelona: Actar, 2010.

I. T.

ANTONIO MAYA CORTÉS
(Jaén, 1950)

Pintor, escultor y dibujante, Antonio Maya se formó en dibujo y modelado en la Escuela de Artes y Oficios y, gracias a la Beca del Ministerio de Educación y Ciencia en 1969, amplió su formación entre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Posteriormente se trasladó a Madrid, donde publicó su primera obra gráfica en el estudio del Grupo 15 (Madrid, 1973). En 1981 fue designado representante de España en la sección de grabado para el festival de arte de Asilah, Marruecos.

Con una producción que apuesta por la pintura de corte realista, los temas que transitan en su obra se hallan relacionados tanto con el paisaje y la naturaleza como las calles, los parques y los edificios de la ciudad de Madrid. Se trata de una obra en la que la luz y su incidencia en el agua reflejan el interés de Maya Cortés en pintar lo que no es estático por naturaleza y, en consecuencia, imposible de captar a través de un posado.

Desde el éxito cosechado en la exposición colectiva en la Galería Aele (Madrid, 1976), su obra se ha podido ver en las exposiciones «Realidades», en Museo de Arte Contemporáneo de Cáceres (1983); «Realistes a Madrid», en el Saló del Tinell (Barcelona, 1984); «Realismo y figuración», en la Fundación Rodríguez Acosta (Granada, 1988); «Visiones de Madrid», en la Academia de San Fernando (Madrid, 1991); «14 realistas españoles», en el Palacio Almudí (Murcia, 1994) o «6 del 66», en el Palacio de los Serrano (Ávila, 2006). En 2018 Fundación Telefónica de Madrid y la sede de Unicaja en Cádiz le dedican una retrospectiva titulada «Retrato y esctructura». También ha participado en la Bienal de Pintura Gran Duque de Alba (Ávila, 1982) o la Bienal Iberoamericana de Arte Senado (Sevilla, 1986).

BIBL.: Miguel Logroño, José María Moreno Galván y Javier Rubio, *Antonio Maya*. Madrid: Cuadernos Guadalimar, 1987; Alicia Navarro Granell (coord.), *Antonio Maya.* Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 2001.

F. M.

LUIS MAYO
(Madrid, 1964)

Licenciado en Bellas Artes y Sociología por la Universidad Complutense de Madrid y doctor en Dibujo, Luis Mayo es un pintor simbolista, amante de escenarios que provocan en el observador una sensación de decadencia y extrañeza. Sus desolados paisajes hacen referencia a sus pintores de cabecera y remiten

a la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, pero también a la *città ideale* renacentista o aquella metrópolis futurista en proceso de construcción y destrucción permanente. La obra de Mayo es ejemplo de gran habilidad técnica y de capacidad para transformar su mundo interior en metáforas visuales que atrapan al espectador.

Su primera individual tuvo lugar en 1988 en la Galería Rafael Ortiz de Sevilla y desde entonces ha participado de manera regular en Estampa y en diversas galerías. En la siguiente década destacan sus exposiciones individuales en La Casa del Siglo XV (Segovia, 1995, 1997 y 1999). En 2004 expuso en el Museo Municipal de Albacete y en 2016, en el Monasterio de Valbuena (Valladolid).

A lo largo de su carrera ha ganado premios como el de Paisaje de Riaza del Ayuntamiento de Ayllón (1987), el Segundo Premio de Dibujo Penagos de la Fundación Mapfre (1993), el Humboldt Viña Norte de Tenerife (2003) o el del Ayuntamiento de Valdepeñas (2015).

BIBL.: Luis Mayo, *Luis Mayo*. Sevilla: Galería Rafael Ortiz, 1993; José María Parreño y Gonzalo Jiménez, *Luis Mayo*. Madrid: Fundación Las Edades del Hombre, 2015.

F. M.

SANTIAGO MAYO
(Tal, A Coruña, 1965)

En 1993 ganó la Beca Endesa-Museo de Teruel y un año más tarde una residencia en la Cité Internationale des Arts en París concedida por el Ministerio de Cultura de Francia. Posteriormente, en 1997, regresó a París gracias a la Beca de Artes Plásticas concedida por la Fundación Marcelino Botín.

Sus obras, generalmente pequeños lienzos y objetos, son producciones de corte abstracto y expresionista susceptibles de invitar al espectador a aproximarse hasta el más mínimo detalle con el fin de establecer con ellas un diálogo íntimo y emocional. Caracterizada por la preeminencia del gesto y la textura, y acentuada por el uso de una gama cromática ilimitada, la obra de Mayo evoca una suerte de sincera austeridad tras la que se escucha el eco de un cierto expresionismo abstracto, la humildad creativa de Cy Twombly y Eva Hesse o los mínimos gestos de Richard Tuttle o Carles Pujol. Así como en su pintura conserva en todo momento su adscripción a una abstracción de tendencia romántica, las frágiles y diminutas esculturas que realiza a lo largo de su carrera se caracterizan por el uso de materiales cotidianos como el alambre, el cartón o la tela. Se trata de materiales que suele alumbrar con el fin de crear sombras que remitan, quizá, a la intangibilidad del arte.

Su primera exposición individual tuvo lugar en 1988 en la Fundación de Cultura de Castrillón (Asturias). A partir de entonces ha expuesto individualmente en espacios como la Salle René Verger de la Cité Internationale des Arts (París, 1994); el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 1999); el Espai 13 de la Fundació Joan Miró (Barcelona, 2001); la Fundación Barjola (Gijón, 2001); o la Academia de España en Roma (2001). También ha participado en colectivas en el Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (2000); la Sala Alcalá 31 (Madrid, 2003); la Fundación Eugenio Granell (Santiago de Compostela, 2007); o la Fundación Laxeiro de Vigo (2013).

BIBL.: Juan Manuel Bonet, *Santiago Mayo.* Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 2001; Miguel Cereceda, *Santiago Mayo*. Madrid: Galería Magda Bellotti, 2006.

F. M.

REMIGIO MENDIBURU
(Hondarribia, Gipuzkoa, 1931 - Barcelona 1990)

Artista que desarrolló un extenso trabajo creativo vinculado a la renovación de la escultura moderna de la segunda mitad del siglo XX. Su carrera arrancó en 1956 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, aunque al poco se trasladó a Barcelona, a la Escuela de Sant Jordi. Allí entró en contacto con artistas de vanguardia e intelectuales como Antoni Tàpies, Josep Guinovart, Joan Miró o Joan Brossa. En 1958 viajó a París tras la estela del informalismo, que siempre estuvo muy presente en su obra. Formó parte del grupo Gaur en 1966 junto a otros autores como Amable Arias, Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida y Jorge Oteiza, entre otros. Ese mismo año fue seleccionado para participar en la Bienal de Venecia, lo que consolidó su presencia como escultor y le permitió presentar su obra en países como Alemania, Italia y Estados Unidos. A principios de los años setenta, su escultura desarrolla un personal modelo constructivo, determinado por la acumulación y el ensamblaje de elementos, muchos de ellos de carácter orgánico, gracias a lo cual la obra baja del pedestal para situarse en el espacio y la vida. A finales de esa década participa en la I Trienal de Europea de Escultura que se celebra en el Palais Royal de París.

Su trayectoria incluye un amplio recorrido expositivo y la realización de diversos proyectos de obra pública. Sus exposiciones más importantes se realizaron en el Museo de Bellas Artes de Vitoria-Gasteiz (1983); el Museo de San Telmo (Donostia/San Sebastián, 1989); y el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1989). El Museo Oteiza le dedicó una extensa exposición en 2012 bajo el título «Remigio Mendiburu, la construcción de la forma».

BIBL.: VV. AA., *Remigio Mendiburu*. Donostia/San Sebastián: Ayuntamiento y Diputación del Gobierno, 1989; Juan Pablo Huércanos, *Remigio Mendiburu, la construcción de la forma.* Alzuza: Museo Oteiza, 2012.

B. E.

ASIER MENDIZABAL
(Ordizia, Gipuzkoa, 1973)

Estudió Bellas Artes en la Universidad del País Vasco y finalizó su formación a mediados de los años noventa. Las relaciones entre forma, discurso e ideología generan el corpus de su obra artística. En este sentido, Asier Mendizabal analiza la capacidad de los signos para materializar las ideas y la forma en la que la cultura y sus dispositivos generan constructos identitarios o proyectan ideologías políticas. Para ello, ha observado críticamente las vanguardias artísticas del siglo XX, teniendo en cuenta las profundas conexiones entre la política y la estética del arte militante y emancipatorio que estas produjeron sin dejar de analizar representaciones artísticas relacionadas con la izquierda revolucionaria de otros momentos históricos. Si en las primeras décadas del siglo XX se partió de dos modelos en conflicto que pugnaron de manera tensa por una materialización más efectiva de lo contemporáneo —la abstracción y el realismo—, Mendizabal cuestiona la supuesta imposibilidad de transformar el imaginario político que la tradición abstracta poseía y la eficacia que defendía el realismo; para ello, en su trabajo parte del diseño de algunos de sus dispositivos políticos o analiza, por ejemplo, el éxito popular que ha tenido la abstracción de la escultura monumental generada en el País Vasco, un discurso plástico que despertó en los años cincuenta. Su

trabajo se apuntala en la genealogía local de la escultura vasca que, desde los artistas de los ochenta y noventa como Txomin Badiola o Pello Irazu, tiene como referentes fundamentales a Jorge Oteiza y Eduardo Chillida; de ahí a las relecturas no siempre continuas que estos, a su vez, realizaron de los movimientos de las vanguardias, fundamentalmente del constructivismo.

Asier Mendizabal ha expuesto individualmente en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2008); la Fundación Caja General de Depósitos Culturgest (Lisboa, 2010); el Museo Reina Sofía (Madrid, 2011); y el Museo de San Telmo (Donostia/San Sebastián, 2014). Ha participado en Manifesta 5 (Donostia/San Sebastián, 2004); la Bienal de Bucarest (Rumanía, 2010); la Bienal de Venecia (2011); y la Bienal de São Paulo (2014). Ha sido Premio Ojo Crítico de Radio Nacional de España (2010).

BIBL.: VV. AA., *Smaller Than a Mass. Asier Mendizabal*, Donostia/San Sebastián: La Coop, 2006; VV. AA., *Asier Mendizabal*. Barcelona: MACBA, 2008; Sonia Berger (coord.), *Toma de tierra. Asier Mendizabal*. Bilbao: Carreras Múgica, 2014.

I. T.

JOËL MESTRE
(Castelló de la Plana, 1966)

Doctor en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València, donde actualmente es profesor en el departamento de Pintura. En su labor como docente también ha impartido talleres y conferencias en la Universidad de Bruselas, la Universidad París VIII Saint-Denis y l'École Supérieure d'Art de Toulon. Asimismo ha colaborado en publicaciones especializadas como *LARS. Cultura y Ciudad*, *ARTE Y PARTE* y *ZUT;* es autor del libro *Cuando la verdad nace del engaño* (Universitat Politècnica de València, 2007), en la colección Cuadernos de imagen y reflexión; y coautor de *Los ojos del verbo. Una observación de la Pintura y su entorno* (Sendemá, 2015).

Desde su participación en la exposición «Muelle de Levante» en el año 1994, Joël Mestre ha estado asociado a la corriente de artistas renovadora de la figuración española. Su producción se fundamenta en una experimentación en la que confluyen la historia de la pintura, el lenguaje y un análisis conciso de la realidad circundante. Una obra que plantea, en cada presentación, una reflexión sobre los límites de la propia disciplina, aproximándose al espacio de representación narrativo de la tradición escénica «tocado por otros lenguajes: tecnológicos, literarios, cine, publicidad...», en palabras del artista.

La obra de Joël Mestre ha recibido numerosos reconocimientos como el Premio Caja Madrid XXVII (2001), la Beca de la Academia de España en Roma del Ministerio de Asuntos Exteriores (1999), la Beca Endesa (1999-2001), la Beca Alfons Roig de la Diputación de València/Valencia (1993) o la Beca Pilar Juncosa y Sotheby's de la Fundación Pilar y Joan Miró en Palma (1995), entre otras. Desde 1994 participa regularmente en ferias de arte contemporáneo internacional como Arco, PulseNewYork, ArtChicago, ArtBrussels, etcétera. Sus últimos trabajos han podido verse en exposiciones colectivas en el Museo ABC (Madrid, 2015); el Instituto Cervantes de París (2015); el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2015); o el Centro del Carmen (València, 2015). Sus obras están representadas, entre otras colecciones, en el Institut Valencià d'Art Modern, el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Vitoria-Gasteiz y la Fundación BBVA.

BIBL.: Dis Berlin y Fernando Huici, *El espectador. Joël Mestre.* València: Fundación Cañada Blanch, Club Diario Levante, 1997; Alicia Fernández, Daniel Giralt-Miracle, Fernando Huici *et al*., *Síntesis: 15 años de Becas Endesa*. Teruel: Museo de Teruel, Fundación Endesa, 2005; Joël Mestre, *El vecindario se moviliza*. Madrid: Galería My Name's Lolita Art, 2012; Paco de la Torre y Joël Mestre, *A través de la pintura.* València: Firedrill, 2015.

B. H.

JOSÉ MARÍA MEZQUITA
(Zamora, 1946)

Estudió en la Academia de Peña y el Círculo de Bellas Artes y, posteriormente, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Sus trabajos, de corte principalmente figurativo, se inspiran tanto en los paisajes urbanos de su ciudad natal como en los naturales de sus alrededores. Se trata de una producción que, centrándose en la plasmación de la realidad a través de una técnica extraordinariamente depurada, sensorial, meticulosa y detallista, se aleja del hiperrealismo al que habitualmente se le asocia merced a la suerte de subjetividad con que el artista baña su obra. Utilizando principalmente la acuarela y la tinta para crear sobre el papel un caos jerarquizado, la línea es el elemento predominante y el color, la herramienta con la que capta la luz. Si en sus pinturas de paisajes naturales se aprecia la identidad de este artista, en sus interiores urbanos muestra su maestría con absoluta plenitud. Son obras que surgen del entorno más inmediato y cotidiano de Mezquita para transmitir un cúmulo de sensaciones que, gracias a su luz, ambientación y composición, el pintor siente con silenciosa aprehensión.

Su primera muestra individual se celebró en la Galería Seiquer de Madrid en 1972. Entre sus exposiciones colectivas pueden destacarse las del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1993); el Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1994); la Fundació Pilar i Joan Miró (Palma, 1998); el Museo Municipal de Arte Contemporáneo (Madrid, 2003); la Galleria Civica di Palazzo Loffredo (Potenza, Italia, 2006); y Fundación Las Edades del Hombre (Valladolid, 2014), entre otras. En 2006 José María Mezquita recibió el Premio de las Artes de la Junta de Castilla y León.

Su obra forma parte de los fondos de la colección Infanta Cristina, de la Fundación Juan March de Madrid y de la Fundación Coca-Cola de Madrid.

BIBL.: Juan Manuel Lumbreras, *José María Mezquita.* Bilbao: Galería Juan Manuel Lumbreras, 2008; José María Mezquita y Juan Manuel Lumbreras, *José María Mezquita. Los márgenes de la realidad.* Bilbao: A'G Arte Gestión, 2014.

F. M.

JOAQUÍN MICHAVILA
(Ancora, Castelló/Castellón, 1926 - Albalat dels Tarongers, València/Valencia, 2016)

Cursó estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (València) y fue pensionado en las residencias de El Paular y Segovia. Obtuvo una Beca de la Diputación de València/Valencia y del Ministerio de Educación para residir en Italia; viajó, además, por Alemania, Suiza y Francia. Se adscribió al grupo Los Siete, así como a El Parpalló y Antes del Arte. En 1954 participó en la exposición nacional de Bellas Artes y en 1959 expuso en Buenos Aires y Bilbao, al mismo tiempo que realizaba exposiciones en Basilea e Italia. Participó en las bienales de de Alejandría (1960) y de São Paulo (1961), así como en otros certámenes en los que representa a España. Fue

nombrado profesor y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Ha realizado numerosas pinturas murales en València: en la Casa de la Salud (1972), la iglesia de Nuestra Señora del Remedio, la Caja de Ahorros (1973) y la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales (1974), además de decorados para óperas en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona y para representaciones en el Teatro María Guerrero de Madrid. En 2003 el Centro Cultural de Bancaja (Alicante/Alacant) le dedicó una gran retrospectiva.

BIBL.: Vicente Aguilera Cerní, *Panorama del nuevo arte español*. Madrid: Guadarrama, 1966; José María Moreno Galván, *La última vanguardia*. Madrid: Magius, 1968; VV. AA., *Ximo Michavila, 50 anys de pintura*. Alicante/Alacant: Centro Cultural Bancaja, 2003.

J. G. y M. J. A.

JUAN MIEG
(Vitoria-Gasteiz, 1938)

Tras sus estudios de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria-Gasteiz, entre 1954 y 1956, Mieg se trasladó a Madrid donde, al tiempo que perfeccionaba sus habilidades con el lápiz, se preparó para ingresar en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona en 1960. Tras dos años de estudios, y al ver que no podía dedicarse a lo que era su verdadera pasión, Mieg abandonó los estudios de arquitectura para formarse de manera autodidacta como pintor a partir de 1962. Para ello, visitó exposiciones y muestras de artistas como Antoni Tàpies, Ràfols Casamada o Modest Cuixart y, poco después, viajó a París con el fin de conocer de cerca el ambiente artístico vanguardista y, sobre todo, lo que realmente influiría en su producción: la abstracción. De regreso a su ciudad natal en 1966, fundó el grupo Orain junto a Jesús Echevarría, Joaquín Fraile, Carmelo Ortiz de Elgea y Alberto Schommer.

Con una producción centrada en el desarrollo conceptual y técnico de su lenguaje bajo el influjo del informalismo y el surrealismo y el uso del óleo sobre lienzo, Mieg es un artista de evolución muy lenta, interesado en ahondar en la misma historia. Si durante los años setenta su obra denota un marcado componente de crítica social y experimentación matérica, con el paso del tiempo se irá centrando en obras de carácter más gestual, de trazo más sintético, y el uso de una sutil y minuciosa pincelada al servicio de un universo pictórico repleto de líneas, colores y manchas susceptibles de conectar con el espectador a través de la emoción. Merced a esta singular y particular trayectoria, Juan Mieg es considerado hoy como uno de los artistas más representativos de la modernidad pictórica alavesa.

Su primera exposición se celebró en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (1960). A partir de este momento participó tanto individual como colectivamente en distintas exposiciones, entre las que cabe destacar la del Salón de Mayo de Barcelona (1961); el Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1972); la Sala Aritza (Bilbao, 1973); el Museo Provincial de Vitoria-Gasteiz (1978); el Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 1979); la Fundació Joan Miró (Barcelona, 1980); el Museo de Bilbao (1980); el Museo Municipal de Pamplona/Iruña (1983); el Museo Guéthary (Guéthary, Francia, 2003) y el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2014). En 1991 participó en la Bienal Internacional de Cuba.

BIBL.: Santiago Arcediano Salazar, *Juan Mieg.* Vitoria-Gasteiz: Centro Cultural Montehermoso Kulturunea: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2004; Jaime Cuenca, Santiago Arcediano y Enrique Martínez, *Juan Mieg. En susurros / Xuxurlaka / In whispers.* Vitoria-Gasteiz: Artium, Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa, 2014.

F. M.

MANOLO MILLARES
(Las Palmas de Gran Canaria, 1926 - Madrid, 1972)

Millares es una de las figuras clave de la pintura informalista española del siglo XX. Perteneciente a una familia de intelectuales, su formación fue autodidacta, interesándose desde muy joven por la arqueología y la cultura aborigen canaria, a través de continuas visitas al Museo Canario de Las Palmas y con la lectura de la *Historia General de las Islas Canarias* publicada en 1882 por su bisabuelo Agustín Millares Torrés. Desarrolló su afición por la acuarela y el dibujo en paisajes, figuras y autorretratos. Su acercamiento al surrealismo se inició a finales de los años cuarenta, con la lectura del *Manifiesto surrealista* de André Bretón y la obra de Salvador Dalí. En 1948 mostró esta influencia en las obras de la «Exposición superrealista» que realizó en el Museo Canario. Desde 1949 colaboró con la revista *Planas de Poesía*, fundada por sus hermanos Agustín y José María junto a Rafael Roca. En 1950 entró en contacto con los miembros de la Escuela de Altamira. Dados su influencia y su interés inicial por el arte aborigen canario fue miembro fundador de LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo). De esta época es su primera serie de obras bajo el título de *Pictografías canarias* (1950-1955), en la que encamina su pintura hacia la abstracción, conjugando en ella la influencia de la cultura neolítica isleña, principalmente de las pinturas rupestres del Barranco de los Balos, junto con el universo plástico de Joan Miró y Paul Klee. Paralelamente comienza a experimentar con las texturas de materiales diversos como arena, piedras, fragmentos cerámicos, madera y arpillera, que dispone a modo de *collage*. En 1955 se trasladó a Madrid y en 1957 cofundó el grupo El Paso, siendo uno de los integrantes más activos hasta su disolución tres años más tarde. En estos años evoluciona hacia una mayor gestualidad y expresividad en su pintura, investigando sobre las posibilidades plásticas de la arpillera que perfora, desgarra, acuchilla, cose, moldea y da volumen, como soporte de una pintura que extiende, salpica y chorrea, principalmente utilizando el color negro, el blanco y toques de bermellón, así como la propia tonalidad cálida de la arpillera, eliminando de la obra toda referencia figurativa. En 1969 realizó un viaje al Sahara que marcará sus últimas piezas, en las que evoca la luz del desierto y su fauna en series con títulos recurrentes como *Animal del desierto* o *Antropofauna*. Se trata principalmente dibujos a tinta china sobre papel en los que combina la mancha, la caligrafía y el gesto lineal. Víctima de una enfermedad incurable, murió prematuramente en Madrid.

Millares tuvo una intensa trayectoria expositiva en la que jugó un papel destacado su participación en la Bienal de São Paulo (1957), donde presentó sus arpilleras, y posteriormente en la Bienal de Venecia de 1958, que hizo que su obra se mostrase desde los años sesenta en galerías de París, Fráncfort o Nueva York, con una gran proyección internacional. Su obra se exhibió individualmente en centros como el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1964); el Musée d'art moderne de la Ville de Paris (París, 1971). Tras su fallecimiento se le dedicaron retrospectivas en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1975); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1992); el Kunsthalle Bielefeld (Alemania, 1992); el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria, 1992); el Museo de Arte Abstracto Español (Cuenca, 1997); o la Fundación Caixa Galicia (A Coruña, 2006).

BIBL.: Juan Manuel Bonet *et al., Millares*. Madrid: MNCARS, 1992; Rafael Alberti *et al., Luto de oriente y occidente: Millares*. Madrid: SEACEX, 2003; Alfonso de la Torre, Juan Manuel Bonet y Miriam Fernández, *Manolo Millares. Pinturas. Catálogo razonado.* Madrid: MNCARS/Fundación Azcona, 2004; Alfonso de la Torre, *Manolo Millares: obra gráfica (1959-1972). Catálogo razonado*. Málaga: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2016.

R. D.

MITSUO MIURA
(Iwate, Japón, 1946)

Uno de los referentes de la renovación del arte español en los años setenta del siglo XX, dentro de las prácticas asociadas al *minimal*, el *land art* y el arte conceptual que surgieron junto a otros artistas de su generación como Adolfo Schlosser, Eva Lootz o Nacho Criado, y que en Miura pasan por el tamiz del refinamiento y espiritualidad oriental. Desde niño se interesó por el dibujo y la pintura. En 1965 realizó un viaje por Europa y en 1966 decidió establecerse en Madrid, donde estudió grabado durante tres años en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. A mediados de la década de 1970 Miura desarrolló una obra pictórica influido por el expresionismo abstracto norteamericano y la obra de Jackson Pollock, con control en el gesto para crear texturas, vibraciones y pulsiones de color, siguiendo un principio de ordenación. En 1978 fue decisivo en su obra el contacto con la naturaleza y paisaje almeriense de los alrededores del Cabo de Gata y, en concreto, la playa de los Genoveses. Su obra se encamina entonces hacia la observación de la naturaleza entendida no como referente, sino como concepto, materia y experiencia, que traduce en sus piezas con prácticas cercanas al *land art* y el minimalismo a través de dibujos, fotografías, grabados y esculturas mediante construcciones simples, el uso simbólico y sintético del color y la esencia de los materiales. En 1984 retomó con más fuerza la pintura, en la que juega con la combinación de la mancha y la forma geométrica pura. En los noventa, a medida que se centra en el paisaje urbano y los ritmos que los medios de comunicación de masas y la publicidad le imprimen, su obra comienza a tener estéticamente reminiscencias pop, utilizando el *collage* y las formas dinámicas que remiten a la vida de las grandes ciudades y que se expanden en los espacios expositivos.

En 1969 expuso individualmente por primera vez en la Galería Egam de Madrid y, desde entonces, destacan entre sus muestras individuales las organizadas en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1981); el Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia/San Sebastián, 1994); el Tozai Bunka Center (Tokio, 1999); el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2000); el Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (A Coruña, 2001); el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2002); el Museo Barjola (Gijón, 2002); el Centro de Arte Alcobendas (Madrid, 2012); el Palacio de Cristal, Museo Reina Sofía (Madrid, 2013); la Fundación Arpad Szenes-Vieira da Silva (Lisboa, 2016); y el Museu de Arte Contemporânea da Madeira (Portugal, 2017). Ha recibido el II Premio de Grabado en la Bienal de Alejandría (1978) y el Premio Tomás Francisco Prieto de la Real Casa de la Moneda (2016).

BIBL.: Armando Montesinos y Vicenç Llorca, *Mitsuo Miura.* Donostia/San Sebastián: Koldo Mitxelena y Diputación Foral de Gipuzkoa, 1994; Alicia Murría, *Mitsuo Miura.* A Coruña: MACUF, 2001; Armando Montesinos, *Mitsuo Miura*. Gijón: Museo Barjola y Principado de Asturias, 2002.

R. D.

FRAN MOHINO
(Daimiel, Ciudad Real, 1966)

Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Si bien la mayor parte de su obra está vinculada con una fotografía asistida por las nuevas tecnologías digitales, su producción artística concentra multitud de lenguajes, priorizando el concepto y el mensaje en lugar de una determinada disciplina. Principalmente su discurso se centra en denunciar que la sociedad, movida por los organismos que sustentan el poder, trabaja insaciablemente en constreñir al individuo reduciéndolo a unos límites rígidos. En consecuencia, todos nos hallamos oprimidos por una controlada piel-contorno, física y anímica, que nos clasifica y divide con calculada precisión generando una individualidad claustrofóbica que va en detrimento de la subjetividad. Sin embargo, el artista manchego, lejos de limitarse a criticar esta situación, propone vías de escape como el sexo, que obliga a diluir ese contorno para conectar con otras formas cambiantes y difusas, con lo que se pierde así la conciencia de individualidad. En relación a esto afirma: «La felicidad solo se alcanza en el momento en el que tomas conciencia de que vas a disolverte». En su obra, el texto y la palabra adquieren protagonismo para tratar conceptos clave como la afectividad, la sexualidad, lo privado y lo público, las ya mencionadas individualidad y subjetividad, la personalidad y la política.

Desde finales de los años noventa, Fran Mohino ha participado en distintas ediciones de PHotoEspaña, llegando a obtener el Premio Festival Off (2006). Asimismo, ha intervenido en eventos nacionales e internacionales como el Programa After Arco'12 de Madrid; el Open Studio Madrid (2012); la Bienal Martínez Guerricabeitia (València, 2014); o el acto expositivo «DRY TIDE» en Le6b (Saint Denis, Francia, 2014). Entre otras exposiciones individuales destacan las desarrolladas en el Centro de Arte Caja de Burgos (2008) y el Museo Vostell Malpartida (Cáceres, 2009).

BIBL.: VV. AA., *Who Loves you Dear? Fran Mohino.* Burgos: CAB, 2008; VV. AA., *Suck it In and Get Into Your Level: Fran Mohino*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, Consorcio Museo Vostell Malpartida, 2009.

I. T.

JONATHAN MONK
(Leicester, Reino Unido, 1969)

Uno de los artistas británicos más destacados de su generación. Se graduó en Bellas Artes en la Leicester Polytechnic (1988) y obtuvo un máster de posgrado en la Glasgow School of Art (1991). Desde los años noventa viene realizando una obra multidisciplinar, utilizando gran variedad de materiales y técnicas partiendo de la apropiación, el juego semántico y formal con obras de artistas destacados del arte pop, el conceptual o el minimalismo de los años sesenta y setenta, para desplazar su carácter utópico y mitificado hacia cuestiones banales de sus vivencias o entorno personal, e ironizando sobre ellas y los conceptos que se les atribuyen en relación a planteamientos tradicionales del arte como la originalidad, la autoría, los espacios expositivos o el mercado del arte. El contenido textual es un elemento destacado, ya sea formalmente o a través de sus títulos, para, precisamente, alterar, enfatizar o desplazar el significado del referente al que alude hacia un sentido irónico o satírico.

Su obra ha tenido una importante proyección internacional y ha participado en eventos como la Bienal de Berlín (2001), la Bienal de Venecia (2003, 2009) o la Bienal del Whitney Museum (Nueva York, 2003); y con muestras individuales en instituciones como el Museum Kunst Palast (Düsseldorf, Alemania, 2003); el Institute of Contemporary Art (Londres, 2005); el Kunstverein Hannover (Hanóver, Alemania, 2006); el Palais de Tokyo y el Musee d'Art Moderne (París, 2008); el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2013); el Irish Museum of Modern Art (Dublín, 2014);

el Museo d'Arte Contemporanea di Roma (Roma, 2015); y el Kunsthaus Baselland (Muttenz, Suiza, 2016), entre otras. En 2012 obtuvo el Prix du Quartier Des Bains de Ginebra.

BIBL.: Jens Hoffmann, Claire Fitzsimmons y Willoughby Cunningham, *Jonathan Monk. Continuous project altered daily.* Londres y Fráncfort del Meno: Institute of Contemporary Art y Revolver, 2006; Stephan Berg *et al.*, *Jonathan Monk: yesterday today tomorrow etc.* Hanóver, San Galo y Núrenberg: Kunstverein Hannover, Kunstmuseum St. Gallen y Kunsthalle Nürenberg, 2006; Fernando Francés y Jesús Palomino, *Jonathan Monk: Colours, Shapes, Words (Pink, Blue, Square, Circle, etc.)*. Málaga: CAC Málaga, 2013; Ines Goldbach, *Jonathan Monk: Exhibit Model One.* Viena: Mark Pezinger Verlag, 2016.

I. T.

MIQUEL MONT
(Barcelona, 1963)

Licenciado por la Universidad de Bellas Artes de Barcelona, Miquel Mont se trasladó a París en el año 1988, ciudad en la que reside desde entonces. En la actualidad compagina su actividad artística con la docencia en la École nationale supérieure d'architecture de Paris Belleville, en París.

Las posibilidades y los límites del medio pictórico, la ruptura de sus formatos tradicionales, su *devenir* en escultura o las relaciones entre pintura y espacio arquitectónico han sido algunos de los problemas de la historia reciente de la disciplina asociados por la crítica al trabajo de Miquel Mont; sin duda, uno de los artistas que ha desarrollado una de las reflexiones más sólidas de las sucesivas *transmutaciones* soportadas por el medio en las últimas décadas. Una exploración de las fisuras del lenguaje pictórico que sigue presente sus series recientes como *Collages ideológicos*, imágenes en las que interviene la palabra y el texto y desde las que el artista plantea distintos interrogantes en torno al carácter abstracto del valor y la ideología y sus relaciones con el régimen de lo visible.

En la trayectoria de Miquel Mont son habituales los proyectos realizados en colaboración con otros profesionales y artistas, como por ejemplo la exposición «Afinidades electivas» (2009), realizada junto a la comisaria Gloria Picazo, en la que mostraba su trabajo en relación al de otros diez autores, entre los que se encontraban Ángela de la Cruz, Irene van de Mheen o Jesús Palomino; o el comisariado de la exposición individual «Verquidos» de la artista Berta Cáccamo (2014).

En los últimos años, el trabajo de Miquel Mont se ha presentado en las exposiciones individuales organizadas en la Galería Formato Cómodo (Madrid, 2016); la Fundació Suñol (Barcelona (2015); la Galerie Aline Vidal (París, 2013); o en Art dans Les Chapelles (Séglien, Francia, 2011).

BIBL.: Tristán Trémeau, *Miquel Mont.* Ámsterdam: Roma publications, 2004; Glòria Picazo, Miquel Mont y Noëlle Tissier, *Afinidades electivas*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera, 2009; Rosa Queralt y Miquel Mont, *Miquel Mont*: *nunca es suficiente*. Barcelona: Fundació Suñol, 2015.

B. H.

CARLOS MONTAÑO
(Sevilla, 1956)

VER PÁGINA 126

PEDRO MORA
(Sevilla, 1961)

Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, donde se licenció en 1988. Un año más tarde recibió la Beca de Creación Banesto, y en 1991, después de ejercer como profesor, obtuvo una Beca Fulbright que le permitió viajar a Nueva York, donde residió y trabajó hasta 1999. Durante 2004 y 2005 formó parte del consejo asesor artístico de la revista *Art.es International Contemporary Art*. Ha combinado su carrera artística con la docencia, impartiendo talleres, conferencias y realizando diversas publicaciones.

Aunque en un primer momento de su carrera, durante la década de 1980, su obra se centra en la práctica de la pintura, pronto se decanta por disciplinas de tan diversa índole como la instalación, la fotografía digital o la serigrafía. Interesado por los procesos de producción, la conservación de la memoria y las conexiones que existen entre la ciencia, la filosofía y el arte, Mora se propone cuestionar la esencia del arte con el fin de descubrir las singularidades que, desde un prisma principalmente antropológico, evidencian la huella del hombre sobre aquello que lo rodea.

Su primera exposición individual tuvo lugar en la Galería María Genis de Sevilla en 1986 y a partir de entonces ha realizado muestras individuales en la Fundación "la Caixa" (Barcelona, 1998) y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2001), entre otras. Su obra se ha expuesto en colectivas en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (1987, 1989 y 1995); el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1991); el Centre d'Arts Santa Mònica (Barcelona, 1994); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1994); el Museum Küppersmühle (Duisburgo, Alemania, 2002), y el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2008). Mora ha participado, además, en las bienales de São Paulo (1998), Venecia (2001) y Basilea (1991, 1993, 1999 y 2001).

BIBL.: Pedro Mora, Javier Rodríguez Barberan y Lorna Scott Fox, *Instrumentos para los self-acting.* Sevilla: CAAC, 2002; Juan R. Rodríguez (coord.), *Pedro Mora: incidentes y fragmentos.* Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2005.

F. M.

PEDRO MORALES ELIPE
(Membrilla, Ciudad Real, 1966)

Licenciado y doctor en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, Pedro Morales Elipe ha compaginado su actividad como artista con la investigación y docencia universitaria desde 2003.

La pintura de Morales Elipe ha sido definida como la consecuencia de una investigación exhaustiva llevada a cabo en las últimas décadas: imágenes estructuradas a partir del conocimiento estricto de las técnicas de la tradición pictórica desde las que construye espacios ilusorios y de cierta indeterminación, generando un efecto de paradójica familiaridad en el espectador que las contempla.

Su obra plantea un estudio riguroso de las funciones y posibilidades del lenguaje específico de la pintura, entendida como «una actividad que representa o fija un momento sin duda invisible, convulsionando el delgado cerco de las apariencias». La pintura como acción que va más allá del propio hecho de lo visible, interesándose por lo oculto y por la problemática relación entre pintura y superficie; entre pintura y piel. Envolturas con las que «dotar de cuerpo a ese fantasma», citando al propio Morales Elipe.

Con una trayectoria extensa que incluye exposiciones individuales en galerías de Madrid, Barcelona, Granada o Málaga y una presencia continuada en Arco, Pedro Morales Elipe también ha participado en numerosas muestras colectivas en el Centro José Guerrero (Granada, 2016); el Ateneo de Madrid (2013); el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2012); la Sala Alcalá 31 (Madrid, 2004); el Museo de Arte Contemporáneo de Panamá (2000); la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 1999); y en sedes del Instituto Cervantes en Roma (2000), París, Mánchester, Toulouse o Burdeos (1999).

También ha comisariado proyectos específicos en el Centro José Guerrero (Granada, 2016); la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (2009-2011) y la Residencia de Estudiantes (Madrid, 1990).

BIBL.: Pedro Morales Elipe, *Apolo y Marsias*. Madrid: Galería Egam, 2010; Pedro Morales Elipe, *La piel*. Almagro: Galería Fúcares, 2011; Pedro Morales Elipe, *Tras la lluvia*. Madrid: Galería Egam, 2012.

B. H.

RUTH MORÁN
(Badajoz, 1976)

La formación de Ruth Morán incluye su paso por la facultad de Bellas Artes de Sevilla y la asistencia a distintos talleres impartidos por el pintor Juan Fernández Lacomba. Morán ha realizado diferentes estancias en ciudades europea tras la concesión de importantes becas como las del Colegio de España en París (2010) y la Academia de España en Roma (2011).

El empleo del dibujo —elaborado con tintas y acuarelas o perforando las superficies de sus soportes— caracteriza la producción de la artista en toda su andadura. La misma austeridad y neutralidad de los materiales empleados en la fabricación de sus piezas se detecta en la elección de sus temas: desarrollos complejos de formas simples que surgen mediante la acumulación de líneas y trazos que se superponen como «filamentos» de luz.

Este trabajo ha sido enmarcado muy acertadamente por el crítico Mariano Navarro en una genealogía que incluye, entre otros artistas, los nombres de Gego (Gertrud Goldschmidt) —con la que Morán comparte el uso de la retícula y el manejo de un vocabulario de formas geométricas casi inaprensible— y Juan Navarro Baldeweg —cuyos «garabatos» son confrontados con la grafía abstracta de la autora—. En este linaje también podríamos aventurarnos y otorgar un lugar a Vija Celmins, responsable de dibujos de cielos estrellados y telas de araña realizadas con una factura tan meticulosa como la ensayada en la producción de Morán.

Ruth Morán realizó su primera exposición individual en el año 1998, y desde entonces no ha dejado de mostrar su trabajo en la Galería Ángeles Baños (Badajoz, 2016); la Galeria Sicart (Vilafranca del Penedès, Barcelona, 2015); el Museo Extremeño de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2014); el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2012); y la Galería Paz y Comedias (València, 2011).

BIBL.: Juan F. Lacomba, José Luis Molina González y Francisco Carpio, *Ruth Moran. Tejido horizonte*. Mérida: Regional de Extremadura, 2006; Francisco L. González-Camaño, Fernando Castro Flórez y Javier Rubio Nomblot, *Del viento y la trama. Ruth Morán.* Badajoz: Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Extremadura, Galería Ángeles Baños, 2009.

B. H.

JUAN LUIS MORAZA
(Vitoria-Gasteiz, 1960)

Se licenció en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, donde obtuvo su doctorado en 1994. Junto con Marisa Fernández creó el colectivo CVA (1979-1985), desde el que, durante su intensa producción escultórica, cuestionó los límites del arte a través de la reinterpretación de los signos que denotan la obra, como los marcos o las peanas. Además de escultor, Moraza es docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Previamente dio clases en la Universidad del País Vasco, la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, a École d'Art de Marsella, la Universidad de Tirana y en el Instituto de Estética y Teoría de las Artes de Madrid.

El discurso conceptual de la obra de Moraza gira en torno a la idea de la crisis representacional, tanto del objeto artístico como de los idearios sociales, políticos o individuales. En su exposición «república», en el Museo Reina Sofía (2014), Moraza declaraba que «una obra de arte no quiere decir nada. Más bien hace decir, pensar, sentir»; esta proclama organiza el grueso de su producción artística, donde aparecen claras alusiones a Meret Oppenheim, Joseph Beuys o Marcel Broodthaers. El artista alavés se vale, de este modo, de objetos aparentemente comunes para modificarlos, alterarlos o reproducirlos en materiales discordantes, con la intención de replantearlos al ojo del observador y reorganizarlos en un lugar —el espacio museístico, con toda la carga simbólica que ello supone—, el que cohabitan la complejidad y la necesaria implicación de la audiencia. Esta comunión es la que Juan Luis Moraza define como «implejidades». Moraza juega así a provocar tanto al ojo como a la mente a través de recursos sencillos pero efectivos y, también, efectistas.

Juan Luis Moraza ha participado en la representación española de la Expo'92 de Sevilla, la Bienal de São Paulo (1994) y la Bienal de Venecia (2001). Ha recibido la Beca Banesto (1990), la Beca del Ministerio de Asuntos Exteriores (1991) y ha sido Premio Gure Artea (2004). Entre sus exposiciones individuales destacan «Implejidades», en el Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz, 2009); «Anesteticas. Algologos», en el Centro Andaluz de Arte Moderno (Sevilla, 1998), y la mencionada «república», en el Museo Reina Sofía. Moraza es también ensayista y coordinador de la revista *Acción Paralela.*

BIBL.: Juan Luis Moraza, *Seis sexos de la diferencia: estructura y límites, realidad y demonismos.* Donostia/San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa y Departamento de Cultura, Educación y Turismo, 1990; Juan Luis Moraza, Juan Antonio Ramírez y Estrella de Diego, *Juan Luis Moraza: anestesica (algologos).* Sevilla: Consejería de Cultura, 1998; Juan Luis Moraza, *Ornamento y ley: procesos de contemporarización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2007; Juan Luis Moraza, *Tránsitos: (esculturas, objetos, instalaciones)*. Donostia/San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2008.

I. T.

FELICIDAD MORENO
(Lagartera, Toledo, 1959)

Pintora formada artísticamente en Madrid, su trabajo se centra en la abstracción basada en el color y la materia, entre la geometría y el gesto. Pertenece a la generación de pintores nacidos en torno a 1960 que comenzaron a mostrar su producción a mediados de los años ochenta, momento en el tenía lugar una revisión de la abstracción expresionista en la que ella se inserta. Con un acento intensamente lírico, en un lenguaje pictórico de formas de resonancia íntima, femeninas y «de género», han convivido el

gesto cromático, los motivos vegetales, las formas de apariencia orgánica y las estrictamente geométricas, en muchos casos de carácter lineal, desarrollados en nudos o rizomas, circulares o en espiral, entendidas como unidades repetitivas. La geometría hallará su plenitud en los estallidos lumínicos que destilaban los círculos y las espirales de sus obras de finales de los ochenta; una geometría que irá incrementando su protagonismo, como en su serie *hipnÓptico* presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, en 2006, en la que transforma su propia producción pictórica en simulacro al utilizar la imagen digital y el soporte de lona, lo cual traduce a formas licuadas y en espiral, de carácter cinético.

Desde que obtuvo uno de los premios de la II Muestra de Arte Joven del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1986, su obra ha sido mostrada en importantes individuales como las celebradas en la Sala Amós Salvador (Logroño, La Rioja, 2004); el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2006); el Centro de Arte Contemporáneo Caja de Burgos (2006); o el Museo de Bellas Artes de Santander (2007). También se ha mostrado en colectivas como en la Colleció d'art Contemporani CaixaForum (Barcelona, 2002); «Los Cinéticos», en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2007); o en el Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear (Cáceres, 2011-2013). Entre los premios que ha obtenido destacan el Premio Altadis de Artes Plásticas (Madrid, 2001) y el Premio Nacional de Arte Gráfico de Calcografía Nacional (2006).

BIBL.: Guillermo Solana, *Felicidad Moreno*. Logroño: Cultural Rioja, 2004; Aurora García, *Felicidad Moreno. Espacio dinámico*. Burgos: CAB Burgos, 2006; Antonio García Berrio, *Felicidad Moreno. Guilleniana. Perfección del círculo*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2007.

R. D.

LUIS MOSCARDÓ
(Benigánim, València/Valencia, 1950)

Pintor valenciano que ha explorado el óleo y el *collage* y que parte de la abstracción, así como de una gran precisión cromática y del influjo del arte y la filosofía oriental, para acercarse de modo muy personal a temas tan amplios como la naturaleza y el paisaje. Su obra, de gran carga poética y propicia a apelar a la emoción, establece un diálogo con el espectador no solo a través de la familiaridad de los materiales que utiliza en su etapa más reciente (papel, látex, luces y sombras), sino también por dejar al descubierto esa posibilidad que a menudo tenemos de comunicarnos adecuadamente con nuestros seres más cercanos.

Su primera exposición individual tuvo lugar en la Galería El Mono Verde (València, 1982). A esta le han seguido muchas otras en galerías comerciales y en instituciones como el Museet for Samtidskunst (Roskilde, Dinamarca, 1993), la Sala Juana Francés (Alicante/Alacant, 1997) o el Museo Provincial de Lugo (2010). Colectivamente ha participado en muestras en la Academia de San Carlos (Ciudad de México, 1998) y el Instituto Cultural Cabañas (Guadalajara, México, 1998); el Institute of Arts & Design de Milwaukee (Wisconsin, Estados Unidos, 2003); el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2008); el Museo de la Valltorta (Castelló de la Plana, 2013); o en el Espai Llum del Círculo de Bellas Artes de València con la exposición «Esta noche no dormirás» (2016). Su obra forma parte de colecciones y fondos museísticos como la Fundación Caixa Sabadell (Sabadell, Barcelona), el Museo Provincial de Lugo, el Institut Valencià d'Art Modern (València), el Museo del Constructivismo (Marbella, Málaga) y el Museet for Samtidskunst (Roskilde, Dinamarca).

BIBL.: Rosa Ulpiano, *Luis Moscardó.* Madrid: Galería Trama, 2004; Xoan Ramiro Cuba Rodríguez *et al.*, *Un ceo de farrapos: Luis Moscardó.* Lugo: Diputación de Lugo, Área de Cultura e Deporte, 2010; Merche Medina, «A través de la sombra impera la belleza», *Makma Revista de artes visuales y cultura contemporánea* (2016).

F. M.

MANU MUNIATEGIANDIKOETXEA
(Bergara, Gipuzkoa, 1966)

Pertenece a una generación de artistas vascos formados en la Facultad de Leioa y en los talleres impartidos en Arteleku en Donostia/San Sebastián por artistas como Joan Hernández Pijoan, Pepe Espaliú y Ángel Badós junto a Txomin Badiola, entre otros.

Las intersecciones y cruces entre la pintura, la escultura, el dibujo, el diseño y la arquitectura definen la producción de este artista. Su práctica artística propone una relectura de la noción de *proyecto* heredado del vocabulario moderno a través de la cita y la desconstrucción de motivos y referentes históricos, así como de la observación de las brechas y las fisuras que han permitido su evolución. Son notables sus argumentos de discontinuidad y ruptura de las formas y de los límites disciplinares en pos de una actividad que cuestiona las lecturas continuistas del arte y de la cultura desde presupuestos historicistas. El trabajo de Muniategiandikoetxea problematiza asimismo el papel heroico del artista apelando a una subjetividad que reformula la noción de autoría a través del *ejercicio* y la praxis.

Con un amplio recorrido expositivo que incluye prestigiosos galardones como el Premio Gure Artea (2000), la Beca Endesa (2001) o el Premio Altadis (2005), la obra de Muniategiandikoetxea ha sido expuesta desde el año 2001 en la Galería Espacio Mínimo en Madrid. Entre sus exposiciones individuales destacan: «Rod n.º 9», en la Fundación Museo Jorge Oteiza (Alzuza, Navarra, 2011); «Night Flight», en La Conservera del Centro de Arte Contemporáneo (Murcia, 2009); «Behar gorria. Primavera azul», en Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia/San Sebastián, 2008); «Baga biga higa», en el Centro de Arte Caja de Burgos (2007); y «Ni ez naiz hemengoa», en la Sala Rekalde (Bilbao, 2004).

BIBL.: Chus Martínez, Bernardo Atxaga y Gabrile Villota Toyos, *Nieznaizhemengoa.* Bilbao: Sala Rekalde Erakustaretoa, 2004; Javier Díaz-Guardiola, Harkaitz Cano, Peio Agirre, *Manu Muniategiandikoetxea: behar gorria = primavera azul*. Donostia/San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura y Euskera, 2008; VV. AA., *Muniategiandikoetxea Rod n.º 9.* Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011.

B. H.

VIK MUNIZ
(São Paulo, Brasil, 1961)

Iniciado profesionalmente como publicista en su país natal, Vik Muniz arrancó su proyecto artístico en la década de 1980 en Nueva York, donde vive desde entonces.

Su producción se basa en la apropiación de estrategias de la fotografía posmoderna, si bien él prefiere conectarlo con la larga tradición de la copia en la historia del arte. Para ello, se sirve de

obras de arte muy famosas para el gran público, mediáticas y de fuerte presencia mítica. En este sentido, no elige una pieza concreta por su importancia artística, sino por su peso en el imaginario colectivo. Pone el acento de su intervención imitativa sobre la imagen original en técnicas y materiales como chocolate, azúcar, polvo, diamantes, mermelada, basura, juguetes, espaguetis, piezas de puzles, trocitos de papel cuché de las revistas de moda, etcétera. Después fotografía y reproduce a mayor tamaño este laborioso trabajo. De manera que no solo las imágenes son reconocibles, sino que los materiales son también familiares para el público que, en un particular *trompe l'oeil* contemporáneo, debe diferenciar entre la imagen original y lo que se aporta en la nueva.

Vik Muniz ha realizado exposiciones individuales en el Museum of Contemporary Photography (Chicago, Estados Unidos, 1999); el Museum of Modern Art (Nueva York, 1999); la Universidad de Salamanca (2000); y el Centre National de la Photographie (París, 1999). Entre las colectivas destacan la del Whitney Museum (Nueva York, 2000); el Museu de Arte Moderna (Salvador, Brasil, 2000); el Museo d'Arte Contemporanea di Roma (2003), el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2004); la Fundación Telefónica (Madrid, 2005); el Baltic Centre for Contemporary Art (Gateshead, Reino Unido, 2007 y 2017); el MoMA PS1 (Nueva York, 2007); el Musée d'art contemporain de Montréal (Canadá, 2007); el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2012); y el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (México (2017). Representó a Brasil en la Bienal de Venecia de 2001.

BIBL.: VV. AA., *Vik Muniz: Seeing is Believing*. Santa Fe: Arena Editions, 1998; VV. AA., *Clayton Days: Picture Stories by Vik Muniz*. Pittsburgh: Frick Art & Historical Center, 2000; VV. AA., *Model Pictures: The Menil Collection*. Houston: Menil Foundation, 2002; Dan Cameron y Miguel Ángel Fernández-Cid, *Vik Muniz*. Santiago de Compostela: CGAC, 2003; Lesley Martin, *Reflex: a Vik Muniz primer.* Nueva York: Aperture Foundation, 2005; Joan Fontcuberta y Vik Muniz, *Vik Muniz habla con Joan Fontcuberta*. Madrid: Fundación Telefónica, La Fábrica, 2007; Pedro Corrêa do Lago, *Vik Muniz. Obra completa, 1987-2009: catálogo raisonné*. São Paulo: Capivara, 2009; VV. AA., *Vik Muniz: más acá de la imagen*. Bogotá: Museo de Arte Banco de la República, 2013; VV. AA., *Class Dismissed Art, Creativity and Education. Vik Muniz*, Londres: Ivorypress, 2015.

I. T.

NICO MUNUERA
(Lorca, Murcia, 1974)

La contraposición entre la factura artesanal —materiales y técnicas tradicionales— y la ejecución industrial —la serialidad y la reproductibilidad de la imagen— constituyen elementos claves de las pinturas de Nico Munuera. Sus obras requieren de una mirada sosegada, sin prisas, que se detiene en los detalles, aunque esto no signifique que estos se reproduzcan como tales en sus imágenes. Se trata de geografías y paisajes construidos mediante superposiciones de campos de color que interrogan a quienes los contemplan en una experiencia que no garantiza certezas.

En sus últimas presentaciones Munuera ha *abandonado* las grandes superficies blancas de pintura, rasgada con brochazos de color, que caracterizaban series como las expuestas en «My Ross Island» (2011), por el empleo de una gama cromática más amplia en la que «nos traslada a ese enclave físico e interior recurrente que habita el artista», tal y como se define el giro operado en la muestra «Isla de Boneless» (2016). De la primera isla —Ross—, localizada en la Antártida y cuyas fotografía de hace más de un siglo sirven al autor como imágenes para empezar su investigación pictórica, a este segundo islote, construido a partir de fragmentos de una observación más íntima, el recorrido trazado por Munuera es una exploración exhaustiva de las posibilidades de la disciplina.

Nico Munuera ha expuesto regularmente en las galerías madrileñas Max Estrella y la Caja Negra y en Rafael Ortiz (Sevilla). Entre las becas y premios que le han sido concedidos se encuentra la Beca de Creación Artística CAM en Berlín (2011) y la Beca de Artes Plásticas del Colegio de España en París (2003). Su trabajo ha formado parte de muestras colectivas en la Fondazione Giorgio Cini (Venecia, Italia, 2015); el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2015); y el Instituto Cervantes de Múnich (2014).

BIBL.: Álvaro de los Ángeles y Juan Manuel Bonet, *Nico Munuera. To Paint or Not to Paint.* Murcia: Museo de Bellas Artes de Murcia, 2009; David Barro, *Nico Munuera-Frame Time*. Murcia: Sala Verónicas. Departamento de Artes Visuales, 2014; Juan Francisco Rueda, *Nico Munuera*. Santander: Nocapaper Books&More, 2014.

B. H.

BLANCA MUÑOZ
(Madrid, 1963)

Se licenció en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid en 1988. En 1989 obtuvo la Beca de la Calcografía Nacional y en 1990 la Beca de la Academia, ambas para estudiar en Roma. Su obra tiene como impulso principal la necesidad de construir una imagen del espacio físico: del espacio en que habitamos, en relación con el universo en su conjunto, y de la resonancia que ambos producen en nosotros, en nuestro interior. Interesada desde muy pronto en el grabado, su trabajo experimentó un punto de inflexión en México entre 1992 y 1993 donde estuvo becada. El cambio de latitud y la percepción de la incidencia solar le hicieron ser consciente del papel de la orientación del sol en determinadas posiciones de un objeto en el espacio.

Gracias a esos planteamientos se abrió desde el plano hacia el volumen, desde la obra gráfica hacia la escultura, y empezó a trabajar obras tridimensionales con planchas de grabado. Poco a poco su obra fue estableciendo un diálogo con la ciencia, modulando un juego de aproximaciones y contrastes entre las representaciones científicas del universo y las imágenes plásticas. Su interés por las teorías cosmológicas actuales tuvo un importante impulso durante el mes que fue invitada en el Instituto de Astrofísica de Canarias, en el verano de 1997. Ese interés la llevó a vincularse con la Agrupación Astronómica de Madrid. En los años siguientes, durante su estancia en Londres, combinó el estudio de ciencia y naturaleza.

Su trabajo de obra gráfica ha recibido todo tipo de reconocimiento, entre los que sobresale la concesión del Premio Nacional de Grabado en 1999. Entre sus exposiciones institucionales más importantes destacan «El universo transparente», en el Espacio Uno del Museo Reina Sofía (Madrid, 2004) y «Circunnavegación 1990-2013», en la Sala Alcalá 31 (Madrid, 2013). Muñoz también ha explorado la joyería, un trabajo que mostró en la Joyería Grassy (Madrid, 2010) y que desarrolla en la Joyería de Artistas Louisa Guinness de Londres, donde colabora recientemente.

BIBL.: Guillermo Solana, *El universo transparente*. Madrid: MNCARS, 2004; Javier Díaz Guardiola, Javier Molins y Blanca Muñoz, *Cueva de Estrellas*. València: Sala La Gallera, 2010; Patricia Reznak y Blanca Muñoz, «Paseo», *Circunnavegación 1990-2013*. Madrid: Sala Alcalá 31, 2013; Francisco Calvo Serraller, *Vaivén*. Madrid: Galería Marlborough, 2016.

B. E.

LUCIO MUÑOZ
(Madrid, 1929-1998)

Se formó como pintor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1949-1954) bajo la tutela de Eduardo Chicharro, fundador y teórico del postismo, un movimiento marginal de vanguardia surgido en España en 1945 caracterizado por sintetizar todas las vanguardias literarias precedentes en pos de la supremacía de la imaginación, el uso de materiales sensoriales, el deseo de destruir prejuicios, etcétera. En 1956 obtuvo una beca del Gobierno francés que le permitió viajar a París, donde entró en contacto con el *art autre* y la obra de artistas como Jean Dubuffet, Antoni Tàpies o Jean Fautrier.

Aunque en la primera etapa de su trayectoria emplea el papel como soporte y el *collage* como técnica, hacia 1957 adopta la madera como *leitmotiv* en sus creaciones futuras. En una segunda etapa recupera el papel con todo tipo de pruebas en forma de bocetos y estudios de características cada vez más orgánicas. A partir de 1984 inicia una tercera etapa caracterizada por la experimentación con papel mojado, la fabricación de su propio papel y los diálogos que establece entre estos y la madera o el plástico. Se trata de una etapa en la que la luz será un aspecto fundamental para la configuración de sus trabajos.

Su primera exposición individual se celebró en la Galería Dintel (Santander, 1955). A partir de entonces participó en numerosas exposiciones en salas, instituciones y ciudades de todo el mundo como El Ateneo (Madrid, 1958); el Stedelijk Museum (Ámsterdam, 1959); la Bienal de Venecia (1960 y 1976); el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1965); la Galerie Buchholz (Múnich, 1967); la Casa de las Américas (La Habana, 1967); la Documenta 5 (Kassel, Alemania, 1972); el Museo Extremeño de Arte Contemporáneo (Cáceres, 1981); el Musée d'art moderne de la ville de Paris (París, 1987); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1988); el Palau de la Virreina (Barcelona, 1989); la Fundação Serralves (Oporto, Portugal, 1991); la Tate Gallery Liverpool (Reino Unido, 1992); o el Museo Guggenheim Bilbao (1998). En 1999 tuvo lugar la exposición «Lucio Muñoz, 1950-1998» con itinerancia por las salas de la Fundación FOCUS (Sevilla), la Fundación Santander Central Hispano (Madrid) y el Museo San Telmo (Donostia/San Sebastián); en 2011 el Museo Reina Sofía le dedicó la exposición «Obra sobre papel». Para el edificio de la UE en Bruselas (1995) y el hemiciclo de la Asamblea de Madrid en Vallecas (1997-1998), Muñoz realizó sendos murales, el último de los cuales terminó poco antes de su fallecimiento. Muñoz recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1983 y la Medalla de Oro al Mérito a las Bellas Artes en 1993.

BIBL.: Juan Manuel Bonet y Miguel Logroño, *Lucio Muñoz. Obra gráfica*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1989; María José Salazar, *Lucio Muñoz: obra sobre papel*. Madrid: MNCARS, 2001; Rodrigo Muñoz, *Lucio Muñoz en Silos*. Madrid: TF Editores, 2006; Rodrigo Muñoz (coord.), *Lucio Muñoz (1929-1998): identidad plástica de una generación*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo, 2007.

F. M.

ANTONIO MURADO
(Lugo, 1964)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca (1988), desde la obtención de la Beca Unión Fenosa en 1995, reside y trabaja en Nueva York. Su inquietante obra parte de la naturaleza para centrarse en la representación de una nueva realidad ubicada entre la figuración y la abstracción, de manera que sitúa su producción entre la tradición abstracta de la modernidad y la que toma conciencia de la existencia de un mundo paralelo.

Su primera exposición individual tuvo lugar en la Galería Sargadelos de Lugo en 1987. En 2002 su obra fue motivo de una gran exposición individual en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela titulada «Un millón de acres», en la que se reunían obras de gran formato realizadas desde mediados de los noventa. En 2016 la sala de exposiciones del Teatro Afundación de Vigo inauguró «Antonio Murado. Intimidade abstraída».

BIBL.: Alberto Ruiz de Samaniego y Miguel Copón, *Antonio Murado.* Madrid: Fundación Jorge Castillo, 1996; Marcos Ricardo Barnatán, *Antonio Murado. Mirar al cielo, mirar al suelo. Horizontes y retratos.* Madrid: Metta Galería, 2004.

F. M.

LOURDES MURILLO
(Badajoz, 1964)

Estudió Bellas Artes en la Universidad de Sevilla y finalizó su licenciatura en la especialidad de Pintura en el año 1988, disciplina que ha continuado explorando y desarrollando a lo largo de su carrera.

Aunque parte del trabajo de Lourdes Murillo tiene componentes instalativos —ha realizado señaladas intervenciones, entre las que destacan la de la iglesia del convento de San Benito en Alcántara (2005) o la del Aljibe árabe de los Altamirano en Trujillo (2016)—, su base expresiva es siempre la pintura. La propia artista se define como pintora: los elementos gráficos, los trazos, las palabras que acaban siendo dibujo, las manchas, los planos, la luz y las sombras nos retrotraen a un lenguaje que tradicionalmente ha tenido como soporte el lienzo. Las abstracciones como lenguaje plástico en la obra de Lourdes Murillo no son en absoluto una metodología gratuita, sino ejercicios semióticos que exploran el gesto como indicio, un signo cargado de significado que las palabras no pueden contener, puesto que las desborda.

Murillo busca con su obra la redefinición del espacio, prestarle una voz, actualizar los significados, volver a dar vida y establecer diálogos; de esta manera crea lugares activos, que requieren la intervención del espectador para activar estas nuevas identidades que la artista otorga a la arquitectura.

Entre las exposiciones realizadas por Murillo destacan las realizadas en la Galería Alphacentauri (Parma, Italia, 2000); la iglesia de Los Peruleros (Siruela, Badajoz, 2002); el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2003); la Galería Alfredo Viñas (Málaga, 2003 y 2005); el Museo Barjola (Gijón, 2007); el Museo de Cáceres (2009); la Galería Weber-Lutgen (Sevilla, 2014 y 2016); o el Aljibe de los Altamirano (Trujillo, Cáceres, 2016). Entre otros reconocimientos, Murillo ha recibido la Beca de la Fundació Pilar i Joan Miró para el taller de grabado de Mitsuo Miura (Palma, 1997) y la Beca de la Casa Velázquez (Madrid, 2001).

BIBL.: Javier Cano Ramos, «Estrategia para el final de un siglo», *El Urogallo* (Madrid), (XII-1992); Estrella de Diego, *Ceremonias de la correspondencia. Lourdes Murillo.* Badajoz: Consejería de Cultura y Patrimonio, Junta de Extremadura, 1999; Miguel Cereceda, *La forma pura de la sensibilidad. Lourdes Murillo. O tempo e os seus lugares.* Lisboa: Galeria Infante, 2002; Santiago B. Olmo García, *La memoria también es un almacén de pintura. Lourdes Murillo. Silos de la Memoria*. Badajoz: MEIAC, 2003; Isabel Tejeda, «Campanas sin badajo», en *Los de la Tarde*. Badajoz: COADE, 2006; Enrique Castaño Alés, *Redefinición y redimensión del* espacio. Málaga: Galería Alfredo Viñas, 2007.

I. T.

ANDRÉS NAGEL
(Donostia/San Sebastián, 1947)

Aunque se formó en el campo de la arquitectura, pronto se decantó por una línea de trabajo pluridisciplinar en la que se entremezclan las facetas de escultor, grabador, pintor y fotógrafo. En 1972 trabajó por primera vez el grabado en el Grupo 15 de Madrid y conoció a Eduardo Chillida, persona clave en su trayectoria. En esa época su trabajo entronca con el de otros artistas vascos en el campo de la figuración, como alternativa a las experiencias informalistas y abstractas, en sintonía con la nueva figuración que reivindicaba la imagen frente al formalismo anterior. En su producción se entremezclan muchas influencias que van del surrealismo al pop art pasando por el neoexpresionismo, con las que sintoniza tras sus múltiples viajes a Italia, Suiza y Alemania. Finalmente, se decantó por un arte figurativo, clave en la renovación estilística del arte vasco de los años sesenta. Andrés Nagel se caracteriza por la experimentación con técnicas muy diversas, lenguajes estéticos y materiales distintos. No es raro ver cómo trabaja con el plomo, la luz fluorescente, el poliéster y la fibra de vidrio al tiempo que realiza una tendente transgresión de formatos, uniendo escultura y pintura.

En 1976 participó en la exposición «New Spanish Painting», en la Hasting Gallery de Nueva York, iniciando una presencia en Estados Unidos que aumentará tiempo después. En 1985 expuso en una muestra colectiva procedente del Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid) en la Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa). En 1988 el Museo de Bellas Artes de Bilbao programó una exposición antológica de su obra gráfica, que se repitió en dicho museo en 1995. En 1991 realizó una muestra itinerante por México que incluía el Museo Rufino Tamayo (Ciudad de México). En 2003 finalizó una escultura en bronce de ocho metros de alto en Amorebieta (Bizkaia), y en 2006 la Sala Kubo del Kursaal (Donostia/San Sebastián) le dedicó una exposición de obra reciente. Tras esta muestra, Andrés Nagel anunció la decisión de retirarse.

BIBL.: Francisco Calvo Serraller y Miguel Zugaza Miranda, *Andrés Nagel 1974-1995*. Bilbao: Fundación Bilbao-Bizkaia Kutxa, 1995; Maria Lluïsa Borràs, *Andrés Nagel, una década*. Madrid: Turner, 2003; María José Aranzasti García, Carlos Etxepare Zugasti y Aurora García, *Andrés Nagel. Obra reciente 2000-2005*. Donostia/San Sebastián: Fundación Kutxa Ediciones, 2006.

B. E.

BRUCE NAUMAN
(Fort Wayne, Estados Unidos, 1941)

Comenzó a estudiar Matemáticas y Física, pero pronto abandonó esos estudios para centrarse, ya en la Universidad de California, en Arte y Filosofía, con una fuerte influencia del escritor irlandés Samuel Beckett y el filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein. Durante la segunda mitad de los años sesenta, cuando muchos artistas se cuestionaban el significado del arte reflexionando sobre los modos de hacer, de consumirlo y los límites modernos entre disciplinas, Nauman se preguntó qué hacía que un objeto fuera artístico y se diferenciara de otros. Llegó a la conclusión de que el arte es lo que el artista hace en su estudio, lo que lo convertía más en una actividad y en un proceso que en un producto.

Fue uno de los pioneros de las vídeo *performances*, que realizaba con cámara fija en su estudio, investigando las relaciones y límites entre su cuerpo, el espacio y el tiempo sin perder de vista la finalidad de la grabación: el visionado posterior por parte del espectador. Este cobró mayor protagonismo a principios de los años setenta cuando desplazó el lugar de investigación de su estudio a entornos que construía específicamente; además, pasó de su cuerpo al del espectador, a quien convirtió en usuario. Diseñó túneles o corredores que, partiendo de lecturas gestálticas, pretendían desestabilizar al espectador para hacerle consciente de sí mismo y controlar situaciones problemáticas. En los años ochenta transfirió su papel de *performer* a la figura del mimo, del payaso o de otro actor, manteniendo su interés por la generación de espacios, el vídeo y la escultura, para la cual introdujo un nuevo elemento base: el neón.

Bruce Nauman ha tenido exposiciones retrospectivas en Los Angeles County Museum (Los Ángeles, Estados Unidos, 1972); el Whitney Museum of American Art (Nueva York, 1973); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1993); el Walker Art Center (Mineápolis, Estados Unidos, 1994); el Museum of Contemporary Art (Los Ángeles, Estados Unidos, 1994); el Hirshhorn Museum, Sculpture Garden (Washington D. C., 1994); el Museum of Modern Art (Nueva York, 1995); el Dia Center for the Arts (Beacon, Nueva York, 2002); el Museum für Gegenwartskunst de Basel (Basilea, Suiza, 2002); la Tate Modern Turbine Hall (Londres, 2005); la Hamburger Bahnhof (Berlín, 2010); la Art Gallery (Ontario, Estados Unidos, 2014); o la Fondation Cartier pour l'art contemporain (París, 2015). Su trabajo ha participado en numerosas bienales, entre ellas las del Whitney Museum (1977, 1985, 1987, 1991, 1997) y la de Venecia (1978, 1980, 1999, 2005, 2007, 2009). En 2014 recibió el Premio Frederick Kiesler.

BIBL.: VV. AA., *Bruce Nauman*. Madrid: MNCARS, 1993; Robert Storr, *Bruce Nauman: Neons, Sculptures, Drawings*. Nueva York: Van de Weghe Fine Art, 2002; Christine Hoffmann, «Think Thank», en *Bruce Nauman. Theaters of Experience*. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003; Philip Larratt-Smith (ed.), *Bruce Nauman: mindfuck*. Londres: Hauser & Wirth, 2013.

I. T.

MIQUEL NAVARRO
(Mislata, València/Valencia, 1945)

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de València, ciudad en la que inició su carrera artística fundamentalmente con dibujo y pintura, aunque, con el tiempo, la escultura ganó terreno a estas dos disciplinas.

En los años sesenta, Navarro exploró las estructuras de construcción, así como la figura humana, usando el dibujo como herramienta principal. El cuerpo ha permanecido como objeto de estudio en toda su producción artística: como protagonista e iconografía evidente en los dibujos y pinturas de sus inicios o como sujeto omitido en las instalaciones escultóricas, donde la ciudad actúa a modo de cuerpo o se declara como un indicio de los habitantes que viven en ella. Se trata de una urbe que encuentra paralelismos en su ciudad de residencia, con el choque de paisajes que genera el límite entre la huerta valenciana y València. En estos espacios, creados a partir de módulos y cargados de gran contenido simbólico, operan y coexisten fuerzas como el orden, el caos, el tiempo, el movimiento, etcétera.

Miquel Navarro es Premio Nacional de Artes Plásticas (1986) y Premio Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte Arco'95 (1995), entre otros galardones. Desde el año 2009 es académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Entre las exposiciones que cuenta su prolijo currículum destacan las de la Galería Tassili (Oviedo, 1972); el Colegio de

Arquitectos de València (1974); la Galería Juana de Aizpuru (Sevilla, 1977, 1989 y 1995); la Fundació Joan Miró (Barcelona, 1983); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1989); el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1990); la Galerie Moussion (París, 1992); la Orchard Gallery (Derry, Reino Unido, 1996); el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1997); el Palazzo Medici Riccardi (Florencia, Italia, 1999); la Galería Marlborough (Madrid, 2000); la Kinderkunsthal Villa Zebra (Róterdam, Países Bajos, 2003); el Museo Guggenheim de Bilbao (2004, 2008); la Eglise Saint André-Maison de l'Urbanite (Lieja, Bélgica, 2007); o el Museo de la Ciudad de México (2008).

BIBL.: Fernando Vijande (ed.), *New Images from Spain*. Nueva York y Madrid: Hastings Gallery y Galería Vandrés, 1980; Miguel Navarro, *Las ciudades*. Madrid: Celeste Ediciones y Ediciones de la Torre de Babel, 1992; Kosme M. de Barañano, *Miquel Navarro*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1999; Juan García Rosell, *Miquel Navarro: el artista en su taller*. Madrid: TF Editores, 2003; Consuelo Císcar Casabán, Francisco Calvo Serraller, Rafael Sierra y Tomàs Llorens, *Miquel Navarro en la colección del IVAM*. València: IVAM, 2005.

I. T.

JUAN NAVARRO BALDEWEG
(Santander, 1939)

Una de las figuras más notables del arte y la arquitectura en España. En los años setenta comenzó su recorrido en el campo de las artes plásticas con exposiciones en las galerías Fernando Fe, Edurne y Buadés. Formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1959-1960) y en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura en Madrid (1969), Navarro Baldeweg completó su educación en el Center for Advanced Visual Studies, en el Massachusetts Institute of Technology (Massachusetts, Estados Unidos, 1974) gracias a la Beca de la Fundación Juan March. En el año 1977 ocupa la Cátedra de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

Vinculado a las prácticas conceptuales que giran en torno a proyectos como el del Centro de Cálculo en Madrid y a citas tan legendarias como los Encuentros de Pamplona en 1972, la obra de Navarro Baldeweg se desplaza en los años ochenta hacia una investigación de los lenguajes pictóricos que sigue vigente en sus últimas obras. «Siempre he hecho pintura y primero soy pintor [...] Pintar es una auténtica necesidad, producir obras en todos los terrenos físicos de manipulación», afirmaba en una entrevista en la que además hacía referencia a su emblemática instalación *Luz y metales*, expuesta en la Galería Vinçon en Barcelona en el año 1976. Unas palabras que sirven para constatar la capacidad y el potencial atribuidos por el autor a la pintura como herramienta para aprehender el mundo.

Entre los numerosos premios y galardones recibidos se encuentran el Premio Nacional de Arquitectura (2014); el Premio Nacional de Arquitectura Italiana IN/ARCH e ANCE por la Biblioteca Hertziana en Roma (2014); el Premio a la trayectoria profesional VIII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (2012); la Medalla de Oro del Consejo Superior de los Arquitectos de España (2008); la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (2007); y el Premio Nacional de Artes Plásticas (1990). Asimismo, ha sido nombrado académico de instituciones tan prestigiosas como la Academia Europea de Ciencias y Artes (1997); la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (2003); y miembro honorario del American Institute of Architects (2001).

Su obra ha sido expuesta de manera individual en la Galería Marlborough de Madrid (2016) y de Nueva York (2011); el Museo ICO (Madrid, 2014); el Museo Alzuza (Navarra, 2011); el Max-Planck Gesellschaft (Múnich, 2008); la Capilla del Palacio de Carlos V de La Alhambra (Granada, 2007). Entre sus obras arquitectónicas destacan el Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla y León (1992), el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira (2001) y la Biblioteca Hertziana en Roma (2013).

BIBL.: Francesco dal Co, Juan José Lahuerta y Ángel González, *Juan Navarro Baldeweg. Le opere, gli scritti, la critica.* Milán: Mondadori Electa Spa, 2012; Francisco Calvo Serraller, José Luis del Cid Mendoza y Juan Antonio Moreno, *Juan Navarro Baldeweg. Inicios*. Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2014; Simón Marchán Fiz y Juan Navarro Baldeweg, *Juan Navarro Baldeweg. Un zodíaco.* Madrid: Fundación ICO, Arquitectura Viva, 2014.

B. H.

EDGAR NEGRET
(Popayán, Colombia, 1920 - Bogotá, 2012)

Considerado uno de los escultores más destacados de la abstracción geométrica en Colombia, Edgar Negret Dueñas recibió una fuerte influencia de Jorge Oteiza desde sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Cali. Gracias a él adoptó nuevas ideas estéticas y conocimientos a través de libros y reproducciones sobre la obra de grandes escultores contemporáneos, en especial de Henry Moore. También supuso una revelación su viaje a París en 1953 para ver una retrospectiva póstuma de Julio González. En París también visitó los talleres de Constantin Brâncuşi y Jean Tinguely. En 1963 se instaló en Nueva York, donde inició la serie *Aparatos mágicos*, construcciones realizadas con piezas metálicas ocasionalmente móviles en las que evoca la moderna y compleja tecnología industrial. Un trabajo en el que empieza a trabajar con el ensamblaje de planchas y barras coloreadas que resultan fundamentales en su búsqueda estética. En ese momento, sus materiales de trabajo incluían el yeso, la cerámica, el acero y el hierro. A finales de la década de 1960, nuevamente en Colombia, su propuesta volvió a dar un giro al comprometerse con la realidad social, política e histórica del país, donde la inspiración proviene de una gran cantidad de fuentes, desde la exuberancia natural andina hasta los mitos y el compromiso directo con la cultura prehistórica. El aluminio será a partir de entonces parte fundamental de sus obras. En 1963 participó en el XV Salón Nacional de Artistas en Colombia y ganó el Primer Premio de Escultura. En 1966 obtuvo la Medalla de Plata en la Bienal de São Paulo y en 1967 volvió a obtener el Primer Premio en el Salón de Artistas Nacionales. En 1968 recibió el Premio de Escultura en la Bienal de Venecia.

Son muchas las exposiciones individuales que le han dedicado museos de todo el mundo, entre los que destacan el Museo de Arte Moderno de Bogotá (1965), el Museo de Arte Moderno de São Paulo (1966), el Museo de Bellas Artes de Caracas (1973), el Museo de Bellas Artes de Puerto Rico (1974), el Center for Inter-American Relations (Nueva York, 1976) o el Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1996). En 1985 se creó la Casa Museo Edgar Negret en Bogotá, que alberga gran parte de su legado. En 2010 el Gobierno de Colombia lo condecoró con la Gran Orden Ministerio de Cultura, ocasión para la que se programó una importante retrospectiva en el Congreso de la República de Colombia.

BIBL.: E. Trier, J. R. Mellow, Marta Traba y John Canaday (reed.), *Edgar Negret, 1955-1973*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1973; José Ayllón, Carlos Castillo y Aurelio Caicedo, *Edgar Negret*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1983; José María Salvador González, *Negret, última década, 1980-90*. Caracas: Gobernación del Distrito Federal, 1990; Jorge Alberto Manrique y José María Salvador, *Edgar Negret. De la máquina al mito, 1957-1991*. Monterrey: Museo de Monterrey, Museo Rufino Tamayo, 1991; Benjamín Villegas Jiménez, Óscar Monsalve y Carlos Jiménez, *Negret, escultor*, 2004; VV. AA., *Edgar Negret: la poética del silencio*. Bogotá: Galería Mundo, 2009.

B. E.

GREGORIO DEL OLMO
(Madrid, 1921 - València, 1977)

Asistió a la Escuela de Arte y Oficios en 1931 y, durante la Guerra Civil, estudió en la Escuela Superior de Pintura en los bajos de la Biblioteca Nacional. Discípulo de Vázquez Díaz, presentó por primera vez su obra en 1952. Concurrió a las exposiciones de arte religioso de Madrid, Barcelona y Londres; también presentó acuarelas, con las que obtuvo además el Premio del Ateneo de Madrid y el Premio Pernas en la Bienal Hispanoamericana de La Habana (1953). Participó en las exposiciones de la Escuela de Madrid (1962). En 1972 expuso en la Galería Theo de Madrid.

BIBL.: Manuel Sánchez Camargo, *La pintura española contemporánea. La nueva Escuela de Madrid*. Madrid: Cultura Hispánica, 1954; Manuel Sánchez Camargo, *Gregorio del Olmo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1965; Enrique Azcoaga, *Los dibujos de Gregorio del Olmo*. Madrid: Gravar, 1980.

J. G. y M. J. A.

YVES OPPENHEIM
(Antananarivo, Madagascar, 1948)

Desde los años ochenta es habitual contar con la presencia de Yves Oppenheim en distintas exposiciones internacionales. Sus series de trabajos más conocidas remiten a la historia del lenguaje de la abstracción con el color como elemento dominante en los procesos pictóricos. El efecto de la luz, la superposición de planos de color, o las tramas de distintas tonalidades que se entrecruzan de manera sugerente en patrones de formas modulares y rítmicas son algunas de las claves necesarias para aproximarse a su producción: «Mi trabajo se interesa por la acción del color en la mente y la conciencia. Hay una lógica de sensación coloreada. Comienza desde un punto de la imagen, un punto al que uno se aferra; desde ahí uno sigue el camino del color, que se encuentra con otros colores, pasando por encima o por debajo de ellos (o a través de la sombra), y se transforma gradualmente», en palabras del artista (*Remember Everything,* 2013).

En sus últimas muestras, la imágenes de Oppenheim desbordan los límites físicos del cuadro para expandirse en composiciones que ocupan los muros la exposición. Estas intervenciones de grandes dimensiones son realizadas de manera específica, generando espacios ilusorios que envuelven al espectador.

Entre sus exposiciones individuales se encuentran las realizadas en la Galerie Max Hetzler (París, 2015); Schwarz Contemporary (Berlín, 2015); la Galeria Pedro Cera (Lisboa, 2014); la Charim Galerie (Viena, 2014); y Xippas Art Contemporary (Ginebra, Suiza, 2012). Asimismo, su obras ha formado parte de muestras colectivas celebradas en Muzeul National de Arta Contemporan (Bucarest, 2011); la Fundación Barrié (Vigo, 2010); o la Maison de la Culture d'Amiens (Francia, 2009).

BIBL.: Elizabeth Lamm, *Yves Oppenheim. Berlin Paintings 2002-2004.* Berlín: Galerie Max Hetzler, 2004; Gudrun Inboden, *Always There*. Berlín: Galerie Max Hetzler, 2008; Julie Sylvester y Jean-Marie Gallais, *Remember Everything.* Berlín y Londres: Galerie Max Hetzler / Holzwarth Publications / Ridinghouse, 2014.

B. H.

CARMELO ORTIZ DE ELGEA
(Vitoria-Gasteiz, 1944)

Llevó a cabo sus estudios de Dibujo en la Escuela de Arte y Oficios de Vitoria-Gasteiz y completó su formación en el Círculo de Bellas de Madrid tras obtener la Beca de Estudios Artísticos de la Fundación Vidal y Fernando de Amárica en el año 1962. Asiduo visitante del Museo del Prado durante su estancia en la ciudad, Ortiz de Elgea desarrolló en sus primeros lienzos una investigación sistemática en torno al género del paisaje —con referentes como el pintor Fernando de Amárica o Benjamín Palencia—, y a las corrientes del informalismo y la abstracción expresionista tan presentes en la década de 1950.

Tras realizar sus primeras exposiciones a comienzos de los años sesenta y ser galardonado con el Premio de Artistas Noveles del Certamen de Arte Alavés, en el año 1959 regresó al País Vasco. En 1966 fundó el grupo Orain junto a Joaquín Fraile y Juan Mieg, colectivo al que se unirán Jesús Echevarría y Alberto Schommer. A partir de este momento, la presencia de Ortiz de Elgea en el circuito expositivo llega hasta el presente con exposiciones como la organizada, junto al pintor José Luis Zumeta, en el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Vitoria-Gasteiz en el año 2011. Con motivo de esta muestra, el artista subrayaba la importancia que adquieren en su producción las relaciones que se establecen entre el lenguaje pictórico y las formas de la naturaleza. Una correspondencia que ha sido ampliada a partir de la idea de viaje y de los nuevos territorios y paisajes que el autor va acumulando en su experiencia.

La obra de Carmelo Ortiz de Elgea ha sido expuesta en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (2016-2017); en el Nevada Museum of Art (Reno, Estados Unidos, 2013-2014); el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Vitoria-Gasteiz (2011-2012); y el Euskal Herria Museoa (Gernika, Bizkaia, 2012).

BIBL.: Etxepare Carlos y Fernando Golvano, *Basterretxea, Ortiz de Elgea. En el curso del tiempo*. Donostia/San Sebastián: Kutxa Fundazioa, 2008; Daniel Castillejo, Goikoetxea Martínez Enrique y Pako Aristi Urtuzaga, *Carmelo Ortiz de Elgea, José Luis Zumeta. Luz adentro*. Vitoria-Gasteiz: Artium, 2012; Miriam Alzuri y Javier Viar, *Carmelo Ortiz de Elgea. Retrospectiva (1963-2016)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017.

B. H.

PANCHO ORTUÑO
(Granada, 1950)

Formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1968), Pancho Ortuño asistió a las clases impartidas por Antonio López hasta que en 1970 conoció a Fernando Zóbel, pintor y fundador del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. En 1972 obtuvo una beca de este museo y entró a trabajar durante un año como encargado de su biblioteca de arte. A partir de 1976 y paralelamente

a su carrera artística, comenzó a colaborar como crítico de arte y música en revistas especializadas, al tiempo que escribía sobre arte, pensamiento y literatura y traducía textos de arte. En 1977 obtuvo la Beca de Creación de la Fundación Juan March.

Influido en sus inicios por el expresionismo abstracto americano y el lenguaje de la Escuela de Cuenca, Ortuño se enfrenta a lienzos de grandes dimensiones, en los que vierte la pintura, que lentamente cubre toda la tela, dejando que esta actúe de forma autónoma. Desde finales de los años sesenta su arte evolucionó hacia la figuración y se dedicó a pintar retratos y paisajes de Trujillo, ciudad donde se instaló con su mujer y cuya estética admira profundamente.

Su primera exposición individual se celebró en 1975, con el marchante de arte Enrique Gómez Acebo, en la Galería Egam. En 1974 participó en la Bienal Internacional del Grabado de Segovia, aunque fue su contacto con la Galería Juana Mordó lo que realmente impulsó su carrera. Tras su primera exposición individual en 1977 en esta galería, Ortuño tuvo la oportunidad de conocer de cerca la obra de artistas como Antonio Saura, Manuel Millares, Luis Feito, Antoni Tàpies, Joan Miró o Josep Guinovart. En 1979 sus obras se mostraron en una exposición colectiva organizada por los críticos de arte Juan Manuel Bonet, Quico Rivas y Ángel González con el título «1980. Diez jóvenes pintores», una muestra en la que participaron artistas como José Manuel Broto, Gerardo Delgado, Carlos Alcolea y Manolo Quejido, entre otros. Un año más tarde, en 1980, participó en otra exposición colectiva de gran trascendencia, «Madrid D. F., aspectos de la nueva escena plástica madrileña». Tras el fallecimiento de Juana Mordó en 1984 Ortuño regresó a Cuenca, donde ejerció como profesor en la universidad durante tres años y dirigió, durante ocho, la Escuela Taller de Trujillo. Posteriormente decidió abrir una empresa propia de restauración y rehabilitación de patrimonio cultural y limitarse a pintar para sí mismo.

BIBL.: VV. AA., *Pancho Ortuño. Pinturas recientes.* Madrid: Galería Juana Mordó, 1977; Manzani Díaz-Agero, *23 artistas: Madrid años 70.* Madrid: Comunidad de Madrid, 1991.

F. M.

JESÚS MARÍA (*KUTXU*) OTAMENDI
(Zarautz, Gipuzkoa, 1962 - Donostia/San Sebastián, 1993)

El nombre y la obra de Jesús María, *Kutxu*, Otamendi aparecen ligados a los de otros artistas vascos de su generación, como Manu Muniategiandikoetxea, José Ramón Amondarain, Bingen de Pedro e Iñaki Imaz, así como al centro de arte Arteleku en Donostia/San Sebastián, donde se formó asistiendo a los talleres de los artistas Rafael Canogar, Marta Cárdenas, Alfonso Albacete y Mitsuo Miura. Con una trayectoria interrumpida de manera abrupta a los treinta y un años, la obra de Kutxu Otamendi orbita alrededor de la práctica de la pintura desde el comienzo de su carrera en la localidad guipuzcoana de Bergara.

Su producción, principalmente cuadros de gran formato, se inscribe en las corrientes en boga en los años ochenta y remite al universo formal de movimientos como el de la transvanguardia italiana. A partir de un despliegue de espacios cargados de referencias y símbolos, de ambientes casi mitológicos teñidos de una cierta melancolía, la obra de Kutxu Otamendi adquiere un carácter singular. En este sentido, el crítico Miguel Fernández Cid se refirió a ella como una «pintura suspendida, con elementos que la absorben y ordenan». Una obra misteriosa y subjetiva en la que destaca el uso de una técnica «rudimentaria», casi una suerte de habla entrecortada, y una factura producto de lo que ha sido calificado como un «descuido aparente».

El trabajo de Kutxu Otamendi fue objeto de exposiciones individuales en la Galería Emilio Navarro (Madrid, 1992); el Aula de Cultura Bilbao (1991); la Galería Dieciséis (Donostia/San Sebastián, 1991); la Galería La Pecera (Irun, Gipuzkoa, 1990); o Sanz-Enea Kultur Etxea (Zarautz, Gipuzkoa, 1988). En el año 2012, Sanz-Enea Kultur Etxea le dedicó una muestra retrospectiva. Un año antes, se organizó una exposición antológica en Aroztegi Aretoa en Bergara.

BIBL.: Miguel Fernández Cid, *Kutxu Otamendi*. Madrid: Galería Emilio Navarro, 1990; Miguel Fernández Cid, *Kutxu Otamendi*. Donostia/San Sebastián: Zehar 23, 1993; Iñaki Imaz, *Kutxu Otamendi*. Zarautz: Ayuntamiento de Zarautz, 2012.

B. H.

JORGE OTEIZA
(Orio, Gipuzkoa, 1908 - Donostia/San Sebastián, 2003)

Considerado una de las figuras claves del arte en el siglo XX en el País Vasco y en España, Jorge Oteiza fue un estudioso y experto en las vanguardias artísticas y literarias. En la década de 1930, inició un viaje que lo llevó a recorrer numerosas ciudades por el continente americano —Santiago de Chile, Buenos Aires, Bogotá...—, del que no regresó hasta el año 1947, debido al estallido de la Guerra Civil española. A su vuelta recibió el encargo de realizar el conjunto estatuario del Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu, un controvertido proyecto concluido en 1969.

La trayectoria de Oteiza está marcada por una compleja y rica investigación, desplegada en la década de 1950 sobre los lenguajes de la abstracción y la «desocupación activa» de la escultura, que concluye con el «abandono» de la práctica como escultor en el año 1959. Dos años antes de esta renuncia, una decisión que lo condujo a impulsar proyectos pedagógicos experimentales vinculados activamente con la restitución del espacio político del arte, Oteiza había sido galardonado con el Primer Premio de Escultura de la Bienal de São Paulo (1957). También participó en la Trienal de Arte de Milán (1951) y en el Concurso Internacional para la realización del Monumento al Prisionero Político Desconocido en Londres (1952).

En 1963 escribió el texto "Quousque tandem!: ensayo de interpretación estética del alma vasca", un influyente ensayo en el que compila muchas de sus líneas de pensamiento experimental. A este texto se suman otros posteriores como "Ejercicios espirituales en un túnel: en busca y encuentro de nuestra identidad perdida", escrito en 1965 y no publicado hasta los años ochenta, o "Existe Dios al Noroeste", de 1990.

Con el comisariado del artista Txomin Badiola, el trabajo de Oteiza fue presentado en la muestra «Oteiza. Propósito Experimental» en Bilbao, Barcelona y Madrid (1988). Años más tarde, Badiola comisarió también, junto a Margit Rowell, la exposición «Oteiza. Mito y modernidad» en el Museo Guggenheim Bilbao (2004) y en su sede en Nueva York (2005), una itinerancia que concluyó en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2005). En 2003 se inauguró la Fundación Jorge Oteiza en Alzuza, Navarra, con el legado donado por el artista.

BIBL.: Jorge Oteiza (edición a cargo de Francisco Calvo Serraller), *Ejercicios espirituales en un túnel: en busca y encuentro de nuestra identidad perdida.* Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011; Jorge Oteiza (edición a cargo de Fernando Golvano), *Ley de los cambios.* Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2013; Txomin Badiola, *Oteiza. Catálogo razonado de escultura.* Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza y editorial Nerea, 2016.

B. H.

JOAQUÍN PACHECO
(Madrid, 1934)

Pintor que ejerce la figuración desde presupuestos que parten del realismo, pero con matices metafísicos y expresionistas que desarrolla desde finales de la década de 1950. Inició sus estudios en Filosofía y Letras, que abandonó por la pintura, sobre la que ejercerá una gran influencia la obra de Francis Bacon, Richard Lindner y Edward Hopper. En los años sesenta y setenta fijó su residencia en París, donde visitó los museos principales de la ciudad, que convertirá en temática de algunas de sus obras posteriormente. Su pintura, basada en la observación de la vida cotidiana, principalmente del entorno urbano, es sintética en las formas, jugando en sus composiciones con la doble imagen, el reflejo, la sombra y la silueta, como expresiones plásticas de la memoria, con la que experimenta a través de temáticas recurrentes como escenas de playa, escaparates, pasajes o terrazas de cafés, espacios que Pacheco representa con ciertos aspectos que recuerdan a la pintura metafísica.

Obtuvo en 1967 una Beca de la Fundación Juan March y en 1980 la Beca a la Creación del Ministerio de Cultura y ha participado en eventos como la Bienal de Venecia (1958). Desde que mostró su obra individualmente por vez primera en la Galería Abril (Madrid, 1956) ha expuesto regularmente en galerías de Madrid, París o Nueva York, destacando las organizadas por la Dirección General de Bellas Artes en la Biblioteca Nacional (Madrid, 1967); La Casa del Siglo XV (Segovia, 1978); o la de la Caja de Ahorros de Salamanca (1990) itinerante por Valladolid, Ávila, Palencia y Zamora. Ha participado en colectivas como «Grupo expresionista», en la Galería Biosca (Madrid, 1960), y en centros como el Musée d'art moderne de la Ville de Paris (París, 1961); el Centro Cultural Conde Duque (Madrid (1983 y 1985); o la Sala de Exposiciones de Telefónica (Madrid, 1996).

BIBL.: Víctor Nieto Alcaide, *Joaquín Pacheco*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1966; Víctor Nieto Alcaide y Joaquín Pacheco, *Maestros del arte español contemporáneo 3. Joaquín Pacheco*. Barcelona: La Gran Enciclopedia Vasca, 1976; Juan Manuel Bonet, *Pacheco*. Murcia: Región de Murcia, 1998.

R. D.

PABLO PALAZUELO
(Madrid, 1915 - Galapagar, Madrid, 2007)

Pintor, escultor y grabador, considerado una de las figuras más importantes de la abstracción geométrica española de la segunda mitad del siglo XX. Inició su formación en Arquitectura en Madrid (1932-1934), continuando sus estudios en la School of Arts and Crafts de Oxford, donde obtuvo el Intermediate Exam del Royal Institute of British Architects (1934-1936). Desde 1939 se dedicó por completo a la pintura, inicialmente bajo la influencia cubista y de la obra de Paul Klee, optando por la abstracción pura en 1948, en la que profundiza con una beca en París, ciudad en la que residió hasta 1969 y donde se dará a conocer internacionalmente con obras basadas en la observación de estructuras de origen natural a partir de elementos celulares o cristalizaciones que le proporciona la fotografía científica. En París entró en contacto con Eduardo Chillida y Ellsworth Kelly, y fue invitado a participar en los Salones de Mayo desde 1948 hasta 1950, así como en una colectiva en la mítica Galerie Denise René. Desde la década de 1950 inició una búsqueda experimental que culmina en la creación de un estilo legible al margen del abstraccionismo ortodoxo, que mostró en su primera exposición individual en la Galerie Maeght de París en 1955, donde expuso de forma regular hasta los años ochenta en sus diversas sedes.

Estuvo influido por el cubismo, la Bauhaus, el neoplasticismo, el racionalismo constructivista, la ciencia, los escritos de Gaston Bachelard o de Mircea Eliade sobre las implicaciones psíquicas y cosmológicas, y por presupuestos cognitivos orientales. Una «transgeometría» —como él mismo definió— de variaciones, diáfana e intuitiva, y la performatividad de polígonos, líneas y colores minuciosamente conseguidos, ocasionan el acontecimiento transcendente en su obra. En 1969 regresó a España; se instaló en Monroy (Cáceres) en 1974, donde comenzó una nueva etapa de investigación con la introducción del factor temporal al concebir la representación pictórica como notación musical mediante signos gráficos. Desde 1979 intensificó su labor escultórica, en la cual desarrolla los conceptos plásticos de su pintura.

Su figura ha sido objeto de importantes exposiciones individuales, destacando la celebrada en el Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds (Suiza, 1972); su primera retrospectiva en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1995) e Institut Valencià d'Art Modern (València, 1995); otra individual en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2005); y su última gran retrospectiva en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, con itinerancias en el Museo Guggenheim Bilbao y la Pinacoteca do Estado de São Paulo (2006-2008). Entre los reconocimientos obtenidos destacan el Premio Kandinsky de Pintura (1952); la Medalla de Oro de las Bellas Artes (1982); el Premio Comunidad de Madrid a la Creación Plástica (1994); y el Premio Velázquez de Artes Plásticas (2004).

BIBL.: Kevin Power y Pablo Palazuelo, *Geometría y visión. Una conversación con Kevin Power. Pablo Palazuelo*. Granada: Diputación de Granada, 1995; Carmen Bonell, *La geometría y la vida. Una antología de Palazuelo.* Murcia: CENDEAC, 2006; Manuel Borja-Villel *et al.*, *Palazuelo: proceso de trabajo*. Barcelona y Bilbao: MACBA/FMGB, 2007; Alfonso de la Torre (ed.). *Pablo Palazuelo. Catálogo razonado*. Madrid y Barcelona: Fundación Azcona, Fundación Pablo Palazuelo, MACBA y MNCARS, 2015.

R. D.

LUIS PALMERO
(La Laguna, Tenerife, 1957)

Artista canario cuya pasión por el color y las alineaciones geométricas y mínimas lo llevan a investigar en torno a lo esencial que late en la pintura. Se trata de una práctica que desde el terreno de la emoción le permite evocar la simulación de espacio en el seno del cual se desarrolla la consciencia. Centrada en el estudio del color y la forma, la suya es una obra que remite al espacio desde la más pura esencialidad.

Desde que expuso en el Ateneo de La Laguna (Tenerife, 1978), la obra de Palmero se ha podido ver en muestras individuales y colectivas realizadas en España y el extranjero, entre las que destacan las individuales celebradas en el Centro de Arte La Regenta (Las Palmas) y el Centro de Arte de La Granja (Tenerife), ambas en el año 2000, la del Centro de Arte La Recova (Santa Cruz de Tenerife, 2005) o la que el Espacio Salesas de Madrid le dedicó en 2012. Entre las exposiciones colectivas de su obra destacan las del Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife (1983); el Instituto Español de Cultura en Viena (1985); el Colegio de Arquitectos de Tenerife (1987); el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1993); el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria, 1997); o el Museo Internacional de Arte de Lanzarote (2009). Sus trabajos se encuentran en colecciones nacionales

e internacionales como las del Museo Reina Sofía (Madrid), los Fondos de Arte Contemporáneo de la Consejería de Educación y Cultura del Gobierno de Canarias, el Institut Valencià d'Art Modern (València), el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria) y la Colección Testimoni de "la Caixa" (Barcelona).

BIBL.: Andrés Sánchez Robayna, *Luis Palmero. Iridio o un pasillo de Sol oriental.* Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1983; Serge Fauchereau, *Luis Palmero. Abadía*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de Arte La Regenta, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2000.

F. M.

JESÚS PALOMINO
(Sevilla, 1969)

Estudió en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (1988-1993) y en la Fine Arts School de Columbus (Ohio, Estados Unidos, 1993), y realizó un posgrado en la prestigiosa Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Ámsterdam (2001-2002).

Tal y como indica el propio artista, sus proyectos se inscriben en las prácticas *site-responsive* y de arte contextual. Desde hace ya algunos años, Jesús Palomino realiza proyectos vinculados a espacios, lugares, localizaciones y comunidades humanas. Cada una de esas instalaciones y propuestas fueron proyectadas para ofrecer una respuesta estética a asuntos tales como los derechos humanos, la ecología, el diálogo cultural y la crítica democrática. Realizados internacionalmente en colaboración con agentes y colectivos diversos, sus proyectos proponen intervenciones y acciones concretas orientadas a la transformación social. Su investigación estética hace uso de registros tan diversos como la instalación, la escultura, el vídeo, el sonido, los textos, la documentación fotográfica, etcétera. En 2010 Ediciones Los Sentidos publicó su libro *Moving Around (Sobre nomadismo y nuevas prácticas de arte contemporáneo)*.

Jesus Palomino ha recibido el Premio a la Excelencia Artística de la Junta de Andalucía (2006) y el Premio del Estado Libre de Baviera (2014). Su obra ha tomado parte en importantes citas internacionales como la Bienal de Arte Contemporáneo de Ekaterimburgo (Rusia, 2016) y ha sido expuesta en la Internationales Künstlerhaus Villa Concordia (Bamberg, Alemania, 2014); el Centro de Arte Contemporáneo (Málaga, 2013); en Solo Projects Arco, en colaboración con la Galería Helga de Alvear (Madrid, 2009); la Fundación Marcelino Botín (Santander, 2008); el Carré d'Art Musée d'art contemporain de Nîmes (Nimes, Francia, 2007); o la Chinati Foundation (Marfa, Estados Unidos, 2006), entre otros espacios e instituciones relevantes.

BIBL.: Francisco del Río, *Jesús Palomino. Casas, vallas publicitarias y túneles.* Sevilla: Caja San Fernando, Obra Social, 2003; María Peña Lombao, Jesús Palomino y Francisco del Río, *Acantilado (sobre condiciones de trabajo).* Sevilla: Cajasol Obra Social, 2010; Francés Fernando y San Martín Jesús, *Jesús Palomino. Creative inquiry preparing an educated electorate with the will of social justice rather than simply self-interest.* Málaga: CAC Málaga, 2013.

B. H.

PERICO PASTOR
(La Seu d'Urgell, Lleida, 1953)

Estudió en Barcelona y en 1976 viajó a Nueva York, donde residió durante doce años trabajando como ilustrador para revistas como *Harper's Magazine*, *Vogue* y, especialmente, *The New York Times.* En 1989 regresó a Barcelona, donde vive y trabaja desde entonces colaborando como ilustrador y escritor en periódicos como *El País*, *La Vanguardia*, *International Herald Tribune* o *El Periódico de Catalunya*. Destaca también su trabajo como ilustrador en la edición de la Enciclopedia Catalana de la Biblia.

Además de su obra bidimensional, Pastor ha presentado *performances* en el Trinity College (Hartford, Estados Unidos, 1979), el Regina Theater (Upsala, Suecia, 1984), la Fira del Teatre al Carrer de Tàrrega y el Conservatorio de Barcelona (1986). En 1993 obtuvo la Medalla Morera concedida por el Ayuntamiento de Lleida al conjunto de su producción. En 1997 el Comité Olímpico Español le concedió un premio especial en el marco de la Bienal del Deporte en Bellas Artes.

Su primera exposición individual en España tuvo lugar en la Galeria Les Voltes de Cadaquès (1976), y desde entonces y hasta la actualidad sus trabajos han sido mostrados en importantes salas e instituciones tanto nacionales como internacionales, entre las que destacan la Galeria René Metras (Barcelona, 1983-1985 y 1987, 1997); la Pratt Manhattan Gallery (Nueva York, 1985); el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1986); el Marimura Art Museum (Tokio, 1991); el Museu d'Art Jaume Morera (Lleida, 1993 y 2012); la Commenoz Gallery (Miami, Estados Unidos, 1993, 1995 y 1998); la Galería Pilar Riberaygua (Andorra, 1997, 2000 y 2002); y el Museu del Tabac d'Andorra (2014).

BIBL.: Esperança Porta (coord.), *Perico Pastor. Medalla Morera 1992.* Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 1992; Fernando Huici, *Perico Pastor. Galería Trama.* Madrid: Galería Trama, 2004.

F. M.

JOÃO PENALVA
(Lisboa, 1949)

Se formó como bailarín en la London Contemporary Dance School a principios de los años setenta, pero no tardó en aburrirse de esta práctica, pues se sentía un mero ejecutor de las órdenes de otros, obligado a trabajar constantemente en un equipo no siempre deseado. En consecuencia, en 1976 comenzó su segunda carrera como artista visual en la Chelsea School of Art. En sus inicios como pintor, Penalva buscaba alejarse de la teatralidad de su contexto anterior para encontrar la soledad y libertad creativa en un estudio propio, con interés por la obra de Jasper Johns y Robert Rauschenberg.

Sin embargo, tras más de una década de pintura a menudo definida como no-narrativa, y ante la exigencia de reinventarse y de evitar que su trabajo se convirtiese en una especie de marca fácilmente reconocible, Penalva fue incorporando a su discurso narración, teatralidad y nuevos lenguajes a través de palabras, instalaciones, fotografías, vídeos, archivos, objetos encontrados, etcétera. También volvió a sentir la necesidad de trabajar con colaboradores y su estudio, antaño refugio creativo, se convirtió en un espacio de trabajo «artificial». Así, y como el propio artista afirma, su cabeza y mente pasaron a ser su nuevo estudio móvil. Todas estas circunstancias descritas hacen que su discurso artístico posea una gran variedad formal y conceptual. Sin embargo,

existen rasgos recurrentes como el uso poético y filosófico de la conjunción de palabra —escrita e incluso hablada— e imagen para contar historias. El texto, la imagen y el sonido se complementan y/o contradicen, mezclando hechos y descripciones reales e imaginarios fragmentados en los que la libertad interpretativa del espectador juega un papel fundamental. En su obra se cuestiona nuestra forma de percibir las cosas a través de unas piezas en las que nada es lo que parece y en las que se fomenta que la imaginación del lector/oyente trascienda la realidad.

Desde el año 2002, Penalva combina su actividad artística con la labor docente en el Malmö Art Academy de la Universidad de Lund (Suecia). Su trabajo ha representado a Portugal en la Bienal Internacional de São Paulo (1996) y la Bienal de Venecia (2001). Asimismo, ha realizado exposiciones individuales en espacios como el Camden Arts Centre (Londres, 2000); el Rooseum (Malmö, Suecia, 2002); el Ludwig Museum (Budapest, 2005). Entre sus muestras colectivas destacan la de la Tate Modern (Londres, 2014); el Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Seúl (2012); y el Museo Reina Sofía (Madrid, 2001).

BIBL.: VV. AA., *João Penalva*. Lisboa: Chiado 8 Arte Contemporânea, 2010; VV. AA., *João Penalva.* Lund: Lunds Konsthall, 2010; VV. AA., *João Penalva: Works with Texts and Images – CAM*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian y Kunsthallen Brandts, 2011.

I. T.

MIGUEL PEÑA
(Madrid, 1951)

Empezó sus estudios de Arquitectura en 1968, pero en 1971 los abandonó para poder dedicarse a la pintura, su verdadera pasión. Su paso por la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, al tiempo que le permitió aprender de maestros como Pedro Mozos, Antonio López Torres y Julio Quesada, despertó en él el interés por el *collage*, una técnica que, aplicándola con maestría sobre la pintura, consigue que sea casi imperceptible, dotando a su producción de una ilusión sumamente especial gracias al uso que, junto a ella, hace del color, el lápiz y el óleo. Becado por la Fundación Juan March en 1976 y en 1981 por el Ministerio de Cultura, Miguel Peña reside y trabaja en Madrid y expone regularmente desde finales de la década de 1970.

Su primera exposición individual tuvo lugar en la Galería Scrum (Madrid, 1977). Ha colaborado con la Sala Dalmau (Barcelona, 1990-2014) y la Galería Juan Manuel Lumbreras (Bilbao, 1999-2014), entre otras. Y entre las instituciones que han mostrado su obra de manera colectiva destacan el Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro (1981); el Centro Cultural Villa de Madrid (1982); la Raab Gallery (Londres, 1989); la Kimberly Gallery (Washington D. C., 1990); la Casa de Vacas (Madrid, 1997 y 2002); el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1999); y la Galeria Quattro (Leiria, Portugal, 2000).

También ha participado en eventos de carácter internacional como Arco (Madrid, 1982, 1989 y 1992-2001); FIAC (París, 1983); International Contemporary Art Fair (Londres, 1986 y 1989); Art Miami (Estados Unidos, 1992 y 1993); Art Chicago (Estados Unidos, 1995); Arteder (Santander, 1995, 1996 y 2002); y Art Madrid (2006-2011).

BIBL.: Xavier Barral i Altet, *Miguel Peña: un estilo de collage.* Bilbao: Galería Juan Manuel Lumbreras, 2003; Antonio Rojas, *Miguel Peña: obra reciente.* Bilbao: Galería Juan Manuel Lumbreras, 2007.

F. M.

ALBERTO PERAL
(Santurtzi, Bizkaia, 1966)

Estudió Bellas Artes en la Universidad del País Vasco, si bien reside y desarrolla su actividad artística desde hace años en Barcelona. Su primera exposición individual tuvo lugar en el Espai 13 de la Fundació Miró (1992), sala de referencia para el arte emergente en esa década. Aunque es conocido fundamentalmente por su obra de carácter tridimensional, ha trabajado también, como es común entre los creadores de su generación, con otros medios como el dibujo, el vídeo, la fotografía o la instalación.

Su obra tridimensional se resuelve en formas simples que parten de la geometría, los colores primarios que unifican la pieza, y las cargas táctiles que, en muchos casos, dan como resultado superficies pulidas; se convoca así al espectador para que actúe más allá del ojo, tocando o, al menos, deseando tocar. Tras estas formas sencillas de contundente presencia, que incluso remiten a los primeros objetos infantiles, se halla un trasfondo conceptual en el que se dirimen las complejas y fecundas relaciones entre realidad y representación.

Entre sus muestras individuales destacan las realizadas en la Fundació Suñol (Barcelona, 2015); el Espacio Bananeiras (Río de Janeiro, 2008); el Museo Reina Sofía (Madrid, 2007); la Universidad Pública de Navarra (Pamplona/Iruña, 2005); la Fundació Pilar i Joan Miró (Palma, 2000); o la Sala Rekalde (Bilbao, 1996). Ha obtenido la Beca de la Academia de España en Roma (2005); la Beca de Artes Plásticas de la Fundación Marcelino Botín (2002); el Premio Pilar Juncosa (1999); y el Premio Gure Artea (1996).

BIBL.: VV. AA., *El Ángel caído: Alberto Peral.* Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia, 1995; VV. AA., *Escultura, fotografía, dibujo. 1994-95: Alberto Peral*. Basauri: Casa Municipal de Cultura, 1995; VV. AA., *Alberto Peral*. Barcelona: Ajuntament de L'Hospitalet 1997; VV. AA., *Paisaje: Alberto Peral, Jesús Palomino*. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró, 2000; Frederic Montornés, *Estrechamientos.* Pamplona/Iruña: Universidad Pública de Navarra, 2005; VV. AA., *Alberto Peral: bailando.* Madrid: MNCARS, 2007; Jesús Palomino, *Un encuentro casual: Alberto Peral*. Barcelona: Mas Art, 2009.

I. T.

ÁLVARO PERDICES
(Madrid, 1971)

Tras estudiar Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, José Álvaro Perdices Torres se trasladó a Estados Unidos, donde cursó estudios de posgrado en UCLA. Durante veinte años residió en Los Ángeles. En 2011 volvió a España, compatibilizando su producción artística con el comisariado de muestras de arte contemporáneo y la coordinación de exposiciones en el Museo del Prado de Madrid.

Su trabajo artístico genera estrategias disidentes frente a las estructuras formativas y a los métodos educativos, reivindicando un aprendizaje libre que se salga de lo normativo y que no genere individuos diseñados para reproducir una y otra vez los mismos patrones de conducta. Para ello, el autor utiliza la palabra «deseducar», con la que elimina las relaciones jerárquicas en las que se basa nuestra educación y busca fórmulas de disidencia con valor simbólico. Desde sus años en Los Ángeles, ha realizado piezas que bordean el arte colaborativo, en las que, por ejemplo, los niños de una escuela conforman la otra parte de su ecuación crítica y productiva (*Placer y legislación*, 1999; *Jakintza*, 1999), trabajos que de una manera metafórica pueden leerse como pequeñas

grietas en el sistema. Otro elemento que se cruza en su obra es el concepto foucaultiano del museo como lugar de ordenación del mundo y, por tanto, de construcción específica del conocimiento; con ello da la vuelta a las estructuras espaciales y a los discursos expositivos como ámbitos sobre los que se asientan enunciados proyectados como certezas, como en sus trabajos *NEGADA, AbiertA y desnudA* (Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2011).

Ha realizado proyectos individuales, entre otros, en los siguientes museos y centros de arte: Fundació Tàpies (Barcelona, 2013); La Casa Encendida (Madrid, 2004); Egia/Casa de Kultura de Egia (Donostia/San Sebastián); o Sin Duda Exhibitions (Los Ángeles, Estados Unidos, 1998). Ha sido becado y/o premiado por la Universidad de Musashino (Japón, 2004); la Obra Social Caja Madrid Generaciones (Madrid, 2005); la Skadden Foundation for the Arts (Nueva York, 2006); Matadero (Madrid, 2008), la Comunidad Autónoma de Madrid (2007) o la ART Matters Foundation (Nueva York, 2010).

BIBL.: Álvaro Perdices, *Cruising L. A*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1997; John Welchman, «José Álvaro Perdices' Howling Walls»; en *NEGADA, AbiertA y desnudA*. Castelló de la Plana: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2011; VV. AA., *Imago*. Salamanca: Ayuntamiento y Diputación de Salamanca, 2001.

I. T.

PEREJAUME
(Sant Pol de Mar, Barcelona, 1957)

Artista de referencia en el desarrollo del arte conceptual y experimental desde los años ochenta del siglo XX, tanto en el campo de las prácticas visuales como en el de la poesía y el ensayo. En una primera etapa dedicada a la pintura, principalmente en la segunda mitad de los setenta, Pere Jaume Borrell i Guinart, conocido como Perejaume, combina en sus obras referencias al paisajismo romántico alemán con una clara raíz surrealista, mediada a través de la influencia de artistas y literatos como J. V. Foix, Josep Maria Jujol, Joan Miró o Joan Brossa, haciendo del paisaje y la cultura catalanes el eje central de sus obras desde entonces. A partir de los ochenta, en su obra lo pictórico se expande con el empleo de otros medios como la fotografía, la escultura, la instalación, el vídeo, así como prácticas asociadas al *land art.* En un proceso de deconstrucción de los medios y géneros tradicionales, Perejaume reflexiona con sus obras sobre los límites de la representación, los mecanismos de la percepción e interpretación de lo real y la necesidad de restablecer una relación directa con la naturaleza y el territorio, poniendo a la vista las barreras culturales entre realidad y representación. El *pesebrismo*, la *despintura* o el *oísmo* son diversas estrategias que Perejaume utiliza en sus obras para ello. Paralelamente, y con la misma relevancia que su producción visual, Perejaume desarrolla una amplia producción literaria, con ensayos como *Oïsme* (Proa, 1998) o *L'obra i la por* (Galaxia Gutenberg, 2007), y de poesía, como *Obreda* (Empúries, 2003) y *Pagèsiques* (Ediciones 62, 2011). En 1998 le adjudicaron la realización de las pinturas del techo de la Sala del Gran Teatro del Liceo de Barcelona tras su reconstrucción.

Desde su primera exposición individual en el Museu de Sant Pol de Mar (Barcelona, 1974), su obra ha sido mostrada en centros como la Fundació Joan Miró (Barcelona, 1982, 1991 y 2007); el Centre regional d'art contemporain Midi-Pyrénées (Toulouse, Francia, 1987); la Fundació Pilar i Joan Miró (Palma, 1994); y el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 1996). Entre las exposiciones más importantes sobresalen también las retrospectivas del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1999) y La Pedrera (Barcelona, 2005 y 2011); el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2003), que itineró al Palacio de los Condes de Gabia (Granada, 2004); y Es Baluard (Palma, 2006). Ha participado igualmente en eventos como las bienales de São Paulo (1992), Sídney (1992), Venecia (2005) y Prospect 1 (Nueva Orleans, Estados Unidos, 2008). Asimismo, obtuvo el Premi Nacional d'Arts Plàstiques de la Generalitat de Catalunya (2005) y el Premio Nacional de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura español (2006). En 2014 comisarió la exposición «Maniobra de Perejaume» en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). En 2017 ha sido galardonado con el Premio GAC, organizado por las galerías de arte de Cataluña.

BIBL.: Carles Guerra *et al.*, *Perejaume: tres dibujos.* Santiago de Compostela: CGAC, 1997; Pere Gimferrer *et al.*, *Perejaume. Dejar de hacer una exposición*. Barcelona: Actar/MACBA, 1999; Neus Miró, Carles Guerra y Perejaume. *Perejaume: imágenes proyectadas, 1983-2009*. Burgos: Caja de Burgos, 2010.

R. D.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
(Tarifa, Cádiz, 1948)

Tras asistir a cursos de Arquitectura en Madrid, Guillermo Pérez Villalta se interesó por la Historia del Arte, llevando a cabo numerosos viajes y estancias en ciudades como París y Roma. Desde los años setenta su nombre apareció vinculado a los de Carlos Alcolea, Carlos Franco o Rafael Pérez-Mínguez por el relevante papel que tuvieron como artistas de la nueva figuración madrileña. Todos formaron parte de muestras colectivas organizadas en la Sala Amadís, dirigida en aquellos años por Juan Antonio Aguirre, reivindicando con sus propuestas una vuelta a la pintura figurativa y contando entre sus referentes con el trabajo de Luis Gordillo.

La historia, la mitología, la arquitectura, el diseño, el estudio de la anatomía del cuerpo humano, la geometría y la perspectiva son algunas de las fuentes que pueden ser rastreadas en la producción del autor. Desde su retorno al clasicismo italiano, la pintura metafísica y el Barroco español hasta su interés por figuras como Jacques-Louis David, Salvador Dalí y Giorgio Morandi, la obra de Pérez Villalta es una «pintura de ideas».

De una riqueza iconográfica poco común, las alegorías empleadas en sus imágenes, además del «placer de pintar», son el testimonio de una época, de una generación que el artista retrató de manera magistral. Pérez Villalta es el artífice de *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro* (1975-1976), obra en la que aparecen retratados, entre otros, los citados Juan Antonio Aguirre y Luis Gordillo junto a Chema Cobo, Manuel Quejido, Herminio Molero o el propio Pérez Villalta; y *Escena. Personajes a la salida de un concierto de rock* (1979), que remite a los componentes de los grupos musicales Kaka de Luxe y los Zombies, compañeros de viaje en otros escenarios de la «modernidad» española como el programa de televisión *La edad de oro*, en cuya primera emisión Paloma Chamorro le dedica un espacio importante al artista. «Momentos históricos» que Pérez Villalta recoge como un cronista y en los que incorpora la autobiografía como un recurso fundamental en la ejecución de sus cuadros, de su «pintura de vida».

Pérez Villalta recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1985. Entre sus últimas exposiciones individuales se incluyen una

antológica en el Museo ICO (Madrid, 2008); en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2015); en la Galería Rafael Ortiz (Sevilla, 2013); y en la Galería Fernández-Braso (Madrid, 2014).

BIBL.: María Escribano y Francisco Calvo Serraller, *Guillermo Pérez Villalta. Pinturas 1972-1998*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1999; Óscar Alonso Molina, *Guillermo Pérez Villalta*. Madrid: Fundación ICO, 2008; Fernando Francés, *Guillermo Pérez Villalta. Las metamorfosis y otras mitologías.* Málaga: CAC Málaga, 2011.

B. H.

JOANA PIMENTEL
(Oporto, Portugal, 1971)

Se licenció en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto (1997), y amplió sus estudios en la Universidad Complutense de Madrid (2005). En la actualidad es docente en la Facultad de Arte y Arquitectura de la Universidad Lusíada (Portugal).

La obra de Joana Pimentel se ha desplazado desde la producción de imágenes saturadas de referencias poéticas y elementos procedentes del *kitsch* hacia un trabajo más depurado y austero. Así, en sus piezas actuales tiende a desaparecer la referencia a la figura humana tan recurrente en sus primeras obras, aquellas en las que era habitual la inclusión del autorretrato y el texto. Otra constante en su trabajo será la reflexión sistemática que la artista habilita en torno a la noción de paisaje, principalmente a partir de la reproducción de primeros planos del mar embravecido y de fuertes oleajes, en una clara alusión a lo sublime romántico. Superficies en blanco y negro realizadas en grafito y tintas, o impresas en papel fotográfico, en un uso de técnicas y de procedimientos que juegan con la percepción del espectador cuestionando los límites de la representación.

El trabajo de Joana Pimentel ha sido presentado en la Galeria Pedro Oliveria (Oporto, Portugal, 2016); el Museu Nogueira da Silva (Braga, Portugal, 2015); la Galería Adhoc (Vigo, 2008); y el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2007 y 2012). De manera colectiva ha participado en muestras organizadas en la Galeria dos Leões, en la Reitoria de la Universidade de Porto (Oporto, Portugal, 2014); el Domus Artium (Salamanca, 2010); o la organizada con motivo del Premio Pilar Citoler de la Universidad de Córdoba (2012).

BIBL.: Jeffett William y Fernando Francés, *Dispersiones. Una década de arte de España. Selecciones de la Fundación Coca-Cola.* Madrid: Fundación Coca-Cola, 2003; David Barro, *Del zero al 2005: perspectivas del arte en Portugal*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2005; Óscar Alonso Molina y Fernando Francés, *Territorio oeste: aspectos singulares del arte portugués contemporáneo*. A Coruña: MACUF, 2006; Antonio Sáez Delgado y Filipa Oiveira, *En circunstancias normales*. Badajoz: MEIAC, 2008.

B. H.

VÍCTOR PIMSTEIN
(Ciudad de México, 1962)

Estudió Arte y Literatura en la Universidad de Columbia en Nueva York, donde asistió a los cursos de Sylvère Lotringer, Edward Said o Julia Kristeva. Posteriormente cursó un máster de Arquitectura en la Universidad de Harvard en Cambridge, Massachusetts, que concluyó en el año 1989, momento en el que se trasladó a Barcelona, ciudad donde reside actualmente.

La obra de Víctor Pimstein se enmarca en una solvente investigación sobre la construcción de la imagen a partir del uso de la pintura y la fotografía. Entre sus primeros trabajos son conocidas las series de estudios elaborados en torno a la pintura del siglo XVII, y en concreto alrededor de la obra Johannes Vermeer van Delft. En sus piezas, el artista reformula detalles de los lienzos del pintor holandés con una factura que provoca efectos fantasmagóricos. Este interés por el fragmento también estará presente en otros trabajos que tienen como temas principales paisajes en miniatura impresos como motivos decorativos en juegos de porcelana. La calidad atmosférica de las obras de Víctor Pimstein, sus formas difuminadas y vistas «a través de cristales» determinan su producción. En proyectos recientes, como el presentado en la exposición «Nonument» (Barcelona, 2014), el autor introduce en su trabajo formas escultóricas, maquetas y modelos arquitectónicos.

Desde mediados de los años noventa la obra de Víctor Pimstein ha sido expuesta en la Galeria Joan Prats de Barcelona. Sus piezas también han formado parte de muestras colectivas como «Nonument», en el Convent dels Àngels, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2015); «Diez Miradas Latinoamericanas», en la Casa de la Cultura de Celaya (Guanajauto, México, 2011); «Colección IV», en el Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid, 2011); y «Bicentenario», en el Museo Mural Diego Rivera (Ciudad de México, 2010).

BIBL.: Rafael Argullol, *Víctor Pimstein.* Barcelona: Galeria Joan Prats, 1996; Teresa Blanch, *Víctor Pimstein.* Barcelona: Galeria Joan Prats, 1999; Fernando Castro Flórez y Víctor Pimstein Ratinoff, *Lugares comunes II: paisaje ideal.* Barcelona: Galeria Joan Prats, 2003.

B. H.

CARMEN PINART
(Barcelona, 1957)

Estudió en la Facultad de Bellas Artes San Jorge en Barcelona y fue galardonada con la Beca de la Academia Española de Bellas Artes en Roma en 1984, lo que le permitió extender su formación en la Calcografia Nazionale de la capital italiana. Tras residir en las ciudades de Estocolmo y Cambridge (Massachusetts, Estados Unidos), a finales de los años ochenta regresó a Madrid, lugar donde trabaja en la actualidad.

La obra de Pinart se caracteriza por el uso de óleo y el pan de oro aplicado sobre superficies de madera, en ocasiones soportes de gran grosor que la artista denomina «tochos de madera». Son imágenes figurativas, con frecuencia realizadas en pequeños formatos, que se inscriben en el estudio de la historia de la pintura a partir de su extraordinaria aproximación a los géneros del bodegón y el retrato, pero que aluden también a otros ámbitos, como el arte oriental. Así, sus obras con magnolios, ramas y hojas remiten a una cuidada taxonomía propia del dibujo botánico en la que está presente el interés por la caligrafía característica del arte tradicional japonés. Un vocabulario altamente codificado que contrasta con los referentes de la historia occidental presentes en sus bodegones de granadas, uvas y tubérculos.

En el campo del retrato, es frecuente encontrar tanto estudios de personas que le son próximas como autorretratos. Los encuadres, composiciones y tratamiento de las imágenes permiten que en las numerosas lecturas críticas realizadas sobre su trabajo no falten las menciones a los procedimientos técnicos de autores clásicos;

desde quattrocentistas —Andrea Mantegna, Piero della Francesca, Paolo Uccello y Sandro Boticelli— hasta posimpresionistas como Paul Cézanne. Una genealogía que la autora va a manejar hábilmente en sus obras.

La obra de Carmen Pinart ha sido objeto de exposiciones individuales en la embajada española en Tokio (2016); Moneo-Brock (Madrid, 2016) y la Galería Luis Gurriarán (Madrid, 2015), entre otros centros de arte. Asimismo ha participado en las colectivas organizadas en el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid con motivo de su Beca en la Academia de España en Roma (2001); la Kojimachi Collection (Tokio, 2017); o la Galeria Montcada (Barcelona, 2010).

BIBL.: Rafael Moneo y Dominique Vernis, *Carmen Pinart. Pinturas 1987-1989.* Madrid: Galería Mar Estrada, 1989; Luis Moreno Mansilla, *Carmen Pinart.* Madrid: Galería Luis Gurriarán, 2001.

B. H.

JOSÉ PIÑAR
(Granada, 1967)

Se licenció en Bellas Artes en la Universidad de Granada en 1990, fecha en que inició su andadura en el circuito expositivo en el Palacio de los Condes de Gabia (Granada). El artista defiende que en su producción se ha «mantenido fiel al medio pictórico», a lo que es posible añadir que su práctica trasciende su materialidad, evidenciando el carácter objetual de la pintura.

En el año 2012, al ser invitado a presentar su trabajo en el Centro Andaluz del Arte Contemporáneo de Sevilla, Piñar hizo uso de la noción de «remasterización» en la organización de la muestra, un término que en el vocabulario de la música indica la revisión de materiales que son perfeccionados en una nueva grabación. Sin embargo, lejos del carácter de retrospectiva al uso que podría indicar el empleo de una palabra semejante aplicada a la práctica artística, Piñar ideó en la exposición un dispositivo en el que relacionaba lienzos de cronologías dispares para formular con ello una obra nueva.

Estas reorganizaciones *impropias* surgen de nuevo en muestras como «Detrás de la línea por favor», organizada en el Centro José Guerrero de Granada en 2014. Una intervención en la que el autor acumuló sus bastidores sobre las paredes de la institución, impidiendo con este gesto ver la totalidad de las piezas, reducidas a una suma de fragmentos. Una operación que, además, proponía una imagen inédita, visibilizando el dispositivo museístico que determina la mirada del espectador.

La obra de José Piñar ha sido expuesta en la Galería La Caja China (Sevilla, 2016); el Centro José Guerrero (Granada, 2015); De Glorie Art Office (Arnhem, Países Bajos, 2015); o la Galería Aural (Alicante/Alacant, 2014). También ha obtenido importantes reconocimientos como el Premio Iberoamericano Cortes de Cádiz de Creación Contemporánea (2013) o la Beca de Artes Plásticas de la CAM (Alicante/Alacant, 2005).

BIBL.: Fernando Castro Flórez, *José Piñar*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 1999; David Barro, «Todavía no hemos terminado. A propósito de José Piñar», en *José Piñar. Remasterizaciones y grandes éxitos*. Sevilla: CAAC, 2012; Carlos Martín, *Detrás de la línea, por favor. José Piñar*. Granada: Centro José Guerrero, 2015.

B. H.

ALEIX PLADEMUNT
(Girona, 1980)

Estudió inicialmente una ingeniería técnica en la Universidat de Girona, pero abandonó para licenciarse en Fotografía en el Centre de la Imatge i la Tecnologia Multimèdia de la Universitat Politècnica de Catalunya (Barcelona, 2004); posteriormente obtuvo un posgrado en la misma materia en la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP) de México (2003-2004). Desde 2004 viene desarrollando su trabajo en este campo, en series realizadas en numerosos lugares del planeta, y en la que, a través de una cuidada construcción visual del paisaje, reflexiona sobre cuestiones relacionadas con el ser humano y el territorio en el que deja su impronta. Así lo vemos en una de sus primeras series titulada *Espacios comunes* (2005), en la que lo humano se hace presente de forma geometrizada mediante diversos elementos que centran la imagen, en contraposición a las formas fluidas del paisaje donde se insertan. En otros casos, Plademunt interviene él mismo en el paisaje, como en su serie *Espectadors* (2006), donde introduce un espacio de butacas vacío en entornos donde la mano del hombre lo ha alterado significativamente y donde irónicamente ningún espectador contempla el proceso que puede conllevar su propia destrucción. En su reciente proyecto *Almost There* (2013) centra su interés por la imagen fotográfica remitiendo a sí misma como medio que condiciona nuestra forma de entender el mundo y, a su vez, la capacidad de generar nuevos sentidos desde una mirada que fluctúa del micro al macrocosmos. Es, además, cofundador de la editorial Ca l'Isidret Edicions junto con Juan Diego Valera y Roger Guaus.

Su obra ha sido mostrada individualmente por la Galerie Waltman (París-Miami, 2006, 2013 y 2018) o la New Gallery (Madrid, 2015); y en instituciones como el Centro Difusor de Arte (Lisboa, 2012) y el Centro de Arte de Alcobendas (Madrid, 2016), entre otras. También ha participado en numerosas colectivas, principalmente en centros destacados en España, como el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2006, 2008); CaixaForum (Barcelona y Madrid, 2009-2010); Foto Colectania (Barcelona, 2014); La Casa Encendida (Madrid, 2015); Fundación Botín (Santander) y Centre d'Arts Santa Mònica (Barcelona, 2017). Ha obtenido diversos premios y becas, entre los que cabe destacar el Premio INJUVE de Fotografía (2005), la Beca de Artes Plásticas Fundación Botín (2015) o el Premio Revelación PHotoEspaña (2015).

BIBL.: Aleix Plademunt, Juan Diego Valera y Roger Guaus, *Movimientos del suelo*. Barcelona: Ca l'Isidret Edicions, 2011; Aleix Plademunt, *Almost There*. Londres y Barcelona: Mack y Ca l'Isidret Edicions, 2013; Aleix Plademunt, *Morishita*. Barcelona: Ca l'Isidret Edicions, 2017.

R. D.

JAUME PLENSA
(Barcelona, 1955)

Distinguido entre los artistas españoles con mayor presencia en el ámbito internacional, Jaume Plensa inició su carrera profesional en el año 1980 con una exposición personal realizada en la Fundació Joan Miró de Barcelona; desde entonces ha vivido de manera intermitente entre Barcelona, Berlín, Bruselas, Reino Unido, Francia y Estados Unidos. Plensa estudió en la Escuela de Arte y Diseño La Lonja y en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi; ejerció posteriormente como docente en la prestigiosa École nationale supérieure des Beaux-Arts de París y en el School of the Art Institute de Chicago, donde en el año 2005 fue investido doctor *honoris causa*. Entre 1996 y 2008 colaboró en distintos proyectos de teatro y ópera para la

Fura dels Baus, entre otras compañías. Ha sido galardonado con el Premio Velázquez de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura (2013); el Premio Nacional de Artes Plásticas (2012); el Premi Nacional de Cultura d'Arts Plàstiques de la Generalitat de Catalunya (1997); y la Medaille des Chevaliers des Arts et Lettres del Ministerio de Cultura francés (1993), entre otros premios. Sus obras han sido expuestas en museos e instituciones internacionales y en espacios públicos localizados en países alrededor del mundo.

Plensa crea esculturas e instalaciones que unifican a la comunidad a través de conexiones de espiritualidad, el cuerpo y la memoria colectiva. Su práctica como escultor se inicia al interesarse en las cualidades del hierro, para adentrarse posteriormente en el análisis de otros medios como son el sonido, el texto y el espacio. Poesía, obra gráfica y edición han sido recursos asimismo ligados a la trayectoria del artista. En el año 2000, con motivo de su exposición en el Museo Reina Sofía, se apuntaba en relación a su trabajo: «Sus piezas, en delicado equilibrio entre la rigidez formal y la narración poética, reivindican la belleza y articulan espacios experimentales, que se ofrecen al espectador a modo de íntimo diálogo».

Entre las muestras destacadas en su trayectoria se encuentran las realizadas en la Fundació Joan Miró, (Barcelona, 1980 y 1986); el Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 2000); el Nasher Sculpture Center (Dallas, Estados Unidos, 2010); Yorkshire Sculpture Park (Yorkshire, Reino Unido, 2011); el Cheekwood Botanical Garden & Museum of Art (Nashville, Estados Unidos); el Tampa Museum of Art (Tampa, Estados Unidos); el Toledo Museum of Art (Toledo, Estados Unidos, 2015-2016); la Basílica de San Giorgio Maggiore (Venecia, Italia, 2015); y el Max Ernst Museum (Brühl, Alemania, 2016). En el año 2017 el Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne le dedicó una amplia muestra personal.

BIBL.: Rafael Argullol, *Jaume Plensa*, 58. Barcelona: Artika, 2015; Óscar Alonso Molina, Susana Blas y Jaume Plensa. *Jaume Plensa. Matriz y múltiple*. Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2015; Nathalie Gallissot y Olivier Kaeppelin, *Le silence de la pensée.* Céret: Musée d'art moderne de Céret, 2015; Patrick Blümel, Jaume Plensa, Achim Sommer y Jürgen Wilhelm, *Jaume Plensa, Die Innere Sicht.* Brühl: Max Ernst Museum Brühl des LVR, 2016.

B. H.

AMBRA POLIDORI
(Ciudad de México, 1954)

Se licenció en Lengua y Literatura Hispánica por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Además de investigadora en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y escritora para distintas revistas como la española *Lápiz* y periódicos como *Unomasuno* (México), Ambra Polidori, de ascendencia italiana, trabaja un discurso artístico apoyado principalmente en una fotografía que hace visibles las injusticias sociopolíticas. Si bien en determinadas ocasiones recurre a otras técnicas visuales (instalación, vídeo, etcétera), Polidori emplea la fotografía como agente revelador, como denuncia, como una voz dolorida que irrumpe en el silencio de la indiferencia para recordar que todos tenemos unos derechos y unas responsabilidades sociales. Mediante la apropiación, la descontextualización y la resignificación de imágenes, su producción se vuelve transgresión, ironía, cuestionamiento y contestación. Utiliza el paisaje de forma recurrente para aludir al transcurso del tiempo, a nuestro tiempo vital, a nuestra fisicidad, subrayando que es el momento de solidarizarse y de contribuir a un cambio social en la que la igualdad no debe ser la excepción.

Polidori, que reside a caballo entre México e Italia desde 1988, ha recibido distintos reconocimientos por su trabajo visual, como el Primer Premio Immagine Donna, organizado por la UDI/Mandragola y ARCI (Palermo, Italia, 1985) y el Premio Honorario, VI Bienal de Fotografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Nacional de Bellas Artes (Ciudad de México, 1993). Hacia mitad de la década de 1980 empezó a participar en exposiciones colectivas en museos de México, Estados Unidos, Italia y Francia, y a partir de los años noventa comenzaron a sucederse exposiciones individuales en ciudades como Madrid, París, Nueva York, Milán y Ciudad de México, entre otras.

BIBL.: VV. AA., *Ambra Polidori. As Above, so Below*. Ciudad de México: Museo del Chopo, 1995; Magali Arriola, *Ambra Polidori. Más allá de toda duda razonable*. Ciudad de México: Instituto Francés de América Latina, 1997; VV. AA., *Voces desde nuestra Comunidad. Perspectivas en una década de Colección en el Museo del Barrio*. Nueva York: Museo del Barrio y Fundación Axa, 2001; Ambra Polidori, *Grado Cero*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 2001.

I. T.

EDUARDO PONJUÁN
(Pinar del Río, Cuba, 1956)

VER PÁGINA 241

ANA PRADA
(Zamora, 1965)

Artista especializada en Escultura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de València (1983-1988), estudios que posteriormente completó con un máster en Fine Arts en el Goldsmiths' College de Londres (1989-1991), ciudad en la que reside desde entonces. En su obra, basada principalmente en la escultura objetual, que también proyecta a través de la fotografía, emplea como materia principal los objetos de uso cotidiano y doméstico (rulos, pinzas del pelo, medias de nailon, sacapuntas, etcétera); a través de su manipulación, repetición, yuxtaposición y ensamblados, formando diversas estructuras que van de lo rigurosamente geométrico a lo orgánico, dejan de ser percibidos como unidades, descontextualizándolos de su entorno y anulando su función habitual. Crea asociaciones conceptuales sorprendentes, que remiten formalmente a estrategias derivadas del *minimal*, del arte pop, así como del surrealismo o del arte conceptual, pero desplazándolos al universo de lo femenino, como en su serie de fotografías titulada *Un toque femenino* (2001-2003). Esta aproximación se refuerza por la fragilidad y temporalidad de muchas de sus obras escultóricas, que son destruidas una vez son expuestas, de manera que contrapone lo industrial, en relación al origen de los objetos que utiliza, con lo manual en la elaboración las mismas. La sencillez de las apariencias contrasta con la complejidad de los nuevos significados originados en un nuevo orden cargado de ironía.

Su obra obtuvo notoriedad con su participación en la Bienal de São Paulo (1994) y su exposición individual en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1995). Posteriormente ha realizado muestras en prestigiosas instituciones como la Witte de With (Róterdam, Países

Bajos, 1996); el New Museum of Contemporary Art (Nueva York, 1998); o la Sala Parpalló (València, 2010). Ha participado también en colectivas en el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1995); el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2007); y el Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear (Cáceres, 2011-2012), entre otras.

BIBL.: Estrella de Diego, *Ana Prada*. Madrid: MNCARS, 1995; José Luis Clemente y José María Viñuela, *Ana Prada*. València: Sala Parpalló, 2010.

R. D.

GONZALO PUCH
(Sevilla, 1950)

Inició su trayectoria artística como pintor en su ciudad natal, si bien pronto su trabajo derivó hacia la escultura y la fotografía. Este artista andaluz construye escenarios frágiles de cartón pluma, asépticos «incidentes», como le gusta llamarlos, que algunos personajes habitan temporalmente hasta que son fotografiados. Estas tramoyas de objetos se montan sobre —o se mezclan con— los bártulos que normalmente pueblan su propia casa o los espacios en los que imparte clases, lo que no deja de estar en consonancia con una de las metas del arte contemporáneo: la disolución de los límites entre el arte y la vida. Sus blancas arquitecturas, que tienen como antecedente los *Merzbau* de Kurt Schwitters, son sin embargo efímeras. Estos pequeños mundos encerrados en una habitación se ofrecen como la materialización de una idea que nunca permite ser interpretada y se construyen para ser habitados solamente el tiempo que dura la toma fotográfica; de esta manera se niega el propio concepto fotográfico de instantánea y, obviamente, de «verdad», ya que, como ha indicado José Lebrero Stals, su obra debe entenderse como un «documento-ficción». De hecho, en la obra de Puch lo que resulta más complicado es la clasificación, ya que finalmente el resultado es un encuentro de disciplinas como teatro, *performance*, fotografía, vídeo, etcétera, que se niegan a la adjetivación, un trabajo que busca nuevos límites para el lenguaje visual contemporáneo que paradójicamente se muestra irónico y frío a un tiempo.

Gonzalo Puch ha expuesto en la Fundación Antonio Pérez (Cuenca, 2002); la Universidad de Salamanca (1997); el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2004); o en Jardín Botánico de Madrid en el marco del Festival PHotoEspaña (Madrid, 2006), entre otros.

BIBL.: Vicente Jarque, *Gonzalo Puch*. Madrid: Galería Begoña Malone, 2002; Francisco del Río, *Gonzalo Puch: exposición*. Cuenca: Fundación Antonio Pérez, 2002; VV. AA., *Gonzalo Puch. Incidentes*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte, Junta de Andalucía, 2004; VV. AA., *Una jornada sin nubes.* Burgos: Caja de Burgos, 2011.

I. T.

JORGE QUEIROZ
(Lisboa, 1966)

Estudió en el Centro de Arte e Comunicação Visual en Lisboa (1991) y la School of Visual Arts de Nueva York (1997-1999), y amplió su formación en espacios como Künstlerhaus Bethanien de Berlín.

Su producción se fundamenta en el empleo del dibujo, la pintura y el grabado, y en la construcción de escenas que revelan su interés por la arquitectura, el paisaje y la figura humana. Espacios pictóricos ricos en referentes entre los que incluyen el cómic o los manuscritos iluminados. Pobladas de personajes diminutos producto de un imaginario fantástico, las escenas de Queiroz han sido comparadas en exposiciones recientes, como la realizada en el Museo de Bellas Artes de Rennes (2016), con los *Bestiarios* del Bosco por la profusión de los detalles y su imaginación desbordante.

Con motivo de su primera exposición individual en España, organizada por la Galería Helga de Alvear en Madrid en el año 2009, la nota de presentación del artista subrayaba el modo en que «Queiroz destaca su habilidad para utilizar el espacio vacío y el lleno de la hoja de papel en dibujos que están repletos de motivos diferentes. En ellos se reconocen infinidad de fuentes, ya sea a modo de citas o bien como influencias. En una primera vista se descubren figuras que pueden recordar a Goya o a Piranesi, pero también a Mike Kelly o a los clásicos de la abstracción». Acertadamente, el texto también hacía hincapié en la «promiscuidad visual» característica de unas imágenes que se construyen sobre el papel y el lienzo sin dejar apenas espacios en los que la mano del artista no intervenga.

En los últimos años, Jorge Queiroz ha expuesto de forma colectiva en el Museu Serralves (Oporto, Portugal, 2017); el Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (Lisboa, 2017); el Centro Federico García Lorca (Granada, 2016) y el Centre Georges Pompidou (París, 2014). Ha celebrado exposiciones individuales en el Museu da Cidade (Lisboa, 2015); VeneKlasen/Werner (Berlín, 2014); y la Fundação Carmona e Costa (Lisboa, 2012). Su trabajo ha formado parte de exposiciones internacionales como la Bienal de dibujo Londres (2017); la Bienal de Arte Contemporáneo Les Ateliers (Rennes, Francia, 2017); la Bienal de Berlín (2006); la Bienal de São Paulo (2004); y la Bienal de Venecia (2003).

BIBL.: Knut Ebeling, Boris Kremer y Jorge Queiroz, *Jorge Queiroz*. Berlín: Künstlerhaus Bethanien, 2004; João Fernandes, *Jorge Queiroz.* Oporto: Fundaçao Serralves, 2007; Friedrich Meschede, «Jorge Queiroz», en *Où? Scène du sud: Espagne, Italie, Portugal.* Nimes: Carré d'Art, Musée d'art contemporain, 2007; João Miguel Fernandes. *Jorge: Debaixo das pedras da calcada, a praia!* Lisboa: Fondation Carmona e Costa, 2012.

B. H.

MANOLO QUEJIDO
(Sevilla, 1946)

Ligado al grupo renovador de artistas de la nueva figuración madrileña de finales de los años setenta, Manolo Quejido despliega, desde su actividad más temprana, un trabajo en el que confluyen el compromiso y la reflexión acerca de la práctica pictórica como espacio de resistencia y transformación. Entre los referentes e hitos de su trayectoria se encuentran su interés por la poesía concreta, su vinculación con el Equipo 57 o su participación en el Seminario «Formas Computables» en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid en 1970. De manera paralela a su actividad de pintor, Manolo Quejido ha estado implicado en proyectos colectivos como la puesta en marcha de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (1968), el Almazén de la Nave (1992) y el espacio CRUCE (1993) en Madrid.

Con ocasión de una exposición realizada por el autor en la Galería Buades en Madrid, el crítico e historiador del arte Ángel González García —a quien estuvo muy unido con su participación en muestras emblemáticas como «1980» y «Madrid D. F.»— escribía acerca de su trabajo: «En este año de 1979 cumple Manolo Quejido treinta y tres años, edad fatídica y, a la vez, gloriosa. Por si acaso, Quejido andaba ya pintando febrilmente y dispuesto además a pasar de matute en cada

cuadro todo lo que sabe de pintura, él; que, según dicen, ha pintado de todo; o será que todo lo ha convertido en pintura, sin preocuparse demasiado por los inevitables fracasos que semejante despropósito acarrea». En efecto, es la propia acción de pintar, el disfrutar del «oficio», así como el conocimiento de la historia de la disciplina, de su dimensión social y de su potencial irreverente y transformador, lo que ha caracterizado la práctica del autor hasta su producción más reciente.

Entre otros espacios e instituciones, Manolo Quejido ha expuesto en La Empírica (Granada, 2016); el Museo de Arte de São Paulo (2008); el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana (2008); el Museo de Bellas Artes de Caracas (2007); el Museo de Arte Zapopan (Jalisco, México, 2006); el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2006); y el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1997). Su obra forma parte de la colección permanente expuesta en el Museo Reina Sofía (Madrid).

BIBL.: Juan Manuel Bonet y Quico Rivas, *Manolo Quejido. 33 años en resistencia. 1964-1979 – 1991-1997.* València: IVAM, 1997; VV. AA., *Manolo Quejido. La pintura*. Bilbao: Galería Juan Manuel Lumbreras. A'G Arte Gestión, 2003; Miguel Cereceda, Kevin Power, Manolo Quejido, Francisco Rivas. *Pintura en acción.* Sevilla: CAAC, Consejería de Cultura, 2006; Quico Rivas, *Anstrich. Manolo Quejido*. Madrid: Galería Magda Belloti, 2007.

B. H.

ISABEL QUINTANILLA

(Madrid, 1938 - Brunete, Madrid, 2017)

Quintanilla es una de las figuras de referencia de la pintura figurativa española desde los años sesenta del siglo pasado, perteneciente a una generación de artistas que han sido denominados «Realistas de Madrid». En 1953 ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde tiene como compañeros a los pintores Antonio López, Amalia Avia y María Moreno y al escultor Francisco López, con el que contrajo matrimonio. Juntos asumirán el reto de ir a contracorriente del entonces auge de la abstracción informalista para embarcarse, cada uno desde posiciones personales, en sus propias concepciones del realismo, destacando en Quintanilla una marcada poética intimista que parte de su entorno cotidiano. Jardines, bodegones, rincones, esquinas, interiores y objetos del ámbito doméstico serán la mayoría de las veces protagonistas de sus pinturas y dibujos, que alterna con paisajes de las ciudades donde habita, todo desde una percepción atenta y calmada de la realidad, y en las que el estudio de la luz, ya sea natural o artificial, es un componente fundamental. En 1960 obtuvo una beca como ayudante de dibujo en el Instituto Beatriz Galindo y ese mismo año se trasladó con su marido a Roma, donde residieron durante cuatro años. Fueron importantes las vistas de la ciudad realizadas entonces, que retomarán en los noventa. De vuelta a Madrid se licenció en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 1982.

La obra de Isabel Quintanilla ha tenido una fuerte presencia internacional, principalmente en Italia, donde expuso por vez primera en Caltanissetta (Palermo, 1963); en Alemania, donde muestra su obra en galerías de Fráncfort, Hamburgo o Múnich, principalmente en los años setenta, y participa en colectivas dedicadas al realismo español en centros como la Kunsthalle Baden-Baden (Alemania, 1976), el Hamburg Kunstverein und Kunsthaus (Hamburgo, Alemania, 1978); así como en Francia y Estados Unidos. También participa en eventos como la Documenta 6 (Kassel, Alemania, 1977); en España expone su obra regularmente en galerías de Madrid y Sevilla, destacando la primera exposición retrospectiva de su obra en el Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1996) y su participación en colectivas en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1987), el Museo del Prado (Madrid, 2007 y 2013), y en las recientes «Realistas», en el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2016) y «Realistas de Madrid», en el Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid, 2016).

BIBL.: Jürgen Schilling, *Isabel Quintanilla: Ölbilder 1955-1987, Zeichnungen 1966-1979*. Hamburgo: Galerie Brockstedt Hamburg, 1987; Teresa Posada Kubissa, Adolfo Castaño y Álvaro Martínez-Novillo, *Isabel Quintanilla. Exposición antológica*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 1996; Francisco Nieva, *Isabel Quintanilla*. Madrid: Galería Leandro Navarro, 1996.

R. D.

ALBERT RÀFOLS-CASAMADA

(Barcelona, 1923-2009)

Uno de los representantes más conocidos de la denominada abstracción lírica en España. Dejó inacabados sus estudios de Arquitectura y se incorporó a la Academia Tárrega en 1945; años más tarde se desplazó a París, donde permaneció hasta 1954. Conocedor temprano y admirador de Eugenio d'Ors y Joaquín Torres García, la trayectoria de Ràfols-Casamada está fuertemente ligada a lo aprendido en el entorno más próximo: su padre, el también pintor Albert Ràfols Cullerés, el Cercle de Maillol y el Instituto francés en Barcelona.

En los años cincuenta, y tras su paso por la capital francesa, Ràfols-Casamada se instaló en Barcelona, donde se convirtió en uno de los impulsores de la Escuela Eina, en la que enseñó teoría del color y de la que fue director durante muchos años. Este es un período determinante en la evolución de su obra, marcado por el paso de la figuración a la abstracción. Un tránsito que, según el autor, «surgió como consecuencia del estudio y del trabajo, sobre todo, de la reflexión sobre los medios del arte, en particular del estudio y el trabajo del paisaje [...] depurando cuatro elementos básicos: el color, la mancha, la estructura y el ritmo». El trabajo de Ràfols-Casamada con la abstracción incluye el gusto por el *collage* y los objetos. La consolidación progresiva de su lenguaje, cada vez más depurado a lo largo de su trayectoria, es producto de la formulación de sucesivas hipótesis sobre el orden, la estructura y el color.

Recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas como reconocimiento a su trayectoria en 1980. Albert Ràfols-Casamada ha expuesto en la Fundació Vila Casas (Barcelona, 2016); el Museo Esteban Vicente (Segovia, 2016); la Galería Fernández-Braso (Madrid, 2016); el Instituto Cervantes de París (2016); la Fundación Perramo (Ventalló, Girona, 2015); el Espai l'Abadia (Sant Joan de les Abadesses, Girona, 2014); y la Galerie Am Park (Fráncfort, Alemania, 2013). En 2001 el Museu d'Art Contemporani de Barcelona realizó una restrospectiva de su obra.

BIBL.: Francisco Calvo Serraller y María José Salazar, *Albert Ràfols-Casamada.* Madrid: MNCARS, 2003; Victoria Combalía, *D'un blau intens. Un homenatge.* Barcelona: Tatiana Kourochkina Galería d'Art, 2010; Miguel Ángel Muñoz. *El asombro de la mirada. Convergencia de textos. Albert Ràfols-Casamada*. Madrid: Síntesis, 2010; J. F. Yvars, Christian Barranco, Albert Mercadé *et al.*, *Albert Ràfols-Casamada*. Barcelona: Fundació Vila Casas, 2016.

B. H.

SARA RAMO
(Madrid, 1975)

Si bien Sara Ramo finalizó sus estudios superiores de Bellas Artes en España, muy pronto se trasladó a Brasil, país en el que reside la mayor parte del año desde entonces. En 2007, la publicación sobre arte contemporáneo internacional *Ice Cream,* de Phaidon, la incluyó entre el selecto listado de los cien artistas emergentes considerados con más proyección en ese momento.

La artista madrileña parte de elementos de la vida cotidiana que ven transformado su sentido a partir de recursos lúdicos y lingüísticos. Como ella misma ha declarado: «Más que pertenecer a lo cotidiano, mis obras lo transforman». De hecho, elementos comunes como un periódico o un calendario se ofrecen tras su manipulación como objetos ajenos, si bien no acaban de perder su ligazón con lo reconocible. En este sentido, la metamorfosis del objeto no remite exclusivamente a un discurso formalista, sino que pretende, a partir de la extrañeza, del cambio de sentido, que volvamos a sensibilizarnos ante aquello que, de tan visto, interpretamos como banal. De esta manera, Ramo hunde sus raíces en un arte que, escasamente positivista, se basa en lo no consciente, en lo místico, en lo absurdo e incluso en lo mágico, y que tiene referentes substanciales en el *ready-made aidé* de la tradición dadá y duchampiana, que se apoya en la potencia creativa del azar. Otra tradición en la que sustenta su obra es en el arte brasileño de los años setenta.

Sara Ramo ha tenido presencia en la Bienal de Sharjah (Emiratos Árabes, 2013), en la Bienal de Mercosul (Porto Alegre, Brasil), en la Bienal de Venecia de 2009 y en la Bienal de São Paulo de 2010. Ha realizado exposiciones individuales en The Photographer's Gallery (Londres, 2009-2010); Espacio de Arte Contemporáneo de Almagro (Ciudad Real, 2011); Matadero (Madrid, 2014); Centre d'Art la Panera (Lleida 2014-2015); Centro Cultural Banco do Brasil (São Paulo, 2005); Centro Dos de Mayo (Madrid, 2012); la Fundaçao Eva Klabin (Río de Janeiro, 2012); la Sala Alcalá 31 (Madrid, 2019); y el Museo Reina Sofía (Madrid, 2019-2020). Entre otros reconocimientos, Ramo ha recibido la Beca de la Cité Internationale des Art (2008) y la Beca Artes Plásticas de la Fundación Botín (2014).

BIBL.: Manuela Villa, *Sara Ramo. Desvelo y traza*. Madrid y Lleida: Matadero y Centre d'Art La Panera, 2015.

I. T.

AGUSTÍN REDONDELA
(Madrid, 1922-2015)

Agustín González Alonso, conocido como Agustín Redondela, se formó junto a su padre, el pintor y escenógrafo José González Redondela, del que tomó el seudónimo. Después de la Guerra Civil asistió a la Escuela de Artes y Oficios, donde tuvo como maestro al paisajista José Ordóñez. En esta época entró en contacto con los artistas de la Escuela de Madrid, bajo la cual se ha encuadrado también su pintura, principalmente paisajística. En 1947 la Academia Breve de Crítica de Arte de Eugenio d'Ors le seleccionó para exponer en el Salón de los Once y en 1954 obtuvo una Beca de la Catherword Foundation de Filadelfia.

Su pintura, que parte de la tradición figurativa y del apunte del natural, plasma principalmente vistas de pueblos y ciudades de la geografía española. Su obra evoluciona desde una aproximación al fauvismo en los años cuarenta y cincuenta, con una gran fluidez en la pincelada en escenas urbanas e interiores, hasta una síntesis esquemática en el tratamiento de las formas y una reducción tonal en gamas de color tenues a partir de los años setenta, donde el tratamiento de los componentes de la escena, como figuras y edificios, se integran con los elementos naturales que los rodean, confiriendo a sus obras un gran equilibrio y serenidad. Fue relevante también su trabajo como ilustrador del *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela editado en 1978 por Ediciones Rembrandt.

Redondela obtuvo Tercera Medalla y Primera Medalla en las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1948 y 1957 respectivamente. También obtuvo el Premio Nacional de Pintura en 1953 y el Premio González de la Peña de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1996. En 1998 se le dedicó su primera y única exposición antológica en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

BIBL.: Enrique Azcoaga, *Agustín Redondela*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1972; José Marín-Medina *et al., Redondela. Exposición antológica.* Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1998.

R. D.

SANDRA REIN
(Sevilla, 1968)

VER PÁGINA 263

CAIO REISEWITZ
(São Paulo, Brasil, 1967)

Artista de ascendencia germánica, estudió entre su ciudad natal y Alemania. Se graduó en Comunicación Visual en la Institución de Educación Superior Fundação Armando Álvares Penteado (São Paulo, 1989). Se especializó en Diseño en la Escuela Técnica Fachobershule - Peter Behrens Schule (Darmstadt, Alemania, 1991) y en Fotografía en la Academia de Bellas Artes de Maguncia (Alemania, 1997). Su estancia en Alemania le permitió modular sus fotografías, caracterizadas por su frontalidad y su condición documental, en la tradición de la Escuela de Düsseldorf. Tras casi diez años en el extranjero, regresó a Brasil y realizó un máster en Bellas Artes en la Universidad de São Paulo (2009).

Su obra, socialmente comprometida, gira en torno a su país, sobre todo a São Paulo y sus alrededores. En sus fotografías a color y de gran formato la belleza de paisajes «utópicos» de selvas vírgenes son protagonistas, con lo que se hace más efectiva la denuncia de la amenaza de la constante expansión urbana. Expansión que va modificando velozmente las relaciones espaciales entre la urbe y la naturaleza, y convierte las fotografías de Reisewitz en realidades efímeras que subrayan los peligros ambientales derivados de la destrucción masiva de bosques de Brasil.

Siempre interesado por la relación entre el hombre y su entorno, este autor también siente fascinación por las líneas de la arquitectura modernista de São Paulo, en contraste con la aleatoriedad y el carácter orgánico de la naturaleza brasileña.

A partir del año 2010, Reisewitz comenzó a trabajar en obras más alejadas de la mirada alemana, aproximándose al arte brasileño. Se trata de *collages* hechos a mano, cargados de información, de dimensiones mucho más reducidas, en los que elementos urbanos y naturales se entremezclan para desorientar

la mirada del espectador, aumentando la tensión entre la ciudad y naturaleza.

Reisewitz representó a Brasil en la Bienal de Venecia (2005) y ha realizado exposiciones individuales en la Maison Europeénne de la Photographie (París, 2015); el Huis Marseille Museum voor Fotografie (Ámsterdam, 2015); el Internacional Center for Photography (Nueva York, 2014); y el Museu de Arte Moderna de São Paulo (2009), entre otros.

BIBL.: Caio Reisewitz, *Caio Reisewitz: você não está sozinho.* Fráncfort: Revolver, Archiv für Aktuelle Kunst, 2005; Caio Reisewitz, *Esqueceu de Beber Água, Agora Chora de Sede*. São Paulo: Luciana Brito Galeria, 2010; VV. AA., *Parece verdade - Caio Reisewitz*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

I. T.

EDUARD RESBIER
(Barcelona, 1968)

VER PÁGINA 268

GABINO REY
(Marín, Pontevedra, 1928 - Barcelona, 2006)

Pintor español continuador de la tradición de la pintura realista e impresionista de comienzos de siglo XX, desarrollada en el género paisajístico, el retrato y el bodegón. Con el comienzo de la Guerra Civil, se trasladó con su familia a Barcelona, donde inició su formación pictórica desde temprana edad. En 1943, con catorce años, pintó un autorretrato con el que obtuvo el Primer Premio del I Salón de la Juventud de las Galerías Dalmau. A pesar de participar en las tertulias de los artistas que formarían el grupo de carácter renovador y rupturista Dau al Set, Gabino optó por seguir su senda personal bajo las enseñanzas del profesor de dibujo Ramon Rogent. En 1945 el Instituto Francés le concedió una beca en París, que no pudo disfrutar, y dos años después se apartó de la pintura hasta 1957, cuando retomó su actividad artística. En su obra se decanta por una figuración, fiel a la interpretación naturalista de la realidad, mediante una pincelada suelta, que traduce la luz y el color en un estilo heredero del impresionismo y posimpresionismo español.

Desde 1957, año que expuso por vez primera en la Sala Parés de Barcelona, su actividad expositiva estuvo vinculada a esta galería, realizando igualmente muestras en la Galería El Cisne (Madrid, 1968) así como en Lugo, Pontevedra, Alicante/Alacant y, fuera de España, en Los Ángeles, Nueva York o París. Entre los reconocimientos obtenidos durante su trayectoria profesional destacan el Primer Premio de la III Exposición Internacional de la Unión del Arte de Bilbao (1947).

BIBL.: Gabino Rey, *Gabino. Exposición de pinturas*. Madrid: Galería El Cisne, 1981; Arnau Puig *et al*., *Gabino Rey Santiago*. Vilagarcía de Arousa: Concello de Vilagarcía de Arousa, 2008.

R. D.

JORGE RIBALTA
(Barcelona, 1963)

Ejerce al mismo tiempo de artista, comisario de exposiciones, crítico —ha colaborado de forma habitual con *La Vanguardia*—, escritor y activista cultural. Destaca la relevancia que tuvo su libro *Servicio Público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo* (UAAV-Universidad de Salamanca, 1998) o su papel como jefe de Programas Públicos del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1999-2009). Son facetas fundamentales en su biografía, como cuando realiza un cuestionamiento político sobre los usos y mecanismos de los registros documentales, entre los que la fotografía resulta central. Como artista, en este sentido, es preciso citar su exposición «Monumento Máquina» (Centro José Guerrero, Granada, 2014); como escritor, sus publicaciones *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (2004) e *Historias de la fotografía española. Escritos, 1977-2004* (2009); y como comisario, sus exposiciones de tesis *Processos documentals. Imatge testimonial, subalternitat i esfera pública* (La Capella, 2001), *Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939* (MNCARS, 2011) y *Aún no* (MNCARS, 2015).

En su producción artística, Ribalta se sirve de pequeñas fotografías analógicas que suele realizar en blanco y negro. El sentido independiente de cada imagen no es relevante más que como conjunto fotográfico con rasgos semánticos que se van yuxtaponiendo; en este sentido, el autor realiza un símil entre el montaje expositivo, como traducción e interpretación de imágenes con un sentido coral, y el cinematográfico: «La fotografía es parte de las cosas, es un fósil; pero el montaje, que pone en relación las imágenes, les devuelve la vida. El montaje de imágenes remite a la ilusión de movimiento del cine. Poner imágenes juntas no es solamente relacionar los diversos procesos y trabajos que se muestran, y producir legibilidad, sino poner las propias imágenes en movimiento. Dar vida a las piedras es crear ilusión de movimiento».

Ribalta ha realizado exposiciones individuales en la Universidad de Salamanca (2006); en el Centro José Guerrero (Granada, 2015); y la Fundación Helga de Alvear (Cáceres, 2015).

BIBL.: VV. AA., *Habitaciones. Jorge Ribalta*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999; VV. AA., *Antlitz der Zeit: retratos. Jorge Ribalta*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006; VV. AA., *Laocoonte salvaje. Jorge Ribalta.* Cáceres: Periférica, Casa sin Fin, 2012; Yolanda Romero, *Jorge Ribalta: monumento maquina.* Granada: Centro José Guerrero, Fundación Helga Alvear, 2014.

I. T.

JAVIER RIERA
(Avilés, 1964)

Estudió Bellas Artes en Salamanca y en su formación fueron importantes los talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid, especialmente los de Carlos León y Julian Schnabel. Desde el inicio de su trayectoria, el paisaje ha sido el referente fundamental en su pintura, con interés por los aspectos no visuales que muestra cuando rastrea con una mirada retrospectiva la conexión del hombre con la naturaleza, lo cual propicia una reflexión sobre su presencia en el universo.

A partir de 2008, se centró la fotografía con intervenciones con luz y geometría realizadas directamente sobre el paisaje. Poco después, introdujo por primera vez el transcurso temporal en su obra. En

los últimos años ha continuado investigando la relación entre paisaje y geometría, entendiendo esta como el lenguaje previo a la materia, capaz de establecer con ella un tipo de resonancia sutil y reveladora de cualidades ocultas en los espacios en los que trabaja. En 2012 extendió su práctica al espacio público, que el artista trata como escenario expositivo a través de una instalación al aire libre en la que once proyecciones de luz inciden directamente sobre la vegetación de los jardines del Turia. A partir de 2014 sus registros han sido ampliados, acompañando sus fotografías con libros de cianotipias. Paralelamente, desarrolla un gran proyecto para el Centro Niemeyer de Avilés en el que siluetas lumínicas animadas, extraídas de ciervos reales, caminan por la cúpula. A partir de ahí multiplica sus intervenciones en espacios públicos promovidas por instituciones como el MUSAC o el Festival PHotoEspaña y participa en eventos internacionales como el Festival de Luz de Praga.

Su obra se encuentra en colecciones como la de la Fundación Cajamadrid, la Fundación Príncipe de Asturias y el Museo Reina Sofía. Entre sus exposiciones individuales destacan «Noche áurea», en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2008); «Secuencias», en el Museo Barjola (Gijón, 2010); «Alameda Llum», en los jardines del Turia (València, 2012); «Sincronicidad», en el Domus Artium (Salamanca, 2014) y «Luz vulnerada», en el Centro Niemeyer (Avilés, 2015). Recientemente ha participado en exposiciones colectivas en el Museo de Are Contemporáneo de Castilla y León (León, 2015), PHotoEspaña (Madrid, 2015) y el Festival de Luz de Praga (2016).

BIBL.: Javier Hontoria, *Javier Riera.* Gijón y Valladolid: Palacio Revillagigedo y Museo de la Pasión, 2006; Santiago Olmo y Anne-Marie Melster, *Alameda Llum*. València: Fernando Gil, 2012; Luis Féas Costilla, *Luz vulnerada*. Avilés: Centro Niemeyer, 2014; Alfonso de la Torre, *Caminar, descansar, preservar*. València: Galería Ana Serratosa, 2016.

B. E.

MIGUEL RIO BRANCO
(Las Palmas de Gran Canaria, 1946)

Se formó en un curso de orientación profesional en el Instituto de Fotografía de Nueva York (1966) y en la Escuela Superior de Diseño Industrial de Río de Janeiro (1968). Dada la condición de diplomático de su padre, Rio Branco pasó su infancia entre Buenos Aires, Lisboa, Berna y Nueva York. Inició su carrera artística en la pintura, disciplina a la que permanece siempre fiel pese a que sufra períodos de latencia según sus distintas necesidades expresivas. En la década de 1970 su trabajo se concentró en la fotografía *freelance* y en la realización y dirección de fotografía de cortos y largometrajes. Este contexto pictórico y cinematográfico ejerció una clara influencia en su trabajo fotográfico por el que es más conocido.

Con frecuencia se define su fotografía, cuyo discurso se relaciona con la realidad Latinoamericana, como fotoperiodismo, afirmación que parecería verse avalada por sus colaboraciones con la agencia Magnum Photos (a partir de 1980) y la revista *National Geographic*. Sin embargo, el artista, afincado en Río de Janeiro, manifiesta siempre que tiene ocasión que ese encasillamiento es inexacto. Según afirma, él estaría más próximo a la figura de un fotógrafo documental que aúna documento y mirada poética personal, sobrepasando así el límite del documento para adentrarse en lo conceptual. Asimismo, insiste en que su trabajo artístico es una manifestación de ideas y conceptos interiores que no tienen que ver con la descripción de la realidad, aunque esta sea un material que la cámara captura. Defiende la actitud de no centrarse en temas latinoamericanos, y sencillamente se fija en lo que lo rodea, ya sea Nueva York, París, Río de Janeiro, o en cualquiera de sus lugares de residencia; sin querer, por ello, reflejar una identidad nacional particular. A partir de la Bienal de São Paulo de 1983 se percibe un salto sustancial en esa migración de lo documental a lo poético, iniciándose también en la realización de instalaciones multimedia. Desde un punto de vista formal, construye sus imágenes con una paleta reducida de colores vibrantes y saturados en la que el claroscuro suele tener un papel protagonista, lo que provoca en muchas ocasiones imágenes turbadoras.

Ha recibido distintos premios por su carrera artística como el Gran Premio de la I Trienal de Fotografía del Museo de Arte Moderno de São Paulo (1980) y el Premio Kodak de la Crítica Fotográfica (París, 1982, compartido con otros dos artistas). Su obra ha sido expuesta en el Centre Georges Pompidou (París, 1983); la Galerie Magnum (París, 1985); el Stedelijk Museum (Ámsterdam, 1989 y 2008); el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (1996), la Tate Gallery de Liverpool (Reino Unido, 1999); el Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York, 2001); y la Casa de América (Madrid, 2008).

BIBL.: Miguel Rio Branco, *Dulce sabor amargo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985; Miguel Rio Branco, *Nakta*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996; Miguel Rio Branco, *Silent Book*. São Paulo: Cosac Naify, 1997; VV. AA., *Miguel Rio Branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

I. T.

JOAQUÍN RISUEÑO
(Madrid, 1957)

Formado inicialmente en Bellas Artes por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1973-1978), Risueño cursó además una licenciatura en la Facultad de Bellas Artes en 2011, donde escribió una tesina titulada *Procesos técnicos y conceptuales en la pintura de paisajes, de Van Eyck a Friedrich*. Cultivó desde el inicio de su trayectoria artística el género del paisaje. Risueño es un pintor cuyo dominio de la perspectiva, de la luz y del color, que obtiene de la combinación entre temple con el óleo, dota a su obra de una profundidad acorde con la rotundidad del sentimiento que despierta.

Su primera exposición individual tuvo lugar en la Galería Juana Mordó (Madrid, 1984); más tarde su obra se mostró de manera colectiva en el Salón de los 16, Museo de Arte Contemporáneo (Madrid, 1984); el Auditorio de Galicia (Santiago de Compostela, 1997); el Museo Esteban Vicente (Segovia, 2001); y el Museo Pablo Serrano (Zaragoza, 2014-2015). Entre 2016 y 2017 su obra se ha expuesto en varias localizaciones emblemáticas dentro de la iniciativa «Las edades del hombre».

BIBL.: Miguel Logroño, *Joaquín Risueño.* Madrid: Galería Juana Mordó, 1987; Alexandre Meló, *Joaquín Risueño: abril 1992.* Madrid: Galería Moriarty, 1992; Gonzalo Jiménez y Amalia García Rubí, *Joaquín Risueño*. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, Junta de Castilla y León, 2015.

F. M.

MANUEL RIVERA
(Granada, 1927 - Madrid, 1995)

Formado como escultor en el taller de Martín Simón, un imaginero de su ciudad natal, Rivera se inició en la pintura a raíz de su ingreso en la Escuela de Artes y Oficios de Granada y el arte de maestros como Joaquín Capulino o Gabriel Morcillo. En 1944 el Ayuntamiento de Granada, junto a la Dirección General de Bellas Artes, le concedió una beca para terminar su formación. En 1945 ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla y en 1954 se trasladó definitivamente a Madrid. Tras el viaje a París en 1956 para conocer de cerca las manifestaciones artísticas que llevaban a cabo, Rivera fundó junto con Antonio Saura, Luis Feito y Antonio Suárez, el grupo El Paso, el colectivo de artistas y críticos que, a partir de 1957, revolucionó el arte español de posguerra mediante la introducción en España del informalismo. En 1969 pasó a formar parte de la Real Academia de Bellas Artes de Granada y en 1984 fue nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1993 fue designado miembro titular de la Academia de Ciencias, Artes y Letras de Europa.

Considerado uno de los primeros pintores españoles que, ya desde el inicio de la década de 1950, se expresa en un lenguaje puramente abstracto, Rivera también se consagró a la investigación en torno a la materia y la posibilidad de trabajar el relieve a través de tierras, pigmentos, mallas o cualquier tipo de material humilde ajeno al medio artístico pero rico en la aportación de texturas.

Sus obras se mostraron por primera vez en la Asociación de Prensa de Granada (1947) y a partir de este momento en numerosas exposiciones nacionales e internacionales, entres las cuales destacan la celebrada en el Ateneo de Madrid (1959); el Musée des Arts Décoratifs (París, 1959); el Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds (Suiza, 1962); el Museum of Modern Art (Nueva York, 1965); el Musée d'art moderne de la ville de Paris (París, 1976); o el Lindenau Museum (Altenburg, Alemania, 1996). También participó de importantes eventos de carácter internacional como las bienales de São Paulo (1957), Venecia (1958) o Alejandría (1962). Entre otros reconocimientos, Rivera recibió el Premio Carnegie de Pittsburgh en 1964, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 1981, y un año después la Gran Cruz de la orden de Isabel II. Francia le concedió la Cruz de Caballero de la orden de las Artes y las Letras en 1985.

BIBL.: María José Salazar (coord.), *Manuel Rivera*. Madrid y Granada: MNCARS y Diputación de Granada, 1997; Vicente Aguilera Cerni *et al., Manuel Rivera. Museo Pablo Serrano. noviembre 2002 - enero 2003.* Zaragoza: Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2002; Alfonso de la Torre (ed.), *Manuel Rivera. Catálogo razonado*. Granada: Diputación de Granada y Fundación Azcona, 2009; Alfonso de la Torre, *Manuel Rivera: de Granada a Nueva York.* Granada: Centro José Guerrero, 2012.

F. M.

JUAN CARLOS ROBLES
(Sevilla, 1962)

Tras licenciarse en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (1989), Juan Carlos Robles recibió la Beca de la Generalitat de Catalunya para Creadores Visuales y se trasladó a Berlín. Allí obtuvo la licenciatura en la Escuela Superior de Arte de Berlín, donde obtuvo en 1995 el Meisterschüler con la artista Katharina Sieverding, alumna de Joseph Beuys. Un año más tarde se mudó a Nueva York, donde llegó a trabajar con el artista alemán Lothar Baumgarten. Es doctor en Bellas Artes por la Universidad de Málaga, donde en la actualidad es profesor.

En sus primeros años empezó a trasladar sus intereses por los sistemas de signos que permiten la comunicación entre los individuos, pasando así de las esculturas posminimalistas de vidrio a otro tipo de disciplinas, fundamentalmente el vídeo y la fotografía, aunque también realiza intervenciones en el espacio público. Estos medios le permiten salirse del estudio y zambullirse en la ciudad. Robles se apropia de las construcciones identitarias de las grandes urbes, de sus signos, y analiza la experiencia humana de la multitud, por ejemplo en los medios de transporte; en definitiva, intenta interpretar el fenómeno urbano ligándolo a lo tecnológico. Estos intereses siguen siendo centrales en su obra actual, subrayando la cuestión de la distancia con el «otro» que lo lleva a ocuparse de un argumento paralelo en su trabajo: cómo es el espacio que comunica/separa al artista y al espectador.

Ha expuesto de forma individual en el Senado de Berlín (1999); la Caja San Fernando (Sevilla, 2001); el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2003); la Sala Verónicas de Murcia (2007); y la Galería Oliva Arauna (Madrid, 2000, 2002, 2005 y 2012). Ha participado en la Bienal de Johannesburgo (1997); la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla (2008); la Bienal de Pontevedra (2002); la Bienal de Canarias (Tenerife, 2006); y la Bienal Internacional de Video de Tel Aviv (2010), entre otras.

BIBL.: VV. AA., *Afuera. Juan Carlos Robles*. Sevilla: Caja San Fernando, 2001; VV. AA., *Juan Carlos Robles: puntos de deriva. El viaje estático*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004.

I. T.

ANTONIO ROJAS
(Tarifa, Cádiz, 1962)

En 1986 Antonio Rojas se trasladó a Madrid, donde reside desde entonces, con la intención de conectar con el ambiente artístico del momento. Aquí, a la vez que coincidió con la movida madrileña, conoció a artistas como Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea o Javier Utray. Inspirándose a menudo en el paisaje de Tarifa, su ciudad natal, y el mar del estrecho, Rojas consigue, a través de un lenguaje contemplativo y misterioso, que su producción sea un reflejo de la fuerza y poesía tan características de este enclave atlántico. Pese a que buena parte de su obra se sustenta sobre la base de la figuración, también se entrevé en sus pinturas una cierta tendencia a la abstracción, así como al deseo de recrear, mediante estructuras tridimensionales, efectos de perspectivas reversibles en pro de temas surrealistas enmarcados en el paisaje tarifeño.

Su primera exposición individual se presentó en la Galería Magda Bellotti (Algeciras, Cádiz, 1983). A partir de entonces su obra se ha podido contemplar en exposiciones colectivas como «El paisaje y la luz en la pintura gaditana», en Caja de Ahorros (Cádiz, 1985); «Andalucía, arte de una década», en el Museo de Arte Contemporáneo (Sevilla, 1988); «A la pintura. Pintores españoles en los años 80 y 90 en la Colección Argentaria», en el Palau de la Virreina (Barcelona, 1995); y «Figuraciones de Madrid, de un lugar sin límites», en el Centro de Arte joven de la Comunidad de Madrid (Madrid, 2000). Entre sus exposiciones individuales destaca la itinerante «La mirada oblicua» en la Diputación de Cádiz, el Museo de Teruel y el Centro Cultural Conde Duque de Madrid (1999). A lo

largo de su trayectoria ha recibido premios y becas como la Beca Delfina Estudios para residir un año en Londres (1990-1991); las distinciones del Museo de Teruel y el Premio Unicaja de Málaga (1992); la Beca de la Academia Española en Roma (1993-1994); y el Premio del LXVII Salón de Otoño de la Casa de Vacas (Madrid, 2000).

BIBL.: Juan Manuel Bonet, María Antonia de Castro y Chema Cobo, *Antonio Rojas. La mirada oblicua.* Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 1999; Antonio Rojas, *Antonio Rojas. Despegando la sombra del suelo*. Bilbao: Galería Juan Manuel Lumbreras, 2007.

F. M.

MARÍA LUISA ROJO
(Madrid, 1960)

Después de licenciarse en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, obtuvo una beca apara ampliar estudios en el Pratt Institute de Nueva York, donde permaneció entre 1985 y 1987. Posteriormente recibió la de Roma para una estancia de un curso. María Luisa Rojo ha expuesto en la Galería Sa Pleta Freda de Son Servera, en Palma, y en Galería Gamarra y Garrigues y en la Galería May Moré, ambas en Madrid. Su practica artística se ha desarrollado durante muchos años en el ámbito de la pintura y en el campo de una figuración con rasgos escasamente representativos, en la que hay una intencionalidad abstracta de carácter cósmico con signos geométricos. También ha hecho incursiones en el campo del libro y del objeto artístico. En la actualidad es profesora y directora de programas en el Liceo Europeo.

J. M. V.

PEDRO G. ROMERO
(Aracena, Huelva, 1964)

Con exposiciones en las principales instituciones y galerías del contexto español desde la década de 1980, la práctica artística de Pedro G. Romero se sitúa en una posición cercana a los debates de autoría que han marcado el arte desde las vanguardias históricas, ocupando, además de su posición como artista, los roles de comisario, escritor, crítico o historiador, e incluso productor de espectáculos escénicos. El carácter híbrido de su producción se materializa a partir de mediados de los noventa en dos grandes bloques de trabajo; el Archivo F. X. y la Máquina P. H., dos espacios que Pedro G. Romero construye a partir de sus intereses en los procesos de la historia de la iconoclastia y el funcionamiento de un arte popular moderno como el flamenco. El Archivo F. X. ha sido definido por el autor como «un fondo documental "en construcción", que pretende sentar las bases con las cuales, parafraseando a Habermas, urbanizar la provincia del nihilismo».

Pedro G. Romero ha sido comisario de las exposiciones «Tratado de Paz», organizada en el marco de la Capitalidad Europea de la Cultura de Donostia/San Sebastián (2015-2016); «Economía Picasso», en el Museo Picasso de Barcelona (2012); o «La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936», en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2007). Su obra ha formado parte de importantes citas internacionales como la Bienal de São Paulo (2014); el Pabellón de Cataluña de la Bienal de Venecia (2009); o la Documenta 14 (Kassel, Alemania, 2017). En 2018 el Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid presentó una exposición individual de su obra con el título «Pedro G. Romero. Habitación».

BIBL.: Pedro G. Romero, *F. E., el fantasma y el esqueleto*. Gipuzkoa: Diputación Foral de Araba, 2000; Esteban Pujals, Pedro G. Romero, *Silo Archivo F. X*. Madrid: MNCARS, 2009; Pedro G. Romero, *Archivo F. X. La ciudad vacía*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2009; Pedro G. Romero, *Los países*. Cáceres: Periférica, 2013.

B. H.

ÁLVARO DE LA ROSA MAURA
(Palma, 1956)

VER PÁGINA 302

IÑIGO ROYO
(Donostia/San Sebastián, 1962)

Se formó como psicólogo en la Universidad del País Vasco, aunque su trayectoria viró muy pronto hacia las artes visuales. Ha sido profesor de Fotografía, Cine y Vídeo en varios centros y escuelas de artes visuales y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Bilbao. Ya en 1990 fue seleccionado como fotógrafo para participar en «Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española (1970-1990)». Organizada por Lunwerg y por el Museo Reina Sofía en Madrid (1991), esta exposición de tesis contó con gran visibilidad nacional e internacional por su larga itinerancia. Ha realizado igualmente trabajos de producción y gestión cultural en el País Vasco a través de la asociación Okupgraf, junto a Marian Larzabal.

Su trabajo creativo se ha centrado fundamentalmente en la fotografía, el vídeo y el cine. Respecto a la fotografía, Iñigo Royo realiza una obra compleja, encadenando imágenes que construyen un relato al tiempo que plantea dichos relatos como una aporía, ya que sus imágenes intentan narrar conscientemente lo que no se puede narrar: «Mi trabajo habla de la imposibilidad de fotografiar, de sacar fotografías que no son más que ridículos acercamientos». De vocación duchampiana, Royo se nutre de la paradoja y la contradicción, y presenta objetos como arte al tiempo que los niega como tal.

Iñigo Royo ha realizado muestras individuales en el Museo de Arte e Historia de Durango (Bizkaia, 1990); la Sala Rekalde (Bilbao, 1993); la Fundación Botín de Santander (2006); el Archivo General de Gizpuzkoa (Tolosa, Gipuzkoa, 2006); la Tabakalera (Donostia/San Sebastián, 2008); el Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia/San Sebastián, 2015); y el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2016). Obtuvo el Premio Jóvenes Fotógrafos del Ministerio de Cultura en 1988; la Beca de Promoción Artística de la Diputación Foral de Gipuzkoa en 1999; y la Beca de la Fundación Botín en el curso 2000-2001. Ha participado en la Bienal de Barcelona (1989).

BIBL.: VV. AA., *Fotografías / Iñigo Royo*. Durango: Museo de Arte e Historia, 1990; VV. AA., *Señor Estupor / Iñigo Royo.* Bilbao: Sala Rekalde, 1993; VV. AA., *Esperpento: dramatis personae: en mayor o menor medida, todos nosotros*. València: Concreta, 2014.

I. T.

FRANCESC RUIZ
(Barcelona, 1971)

Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona, Francesc Ruiz se interesó desde joven por la lectura y el coleccionismo de cómics, medio visual a través del cual ha centrado su trabajo desde los años noventa. Emplea el lenguaje del cómic como medio para desarrollar discursos alternativos en relación al contexto social, geopolítico o histórico en el que se va a exhibir su obra, frecuentemente en el ámbito urbano. De este modo, utiliza, altera o expande su lenguaje —la viñeta se concibe como unidad semántica—, los soportes —el *comic-book*— y los lugares habituales de producción y distribución del cómic —los quioscos o tiendas de cómics—, en forma de dibujos de gran formato, instalaciones, *performances* o talleres; otorga visibilidad a colectivos alternativos, espacios de exclusión o formas subculturales de ocio; o denuncia mecanismos y ámbitos de poder abusivos, como en su trabajo relacionado con el consumo desaforado de la sociedad actual.

Francesc Ruiz ha participado en eventos como la Bienal de Venecia (2015) o la Bienal de Gotemburgo (Suecia, 2017). Ha realizado exposiciones individuales desde finales de los años noventa en centros destacados como la Fundació Joan Miró (Barcelona, 2004); el CRAC Occitanie (Sète, Francia, 2005); el Museo Reina Sofía, Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos, 2008); Gasworks (Londres, 2010), el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2015); y en colectivas en centros de proyección internacional como el Museum of Contemporary Art (Los Ángeles, Estados Unidos, 2008); la Temple Gallery (Filadelfia, Estados Unidos, 2010) o el Weserburg Museum (Bremen, Alemania, 2013).

BIBL.: Manuel Olveira y Manuel Segade, *La cosa e memoria de la cosa: Francesc Ruiz.* A Coruña: Xunta de Galicia, CGAC, 2007; María José Salazar, Carmen Román y Manuel Segade, *La visita guiada: Francesc Ruiz*. Madrid: MNCARS, 2008; Francesc Ruiz, *Cómics de la revolución*. Lleida: Centre d'Art La Panera, 2009; Francesc Ruiz, Manuel Segade, Peio Aguirre y Mery Cuesta, *Las Eses.* València: IVAM, 2015.

R. D.

ALFREDO SADA
(Falces, Navarra, 1950-1992)

Uno de los escultores navarros más destacados de su generación, reconocido con el Premio Nacional de Escultura en 1991. De corta carrera, alcanzó un elevado nivel de desarrollo conceptual y técnico con una obra llena de poesía y dominio técnico. Su formación fue autodidacta hasta que en 1970 se matriculó en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de Pamplona/Iruña. Los Encuentros de Pamplona de 1972 influyeron mucho en el modo de trabajar con la madera y romper los límites entre la escultura y el espacio que la acoge. Entre 1979 y 1981 sus esculturas experimentaron una mutación que lo llevan a desechar modelos icónicamente reconocibles para centrarse en una rotunda abstracción.

No fue hasta 1983 cuando tuvo lugar su primera exposición individual en Pamplona/Iruña. En aquel momento la piedra era el material por excelencia en su producción escultórica, si bien es cierto que en el ecuador de los años ochenta dio un fuerte giro estilístico y temático y comenzó a desarrollar unos discos y círculos que se retorcían sobre sí mismos al crear unas piezas más serenas y equilibradas, siendo fundamental en dicha evolución su inspiración en motivos arqueológicos. El gran cambio llegó con la utilización del plomo a partir de 1988, que coincidió con su paso por lo que fueron los Talleres de Arte Actual organizados por el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Dicho metal le sirvió para recubrir unas esculturas cuya temática evocaba tiempos lejanos.

Sus obras forman parte de importantes colecciones como las de la Fundación Juan March, el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el Museo de Navarra y el Centro Cultura de País. Sus exposiciones individuales fueron escasas, aunque destacan la de la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra (Pamplona/Iruña, 1983), el Museo de la Rioja (Logroño, 1990) y la Galería Emilio Navarro (Madrid, 1990). La Caja de Ahorros Municipal de Pamplona ofreció una exposición póstuma de su obra en 1994.

BIBL.: Carlos Catalán Martín Caro, *Alfredo Sada: esculturas*. Pamplona/Iruña: Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1994; Juan Cruz Resano, «Alfredo Sada (1949-1992): un proyecto escultórico por recuperar», en *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*. Oviedo: CEHA, 1998.

B. E.

JOAQUÍN SÁENZ
(Sevilla, 1931–2017)

Destacado exponente del realismo lírico andaluz de la segunda mitad del siglo XX junto a otros artistas de su generación como Teresa Duclós o Carmen Laffón. De formación autodidacta, desde joven trabajó en el taller familiar de la imprenta Gráficas del Sur de la calle San Eloy de Sevilla, que se convirtió en tema principal de su pintura al inicio de su trayectoria artística en los años sesenta y que continuó en la década siguiente. De este entorno cotidiano e íntimo, Sáenz va a pasar a desarrollar el género paisajístico, con vistas de la campiña sevillana, representada con sobriedad, en el que destacan los colores terrosos, la luminosidad y síntesis de color de los paisajes de la costa gaditana, de localidades pintorescas como Vejer o de diversas vistas y rincones de la ciudad sevillana y del río Guadalquivir. A mediados de los setenta amplía el formato de sus obras a la vez que intensifica su preocupación por la captación de la luz, que desarrolla en las siguientes décadas, fiel a su estilo y concepción pictóricos. Destacan también sus obras dentro del género del bodegón y su labor como cartelista.

Desde su primera exposición individual en la Galería La Pasarela (Sevilla, 1968) ha realizado numerosas muestras en el panorama galerístico español, como en la Galería Theo (Madrid, 1973); la Galería Juana de Aizpuru (Sevilla, 1973); la Galería Biosca (Madrid, 1985, 1990, 1994); la Galería Fúcares (Almagro, 1981); o La Máquina Española (Sevilla, 1986). La Sala Villasis de la Fundación El Monte, en Sevilla, le dedicó una retrospectiva en 1993. Sobresale igualmente su participación en colectivas dedicadas al realismo, como «Realidades», en la Sala de Arte El Brocense (Cáceres, 1983), o al arte andaluz contemporáneo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1982), el Real Monasterio de San Clemente (Sevilla, 1992) o en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2002).

BIBL.: Joaquín Sáenz *et al.*, *Joaquín Sáenz: óleos 1963-1993.* Sevilla: Fundación El Monte, 1993; Fernando Ortiz, *La imprenta de San Eloy: pinturas y dibujos de Joaquín Sáenz.* Sevilla: Pre-Textos, 1999; Juan Bosco Díaz-Urmeneta, *Joaquín Sáenz, una poética del paisaje*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2011.

R. D.

MANUEL SÁEZ
(Castelló de la Plana, 1961)

VER PÁGINA 313

MANUEL SALINAS
(Sevilla, 1940)

Considerado uno de los grandes renovadores de la pintura andaluza de la segunda mitad del siglo XX, Manuel Salinas se inició en el arte a través de una práctica figurativa que, a raíz de un viaje a Estados Unidos en 1970, evolucionó en favor de una abstracción de corte lírico, de inspiración norteamericana y próxima a lo que, a partir de entonces, se convirtió en una de sus señas de identidad: la búsqueda incesante del color y la forma. De ahí que se defina como un pintor estrictamente abstracto.

Su primera exposición individual tuvo lugar en 1962 en la Galería la Rábida (Sevilla). A partir de entonces su obra se ha mostrado en galerías de arte e instituciones españolas e internacionales como el Centro Gres (Barcelona, 1964); el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (1982); el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1982); la Casa de Velázquez (Madrid, 1984); el Colegio de Arquitectos de Sevilla (1987); la Sala Municipal de Exposiciones Lonja de Pescado (Alicante/Alacant, 1996); el Salón Avianca (Barranquilla, Colombia, 1996); el Museo Nacional de Arte de Rumanía (Bucarest, 2003); el Museo Danuviana (Bratislava, 2003); o la Fundación RAC (Pontevedra, 2014), entre otros.

También participó en eventos artísticos como la Bienal de Obra Gráfica de Segovia (1975); el Festival de Pintura Monte de Piedad (Monte de Piedad, Sevilla, 1984); o el Salón de los 16 en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1984). Su obra forma parte de los fondos de los museos de Arte Contemporáneo de Madrid, Sevilla y Tenerife; la Colección Olivetti; el Ayuntamiento de Nerva; el Museo Reina Sofía; la Fundación "la Caixa"; el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo; y la Colección Avianca de Colombia. En 2017 recibió la Medalla de Oro de la ciudad de Sevilla y fue nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla).

BIBL.: Antonio Bonet Correa, *Pinturas de Sevilla. 1982.* Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982; Diego Cortez, *Manuel Salinas. Pinturas.* Madrid: Galería Cúpula, 1987; Fernando Martín, *Manuel Salinas. 20 años*. Jerez de la Frontera: Instituto de Cultura de Jerez, 2007.

F. M.

ÁNGELES SAN JOSÉ
(Madrid, 1961)

Desde el comienzo de su andadura profesional a finales de los años ochenta, la obra de Ángeles San José ha estado presente en el circuito artístico a través de su participación en relevantes muestras colectivas de carácter internacional y en exposiciones individuales. Entre otras, las organizadas en las galerías Antonio Machón (Madrid), Alfonso Alcolea (Madrid), Alejandro de Sales (Barcelona) y Adora Calvo (Salamanca). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, ha recibido la Beca de Formación de Personal Investigador (1985-1989), la Beca Banesto de Artes Plásticas (1985) y la Beca Endesa de Artes Plásticas (1996).

En su producción, Ángeles San José hace uso de la pintura, el dibujo y la fotografía para la construcción de imágenes monocromas que indagan en las posibilidad de los lenguajes plásticos a partir del empleo de los mínimos elementos y de un conocimiento exhaustivo de la historia. El color, la luz, el espacio pictórico, la geometría y la abstracción son algunos de los temas «clásicos» que recorren las propuestas formales de la artista desde sus primeras piezas. Entre las diversas técnicas detalladas en su producción se encuentran las resinas, la encáustica, el grafito, el óleo o el pan de oro.

En palabras de la historiadora Marta González Orbegozo, las obras de San José son «pinturas (¿resinadas?), fotografías (¿darregotipadas?)», que inciden en la ambigüedad que caracteriza sus imágenes. Una obra sosegada que reflexiona acerca de los límites de la representación y en la que la experiencia del tiempo depositado, acumulado en cada proyecto, adquiere una presencia *material* que subraya el carácter procesual de la propuesta.

La obra de Ángeles San José ha formado parte de exposiciones en la Galerie Wirth (Zúrich, Suiza, 1990); el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas, 1996); y el Museo Reina Sofía (Madrid, 2004), entre otras instituciones. Su trabajo está representado por la Galería Adora Calvo.

BIBL.: Javier Olivares, *Ángeles San José.* Madrid: Galería Antonio Machón, 1991; María Escribano, *Ángeles San José. Paisajes 1991-1992.* Barcelona: Galería Alejandro Sales, 1992; Marta González Orbegozo y Vicente Llorca, *250 km al norte del círculo polar ártico.* Salamanca: Galería Adora Calvo, 2011; VV. AA., *Ángeles San José. Un paisaje en el norte*. Salamanca: Galería Adora Calvo, 2015.

B. H.

NÉSTOR SANMIGUEL DIEST
(Zaragoza, 1949)

Se le reconoce como un artista tardío, aunque quizá podría decirse que la suya ha sido una trayectoria *desajustada* —voluntariamente— de los protocolos de una carrera al uso. Formado como sastre en la Escuela Oficial de Madrid, Sanmiguel Diest trabajó como patronista en una fábrica textil hasta finales de la década de 1990. En el año 1985 fundó, junto a los artistas Rufo Criado, Rafael Lamata o Jesús Max, entre otros, el colectivo de artistas A Ua Crag, un espacio-galería localizado en Aranda de Duero. Desde sus años de pertenencia al colectivo hasta su abandono en el 1991 impulsa las facciones Red District o el II Partido de la Montaña, propuestas con un marcado carácter perfomativo y una fuerte carga de crítica política en lo discursivo.

La década de 1990 será también el período de su andadura en solitario, inmerso en el desarrollo de un proyecto inclasificable en el que desde sus primeras intervenciones se intuye la construcción de un lenguaje propio, en el que ensambla las formas de la literatura y de la práctica pictórica: las «citas, los símbolos y las anotaciones al margen» serán, haciendo uso de las palabras del artista, los recursos que incorpore de manera permanente en sus imágenes. En el año 1998 Sanmiguel Diest expuso en la Galería Trayecto de Vitoria-Gasteiz *Esferas doradas y armas de saqueo en las puertas del río,* una pintura con la que introduce el uso de la retícula en su trabajo, una constante en toda su producción posterior.

Néstor Sanmiguel Diest ha expuesto de manera regular con la Galería Maisterravalbuena en Madrid y Carlier/Gebauer en Berlín. Asimismo, su trabajo ha sido mostrado en instituciones y centros de arte como el Museo Reina Sofía (Madrid, 2016); La Conservera

(Murcia, 2015); el Centro Cultural de España en Buenos Aires (2014); el Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz, 2012); y el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2007).

BIBL.: VV. AA., *Un nenúfar en el pulmón derecho*. Aranda de Duero: Ayuntamiento de Aranda de Duero, 1997; Daniel Castillejo, Fernando Illana. *Néstor Sanmiguel Diest*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004; Beatriz Herráez, *Néstor Sanmiguel Diest. Las emociones barrocas; 1997-2005*. León: MUSAC, 2007.

B. H.

EDUARDO SANZ
(Santander, 1928 - Madrid, 2013)

Iniciado en el arte de la mano de José Cataluña, Eduardo Sanz se formó en Pintura tras su ingreso, en 1953, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Conocido desde sus primeras muestras por su adscripción al lenguaje de la abstracción informalista defendida por los miembros del grupo El Paso hacia finales de la década de 1950, Sanz evoluciona progresivamente hacia la figuración expresionista, pasada por el tamiz de un cierto poscubismo. Tras la investigación que lleva a cabo con materiales que, como el espejo o el cristal, se ajustan a su deseo de abrazar la tridimensionalidad, Sanz evoluciona en el desarrollo de su obra hasta consagrar su producción al estudio de temas sobre el mar, el paisaje o los elementos que lo rodean.

Expuso por primera vez en una muestra colectiva en la Sala Sur (Santander, 1954) y su primera individual tuvo lugar dos años más tarde en la Galería Delta (Santander, 1956). Sus obras se han expuesto en la Sala del Prado del Ateneo (Madrid, 1964) y en la II Exposición de Arte Actual de Santillana del Mar (1971). El Museo Municipal de Bellas Artes de Santander le dedicó una exposición antológica en 1971 y, dos años más tarde, una segunda en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. Ha participado también en la Bienal de São Paulo (1963) y en la Bienal de Venecia (1968). En 2012 la Galería Fernández-Braso de Madrid inauguró una importante retrospectiva de su obra.

BIBL.: VV. AA., Vicente Aguilera Cerni, *Eduardo Sanz.* Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1973; Eduardo Rodríguez, *Mar adentro: Eduardo Sanz.* Cádiz: Fundación Provincial de Cultura, Diputación de Cádiz, 2000; Francisco Calvo Serraller y Julio Caro Baroja, *Eduardo Sanz. Mar a la vista*. Madrid: Galería Fernández-Braso, 2012.

F. M.

JULIÃO SARMENTO
(Lisboa, 1948)

Realizó estudios en la Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, donde se especializó en Pintura y siguió cursos de Arquitectura. Sin embargo, a lo largo de su trayectoria profesional se ha servido también de otros recursos como el dibujo, la escultura, la fotografía, el cine, el holograma, el vídeo, la *performance* y la instalación. Ha sido profesor de la cátedra Juan Gris de la Universidad Complutense de Madrid (2007).

Junto a la arquitectura y la memoria, los temas fundamentales que atraviesan la obra de Julião Sarmento son el deseo y el erotismo, materializados en el uso de la representación del cuerpo femenino. El artista portugués no habla de mujeres específicas —de hecho, no muestra su identidad y en ocasiones las muestra acéfalas—, sino de estereotipos. Pese al eclecticismo y a la resistencia a la clasificación que posee su obra, sus llamadas «pinturas blancas» ilustran, en este sentido, esta obsesión personal: sobre fondo blanco, de buscada neutralidad, dibuja la figura femenina acompañándola de textos que, de forma poética y duchampiana, aparecen como imagen (las referencias literarias son una constante en su trabajo). Es un erotismo paradójicamente frío que, bajo esa apariencia estética minimalizadora y contenida, convierte al espectador en un *voyeur* y traslada a su espacio la tensión entre obra y referente.

Julião Sarmento ha realizado exposiciones individuales, entre otros museos, en el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1994); la Galleria d'Arte Moderna (Bolonia, Italia, 1998); el Hirshhorn Museum (Washington D. C., 1999); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1999); el Van Abbemuseum (Eindhoven, Alemania, 2004); el Centro José Guerrero (Granada, 2008); la Tate Modern (Londres, 2010); el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2010); la Fundaçao Serralves (Oporto, Portugal, 2012); el Museo Carrillo Gil (Ciudad de México, 2013); el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas, 2015). Representó a Portugal en la Bienal de Venecia (1997). Ha participado en la Documenta 7 y 8 (Kassel, Alemania, 1982 y 1987); en la Bienal de Venecia (1980, 1997 y 2001); y en la Bienal de São Paulo (2002).

BIBL.: Alexandre Melo, *Julião Sarmento: as velocidades da pele*. Lisboa: Galeria Cómicos Editores, 1989; James Lingwood, Adrian Searle y Alicia Chillida, *Flashback*. Madrid: MNCARS, 1999; David Barro, *Ghosts*. Coímbra: Centro de Artes Visuais, 2004; Delfim Sardo, Doris von Drathen, María Jesús Ávila, *Julião Sarmento. Catálogo razonado, ediciones numeradas: 1972-2006*. Badajoz: MEIAC, 2007; VV. AA., *Julião Sarmento, 2000-2010*. Santander y Málaga: Gestión Cultural y Comunicación, CAC Málaga, 2010; Julião Sarmento, *Bloodline, Heartline*. Gante: MER, Paper Kunsthalle, 2012; David Barro, *Julião Sarmento: Guest or Host?* Las Palmas de Gran Canaria, A Coruña: CAAM, Fundación Luis Seoane, 2014; VV. AA., *The Selective Glance*, Milán: Silvana Editoriale, 2014.

I. T.

ADRIAN SAUER
(Berlín, 1976)

Artista alemán formado en Bellas Artes y Fotografía en la Hochschule für Grafik und Buchkunst Fotografie de Leipzig (1997-2003), estudios que concluyó en 2005 con un posgrado en el que contó como profesor con el fotógrafo alemán Timm Rautert, que fue decisivo sobre su interés por analizar el medio fotográfico desde posiciones analíticas. En ese mismo año fundó con un grupo de colegas el espacio de artistas Amerika, en Berlín, donde comenzó a exponer. En 2013, Bauer recibió la Beca de la Academia alemana en Roma.

Sauer desarrolla una obra, principalmente fotográfica, centrada en explorar la naturaleza de la imagen digital, sus herramientas y sus contextos de uso y difusión, en contraposición al carácter principalmente indicial de la fotografía analógica. Sus fotografías analizan la forma en que el referente real puede ser totalmente manipulado y alterado sin percatarnos prácticamente de ello, como en su serie de imágenes *No/Photography*, iniciada en 2005. También investiga la morfología de la imagen digital basada en unas limitaciones definidas por el cálculo de las posibles combinaciones binarias de colores RGB, que despliega en su fotografía *16.777.216 Farben* (2010) o en *Gradient* (2012). Y se interesa por las aberraciones ópticas que permanecen en la fotografía actual, principalmente en los elementos ópticos de los dispositivos.

En su corta trayectoria profesional, la obra de Sauer se ha mostrado individualmente en el Museum für Photographie Braunschweig (Alemania, 2011); la Fondation entreprise d'Hermès (Berna, 2012); y en la Hochschule für bildende Künste (Hamburgo, Alemania, 2013). Desde 2003 ha participado en exposiciones colectivas dedicadas principalmente a la fotografía en la era digital, en instituciones como el Neuer Berliner Kunstverein (Berlín, 2003); el Stadtmuseum Düsseldorf (Alemania 2006); el Kunstverein Leipzig (Alemania, 2011); el Museum Folkwang (Essen, Alemania, 2012); el Centre d'Arts Santa Mònica (Barcelona, 2013); el Fotomuseum Winterthur (Suiza, 2013); y el Art & Design Atomium Museum (Bruselas, 2017).

BIBL.: Susanne Holschbach, *Adrian Sauer: Rohbau/Atelier*. Köln: Schaden, 2008; Florian Ebner y Adrian Sauer, *Adrian Sauer: 16.777.216 Farben*. Leipzig: Lubok Verlag, 2009.

R. D.

ANTONIO SAURA
(Huesca, 1930 - Cuenca, 1998)

Obligado a pasar cinco años en cama para recuperarse de una enfermedad, Saura empezó a escribir y a pintar de forma autodidacta en 1943. En 1951, ya recuperado, viajó por primera vez a París, a donde regresa posteriormente para fijar su residencia entre 1954 y 1955. Durante su estancia en esta ciudad entabló amistad con Benjamin Péret y se relacionó con el grupo de los surrealistas, lo cual, a su vuelta a España, lo indujo a fundar, en 1957 y junto a artistas y escritores como Luis Feito, Rafael Canogar, Martín Chirino o José Ayllón, entre otros, el grupo El Paso, que dirigió y lideró hasta su disolución en 1960. En 1966 viajó a Cuba y en 1967 regresó a París, donde se instaló definitivamente y desde donde su carrera gozó cada vez de más reconocimiento internacional. A lo largo de su trayectoria, Saura participó en numerosos seminarios, coloquios y conferencias sobre arte y cultura; colaboró en cine; comisarió exposiciones; concibió escenografías para teatro; y a través de sus escritos, que comenzó a publicar entre finales de los años setenta y principios de los ochenta, fundamentó las bases de su posicionamiento político. En 1985 creó en Madrid el espacio escénico de *Woyzeck*, dirigido por Eusebio Lázaro; en 1991 participó con su hermano Carlos Saura y Luis García Navarro en la realización de la ópera *Carmen* para el Staatstheater de Stuttgart y, hasta el año de su fallecimiento en Cuenca, no dejó de recibir numerosos premios y reconocimientos: Premio Guggenheim (1960), Premio Carnegie (1964), caballero de las Artes y las Letras de Francia (1981) y Medalla de Oro a las Bellas Artes (1982).

Influido en sus inicios por el surrealismo, el libro seminal *Un Art Autre* de Michel Tapié o la obra de artistas como Jackson Pollock, Jean Dubuffet y Jean Fautrier, Saura es un artista cuya intensidad reflexiva favorece que, tras la composición y gesto pictórico de su obra, se intuya el deseo de mostrar aquella parte del ser humano que, situándose entre lo bello y lo monstruoso, nos acerca de forma natural a sus sentimientos más instintivos. La suya es un obra que, en base a un inconfundible sello autoral y la expresión de una abstracción formada por manchas y austeridad cromática, no solo trata de sacar las turbulencias del propio artista, sino también de quienes lo consideran el pintor por antonomasia de la tristeza y la rebeldía.

Su primera exposición individual se celebró en la Sala Libros de Zaragoza en 1950. Desde entonces su obra ha sido motivo de exposiciones individuales como las de la Kunsthalle Baden-Baden (Alemania, 1964); la Casa de Las Américas (La Habana, 1966); el Stedelijk Museum (Ámsterdam, 1963, 1964 y 1979); la Galería Maeght (Barcelona, 1975); la Fundació Joan Miró (Barcelona, 1980); el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1982); la Harvard University (Cambridge, Estados Unidos, 1989); el Musée d'Art et d'Histoire (Ginebra, Suiza, 1989); el Instituto Cervantes de París (1992); o el Museo d'Arte della Svizzera italiana (Lugano, Suiza, 1994). Tras su fallecimiento, le han dedicado exposiciones individuales como «Damas», en la Fundación Juan March (Madrid, 2005); «Itinerarios de Antonio Saura», en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2005); «Songe et mensonge / une parabole moderne (1958-1962) d'Antonio Saura», en Les Abattoirs (Toulouse, Francia, 2006). En 2016 su obra se mostró en el marco de la gran exposición «Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953», realizada en el Museo Reina Sofía. Participó en la Bienal de Venecia junto a Eduardo Chillida y Antoni Tàpies (1958) y, posteriormente, como artista y miembro del comité organizador (1976).

BIBL.: Juan Manuel Bonet y Antonio Saura, *Catálogo de la obra gráfica y pintura sobre papel de Antonio Saura*. Sevilla: Centro de Arte M 11, 1974; Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura, *Saura: Damas.* Madrid: Fundación Juan March y Editorial de Arte y Ciencia, 2005; Belén Galán (coord.), *Itinerarios de Antonio Saura.* Madrid: MNCARS, 2005.

F. M.

JUAN CARLOS SAVATER
(Donostia/San Sebastián, 1953)

Se formó como pintor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid entre 1972 y 1977. Tras obtener la Beca del Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas, inició en 1978 un proyecto en torno a las raíces mágicas y paganas de la cultura vasca. Desde su residencia en Torrelodones (Madrid), Savater recrea la naturaleza en unos paisajes místicos que parecen santificar lo que les rodea, de manera que el acto de pintar se confunde con lo sacro.

Su primera exposición individual tuvo lugar en la Galería Sen de Madrid en 1980. A esta seguirían muchas otras, entre las que destacan la celebrada en el Espacio Caja de Burgos (2002) y la que el Museo Reina Sofía organizó en la Abadía de Santo Domingo de Silos (Burgos, 2006). Además de participar en las bienales de São Paulo (1987) y Venecia (1988), sus obras han formado parte de exposiciones colectivas en el Museo Reina Sofía (1987); el Palau de la Virreina (Barcelona, 1995); el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1996); el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1997); el Museo Esteban Vicente (Segovia, 2001 y 2006); y el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2007 y 2011).

Savater también ha realizado escenografías para obras de teatro como *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla; *Guerrero en casa*, de Fernando Savater; *María Estuardo*, de Friedrich Schiller; y *La noche de la iguana*, de Tennessee Williams. Además, ha ilustrado varios libros de Fernando Savater —*El diario de Job* (1983), *El gran laberinto* (2005) e *Historia de la filosofía sin temor ni temblor* (2009)— y dos de Miguel Ángel Bernat —*Informe de la carretera abandonada* (1986) y *Padre e hijo* (2000)—.

BIBL.: Francisco Calvo Serraller, *Juan Carlos* Savater. Bilbao: Fundación Bilbao-Bizkaia Kutxa, 1996; María Escribano e Ignacio Gómez de Liaño, *Juan Carlos Savater, Estrella Matutina.* Burgos: Cámara Oficial de Comercio e Industria, 2006; Cristino de Vera, *Juan Carlos Savater. Obra reciente*. Madrid: Galería Leandro Navarro, 2011.

F. M.

ADOLFO SCHLOSSER
(Leitersdorf, Austria, 1939 - Bustarviejo, Madrid, 2004)

Hijo de un ceramista, los primeros años de la trayectoria artística de Adolfo Schlosser estuvieron marcados por su formación en Pintura en la Escuela de Graz, y en Escultura en la Academia de Bellas Artes de Viena. Durante esos años, sus intereses vacilaban entre las artes plásticas y la literatura, llegando a producir a lo largo de su vida numerosos textos literarios. A los diecinueve años emprendió un viaje a Islandia, donde residió durante cuatro años, una estancia que le marcará en su posterior evolución artística. Las referencias al universo cultural nórdico y al mundo de la pesca en alta mar aparecerán con frecuencia en su obra. En 1966 se instaló en España junto a la también artista austríaca Eva Lootz, y comenzó a canalizar todas sus inquietudes hacia la expresión plástica.

Tras unas primeras incursiones en el lenguaje geométrico, Schlosser presenta un vocabulario propio con una honda relación con la naturaleza. Empieza a recuperar la escultura como principal forma de expresión. Su creciente interés por el espacio y la tensión lo llevará a experimentar con materiales como el plástico o metacrilato y la cuerda o la goma elástica. Pero en los años siguientes evoluciona hacia formas y materiales muy diferentes, como las pieles, ramas y maderas, materiales orgánicos extraídos directamente de la naturaleza con los que inicia un proceso de experimentación. Con ellos construye una obra sencilla, directa, frágil y contundente en la que la dicotomía naturaleza/cultura toma forma en un juego de tensiones. Su legado se extiende a la poesía y a guiones radiofónicos. Bustarviejo, un pueblo de la sierra madrileña donde fijó su residencia, se convierte en el principal cantera para todas sus obras; de allí extrae la mayor parte de la materia prima que, sin apenas manipulación, convierte en esculturas. Su contribución al impulso de nuevos planteamientos en el campo de la escultura fue de gran relevancia, lo que le valió el reconocimiento oficial con el Premio Nacional de Artes plásticas en 1991.

Desde su primera individual en 1977 la Galería Buades de Madrid, son muchas las exposiciones que realizó hasta su fallecimiento en 2004. En 2003, el Museo Patio Herreriano de Valladolid incluyó su obra en la muestra «Cuatro dimensiones. Escultura en España, 1978-2003». Entre sus exposiciones antológicas destacan la que le dedicó el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1988) y el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 1998) y la revisión de su trabajo que hizo el Museo Reina Sofía (Madrid, 2006).

BIBL.: Juan Manuel Bonet, *Adolfo Schlosser*. València: Galería Luis Adelantado, 1994; Adolf Schlosser, Francisco Calvo Serraller y Carlos Varona Nervión, *Adolf Schlosser*. València: IVAM, 1998; Francisco Calvo Serraller, *Adolfo Schlosser*. Madrid: MNCARS, 2006.

B. E.

EUSEBIO SEMPERE
(Onil, Alicante/Alacant, 1923-1985)

Destacado representante de la abstracción geométrica de la pintura española de la segunda mitad del siglo XX, en sus vertientes óptica y cinética. Se formó en la Escuela de Artes y Oficios de València (1941) y posteriormente en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (1941-1948). En 1948 obtuvo una Beca del SEU que le permitió viajar a París y residir en la Casa de España, donde conoció a Eduardo Chillida y a Pablo Palazuelo. Allí descubrió las construcciones geométricas cubistas y asimiló los lenguajes abstractos de Piet Mondrian y Wassily Kandinsky principalmente. En 1953 conoció a Victor Vasarely, Hans Arp y Jesús Rafael Soto, artistas en torno a la Galerie Denise René, y decidió abandonar definitivamente la figuración en pos de la geometría y el arte cinético, en una serie de *gouaches* sobre cartulina basados en colores planos aplicados linealmente sobre fondos negros, que crean formas geométricas básicas, juegos cromáticos y volúmenes con efectos ópticos de vibración lumínica y movimiento, los cuales desarrolló hasta 1960. En 1955 expuso en el Salon des Réalités Nouvelles sus primeros relieves luminosos, realizados con plástico, cola, lámparas y motores eléctricos en estructuras de madera. Ese mismo año publicó su manifiesto sobre la luz. En 1960 regresó a España y expuso junto con el grupo Parpalló una obra que evoluciona hacia el arte óptico y cinético tendente a una progresiva desmaterialización. En 1963 el Instituto Internacional de Nueva York le concedió una Beca Ford para viajar a Estados Unidos, donde conoció a Josef Albers. Fruto de este viaje es la selección de su obra para la exposición «The Responsive Eyes» en el Museum of Modern Art (Nueva York, 1965). Años más tarde, con residencia en Madrid, participó en el I Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense en 1969. En 1981 comenzó a manifestar de forma severa los primeros síntomas de una esclerosis lateral amiotrófica que le provocó la muerte años más tarde.

Sempere participó en eventos destacados como las bienales de São Paulo (1960 y 1961) y Venecia (1960). Su primera exposición antológica se celebró en las Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura (Madri d, 1980) y desde entonces se han realizado muestras individuales en centros como Institut Valencià d'Art Modern (València, 1998); el Museo de Arte Abstracto Español (Cuenca, 2001); la Academia de España en Roma (2003); y el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante/Alacant (2015). En 1980 se le concedió la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes; en 1983 el Premio Príncipe de Asturias de las Artes y el Premio Alfons Roig de la Diputación de València/Valencia; y en 1984 fue nombrado académico de honor por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de València.

BIBL.: Valeriano Bozal, *Con Sempere*. Madrid: Banco Exterior de España, 1983; Pablo Ramírez *et al*., *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981*. València: IVAM, 1998; Pablo J. Rico, Juan Manuel Bonet y Rosa María Castells, *Eusebio Sempere, 1923-1985*. Madrid: SEACEX, 2003.

R. D.

SANTIAGO SERRANO
(Toledo, 1942)

Realizó los primeros estudios en el Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA) de Madrid, que le servirán para su posterior incorporación al ICROA durante los años 1968 y 1971 como conservador técnico. Ese mismo año 1968 consiguió una Beca de la Fundación Juan March con la que se trasladó a París para estudiar en la Academia de San Luis. La década de 1970 se caracteriza por el establecimiento de elementos básicos: austeridad, preocupación matérica y simplicidad compositiva y cromática. Críticos como Francisco Calvo Serraller lo vinculan a la llamada «nueva abstracción», tendencia en la pintura fruto de la crisis de la vanguardia y de la idea de modernidad que se hace visible

a través de la práctica pictórica entendida como territorio de pensamiento, lo que más tarde Manolo Quejido llamó «pintura pintada». Su obra se caracteriza por la negación de cualquier concesión al naturalismo y por el establecimiento de un lenguaje austero. El juego de elementos contradictorios, como lo lleno y lo vacío, el cuerpo y su sombra, lo espiritual y lo material, está en el centro de su práctica. Dos tendencias también contrarias definen toda su producción: la búsqueda de una pintura «huidiza», presente desde los años setenta, y una tendencia a potenciar la dimensión del cuadro como objeto, resumida en la idea de «sacar el cuadro de la pared».

Desde su debut en la Galería Amadís (Madrid, 1971), su obra ha sido objeto de exposiciones en galerías como Fúcares (1979), Egam (desde 1983), Soledad Lorenzo (1992) o Juana Mordó (1994) en Madrid, en la Galeria Joan Prats (Barcelona, 1988), y en instituciones como el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1981); el Camón Aznar (Zaragoza, 2001); y el Városi Művészeti (Györ, Hungría, 2003). Su obra forma parte de importantes colecciones como las del Museo Reina Sofía, el IVAM, el Museo Patio Herreriano, la Biblioteca Nacional, el Museo de Arte Abstracto, la Fundación Juan March y el CAAM de Las Palmas, entre otras. En 2017 presentó su obra más reciente en la Casa de la Cultura Carmen Conde (Majadahonda, Madrid). Su investigación sobre el arte gráfico le fue reconocida en 1996 con la obtención del Premio Nacional de Grabado.

BIBL.: Óscar Muñoz Sánchez, *Santiago Serrano: tras el velo de la imagen. Pintura y obra sobre papel, 1967-2013*. Madrid: UNED, 2013; VV. AA., *Santiago Serrano. Arte gráfico digital (1997-2014).* Santander: Editorial Universidad de Cantabria, 2015.

B. E.

SOLEDAD SEVILLA
(València, 1944)

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona (1960-1965) y posteriormente asistió al Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (1969-1971). De esta época parte su obra pictórica basada en el rigor geométrico como base normativa. En 1979 obtuvo una Beca de la Fundación Juan March y entre 1980 y 1982 amplió estudios en la Universidad de Harvard en Cambridge con una Beca del Comité Conjunto de Ayuda Hispano-Norteamericano. Allí empezó a trabajar su serie *Las meninas* (1983), en la que emplea por vez primera la estructura en forma de retícula que se interpone al motivo, el cual desarrolla en segundo plano del cuadro, en este caso interpretando el espacio, la luz y la atmósfera de la obra de Velázquez. Posteriormente realizó la serie *Alhambras* (1984-1986), en la que continúa con la estructura en retícula para filtrar y fijar los juegos de luces y sombras que producen los elementos arquitectónicos del monumento nazarí sobre el lienzo. Desde entonces compagina la pintura con la instalación a modo de prolongación o proyección de lo pictórico en el espacio; en estos proyectos las luces y sombras se convierten en el eje central, como se observa en las obras realizadas mediante haces de hilo de cobre, en las que la luz crea el efecto de retícula de sus series pictóricas, jugando con la percepción sensorial y corporal del espectador. A finales de los noventa abandona la retícula para realizar una abstracción más lírica, con una clara dimensión orgánica, evocando elementos naturales, como los muros con masas vegetales de su serie *Insomnios* (2000-2003), o las texturas de la madera o el metal de sus últimas series, hacia una poética de lo temporal y transitorio.

Desde su primera exposición individual en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla en 1964, ha mostrado su obra regularmente en diversos centros, destacando exhibiciones las realizadas en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 1985); el Palacio de los Condes de Gabia (Granada, 1991); el Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 1995); Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia/San Sebastián, 2000); el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2001); el Palacio de Cristal, Museo Reina Sofía (Madrid, 2011-2012); y el Centro José Guerrero (Granada, 2015). Durante su trayectoria profesional ha obtenido el Premio Nacional de Artes Plásticas (1993), la Medalla al Mérito de las Bellas Artes (2007) y la Medalla de la Academia de Bellas Artes de Granada (2008), entre otros reconocimientos.

BIBL.: Mar Villaespesa, Kevin Power y Santiago B. Olmo, *Memoria: Soledad Sevilla*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1995; Yolanda Romero Gómez, *Soledad Sevilla: l'espai i el recinte: el espacio y el recinto*. València: IVAM, 2001; Yolanda Romero Gómez, Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz y Esperanza Guillén, *Soledad Sevilla. Variaciones de una línea, 1966-1986*. Granada: Centro José Guerrero y Patronato de la Alhambra y Generalife, 2015.

R. D.

DAN SHAW-TOWN
(Huddersfield, Reino Unido, 1983)

VER PÁGINA 352

JOSÉ MARÍA SICILIA
(Madrid, 1954)

Con una consolidada trayectoria que lo sitúa, desde los años ochenta, en uno de los lugares principales de la plástica española, José María Sicilia comenzó su recorrido en la Escuela de San Fernando en Madrid. En 1980 se instaló en París, donde solo dos años más tarde tuvo lugar su primera exposición individual en la galería Trans/Form. A esta le seguirán las celebradas en la galería de Fernando Vijande (Madrid, 1984) y en la Blum Helman Gallery (Nueva York, 1985).

La investigación de un lenguaje pictórico que incorpora el «accidente» define la producción de José María Sicilia desde su primera etapa. La luz, el tiempo o la temperatura se convierten así en elementos determinantes en la evolución de su obra. Una práctica sustentada en la «mínima intervención» y en la que el carácter voluble y cambiante de los materiales —acrílicos, pigmentos, tintas, ceras— adquiere un papel fundamental en la conclusión de sus piezas: «Todo trabaja, todos los factores se reúnen en el cuadro, pero en el fondo tan solo es una "pintura estanque". Fabrico estanques donde se deposita pigmento, pero se hacen a su aire», afirmaba el artista con motivo de una exposición organizada en la Galería Soledad Lorenzo en el año 2000.

En 1989 José María Sicilia fue galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas; en 2015 recibió la Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes; y en 2016, el Premio Nacional de Arte Gráfico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sus últimas muestras individuales han tenido lugar en el Museo Casa

de la Moneda (Madrid, 2017); el Musée Delacroix (París, 2015); Meessen De Clercq (Bruselas, 2015); el Palacete del Embarcadero (Santander, 2014); la Galerie Chantal Crousel (París, 2014); Matadero (Madrid, 2013); Fukushima Prefectural Museum of Art (Fukushima, Japón, 2013); y Galería Soledad Lorenzo (Madrid, 2011).

BIBL.: Francisco Calvo Serraller, *José María Sicilia. El peso de las lágrimas.* Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2004; José María Sicilia, *Eclipse.* Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2006; Laurent Busine, *José María Sicilia.* Nagasaki: Prefectural Art Museum, 2008; João Fernandes, *José María Sicilia. La locura del ver*. Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2017.

B. H.

SANTIAGO SIERRA
(Madrid, 1966)

Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en los años ochenta. A principios de la década de 1990 realizó piezas con influencia minimalista y conceptual como *Contenedor cúbico de 300 cm. de lado* (1990), *Muro de cemento cortado a 300 cm. de lado en su cara superior* (1992) o *30 bloques de pan alineados* (1996), al tiempo que ampliaba su formación en la Hochschule für Bildende Künste (1990 y 1991). Sus paseos por Hamburgo tuvieron reminiscencias de los de Robert Smithson por Passaic. Ya entonces se servía de lo que *a posteriori* será una tónica general en su producción: un título meramente descriptivo y el uso en paralelo de la documentación, ya sea videográfica o fotográfica, que recoja notarialmente el evento. En 1996 se trasladó a Ciudad de México y participó dos años más tarde en la Bienal de La Habana con una pieza que marcará la pauta de su trayectoria posterior: *Línea de 30 cm. tatuada en una persona remunerada*. En este evento comienza a poner en evidencia las estructuras de poder que sirven de base a los intercambios sociales y económicos. Sierra expone de forma crítica las situaciones de explotación que sufren aquellas personas de escasos recursos económicos que, para poder sobrevivir, tienen que aceptar trabajos humillantes, peligrosos o sin sentido aparente. Para ello, visibiliza fríamente estas situaciones de manera física: inscribe dicha explotación en los cuerpos de los trabajadores dejando en muchas ocasiones marcas como resultado de haber alquilado sus cuerpos. Uno de sus mejores trabajos fue su intervención en el Pabellón de España de la Bienal de Venecia (2003), en el que se impedía la entrada al recinto —por cierto, vacío— a todos aquellos que no demostraran la ciudadanía española con un documento oficial. De esta manera ponía en evidencia lo lábil que resulta el concepto de frontera y desacreditaba los privilegios de la nacionalidad. En este caso, el público era la pieza, tanto el que se quedaba fuera, como el que lograba entrar.

El artista madrileño ha expuesto de forma individual entre en otros museos y centros de arte en el Museo Carrillo Gil (Ciudad de México, 1996); el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2006); la Tate Modern (Londres, 2008); el Museo de Arte Contemporánea (Vigo, 2009); el Reykjavik Art Museum (Reikiavik, 2012); o el Kunsthalle Tübingen (Tubinga, Alemania, 2013), entre otros. Ha participado en la Bienal de La Habana (1998) y la Bienal de Estambul (2013). En 2010 rechazó el Premio Nacional de Artes Plásticas.

BIBL.: Pierluigi Tazzi, *Santiago Sierra: espreado de poliuretano sobre 18 personas*. Lucca: Claudio Poleschi Arte Contemporanea, 2002; Gabriele Mackert, *Santiago Sierra: Kunsthalle Wien, Project Space*. Viena: Kunsthalle Wien, 2002; Mihnea Mircan y Santiago Sierra, *Santiago Sierra: Pabellón de España, Bienal de Venecia*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Turner, 2003; Hilke Wagner, *Santiago Sierra: House in Mud*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005; Mihnea Mircan, *Santiago Sierra*. Málaga: CAC Málaga, 2006; VV. AA., *Santiago Sierra: 7 Works*. Londres: Lisson Gallery, 2007; Guillermo Machuca, *Santiago Sierra. Tres acciones en Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2012; Miriam Schoofs, *Santiago Sierra: Skulptur, Fotografie, Film*. Tubinga y Hamburgo: Kunsthalle Tübingen, Deichtorhallen Hamburg Sammlung Flackenberg, 2013.

I. T.

FERNANDO SINAGA
(Zaragoza, 1951)

Desde sus primeras muestras individuales, realizadas a mediados de los años setenta, Fernando Sinaga ocupa un lugar muy destacado en el contexto del arte español contemporáneo. Además de estudiar Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, el artista se formó en Alemania y en Estados Unidos. Actualmente es catedrático de Escultura en la Universidad de Salamanca.

Las obras de Fernando Sinaga ahondan problemas ópticos y perceptivos vinculados a la construcción de la imagen. Piezas que se mueven entre lo bidimensional y lo tridimensional, entre una gramática de lo pictórico y el sentido constructivo de la escultura, en una práctica autorreflexiva que opera desde un principio de sobriedad. La suya es una aproximación a la escultura entendida como «un doble espacio» que «ocurre detrás de las formas». Propuestas de una densidad que *satura* la imagen, en las que las superficies se presentan como planos reflectantes y espejos. En este sentido, el crítico Peio Aguirre apunta en un texto reciente que «la superficie de la escultura bidimensional de Sinaga contiene su significado por ausencia; esta superficie plana de su obra sobre la que se posa la mirada es una urdida trama de significados latentes que están ahí esperando ser liberados a través la lectura, esto es, la experiencia».

Entre sus últimas exposiciones destacan «Ideas K», en el Centro de Arte Contemporáneo Graça Morais (Braganza, Portugal, 2013); la del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante/Alacant (2013); y el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2011). También ha participado en distintas colectivas que han tenido lugar en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2013); el Museo Reina Sofía (Madrid, 2011); y el Espai d'Art Contemporani de Castelló (2013).

BIBL.: Simón Marchán Fiz, Fernando Castro Flórez y Alberto Ruiz de Samaniego, *Fernando Sinaga: esculturas 1991-1999. Piel de hiena.* Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Araba, 2001; Fernando Castro Flórez y Fernando Sinaga, *Consideraciones discontinuas y otras conversaciones.* Salamanca: Fundación Salamanca, Ciudad de Cultura, 2006; Peio Aguirre, Gloria Moure, Fernando Sinaga, *Ideas K*, Barcelona: Polígrafa, 2012.

B. H.

BRIDGET SMITH
(Essex, Reino Unido, 1966)

Se graduó en Bellas Artes en 1988 en el Goldsmiths College de la Universidad de Londres, donde también finaliza un máster en Arte en 1995.

Bridget Smith, afincada en Londres, trabaja la fotografía y, a partir de 2005, el vídeo, documentando la existencia de determinados espacios que favorecen la disolución de fronteras entre la realidad presentada y la imaginación. Estos espacios son escogidos por

suponer un ámbito de transición entre lo real y lo simulado, entre la objetividad y la subjetividad, y por ofrecer, en su mayoría, una huida de las monótonas experiencias cotidianas y las responsabilidades, un lugar cautivador para evadirnos y encontrar «lo otro», lo diferente. Su objetivo captura tanto espacios interiores como exteriores. En el primero de los casos destacan proyectos como *Glamour Studio (Stable)* (1999), en el que fotografía escenografías de interiores, falsos espacios que ni tienen un uso permanente ni van a ser habitados, y *Society* (2007), un proyecto recogido en un libro homónimo en el que se muestran imágenes sin la presencia humana en el interior de distintos clubs, asociaciones y centros londinenses no mediatizados, donde se desarrollan actividades culturales. En el segundo de los casos destacan *Mirage* (1999), serie que nos ofrece la arquitectura del entretenimiento y los espacios seductores de Las Vegas, y *Cosmos* (2005), en el que los cielos estrellados y los vastos desiertos aluden a lugares inabarcables donde perderse.

Smith fue galardonada en el año 2009 con el Rose Award for Photography de la Royal Academy of Arts de Londres. A lo largo de su extensa carrera artística ha realizado numerosas exposiciones individuales en galerías de Londres, Aukland (Nueva Zelanda), Berlín, Tokio, Praga, Oslo y Budapest.

BIBL.: VV. AA., *Bridget Smith*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002; VV. AA., *Bridget Smith*. Bexhill-on-Sea: De La Warr Pavilion, 2006; Sukhder Sandhu, *Society: Bridget Smith*. Gotinga: Steidl, 2007.

I. T.

SUSANA SOLANO
(Barcelona, 1946)

La barcelonesa Susana Solano cursó estudios en la Facultad de Bellas Artes de su ciudad natal, centro del que llegó a ser docente.

Solano pertenece a la generación de artistas de la que fue llamada «nueva escultura española», quienes, en la década de 1980, entendían la escultura no exclusivamente en su objetualidad, sino en las relaciones que esta mantenía con el espacio en el que se encontraba; estas exploraciones la han llevado a colaborar con arquitectos como Rafael Moneo o Guillermo Vázquez Consuegra, entre otros. Susana Solano ha enriquecido su práctica tridimensional con la exploración de otras disciplinas como el vídeo, la fotografía o la instalación. Para ello se ha servido de todo tipo de materiales, desde aquellos que pertenecen a la tradición vanguardista, como el hierro, hasta otros de cariz más instrumental, como el yeso, el plomo o la malla metálica, explorando, en este sentido, sus diversas posibilidades constructivas.

El trabajo de Susana Solano se convirtió desde los años ochenta en un referente de la obra tridimensional en España con el uso de unos materiales, tamaños y pesos que prácticamente habían sido de uso exclusivo de los escultores varones. Sus objetos, si bien crean contrastes entre lo artificial, lo mecánico y lo industrial en lo que respecta a las formas resultantes, también poseen un fuerte carácter simbólico a través del cual la artista deja vislumbrar tanto sus preocupaciones personales como sus vivencias o la importancia de su propio cuerpo.

Susana Solano ha recibido importantes galardones, como el Special Prize, otorgado por The Utsukushi-Ga-Hara Open Air Museum, Tokio (1985), el Premio Nacional de las Artes Plásticas del Ministerio de Cultura de España (1988), el Premio Tomás Francisco Prieto de la Real Casa de la Moneda (2011) o el Premio GAC (2015). Su obra ha sido expuesta en la Fundació Joan Miró (Barcelona, 1980); el Städisches Museum Abteiberg Mönchengladbach (Alemania, 1989); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1992); la Whitechapel Art Gallery (Londres, 1993); la Fundaçao de Serralves (Oporto, Portugal, 1997); el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1999); el Palacio de Dar-al Horra (Granada, 2001); el Museum of Modern Art (Nueva York, 2006); la Galería Helga de Alvear (Madrid, 2007); el Irish Museum of Modern Art (Dublín, 2011) o la Fundació Suñol (Barcelona, 2014). Ha participado en importantes eventos internacionales como Documenta 8 y 9 (Kassel, Alemania, 1987 y 1992); la Bienal Internacional de São Paulo (1987); el Skulptur Projekte (Münster, Alemania, 1987); el Carnegie International (Pittsburgh, Estados Unidos, 1988); y la Bienal de Venecia (1988 y 1993).

BIBL.: Jean-Marc Poinsot y Jean-Louis Froment, *Susana Solano: sculptures de 1981 à 1987.* Burdeos: CAPC Musee d'Art Contemporain, 1987; Francisco Calvo Serraller, *Susana Solano: escultures*. Barcelona: Galería Maeght, 1987; Susana Solano, *Susana Solano*. París: Galerie Lelong, 1990; María de Corral, Teresa Blanch y Eugenio Trías, *Susana Solano*. Madrid: MNCARS, 1992; Carlos Velilla Lon, *Paisagem.* Oporto: Galeria Quadro Azul, 1996; Manuel de Castro Caldas, Teresa Blanch y José Pedro Croft, *Susana Solano: A Ceuaberto*. Oporto: Fundação de Serralves, 1996; Teresa Blanch, *Susana Solano: muecas: dibuixos, escultures, fotografies, instal·lacions.* Barcelona: MACBA, Edicions Polígrafa, 1999; Marta Llorente, *Susana Solano: proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007; Aurora García y Enrique Juncosa, *Trazos colgados*. Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2012.

I. T.

ALBERTO SOLSONA
(Barcelona, 1947 - Madrid, 1988)

Estudió Grabado y Artes Gráficas en la Escola Massana de Barcelona, que marcó su labor profesional dentro del mundo de la ilustración. Su encuentro con el pintor Fernando Almela, que se convertirá en pareja artística y sentimental, motivó su traslado a Madrid en 1970 y el comienzo de su trayectoria artística. Inició entonces un primer ciclo creativo dentro de la senda del pop crítico y comprometido, empleando iconografías que remiten a los medios de comunicación de masas, al cómic, a esquemas de punto de cruz o a fotografías de prensa, con los que realiza juegos semánticos en un proceso que deriva de los preceptos del pastiche posmoderno. En 1978 dio un giro a su obra hacia una abstracción pura, en series construidas por planos de color, ejecutadas con amplios trazos y transparencias, que sustituye a comienzos de los años ochenta por su serie *arabescos*, que evoca el mundo vegetal y cierta notación musical. En *Jardín botánico* (1986-1987) recupera la gestualidad del trazo y las composiciones en planos, manteniendo la idea de grafismo, en un equilibrio entre figuración y abstracción, que fue interrumpida por su temprana muerte.

La obra de Solsona ha sido mostrada individualmente primero en la Galería Sen (Madrid, 1974-1975) y después principalmente en la Galería Egam (Madrid, entre 1978 y 1991). Fue seleccionado para la exposición II Salón de los 16 en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1982) y participó en otras exposiciones colectivas como las del Museo de Arte Contemporáneo (Sevilla, 1986); el Festival de Arte Contemporáneo de Ciudad de México (1988); el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2013); y el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2014), entre otras. En la Bienal Internacional de Arte de El Cairo (1986) obtuvo la Medalla de Oro de pintura.

BIBL.: Manuel Borja-Villel *et al.*, *Alberto Solsona*. Madrid: Fundación Almela-Solsona, 2013; Daniela A. Verdú Schumann, *Alberto Solsona: l'abstracció en equilibri*. Barcelona: Galeria Art Marc Domènech, 2014.

R. D.

ANTONIO SOSA
(Coria del Río, Sevilla, 1952)

VER PÁGINA 364

JESÚS RAFAEL SOTO
(Ciudad Bolívar, Venezuela, 1923 - París, 2005)

Realizó sus estudios de Bellas Artes en la Escuela de Arte en Caracas entre 1942 y 1947. Durante su etapa de estudiante, inició su trayectoria profesional con la exposición de pintura posimpresionista en el Salón Oficial de Arte en Caracas, aunque estos trabajos estaban alejados de lo que sería su producción posterior. Al terminar sus estudios, el artista venezolano fue nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Maracaibo. En 1950 se trasladó a París, animado por algunos de sus compañeros de carrera que ya vivían allí; desde entonces no volvió a cambiar su residencia. En la capital francesa comenzó a buscar un lenguaje propio con la intención de abandonar la figuración, aunque su intención era no «dejar de ser pintor».

La investigación de Soto, uno de los representantes más sobresalientes del *op art* y el arte cinético internacional, gira en torno al movimiento; sus obras incluyen de una manera envolvente al espectador, confiándole un papel activo y decisivo en la resolución final de su trabajo: sin espectador, la obra no existe. Soto presentaba piezas activadas por el movimiento del visitante, generando una ilusión cinética a través de tramas superpuestas o trazos realizados con alambres que bailan sobre fondos a rayas, lo que dejaba entrever su preocupación por la reducción de la materia a su esencia: la energía. Sus *Penetrables* son instalaciones en las que se resume, plasma y condensa su conocimiento y preocupación sobre la materia y en las que en espectador podía adentrarse convirtiéndose en parte de la pieza. Como el artista declaraba: «Es la revelación (el *Penetrable*) del espacio sensible, eternamente pleno de los más puros valores estructurales, tales como la energía, del tiempo y el movimiento». En resumen: una realidad reducida a su estructura básica.

Jesús Rafael Soto realizó importantes exposiciones, entre las que destacan las del Taller Libre de Arte (Caracas, 1949); la Galerie Aujourd'hui, Palais des Beaux-Arts (Bruselas, 1957); el Museo de Bellas Artes de Caracas (1957, 1959, 1964, 1967, 1971 y 1992); la Galerie Iris Clert (París, 1959); la Galerie Müller (Stuttgart, Alemania, 1964); la Kunsthalle Bern (Berna, 1968); el Akron Art Center (Ohio, Estados Unidos, 1971); el Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York, 1974); la Universidad Simón Bolívar (Caracas, 1980); The Hokin Gallery (Miami, Estados Unidos, 1985); la Galería Theo (Madrid y Barcelona, 1990); el Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu (Maracay, Venezuela, 1993); la Galería Seomi (Seúl, 1994); la Sala de Arte Telefónica (Santiago de Chile, 1999); el Centro Cultural Metropolitano (Quito, 2003); el Museo Oscar Niemeyer (Curitiba, Brasil, 2005); la NYU Grey Art Gallery (Nueva York, 2012); el Centre Georges Pompidou (París, 1979 y 2013) o el Museo Guggenheim Bilbao (2019). Soto es Premio Nacional de Pintura en Venezuela (1960). En 1973 se inauguró el Museo de Arte Moderno de la Fundación Jesús Soto en Ciudad Bolívar (Venezuela).

BIBL.: VV. AA., *A Retrospective Exhibition*. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1974; Alberto Garrido, *No tengo prisa. Conversaciones con Jesús Soto*. Mérida, Venezuela: Ediciones de la Universidad de Los Andes, 1989; Luisa Somaini, *Opere recenti*. Milán: Mondadori, 1991; Plinio B. Negrete, Gladys Yunes y María Elena Ramos, *Jesús Soto. La Física, lo Inmaterial*. Caracas: Museo de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno Jesús Soto, 1992; Fernando Pernés, Patrick Le Nouëne y Daniel Abadie, *Jesús Rafael Soto. Retrospectiva*. Oporto: Fundação de Serralves, 1993; Michel Butor, Arnauld Pierre y Marc Collet, *Jesús Rafael Soto*. París: Galerie National du Jeu de Paume, 1997; Alexis Hernández Fonseca, *Soto, la dialéctica*. Caracas: Bancoex, 2000; Tatiana Cuevas, Hans-Ulrich Obrist y Paola Santoscoy, *Jesús Rafael Soto: visione in movimiento*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2006; Matthieu Poirier y Arnauld Pierre, *Jesús Rafael Soto*. Nueva York: Galerie Perrotin, 2014; Manuel Cirauqui y Mónica Amor, *Soto. La cuarta dimensión*. Madrid y Bilbao: La Fábrica y Museo Guggenheim Bilbao, 2019.

I. T.

MONTSERRAT SOTO
(Barcelona, 1961)

Estudió en la Escuela Massana de Barcelona, y continuó su formación en Francia, concretamente en Grénoble y París. Su primera exposición de relevancia tuvo lugar en el Espai 13 de la Fundació Miró de la ciudad condal en 1994.

Su trabajo, que se mueve fundamentalmente entre la fotografía, el vídeo y la instalación, se articula en dos grandes temas: los espacios del arte y el paisaje a través del viaje. Construye sus proyectos a partir de series, siguiendo alguna de estas inquietudes. En los espacios del arte ha reflexionado sobre la memoria, como en su importante serie *Paisaje secreto* (2004), para la que fotografió las casas de importantes coleccionistas de arte de manera que el espectador curioso podía acceder visualmente a ellas por un vano.

Respecto a su producción paisajística, fotografía espacios naturales y arquitecturas. Son ámbitos en los que el ser humano es un sujeto omitido que puede rastrearse por sus huellas; lugares en los que se aprecia el paso del tiempo y que están teñidos por una atmósfera de soledad que algunos autores han identificado con paisajes interiores. Sus fotografías de grandes formatos suelen instalarse en el espacio expositivo, generando un *trompe l'oeil* por el que se mueve el espectador; un espacio otro al que no puede acceder físicamente pero en el que es posible adentrarse de forma mental e imaginar lo que ha quedado fuera del encuadre. Como ha dicho Aurora García, «es el espectador con su cuerpo móvil y su configuración interna quien se erige en el auténtico personaje de sus trabajos».

Soto ha realizado exposiciones individuales en la Sala Montcada (Barcelona, 1996); el Koldo Mitxelena Kulturuneko (Donostia/San Sebastián, 2004); la Fundación Telefónica (Madrid, 2004); el Museo Reina Sofía (Madrid, 2005); el Centre d'Art La Panera (Lleida, 2006); el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2007); o el Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 2007), entre otros.

BIBL.: VV. AA., *Montserrat Soto: sin nombre*. Barcelona: Fundación "la Caixa", 1996; VV. AA., *Montserrat Soto*. València: Galería Luis Adelantado, 2001; Nico Israel, *Paisaje secreto.* Madrid: Fundación Telefónica, 2004; Montserrat Soto, *Compostela*. Santiago de Compostela: CGAC, 2004; VV. AA., *Del umbral al límite / Montserrat Soto*. Donostia/San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturuneko, 2004; Issa María Benítez, Jean Wainwright y Montserrat Soto, *Tracking Madrid.* Madrid: MNCARS, 2005; VV. AA., *Archivo de archivos, 1998-2006.* Lleida: Centre d'Art la Panera, 2007.

I. T.

FRANCISCO SOTO MESA
(Madrid, 1946)

Estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en 1966 ganó el Premio del Estado de Dibujo. Entre 1968 y 1969 disfrutó de la Beca de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada. En 1972 el Ministerio de Asuntos Exteriores, junto al Gobierno belga, le concedió una beca para cursar estudios en Gante. En 1978 creó la escuela de artes plásticas El Estudio y Sala Previa, donde impartió cursos y organizó exposiciones principalmente de artistas emergentes. En 1981 obtuvo la Beca del Ministerio de Cultura. En 2001 fundó el Tercer Espacio, destinado a exposiciones y otras iniciativas culturales que, entre 2006 y 2011, pasó a denominarse Galería Tercer Espacio. En 2005 fue nombrado miembro de honor de la Asociación Venezolana de Artistas Plásticos.

En la década de 1970 Soto realiza una práctica pictórica, observando el medio rural, próxima al realismo de corte metafísico, que sigue desarrollando en el estudio sobre la ciudad y que culmina en su exposición «Madrid-Ventanas», final del trabajo realizado a partir de la observación de la realidad objetiva. Se trata de una obra que prescinde de la perspectiva, reduciéndose a una geometría muy acusada, al tiempo que apuesta por los aspectos modulares y planimétricos de las fachadas de los edificios y que conduce al pintor hacia las regiones más extremas del arte objetivo. Entrados los años ochenta trabaja con la geometría y las ideas en las series *Mesa y sillas*, *Dos botellas, copa y lámpara*, *Cuatro letras* y *Fragmentos de estructura elemental*, pasando en los noventa y hasta la fecha a incorporar el azar y el automatismo en abstracciones que fueron más orgánicas en su momento y que después se desarrollaron con un lenguaje más abierto, ambiguo y complejo, como muestra su exposición «Pintura y proceso» (Tercer Espacio, Madrid, 2017).

La primera vez que expuso su obra fue en el marco de una muestra colectiva en la Fundación Rodríguez-Acosta (Madrid, 1968). Su primera exposición individual tuvo lugar cinco años después en la Sala Municipal de Girona en 1973. A partir de entonces sus obras se han podido ver en numerosas muestras individuales y colectivas realizadas en centros como la Biblioteca Nacional de Madrid (1972); la Casa de España en Nueva York y el Centro de Estudios Españoles en Montreal (1977); el Centro Cultural de la Villa de Madrid (1986); la Kunst international Gmunden (Gmunden, Austria, 1988); la Kunsthaus Nürnberg (Núremberg, Alemania, 1988); el Centro Cultural de la Fundación Provincia (Caracas, 2001); el Centro de Arte Daniel Suárez (Caracas, 2005); el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2006); o la Casa Natal de Cervantes (Alcalá de Henares, Madrid, 2015). También participó en la Bienal Nacional Ciudad de Oviedo (1982), el I Salón de los 16 en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid (1981) y, entre 1983 y 1987, en varias exposiciones itinerantes con el Instituto Iberoamericano de Cooperación por distintos países latinoamericanos.

BIBL.: Fernando Huici, *Madrid-Ventanas: Soto Mesa.* Madrid: Centro Cultural de la Villa, Ayuntamiento de Madrid, 1986; Quico Rivas y Francisco Soto Mesa. Madrid: Galería Edurne, 1992; Alfonso de la Torre, *Francisco Soto Mesa: «13, 14, 15»*. Fuenlabrada: CEART, 2015.

F. M.

ÂNGELO DE SOUSA
(Lourenço Marques, Mozambique, 1938 - Oporto, Portugal, 2011)

En 1955 se matriculó en Pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto. En 1963 empezó a dar clases en la misma escuela y, paralelamente, entre 1961 y 1969, colaboró como escenógrafo y diseñador de vestuario en el Teatro Experimental de Oporto, donde fundó la Cooperativa Árvore (1964). En 1967 obtuvo la Beca del British Council que le permitió estudiar en la Slade School of Fine Arts y la Saint Martin's School de Londres. En 1995 fue nombrado catedrático de la Facultad de Bellas Artes de Oporto, donde ejerció como profesor hasta el 2000, año de su jubilación.

Aunque se inició en el conocimiento del lenguaje pictórico, la inquietud creativa de Ângelo de Sousa lo llevó a explorar, a partir de los años sesenta, los ámbitos de la escultura, la fotografía y el cine. La suya es una obra que, manteniéndose al margen de los debates en torno a la figuración y la abstracción, es sumamente vanguardista, experimental y geométricamente minimalista.

Expuso por primera vez, siendo todavía un estudiante, en 1959, en la Galeria Divulgação de Oporto. A partir de entonces su obra comienza a mostrarse tanto individual como colectivamente, en espacios de exposición e instituciones portuguesas y extranjeras como el Museu Nacional de Soãres dos Reis, Centro de Arte Contemporânea (Oporto, Portugal, 1976); el Museu Serralves (Oporto, Portugal, 1993 y 2009); la Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 2006 y 2017); el Centro Cultural de Ílhavo (Portugal, 2009); o el Museu Municipal Abade Pedrosa (Santo Tirso, Portugal, 2010 y 2013). También participó en la Bienal de São Paulo (1975), en la que ganó el Premio Internacional de Pintura (*ex-aequo*); la Bienal de Venecia (1978 y 2009); y la XI Muestra Internacional de Arquitectura de Venecia (2008) como representante portugués junto a Eduardo Souto de Moura. Muchos de sus dibujos han ilustrado los libros de escritores como Eugenio de Andrade, Maria Alzira Seixo y Mário Cláudio, entre otros.

BIBL.: Bernardo Pinto de Almeida, *Ângelo de Sousa. Esculturas 66.67, a imaginação da matéria.* Oporto: Galeria Quadrado Azul, 1992; João Fernandes y Miguel Wandschneider, *Ângelo de Sousa: Sem prata / Without silver.* Oporto: Edições ASA y Fundação Serralves, 2001.

F. M.

KUNIÉ SUGIURA
(Nayoga, Japón, 1942)

En 1963 Kunié Sugiura se trasladó a Estados Unidos para estudiar en el School of the Art Institute of Chicago, donde acudió a las clases de los fotógrafos Kenneth Josephson y Frank Barsotti.

Su trabajo revela tanto su formación como fotógrafa —sus conocimientos técnicos y de la historia del medio— como su interés por los lenguajes pictóricos y las dificultades de la abstracción. Entre los motivos centrales de su producción se encuentran objetos que forman parte de la vida cotidiana, elementos que proceden de la naturaleza y el paisaje, junto a la representación de la figura humana. Modelos a los que Sugiura se aproxima desde la simplificación extrema de las formas, su conversión en siluetas, en sombras y patrones geométricos que surgen del ensayo con técnicas de reproducción como la solarización y los rayogramas. A partir del empleo de estas soluciones metodológicas, en las que el azar es sometido a reajustes continuos, Kunié Sugira propone al observador delicadas

imágenes de un alto contenido poético, que remiten a un espacio de «pinturas de luz», un lenguaje fotográfico experimental inaugurado en las vanguardias históricas por figuras como Man Ray.

Desde sus primeras apariciones en el circuito de exposiciones, en el año 1969, Kunié Sugiura no ha dejado de mostrar sus obras principalmente en galerías localizadas en las ciudades de Nueva York y Tokio. Su trabajo también ha formado parte de exposiciones en el J. Paul Getty Museum (Los Ángeles, Estados Unidos, 2016); el Visual Arts Center (Summit, Estados Unidos, 2008); y la Galleria Civica de Módena (Italia, 1999).

BIBL.: Bill Arning y Joel Smith, *Kunie Sugiura: Dark Matters/Light Affairs*. Nueva York: Pamela Auchincloss Arts Management, 2000; Kunié Sugiura y Vick Goldberg, *Artists and Scientists*. Tucson: Nazraeli Press, 2007; Kunié Sugiura, *Photographic Works from the 1970s and Now*. Nueva York: Leslie Tonkonow Artworks + Projects, 2012.

B. H.

MIKA TAJIMA
(Los Ángeles, Estados Unidos, 1975)

VER PÁGINA 380

YOSUKE TAKEDA
(Nagoya, Japón, 1982)

Se licenció en Filosofía por la Universidad de Doshisha en 2005 y cuando todavía cursaba estudios superiores comenzó a trabajar con fotografía analógica, explorando las posibilidades de manipulación que ofrecía el proceso de producción en el laboratorio; sin embargo, las limitaciones materiales con las que pronto se encontró —conseguir por ejemplo papel fotográfico cada vez era más difícil— le hizo plantearse qué significaban estos cambios, trasladando sus intereses a la imagen digital y analizando las posibilidades de transformación de los medios informáticos a la primera toma fotográfica.

Su serie de mayor relevancia es *Stay Gold*, a la que pertenecen imágenes realizadas en distintos años y que tuvo dos desarrollos, una publicación bajo el mismo título y una exposición individual en 2014 en la Taka Ishii Gallery de Tokio. La muestra reunía en realidad varios proyectos: *Stay Gold: resplandor digital*, una intervención fotográficas de dos días en Kurenboh, dentro del templo budista Chohouin, en cuyas paredes curvas el artista japonés incitaba a meditar a partir de sus fotografías sobre la luz real y la ficticia; *Stay Gold: dos paredes,* para la que imprimía una misma imagen sobre dos materiales distintos: papel pintado y papel fotográfico; y *Stay Gold: prueba de color,* que realizó en la misma galería y que se conformaba por las hojas con las pruebas de color que se generaron durante la producción del libro *Stay Gold*.

Yosuke Takeda ha participado en proyectos expositivos en el San Francisco Museum of Modern Art (San Francisco, Estados Unidos, 2016); el Ryugu Bijutu Ryokan (Yokohama, Japón, 2012); el Hiromiyoshii Roppongi (Tokio, 2011); y el Metropolitano de Fotografía de Tokio (2007 y 2008). Ha expuesto individualmente en la Taka Ishii Gallery (Tokio, 2016) y en la 3331 Arts Chiyoda (Tokio, 2012).

BIBL.: Minouri Shimizu. *Stay Gold*. Tokio: Omoplata y Taka Ishii Gallery, 2014.

I. T.

ANTONI TÀPIES
(Barcelona, 1923-2012)

Considerado uno de los artistas fundamentales del arte español de la segunda mitad del siglo XX, con una de las mayores proyecciones internacionales, fue precursor del informalismo y el arte *povera*, pero ante todo creó un lenguaje plástico propio e inconfundible. Debido a una enfermedad pulmonar en su juventud, Tàpies se dedicó de forma autodidacta a pintar y dibujar. Posteriormente cursó estudios de Derecho (1941-1946), que abandonó para dedicarse plenamente a la pintura. En 1947 entabló amistad con el poeta Joan Brossa y al año siguiente fundaron la revista *Dau al Set* junto con los artistas Joan Ponç, Modest Cuixart y Joan-Josep Tharrats, y los escritores Arnau Puig y Juan Eduardo Cirlot. Con un fuerte componente surrealista, la publicación supuso un impulso renovador dentro del ambiente artístico catalán pese a que se disolvió en 1951. En esta época, la obra de Tàpies desarrolló formalmente un lenguaje con componentes magicistas, surrealistas y primitivistas, influido por la pintura de Joan Miró, Paul Klee y Max Ernst. En 1950 se trasladó a París con una beca del Gobierno francés; allí conoció el *art autre*, que lo conduce ya plenamente a un tratamiento matérico como vehículo expresivo, pero también simbólico, y como relación del ser humano con el universo. El empleo de tierras, polvo, barnices, *collage*, junto al grafismo originado mediante incisiones, arañazos y raspaduras, hace que en sus obras se aúnen los procesos de creación y destrucción, en una concepción del cuadro como muro, ya sea en sentido literal, nominal o metafórico. En la década de 1950 su obra adquiere relevancia internacional al participar en la Bienal de Venecia de 1952, obtener el Gran Premio de Pintura de la Bienal de São Paulo de 1953 y exponer individualmente ese mismo año en la Martha Jackson Gallery de Nueva York. En las décadas de 1960 y 1970, Tàpies intensifica su compromiso social y político, que se plasma en sus obras, a las que incorpora el componente objetual como expresión de su entorno vital y cotidiano. En las siguientes décadas continúa desarrollando su lenguaje plástico, plagado de motivos y signos recurrentes, en los que toma fuerza el pensamiento oriental y la reflexión sobre el dolor entendido como parte intrínseca de la vida.

La obra de Tàpies ha participado en eventos como las bienales de Venecia (1952, 1958 y 1981) y São Paulo (1953), o la Documenta 3 (Kassel, Alemania, 1964). Se realizó la primera retrospectiva de su obra en el Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York, 1962), donde expuso de nuevo en 1995, y en centros destacados internacionalmente como el Institute of Contemporary Arts (Londres, 1965); la Nationalgalerie (Berlín, 1974); la Fundació Joan Miró (Barcelona, 1976); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1990, 2000 y 2004); el Museum of Modern Art (Nueva York, 1992). Después de su muerte, se le han dedicado exposiciones en el Museo Guggenheim Bilbao (2013-2014); el Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona 2013-2014); o la Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, 2013-2014), creada por el propio artista en 1984. Entre otros reconocimientos a su carrera, Tàpies ha obtenido la Medalla de Oro de la Generalitat de Cataluña (1983); el Premio Príncipe de Asturias de las Artes (1990); o el Premio Velázquez de las Arte Plásticas (2003). El rey Juan Carlos I le otorgó el título de marqués de Tàpies en 2010.

BIBL.: Manuel Borja-Villel *et al.*, *Tàpies.* Madrid: MNCARS, 2000; Manuel Borja-Villel, Valeriano Bozal y Serge Gilbaut, *Tàpies: en perspectiva*. Barcelona: MACBA/Actar, 2004; Dawn Ades, Barry Schwabsky y Antoni Tàpies, *Tàpies: desde el interior, 1945-2011*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies/MNAC, 2013.

R. D.

JORDI TEIXIDOR
(València, 1941)

Artista clave de la abstracción pictórica española de los años setenta. Después de formarse en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de València (1959-1964), fue nombrado en 1966 conservador del recién creado Museo de Arte Abstracto de Cuenca, junto con José María Yturralde. Allí entró en contacto con Fernando Zóbel y otros artistas del grupo de Cuenca como Gustavo Torner o Gerardo Rueda, que serán una influencia fundamental. En 1967 entró a formar parte de la nómina de pintores denominados por el crítico y pintor Juan Antonio Aguirre como «Nueva Generación», y participó en las exposiciones dedicadas a la misma. Después de una fase influida por el pop art a finales de los sesenta, el contacto en París en 1972 con el movimiento francés Supports-surfaces [Soportes-superficies] le hace replantearse su pintura, en la que los problemas pictóricos pasan a un primer plano. Desarrolla entonces una abstracción geométrica de clara influencia constructivista, próxima al minimalismo norteamericano, y en concreto a la obra de Barnett Newman que conoció en Nueva York en 1973.

En 1980 obtuvo la Beca Studio Program del Institute for Art and Urban Resources de Nueva York, tras la que inició una nueva etapa en su pintura, con una obra limítrofe entre la geometría y el gesto, el uso expresivo del color y la transparencia. Después de la etapa neoyorquina (1979-1982) se trasladó a vivir a Madrid. En los años noventa, su pintura tiende hacia la monocromía, aludiendo en sus títulos a la noción de límite para, a mediados de los noventa, apoderarse de sus cuadros el color negro. Ya en el siglo XXI, vemos una tendencia en su obra hacia la búsqueda de los efectos de volumen, con estructuras modulares y tridimensionales que se suman a las superficies de color combinadas con superficies tramadas en las que se percibe el gesto.

Desde su primera exposición individual en la Galería Mateu de València en 1966, su obra ha estado presente de forma constante en el panorama galerístico español, e igualmente en galerías norteamericanas, destacando sus exposiciones en el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1997); el Arizona State University Art Museum (Tempe, Estados Unidos, 1997); el Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 2001); el Centro Cultural Casa del Cordón (Burgos, 2002); la Sala Amós Salvador (Logroño, 2002); y la itinerante organizada en 2004 por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior en Sofía (Galería de Arte Extranjero), Roma (Academia Española) y Tesalónica (Fundación Teologlion). También ha participado en históricas muestras colectivas como «España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976», en el Pabellón de España de la Bienal de Venecia (1976) o en «New Images from Spain», en el Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York, 1980). Ha sido reconocido con el Premio Nacional de Artes Plásticas (2014) y es académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (2000).

BIBL.: Juan Manuel Bonet, Elvira Maluquer y Franz W. Kaiser, *Jordi Teixidor*. València: IVAM, 1997; Elvira Maluquer y Miquel Molins, *Jordi Teixidor. Pinturas, 1985-2002*. Burgos: Caja de Burgos, 2002; Elvira Maluquer *et al.*, *Teixidor: geometría musical.* Madrid: SEACEX, 2004.

R. D.

WOLFGANG TILLMANS
(Remscheid, Alemania, 1968)

El artista alemán Wolfgang Tillmans vive entre Berlín y Londres. Realizó en 1988, con tan solo veinte años, su primera exposición individual. En 1990 algunas de sus fotos sobre la vida nocturna gay en Hamburgo se publicaron en la revista británica *i-D*. Atraído por retratar la vida moderna, la cultura juvenil y el *clubbing*, amplió al tiempo su temática a la vida cotidiana: «Mi punto de partida es tomar imágenes contemporáneas, hacer arte que te haga sentir qué es estar vivo hoy en día». Su trabajo se ha relacionado tanto con el pintor del siglo XIX Gustave Courbet en la búsqueda voraz del realismo, como con autores pop como Andy Warhol, Robert Rauschenberg y Sigmar Polke, siempre entendiendo que no concibe su producción inmersa en una historia de la fotografía, sino en una historia general del arte. Su obra videográfica, que empezó a presentar la década pasada, se conecta con el cine de Warhol: una cámara fija y sonido directo que captan la vida sin filtros ni montajes, que reflejan lo absurdo y aburrido de la cotidianidad. Desde principios de esta década se ha centrado en la fotografía digital, si bien se niega a manipular la imagen.

En el año 2000 comenzó a presentar fotografías abstractas junto a sus conocidas imágenes de paisajes, naturalezas muertas, retratos o escenas cotidianas, que colgaba como si se tratara de un *patchwork*, en muchas ocasiones sin montar y directamente sobre la pared junto a fotocopias o recortes de revistas. De esta manera, sus exposiciones tienen un claro paralelo en sus publicaciones, que deben entenderse como libros de artista. Sus imágenes abstractas son hijas del azar: se sirve del papel fotográfico —a veces sin impresionar, en otras expuesto a diferentes fuentes de luz de colores—, que deja contaminar en la máquina de procesado por el agua y los restos de productos químicos, especialmente el nitrato de plata, generando arañazos y marcas que alteran tanto el color como la superficie física del papel. Es lo que Tillmans considera fotografía «pura» al registrarse fundamentalmente la luz como base de las posibilidades plásticas del medio. Tillmans desafía con su trabajo los límites entre lo abstracto y lo figurativo, o la alta y la baja cultura.

Ha expuesto individualmente en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1998); el Palais de Tokyo (París, 2002); el MoMA PS1 (Nueva York, 2006); la Serpentine Gallery (Londres, 2010); el Moderna Museet (Estocolmo, 2012); el Metropolitan Museum (Nueva York, 2015); o el Museu Serralves (Oporto, Portugal, 2016), entre otros lugares. Es Premio Hasselblad (2015) y Premio Turner (2000), con el que se convirtió el primer extranjero y el primer fotógrafo en recibir ese galardón.

BIBL.: Wolfgang Tillmans, *Concorde*. Colonia: Walther König, 1997; Wolfgang Tillmans, *If One Thing Matters, Everything Matters*. Londres: Tate Modern, 2003; VV. AA., *Wolfgang Tillmans: Manual*. Colonia: Walther König, 2007; Julie Ault, Daniel Birnbaum y Joachim Jäger, *Wolfgang Tillmans: Lighter*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008; Julia Ault, Daniel Birnbaum y Joachim Jäger, *Wolfgang Tillmans habla con Hans-Ulrich Obrist*. Madrid: La Fábrica y Fundación Telefónica, 2009; Wolfgang Tillmans, *Abstract Pictures*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011; VV. AA., *Wolfgang Tillmans*. Estocolmo: Moderna Museet, 2012; Wolfgang Tillmans, *The Cars*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015.

I. T.

PACO DE LA TORRE
(Almería, 1965)

Licenciado en la especialidad de Pintura por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de València (1984-1989). Su obra está vinculada, desde sus inicios a finales de los años ochenta, a la figuración pictórica que comenzó en los años setenta en España, que conecta con las tradiciones de vanguardia. Su práctica artística está basada en las conexiones entre los procesos automáticos y la arquitectura, en el ilusionismo de la geometría y el poder de la sombra, con una fuerte influencia de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Parte de referencias autobiográficas del paisaje almeriense y su arquitectura tradicional, que desarrolla en sus primeras series pictóricas a finales de los ochenta y los noventa, y entronca posteriormente con la arquitectura racionalista de Guillermo Langle, con la que convivió en su infancia y a la que dedica la serie *El arquitecto invisible* (2005). Este interés por la arquitectura racionalista se combina con los procesos automáticos, como patrones mentales que responden a la motricidad manual, los residuos neuronales y el humor vítreo. Un camino entre la tradición y la vanguardia, la figuración y la abstracción, por el que deambula la obra del autor.

Paco de la Torre fue becado por la Fundación Alfonso El Magnánimo de la Diputación de València/Valencia y por la Fundación Cañada Blanch. Obtuvo el Premio Bancaixa en 2001 y el Caja Sur en el 2003. Su obra ha sido mostrada en numerosas instituciones desde su primera exposición individual en el Círculo de Bellas Artes (València, 1987), entre las que destacan las del Institut Valencià d'Art Modern (València, 1999), el Instituto Cervantes de Milán (Italia, 1999) y Múnich (Alemania, 2003), el Centro de Arte Museo de Almería (2005) y el Colegio de Arquitectos de Tarragona (2010).

BIBL.: Juan Manuel Bonet. *Metáforas de nada. Pinturas de Paco de la Torre.* València: Fundación Cañada Blanch y Club Diario Levante, 1997; Paco de la Torre y Alfonso Barberá, *El arquitecto invisible: Paco de la Torre*. Almería: Centro de Arte Museo de Almería, 2005.

R. D.

FRANCESC TORRES
(Barcelona, 1948)

Destacado entre los artistas españoles con mayor proyección internacional, Francesc Torres explora en sus proyectos e investigaciones la confluencia entre memoria, historia y política. Desde sus pioneras instalaciones conceptuales fechadas en los años setenta, su nomadismo —siempre entre ciudades y contextos diversos— y los papeles cambiantes que asume desde su posición como autor, son ejes fundamentales para entender sus propuestas.

Francesc Torres ha trabajado durante largos períodos de tiempo en lugares como París o Estados Unidos, concretamente en Chicago y Nueva York, donde se instaló tras la concesión de prestigiosas becas como la National Endowment for the Arts (1980-1981) o la Beca Artística del Ministerio de Cultura (1981-1982). Años más tarde también residió en Berlín gracias a la Beca DAAD Berliner Kunstlerprogramm (1986-1987). En la actualidad vive y trabaja entre Barcelona y Nueva York.

El texto, el comisariado de exposiciones, la fotografía, la instalación o el cine son tan solo algunos de los medios que Francesc Torres activa en cada nuevo proyecto. Ensayos expositivos en los que la palabra y la imagen confluyen, impugnando críticamente la conciencia colectiva. Las relaciones entre ideología y política, entre control, violencia, planificación urbana y tecnología, o los procesos de revisión de la memoria histórica son algunas de las problemáticas que aborda en trabajos recientes. Un proyecto, desarrollado durante casi cinco décadas, que puede ser definido como un valioso «dispositivo mnemónico», tal y como apunta el autor cuando se refiere a la capacidad crítica y la potencia que reside en la práctica del arte.

Entre sus exposiciones individuales destacan las realizadas en el International Center of Photography (Nueva York, 2011); la Galería Elba Benítez (Madrid, 2010); el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2008); el Massachusetts Institute of Technology, List Visual Arts Center (Massachusetts, Estados Unidos 1998); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1991); y el Whitney Museum of American Art (Nueva York, 1981). En el año 2008 recibió el Premio Nacional de Artes Visuales del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts de Cataluña.

BIBL.: John G. Hanhardt y Victoria Combalía, *Francesc Torres. La cabeza del dragón*, Madrid: MNCARS, 1991; Francesc Torres y Narcís Selles. *Dominus vobiscum.* Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2002; Francesc Torres, Joanna Bourke y Francisco Ferrándiz, *Dark is the room where we sleep.* Barcelona: Actar, 2007; Iria Candela, Bartomeu Marí y Antonio Monegal, *Francesc Torres. Da Capo.* Barcelona: MACBA, 2008.

B. H.

XAVIER TOUBES
(A Coruña, 1947)

VER PÁGINA 398

IGNACIO TOVAR
(Castilleja de la Cuesta, Sevilla, 1947)

En sus años de formación e inicios artísticos disfrutó del beneficio de varias becas de especialización, como por ejemplo la Beca Juana de Aizpuru (1977), la Beca de la Fundación Juan March (Madrid, 1980) o la Beca de la United States Information Agency (Chicago, 1987); esta última le permitiría viajar durante dos meses por Estados Unidos, experiencia decisiva en su trayectoria profesional.

En 1977 realizó una muestra individual en la Galería Juana de Aizpuru en Sevilla que se revelaría esencial en la contextualización de su trabajo y por la que se le comenzó a considerar parte fundamental de la entonces vanguardia sevillana.

Fue nombrado conservador de exposiciones del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en la década de 1980, cargo que le permitió impulsar la carrera de los artistas jóvenes andaluces.

Entre sus trabajos de los años noventa podemos citar *Gran poder*, una serie de dibujos en los que Tovar muestra su preocupación por la construcción de los símbolos, su interés por la transformación que sufre la imagen hacia el estatus de icono. Por otra parte, la influencia de la música ha sido notoria en su trabajo, sirviéndose en ocasiones de referencias flamencas. En su serie *Islas y agua* (1999-2001) investiga con sus composiciones lineales abstractas conceptos relacionados con la vida y la muerte: el nacimiento de Venus y la muerte de Ofelia. La superficie de estos lienzos recrean el movimiento del agua fluyendo. Según Ignacio Tovar: «Trato de crear una atmósfera y un espacio para que, a través de la sugerencia, el espectador pueda dar rienda suelta a sus propios pensamientos mientras su vista recorre los detalles de la pintura».

El listado de exposiciones del artista sevillano pasa por la Galería Juana de Aizpuru (Sevilla, 1973, 1977, 1980, 1982, 1983 y 1985); el Museo de Bellas Artes de Málaga (1985); la Fundación Luis Cernuda (Sevilla, 1993); el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2002); el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2002); la Galería Fúcares (Madrid, 2007); o la Galería Rafael Ortíz (Sevilla, 2011, 2017), entre otros.

BIBL.: Ignacio Tovar, *La torre, símbolo, defensa. Torre de los Guzmanes*. Sevilla: Ayuntamiento de la Algaba, 1993; Isabel Tejeda, «Sobre la pàstica d'Ignacio Tovar», *Revista d'Estudis Comarcals* (Dénia, Institut d'Estudis Comarcals), n.os 19-20, 1994; Santiago Cruz, *Ignacio Tovar*. Miengo: Sala Robayera, 1996; Ignacio Tovar, *Ignacio Tovar*. Madrid: Galería Fúcares, 1999; Clara Zamora Meca, *La tradición abstraída: Ignacio Tovar y su obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002; Matías Sánchez, *No somos nadie*. Madrid: Galería Begoña Malone, 2008.

I. T.

PEP TRUJILLO
(Lleida, 1958)

VER PÁGINA 404

JUAN UGALDE
(Bilbao, 1958)

Una de las figuras más relevante del arte español de las últimas décadas, desde los años ochenta su producción abarca numerosas iniciativas que exceden su práctica como pintor. Son destacables en una primera etapa sus exposiciones en la Galería Buades y la puesta en marcha de proyectos como el colectivo Estrujenbank, fundado en 1989 junto a Patricia Gadea, Dionisio Cañas y Mariano Lozano. Un grupo que, en palabras de sus *asociados,* tenía «por objetivo la sublimación del entorno cotidiano como punto de partida para distintas operaciones de carácter socio decorativo y político cultural», y con el que realiza exposiciones y acciones hasta el año 1993.

En toda su producción —pintura, fotografía, dibujo y *collage*—, Juan Ugalde despliega una reflexión comprometida en torno a los efectos de un desarrollo urbanístico descontrolado. Son muy características sus imágenes de paisajes suburbiales, extrarradios y barrios dormitorio, situados en la periferia de las ciudades. Escenas que confrontan al observador con «lo que significa habitar en los tiempos de la aldea global poscapitalista», en palabras del comisario Dennys Matos, y en cuya elaboración Ugalde no abandona, en ningún caso, el sentido del humor y la ironía que acompañan a sus primeros trabajos.

Entre los proyectos colaborativos de Juan Ugalde se encuentran la revista *SOS Emergen Sumergin Art* (2000-2007) o su complicidad con el Festival de Vídeo 143 Delicias*,* celebrado en la antigua sede de Estrujenbank en Madrid.

Cabe señalar, entre sus exposiciones, las individuales realizadas en el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2003), el Museo de Bellas Artes de Santander (2009) y la Sala Amós Salvador (Logroño, 2011); y en colectivas en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2013), el Museo ICO (Madrid, 2011); el Museo de Bellas Artes de Santander (2016); y el Museo Esteban Vicente (Segovia, 2016).

Ugalde ha recibido varias becas significativas, como la Beca Fulbright que le permitió completar su formación en Nueva York entre 1986 y 1989, la Marcelino Botín (Santander, 1996) o la concedida por la Fundación Banesto (1994). Asimismo, ha de destacarse que recibió el Primer Premio del IX Certamen de Pintura L'Oreal (1992) y el Premio Altadis (2000).

BIBL.: Juan Ugalde, Dionisio Cañas, *Las invasiones bárbaras*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2005; Marina Álvarez, Dennys Matos y Mariano Navarro, *Juan Ugalde, Viaje a lo desconocido*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Turismo, 2008; María Antonia de Castro, *Juan Ugalde: tirando al blanco.* Santander: Museo de Bellas Artes, Ayuntamiento de Santander, 2009.

B. H.

IGNACIO URIARTE
(Krefeld, Alemania, 1972)

Este artista nacido en Alemania dejó su trabajo como administrativo hace unos años para dedicarse a la práctica artística aplicando en su nueva actividad el conocimiento adquirido en su ocupación previa. Esto es, empleando en sus piezas las mismas metodologías desarrolladas como oficinista, también sus rutinas laborales, en una relación evidente con el arte conceptual de los sesenta y con esa «estética administrativa» referida por historiador Benjamin Buchloh en su análisis sobre la academización de estos lenguajes. La práctica de Uriarte restaura con un humor particular un imaginario cómplice con estas formas artísticas mediante el uso del Excell, de una máquina de escribir o mediante la insistencia en el garabato como disciplina artística. Al modo del escribiente de Herman Melville, todo parece indicar que Uriarte «preferiría no hacerlo»: ni la aburrida tarea de oficinista ni las tareas del artista que busca *expresarse* a través de su obra. En esa meditada y estudiada inoperancia que se despliega en ambas direcciones, Uriarte consigue señalar las convenciones y las paradojas vinculadas al transcurso de la jornada laboral, así como aquellas que, en contraposición, se suelen asociar al tiempo considerado más vital de la producción del artista. Una actividad que escaparía de lo rutinario para situarse en lo excepcional, prometiendo una completa realización personal de la que Uriarte también se mantiene distante.

Ignacio Uriarte ha realizado exposiciones individuales en espacios como la Fundació Mies van der Rohe (Barcelona, 2015); el Kunstmuseum Villa Zanders (Bergisch Gladbach, Alemania, 2015); el White Space Beijing (Pekín, 2014); la Berlinische Galerie (Berlín, 2014); y el Drawing Center (Nueva York, 2013), entre otros. Su trabajo ha sido presentado regularmente en la Galería Nogueras Blanchard, con sedes en Madrid y en Barcelona.

BIBL.: Javier Hontoria e Ignacio Uriarte, *Works*. Bilbao: Sala Rekalde, 2011; Ignacio Uriarte, *Four Geometry Sets*. Barcelona: The Flames, 2011; Ignacio Uriarte, *Three Hundred Sixty*. Venecia: Automatic Books, 2012; Joanna Kleinberg Romanow, *Line of Work*. Nueva York: The Drawing Center, 2013.

B. H.

DARÍO URZAY
(Bilbao, 1958)

Darío Urzay se licenció en Bellas Artes en la Universidad del País Vasco, institución en la que ejerció como docente entre 1983 y 1987. Con posterioridad, vivió y trabajó en Londres y Nueva York, regresando a Bilbao a finales de los años noventa. En 1983 fue galardonado con el Premio Gure Artea del Gobierno Vasco y en 2005

con el Premio Nacional de Arte Gráfico, por citar tan solo algunas de los menciones obtenidas a lo largo de su trayectoria profesional.

Urzay considera «que el arte debe actuar en un mundo abierto, no excluyente, un mundo de cambios y simbiosis continuas, donde la poética personal y la observación se retroalimentan para inducir nuevas formas de conocimiento y comunicación». Su producción, que se extiende a lo largo de casi cuatro décadas, hace uso del lenguaje de la abstracción para confrontar la realidad compleja que nos rodea. Desde el análisis más exhaustivo de los aspectos técnicos que intervienen en la construcción de la imagen —y que incluye desde la investigación de los procedimientos más tradicionales de la pintura hasta medios como la fotografía y la imagen digital—, la propuesta de Darío Urzay ha sido definida por la crítica como el espacio de un «alquimista». Un trabajo en el que se cruzan campos referenciales tan diversos como el de la geografía, la biología, la química, la programación informática y la iconografía aplicada. Entre sus exposiciones individuales se encuentran las realizadas en la Galería Maior (Palma, 2015); la Galería Juan Silió (Santander, 2014); la Galería Pilar Serra (Madrid, 2011 y 2014); y el Museo ICO (Madrid, 2009). Además, ha tomado parte en distintas muestras colectivas como las presentadas en el CentroCentro Cibeles (Madrid, 2015); el Museo Guggenheim Bilbao (2014); Es Baluards (Palma, 2014); el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2014) y el Museo Reina Sofía (Madrid, 2010).

BIBL.: Maaretta Jaukkuri, José Jiménez, Eduardo Lago y Darío Urzay. *Darío Urzay. En una fracción*. Madrid: Distrito 4, 2004; Miren Eraso y Vicente Jarque. *Darío Urzay.* Logroño: Sala Amós Salvador, 2006; Xabier Sáez de Gorbea, *Darío Urzay. Vértice del observador*. Sajazarra: Consejería de Cultura de La Rioja, 2008; Daniel Innerarity y Ramón Esparza. *Bifurcaciones. Darío Urzay.* Madrid: Fundación ICO, 2009.

B. H.

JUAN USLÉ
(Santander, 1964)

Uno de los artistas españoles con mayor proyección en el ámbito internacional, que a mediados de los años ochenta fijó su domicilio en Nueva York, ciudad que alterna con estancias frecuentes en la localidad de Saro, en Cantabria. Entre los numerosos e importantes reconocimientos que ha recibido se encuentran la concesión del Premio Nacional de Artes Plásticas (2002) o su participación en exposiciones internacionales como la Documenta 9 de Kassel (1992), comisariada por Jan Hoet.

La producción de Juan Uslé ha estado marcada desde sus inicios por la investigación en torno a los problemas de la abstracción y la capacidad para generar narrativas del lenguaje pictórico. Con frecuencia, sus imágenes se construyen por la superposición de distintas capas de pintura —estratos— que surgen desde el fondo del lienzo hacia la superficie, registros de la actividad llevada a cabo por el artista en su estudio. Uslé organiza sus obras en lo que define como «familias de trabajos», grupos que no responden a una cronología concreta, sino a un programa de correspondencias que permite entender la sucesión de las imágenes sin la necesidad de relaciones causales y dialécticas. Su proyecto es un registro de tiempo, una forma de *escritura* —«no lógica»— que se fija en el lienzo y que permite desplegar lecturas múltiples y rizomáticas.

Destacan entre sus muestras recientes las presentadas en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2015); la Fundación Luciano Benetton (Venecia, Italia, 2015); el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2014); la Frith Street Gallery (Nueva York, 2014) y el Kunstmuseum de Bonn (2014). También ha participado en la Bienal de Venecia (2005), la Documenta de Kassel (1992), la Bienal de Estambul (1992) y la Bienal de São Paulo (1985).

BIBL.: Juan Manuel Bonet *et al., Juan Uslé, Open Room*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas/ SEACEX, 2003; David Pagel, *Malatadas.* Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2009; Stephan Berg, Raphael Rubinstein y Ángel Gonzalez, *Juan Uslé. Soñé que revelabas*. Berlín: Distanz Verlag, 2014; Lisa Liebman, *Juan Uslé. The Blind Entrance.* Nueva York: Cheim & Read Gallery, 2016.

B. H.

EULÀLIA VALLDOSERA
(Vilafranca del Penedès, Barcelona, 1963)

Se formó en los años ochenta en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, ampliando posteriormente sus estudios en Holanda. Desarrolla desde principios de la década de 1990 un trabajo multidisciplinar con la fotografía, la proyección de diapositivas, la instalación, la *performance* y el vídeo de una gran coherencia desde su exposición «El melic del món» (Galeria Antoni Estrany-de la Mota, Barcelona, 1991). Desde entonces ha centrado su trabajo en la deconstrucción de los estereotipos femeninos, poniendo en evidencia que se trata de asunciones y sirviéndose de su propio cuerpo y de su imagen como conexión con el resto del mundo. El deseo, la belleza del cuerpo femenino y su cosificación por la mirada masculina, la intimidad, el espacio doméstico, la construcción de la identidad o la maternidad son algunas de las cuestiones que, de forma crítica, aborda su obra, fundamentalmente en una serie de instalaciones *Aparences*.

En muchas de sus piezas ha utilizado objetos cotidianos, artículos de limpieza —botellas de lejía o detergente— que en la publicidad se han ligado con las mujeres por su tradicional conexión con el hogar y que se convierten en metonimias de las mismas: funcionan incluso como sombras antropomórficas, casi de forma platónica y por similitud, como cuerpos otros. Ocupan el lugar del cuerpo femenino en la representación, en el lenguaje, y se distribuyen en el espacio expositivo de tal manera que el espectador es incluido como parte de ese lugar. También en los años noventa realizó una serie de fotografías en la que su cuerpo se proyectaba sobre arquitecturas interiores, identificándose con las mismas. Para que dicha asimilación con la arquitectura se produjera, ese cuerpo aparecía incompleto, a falta de algunas de sus partes (como, por ejemplo, en *Racó*). A principios de la década pasada su trabajo se radicalizó desmaterializándose aún más.

Eulàlia Valldosera es Premio Nacional de Artes Plásticas (2002). En 2001 realizó una retrospectiva en la Fundació Tàpies de Barcelona, viajando al centro de arte contemporáneo Witte de With en Róterdam (Países Bajos). Ha presentado asimismo muestras individuales en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2009) y en la Fundació Miró (Barcelona, 2013), y participado en la Manifesta 1 (Róterdam, Países Bajos, 1996); la Bienal de Estambul (1997); la Bienal de Johanesburgo (Sudáfrica, 1997); el Skulptur Projekte (Münster, Alemania, 1997); y en la Bienal de Venecia (2001).

BIBL.: Eulàlia Valldosera, *Aparences*. Lleida: Ajuntament de Lleida y Escola de Belles Arts, 1996; VV. AA., *Eulàlia Valldosera: obres, 1990-2000*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2001; Eulàlia Valldosera, *Eulàlia Valldosera: el pare, la mare*. Girona: Ajuntament de Girona, 2006; Nuria Enguita, *Eulàlia Valldosera: el ombligo del mundo*. Madrid: MNCARS, 2009; VV. AA., *Dependences: Eulalia Valldosera*. Madrid: MNCARS, 2009.

I. T.

JAVIER VALLHONRAT
(Madrid, 1953)

Estudió Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid y se licenció también en Psicología por la Universidad de Comillas más de veinte años después.

Fotógrafo internacional de moda, ha compaginado sus actividades publicitarias con la producción de proyectos artísticos. Sin embargo, a partir de los años noventa, estos se convirtieron en su principal foco de desarrollo profesional, arrancando al tiempo su carrera docente como profesor de Fotografía en la Universidad de Castilla-la Mancha en Cuenca. Su discurso artístico se articula en torno a un análisis sobre la dimensión narrativa de la fotografía, sobre la imagen pura, sobre su dimensión objetual y sobre la relación entre realidad construida y fotografía.

Tras los proyectos *Homenajes* (1983), *Animal/Vegetal* (1986) y *El espacio poseído* (1990), en los que su discurso tenía un carácter autobiográfico en torno a la sexualidad y la identidad corporal, en la década de 1990 sus producciones se distancian del autor volviéndose más analíticas. Entre 1991 y 1996 desarrolla *Autogramas* (1991), *Objetos precarios* (1993-1994) y *Cajas* (1995), en los que no hay más narración que el proceso fotográfico convertido en tema y herramienta, en un intento por «fotografiar la fotografía». En esa necesidad de entender sus herramientas de trabajo se produce un proceso de síntesis y de orden que da como resultado cajas «vacías», fotografías objetualizadas sin imagen o, como Vallhonrat afirma, «imágenes transparentes, relacionadas con un espacio vacío convertido en objeto físico». Su producción de estos años lo erigió como un referente en el arte contemporáneo español como muestra el Premio Nacional de Fotografía que recibió en 1995.

Desde entonces ha realizado multitud de proyectos en los que el vídeo y la instalación son cada vez más habituales. En sus producciones existe un movimiento entre conceptos polarizados por el artista: objeto/imagen, objeto/acción, imagen construida/imagen real, familiar/extraño, orden/caos, copia/modelo, espacio psicológico/espacio físico, construcción/naturaleza, incertidumbre/previsibilidad, etcétera. Ese vaivén entre conceptos, posible gracias a la disolución de sus fronteras, genera cierta sensación de irresolución y fragilidad que el artista relaciona con el aspecto escurridizo de la definición de fotografía.

Su trabajo le ha valido otros premios como The Art Directors Club 76th Annual Awards (Nueva York, 1997), Premio PHotoEspaña (Madrid, 2007), Premio Villa de Madrid de Fotografía (2009) y el Premio Comunidad de Madrid de Fotografía (2009). Ha expuesto en el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1985); el Espacio Caja de Burgos (1993); la Hamiltons Gallery (Londres, 1992, 1995 y 1997); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1996); y el Centre Georges Pompidou (París, 2006).

BIBL.: VV. AA., *Trabajos fotográficos, 1991-1996*. Madrid: Lunwerg, 1997; VV. AA., *Javier Vallhonrat*. Madrid: Biblioteca de Fotógrafos Madrileños, PHotoBolsillo, La Fábrica, 1999; VV. AA., *Obras. 1996-2001*. Logroño: Sala Amós Salvador, Cultural Rioja, 2001; VV. AA., *ETH*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2003.

I. T.

XAVIER VALLS
(Barcelona, 1923-2006)

Se inició en el mundo del arte bajo la tutela del escultor Charles Collet, quien, además, le presentó a artistas del contexto cultural barcelonés como Manolo Hugué, Pau Roig o Josep Llorens i Artigas. En 1946 fundó la Agrupación de Artistas Catalanes, denominada el Cercle Maillol, en el Instituto Francés de Barcelona, junto a Josep Maria de Sucre, Charles Collet y Núria Picas, entre otros. Viajó a Ginebra en 1948 y al año siguiente recibió la Beca del Instituto Francés para trasladarse a París, donde fijó su residencia de forma definitiva. A partir de entonces solo viajó ocasionalmente a Barcelona y Madrid con motivo de sus exposiciones o para pasar sus vacaciones. En la capital francesa conoció a Luis Fernández, Balthus y Fernand Léger, con quien elaboró algunos vitrales.

Su primera exposición se celebró en el marco de una colectiva junto a Ninon y Charles Collet en la Galeria SYRA (Barcelona, 1951). Entre 1961 y 1985 su obra se mostró en exposiciones regulares en la galería de Henriette Gomès de París. Posteriormente, y también en París, colaboró con la Galerie Claude Bernard, y en 1981 celebró su primera gran retrospectiva en el Musée Ingres (Montauban, Francia, 1981). Paralelamente, en España, expuso en la Galería Theo (Madrid, 1974) y fue objeto de dos retrospectivas, una organizada por la Dirección General de Bellas Artes (Madrid, 1982) y la otra por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1985). En 2003 se publicó un volumen de sus memorias titulado *La meva capsa de Pandora*. En 2013, siete años después de su fallecimiento, el Espai Volart 2 de la Fundació Vila Casas (Barcelona), le dedicó una exposición. Valls recibió el Premio Drouant de la Crítica en 1980, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 1999 y, un año más tarde, el Premio Nacional de Artes Plásticas de la Generalitat de Cataluña y el reconocimiento como caballero de las Artes y las Letras de Francia en 2000.

BIBL.: David Mur (ed.), *Xavier Valls: pintura i dibuix*. Barcelona: Sala Libertad, 2009; Gloria Bosch Mir e Isabel Gómez Rovira, *Xavier Valls: Sotto voce*. Barcelona: Fundació Vila Casas, 2013.

F. M.

PABLO VARGAS LUGO
(Ciudad de México, 1968)

VER PÁGINA 430

XESÚS VÁZQUEZ
(Pentes, Ourense, 1946)

Figura clave en el desarrollo de la pintura española desde la década de 1980 y artífice de una obra que, desde la abstracción geométrica y el lirismo de sus trazos, se nos antoja inquietante y desestabilizadora, Xesús Vázquez compagina su carrera de artista con la de escritor en revistas especializadas como la *Comercial de la Pintura* (1983-1984) y poeta. En 1982 recibió la Beca de Ayudas a la Creación del Ministerio de Cultura y más tarde, en 1987, el Premio de la II Bienal de Pintura de Albacete. Además, ha obtenido el Premio Constitución de Pintura de la Junta de Extremadura (1992); la Beca Endesa de Artes Plásticas de la Diputación de Teruel (1995) y el Premio Todisa de Pintura (1999).

Su primera exposición individual tuvo lugar en el Museo Arqueológico Provincial de Ourense en 1968. A partir de entonces su obra ha sido objeto de importantes muestras en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander (1974, 1980 y 1983); la Fundación Juan March (Madrid, 1981); la Fundación Marcelino Botín (Santander, 1988); el Museo de San Telmo (Donostia/San Sebastián, 1995); el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 1996, 2004 y 2005); el Museo de Bellas Artes de Araba/Álava (Vitoria-Gasteiz, 1991); el Mie Prefectural Art Museum (Tsu, Japón, 1991); la Maison d'Art Georges Pompidou (París, 1991); el Museo Rufino Tamayo (Ciudad de México, 1992); el Museo de Arte Moderno de Bogotá (1992); el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber (Caracas, 1992); el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1994 y 1997); la Sala Montcada de la Fundación "la Caixa" (Barcelona, 1994); el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1996); el Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia (Norwich, Reino Unido, 1998); la Zachęta Narodowa Galeria Sztuki (Varsovia, 2001); el Instituto Cervantes en Berlín (2003); y la Fundación Luis Seoane (A Coruña, 2010).

Ha participado en eventos como el I Salón Independiente de Artistas Gallegos (Vigo, 1973); la Bienal de Pontevedra (1983 y 1987); Art 17'86 (Basilea, Suiza, 1986); el Salón de los 16 en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1986); Art Cologne (Colonia, Alemania, 1987); Arco (Madrid, en múltiples ocasiones desde finales de los años ochenta); Art Basel (Basilea, Suiza, 2004); ART LA (Los Ángeles, Estados Unidos, 1988 y 1989); Art Frankfurt (Fráncfort, Alemania, 1990); y la Chicago International Art Fair (Chicago, Estados Unidos, 1990 y 2004).

BIBL.: Juan Manuel Bonet *et al.*, *Xesús Vázquez: Not by usura, historia leyenda, memoria.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte y CGAC, 2005; Fernando Huici y Ángel Gracia Lucía, *Xesús Vázquez: Vórtices*. Teruel: Museo de Teruel, Diputación de Teruel, 2006; Fernando Huici, Chus Pato, Alberto Ruiz de Samaniego, Otto Pfeiffer y Xesús Vázquez, *Nieve Negra*. A Coruña: Fundación Luis Seoane, 2009.

F. M.

DANIEL VERBIS
(León, 1968)

Daniel Verbis se licenció en Bellas Artes en la Universidad de Salamanca, y desde su primera exposición, en el año 1990 en la Galería Art23CB (Salamanca) su trabajo se caracteriza por el empleo de un alfabeto de formas singulares e impredecibles, un sistema de correspondencias formales inclasificable en el que abundan los aforismos visuales, los juegos de palabras y los retruécanos. Una producción determinada por los cruces y las intersecciones entre el dibujo, la pintura, la escultura y el texto.

Verbis ha definido en distintos momentos su pintura como una práctica «incómoda». La suya es una obra que no se ajusta a las convenciones ni a ninguna excepción conocida, ni siquiera a las disidencias toleradas en la historia del arte tras las primeras vanguardias del siglo pasado.

Entre sus trabajos más divulgados se encuentran las intervenciones murales de gran formato en las que se superponen y camuflan imágenes de distinto rango y escala; las series de trabajos sobre papel que recuerdan a esquemas científicos y bosquejos histológicos; o sus pinturas objetualizadas, confundidas con las estructuras que habitualmente la soportan, con las tramoyas del lienzo.

La presencia de Daniel Verbis ha sido constante tanto en el circuito de las galerías privadas como en el de los espacios institucionales en las últimas décadas. En 1997, destaca su exposición individual en el Drawing Center de Nueva York. En los últimos años ha expuesto individualmente en el Centro de Arte Contemporáneo de Burgos (2004); el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2013); el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2006); y la Sala Amós Salvador (Logroño, 2016).

BIBL.: Victoria Combalía, *Daniel Verbis. Animal ciego*. Burgos: Caja de Burgos, 2004; Daniel Gutiérrez Verbis, Javier Hernando, Elena Vozmediano, *misojosentusojosderramándose*. Madrid y León: Turner y MUSAC, 2006; Miguel Fernández-Cid. *Obsceanográfico*. Logroño: Sala Amós Salvador, 2016.

B. H.

PIETER VERMEERSCH
(Kortrijk, Bélgica, 1973)

Estudió en el Higher Institute for Fine Arts de Amberes y en el Higher Institute for Visual Arts de Gante, y realizó sus primeras exposiciones colectivas a mediados de los años noventa.

La reproducción impersonal y despasionada de la imagen en la pintura ha sido una característica persistente en la obra de Pieter Vermeersch. Tentativas por transcribir con una precisión calculada y mecánica una imagen abstracta de la que «cuanto más sistemáticamente tratas de borrar su espontaneidad, esta se manifiesta de manera más tenaz», parafraseando al autor en una entrevista concedida al crítico Dieter Roelstraete.

«La reproducción exacta no solo es ilusoria, es simplemente imposible», afirmaba Veermeersch en la misma conversación. El carácter necesariamente ficticio y errático de esta operación, así como la imposibilidad por reproducir de manera fiel la imagen pictórica, serán argumentos de esta «nueva objetividad» contenida en la producción del autor. Veermeersch aborda la cuestión de la desacralización de la experiencia del arte y sus relaciones con la producción industrial de la imagen, desde el conocimiento de la filosofía de la imagen y de sus tesis más polémicas, discutidas por la teoría crítica.

La obra de Pieter Vermeersch ha sido expuesta de manera individual en espacios como Blueproject Foundation (Barcelona, 2016); la Galerie Perrotin (Hong Kong, 2015); la Galerie Greta Meert (Bruselas, 2015); la Carl Freedman Gallery (Londres, 2014); ProjecteSD (Barcelona, 2013); la Galerie Elisa Platteau & Cie (Bruselas, 2012); y el Londonewcastle Project Space (Londres, 2011). Su trabajo ha tomado parte en exposiciones colectivas en el Museo de Arte Contemporáneo de Amberes (2003); el Institut d'art contemporain (Villeurbanne, Francia, 2016); el Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (Gante, Bélgica 2011); el Centro de Bellas Artes de Bruselas (2007); y el Casino Luxembourg (Luxemburgo, 2011).

BIBL.: Dieter Roelstraete, *Pieter Vermeersch*. Ámsterdam: Roma Publications, 2011; Ziba Ardalan y Kate Christina Mayne, *The Gap. Selected Abstract Art from Belgium*. Londres/Amberes: Parasol Unit /MHKA, 2015; Pauline de la Boulaye y Adrien Grimmeau, *Being Urban, pour l'art dans la ville. Bruxelles*. Bruselas: CFC-Éditions, ISELP, 2016.

B. H.

VICENÇ VIAPLANA
(Granollers, Barcelona, 1955)

Aunque en sus inicios se inclina por el arte conceptual, Viaplana pronto se decanta por otra disciplina que predominará durante su fase de madurez: la pintura. Teniendo siempre claro que son sus bases conceptuales las que le inducen a apostar por una abstracción alejada de una estética decorativa, la obra de Viaplana se caracteriza por ir en busca de la libertad formal. Desde unas raíces autodidactas, pero también con referentes tradicionales o pertenecientes a su contemporaneidad más inmediata, Viaplana apuesta por una obra que se reinventa continuamente y que, partiendo de la revisión para plantear un debate crítico, se aventura a escudriñar en torno a los límites del arte.

Su primera exposición individual tuvo lugar en 1975 en la Galeria Ciento (Barcelona). A partir de entonces sus obras se han expuesto en numerosas muestras individuales y colectivas tanto en España como en el extranjero. Algunas de las galerías e instituciones que han mostrado su obra son la Fundación "la Caixa" (Barcelona, 1983); el Museu de Granollers (Barcelona, 1991, 1994, 1999 y 2010); The Ueno Royal Museum (Tokio, 1994); el Instituto Cervantes de Múnich (1995); el Palau Robert (Barcelona, 1996); y la Fundación Gabarrón (Nueva York, 2009). El Museu Thermalia (Caldes de Montbui, Barcelona, 2016) y el Centre d'Art Experimental del Parc del Garraf (Begues, Barcelona, 2010) han expuesto su obra de manera individual. También ha participado en eventos de carácter internacional como The Armory Show (Nueva York, 1990); la Chicago International Art Exposition (Chicago, Estados Unidos, 1991); y Arco (Madrid, 1994).

Sus obras forman parte de los fondos de importantes colecciones y entidades como el Aron B. Katz Collection (Boulder, Colorado, Estados Unidos); la Vrej Baghoomian Collection (Nueva York); la Runkel Hue Williams Ltd. Modern Masters (Londres); la Colección Tous-de Pedro (Barcelona); la Colección Josep Maria Civit (Barcelona); la Fundación "la Caixa"; la Fundació Vila Casas (Barcelona); la Fundació Sorigué (Lleida); y el Mie Prefectural Art Museum (Tsu, Japón).

BIBL.: Manuel Valls, *Vicenç Viaplana*. Girona: Ajuntament de Girona, Fundación Caixa Catalunya, 2002; Carles Hac Mor, Pilar Parcerisas y Ester Xargay, *Vicenç Viaplana*. Barcelona: Galeria Carles Taché, 2011.

F. M.

ESTEBAN VICENTE
(Turégano, Segovia, 1903 - Bridgehampton, Estados Unidos, 2001)

La educación como artista de Esteban Vicente estuvo marcada por sus estudios en la Real Academia de San Fernando y sus estancias en Londres y París. En Madrid entró en contacto con el círculo literario de Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti, y publicó sus primeros dibujos en las revistas *Verso y Prosa y Mediodía*. En 1929, gracias a una Beca de la Junta de Ampliación de Estudios, viajó a la capital parisina, donde conoció a Pablo Picasso, Marx Ernst y a su primera esposa, la estadounidense Estelle Charney. Entre 1930 y 1934 participó en exposiciones en Madrid y Barcelona, y poco después del estallido de la Guerra Civil se trasladó a Nueva York. Allí permaneció toda su vida, tras un breve período en Filadelfia, en el que colaboró con el Gobierno de la República en el extranjero, y durante el año 1945, que pasó en la Universidad San Juan de Puerto Rico junto a su segunda esposa, la escritora María Teresa Babín.

Por entonces Vicente experimenta con postulados pseudocubistas y asimila la vanguardia aprendida en París, hasta 1950, año en el que su trabajo fue seleccionado por los críticos de arte Clement Greenberg y Meyer Schapiro para formar parte de la muestra «Talents» organizada en la Kootz Gallery. Al año siguiente volvió a exponer con los futuros maestros de la Escuela de Nueva York en la muestra «9th Street». Este es el momento de su adscripción a la escuela del expresionismo abstracto norteamericano, en la que inicia una exitosa carrera que lo lleva a ser docente de instituciones tan prestigiosas como la Black Mountain School o The New York Studio School, en cuya fundación colaboró. A partir de ese momento, su interés por el color, la luz y la materia conduce su investigación plástica hacia la búsqueda de un lenguaje pictórico propio basado en el equilibrio entre forma y planos de color.

En 1986, con la exposición en el Banco Exterior, se comenzó la recuperación de su obra en España: en 1991 se le concedió la Medalla de Oro de las Bellas Artes; en 1995 el IVAM reunió la primera antológica de Vicente en España; y en 1998 se inauguró el Museo Esteban Vicente en Segovia, al que el artista contribuye con una importante donación, al tiempo que el Museo Reina Sofía le dedicaba una gran exposición antológica. El año siguiente Vicente recibió la Gran Cruz de la orden de Alfonso X el Sabio. Sus lienzos forman parte hoy de importantes museos internacionales, entre otros, el Metropolitan Museum of Art (Nueva York); el Whitney Museum of American Art (Nueva York); y la Tate Gallery (Londres).

BIBL.: Elizabeth Frank y Ellen Rusotto, *Esteban Vicente*. Segovia: Museo Esteban Vicente, 2002; Ana Martínez de Aguilar, Valeriano Bozal y José María Parreño, *Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente*. Segovia: Museo Esteban Vicente, 2004; Irving Sandler, *The Aristocratic Eye*. Nueva York: Ameringer Yohe Gallery, 2007; José María Parreño, *El paisaje interior. Escritos y entrevistas*. Madrid y Segovia: Síntesis y Museo Esteban Vicente, 2011.

B. H.

DARÍO VILLALBA
(Donostia/San Sebastián, 1939 - Madrid, 2018)

Se formó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que ingresó en 1957, y compaginó con estudios de Derecho y Filosofía y Letras como alumno libre. En 1962 fue becado por la Fundación Rodríguez Acosta de Granada para estudiar en la Universidad de Harvard, donde entró en contacto con el pop art norteamericano. A partir de entonces su obra, que parte de lo pictórico, crea una radical innovación en el uso de la fotografía emulsionada en lienzo como soporte, alejándola de presupuestos pop y conceptuales para dirigirse hacia un uso más metafísico y transcendental de la imagen, a través de la cual muestra aspectos esenciales del individuo en una sociedad deshumanizada. Interviene sobre imágenes fotográficas referenciales —realizadas por el propio artista o tomadas de los medios de comunicación— ampliándolas o fragmentándolas y alterándolas con trazos, brochazos y barnices, en un proceso de ocultación y deconstrucción en constante sabotaje de los lenguajes visuales. La serie *Encapsulados rosas* (1964), esculturas colgantes realizadas con metacrilato, se presentó en el Pabellón de España de la Bienal de Venecia de 1970. Con ella logró un fuerte reconocimiento internacional que se confirmó con su segunda generación de encapsulados, que presentó en la Bienal de São Paulo de 1973 y con la que obtuvo el Premio Internacional de Pintura.

Desde entonces su obra ha sido mostrada individualmente en importantes centros internacionales, destacando las exposiciones

celebradas en el Frankfurter Kunstverein (Fráncfort, Alemania, 1974); el Stadt Museum (Bochum, Alemania, 1975); el Heidelberg Kunstverein (Alemania, 1976); el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1994); el Kursaal Donostia (Donostia/San Sebastián, 2001); el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2001); y una gran antológica de su obra en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2007). El Museo Luis González Robles de la Universidad de Alcalá de Henares organizó una exposición de su trabajo en 2016. En 1983 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas de España; en 2002 fue elegido académico de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en 2003 recibió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

BIBL.: Darío Villalba *et al.*, *Darío Villalba: Now 1957-1999*. Oviedo: Cajastur, 1999; María Luisa Martín de Argila, Francisco Calvo Serraller y Miguel Fernández-Cid, *Darío Villalba. Una visión antológica 1957-2007*. Madrid: MNCARS, 2007.

R. D.

MANUEL VIOLA

(Zaragoza, 1916 – San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 1987)

José Manuel Viola Gamón, conocido como Manuel Viola, fue una de las figuras destacadas del informalismo español. Fue uno de los miembros fundadores del grupo El Paso y firmante de su manifiesto de 1959. Desde muy joven se interesó por el arte, como colaborador asiduo de la revista *Art* en Lleida, donde vivía con su familia, publicando artículos y dibujos surrealizantes a comienzos de los años treinta. En 1934 se trasladó a Barcelona y entró en contacto con el grupo Amics de l'Art Nou (ADLAN). Durante la Guerra Civil española combatió en las milicias y posteriormente se exilió a Francia, donde formó parte de la Resistencia y participó en las actividades del grupo surrealista La Main à Plume. A mediados de los años cuarenta su pintura gira hacia la abstracción y a su regreso a España en 1949 y con su incorporación a el grupo El Paso en 1958, su obra se hace plenamente informalista, centrada en la luz y el gesto, como en *La saeta,* una de sus obras más conocidas pintada en ese año. El gesto en Viola se construye frecuentemente arrastrando el pigmento o mediante amplias y rápidas pinceladas, lo que crea un gran dinamismo en sus obras, como en el *Homenaje a Antonin Artaud* (1961). Las formas usualmente surgen de fondos oscuros que contrastan con la claridad y energía de sus gestos pictóricos, condensando la liturgia dramática del mundo del flamenco y los toros, de los que fue un gran apasionado, junto con la tradición tenebrista de la pintura española y la obra de Goya. En 1962 realizó la escenografía del ballet *Zambra* en el Théâtre des Nations de París y en 1978 creó un mural cerámico para la sede central del Banco de España en Madrid.

Viola expone por primera vez en la Galería Estilo (Madrid, 1953), a la que seguirían otras en la Galerie Claude Bernard en 1957 y la Galerie Internationale d'Art Contemporain en 1963, ambas en París. También se realizaron exposiciones de su obra en el Ateneo (Madrid, 1961); el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1963); la Sala de la Dirección General de Bellas Artes (Madrid, 1965); y su primera antológica en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1971). Participó igualmente en importantes exposiciones colectivas como en «New Spanish Painting and Sculpture» del Museum of Modern Art (Nueva York, 1960) o en eventos como la Bienal de Venecia (1964). Después de su muerte se le dedicó una retrospectiva póstuma en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1988), a la que ha seguido exposiciones en la Fundación Antonio Saura (Cuenca, 2003) o el Palacio de Sástago (Zaragoza, 2016), entre otras.

BIBL.: Vicente Aguilera Cerní *et al.*, *Manuel Viola.* Madrid: Rayuela, 1987; Juan Miguel Hernández de León *et al.*, *Manuel Viola. Exposición antológica.* Madrid: MEAC, 1988; Juan Manuel Bonet y Emmanuel Guigon, *Viola Esencial. Pinturas 1947-1986*. Oviedo: Caja de Asturias, 1994; José Corredor-Matheos, *Manuel Viola. El espacio por la luz.* Madrid: Obra Social Caja Madrid, 2005; Javier Lacruz *et al., Manuel Viola en recuerdo del porvenir. Retrospectiva (1933-1985).* Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2016.

R. D.

JOSÉ MARÍA YTURRALDE

(Cuenca, 1942)

Licenciado y doctor en Bellas Artes por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de València, José María Yturralde es catedrático de Pintura en la Facultad de Bellas Artes de la misma ciudad. Entre los momentos remarcables de su intensa biografía se encuentran su participación en el equipo del Museo de Arte Abstracto de Cuenca en 1966 y en el grupo Antes del arte, en 1967; y la asistencia al Centro de Cálculo de la Universidad Madrid en 1968. Entre otras distinciones, Yturralde obtuvo la Beca Juan March en 1974, lo que le permitió ampliar sus estudios en el Center for Advanced Visual Studies, Massachusetts Institute of Technology, en Estados Unidos.

Los primeros trabajos de Yturralde —series con el título *Abstracción geométrica* (1965-1967)— están ligados al estudio de la forma, la perspectiva y el color, así como al empleo de un «lenguaje de limitadísimo vocabulario y rigurosa sintaxis», en palabras del crítico y pintor Juan Antonio Aguirre. Como resultado de su paso por el Centro de Cálculo, su exploración evoluciona hacia piezas como *Formas computables* (1968-1971) y *Figuras imposibles* (1968-1973), imágenes construidas en base a juegos de percepción y falsas perspectivas. Desde sus instalaciones y estructuras flotantes desarrolladas en los años ochenta, su producción no ha dejado de ampliarse y enriquecerse con la incorporación de las nuevas tecnologías y la influencia de otros campos disciplinares como las matemáticas y la música, hasta situarlo en uno de los lugares más notables de la investigación plástica española. Entre sus series de trabajos destacan *Preludios* (1991-1996) / *Interludios* (1996-1998) / *Postludios* (1998-2007) y *Enso* (2015-2016).

Yturralde es académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valància. Ha participado en la Bienal de São Paulo (1967); la Bienal de Venecia (1978); y la Bienal de Mercosur (Porto Alegre, Brasil, 1999). Entre otras instituciones, su trabajo se ha mostrado de manera individual en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid (1973); la Fundació Joan Miró (Barcelona, 1981); el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1999); el Centro de Arte Caja de Burgos (2005); y el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2015).

BIBL.: Carlos Catalán, *Yturralde. A la búsqueda de los límites*. Pamplona/Iruña: Caja Navarra, 2000; Víctor del Río, *José María Yturralde. Postludios*. Burgos: Centro de Arte Caja de Burgos, 2005; Roger F. Malina, Ignacio Gómez de Liaño, Tomás Llorens, *et al.*, *Yturralde: cartografías de los sublime*. València: Universitat de València, 2016.

B. H.

SIMON ZABELL
(Málaga, 1970)

De origen británico, se licenció en Bellas Artes en la Universidad de Granada y posteriormente realizó un máster en Escenografía en la Slade School of Fine Arts de Londres. Desde finales de los años noventa ha desarrollado su obra en los campos de la pintura, la escultura y la instalación, habitualmente de forma interrelacionada en proyectos basados en obras de creadores a los que traduce plásticamente, interesándose en sus aspectos narrativos y contenido escenográfico, entre los que destacan los dedicados a la obra del escritor de la *nouveau roman* Alain Robbe-Grillet; a la película de Yasujiro Ozu *Otoño tardío*, como en su instalación *Akibiyori* (2009); o a la novela de Robert Louis Stevenson con *The Ebb-Tide*, dentro de su proyecto *Our Men in Tahiti* (2016). En estas obras el lenguaje plástico se adapta al referente aludido, pero se perciben en su trabajo aspectos posminimalistas, en los que la sensación espacial, y los juegos cromáticos y lumínicos, son de capital importancia como alusión a la memoria, con los que trastoca el concepto de ficción e invita al espectador a sumergirse en la escenografía sugerida.

La trayectoria expositiva de Zabell se inicia a finales de los años noventa, y desde entonces ha mostrado su obra individualmente en instituciones como el Palacio de los Condes de Gabia (Granada, 1999); el Centro José Guerrero (Granada, 2006); el Centro de Arte Tomás y Valiente (Fuenlabrada, Madrid, 2007); el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2008); el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2009); y el Museo ABC (Madrid, 2015), entre otros. Ha obtenido diversas becas, entre las que destaca la Beca Manuel Rivera de la Diputación de Granada (2006), y en 2008 obtuvo el Premio a la Actividad Artística de la Junta de Andalucía.

BIBL.: Javier Sánchez, *Simon Zabell. Addenda (La Jalousie).* Madrid: Ayuntamiento de Fuenlabrada, Centro de Arte Tomás y Valiente, 2007; Mariano Navarro e Ian MacCandless, *La Casa de Hong Kong. Un proyecto de Simon Zabell para Espacio Iniciarte.* Granada: Junta de Andalucía, 2008; Anna Adell y Francisco Caballero Cano, *Simon Zabell. Obra traducida*. Murcia: Editium, 2013; Óscar Alonso Molina, *Simon Zabell. Dibujo y traducción.* Madrid: Museo ABC, 2015.

R. D.

PETER ZIMERMANN
(Friburgo de Brisgovia, Alemania, 1956)

Estudió en la Staatliche Akademie der bildenden Künste, en la ciudad alemana de Stuttgart. Entre los años 2000 y 2007 fue profesor en Kunsthochschule für Medien de Colonia, ciudad donde reside desde hace más de tres décadas.

En los años ochenta, la producción de Zimmermann forma parte de la floreciente escena artística en Colonia, contexto al que pertenece pero del que al mismo tiempo se distancia a través de una práctica reflexiva y alejada de las posiciones neoexpresionistas de algunos sus colegas. De este período son características sus reproducciones de portadas de libros, catálogos y monografías de artistas, diccionarios o guías de viajes, realizadas en resinas sintéticas y pigmentos. También pertenecen a esta época las series de pósteres y de cajas de cartón en las que, haciendo uso de una estética administrativa, el artista se interroga sobre la autoría y la reproductibilidad de la imagen en el mundo contemporáneo.

Estas preocupaciones se materializan en las obras de Zimmermann mediante la apropiación de materiales que están circulando en la red y que son transformados con el uso de distintos programas informáticos. Como resultado de estas operaciones, surgen pinturas e intervenciones abstractas que problematizan el carácter ilusorio y la superficialidad de la imagen, construyendo un imaginario que atrapa la mirada del observador a través de formas y colores brillantes.

Entre sus exposiciones recientes destacan las realizadas en el Museum gegenstandsfreier Kunst (Otterndorf, Alemania, 2016); la Charim Galerie (Viena, 2016); y el Museum für Neue Kunst (Friburgo, Alemania, 2016). Ha participado en muestras colectivas en espacios como Fonds Régional d'Art Contemporain d'Auvergne (Clermont-Ferrand, Francia, 2012); la Kunsthalle Bielefeld (Bielefeld, Alemania, 2013); el Museum Weserburg (Bremen, Alemania, 2011); y el Kunstmuseum Bonn (Bonn, Alemania, 2009).

BIBL.: Andrea Madesta, *All you need – Der Bildbegriff bei Peter Zimmermann.* Colonia: Snoek, 2009; Marietta Franke, *Peter Zimmermann*. París: Perrotin, Damiani, 2013; Christine Litz, Didem Yzici y Till Briegleb, *Peter Zimmermann: Freiburg School*. Friburgo: Museum für Neue Kunst, Snoek, 2016.

B. H.

FERNANDO ZÓBEL
(Manila, 1924 - Roma, 1984)

Realizó sus primeros estudios en Filipinas, Suiza y España y comenzó a pintar en 1941. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Harvard (1946-1949), obteniendo *magna cum laude*; allí conoció a Road Champion y a Hyman Bloom, que le formaron pictóricamente y realizó ensayos con diversas técnicas de grabado. Expuso por primera vez en Boston en 1951. Regresó a Manila, donde realizó exposiciones de sus obras; viajó a Estados Unidos y España, manteniendo contactos con el ambiente artístico de ambos países. En 1961 se instaló definitivamente en España; fue nombrado doctor *honoris causa* y director honorario del Museo de Bellas Artes de la Universidad del Ateneo de Manila. Creó, con la ayuda de Gustavo Torner y Gerardo Rueda, el Museo de Arte Abstracto Español en las Casas Colgadas de Cuenca. En 1972 esta ciudad lo nombró hijo adoptivo y la Universidad de Harvard, conservador honorario de Caligrafía. En 1981 hizo donación del Museo de Arte Abstracto a la Fundación Juan March. En 1983 se le otorgó la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. A título póstumo, el Ayuntamiento de Cuenca le concedió la Medalla de Oro de la ciudad y la Universidad Menéndez Pelayo la Medalla de Honor.

BIBL.: Mario Hernández, *Fernando Zóbel: el misterio de lo transparente*. Madrid: Rayuela, 1977; Pancho Ortuño, *Diálogos con la pintura de Fernando Zóbel*. Madrid: Theo, 1978; Francisco Calvo Serraller, *Fernando Zóbel*. Madrid: Fundación Juan March, 1984; Ángeles Villalva y Rafael Pérez-Madero, *Fernando Zóbel.* Bilbao: Sala de Exposiciones Fundación Bilbao-Bizkaia Kutxa, 1998; Rafael Pérez-Madero y Alfonso de la Torre, *Zóbel. Espacio y color*. Logroño: Cultural Rioja, 1998.

J. G. y M. J. A.

HEIMO ZOBERNIG
(Mauthen, Austria, 1958)

Uno de los artistas austriacos más destacados de la segunda mitad del siglo XX. Se formó en Viena, entre 1977 y 1980 en la Akademie der Bildenden Künste y entre 1980 y 1983 en la Hochschule für angewandte Kunst de la Universidad de Artes Aplicadas. Como otros artistas de su generación, respondió a la escultura y la pintura de la Neue Wilde [Nuevos salvajes], con la sobriedad de medios y la objetividad de una abstracción que revisitaba los movimientos abstractos de vanguardia, el minimalismo y el arte conceptual, así como la arquitectura, el diseño y el teatro contemporáneos. En sus pinturas, esculturas, vídeos, *performances* e instalaciones trabaja desde una distancia calculada y con una inexpresiva ironía sobre la definición y el contexto del arte; sobre la exposición, que integra a su obra sus elementos constructivos y mecanismos visuales como acto artístico y escenográfico que se entreteje con el contexto discursivo y local; y sobre el propio papel del artista y del espectador. Son rasgos distintivos de su obra la rasura de cualquier atisbo de trascendencia; la naturaleza híbrida de sus objetos, que combinan la autorreferencialidad y la autonomía escultóricas con la funcionalidad y la dimensión social que de esta deriva; y la relación entre concepto y artefacto o entre signo y texto.

Desde sus primeras muestras a principios de los años ochenta en el Werkstätten-und Kulturhaus y en la Galerie Peter Pakesch de Viena, su obra se internacionalizó con la participación en eventos como la Documenta 9 y 10 (Kassel, Alemania, 1992 y 1997) y con numerosas exposiciones individuales, entre las que destacan las organizadas en el Salzburger Kunstverein (Salzburgo, Austria, 1993); el Kunsthaus Graz (Graz, Austria, 1993); el Bonner Kunstverein (Bonn, Alemania, 1998); el Museum Moderner Kunst (Viena, 2002-2003); el Kunsthalle Basel (Basilea, Suiza, 2002-2003); el Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf, Alemania, 2002-2003); el Museo Austriaco de Artes Aplicadas (Viena, 2008-2009); el Museo Reina Sofía (Madrid, 2012-2013); la Kunsthaus Graz (Graz, Austria, 2012-2013); y el Massachusetts Institute of Technology (Cambridge, Estados Unidos, 2017).

BIBL.: Eva Badura-Triska *et al.*, *Heimo Zobernig*. Köln: Walter König, 2003; Charlotte Laubard *et al.*, *Chip atonal pause chic: Heimo Zobernig*. Dijon: Presses du réel, 2009; Jürgen Bock *et al.*, *Heimo Zobernig*. Madrid: MNCARS, 2013.

R. D.

EDWIN ZWAKMAN
(La Haya, Países Bajos, 1969)

Estudió en la Willem de Kooning Academie de Róterdam, la Academia Städelschule de Fráncfort y en la Rijksakademie de Ámsterdam. Actualmente, además de ejercer como artista, imparte clases de Fotografía en la University of Derby (Reino Unido).

Su producción artística se sirve de dos herramientas principales: la fotografía y las intervenciones *site-specific* en las que la imagen fotográfica juega a menudo un papel fundamental. Su objetivo es realizar un análisis en torno a la imagen para explicar cómo la percibimos, cómo funciona y cómo es capaz de manipular nuestros pensamientos. En la mayor parte de su trabajo, el artista neerlandés realiza fotografías de gran formato en las que aparecen paisajes, lugares u objetos presentes en la realidad cotidiana holandesa. Sin embargo, los modelos utilizados no son reales, sino maquetas de edificios, patios traseros y paisajes construidos por Zwakman en su estudio, que posteriormente fotografía sobre fondos pintados. Las maquetas no son copias exactas de nada. Las fabrica sin apenas detalles a partir de una imagen mental, del recuerdo de alguna experiencia visual vivida. Se trata, por tanto, de una especie de resumen visual que, sin embargo, el espectador lee, reconoce y recuerda. De esta manera, el artista demuestra que aquello que el espectador conoce previamente determinará lo que verá en la fotografía. Por otro lado, el proceso de construcción y recreación de paisajes presente en su obra también alude al intenso control ejercido sobre el paisaje holandés que, de no ser por la intervención humana, estaría en gran medida anegado.

En cuanto a sus proyectos *site-specific*, son recurrentes, por un lado, los agujeros en el suelo y las excavadoras como metáfora de la caída y el proceso de transformación, y por otro, sus montajes de operaciones ficticias de las Naciones Unidas, en los que utiliza distintos tipos de vehículos blancos con las siglas ONU para ironizar sobre cómo las imágenes trabajan al servicio de los medios de comunicación a la hora de relatar determinados acontecimientos de alcance social.

Zwakman ha realizado numerosas exposiciones individuales en espacios como el Stedelijk Museum (Ámsterdam, 1997); el Centraal Museum (Utrecht, Países Bajos, 2002); el Stedelijk Museum (Schiedam, Países Bajos, 2003); el Theater in Motion (Beijing, 2009); y el OCT Art Museum (Shanghái, 2011). Ha participado en exposiciones colectivas en la Maison Européenne de la Photographie (París, 2006) y el Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear (Cáceres, 2014), entre otros, y ha representado al Pabellón de Holanda en la Bienal de Venecia de 2001.

BIBL.: Dennis Adams, *Edwin Zwakman*. Nueva York: Spencer Brownstone Gallery, 1997; Edwin Zwakman y Jaap Guldemond, *Edwin Zwakman: façades*. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1999; Edwin Zwakman, *Fake but accurate*. Múnich: Schirmer & Mosel, 2008; VV. AA., *Vanished Boundaries Edwin Zwakman/Liu Jianhua*. Shanghái: OCT Publishing, 2011.

I. T.

ENGLISH TEXTS

BANCO DE ESPAÑA COLLECTION

Pablo Luis Hernández de Cos

Governor of Banco de España

From the very beginning, Banco de España has distinguished itself through its support for the arts, in different contexts and with a variety of objectives. Coming together in the works making up its art collection are the richest and most varied aesthetic sensibilities to have appeared over the centuries. Ever since the recently founded Banco de San Carlos, the earliest predecessor of Banco de España, commissioned Francisco de Goya to paint a series of portraits that are now the greatest treasures of the collection, the bank has shown determination to act as a leading patron of the arts while leaving behind a memorial of its history. In those first works, the fabulous creative genius for which Francisco de Goya would later be renowned throughout the world was paralleled by the administration of a project that would lead years later to the creation of this institution, whose monetary and supervisory functions are now carried out within the common European framework. As it was providing a new space for the development of the Spanish economy, the bank also showed it was open to the most audacious artistic creativity while looking out for the art that would best represent the institution itself, as reflected in the extraordinary portrait gallery that forms the nucleus of the collection and constitutes the bank's visual memory and human face.

The Banco de España Collection has fulfilled a key representative role in maintaining the reputation and the memory not only of the institution but of the Spain where it emerged, a country in transit between the Early Modern world and today's global context. The collection permits an in-depth survey of the history of Spanish art, its institutional role, variations in collecting and taste, and the meanings that each work acquires with the passage of time. Like the central building on Plaza de Cibeles itself, completed in the course of more than a century, the Banco de España Collection is an accumulation of strata, some simultaneous and others successive, through which the rich narrative contained in this *catalogue raisonné* is revived more than two centuries after it was begun. If we go back to its origins, we are presented with the visual formalisation of an enlightened mentality that celebrates certain ideas of modernity and progress through the portraits of individuals distinguished through their contribution to the institution. Thenceforth, the collection was also dedicated to the support of art as a reflection of the bank's sense of public responsibility. The artistic patronage that was already championed by the enlightened mentality, and which has been one of the collection's sources of inspiration, means giving what represents and belongs to society back to it through the framework of art, with support for the artists who have distinguished themselves over the years as fine observers and analysts of their time.

With the arrival of modern democracy, Banco de España's model of public collecting became a referent for other public or private collections of a corporate nature, which endorsed it as a path to follow. Both young and established artists were patronised, and the bank's doors were open both to tradition and, from a new professionalised perspective, to the most absolute modernity. In this respect, the collection also reflects a moment when the Spanish art system was sending out new signals of modernity and progress while nevertheless looking back constantly to tradition and the past, represented by its great historic collections. Excellent work has been done in this respect by the successive curators of the collection, who have brought sound judgement and an open mind to their proven ability to recognise artistic talent, foresee oscillations in the market, and pursue excellence through successive acquisitions. The result of that effort to extrapolate and systematise the meaning of the Banco de España Collection's contribution to the history of Spanish art was the previous catalogue, reissued in 1988 and dedicated solely to painting, which gave many experts an opportunity to examine the bank's legacy in depth and value it according to its merits.

With the arrival of the 21st century and Spain's entry into the euro, the collection was bound to reflect the new status of the institution from which it derives its meaning. It was consequently internationalised to generate a dialogue between local art and the most advanced production on the international scene. The last two decades have thus seen a considerable enrichment of the art collection. Its marked identity gives it a place of its own among the art collections of banks belonging to the Eurosystem, with which Banco de España has recently started a fruitful process of collaboration and exchange in the areas of dissemination, conservation, collecting and art patronage initiatives.

It was therefore an inevitable necessity to publish a new catalogue that would update the previous one in a number of different ways. In the first place, while retaining the outstanding contributions of those who contributed to it more than thirty years ago, new voices have also been added to cast a more contemporary light on a collection that has never ceased to grow, becoming more complex but also richer. A further feature of these volumes is that there is coverage of other artistic media in the collection besides painting, such as sculpture, drawing and photography, avoiding taxonomies other than the undeniable artistic quality and documentary value of all the pieces listed.

The Banco de España Collection is a crossroads of the past and the future, an imaginary yet tangible place where some of the fundamental narratives of the history of the institution, the country and art itself condense and intersect. We hope this publication will enable art lovers and connoisseurs alike among the public to find the utmost enjoyment in the common heritage that Banco de España now places within their reach.

A COLLECTION BOUND UP WITH HISTORY[1]

Yolanda Romero
Chief Curator of Banco de España

[1] This text is an extract from the introductory essay by Yolanda Romero published in volume 1 of this *catalogue raisonné*.

The Banco de España Collection is the result of an accumulation of artistic heritage over more than two hundred years of history. It is a very large collection of more than four hundred thousand works, varying in artistic value but of indisputable importance as a testimony to history. Although there was no intention of forming an art collection behind the arrival at the institution of many of these works, especially those acquired before the 20th century, time has made them into one of the richest corporate collections in Spain and in the European Central Bank System.

The origin of this patrimony lies with a number of commissions from artists of the time made during the full flowering of the Enlightenment by Banco de San Carlos, founded in 1782. These initial holdings were supplemented by those of Banco Español de San Fernando and Banco de Isabel II, whose merger led to the appearance in 1856 of Banco de España, designated with its current name. The institution's art collections were thus progressively enriched with the incorporation of new works. From the beginnings to the present day, the collection has continued to grow at varying speeds thanks to the bank's continuous patronage of the arts, and its richness and diversity are currently reflected in media ranging from painting and drawing to sculpture, installation, photography, graphic work and numerous examples of the decorative arts.

This *catalogue raisonné* is intended as an expansion of the one published in 1988 under the auspices of the curator of Banco de España at that time, José María Viñuela, with contributions by Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego, María José Alonso and others. In that edition, the first attempt at a systematic and scientific study of the bank's painting collection, 322 works by 168 artists were catalogued. In the present edition, the field of study has been extended to sculpture, drawing and photography, leaving the decorative arts and the extremely rich print library for future research. The final result has materialised in three volumes reproducing a total of 1,800 pieces by nearly 500 artists, a reflection of the growth of the bank's collection from the late 1980s to the present day.

Volume I covers the works of art produced from the 15th century to the first half of the 20th century, presented in chronological order, while Volumes II and III focus on works produced from that moment until the present day, listed in this case alphabetically by artist. The edition includes two introductory essays by Javier Portús, the head curator of Spanish painting at the Museo del Prado and a leading expert on the bank's artistic heritage, together with an essay by the art historian Isabel Tejeda and an interview with José María Viñuela, curator of Banco de España from 1982 to 2015, who was largely responsible for the formation of the contemporary art collection. There is also an introductory text by the current author that analyses the key moments in the collection's history and its specificity. Besides these essays, readers will find reproductions of the works with commentaries on them. In some cases, the entries written by Alfonso E. Pérez Sánchez and Julián Gallego have been retained and updated, but the vast majority are newly commissioned from a large team of specialists, whom we thank for their magnificent contributions to the project. The catalogue furthermore includes biographies of the governors and other figures linked to the bank's history who make up its portrait gallery, a task rigorously accomplished by specialists from Banco de España's Historic Archive. There are also biographies of the artists. Catalogue entries have been drawn up for each work and new images obtained, a vast undertaking that has required the involvement of restorers, photographers, documentalists, designers, editors and the entire staff of the Curatorship Division, who have demonstrated their stamina, professionalism and love of these artworks held and preserved by Banco de España.

In short, this is a tremendous collective effort whose essential goal is to contribute to the investigation, dissemination, knowledge and enjoyment of this public heritage by society, specialists and art lovers in general, as well as by the bank's own employees.

LISTA DE OBRAS

CARMEN LAFFÓN
Sevilla
Cat. P_283
(pág. 22)

Armario de bronce I
Cat. E_151
(pág. 23)

DIEGO LARA
Sin título
Cat. D_115 a D_137
(págs. 25-27)

MIKI LEAL
Beau Brummell
Cat. D_337
(pág. 29)

DAVID LECHUGA
Abandonar el recuerdo del tiempo
Cat. P_473
(pág. 30)

FRANCISCO LEIRO
Estatua
Cat. E_103
(pág. 31)

JOCHEN LEMPERT
Regen
Cat. F_140
(pág. 32)

Zur Photosynthese
Cat. F_141
(pág. 33)

CARLOS LEÓN
El viaje de invierno
Cat. P_559
(pág. 35)

Outofeden
Cat. G_2361 a G_2370
(págs. 36-37)

JOSÉ DE LEÓN
Capitán Nemo
Cat. P_499
(pág. 38)

Paisaje
Cat. P_538
(pág. 39)

SOL LEWITT
Incomplete Open Cube 7/8
Cat. D_336
(pág. 41)

CARLOS LIZARITURRY
De tierra
Cat. E_117
(pág. 42)

GUILLERMO LLEDÓ
Tríptico
Cat. P_285
(pág. 43)

Gesto vertical 8
Cat. P_388
(pág. 44)

Gesto vertical 12
Cat. P_387
(pág. 44)

Umbral
Cat. E_130
(pág. 45)

LLUÍS LLEÓ
Agrippa Postumus II
Cat. P_517
(pág. 46)

ROBERT LLIMÓS
El pato Donald
Cat. P_339
(pág. 47)

MARIA LOBODA
The Ngombo
Cat. F_201 a F_204
(pág. 49)

RICHARD LONG
Being in the Moment (4 parts)
Cat. F_143
(págs. 50-52)

EVA LOOTZ
Copa
Cat. E_86
(pág. 54)

MAIDER LÓPEZ
Ventana I, II, III, IV
Cat. F_96, F_97, F_123, F_124
(págs. 56-57)

FRAN LÓPEZ BRU
Sin título
Cat. P_569
(pág. 59)

ROGELIO LÓPEZ CUENCA
Odessa
Cat. D_264
(pág. 61)

Uomo (Eisenstein)
Cat. F_11
(pág. 62)

Uomo (Maiakovski)
Cat. F_10
(pág. 63)

Copyright (White/Blue)
Cat. P_773
(pág. 65)

FRANCISCO LÓPEZ HERNÁNDEZ
Bodegón
Cat. E_87
(pág. 66)

El jardín
Cat. E_53
(pág. 67)

El membrillo
Cat. E_57
(pág. 68)

La higuera
Cat. E_58
(pág. 69)

Ventana de noche
Cat. D_175
(pág. 70)

FRANCISCO LÓPEZ QUINTANILLA
Figura tumbada
Cat. E_102
(pág. 72)

Vencejo del desierto
Cat. E_114
(pág. 73)

ANTONIO LORENZO
222
Cat. P_525
(pág. 74)

JOÃO LOURO
Blind Image # 125 (Blue image)
Cat. P_744
(pág. 76)

CRISTINA LUCAS
La cámara del Tesoro. Perspectiva II
Cat. F_169
(pág. 78)

La cámara del Tesoro. Perspectiva I
Cat. F_168
(pág. 79)

Netherlands Gold
Cat. F_181
(págs. 80-81)

JONAS MAAS
Sin título
Cat. P_792
(pág. 83)

JORGE MACCHI
Sin título
Cat. D_327
(pág. 84)

El viento inmóvil
Cat. P_743
(pág. 85)

CHEMA MADOZ
Sin título
Cat. F_155
(pág. 87)

JOSÉ MALDONADO
Composición abstracta n.º 4 (Limbo)
Cat. P_613
(pág. 89)

LUIS MARSANS
Cadaqués
Cat. P_315
(pág. 90)

ALICIA MARTÍN
Sin título
(de la serie *Contemporáneos*)
Cat. F_25
(pág. 92)

CIRILO MARTÍNEZ-NOVILLO
Paisaje de tormenta
Cat. P_6
(pág. 93)

MIREYA MASÓ
Sin título
Cat. F_65
(pág. 95)

Sin título
Cat. F_67
(pág. 95)

Sin título
Cat. F_66
(pág. 95)

Washing Away Time
Cat. F_69
(págs. 96-97)

ANTONIO MAYA CORTÉS
Paisaje
Cat. P_424
(pág. 98)

LUIS MAYO
Sin título
Cat. P_453
(pág. 99)

Vitoria
Cat. P_800
(pág. 100)

SANTIAGO MAYO
Le mur du jardin
Cat. P_600
(pág. 101)

Ampelido
Cat. P_599
(pág. 101)

REMIGIO MENDIBURU
Sin título
Cat. E_54
(pág. 102)

ASIER MENDIZABAL
Auñamendi
Cat. F_133
(pág. 104-105)

JOËL MESTRE
Tramonto Game
Cat. P_588
(pág. 106)

JOSÉ MARÍA MEZQUITA
Motor agrícola
Cat. P_524
(pág. 108)

Fresno
Cat. D_273
(pág. 109)

JOAQUÍN MICHAVILA
Símil
Cat. P_303
(pág. 110)

JUAN MIEG
N.º 10
Cat. P_539
(pág. 111)

MANOLO MILLARES
Humboldt en el Orinoco
Cat. P_444
(pág. 113)

MITSUO MIURA
Sin título
Cat. P_527
(pág. 114)

Sin título
Cat. D_204 a D_217
(pág. 115)

Atardecer sofisticado
Cat. P_545
(págs. 116-117)

FRAN MOHINO
Serie *Off*
"23.47"
"00.10"
"01.32"
Cat. F_13 a F_15
(pág. 118)

JONATHAN MONK
This Painting Should Be Installed by an Accountant
Cat. P_808
(pág. 120)

MIQUEL MONT
Gamme
Cat. P_586
(pág. 122)

Étude
Cat. P_718
(pág. 123)

Étude
Cat. P_717
(pág. 123)

Peau XIX
Cat. P_720
(pág. 124)

Peinture Ready-Made n.º 16
Cat. P_719
(pág. 124)

Flicker I
Cat. P_740
(pág. 125)

CARLOS MONTAÑO
Sin título
(de la serie *Viaje*)
Cat. D_138
(pág. 127)

PEDRO MORA
Sin título
Cat. E_91
(págs. 128-129)

Michi Osato
Cat. P_612
(pág. 130)

PEDRO MORALES ELIPE
Sin título
Cat. P_640
(pág. 132)

Estancias
Cat. P_754
(pág. 133)

Rubens
Cat. P_801
(pág. 134)

RUTH MORÁN
Bajo el cielo de un tupido velo
Cat. D_328
(pág. 136)

JUAN LUIS MORAZA
La diferencia. Venus
Cat. E_145
(pág. 137)

FELICIDAD MORENO
Sin título
Cat. P_477
(pág. 139)

Sin título
Cat. D_165 y D_166
(pág. 140)

Sin título
Cat. P_576
(pág. 140)

Ondina
Cat. P_654
(pág. 141)

Loto rosa
Cat. P_679
(pág. 142)

Esplendor
Cat. P_742
(pág. 142)

Sin título
Cat. P_734
(pág. 143)

LUIS MOSCARDÓ
Summer
Cat. P_784
(pág. 144)

MANU MUNIATEGIANDIKOETXEA
Díptico naranja
Cat. P_625
(pág. 146)

Sin título
Cat. D_280
(pág. 147)

Sin título
Cat. D_282
(pág. 147)

Sin título
Cat. D_281
(pág. 147)

VIK MUNIZ
Still Life with a Bouquet of Fruit, after Caravaggio
(de la serie *Pictures of Magazines 2*)
Cat. F_106
(pág. 149)

NICO MUNUERA
Sin título
Cat. P_638
(pág. 150)

Sin título
Cat. P_639
(pág. 151)

Études 10, 11 y 12 Debussy
Cat. P_702
(págs. 152-153)

BLANCA MUÑOZ
Rama
Cat. E_132
(pág. 155)

LUCIO MUÑOZ
Teku rojo mayor
Cat. P_430
(pág. 157)

ANTONIO MURADO
Sin título
Cat. P_529
(pág. 159)

LOURDES MURILLO
Ritmos I, II y *III*
Cat. P_670
(págs. 160-161)

ANDRÉS NAGEL
El Jol 87
Cat. E_143
(pág. 163)

BRUCE NAUMAN
Serie *Infrared Outtakes*
Cockeye Lips
Neck Pull
Hands Only
Opened Eye
Cat. F_115 a F_118
(págs. 164-165)

MIQUEL NAVARRO
Cabota
Cat. E_101
(pág. 167)

JUAN NAVARRO BALDEWEG
Piscina
Cat. P_492
(pág. 169)

Árbol (5 variaciones)
Cat. P_450
(págs. 170-171)

EDGAR NEGRET
Cascada
Cat. E_149
(pág. 173)

GREGORIO DEL OLMO
Bodegón con caja de puros
Cat. P_3
(pág. 174)

YVES OPPENHEIM
Sin título
Cat. P_729
(pág. 176)

CARMELO ORTIZ DE ELGEA
Sin título
Cat. P_540
(pág. 177)

PANCHO ORTUÑO
Lettre
Cat. P_645
(pág. 178)

O Mistress Mine
Cat. P_644
(pág. 179)

Flauto Sonata X
Cat. P_643
(pág. 179)

JESÚS MARÍA (*KUTXU*) OTAMENDI
La casa de ilusiones
Cat. P_501
(pág. 180)

Casi casi igual pero distinto
Cat. P_520
(pág. 181)

JORGE OTEIZA
Elogio del descontento
Cat. E_92
(pág. 183)

JOAQUÍN PACHECO
Composición con mesas y sillas en una playa
Cat. P_292
(pág. 185)

Playa
Cat. P_577
(pág. 185)

Gran Vía
Cat. P_356
(pág. 186)

Bañista y playa blanca
Cat. P_485
(pág. 187)

Museo al atardecer
Cat. P_573
(pág. 187)

Sin título
Cat. D_88
(pág. 188)

Sin título
Cat. D_89
(pág. 188)

Sin título
Cat. D_90
(pág. 188)

Sin título
Cat. D_91
(pág. 188)

Sin título
Cat. D_92
(pág. 188)

Sin título
Cat. D_93
(pág. 188)

Café en la playa
Cat. P_708
(pág. 189)

PABLO PALAZUELO
Grand dessin
Cat. D_304
(pág. 190)

Mandala IV
Cat. P_627
(pág. 191)

Sub-Rose IV
Cat. D_22
(pág. 192)

Monroy V (Yantra)
Cat. P_321
(pág. 193)

Sylvarum IV
Cat. P_440
(pág. 194)

Mo-Tseu II
Cat. P_441
(pág. 195)

Umbral
Cat. E_78
(pág. 196)

Días de junio IV
Cat. E_90
(pág. 197)

LUIS PALMERO
Sin título
Cat. D_167 y D_168
(pág. 198)

Sin título
Cat. P_533 y P_565
(pág. 199)

Sin título
Cat. P_564 y P_614
(pág. 199)

Indian Summer I
Cat. P_698
(pág. 200)

Indian Summer II
Cat. P_699
(pág. 200)

Indian Summer IV
Cat. P_724
(pág. 201)

Indian Summer V
Cat. P_725
(pág. 201)

JESÚS PALOMINO
Sin título
Cat. D_190 a D_200
(pág. 203)

Sin título
Cat. D_244 a D_261
(págs. 204-205)

PERICO PASTOR
¿No estás?
Cat. D_160
(pág. 206)

Sarao
Cat. D_171
(pág. 206)

JOÃO PENALVA
Namiki-Dori
Downtown Hiroshima
Cat. F_102
(pág. 207)

MIGUEL PEÑA
Sin título
Cat. P_458
(pág. 208)

ALBERTO PERAL
Cerradura 1 y *2*
Cat. F_16 y F_17
(pág. 209)

Ofrenda de frutas
Cat. F_12
(pág. 210)

Sin título
Cat. D_263
(pág. 211)

Yelmo y cabeza
Cat. E_107
(pág. 212)

Boca y ojo
Cat. E_122
(pág. 212)

Sin título
Cat. E_134
(pág. 213)

Sin título
Cat. E_140
(pág. 213)

ÁLVARO PERDICES
El objeto y su lugar
Cat. F_145
(pág. 215)

PEREJAUME
Doble paisatge
Cat. P_334
(pág. 216)

Lluna i ombra
Cat. P_333
(pág. 217)

Reflex miratjós
a tall d'horitzó
Cat. P_344
(pág. 218)

Tres fustes
Cat. P_325
(pág. 219)

El jardí del planetari
Cat. P_345
(pág. 220)

Fonació d'un paper
Cat. F_68
(pág. 221)

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
Hércules en el Peñón
Cat. P_778
(pág. 222)

El fumador
Cat. D_342
(pág. 223)

Domus Aurea
Cat. P_431
(pág. 224)

La energía del viento
Cat. P_466
(pág. 225)

JOANA PIMENTEL
From serie 17
proposition P6
Cat. F_119
(pág. 227)

VÍCTOR PIMSTEIN
Lazo y perla V-98
Cat. P_597
(pág. 228)

River and Woods
Cat. P_756
(pág. 229)

CARMEN PINART
Paisaje
Cat. P_581
(pág. 230)

Higuera
Cat. P_737
(pág. 231)

Magnolio a contraluz
Cat. P_738
(pág. 231)

JOSÉ PIÑAR
Sin título
Cat. P_537
(pág. 233)

Sin título
Cat. P_624
(pág. 234)

Sin título
Cat. P_736
(pág. 235)

ALEIX PLADEMUNT
Serie *Matter*
Cern
Cacique Quimbaya
Oro
Leopoldo II
PS2
King Kong
Cat. F_182, F_184, F_186, F_190, F_191 y F_192
(págs. 236-237)

JAUME PLENSA
White Brain
Cat. P_593
(pág. 239)

AMBRA POLIDORI
Observaciones
sobre los colores
Cat. F_71
(pág. 240)

EDUARDO PONJUÁN
No es la mente, no es
el buda, no es nada
Cat. D_305
(pág. 241)

ANA PRADA
Abanico
Cat. E_111
(pág. 242)

Un toque femenino
(servilleta, silicona y
palito de algodón)
Cat. F_62
(pág. 243)

Sin título (bolsa y palitos)
Cat. F_75
(pág. 243)

Sin título
Cat. F_76
(pág. 243)

Pastel, Colourful, Retro,
Colourway, Pink
Cat. E_144
(pág. 244)

Monuments to Fiddling.
Those Fucking Euros
Cat. F_159
(pág. 245)

GONZALO PUCH
Le Corbusier con piña
Cat. F_103
(pág. 246)

Se alquilan, se venden,
países, regiones,
carreteras...
Cat. F_104
(pág. 247)

JORGE QUEIROZ
Sin título
Cat. D_301
(pág. 248)

Sin título
Cat. D_302
(pág. 249)

Sin título
Cat. D_303
(pág. 249)

MANOLO QUEJIDO
IP (Italian Port)
Cat. P_769
(págs. 250-251)

Damas
Cat. P_579
(pág. 252)

Conexión V-Q
Cat. P_684
(pág. 253)

Pensamientos
Cat. D_238 a D_243
(págs. 254-255)

ISABEL QUINTANILLA
Tapia del estudio de Urola
Cat. P_313
(pág. 257)

ALBERT RÀFOLS-CASAMADA
Mar groc
Cat. P_343
(pág. 258)

Intensitat del blau
Cat. P_335
(pág. 259)

SARA RAMO
Contrato
Cat. E_153
(pág. 261)

AGUSTÍN REDONDELA
Paisaje con personajes
y caballerías
Cat. P_29
(pág. 262)

SANDRA REIN
Sin título
Cat. D_296
(pág. 264)

CAIO REISEWITZ
Palmengarten III
Cat. F_122
(pág. 266)

Mamanguá
Cat. F_126
(pág. 267)

EDUARD RESBIER
ER 311292
Cat. P_546
(pág. 269)

Naturaleza-Estructura
Cat. D_219 a D_221 y
D_226 a D_237
(pág. 271)

GABINO REY
Camp Puig
Cat. P_91
(pág. 272)

JORGE RIBALTA
Sin título 549-2
Cat. F_83
(pág. 273)

Sin título 549-3
Cat. F_84
(pág. 273)

Sin título 549-4
Cat. F_86
(pág. 273)

Sin título 550-2
Cat. F_85
(pág. 273)

Petit Grand Tour
Cat. F_132
(pág. 275)

Carnac, 1 de agosto, 2008.
Lección de historia
Cat. F_166
(pág. 277)

Restauración
Cat. F_205
(págs. 279-284)

JAVIER RIERA
Yemayá
Cat. P_555
(pág. 286)

Sin título
Cat. D_182
(pág. 287)

Sin título
Cat. D_183
(pág. 287)

MIGUEL RIO BRANCO
Medusa
Cat. F_61
(págs. 288-289)

JOAQUÍN RISUEÑO
Sin título
Cat. P_656
(pág. 290)

Campos quemados
Cat. P_657
(pág. 290)

MANUEL RIVERA
Espejo para la flor
de un plátano
Cat. P_396
(pág. 292)

Espejo alucinado
Cat. P_427
(pág. 293)

JUAN CARLOS ROBLES
Berlin.net
Cat. F_32
(pág. 295)

ANTONIO ROJAS
Deep Shadow
Cat. P_518
(pág. 297)

MARÍA LUISA ROJO
Columnata B
Cat. P_464
(pág. 298)

PEDRO G. ROMERO
Matemática demente
Cat. P_795
(pág. 300-301)

ÁLVARO DE LA ROSA MAURA
Sin título
Cat. E_99
(pág. 303)

IÑIGO ROYO
La voz humana
Cat. F_26
(pág. 305)

FRANCESC RUIZ
Marcar
Cat. F_174
(págs. 307-309)

ALFREDO SADA
El filo del horizonte
Cat. E_89
(pág. 310)

Cariátide
Cat. E_88
(pág. 311)

JOAQUÍN SÁENZ
Cabo Roche, atardecer con niebla
Cat. P_348
(pág. 312)

MANUEL SÁEZ
Primavera verano de 1990
Cat. P_472
(pág. 313)

MANUEL SALINAS
Verde
Cat. P_497
(pág. 315)

ÁNGELES SAN JOSÉ
El parque de los ciervos
Cat. P_494
(pág. 317)

Tríptico Pisanello
Cat. P_436
(pág. 318)

NÉSTOR SANMIGUEL DIEST
El pintor y la modelo
Cat. P_791
(pág. 320)

Autorretrato de Beckmann con esmoquin en 1927
Cat. P_785
(pág. 321)

EDUARDO SANZ
Mar 12
Cat. P_389
(pág. 323)

Mar 13
Cat. P_390
(pág. 323)

JULIÃO SARMENTO
American Landscape (9)
Cat. F_93
(pág. 325)

ADRIAN SAUER
Gradient
Cat. F_150
(pág. 327)

ANTONIO SAURA
Cabeza
Cat. P_428
(pág. 329)

Sandra
Cat. P_445
(pág. 331)

JUAN CARLOS SAVATER
Tabula rasa
Cat. P_482
(pág. 333)

ADOLFO SCHLOSSER
Palmera
Cat. E_116
(pág. 335)

EUSEBIO SEMPERE
Sin título
Cat. D_30
(pág. 337)

SANTIAGO SERRANO
Sin título
Cat. P_361
(pág. 339)

Dama
(de la serie *Edipo*)
Cat. D_33 a D_50
(págs. 340-341)

Edipo y la Osa Mayor
Cat. P_351
(pág. 342)

Nona Gris
Cat. P_438
(pág. 343)

Rondó de Trakl
Cat. P_519
(pág. 344)

Leña. Serie C
Cat. D_297 y D_298
(pág. 345)

SOLEDAD SEVILLA
Belmont VI
Cat. D_359
(pág. 347)

Belmont VII
Cat. D_360
(pág. 348)

Belmont VIII
Cat. D_361
(pág. 348)

Las meninas V
Cat. P_311
(pág. 349)

Atropellar la razón
Cat. P_548
(págs. 350-351)

DAN SHAW-TOWN
Untitled
Cat. P_787
(pág. 352)

JOSÉ MARÍA SICILIA
Flower Bunch I
Cat. P_481
(pág. 354)

White Flower X
Cat. P_429
(pág. 355)

SANTIAGO SIERRA
50 kg. de yeso
Cat. F_58
(pág. 357)

FERNANDO SINAGA
Bálsamo
Cat. E_138
(pág. 358)

Agua amarga
Cat. F_70
(pág. 359)

BRIDGET SMITH
Desert (Collapse)
Cat. F_148
(pág. 360)

SUSANA SOLANO
Fontana n.º 1
Cat. E_148
(pág. 361)

ALBERTO SOLSONA
Sin título
Cat. P_284
(pág. 362)

Jardín botánico, IX
Cat. P_753
(pág. 363)

ANTONIO SOSA
Sin título
Cat. D_162
(pág. 365)

Sin título
Cat. D_161
(pág. 365)

Sin título
Cat. D_163
(pág. 365)

JESÚS RAFAEL SOTO
Esfera roja
Cat. E_94
(pág. 367)

MONTSERRAT SOTO
Sin título. Valla Desierto
Cat. F_120, F_121 y F_56
(pág. 369)

Sin título. Ventana Casa de piedra
Cat. F_55
(pág. 370)

Sin título. Arcos
Cat. F_47
(pág. 371)

Sin título. Huella 12
Cat. F_111
(pág. 372)

Sin título. Huella 16
Cat. F_112
(pág. 372)

Sin título. Huella 33
Cat. F_113
(pág. 373)

Sin título. Huella 45
Cat. F_114
(pág. 373)

Invasión Sucesión 20
Cat. F_144
(pág. 374)

FRANCISCO SOTO MESA
5.98.1
Cat. P_615
(pág. 375)

ÂNGELO DE SOUSA
Sin título
Cat. P_681
(pág. 377)

KUNIÉ SUGIURA
Yellow Floor
Cat. P_802
(pág. 379)

MIKA TAJIMA
Furniture Art (Valencia)
Cat. P_774
(pág. 381)

Furniture Art (Fairbanks)
Cat. P_775
(pág. 381)

YOSUKE TAKEDA
144540
Cat. F_170
(pág. 382)

122445
Cat. F_173
(pág. 383)

220357
Cat. F_157
(pág. 384)

ANTONI TÀPIES
Signos y cadenas
Cat. P_346
(pág. 386)

Forme 8 sur gris noir
Cat. P_413
(pág. 387)

JORDI TEIXIDOR
Sin título
Cat. P_771
(pág. 389)

Sin título
Cat. D_24
(pág. 390)

La derrota
Cat. P_626
(pág. 391)

WOLFGANG TILLMANS
New L. A. Still Life
Cat. F_110
(pág. 393)

6407-19
(Silver series)
Cat. F_131
(pág. 394)

PACO DE LA TORRE
Paradero desconocido
Cat. P_608
(pág. 395)

FRANCESC TORRES
Da capo
Cat. P_590
(pág. 397)

XAVIER TOUBES
Aguas-amarillo
Cat. E_157
(pág. 398)

Uvas
Cat. E_100
(pág. 399)

IGNACIO TOVAR
Homenaje a la Paquera de Jerez
Cat. D_139
(pág. 401)

Serie *Málaga n.º 5*
Cat. P_596
(pág. 402)

Sin título
Cat. P_594
(pág. 403)

PEP TRUJILLO
Sin título
Cat. P_508
(pág. 404)

Sin título
Cat. P_509
(pág. 404)

Sin título
Cat. P_475
(pág. 405)

Sin título
Cat. P_504
(pág. 405)

JUAN UGALDE
Sin título
Cat. P_563
(pág. 407)

Sin título
Cat. D_265 a D_272
(pág. 408)

Gris con bote
Cat. P_636
(pág. 409)

Sin título
Cat. D_334
(págs. 410-411)

IGNACIO URIARTE
White Rhombus
Cat. D_351
(pág. 413)

Strong Upper and Downer
Cat. D_350
(pág. 414)

DARÍO URZAY
Ready for Tomorrow (Super Skin I)
Cat. P_655
(pág. 415)

Filtro
Cat. P_589
(pág. 416)

Cabeza abajo (Circuit)
Cat. P_595
(pág. 417)

JUAN USLÉ
El cañón de La Cavada o *El corte*
Cat. P_490
(pág. 419)

Piel de agua
Cat. P_506
(pág. 420)

Red Works
Cat. P_541
(pág. 421)

Dark & Carmin Trees. Berlin
Cat. F_109
(pág. 422)

EULÀLIA VALLDOSERA
Abrazo y lucha II
Cat. F_52
(pág. 424)

JAVIER VALLHONRAT
Serie *Escaleras*
(Proyecto *Lugares intermedios)*
Escalera ángulo
Cat. F_18
Escalera vertical
Cat. F_19
Escalera ancha
Cat. F_20
Escalera esquina sombra
Cat. F_21
Escalera caracol
Cat. F_22
Escalera esquina oculta
Cat. F_23
Escalera estrecha
Cat. F_24
(págs. 426-427)

XAVIER VALLS
Paraguayos et compotier aux raisins
Cat. D_100
(pág. 428)

Porte sur le jardín
Cat. D_101
(pág. 429)

Paysage du Priorat
Cat. D_102
(pág. 429)

PABLO VARGAS LUGO
Enredos Indo-Brasileño
Cat. D_320
(pág. 431)

Enredos México-Congolés
Cat. D_321
(pág. 431)

XESÚS VÁZQUEZ
Winterreise
Cat. P_547
(pág. 432)

DANIEL VERBIS
Yema
Cat. D_159
(págs. 434-435)

Boca, mano, ano
Cat. D_155
(pág. 436)

Loco desnudamiento en verde
Cat. P_651
(pág. 437)

PIETER VERMEERSCH
Painting # 24
Cat. P_751
(págs. 438-439)

Sin título
Cat. P_798
(pág. 440)

VICENÇ VIAPLANA
L'Amenaça
Cat. P_652
(pág. 442)

Story Board
Cat. P_730
(pág. 443)

ESTEBAN VICENTE
Sin título
Cat. D_354
(pág. 444)

Sin título
Cat. D_355
(pág. 444)

Afternoon Shadows
Cat. P_412
(pág. 445)

Sagrario Series, October 1981
Cat. P_411
(pág. 446)

Point to Point
Cat. D_358
(pág. 447)

DARÍO VILLALBA
Snow Fall
Cat. F_149
(pág. 449)

Blanco I
Cat. P_301
(pág. 450)

MANUEL VIOLA
Naufragio
Cat. P_350
(pág. 451)

JOSÉ MARÍA YTURRALDE
Postludio
Cat. P_723
(pág. 453)

SIMON ZABELL
Our Men in Tahiti (a scarce denser medium)
Cat. P_807
(pág. 455)

PETER ZIMMERMANN
Lines
Cat. P_731
(pág. 457)

FERNANDO ZÓBEL
Orilla 33
Cat. P_288
(pág. 459)

HEIMO ZOBERNIG
Sin título
Cat. P_759
(pág. 461)

Sin título
Cat. P_760
(pág. 462)

EDWIN ZWAKMAN
Pond
Cat. F_167
(pág. 463)

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Aguirre, Juan Antonio: 494, 516, 523

Agustín Parejo School (Colectivo): 473

Albacete, Alfonso: 490

Albers, Joseph: 114, 299, 452, 509

Alcolea, Carlos: 490, 494, 503

Almela, Fernando: 512

Alonso, Bonifacio: 474

Alsina, Martí: 218

Amárica, Fernando de: 489

Amics de l'Art Nou (Grupo): 523

Amondarain, José Ramón: 490

Andre, Carl: 470

Angelico, Fra: 332

Arias, Amable: 478

Armenta, Almudena: 473

Arp, Hans: 71, 509

A Ua Crag (Colectivo): 506

Avia, Amalia: 473, 499

Ayllón, José: 508

B

Bacon, Francis: 184, 491

Badiola, Txomin: 479, 484, 490

Badós, Ángel: 484

Balthus (véase Balthasar Kłossowski de Rola): 428, 520

Barceló, Miquel: 353, 468

Barsotti, Frank: 514

Basterretxea, Néstor: 42, 478

Baumgarte, Lothar: 503

Benito, Jordi: 441

Beuys, Joseph: 60, 483, 503

Boccioni, Umberto: 71

Böcklin, Arnold: 38

Boltanski, Christian: 448

Bosco, el (véase Hieronymus Bosch): 238, 498

Botticelli, Sandro: 496

Brâncusi, Constantin: 238, 488

Braque, Georges: 476

Brassaï (véase Gyula Halász): 385

Breton, André: 328, 480

Broodthaers, Marcel: 238, 483

Broto, José Manuel: 490

Buren, Daniel: 121

Burle Marx, Robert: 302

C

Campano, Miguel Ángel: 353

Canogar, Rafael: 474, 490, 508

Cañas, Dionisio: 518

Capulino, Joaquín: 503

Capuz, José: 473

Caravaggio (véase Michelangelo Merisi da Caravaggio): 148, 254

Cárdenas, Marta: 490

Caro, Anthony: 42, 469

Català-Roca, Francesc: 184

Celmins, Vija: 483

Cercle Maillol, el: 498, 520

Cézanne, Paul: 238, 254, 476, 496

Chavannes, Puvis de: 332

Chicago, Judy: 138, 470

Chicharro, Eduardo: 486

Chillida, Eduardo: 478, 491, 508, 509

Chirico, Giorgio de: 99, 395, 478, 517

Chirino, Martín: 508

Cobo, Chema: 494

Collet, Charles: 520

Constable, John: 131

Cornell, Joseph: 24

Corot, Camille: 467

Courbet, Gustave: 148, 214, 516

Criado, Nacho: 481

Criado, Rufo: 506

Cruz, Ángela de la: 482

Cuenca (Grupo de): 402, 474, 516

Cuixart, Modest: 480, 515

Cva (Colectivo): 137, 483

D

Dalí, Salvador: 90, 480, 494

Dau al Set: 476, 501, 515

David, Jacques-Louis: 494

Degas, Edgar: 148

Delaunay, Robert: 131

Delaunay, Sonia: 131

Delgado, Gerardo: 402

Delgado Ramos, Álvaro: 476

Denis, Maurice: 332

De Stijl (Grupo): 131

Die Brücke (Grupo): 184

D'Ors, Eugenio: 499, 500

Dubuffet, Jean: 156, 486, 508

Duchamp, Marcel: 90, 121, 238, 476

Duclós, Teresa: 467, 505

E

Echevarría, Jesús: 480, 489

Eiffel, Gustave: 77

Equipo 57: 498

Ernst, Max: 220, 497, 515

Espaliú, Pepe: 484

Esteve Botey, Francisco: 474

Estrujenbank (Colectivo): 518

Everett Millais, John: 219

F

Fautrier, Jean: 156, 486, 508

Feito, Luis: 490, 503, 508

Fernández, Luis: 428, 520

Fernández, Marisa: 483

Fernández Lacomba, Juan: 483

Ferrant, Ángel: 71

Flavin, Dan: 470

Fraile, Joaquín: 480, 489

Francesca, Piero della: 332, 496

Franco, Carlos: 494

Friedrich, Caspar David: 148, 502

Fullaondo, Juan Daniel: 182

Fulton, Hamish: 471

Fulton, Jack: 164

G

Gadea, Patricia: 518

García Navarro, Luis: 508

García-Ochoa, Luis: 476

García Sevilla, Ferrán: 353, 441, 468

Gauguin, Paul: 250

Gaur (Grupo): 478

Giacometti, Alberto: 428

Girona, María: 428

Gogh, Vincent van: 148

Goldschmidt, Gertrud: 483

González, Julio: 488

González Santos, Manuel: 467

Gordillo, Luis: 494

Goya, Francisco de: 9, 254, 328, 451, 498, 523, 529

Greco, el (véase Doménikos Theotokópoulos): 328, 338, 454

Guerrero, José: 232, 483, 496, 501

Guinovart, Josep: 478, 490

Gutiérrez Solana, José: 74

H

Haacke, Hans: 214

Hernández Pijoan, Joan: 484

Hesse, Eva: 101, 478

Hopper, Edward: 184, 491

Hugué, Manolo: 428, 520

I

Imaz, Iñaki: 180

J

Jankowski, Christian: 119

Johns, Jasper: 148, 492

Josephson, Kenneth: 514

Judd, Donald: 470

Jujol, Josep Maria: 494

K

Kandinsky, Wassily: 376, 509

Kelly, Ellsworth: 402, 491

Kelly, Mike: 498

Kippenberger, Martin: 145, 468

Klee, Paul: 376, 480, 491, 515

Klein, Yves: 119

Kłossowski de Rola, Balthasar: 428, 521

Koch, Sigfrido: 103

Kristeva, Julia: 495

Kutxu (véase Jesús María Otamendi): 180, 181, 490

L

Laffón, Carmen: 21, 22, 23, 467,505

La main à plume (Grupo): 523

Lamas, Menchu: 353

Lamata, Rafael: 506

Langle, Guillermo: 395, 517

Lara, Diego: 24, 25, 26, 27, 467

Leal, Miki: 28, 29, 467, 468

Lechuga, David: 30, 468

Léger, Fernand: 428, 520

Leiro, Francisco: 31, 468

Lempert, Jochen: 32, 33, 468, 469

León, Carlos: 34, 35, 36, 37, 469, 501

León, José de: 38, 39, 469

Lewitt, Sol: 40, 41, 470

Lima, Manolo: 404

Lindner, Richard: 491

Lissitzky, el (véase Lázar Márkovich): 145

Lizariturry, Carlos: 42

Lledó, Guillermo: 43, 44, 45, 470

Lleó, Lluis: 46, 470

Llimós, Robert: 47, 471

Llorens i Artigas, Josep: 428, 520

Loboda, María: 48, 49, 471

Long, Richard: 50, 51, 52, 471

Lootz, Eva: 53, 54, 472, 481, 509

López, Maider: 55, 56, 57, 472

López Bru, Fran: 58, 59, 472, 473

López Cuenca, Rogelio: 60, 61, 62, 63, 64, 65, 473

López Hernández, Francisco: 66, 67, 68, 69, 71, 473, 474

López Hernández, Julio: 473

López Quintanilla, Francisco: 71, 72, 73, 473

López Torres, Antonio: 493

Lorenzo, Antonio: 74, 474

Lotringer, Sylvère: 495

Louro, Joâo: 75, 76, 474

Lozano, Mariano: 518

Lucas, Cristina: 77, 78, 79, 80, 81, 474, 475

M

Maas, Jonas: 82, 83

Macchi, Jorge: 84, 85, 475

Madoz, Chema: 86, 87, 475

Madrid (Grupo de): 473

Maldonado, José: 88, 89

Malévich, Kazimir: 114, 202

Manet, Édouard: 148

Mantegna, Andrea: 496

María, Walter de: 470

Marsans, Luis: 90, 476

Martín, Alicia: 91, 92, 476

Martínez-Novillo, Cirilo: 93, 476, 477

Masó, Mireya: 94, 95, 96, 97, 477

Matisse, Henri: 250, 402

Max, Jesús: 506

Maya Cortés, Antonio: 98, 477

Mayo, Luis: 99, 100, 477, 478

Mayo, Santiago: 101, 478

Mendiburu, Remigio: 42, 102, 478

Mendizabal, Asier: 103, 104, 105, 478, 479

Mestre, Joël: 106, 479

Mezquita, José María: 107, 108, 109, 479

Mheen, Irene van de: 482

Michavila, Joaquín: 110, 479

Mieg, Juan: 111, 480, 489

Millares, Manuel: 112, 113, 451, 458, 480, 490

Millet, Jean François: 131

Miró, Joan: 38, 220, 471, 474, 478, 480, 490, 494, 515

Miura, Mitsuo: 114, 115, 116, 117, 481, 486, 490

Mohino, Fran: 118, 481

Molero, Herminio: 494

Mondrian, Piet: 376, 402, 418, 509

Moneo, Rafael: 256, 298, 512

Monet, Claude: 131, 250

Monk, Jonathan: 119, 120, 481

Mont, Miquel: 121, 122, 123, 124, 125, 482

Montaño, Carlos: 126, 127

Moore, Henry: 488

Mora, Pedro: 128, 129, 130, 482

Morales Elipe, Pedro: 131, 132, 133, 134, 482, 483

Morán, Ruth: 135, 136, 483

Morandi, Giorgio: 131, 428, 494

Moraza, Juan Luis: 137, 483

Morcillo, Gabriel: 503

Moreno, Felicidad: 138, 139, 140, 141, 142, 143, 483

Moreno, María: 473, 499

Morris, Robert: 470

Moscardó, Luis: 144, 484

Mozos, Pedro: 493

Muniategiandikoetxea, Manu: 145, 146, 147, 484, 490

Muniz, Vik: 148, 149, 484, 485

Munuera, Nico: 150, 151, 152, 153, 485

Muñoz, Blanca: 154, 155, 485

Muñoz, Juan: 468

Muñoz, Lucio: 156, 157, 263, 486

Murado, Antonio: 158, 159, 486

Murillo, Lourdes: 160, 161, 486

N

Nagel, Andrés: 162, 163, 474, 487

Nauman, Bruce: 164, 165, 487

Navarro, Miquel: 166, 167, 487

Navarro Baldeweg, Juan: 168, 169, 170, 171, 472, 483, 488

Negret, Edgar: 172, 173, 488

Newman, Barnett: 388, 452, 516

Noguchi, Isamu: 302

Nueva Generación (Grupo): 388, 516

O

Olmo, Gregorio del: 174, 476, 489

Oppenheim, Meret: 475, 483

Oppenheim, Yves: 175, 176, 489

Orain (Grupo): 480, 489

Ordóñez, José: 500

Ortiz de Elgea, Carmelo: 177, 480, 489

Ortuño, Pancho: 178, 179, 489, 490

Oteiza, Jorge: 42, 145, 182, 183, 478, 479, 488, 490

P

Pacheco, Joaquín: 184, 185, 186, 187, 188, 189, 491

Palazuelo, Pablo: 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 491, 509

Palencia, Benjamín: 262, 489

Palmero, Luis: 198, 199, 200, 201, 491

Palomino, Jesús: 202, 203, 204, 205, 482, 492

Parada, Esperanza: 473

Parr, Martín: 184

Paso (Grupo el): 322, 328, 480, 503, 507, 508, 523

Pastor, Perico: 206, 492

Pedro, Bingen de: 490

Penalva, Joâo: 207, 492, 493

Peña, Miguel: 208, 493

Peral, Alberto: 209, 210, 211, 212, 213, 493

Perdices, Álvaro: 214, 215, 493

Perejaume (véase Pere Jaume Borrell i Guinart): 216, 217, 218, 219, 220, 221, 494

Péret, Benjamín: 508

Pérez-Mínguez, Rafael: 494

Pérez Siquier, Carlos: 184

Pérez Villalta, Guillermo: 222, 223, 224, 225, 494

Permeke, Constant: 477

Picas, Núria: 520

Picasso, Pablo: 64, 328, 330, 476, 522

Pimentel, Joana: 226, 227, 495

Pimstein, Víctor: 228, 229, 495

Pinart, Carmen: 230, 231, 495, 496

Piñar, José: 232, 233, 234, 235, 496

Piranesi, Giovanni Battista: 498

Plademunt, Aleix: 236, 237, 496

Plensa, Jaume: 238, 239, 496, 497

Polidori, Ambra: 240, 497

Pollock, Jackson: 330, 481, 508

Ponç, Joan: 515

Ponjuán, Eduardo: 241

Prada, Ana: 242, 243, 244, 245, 497

Puch, Gonzalo: 246, 247, 498

Pujol, Carles: 101, 478

Q

Queiroz, Jorge: 248, 249, 498

Quejido, Manolo: 250, 251, 252, 253, 254, 255, 498, 499, 510

Quesada, Julio: 493

Quintanilla, Isabel: 71, 256, 257, 473, 499

R

Ràfols-Casamada, Albert: 258, 259, 428, 480, 499

Ràfols i Cullerés, Albert: 499

Ramo, Sara: 260, 261, 500

Rauschenberg, Robert: 492, 517

Rautert, Timm: 506

Ray, Man: 515

Redon, Odilon: 332

Redondela, Agustín: 262, 500

Regoyos, Darío de: 74

Rein, Sandra: 263, 264

Reinhardt, Ad: 388

Reisewitz, Caio: 265, 266, 267, 500, 501

Resbier, Eduard: 268, 269, 270, 271

Rey, Gabino: 272, 501

Ribalta, Jorge: 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 501

Riera, Javier: 285, 286, 287, 501

Rio Branco, Miguel: 288, 289, 502

Risueño, Joaquín: 290, 502

Rivera, Manuel: 291, 292, 293, 503, 524

Robles, Juan Carlos: 294, 295, 503

Roca, Amadeo: 473

Ródchenko, Aleksandr: 60, 145

Rogent, Ramón: 476, 501

Rojas, Antonio: 296, 297, 503

Rojo, María Luisa: 298, 504

Romero, Pedro G.: 299, 300, 301, 504

Rosa Maura, Álvaro de la: 302, 303

Rothko, Mark: 152, 388, 402, 452, 467

Royo, Iñigo: 304, 305, 504

Rubens, Peter Paul: 131, 346

Rueda, Gerardo: 474, 516, 524

Ruiz, Francesc: 306, 307, 308, 309, 505

S

Sada, Alfredo: 310, 311, 505

Sáenz, Joaquín: 312, 505

Sáez, Manuel: 313

Said, Edward: 495

Salinas, Manuel: 314, 315, 506

San José, Ángeles: 316, 317, 318, 506

San José, Francisco: 476

Sánchez, Alberto: 71

Sanmiguel Diest, Néstor: 319, 320, 321, 506

Sanz, Eduardo: 322, 323, 507

Sarmento, Julio: 324, 325, 507

Sauer, Adrian: 326, 327, 507, 508

Saura, Antonio: 328, 329, 330, 331, 474, 490, 503, 508, 523

Savater, Juan Carlos: 332, 333, 508

Schapiro, Miriam: 138

Schlosser, Adolfo: 334, 335, 472, 481, 509

Schmelzdahin (Colectivo): 468

Schnabel, Julian: 501

Schommer, Alberto: 480, 490

Schwitters, Kurt: 24, 238, 498

Sekula, Alan: 276

Sempere, Eusebio: 336, 337, 474, 509

Serrano, Santiago: 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 509

Seurat, Georges: 238, 428

Sevilla, Soledad: 346, 347, 348, 349, 350, 351, 510

Shaw-Town, Dan: 352

Sicilia, José María: 353, 354, 355, 510

Sierra, José Ramón: 402

Sierra, Santiago: 356, 357, 511

Sieverding, Katharina: 503

Simón, Martín: 503

Sinaga, Fernando: 358, 359, 511

Smith, Bridget: 360, 511, 512

Smith, Ismael: 476

Solano, Susana: 361, 468, 512

Solsona, Alberto: 362, 363, 512

Sorolla, Joaquín: 306

Sosa, Antonio: 364, 365

Soto, Jesús Rafael: 366, 367, 513

Soto, José: 467

Soto, Montserrat: 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 513

Soto Mesa, Francisco: 375, 514

Soulages, Pierre: 156

Sousa, Ângelo de: 376, 377, 514

Stella, Frank: 418

Still, Clyfford: 402

Suárez, Juan: 402

Sucre, María de: 520

Sugiura, Kunié: 378, 379, 514, 515

Sunyer, Joaquím: 428

T

Tajima, Mika: 380, 381

Takeda, Yosuke: 382, 383, 384, 515

Tanguy, Yves: 38

Tàpies, Antoni: 156, 385, 386, 387, 478, 480, 486, 490, 508, 515

Teixidor, Jordi: 388, 389, 390, 391, 516

Tillmans, Wolfgang: 392, 393, 394, 516

Tinguely, Jean: 488

Tonelli, Carlos: 404

Torner, Gustavo: 458, 474, 516, 524

Torre, Paco de la: 395, 517

Torres, Francesc: 396, 397, 517

Torres García, Joaquín: 499

Toubes, Xavier: 398, 399

Tovar, Ignacio: 400, 401, 402, 403, 517

Trujillo, Pep: 404, 405

Turrell, James: 452

Tuttle, Richard: 101, 478

Twombly, Cy: 101, 478

U

Uccello, Paolo: 496

Ugalde, Juan: 406, 407, 408, 409, 410, 411, 518

Uriarte, Ignacio: 412, 413, 414, 518

Urzay, Dario: 415, 416, 417, 518, 519

Uslé, Juan: 418, 419, 420, 421, 422, 468, 519

Utray, Javier: 503

V

Valcárcel Medina, Isidoro: 214

Valldosera, Eulàlia: 423, 424, 519

Vallhonrat, Javier: 425, 426, 427, 520

Valls, Xavier: 428, 429, 520

Vargas Lugo, Pablo: 430, 431

Vasarely, Victor: 509

Vázquez, Xesús: 432, 520

Vázquez Consuegra, Guillermo: 512

Vázquez Díaz, Daniel: 262, 474, 476, 489

Vecellio, Tiziano: 131

Velázquez, Diego: 346, 510

Verbis, Daniel: 433, 434, 435, 436, 437, 521

Vermeer, Johannes: 131, 229, 238, 495

Vermeersch, Pieter: 438, 439, 440, 521

Viaplana, Vicenç: 441, 442, 443, 522

Vicente, Esteban: 444, 445, 446, 447, 522

Villalba, Dario: 448, 449, 450, 474, 522

Viola, Manuel: 451, 523

W

Warhol, Andy: 254, 516

Wols (véase Alfred Otto Wolfgang Schulze *Wols*): 156

X

X (Grupo de la): 475

Y

Yturralde, José María: 388, 452, 453, 516, 523

Z

Zabell, Simon: 454, 455, 524

Zimmermann, Pieter: 456, 457, 524

Zóbel, Fernando: 458, 459, 474, 489, 516, 524

Zobernig, Heimo: 460, 461, 462, 525

Zuloaga, Ignacio: 74, 262

Zumeta, José Luis: 489

Zurbarán, Francisco de: 328

Zwakman, Edwin: 463, 525

15 (Grupo): 474, 477, 486

AUTORES DE LOS TEXTOS

VIRGINIA ALBARRÁN MARTÍN [V. A. M.]
Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Beneficiaria de distintas becas de investigación, nacionales e internacionales, así como de museología. Desde el año 2010 trabaja como investigadora en el Área de Pintura del Siglo XVIII y Goya del Museo del Prado. Su línea de investigación principal es el arte español del siglo XVIII, especialmente la figura del pintor Agustín Esteve.

MARÍA JOSÉ ALONSO [M. J. A.]
Doctora en Historia del Arte y catedrática en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Ha colaborado en el Banco de España en la catalogación y conservación de su patrimonio histórico y artístico y en sus exposiciones temporales de Madrid y Washington. Entre sus publicaciones destacan «Arquitectura del Banco de España» (2001) y «Goya. His Time and the Bank of San Carlos» (1998). Es miembro del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas.

ROBERTO DÍAZ [R. D.]
Doctor en Historia del Arte por la Universidad Rey Juan Carlos I de Madrid en 2012. Ha publicado numerosos artículos sobre Joaquín Sorolla y la fotografía, y comisariado las exposiciones «Sorolla y la otra imagen» (2006) y «Sorolla y la mirada fotográfica» (2007). Desde 2008 es técnico de la Fundación Helga de Alvear en Cáceres, donde lleva a cabo labores de catalogación de la colección y producción de exposiciones temporales.

BEATRIZ ESPEJO [B. E.]
Crítica de arte y comisaria. Es la directora de Madrid 45, de la Comunidad de Madrid, y la responsable de la sección de arte del suplemento *Babelia* de *El País*. Anteriormente, llevó la sección de arte de la revista *El Cultural*, suplemento del periódico *El Mundo*. Ha formado parte del equipo de la Galería Estrany-de la Mota (Barcelona) y de Urroz Proyectos (Madrid). Entre las menciones a su trabajo destaca el Premio GAC 2017 a la crítica de arte.

JULIÁN GÁLLEGO [J. G.]
Licenciado en Derecho por la Universidad de Zaragoza, años más tarde descubrió su vocación y se doctoró en Historia del Arte en la Sorbona de París. Considerado uno de los referentes de la crítica del arte español del pasado siglo, fue valorado como uno de los grandes expertos en Velázquez y Picasso. Además de llevar a cabo una prolífica carrera literaria, docente e investigadora durante los años ochenta y noventa, fue comisario, entre otras, de una exposición sobre la vida y el arte de Velázquez en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Fue académico de mérito en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1987, fue nombrado también miembro del Consejo Científico del Museo del Prado. Colaboró en el catálogo de la *Colección de pintura del Banco de España* editado en 1985.

CARLOS G. NAVARRO [C. G. N.]
Historiador del arte. Desde 2009 forma parte del departamento de Conservación de Pintura del Siglo XIX del Museo del Prado. Entre sus producciones más recientes están las exposiciones «Ingres» (Museo del Prado, Madrid), «La mirada del otro. Escenarios para la diferencia» (Museo del Prado, Madrid) y «Tegeo» (Museo del Romanticismo, Madrid). Es también el editor científico de la revista *Reales Sitios*.

PALOMA GÓMEZ PASTOR [P. G. P.]
Licenciada en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid, con estudios de posgrado en Archivística, Biblioteconomía y Documentación. Ha trabajado en el Banco de España en los Servicios de Archivo Histórico y General y en la Biblioteca y en el Servicio de Estudios. Actualmente desarrolla su actividad profesional en la Unidad de Gestión y Política Documental.

BEATRIZ HERRÁEZ [B. H.]
Licenciada en Historia del Arte y en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco y diplomada en Estudios Avanzados en Historia del Arte. Desde 2018 es directora de Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz. Ha sido comisaria de numerosas exposiciones dedicadas al estudio de los fondos del Museo Reina Sofía de Madrid, entre otras «Ficciones y territorios. Arte para pensar la nueva razón del mundo (2016-2017)».

CARLOS MARTÍN [C. M.]
Historiador del arte, escritor, comisario de exposiciones y conservador jefe de artes plásticas de Fundación Mapfre. Ha trabajado como especialista en conservaduría en el Banco de España y colaborado como investigador, documentalista o en labores de difusión con la Peggy Guggenheim Collection, la Bienal de Venecia, el Museo Reina Sofía, la Fundación "la Caixa", el Centro de Arte Dos de Mayo o el Patronato de la Alhambra.

MANUELA MENA [M. M.]
Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1996 dirige el área de Conservación de la Pintura del Siglo XVIII y Goya del Museo del Prado. Tras los años de formación en Italia y en Estados Unidos, fue conservadora del Departamento de Dibujos y Estampas en el Museo del Prado y subdirectora general de Conservación e Investigación. Entre las exposiciones que ha organizado destacan «Manet», «Goya en tiempos de Guerra» y «La belleza encerrada. De Fra Angelico a Fortuny».

FREDERIC MONTORNÉS [F. M.]
Crítico de arte y comisario de exposiciones. Publica sus textos en catálogos, revistas, periódicos y en su blog. Entre las exposiciones más recientes que ha comisariado destacan «Especies de Espacios», realizada en 2015 y «No em desagrada però no ho ambiciono», de Joaquim Gomis, en 2019. Además, es director de contenidos de *Territori Contemporani*, un programa de televisión de arte contemporáneo en Catalunya.

JAVIER MOYA [J. M.]
Javier Moya es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada y conservador de la Fundación Rodríguez-Acosta y del Instituto Gómez-Moreno. Es comisario de exposiciones y autor de diversas monografías y artículos sobre pintura española de los siglos XIX y XX, con particular atención a la figura de Manuel Gómez-Moreno González.

SUSANA NÚÑEZ [S. N.]
Licenciada en Ciencias Económicas y Empresariales por la Universidad Complutense de Madrid. Ingresó en el cuerpo de técnicos del Banco de España en 1974, y en el año 2000 fue nombrada directora del departamento de Sistemas de Pago. Durante este período representó al Banco de España en diferentes grupos de trabajo y comités internacionales, entre los que cabe destacar el Grupo de Trabajo Conjunto del Comité de Reguladores Europeos de Valores y el Sistema Europeo de Bancos Centrales. Además, ha sido miembro del consejo de administración de Iberpay y del de Iberclear.

JORGE PALLARÉS SANCHIDRIÁN [J. P. S.]
Doctor en Economía y Gestión empresarial por la Universidad de Alcalá e inspector de Entidades de Crédito del Banco de España. Modesto coleccionista privado e interesado en todas las expresiones del llamado arte contemporáneo. Entre 2012 y 2015 ayudó profesionalmente en el cuidado y desarrollo de la Colección de arte del Banco de España.

ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ [A. P. S.]
Fue uno de los grandes historiadores del arte español, especializado en la pintura barroca, doctorado en la Universidad Complutense de Madrid y catedrático de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo en la Universidad Autónoma de Madrid. Fue subdirector y encargado de depósitos en el Museo del Prado hasta que ejerció el cargo de director desde 1983 hasta 1991, contribuyendo de forma decisiva a su modernización y renovación. Además de ser miembro de la Hispanic Society of America de Nueva York, formó parte de la Real Academia de la Historia, de la de Bellas Artes de San Fernando y de la Accademia dei Lincei de Roma. Escribió numerosas monografías, entre ellas *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado* (1977) y *De pintura y pintores* (1993). Colaboró en el catálogo de la *Colección de pintura del Banco de España* editado en 1985.

JAVIER PORTÚS [J. P.]
Doctor en Historia del Arte y jefe de Conservación de Pintura Española del Museo del Prado. Entre sus libros figuran *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega* (1999), *El concepto de pintura española* (2012) o *Velázquez. Su tiempo y el nuestro* (2018). Ha sido comisario de las exposiciones «Fábulas de Velázquez» (2007); o «Metapintura. Un viaje a la idea del arte» (2016).

MÓNICA RODRÍGUEZ SUBIRANA [M. R. S.]
Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Desde 2009 su carrera profesional ha estado ligada al Museo Sorolla, donde ha realizado trabajos de investigación, documentación y catalogación de colecciones. Conservadora del departamento de Difusión y Comunicación del Museo del Romanticismo, colabora al mismo tiempo en la elaboración del catálogo razonado de la obra de Joaquín Sorolla.

YOLANDA ROMERO [Y. R.]
Historiadora del arte y conservadora del Banco de España desde 2015. Ha dirigido el Centro de Arte Contemporáneo José Guerrero de Granada (1999-2015) y las salas de exposiciones del Palacio de los Condes de Gabia (1992-1999). A lo largo de su trayectoria profesional ha comisariado numerosas exposiciones y colaborado en diversas publicaciones de arte. Es autora de los catálogos razonados de José Guerrero (con Inés Vallejo) y Manuel Ángeles Ortiz (obra gráfica).

PILAR SÁEZ LACAVE [P. S. L.]
Historiadora del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, Máster en Museología por la Escuela del Louvre y doctora por la Universidad Blaise Pascal de Clermont-Ferrand y la Universidad Autónoma de Madrid. Es especialista en el pintor Josep Maria Sert, al que le ha dedicado publicaciones y sobre quien ha comisariado diversas exposiciones como «Le titan à l'œuvre», (2012). Ha recibido becas de la Fundación "la Caixa", Villa Medicis y Fundación ICO. Es socia fundadora de elar/lab.

ELENA SERRANO GARCÍA [E. S. G.]
Historiadora y responsable del Archivo del Banco de España desde 2019. Su trayectoria profesional está vinculada al Archivo Histórico del Banco de España desde 1995. Con anterioridad, ha sido archivera en el Archivo General de Palacio. Es miembro de número del Instituto de Estudios Madrileños y ha sido autora y coordinadora de diversas publicaciones, entre ellas «Planos históricos de los edificios del Banco de España. Madrid y sucursales (2015)».

ISABEL TEJEDA [I. T.]
Además de ser profesora de la Universidad de Murcia, ha sido directora del Centro Eusebio Sempere (Alicante/Alacant) y responsable del Espacio AV y de la Sala de Verónicas (Murcia). Fue directora del Máster de Gestión del Patrimonio Histórico y Cultural de la Universidad Complutense de Madrid y ha comisariado exposiciones en España, Italia, Francia, Gran Bretaña, Marruecos, Argentina y Puerto Rico. Es Premio Espais y finalista del Premio de Ensayo de la Fundación Arte y Derecho, 2005.

JOSÉ MARÍA VIÑUELA [J. M. V.]
Tras ser asesor artístico del Banco de España, fue nombrado conservador de su patrimonio. Además, ha sido director del departamento de Exposiciones y Museografía en el Museo Municipal de Madrid, donde coordinó la muestra «Madrid hasta 1875». Ha organizado y comisariado más de un centenar de exposiciones en Europa, América y Asia, ha sido miembro del Patronato del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz y lo es del Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear de Cáceres.

Nota: los comentarios y biografías firmados con las siglas BDE (Banco de España) han sido realizados por la División de Conservaduría de dicha institución.

DIRECCIÓN GENERAL DE SERVICIOS

DIRECTOR GENERAL DE SERVICIOS
Alejandro Álvarez

DIRECTOR GENERAL ADJUNTO DE SERVICIOS
Antonio Pérez Ocete

DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO
DE ADQUISICIONES Y SERVICIOS
María Luisa de la Cruz

CONSERVADORA
Yolanda Romero

EDICIÓN
Banco de España

DIRECCIÓN DEL PROYECTO
Yolanda Romero

CATALOGACIÓN
Yolanda Romero
José María Viñuela

COORDINACIÓN GENERAL
División de Conservaduría

Enrique Arroyo
Víctor de las Heras
Cristina Martín
Carolina Martínez

COORDINACIÓN EDITORIAL
Dolores Botella
Carolina Martínez

EDICIÓN Y CORRECCIÓN DE TEXTOS
Miriam Querol

DOCUMENTACIÓN
Beatriz Cordero

Cristina de la Casa Rodríguez
Nerea Luján
Patricia Viñambres

TEXTOS
Virginia Albarrán Martín
María José Alonso
Roberto Díaz
Beatriz Espejo
Julián Gállego
Carlos G. Navarro
Paloma Gómez Pastor
Beatriz Herráez
Carlos Martín
Manuela Mena
Frederic Montornés
Javier Moya
Susana Núñez
Jorge Pallarés
Alfonso E. Pérez Sánchez
Javier Portús
Mónica Rodríguez Subirana
Yolanda Romero
Pilar Sáez Lacave
Elena Serrano García
Isabel Tejeda
José María Viñuela

Imagen de cubierta:
Sara Ramo
Contrato
2016

DISEÑO GRÁFICO
Manigua

TRADUCCIONES
Cristina Ek
Wade Matthews
Philip Sutton

FOTOGRAFÍA
Fernando Maquieira

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN
Brizzolis, arte en gráficas

ENCUADERNACIÓN
Ramos

© de la edición: Banco de España, 2019
Catálogo general de publicaciones oficiales de la Administración General del Estado;
https:// publicacionesoficiales.boe.es

Los textos de los autores,
BY-NC_ND 4.0 International:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives
4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

© de las traducciones: los traductores

© de las imágenes:

© Noé Bermejo: págs. 337, 350
© Gonzalo Bullón: pág. 451
© María Loboda: pág. 49
© Cristina Lucas: págs. 78-81
© Asier Mendizabal: págs. 104, 105
© Fran Mohino: pág. 118
© Pepe Morón: pág. 159
© Aleix Plademunt: págs. 236, 237
© Jorge Ribalta: págs. 273, 275, 277, 279-284
© Fernando Maqueira: el resto de imágenes

© de las obras:

© Carmen Laffón, Miki Leal, David Lechuga, Francisco Leiro, Jochen Lempert, Carlos León, Sol LeWitt, Carlos Lizariturry, Robert Llimós, Richard Long, Eva Lootz, Francisco López Hernández, Antonio Lorenzo, Chema Madoz, Alicia Martín, Cirilo Martínez-Novillo, Mireya Masó, Santiago Mayo, Mitsuo Miura, Miquel Mont, Juan Luis Moraza, Felicidad Moreno, Vik Muniz, Nico Munuera, Lucio Muñoz, Antonio Murado, Lourdes Murillo, Andrés Nagel, Bruce Nauman, Miquel Navarro, Juan Navarro Baldeweg, Jesús Palomino, Perico Pastor, Alberto Peral, Perejaume, Guillermo Pérez Villalta, José Piñar, Jaume Plensa, Eduardo Ponjuán, Gonzalo Puch, Manolo Quejido, Isabel Quintanilla, Albert Ràfols Casamada, Jorge Ribalta, Manuel Rivera, Juan Carlos Robles, Antonio Rojas, Álvaro de la Rosa Maura, Manuel Sáez, Manuel Salinas, Ángeles San José, Adrián Sauer, Adolf Schlosser, Eusebio Sempere, Santiago Serrano, Soledad Sevilla, José María Sicilia, Santiago Sierra, Fernando Sinaga, Susana Solano, Jesús Rafael Soto, Montserrat Soto, Francisco Soto Mesa, Jordi Teixidor, Francesc Torres, Ignacio Uriarte, Juan Uslé, Eulàlia Valldosera, Javier Vallhonrat, Xavier Valls, Xesús Vázquez, Daniel Verbis, Darío Villalba, Manuel Viola, Simon Zabell, Peter Zimmermann, Heimo Zobernig, Zabalaga-Leku, Equipo Crónica (derechos del coautor Manolo Valdés), Estate Günther Förg, Manolo Millares, Comissió Tàpies, VEGAP, Madrid, 2019

© Jorge Oteiza, A+V Agencia de Creadores Visuales, 2019

© Pilar Oteiza, A+V Agencia de Creadores Visuales, 2019

© Succession Antonio Saura / www.antoniosaura.org / A+V Agencia de Creadores Visuales 2019

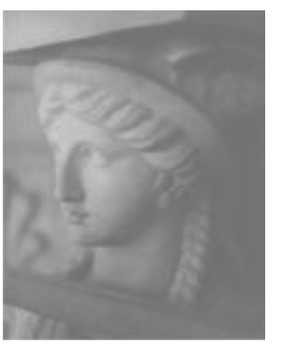
Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificada por escrito al editor, será corregida en ediciones posteriores.

ISBN catálogo completo: 978-84-09-13744-2
ISBN volumen 3: 978-84-09-13746-6
DL: M-35638-2019

AGRADECIMIENTOS

El Banco de España quiere expresar su agradecimiento a todas las personas, instituciones públicas y privadas, galerías de arte y, en especial, a todos los artistas, autores de textos y a todo el equipo de diseñadores, editores, correctores, documentalistas y personal de la División de Conservaduría, sin cuya implicación y buen hacer este catálogo no habría sido posible.

Juan Carlos Alguacil
Cristina Alonso
Patricia Alonso
Ana Isabel Calleja
Juan Carrete
Cristina de la Casa
Mª Luisa Casas
Antonio de Pablos
João Fernandes
Mª Isabel Fernández
Laura García
Antonio García-de la Cruz
Fernando García
Virginia García de Paredes
Mª Ángeles Gil
Lourdes Gómez
Carlos González
José Luis González
Victoria de las Heras
Juan Francisco Hernández
Mª Concepción Hernando
Jaime Herrero
Rodrigo Iglesias-Sarria
María Inclán
Luis Mª Linde
Nerea Luján
Víctor Manuel Márquez
Celia Martín
Mª Angélica Martínez
José Manuel Matilla
Manuela Mena
Salvador Nadales
Fernando Navarrete
Marta Chloe Ortega
Jorge Pallarés
Rosario Peiró
Alicia Pinteño
Blanca Pons-Sorolla
Javier Portús
Enrique Quintana
Lourdes Rico
Javier Serrano
Olga Serrano
Elena Serrano García
Andrew Shallcross
Patricia Viñambres
Rocío Zavala

Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear
Fundación Rosón Arte Contemporáneo
Galería Ángeles Baños
Galería Arteko
Galería BAT Alberto Cornejo
Galería Estrany-de la Mota
Galería Helga de Alvear
Galería Juan Silió
Galeria Juana de Aizpuru
Galería Kernel
Galería Luis Adelantado
Galería Maisterravalbuena
Galería Maior
Galería Moisés Pérez de Albéniz
Galería Oliva Arauna
Galería ProjecteSD
Galería Trinta Arte Contemporánea
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Museo Nacional del Prado
Museo Sorolla
Real Academia de la Historia
Two Art Gallery

ESTE VOLUMEN DEL **CATÁLOGO RAZONADO DE LA COLECCIÓN BANCO DE ESPAÑA**, COMPUESTO EN LAS TIPOGRAFÍAS GOTHAM NARROW Y MERCURY SOBRE PAPELES SYMBOL MATT PLUS Y SIRIO COLOR PERLA, SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN BRIZZOLIS EN DICIEMBRE DE 2019