COLECCIÓN BANCO
DE ESPAÑA

EDICIÓN A CARGO DE

YOLANDA ROMERO

CONSERVADORA DEL BANCO DE ESPAÑA

MADRID, 2019

BANCO DE ESPAÑA
Eurosistema

CATÁLOGO RAZONADO
VOLUMEN 2

PINTURA
FOTOGRAFÍA
DIBUJO
ESCULTURA
1950–2018
A/K

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

YOLANDA ROMERO Y JOSÉ MARÍA VIÑUELA SOBRE LA COLECCIÓN BANCO DE ESPAÑA

19

PINTURA FOTOGRAFÍA DIBUJO ESCULTURA
1950–2018
A/K

39

BIOGRAFÍAS

465

ENGLISH TEXTS

525

LISTA DE OBRAS

544

ÍNDICE ONOMÁSTICO

549

AUTORES DE LOS TEXTOS

552

PINTURA, ESCULTURA, DIBUJO, FOTOGRAFÍA
1950–2018
A/K

IGNASI ABALLÍ (41)
ETEL ADNAN (52)
JUAN ANTONIO AGUIRRE (53)
PEP AGUT (55)
ALFONSO ALBACETE (60)
ENRIQUE ALBIZU (63)
ALFREDO ALCAÍN (64)
CARLOS ALCOLEA (70)
JOSÉ LUIS ALEXANCO (73)
ANDREU ALFARO (76)
JAVIER ALKAIN (78)
HELENA ALMEIDA (80)
FERNANDO ALMELA (82)
DARÍO ÁLVAREZ BASSO (84)
CHEMA ALVARGONZÁLEZ (86)
MIRANDA D'AMICO (87)
JOSÉ RAMÓN AMONDARAIN (88)
EUGENIO AMPUDIA (92)
ALEXANDER APÓSTOL (94)
JUAN JOSÉ AQUERRETA (96)
VASCO ARAÚJO (98)
JON ANDER DEL ARCO (100)
FRANCISCO ARIAS (103)
EDUARDO ARROYO (104)
ART & LANGUAGE (106)
JUAN ASENSIO (108)
LUIS ASÍN (110)
ELENA ASINS (111)
AMALIA AVIA (114)
EMILIA AZCÁRATE (115)
TXOMIN BADIOLA (116)
JOSÉ MARÍA BÁEZ (120)
JAVIER BALDEÓN (124)
ANTONIO BALLESTER MORENO (126)
ERNESTO BALLESTEROS (128)
MIQUEL BARCELÓ (132)
IGNACIO BARCIA (136)
EDUARDO BARCO (137)
GABRIELE BASILICO (143)
LOTHAR BAUMGARTEN (144)
IGNACIO BAUTISTA, *MUTIU* (146)
MATEU BAUZÀ (148)
BENE BERGADO (150)
NATIVIDAD BERMEJO (152)

JOSÉ BEULAS (155)
MIGUEL ÁNGEL BLANCO (160)
BONIFACIO ALFONSO GÓMEZ FERNÁNDEZ, *BONIFACIO* (164)
ALFONS BORRELL (166)
HILARIO BRAVO (168)
PAULO BRIGHENTI (169)
JOSÉ MANUEL BROTO (170)
ROSA BRUN (174)
CARLOS BUNGA (176)
JAIME BURGUILLOS (177)
PATRICIO CABRERA (178)
PEDRO CABRITA REIS (182)
BERTA CÁCCAMO (184)
MIRIAM CAHN (186)
CARMEN CALVO (189)
JAVIER CAMPANO (192)
MIGUEL ÁNGEL CAMPANO (198)
LUIS CANELO GUTIÉRREZ (212)
RAFAEL CANOGAR (216)
HUGO CANOILAS (218)
MARTA CÁRDENAS (220)
RICARDO CÁRDENES (222)
ADRIÁN CARRA (224)
JOSÉ CARRETERO (225)
JACOBO CASTELLANO (226)
RICARDO CAVADA (228)
IÑAKI CHÁVARRI URRUTIA (230)
EDUARDO CHILLIDA (232)
VICTORIA CIVERA (234)
LUIS CLARAMUNT (238)
CHEMA COBO (240)
PEP COLL (242)
HANNAH COLLINS (243)
FÉLIX DE LA CONCHA (244)
DARÍO CORBEIRA (246)
JUAN CORREA (247)
MAGDALENA CORREA (248)
GIL HEITOR CORTESÃO (252)
ALEJANDRO CORUJEIRA (254)
JOSÉ PEDRO CROFT (256)
JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO (258)
SALOMÉ CUESTA (262)
JOSÉ DAMASCENO (264)
PATRICIA DAUDER (266)
LUIS DELACÁMARA (268)
ÁLVARO DELGADO (269)
GERARDO DELGADO (271)
JUAN CARLOS DELGADO (274)
FLORENTINO DÍAZ (275)
JUAN MANUEL DÍAZ CANEJA (279)
DIS BERLIN (282)
WILLIE DOHERTY (284)
TERESA DUCLÓS (286)
EQUIPO 57 (287)
EQUIPO CRÓNICA (292)
EQUIPO REALIDAD (294)
JON MIKEL EUBA (296)
LUIS FEGA (298)
LUIS FEITO (299)
RAFAEL FEO (302)
JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA (303)
ESTHER FERRER (306)
DIEGO FIGARI LLOP (310)
FRANCISCO OLIVARES DÍAZ, *FOD* (311)
JOAN FONTCUBERTA (313)
GÜNTHER FÖRG (315)
ALFONSO FRAILE (318)
SHINGO FRANCIS (320)
CARLOS FRANCO (322)
HREINN FRIDFINNSSON (324)
MIGUEL FRUCTUOSO (325)
JORGE GALINDO (326)
JUAN GALLEGO (330)
ADRIANNE GALLINARI (331)
ALBERTO GARCÍA-ALIX (334)
DANIEL GARCÍA ANDÚJAR (337)
CARMELO GARCÍA BARRENA (340)
IGNACIO GARCÍA ERGÜIN (341)
ALFREDO GARCÍA REVUELTA (342)
CRISTINA GARCÍA RODERO (344)
FERRAN GARCÍA SEVILLA (346)
ALEJANDRO GARMENDIA (350)
JULIÁN GIL (353)
JUAN GIRALT (354)
DAVID GOLDBLATT (358)
MARÍA GÓMEZ (359)
SUSY GÓMEZ (360)
MARÍA JOSÉ GÓMEZ REDONDO (362)
JULIÁN GÓMEZ SÁNCHEZ (364)
CURRO GONZÁLEZ (366)
JESÚS GONZÁLEZ DE LA TORRE (370)
JUAN GOPAR (372)
LUIS GORDILLO (374)
BEGOÑA GOYENETXEA (380)
IÑAKI GRACENEA (382)
JOSÉ GUERRERO (386)
JOSÉ GUERRERO (390)
JOSÉ MARÍA GUIJARRO (392)
JOSEP GUINOVART (394)
JOÃO MARIA GUSMÃO Y PEDRO PAIVA (396)
FEDERICO GUZMÁN (400)
ALEXIS HARDING (406)
ALEX HARTLEY (408)
JONATHAN HERNÁNDEZ (410)
SECUNDINO HERNÁNDEZ (411)
MANUEL HERNÁNDEZ MOMPÓ (412)
JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN (415)
JOSÉ HERRERA (417)
CANDIDA HÖFER (419)
PETER HUTCHINSON (426)
AXEL HÜTTE (428)
AGUSTÍN IBARROLA (432)
RICHARD IBGHY & MARILOU LEMMENS (433)
CRISTINA IGLESIAS (436)
FRANCISCO INFANTE (440)
PILAR INSERTIS (444)
PRUDENCIO IRAZABAL (446)
PELLO IRAZU (450)
JUAN FRANCISCO ISIDRO (454)
ALFREDO JAAR (456)
JAVIER DE JUAN (458)
ADRIÀ JULIÀ (459)
JULIO JUSTE (460)
ABSALON KIRKEBY (462)

YOLANDA ROMERO Y JOSÉ MARÍA VIÑUELA SOBRE LA COLECCIÓN BANCO DE ESPAÑA

YOLANDA ROMERO
En el momento de tu incorporación al Banco de España, primero como asesor artístico en 1980 y años más tarde como conservador de la colección tras haber ocupado el puesto de jefe de exposiciones en el Museo Municipal de Madrid, ¿cómo era el panorama del coleccionismo?

JOSÉ MARÍA VIÑUELA
En España, salvo en las nuevas corporaciones con posibilidades, como la banca, el coleccionismo era escaso. Con la obsolescencia del modelo tradicional a cargo de la Iglesia, la Corona y la nobleza, del que se nutrieron tantos museos, tuvimos que esperar a la llegada de la democracia y a la implantación del Estado de las autonomías para que algunos bancos públicos, como el Exterior de España, el Banco de Crédito Industrial o el ICO —y también entidades privadas como el Banco Urquijo, la Banca March, el Banco de Sabadell o la Caja de Ahorros y de Pensiones de Barcelona—, iniciaran o reactivaran sus colecciones.

En Europa, el Banco de Inglaterra cuenta con un museo, como también lo tienen otros bancos centrales, pero con colecciones muy diversificadas. El Deutsche Bundesbank, por poner algún ejemplo, reunió un buen conjunto de arte alemán contemporáneo, e igualmente lo hizo la Banca d'Italia con el de su país.

En Estados Unidos, donde predominan los museos y las colecciones privadas, las grandes corporaciones tienen colecciones míticas, y entidades como la JP Morgan, además de tener una excelente colección, mantiene programas culturales de altísimo nivel en la ciudad de Nueva York.

Recuerdo que el Banco Exterior de España tenía una colección pequeña, pero de cierta importancia, con un Goya y un Greco. El de Goya era un precioso retrato de un oficial de húsares que se llamaba don Pantaleón Pérez de Nenin, pero también había una deriva contemporánea con obras interesantes. El Banco Urquijo tenía una colección, con un Goya de los que hoy tenemos en el Banco, el del conde de Floridablanca, que se adquirió cuando el Banco Urquijo pasó a denominarse Central Hispano. El Sabadell tenía una colección, entonces pequeña, de autores locales, ahora muy ampliada y abierta a otros artistas.

Y R
A tu llegada al Banco, te encuentras con unos fondos patrimoniales acumulados a lo largo de casi doscientos años. Ante este panorama, ¿cómo empiezas a ejercer tu papel como conservador? ¿Crees que a raíz de tu incorporación, cuando se produce un notable incremento en el programa de adquisiciones, el Banco se convierte en referencia de coleccionismo para otros bancos privados?

J M V
En 1980 llegué al Banco de España con un contrato para hacer análisis e inventario de las colecciones de arte con la colaboración de un equipo competente, formado por Alfonso E. Pérez Sánchez, para la colección de pintura antigua hasta el siglo XVIII; Julián Gállego, para la moderna y contemporánea; Juan José Junqueras, para las artes decorativas; Juan Carrete Parrondo, para la obra gráfica; y Francisco Javier Rocha, junto conmigo, para asistir a los especialistas en todos los procesos de los trabajos y en la coordinación de las actuaciones.

Durante más de un año estuvimos revisando todos los fondos artísticos en Madrid y en las sucursales y, al mismo tiempo, se llevó a cabo un importante trabajo de investigación en los archivos para ampliar el conocimiento de las obras, sobre todo de las históricas. Las vimos una por una, se documentaron, se valoraron cualitativamente y se hicieron diagnósticos sobre su estado de conservación. Este fue el comienzo del largo período de mi actividad laboral en el Banco de España.

Desde los primeros años he participado en todas las actuaciones que han tenido relación con los aspectos formales, visuales y artísticos de esta casa, y también en la organización de muchos actos públicos. Mi cometido abarcaba labores muy diversas, desde supervisar proyectos para obras de restauración en espacios de los edificios en Madrid y de las sucursales, las cuales visité una por una hasta un total de cincuenta y dos, hasta elegir los colores de las paredes o revisar los diseños de las publicaciones. La verdad es que entonces tenía una energía enorme, y el papel de *aposentador áulico* me divertía. Con el tiempo, conseguí derivar muchas de estas actividades, cuando se incorporó personal nuevo y bien preparado que se podía encargar de estas cosas; así pude dedicar más tiempo en años venideros a la colección de arte.

Respecto a la posible influencia ejercida sobre la banca privada en el modo de coleccionar y en el contenido de sus colecciones, creo que no hay ningún fundamento para tenerlo en cuenta. Por razones obvias, todos los presidentes de los bancos españoles han pasado más de una vez por la sala de espera del gobernador, donde están colgados los retratos de los cuatro últimos gobernadores anteriores al que vienen a visitar, y también han entrado en la Sala Goya, dos espacios emblemáticos. Es probable que a alguno se le haya ocurrido, y me consta que así ha sido, la idea de tener un retrato firmado por Carmen Laffón o por Isabel Quintanilla, pero esa es toda la influencia que puede haber tenido el Banco de España en las colecciones de los bancos privados.

La única vez que la Colección Banco de España ha sido tomada como modelo es la que cuenta Alan Greenspan en el catálogo de la exposición «Goya. His Time and the Bank of San Carlos». Su antecesor, Arthur F. Burns, visitó el Banco de España en 1970, donde pudo admirar nuestra colección de pintura histórica y moderna: «Poco después inició un plan para llevar las Bellas Artes a la Federal Reserve Board, reconociendo que la Junta, como organismo federal, podría fomentar los valores culturales norteamericanos con la ayuda de ciudadanos con mentalidad filantrópica no sujetos a las normas de la Junta. Veintiocho años después, las mismas pinturas que movieron a Arthur F. Burns a actuar adornan nuestras paredes», escribió en el catálogo.

Y R
Fue con Luis Ángel Rojo, por entonces director general del Banco y después gobernador, cuando se impulsa la colección de arte contemporáneo. ¿Crees que había un cierto ambiente en la Transición, del que participó el Banco, una euforia, especialmente en los años ochenta, por impulsar el mundo de la cultura?

J M V
Luis Ángel Rojo estaba interesado en modernizar el Banco. Lo consiguió en gran parte cuando fue gobernador entre 1992 y 2000. Coincidimos algo más de veinte años. Fue una persona importante en su relación con el Banco Central Europeo, ya que fue el vicepresidente del Instituto Monetario Europeo con el presidente Alexandre Lamfalussy. Con el tiempo,

se estableció entre Rojo y yo un régimen de confianza mutua que hizo posible la continuidad del proyecto de colección de arte contemporáneo.

YR
Esto fue muy importante, porque se mantuvo en diferentes cargos durante un período muy largo.

JMV
Sí, muchos años. En aquel tiempo, todas las adquisiciones, incluso las de objetos artísticos, se realizaban mediante propuestas de compras que, una vez formalizadas, tras una acumulación de firmas, pasaban por la Comisión Ejecutiva, que entonces se llamaba Consejo Ejecutivo. Poco a poco fui ganando la confianza de aquel consejo; todos sus miembros me conocían gracias a que mis propuestas coincidían con las previsiones de cada momento y, de paso, se divertían un poco con mis extravagancias.

YR
¿Qué política seguía el Banco respecto a la adquisición de obras de arte? ¿Existía una serie de directrices que marcase el programa de adquisiciones?

JMV
No, no había directrices, la colección se nutría de ofertas de adquisiciones que lanzaban personas que tenían alguna obra que vender; en general comerciantes y, sobre todo, anticuarios.

Transcurrido el primer año, cuando ya tenía una idea más formada de la colección existente, comenzamos a elaborar un programa de adquisiciones basado en las carencias notables de la colección histórica y a ensayar nuevas líneas de actuación. Se trataba de subsanar algunas lagunas en temas recurrentes, en géneros de la pintura de los cuales el Banco poseía ya bastantes obras. Por ejemplo, la pintura de paisajes, o de bodegones. También nos interesaban ciertas obras significativas de carácter histórico relacionadas con la trayectoria temporal del Banco, así como retratos de personalidades destacadas que podrían establecer relatos transversales con los aspectos históricos del propio organismo. Fundamentalmente estas propuestas buscaban enriquecer la colección tradicional y, consecuentemente, se compraron paisajes del siglo XVII, como la pareja de vistas de Vicente Giner, y otros del siglo XIX y comienzos del siglo XX: Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Joaquín Mir, Aureliano de Beruete, entre otros muchos. Pero las anexiones más importantes de carácter tradicional fueron las de los retratos del conde de Floridablanca en 1986 y del conde de Gausa en 1993, ambos de Goya.

Estas dos obras complementaban a la perfección el conjunto de retratos del autor encargados por el Banco de San Carlos, enriqueciendo la representación de los fundadores de la banca pública en España. Para gestionar ambas compras fue necesario disponer de informes exhaustivos de los mejores expertos en la producción goyesca —Gállego, Pérez Sánchez, Carrete, Glendinning—, y también de los medios comerciales relacionados con los precios.

En lo que se refiere a las nuevas líneas de actuación, principalmente se intentaría abrir una puerta a las vanguardias españolas de la segunda mitad del siglo XX —Dau al Set, grupo El Paso, Equipo 57, Equipo Crónica, Equipo Realidad—, procurando reunir obras representativas de cada uno de ellos sin incurrir en énfasis dogmáticos. Tampoco pretendíamos acceder a obras que, por su relevancia, estuvieran mejor en los museos nacionales. Por otra parte, la pintura y escultura de aquellos años eran, por razones presupuestarias, un objetivo bastante asequible, al tiempo que suponían una línea de mecenazgo para el mercado de artistas jóvenes, de los que hay abundantes ejemplos en la colección. Estos fueron los criterios fundamentales que guiaron en aquel momento el coleccionismo en el Banco. El programa se aceptó y, en líneas generales, es el mismo que se incluye en la circular interna del año 2007, actualizada en 2017.

Al principio, comencé a definir este programa a petición del gobernador Mariano Rubio. Siempre tuvimos presente, fundamentalmente por limitaciones presupuestarias, que nos teníamos que ocupar del arte español, especialmente del arte español más joven, y esto se nota en la colección, donde se puede observar una fuerte presencia de estos autores. En aquel momento, los jóvenes artistas eran Miguel Ángel Campano, Guillermo Pérez Villalta, Alfonso Albacete y muchos más que iniciaron su actividad a finales de los setenta y fueron encontrando en los ochenta y los noventa la madurez.

Y R
Era el momento de la llamada renovación de la pintura española. ¿Quisisteis estar pegados a la actualidad del momento y al arte español?

J M V
Sí, a la realidad y a la importancia del momento histórico. Una de mis propuestas consistió en reunir obras de arte de las diferentes autonomías en los primeros tiempos de afirmación de la conciencia autonómica. Pero no quiero que haya error en esta frase: siempre he defendido un arte sin fronteras.

En aquel momento, cuando solo había muchos tristes museos de bellas artes, salvo brillantes excepciones, y con muchas obras de lo que se llamó «el Prado disperso», donde predominaba la pintura y escultura decimonónicas, eran necesarios un aire distinto y algunos esfuerzos por parte de los gobiernos. El Banco adquirió obras de todas las regiones, de autores catalanes, vascos, valencianos, andaluces... Entonces el Banco de España tenía cincuenta y dos sucursales, una en cada capital de provincia. Con el tiempo, tuve que visitar todas para informar en Madrid sobre su estado de conservación, así que aprovechaba estos viajes para hacerme una idea *in situ* de la situación del arte en toda la geografía española.

Durante mucho tiempo tuvimos una comisión de selección de obras de arte constituida por el subgobernador, por el secretario general y por mí. Cuando se había reunido una serie de propuestas, las presentaban y ellos las llevaban al Consejo Ejecutivo para proceder a su aprobación si cumplían los requisitos convenidos. Normalmente, siempre se ajustaba a una misma línea de actuación: gasto contenido, artistas jóvenes y, fundamentalmente, pintura.

En aquel momento, no había casi nada de pintura en las paredes del Banco, excepto en los despachos directivos, en las galerías de tránsito o en los salones de recepciones. Pero estaba lleno de muchas reproducciones litográficas, fotomecánicas, de las que después solo se aprovecharon los marcos. Fueron cambiándose las reproducciones por grabados de la Calcografía Nacional primero y después por obra gráfica de talleres de arte contemporáneo. La colección de grabados del Banco actualmente está en torno a las tres mil estampas. Y entre los mejores ejemplares que se adquirieron en mis tiempos se encuentran el único ejemplar conocido del *Cuaderno de aves para el príncipe*, de María Eugenia de Beer, la *Tauromaquia* de Francisco de Goya y, del mismo autor, una muy rara edición, impresa con cuatro planchas, de los *Disparates* que están en el Louvre, en una magnífica estampación que llevó a cabo la revista de bibliófilo *L'Art* para sus suscriptores.

Y R
Se establece entonces una intencionalidad clara que apuesta por lo actual y se aleja de las líneas marcadas por los conservadores anteriores, que habían adquirido géneros más tradicionales y autores más convencionales.

J M V
Al principio de los años cincuenta y hasta la década de 1980, las colecciones se gestionaban desde la Secretaría General a través de los Servicios Generales de Administración y Obras, en los que Agustín de Alcocer Moreno, que llegó a ser máximo responsable del departamento, adquiría obras en anticuarios o en algunas galerías tradicionales como El Cisne, la Sala Parés o Biosca, que permanecían todavía en la línea marcada por los salones de Eugenio d'Ors.

Entonces entraron en la colección muchas pinturas religiosas de dudosa calidad, excepto en algunos casos, que actualmente tienen dificultades para encontrar su espacio. A medida que fui conociendo mejor los fondos históricos, y, sobre todo, con los cambios que se avecinaban tanto en la mentalidad de la población como en las estructuras de la administración pública, hubo que optar por la alternativa del arte contemporáneo para incrementar lo que, con los años, sería la Colección Banco de España, pero con obras de nuestro tiempo, a lo cual ayudó mucho el nivel de los precios de entonces.

Poco a poco, y con frecuentes cambios de opinión, se fueron perfilando unas líneas de actuación para las adquisiciones y los mecanismos para ello. Los criterios se fueron haciendo más nítidos con la experiencia y el contacto con lo que se producía en los medios del arte, con el conocimiento del mercado y con los presupuestos que la administración del Banco nos adjudicaba. De esta manera, con el tiempo y la confianza que se estableció de forma biunívoca, llegué a tener la certeza de que algún día en el Banco habría una colección significativa de arte español

contemporáneo, con presencia del arte internacional, desde el momento de ingreso en el Sistema Europeo de Banco Centrales. Las directrices que guiaron las adquisiciones son las que figuran actualmente en la circular interna a la que ya me he referido.

Pero en relación al incremento de la colección, no solo atendí el período que comprende desde los años cincuenta hasta nuestros días, ya que, en la colección histórica, constituida por un conjunto coherente, aunque *sui generis* —que es lo que le da su especificidad—, había muchas lagunas que tenían que ser resueltas de alguna manera. Al mismo tiempo que me ocupaba del mundo contemporáneo, debía cubrir aquellas lagunas, cosa que pude llevar a cabo con la adquisición de algo más de cincuenta obras clásicas. Esta es una peculiaridad de los organismos con larga historia: hay que completar capítulos pasados al tiempo que se inician otros nuevos.

Siempre fuimos conscientes de la novedad de nuestros planteamientos; otra cosa es que hayamos alcanzado las aspiraciones que teníamos. Evidentemente, hay autores que predominan, y en otros casos, subconjuntos de artistas, o «familias», como podríamos llamarlo, que dan a la colección algún significado especial a la vez que definen la diversidad de actitudes en España durante los años ochenta y noventa: José Guerrero, Miquel Barceló, Miguel Ángel Campano, Santiago Serrano, Luis Gordillo y el grupo Nueva Generación, apoyado por Juan Antonio Aguirre, Ferran García Sevilla, Ignasi Aballí, etcétera, por lo que puede entenderse como líneas de fuerza que, de momento, arman la urdimbre de la colección de pintura contemporánea.

Y R
¿Qué apoyos encontraste a la hora de comprar arte contemporáneo?

J M V
La ayuda de Rojo fue decisiva. Tuvo un papel importante en la gestión de la colección durante esta primera etapa, pero sin intervenir apenas en los programas de actuación, y lo hizo desde la persuasión que podía ejercer entre sus compañeros en el gobierno del Banco. Él fue quien apoyó desde el principio el nacimiento de la colección contemporánea. Con José Ramón Álvarez Rendueles, Mariano Rubio, Jaime Caruana, Miguel Ángel Fernández Ordóñez y Luis Mª Linde —todos ellos gobernadores con los que he coincidido— también tuve una buena relación y permitieron que actuara conforme a los criterios establecidos.

Y R
¿Existía alguna normativa que regulase el patrimonio histórico-artístico del Banco?

J M V
Cuando ingresé en el Banco no había ninguna directriz. Después de muchos años, elaboramos la primera circular de funcionamiento y gestión del tesoro artístico cuando Pilar Trueba ocupó la Dirección General de Servicios. Hasta entonces, se actuaba correctamente, pero sin el apoyo de ninguna norma escrita.

Recuerdo que un día, Miguel Ángel Fernández Ordóñez me dijo que se había dado cuenta de que no había ninguna actividad relacionada con el patrimonio artístico que estuviese regulada, y me pidió que formásemos un grupo de trabajo para redactar una circular interna, que nos llevó ocho meses de trabajo. El grupo estaba muy diversificado: en él había representantes del Servicio Jurídico, del Servicio de Estudios, del departamento de Operaciones, de la Secretaría General. Estaba presidido por Enrique Gallegos, entonces director general adjunto. Éramos unas diez personas. Tuve que redactar un borrador de intenciones y conseguimos pulir finalmente un documento en el que se establecía cómo hay que actuar en todos los aspectos relacionados con la gestión del patrimonio: los préstamos, las restauraciones, la adquisición de obras, la manipulación de objetos artísticos, etcétera. La Comisión Ejecutiva nos felicitó por este trabajo.

Y R
En esas directrices se especificaba que las obras adquiridas estaban destinadas a ser expuestas en lugares de trabajo, donde pudiesen ser disfrutadas por los empleados, no para quedarse en un almacén.

J M V
Los almacenes solo estaban destinados a guardar las piezas artísticas que, con motivo de las diferentes tareas

de rehabilitación que se realizaban en los espacios, tenían que ser retiradas para asegurar su conservación. Estas obras en el Banco eran continuas.

Durante mis años como conservador se llevaron a cabo muchas y grandes remodelaciones que transformaron en buena medida los espacios del Banco: el vestíbulo del chaflán de Cibeles, a finales de los años ochenta, para convertirlo en sala de exposiciones, con un complicado y difícil proyecto de Paredes y Pedrosa, apoyados por Julio Martínez Calzón para el cálculo estructural; las basílicas y el espacio de la caja de valores, ambos con proyectos de Mansilla y Tuñón; la zona de mansardas del edificio y la construcción de los ascensores de cristal, con proyecto de Paredes y Pedrosa. También se acometieron muchas restauraciones: las vidrieras de la Casa Mayer y las de la Casa Maumejean que cubren el Patio de Operaciones *art déco* de la primera ampliación de Yarnoz, la sala de la Comisión Ejecutiva o el vestíbulo de Los Madrazo, recuperado como nuevo acceso.

También formé parte del equipo que supervisó la construcción del edificio de Alcalá 522 de Corrales y Molezún, que duró siete años, de 1985 a 1992, años durante los cuales estuve ocupado en reunir obras de arte actual para sus grandes espacios.

Además, se construyeron seis nuevas sucursales, y posteriormente se desmantelaron más de cuarenta. También en aquel momento, entre mis responsabilidades, se incluía la redacción de todos los proyectos de mobiliario de la institución.

Se le ha dado una vuelta al Banco en muchos de sus espacios y, claro, las obras de arte no se compraban para guardarlas en el almacén, sino para exponerlas y, además, colocarlas rápidamente. Lo que iba al almacén era ese conjunto de piezas que necesitaban un espacio temporal para estar protegidas.

Y R
¿Qué objetivos te marcaste en el campo de las adquisiciones de arte?

J M V
Principalmente se negociaban posibles adquisiciones de obras de jóvenes artistas españoles para ir configurando un fondo que se integrara bien en los espacios de trabajo. Otra propuesta de actuación era iniciar la búsqueda de obras que complementaran colecciones ya iniciadas: la pintura de paisaje, por ejemplo. También queríamos encontrar piezas que fueran de interés para organizar relatos asociados a la historia de la institución: por ejemplo, la compra del retrato del conde de Gausa o de Floridablanca.

Y R
Eran adquisiciones de mucho calado.

J M V
Muy importantes. Como todo el mundo sabe, la tenacidad es fundamental para que los proyectos salgan adelante; siempre hay que tenerlo en cuenta.

En el Banco ya existían conjuntos muy buenos de obras; por ejemplo, el de Juan van der Hamen y el de los retratos de Goya, el más importante histórica y artísticamente, que en aquel momento estaba compuesto solamente por los seis retratos encargados por el Banco de San Carlos. El siglo XIX estaba muy bien representado por una abundante serie de obras. Por lo tanto, teníamos que adentrarnos en el terreno del siglo XX, especialmente en la segunda mitad, porque en la primera faltaban casi por completo obras de las vanguardias históricas y el momento de adquirirlas ya había pasado, lo cual hacía inviable cualquier proyecto de compra. Insistir en la pintura tradicional de calidad también era ya imposible económicamente.

Y R
Ni Picasso, ni Dalí, ni Miró... ¿En algún momento os planteasteis recurrir a este tipo de adquisiciones o ya era un tiempo imposible de recuperar?

J M V
No, eso era inviable. Se compró un dibujo de Picasso, simbólicamente, porque en una colección española no tener una obra de Picasso es algo llamativo. Se trata de un gran dibujo. Sí te puedo contar que el Museo Reina Sofía compró un retrato de Luis Buñuel pintado por Salvador Dalí en cuya financiación el Banco colaboró. Actualmente se puede ver en sus salas. Lo pintó en el año 1924, cuando Buñuel terminó su licenciatura en la Residencia de Estudiantes, con veinticuatro años; Dalí tenía veinte. Yo lo vi en Charleroi, en una exposición

Pablo Picasso, *Homme couché et femme assise*, 1942 (detalle)

sobre Picasso, Miró y Dalí durante Europalia, en el año 1985. Pertenecía a una colección privada. Se lo conté a Mariano Rubio, quien propuso comprarlo para el Reina Sofía, y así se hizo.

El Banco ha colaborado en bastantes ocasiones en adquisiciones importantes, como la del retrato de la marquesa de Santa Cruz, de Goya, por ejemplo, cuya financiación orquestó Javier Solana desde el Ministerio de Cultura.

Y R
En el año 1982 organizaste una gran exposición en el Banco. ¿Cómo recuerdas esa experiencia?

J M V
El año 1982 fue el bicentenario de la fundación del Banco de San Carlos y no tenían nada previsto para la celebración en el Banco. Pensaron organizar una exposición a toda velocidad, y recurrieron, como era de esperar, a mí, que ya estaba en el Banco y tenía experiencia en estos cometidos y disponía de un equipo de especialistas. Se creó una comisión de historiadores formada por Gonzalo Anes, Teresa Tortella, Juan Carrete, Pedro Tedde de Lorca..., y elaboramos todo el programa. Yo me ocupé de la organización en general, del diseño, del montaje, del acondicionamiento de los espacios y de gestionar la restauración de las obras que no estaban todavía restauradas. Fue una exposición muy grande, que empezaba en el vestíbulo de Alcalá, ocupaba los dos patios gemelos, los rellanos de la escalera imperial en las plantas de entresuelo y principal para terminar en la rotonda de Echegaray, porque su monumento entonces no estaba todavía localizado en este espacio, sino en el vestíbulo de Cibeles. La muestra salió muy bien y creo que esa fue una de las razones por la que me nombraron conservador en 1983.

Y R
Fue la primera vez que se enseñaba al público una selección de tal envergadura del patrimonio histórico-artístico del Banco.

J M V
Sí, se mostraron todas las obras importantes, los cuadros de Goya, también los retratos reales de los siglos XIX y XX y los de gobernadores más destacados. En un montón de vitrinas diseñadas para esta ocasión fueron expuestos los documentos ilustradores de las distintas etapas de la configuración del Banco de España.

Y R
Volvamos a la colección: ¿qué dificultades encontraste a la hora de dirigir el programa de adquisiciones hacia el arte actual?

J M V
Esta anécdota que te voy a contar ayudará a entender cuáles eran las dificultades. Cuando Rojo era todavía director del Servicio de Estudios, a finales de los setenta, había intentado poner un cuadro de Pablo Palazuelo en el fondo de la galería, junto a su despacho, en la planta de entresuelo del edificio de Eduardo Adaro. Lo trajo para probarlo, para ver cómo quedaba y poder observar las reacciones del personal del Banco. A mí no me dio tiempo a verlo porque cuando llegué desde el Museo Municipal donde trabajaba entonces hasta aquí después de que Rojo me llamara, el cuadro ya no estaba, lo habían quitado. Es una anécdota verídica. Tuvo que mandar retirar la pintura para no soportar las sonrisas y los comentarios jocosos e irónicos del personal que pasaba por la galería y se encontraba con aquel cuadro abstracto, una *rara avis* y la primera obra de pintura no figurativa que, de manera efímera, se colgó en las paredes del Banco. El hecho es que el cuadro tuvo que ser devuelto a la galería de arte de donde había venido.

Y R
Es decir, que había una cierta resistencia.

J M V
Por supuesto que la había. Otra anécdota conocida transcurre en mis comienzos como asesor artístico del Banco. Coloqué en la pared más visible frente a la bajada de la cafetería un cuadro del pintor sevillano Gerardo Delgado, que a mí me parecía completamente inocente. Era una composición con veladuras en tonos grises y azulados, con un triángulo más oscuro flotando. O sea, una pintura serena, armoniosa y bastante relajante. Pero quienes frecuentaron la cafetería aquella mañana no lo entendieron así, y yo,

que soy de la opinión de que la percepción del arte es, en parte, subjetiva, pero fundamentalmente es un reflejo cultural, me quedé bastante sorprendido cuando, al terminar la mañana, observé que habían inundado de pesetas rubias todo el pavimento frente al cuadro. Es decir, hicieron una magnífica *performance* y se divirtieron mucho. A media tarde, el entonces director general de los Servicios me dijo que devolviera el cuadro inmediatamente, ante lo cual no tuve más remedio que obedecer.

Hoy, aquel cuadro de Gerardo Delgado forma parte de la colección del Museo Reina Sofía, se titula *Vaivén violeta* y fue mostrado en la edición de Arco de 1983, en la Galería Juana de Aizpuru.

Y R
¿Esto no te desanimó de alguna manera?

J M V
No es fácil poner en marcha un plan de adquisiciones. Todos son tanteos, y es necesaria la experiencia de un lugar como el Banco, de sus espacios, de las relaciones con las personas que trabajan en ellos, del presupuesto que te asignan. Estas son las variables que se manejan al principio. Pero con osadía, tenacidad, perseverancia y demás virtudes incomprensibles, se pueden conseguir muchas cosas. Yo al principio realmente no lo tuve nada fácil, pero con el tiempo he conseguido que muchos empleados me pregunten por los lugares donde se pueden adquirir este tipo de obras que se ven por las galerías del Banco. La situación no es la misma que a principios de los ochenta. La mentalidad ha cambiado mucho.

Y R
¿Hay algún momento en el que seas consciente de la importancia histórica de estar conformando una colección de arte contemporáneo? ¿Cuáles son la líneas de fuerza en la Colección Banco de España desde los años cincuenta hasta nuestros días?

J M V
Disfruto más de mi actividad cuando transcurre que cuando trato de sacar consecuencias sobre ella. Luis Cernuda escribió al final del poema «Tiempo de vivir, tiempo de dormir»: «Encanto de estar vivo, el hombre / Solo siente en raros momentos / Y aún necesita compartirlos / Para aprender la sombra, el sueño». Si estoy de acuerdo con esto, que lo estoy, no puedo tener conciencia de la importancia histórica de esta actividad, aunque logre apreciar el valor de ciertas situaciones excepcionales. Por lo tanto, con esta contradicción, ¿puedo tener la más mínima tentación de pensar que he hecho algo importante? Creo que no. Han sido el tiempo, el azar y —¿por qué no?— la necesidad y mi experiencia los ingredientes que han configurado el programa de esta colección de la segunda mitad del siglo XX; y también la relación entre los recursos utilizados y los resultados obtenidos. Estos serán los medios que permitirán valorar los errores y los aciertos.

En cuanto a las líneas de fuerza de la colección, a día de hoy, son cuatro: la pintura española, desde el informalismo hasta la renovación de la práctica de la pintura que se produce en los años ochenta y los noventa. La fotografía, un terreno más virgen, al que se incorporan artistas españoles —Chema Madoz, Alberto García-Alix, Mireya Masó, Jorge Ribalta, Montserrat Soto—, pero en el que abundan más las obras de artistas internacionales como Candida Höfer, David Goldblatt, Wolfgang Tillmans, Alexander Apóstol, Lothar Baumgarten o Willie Doherty. También era necesario tener una representación de autores que habían actuado en el campo de la nueva escultura: Cristina Iglesias, Pello Irazu, Txomin Badiola y algunos más, sin contar a Chillida y a Oteiza, que son de otra generación. Y el dibujo encuentra, asimismo, su representación, empezando por Picasso y pasando por Eusebio Sempere, Diego Lara, José María Báez, Patricio Cabrera, Berta Cáccamo, Jesús Palomino, Mitsuo Miura, Juan Ugalde, Esther Ferrer, Elena Asins y tantos otros.

Y R
Desde tus primeros años como conservador se observa que hay un interés tanto por introducir los nuevos lenguajes del arte como por dotar a la colección de una mayor coherencia. Hasta tu incorporación, la colección es muy acumulativa y errática, pero desde los años ochenta hasta ahora vemos momentos de interés que tienen una mayor consistencia, como ocurre con los fondos del informalismo o los de la pintura española de la Transición. También se puede seguir la trayectoria de determinados artistas, como por ejemplo el caso de

Pablo Palazuelo. Hay obras de toda su carrera, desde los cincuenta hasta los noventa: un conjunto que incluye no solo pintura, sino también escultura, dibujo y grabado. ¿Esa intencionalidad es fruto de tu análisis y del de tu equipo de colaboradores?

JMV
En la gestión de la colección contemporánea hemos intervenido mi compañera de trabajo de muchos años, Ángela Álvaro, y yo. En los últimos tiempos como conservador del Banco he tenido también el apoyo eficaz de Jorge Pallarés, persona sensible y bien informado. Por lo demás, cuento con la experiencia de muchos años, en los cuales he asimilado los planteamientos de artistas y críticos con los que he mantenido y mantengo buenas relaciones.

He trabajado mucho la parte contemporánea, es el mundo que mejor conozco y con el que me siento más identificado. He vivido en Alemania y, durante el período en que residí allí, y en muchos viajes que hice después, recorrí gran parte de los museos de este país. En ellos tuve acceso a un conocimiento en directo del arte del siglo XX, que en nuestro país hubiera sido difícil, y de la diversidad de corrientes por las que ha transitado la plástica de nuestro tiempo.

La obra de Antoni Tapiès, por ejemplo, la he conocido antes en Alemania que aquí, porque en sus colecciones hay una buena representación de diferentes momentos de su trayectoria, prácticamente de todas las épocas. En relación a Tapiès, hay una anécdota interesante. Me enteré de que en la Ernst Beyeler Galerie de Basilea se preparaba una exposición de su obra en el año 1988. Lo comenté con Mariano Rubio y me habló de la posibilidad de intentar comprar una obra. Cuando se presentó la ocasión fuimos, por lo tanto, a la galería, donde reservamos *Forme 8 sur gris noir*, del año 1968. Conocimos al gran galerista y coleccionista que fue Beyeler y pasamos parte de una mañana viendo todos los cuadros que había en el almacén para la muestra. Finalmente, nos quedamos con esa pieza, que creo que es excelente. El año anterior, en Arco, se había adquirido otra obra muy buena de 1965, *Signos y cadenas*, con bastantes referencias a Twombly, en la Orangerie Reinz Galerie de Colonia.

Había que estar muy atento a las oportunidades que surgían, cuando contábamos con algo más de presupuesto o cuando se presentaba la ocasión de ir con alguien del gobierno del Banco a ciertos lugares oportunos. Por ejemplo, compramos *El eclipse de Rita Hayworth*, una buena pintura de Luis Gordillo, en la Galeria Joan Prats de Barcelona. En otro momento, estuvimos en el estudio de Santiago Serrano, donde adquirimos todos esos dibujos que hay en el edificio de Alcalá 522 de la serie de *Edipo*. Otro día, entramos en la Galería Juana Mordó y reservamos dos obras de José Guerrero, *Brecha II* y *Comienzo*, que posteriormente se adquirieron. En definitiva, hay que propiciar las oportunidades de las que surgen beneficios para la colección.

YR
Lo que se aprecia en la colección es que se ha comprado muy bien, es decir, se han adquirido obras de artistas antes de que el mercado del arte las devorase y sus precios se dispararan. No se ha comprado a base de talonario, sino que ha habido un gran trabajo, un estudio previo.

JMV
Sí, hay obras que costaron relativamente poco dinero para los precios que después han alcanzado. Se meditaba mucho lo que se podía comprar. Casi nada ha sido adquirido por casualidad.

YR
¿Cuáles fueron tus referentes a la hora de construir la colección contemporánea?

JMV
Uno de ellos es el que se configura en la exposición «Madrid D. F.»: ahí están incluidos muchos artistas jóvenes que plantearon propuestas pictóricas en momentos de crisis de la pintura, como Miguel Ángel Campano, Manolo Quejido, Guillermo Pérez Villalta, Eva Lootz, Juan Navarro Baldeweg... Fue una muestra que pretendía hacer reflexionar sobre el significado de pintar fuera de época, cuando ya había evidencias de un cansancio de la pintura y todavía se podía insistir en sacar algo más de esta actividad; algo muy significativo en 1980.

También había muchas referencias del fracaso regenerador de ciertas vanguardias y de la posibilidad

osmótica de mezclar lenguajes tan diversos como el informalismo, la figuración y el arte conceptual, entendido como un *parti pris* madrileño que aprovechaba el ejemplo puesto de moda por Barbara Rose o Marcelin Pleynet.

Se trataba de un grupo de gente, casi todos jóvenes, con gran proyección y potencial de futuro, con el que conviví un tiempo en aquel momento, en el año 1980. Promoví la exposición y participé en la elección de los autores. Después, Ángel González, Narciso Abril y Juan Manuel Bonet se ocuparon de la gestión y demás aspectos del comisariado. La exposición fue muy bien acogida por el público, tuvo mucho éxito, y también su parte de polémica. Francisco Calvo Serraller la atacó con ironía, en un artículo en *El País* titulado «¡Que vienen los federales!», emulando el grito de las películas americanas de acción.

YR
En el año 1982 tiene lugar la primera edición de Arco, la primera feria de arte contemporáneo que se celebra en España, y casi coincide también con todas estas exposiciones de las que estamos hablando. La Fundación Arco le ha concedido al Banco de España en 2018 el Premio de Coleccionismo por el esfuerzo realizado durante años en la adquisición de obras de artistas representados en este evento. ¿Fuiste muy activo en ese escenario?

JMV
Yo he sido adicto a Arco desde el primer momento. ¿Cómo podría ser de otra manera, si se estaba empezando a formar la colección contemporánea del Banco? En Arco siempre hubo una buena oferta de arte español, que era lo que buscábamos entonces, y también internacional, al que no teníamos posibilidad de acceso. Además, era nuestra feria, y en ella se compraron obras cruciales para la colección. Son tantas que harían muy larga esta entrevista, pero entre las más significadas puedo citar la gran obra de Miquel Barceló, *Comida quemada*, de 1985, y *Flor blanca*, del mismo año, de José María Sicilia —ambas adquiridas en la galería de Thomas Segal de Boston—, la pintura de Antonio Saura *Sandra*, de 1965, y tantas otras a lo largo de los años.

En todas las ediciones de Arco, una de mis ocupaciones principales era acompañar a la feria a los miembros del equipo directivo del Banco que lo desearan, para lo cual era imprescindible visitarla previamente, cosa que hacía durante el montaje de los *stands*, precisamente para ver las primicias de los contenidos de cada edición. Por este motivo, mi presencia en el recinto ferial desde el primer día fue habitual, lo cual me permitía ser espectador de excepción para poder reservar las obras que pudieran ser interesantes para la colección. Lo mismo haría en la feria Art Basel, a la que he asistido durante todas las ediciones desde 1978.

YR
¿Con qué criterio has ubicado la exposición de los fondos? Hay que recordar que los fondos no solo están localizados en la sede de Cibeles y de Alcalá 522, sino también en las sedes de las distintas sucursales que el Banco tiene por todo el territorio nacional.

JMV
Y ya solo quedan quince sucursales. Pronto me hice a la idea de que el conocimiento en profundidad de los espacios del Banco era indispensable para saber dónde y de qué manera podrían instalarse las obras, así que mi costumbre y el hábito, bastante adiestrado, de practicar casi automáticamente el análisis espacial me fue muy útil para ello. De una manera mecánica, cuando entro en un recinto cualquiera me sitúo bastante rápidamente en sus coordenadas espacio-temporales. Hay muchas particularidades en un lugar determinado, y has de poseer una buena relación con esos espacios, con sus condiciones térmicas y lumínicas, porque es la única posibilidad de acertar en la elección de la obra que reúna las características apropiadas para ubicarse allí.

Mi criterio para instalar las obras, como puedes imaginar, ha ido evolucionando con los años, con mi experiencia de los lugares y muchas otras variables que no controlo bien. Me habré equivocado muchas veces.

YR
Existe una relación de la obra con la arquitectura en este tipo de colecciones.

J M V
Eso es condición necesaria. Por otra parte, es importante tratar de conocer a las personas que han de convivir con las obras. Ha habido compras que se han realizado pensando en determinadas personas, cuando sabía que le interesaban más cierto tipo de obras que otras. En ocasiones he procurado, sin apartarme de mis directrices, satisfacer los deseos de algunas, pero nunca me han impuesto adquirir algo que no entrara en los proyectos del momento.

Y R
Es decir, has tenido autonomía a la hora de adquirir las obras.

J M V
Sí, absoluta. Es casi milagroso. Yo asumo que soy responsable de esta colección. Aquí no ha habido influencias.

Y respecto a la otra cuestión, también creo que, en general, es importante preguntar la opinión a las personas que utilizan el espacio, a los empleados en este caso, porque se tienen que encontrar a gusto con lo que tienen alrededor, aunque a veces es conveniente emplear un poco la persuasión y convencerles.

Hay que tener en cuenta que las ordenanzas internas establecen con claridad cómo se distribuyen las obras, básicamente por categorías de espacios, dependiendo de que sea un espacio público, privado o el despacho de un alto cargo.

Y R
¿Cuál crees que debe ser el papel de una colección de arte de un banco público? Probablemente sus funciones son muy diferentes de las que pueden tener las colecciones de los bancos corporativos.

J M V
Esta pregunta es muy difícil de contestar. También hay muchos modelos de banca pública. No puedes comparar la Reserva Federal de Estados Unidos con el Banco Central Europeo. La Reserva Federal construye su colección de arte a base de donaciones y de dinero que recibe de un patronato para tal fin; sin embargo, el Banco Central Europeo compra obras de arte con su presupuesto.

Y R
Yo me refería sobre todo, a su finalidad. Quizá un banco privado puede comprar como objetivo de inversión, como objeto de decoración...

J M V
O para prestigiar su marca, con sentido publicitario, como podemos ver en las ferias de arte. En Arco, sin ir más lejos, nos enteramos de lo que han adquirido algunos organismos financieros por las etiquetas que dejan junto a las obras que adquieren. Al final es una actitud de mecenazgo con intención de prestigio.

Y R
Pero creo que compartimos que un banco público debe tener una función más vinculada al mecenazgo. De hecho, los encargos del Banco de San Carlos iniciados en el período ilustrado, respondían, entre otras cosas, al deseo de promover la creación artística en España. En ese sentido, ¿crees que la contribución a la difusión de las artes, el apoyo de los artistas a través de la adquisición de sus obras, el impulso de la creatividad... deben estar entre las funciones que animen al compromiso público del Banco de España?

J M V
Indudablemente, como ya te habrás dado cuenta, la difusión es una de las tareas fundamentales de este departamento, además de las grandes exposiciones que se han organizado, como la que tuvo lugar en el edificio del consejo de la Reserva Federal, que fue un hito. Nunca antes habían viajado tantas obras de Goya a una única muestra. Incluso Alan Greenspan, el presidente de entonces, era incapaz de disimular su asombro al pasar por la escalera de honor del edificio camino de su despacho, y se preguntaba en voz alta qué hacían allí aquellas obras tan importantes.

Esto me lo contó la conservadora de la Reserva Federal Mary Anne Goley, cuando se montó la exposición. Fue enormemente amable durante el lento montaje de los cuadros en los espacios de la muestra, y para la inauguración reunió a un conjunto amplio de invitados, entre ellos a un selecto grupo de intelectuales del medio académico del arte como Anne d'Harnoncourt, directora del Philadelphia Museum of Art y J. Carter

Brown, que fue un gran director de la National Gallery de Washington.

Y R
¿Cómo valoras la evolución del coleccionismo institucional en España? ¿En tu opinión, qué aporta la Colección Banco de España a ese panorama?

J M V
Los datos que tengo de otros organismos similares, o parecidos, apuntan en el sentido de priorizar las adquisiciones del arte que evoluciona al margen de las fronteras geográficas e ideológicas. También creo que se optará por establecer o incrementar espacios dedicados a las actividades relacionadas con sus patrimonios. En lo que se refiere a la aportación del Banco de España, además de rememorar su dilatada historia, tiene un compromiso con la sociedad, que en cierto modo es ineludible, y no es otro que colaborar en la evolución más justa de los individuos mediante la difusión de sus contenidos patrimoniales.

Y R
¿Crees entonces que el paso que le queda por dar al Banco de España es trabajar más en la difusión pública de ese magnífico fondo patrimonial?

J M V
Sí, eso es lo que creo. Es muy importante.

Y R
Uno de los principales valores de la Colección Banco de España, en mi opinión, es la profunda relación que mantiene con su pasado, especialmente a partir de su galería de retratos, que narra parte de la historia de la institución, desde el Banco de San Carlos hasta nuestros días. ¿Crees que hoy se pueden contar las funciones de un banco central a través de las obras de arte?

J M V
Bueno, depende mucho del grado de exigencia que apliquemos. Es difícil hacer previsiones de futuro, y en tal caso habría que contar con la capacidad de los nuevos medios, con su desarrollo tecnológico. Esto será primordial porque ellos, en cualquier caso, estarán más capacitados para establecer narrativas actualizadas en cada momento, con procedimientos más originales y complejos.

Y R
¿A qué medios te refieres exactamente?

J M V
Fundamentalmente a todos los que están relacionados con estructuras digitales, la informática y el *art net*, con el videoarte también, por supuesto, y con las instalaciones multimedia. Sin perder de vista lo más importante: cómo se quiere contar la historia en cada momento, argumentando con los avances de la investigación el valor plástico de los mecanismos que se ponen en juego para conseguir una finalidad diversa.

Y R
E incorporar los nuevos medios con la estructura que tiene actualmente la colección es difícil.

J M V
Sí, es difícil pero no imposible, puede ser que de alguna manera encajen en espacios de uso público, como un patio de operaciones, un vestíbulo, una galería de tránsito o cualquier otro local disponible.

Y R
Eso nos lo has dejado a nosotros.

J M V
Sí, eso va para vosotros, y para largo, pero el tiempo transcurre rápido.

Y R
Hoy la colección nos ayuda a diseñar lugares creativos para los empleados y a dignificar los espacios de trabajo y representación. ¿Crees que las obras de arte han podido influir en los empleados como destinatarios directos de esas obras? ¿La convivencia de los empleados con esta colección podría haber estimulado su interés por la creación contemporánea? ¿Piensas que esa puede ser una de las funciones de una colección como la del Banco?

J M V
El Banco, en los últimos treinta años, ha puesto al día su imagen con intervenciones en casi todos los espacios. Introducir las imprescindibles tecnologías que requieren los actuales servicios ha supuesto un reto para el diseño arquitectónico. Los proyectos han sido muchos, y en otros tantos casos muy delicados. En general, las cosas se han hecho bien, y yo he tenido la suerte de ser testigo y colaborador de estas transformaciones. He visto actuar a muy buenos equipos de profesionales que han sido los autores del cambio, fueron muchas las rehabilitaciones modélicas. Los resultados tienen la marca del trabajo difícil y bien resuelto, y finalmente se ha obtenido el reconocimiento de todos los profesionales y usuarios.

Creo que contar con un entorno adecuado y en buenas condiciones es sumamente importante para el desarrollo de la actividad laboral, y creo que hoy se tienen unos niveles de confort muy altos en el Banco. También pienso que, para las personas que aquí trabajan, la convivencia con las obras de arte permite establecer vínculos de cotidianeidad que en muchos casos llegan a la memoria y provocan empatías.

Y R
Entonces sí crees que existe esa influencia.

J M V
Sin ninguna duda. Piensa en el ejemplo del que hablábamos antes, en la pieza de Gerardo Delgado cuando la instalamos en el año 1983. Desde aquel momento hasta hoy el cambio ha sido notable, pero han pasado treinta y cinco años. La gente no solo tiene un nivel cultural más alto, es que además recibe mucha más información de los medios, visita más los museos. El *boom* de los museos es del último cuarto del siglo anterior. En definitiva, pienso que sí, que los cambios han influido muchísimo, y el factor didáctico ha sido muy importante. He percibido, además, cómo Arco ha tenido una influencia destacada en la educación visual del público.

Y R
La colección es muy amplia, y en ese sentido también tiene un cierto eclecticismo, pero me gustaría que seleccionases tres obras que te gustan o que crees que son importantes o representativas del discurso de estos fondos.

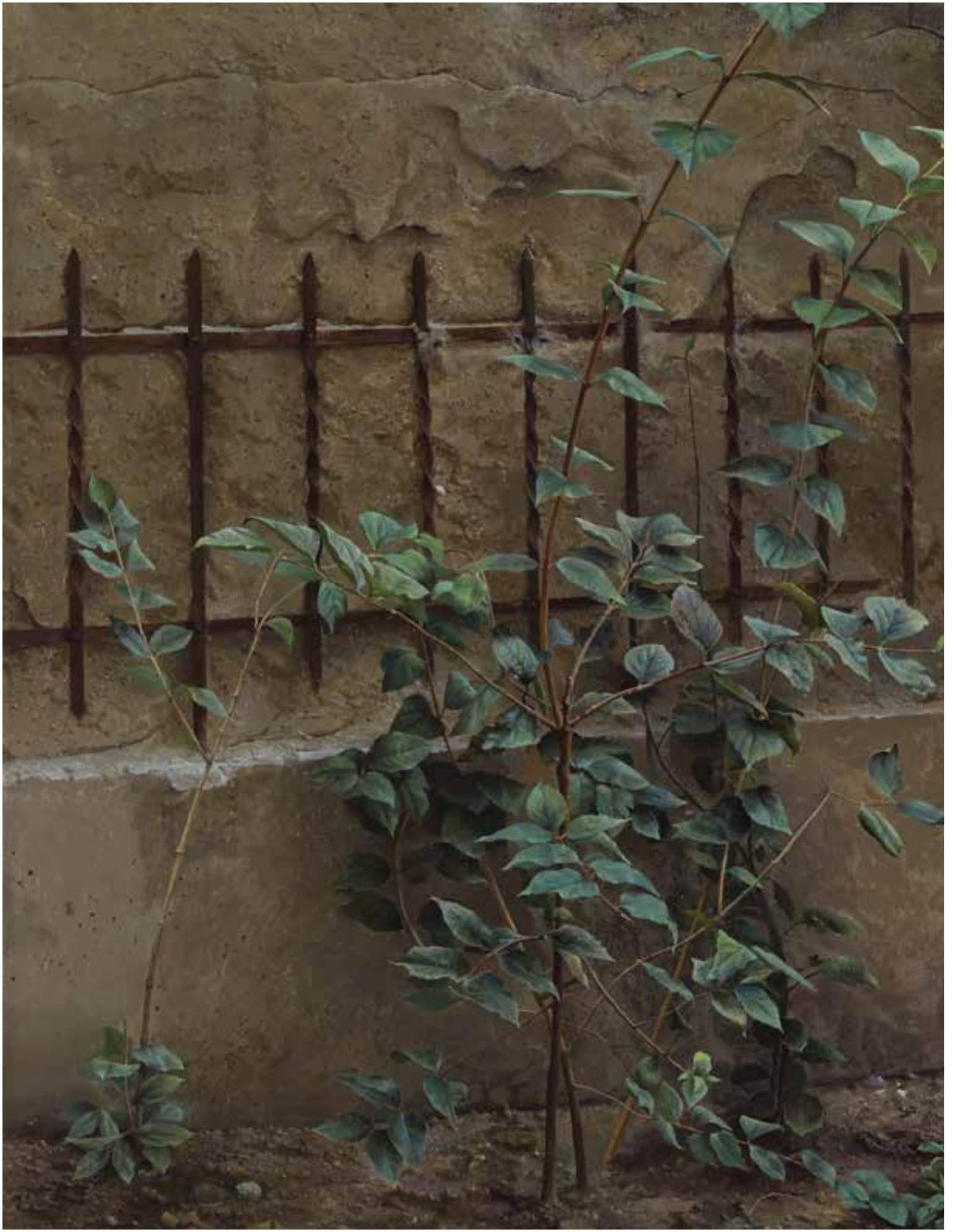
J M V
Yo tengo preferencia por muchas de las obras que hay aquí, pero, puestos a elegir, y con el riesgo que supone hacer exclusiones, creo que me quedaría, en primer lugar, con el dibujo de Picasso, el único de su autor que hay en la colección, titulado *Homme couché et femme assise*, del año 1942. Este dibujo tiene grandes implicaciones tangenciales relacionadas con la colección de arte del siglo XX del Banco, aunque no por la fecha, sino porque Picasso nos retrotrae a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901, primer año del «siglo de Picasso» según Pierre Cabanne, en la que se expuso *La dama azul*, obteniendo una mención en aquel certamen.

Recuerdo haber visto en 1959 ese cuadro en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Fue la primera obra de Picasso que vi en mi vida al natural, rodeada de otras de Massimo Campigli, Francesco Messina, Giacomo Manzù, Emilio Greco, Alberto Martini... Me pregunté: ¿por qué tantos autores italianos? Ignoraba, aunque lo averigüé más tarde, que la huella del arte italiano de la época de Mussolini aún era profunda en España.

Me remito a esa exposición de 1901 porque en el catálogo aparecen muchos nombres de personas que estaban relacionados con la historia del edificio del Banco, o que llegaron a estarlo con el tiempo: Eduardo de Adaro, Joaquín Sorolla, Mateo Inurria, Lorenzo Coullaut Valera, Enrique María Repullés, José Maumejean, Alejandro Ferrant, Marceliano Santamaría, Santiago Rusiñol, Domingo Muñoz y Cuesta, Aureliano de Beruete, Joaquín Mir, Maximino Peña, Manuel Salces, Francisco Maura, José Antonio Benlliure, Pedro Algueró, José Moreno Carbonero...

El edificio del Banco se había terminado diez años antes, en 1891, y todos estos artistas intervinieron, o intervendrían más tarde, en su historia de manera directa, bien por haber participado en su construcción o por ejecutar trabajos que forman parte de su ornamento. Hay que entender que entonces el Banco estaba inmerso en el medio social de su tiempo y

Isabel Quintanilla, *Tapia del estudio de Urola*, 1969 (detalle)



que se rodeaba de los mejores artistas, diseñadores, arquitectos y asesores.

Y R
Estaban desde el arquitecto hasta el autor de las vidrieras.

J M V
Está Maumejean, autor de la segunda vidriera, porque la primera, la del edificio de Adaro, la proyectaron en Múnich, en la Casa Mayer, y se fabricó en su sede de Londres. Algunos de estos artistas que he citado no estaban representados todavía en la colección, pero lo estarían, de una u otra manera. Algunos incluso entraron durante mis años como conservador, como Aureliano de Beruete, Joaquín Mir, Alejandro Ferrant y Santiago Rusiñol.

Y R
¿Este es un descubrimiento casual, una reflexión que haces ahora o que ya hiciste cuando te incorporaste al Banco en los años ochenta?

J M V
Es una reflexión posterior, hecha hace tiempo, que se corresponde con la búsqueda de datos que llevé a cabo para documentar la construcción del edificio.

Y R
O sea que hay una coincidencia, una especie de acto de justicia poética.

J M V
Es una coincidencia feliz. Me fui a la biblioteca del Reina Sofía a consultar el catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1901 y allí estaba la información. Fíjate que en ese catálogo a Picasso lo llaman todavía Pablo Ruiz. Pero, en definitiva, esto es lo que le da importancia a este dibujo como preconizador de la colección, y más si tenemos en cuenta que es la única obra que hay de su mano en ella, porque además no figuraba entre mis proyectos comprar ninguna otra. No podíamos hacer competencia al Reina Sofía. Sobre todo Picasso, Dalí o Miró se salían del espectro de lo que el Banco debía tener.

El dibujo, por otra parte, es de una belleza insólita, lleva fecha del momento del clasicismo de Picasso, cuando sus dotes de dibujante son absolutamente proverbiales. Los cuerpos desnudos están realizados con una sola línea, o con pocos trazos, y tiene un formato bastante grande para un dibujo.

Mi segunda elección es una obra de Isabel Quintanilla titulada *Tapia del estudio de Urola*. Esta elección se debe, en primer lugar, a que me unieron a ella profundos lazos afectivos; y en segundo lugar, porque creo que es una obra que a todo el mundo le gustaría tener. Es un óleo sobre tabla, de medianas dimensiones, que representa un rincón del jardín en el estudio que Isabel tenía en el Viso, en la calle Urola. La obra de Isabel Quintanilla siempre supone para mí una especie de reencuentro emocional al recordármela. Entablamos una buena amistad cuando pintaba el retrato del gobernador José Ramón Álvarez Rendueles. Ella y Carmen Laffón son las dos únicas mujeres que han hecho retratos de gobernadores y ambas son personas a las que tengo en una gran estima.

Y R
El Banco tiene un buen fondo de pintura realista.

J M V
Sí, aunque no todas las obras alcanzan la calidad de esta. Isabel reflexiona habitualmente sobre su mundo próximo más íntimo, y fue una gran maestra en el tratamiento de la luz. De su marido, el escultor Francisco López, también tenemos una buena representación. Fue un dibujante extraordinario y un virtuoso del bajorrelieve. Le hicimos un encargo para la nueva sucursal de Cádiz que hoy está a la entrada del edificio que construyeron Corrales y Molezún en Alcalá 522.

Por último, elijo una de las dos obras que hay de Wolfgang Tillmans. Se trata de un cuadro monocromo, de color verde, grande, de un formato como de dos metros. Es una obra que me interesa especialmente porque tiene todas las características del apropiacionismo bien resuelto y supone una incursión en la práctica minimalista de un artista que no lo es, porque Tillmans tiene un registro naturalista, retratístico, y ha tratado todos los géneros y en todos los formatos. Son magníficas sus instalaciones, en las que mezcla formatos de diez por diez centímetros con otros

Wolfgang Tillmans, *New L. A. Still Life*, 2001 (detalle)

mayores de un metro. Es un autor muy significativo de lo que es la internacionalización de la Colección Banco de España.

Y R
Y también de la incorporación del uso de la fotografía en la colección.

J M V
Sí, todo su trabajo es fotográfico. Aunque la fotografía estaba representada en la colección desde mucho antes, cuando se adquirieron autores españoles, hasta llegar a las obras de fotógrafos internacionales como Candida Höfer y de Axel Hütte. Pero lo que aporta Tillmans fundamentalmente es —además de la perspectiva fotográfica— la visión internacional, el uso de la fotografía con un discurso narrativo plástico muy abierto, dirigido hacia temas de mucho interés en la actualidad, y la capacidad de apropiación que tiene de todos los géneros.

Y R
Con la internacionalización de la colección a partir del año 2000, a raíz de la incorporación del Banco de España en el Eurosistema, ¿te resultó difícil cambiar el foco, más centrado en el arte español hasta ese momento?

J M V
No, no resultó difícil. Fue algo natural, estaba bien informado de lo que se hacía fuera por mis frecuentes viajes al exterior y las experiencias en los eventos de Venecia, Kassel y Münster. Además, enseguida el Banco Central Europeo comenzó a organizar exposiciones de los países miembros del Eurosistema en la Eurotower de Fráncfort, su primera sede. Nosotros fuimos de los primeros en exponer artistas de la colección. Yo tuve buena relación con todas las personas que se encargaban de esta actividad en el Banco Central Europeo, concretamente con Helga Meister, una señora muy competente con la que tuve una relación cordial.

Y R
O sea, que ayudó mucho en esa internalización la creación del Banco Central Europeo. ¿No?

J M V
Yo diría que bastante. Actualmente, el Banco Central Europeo destina en su nuevo edificio un espacio muy grande a la cultura; muchos metros cuadrados y en locales muy accesibles. Allí exponen las obras que compraron en aquellas exposiciones de todos los países del Sistema Europeo de Bancos Centrales y otras que adquirieron más tarde. De España compraron en su día una obra de José María Sicilia, otra de Perejaume y un aguafuerte de Barceló, más un dibujo de Natividad Bermejo. Curiosamente, cuando estuvo Candida Höfer haciendo el reportaje de los espacios del Banco de España, en lo único que se fijó de cuantas obras de arte vio por las galerías fue en un dibujo de esta última.

Pero volviendo al tema de tu pregunta anterior, esta es la selección de obras que me has pedido. ¿Qué te parece?

Y R
Me parece muy representativa. No es que Picasso sea un autor bien representado en la colección, pero esa relación que has hecho con el Picasso de principios de siglo es muy interesante.

J M V
Es una casualidad que en el mismo catálogo se encuentren Picasso y todos estos autores que he citado, una coincidencia curiosa. Y es sorprendente que esté también Repullés, un prestigioso arquitecto de su tiempo que se presentó al concurso para la construcción de la sede del Banco de España, aunque no lo ganó, porque el autor fue Eduardo de Adaro, que sabía mejor que nadie lo que el Banco quería.

Y R
¿Qué crees que queda por hacer o cuáles son los pasos que deberían darse en un futuro?

J M V
Pienso que hay que confiar en que los nuevos medios de expresión lleguen a estar capacitados para explicar narrativas complejas, como las que serán necesarias en el futuro para contar esta historia. Tendrán que relatar, entre otras cosas, el gran esfuerzo del momento fundacional en el que se constituye el Banco Central Europeo para aglutinar a muchos bancos centrales.

A partir de ahí, sus respectivas historias cambian completamente con la cesión de algunas competencias y la aparición de otras, provocando cambios fundamentales en las estructuras de estos bancos. Esto se tiene que contar de alguna manera.

Y R
Respecto a esa ampliación del escenario que supone la creación del Banco Central Europeo, sería interesante, en términos de difusión, la colaboración con las colecciones de otros bancos centrales.

J M V
Sería bueno provocar estos discursos de manera periódica, pero eso requiere que haya espacios que estén dedicados a actividades culturales concretas.

Y R
Uno de nuestros proyectos es la recuperación de la Sala de Exposiciones del chaflán de Cibeles, que renovasteis para esa función durante los años en los que fuiste conservador. En principio, se van a mostrar distintas selecciones de la colección, pero seguramente en un futuro podría albergar diálogos con otras colecciones de bancos centrales, o colaboraciones con artistas presentes en los fondos.

J M V
Esto ha sido objeto de una demanda permanente por parte de las autoridades culturales de Madrid y por el Ministeriode Cultura. Este edificio, que está en el circuito del «Paseo del Arte», como ahora se llama, debe tener un espacio donde poder mostrar los programas que la sociedad demanda. Naturalmente, el Banco mostrará aspectos relacionados con la institución. Aquí se han hecho muchas exposiciones con un resultado siempre positivo, porque la sala se abre a un lugar de tránsito privilegiado por el que circulan miles de ciudadanos. Una de las muestras, titulada «Arquitectura del Banco de España», que se montó en 2006 cuando fue inaugurada la última ampliación del edificio que proyectó Rafael Moneo, tuvo cerca de doscientos mil visitantes.

Para el Banco de España, la colección, como hemos dicho, supone, entre otras cosas, una manera posible de narrar su historia. Una historia que se desarrolla en el tiempo, con sus vaivenes, como la adhesión, al final del siglo XX, al Eurosistema y sus consecuencias: el empleo de otros medios de expresión, pero también la reunión de una colección de arte que, al tiempo que se internacionaliza, organiza, con los años, narrativas con identidad propia y enriquece la vida cultural de su tiempo.

El futuro de la colección es un camino sin retorno previsible. Siempre habrá un equipo de gobierno en el Banco con interés en continuar estableciendo relaciones con los medios artísticos de su tiempo, cualquiera que sea su evolución y, a largo plazo, solo la historia será más larga.

NOTAS A LA CATALOGACIÓN

El VOLUMEN 2 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 A a la K).

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 552-553 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
A/K

IGNASI ABALLÍ

(Barcelona, 1958)

Errores
(Errors-I)

2001

Copia cromógena laminada entre metacrilato y Dibond, 65 x 99 cm

Edición única

Cat. F_51

Fdo.: «ABALLÍ 2001 // ERRORS–I» [Reverso]

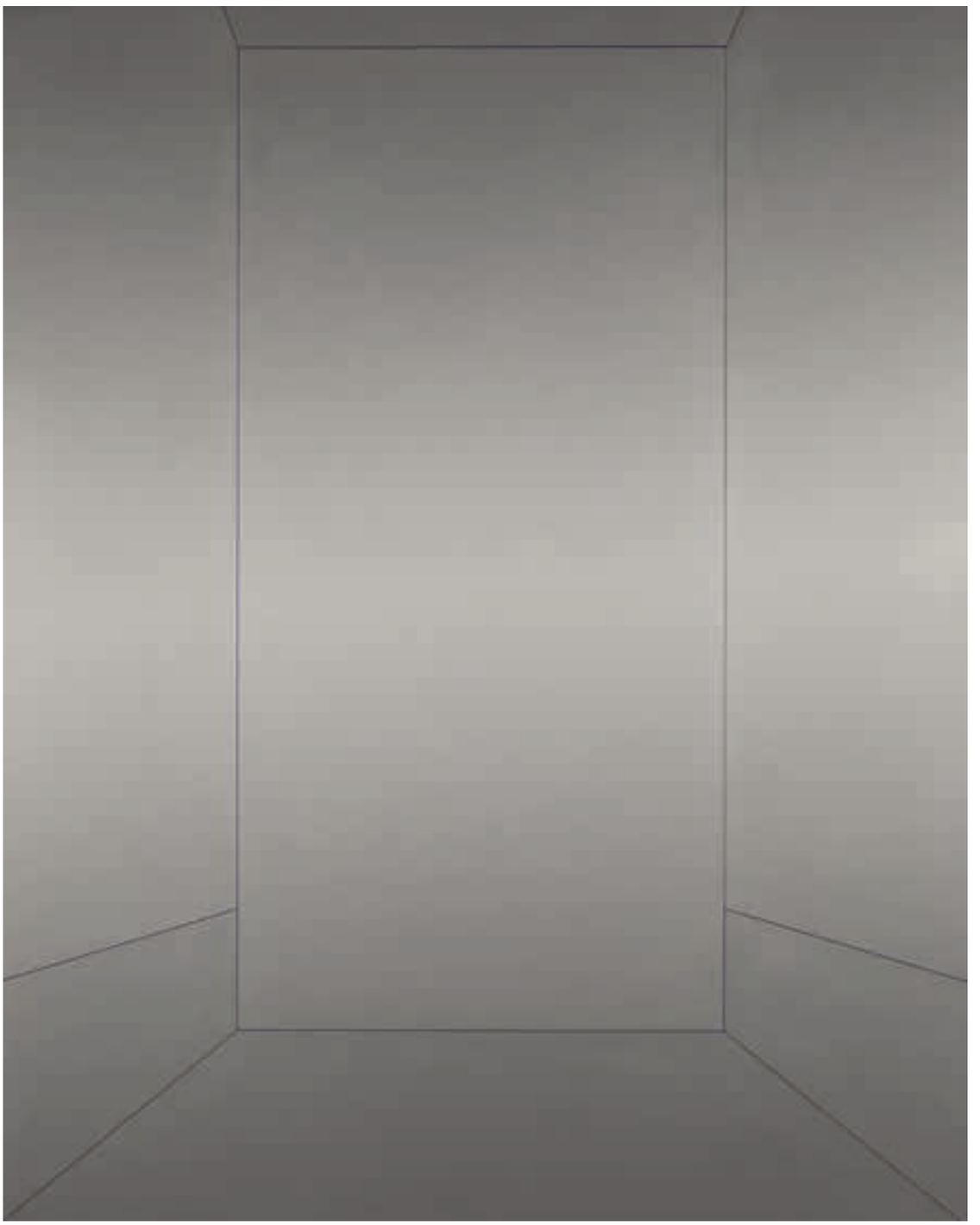
Adquirida en 2001

EMBARCADO desde los años noventa en una práctica pictórica que parte de la consideración de que la pintura se está agotando, Aballí se expande fuera de sus límites con el fin de cuestionar el sentido de la pintura, relacionarse de otro modo con su lenguaje y favorecer la representación a través de la negación. En sus trabajos se refiere a las cosas a partir de su ausencia, buscando que sea el espectador quien complete con sus experiencias los vacíos que dejan las obras. Se trata de una decisión a través de la cual alude a la complejidad de lo cotidiano, así como a la cantidad y variedad de matices que lo constituyen.

Amante de la obra que se realiza sin tocar, a partir de un proceso autónomo o de abandono, lo que mueve a Ignasi Aballí a seguir en la vía de la inacción es su negativa a ser productivo, así como el deseo de cuestionar la sobresaturación de imágenes, reivindicar el acto de perder el tiempo, reflexionar a discreción, *resistir-sin-hacer-nada* y plantear la contradicción como punto de partida. Es decir: hacer sin hacer, realizar películas sin filmar, fotografías sin cámara o pinturas sin pintar.

Fruto de su pasión por la recolección y la clasificación de todo lo que caracteriza y da sentido a nuestra vida, Aballí concibe *Errores (Errors-I)* (2001), una serie de propuestas que eleva a la categoría de obra los errores que se cometen durante el proceso de creación y que, a menudo, acaban en la basura. El Banco de España también conserva dos obras pertenecientes al proyecto *Desapariciones* (2002), un conjunto de dieciséis carteles de cine y una proyección cinematográfica concebidos para una exposición en el Museo Reina Sofía. En ella, toma como punto de partida la obra de Georges Perec, adoptando los recursos habituales del escritor y cineasta francés, como la obsesión por el orden, la creación de criterios de archivo y el establecimiento de categorías para enumerar las actividades cotidianas. En esta misma línea se encuentra *Inventario (mares)* (2013), realizado a partir de fotografías del mar aparecidas en el diario *El País* entre noviembre de 2012 y noviembre de 2013, o la suerte de pantone titulado *Biografías* (2001), que denomina los colores que lo configuran con el nombre del artista que los ha creado.

F. M.



Dentro

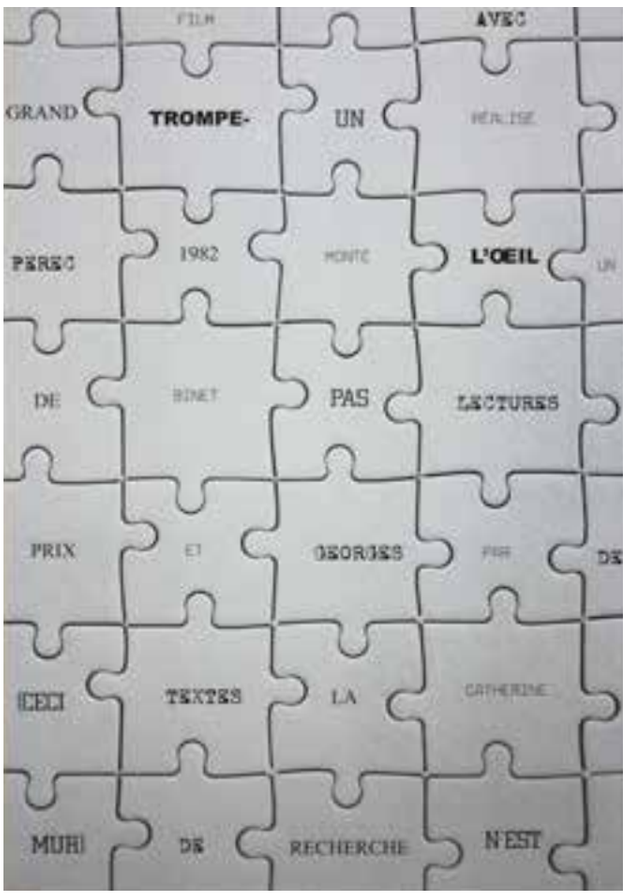
1990

Planchas de aluminio sobre lienzo montado en bastidor,
250 x 200,5 cm

Cat. P_498

Fdo.: «"DENTRO"// XII- 1900 // I. ABALLÍ» [Reverso]

Adquirida en 1991



Desaparición
(Flaubert)

2002

Copia digital sobre papel,
165 x 115 cm

Edición 4/5

Cat. F_87

Adquirida en 2004

EXP.: «Ignasi Aballí. Desapariciones», Museo Reina Sofía (Madrid, 2002).

BIBL.: Manel Clot , *Ignasi Aballí. Desapariciones.* Madrid: MNCARS, 2002.

Desaparición
(Trompe l'oeil)

2002

Copia digital sobre papel,
165 x 155 cm

Edición 4/5

Cat. F_88

Adquirida en 2004

EXP.: «Ignasi Aballí. Desapariciones», Museo Reina Sofía (Madrid, 2002).

BIBL.: Manel Clot, *Ignasi Aballí. Desapariciones.* Madrid: MNCARS, 2002.

Zona Euro

2009

Copia digital, dimensiones variables

Cat. F_128

Adquirida en 2010

Observaciones: encargo al autor en 2008 con motivo del X aniversario del euro en España.

EL BANCO de España encargó al artista Ignasi Aballí la obra *Zona Euro* (2009) coincidiendo con el décimo aniversario de la creación de la Unión Económica y Monetaria Europea el 1 de enero de 1999. El euro, la moneda de los países de la Unión que destronaba a la castiza peseta, entraría en circulación unos años después, en 2002. La muestra de Aballí, que tendría lugar en 2009 en el chaflán de la Sala de Exposiciones que da a la fuente de Cibeles, fue comisariada por José María Viñuela. *Zona Euro* reunía la instalación que hoy es propiedad del Banco junto a otras obras, como *Papel moneda* (2007), monócromos realizados con virutas de billetes de distintos valores, actualmente en la Colección "la Caixa"; una obra que, en apariencia, sitúa a Aballí en la línea de autores que persiguen la minimalización de la pintura como Kazimir Malévich, Yves Klein o Francesco Lo Savio.

La instalación *Zona Euro,* una suerte de poesía visual, continúa los listados que Aballí inició en 1997, para los que reunía y catalogaba en grupos recortes de textos de la prensa diaria que descontextualizaba y componía de otra manera. La pieza reúne información en la que siempre se cita la moneda en diversas cantidades, cartelones recortados y colocados en hileras en forma de bandera junto a cuantías que, sin aparente conexión, informan sobre un determinado número de trabajadores, de ricos, de parados, de contribuyentes o de empresarios; fórmulas de medir, de nombrar y de clasificar económicamente a la ciudadanía. Una nueva manera de reunir significantes que, como en el coleccionismo premoderno, propone fórmulas inéditas de narrar lo existente para las que el espectador resulta una pieza imprescindible, pues debe rellenar los numerosos vacíos con su propia experiencia. De esta manera, Aballí pone en evidencia los elementos invisibles que dan sentido al dinero, al consenso que genera que un trozo de papel valga cinco euros y otro de dimensiones y material similar, cien veces más. Como el propio autor ha declarado, «parto de lo poético para acabar con una resonancia política».

Dentro de la colección, esta instalación se ha transformado en una intervención realizada por el propio Aballí con la colaboración de Paredes Pedrosa Arquitectos en una antigua escalera secundaria de la sede central del Banco de España en Madrid. En el hueco de la escalera hay dos ascensores panorámicos que facilitan el tránsito mecanizado en vertical; su ascenso y descenso se acompaña de la lectura de los letreros económicos en las paredes del espacio, convertido así en nuevo ámbito expositivo para la institución.

I. T.

900 euros
3.600 millones de euros
5,25 euros
736.700 euros
24.000 euros
2.000 euros
400.000 euros
5.400 millones de euros
300 euros
18.000 euros
0,5 euros
16 euros
60.000 euros
900.000 euros
500 euros
1.300 euros
50 euros
4,5 euros
1.800 millones de euros
900.000 euros
8.000 euros
667.500 euros
3.50 euros
100.000 euros
1.500 euros
73.800 euros
un euro
17.000 euros
2.700 euros
214.000 €
140.000 euros
3,8 millones de euros
26 millones de euros
58 euros
800 euros
180.000 euros
2.700 euros
5,84 euros
€299 million
53 millones de euros
170 euros
33,5 millones de euros
65.000 euros
700.000 euros
40 euros
200.000 euros
999 euros
3.600 euros

900 euros
3.600 millones de euros
5,25 euros
736.700 euros
24.000 euros
2.000 euros
30.000 millones de euros
400.000 euros
5.400 millones de euros
300 euros
799 euros
18.000 euros
0,5 euros
16 euros
60.000 euros
750 euros
900.000 euros
500 euros
1.300 euros
50 euros
4,5 euros
200.000 euros
1.800 millones de euros
€1.586 billion
900.000 euros
323.000 euros
8.000 euros
667.500 euros
63.000 euros
3.50 euros
100.000 euros
1.500 euros
191.000 millones de euros
5.000 euros
73.800 euros
7.000 euros
604 millones de euros
43.700 euros
13.576 millones de euros
un euro
168 millones de euros
1.776 euros
6.589 millones de euros
30.000 millones de euros
17.000 euros
125 euros
180.000 euros
30 euros
480.000 euros
2.700 euros
212 millones de euros
60 euros
30.757 euros
2.200 euros
13.650 millones de euros
1.826 millones de euros
23.400 euros
€26 million
7.512 euros
3,6 millones de euros
487 euros
110 euros
26 millones de euros
58 euros
800 euros
12.678 euros
133.333 euros
2,40 euros
93.4 euros
91.982 euros

inversión
700 despidos
un 18,6%
una sociedad
impuesto
una tasa
700 empresas
dividendo
una fortuna
un 6%
un superávit
una deslocalización
un 50%
un balance
250 despidos
3 empresas
un déficit
crisis

euros
2 euros
euros
euros
euros
00 euros
illones de euros
euros
0 euros
euros
illones de euros
00 euros

Inventario (mares)

2013

Copia digital sobre papel,
151 x 105,5 cm

Edición única

Cat. F_158

Adquirida en 2013

BIOGRAFÍAS (2001) se inserta dentro de la primera madurez de Ignasi Aballí, cuando comienza a abandonar la pintura en su literalidad e internarse en la investigación sobre el propio medio, sus dispositivos y componentes, para así acercar su obra a las estrategias del arte conceptual. Aballí aborda la historia de la pintura, de las figuras que componen su linaje y que, al tiempo, otorgan su nombre a los colores, hasta dotarlos de una carga cultural, desde Rembrandt hasta Goya, desde Brueghel hasta Veronés. El color hace presencia directa, literal, como elemento básico y conformador del arte de la pintura, al mismo nivel que el lenguaje escrito, pero ninguno de ellos configura escena alguna, escrita o pintada. La narración que parece prometer el título no hace su aparición, de tal modo que anula toda retórica posible. La ausencia de contenido se remarca así mediante un juego lingüístico entre significante (las palabras en vinilo y el número identificativo) y significado (el color de fondo al que remiten esas palabras), en lo que en apariencia es un frío inventario industrial o un muestrario de materiales al alcance del cliente de una droguería o de un comercio proveedor de materiales para las bellas artes. Así, la pintura alcanza su «grado cero», su máximo nivel de distancia y neutralidad.

En una entrevista con el artista, João Fernandes se refiere a este tipo de práctica en Aballí como deconstrucción de la carga cultural del cromatismo: «Al mismo tiempo puedes trabajar también con los colores de un catálogo de tintas hasta deconstruir la legibilidad cultural de un color. Jamás se puede hablar de un color tuyo como nos referiríamos a un color en el cuadro de un pintor, porque tu obra ya es por sí una deconstrucción de la pretensión cultural de un color. [...] Nos encontramos ante una reobjetualización de todo lo que deconstruye la estructura cultural que esas cosas pueden significar».

Biografías, en su interés por incorporar el texto escrito a modo de glosa distanciada y científica de unos campos de color, analítica y carente de todo romanticismo, se puede asimilar a trabajos posteriores, como los *CMYK Sky* (2011), *Cartas de color* (2010) u otros más recientes relacionados con el diseño tipográfico, como *Rótulos* (2017), con advertencias propias del dispositivo museístico en las que la obra de arte a la que remiten está ausente, como lo están los maestros de la pintura en estas obras.

C. M.

Biografías

2001

16,4 x 22,2 cm c/u (x 12)
(excepto P_661, 16,9 x 22,2 cm)

Adquirida en 2002

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.

1. Verde Rinmann (27)
Óleo y vinilo sobre tela
Cat. P_658
Inscripciones: «Verde Rinmann (27)»; «1» [Reverso]

2. Rojo Goya (36)
Óleo y vinilo sobre lienzo
Cat. P_659
Inscripciones: «Rojo Goya (36)»; «2» [Reverso]

3. Hoggar Blue 036
Temple y vinilo sobre lienzo
Cat. P_660
Inscripciones: «Hoggar blue 036»; «3» [Reverso]

4. Gris de Payne
Óleo, acrílico y vinilo sobre lienzo
Cat. P_661
Inscripciones: «Gris de Payne (9184)»; «4» [Reverso]

5. Gris de Davy (217)
Acrílico y vinilo sobre lienzo
Cat. P_662
Inscripciones: «Gris de Davy (217)»; «5» [Reverso]

6. Pardo Van Dyck (0312)
Óleo y vinilo sobre lienzo
Cat. P_663
Inscripciones: «Pardo Van Dyck (0312)»; «6» [Reverso]

7. Rojo Brueghel (354)
Óleo y vinilo sobre lienzo
Cat. P_664
Inscripciones: «Rojo Brueghel (354)»; «7» [Reverso]

8. Tinta rojo Van Dyck (392)
Acrílico y vinilo sobre lienzo
Cat. P_665
Inscripciones: «Tinta rojo Van Dyck (392)»; «8» [Reverso]

9. Verde Veronés (615)
Óleo y vinilo sobre lienzo
Cat. P_666
Inscripciones: «Verde P. Veronés (615)»; «9» [Reverso]

10. Verde Rembrandt (634)
Témpera y vinilo sobre lienzo
Cat. P_667
Inscripciones: «Verde Rembrandt (634)»; «10» [Reverso]

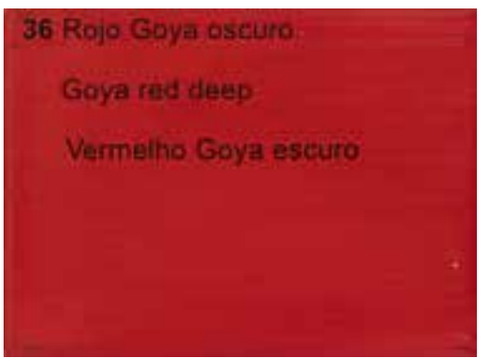
11. Verde Hooker (644)
Acrílico y vinilo sobre lienzo
Cat. P_668
Inscripciones: «Verde Hooker (644); «11» [Reverso]

12. Amarillo Turner (730)
Óleo y vinilo sobre lienzo
Cat. P_669
Inscripciones: «Amarillo Turner (730)»; «12» [Reverso]

1

5

9

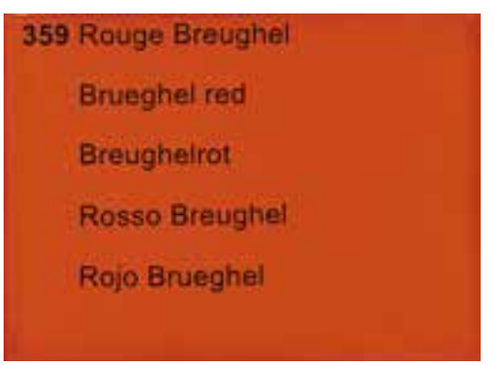


2

3

4

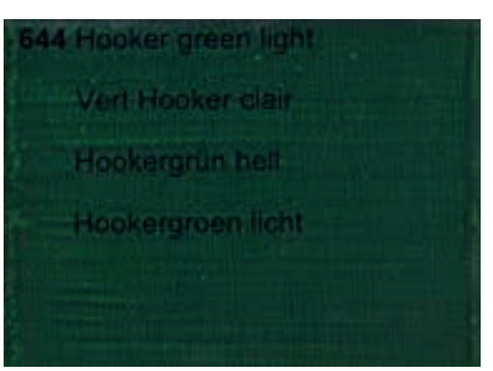
6



7

8

10



11

12

ETEL ADNAN

(Beirut, 1925)

Untitled #232

2014

Óleo sobre lienzo,
31,5 x 41 cm

Cat. P_799

Fdo.: «Adnan 14»
[Reverso]

Adquirida en 2015

ETEL Adnan ha trabajado sobre paisajes recurrentes con un lenguaje depurado y aparentemente sencillo, hasta el punto de convertir dichos lugares en el entorno familiar que, más allá de inspirar el consabido método académico de las variaciones sobre un tema, se convierte en la condensación de toda una visión del mundo. Ella misma asocia su concentración en determinados enclaves de las colinas de Beirut o el monte Tamalpais, en California, a la capacidad escudriñadora y reductora de la realidad de Paul Cézanne ante la montaña Sainte-Victoire, en Francia; y es efectivamente similar la atención de Adnan a lo más cercano del mundo a lo fractal. Los lugares conocidos se convierten en su pintura en el entorno para el encuentro con lo intangible. En sus palabras: «Toda forma de arte es una ventana a un mundo al que solo el arte puede acceder. Estos mundos son indescriptibles. Son epifanías, visiones».

Activa tanto en la poesía y el ensayo como en la pintura a lo largo de toda su vida, solo recientemente, cumplidos los noventa años, ha recibido una extraordinaria atención por parte de la crítica global, hasta llegar a contarse, para Hans Ulrich Obrist, entre «los artistas más influyentes del siglo XXI». Entre su característica pintura de pequeño formato destaca la que posee el Banco de España por su presentación directa y desprejuiciada de un paisaje reconocible. En ella, los perfiles de la cordillera se distribuyen mediante facetas estáticas de color plano y brillante aplicadas con paleta. La escena se reduce así a sus estructuras mínimas, pero sin buscar una disminución geométrica objetiva, sino más bien tendente a una cierta mirada interior, producto de una observación atenta. A través de ella la artista incorpora la escena a su psique para reproducirla. Se trata de una pintura en la que el resultado, una imagen de la naturaleza calmada y al tiempo exuberante, nace de una capacidad contemplativa que avanza sobre la mera observación, que trasciende la propia mirada: «La naturaleza es desbordante si la miras con atención, es un estallido de una energía formidable, una especie de apocalipsis positivo».

C. M.

JUAN ANTONIO AGUIRRE

(Madrid, 1945-2016)

Almendros

1978

Acrílico sobre lienzo,
54 x 81 cm

Cat. P_777

Fdo.: «AGUIRRE // 78»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Etiqueta del IVAM

Adquirida en 2013

EXP.: «Juan Antonio Aguirre. Retrospectiva», Institut Valencià d'Art Modern (València, 1999).

CON EL fin de superar el lenguaje informalista y las tendencias figurativas que le precedieron, el pintor, crítico, teórico y conservador de museo Juan Antonio Aguirre designa en 1967 a un grupo de artistas cuya obra aboga tanto por un arte experimental de tendencia geométrica como por una práctica figurativa próxima a la línea defendida desde los frentes del pop art y, por consiguiente, cercana a los postulados de los países sajones. Como miembro destacado de este grupo conocido como Nueva Generación, Aguirre apostó por una pintura que, si en sus inicios coqueteaba con un lenguaje cercano al naíf y la abstracción, no tardó en evolucionar hacia composiciones neoconstructivistas que, con el tiempo, conformarán la personalidad de un estilo caracterizado tanto por el uso que hace del color como de las formas desdibujadas. Se trata de un lenguaje que, partiendo de Pierre Bonnard, Henri Matisse y Edvard Munch, será el que permitirá a Juan Antonio Aguirre abordar, desde una figuración más ecléctica, los temas recurrentes en su producción. Es decir, paisajes amables —especialmente jardines y estanques—, bodegones con flores y alguna que otra figura humana a través de un gesto nervioso, una paleta muy determinada y la búsqueda continuada de la belleza, la armonía y la concordancia entre los elementos que configuran cada una de sus telas.

Pintadas en tres décadas distintas, estas tres obras de Aguirre son buenos ejemplos de la evolución que experimenta el artista, así como una mirada que, como la suya, se dirige hacia la búsqueda del mejor modo de captar la emoción —su emoción— frente a la tormenta que se genera a partir de cuanto ve y en función de lo que siente.

F. M.

Paisaje

1999

Óleo sobre lienzo,
114 x 146 cm

Cat. P_768

Fdo.: «AGUIRRE // 99»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2012

Lago Tiberíades

2005

Óleo sobre lienzo,
60 x 73 cm

Cat. P_735

Fdo.: «AGUIRRE 2005»
[Ángulo inferior derecho, anverso];
«JUAN ANTONIO AGUIRRE //
LAGO TIBERIADES // 2005» [Reverso]

Adquirida en 2007

PEP AGUT

(Tarrassa, Barcelona, 1961)

EN 1989, Pep Agut presenta en Barcelona la serie *Habitaciones exactas*, obras fotográficas en color en las que construía determinadas escenas domésticas en un mismo espacio contemporáneo, pero concebido a la manera de una pintura renacentista. Como réplica autoimpuesta, el artista expone en 1993 este díptico, *Habitaciones no exactas*, parte de su proyecto presentado en la sección «Aperto» de la XLV Bienal de Venecia, comisariada por Achille Bonito Oliva. Las obras presentadas por Agut se basan en una investigación acerca de la identidad, el doble o el desdoblamiento de la personalidad y la problemática de la representación y la observación del arte, motivo que tiene su imagen más patente en estas dos fotografías idénticas de uno de sus *Habitáculos* (1991-1995), habitaciones alicatadas en retícula que quedan aquí enmarcadas en círculo, como dos ojos con sus respectivos iris a modo de puntos de fuga.

José Luis Brea, en su texto para el catálogo de la citada bienal, se refiere a esta obra de Agut como una «alegoría de la visión» que comporta también una «alegoría de la ceguera». En ella, de la misma manera, hay un juego entre el observador y el observado, entre el yo del artista y el «tú» que parecen enunciar estos espacios que se abren ante la mirada del espectador como un oscuro espejo, que interpelan a quien se sitúa ante él desde su rotunda presencia, gran tamaño y promesa aparente de reflejo. El espectador, a su vez, encuentra la mirada negada al no hallar en estos espacios un objeto al que asirse o una narración que descodificar; una fantasía frustrada que se ve redoblada por la perspectiva de un suelo inclinado y de dudosa firmeza que acentúa esa sensación de inestabilidad. En ese sentido, aunque la escena puede remitir a un cierto espacio tranquilizador inaugurado por la pintura del *quattrocento*, con líneas que convergen hacia el ventanuco abierto al fondo, se convierte de hecho en la negación de aquella tradición pictórica ilusionista por mor de un espacio «desacogedor», inquietante, de una imagen ciega. En palabras de Agut, estas habitaciones son la expresión de «una extensión metafórica del querer vernos representados y del no poder comprendernos con el solo amparo de la imagen». Es destacable, en este sentido, que el artista las presentara en Venecia acompañadas de vitrinas de metacrilato vacías sostenidas por lienzos en blanco, como un eco tridimensional de esa negación de la imagen.

C. M.

Habitaciones no exactas

1993

Copia fotográfica (Ektachrome), 197 cm (diámetro) c/u (díptico)

Edición única

Cat. F_9

Adquirida en 1994

EXP.: Bienal de Venecia (1993); «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.

Excrement

1997-1998

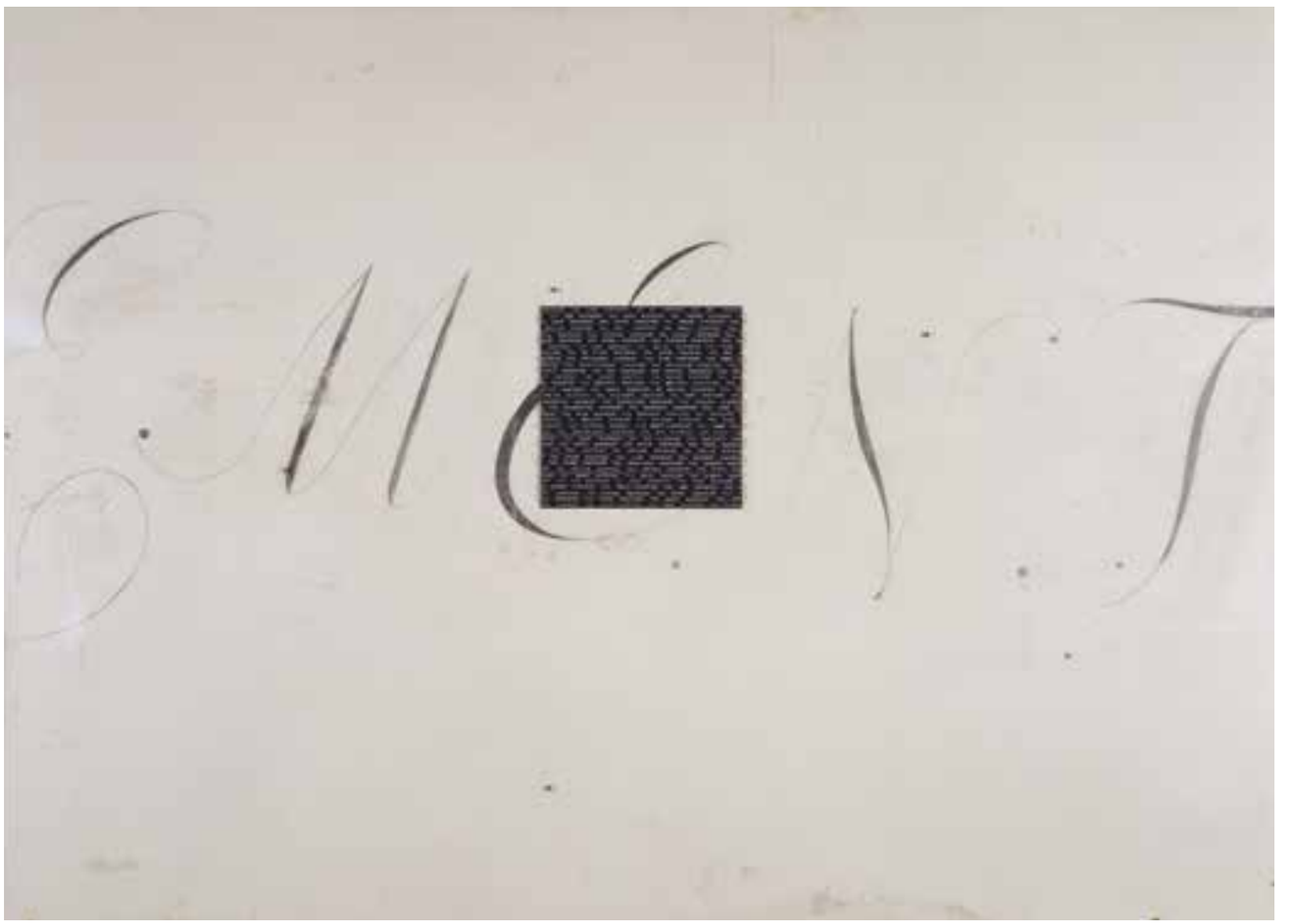
Técnica mixta sobre lienzo, soporte de contrachapado y metracrilato, 138,5 x 382 cm

Cat. P_707

Adquirida en 2000

HACIENDO uso de una cuidada caligrafía, Pep Agut «anota» en *Excrement* (1997-1998) el término excremento a lo largo de dos lienzos blancos. A su vez, los lugares centrales de estos lienzos están ocupados por dos formas geométricas —un círculo rojo y un cuadrado negro—, elaborados con cinta Dymo, un elemento habitual en la producción del artista. En la forma circular se ha escrito una sucesión de frases, casi una letanía: «Whatever I invent, Whatever I structure, Whatever I tolerate, Whatever I decide, Whatever I learn...». El cuadrado negro parece ofrecer una réplica a esa primera voz: «Whatever you do, Whatever you get, Whatever you know, Whatever you dream, Whatever you apologize...».

La reflexión en torno a las crisis de la representación, presente ya en los primeros



trabajos del artista, surge nuevamente en esta obra a partir de la noción del doble y de las relaciones y los juegos entre palabra e imagen. El texto y la escritura han sido señalados por Agut como elementos fundamentales en cualquier tentativa por aproximarse a su producción a través de la referencia a pensadores como Maurice Blanchot y a las nociones de imposibilidad y fracaso. Una colección de «resultados adversos» hacia la que igualmente apuntan muchos de los proyectos del artista.

Así, en su retrospectiva en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2000), Pep Agut elaboró una contrahistoria a partir de piezas no realizadas conservadas en su archivo personal. Y en *Hércules (Autorretrato en devaluación económica y plusvalía cultural)* (2008) puso en práctica una acción de evaluación —activa— del valor comercial de su trabajo que terminaba por depreciar su obra desde la suma inicial de 7 000 euros a la de los 49 euros finales por los que fue adquirida por el Museo Reina Sofía.

La obra *Habitaciones no exactas (2 tondos lacados en blanco)* (1993) también forma parte de los fondos de la Colección Banco de España.

EXP.: «Excipient / Excedent / Excrement», Galerie des Archives (París, 1998); «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.

ALFONSO ALBACETE

(Antequera, Málaga, 1950)

LAS PINTURAS de Alfonso Albacete que pertenecen a la Colección Banco de España están datadas a inicios de la década de 1980. Este momento de reivindicación de la «pintura-pintura» coincidía con una entusiasta transición democrática tras casi cuatro décadas de dictadura. Algunos artistas, que habían iniciado su trayectoria en la década anterior con una pintura preñada de conceptualismo, como es el caso del pintor que nos ocupa, abandonan los discursos metalingüísticos para entregarse, casi de forma hedonista, al placer de la pintura. La materia, lo plástico y el deleite de lo retiniano encontraban sus fuentes primeras en las pinturas fauvistas y expresionistas de principios del siglo XX, pero también en el expresionismo abstracto posterior a la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, lo que en las vanguardias se planteaba como una pincelada estomacal y libre en los pintores de esta generación, aquí se convertía más bien en la cita a esta pintura. El trabajo de Alfonso Albacete, de hecho, ha conjugado lo cerebral —el estudio de la luz y del espacio, fundamentalmente— con una pintura que habla de sí misma de forma placentera, pero también reflexiva y controlada.

Nos topamos con una vuelta a los géneros nacidos en la Academia francesa del siglo XVII, como el bodegón, el paisaje o el retrato. *Primer Ulises (naturaleza muerta con limones)* (1981) releva a la interpretación cualquier referencia literaria; supone, de hecho, la abstracción del mismo título: una pintura luminosa en la que impera el blanco, que queda marcada por una línea en la parte superior de la pieza; dicha línea parece indicar la idea abstracta de un mantel sobre el que se posan pinceladas largas de distintos colores, manchas que parecen querer escaparse por el límite del cuadro. En este sentido, más que una representación de limones, de otras frutas y objetos, es la expresión plástica de su idea. Sobre este plano blanco se velan con muy poca pintura distintas capas de estructuras casi borradas, como a modo de arrepentimientos, al tiempo que queda manchado por los goterones de pintura que se escurren hacia abajo, lágrimas que provienen de los bloques de óleo verde, amarillo o naranja que coronan la obra como teselas de un mosaico. Goterones buscados que ponen en evidencia que se trata de pintura y nada más que pintura. Sin duda la referencia a los limones rememora su infancia y juventud en La Alberca, Murcia, cuando daba sus primeros pasos junto al que por entonces fue su maestro, Juan Bonafé. Influyó también de manera esencial el viaje que el artista realizó por el Mediterráneo (recuerda en especial la impresión que le provocó el Museo Nacional del Bardo en Túnez), entendiendo el Mare Nostrum como una serie de orillas/espejo que rebotan unas en otras.

Continuando con el uso de los géneros como excusa pictórica, *María* (1981) es un retrato de su hermana, pintado en la casa de sus padres en La Alberca, una pintura que pertenece a la serie *El huerto*. Para ella, Albacete realizó varios «retratos» de conocidos que, casi como en un acto performativo, se paseaban desnudos entre los limoneros. El espacio está articulado por los trazos que construyen el lugar de un cuerpo situado en el centro de la tela, cuyo volumen se ve atravesado por manchas rebeldes de color.

I. T.

Primer Ulises (naturaleza muerta con limones)

1981

Óleo sobre lienzo, 130 x 220 cm

Cat. P_603

Fdo.: «Albacete 81» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «Bodegón con limones // Ulises-1 // óleo sobre lienzo // 130 x 220 // en dos piezas de 150 x 110 [manuscrito]» [Reverso]; «Alfonso Albacete // Julio 1981»; «Bodegón con limones // Ulises 1 // óleo sobre lienzo // 130 x 220 cm // en dos partes // 130 x 110 // A Albacete» [Etiqueta Alco Arte en el reverso]; «ALFONSO ALBACETE // Primer Ulises // (Naturaleza muerta con limones), 1981 // Óleo sobre tela» [Etiqueta en el reverso]

Etiqueta de la exposición «La Movida»

Adquirida en 1997

EXP.: «Veinte pintores, trece críticos», Centro Cultural de la Caixa de Pensiones de Barcelona (València y Madrid, 1982); «La Movida», Sala Alcalá 31 (Madrid, 2006-2007); «Idea. Pintura fuerza», Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 2013-2014); «Las razones de la pintura», Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2018-2019).

BIBL.: VV. AA., *Veinte pintores, trece críticos. Panorama de la joven pintura española*. Barcelona: Fundación Caixa de Pensiones, 1982; Mercedes Pineda y Mafalda Rodríguez (coord.), *Idea: pintura fuerza. En el gozne de los años 70 y 80*. Madrid: MNCARS, 2014; VV. AA., *Alfonso Albacete. Las razones de la pintura*. Sevilla: Junta de Andalucía y CAAC, 2018.

María

1981

Óleo sobre lienzo,
92 x 65 cm

Cat. P_767

Fdo.: «A. A. 81»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]; «Alfonso Albacete
[firma autor] // Nov-81»
[Reverso]

Adquirida en 2012

ENRIQUE ALBIZU

(València, 1926 - Hondarribia, Gipuzkoa, 2014)

Familia del mar

1977

Óleo sobre lienzo,
135 x 190 cm

Cat. P_251

Fdo.: «Albizu // Ondarribia // 1977»
[Centro inferior izquierdo, reverso]

Adquirida en 1977

PINTOR vasco que nació en el Levante debido a que su padre, forjador ferroviario, trabajaba allí por entonces. Pasó su infancia en Madrid, trasladándose su familia a Irun al acabar la Guerra Civil. Se formó desde mediados de los años cuarenta hasta finales de esta década en la Academia de Dibujo de Irun, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de València y la Real Academia de Bellas Artes de Madrid. Obtuvo entonces los premios Fundación Carmen del Río y Fundación Molina Higueras. Pensionado por la Diputación de Gipuzkoa, en 1951 viajó a Italia. Ese mismo año participó en la I Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en Madrid. En 1955 recibió la Beca del Instituto Francés y se trasladó a París. Entre 1956 y 1960 residió en Venezuela. El Museo de San Telmo de Donostia/San Sebastián, Caja Laboral Popular de Madrid o la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre otras colecciones, custodian su obra. En el año 1994, la Fundación Kutxa organizó una muestra retrospectiva en Donostia/San Sebastián.

Albizu, pintor realista, se especializó en el género del retrato y en iconografías cuyos protagonistas son las gentes del mar. Sin embargo, su obra carece del folclorismo típico del costumbrismo, representando los personajes populares con una dignidad y presencia que podemos encontrar en Zuloaga o en Vázquez Díaz; técnicamente, no obstante, su pintura se puede emparentar más bien con Darío de Regoyos. *Familia del mar* (1977) ilustra a la perfección su obra. Casi en forma de friso, Albizu construye una alegoría de los *arrantzales*. Tres pescadores vascos, cargados con sus remos, se acompañan por una figura femenina, una vendedora del puerto, que sostiene una cesta con pescado. Si la parte superior de la pintura relata la división del trabajo por géneros de las familias de pescadores, Albizu remata esta alegoría en la esquina inferior izquierda con dos retratos más que simbolizan la infancia como futuro y la vejez como sabiduría y respeto a la tradición: un retrato de un niño que sostiene un barquito de juguete y la figura de Larrauri, personaje al que pintó en otras ocasiones.

EXP.: «Enrique Albizu», Sala Garibai, Fundación Kutxa, Caja Gipuzkoa (Donostia/San Sebastián, 1994).

BIBL.: Juan Luis Seisdedos, *Albizu: óleos y dibujos*. Barcelona: Editorial S. L. 1974; 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., *Albizu*. Madrid: Galería Sokoa, 1993; Iñaki Ruiz de Eguino, *Enrique Albizu*. Donostia/San Sebastián: Fundación Kutxa, 1994.

I. T.

ALFREDO ALCAÍN

(Madrid, 1936)

La tapia del gas

1966

Óleo sobre lienzo,
69 x 73 cm

Cat. P_805

Fdo.: «A. Alcaín»
[Ángulo inferior derecho, anverso];
«Alfredo Alcain – 1 Agosto 1966»
[Reverso]

Adquirida en 2016

ES MUY escasa la representación de obras tempranas de Alfredo Alcaín en colecciones públicas. *La tapia del gas* (1966) es por tanto un caso peculiar que representa las primeras tentativas del pintor, asociado posteriormente y de manera algo apresurada con la versión hispana del pop, que indaga aún en los años sesenta en distintos modos de representación siempre en una línea figurativa. Datada en 1966, años antes del renacimiento de la figuración madrileña que alteraría el panorama en la década siguiente, la obra está relacionada con una tentativa de recuperación de un realismo urbano y sucio asociable con su formación cinematográfica: Alcaín acabó sus estudios en Decoración Cinematográfica en la Escuela Nacional de Cinematografía en 1964, inserto en una generación que vivió la recepción tardía del neorrealismo italiano, su revuelta contra los sistemas de estudios y su utilización del escenario natural en entornos periurbanos, con frecuencia tardoindustriales, como el que presenta *La tapia del gas*.

El lienzo aparece acreditado como el número 7 del total de 35 obras que se presentaron en la exposición individual de Alcaín (del 1 al 15 de septiembre de 1967) en la Galería Sur de Santander, una miscelánea de su obra inicial en la que ya aparecen algunos de los temas de que se ocupará en décadas posteriores (como el bodegón o las vistas frontales de escaparates de establecimientos comerciales) junto a otras obras, en su mayoría «postales» y planos generales de lugares tan diversos como Orio, Venecia o Campo de Criptana, así como otras toponimias indeterminadas como *La fontanería*, *La calle del convento* o esta, *La tapia del gas*. A pesar de que el artista no ofrece la localización expresa de la escena, se puede identificar en ella con bastante probabilidad la Fábrica del Gas de Madrid, que estuvo situada desde su fundación en 1848 entre la ronda de Toledo y la actual calle Gasómetro, en un solar ocupado en la actualidad y desde 2007 por una promoción de viviendas y un parque público que convierten en irreconocible la vista de Alcaín de cinco décadas atrás. En la medida en que recoge un lugar que ya no existe, es destacable el breve texto para la *plaquette* publicada con motivo de la citada exposición de 1967. Firmado por Víctor Nieto Alcaide, subraya la mirada «etnográfica» de este primer Alcaín y afirma algo aplicable a *La tapia del gas* como plasmación de un modelo económico en declive ante la «terciarización» de la economía que sigue al desarrollismo franquista, como una imagen de los restos moribundos de un cierto tipo de arquitectura industrial y de todo un mundo asociado a ella: «La temática de sus cuadros es un mundo condenado a desaparecer, asfixiado o destruido por las mismas estructuras sociales que lo produjeron. Alcaín lo sabe y ha querido fijarlo, grabarlo, con arte aparentemente ingenuo en el que la ingenuidad solo radica en las mismas cosas que nos cuenta [...]. Son elementos difíciles de situar cronológicamente porque tienen todos ellos el determinante de una larga tradición y la espontaneidad de las cosas surgidas sin deseos de exhibicionismo, lujo o novedad».

EXP.: «Alfredo Alcaín», Galería Sur (Santander, 1967), Sala Neblí (Madrid, 1967) y Galería Illescas (Bilbao, 1967).

BIBL.: Víctor Nieto Alcaide, *Sur expone óleos de Alfredo Alcaín*. Santander: Galería Sur, 1967.

C. M.

Comienzo del otoño en el bosque

1989

Caseína sobre madera,
161,5 x 136,5 x 22,5 cm

Cat. E_147

Fdo.: «A. Alcain. 89»
[Parte inferior derecha, anverso]

Adquirida en 2010

SI PARTE de temática general por la que es conocida la producción de Alfredo Alcaín gira en torno a las escenas cotidianas, castizas, de paisajes emblemáticos y populares de Madrid —mercerías, tiendas de ultramarinos, establecimientos de toda la vida prontos a desaparecer por el surgimiento de nuevos formatos, nuevas construcciones, comportamientos y costumbres—, a lo largo de su carrera ha desarrollado también otros géneros sirviéndose de técnicas como el *collage* o de discursos que emplean la cita a la propia pintura. Las piezas que guarda la Colección Banco de España se enmarcan en el paisaje y el bodegón, retomando géneros tradicionales que, sin embargo, a partir de la influencia del pop —fundamental en su trayectoria— el artista lleva a su propio terreno, cambiando tanto de concepto como de forma.

La Colección Banco de España alberga un *assemblage* de trozos de madera, *Comienzo del otoño en el bosque* (1989), para el cual el Alcaín utiliza pequeños fragmentos de chapa de madera a los que les ha dado forma orgánica y que ha ido trabajando individual, artesanal y minuciosamente. Recuerdan, de esta manera, distintos tipos de hojas secas que, reunidas y amontonadas, construyen la idea del suelo otoñal en la meseta peninsular a partir de tonos tierra, amarillo, ocre, etcétera.

Frutero del mercado de la plaza de Lugo (2002) y *Entrecruzados azules* (2005) parten de un discurso plástico similar y suponen una buena representación de los últimos desarrollos estéticos del pintor madrileño. Líneas, figuras geométricas, que recorren la superficie de la obra y que en su reiteración funcionan como un conjunto, ofreciendo unidad. Alcaín crea una pintura que habla de la pintura y que se remite a la pintura en forma de cita. *Frutero del mercado de la plaza de Lugo* es un bodegón cubista posado sobre un entramado *moiré* de líneas azules que puede recordar la obra de autores como Eusebio Sempere, por ejemplo. Ese mismo *moiré* construye *Entrecruzados azules*: el artista satura toda la tela, si bien vela paulatinamente la línea en su parte inferior, una pérdida de consistencia que camina hacia la desaparición, hacia una *minimalización* de la pintura.

I. T.

Frutero del mercado
de la plaza de Lugo

2002

Gouache sobre papel,
150 x 200 cm

Cat. D_330

Fdo.: «A. Alcain. 02»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2014

Entrecruzados azules

2005

Óleo sobre lienzo,
80,5 x 65 cm

Cat. P_794

Fdo.: «Alfredo Alcain //
“Entrecruzados azules” //
81 x 65 cm // Febrero 2005»
[Reverso]

Adquirida en 2014

CARLOS ALCOLEA

(A Coruña, 1949 - Madrid, 1992)

¿Ojo? ¡Ojo!

1981

Acrílico sobre lienzo,
89,8 x 69,7 cm (díptico)

Cat. P_591

Fdo.: «Alcolea. 1981 // ¿ojo?»
[Parte izquierda, reverso] y
«Alcolea 1980 // iojo!»
[Parte derecha, reverso]

Adquirida en 1996

¿OJO? ¡OJO! (1981) es un díptico en el que Carlos Alcolea duplica un rostro esquemático reuniendo en un mismo plano imagen y texto. Sobre un primer lienzo, en el que predominan los tonos rojos, carmines y tierras, Alcolea dispone, a partir de los mínimos elementos de trazos simplificados, una imagen que se corresponde con la palabra «¿Ojo?»; y aplicando un sistema idéntico sobre el segundo de los lienzos, que en este caso aparece definido por un fondo negro, modifica el mismo término hasta convertirlo en «¡Ojo!». El truco empleado para llevar a cabo esta modificación —que transforma la interrogación en entusiasmo— consiste en incorporar como signos de exclamación dos elementos «camuflados» como un par de estilosos pendientes a ambos lados del rostro objeto del retrato.

En un exhaustivo estudio firmado por Óscar Alonso Molina en torno al «Pensamiento estético de Alcolea», el crítico y comisario se detiene en esta pintura para analizar la «empresa lingüística» y las relaciones entre texto e imagen que recorre la producción del artista: «Alcolea dice “la diferencia entre hablar y escribir nos plantea el mismo problema que mirar y pintar”, puesta en práctica en su serie *¿Ojo? ¡Ojo!,* en la que la propia palabra, en un juego equívoco, parafrasea las líneas básicas de nariz, ojos y orejas». Alonso Molina también observa los juegos de «literalidad» desplegados por Alcolea en sus pinturas y su «identificación de la superficie del cuadro con otros planos», aspectos que, según el teórico, nuevamente se recogen en *¿Ojo? ¡Ojo!*: «Es la piel lo pintado y no hay profundidad», afirmará el artista haciendo coincidir sus palabras con la legendaria frase «lo más profundo es la piel», de Paul Valéry.

En un manejo asombroso de los juegos de lenguaje y los retruécanos, Carlos Alcolea se inscribe en una genealogía del arte que encuentran en el hermetismo y la ironía de Marcel Duchamp su referente más inmediato. Igualmente, en su profusa y siempre inesperada iconografía, es posible señalar un imaginario complejo y erudito, artífice de una producción intelectualizada que ha sido relacionada con el pop británico y las figuras de David Hockney y Alex Katz.

EXP.: «Carlos Alcolea», Galería Juana de Aizpuru (Madrid, 1981); «Carlos Alcolea», Museo Reina Sofía (Madrid, 1998); «Carlos Alcolea», Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 1998); «Cara a Fisterra», Fundación Caixa Galicia (Ferrol, A Coruña, 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.: Ángel González García, Carlos Alcolea, Juan Manuel Bonet y Marta Ramos, *Carlos Alcolea*. Madrid: MNCARS, 1998; Carlos Alcolea, *Carlos Alcolea. Cara a Fisterra*. Ferrol: Fundación Caixa Galicia, 2008; 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.

Sal Goyo

1991

Acrílico sobre lienzo,
187,8 x 157,5 cm

Cat. P_510

Fdo.: «SAL // Goyo // Alcolea // 1991» [Centro superior, reverso]

Etiqueta de la exposición «Salón de los 16»

Adquirida en 1992

EXP.: «Salón de los 16», Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1992); «Cara a Fisterra», Fundación Caixa Galicia (Ferrol, A Coruña, 2008).

JOSÉ LUIS ALEXANCO

(Madrid, 1942)

VALCA II (1981) es una pintura organizada a partir de una composición reticular que divide la superficie del cuadro en formas rectangulares. Producto de los estudios sobre las formas llevados a cabo por José Luis Alexanco en su investigación plástica, surgen imágenes como *Valca II*, una «secuencia» pictórica que remite a su vez a otros patrones y ordenamientos vinculados con las prácticas experimentales en las que se involucró activamente el autor. Entre otros espacios y proyectos destacan el del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid y los seminarios sobre Generación Automática de Formas Plásticas, así como sus indagaciones en torno a los procesos informáticos aplicados al campo de las artes visuales.

En la década de 1980 José Luis Alexanco presentó su trabajo de la mano del galerista Fernando Vijande en exposiciones individuales organizadas en su espacio en Madrid. En un texto escrito por Francisco Calvo Serraller en 1982, tan solo un año más tarde de la realización de esta pintura, el historiador se detenía en la importancia adquirida por lo procesual en la obra del autor afirmando: «Fue entonces cuando aprecié, con toda claridad, la unidad temporal que ha presidido el sistema creador de Alexanco, lo que podría denominarse, nunca mejor que aquí, su música, que se despliega con la cadencia infinita de una fuga. Enredados en ella, bajo el efecto de la recurrencia que la habita, acabamos perdiendo la noción de principio y final; terminamos por no ver sino el puro desarrollo que esencialmente es. Y es en este sentido, así como el desdoblamiento mediante el cual este expresionista trata de neutralizar disciplinadamente su espontánea libertad subjetiva, como todo el proceso se nos aparece como una mecánica de belleza, una obra que milagrosamente da la impresión de ir haciéndose sola».

Entre las claves que permiten acercarse a *Valca II* se encuentran esa idea de sistema que se gesta a sí mismo, que se autogenera; la obra entendida como una secuencia de imágenes, una «sucesión ordenada» y continua de formas en crecimiento; y su paralelismo con un «guion» que persigue trasmitir un relato, una unidad argumental. Planos consecutivos, «estancias», en las que Alexanco contiene y despliega de manera simultánea los elementos de atípico vocabulario elaborado a lo largo de su amplia trayectoria.

B. H.

Valca II

1981

Técnica mixta sobre lienzo,
160 x 160 cm

Cat. P_629

Fdo.: «ALEXANCO // 81»
[Ángulo superior izquierdo,
reverso]; «VALCA II 1981»
[Travesera, reverso]

Adquirida en 2000

Ozgroze

1992

Acrílico sobre lienzo,
197 x 257 cm

Cat. P_628

Fdo.: «ALEXANCO // 92» [Ángulo superior izquierdo, reverso]; «OZGROZE // 1992 // Acrílico // lona // 197 x 257 cm // P_628» [Travesaño central]

Adquirida en 2000

ANDREU ALFARO

(València, 1929 - Rocafort, València/Valencia, 2012)

Sin título

1980

Acero cromado,
90 x 31 x 24 cm

Cat. E_52

Fdo.: «A. ALFARO 80»
[Ángulo inferior derecho,
pedestal]

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

TRAS formarse de manera autodidacta en la práctica pictórica y el dibujo durante la segunda mitad de la década de 1950, Alfaro dio el salto a la tridimensionalidad hacia finales de la misma década bajo el influjo de escultores como Jorge Oteiza o de los constructivistas Constantin Brâncuși y Antoine Pevsner. El artista es fiel a un estilo personal y comprometido con la experimentación formal a través de geometrías realizadas en acero y aluminio; obras de carácter cinético en las que destaca la belleza de columnas ejecutadas en mármol y piedra calcárea, sobre todo; el léxico de unas obras realizadas a gran escala y concebidas a partir de mediados de la década de 1960 para ser integradas en espacios públicos a la manera de monumentos colectivos y celebrativos.

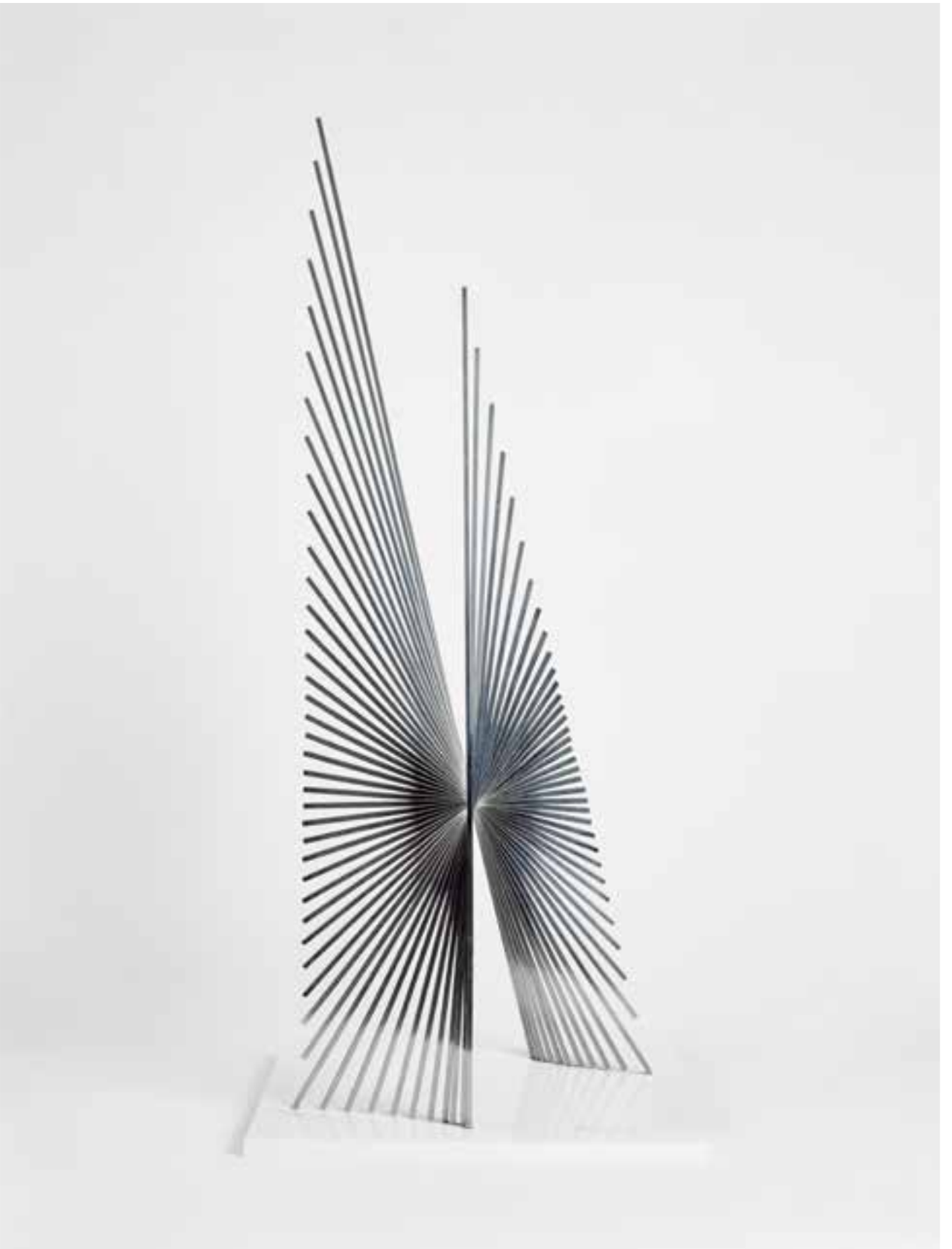
Alfaro inició su carrera creativa en València, adoptando en la realización de su obra la metodología de los procesos y materiales industriales, así como la convicción de que la escultura puede y debe servir para simbolizar actitudes o argumentos colectivos. De ahí que desde muy pronto se palpara en su obra una suerte de compromiso con la sociedad a través de una producción susceptible de convertirse en un espectáculo en el que los espectadores empiezan a tener un importante protagonismo.

Construida en acero inoxidable en un momento en el que, pese a que la obra de Alfaro ya es reconocida por su alto nivel de experimentación se ve coartada la característica heterodoxia del artista debido a que todo el mundo siempre espera lo mismo de él, esta obra de 1980 —ejecutada con uno de sus materiales de referencia— vendría a ser como una muestra de la dirección que toma el artista en favor de la libertad, la importancia de la temática en el desarrollo de una obra y, por encima de todo, la necesidad de dejar claro que la razón y la espontaneidad nunca deben dejar de estar siempre unidas. Concebida a la manera de una escultura trazada en el espacio o como una suerte de esbozo multilineal resuelto en términos tridimensionales, y con un lenguaje que, gracias a la importancia que progresivamente adquiere el dibujo —«a mi mano nada le está prohibido, todo es posible», dice el artista— es cada vez más directo y fluido, esta obra de Alfaro procede de la estructura de la generatriz sobre la que el artista investiga durante la década de los setenta. Esta, formada por múltiples varillas o tubos de acero inoxidable o aluminio, solía desplegarse en complejos abanicos de tres dimensiones, formas geométricas teóricamente abstractas, elementos alusivos a conceptos y experiencias, figuras indeterminadas o, en general, en obras caracterizadas por la virtud de transformarse radicalmente en función del punto de vista y, sobre todo, de la incidencia de la luz.

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

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

F. M.



JAVIER ALKAIN

(Donostia/San Sebastián, 1960)

Paisaje tiempo II

1997

Acrílico sobre lienzo,
114 x 148,3 cm

Cat. P_606

Fdo.: «PAISAJE-TIEMPO //
J. Alkain // 97» [Reverso]

Adquirida en 1998

DESDE sus primeras series realizadas a comienzos de los años noventa —*Paisajes, Plantas, Flores*—, en las que domina el estudio de una gestualidad expresionista y el empleo de una gama cromática amplia y vibrante, Javier Alkain se desplaza pausadamente hacia la práctica de una pintura más sosegada y sutil, casi caligráfica, en la que el trazo se confunde con la densidad de las capas superpuestas sobre la superficie de los lienzos. Un espacio silencioso, de abstracción lírica, en el que lo visual y lo táctil, lo que permanece visible y lo que solo se intuye se confunden de manera constante. En este sentido, y en un catálogo publicado en el año 1993, el pintor Manolo Quejido se acerca magistralmente al trabajo de Alkain mediante una serie de afirmaciones que son casi aforismos:

> Oír las pinturas de Javier Alkain.
> Las series, instrumentos que construye, afina y tocan hasta que cantan.
> Ese órgano, garaje de resonancia negro de agosto del 92 en Arteleku.
> Anuncio de una composición orquestal de sus piezas instrumentales.
> Positividad sin excusas de la pintura radiante.

La obra *Paisaje tiempo II* (1997) pertenece a una serie de trabajos monocromos construidos por Javier Alkain mediante la repetición del gesto mínimo y el empleo de composiciones minuciosas en forma de mallas, redes y urdimbres en las que el trazo es casi imperceptible. Una producción que evoluciona hacia un universo pictórico cada vez más reflexivo, definido por críticos como Fernando Huici como preciso y obsesivo, una acumulación que parece: «[...] remitir en ocasiones a una visión del microcosmos, a la percepción abismal de universos moleculares, cuyo ordenamiento estructural hará aflorar en ciertas obras, más allá del bullir inacabable, una geometría manifiesta».

EXP.: «Javier Alkain», Galería DV (Donostia/San Sebastián, 1999).

B. H.

HELENA ALMEIDA

(Lisboa, 1934 - Sintra, Portugal, 2018)

Seduzir

2002

Plata en gelatina y acrílico sobre papel baritado, 195 x 126 cm

Edición única

Cat. F_63

Inscripciones: «seduzir // 2002» [Reverso]

Adquirida en 2002

SEDUZIR (2002), de Helena Almeida, es una serie autobiográfica que está íntimamente relacionada con la muerte de su hermana, a quien recuerda «elegante y fantástica», una mujer que, durante su enfermedad no emitió una sola palabra de queja, dolor o sufrimiento, manteniéndose siempre muy bien vestida: «Cuando ella estaba enferma, yo hacía muchos dibujos y el color rojo siempre estaba presente». Los dibujos de los que habla la artista portuguesa son los bocetos de las fotografías que realizaría posteriormente.

Como suele ser común en sus imágenes, la fotografía que pertenece a la Colección Banco de España es de grandes dimensiones y en blanco y negro; revela el cuerpo de la artista sin mostrar su identidad, fragmentado y tomado desde los hombros hasta los pies. En su acto performativo, Almeida va vestida de forma elegante, con un abrigo negro hasta las rodillas, cuya punta levanta con la mano como si bailara un minué; calza zapatos de salón, símbolo de la feminidad estereotipada; sin embargo, al caminar, una extremidad, tensa, se ha despojado del calzado, que yace tirado en el suelo, y, desnudo, deja una huella roja al caminar. Esta mancha es el único punto de color de la imagen y sirve de *punctum* de esta. El pie, despojado de todo disfraz, manifiesta las verdaderas emociones del personaje en un rastro bermellón concebido por la artista como drama, que es pintura.

Si bien se mantiene en este trabajo la identificación que Almeida lleva a cabo desde finales de los años sesenta entre su cuerpo y su obra, en esta ocasión su ser se transmuta en otro. Con su cuerpo Helena Almeida hace suyo el dolor de la hermana perdida, se encarna en ella y metaforiza su dolor amagado. Aunque por comodidad la artista portuguesa es la modelo de sus imágenes, ha declarado en este sentido que se trata de un cuerpo representado: «[...] no soy yo. Es como si fuese otra persona. En el fondo es la búsqueda del otro, del otro que está ahí».

EXP.: «Tela rosa para vestir», Fundación Telefónica (Madrid, 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.: VV. AA., *Tela rosa para vestir.* Madrid: Fundación Telefónica, 2008; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

I. T.

FERNANDO ALMELA

(València, 1943 - Madrid, 2009)

Sin título

1992

Óleo sobre lienzo,
190 x 170 cm

Cat. P_550

Fdo.: «F. Almela // 92»
[Ángulo inferior derecho, reverso];
«F. Almela // 190 x 170 cms // 1992 //
Óleo s/tela» [Parte central, reverso];
«Arriba // [flecha indicativa de posición
de la obra]» [Parte superior, reverso]

Adquirida en 1993

AUNQUE nacido en la capital del Turia, Fernando Almela desarrolló fundamentalmente su carrera en Madrid, donde residió hasta su fallecimiento. Su trabajo de principios de los años setenta cuenta con referencias neometafísicas y pop, propias de la vuelta a la pintura y de los discursos posmodernos que a partir de esa década eclosionarían hasta los ochenta. En estas primeras obras, Almela apuntaba también hacia el cómic y la ilustración a través del dibujo y las tintas planas, como se observa en *Romance de ciego* y *Espejo de Anita* (ambas de 1974, Museo Reina Sofía).

Almela creó en 1991 la Fundación Solsona para mantener el legado del que fue su pareja y compañero artístico en los años setenta, Alberto Solsona (Barcelona, 1947 - Madrid, 1988). Dicha entidad se convertiría en la Fundación Almela-Solsona cuando falleció el pintor valenciano en 2009, que realizó importantes donaciones a algunos de los más reseñables museos de arte contemporáneo en España como el Museo Reina Sofía, el Institut Valencià d'Art Modern, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo o el Museo de Bellas Artes de Oviedo.

La relectura en clave contemporánea de dos géneros tradicionales ocupará en gran medida su interés: la naturaleza muerta y el paisaje, en los que reivindica la herencia de la pintura del siglo XIX, tanto española como francesa: «Mi pintura, tanto los paisajes como las naturalezas muertas, tiene dos elementos tan antagónicos como imprescindibles en toda pintura clásica: el color y la composición. El color puramente sensual, inconsciente, surrealista, caprichoso, obra del azar; la composición geométrica, fría, consciente y cerebral. Estos dos elementos preforman vacíos y llenos. Es una pintura figurativa, pero el vacío, paradójicamente, es lo que forma la figura». El paisaje que conserva la Colección Banco de España, una pintura de 1992, ilustra el programa pictórico manifestado por Almela.

Fernando Almela participó en el III Salón de los 16 en el Museo de Arte Contemporáneo (Madrid, 1983), y realizó exposiciones individuales en El Brocense (Cáceres, 2002), así como una antológica póstuma en el Institut Valencià d'Art Modern en 2013.

BIBL.: VV. AA., *Solsona/Almela: pintura, dibuix, objectes, obra grafica.* València: Galería Temps, 1975; VV. AA., *Fernando Almela: en torno a una pintura de Mu Qi.* Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2000; Fernando Castro y Enrique Gómez-Acebo, *Fernando Almela en la Colección del IVAM*. València: IVAM, 2013.

I. T.

DARÍO ÁLVAREZ BASSO

(Caracas, 1966)

Le rituel de l'homme non boiteux

1990

Técnica mixta sobre lona, 280 x 172 cm

Cat. P_493

Fdo.: «Técnica mixta s/lona // Darío Basso 90» [Reverso]

Adquirida en 1991

A PARTIR de una concepción de la pintura entendida como médium de la naturaleza —aunque sin copiar los colores ni las formas del paisaje, las piedras, el mar o las tormentas—, se configura la producción de un artista que se dio a conocer por adquirir libremente las formas y colores que mejor se ajustan a su sensibilidad para, posteriormente, someterlas a las inclemencias del tiempo. Se trata de un proceso azaroso en el que la acción del hielo, la lluvia, el calor o el viento hace que en sus lienzos se abran surcos, grietas, rasguños y brillos. Accidentes que, tras pasar por un proceso de reconstrucción y curación en el taller, dotan a su obra de sugerencias, trazos, erosiones y huellas cargadas de un misterio del que solo la naturaleza puede dar debida cuenta.

Realizada a medio camino entre la voluntad y el azar, lo explícito y lo imprevisto y en un momento en el que, a raíz de su estancia en la Real Academia de España en Roma, el artista se adentró en el conocimiento del subsuelo romano, dando pie a una serie de obras centradas en la destrucción, la ruina y el paso del tiempo, esta obra de grandes dimensiones realizada sobre lona es deudora de la tensión que a menudo se da en su obra entre símbolos figurativos de voluntad narrativa y atmósferas ligeramente próximas al expresionismo abstracto. Por el uso de estos símbolos y elementos como dientes, sierras, círculos, ojos o escrituras de corte arabizante y el ensalzamiento de lo matérico en su producción, la obra de Álvarez Basso a menudo se ha visto asociada a esa línea matérica de la que Antoni Tàpies es el gran referente.

En una maniobra en la que, pasando el color a segundo plano, el artista se consagra a la búsqueda de la luz a través del uso del claroscuro, *Le rituel de l'homme non boiteux* (1990) es una suerte de lienzo performático presidido por el movimiento de unos pasos en torno a un campo de luz que se abre a la manera de una escalera. Un campo que, tras surgir como por arte de magia de esa sierra tan característica de la producción de este creador de vivencias, evidencia la existencia en su obra de un tratamiento conceptual que antecede al resultado y determina las pautas a seguir.

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Atlas 1986-1996», Casa da Cultura, Ayuntamiento de Vigo (1996); «Darío Basso», Museo Alejandro Otero (Caracas, 2005); «Darío Basso», Museo de la Ciudad (Quito, 2005); «Arte español para el exterior», Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (Fortaleza, Brasil, 2005); «Darío Basso», Museo de Artes Visuales (Santiago de Chile, 2005); «Darío Basso», Palacio de Congresos y Exposiciones (A Coruña, 2006).

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.

F. M.

CHEMA ALVARGONZÁLEZ

(Jerez de la Frontera, Cádiz, 1960 - Berlín, 2009)

Abismamiento V

1997

Impresión sobre cristal, lámparas (caja de luz con fotografía impresa), 100,5 x 120,5 x 9,5 cm

Edición única

Cat. E_120

Etiqueta de la Galería Oliva Arauna [Reverso]

Adquirida en 1997

EN LA obra de Chema Alvargonzález subyace siempre la idea de la transformación, el viaje y la memoria, materializada en piezas en las que la luz es la sustancia que afianza el carácter inmaterial de los conceptos que organizan su propuesta intelectual. *Abismamiento V* (1997) pertenece a la serie *Abismamiento*, creada por el artista entre 1996 y 1997. En el caso de *Abismamiento V*, Alvargonzález se vale de la caja de luz para presentar la imagen de un enorme edificio con grandes grúas que avecinan la intervención urbanística. El significado del verbo «abismar» —del que Alvargonzález toma el título de la obra— hace alusión a la entrega absoluta a la contemplación o al dolor, a la conmoción imprevista, que hace patente a través del recuerdo de la instantánea que aparece en la caja. La apariencia final es la de una imagen desgastada y anciana de una ciudad aparentemente adusta. La imagen que Alvargonzález presenta en *Abismamiento V* funciona como un resorte de un espacio y un tiempo que parecen indeterminados ante el ojo del espectador, probablemente por hallarse vinculados a la experiencia vital del artista. Sin embargo, la pieza trasciende el mero anecdotario íntimo del fotógrafo hacia una consideración más amplia del significado de los símbolos que rodean al habitante urbano.

EXP.: «El laberinto (o la formación de los otros)», Galería Oliva Arauna (Madrid, 1997).

I. T.

MIRANDA D'AMICO

(Castel di Sangro, Italia, 1946)

Bomarzo habitat

1997

Dos piezas de arcilla refractaria, 26,2 x 46 x 23,5 cm

Cat. E_119

Fdo.: «MD» [Interior de la pieza geométrica y en uno de los lados largos de la escalera]

Adquirida en 1997

EL SILENCIO contenido, el trazo delicado, el modelado sutil o la evolución de una idea definen el trabajo de Miranda d'Amico, que principalmente gira en torno al acto creativo. La suya es una extensa trayectoria en el terreno de la escultura, muy apegada desde el inicio a la tradición minimalista, donde se funden múltiples materiales como la cera, la porcelana y el gres. Sus estructuras de hierro y de madera aparecen rellenas de cera, donde se aprecian suaves relieves de marcada tradición clásica.

En *Bomarzo habitat* (1997) la artista reproduce un pequeño cobertizo con el techo inclinado. El aspecto de la arcilla añade provisionalidad a la propia idea de cabaña. A uno de los lados hay una escalera, símbolo de la progresión al saber, de la ascensión hacia el conocimiento y la transfiguración. Ya en el título, la artista alude a uno de los lugares más enigmáticos de su Italia natal —el bosque sagrado de Bomarzo, el Sacro Bosco, también conocido como el «bosque de los monstruos»—, un lugar erigido en 1550 por Pirro Ligorio que provoca a quien lo visita, dice la simbología, una catarsis del alma. O lo que es lo mismo: una invitación a habitar el monstruo que llevamos dentro. Toda la obra de la artista tiene una lectura nostálgica de lo antiguo y bebe de la raíz y la tradición clásica, pero con una poética singular. En sus esculturas recrea un espacio irreal lleno de estancias ilusorias y escaleras que no conducen a ninguna parte. Un lugar abierto, como las metáforas o el pensamiento, donde lo fragmentario habla de la imposibilidad de habitar en un lugar más allá de la incertidumbre.

Nacida en 1946, Miranda d'Amico se estableció en Madrid en 1967, tras estudiar Filosofía y Letras y Escultura en la Academia de Bellas Artes de Roma. Entre sus exposiciones destaca la que dedicó a su trabajo el Museo Barjola de Gijón en 1992. En la Bienal de Venecia de 2011, la artista estuvo representada en el Pabellón de Italia, propuesta por el comisario Vittorio Sgarbi.

BIBL.: Fernando Huici, *Miranda d'Amico: esculturas*. Madrid: Museo Municipal de Bellas Artes, 1987; VV. AA., *Miranda d'Amico: esculturas 1987-1997*. Alcorcón: Centro Municipal de las Artes, 1997; Fernando Huici y Miranda d'Amico, *Esculturas i luoghi della memoria*. Santander: Fundación Comillas, 2011.

B. E.

JOSÉ RAMÓN AMONDARAIN

(Donostia/San Sebastián, 1964)

LAS OBRAS de José Ramón Amondarain en la Colección Banco de España recorren casi una década de su producción. Principalmente se trata de óleos y *collages* que reúnen los modos de hacer y las preocupaciones más representativas del artista: desde la elaboración de cuadros monocromos y fotomontajes que juegan con el extrañamiento y la ambigüedad hasta la acumulación de material pictórico en las superficies de lienzos —*nudos* de óleo—, transformando un elemento vinculado con la representación bidimensional en material para la realización de una escultura. En este sentido, el historiador y crítico de arte Francisco Javier Sanmartín apuntaba en un ensayo acerca del autor publicado en la revista *Zehar* en la década de 1990: «Hay que señalar que Amondarain es un artista que problematiza, en cada uno de sus cuadros, su propia habilidad, la facilidad con la que maneja sus recursos. Es una labor contra la tentación de la superficie. Nadie calificaría su obra como matérica y, sin embargo, hace años que la pintura de Amondarain circula siempre entre esa presencia e intensidad del material pictórico, en la profundidad visual del óleo».

Desde sus inicios, la práctica de Amondarain ha estado asociada con los problemas y las posibilidades del lenguaje pictórico. En sus palabras, la función del artista consiste en «pensar la pintura», una posición que lo ha llevado a adoptar distintos roles en su relación con el medio: desde el de visitante entusiasta de exposiciones —se reconoce como un espectador obsesivo de museos y espacios de arte—, hasta el de copista, una de las definiciones más repetidas en relación a su trabajo, producto de sus proyectos de reescritura de obras de artistas como Cindy Sherman o Pablo Picasso. José Ramón Amondarain despliega en sus piezas un exhaustivo estudio de las imágenes procedentes de las fuentes de la historia del arte y de la cultura de masas. La construcción, reproducción y circulación de la imagen, sus transferencias y *migraciones* serán asimismo asuntos recurrentes en sus proyectos. Líneas de trabajo que abordan tanto las cualidades materiales de la pintura —tacto, peso, densidad— como conceptuales —lo original, lo único, lo expresivo—, que constituyen la praxis del autor.

B. H.

Sin título

1994

Collage, *offset*
y lápiz sobre plástico,
32,5 x 21,5 cm

Cat. D_279

Adquirida en 1999

Sin título

1994

Collage, *offset*
y lápiz sobre papel,
17 x 24 cm

Cat. D_278

Adquirida en 1999

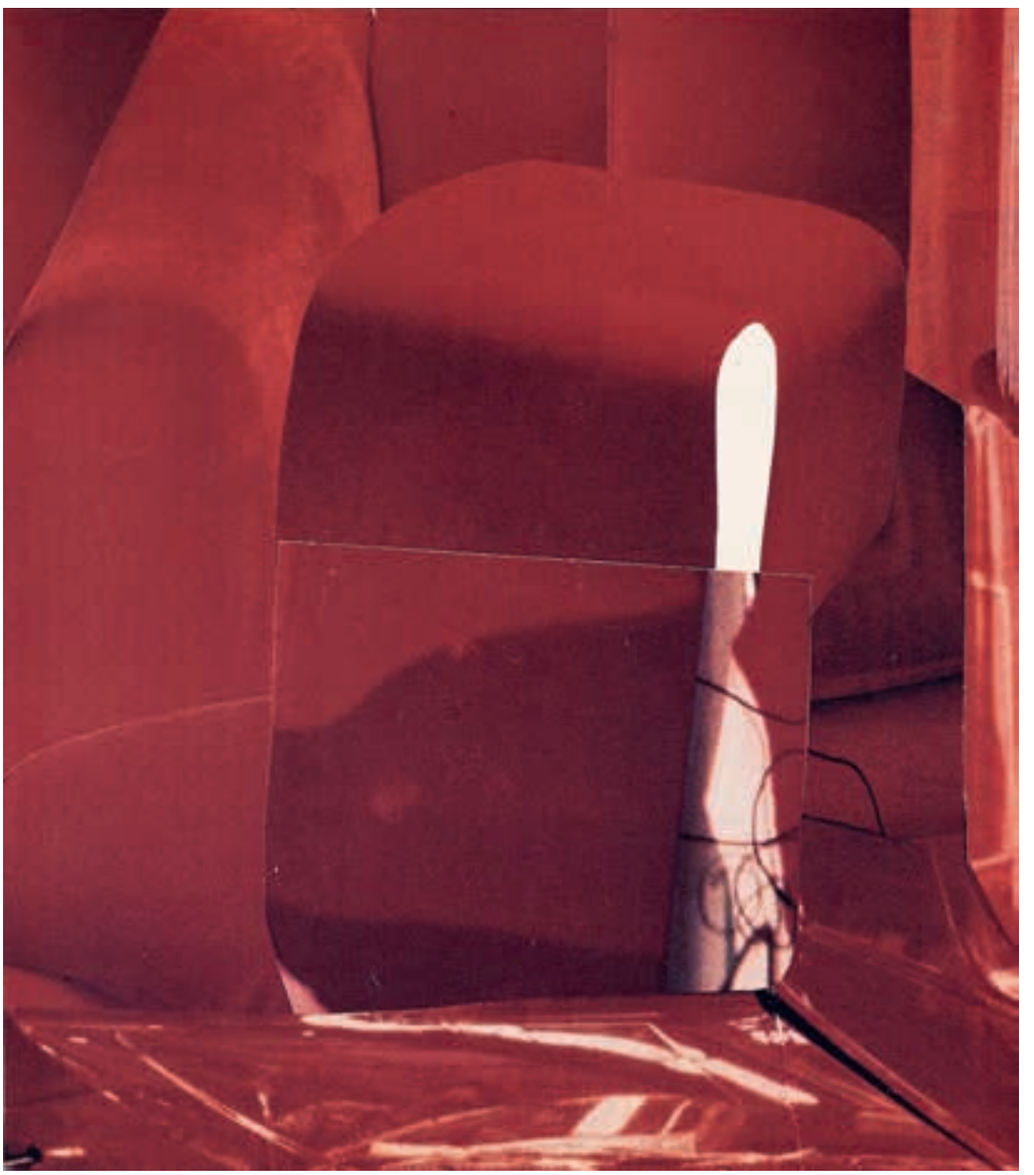
Sin título

1994

Collage, fotograbado
y lápiz sobre papel,
30 x 21 cm

Cat. D_277

Adquirida en 1999



Sin título

1999

Impresión digital sobre lienzo,
160 x 140 cm

Cat. P_616

Fdo.: «AMONDARAIN 1999 //
Impresión digital/tela //
160 x 140 cm»

Adquirida en 1999

1

2

1. Sin título

1999

Impresión digital sobre lienzo industrial, 41 x 33 cm

Cat. P_618

Fdo.: «L0.4/ AMONDARAIN // 1999» [Reverso, travesaño]

Adquirida en 1999

2. Sin título

1999

Óleo sobre soporte plástico con acabado en espejo, 41 x 33 cm

Cat. P_619

Fdo.: «L0. 37/ AMONDARAIN 1999» [Reverso, travesaño]

Adquirida en 1999

3

4

3. Sin título

1999

Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm

Cat. P_620

Fdo.: «L0.42/ AMONDARAIN 1999» [Reverso, travesaño]

Adquirida en 1999

4. Sin título

1999

Impresión digital pintada, 41 x 33 cm

Cat. P_621

Fdo.: «L0.27/ AMONDARAIN 1999» [Reverso, travesaño]

Adquirida en 1999

5

6

5. Sin título

1999

Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm

Cat. P_622

Fdo.: «AMONDARAIN 98» [Reverso]; "L0.26/ AMONDARAIN 1999» [Reverso, travesaño]

Adquirida en 1999

6. Sin título

1999

Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm

Cat. P_623

Fdo.: «L0.36/ AMONDARAIN 1999» [Reverso, travesaño]

Adquirida en 1999

Fruit de mer

2000

Óleo sobre lienzo,
230 x 249,5 cm

Cat. P_650

Fdo.: «JOSÉ RAMÓN
AMONDARAIN» [Reverso]

Adquirida en 2001

EUGENIO AMPUDIA

(Melgar, Valladolid, 1958)

Louvre

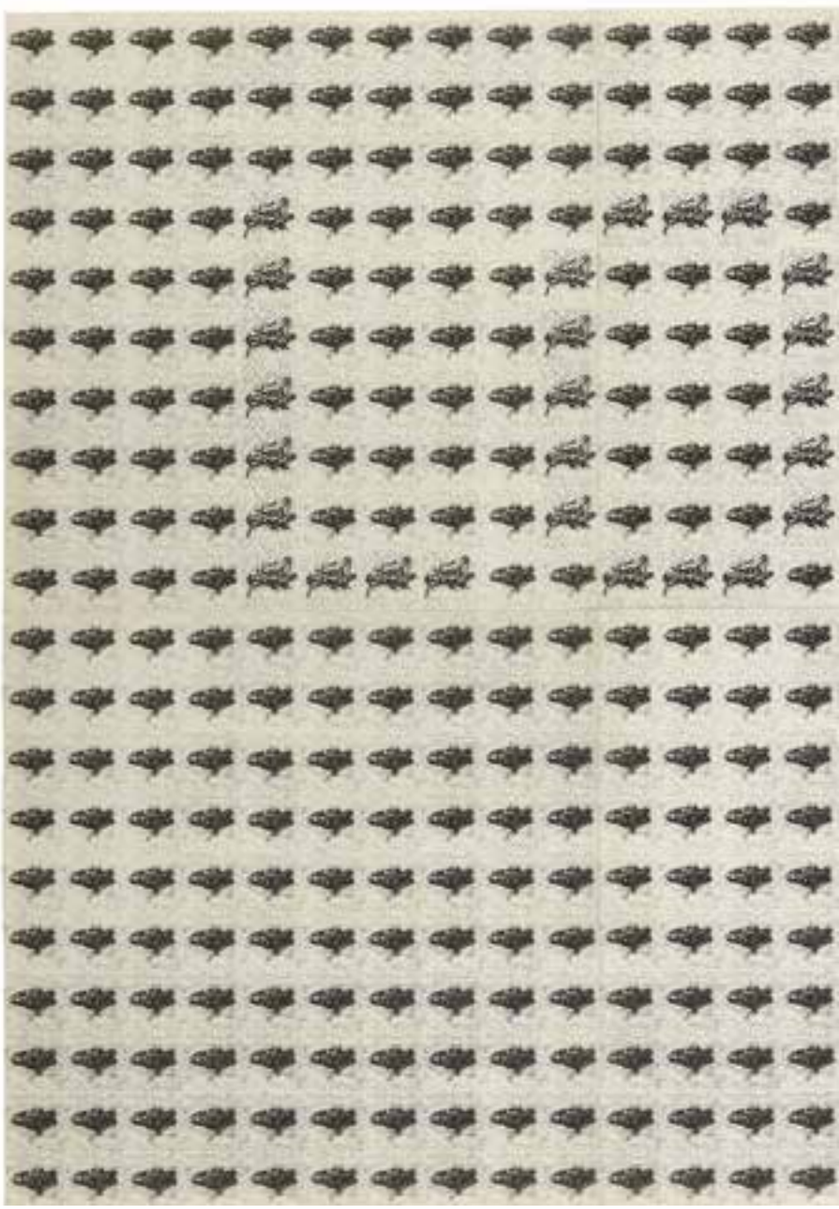
1993

Copia digital sobre papel
(ocho piezas impresas montadas
sobre contrachapado),
98 x 200 cm

Cat. D_262

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

Adquirida en 1995



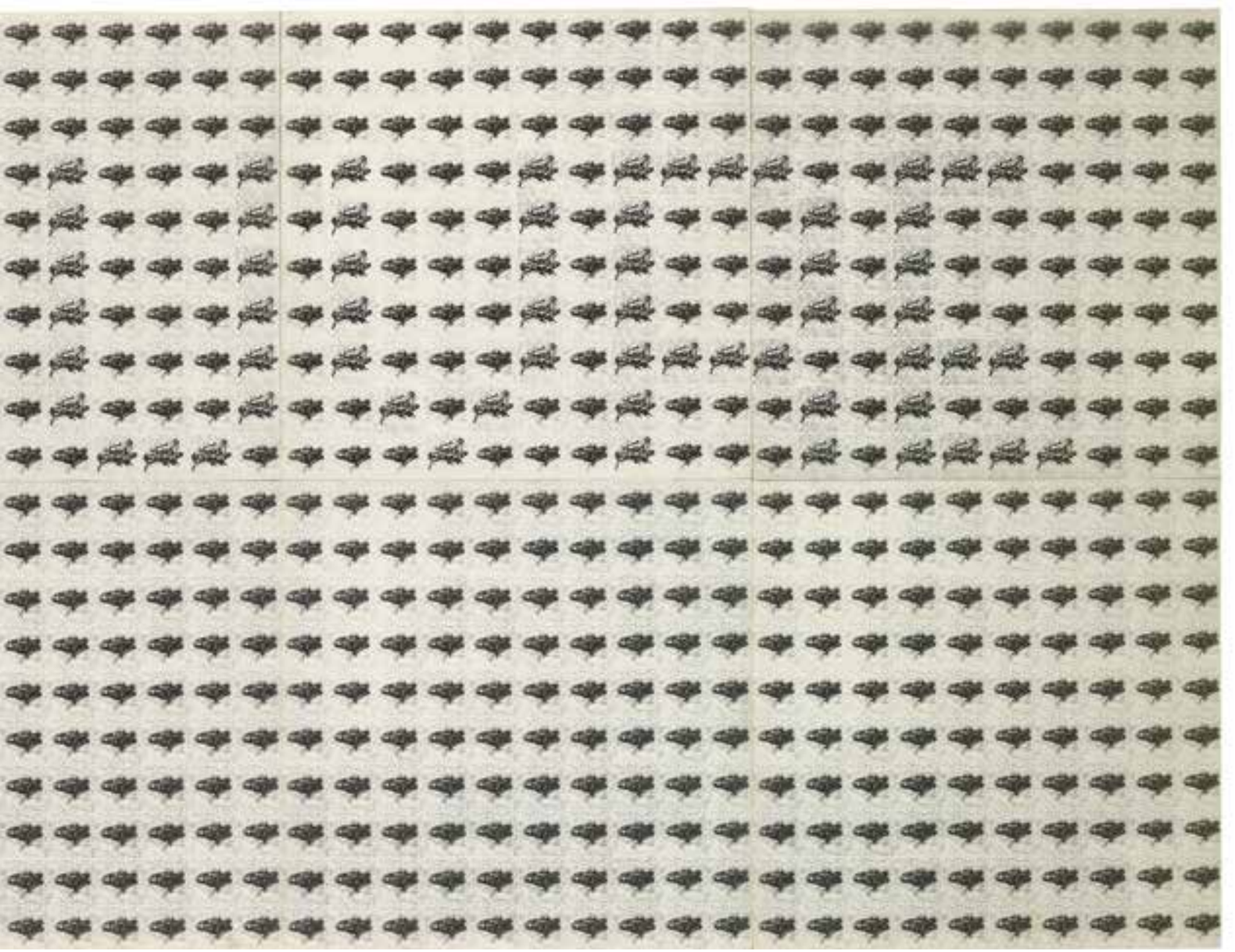
LOUVRE (1993) pertenece a una serie de obras de Eugenio Ampudia con referencias a iconos del arte, museos, centros de arte, etcétera, en la que emplea elementos orgánicos que sustituyen aquellos clichés popularmente conocidos a modo de metonimias de los escenarios del arte. El caso que nos ocupa se trata de dos mudas de camisa de saltamontes que abandonan cuando cambia de piel, una carcasa vacía en la que permanece la huella de su anatomía. Ampudia fotocopió estos exoesqueletos y los reiteró repetidas veces con la técnica de la serigrafía, siguiendo estrategias propias del pop. Una de ellas sirve de fondo, mientras que con la otra escribió la palabra «Louvre», haciendo referencia al museo parisino nacido a finales del siglo XVIII. En realidad, la palabra no se percibe de inmediato, sino únicamente cuando el usuario se detiene algunos segundos a contemplar la obra. Una lectura en la que la memoria colectiva juega un importante papel que resignifica al momento las imágenes de estos saltamontes.

La obra se mostró en la exposición «Madrid al descubierto. Una propuesta multidisciplinar del arte madrileño de los años 90», en la Sala de Exposiciones de la Consejería de las Artes —la actual Sala Alcalá 31—, y se relaciona con otros trabajos de la misma época como *Guerra fría*, un conjunto de polaroids vendidas en Arco 93 individualmente y que representaban moscas.

EXP.: «Madrid al descubierto. Una propuesta multidisciplinar del arte madrileño de los años 90», Sala Alcalá 31 (Madrid, 2002-2003).

BIBL.: Dan Cameron, *Eugenio Ampudia*. Sevilla: Galería Rafael Ortiz, 1992; VV. AA., *Madrid al descubierto. Una propuesta multidisciplinar del arte madrileño de los años 90*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2003.

I. T.



ALEXANDER APÓSTOL

(Barquisimeto, Venezuela, 1969)

LOS ÁRBOLES de El Pardo es una pieza fotográfica de construcción mural formada por seis imágenes que el artista venezolano realizó en el año 2008. Se trata de fotografías nocturnas en las que el primer plano de los árboles de la céntrica plaza de España en Madrid dejan entrever de forma fragmentaria uno de los primeros rascacielos que se levantaron en la posguerra, en la década de 1950.

La referencia en el título de obra al palacio en el que vivía Francisco Franco conduce a la lectura específica que le interesa a Apóstol: analizar la arquitectura como el rastro de un momento histórico, algo que ha centrado parte de sus trabajos y que remite a su trabajo anterior, *Residente Pulido*. La dictadura erigía impresionantes edificios —que por cierto fueron rebautizados por el lenguaje castizo de la calle— intentando generar una pantalla ficticia de modernidad en un país en el que imperaba la miseria. Los dos inmuebles más emblemáticos fueron el Edificio España (1953) y la Torre Madrid (1957). El Edificio España, de veinticinco plantas, se diseñó con las últimas técnicas constructivas de ese momento y siguiendo parámetros vigentes en las grandes urbes mundiales, es decir, la creación de un espacio multifuncional, casi una ciudad en sí mismo, que acogiera un hotel, oficinas, centro comercial, apartamentos, etcétera. Ese símbolo de una modernidad fuera de contexto está vacío desde el año 2006 como consecuencia de la especulación económica de las últimas décadas. Según el artista venezolano, las torres «trataron infructuosamente de *ocultar* una realidad económica adversa y, curiosamente, hoy conviven con una situación social y política velada, confusa y contradictoria ante la memoria de la dictadura española».

EXP.: «Madrid Mirada. 14 artistas latinoamericanos», Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2008).

BIBL.: Manuel Sendón y Xosé Luis Suárez Canal, *Madrid Mirada. 14 artistas latinoamericanos*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2008.

I. T.

Los árboles de El Pardo

2008

Copia digital sobre papel,
103 x 179 cm c/u (x 6)

Edición 1/5

Cat. F_125

Adquirida en 2008

JUAN JOSÉ AQUERRETA

(Pamplona/Iruña, 1946)

Príncipe del sueño

1987

Bronce pintado,
28 x 20 x 19 cm

Cat. E_124

Adquirida en 2000

A JUAN José Aquerreta se le ha definido como una persona profunda y solitaria, un artista dominado por las dudas cotidianas, el afán perfeccionista y el silencio. Maestro de la levedad, busca escapar de teorías y definiciones, como los personajes de *Bailando por miedo* (1938), pintura de Paul Klee muy apegada a su quehacer artístico. Una huida que está muy presente en sus paisajes, retratos, abstracciones y esculturas. De factura obsesivamente minuciosa, sus obras recuerdan el clasicismo arcaico marcado por el orden, el control y la medida, aunque su inspiración viene del caos, de un espacio vertiginoso que en múltiples ocasiones lo coloca frente a su propia imagen.

Tal vez por ello le ha gustado siempre la práctica del retrato. La escultura *Príncipe del sueño* (1987) es un ejemplo. La cabeza de bronce, pintada posteriormente de blanco, se erige neutra y fría, sin apenas detalles. Sin huir de cualquier fisonomía concreta, hace del retrato todos los retratos posibles, incluso el suyo. El autorretrato es, de hecho, un recurso habitual en muchas de las obras de esa época, que el artista traslada al lienzo con rostros desvanecidos, que sorprenden con una enorme intensidad en su mirada opaca. En el retrato, ha explicado el artista, encuentra la eternidad, en un plano en el que se diluyen las perturbaciones del transcurrir diario.

El paisaje y la naturaleza muerta es otro de los pilares de su producción. Aquerreta es un pintor clásico en la temática y en la técnica, pero innovador en su resultado. Sus obras a veces resultan escenarios soñados a medio camino entre lo irreal y lo inventado, igual que sus figuras humanas. El artista tiene especial predilección por los paisajes del extrarradio, donde se acumulan basuras y escombros que apuntan hacia la muerte y la decadencia, pero también hacia promesas de vida, en relación al acto creativo. En *Traseras del club de tenis con el Monte de las Aguas* (1997) busca que se reconozca a través del paisaje la persona que mira. El dibujo es sintético y los campos de colores son planos. La economía de recursos y el acercamiento a un mismo motivo a través de una serie de variaciones evoca a otro pintor solitario, Luis Fernández, en *Sin título (Casita de la Chantrea)* (1973), en el que el paisaje es un fragmento de esa tierra de nadie en la que el artista se coloca para pintar; una imagen velada en la memoria en la que el fluir del tiempo se detiene o se remansa.

B. E.

Sin título
(Casita de la Chantrea)

1973

Óleo sobre lienzo,
40 x 40 cm

Cat. P_649

Fdo.: «J. J. Aquerreta»
[Parte inferior derecha, anverso]

Adquirida en 2001

Traseras del club de tenis
con el Monte de las Aguas

1997

Óleo sobre tabla,
61 x 73,8 cm

Cat. P_607

Adquirida en 1998

VASCO ARAÚJO

(Lisboa, 1975)

O percurso

2009

Copia digital sobre papel,
88,5 x 115 cm c/u (x 6)

Edición 1/1

Cat. F_129

Fdo.: «Vasco Araujo 09» [Reverso]

Observaciones: fotografía procedente de un cortometraje. La obra está enmarcada junto al texto: «¿Qué tierra? ¿Tuvimos tierra? / No importa la tierra que tuvimos cuando hoy lo que hacemos es andar».

Adquirida en 2010

O PERCURSO (2009) es un cortometraje dirigido por Vasco Araújo en el que se muestra el viaje de un padre y un hijo de etnia gitana por campos andaluces. A lo largo del camino por amplios campos segados, el padre establece un monólogo mental que se concibe como una suerte de diálogo generacional sobre la pérdida de arraigo —referencia al nomadismo del pueblo romaní—, la vida y la muerte. El texto, del dramaturgo portugués José Maria Vieira Mendes, alude a la pérdida de la tierra y el avance hacia un lugar nuevo que no ha de pertenecer nunca a quien lo transita, ya que la permanencia en la tierra supone el inmovilismo, la muerte y la sepultura. Entre las escenas de padre e hijo caminando, Araújo introduce planos estáticos de encuadre cerrado de la Virgen de la Macarena, a quien los personajes nombran en repetidas ocasiones. Una voz de mujer se superpone al recital del padre, estableciendo una versión dual que habla de la vida como un avance, como un proseguir en el que se insta al chico —especie de encarnación metafórica del futuro— a no detenerse. La imagen maternal de la virgen y el recurrente aludir al «aquí y ahora» de la vida por parte del texto recitado exalta la mística del discurso presente en el vídeo de Vasco Araújo, que alienta a la búsqueda de sabiduría y libertad, enmarcado todo, eso sí, en un extraño aura de nostalgia y teatralidad propias de la poética del artista portugués.

EXP.: «Potestad», Museo de Arte Latinoamericano (Buenos Aires, 2015).

BIBL.: Gaëtane Verna, Vasco Araújo y Eloisa Aquino, *Vasco Araujo: With the Voices of the Other*. Montreal: ABC Art Books Canada Distribution, 2012.

I. T.

JON ANDER DEL ARCO

(Barcelona, 1968)

TODO el trabajo de Jon Ander del Arco gira en torno a la representación del cuerpo. En obras como *Sin título* (2002) y *Ankak* (1999) aparece una puesta en escena que remite a lo onírico. Jugando con unos parámetros ubicados entre la realidad y la ficción, el artista da vida a personajes extraños concebidos más allá de una estética realista. Son figuras humanas tachadas o incompletas, en las que la línea oscura y el trazo negro gravitan sobre modulaciones diversas. *Sin título* forma parte de la serie titulada *Papeles negros* y parte del dibujo imaginado de una figura que el artista invade de pintura para romper la imagen, poniéndose en la mente del representado e intentando sentir la gravedad, el equilibrio y las tensiones del cuerpo que traslada al lienzo. Es una obra en la que se oculta para describir, siempre bajo el uso de la veladura.

El caso de *Ankak* (piernas en vasco) revela una necesidad de fundirse con «lo otro» de manera instintiva, casi dionisíaca. Precede a una serie de obras titulada *Babia,* basada en *El origen de la tragedia* de Friedrich Nietzsche. Unas piernas quedan envueltas entre las luces y sombras de un claroscuro vertiginoso, fragmentario, donde las figuras parecen adoptar identidades tan irreales como el entorno descontextualizado que contiene a estos seres fantásticos.

Si estas dos obras forman parten de sus cuadros más figurativos, en los que el movimiento parece tener más protagonismo que las figuras, *Sin título* (2009) pertenece a una serie de paisajes insinuados a partir de manchas que el artista presentó en la Galería Egam junto a esculturas de cartón. Este nuevo paisaje supone una huida consciente del cuerpo en la que la ausencia de referencia de la figura hace palpable la presencia de quien observa. Un retrato alegórico que, junto a la nocturnidad y el ambiente inhóspito, provoca un estado de alerta que, dice el artista, despierta la conciencia.

Como muchos otros artistas de su generación, Jon Ander del Arco parece dar forma a sus obsesiones: el paso del tiempo, la representación, el desencuentro, la repetición, la amputación de la memoria o la incomunicación. Modula esa imagen interior inconcreta y desconcertante, la que nos sitúa en el umbral, en el tránsito de un estado a otro: percepciones en las que los monstruos parecen necesarios para seguir los rastros de la memoria.

B. E.

<

Ankak

1999

Óleo y esmalte sobre lienzo,
195 x 145,5 cm

Cat. P_642

Fdo.: «ARCO GARATE //
ESMALTE Y // OLEO SOBRE
LINO // "ANKAK" //
195 X 146 CM //
1999» [Reverso]

Adquirida en 2000

Sin título

2002

Esmalte sobre papel,
150 x 89 cm

Cat. D_295

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

Adquirida en 2004

Sin título

2009

Técnica mixta sobre lienzo,
200 x 199,5 cm

Cat. P_755

Fdo.: «ARCO GARATE // T. MIXTA
SOBRE LIENZO // S.T. 2009» [Reverso]

Adquirida en 2010

EXP.: «Jon Ander del Arco»,
Galería Egam (Madrid, 2009-2010).

FRANCISCO ARIAS

(Madrid, 1911-1977)

Pueblo en la lejanía

1973

Óleo con materia
sobre lienzo,
81 x 100 cm

Cat. P_50

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

Adquirida en 1974

AL FONDO de un paisaje de Castilla, calcinado en su mayor parte, aparece la silueta de un caserío rural, apenas esbozado, bajo el cielo gris. El protagonista del cuadro es, mayoritariamente, un terreno de colinas bajas que, de no tener en el horizonte el caserío, pasaría por ser una composición abstracta fácilmente asociable a una cierta pintura matérica. Como en los paisajes de Juan Manuel Díaz Caneja, hay en esta obra un decidido interés por ofrecer una referencia real, aunque sea mínima, de modo que el tema resulte reconocible.

El color cálido, fundamentalmente en gama de ocres, aplicado con aditivos granulados, dan al plano una textura terrosa que apoya la definición del asunto representado. El estilo de Francisco Arias muestra su cercanía con el grupo de pintores de la Escuela de Vallecas (como Benjamín Palencia o Alberto Sánchez), que reivindicaron una forma nueva de interpretar el paisaje de Castilla desde una perspectiva más telúrica que regeneracionista.

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.

EDUARDO ARROYO

(Madrid, 1937-2018)

LA FORMACIÓN como periodista de Eduardo Arroyo y su fascinación por la literatura se traslucen en la evocación de esta pintura a la novela y el cine negro. De facto, el artista ha hecho varias incursiones como escritor y ha mantenido estrechas ligazones con el teatro y el cine.

Arroyo suele producir sus pinturas trabadas en series. La perteneciente al Banco de España, *Toute la ville en parle. Bal* (1982), forma parte de una colección mayor, siendo una de las más representativas de la obra del pintor madrileño. *Toute la ville en parle. Bal* se sirve del título de una película de John Ford (*The Whole Town's Talking*), filmada en 1935. De por sí, esta serie apunta hacia la representación de escenas de asesinatos inspiradas en el cine negro del Hollywood de esa década, salpicadas en ocasiones por otros referentes, como por ejemplo algunas obras de Francis Picabia.

Heredero del sentido del humor y de la sencillez cromática y formal del pop americano —colores vivos y planos superpuestos generando un espacio casi geométrico—, Eduardo Arroyo pinta una *mise-en-scène*. Es el callejón de una ciudad a la salida de un espacio recreativo nocturno: sobre las negras sombras de la noche y desde una ventana, una elegante mujer mira, *voyeuse*, como el enemigo público número uno —posiblemente Mannion, representado aquí únicamente por una mano empuñando un cuchillo— se acerca ladino hacia el hombre trajeado —con ojos pero sin rostro— que surge tras una esquina. En la obra hay incluso citas a sus anteriores trabajos, como el zapato de tacón femenino presente en su famoso cuadro de 1970 *El caballero español* (Centre Pompidou, París). El protagonismo está en lo urbano, muy recurrente en las vanguardias históricas como hipóstasis de la modernidad: los callejones, la dura luz del alumbrado público, los escaparates, los gatos abandonados o los coches envuelven una trama que fascina al pintor y que ha reflejado en numerosas ocasiones a lo largo de su trayectoria: la muerte, concretamente el asesinato.

EXP.: «Eduardo Arroyo: Artist of the Narrative Image», Leonard Hutton Galleries (Nueva York, 1983); «Feria Internacional de Arte Basilea», Lévy Galerie (Basilea, Suiza, 1986); «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); «Eduardo Arroyo. Tamaño natural (1963-1993)», Museo de Bellas Artes de Bilbao (1994); «Escultura moderna española con dibujo», Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes (Roma, 1994); «Eduardo Arroyo», Museo Reina Sofía (Madrid, 1998); «Encuentros. Diálogos de complicidad de la pintura internacional», Palacio Episcopal de Málaga. Centro de Arte (2001).

BIBL.: Werner Spies, Leonard Hutton-Hutschnecker y Dominique Bozi, *Eduardo Arroyo: a Mayor Exhibition of Paintings, Sandpaper Collages, Drawings, Lithographs, Ramoneur Sculptures*. Nueva York: Leonard Hutton Galeries, 1983; VV. AA., *Eduardo Arroyo. Bilder. Aquarelle. Zeichnungen Skulpturen*. Hamburgo: Lévy Galerie, 1986; 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; VV. AA., *Eduardo Arroyo. Tamaño natural (1963-1993)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1994; Francisco Calvo Serraller, Germain Viatte y Miguel Zugaza Miranda, *Eduardo Arroyo*. Madrid: MNCARS, 1998.

I. T.

Toute la ville en parle. Bal

1982

Óleo sobre lienzo,
190 x 213 cm

Cat. P_394

Fdo.: «Arroyo 82»
[Anverso inferior]

Inscripciones: «TOUTE LA //
VILLE EN // PARLE/ARROYO //
MAYO 1982» [Reverso]

Adquirida en 1988

ART & LANGUAGE

(1968)

EL COLECTIVO Art & Language ha sido uno de los definidores del arte conceptual desde la década de 1960. Mediante una aproximación multidisciplinar (entre su obra se cuentan pinturas, dibujos, esculturas, instalaciones, documentos escritos, mecanoscritos, microfilms, maquetas y publicaciones) y un concepto de colectivo en el que las individualidades de sus integrantes se fusionan, el grupo confía en la capacidad discursiva de las obras de arte para plantear antagonismos y análisis sobre su papel en el contexto presente. Tal naturaleza desafía todo intento de clasificación de un trabajo que, en lugar de ofrecer respuestas, cuestiona constantemente el arte como institución. La serie de los *Hostages*, iniciada a finales de la década de 1980, representa una interesante excepción, dado que la pintura ha sido un medio ocasional para Art & Language dentro de una carrera eminentemente discursiva apoyada en otras formas de lenguaje. Presenta una reflexión acerca de la naturaleza de la pintura a partir de una aparente cita de ciertos estilemas del expresionismo abstracto. Y se trata más de un cuestionamiento de aquel movimiento que de un homenaje: una visión crítica de las pretensiones de la originalidad creativa y del supuesto gesto automático, inconsciente y arrebatado que, según la crítica tradicional, inspiraba a los pintores abstractos de la segunda posguerra. En palabras recientes de Mel Ramsden, integrante del colectivo: «Ocasionalmente jugueteamos con la pintura. Recuerdo la serie de cuadros, los primeros *Hostages*, que tienen el aspecto de obras de un pseudoexpresionismo abstracto. Hay una serie de cosas que tienes que hacer para ejecutar ese tipo de pintura. ¡Una de ellas es que tienes que tener la intención de hacerla así!».

Hostage LXVI (1990) pertenece al subgrupo *The Dark Series*, presentado en la Lisson Gallery de Londres en 1991, un conjunto de obras nacidas de un primer planteamiento textual: la misión autoimpuesta por el escritor de plasmar un paisaje cercano al estudio del colectivo, un elemento banal, anecdótico, que sirva como excusa para exponer imágenes que tienden a confundir al espectador. Ese efecto de mistificación se apoya en la doble superficie que configura la obra: la del tradicional óleo sobre lienzo, que se apoya sobre madera y se cubre con un cristal remachado sobre el conjunto y pintado en su cara interior. Este juego de estratos, aunque deja elementos figurativos a la vista, produce una extrañeza que frustra las expectativas del espectador habituado a contemplar la pintura como una superficie única, lo obliga a tomar consciencia del carácter construido de la escena y dificulta su veredicto en la querella entre abstracción y figuración, que acaso resulte estéril dentro del panorama del arte conceptual. Con estos elementos, Art & Language saca a debate algunos de los aspectos más problemáticos de la pintura del siglo XX, como la relación entre figura y fondo, lo icónico frente a lo no representativo, lo literal frente a lo metafórico. La incertidumbre que genera la obra se alimenta también de su condición objetual, ya que por la citada combinación de soportes, esta cobra el aspecto de una gran estela vítrea. Asimismo, el inquietante título genérico, «Rehenes», palabra muy connotada desde el punto de vista político, contribuye a esa relación de difícil negociación, desorientación e incertidumbre que la pieza establece con el espectador.

EXP.: «Art & Language», Lisson Gallery (Londres, 1991).

C. M.

Hostage LXVI

1990

Cristal, óleo sobre lienzo sobre madera en bastidor, 214 x 142,5 cm

Cat. P_761

Inscripciones: «HOSTAGE LXVI // [ilegible] // [ilegible] 1990» [Reverso]

Sello «Arts & Language» [Reverso]

Adquirida en 2011

JUAN ASENSIO

(Cuenca, 1959)

SIN TÍTULO (1995) es un prisma de granito negro con la superficie superior cóncava creada por la huella de una gran esfera virtual. De gran simplicidad formal y geometría exacta, parece heredera de planteamientos minimalistas y racionalistas. Pese a eso, hay en ella un leve movimiento aparente, casi imperceptible, que nos aleja de dichos planteamientos. Con esta obra busca explorar las posibilidades de experimentar sensaciones intensas a través de mínimos recursos expresivos, despojando a la escultura de todo lo superfluo y dejando únicamente la esencia como motor para despertar la reflexión en el espectador. Ante este, Juan Asensio abre la especulación sobre posibles interpretaciones de una obra que es, al mismo tiempo, evidente y hermética.

También *Sin título* (2003) tiene la geometría como núcleo. Está formada por la intersección de dos cilindros cruzados ortogonalmente y delimitada por dos superficies cilíndricas, lo que la convierte en una de las formas más simples que existen, fruto de un meditado ejercicio de reduccionismo en el que también se incluye una austera monocromía y un neutro tratamiento superficial. Sin embargo, tampoco en esta obra se puede hacer una lectura literal. Bajo esa estricta y precisa geometría se percibe cierta organicidad primigenia casi oculta, muy contenida, como si albergase en su interior una semilla, la esencia de ese algo que Francisco Calvo Serraller califica de «pálpito vital o respiración de la piedra». Este elemento extremadamente sintético fue el punto de partida de una serie de obras que el artista llama «colonias», en las que la combinación y agrupación de formas simples crea una estructura mucho más compleja que, deliberadamente, invade el espacio.

Interesado por la dualidad entre apariencia y realidad, en sus obras Juan Asensio evoca un paisaje idealizado, un espacio para la meditación, siempre desde una reflexión sobre la geometría y la organicidad. Aunque en los últimos años su trabajo ha derivado hacia un mayor acercamiento a la naturaleza, el origen siempre está en este tipo de obras sintéticas donde el artista busca la simplicidad formal, la economía de medios.

B. E.

Sin título

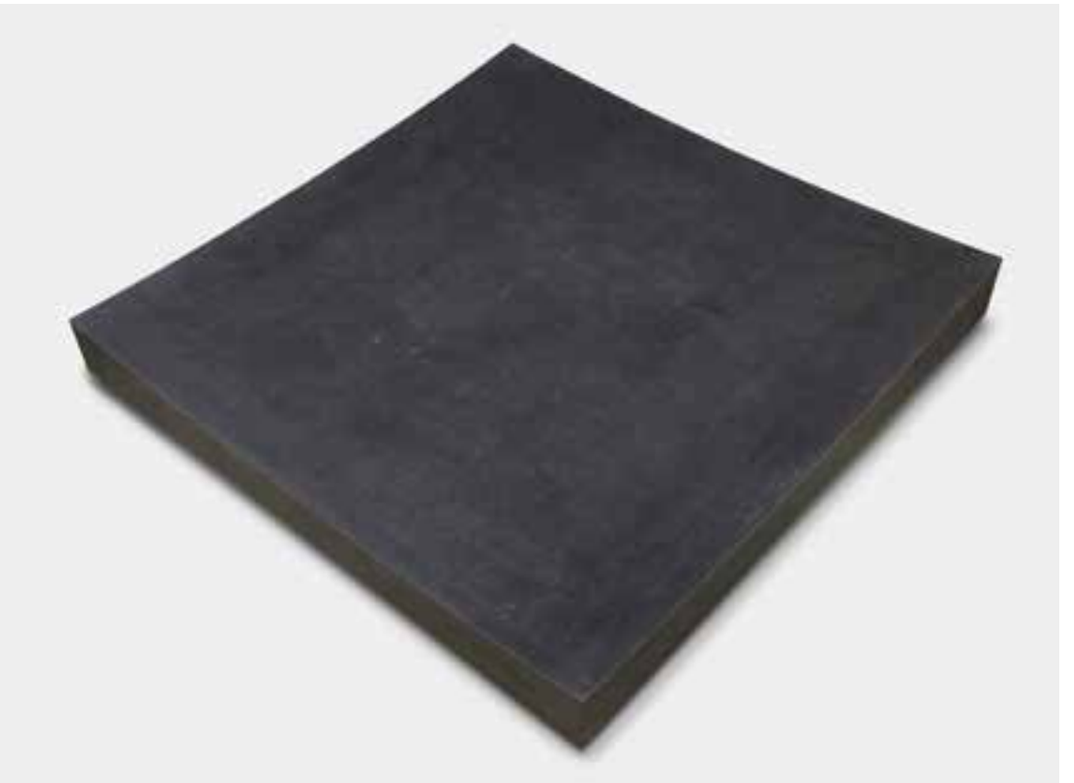
1995

Granito sudafricano,
91,8 x 91,8 x 10,5 cm

Cat. E_113

Adquirida en 1996

EXP.: «Juan Asensio»,
Galería Egam (Madrid, 1995).



Sin título

2003

Granito negro de Zimbabue,
11,5 x 100 cm (diámetro)

Cat. E_139

Adquirida en 2003

EXP.: «Juan Asensio. Obra reciente», Galería Elvira González (Madrid, 2003).

BIBL.: José María Parreño, *Juan Asensio*. Madrid: Galería Elvira González, 2003.

LUIS ASÍN
(Madrid, 1962)

Sin título, Tánger

2012

Copia digital sobre papel de algodón, 126 x 91,3 cm

Edición 1/3

Cat. F_156

Fdo.: «Luis Asín // 2012» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2013

LA FOTOGRAFÍA de Luis Asín se relaciona directamente con la arquitectura y, en su vertiente más poética, desarrolla una obra de carácter intimista, utilizando con frecuencia los recursos expresivos del desenfoque, las visiones tangenciales, el solapamiento, la dislocación de la imagen, los reflejos y las transparencias, así como la captación de las sombras como metáfora de la memoria.

R. D.

ELENA ASINS

(Madrid 1940 - Azpíroz, Navarra, 2015)

>

Canto modular. Canons 22

1989-1990

Tinta sobre papel,
16 x 69,2 cm c/u (x 24)

Cat. D_158

Adquirida en 1993

Observaciones: esta obra, compuesta por 24 dibujos, está concebida para exponerse en dos líneas paralelas, de manera que los dibujos geométricos, al compararse visualmente, se completan. Por esta razón la artista ha incorporado una inscripción a lápiz en el ángulo inferior izquierdo de cada uno de los dibujos. En la línea superior las inscripciones manuscritas se suceden de la siguiente manera: «NR. 1», «NR. 2», etcétera, mientras que en las inscripciones de la parte de abajo puede leerse: «NR. 1 Negative part»; «NR. 2 Negative part», y así sucesivamente. La última pareja incorpora, además, la firma, fecha y título de la obra: «NR. CANTO MODULAR CANONS 22 (negative part)» [Ángulo inferior izquierdo, reverso] y «Elena Asins Hamburg 1989 Madrid 1990» [Ángulo inferior derecho, reverso].

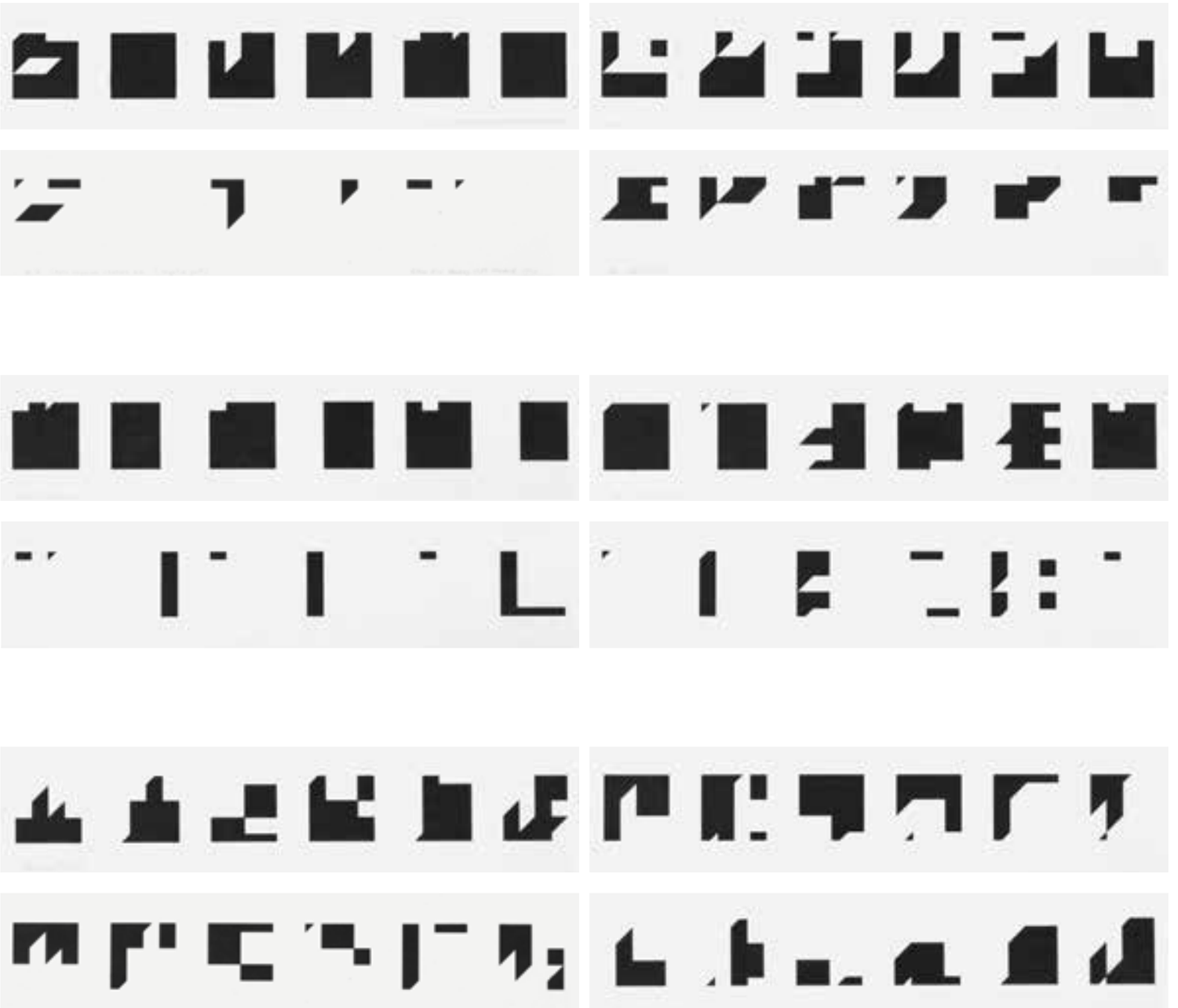
PARTIENDO de preceptos estéticos nacidos en el constructivismo y heredados por el minimalismo, Elena Asins explora en estos papeles de la Colección Banco de España cómo pueden ordenarse distintos elementos que en conjunción garantizan la construcción de una estructura abstracta a partir de la aplicación plástica de las teorías matemáticas, en concreto de la teoría de Ramsey. De esta manera se pone en duda de forma gráfica la existencia de un desorden absoluto, al tiempo que se hacen referencias explícitas a las relaciones entre música, matemáticas y geometría.

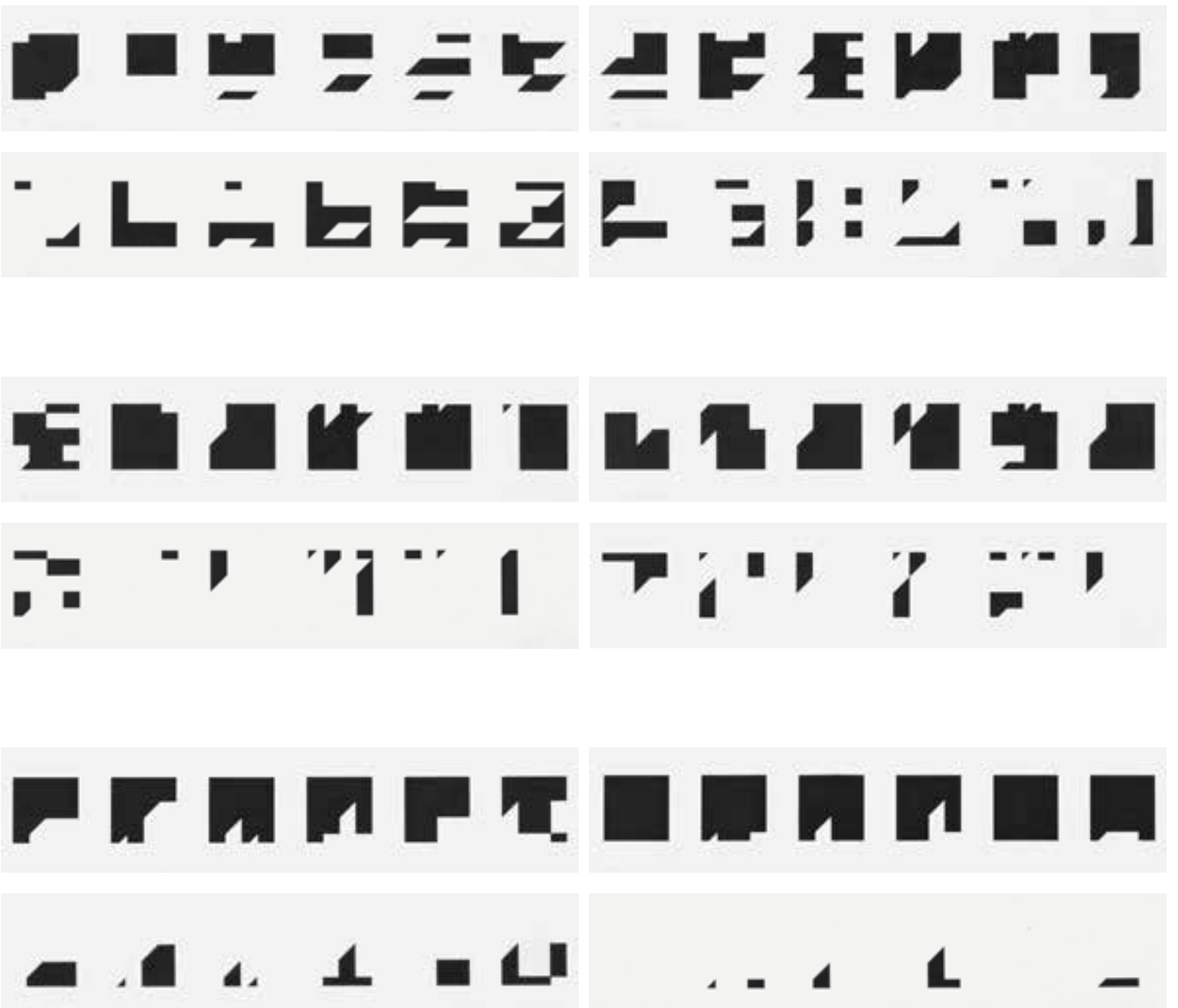
Estas piezas prescinden del gesto siguiendo las directrices de otros artistas de su generación que también fueron pioneros en el uso de la tecnología, concretamente de las computadoras, en el desarrollo creativo. El *Canto modular. Canons 22* (1989-1990) sigue, de hecho, la estructura musical del canon, como el propio título de la obra indica, de voces que se imitan, se persiguen, se montan y se desmontan, se separan y se encuentran en intervalos temporales, a la vez que se sirven de contrapunto para generar un diálogo constructivo. Como si se tratara de partituras para un dueto, las formas, en sus posibilidades permutativas, se ofrecen tanto en positivo como en negativo, subrayando las relaciones cambiantes con el fondo, las modulaciones que la figura genera en el espacio a partir de fórmulas minimalizadoras en las que se utiliza solo lo necesario para el desarrollo del concepto, de ahí el uso exclusivo del blanco —que incorpora el papel—, y la tinta negra. La seriación se construye en forma de secuencia, añadiendo a la obra una dimensión temporal, fluida. Esta metodología sistemática de Elena Asins que se sirve de la secuencia desembocaría, de hecho, más tarde, en el uso del vídeo: así, la representación del tiempo, esencial en su trabajo, encontraba una disciplina que se ofrecía como una herramienta más en la experimentación de dicho concepto.

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.

I. T.





AMALIA AVIA

(Santa Cruz de la Zarza, Toledo, 1930 - Madrid, 2011)

Entrada al Retiro

1975

Óleo sobre contrachapado montado sobre bastidor de pino, 64,5 x 81,3 cm

Cat. P_4

Adquirida en 1993

ENTRADA al Retiro (1975) es una obra un tanto alejada de los habituales temas, entre suburbiales y cotidianos, tratados por Amalia Avia, pintora distinguida dentro del llamado realismo madrileño. Es una composición resuelta con su característica paleta de tonos pardos y grises, envuelta en luces frías de cuidada ejecución. Aquí se interesa por el lugar en sí, concreto y sin velar su toponimia, donde concentra una buena dosis de la capacidad poética que la caracteriza a la hora de mostrar su peculiar visión de los temas urbanos madrileños, normalmente alejados del bullicio ciudadano. El hecho de que no aparezca un solo personaje aporta un mayor grado de gravedad, misterio e intimidad a la escena. Se trata de una entrada, una de las rejas que dan acceso al parque del Retiro madrileño, debida a quien con frecuencia presentara portones y escaparates de establecimientos cerrados, mostrando un gusto por las superficies gastadas del entorno más inmediato y que, por su recurrencia, suelen pasar más desapercibidas en el devenir de la vida urbana. Esta *Entrada al Retiro*, significativamente abierta, enlaza (y no parece casual) con el título que Avia dio a sus memorias, publicadas en 2004: *De puertas adentro.*

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.

EMILIA AZCÁRATE

(Caracas, 1964)

EMILIA Azcárate desarrolla desde los años noventa una pintura abstracta basada en patrones que estructuran su obra en repeticiones de elementos procedentes de diversos campos de influencia, que con frecuencia intentan superar la bidimensionalidad atribuida tradicionalmente a la pintura.

R. D.

Sin título n.º 12

1990

Óleo sobre lienzo,
191,5 x 341,8 cm

Cat. P_457

Fdo.: «Emilia de Azcárate // óleo sobre tela // 342 x 192 cm // octubre 90 // S/T #12» [Ángulo inferior izquierdo, reverso]

Adquirida en 1990

TXOMIN BADIOLA

(Bilbao, 1957)

Stratford 3

1989-1990

Acero,
211,7 x 110 x 14 cm

Cat. E_84

Adquirida en 1991

EXP.: «Sculpture Contemporaine Espagnole», Centro de Arte Pasajes (Troyes, Francia, 1990).

STRATFORD 3 (1989-1990) pertenece a una serie de cinco esculturas realizadas al principio del período de estancia londinense que Txomin Badiola llevó a cabo a finales de los años ochenta. El título de la pieza hace referencia al barrio del este de Londres donde se encontraba el estudio del artista, la fábrica Maryland Works. En las piezas que conforman esta serie, Badiola persigue romper con la rigidez conservadora del formalismo de la escultura vasca en la que se había formado. De este modo, aunque la pieza se realiza en acero, valorando el material y su textura y entroncando con una tradición cercana a la herencia de Oteiza y Chillida, el discurso comienza a tener un carácter crítico con los preceptos de la tradición local; de hecho, el propio autor lo define como un discurso «deconstructivo». En su siguiente trabajo, *¿Quién teme al arte?* (1989) —formada por trece modelos escultóricos agrupados en seis grupos (cinco de dos y uno de tres) y unos doscientos dibujos—, realizaba un metacomentario a la interpretación reduccionista de la obra anterior y exploraba las posibilidades de hibridación que permitía una disciplina como la instalación.

La serie fotográfica *SOS Script* (2000) transcribe en soporte plano una suerte de escenografía que emplea iconos populares como la música, con las guitarras eléctricas, símbolos, como los colores de la bandera vasca, y elementos recurrentes en su obra como la referencia constante de la silla. *SOS Script* se corresponde con el discurso maduro del autor, en el que se halla liberado totalmente de la rigidez formalista para, de este modo, presentar un cuestionamiento conceptual que va más allá de la propia presentación del objeto escultórico en la instalación.

I. T.

SOS Script

Copia cromógena sobre papel,
140 x 100 cm c/u (x 9)

Edición 2/3

Etiqueta de la
Galería Soledad Lorenzo

EXP.: «Txomin Badiola. SOS», Galería Soledad Lorenzo (Madrid, 2001); «Script», Centro Social y Cultural de la Fundación "la Caixa" (Lleida, 2005); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Txomin Badiola. *Txomin Badiola. SOS*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 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.

SOS Script 1
2000-2001
Cat. F_195
Adquirida en 2017

SOS Script 2
2000
Cat. F_49
Adquirida en 2000

SOS Script 3
2000
Cat. F_48
Adquirida en 2000

SOS Script 4
2000
Cat. F_50
Adquirida en 2000

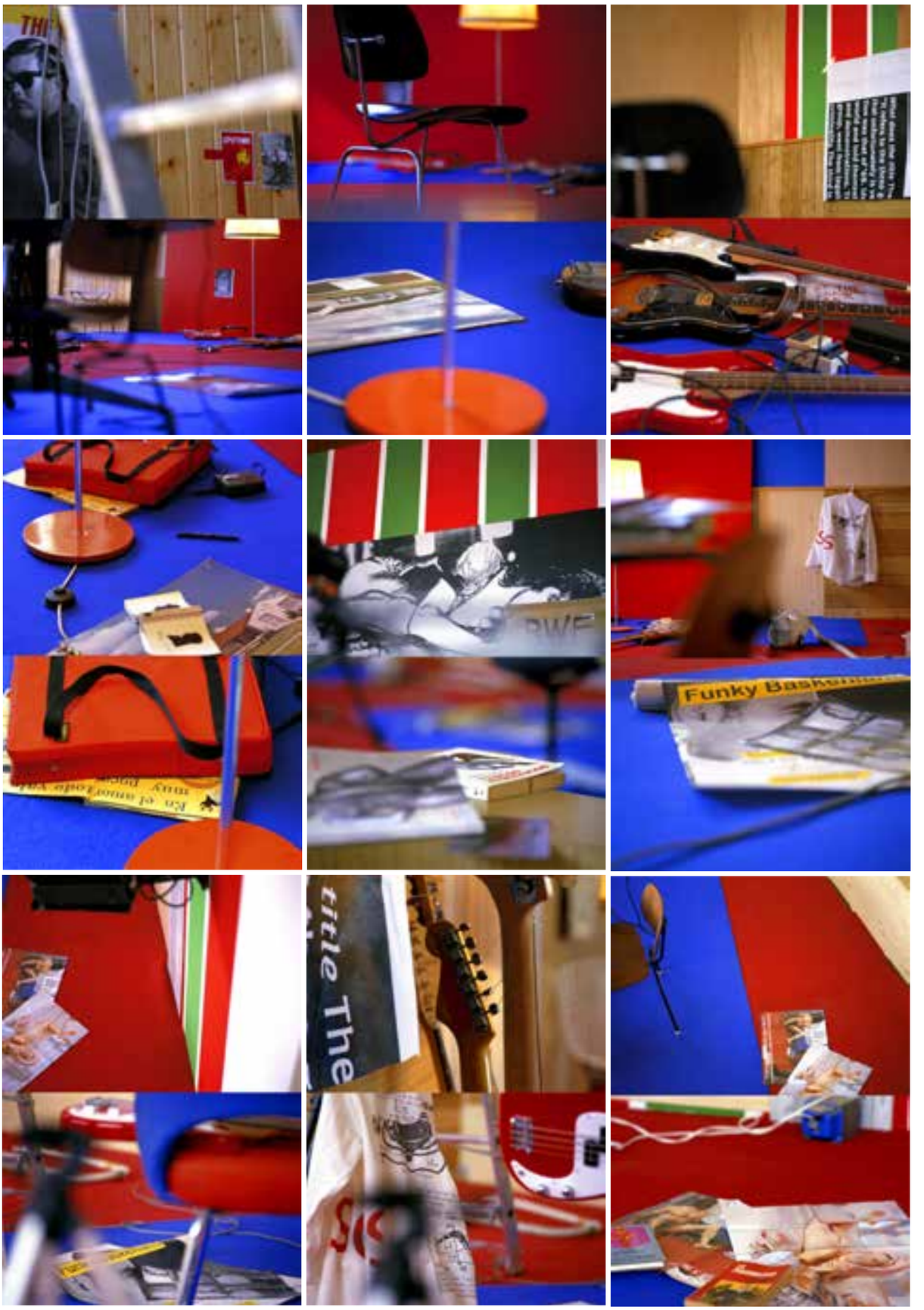
SOS Script 5
2000-2001
Cat. F_196
Adquirida en 2017

SOS Script 6
2000-2001
Cat. F_197
Adquirida en 2017

SOS Script 7
2000-2001
Cat. F_198
Adquirida en 2017

SOS Script 8
2000-2001
Cat. F_199
Adquirida en 2017

SOS Script 9
2000-2001
Cat. F_200
Adquirida en 2017


Funky Bash

JOSÉ MARÍA BÁEZ

(Jerez de la Frontera, Cádiz, 1949)

LA OBRA de José María Báez ha estado presente en el circuito del arte en España, vinculada inicialmente a la escena de artistas que surge con fuerza en Andalucía en la década de 1980. Como muchos de sus contemporáneos, Báez irrumpe en el mundo del arte desde la práctica de la pintura. De este período dan cuenta sus numerosas exposiciones, pero también sus intervenciones en publicaciones como la revista *Figura*, en la que publica sus dibujos y artículos como «Between Chicago y Nueva York».

Desde la práctica de la pintura definida por la gestualidad expresionista y por registros figurativos propios de los años ochenta, José María Báez se desplaza hacia un territorio organizado por la geometría. De este modo, en algunas de estas primeras obras —pinturas como *Noche española* (1986) o *Sin título* (1985)— predominan las gamas cromáticas oscuras, los grises y los negros. Ya en los años noventa, su producción —como en *Sin título* (1995)— evoluciona hacia composiciones organizadas por retículas en las que los colores luminosos adquieren protagonismo.

En el catálogo *Sueños geométricos* de la exposición organizada por Juan Manuel Bonet en el centro Arteleku de Donostia/San Sebastián en 1993, el comisario escribía en relación a la trayectoria de José María Báez: «[...] obra concisa y de una poesía hermética e irónica, obra en la que la palabra juega, hasta físicamente, un papel central, y que casi siempre alude al universo de la creación literaria o, tautológicamente, de la propia pintura». Bonet señalaba entonces la fuerte influencia de la literatura en la obra de Báez que, tras un primer momento dedicado a la escritura, termina por decantarse por el lenguaje pictórico. Esta doble vocación se materializa en la presencia del texto y la cita, incorporados de manera recurrente en las obras del artista. Una presencia de la palabra escrita que se plasma ya en obras tempranas como *Alphabet on New York* (1982) y que será una de las características que definan la obra del autor.

B. H.

Alphabet on New York

1982

Acrílico, ceras y tinta sobre papel, 59 x 120 cm c/u (x 24)

Cat. D_189

Fdo.: «Baez 81-82» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1994

Sin título

1985

Acrílico sobre papel,
32,5 x 45,2 cm

Cat. D_140

Fdo.: «Báez 85»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1991

Noche española

1986

Acrílico sobre papel,
32,5 x 45,2 cm

Cat. D_141

Fdo.: «Báez 86»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1991

Bodegón

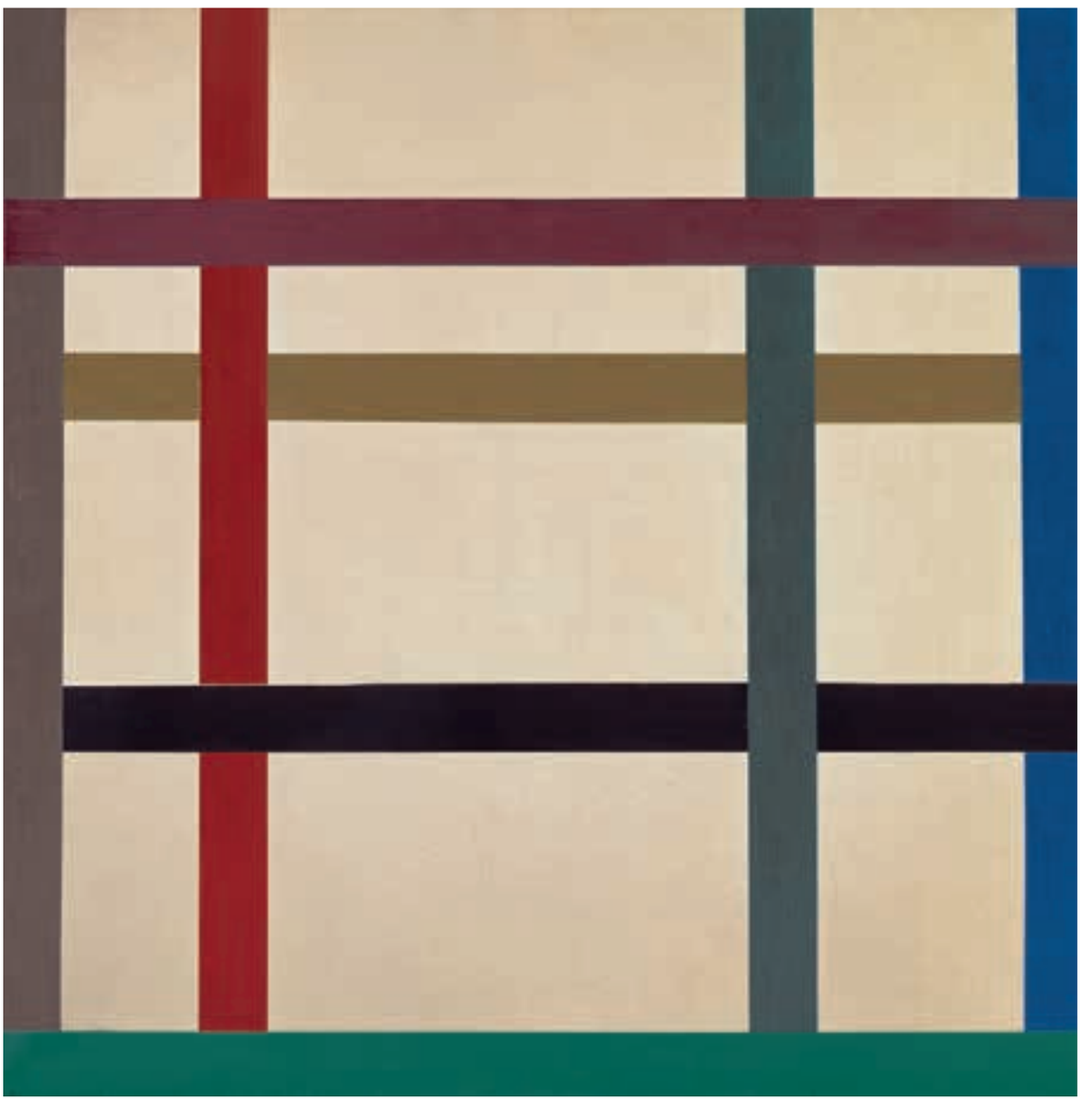
1985

Acrílico sobre papel,
65 x 45 cm

Cat. D_142

Fdo.: «Báez 85»
[Ángulo superior
izquierdo, anverso]

Adquirida en 1992



Sin título

1995

Óleo sobre lienzo,
80 x 80 cm

Cat. P_584

Fdo.: «JOSÉ MARÍA BAEZ //
1995 // SIN TÍTULO 95 baez //
óleo» [Reverso]

Adquirida en 1996

JAVIER BALDEÓN

(Ciudad Real, 1960)

JAVIER Baldeón se formó en la Escuela de Belles Arts de València y tras su primera exposición individual, hacia mediados de los años ochenta, se convirtió en un pintor cuya obra, situándose entre la investigación y la evocación, reduce al mínimo sus recursos expresivos, centrándose en las cualidades táctiles de la pintura y, en sus fotografías, en la resolución práctica del medio y su diferencia con otras técnicas con el fin de convertir la imagen en paradigmática de lo que debe ser la fotografía.

Entre la pintura y la fotografía, o más concretamente entre el cuestionamiento de la simulación y la realidad de la representación pictórica, Javier Baldeón se centró, tras una estancia en Nueva York, en los procesos de trabajo, el uso de nuevos materiales y el modo en que reacciona el azar tanto desde el punto de vista físico como químico. Realizadas con resinas sintéticas, las obras que Baldeón lleva a cabo entre las décadas de 1980 y 1990 son con las que más se le identifica. Creando efectos de luz y sombra desde el interior de una obra entendida como dioramas, lo que consigue el artista es insistir en la vaguedad de la representación.

Atraído por el potencial que ofrece la fotografía para manipular la realidad, hacia mediados de la década de 1990 Baldeón se aplica en trabajar en torno a los sistemas que institucionalizan la sumisión del individuo a los códigos sociales. Fruto de este interés concibe una serie de fotografías que, basándose en el dinero, tarjetas de identificación —o DNI— y pasaportes, subrayan nuestra subordinación a la estructura de un sistema que controla desde nuestro código genético hasta nuestra identidad nacional, es decir, aquello sin lo cual difícilmente seríamos alguien desde el punto de vista legal. Se trata de una serie que, recurriendo a la repetición y la reproductibilidad, evoca las reflexiones que el artista lleva a cabo en torno al azar, la causalidad y la casualidad.

F. M.

ADN, DNI, DINERO

1995

Copia cromógena
sobre papel,
100 x 80 cm c/u (x 4)

Edición única

Cat. F_98 a F_101

Fdo.: «Javier Baldeón //
ADN, DNI, DINERO // 1995 //
CIBACHROME» [Reverso]

Adquiridas en 1997

ANTONIO BALLESTER MORENO

(Madrid, 1977)

Amarillo, naranja y rojo

2013

Acrílico sobre lienzo,
195 x 162 cm

Cat. P_780

Fdo.: «ANTONIO // BALLESTER // MORENO // 2013»
[Ángulo superior izquierdo, reverso]

Adquirida en 2013

AMARILLO, naranja y rojo supuso en 2013 un punto de inflexión en el trabajo del artista, en el que por primera vez mostró obras con un carácter formal más abstracto. Los pájaros se convirtieron en manchas amarillas; los árboles, en triángulos verdes, y las montañas ampliaron su escala para ocupar gran parte del lienzo, desapareciendo de sus límites físicos. En esta experiencia artística, tomó el tren hacia una vida nueva, hacia un mundo nuevo del que tal vez nunca volver.

Su proceso artístico se repite desde que era niño. Si antes miraba, observaba y jugaba, a esas capacidades se han ido sumando las del mundo de los adultos: la lectura, el análisis, el estudio y las propias destrezas manuales de un artesano. En la exposición «No Future», en la que expuso dibujos de cuando tenía alrededor de ocho años, reivindicó el «arte por el arte», el arte que nace espontáneo, de las ganas de crear. Los límites de la artesanía y el arte están muy presentes en su discurso conceptual. Su actitud hacia la pintura no ha sufrido cambio alguno, huye del ruido exterior, pinta lo que quiere y cómo quiere, y lo hace como acto de rebeldía. La del que ama el arte con mayúsculas y por encima de todo.

En *Amarillo, naranja y rojo* se intuye la mirada al Blinky Palermo de finales de los años sesenta. Formalmente nos lleva a ese territorio, aunque su intención y su propuesta son completamente distintas. En su caso habla de tierra, de paisaje, casi onírico, irreal, que recrea una escala de colores primarios, básicos. Una escena inerte, sin vida, pero cargada de inocencia y creatividad. Quizá sean esos infinitos campos que divisar, incluso con los ojos cerrados.

EXP.: «Antonio Ballester Moreno. Cobre, cobalto y plomo», Galería Maisterravalbuena (Madrid, 2013).

J. P. S.

ERNESTO BALLESTEROS

(Buenos Aires, 1963)

EL ARTISTA bonaerense Ernesto Ballesteros cuestiona en su trabajo los límites entre la acción creativa y el resultado material, buscando confluencias entre lo performativo y el dibujo. Para ello realiza una obra puramente autorreferencial. Siguiendo la tradición conceptual de finales de los años sesenta, genera piezas que intentan responder a preguntas, en su caso que cuantifiquen lo incuantificable. ¿Podemos saber cuántas líneas utilizó Rembrandt para trazar su *Autorretrato con los ojos muy abiertos* de 1630? ¿Necesitó acaso más metros de líneas para desarrollar nueve años después su *Autorretrato apoyando el brazo en un pretil*? O, en palabras del artista: «¿Puede confinarse la circunferencia del planeta Tierra en un espacio de arte? ¿Cuántas estrellas hay en un campo de cielo determinado? ¿Qué se ve en torno a una fuente de luz tapada?». Desde el año 2006 Ernesto Ballesteros realiza dibujos, en muchas ocasiones con la colaboración de ayudantes e incluso de público, que suelen acarrear varios meses de producción. La idea de la representación deja de tener sentido frente a la producción misma, que acaba convirtiéndose en una *performance*, casi una coreografía; el artista y sus asistentes dibujan infinitas líneas con lápices acuarelables. Una línea se asienta sobre la anterior, de manera que el tiempo tacha su impronta; como las olas de la orilla borran tenazmente la escritura marcada con un palito en la arena de la playa. Trazos infatigables cuyo resultado son pinturas monocromas, paisajes, como los denomina el autor argentino que, finalmente, consiguen su empeño de cuantificar: de media se produce 1,6 km de línea cada hora de trabajo. Es difícil saber, como en los talleres de los pintores del Alto Renacimiento y el Barroco, si la mano que ha dibujado una determinada parte es la del artista o la de un asistente; lo que importa es el concepto, trabado en aquellos primeros pasos del arte por el *disegno*, por el dibujo. Tras la energía de varias manos se esconden la fuerza, el cansancio o la pérdida de la consciencia, enredada en líneas que van y vienen, como en un mantra, o como en un tejido. Esta es la explicación del título de los dos dibujos que posee la Colección Banco de España, *205 km de línea aplicados a un paisaje* y *107 km de línea aplicados a un paisaje,* ambas piezas de 2006.

Paralelamente, en trabajos fotográficos como *104 fuentes de luz tapadas* (2006), Ballesteros interviene fotografías que previamente ha disparado; son paisajes urbanos nocturnos en los que tapa con pequeños círculos los focos de luz del alumbrado para visibilizar aquellos detalles de lo real que los destellos desdibujan.

BIBL.: Graciela Hasper, *Fuentes de luz tapadas*. Buenos Aires: Centro Cultural Borges, 2003; Lux Lidner, *Supercuerdas ernestocéntricas*. Buenos Aires: Ruth Benzacar, 2006.

I. T.

104 fuentes de luz tapadas
(Ombú, Tucumán, L.N. Alem)

2006

Copia cromógena
sobre papel (c-print),
108,8 x 186,7 cm

Edición 1/3

Cat. F_130

Adquirida en 2009

205 km de línea
aplicados a un paisaje

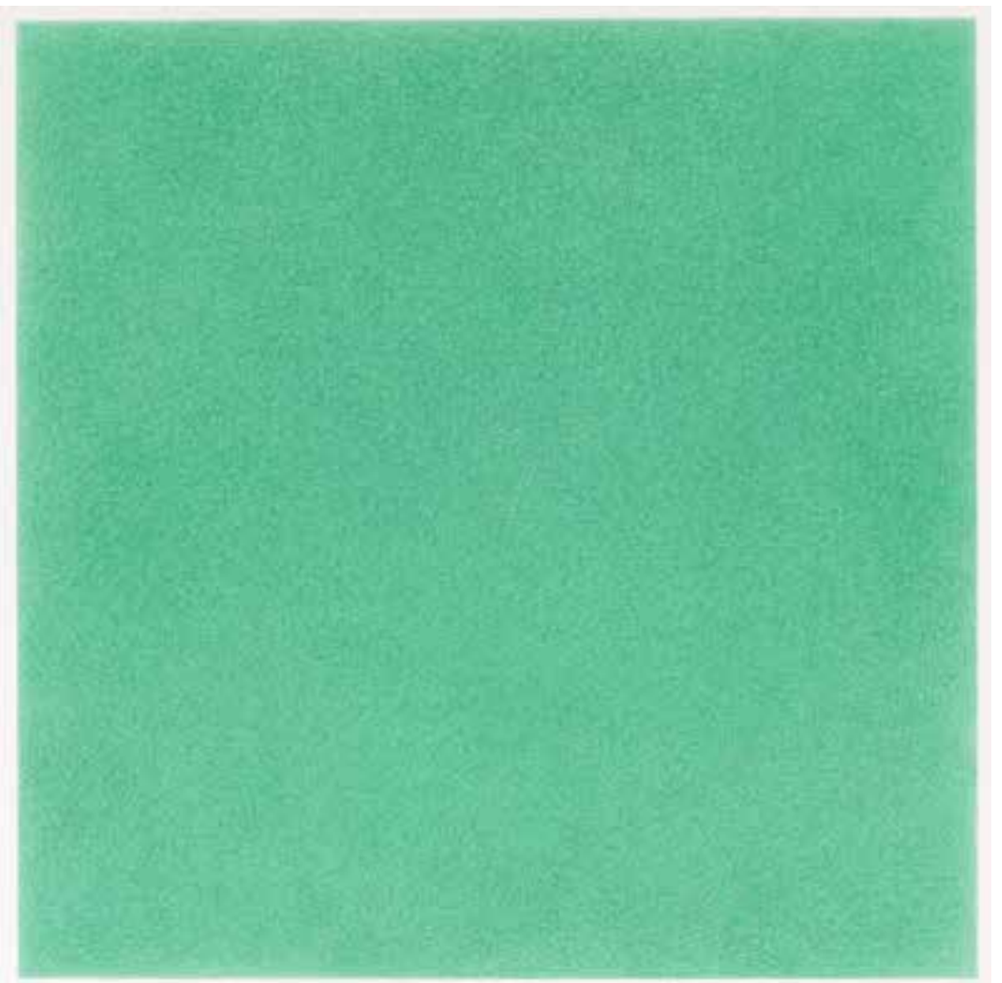
2006

Lápiz sobre papel,
142 cm (diámetro)

Cat. D_331

Inscripciones: «205 kilómetros de
línea aplicados a un paisaje // 2006»

Adquirida en 2009



107 kilómetros de línea
aplicados a un paisaje

2006

Lápiz sobre papel,
118,5 x 118,5 cm

Cat. D_332

Inscripciones: «107 kilómetros de
línea // aplicados a un paisaje // 2006»
[Ángulo superior derecho, reverso]

Adquirida en 2009

MIQUEL BARCELÓ

(Felanitx, Mallorca, 1957)

Comida quemada

1985

Óleo sobre lienzo,
300 x 292 cm

Cat. P_443

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).

BIBL.: VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España.* Madrid: Banco de España, 1990.

ARTISTA de inagotable energía creativa desde el punto de vista formal, conceptual, material y reflexivo, Barceló es el paradigma de creador llamado a hacer lo que esté en su mano para recuperar la pintura frente al exceso de obras de arte de contenido político-conceptual. En sus inicios, sus trabajos recibieron la influencia de la obra de Paul Klee, Jean Dubuffet y el *art brut* y, posteriormente, la de los expresionistas abstractos americanos, pero también dejaron su huella Lucio Fontana, Diego Velázquez, el *arte povera,* el arte conceptual y las lecturas que cayeron en sus manos —que el artista devoró como si el mundo se terminara—. Barceló no tardó en dirigir sus pasos hacia un lenguaje próximo al neoexpresionismo y hacia el uso indiscriminado de técnicas y materiales aplicados al proceso de concepción de una obra que poco a poco se fue caracterizando por su más que palpable condición orgánica. De inspiración a menudo clásica y de temáticas centradas en la exploración de paisajes, interiores urbanos o naturalezas muertas, el artista se dirige hacia un proceso de investigación y creación basado en una absoluta libertad de movimientos sobre la superficie de telas de grandes dimensiones. De este modo, además de pintar, lo que también lleva a cabo Barceló es lo que hoy se definiría como un «ejercicio performático».

Estas tres obras de Barceló, de gran formato, fueron realizadas a mediados de la gloriosa década de 1980, coincidiendo con su primera exposición individual en la galería de Leo Castelli de Nueva York, en un momento en que el artista empezó a experimentar directamente sobre elementos arquitectónicos, y también cuando en su producción comenzaron a asomar veladuras, superposiciones y la abundancia de unos materiales con los que consiguió un sorprendente aspecto de transparencia. En ellas se refleja el interés del artista en dar a entender que, por encima del tema que desarrolla en cada una de sus telas, lo que realmente le interesa es que su pintura sea entendida como la expresión máxima de sí misma.

Se trata de unas obras que, sobre la base de la deriva del artista hacia la figuración, su experimentación con la técnica del *collage* de papel y cartón o el deseo de observar lo que sería su entorno más inmediato —quizá de ahí nace el uso de títulos tan descriptivos—, no solo reflejan la enjundia del espacio interior y cotidiano por el que se mueve el artista; también evidencian el calado de una reflexión en torno a una práctica pictórica que, en comparación con la explosividad de su etapa inmediatamente anterior, resulta más sosegada, sutilmente menos expresiva y a pesar de todo ello, igualmente establecida entre los márgenes de la abstracción y la expresividad, junto a referentes figurativos tan sorprendentemente esbozados como precisos en su simplicidad, franqueza y factura técnica.

Tal como apunta Pilar Parcerisas en un texto sobre Miquel Barceló, entre los temas que más frecuenta el artista en esta época se encuentran «la figura del pintor en el taller, como una reflexión narcisista, las marinas y las barcas, las naturalezas muertas, como una alegoría de lo orgánico, la insistencia en el libro y las bibliotecas, como una propuesta de conocimiento, las arquitecturas de las grandes galerías del Louvre, como una penetración en el arte de todos los tiempos, y las cocinas y los fogones como un laboratorio alquímico que se erige en metáfora de una pintura que puede someter la materia a un proceso de metamorfosis capaz de transformar la mierda en oro».

F. M.

Bar amb vidriera

1986

Pintura y cargas sobre lienzo, 200 x 150 cm

Cat. P_354

Inscripciones: «BAR // amb // Vidriera // VIII.86» [Reverso]

Adquirida en 1987

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «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.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego 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; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

Quelques herbes

1986

Técnica mixta sobre lienzo, 245,8 x 205 cm

Cat. P_410

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); «Insights - Works from the Art Collections of the NCBs», European Central Bank (Fráncfort, Alemania, 2018).

BIBL.: VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España.* Madrid: Banco de España, 1990.

IGNACIO BARCIA

(Madrid, 1960)

LA OBRA de Ignacio Barcia se enmarca dentro de los senderos del arte conceptual de herencia minimal, con el uso de materiales novedosos como el cemento, el aluminio, la laca o la cera, en una búsqueda constante de poéticas metafísicas en torno a la naturaleza del ser a partir de conceptos filosóficos, en los que destaca el pensamiento de Theodor W. Adorno.

R. D.

Sin título

2000

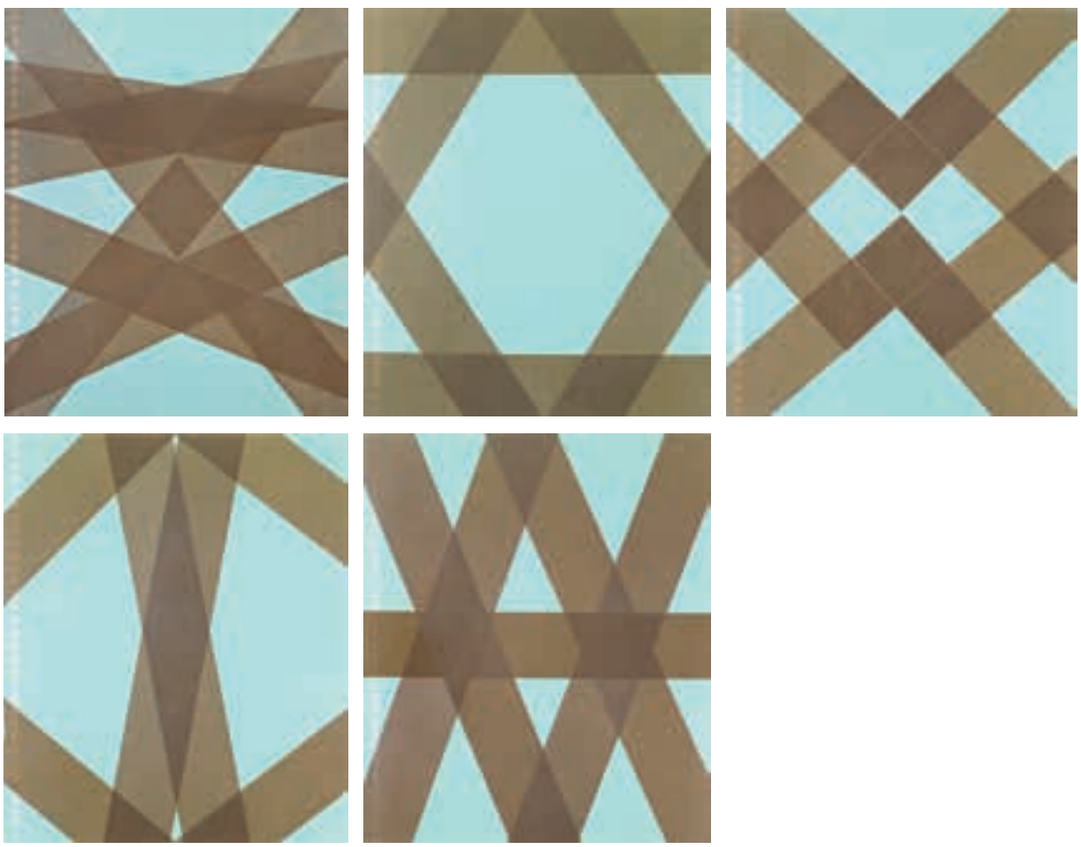
Laca y cera sobre madera,
122 x 170,2 cm

Cat. P_633

Fdo.: «IGNACIO BARCIA»
[Parte central, reverso]

Adquirida en 2000

EDUARDO BARCO
(Ciudad Real, 1970)



Serie BdE. Cinta

1996

Cintas de PVC sobre papel (azul troquelado), 30,2 x 26,3 cm c/u (x 5)

Cat. D_274

Fdo.: «Eduardo // Barco // Madrid 1996» [Reverso]

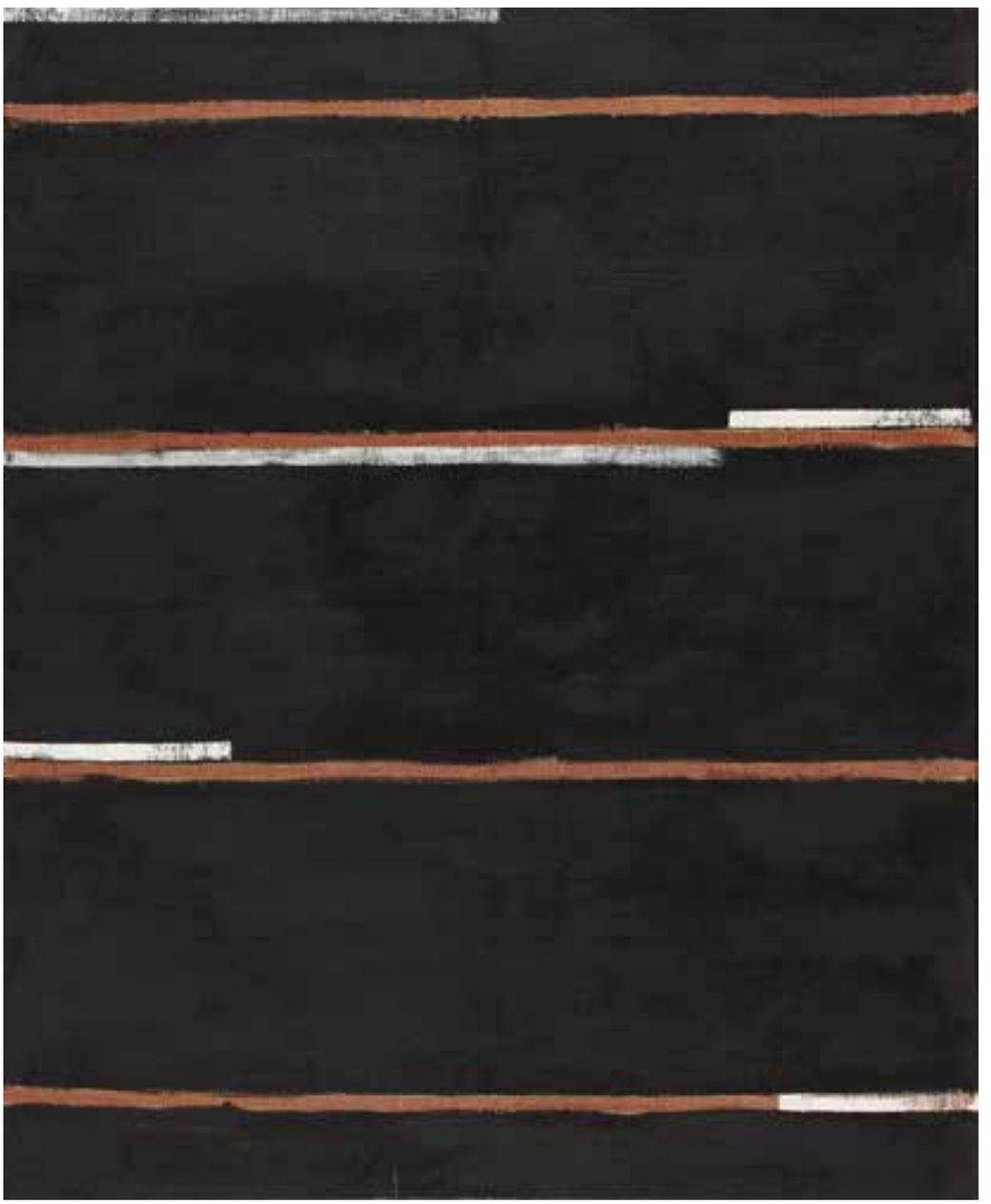
Adquirida en 1998

FORMADO por un conjunto de obras realizadas entre el inicio de su trayectoria artística —determinada por la exposición «Semillas de lienzo» realizada en la Universidad de Murcia en 1997— y mediados del año 2000, el grupo de obras de Eduardo Barco que forman parte de esta colección denota el carácter experimental del artista al transitar sin prejuicios por un vasto registro de técnicas y soportes tan variados como el papel, el lienzo, el yute y la lona plástica. Una suerte de experimentación que al tiempo que le permite enfrentarse a los retos que le plantea el uso de materiales a cual más adusto e inhabitual, le sirve para seguir evolucionando en el desarrollo de una obra crecida bajo el influjo del minimalismo, la pureza geométrica y esa carga poética que otorga el trazo de la pincelada cuando el pulso se hace evidente sobre la superficie en la que se aplica.

Con una preocupación constante por la representación del espacio y una tendencia a revisitar los grandes clásicos de la abstracción más pura, desde Juan Gris hasta Ellsworth Kelly pasando por Josef Albers o Alexander Calder, la obra de Barco se inscribe en una dinámica muy propia de la producción de artistas que, como él, tienden a evocar sobre la base de una mirada sumamente personal la obra de quienes les han precedido; en el caso de Barco, nos remite tanto a ciertos postulados del cubismo más analítico como a la obra de quienes hicieron del *collage* otra de sus más interesantes aportaciones.

Aunque la mayor parte de este conjunto de obras se centra en la investigación de Barco en torno a las líneas rectas y la evocación de volúmenes entre las zonas pintadas y los campos en los que no interviene, se aprecia, en las obras pertenecientes al último período del que disponemos, una cierta evolución hacia la indagación del mismo espacio a través de líneas curvas. Asimismo es de resaltar el recurso de apelar al *collage* a través de una obra que, como *Sin título (correos)* (2000), incluye el grafismo de este servicio público, contrastando con una composición al más puro estilo de la abstracción americana de mediados del siglo XX.

F. M.



Semences de Lin I

1997

Acrílico (purpurina plateada) sobre lienzo, 220 x 180 cm

Cat. P_601

Fdo.: «Eduardo // Barco // 1997 // Semences de Lin-1» [Reverso]

Inscripciones: «Semences de lin-1 // 1997» [Reverso, bastidor]

Etiqueta «Eduardo Barco» [Reverso]

Adquirida en 1997

El baile del diapasón

1998

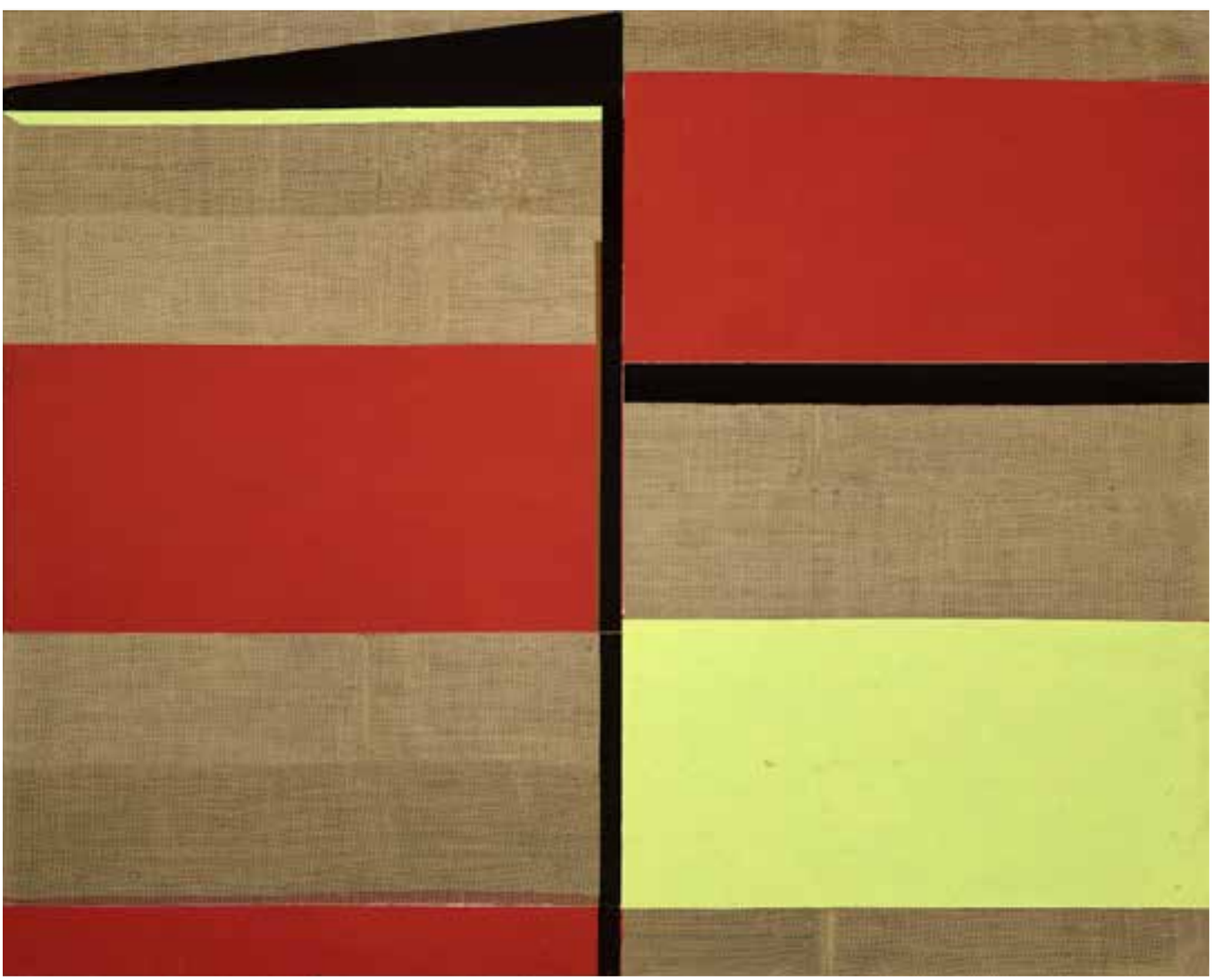
Acrílico sobre lienzo (yute), 220 x 276 cm

Cat. P_609

Fdo.: «Eduardo Barco 1997 // 98» [Reverso]

Inscripciones: «ACRÍLICO // YUTE // EDUARDO BARCO // 1997-98 // EL BAILE DEL DIAPASÓN» [Reverso, bastidor]

Adquirida en 1998



Tomo

1999

Acrílico sobre lienzo (yute),
180 x 161 cm

Cat. P_631

Adquirida en 2000

Sin título (correos)

2000

Acrílico y esmalte
metálico sobre tela,
201 x 201 cm

Cat. P_634

Fdo.: «Eduardo Barco //
2000 // 2 x 2 // Acrílico tela»
[Reverso, bastidor]

Adquirida en 2000

Sin título

2001

Esmalte sobre papel,
200 x 150 cm

Cat. P_680

Fdo.: «Eduardo Barco» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «2001» [Ángulo inferior izquierdo, reverso]

Adquirida en 2001

Sin título

2007

Esmalte sobre
lona plástica,
260,5 x 155 cm

Cat. P_748

Fdo.: «[flecha] EB388 // Eduardo // Barco // 2007» [Reverso]

Adquirida en 2009

Sin título

2006

Esmalte sobre lona
plástica negra,
155 x 260 cm

Cat. P_752

Fdo.: «Eduardo // Barco»
[flecha]»: «ST // 2006»;
«U/PVC»; «EB / 341» [Reverso]

Adquirida en 2008

Sin título

2001

Acrílico sobre lienzo,
260,5 x 155 cm

Cat. P_685

Fdo.: «Eduardo // Barco // 2001»
[Reverso]; «EDUARDO BARCO
2001 // ACRÍLICO / LONA EB
176» [Reverso, bastidor]

Adquirida en 2002

GABRIELE BASILICO

(Milán, Italia, 1944-2013)

Madrid

1993

Gelatina de plata sobre papel,
192 x 106 cm

Edición 3/15

Cat. F_94

Mecanografiado en pegatina: «Gabriele Basilico // MADRID 1993 // Stampa Sali dárgento del 2005 // 93b7 -3-3 // 3/15 // [Firma ilegible]» [Reverso]

Adquirida en 2006

MADRID (1993) es una de las fotografías que Gabriele Basilico realizó en la capital de España en 1993 y que se expuso en la Galería Oliva Arauna en 2005 junto a doce imágenes realizadas por el fotógrafo italiano en Nápoles, Milán, Buenos Aires, Búfalo, Lausana, Madrid y Berlín durante varios años, con una edición de 15 ejemplares cada una.

De gran tamaño, casi todas las fotografías, salvo las dedicadas a Buenos Aires, mantenían un formato vertical, ofreciendo un encuadre ajustado a un edificio monumental que resulta próximo; de esta manera, intenta reflejar la mirada que tenemos formada en el interior de la ciudad: la mirada urbana. Este formato proviene del trabajo que Gabriele Basilico realizó en el metro de Nápoles, una intervención que llevó a cabo de la mano del crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva.

Basilico no retrataba los lugares conocidos de la ciudad, sus monumentos o hitos turísticos, sino que en cierto modo la antropomorfizaba: «Veo la ciudad como un gran cuerpo que respira, un cuerpo en crecimiento, en transformación, y me interesa captar sus signos, observar su forma, como un médico que investiga las modificaciones del cuerpo humano. Busco continuamente nuevos puntos de vista, como si la ciudad fuera un laberinto y la mirada buscara un punto de penetración». *Madrid*, la fotografía perteneciente a esta colección, es una instantánea de la trasera del Círculo de Bellas Artes. La imagen está tomada subrayando el punto de vista humano, el del *flâneur* que deambula y gira una calle sin saber —y sin importarle— a dónde le lleva.

EXP.: «Miradas urbanas», Galería Oliva Arauna (Madrid, 2005).

I. T.

LOTHAR BAUMGARTEN

(Rheinsberg, Alemania, 1944 - Berlín, 2018)

Finsternis gekreuzter Schatten

1969

Copia cromógena sobre papel, 64,8 x 82,6 cm

Edición 5/10

Cat. F_136

Adquirida en 2012

FINSTERNIS gekreuzter Schatten y *Pilgrim* son dos fotografías de Lothar Baumgarten realizadas en 1969, cuando todavía no había finalizado sus estudios en la Kunstakademie de Düsseldorf. Alumno de Joseph Beuys, sus inicios están fuertemente influidos por las lecturas de Claude Lévi-Strauss. El cuestionamiento tanto de los lenguajes como de las disciplinas de la representación en dos y tres dimensiones, la oposición entre naturaleza y cultura, así como el rechazo al mercado artístico atravesaron estos primeros trabajos, caracterizados por la elaboración de esculturas efímeras cuya existencia resta solo en forma de documento fotográfico; se trataba entonces de una estratagema política: no realizar objetos que pudieran venderse.

Ya en estas piezas Baumgarten apuntaba su trayectoria posterior de artista etnólogo y antropólogo, si bien aquí el viaje —recordemos su estancia de varios meses con los indios yanomamis de la selva amazónica en los años

Pilgrim

1969

Copia cromógena sobre papel, 64,8 x 82,6 cm

Edición 2/10

Cat. F_137

Adquirida en 2012

setenta— sería metafórico, un simulacro en el que realizaba instantáneas en el jardín trasero de su casa, en un bosque cerca del Rin. El artista alemán utilizaba objetos encontrados que modificaba levemente para realizar sus pequeñas esculturas; en el caso de *Pilgrim* (1969) se sirvió de un cervatillo pequeño de juguete que modificó levemente al colocarle encima lo que parece una flor tropical. En los objetos de esta serie, denominada *Kultur-Natur, Manipulierte Realität*, que finaliza en 1972, se buscaba una lectura que fusionara los dos objetos: aquí nos llevaría a leer la imagen de un animal mitológico, un mamífero alado. En *Finsternis gekreuzter Schatten* (1969) juega con la ambigüedad poética del título, que contrasta con la imagen: con un ángulo bajo y fragmentario se presenta un suelo ajedrezado cuyos rombos parecen querer atravesar una puerta cerrada.

I. T.

IGNACIO BAUTISTA, *MUTIU*

(Madrid, 1982)

Amanecer de la Odisea

2012

Papel de periódico recortado (impresión fotomecánica) y montado entre vidrios, 30,5 x 34,5 x 3 cm c/u (x 12)

Cat. D_341

Sello tampón «EVA RUIZ GALERIA» [Reverso]

Adquirida en 2013

EN SUS primeros trabajos, Mutiu selecciona periódicos, los desgrana y toma noticias de los mismos en las que el mensaje escrito se relaciona con la imagen. Dentro de su proceso artístico, transforma la imagen, la apaga, hace desaparecer las figuras humanas para neutralizar su significado. La utilización de los medios de comunicación, ya sea de su texto, ya sea de sus fotografías, es una constante en su trabajo, como ocurre, en este caso, con *Amanecer de la Odisea* (2012), que formó parte de su dosier de obras para el programa «Generaciones».

Ignacio Bautista es uno de los artistas más sugestivos de su generación. Una generación marcada por la crisis económica que ha afectado intensamente al mercado y al mundo del arte, ocultando el trabajo de unos creadores que se han encontrado de golpe con menos espacios y oportunidades para mostrarlo. Aun así, ha conseguido despertar el interés de un público ávido, que entiende que, en ocasiones, es el mensaje o el proceso de creación lo que se sitúa bajo el foco y no el objeto. Y es precisamente en esto donde muestra toda su capacidad y talento. Envía mensajes directos, claros, sin aristas, a través de objetos que contienen una belleza perfectamente perceptible, llena de sensibilidad. Su obra se puede decir que hace de puente entre el mundo de antes y el de después de Marcel Duchamp.

Los estratos, cúmulos y cirros que forman parte de esta obra parecen acercarnos a la inmensidad de lo sagrado, con la teatralidad y rotundidad de los grandes maestros renacentistas. Sin embargo, la fragilidad material que le da su procedencia nos recuerda la futilidad de nuestra existencia e ironiza sobre su importancia. Hoy en día lo que se considera importante se desinfla y desaparece al instante ante lo aparentemente novedoso: ese juego de aparecer y desaparecer que practican a menudo las nubes. Las nubes del *Amanecer de la Odisea* o las nubes de cualquier atardecer; si es que existen las nubes.

EXP.: «Paper-View», Galería Ángeles Baños (Badajoz, 2013).

J. P. S.

MATEU BAUZÀ

(Palma, 1950)

Campo rojo oscuro

1993

Óleo sobre lienzo,
100 x 100 cm

Cat. P_562

Adquirida en 1994

LA OBRA *Campo rojo oscuro* (1993) está dominada por la presencia de dicho color en toda su superficie, con alguna variedad en el tono por la distinta saturación de pintura. En la parte central, y en sentido horizontal, aparecen dos franjas de color. La superior presenta un tono de rojo más vivo y se extiende casi de un lado a otro del cuadro. La inferior, más gruesa, es de color rosado y no llega hasta los extremos laterales del lienzo. Son franjas desiguales y parecen encontrarse flotando sobre el conjunto rojo que protagoniza el cuadro. Parecen manchas anárquicas aunque milimetradas, pintadas de forma directa para liberar los profundos vacíos del inconsciente. Tras ellas se intuye un cuadrado más oscuro, a modo de agujero, que da profundidad al paisaje.

Siempre austero y monocromo, Mateu Bauzà no distingue entre figura y fondo. Trabaja a partir del carácter expresivo del color sin ningún tipo de figuración, basando su pintura en una vibración cromática. Sus colores apenas tienen referencias al mundo exterior: ni el ocre es de las mieses del verano mallorquín, ni el verde es de los campos, ni los azules son el reflejo del mar. En su simbología, la elección de una gama determinada es oscura, como indica el título, y siempre esconde otros significados. En esta pintura, más que aludir a la energía que asocia el color rojo con la acción, el fuego o el triunfo, se acerca a ciertas escuelas sintoístas que lo emparejan con la armonía y la expansión. La tela describe movimientos lentos y de gran sutileza, que remiten a la filosofía oriental y mediterránea, basada en la observación de la naturaleza y sus fuentes de energía (luz, agua, aire y materia), elementos a los que el autor recurre constantemente en su pintura.

El artista habla de formas de percepción, del sentido del tiempo y de las estructuras de la memoria. Obras como esta no se enfocan en el intelecto, sino en los sentimientos. Su finalidad es provocar sensaciones en el espectador. Son bloques de colores que parecen flotar sobre un fondo liso. Una técnica, muy cercana al *color field painting*, en la que los contornos están difuminados para permitir que nuestra mirada pueda desplazarse suavemente, sin rupturas ópticas, de un color a otro.

Bauzà transita por temas de carácter universal y enmarca esa falta de estructura y organización compositiva de la obra en la libertad que confiere el gesto espontáneo. En su obra siempre está presente el sustrato espiritual, la significación de los elementos sencillos y evocadores de un orden universal mayor. La huella de artistas como Mark Rothko es inherente a su interés por la abstracción que, en su pintura, acaba siendo un ejercicio de contención, un distanciamiento en el que desaparece todo rastro de los objetos. Una contención que es un modo de espera, un modo de presentir lo que falta, la convivencia de un vacío que se hace patente. Un vacío ambiguo, dice el filósofo Juan Luis Vermal; y en esa ambigüedad está el camino, rico y peligroso, que transita esta pintura.

B. E.

BENE BERGADO

(Salamanca, 1963)

LAS TRES obras de Bene Bergado que atesora la Colección Banco de España —una fotografía y dos esculturas— están fechadas entre 2001 y 2002. En esta serie, Bergado realiza relecturas de los recuerdos de su imaginario infantil y adolescente que pueden interpretarse como alegorías subjetivas de la complejidad de la experiencia contemporánea. En una lectura autorreferencial, Bene Bergado se basa en la interpretación de un tiempo cuyas preguntas la han conducido a quien es ahora. Para ello se sirve de elementos procedentes de su infancia como los juguetes, fundamentalmente las muñecas, los cuentos y la literatura fantástica. En 1998 realizó el primer prototipo de muñeca, *Tina*, el resultado biológico de sumar nuestros orígenes hominoideos —quizá recuerda a *Lucy*— y algún personaje de la literatura o cine de la ciencia ficción: un ser que es pasado y futuro a un tiempo y que resulta de una fusión de los universos humano y animal. Un seremos que no deja de ser lo que fuimos y que, por cierto, siempre es femenino.

En la fotografía, no exenta de humor, *El mago atacado por el gigante* (2001), construye seres fantásticos. Se trata de una imagen de fuertes componentes narrativos: el mago —que reconocemos por el atributo del sombrero cónico— pasea sin inmutarse por un escenario protagonizado por un gran plato clavado en el paisaje; el gigante, irritado, está quedándose sin menaje. *Chistera* (2002) hace referencia también al mundo de la magia, pero esta vez no a la de los cuentos, sino a la del circo o la televisión: a uno de los números más celebrados y conocidos, cuando el mago saca un conejo de su chistera. Una chistera que pare conejos es una *conejo/chistera,* una caprichosa criatura que muestra incluso el verdadero tono de su piel, de nuevo un fascinante híbrido para narrar lo inexplicable.

I. T.

Casco

2002

Material plástico pintado, 22 x 22 x 26 cm

Pieza única

Cat. E_136

Adquirida en 2002

Chistera

2002

Resina con cargas lacada en negro, 25 x 28 x 20 cm

Edición 1/5

Cat. E_137

Adquirida en 2002

El mago atacado
por el gigante

2001

Cibachrome sobre papel,
122 x 161,5 cm

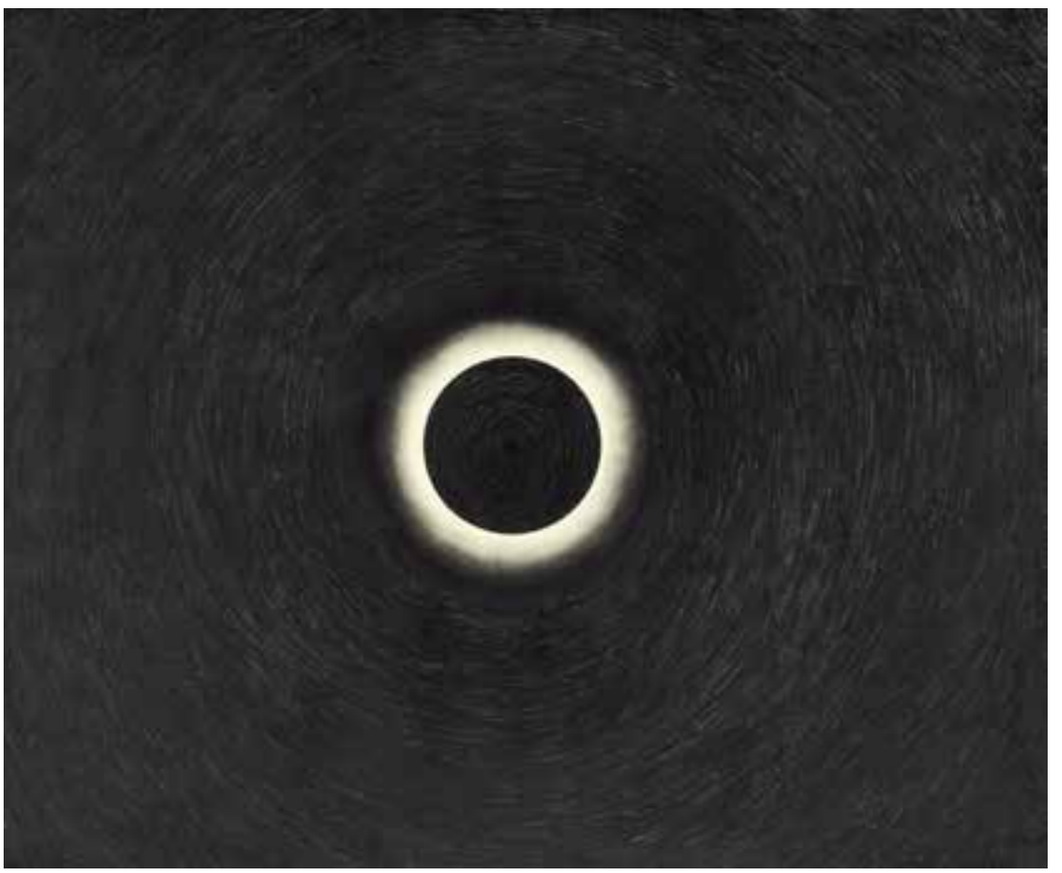
Edición 2/3

Cat. F_60

Adquirida en 2002

NATIVIDAD BERMEJO

(Logroño, 1961)



Eclipse

1995

Lápiz sobre papel,
109 x 133 cm

Cat. P_574

Adquirida en 1995

LAS TRES obras de Natividad Bermejo que forman parte de la Colección Banco de España —*Eclipse* (1995), *Sin título* (1998), y *Sin título* (2000)— fueron realizadas en el marco temporal de un quinquenio y responden a la coherencia formal y discursiva mostrada por la artista desde que comenzó su andadura en el campo del arte, a mediados de los años ochenta. En concreto, esta serie de trabajos pertenece al período de los años noventa, momento en que el dibujo pasa a ocupar un lugar principal en la producción de la artista. El óleo, el carbón y, principalmente, el grafito serán las técnicas empleadas en la ejecución de estas imágenes, elaboradas utilizando distintas escalas de grises. La artista reduce en sus obras el motivo hasta lo más simple y el gesto mínimo: «La opción radical de Natividad Bermejo ha sido la de cubrir el papel de grafito y dejar en blanco la figura, haciendo gala de una elegante economía de medios y de una completa renuncia al color», en palabras del crítico José Martín Martínez.

Con una ejecución en la que se pone de relieve la planitud del espacio de representación en relación a la importancia que adquiere el motivo representado, Natividad Bermejo despliega en sus dibujos un sugerente catálogo de escenas *nocturnas* —explosiones, eclipses, tormentas eléctricas o constelaciones de estrellas— que tienen la capacidad de generar atmósferas inquietantes y perturbar al espectador. Operando desde un discurso en el que se asocian de manera inmediata aspectos poéticos y lenguajes concretos, la obra de Natividad Bermejo se inscribe en una tradición que suprime cualquier ornamento en favor de un análisis riguroso de las formas, de un vocabulario plástico austero que señala aquello considerado por la artista como *esencial*.

B. H.

Sin título

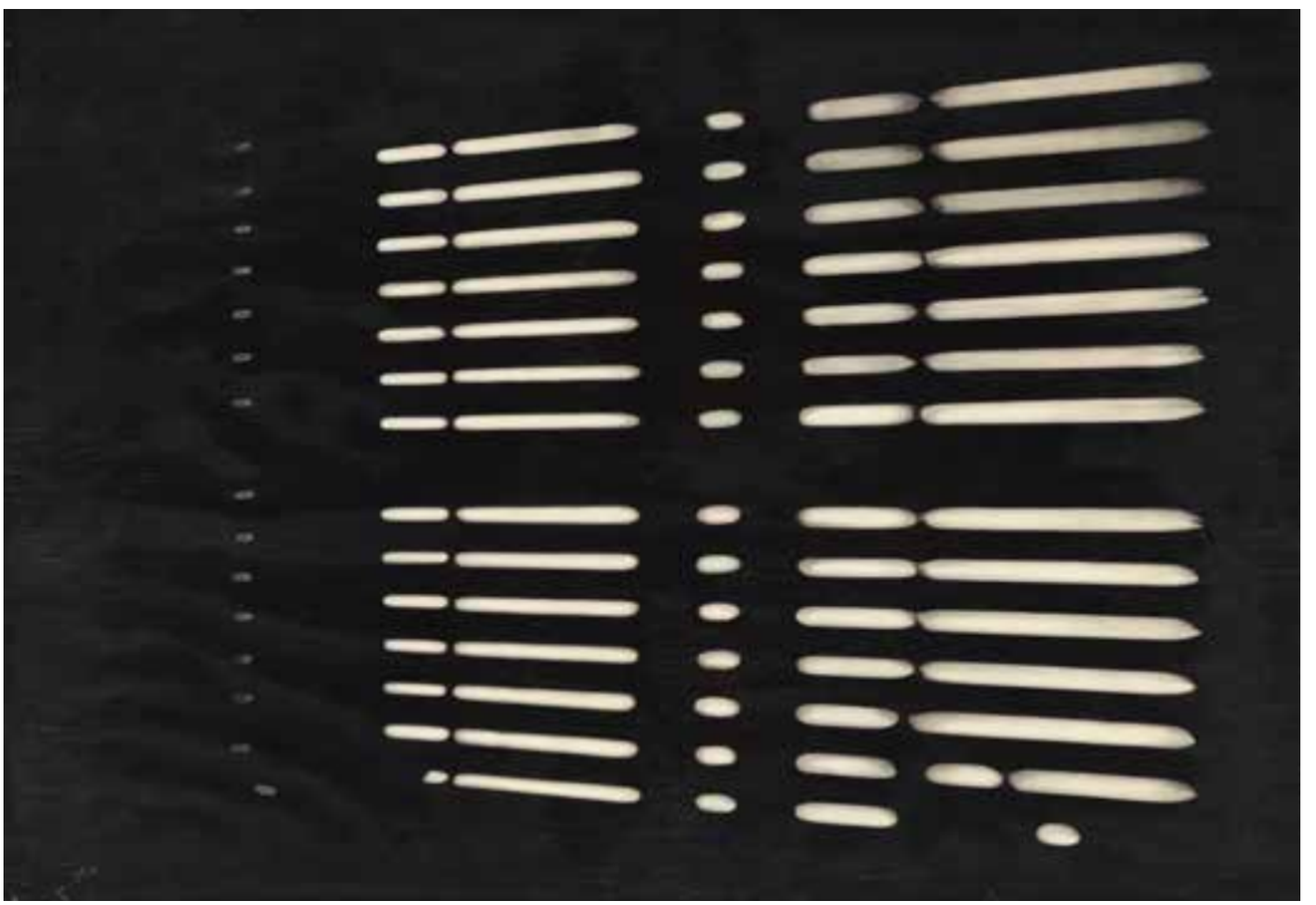
1998

Grafito sobre papel,
209,5 x 183,8 cm

Cat. D_276

Observaciones: lleva inscritas operaciones matemáticas en el reverso del marco.

Adquirida en 1998



Sin título

2000

Grafito sobre papel,
149 x 219 cm

Cat. D_285

Adquirida en 2000

JOSÉ BEULAS

(Santa Coloma de Farnés, Girona, 1921 – Huesca, 2017)

Los Monegros

1967

Óleo sobre lienzo,
84,8 x 100 cm

Cat. P_116

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

Adquirida en 1975

EXP.: «Paisajes esenciales», Centro de Arte y Naturaleza (Huesca, 2007); «Beulas. Abrir horizontes», Centro de Arte y Naturaleza (Huesca, 2009-2010).

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.

GRAN parte de los paisajes que a lo largo de su vida pintó el artista catalán José Beulas reflejaban la naturaleza yerma y silenciosa del sur de la provincia de Huesca, zona que conoció cuando tuvo que cumplir el servicio militar durante su juventud. Contrastaban estos campos austeros con la exuberancia de la comarca gerundense en la que nació, La Selva, lo que sin duda debió de causarle gran impresión. El pintor acabó residiendo en Huesca, donde falleció en 2017 a una avanzada edad; de hecho, fue un importante impulsor para la creación y mantenimiento del Centro de Arte y Naturaleza en Huesca (CDAN). La Colección Banco de España conserva nueve paisajes, la mayor parte de ellos, referentes a Aragón. *Rastrojos* (1984) es un buen ejemplo de la producción de Beulas: un paisaje de invierno, con un cielo plomizo y con el horizonte muy alto, que ofrece un pequeño detalle de la inmensidad del campo oscense. Austero, este campo de rastrojos quemados no se sale de unas gamas de color voluntariamente muy limitadas y parduzcas: grises, tierras y blancos. Como el mismo artista manifestara, «un paisaje no es la reproducción exacta de la naturaleza, sino las impresiones que han calado hondo en el alma mientras contemplabas esa naturaleza».

I. T.

Paisaje de Toledo

1973

Óleo y cargas sobre lienzo,
61 x 80,5 cm

Cat. P_49

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

Adquirida en 1973

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.

Por el camino de Loarre (Huesca)

1974

Óleo sobre lienzo,
73,3 x 92,2 cm

Cat. P_58

Fdo.: «Beulas»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]; «Por el camino de
Loarre (Huesca) // Beulas»
[Reverso]

Adquirida 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.

El Soto

1977

Óleo sobre lienzo,
73 x 92 cm

Cat. P_318

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

Adquirida en 1977

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

La Sotonera

1977

Óleo sobre lienzo,
82 x 100 cm

Cat. P_319

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

Adquirida en 1977

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

Paisaje

1979

Óleo sobre lienzo,
60,3 x 92 cm

Cat. P_267

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

Adquirida en 1979

EXP.: «Paisajes esenciales», Centro de Arte y Naturaleza (Huesca, 2007); «Beulas. Abrir horizontes», Centro de Arte y Naturaleza (Huesca, 2009-2010).

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.

Montes quemados

1982

Óleo sobre lienzo,
117 x 165 cm

Cat. P_380

Fdo.: «Beulas»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]; «MONTES
QUEMADOS // Beulas 1982»
[Reverso]

Adquirida en 1988

EXP.: «Beulas. Abrir horizontes», Centro de Arte y Naturaleza (Huesca, 2009-2010).

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

^

Tierz (Huesca)

1985

Óleo sobre lienzo,
76 x 180 cm

Cat. P_381

Fdo.: «Beulas // 85» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «TIERZ // Beulas. 180 x 76» [Reverso]

Adquirida en 1988

EXP.: «Beulas. Abrir horizontes», Centro de Arte y Naturaleza (Huesca, 2009-2010).

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

<

Rastrojos

1984

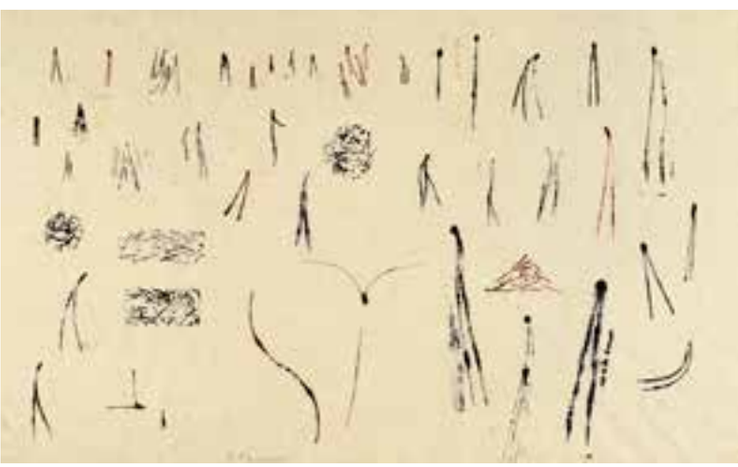
Óleo sobre lienzo,
33,2 x 46 cm

Cat. P_383

Adquirida en 1988

MIGUEL ÁNGEL BLANCO

(Madrid, 1958)

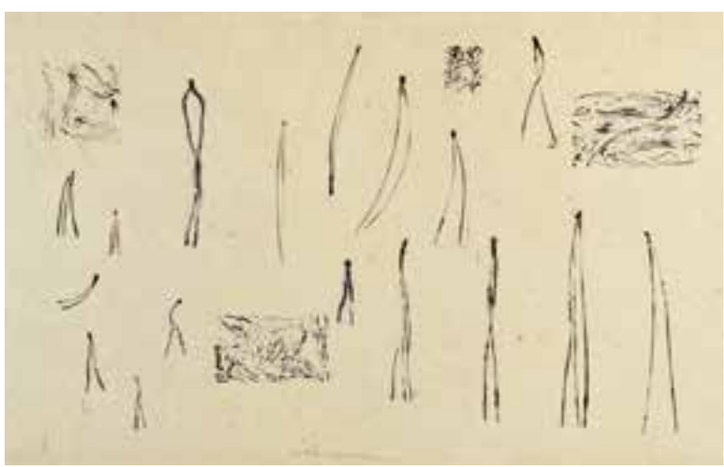


GABINETE de acículas I-IV (1992) es un conjunto de dibujos que forman parte de una amplia serie realizada mediante impresión, con tinta china en diversas tonalidades sobre papeles hechos a mano, de sellos de acículas. Durante esos meses, el artista fue recolectando en diferentes lugares de España y del mundo esas hojas de coníferas buscando diversidad y rarezas; con las más especiales fabricó sellos individuales o de grupos de acículas con unas bases y mangos de madera, componiendo todos ellos una gran imprenta forestal. En algunos de los dibujos, una vez estampados los sellos, diluye algunas áreas para crear atmósferas y hacer surgir imágenes ocultas.

Dosel forestal (1990) es una escultura de pared, articulable, que puede adoptar diferentes posiciones según se cuelgue. Está realizada con una estructura de hierro y tablones de pino costero, procedente de los bosques de Valsaín. La serie, titulada *La cabaña mística*, evoluciona de otra serie de esculturas articuladas, *La fortaleza*, y evoca los refugios solitarios en lo recóndito de los bosques. La idea se inscribe en la tradición de la cabaña como espacio de introspección, pensamiento y creación, y se relaciona con las cualidades protectoras de la naturaleza.

De su proyecto artístico y vital más importante, *La biblioteca del Bosque,* nacido en 1986 y que consta en la actualidad de 1145 libros-caja, forma parte el trabajo *Las savias* (1993). Este, el número 544, es uno de los que resultaron de un proceso de investigación sobre el mundo de las resinas, que son la sangre de los árboles. El artista buscó todos los tipos de resinas existentes y escogió las más adecuadas para estos libros, por sus tonos, transparencias y lugares de procedencia. Utilizó la resina en todos sus estados: en bloques, en polvo o líquida. En las páginas, dibujó con resina en polvo, fijada a través del fuego, diagramas que evocaban firmamentos lejanos, siguiendo la idea de que este material es comparable a la materia sideral, condensación de luz y de tiempo. Podemos contemplar el cosmos más profundo a través de una gota de resina.

B. E.



Gabinete de acículas
I, II, III, IV

1992

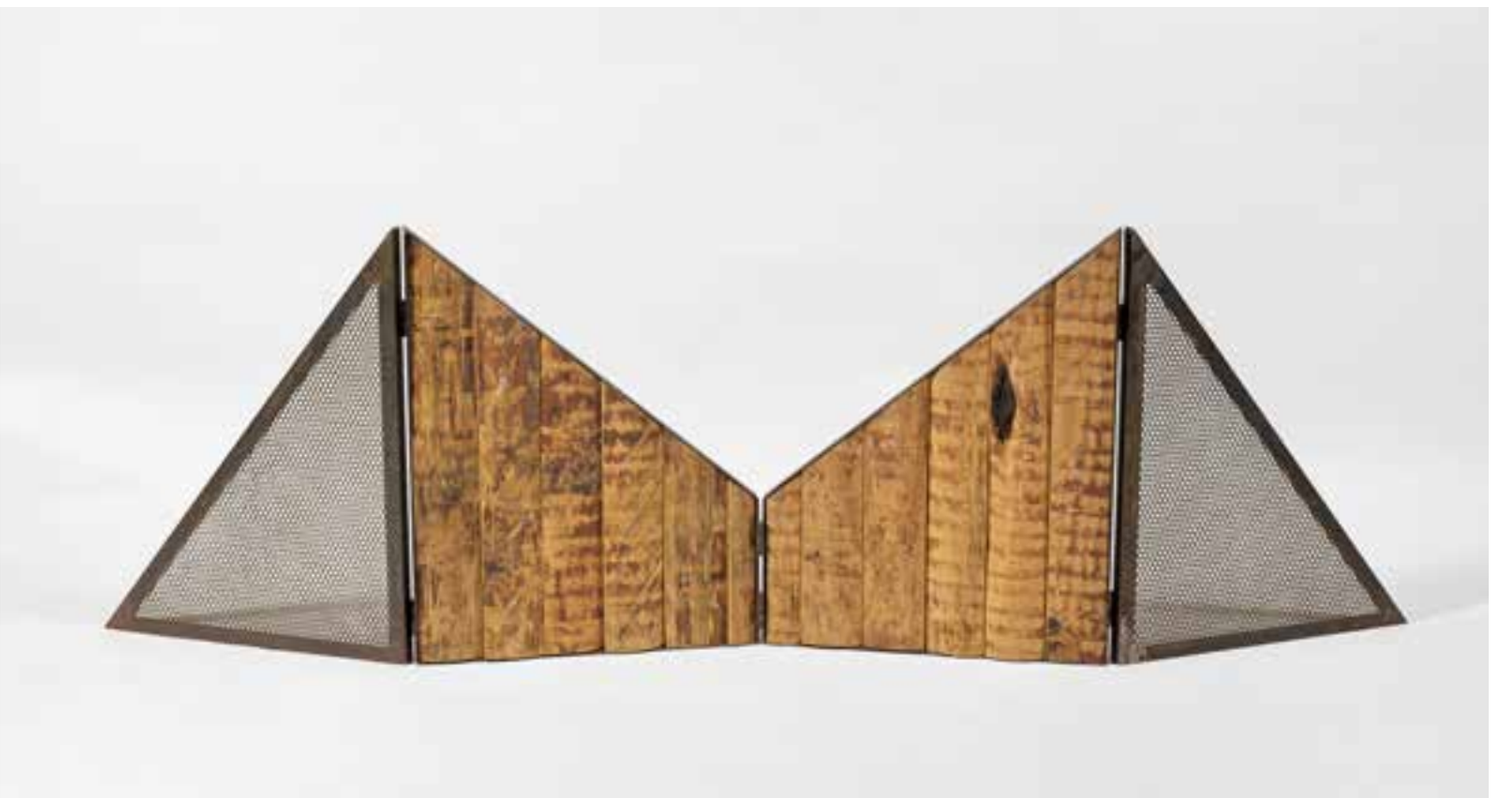
Impresión en tinta de sellos de acículas
sobre papel de corteza de Lokta,
50 x 84 cm c/u (x 4)

Cat. D_147 a D_150

Fdo.: «M A B 1992»
[Borde inferior, anverso]

Adquiridas en 1992

EXP.: «Gabinete de acículas»,
Galería Columela (Madrid, 1992).



Dosel forestal

1990

Hierro y costero de pino silvestre,
205 x 65 x 3,5 cm (abierto)

Cat. E_85

Fdo.: «MAB // 1990 //
DOSEL FORESTAL» [Reverso]

Adquirida en 1990

Observaciones: pertenece a la
serie *La cabaña mística.*

EXP.: «La cabaña mística»,
Galería Columela (Madrid, 1990).

BIBL.: Francisco Calvo Serraller,
La cabaña mística. Madrid:
Galería Columela, 1990.

Las savias. Libro n.º 544

1993

Cuatro páginas de papel verjurado hueso, resinado. Caja con tres franjas de resina líquida, de pino pinaster, pino elioti y guayacol,
222 x 550 x 31 cm

Cat. E_108

Fdo.: «MAB»
[Última página del libro]

Inscripciones: «544 // 30 8 1993 // LAS SAVIAS // 222 X 550 X 31»
[Primera página del libro] [Anverso]

Adquirida en 1994

Observaciones: perteneciente a la serie *La biblioteca del Bosque*. Esta obra esta numerada por el autor como Libro n.º 544.

EXP.: «Cosmocrator», Galería Bárcena & Cia (Madrid, 1994).

BIBL.: Elena Vozmediano, *Miguel Ángel Blanco*. Madrid: Galería Bárcena & Cia, 1994.

BONIFACIO ALFONSO GÓMEZ FERNÁNDEZ, *BONIFACIO*

(Donostia/San Sebastián, 1933-2011)

Pintura gris rosa

1969

Óleo sobre lienzo,
90 x 100 cm

Cat. P_648

Fdo.: «Bonifacio, 69» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «Bonifacio, 69» [Ángulo superior derecho, reverso] y «90 x 100 // (ENDORA)» [Reverso]

Adquirida en 2001

PROPIO de artistas que transitan al margen de la norma y el academicismo, solo es necesario esperar lo justo para hallar el momento de hacer lo que se desea. Y esto es justo lo que le sucede a Bonifacio cuando, después de alternar tareas como novillero, rotulista, pintor de brocha gorda, batería en un grupo de jazz, ganar el Primer Premio de Pintura de Donostia/San Sebastián con un *Cristo cubista* en 1954, ingresar en la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad y ser expulsado poco después por preferir captar solo un brazo o una pierna que dibujar los modelos completos, consiguió realizar su primera exposición en el Ateneo de Gipuzkoa en 1958. Después de esta exposición, Bonifacio viajó a París, visitó museos y exposiciones de arte, conoció a Manuel Hernández Mompó, Modest Cuixart y Antonio Saura y, de regreso a España en 1959, se instaló en Bilbao, donde entró en contacto con la Galería Grises —representante del grupo El Paso— y conoció a Fernando Zóbel, el responsable de que en 1968 decidiera trasladarse a Cuenca. Allí vivirá durante más de veinte años, participando de manera directa del mundo artístico e intelectual de esta ciudad con Antonio Saura, Manolo Millares o Gerardo Rueda a la cabeza.

A Bonifacio no le gustaban las etiquetas y por ello funcionaba al margen de cualquier corriente. A lo largo de su carrera llevó a cabo una obra que, siendo sumamente original, irrepetible y personal, se vio ligeramente afectada por el influjo de artistas como Roberto Matta, Willem de Kooning, Pierre Alechinsky o el grupo Cobra. Tras su corta estancia en París y el contacto directo con la obra de artistas como Chaim Soutine, Francis Bacon, entre otros, su obra empezó a transitar tanto por un terreno ubicado entre la abstracción y el surrealismo como por una más que particular interpretación del expresionismo abstracto.

Dedicado desde 1968 de manera exclusiva a la práctica pictórica y la investigación de las técnicas del grabado, Bonifacio se consagró a la elaboración de una obra de la que esta *Pintura gris rosa* (1969) podría ser un buen ejemplo. Se trata de una obra en la que el artista, optando por ocupar la totalidad de la superficie pictórica a base de amplias manchas de tonalidad austera sobre fondos blancos y entreverados, demuestra su interés por entender su producción no tanto como una respuesta o una aseveración, sino como el peldaño de una investigación, el planteamiento de un problema, la manifestación de una duda o una suerte de inseguridad en un tránsito permanente entre la lógica y la incertidumbre.

F. M.

ALFONS BORRELL

(Barcelona, 1931)

ALFONS Borrell, uno de los mayores representantes de la abstracción pictórica en Cataluña en la segunda mitad del siglo XX, estuvo vinculado a las reuniones del Àmbit de Recerca de la Fundació Joan Miró a través de Joan Pere Viladecans, que lo descubrió en 1973. Más recientemente ha vuelto a ese espacio barcelonés con la exposición «Trabajos y días» (2015), comisariada por Oriol Vilapuig, que define la obra de Borrell en estos términos: «La pintura de Alfons Borrell exige formas de experimentación más que códigos de interpretación; reclama una aproximación fenomenológica más que psicológica. Sus cuadros y dibujos no se presentan como objetos aislados, sino como una manifestación que se abre al lugar».

Borrell ha practicado una pintura ligada a la abstracción más estricta, experimental y radical desde que abandonase la figuración en pos del expresionismo abstracto, aunque siempre fuera de los ámbitos dominantes y en relativa soledad. Si bien en los años setenta trabajó desde el orden y la simetría, en la década siguiente, a la que corresponde esta obra, su pintura se polariza en una tensión formal entre el espacio y el color para proponer un análisis de la pintura centrado en el encuentro de espacios contrarios que se expanden sobre al superficie del cuadro y acentúan la irrupción de unos colores sobre otros, como en el caso de *Febrer 84-B* (1984), en la que la gran masa negra, casi un muro de oscuridad, parece lentamente invadida por el rojo anaranjado, un color que, según Oriol Vilapuig, tiene connotaciones muy concretas en Borrell: «El color para Borrell no es tanto una calidad del objeto como un sujeto en sí mismo. Se mueve y fluctúa, vivo y cambiante, sale de su marco y lo invade todo. El naranja [...] es un color habitual en su obra y tiene para él connotaciones simbólicas: representa la luz del amanecer que da sentido a lo que nace como forma de vida y de esperanza; la luz que da inicio a los días y propicia los trabajos».

La obra de Borrell, por otra parte, tiene algo de diario personal y de fusión entre el artista y la propia pintura, puesto que nunca titula sus piezas de manera narrativa, sino que deja registro de la fecha de creación. En sus palabras: «Yo quiero ser pintura, de hecho. [...] Porque hay dos tipos de pintores: el pintor que pinta el mar desde una distancia, aparentemente a través de una ventana, y el pintor que baja por las rampas, pasa por la arena, se mete dentro del mar y sale teñido de azul. [...] Y cuando acabo, cuando este personaje que tengo frente a mí me dice que no lo toque más, que ya lo ha explicado todo; no pongo ningún título: pongo la fecha».

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.

Febrer 84-B

1984

Acrílico y lápices
sobre contrachapado,
59 x 81 cm

Cat. P_337

Fdo.: «Borrel-84»
[Centro inferior, anverso];
«Febrer 1984-B»
[Ángulo superior derecho, reverso]

Adquirida en 1985

HILARIO BRAVO

(Cáceres, 1955)

HILARIO Bravo despliega en su obra sus característicos repertorios pictográficos junto a la mancha y la huella como signos indiciales de la presencia del artista en la obra, como gestos de lo primigenio. Figuras suspendidas en un fondo indefinido a modo de tálamo, donde aparecen sus motivos en relación con el signo y lo textual.

R. D.

Ritmi d'arena ed aria

1995

Pintura acrílica sobre lienzo, 130 x 162 cm

Cat. P_585

Fdo.: «H. Bravo» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «DIC. 95, Roma // 3 // H. BRAVO // Ritmi d'arena ed aria» [Cuadrante superior derecho, reverso]

Adquirida en 1996

PAULO BRIGHENTI

(Lisboa, 1969)

Sin título
(de la serie
Il corpo addormentato)

2003

Óleo sobre lienzo
sobre madera,
33,5 x 37,5 cm c/u (x 6)

Serie 1 de 6

Cat. P_711 a P_716

Fdo.: «Paulo BRIGHENTI // 2003 // DA SCHIE [¿] // IL CORPO ADDORMENTATO» [Reverso]

Adquiridas en 2004

LA IDEA de ruina, de un paisaje en el límite de lo urbano, está en la base de estas oscuras pinturas. Los elementos, como en la mayoría de sus cuadros, son escasos, y los fondos, sin puntos fuga, rara vez permiten el encuentro, como si su misma imagen hubiese desaparecido para emerger de nuevo de entre el fondo oscuro desde la fisura de lo visible. De lo indecible.

Sin título (2003) responde a un trabajo de investigación realizado por el artista sobre varios testimonios familiares que lo sitúan en Parma, en el norte de Italia. Ahí están, en particular, las confesiones de su padre sobre la Segunda Guerra Mundial y la emigración que la gente vivió de las ciudades al campo para buscar refugio de la guerra y los bombardeos. Muestran imágenes de zonas fronterizas que limitan territorios, de campos desiertos, en los que la transmisión de un testimonio oral a las dos dimensiones de la pintura hace que el tiempo y la memoria queden diluidos y que haya algo de imposible en la reconstrucción de la historia. Tal vez por ello el artista opta por la borrosidad y la disolución de la imagen.

Son paisajes surgidos en una suerte de no lugar, en tanto que lugar imaginario que solo existe en la mente del artista. El color se ahoga en un abismo oscuro que apaga cualquier indicio de luminosidad. En estos trabajos, como en el que desarrolla actualmente, Paulo Brighenti explora los límites de la visibilidad, la luz y las sombras como una frontera entre los territorios que son metáforas de la experiencia y la memoria, entre lo vivo y lo recordado. Habla de atmósferas y del espectro de una realidad desdoblada. De ahí la escenificación irreconocible desde una pintura que ejerce violencia sobre sí misma. Aquí se impone el secreto, como si todo fuera un leve ensayo para decir algo que roza lo imposible. En este aparente silencio de su pintura descubrimos el frenético ritmo de una música que, en muchos casos, da título a sus obras o exposiciones.

Las obras de Paulo Brighenti se cargan de preguntas, capas y espejos. Su pintura emerge como un fragmento capaz de suspender la realidad o congelar el deseo, procediendo de lo inabarcable de la imagen natural. Todo en ella resulta extraño, desfigurado, diluido, como si hubiesen sido víctimas de una tormenta devastadora.

B. E.

JOSÉ MANUEL BROTO

(Zaragoza, 1949)

Borromini

1982

Óleo sobre lienzo,
260 x 195 cm

Cat. P_414

Fdo.: «Broto // 1982» [Anverso]

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).

BIBL.: VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990.

MIEMBRO del colectivo Trama y defensor de la pintura-pintura como alternativa a una nueva figuración y a las prácticas conceptuales, Broto es un artista que a principios de los setenta reivindicó la práctica pictórica desde la escena barcelonesa. Deudora en sus inicios por la estética del grupo francés Supports-surfaces y la pintura matérica de Tàpies, la obra de Broto evolucionó durante los años setenta hacia una neoabstracción de tono minimalista, geométrica y de planos monocromáticos. Una práctica influida por las teorías marxistas-leninistas, el psicoanálisis, el pensamiento de Derrida, Foucault, Kristeva, Barthes, Eco o Bataille y que, sobre la base de los postulados del expresionismo abstracto —en especial Mark Rothko, Barnett Newman, Robert Motherwell, Clyfford Still o Sam Francis— aboga por una abstracción basada en el lirismo y el concepto de lo sublime. Una mirada lírica y geométrica a la que Broto añade signos que aluden a las matemáticas, la música o la escritura, y que apuestan por la revalorización del gesto y el color con fines expresivos y emotivos.

Pintados a principios de los años ochenta, *Óvalo* (1983) —homenaje a la forma que incorporó a su obra a partir de 1978 y que marcó un período de gran trascendencia por el modo en que el instinto y lo racional se alían en una perfecta síntesis— y *Borromini* (1982) —realizado tras un viaje a Italia y después de la reconsideración del pasado como fuente de la que beber en sus investigaciones sobre el color— ejemplifican el giro que experimenta Broto en favor del cromatismo, los signos y los símbolos. Son una muestra de su habilidad para situar su práctica entre la abstracción y la figuración. Como dice el propio artista, lo que ejerce en él una verdadera influencia es el espacio donde pinta y los objetos que le rodean. Es decir, su hábitat. Así, se deduce que la explosión de vitalidad que respiran estas telas —al tiempo que reflejan la situación de euforia que se vivía en España tras un largo período de aislamiento y la posibilidad de internacionalizar sus prácticas artísticas— también es testigo de la mirada de un artista hacia las fuerzas de la naturaleza y del gesto nervioso con que la aborda.

La tercera obra, *Sin título* (2003), es mucho más sosegada y característica de la importancia que a lo largo de su trayectoria Broto concede tanto al vacío como a la creación de atmósferas. Un acrílico sobre tela de grandes dimensiones formado por dos campos monocromos de color de los que surgen, como signos o símbolos, rastros del trazo y el gesto del artista, en una suerte de catalogación misteriosa. Se trata de una obra en la que, de modo claro y explícito, se aúna el recuerdo del paso de Broto por la abstracción geométrica y la vida de un gesto, aportando un aura de misterio y misticismo.

F. M.

Óvalo

1983

Óleo sobre lienzo,
195 x 260 cm

Cat. P_341

Fdo.: «Broto // 1983»
[Reverso]

Adquirida en 1987

EXP.: «Veinte pintores, trece críticos», Centro Cultural de la Caixa de Pensiones de Barcelona (València y 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).

BIBL.: VV. AA., *Veinte pintores, trece críticos. Panorama de la joven pintura española*. Barcelona: Fundación Caixa de Pensiones, 1982; 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.

Sin título

2003

Acrílico y óleo con cargas sobre
lienzo montado sobre tabla,
200 x 251 cm (díptico)

Cat. P_703

Adquirida en 2004

ROSA BRUN

(Madrid, 1955)

Dextro

2003

Técnica mixta sobre lienzo y madera, 275 x 200 cm

Cat. P_688

Adquirida en 2004

LA OBRA de Rosa Brun se caracteriza por una ampliación del ámbito de la pintura hacia formatos escultóricos, o viceversa, de la escultura como objeto pictórico o elemento cromático. Sus piezas de pared, aunque en apariencia presentan el aspecto de lienzos con meros campos de color monocromos netamente definidos, desafían la cualidad bidimensional de la pintura tradicional al avanzar hacia el espectador y delatar espacios entre el muro y el soporte pictórico y nexos de relación compleja entre las distintas piezas que lo forman. De ese modo, sitúa su práctica en un límite, una frontera entre disciplinas que aporta a su labor un aspecto de indagación radical. En palabras de la artista: «Mi obra siempre se ha situado en un territorio limítrofe, de difícil adscripción a clasificaciones determinadas [...] denotando su carácter polisémico mediante categorías antónimas, como las referidas a la gravedad, equilibrio-desequilibrio, color, luz-oscuridad, materia, objetualidad-incorporeidad, las fuerzas contrarias que permiten reflejar desde la misma estructura esa búsqueda "silenciosa" continua, hacia lo visible del acontecimiento, de la experiencia que como reflejo interno deseo proyectar».

Dextro (2003) expande el campo de la pintura de ese modo mediante dos extensiones cromáticas: la superior avanza sobre la inferior, generando una falsa perspectiva, una sensación de extrañamiento al convertirse a las tres dimensiones, lo que invita a un planteamiento acerca de los límites físicos que se imponen consuetudinariamente a la pintura. Con ello, Brun se vincula a un linaje que parte de la abstracción geométrica de las primeras vanguardias, pero lo actualiza desde aspectos relacionados con la percepción para acabar entablando una fina crítica a los dispositivos de exposición en cuanto espacio delimitado y condicionado. No en vano, el término que da título a la obra, *dextro,* se define como el «espacio de terreno alrededor de una iglesia, dentro del cual se gozaba del derecho de asilo y de algunos otros privilegios»; algo indicativo de ese interés por concebir el espacio generado alrededor de la pintura y la escultura como un témenos, una zona delimitada, protegida y sagrada en la que imperan normas diferentes a las del mundo exterior.

EXP.: «Rosa Brun», Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia/San Sebastián, 2005-2006).

C. M.

CARLOS BUNGA

(Oporto, Portugal, 1976)

Sin título

2008

Acrílico y papel (revista) sobre cartón, 31 x 31 cm

Cat. P_758

Etiqueta de la Galería Elba Benítez

Adquirido en 2010

SIN TÍTULO (2008) es un *collage* elaborado a partir del recorte y la superposición de distintos fragmentos de reproducciones fotográficas extraídas de revistas de arquitectura e intervenidas, a su vez, con pintura acrílica y rasgaduras, que configuran un nuevo espacio utópico. Así, la preocupación por el paso del tiempo, tan relevante para acercase al proyecto de Carlos Bunga, aparece en *Sin título* a partir del efecto de descomposición que impregna a esta imagen, dotándola de un carácter inestable y frágil. El solapamiento y la ruptura de los elementos arquitectónicos que aparecen en las instantáneas —marcos de una puerta, ventanas, cristales y pavimentos— construye ese espacio ambiguo y precario que define muchas de las obras del artista.

Ya en sus inicios como estudiante, Bunga tomó la decisión de rasgar y cortar sus lienzos, gestos radicales que trasladan su práctica pictórica hacia otros espacios de actuación por los que ha seguido transitando hasta el presente: «En esos momentos me obsesionaban mucho los espacios urbanos deteriorados o derruidos, donde la arquitectura tenía mucha intensidad, por lo que acumulaban de historia y memoria. Eran paredes que también veía como pinturas, espacios que se parecían a mis cuadros. Llevé entonces mis pinturas a esos espacios de la ciudad colgándolas en esas paredes para que se quedasen contextualizadas con el lugar y exponerlas a las condiciones climáticas», afirmaba en una entrevista mantenida con la crítica Beatriz Espejo en el año 2008.

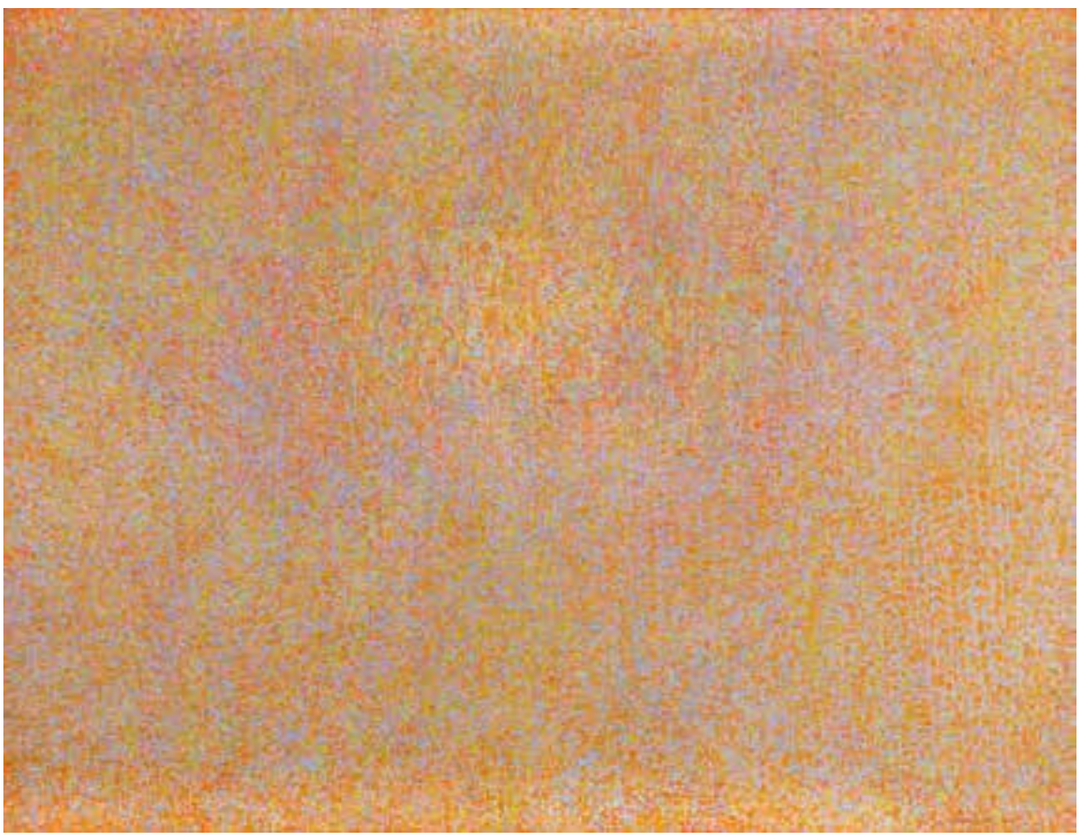
En un sutil equilibrio entre lo que se muestra y lo que permanece oculto, Carlos Bunga construye en *Sin título* una imagen saturada de referencias a prácticas como las de los *décollagistes* franceses, el *collage*, el fotomontaje de las vanguardias históricas y a la obra de Gordon Matta-Clark. Un trabajo que reflexiona sobre las posibilidades del espacio que y a su vez cuestiona y tensa los límites entre las distintas disciplinas artísticas: arquitectura, pintura y escultura.

EXP.: «Yuxtaposiciones», Galería Elba Benítez (Madrid, 2008).

B. H.

JAIME BURGUILLOS

(Sevilla, 1930-2003)



Sin título

1984

Óleo sobre lienzo,
130,5 x 170 cm

Cat. P_465

Fdo.: «Burguillos 84»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Etiqueta de la exposición
antológica de Jaime
Burguillos (1997)

Adquirida en 1990

BURGUILLOS es considerado uno de los grandes representantes de la abstracción española de la segunda mitad del siglo XX pese a haber empezado, durante los años cincuenta, una línea próxima al realismo social y un paisajismo de corte posimpresionista con un carácter argumental, estilístico y estético próximo al que se promovía desde lo que se conoce como el Club de la Rábida. Desde la sutileza de una abstracción tan personal como encaminada hacia la búsqueda de lo esencial y poético, este artista se forja al albur del grupo de Cuenca y de la obra de quienes, como él, se aplicaron en la investigación de la pintura en un entorno andaluz poco proclive, hacia finales de la década de 1950 y principios de los años sesenta, al fomento de lenguajes informales, transgresores y experimentales.

Fechada en 1984 y caracterizada por la praxis lenta, reflexiva y equilibrada con que Burguillos trabaja la afabilidad de una abstracción en la que la importancia de la luz y el color sobrepasa cualquier atisbo de forma, este óleo sobre lienzo bien podría ser un buen ejemplo de la influencia que recibe Burguillos de la obra de artistas como William Turner, Wassily Kandinsky y Pierre Bonnard o, más concretamente, de los paisajes de fondo de unos cuadros a través de los cuales consiguieron concentrar un nivel de emoción difícilmente superable. Se trata de una obra que, a la manera de un *all over,* apela a la intensidad que, como él, tan bien supieron plasmar en su obra artistas norteamericanos del expresionismo abstracto como Mark Rothko o Barnett Newman.

EXP.: «Jaime Burguillos. Pinturas 1955-1995», Real Monasterio de San Clemente (Sevilla, 1997).

BIBL.: José Ramón Danvila, *Jaime Burguillos. Pinturas, 1955-1995*. Sevilla: Fundación El Monte, 1997.

F. M.

PATRICIO CABRERA

(Gines, Sevilla, 1958)

Sin título

1993

Acrílico y carboncillo
sobre tela de algodón,
162 x 130 cm

Cat. P_578

Fdo.: «P. Cabrera // Sin título //
acrílico sobre algodón // 1993 //
162 x 130 cms» [Cuadrante superior
izquierdo, reverso]

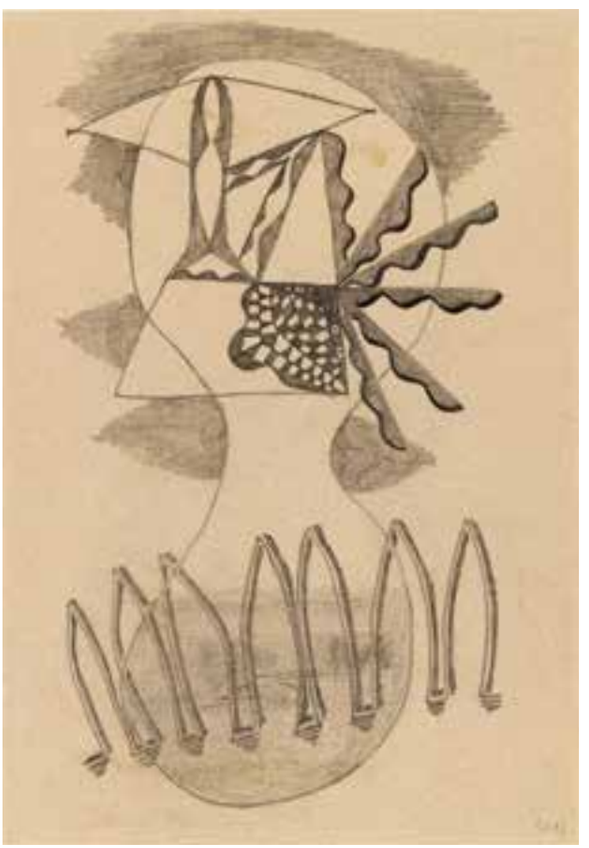
Adquirida 1995

EXP.: «Patricio Cabrera», Área Cultural de La General (Granada, 1994).

BIBL.: Curro González e Ignacio Tovar, *Patricio Cabrera*. Granada: Caja General de Ahorros, 1994.

CUANDO a finales de los años ochenta la pintura española tendió a enfriarse y apagarse tras el entusiasmo de la década, artistas como Patricio Cabrera comenzaron a destilarla a partir, sobre todo, de una revivificación del paisaje y del bodegón desde posiciones no estrictamente académicas. El paisaje inexplorado, la *terra incognita* con que las antiguas cartografías definían al lugar no hollado, fue el espacio en que se movió la obra inicial de Cabrera, buscando el efecto de abstracción no dogmática inspirada en lo decorativo y en el arabesco. Así puede percibirse en estos cuatro dibujos donde, como ocurre en el arte islámico y mudéjar al que el artista había estado expuesto en Sevilla, los motivos ornamentales acaban perdiendo su referente directo para convertirse en repertorio decorativo huérfano de origen. En un intento por soslayar la disyuntiva entre lo abstracto y lo figurativo, Cabrera se fija también en el primer surrealismo, interesado por lo biomórfico, lo visceral y lo legendario, velados por un espacio etéreo entendido como campo magnético en el que evolucionan figuras imposibles de identificar según taxonomías conocidas, todas entre lo sensual, lo monstruoso y lo maquinal. Dentro de esa línea, Cabrera juega también con la transparencia y sugiere la posibilidad de coexistencia de diferentes niveles de realidad mediante las amplias reservas del soporte de papel que deja a la vista. Como ha señalado Santiago B. Olmo respecto a Cabrera: «Aunque el paisaje va a constituir uno de los ejes de su obra, en la pintura este artista aborda lo ornamental y lo decorativo con una consciente ausencia de estilo definido, lo que le permite dotar a su pintura de una extraordinaria capacidad para generar imágenes. En los últimos años, la fusión de lo abstracto y lo figurativo ha otorgado una extraordinaria versatilidad a su obra».

C. M.



Sin título

1992

Lápiz sobre papel,
29,7 x 20,5 cm

Cat. D_151

Fdo.: «P. C. 92»
[Ángulo inferior derecho]

Adquirida en 1992

Sin título

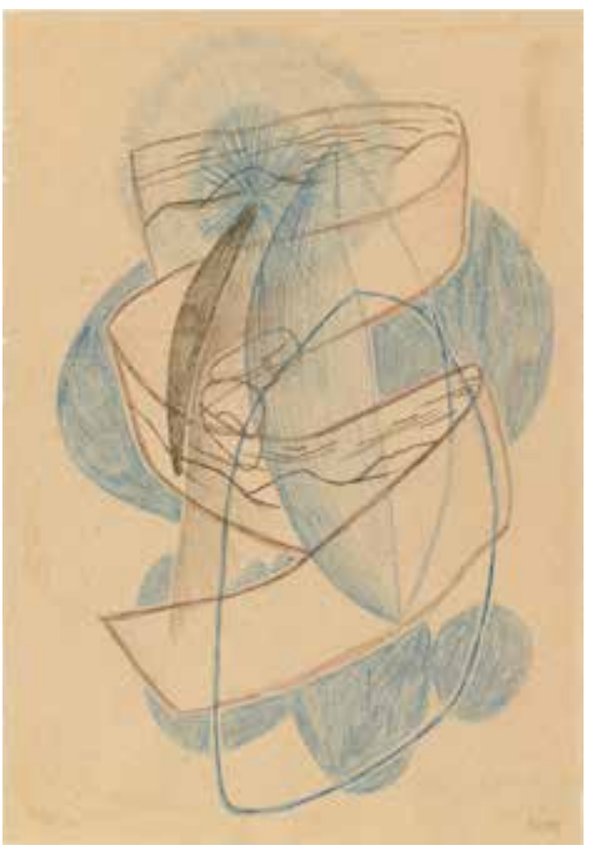
1992

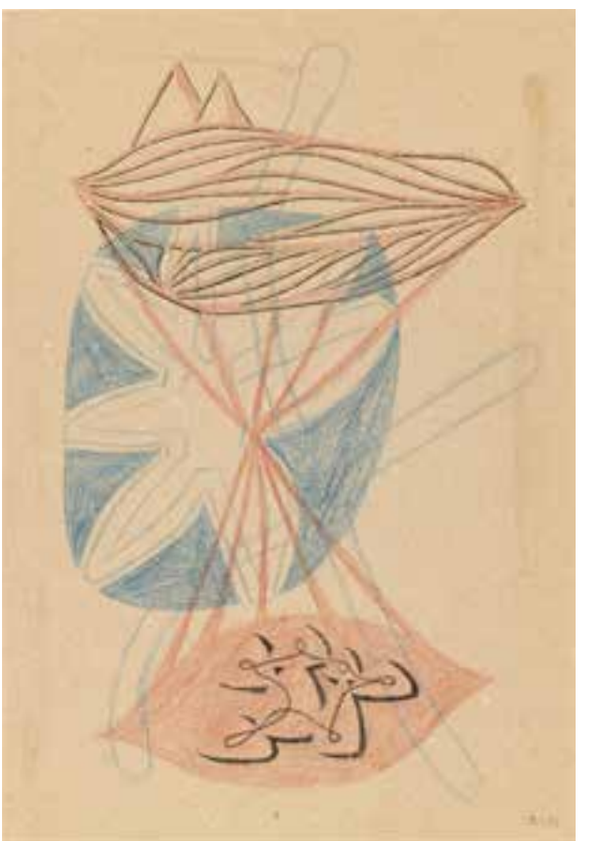
Lápiz sobre papel,
29,7 x 20,5 cm

Cat. D_152

Fdo.: «P. C. 92»
[Ángulo inferior derecho]

Adquirida en 1992





Sin título

1992

Lápiz sobre papel,
29,7 x 20,5 cm

Cat. D_153

Fdo.: «P. C. 92»
[Ángulo inferior derecho]

Adquirida en 1992

Sin título

1992

Lápiz sobre papel,
29,7 x 20,5 cm

Cat. D_154

Fdo.: «P. C. 92»
[Ángulo inferior derecho]

Adquirida en 1992

PEDRO CABRITA REIS

(Lisboa, 1956)

The Omar Paintings #6

2010

Acetona sobre retor moreno,
196,5 x 106 cm

Cat. P_762

Fdo.: «Cabrita 10 02.10.10
casa quemada» [Reverso]

Adquirida en 2011

THE OMAR Paintings #6 (2010) es una pintura realizada por el artista portugués Pedro Cabrita Reis haciendo uso de la acetona, un compuesto químico empleado en la fabricación de plásticos y fibras aplicado en esta ocasión sobre una tela de grandes dimensiones. El resultado de este proceso da lugar a una composición abstracta, un paisaje de contornos desdibujados cuyas formas se diluyen y remiten a los resultados formales logrados con el empleo de la aguada y la acuarela, utilizadas aquí en un formato que excede las dimensiones habituales asociadas con estas técnicas.

El uso de materiales industriales —lacas, esmaltes, barnices— junto al empleo de otros más tradicionales como el acrílico o el grafito será una constante en la producción del artista. Otro hecho recurrente en su trabajo es el reciclaje de materiales, de imágenes y objetos de procedencias diversas; con frecuencia, sus dibujos, esculturas y pinturas, parten del desecho, lo excluido y el fragmento. Definido como un recolector, curioso e interesado por todo aquello que le rodea, Pedro Cabrita Reis recupera de los lugares más insospechados los elementos que intervienen en la construcción de sus obras, piezas que reactiva como un demiurgo al ser integradas en sus proyectos y que adquieren, en sus desplazamientos, la posibilidad de estimular lecturas y significados nuevos. En este sentido, son elocuentes las series de trabajos en los que al autor ensambla objetos manufacturados junto a elementos de manera específica producidos en el taller, generando una suerte de estructuras dobles, de «puntos de encuentro temporales», según sus palabras, entre elementos de muy distinta naturaleza.

Las obras de Pedro Cabrita Reis plantean al espectador una sucesión de interrupciones constantes provocadas por la cadena de «encuentros fortuitos» entre materiales y objetos designados por el autor; sistemas provisionales y abiertos a través de los cuales es posible observar atentamente la realidad circundante.

B. H.

BERTA CÁCCAMO

(Vigo, 1963-2018)

1

2

ESTA SERIE de dibujos de 1994 se corresponde con un momento en el que Berta Álvarez Cáccamo concluye su estancia en la Academia de España en Roma y regresa a Galicia para continuar trabajando en su investigación plástica. Son imágenes monocromas, elaboradas mediante la aplicación de gruesos trazos de pintura sobre papel, que surgen de la actividad constante desarrollada por la artista en este medio situado al mismo nivel que la pintura en su producción. Este uso continuado del dibujo también está vinculado con el lugar central que ocupa la noción de proceso en el trabajo desarrollado por la artista a lo largo de los años, con su pertenencia a la esfera del hacer. En este sentido, será otro colega de Cáccamo, Miquel Mont, quien recoja y subraye las palabras de la artista afirmando: «Me interesa mucho menos lo que se hace que el cómo se hace».

La serie de dibujos de la Colección Banco de España anticipa muchos temas presentes en trabajos posteriores de la autora, como los *Verquidos*, en los que, tal y como indica el título, derrama de manera controlada pintura sobre superficies planas, activando múltiples asociaciones con la historia de los lenguajes de la abstracción; la pintura monocroma, el *action painting*, el *dripping*, y la dimensión de los gestos primarios en la producción de la imagen son cuestiones que atraviesan su proyecto. Referencias que funcionan en sus piezas como notas al margen, mitigadas por un modo de proceder construido desde un uso singular y moderado de los afectos y del material autobiográfico. De este modo, su trabajo incorpora simultáneamente aquellos grandes relatos aprehendidos en sus años de formación como pintora, junto a materiales que proceden de una «memoria de las formas» heredada y vinculada con el contexto más próximo, construyendo un imaginario singular.

EXP.: «Berta Cáccamo», Galería Trinta (Santiago de Compostela, 1994).

B. H.

3

4

1. Papel un
2. Papel dous
3. Papel tres
4. Papel catro

1993

Acrílico sobre papel,
30 x 40 cm c/u (x 4)

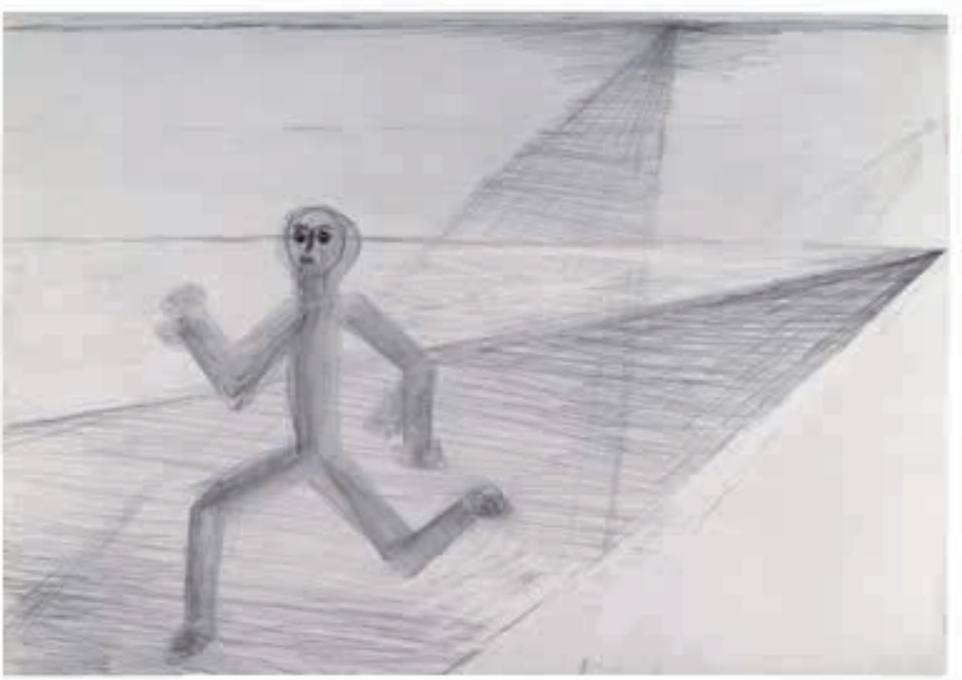
Cat. D_184 a D_187

Fdo.: «Berta Cáccamo. 1993»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquiridas en 1994

MIRIAM CAHN

(Basilea, Suiza, 1949)



Sin título

2005

Lápiz sobre papel,
42 x 60 cm

Cat. D_365

Inscripciones: «M. 23.5.05»; «3870» [Ángulo inferior izquierdo, reverso]

Adquirida en 2017

EXP.: «At Eye Level», Kunsthalle zu Kiel (Alemania, 2016).

BIBL.: Anette Hüsch, *Miriam Cahn. At Eye Level.* Kiel: Kunstalle zu Kiel, 2016.

MIRIAM Cahn inició su carrera artística en los años setenta con una serie de dibujos en blanco y negro que afirman su concepción del dibujo como obra en sí misma, y no como boceto para la pintura al óleo. El dibujo le permite una inmediatez que otros medios no le proporcionan; es simple, directo y, en su caso, esa velocidad de ejecución convierte el acto de dibujar en un acto performativo, con un fuerte contenido físico. De hecho, su característica forma de dibujar sobre el suelo, en cuclillas, incluso con los ojos cerrados, le proporciona una libertad difícil de alcanzar con la pintura sobre lienzo.

Las obras que forman parte de la Colección Banco de España son muy representativas de sus temas y modos de expresión, marcados por los conflictos de la década de 1990 en la antigua Yugoslavia y por el terror desencadenado tras otras conflagraciones bélicas, como las que han sacudido el Medio Oriente y Siria. Los tres dibujos forman parte de esta temática, y están basados en imágenes sobre la violencia y los éxodos contemporáneos que los diferentes medios de comunicación reflejan cotidianamente. Mujeres y niños que huyen, siluetas asustadas, que giran para ver por última vez lo que abandonan; figuras fantasmales que nos miran con la expresión del horror a lo desconocido y el estupor por lo que dejan atrás. Imágenes en blanco y negro, rodeadas por la nada o envueltas en colores que dibujan un espacio sobrecogedor. Las obras tienen títulos generales, escritos en minúsculas, como *an der grenze*, que quiere decir «en la frontera» —en cualquier frontera—, o están intituladas, eliminando la anécdota y extendiendo el drama a cualquier lugar del mundo contemporáneo.

De esta forma el trabajo de Miriam Cahn entronca, sin duda, con la obra de Francisco de Goya, a cuya mano se debe una de las primeras denuncias de la brutalidad de la guerra y sus efectos en los sectores de la población más indefensos.

Y. R.

an der grenze

2015

Lápiz sobre papel,
60 x 90 cm

Cat. D_366

Inscripciones: «60» [Centro izda.]; «an der grenze M 25.6.15» [Inferior izda.]; «3819»; «90» [Centro inferior]

Adquirida en 2017

EXP.: «At eye level», Kunsthalle zu Kiel (Alemania, 2016).

BIBL.: Anette Hüsch, *Miriam Cahn. At Eye Level.* Kiel: Kunstalle zu Kiel, 2016.

Sin título

2014

Pastel sobre papel,
60 x 66 cm

Cat. D_364

Fdo.: «385 d A» [Centro izquierdo, reverso]; «m 6.12.14» [Borde inferior izquierdo, reverso]; «66» [Borde inferior derecho, reverso]

Adquirida en 2017

CARMEN CALVO

(València, 1950)

LA ESTÉTICA de Carmen Calvo ha sido descrita muy a menudo como arqueológica; no en vano, la artista valenciana recupera cosas abandonadas, aparentemente ya inútiles, que trae de vuelta desde el olvido para que tengan voz de nuevo.

Calvo no solo se nutre de objetos producidos por el ser humano; los procedentes de la naturaleza también tienen lugar en su narrativa. Turia, el río que atraviesa la capital valenciana, es el objeto de la representación de esta obra pintada en París en los años ochenta, expuesta en la muestra individual que la artista llevó a cabo en la Galería Gamarra y Garrigues en 1987. Perteneciente a su investigación sobre la capacidad expresiva de los materiales, fundamentalmente del barro cocido, este relieve representa de forma abstracta al río a través de un cordel que es cruzado por puentes de ramitas; también puede leerse una cicatriz, dos fragmentos de epidermis unidos de manera artificial, que quizá relaten el desvío del cauce del Turia en la ciudad de València, plasmando el nuevo espacio artificial que surgió tras esta ingeniería.

Sin título (1992) presenta un esquema casi de dispositivo museístico, de colección entomológica o de pequeños restos encontrados en alguna excavación, una estructura recurrente en la obra posterior de la artista; de esta manera ordena objetos en los que aparentemente nada hay de reconocible: figuras geométricas blancas y marrones que de manera individual apenas muestran significados pero, que en conjunto, actúan como semas y consiguen articular un discurso. Pistas de una vida o de una historia no contada. La presencia de estos elementos se ve reafirmada por las huellas que han dejado otros similares que ya no forman parte de la colección.

I. T.

Turia

1987

Técnica mixta (tierra, acrílico, *collage* sobre lienzo), 198 x 198 cm

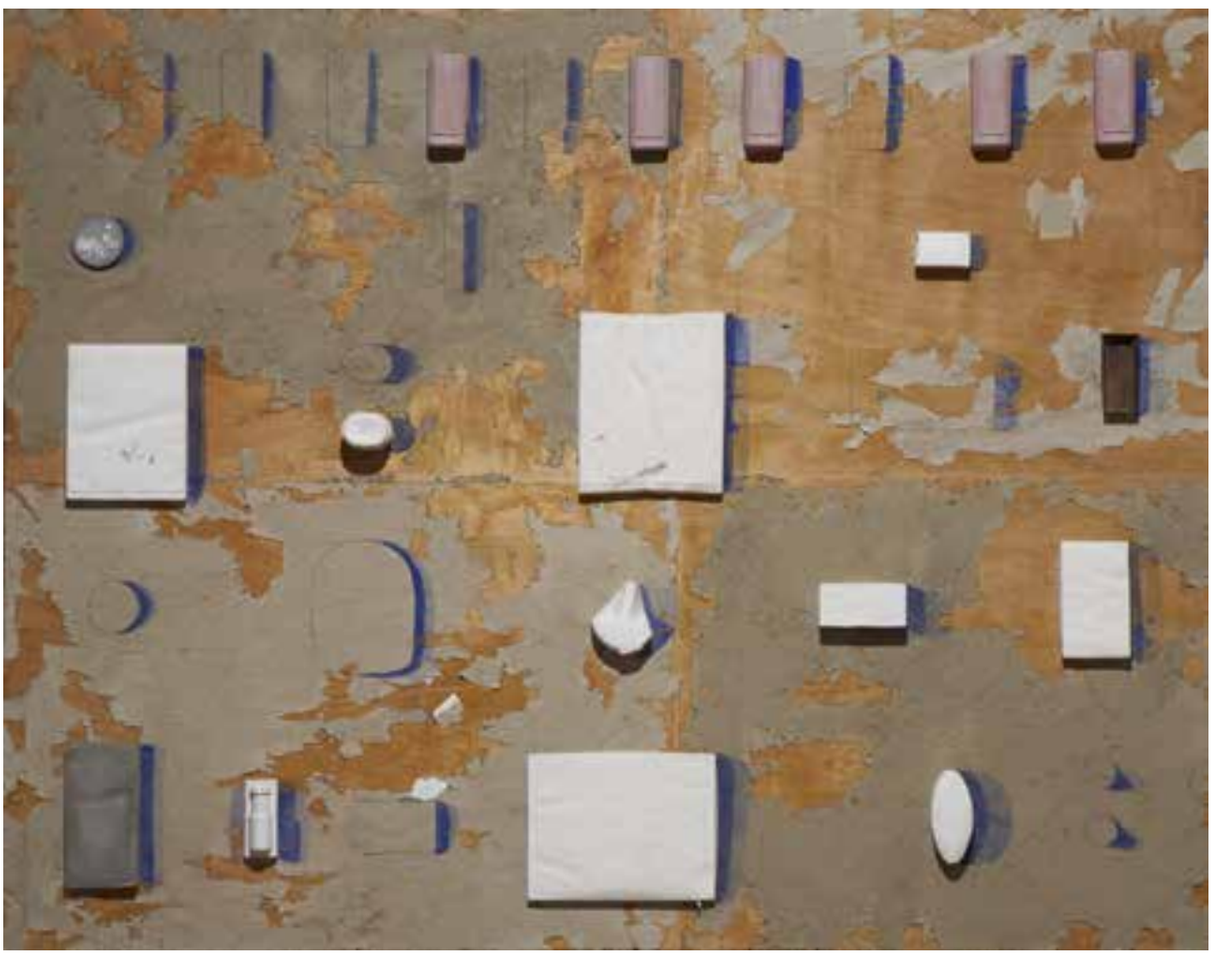
Cat. P_382

Fdo.: «Carmen Calvo // 87» [Dorso, reverso]; «Cité des Arts. 18 ruede // Hotel de Ville Paris 75004» [Reverso, bastidor]

Adquirida en 1987

EXP.: «Carmen Calvo: Pinturas», Galería Gamarra y Garriges (Madrid, 1987).

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



Sin título

1992

Técnica mixta (cartón adherido a tabla y quemado, yeso, cemento y metal adheridos a tabla, acrílico y lápiz), 149,5 x 190 cm

Cat. P_531

Fdo.: «CARMEN CALVO-92 // S/T 1992 // 150 x 190 cm // TEC. MIXTA, YESO // [firma] Carmen Calvo-92» [Reverso]

Adquirida en 1993

JAVIER CAMPANO

(Madrid, 1950)

DEDICADO profesionalmente a la fotografía tras empezar de forma autodidacta a base de viajar y dedicarle tiempo a lo que no tardaría en convertirse en su dedicación exclusiva, Javier Campano se introdujo en el ámbito de la imagen de la mano de los fotógrafos Luis Pérez Mínguez y David Seaton. Si del primero capta la pasión en el trabajo con el cuerpo humano y su relación con la naturaleza, con el segundo se adentra en la obra de autores y libros americanos que, por aquel entonces, Campano no conocía.

Tras la muerte de Franco y el inicio de una etapa marcada por la euforia política, social y cultural, Campano realizó su primera exposición individual en Photocentro y publicó sus primeras fotografías en la revista *Nueva Lente*, dos de las plataformas más importantes para el desarrollo de la fotografía en España.

Conocido por sus retratos de mundos cercanos a través de imágenes que, reflejando ambientes de dimensión urbana y arquitectónica, difícilmente enseñan algo que no sea el interior o el exterior de una ciudad, se diría que Campano es un fotógrafo paseante dispuesto a captar —principalmente a través del blanco y negro— la cara oculta de un entorno en el que solo de vez en cuando se asoma la gente como caminantes anónimos o como parte del paisaje urbano.

Por bien que las obras que forman parte de esta colección son una muestra del quehacer de Campano en el uso del blanco y negro y la fotografía en color, lo que prima por encima de su elección es la tendencia de su mirada a fijar el objetivo tanto en la organización y estructura geométrica de cuanto le rodea como en las formas que se construyen con ayuda de la luz, los fragmentos de realidad urbana, los juegos de líneas casuales, el informalismo de los desconchones, etcétera. Detalles que a simple vista parecen insignificantes, pero que si los observamos con atención nos describen la esencia humana bastante mejor que muchas palabras.

F. M.

<

Hotel Mediodía (serie)

1996

Gelatina de plata sobre papel,
82 x 63 cm

Edición 2/7

Cat. F_139

Etiqueta del Museo Reina Sofía

Adquirida en 2012

EXP.: «Javier Campano. Hotel Mediodía», Museo Reina Sofía (Madrid, 2004).

BIBL.: Juan Manuel Bonet. Horacio Fernández y Marga Arias, *Javier Campano. Hotel Mediodía*. Madrid: MNCARS, 2004.

^

Sin título

2010

Copia digital sobre papel,
123,5 x 90 cm

Edición 1/3

Cat. F_138

Adquirida en 2012

Edificio del Banco de España

2000-2001

Gelatina de plata sobre papel baritado, 18 x 24 cm

Cat. F_162

Observaciones: obra compuesta por 159 fotografías.

Encargo al autor en el 2000

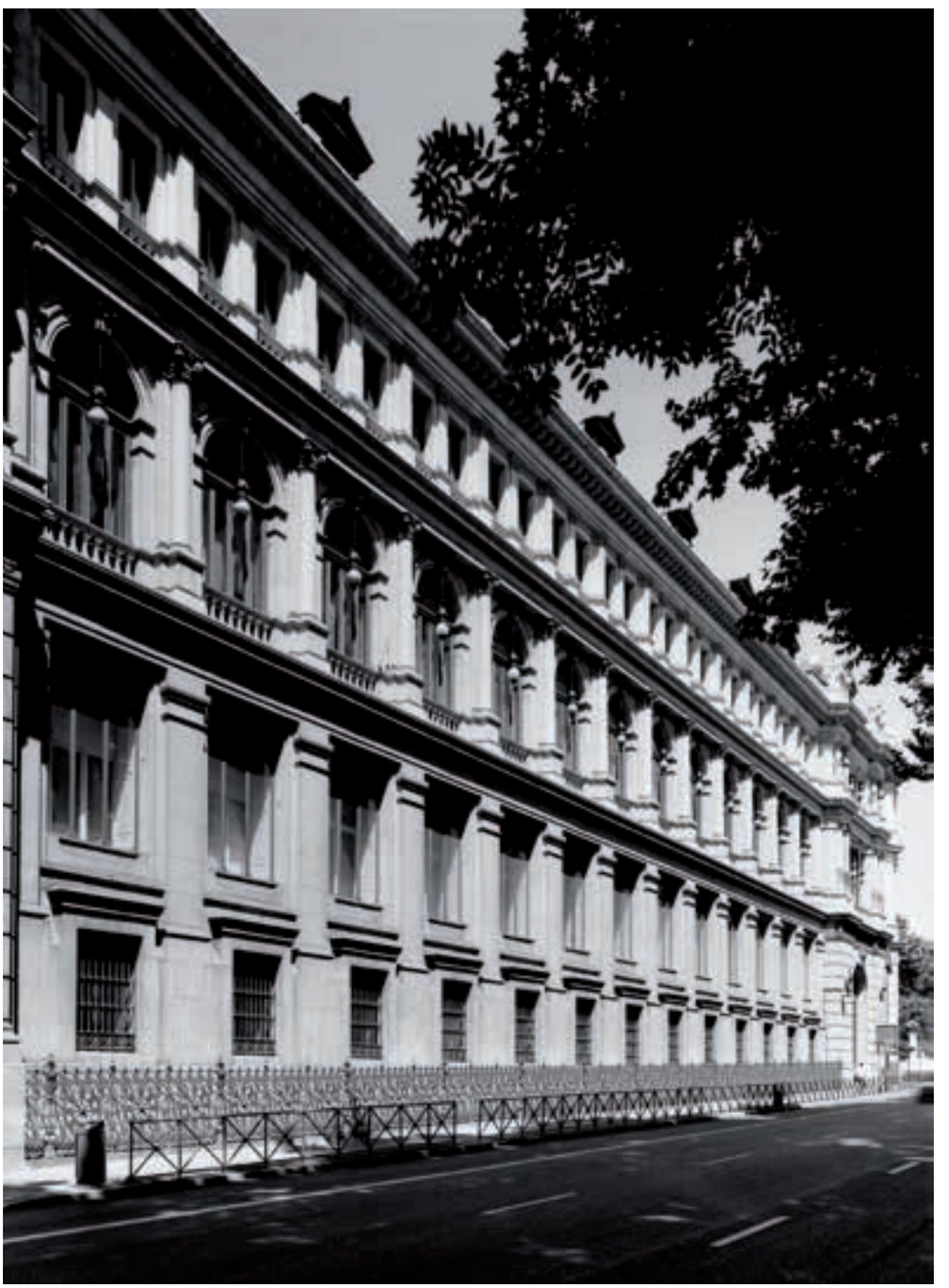
EXP.: «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

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.

LA PROBADA trayectoria de Javier Campano, destacado desde la década de 1970 en el ámbito de la fotografía urbana, centrada en interiores y exteriores desde un punto de vista subjetivo y fragmentario, llevó al Banco de España en el año 2000 a encargarle la realización de un amplio reportaje sobre la arquitectura de la sede central de la institución, en la plaza de Cibeles de Madrid, de la que nacería la publicación *Arquitectura del Banco de España*. Surgió precisamente en un momento en que la institución reflexionaba sobre su propia historia edilicia y su carácter de icono arquitectónico: por un lado, en 1999 el edificio fue declarado Bien de Interés Cultural; por otro, era inminente la demolición del adyacente palacio de Lorite para abrir espacio al antiguo proyecto de cierre de la manzana firmado por Rafael Moneo.

Campano ya se había enfrentado a encargos relacionados con la arquitectura, de los que habían surgido algunas de sus series más destacadas, como la dedicada al racionalismo arquitectónico en València o a diversas ciudades portuguesas. En el trabajo para el Banco de España, el fotógrafo descarta de manera explícita toda presencia humana en los interiores, en un intento de que la mirada descanse sobre el peso de la historia y las imágenes destilen el carácter protocolario y representativo, en el sentido más tradicional de ambos términos, de la institución. Ante tal decisión, la arquitectura emerge como presencia fantasmal, en ocasiones con un aspecto casi arqueológico e intemporal. Sin embargo, Campano también capta espacios de trabajo, accesos o zonas públicas en las que sí se percibe una memoria reciente de actividad cotidiana. De ese modo, la arquitectura queda anclada a un momento determinado de la institución, pero al tiempo retratada como un ente ahistórico y acumulativo de su propia memoria a través de los objetos. En ese sentido, no se fija solo en el detalle arquitectónico, sino también en el patrimonio mueble del Banco, desde el mobiliario hasta la colección de arte y sus usos institucionales y simbólicos. Su mirada escrutadora pero distanciada, en ocasiones se vuelve intencionalmente *intrusiva* en los entornos vedados del edificio, como la cámara del oro o los despachos de alta administración. En términos formales, mientras en algunas imágenes busca la asimetría de la composición y el toque *snapshot*, en otras subraya el empaque y la solvencia arquitectónica de determinados espacios mediante un encuadre clásico y estudiado.

C. M.



MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

(Madrid, 1948-2018)

EN EL contexto del retorno de la pintura en los años ochenta, y como forma de medirse con el pasado desde una personal renovación del lenguaje pictórico, Miguel Ángel Campano se mira en el espejo de los maestros de la pintura. Varias de las obras pertenecientes a la Colección Banco de España reflejan ese momento de repliegue y avance de aquella década y la extraordinariamente fructífera estancia en París del artista, como es el caso de *El músico y la modelo V* (1983) y *La Grappa XI* (1986), ambas basadas en obras del pintor de la escuela clasicista francesa Nicolas Poussin. La primera de ellas, *Concierto campestre*, puede tener su referente en las obras *Numa Pompilio y la ninfa Egeria* (1631-1633, Musée Condé de Chantilly), en la que la mujer de idéntica postura es entretenida por un músico, en este caso un flautista en lugar del intérprete de viola de gamba preferido por Campano, y *Bacanal de la tocadora de laúd* (1627-1628, Musée du Louvre). Campano, más interesado por los mecanismos compositivos de Poussin que por la temática en estas obras, conserva en *El músico y la modelo V* parte del vocabulario de signos de una de su serie más señalada, *Vocales*, realizada en el gozne entre los setenta y ochenta; un lenguaje perceptible aún de manera más patente en la acuarela *Sin título* (1982), en la que las grafías sueltas parecen intentar crear una escena. Tal gramática personal supone su despedida momentánea de la abstracción en pos de esta mirada al pasado; se diría que *El músico y la modelo V*, pintado de manera simultánea a *Vocales*, refleja una cierta reestructuración de lo que antes eran formas más libres y dispersas hacia la conformación de una escena más reconocible, en una línea que desarrollará plenamente en adelante.

Dentro de esa misma mirada a la tradición pictórica, a mediados de la década de 1980 Campano emprende una de sus series centrales: *La Grappa*. En ella, parte de nuevo de Poussin, en este caso de una obra perteneciente a la serie *Les Quatre Saisons* (1660-1664, Musée du Louvre): se trata de *L'Automne*, también titulada *La Grappe de Canaan* o *La Grappe de raisin rapportée de la Terre promise*, que recoge el pasaje del Antiguo Testamento en el que varios israelitas roban por orden de Moisés un colosal racimo de uvas para alimentar a su pueblo. Campano ya se había fijado en la serie de Poussin, a la que recurrió de manera obsesiva desde la más temprana *El diluvio* (1982, Centre Pompidou). Era consciente de que le ofrecía un asidero desde el que emprender investigaciones pictóricas a partir del ejemplo de Poussin como temprano liberador del género del paisaje respecto a las constricciones de un tema que, tratado con perfiles bucólicos, resulta secundario respecto al panteísmo que revela la naturaleza desbordante. El cuadro de Poussin, considerado su testamento artístico y realizado cuando las manos del pintor francés

El músico y la modelo V

1983

Óleo sobre lienzo,
101 x 104,7 cm

Cat. P_293

Etiqueta del IVAM

Adquirida en 1983

EXP.: «Campano: pintura 1980-1990», Institut d'Art València (València, 1990).

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; Carmen Alborch, Nicolás Sánchez Durá y Juan Manuel Bonet, *Campano. Pintura 1980-1990*. València: IVAM, 1990.

Sin título

1982

Acuarela sobre papel (Arches),
76 x 57 cm

Cat. D_26

Fdo.: «MAC 82»
[Ángulo inferior derecha, anverso]

Sello seco en papel Arches
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirido en 1983

se encontraban lastradas por una enfermedad que le impedía pintar con precisión, ofrecía asimismo a Campano una insólita factura libre y temblorosa que, analizada hoy, resulta más próxima a la sensibilidad moderna.

Respecto a versiones posteriores del mismo tema, *La Grappa XI* conserva los trazos principales de la composición de referencia, que Campano estudia detalladamente pero a la que aplica decenas de variaciones estructurales y formales. La escena aparece velada tras una gran masa de color, una suerte de atmósfera densa de tonos verdes y amarillos que parece conceder a la obra su cualidad primigenia de paisaje y convertir a los personajes y la narración en anécdota frente a una visión panteísta de la naturaleza. Comparar *La Grappa XI* con versiones como la inmediatamente anterior (*La Grappa VIII*, Colección Fundación ICO) u otras posteriores (como *La Grappa XXXVIII*, Colección "la Caixa" Arte Contemporáneo), las tres del mismo año, permite comprobar de qué modo el motivo poussiniano se convirtió en el auténtico laboratorio formal de Campano en su período más fértil, cuando busca una liberación de la pintura desde el gesto controlado, precisa y paradójicamente bajo la égida del artista francés que representa la forja las preceptivas del academicismo. El Banco conserva además uno de los bocetos para alguna de las numerosas versiones *La Grappa*, en óleo sobre papel, del mismo año 1986, en el que se puede observar la estructura compositiva trazada en unos pocos gestos, con los personajes transportando el racimo de uvas y el contexto paisajístico apenas esbozado que aproxima el papel a algunas de las versiones más abiertamente abstractas y despojadas de la misma escena basado en la composición de Poussin.

C. M.

Sin título

1989

Gouache sobre papel,
37,5 x 37,5 cm

Cat. D_339

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

Adquirida en 2013

La Grappa

1986

Óleo sobre papel,
86 x 116,5 cm

Cat. P_340

Fdo.: «MAC // 86» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1987

EXP.: «Miguel Ángel Campano», Galería Egam (Madrid, 1986).

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

La Grappa XI

1986

Óleo sobre lienzo,
130,2 x 195,2 cm

Cat. P_332

Fdo.: «La Grappa 11 // 17.12. [ilegible] // óleo sobre lienzo // 130 x 195 cm // [ilegible]» [Zona central, reverso]; «Campano» [Reverso, bastidor]; «XI» [Ángulo superior izquierdo, reverso]

Sello de la Galería Fernando Vijande

Adquirida en 1987

EXP.: «Miguel Angel Campano», Galería Fernando Vijande (Madrid, 1986); «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); «Miguel Ángel Campano», Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González (València, 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.: 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.

^

Sin título

1989

Collage, óleo, plástico
y papel impreso sobre papel,
75 x 51,5 cm

Cat. D_340

Fdo.: «14.10.89 // MAC»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 2013

>

Collage azul

1979

Collage sobre cartón,
62,5 x 50,5 cm

Cat. D_19

Fdo.: «MAC // 79»
[Borde inferior, anverso]

Adquirida en 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.

>

Collage bermejo

1979

Collage sobre cartón,
65 x 50 cm

Cat. D_27

Fdo.: «MAC // 79»
[Borde inferior, 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.

ENTRE las obras más ambiciosas (en términos tanto de dimensión como de grado de alarde compositivo) de la producción de Campano durante los años ochenta, el tríptico *El naufragio* (1984) supone una marca destacada dentro de la serie dedicada al tema del naufragio, tras las demás glosas que dedicó a Cézanne o a Delacroix. Sobre el mar picado de un día de tormenta, los personajes y barcos, tratados con gruesa pasta al óleo, y el movimiento del agua muestran la capacidad de síntesis expresiva de la que ya dio pruebas suficientes en las pinturas, rigurosamente abstractas, del final de los años setenta. La energía de la pincelada y los toques de color, siempre administrados con una espontaneidad que revela grandes dotes para el cromatismo, conectan la pintura con el neoexpresionismo alemán, austriaco e italiano de los años setenta, que viviría su momento triunfante en el mercado durante la década siguiente. Hay en el conjunto un rigor constructivo sorprendente por lo audaz y la buena resolución de cada una de las tres partes, tratadas de un modo que revela un acercamiento al muralismo.

Anteriores a *El naufragio*, correspondiente al momento bisagra de la obra de Campano, que coincide con los últimos años setenta, son las obras a base de papel *Collage bermejo* (1979) y *Collage azul* (1979). La técnica del papel recortado siempre parece remitir a Kurt Schwitters, aunque estas obras están lejos del sentir del artista alemán, autor de las composiciones *Merz*, y son más cercanas a las investigaciones en esa línea de José Guerrero, reconocido por Campano como uno de sus maestros y forjador de un nuevo lenguaje a partir de ese juego de recorte de papel en busca de formas, perfiles y límites dados solo por ese gesto. Lejos ya de los primeros papeles pintados y encolados de Campano, de ascendencia más neoplástica, estos llevan ya el sello de la fuerza expresiva que se aprecia en las obras del pintor desde los últimos años setenta y que producirán su despegue definitivo en los años subsiguientes. Son, también, sintomáticos de la capacidad extraordinaria para el uso de los colores demostrada a lo largo de toda su carrera.

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

El naufragio

1984

Óleo sobre lienzo,
171,3 x 484,3 cm (tríptico)

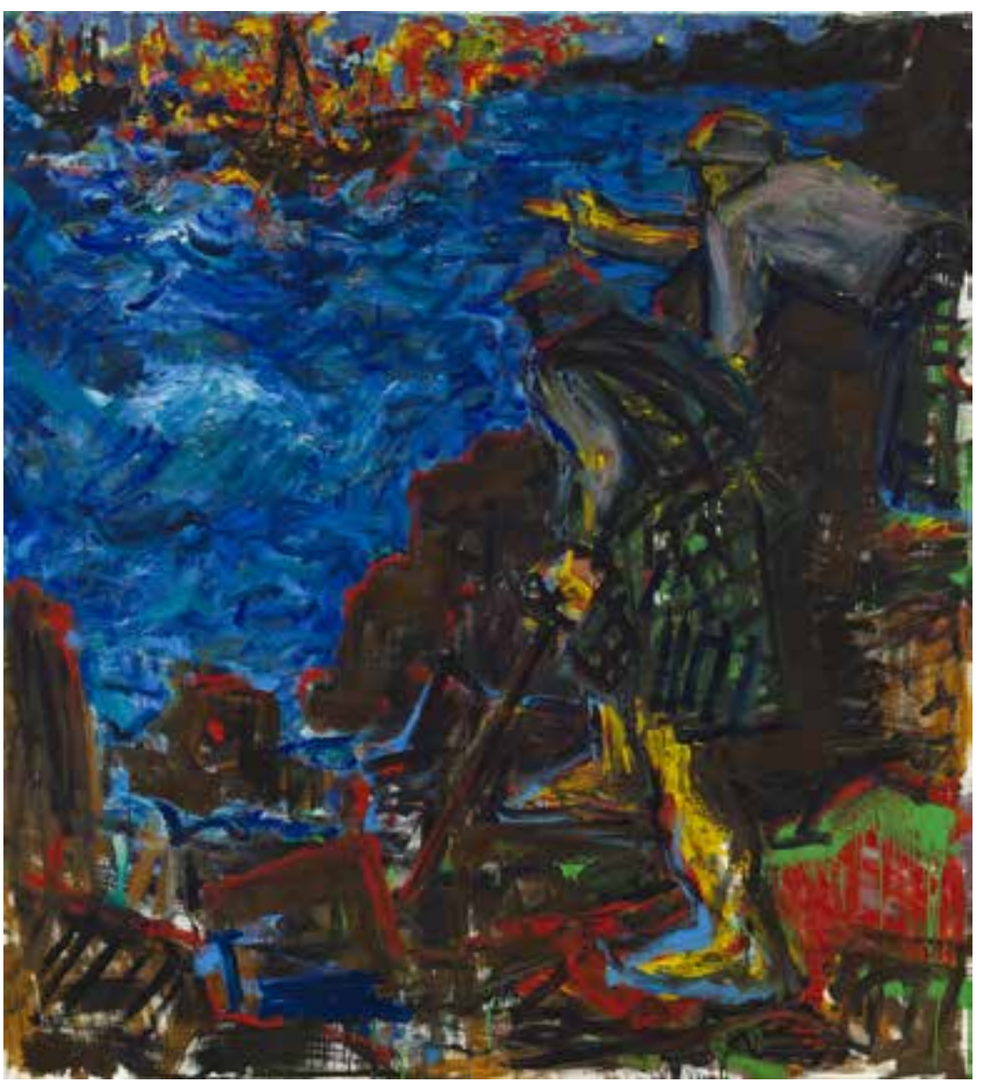
Cat. P_312

Inscripciones: «20-IV-1984 al 21-IV-1984» [Sobre cada uno de los tres lienzos, reverso]

Adquirida en 1984

EXP.: «El naufragio», Galería Egam (Madrid, 1984); «Cota Cero (+-) sobre el nivel del mar», Sala de Exposiciones del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros (Alicante/Alacant, 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); «Campano, 1979-1993», Association Fortant de France (Séte, Francia, 1994).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; José María Báez, *Cota Cero (+-) sobre el nivel del mar*. Alicante/Alacant: Diputación de Alicante, 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; Santiago B. Olmo, *Campano, 1979-1993*. Sète: Espace Fortant de France, 1994.



Sin título

1993

Óleo sobre lienzo,
259,5 x 250 cm

Cat. P_553

Fdo.: «MAC»
[Lateral izquierdo, anverso];
«3.8.93» [Anverso]

Adquirida en 1993

EXP.: «Miguel Ángel Campano», Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 1999); «Guerrero-Campano: rojo de cadmio nunca muere», Centro José Guerrero (Granada, 2002).

BIBL.: Santiago B. Olmo y Oswaldo Muñoz, *Miguel Ángel Campano*. Madrid: MNCARS, 1999; Santiago B. Olmo, *Rojo de cadmio nunca muere*, Centro José Guerrero (Granada, 2002).

LA OBRA de Miguel Ángel Campano alcanza en la década de 1990 un grado sumo de madurez y destilación conceptual. La exposición del Museo Reina Sofía en el Palacio de Velázquez (1999), donde estuvieron presentes las dos obras de la Colección Banco de España de este período, fue la confirmación de un punto de llegada del pintor que, para una parte no desdeñable de la crítica, sigue siendo el más brillante de toda una generación. *Sin título* (1993) forma parte de la serie de trabajos que tienen en común la combinación de blanco y negro en grandes superficies cargadas de severidad, obras surgidas de una extraordinaria voluntad de depuración formal y cromática que revelan un nuevo impulso ascético, aunque no decididamente purista, pues Campano permite que se transparenten los procesos y arrepentimientos, ligeros goteos y tensiones del pulso entre límites cromáticos netos, sin que tal honestidad reste rotundidad a la obra.

La contención expresiva y destilación formal de ese período de los primeros noventa contrasta con su obra de los años del cambio de siglo, marcada por su primer e influyente viaje a la India en 1994 y por la obtención del Premio Nacional de Artes Plásticas en 1996. *Mosaico de San Martín* (1998) es el síntoma más palmario de un nuevo giro en Campano, tendente a un despliegue de energía surgido del desmembramiento de la composición en una miríada de pequeños cuadros independientes (o teselas, siguiendo la metáfora musivaria del título), en los que el juego de límites entre formas viene ya establecido por la disposición en sala, por la pared que queda visible entre los intersticios de la obra; impone así una conexión imaginaria entre las líneas, una suerte de anticuadrícula. No es casual que otra obra que realizara en esos mismos años, presentada junto al *Mosaico de san Martín* en el Palacio de Velázquez y titulada *Elías (d'après Daniel Buren)* (1996-1999), haga referencia a Daniel Buren, artista significado por intervenir los espacios para cuestionar al mismo tiempo la obra de arte y el lugar en que se expone. En ese sentido, *Mosaico de san Martín* también supone un replanteamiento de la pintura (al tiempo como retablo, como tapiz ornamental o como mosaico vertical) y del espacio en que se sitúa, repentinamente dinamizado y cargado de la energía eléctrica que parece desprenderse de esas curvas entrelazadas.

C. M.

Mosaico de san Martín

1998

Óleo sobre lienzo,
22 x 32 cm c/u (x 133)

Cat. P_695

Adquirida en 2003

EXP.: «Miguel Ángel Campano», Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 1999).

BIBL.: Santiago B. Olmo y Oswaldo Muñoz, *Miguel Ángel Campano*. Madrid: MNCARS, 1999.

LUIS CANELO GUTIÉRREZ

(Moraleja, Cáceres, 1942)

DICE Luis Canelo que de niño jugaba a «hacer mundos» excavando hoyos en la tierra e introduciendo papeles de colores, semillas, hierbas y piedras para, posteriormente, taparlos con un cristal y cubrirlos de tierra, de manera que se convirtieran en tesoros ocultos. Lo que quizá no imaginó es que, al cabo de unos años y tras la lectura de textos de Anaxágoras, Kant, Hegel, Husserl, Bergson, Deleuze, Danto, Greenberg o Krauss, aquellos mundos serían el germen de los que crearía a través del personal lenguaje que, sobre lo orgánico, viene utilizando desde sus primeras exposiciones hacia finales de la década de 1960.

Consagrado a una interpretación de la realidad sobre la base a una mirada profundamente teórica, experiencial y vinculada a la memoria y al tejido sociocultural, Canelo es un artista cuya obra bebe tanto del entorno rural de Trujillo como de la pintura surrealista, la abstracción matérica de Antoni Tàpies, la poesía de Giorgio Morandi o la práctica pictórica de los expresionistas abstractos. Unos referentes que, junto a su pasión por la poesía y el pensamiento, han hecho que su obra se haya forjado en torno a los parámetros de la abstracción y de una naturaleza a la que se acerca alternando planteamientos minerales, orgánicos, descriptivos o metafóricos con lenguajes próximos a la fluidez biológica, la solidez mineral o la estructura geométrica del orden natural.

Estas cuatro obras de Canelo —realizadas sobre soportes orgánicos como el cartón, el papel y la madera y una paleta de color frío que, aplicada con la energética suavidad de un gesto, induce a interpretar sus resultados como parte de un estudio científico-intelectual en torno a los micromateriales que configuran un paisaje— nos hablan de un territorio formado por texturas, configuraciones y estructuras pobladas de figuras de orden cosmológico, etéreo, líquido o mineral. Son obras realizadas entre finales de los ochenta y principios de los noventa sobre la base de una abstracción estética que sirve tanto para estructurar el espacio como para incidir en el control conceptual de su obra.

F. M.

Sin título

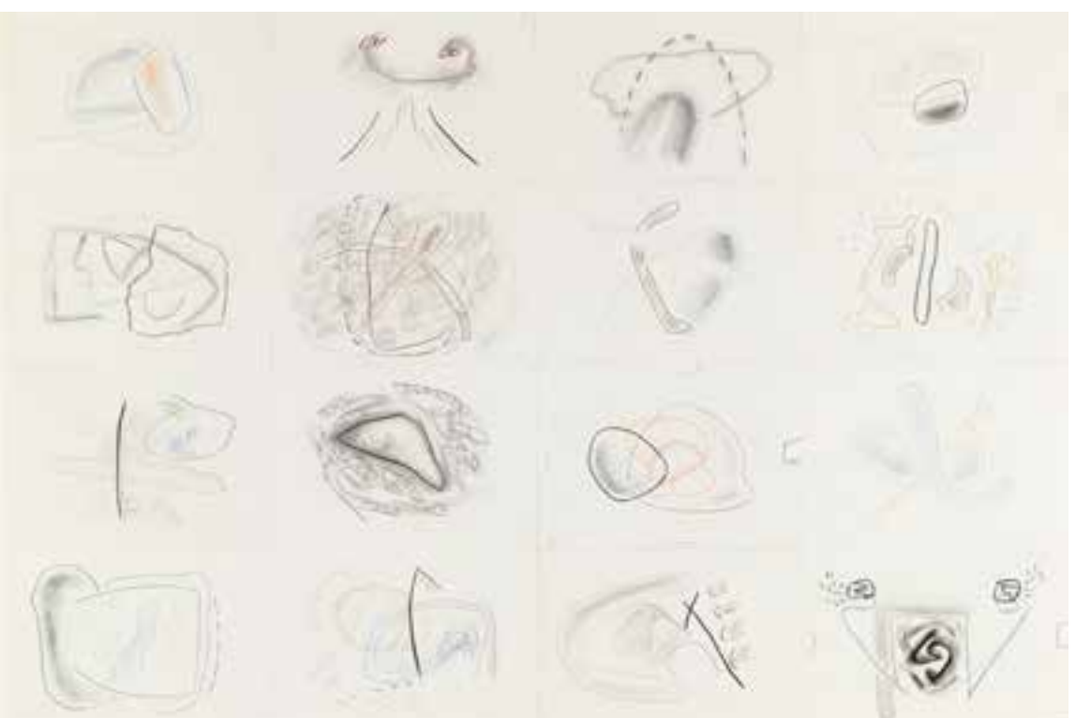
1973

Lápiz, lápices de colores y acrílico sobre cartulina, 43 x 34 cm

Cat. D_275

Fdo.: «Canelo Gutiérrez 73» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1973



Sin título

1989

Lápices de colores sobre papel, 111,3 x 155,4 cm

Cat. D_87

Fdo.: «Canelo Gutierrez 89» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «Canelo Gutierrez-90» [Reverso]

Adquirida en 1990

Sin título

1989

Gouache, carboncillo, lápices de colores sobre cartón adherido a tabla (contrachapado), 197,7 x 297,5 cm

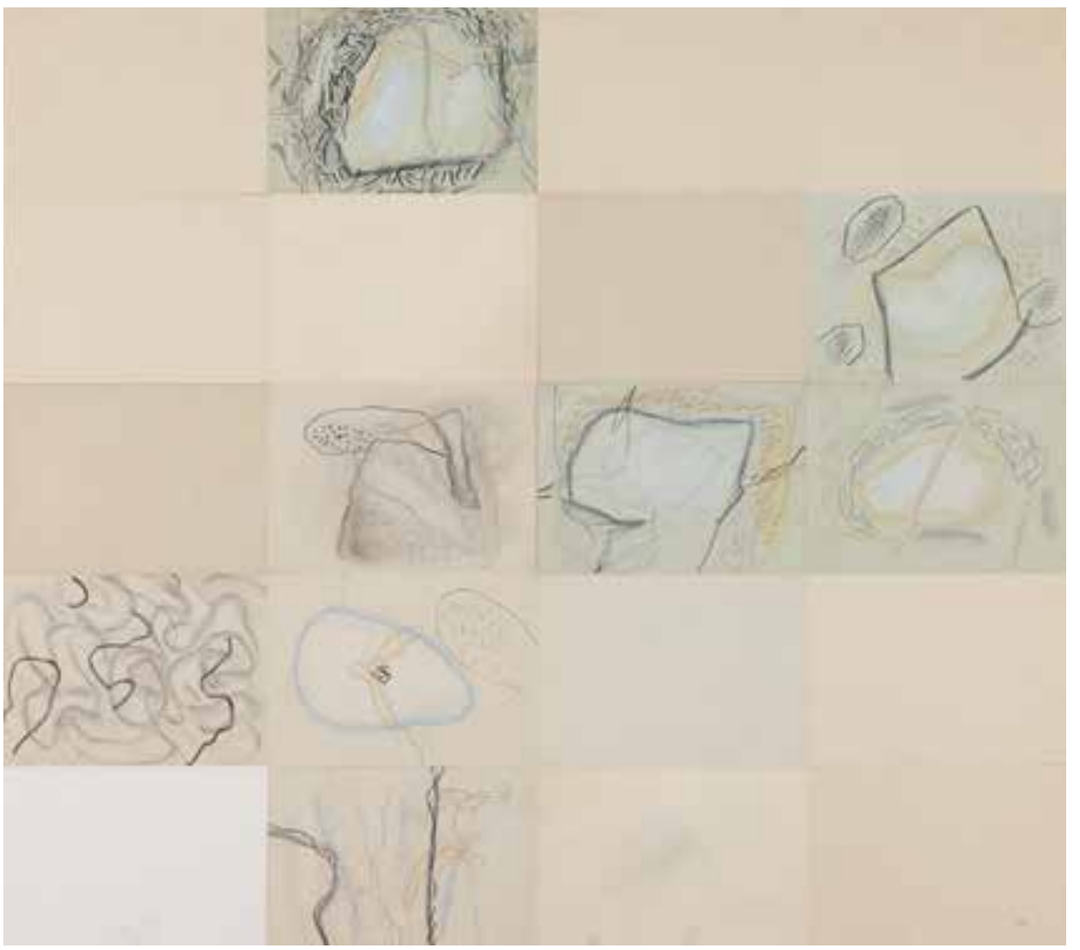
Cat. P_463

Fdo.: «Canelo Gutierrez // 89 // P1130» e inscripciones de números y letras [Reverso]

Adquirida en 1992

EXP.: «Luis Canelo», Asamblea de Extremadura (Mérida, 1993), Centro de Exposiciones (Cáceres, 1993) y Sala de Exposiciones de la Consejería de Cultura y Patrimonio (Badajoz, 1993).

BIBL.: VV. AA., *Luis Canelo*. Mérida: Asamblea de Extremadura, 1993.



Sin título

1990

Lápices de colores, ceras y *gouache* sobre papel adherido a tabla (contrachapado), 105 x 118,5 cm

Cat. P_451

Fdo.: «Canelo Gutierrez 90 // N.º 1137» [Reverso]

Adquirida en 1992

EXP.: Exposición Internacional de Sevilla, Pabellón de Extremadura (1992).

RAFAEL CANOGAR

(Toledo, 1935)

Personaje n.º 7

1960

Óleo sobre lienzo,
130 x 97 cm

Cat. P_534

Fdo.: «Canogar 60»
[Ángulo inferior derecho, anverso];
«Canogar. Personaje 7» y «Base»
[Reverso]

Etiquetas del Ministerio de Asuntos Exteriores, Ars 96 Helsinki y Break-Roma, Associazione Culturales

Adquirido en 1993

DE ENTRE los diversos «personajes» que configuran la serie intermitente de lienzos homónimos de Rafael Canogar, numerados de manera consecutiva y fechados entre 1960 y 1962, *Personaje n.º 7* es el que presenta un carácter más abiertamente antropomorfo, con claro aspecto de perfil humano desdibujado por rápidos brochazos y toques de *dripping*, distinto por tanto de su precedente y su relevo inmediato, *Personaje n.º 6* y *Personaje n.º 8* (1960 y 1961 respectivamente, ambos en la Colección Fabio Sargentini, Roma) y más cercano al icónico *Retrato de Óscar Domínguez* (1960, también en la Colección Sargentini). Representa un momento clave de transición dentro de la carrera de Canogar cuando, disuelto el grupo El Paso en mayo de 1960, comenzó la expansión internacional de su trabajo, en especial en Francia e Italia. Es de hecho en la galería romana donde expone regularmente Canogar, L'Attico, donde se celebró la última exposición colectiva del influyente grupo fundado en 1957; allí, Canogar entró en contacto con la pintura italiana y la crítica del país, desde Emilio Vedova a Gillo Dorfles o Achille Bonito Oliva.

Los *Personajes* de Canogar son, para Paloma Esteban Leal, «los primeros atisbos de figuración», cuando «coincidiendo con el comienzo de la década de 1960, el pintor había tomado conciencia de que una practica tan intensa como el informalismo se iba a consumir muy pronto víctima de su propio arrebato». Es entonces cuando aflora una cierta estructura compositiva, deudora de la corporeidad y sentido del volumen aprendido de su formación junto a Daniel Vázquez Díaz. En ese sentido, de entre sus obras del período informalista puro, *Personaje n.º 7* es la que de manera más clara anticipa su giro posterior hacia un realismo más descarnado, centrado en figuras humanas sometidas a impúdicas formas de violencia política en un sorprendente cambio de registro del artista hacia la figuración y la literalidad. Lo que serán desmembramientos, torturas, efectos de cargas policiales, cuerpos mutilados, están anunciados ya en este rostro anónimo desfigurado por la intencional virulencia del gesto pictórico informalista en el que puede verse aún el modo en que los estilemas visuales de Antonio Saura, Luis Feito y Canogar se retroalimentan de manera sorprendente; de este modo, la obra de Canogar parece llegar, en ciertos momentos, a confundirse con la de sus compañeros en este período inicial de la década de 1960. Por otro lado, *Personaje n.º 7* recuerda cómo el rostro humano se convertirá, entrados los años ochenta y con el abandono de esa pintura de protesta, en el signo de identidad, casi en el emblema reiterado de la obra del Canogar de plena madurez a su ingreso en el relativo manierismo que acusó parte de su generación.

EXP.: «Art Espagnol Contemporain - Hedendaagse Spaanse Kunst», Palais de Beaux-Arts de Bruxelles (Bruselas, 1961); «Antologia», Galleria Senior (Roma, 1961); «Rafael Canogar. Schermo e metafora civile», Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma (Parma, Italia, 1971); «Crinali», Padiglione d'Arte Contemporanea, Palazzo Massari (Ferrara, Italia, 1988).

BIBL.: Vicente Aguilera Cerni, *Antologia*. Roma: Galleria Senior-Roma, 1969; Achille Bonito Oliva, *Crinali*. Milán: Nuova Prearo Editore, 1988; Antonio García Berrio, «Rafael Canogar: constancia de la antítesis», *Revista de Occidente* (Madrid), (2010); Luis González Robles, *Art Espagnol Contemporain - Hedendaagse Spaanse Kunst*. Bruselas: Palais de Beaux-Arts, 1961; Arturo Carlo Quintavalle, *Rafael Canogar. Schermo e metafora civile*. Parma: Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, 1971; Miguel Rubio, *Rafael Canogar*. Barcelona: Ibérico, 1990.

C. M.

HUGO CANOILAS

(Lisboa, 1977)

Vers l'art concret

2009

Pintura plástica sobre cartulina adherida a lienzo, 158,5 x 120,8 cm

Cat. P_757

Fdo.: «Vers l'art concrete #3 // Hugo Canoilas 05/09» [Reverso]

Etiqueta Foro Sur 2009, Feria Iberoamericana de arte Contemporáneo de Cáceres

Adquirida en 2009

EL ARTISTA portugués Hugo Canoilas se ha distinguido por un acentuado interés por la relectura de la historia del arte, en particular por los distintos flujos de origen de la modernidad, lo que convierte su obra en una suerte de recatalogación y reinterpretación personal del legado visual del primer siglo XX. La obra de la Colección Banco de España es fruto de su formación en el Royal College of Art de Londres, de donde surgen las *Pinturas inglesas* que presentó en 2006 como introducción a su exposición «English Paintings and Other Works», organizada por la agencia Vera Cortês en el palacio de Ajuda de Lisboa. En dicha muestra, junto a insólitas revisiones de propuestas dadá como las construcciones *Merzbau* de Kurt Schwitters y otras citas de las primeras vanguardias, Canoilas expuso la serie de piezas tituladas genéricamente *Vers l'art concrete* [Hacia el arte concreto], una serie de cuadros de corte geométrico donde ligeras irregularidades en las líneas y los paralelos generados entre los planos pictóricos venían a introducir dinámicas de alteración del discurso confiado, autónomo y autosuficiente de la modernidad europea.

La abstracción más lineal de las escuelas surgidas de artistas como Piet Mondrian y el grupo De Stijl, la Bauhaus, el purismo o, en otro sentido, del conceptualismo de pintores posteriores como Blinky Palermo o Daniel Buren, es contestada por Hugo Canoilas en esta obra, en busca de formas expresivas que, ya sea por el anonimato del gesto que reflejan las citadas anomalías geométricas o por la insistencia en la cita literal, desdibujan la figura del autor en un sentido distinto a cómo abordó el mismo proyecto de anomia artística el minimalismo. Gran parte del interés de la pieza reside en que se trata de una obra de juventud de un artista hoy ampliamente reconocido en el ámbito internacional, cuyo trabajo ha pasado por giros radicales y sorprendentes que muestran una proteica capacidad para barajar diversos lenguajes simultáneamente. Estos giros, según el propio Canoilas, forman parte de una misma genealogía, que tiene su punto de arranque en estas pinturas: «La mayor pulsión de mi trabajo es no querer estar en el mismo sitio. No soy aquellas pinturas con cuadrados ni las diapositivas en blanco y negro. Soy estoy y soy aquello, con el mismo índice de obsesión [...]. [Todas mis piezas] forman parte de un flujo».

EXP.: «Foro Sur 2009», Feria Iberoamericana de arte Contemporáneo de Cáceres, Centro de Exposiciones San Jorge, iglesia de la Preciosa Sangre (Cáceres, 2009).

C. M.

MARTA CÁRDENAS

(Donostia/San Sebastián, 1944)

GRAN BARRERA de maleza al sol es un paisaje abstracto en el que dominan las tonalidades cálidas y luminosas, una escena que tan solo es «interrumpida» por algunas pinceladas verdes y azules diseminadas sobre la superficie del lienzo. Esta pintura confirma la importancia que Marta Cárdenas concede al color y a la naturaleza, así como su manejo extraordinario de las formas abstractas. Un vocabulario de signos que se incorpora en sus imágenes como señales apenas perceptibles, presentando paralelismos con los modos de escritura de la caligrafía oriental.

En el texto que acompañó su importante exposición retrospectiva titulada «Abre los ojos», organizada por la Fundación Kutxa en Donostia/San Sebastián en el año 2016, se subrayaba la fecha de 1979 como un punto de inflexión en la trayectoria de la artista, un momento que «tradicionalmente la pintora considera como el paso al exterior». Este es el período en el que traslada su producción más allá de los límites del estudio, ejecutando sus lienzos al aire libre. En este mismo escrito también se apuntaba hacia otro momento clave en la evolución de su propuesta, cuando a mediados de los años noventa realizó un viaje que afectó de lleno a sus investigaciones sobre el color. A partir de esta experiencia Marta Cárdenas «abandona el trazo rápido y gestual que le caracteriza». De este modo, si en una primera etapa sus obras se sitúan en un plano figurativo —en el que destacan los autorretratos y las vistas de ambientes interiores—, ya en los años noventa, y en pinturas como el tríptico *Gran barrera de maleza al sol,* se constata la transición hacia un lenguaje subjetivo y frágil que absorbe la tradición y los temas de estudio presentes en otros pintores; por ejemplo, la luminosidad intensa de los paisajes mediterráneos por los que la artista siempre ha manifestado un gran interés. «Redescubrimientos» que, tal y como señala Cárdenas, son productos de la búsqueda y el ensayo de distintas técnicas pictóricas al formular sus particulares «paisajes sensoriales».

EXP.: Festival Internacional de Arte Contemporáneo, Arco, Galería Soledad Lorenzo (Madrid, 1991).

BIBL.: VV. AA., *Arco 91. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Madrid: Arco, 1991.

B. H.

Gran barrera de maleza al sol

1990

Óleo sobre lienzo,
97,5 x 390 x 1,9 cm (tríptico)

Cat. P_503

Fdo.: «Gran barrera de maleza al sol» [Ángulo inferior izquierdo, lienzo izquierdo, anverso]; «Viernes 30 de noviembre, 90, tres de la tarde» [Parte inferior, lienzo central, anverso]; «Marta Cárdenas [Ángulo inferior derecho, lienzo derecho, anverso]

Adquirida en 1991

RICARDO CÁRDENES

(Las Palmas, 1942)

Sin título

1994

Técnica mixta (lápiz, bolígrafo, acrílico, recortes de papel, sello tampón y cintas de esparadrapo) sobre papel con una capa de preparación artesanal, 160 x 78 cm

Cat. D_188

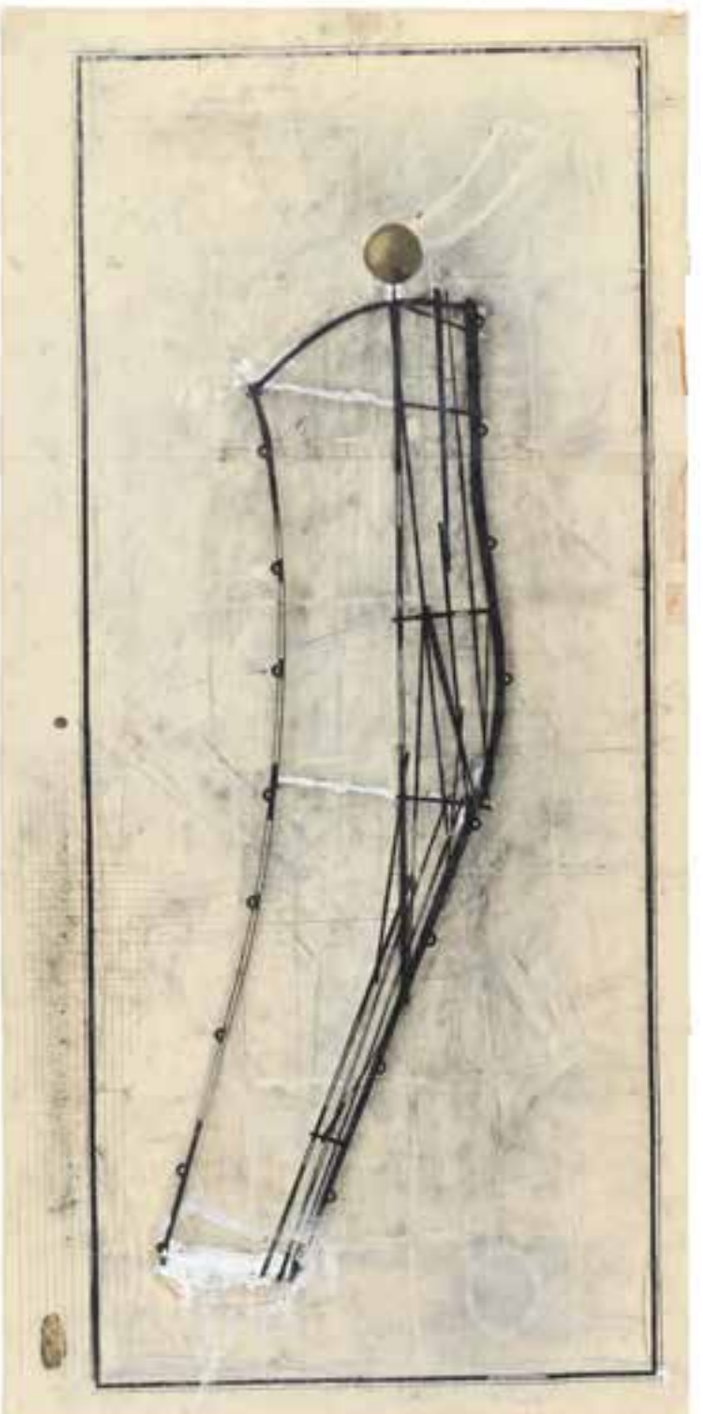
Adquirida en 1994

SI BIEN es difícil seguir la pista a la obra de Ricardo Cárdenes por su empeño en mantenerse al margen del sistema del arte, no sucede lo mismo con la huella que deja y la influencia que ejerce en el trabajo de artistas de generaciones posteriores que han establecido contacto con su sensibilidad a través de las clases de Dibujo que impartía en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Cárdenas fue miembro de Grupo Quince, instituido a principios de los años setenta en Madrid tanto como respuesta a una inquietud sociocultural tardofranquista como en base al legado de artistas como Francisco de Goya, Pablo Picasso y Joan Miró, o la aparición de artistas cuyas prácticas se desarrollaban en torno a las técnicas más experimentales del grabado, obteniendo altísimos niveles de calidad plástica. El artista canario fue siempre un apasionado de aquel dibujo que, trazándose al margen de los academicismos, opta por ser un reflejo de las inquietudes de quien lo practica. Se trata de una actitud perfectamente coherente con la reticencia del artista a dejarse ver en los círculos artísticos, que no frecuenta en absoluto.

Realizada en 1994 en técnica mixta sobre papel, esta obra de Ricardo Cárdenes es un buen ejemplo del modo en que el artista consigue fijar la inmaterialidad a través de la práctica pictórica y el dibujo, a la vez que logra dotar de lugar al tiempo de observación. Se trata de una obra de trazo libre en la que una mano, siguiendo el camino que parece que solo existe en la memoria del autor, invita a reflexionar en torno a un patrón o una figura que el artista apenas evoca tras la incertidumbre de sus líneas titubeantes, interrumpidas y como a la espera de encontrar su verdadero sentido.

F. M.



ADRIÁN CARRA

(Madrid, 1960)

EL TRABAJO de Adrián Carra se basa en la simplicidad formal de esculturas abstractas de corte geométrico. Su propuesta, de tendencia minimalista, se articula sobre la base de los materiales que emplea, como la piedra de Calatorao de *Cauce de aguas mansas* (1992), que dota de dinamismo merced a las superficies curvas y ondulaciones que extrae.

F. M.

Cauce de aguas mansas

1992

Piedra de Calatorao
(mármol negro),
41,5 x 80,5 x 19,5 cm

Cat. E_98

Adquirida en 1993

JOSÉ CARRETERO

(Tomelloso, Ciudad Real, 1962)

Las serpientes

1989-1990

Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 160 cm

Cat. P_449

Fdo.: «LAS SERPIENTES // JOSÉ CARRETERO // ROMA-JULIO-89 // MADRID-ENERO-90» [Cuadrante superior derecho, reverso]

Adquirida en 1990

EN LA obra pictórica de José Carretero encontramos influencias de los lenguajes de vanguardia, con escenas que pertenecen al entorno cotidiano y vivencial del artista y con una gran carga onírica. Carretero traslada a sus obras sus obsesiones, sueños y recuerdos de su infancia manchega, en imágenes familiares e íntimas que nos transportan a situaciones emocionales y afectivas a través de composiciones plagadas de detalles narrativos, tratadas a su vez con cierta frialdad y una extraña sensación de distancia.

R. D.

JACOBO CASTELLANO

(Jaén, 1976)

Sin título

2015

Collage, copia digital sobre papel, 259 x 147 cm

Cat. F_175

Fdo.: «Jacobo Castellano // 2015» [Angulo inferior derecho, anverso]

Etiqueta de la Galería F2

Adquirida en 2016

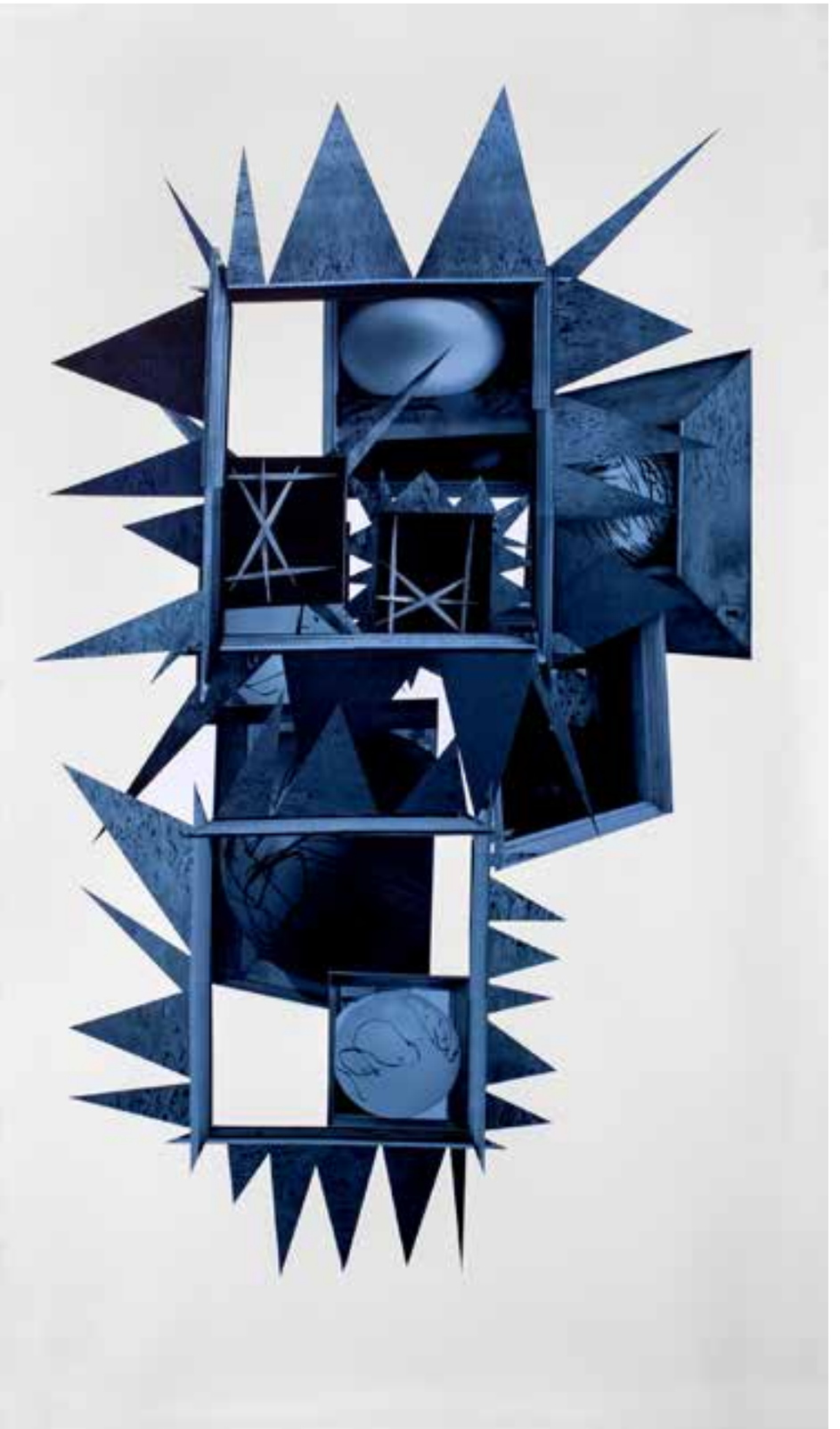
LA VOZ creativa de Jacobo Castellano se basa en la observación, análisis crítico, recopilación y apropiación de objetos cotidianos, aparentemente simples e inertes, presentes en la realidad más inmediata y que el artista transforma mediante diversas formas de patente manipulación. Con frecuencia, estos objetos o fragmentos de discursos silentes del pasado provienen de entornos relacionados con la biografía más remota del artista, como los lugares de la infancia, espacios que albergan recuerdos y remiten a un cierto catálogo decorativo de la clase media española: mobiliario doméstico en contrachapado y falso lacado en los que puede reconocerse gran parte de su generación, la de los últimos años del *baby boom* en España.

La pieza *Sin título* (2015) formó parte de la exposición «Homo Ludens», presentada en 2015 en la Galería F2 de Madrid, donde el elemento lúdico era al tiempo herramienta de intervención sobre lo cotidiano y mecanismo de regresión infantil. Castellano incorpora el residuo literal y el excedente del mundo de la producción industrial, pero también lo reproduce por sus propios medios para desviar la mirada del espectador hacia todo aquello que, precisamente por haber estado más cerca, acaso suela pasar más desapercibido o quede oculto bajo los estratos de la memoria. En su forma de combinar los distintos elementos enlaza con la práctica histórica del *collage,* formado en este caso a partir de fragmentos del mobiliario familiar recuperado, a los que se añaden unos globos garabateados y unos palillos engarzados como un antropomorfo en tensión: el conjunto forma una suerte de onomatopeya visual propia de un cómic que sugiere que tras ese juego inocente se oculta un estallido contenido, una violencia latente y anunciada.

La impresión en grandes dimensiones de una construcción aparentemente azarosa de elementos juega con una cierta metaficción barroca, con la idea de la representación dentro de la representación en una escenificación contemporánea de la naturaleza muerta o de la *vanitas:* lo que allí representaban los bienes de consumo como alegoría, aquí lo presentan los emblemas del juego; lo que en un bodegón del siglo XVII es una copa resquebrajada que anuncia ruina, aquí es un globo a punto de estallar por la presión y la amenaza de los bordes puntiagudos que escapan de su marco. Y no es casual la referencia a este género, con toda su carga moral de pesimismo, evocación del castigo inherente al pecado y de alerta ante la fugacidad de la vida: precisamente en la presentación a la exposición «Homo Ludens», el pedagogo José Antonio Delgado destacó lo siguiente: «Pero en este espacio lúdico que conforma la exposición no todo es alegría o divertimento, hay algo de asombro y de inesperado: [...] nos divertimos dibujando, pero estos dibujos no tienen nada de risa o de alegría: ¿en qué ambiente se habrá criado este niño para expresar así sus sentimientos? ¿Qué escala de valores estará forjando? ¿Qué vivencias estará interiorizando? Dice Vicente Verdú que "Lo divino es el silencio. Lo importante es la nada": creo que esta idea puede aplicarse al conjunto de piezas que conforman "Homo Ludens" y a toda la trayectoria creativa de Jacobo Castellano».

EXP.: «Homo Ludens», Galería F2 (Madrid, 2015).

C. M.



RICARDO CAVADA

(Pontejos, Cantabria, 1954)

Sin título

1990

Acrílico sobre lienzo,
199,8 x 149,8 cm

Cat. P_495

Fdo.: «Cavada // 90»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1991

LA OBRA de Ricardo Cavada parte de una figuración expresionista de gran carga cromática para evolucionar hacia una abstracción de raíz lírica, con un lenguaje progresivamente reduccionista que se dirige hacia el minimalismo de las formas y el uso del color mediante veladuras líquidas y manchas matéricas; de esta manera, aúna gesto y orden, construcción y expresividad a base de cuadrículas y tramas geométricas, pero también mediante la sensualidad de las líneas curvas o las bandas de color, en un juego reflexivo de confrontación y el contraste de opuestos.

R. D.

Sin título

1993

Acrílico sobre papel,
70 x 52 cm

Cat. D_172

Fdo.: «Cavada// 93»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1993

Sin título

1993

Acrílico sobre papel,
70 x 52 cm

Cat. D_173

Fdo.: «Cavada // 93» [Ángulo inferior izquierdo, anverso]; «Cavada // 1993» [Zona superior, reverso]

Adquirida en 1993

IÑAKI CHÁVARRI URRUTIA

(Madrid, 1982)

Orld (Map)

2011

Tinta china sobre papel biblia de 60 gr, 284 x 284 cm

Cat. D_338

Adquirida en 2013

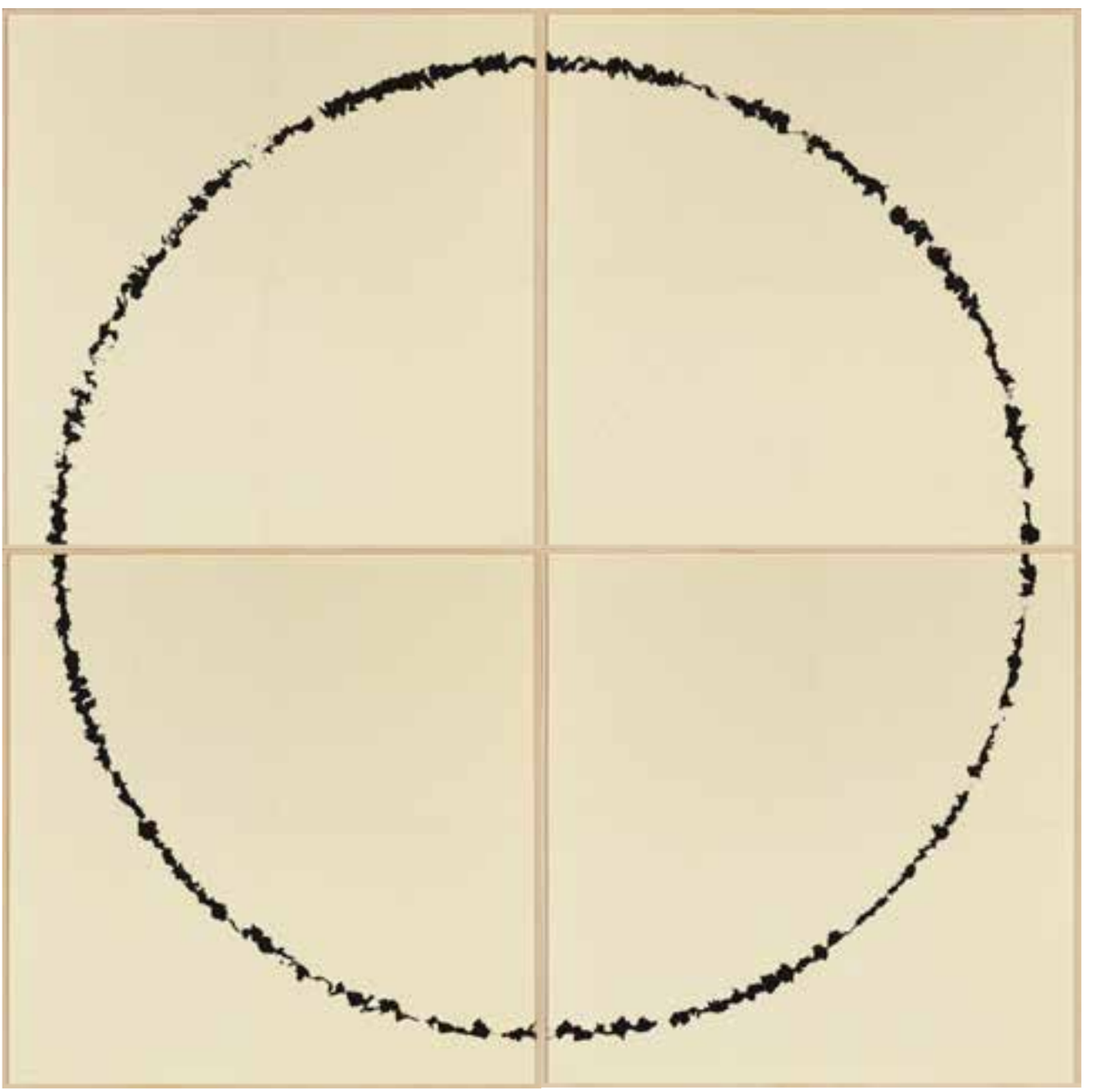
ORLD (Map) (2011) es un mapa circular que parte de la idea de «bug», un elemento extraño que se introduce en un sistema determinado y hace cambiar su funcionamiento. Con el humor y el sentido lúdico que caracteriza todo su trabajo, Iñaki Chávarri Urrutia elimina la primera letra de cada país que conforma el mapamundi recogido en la obra. De esta manera, convierte a Rusia en Usia, Gabon en Abon y Spain en Pain. El pretendido error dispara juegos semánticos y un amplio campo de asociaciones, enfatizado por el recurso que utiliza el artista al solapar un centímetro unas siluetas de los países con otras en la construcción del círculo, de modo que realiza un símil con la acción de comerse la primera letra de cada país. Todos los puntos de la circunferencia distan lo mismo del centro, y cada uno de los países tiene el mismo espacio para ser representados (un cuadrado de 5 x 5 cm), de tal manera que, por ejemplo, Rusia y Luxemburgo (aquí Usia y Uxemburgo) van a distar lo mismo del centro. Además, emplea el papel realizado para imprimir biblias, lo que aporta también una doble lectura sobre la creencia y las verdades absolutas. La obra parte de un proyecto titulado *Orld* (2011), realizado ex profeso para el espacio Enblanco Projektraum de Berlín. En 2012, formó parte de la colectiva «Multiverses» en la Galería Eva Ruiz de Madrid, en la cual el artista decide cortar en cuatro el mapa y en dos la lista para después enmarcarlo por fragmentos. En ambas obras, el artista reflexiona sobre lo que representa o no un territorio y los caprichos de la geopolítica.

Iñaki Chávarri estudió Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Ha recibido becas para estudiar en Chicago (Art Institute of Chicago, 2005) y realizar residencias de artista en destinos como Japón (Mino Paper Art Village, 2006), Finlandia (Kulttuurikauppila, 2009), Berlín (GlogauAIR, 2010) y Bogotá, gracias a la Acción Cultural Española (Flora ars + natura, 2016). Entre sus exposiciones destacan «Iceberg», en Matadero (Madrid, 2012) y «Después de ahora», en la Galería Raquel Ponce (2015).

EXP.: «ORLD», Enblanco Projektraum (Berlín, 2011); «Multiverses», Galería Eva Ruiz (Madrid, 2012).

BIBL.: Ignacio Chávarri y Bernardo Sopelana, *Iceberg #1*. Madrid: Matadero, 2012.

B. E.



EDUARDO CHILLIDA

(Donostia/San Sebastián, 1924-2002)

EN 1951, cuando Eduardo Chillida volvió a Euskadi tras vivir en Madrid y París, empezó a trabajar en Hernani en la fragua de José Kruz Iturbe, creando su primera escultura en hierro forjado, *Ilarik*; tras ella vendrán otras muchas, ya que durante décadas el escultor vasco convertirá este material en su principal ámbito de experimentación plástica. El hierro conecta las piezas de Chillida, además de con los discursos formales de Julio González o Picasso, con la artesanía vasca, con el trabajo de realizar aperos de labranza y otras herramientas forjadas a mano, encontrando incluso muchas de estas piezas referentes en la cultura local del pasado: el autor, en este sentido, llegó a afirmar que había puesto sus esculturas «a hablar en euskera».

Rumor de límites pertenece a la serie homónima de piezas abstractas en las que el hierro se expresa por sí solo, trabajo que tiene concomitancias con los *Hierros de temblor*; en estas series el hierro se construye como una línea que genera un dibujo en el espacio, un dibujo sin duda deudor de Julio González. El material no engaña, muestra su textura rugosa, si bien su dureza se pone a prueba al aliarse con el espacio; genera temblores, contracciones, se quiebra, nervioso se despereza de nuevo y sigue veloz hacia delante; a continuación se ramifica... Un material que busca el equilibrio entre el peso y una aparente ingravidez, vibrando en su encuentro con el aire; un material que es llevado hasta sus límites. Eduardo Chillida buscaba que la forma se expresara al permitir pronunciarse al material, partiendo del hecho de que no le interesan los referentes figurativos, que su camino era la abstracción.

EXP.: Festival Internacional de Arte Contemporáneo, Arco (Madrid, 1988); Triennale Fellbach: Kleinplastik in Mexiko, Spanien, Italien, Deutschland, Schwabenlandhalle (Fellbach y Duisburgo, Alemania, 1992); «Escultura española contemporánea», Museo Do Pobo Galego, Iglesia de Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela, 1993); «Eduardo Chillida: elogio del hierro». Institut Valencià d'Art, Centre Julio González (València, 1998); «Chillida. 1948-1998», Museo Reina Sofía (Madrid, 1998-1999); «Eduardo Chillida», Museo Guggenheim Bilbao (1999); «Chillida», Galerie Nationale du Jeu de Paume (París, 2001); «Chillida», Kunsthalle Würth (Schwäbisch Hall, Alemania. 2002); «Chillida», Fundació Joan Miró (Barcelona, 2003-2004); «Eduardo Chillida», Fondation Maeght (Saint-Paul-de-Vence, Francia, 2011); «Eduardo Chillida», Kunstmuseum Pablo Picasso (Münster, Alemania, 2012; «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018); «Chillida. Gravitación», Les Abbatoirs, Musée - FRAC Occitanie (Toulouse, Francia, 2018).

BIBL.: VV. AA., *Arco 88. Feria Internacional de Arte Contemporáneo.* Madrid: Arco, 1988; VV. AA., *Triennale Fellbach: Kleinplastik in Mexiko, Spanien, Italien, Deutschland, Schwabenlandhalle.* Duisburgo: Cantz, 1992; Tomas Llorens (ed.), *Eduardo Chillida, 1948-1998*. Madrid: MNCARS, 1998; VV. AA., *Eduardo Chillida: elogio del hierro.* València: Generalitat Valenciana, 1998; VV. AA., *Chillida: dibujos.* Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 1999; VV. AA., *Eduardo Chillida.* París: Galerie nationale du Jeu de Paume, 2001; VV. AA., *Chillida.* Barcelona: Fundació Joan Miró, 2004; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

I. T.

Rumor de límites I

1958

Hierro forjado,
22,5 x 75 x 28 cm

Cat. E_48

Adquirida en 1988

VICTORIA CIVERA

(Puerto de Sagunto, València/Valencia, 1955)

Sin título

1992

Tela metálica pintada,
30,4 cm (diámetro)

Cat. P_513

Adquirida en 1992

LAS CUATRO obras de Victoria Civera dentro de la Colección Banco de España corresponden a un momento en que la artista —afincada en Nueva York desde finales de la década anterior— representa, junto con otros, una marcada internacionalización del arte español coincidente con el asentamiento de la democracia en España y la búsqueda de una homologación mediante la cultura. Sin abandonar la «pintura-pintura», el trabajo de Civera de los años noventa comienza de nuevo a experimentar, a abrirse hacia un carácter objetual, como muestra el caso del uso de la tela metálica en *Sin título* (1992), obra indicativa de una tendencia hacia las composiciones circulares que ya utiliza a comienzos de los ochenta, así como de un camino material que la dirigirá en adelante hacia la práctica de la instalación más allá de la estricta pintura, un gesto indicativo de la hibridación formal que caracteriza su trabajo.

Las tres obras de carácter puramente pictórico reflejan, por su parte, un repertorio personal tendente a la sobriedad, en el que lo orgánico y lo geométrico dialogan en armonía, y la abstracción lineal y aparentemente rigurosa parece constantemente desafiada por un cierto carácter gestual y, en ocasiones, biomórfico, como muestran las formas que evolucionan en *Tel tech* (1992). La preferencia por el pequeño o medio formato, propio de este período de Civera, revela un interés por el ámbito de lo íntimo y una sensibilidad que en adelante se convertirá en aproximación a una cierta iconografía de lo femenino y sus formas de significarse culturalmente. Pero también está relacionada con la atención, en ese período, a una pintura pausada en la que lo expresivo se sacrifica en pos de lo reflexivo, en la que Civera se desmarca del debate entre abstracción y figuración.

C. M.

Dos de la tarde

1991

Óleo sobre lienzo,
45 x 126 cm

Cat. P_514

Fdo.: «VICTORIA CIVERA //
SARO 1991 [flecha]»

Adquirida en 1992

Tel Tech

1992

Óleo y cola vinílica
sobre lienzo,
76,5 x 76,5 cm

Cat. P_512

Fdo.: «V. Civera N. Y. 1992.
TEL TECH» [Reverso]

Adquirida en 1992

Sin título

1992

Óleo y cola vinílica
sobre lienzo,
76 x 56 cm

Cat. P_511

Fdo.: «V. Civera NY 1992.
S/título» [Reverso]

Adquirida en 1992

LUIS CLARAMUNT

(Barcelona, 1951 - Zarautz, Gipuzkoa, 2000)

Sin título

1988

Óleo sobre lienzo,
204,5 x 162,3 cm

Cat. P_772

Fdo.: «LC 488»
[Ángulo superior
derecho, anverso]

Adquirida en 2012

SIN TÍTULO (1988) es un lienzo en el que predominan los tonos sombríos —ocres, amarillos y terrosos—, confirmando esa tendencia a la monocromía tan característica en la producción de Luis Claramunt. Sin embargo, el motivo abstracto del cuadro lo aleja de lienzos previos en los que destacan las referencias figurativas al paisaje y a la figura humana. En esta pintura, Claramunt tiende hacia una abstracción esquematizada, enfatizando el aspecto más escritural y caligráfico de sus composiciones en detrimento de la mancha y lo matérico. La presencia del trazo y la línea, así como la gestualidad controlada en la elaboración de su pintura, serán también aspectos relevantes a lo largo de su trayectoria.

Claramunt practica en *Sin título* una pintura muy cercana al dibujo. Un dibujo de contorno en el que la inmediatez del gesto, lo involuntario y los automatismos determinan la aparición de la imagen sobre un soporte de grandes dimensiones. Ya en la muestra retrospectiva «El viaje vertical», comisariada por Nuria Enguita en el MACBA en el año 2012, la historiadora apuntaba precisamente hacia la importancia de esta técnica en la producción de Luis Claramunt: «Una constante en el modo en el que enfrentarse a lo real [...] trabajando siempre a partir de la observación directa, pero nunca pintando del natural». Así, el dibujo adquiere una lugar principal en el conjunto de su obra, del mismo modo que la edición de publicaciones, cuadernos y libros de artista. La fotografía, que se nutre de sus recorridos por ciudades como Barcelona y Bilbao, será también muy relevante en su corpus de trabajo.

B. H.

CHEMA COBO

(Tarifa, Cádiz, 1952)

Efectos especiales

1974

Acrílico sobre tabla,
121,7 x 99,4 cm

Cat. P_523

Fdo.: «Efectos especiales //
Acrílico sobre madera //
122 x 100 cm // Madrid, Junio 1974 //
Chema Cobo» [Reverso]

Adquirida en 1993

FECHADA un año antes de su primera muestra individual en la Galería Buades en Madrid, *Efectos especiales* (1974) pertenece a la etapa en la que la pintura de Chema Cobo dialoga directamente con la propuesta de la nueva figuración madrileña a través de su participación en exposiciones colectivas como «La casa que me gustaría tener» celebrada en la Galería Amadís en Madrid en 1974.

Efectos especiales es una obra temprana en la que ya despuntan algunos de los temas que definen la pintura del autor: lo lúdico, las trampas y simulacros, los espacios ilusorios y oníricos que evocan la mirada del surrealismo y el interés por lo literario. La aplicación de una pincelada enérgica y el uso de tonos pasteles, vaporosos, son asimismo fundamentos de gran parte del hacer del artista. Paisajes fabulosos que se materializan en espacios evocadores. En *Efectos especiales* el pintor recurre a lo que se convertirá en un motivo frecuente en su pintura, la piscina. El centro de la composición se encuentra ocupado por la figura de un buzo que se dirige hacia el espectador, un protagonista extraño que parece más propio de otros territorios acuáticos como las profundidades marítimas.

Las confusiones entre la imagen y la palabra —son de gran importancia los títulos de las obras—, los dobles sentidos y los *efectos* perversos de la representación son igualmente cuestiones que estructuran y atraviesan la propuesta del pintor. En relación a este diálogo entre realidad y ficción, el autor afirmaba en un texto escrito con motivo de una muestra organizada en la Galería Antonio Machón en Madrid: «En mi caso pintar es negar y borrar. Me interesa la desnudez seductora de la nada como punto de partida. Tristan Corbière decía que hay que pintar únicamente lo que nunca se ha visto, lo que nunca se verá». Una frase del poeta simbolista francés que define esa dualidad ambigua y el territorio fantasmagórico en el que nos introducen muchas de las imágenes propuestas por Cobo. Elementos que ya es posible encontrar en una obra tan prematura como *Efectos especiales*.

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.

B. H.

PEP COLL

(Palma, 1959)

PEP Coll despliega en sus obras un lenguaje sígnico tendente a lo pictográfico, con formas recurrentes como las líneas zigzagueantes, espirales, flechas, retículas o signos indiciales sobre fondos cromáticos y matéricos, que le sirven como superficie mural, mostrando un mundo visual que remite a la infancia, al inconsciente colectivo y a una idea de eterno retorno.

R. D.

To the Warlords

1990

Acrílico y lápiz sobre lienzo,
200 x 200 cm

Cat. P_479

Fdo.: «pepcoll // 90» [Cuadrante superior izquierdo, reverso]; «TO THE WARLORDS // 200 x 200» [Cuadrante superior derecho, reverso]

Adquirida en 1991

HANNAH COLLINS

(Londres, 1956)

White Passage

1994

Gelatina de plata sobre papel baritado sobre soporte de tela, 165,5 x 214 cm

Edición 1/3

Cat. F_57

Fdo.: «[ilegible] 94» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Etiquetas de las galerías de Helga de Alvear y Joan Prats

Adquirida en 2001

EXP.: «Desván», Galeria Joan Prats (Barcelona, 1995); «Slow Time», Galería Helga de Alvear (Madrid, 1995-1996); Galeria Joan Prats en Art Basel (Basilea, Suiza, 1997); Galeria Joan Prats en Foro Sur (Cáceres, 2001).

BIBL.: VV. AA., *Desván*. Barcelona: Galeria Joan Prats, 1995; VV. AA., *Hanna Collins. Filming Things*. París: Centre national de la photographie, 1997; Hannah Collins, *Finding, Transmitting, Receiving*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2007.

DURANTE sus primeros años de estancia en Barcelona (1989-2010), la fotógrafa y cineasta británica Hannah Collins realizó una serie de imágenes poéticas al tiempo que crípticas que tenían concomitancias surrealizantes: construía escenarios teatrales conectando objetos siempre cotidianos y reconocibles, cuyo significado parecía ir más allá de su primera lectura directa. Presentó algunas de estas series en 1993 en una muestra individual en el Centre d'Art Santa Mònica de la ciudad condal, en cuyo catálogo Iwona Blazwick ya señalaba que las abundantes imágenes con mesas y bodegones sobre manteles blancos de Collins estaban relacionadas con las *vanitas* barrocas.

White Passage (1994) parece estar encadenada a estas naturalezas muertas en sus referencias a la transición y la muerte. La imagen presenta dos mesas cubiertas y conectadas por una gran sábana blanca; ambas están coronadas por dos montañas de césped de las que salen tubos de plástico. Collins publicó esta fotografía de nuevo en su libro *Finding, Transmitting, Receiving* (2007), señalando el sentido de esta al ligarla con otras imágenes de una serie que tituló *Ghost* y que hacía referencia tanto a la memoria como a la desaparición. Se trataba de una colección de viejas fotografías del tipo *carte de visite* que halló en una tienda de Nizhny Nóvgorod en el centro de Rusia, subrayando que se trataba de personas que deseaban ser recordadas tras su muerte. Este hallazgo coincidió con la limpieza de la casa familiar tras el fallecimiento de su madre en 2004: encontró dibujos de su infancia realizados hacía cuarenta y cinco años que consideró igualmente un «salto al pasado, como un puente en el tiempo».

I. T.

FÉLIX DE LA CONCHA

(León, 1962)

Portal y soportal

1987

Óleo sobre lienzo,
26,6 x 20,4 cm

Cat. P_385

Fdo.: «F. de la Concha»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1988

EXP.: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco (Madrid, 1988).

BIBL.: VV. AA., *Arco 88. Feria Internacional de Arte Contemporáneo.* Madrid: Arco, 1988.

LA OBRA pictórica de Félix de la Concha parte del natural y es de factura realista. Se centra en el género del paisaje urbano, e introduce el concepto temporal como discurso fundamental tanto en el proceso de ejecución como en la captación de los motivos. Sus obras paisajísticas se centran en elementos arquitectónicos y del entorno urbano.

R. D.

Esquina a Barceló

1987

Óleo sobre lienzo,
27 x 61 cm

Cat. P_384

Fdo.: «F. de la Concha»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 1988

EXP.: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco (Madrid, 1988).

BIBL.: VV. AA., *Arco 88. Feria Internacional de Arte Contemporáneo.* Madrid: Arco, 1988.

Cooperativa. Vista posterior

1987

Óleo sobre lienzo,
36 x 46,8 cm

Cat. P_386

Fdo.: «F. de la Concha»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 1988

EXP.: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco (Madrid, 1988).

BIBL.: VV. AA., *Arco 88. Feria Internacional de Arte Contemporáneo.* Madrid: ARCO, 1988.

DARÍO CORBEIRA

(Madrid, 1948)

Sin título

1990

Disolución de yodo
e hipoclorito de sodio
sobre madera,
205 x 200 cm (díptico)

Cat. P_484

Fdo.: «D. Corbeira // 1990»
[Lateral izquierdo, reverso]

Adquirida en 1991

DARÍO Corbeira desarrolla un arte conceptual de cariz político y militante, con una profunda indagación en la pintura como práctica materialista, con elementos tomados del informalismo, basados en la muerte de la pintura: trabajos de texturas tonales tenues y formas geométricas que enmarcan o equilibran fondos que tienden y derivan a lo monocromático.

R. D.

JUAN CORREA

(Madrid, 1959)

LA OBRA de Juan Correa indaga en conceptos temporales a través de una abstracción matérica, donde los pigmentos en estado puro, los yesos, el polvo de mármol y las imprimaciones que utiliza sufren procesos de craquelado y decapado que dejan ver o esconden elementos figurativos que remiten a un pasado clásico —con referencias concretas a las pinturas de Pompeya o a la obra de Claudio de Lorena—, a modo de palimpsesto pictórico, como expresión del tiempo, de la memoria y del olvido.

R. D.

Sin título

1990

Plancha de cobre grabada y patinada atornillada a soporte de madera, 122 x 172,5 cm

Cat. P_459

Adquirida en 1990

MAGDALENA CORREA

(Santiago de Chile, 1968)

LAS CINCO fotografías de la serie *La Rinconada* (2012-2016) forman parte de un proyecto concebido por Magdalena Correa como una aproximación fotográfica a la población homónima, un municipio peruano situado a unos 5 600 metros sobre el nivel del mar, considerado el asentamiento humano más alto del mundo. De las 40 000 personas que lo habitan, atraídas desde los años ochenta por el trabajo ofrecido en la mina de oro localizada en un antiguo glaciar, aproximadamente el 20 % son expresidiarios procedentes de los países colindantes con Perú. Se trata de un ambiente en el que la riqueza potencial representada por el mineral contrasta con las precarias condiciones laborales de quienes lo extraen. La Rinconada es un lugar donde el sistema de trabajo y el modelo de explotación del terreno generan peculiares formas de arquitectura, convivencia, conflicto y alteración del paisaje.

En conjunto, la serie *La Rinconada* se plantea como una secuencia de narración discontinua en la que el terreno, los desechos y la fauna crecida al abrigo de los desechos humanos, los espacios provisorios para el ocio o la peculiar arquitectura doméstica indican cuáles son las condiciones materiales reales sobre las que se sustentan determinados sistemas económicos, con el oro como gran talismán que respalda de manera más simbólica que real el capitalismo financiero, cuyo flujo y conversión en plusvalía o cultura del lujo se desarrolla lejos de La Rinconada. Correa enlaza así con la propia memoria del país y de todo el Cono Sur al destapar al fantasma de la tensión entre colonia y metrópoli y exhumar, mediante imágenes, las legendarias fantasías sobre la existencia de El Dorado que albergaron los explotadores de aquellos territorios durante el período colonial. En palabras de Correa: «Mi interés se dirige a explorar aquellos territorios que se encuentran en situación de aislamiento, precariedad y olvido. Lugares donde se desarrolla una forma de vida humana “en precario” que además ha de soportar las fuertes condiciones que impone una naturaleza de gran poderío. Me mueve mirar y detenerme en aquellos espacios geográficos humanos aislados y desconocidos que coexisten de manera real y habitual a nuestra vida cotidiana, pero que no son objeto de nuestra preocupación, quizá por su falta de presencia en los medios de comunicación, porque vivimos instalados en la comodidad y no necesitamos preocuparnos por su existencia y porque, en muchos casos, dada las dificultades para acceder a ellos, simplemente no figuran en los mapas».

BIBL.: VV. AA., *Rinconada. Magdalena Correa*. Almería: Centro Andaluz de la Fotografía, 2014.

C. M.

Cancha de fútbol
(de la serie La Rinconada)

2012-2016

Impresión en papel
RC Mate de Fuji químico,
50 x 74,7 cm

Edición 1/3

Cat. F_176

Adquirida en 2017

Montaña y basura
(de la serie La Rinconada)

2012-2016

Impresión en papel
RC Mate de Fuji químico,
50 x 74,7 cm

Edición 2/3

Cat. F_177

Adquirida en 2017

Tejados
(de la serie La Rinconada)

2012-2016

Impresión en papel
RC Mate de Fuji químico,
50 x 74,7 cm

Edición 3/3

Cat. F_178

Adquirida en 2017

Mujeres
(de la serie La Rinconada)

2012-2016

Impresión en papel
RC Mate de Fuji químico,
50 x 74,7 cm

Edición 2/3

Cat. F_179

Adquirida en 2017

Paisaje
(de la serie La Rinconada)

2012-2016

Impresión en papel
RC Mate de Fuji químico,
50 x 74,7 cm

Edición 1/3

Cat. F_180

Adquirida en 2017

GIL HEITOR CORTESÃO

(Lisboa, 1967)

Ilha

2006

Óleo sobre metacrilato pintado en el reverso, 42 x 60 cm

Cat. P_745

Adquirida en 2007

SI BIEN Gil Heitor Cortesão comenzó a exponer algunos años antes, *Ilha* (2006) pertenece a una etapa muy temprana de su trabajo. Se trata de una época, como para la gran mayoría de los artistas, de experimentación, de búsqueda. En su caso, es una búsqueda tanto en el contenido como en la propia técnica de producción. Cortesão tiene una manera especial de encarar los trabajos. Su pintura se expande por la parte de la superficie del metacrilato, formando así, en la cara visible, una composición reconocible para el espectador, pero que en su génesis es justo como en un espejo, como si la imagen hubiera llegado allí desde la parte trasera, como sucede en este caso. Es una práctica propia del artista que, sin duda, aporta un carácter especial a su trabajo.

Su obra se entronca con los inicios del arte moderno, con la configuración de la metrópoli, que desplaza la mirada de los artistas hacia la naturaleza como nuevo referente, dejando atrás lo divino. Es por ello que se repiten temas como la arquitectura, el urbanismo, las ruinas, las piscinas, la ciudad, el interiorismo y la decoración. La piscina está muy presente en esta pintura y en ella es inmediata la referencia a David Hockney. Como indica Leonor Nazaré, la piscina puede ser entendida como espacio de placer, de ocio, y está asociada a la buena vida; sin embrago, también se puede entender como un lugar perturbador, intrigante, anfitrión de numerosas escenas cinematográficas de suspense.

En *Ilha* se muestra un grupo de bañistas concentrados alrededor de lo que se intuye como un trozo de tierra sobre el mar. Es una representación alegórica, dado que la imagen requiere de una interpretación. Esa

Interzona

2006

Óleo sobre metacrilato pintado en el reverso, 42 x 60 cm

Cat. P_746

Adquirida en 2007

ambigüedad se refleja considerablemente a lo largo de su producción artística, en la que se dan escenas cargadas de misterio e intriga, que guardan diferentes interpretaciones, destacando como lugar común la posición del ser humano como modelador del mundo que habita.

También dentro de las numerosas influencias que recibe su trabajo, la referencia de la naturaleza remite a la primera etapa de Le Corbusier, en especial a su concepción decorativista del paisaje, idea que más tarde abandonó hacia un urbanismo más pegado al futurismo y alejado de las ideas románticas. En el trabajo de Cortesão, esa explosión de color, de belleza, se encierra, se domestica, en espacios burgueses, en los que el hombre controla a lo salvaje, lo somete. En este caso, la ciudad, como otro de sus grandes temas, nos aborda, imponiéndose ante el espectador, como un gigante contenedor de estructuras sin alma que ha perdido toda relación con lo ajeno. Esta idea descansa en la definición que el mismo Le Corbusier hacía de la vivienda, como máquina para habitar (para vivir).

Interzona (2006) presenta un paisaje propio de la arquitectura racionalista, en el que se mezclan figuras geométricas con campos de color disformes, que acotan la composición y ponen límites a la ciudad, si acaso, imaginaria, que se expande en la superficie pictórica. Es un paisaje desolador, a la vez grandilocuente, al que dotan de misterio las estructuras que se levantan en la parte central del mismo. Una ensoñación que nos evoca a las grandes urbes creadas, a mediados del siglo XX, casi de la nada, y que en la mayoría de casos, carecen de alma e identidad.

J. P. S.

ALEJANDRO CORUJEIRA

(Buenos Aires, 1961)

Silencios

1993

Acrílico sobre lienzo y acrílico
sobre metal y madera,
70 x 37 x 4 cm

Cat. P_551

Fdo.: «Silencios // Corujeira // GRAFITO //
PLOMO Y ACRÍLICO S/MADERA Y TELA //
1993 // 70 x 37 cms // hacia arriba»
[Parte central, reverso]

Adquirida en 1993

LAS OBRAS de Alejandro Corujeira aluden en sus formas a cartografías o imaginarios cuerpos celestes, que evolucionan hacia una abstracción lírica de esencia orgánica. Los elementos constructivos se desplazan al fondo para dejar paso a elementos lineales, caligráficos, laberínticos y sinuosos, que se superponen a elementos vegetales o formas fluidas, en un juego de transparencias de colores como expresión del deseo de cristalizar la naturaleza fenoménica de esencia mutable y traducirla al lenguaje puramente pictórico.

R. D.

Aire

1998

Acrílico sobre lienzo,
189,3 x 50 cm

Cat. P_605

Fdo.: «"AIRE" // Acrílico //
1998 // Corujeira» [Cuadrante
superior, reverso]

Adquirida en 1998

JOSÉ PEDRO CROFT

(Oporto, Portugal, 1957)

Sin título

2001

Bronce patinado,
19,5 x 53 x 19,3 cm

Cat. E_135

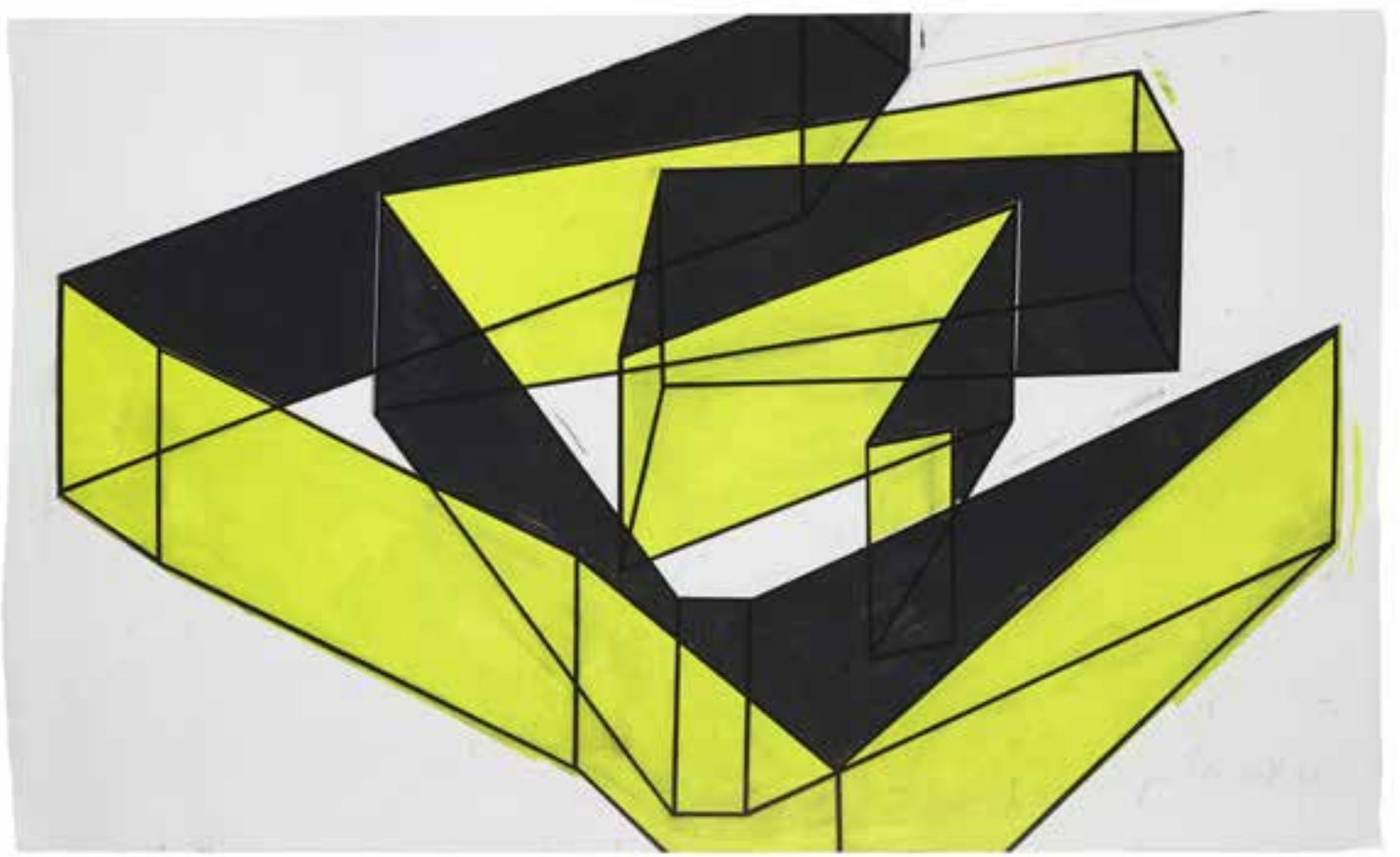
Adquirida en 2001

SIN TÍTULO (2001) pertenece a una serie de estructuras de bronce, de corte geométrico, que parecen minimalistas en su constitución formal, pero que se alejan de esta etiqueta en su sentido conceptual. Con una apertura frontal, creando un hueco en la base, encontramos los conceptos fundamentales del artista: un constante juego entre vacío y lleno, volumen y plano, línea y color. Se trata de la fundición de un bloque de madera que representa una mastaba con una apertura en la parte inferior. Más allá del volumen o la técnica, lo que nos plantea es cómo reacciona el cuerpo ante la escultura, algo que el artista lleva al extremo al introducir el vidrio y el espejo en sus obras. Aquí la geometría no le interesa como estabilidad y orden, sino como tensión.

También el gran *gouache* sobre papel *Sin título* (2002) obedece a una geometría rota. Como en muchos de sus otros dibujos, las coordenadas espaciales parecen no estar claras y se abren al tiempo que deforman. Devienen laberintos que el artista parece repetir una y otra vez, tratando de encontrar la salida. En los matices y las pequeñas diferencias, Croft encuentra lo singular de cada trabajo. El desasosiego que provocan procede del juego de ángulos del color verde limón, uno de los que más utiliza el artista junto al rojo. Colores de por sí desconcertantes. Si tiempo atrás jugaba en sus dibujos con veladuras y campos limítrofes de lo indescifrable, aquí su dibujo ordena, siempre desde el margen, con ritmos y contrarritmos, tensiones entre líneas, fuerzas y vacíos que ayudan a medir el espacio.

José Pedro Croft desarrolla un conjunto de obras simultáneamente intelectuales y sensuales, llenas de ángulos y repeticiones. Su producción recuerda al constructivismo y a su evolución cronológica minimalista, aún sin presuponer una adhesión o rechazo a estos lenguajes. Amplía el concepto general del arte introduciendo la noción de una escultura *totalizante*, en la cual todo importa. Sus dibujos caminan en paralelo a las esculturas y anuncian recorridos de ocupación del espacio y revelan lo que se oculta en la bidimensionalidad.

B. E.



Sin título

2002

Gouache sobre papel,
152 x 248 cm

Cat. D_293

Fdo.: «José Pedro Croft 02»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 2002

JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO

(Cuenca, 1936)

Sin título

1976

Relieve de acero inoxidable
y pintura acrílica,
322 x 502 x 20 cm

Cat. E_49

Encargo al autor en 1975

Diafragma uno. Fase cuarta

1993

Copia digital sobre papel, 214 x 148 cm (díptico)

Cat. D_174

Fdo.: «CRUZ NOVILLO 1993» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «CICLO DIAFRAGMA UNO. PRIMER MOVIMIENTO AZUL» [Ángulo inferior izquierdo, anverso]

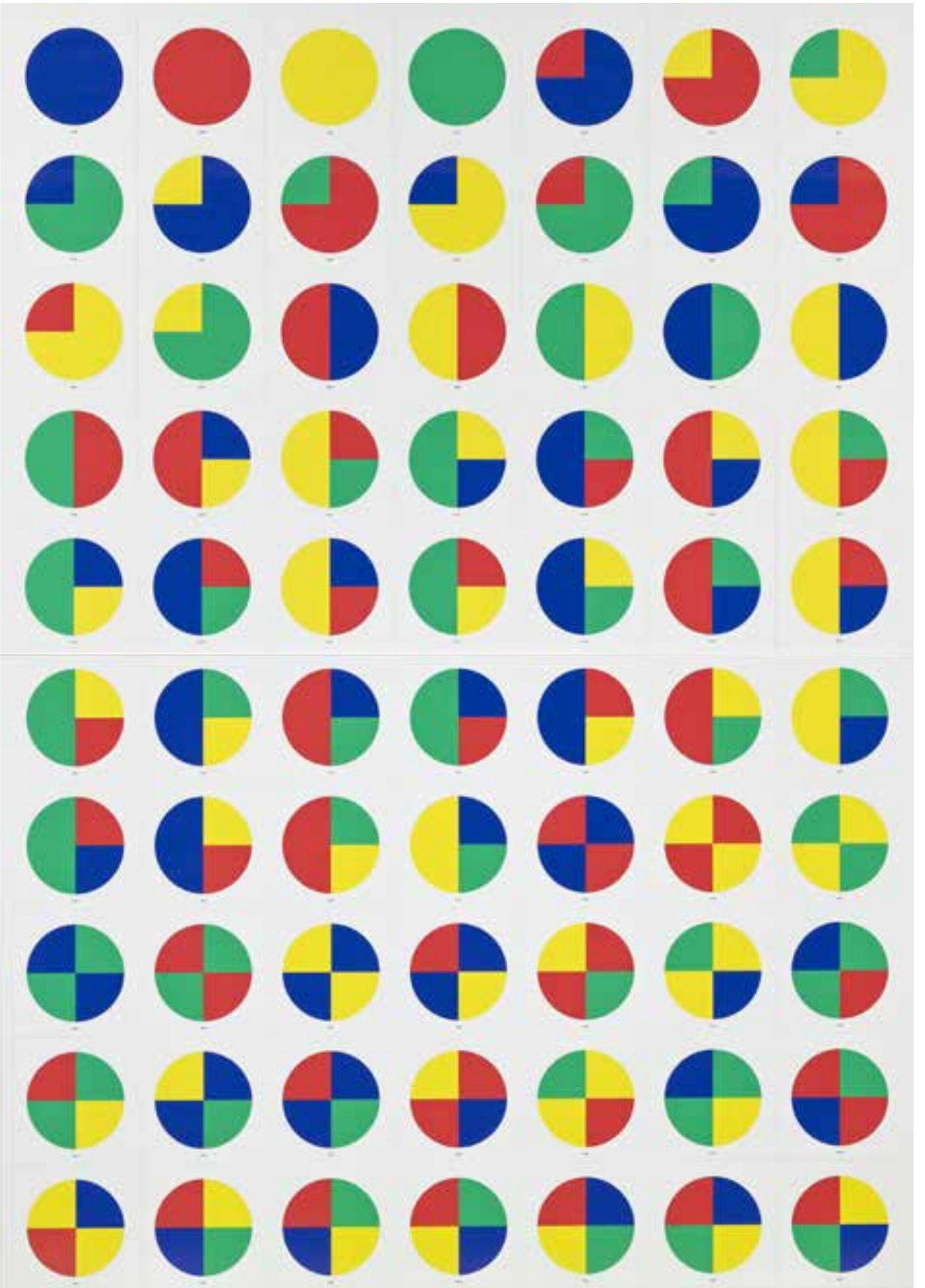
Adquirida en 1993

LA COLECCIÓN Banco de España posee dos piezas de José María Cruz Novillo: una tridimensional, *Sin título* (1976), y otra bidimensional, *Diafragma uno. Fase cuarta* (1993). Ambas parten de la repetición de un módulo que activa y explora la capacidad perceptiva del espectador.

Sin título es un relieve formado por cuñas de acero que, oblicuas respecto al plano vertical que las aloja, dibujan en sus múltiples superposiciones una superficie texturizada. A modo de espejo deformante devuelven el contexto al que se enfrentan a modo de pequeños fragmentos que lo deconstruyen y descomponen, ofreciendo una suerte de espacio con referencias cubistas. Un puzle que cambia dependiendo del punto de vista desde el que la obra se observa, mostrando así distintas versiones del entorno.

La repetición del módulo vuelve a hacer acto de presencia en *Diafragma uno. Fase cuarta,* una exhibición de las múltiples posibilidades de combinaciones cromáticas que ofrece un círculo dividido en cuatro partes. Rosa, amarillo Nápoles, naranja y verde oliva articulan esta obra infográfica que se origina a partir de círculos enteros de color divididos en cuatro partes y que avanza en un ejercicio de permutación sistematizado. Se evidencia así cómo se generan distintos contrastes dependiendo de la yuxtaposición de colores. En cierta manera, el autor traslada al lenguaje plástico los acordes musicales, combinaciones de tres o más notas distintas, para crear una unidad armónica. José María Cruz Novillo plasma en esta obra setenta acordes creados a través de cuatro notas-colores.

I. T.



SALOMÉ CUESTA

(València, 1964)

Indistintamente

1990

Resina de poliéster
y fibra de vidrio,
198,5 x 100 x 22 cm

Cat. E_93

Adquirida en 1992

LA PRODUCCIÓN de Salomé Cuesta ha ido evolucionando hacia la desmaterialización del objeto y la reducción de su fisicidad a la mera luz. Pero la pieza que posee la Colección Banco de España es una obra fechada a principios de su trayectoria profesional, en la década de 1990. De hecho, se mostró en su primera exposición individual. En estos años, gran parte de su sintaxis escultórica erradicaba precisamente en la materia, si bien ya se vislumbraba la fascinación de la artista valenciana por las transparencias y por los objetos traslúcidos, interés que ha desarrollado, junto a sus colegas de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, en el Grupo de Investigación Laboratorio de Luz, un colectivo creado precisamente en la primera mitad de esa década.

Indistintamente (1990) participa de una geometría sutil; se trata de una pieza críptica que juega a ser un marco sin imagen y que intenta acotar, encerrar o aprisionar el espacio en tres de sus partes, revelándose finalmente como un imposible: una aporía que se desborda en su parte inferior, aceptando la infinitud del mismo. La pieza se resuelve fundiéndose metafóricamente con el entorno, haciéndolo suyo, haciéndose suya. Un plano de resina que simula molduras y que se enfrenta cara a cara con la corporeidad del que la mira, que nos hace ser conscientes de nuestras dimensiones respecto al espacio.

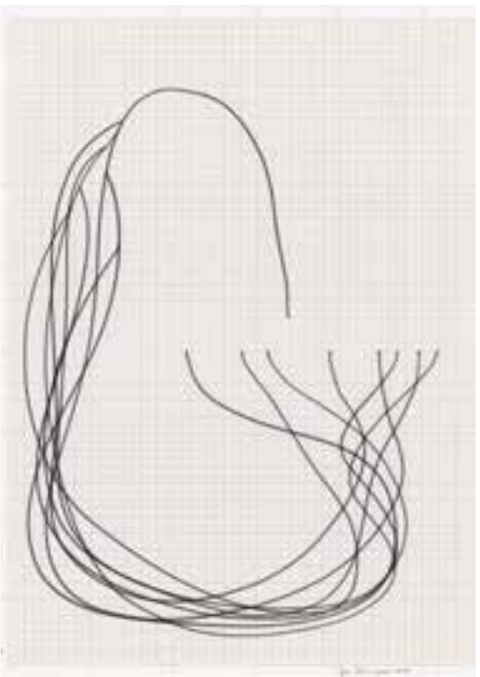
EXP.: «Indistintamente: espacio real, puro vacío», Sala de Exposiciones de la Universitat de València (1990); «Interferenzen VI. Raumdeutung», Palais Liechtenstein (Viena, 1992).

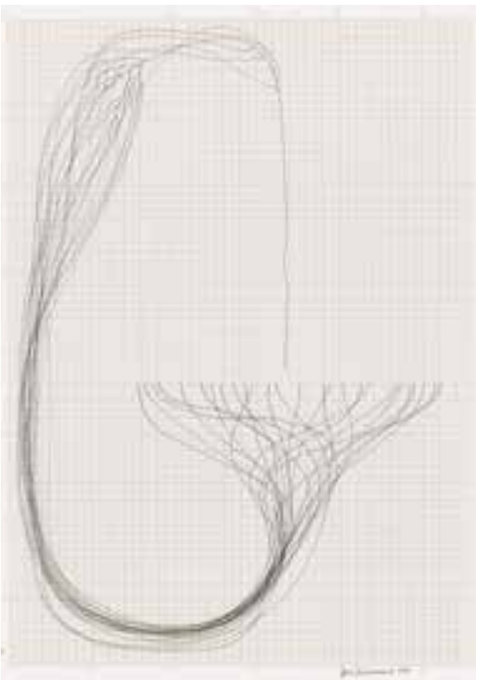
BIBL.: Francisco Jarauta, *Salomé Cuesta. Indistintamente: espacio real, puro vacío*. València: Universitat de València, Servei d'Extensió Universitària, 1990.

I. T.

JOSÉ DAMASCENO

(Río de Janeiro, Brasil, 1968)





Sin título

2010

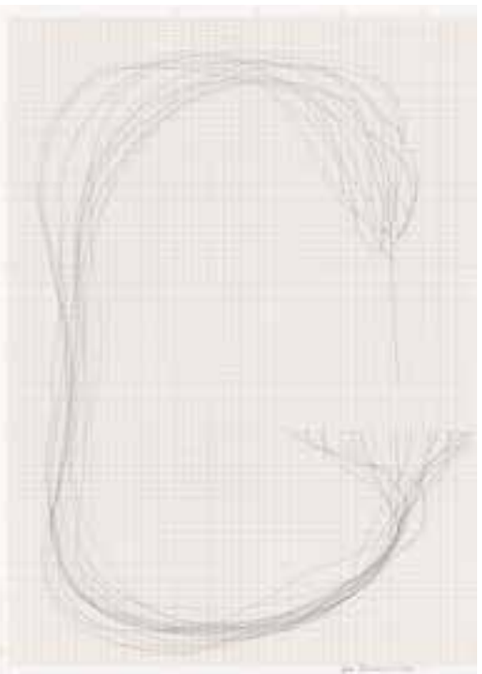
Tinta (bolígrafo y rotulador)
sobre papel milimetrado,
40,2 x 29,7 cm c/u (x 6)

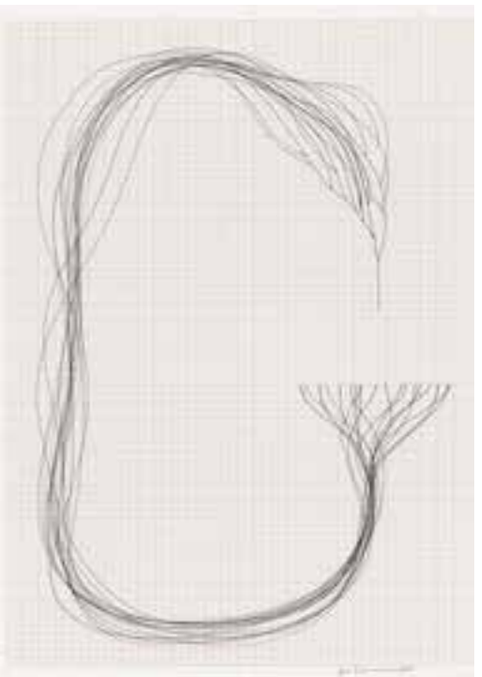
Cat. D_333

Fdo.: «José Damasceno 2010»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Etiqueta de la Galería Distrito 4

Adquirida en 2010





EN ESTOS seis dibujos sobre el papel milimetrado que se utiliza para el dibujo técnico, Damasceno dibuja con bolígrafo un hilo del que pronto comienzan a surgir ramificaciones de forma orgánica, como si fuera el ramaje de una planta, que se entrelazan y se revuelven; finalmente cada una encuentra su camino de vuelta de forma autónoma, convirtiéndose en varias líneas de trayectorias paralelas, para lo que el dibujante se ayuda de la ordenación geométrica de la hoja. La línea multiplicada parece recorrer la superficie del papel en un viaje perimetral en el que, como el Simurg, se encuentra a sí misma. Hasta seis veces, y con puntas de diverso grosor, Damasceno repite de forma ordenada el dibujo en el que, no obstante, y pese al parecido en estructura, se observan diferencias. Los enredos aparentemente imposibles de deshacer en la maraña central encuentran sin embargo en estos dibujos un sencillo final que sale al encuentro de su origen. Con concomitancias formales con *Uma Bruxa* de Cildo Meireles —una instalación de la que de una sola cuerda empieza a formarse un tejido espeso y enredado que ocupa metros y metros de espacio sin fin aparente—, el artista carioca parte de la abstracción, si bien las imágenes resultantes están preñadas de posibles significados, abiertas a la interpretación. El uso de papel milimetrado puede hacer referencia a los estudios de arquitectura que inició en su juventud.

EXP.: «José Damasceno. Estudios Paragráficos», Galería Distrito 4 (Madrid, 2010); «Trama y textura y abstracción», Galería Estrany-de la Mota (Barcelona, 2014).

I. T.

PATRICIA DAUDER

(Barcelona, 1973)

1

2

EL BANCO de España conserva un conjunto de obras de Patricia Dauder elaboradas en carbón *gouache* y pastel sobre papel que la artista enmarca en series de trabajos definidas por la deconstrucción y la descomposición de las formas: «Deconstrucción entendida como un concepto, y como un método o proceso para comprender un problema al destruirlo».

El dibujo, considerado como una «actividad cotidiana», ha sido un eje fundamental en la producción de Patricia Dauder desde sus primeros proyectos. Así, y durante toda su trayectoria, la artista explora espacios físicos que remiten a cartografías abstractas y a territorios imaginarios mediante la realización de dibujos y *gráficos*: «Ninguna de las imágenes representadas se relaciona con un modelo específico en la realidad», ha afirmado la artista. Esta ausencia de modelos reconocibles, de lugares y tiempos definidos, han motivado que el crítico Ricardo Nicolau establezca paralelismos entre su obra y las técnicas literarias ensayadas por Raymond Roussel y aquellas «obras de pura imaginación» elaboradas por el escritor sin ninguna interrupción procedente de lo *real*.

Otras series de dibujos posteriores son las tituladas *Vistas, Visiones* y *Superposiciones*, realizadas a partir del año 2007. En ellas Dauder insiste en la acumulación y la reescritura en sus composiciones. Dibujos construidos sobre paredes o sobre mesas desplegadas sobre el suelo en las que la artista yuxtapone distintas imágenes fabricando un alfabeto cada vez más complejo. En una búsqueda por acabar con «ciertas dinámicas de dibujo y procesar de una manera más automática y menos reflexiva aquello que venía a su mente», Dauder inicia en el año 2010 *Subway Series,* un proyecto realizado durante sus viajes por el subsuelo de manera repetitiva y mecánica en el que de nuevo resuenan metodologías literarias como las ensayadas por Jacques Jouet y sus poemas escritos entre estaciones.

B. H.

3

4

5

1. Sin título

2002

Carboncillo sobre papel Guarro, 100 x 70 cm

Cat. D_306

Adquirida en 2004

2. Sin título

2002

Carboncillo sobre papel Guarro, 100 x 70 cm

Cat. D_307

Adquirida en 2004

3. Arbre-Nafre

2002

Carboncillo y pastel sobre papel Guarro, 100 x 70 cm

Cat. D_308

Adquirida en 2004

4. Sin título

2002

Gouache sobre papel, 100 x 70 cm

Cat. D_309

Adquirida en 2004

5. Sin título

2002

Gouache y pastel sobre papel, 100 x 70 cm

Cat. D_310

Adquirida en 2004

LUIS DELACÁMARA

(Madrid, 1942 - Ávila, 2006)

LA TRAYECTORIA artística de Luis Delacámara se ha desarrollado a partir de una pintura figurativa de tendencia expresionista, dentro de la estela de la nueva figuración. Sus obras contienen carácter crítico y social, y están pobladas de figuras donde los rostros y los cuerpos se superponen, con frecuentes cambios de escala, otorgando a los lienzos una fuerte carga expresiva. Desde la década de 1980 su pintura deriva hacia un sincretismo de las formas y del espacio de representación, en facetas de color plano que definen la composición, como se aprecia en esta obra que custodia el Banco de España.

R. D.

Figuras a la orilla del mar

1984

Óleo sobre lienzo,
180,5 x 289 cm (díptico)

Cat. P_610

Fdo.: «4174 // DELACÁMARA // "FIGURAS A LA ORILLA DEL MAR" // 180 x 288 cm // ACRÍLICO/TELA // 1984 // AB» [Ángulo inferior izquierdo, reverso]; «Delacámara // 84» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1998

ÁLVARO DELGADO

(Madrid, 1922-2016)

Puerto

Último tercio del siglo XX

Óleo sobre tabla (contrachapado), 33,2 x 41,1 cm

Cat. P_786

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

Adquirida en 2014

EL ESTILO de Álvaro Delgado se caracteriza por una evolución plástica que parte de las influencias que recibe de la obra de Francisco de Goya, Diego Velázquez o Rembrandt van Rijn y se afianza en torno a las bases del expresionismo, a las que se acerca a través de la obra de Vincent van Gogh, Oskar Kokoschka, Georges Rouault, Chaim Soutine, Jean Dubuffet o Paul Klee. Pero su producción se ve asociada sobre todo al estilo que profesa en favor de la libertad formal, así como a su insistencia en desenmascarar los aspectos más recónditos y expresivos de la luz y del color, el desarrollo de temáticas de carácter social y crítico o el fomento de un lenguaje tan personal y formalmente moderno como enclavado en las antípodas de lo que pudiera ser considerado como el arte oficial.

Estas tres obras de Álvaro Delgado que forman parte de la Colección Banco de España son ejemplos suficientemente claros de dos de los géneros que frecuentó el artista en el desarrollo de su práctica pictórica. Por un lado, el género del paisaje, representado por la vista de un puerto —posiblemente asturiano debido a las largas temporadas que, desde 1955, el artista pasaba en Navia—, que ejecuta mediante el uso de una paleta de tonos verdes y grises y un estilo de reminiscencias cubistas. Y por otra parte, el género del retrato, a través de dos obras: en primer lugar, el retrato realizado por el artista a partir de la influencia que recibe del expresionismo y de su interés en el estudio psicológico del personaje a quien retrata —en este caso, Juan Barjola— y, en segundo, el retrato de un monosabio realizado a mediados de los años ochenta bajo el influjo de una indudable figuración expresionista. Esta figuración se caracteriza por la agilidad de sus trazos, su atrevida gestualidad, la austeridad de su cromatismo y esa factura que a todas luces permite asociar su obra a los preceptos del expresionismo abstracto. Como confiesa el propio artista en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el mejor modo de alcanzar con expresiva crudeza los rasgos más definitorios del personaje que hay que retratar es abordar esta empresa como si se tratara de una aproximación ensayística serial a la intimidad del personaje. Y de ello dan debida cuenta estas dos obras que acabamos de comentar.

F. M.

Retrato del pintor Juan Barjola

1974

Óleo sobre lienzo,
100 x 81 cm

Cat. P_779

Fdo.: «A. Delgado XII 74
Juan Barjola pintor» [Ángulo
inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 2013

EXP.: «Juan Barjola. Desde la memoria», Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2014-2015).

Monosabio

1987

Óleo sobre táblex,
87 x 62,5 cm

Cat. P_797

Adquirida en 2014

GERARDO DELGADO

(Olivares, Sevilla, 1942)

Curro Romero

1978

Óleo sobre lienzo sobre madera, 142 x 164 cm (díptico)

Cat. P_264

Fdo.: «Gerardo Delgado» [Reverso, sobre cada uno de los lienzos]

Etiqueta de la Galería Iolas-Velasco

Adquirida en 1979

CURRO Romero (1978) utiliza la referencia taurina como mero pretexto para remitir a los colores de algunos de los modelos de trajes de luces que visten los toreros en el ruedo. Pero es el cromatismo cálido, que se distribuye en cuatro sectores, degradados o subidos, en realidad, el protagonista del cuadro por encima de cualquier referencia literal al personaje. El autor ha realizado estos ejercicios con grandes superficies, dramáticamente compuestas a veces, en las que se organizan unos pocos colores, y ha ido introduciendo, posteriormente, sencillas formas de gran contundencia plástica. La sugestión que producen las vibraciones y las transparencias de diferentes valores de un mismo tono son el procedimiento para lograr una pintura de presencia tan inquietante como rotunda. En referencia a este período de la obra de Delgado, Javier Maderuelo señala, en el catálogo del Museu Fundación Juan March de Palma, lo siguiente, plenamente aplicable a *Curro Romero*: «A pesar de la aparente irreferencialidad de este tipo de pintura, que no imita ni representa ninguna forma del denominado “mundo real”, Delgado siempre parte de algún motivo que toma metafóricamente y que interioriza, despojándolo de anécdotas figurativas y formales, hasta conseguir, solo a través de colores con matices muy elaborados y de gestos contundentes y precisos, unos cuadros tan líricos como misteriosos y atractivos».

EXP.: «Tres pintores sevillanos», Galería Iolas-Velasco (Madrid, 1978).

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. y C. M.

El caminante - El visionario

1990

Técnica mixta sobre lienzo,
180 x 120 cm (díptico)

Cat. P_478

Fdo.: «Gerardo Delgado //
El Caminante. El VISIONARIO.
1990 // Técnica mixta // lienzo //
Díptico 180 x 120 cm //
Cat. 151» [Reverso]

Adquirida en 1991

EXP.: «Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español», Centro José Guerrero (Granada, 2016).

BIBL.: Pedro Morales Elipe, Agustín Valle y Hugo Mújica, *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español*. Granada: Centro José Guerrero, 2016.

GERARDO Delgado es considerado uno de los artistas que, junto a José Ramón Sierra, Juan Suárez, Pepe Soto y Manuel Salinas, entre otros, sentó las bases de aquella abstracción sevillana que hacia mediados de los sesenta consiguió batir las corrientes más tradicionalistas empeñadas en perpetuar el realismo. Tras formarse como arquitecto, se introduce en el mundo del arte y, aunque en sus inicios el influjo de la obra de Carmen Laffón es muy evidente, su obra evolucionó progresivamente sobre la base de la abstracción y el diálogo con el público a través de propuestas modulares, aleatorias y participativas. Después de pasar por el Centro de Cálculo de Madrid, donde se reflexionaba en torno al hecho pictórico a través de la investigación del espacio y las posibilidades de modificarlo, en una línea entre Mark Rothko y Barnett Newman, Delgado retomó la pintura, fomentando lo que denominó un espacio antiformal o contraespacio. Se trata de una concepción del espacio que, partiendo de los preceptos del *all over* y lo aformal tan presentes en las obras de Frank Stella, Ellsworth Kelly,

Ruta de san Mateo I

2001

Acrílico sobre lienzo,
185 x 140,5 cm

Cat. P_671

Fdo.: «ALTO [flecha] // Cat. 217 // Gerardo Delgado // RUTAS // RUTA DE SAN MATEO, I. 2001 // MIXTA/LIENZO // 185 x 140 cm» [Reverso]

Adquirida en 2002

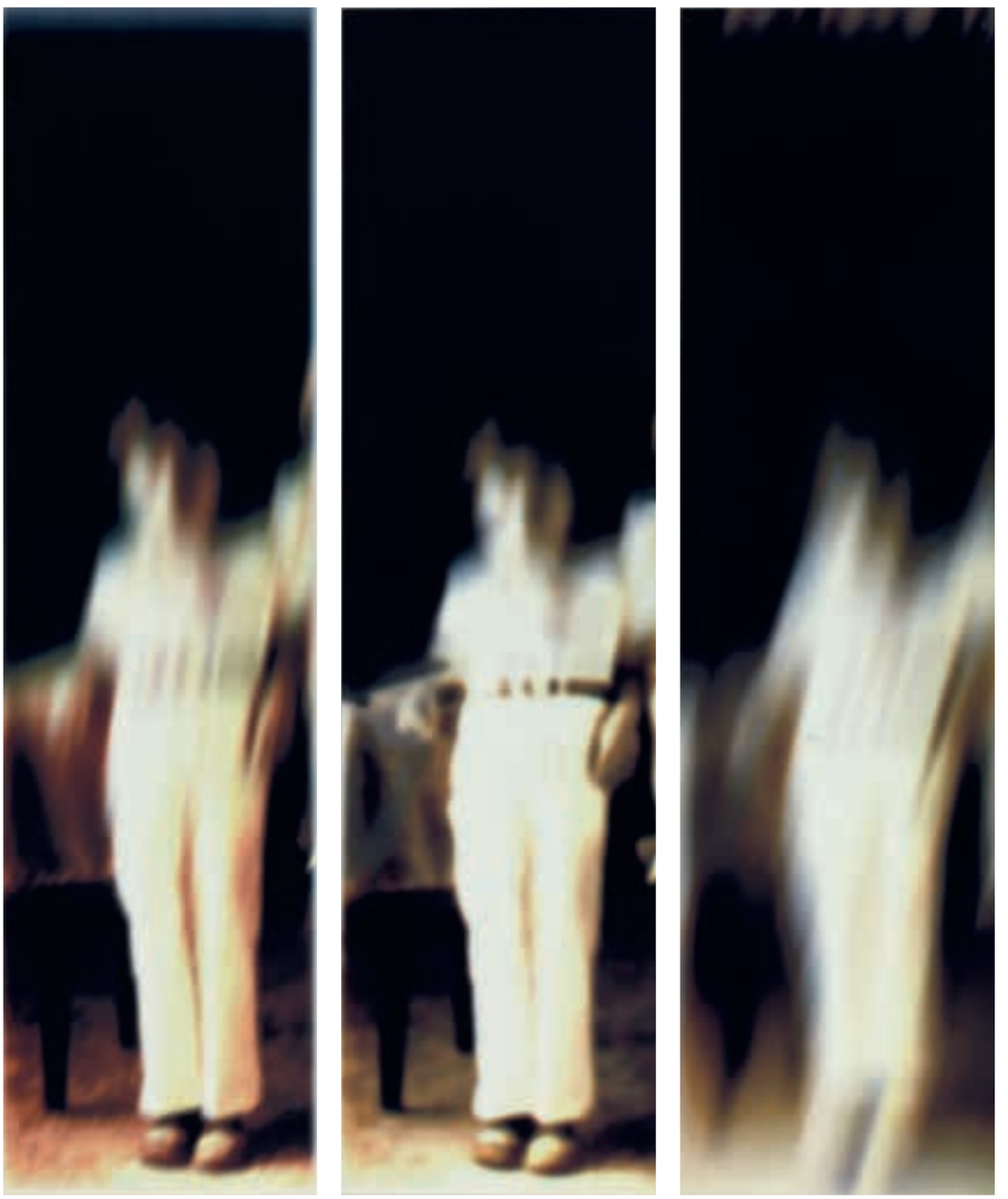
Lucio Fontana o Piero Manzoni, induce al artista a crear espacios envolventes a través de instalaciones de paredes articuladas filtrando la luz y el color.

Realizadas en dos períodos de investigación estilística separados por once años, *El caminante - El visionario* (1990) y la *Ruta de san Mateo I* (2001) son dos buenos ejemplos de la producción del artista en relación con la comprensión del espacio. Es decir, la mezcla entre la consciencia y la inconsciencia reveladora de los hilos subterráneos que hay tras un trabajo que, como este díptico *El caminante - El visionario*, no solo le permite combinar partes independientes sobre un mismo tema, sino evocar rumbos inesperados en favor de la espontaneidad y la abertura entre sus uniones hasta la abstracción más pura, geométrica y analítica de esta *Ruta de san Mateo I,* obra clave de la serie titulada *Rutas* por cuanto que supone la inundación completa del cuadro de esa red geométrica que, a la manera de un espacio indiferenciado, se relacionaba con la figura en obras anteriores de la misma serie.

F. M.

JUAN CARLOS DELGADO

(Bogotá, 1973)



Sin título

2001

Copia digital sobre papel montado en plancha de aluminio, 219,4 x 176,1 cm (tríptico)

Edición 1/3

Cat. F_72

Adquirida en 2002

LA PRODUCCIÓN artística de Juan Carlos Delgado se sirve de la pintura, la escultura o la fotografía, como en el caso de la obra de la Colección Banco de España, para desarrollar instalaciones en espacios expositivos. En sus proyectos, que nunca titula, existe un hilo argumental constante acerca de la perdurabilidad o fugacidad de la memoria, que le permite desvelar experiencias personales.

I. T.

FLORENTINO DÍAZ

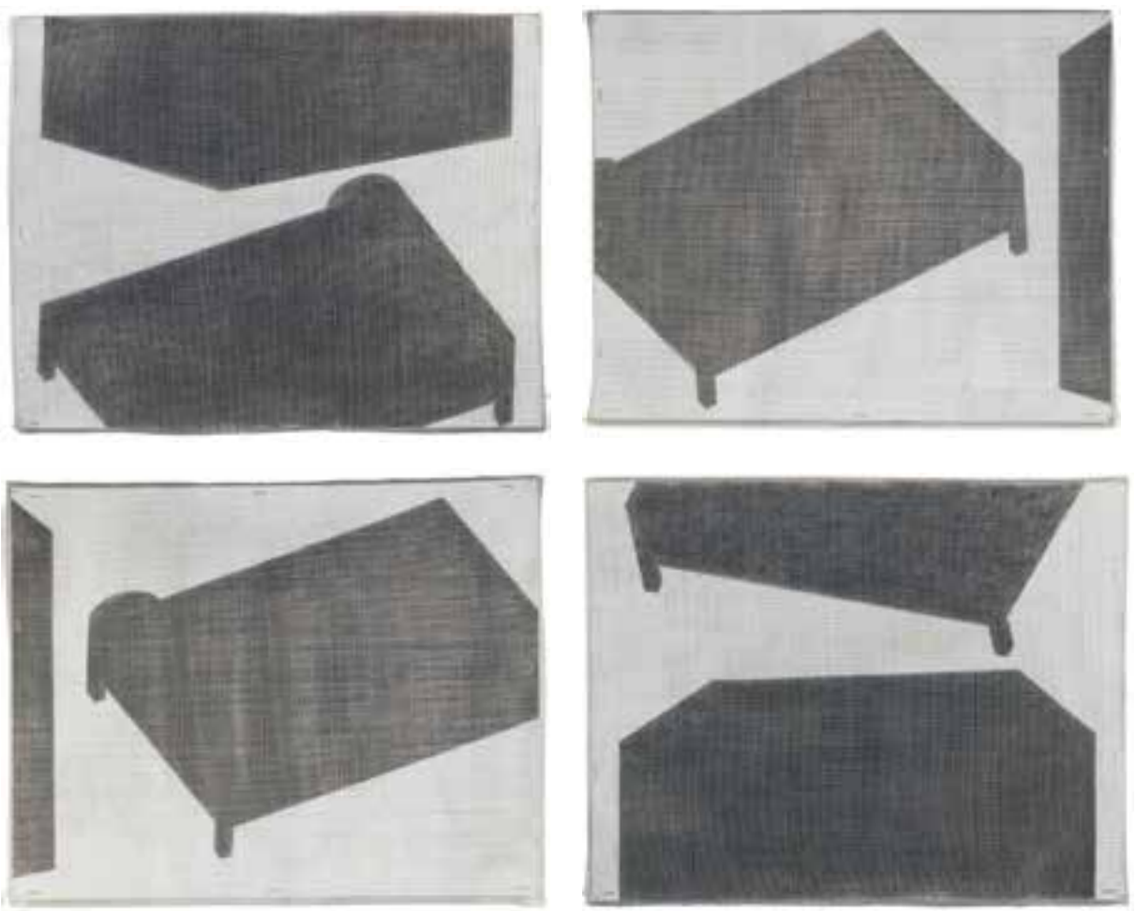
(Fresnedoso de Ibor, Cáceres, 1954)

SIN TÍTULO pertenece a la serie *CA-SA-CÓ-MO-DA*, creada por el artista de origen cacereño. Cuatro dibujos de iguales dimensiones que permiten apreciar una imagen de trozos de una cama y algo de mobiliario doméstico a base de lápiz conté negro en papel sobre el que Díaz coloca una malla metálica que texturiza las imágenes. El uso de materiales elementales es una constante en la obra de Díaz, rastreable tanto en sus esculturas como en sus instalaciones o dibujos. Sin embargo, esto no resta potencia evocadora a sus propuestas, en las que siempre subyace una inquietante carga de significado y emotividad. En la serie *La casa de mis sueños* (1993), Díaz confronta directamente el problema de la habitabilidad de los espacios. En su mordaz obra, el escultor genera unas piezas que acuden a un espacio incómodo e insuficiente para albergar vida, que es apenas apuntado por las finas varas de hierro de las estructuras que sobresalen escasamente de la pared sobre la que se colocan.

La idea del hogar está presente en ambas obras. En *CA-SA-CÓ-MO-DA*, la imagen simplificada del lecho y de la habitación —de la que apenas se intuye, quizá, parte de un armario— sirve para configurar el discurso de Díaz acerca de lo cercano y lo habitable. La austeridad de la estancia sugerida se intensifica con el diálogo establecido entre el papel y la malla metálica, que denuncia la deshumanización del hogar o, acaso, de la sociedad misma o del sujeto que la habita. En el trasfondo de la obra de Florentino Díaz existe una clara crítica, ácida e irónica —visible desde las concepciones del título de ambas obras—, que desviste el crudo avance capitalista.

En *LCDF XV* (2001), el escultor cacereño evoca directamente un espacio imposible generado a partir de acero, en el que se aprecia el esqueleto de una silla —ubicada en el hipotético techo de la estancia— y lo que parece ser un armario sobre un escritorio. Entrelazada a la estructura sólida del metal resbalan tiras de caucho que reproducen el mismo escenario deformado por el propio efecto de la gravedad, en lo que puede considerarse una evocación de la idea de la sociedad líquida baumaniana, incapaz de recuperar el pulso al mundo contemporáneo.

I. T.



Sin título
(de la serie CA-SA-CÓ-MO-DA)

1993-1994

Lápiz y tela metálica
sobre papel reciclado,
26 x 33 cm c/u (x 4)

Cat. D_222 a D_225

Fdo. y fechado en el
borde inferior reverso
[ilegible por malla]

Adquirida en 1994

Observaciones: obra sobre papel
reutilizado. En el reverso aparecen
dibujos, sellos tampón y nombres
no asociados a la obra.

EXP.: «Ca-sa-có-mo-da», Galería
Emilio Navarro (Madrid, 1994).

La casa de mis sueños III

1993

Varillas de hierro soldado,
78,5 x 52,5 x 11,5 cm

Cat. E_109

Adquirida en 1995

La casa de mis sueños IV

1993

Varillas de hierro soldado,
71 x 57 x 16 cm

Cat. E_110

Adquirida en 1995

LCDF XV

2001

Acero inoxidable, pintura y caucho,
254 x 145 x 96 cm

Cat. E_128

Adquirida en 2001

EXP.: Feria Internacional de Arte Contemporáneo. Arco, Galería Bores y Mallo de Cáceres (Madrid, 2001).

BIBL.: VV. AA., *Arco 01. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Madrid: Arco, 2001.

JUAN MANUEL DÍAZ CANEJA

(Palencia, 1905 - Madrid, 1988)

Paisaje

1974

Óleo sobre lienzo,
60 x 81,5 cm

Cat. P_39

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

Adquirida en 1975

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.

LA REVALORIZACIÓN del paisaje castellano dio sus frutos a través de la Institución Libre de Enseñanza, con su propuesta de emancipación del individuo y de la sociedad a través del contacto con la naturaleza, una revolucionaria forma de aproximación al territorio que inspiró, entre otros episodios, la producción paisajística de Aureliano de Beruete, la visión grave, entre regeneracionista y siniestra de Ignacio Zuloaga o la franciscana de Darío de Regoyos. En ese contexto, los paisajes de Caneja, perteneciente a una generación posterior, ofrecen una nueva valoración de las tierras de Castilla desde el siglo XX. No se trata de la visión austera que ensalzaban los intelectuales de la Generación del 98 como metáfora de las esencias hispánicas, sino, por el contrario, una mirada que busca su sentido sensual. Como indicaba el propio artista: «Para mí Castilla entraña un paisaje más remansado y suave, el paisaje más femenino que haya yo contemplado». Como discípulo de Daniel Vázquez Díaz, Caneja se expresaría a través de una peculiar asimilación del lenguaje cubista, enfocado hacia el horizonte de ruptura que proponía la vanguardia joven que hervía en torno a la Residencia de Estudiantes, en la que residió, en contacto con Federico García Lorca, así como con otros no residentes como Rafael Alberti, Maruja Mallo o Alberto Sánchez. Las nuevas poéticas telúricas y el interés por la «tierra española» de todos ellos pudieron sin duda influir en la decantación de Caneja por una reinterpretación del paisaje.

En Caneja, la sobriedad del territorio se torna brusca a través de las líneas quebradas y diagonales, en las que encierra colores pardos, sienas o malvas configurados con una materia pictórica fluida o densa, muy característica. Aunque este tipo de paisaje sea un tema permanente en su obra, el pintor consigue individualizar cada uno de sus trabajos con matices que perfeccionó a lo largo de los años. Las obras de la Colección Banco de España corresponden de hecho a la etapa considerada de mayor calidad del artista, su plena madurez. Juan Manuel Díaz Caneja es sin duda uno de los pintores más personales entre los que han reinterpretado el paisaje en el siglo XX. Junto con Benjamín Palencia, Vaquero Palacios y, más tarde, José Beulas (artistas también presentes en la Colección Banco de España), aporta un ejemplo de la extraordinaria variedad de ese género en la pintura española de la primera modernidad.

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

Paisaje

1974

Óleo sobre lienzo,
73,5 x 60,5 cm

Cat. P_33

Fdo.: «J. M. Caneja»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1975

EXP.: «Paisajes Esenciales», Centro de Arte y Naturaleza (Huesca, 2007).

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.

Paisaje

1974

Óleo sobre lienzo,
50 x 61 cm

Cat. P_40

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

Adquirida en 1975

EXP.: «Contemporary Art from Spain», European Central Bank (Fráncfort, Alemania, 2001-2002).

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; José María Viñuela, *Contemporary Art from Spain*. Fráncfort: European Central Bank, 2001.

Paisaje

1979

Óleo sobre lienzo,
60,5 x 73 cm

Cat. P_331

Fdo.: «jn caneja [firma]»
[Reverso]

Adquirida en 1986

EXP.: «Juan Manuel Díaz Caneja», Galería Décaro (Madrid, 1987); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego 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.

DIS BERLIN

(Ciria, Soria, 1959)

LA OBRA de Dis Berlin está dividida en una serie de taxonomías que configuran macroseries en torno a una cierta unidad temática. *Mi casa en el cielo* (1990) forma parte de *Heaven*, el conjunto que presentó en la Galería Columela de Madrid en 1990, un año extraordinariamente fecundo en su carrera, pues en ese momento se mantenía activo y en constante revitalización tras la relativa neutralización y disolución en el mercado de las propuestas surgidas del contexto de la movida madrileña y sus réplicas.

Mi casa en el cielo es una de las obras centrales de la citada serie, en la que se ocupa de interiores domésticos de colores rutilantes y factura muy pulida donde la presencia humana parece solo sugerida por un mobiliario que, paradójicamente, destila una cierta frialdad y orden, como en una réplica tardía, posmoderna, del purismo pictórico y del retorno al orden de los años veinte. Dis Berlin combina ese espacio real de tintes psicodélicos y alucinógenos con dos franjas que, a modo de códigos de barras cromáticas, enmarcan la escena y sugieren una realidad alternativa, paralela, asociada con la imaginación, o una disolución de ese espacio habitable en los colores que lo conforman, con la presencia de una arquetípica casa, situada literalmente «en el cielo» respecto al interior plasmado. Como señaló Enrique Andrés Ruiz con motivo de la primera antológica del artista, es «la imagen de la casa habitable, la de una casa en la que son posibles los sueños», como extensión de los anhelos del artista, de su subconsciente, en un interesante repliegue espacial respecto a la estética del viaje que protagonizó los años inmediatamente anteriores: de hecho, el título de la serie precedente, *El viajero inmóvil* (1991), parece ser ya un guiño que anuncia esta idea de la pintura como espacio que permite el desplazamiento del artista por distintas latitudes del mundo sin desplazarse del sitio.

Si Dis Berlin es un artista que nunca ha camuflado sus referencias en esta obra parece plantear el diálogo con el interés del arte pop internacional por los entornos domésticos de la clase media que domina la segunda mitad del siglo XX, así como con la recuperación del elemento onírico, la mitología personal y la búsqueda de «lo maravilloso» en lo más cotidiano promulgada por André Breton, una noción que su pintura hereda de las propuestas de artistas de las primeras vanguardias que indagaron en la paradoja visual, tales como Meret Oppenheim, Paul Klee o Francis Picabia.

C. M.

Mi casa en el cielo

1990

Óleo sobre lienzo adherido a tabla (contrachapado), 200 x 124,9 cm

Cat. P_461

Fdo.: «Dis Berlin 90» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «DIS BERLIN // 1990», «Cantos: // My House», inscripción «56/26» [Reverso]

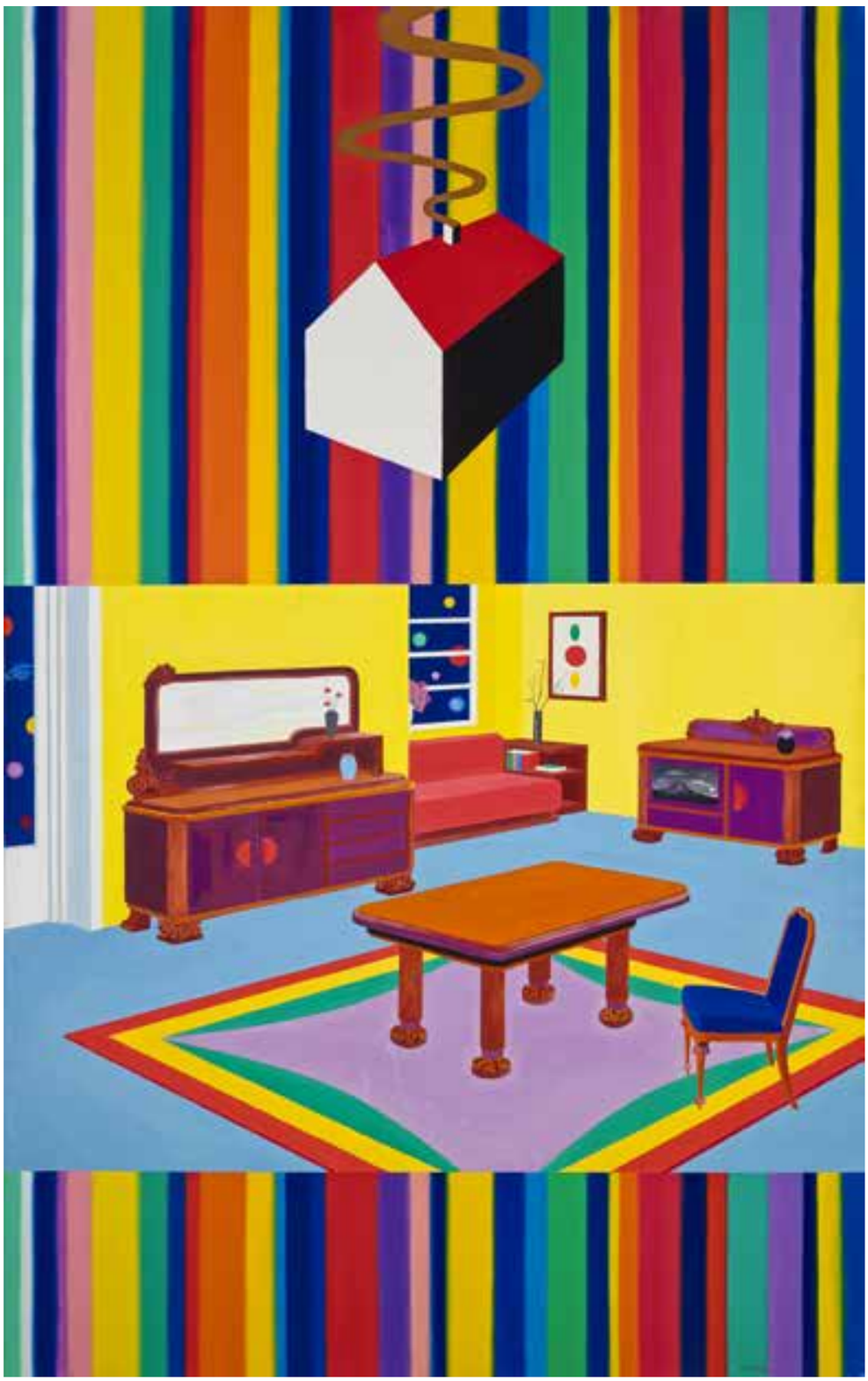
Etiqueta con la inscripción «Mi casa en el cielo 0/1 199 x 125 cms»

Etiqueta del IVAM

Adquirida en 1990

EXP.: «A Song for Europe», Librería-Galería Antonio Machado (Madrid, 1982); «El reino de las metamorfosis», Institut Valencià d'Art Modern, Centre del Carme (València, 1998).

BIBL.: Dis Berlín, *A Song for Europe*, Madrid: Antonio Machado Libros, 1982; Juan Manuel Bonet, Salvador Albiñana y Enrique Andrés Ruiz, *El reino de las metamorfosis: Dis Berlin*. València: IVAM, 1998; Juan Manuel Bonet y Salvador Albiñana, *El museo imaginario de Dis Berlin*. València: Fundación Bancaja, 1999.



WILLIE DOHERTY

(Derry, Reino Unido, 1959)

Beneath the Surface I

1999

Cibachrome,
122 x 122 cm

Edición 2/3

Cat. F_146

Adquirida en 2013

UNA PRIMERA mirada sobre estas dos fotografías del artista Willie Doherty podría hacernos pensar, si no conocemos su trabajo, que se trata de bellas imágenes de una maraña de ramas caídas rica en texturas; que el artista puede estar conectando con la idea de contemplación y paseo de artistas británicos como Hamish Fulton o Richard Long. Sin embargo, todo el sentido del trabajo cambia cuando ese escenario captado no es un territorio, sino su territorio, un lugar que se transita no tanto para obtener la experiencia del caminar, sino para reconocerlo, para resignificarlo. Se trata de un espacio en el que se vive, un lugar al que Doherty vuelve una y otra vez desde los años ochenta. Además, la interpretación de esta producción cobra más sentido si entendemos el contexto: el artista

Beneath the Surface II

1999

Cibachrome,
122 x 122 cm

Edición 2/3

Cat. F_147

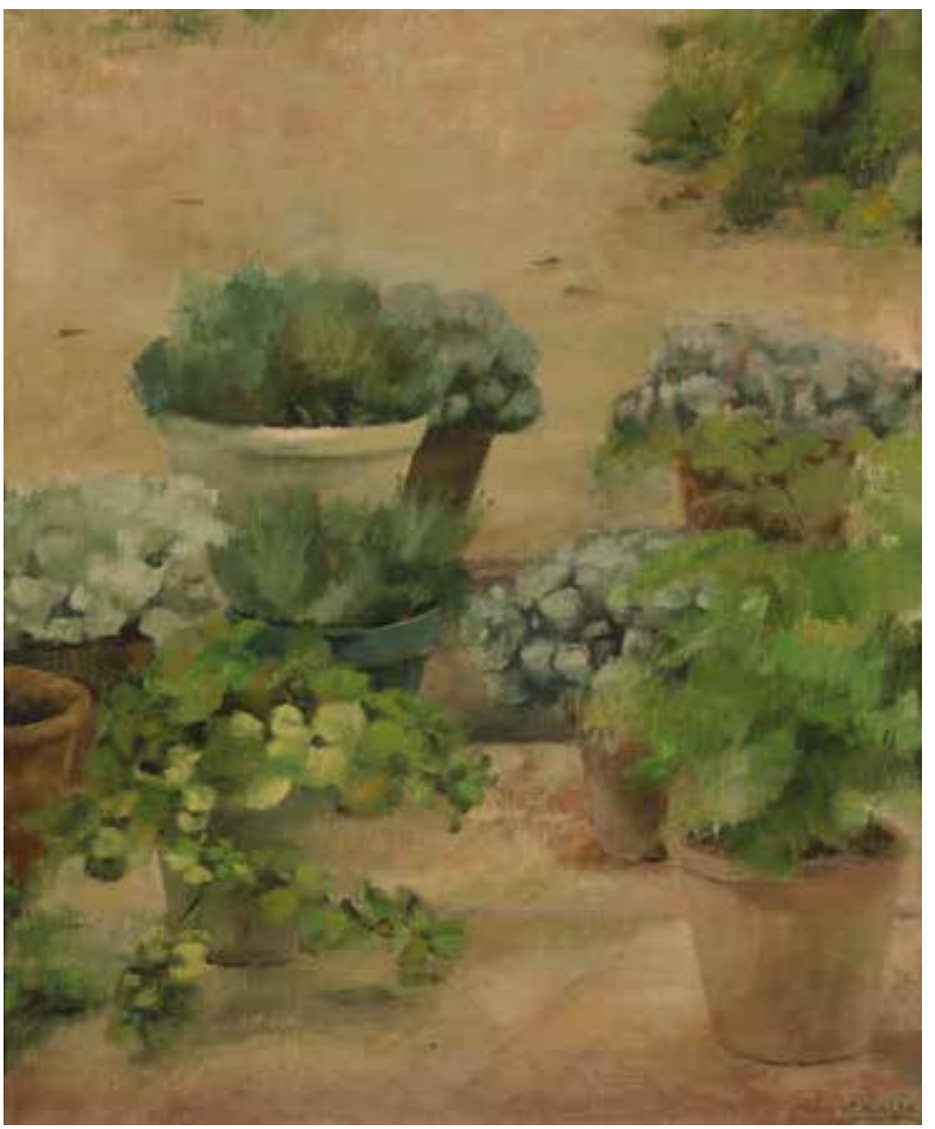
Adquirida en 2013

irlandés ha nacido y crecido en una zona fronteriza y en una época de fuertes conflictos nacionalistas cargados de componentes culturales y religiosos. Demasiada violencia y dolor lo rodearon desde niño —recuerda cómo lo marcó de forma traumática el llamado «Domingo sangriento»— para que la lectura de estos paisajes sean literales. Seductoras, elegantes, estas fotografías nos conducen a un rincón del bosque que, podemos sospechar, puede tener un pasado turbulento, que guarde una historia oculta. Los títulos de estas piezas parecen darnos pistas: *Beneath the Surface*. Bajo la superficie de las cosas podemos escarbar otros sentidos: que una rama no es solo una rama, sino el fragmento de un territorio político.

I. T.

TERESA DUCLÓS

(Sevilla, 1934)



Macetas del pórtico

c. 1987

Óleo sobre lienzo,
65 x 54 cm

Cat. P_355

Fdo.: «T. DUCLÓS»
[Ángulo inferior derecho, reverso]

Adquirida en 1987

EXP.: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco (Madrid, 1987).

BIBL.: VV. AA., *Arco 87. Feria Internacional de Arte Contemporáneo.* Madrid: Arco, 1987; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España.* Madrid: Banco de España, 1988.

TERESA Duclós representa la naturaleza, principalmente en paisajes realizados en los alrededores de la finca familiar La Laguna, en Huelva, con una suerte de realismo lírico en el que la ausencia de presencia humana imprime a sus obras una fuerte carga de intemporalidad. Esta presencia humana también está ausente en sus bodegones, en los rincones de jardines o interiores, a los que se aproxima con la misma poética que en los paisajes, con una técnica depurada y una atmósfera melancólica que inunda las composiciones.

R. D.

EQUIPO 57

(1957-1962)

EN 1957, en el contexto parisino de la revivificación de las propuestas geométricas y cinéticas, nació Equipo 57 (1957-1962), formado por un grupo de artistas y arquitectos españoles (Ángel Duarte, José Duarte, Juan Serrano y Agustín Ibarrola) que reaccionaban contra la omnipresencia del informalismo y la abstracción lírica, y abogaban por una transformación política y social a través de una nueva concepción artística. Si algo define su breve trayectoria es su constante compromiso con la abstracción geométrica, así como la investigación formal que trasciende al ámbito de la tradicional obra de arte.

Estas obras son ejemplo de ello, próximas al cubismo sintético y de inspiración maquinista. Muestran su acusada preocupación por el estudio del espacio formal, en el que el color y el volumen introducen dinamismo. En comparación con su producción posterior, los perfiles pictóricos son aún poco netos, en una suerte de convicción menos dogmática que la geométrica, aunque ya sacrificaban la opción informalista del gesto inmediato por la necesidad de medir con exactitud la evolución del color hasta conseguir un efecto de continuidad, una relación más directa entre el arte y el mundo. Con ello, los integrantes de Equipo 57 planteaban su manifiesto contra una pintura individualista y expresiva como la del informalismo.

El lienzo *Sin título (preliminares)* (1957) es significativo de la génesis del movimiento, y tiene un destacado valor histórico, pues corresponde al momento en que el grupo aún no ha abandonado la trama del lienzo a favor del táblex, que aporta una cualidad más plana a la pintura y una aplicación más cercana al *papier collé*. El sentido «preliminar» de la obra está asimismo relacionado con la idea proyectada de un futuro visualmente más radical, en el que los campos de color quedarían más constreñidos y, al mismo tiempo, interactuarían con otras piezas, objetos e incluso películas cinematográficas. De hecho, con motivo de una muestra en la Sala Negra de Madrid publicaron su primer texto teórico, *La interactividad del espacio plástico*, y presentaron su primer y único cortometraje, *Interactividad cine 1*, realizado con la técnica del dibujo animado mediante más de doscientos *gouaches*, entre ellos dos de las obras tituladas *Sin título (película)* (1957).

C. M. y B. E.

Sin título

1957

Gouache sobre papel,
33,5 x 45,5 cm

Cat. D_312

Adquirida en 2004

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.

Sin título (película)

1957

Gouache sobre papel,
33,5 x 45,5 cm

Cat. D_313

Adquirida en 2004

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.

Sin título (preliminares)

1957

Óleo sobre lienzo,
77,5 x 120 cm

Cat. P_732

Etiquetas de la Galería Rafael Ortiz, el Museo Reina Sofía y del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Adquirida en 2006

EXP.: «Equipo 57», Museo Reina Sofía (Madrid, 1993); «Equipo 57», Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, Monasterio de Santa María de las Cuevas (2007-2008); «Equipo 57», Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 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.: VV. AA., *Equipo 57*. Madrid: MNCARS, 1993; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

Dibujos y gouaches
preparatorios París 1959-61

1959-1961

Gouache, tinta de bolígrafo
y lápiz sobre papel,
39 x 78,5 cm c/u (x 2, anverso y reverso)

Cat. D_348 y D_349

Adquiridas en 2014

EQUIPO CRÓNICA

(1965-1981)

Don Sebastián de Morra

1980

Piedra policromada,
21 x 19,5 x 18 cm

Cat. E_127

Fdo.: «E. CRÓNICA»
[Lateral derecho]

Adquirida en 2001

EQUIPO Crónica (1965-1981) se sirvió de iconografías e imágenes de la historia del arte y la historia de España, que recontextualizaba haciéndolas coexistir con representaciones procedentes del arte popular y de los medios de masas. No olvidemos que Equipo Crónica, de hecho, había nacido de Estampa Popular valenciana. La utilización de estas iconografías se conectaba, no ya solo con el compromiso respecto a la cuestión de los medios de masas, el consumo y la difusión de estas imágenes convertidas en clichés de la cultura contemporánea, sino con los restos de una historia de España que el franquismo estaba utilizando como propaganda.

Para estos fines, Equipo Crónica se sirvió tanto de la obra bidimensional —pintura acrílica y gráfica— como de la escultura —fundamentalmente en cartón piedra y, más tarde, casi al final de la existencia del grupo, en fibra de vidrio—. *Arte* (1975), perteneciente a la serie *Ver y hacer pintura* (1975-1976), resume, a partir de toda una serie de elementos que juegan un papel metonímico, las distintas maneras de entender qué es el arte: una producción técnica, una historia del arte que se difunde en museos y centros de enseñanza, la generación de discursos plásticos y conceptuales específicos, etcétera. Para ello se apropia de un instrumento común en la producción plástica —un cartabón, común en obras de Giorgio de Chirico como *Le maschere* (1959)—, que hace flotar sobre una superficie blanca junto a uno de los medios entonces comunes para la enseñanza del arte en las aulas, una diapositiva de *Las hilanderas* de Velázquez, una línea de colores, un folio arrancado de una libreta de anillas con la palabra «arte» escrita y dos elementos más referidos a artistas fetiche de Equipo Crónica: una pipa perteneciente al cubismo sintético de Picasso —aunque podría también hacer referencia al *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte—, las líneas paralelas de colores de James Rosenquist y, sobre los «Ben-Day dots» que se convirtieron en la marca de Roy Lichtenstein, su conocido brochazo. Con gran sentido del humor una orla de ecos conceptuales escribe «passe-partout» siguiendo el perímetro del cuadro, justo en el lugar donde debería colocarse la marialuisa que protege una obra.

De nuevo, otra obra de Velázquez sirve de modelo para las esculturas de Equipo Crónica, en este caso titulada *Don Sebastián de Morra* (1980); se trata de la pintura homónima del artista sevillano representando a uno de los bufones de la corte de Felipe IV que sufría de enanismo. Esta obra está hermanada con una serie de pequeñas esculturas realizadas en cartón-piedra y luego policromadas con acrílico, cada una de las cuales, de forma jocosa y casi como un divertimento, utilizaba referentes distintos para su decoración pictórica: ya fuera recordando la obra de Velázquez —como sucede con la pieza de la Colección Banco de España—, ya fuera con elementos procedentes de los *Tres músicos* de Picasso o de alguno de los artistas de cuyas imágenes Equipo Crónica se solía apropiar. La peculiaridad de esta pieza es que es de piedra policromada, una rareza dentro de la obra de Equipo Crónica. La Galerie Maeght realizó en 1982, ya fallecido Rafael Solbes, un múltiple de quince ejemplares en fibra de vidrio sobre esta misma serie, cada uno de los cuales era diferente en su policromía y diseño.

I. T.

Arte

1975

Acrílico sobre lienzo,
110 x 100 cm

Cat. P_646

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

Adquirida en 2001

EXP.: «Contemporary Art from Spain», European Central Bank (Fráncfort, Alemania, 2001-2002).

BIBL.: José María Viñuela, *Contemporary Art from Spain*. Fráncfort: European Central Bank, 2001.

EQUIPO REALIDAD

(1966-1977)

Compresor utilizado para la voladura del lado oeste del Alcázar de Toledo en septiembre de 1936

1973

Óleo sobre lienzo, 175,5 x 175 cm

Cat. P_635

Fdo.: «Equipo Realidad VIII // 73» [Ángulo inferior derecha] y «EQUIPO REALIDAD // 73 // "Interior". Compresor utilizado para la voladura del lado oeste del Alcázar de Toledo en Sep. de 1936».

Etiqueta del IVAM [Reverso]

Adquirida en 2001

EN 1973, Equipo Realidad, formado por Joan Cardells (València, 1948) y Jordi Ballester (València, 1941-2014), inició una serie de óleos denominada *Azañas bélicas* o *Cuadros de Historia*, serie a la que pertenece *Compresor utilizado para la voladura del lado oeste del Alcázar de Toledo en septiembre de 1936*. Sería este uno de sus últimos trabajos juntos, ya que el grupo se disolvería coincidiendo con el inicio de la Transición, en 1976, tras una década de colaboraciones. El ciclo, inspirado en sucesos ocurridos en la Guerra Civil española, fue el más numeroso de los llevados a cabo por Equipo Realidad, pintándose predominantemente en gamas de blancos, grises y negros como eco de las imágenes tomadas por los reporteros gráficos y documentalistas de la contienda. Según Javier Lacruz, el grupo pintaba su «memoria no vivida» de la guerra a partir de imágenes que no contenían la «deformación subjetiva» que guardan los supervivientes: las fotografías. Al tiempo, servía para reinterpretar un género tradicional de la pintura, los cuadros de historia, que había sido adoptado como soflama ideológica y patriótica durante el siglo XIX en monumentales pinturas destinadas a las más importantes instituciones del Estado; estos cuadros, y su carga retórica de corte imperial, fueron recuperados por el imaginario franquista. No obstante, las fotografías no eran literalmente copiadas por parte de Ballester y Cardells, sino que eran intervenidas a través de la pintura, transformando la imagen original a partir del montaje de los elementos que la componían, de la deformación de las figuras, etcétera. De esta manera, dicha relectura no dejaba de entenderse como una implicación de los autores que se encontraba ligada a sus inicios en Estampa Popular valenciana y a Crónica de la Realidad.

La imagen de la que parte este óleo «retrataba» el compresor con el cual se pudo hacer efectiva la voladura de uno de los bastiones más importantes y simbólicos del llamado Bando Nacional: el Alcázar de Toledo. Con esta explosión se obtuvo la rendición al ejército republicano tras un largo asedio a principios de la guerra. Durante la dictadura se construyó un relato heroico sobre la resistencia y devoción de los sublevados toledanos, liderados por el general Moscardó, que incluía el sacrificio de su hijo Luis, capturado por el ejército leal a la República.

EXP.: «Equipo Realidad», Institut Valencià d'Art Modern (València, 1993); «Equipo Realidad, 1966-1976», Pabellón de Mixtos de la Ciudadela (Pamplona/Iruña, 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.: José Gandía, Alberto Corazón e Ignacio Carrión, *Equipo Realidad*. València: IVAM, 1993: Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

I. T.

JON MIKEL EUBA

(Bilbao, 1967)

Sin título (40) y Sin título (43)
(de la serie Un minuto de silencio)

2004

Serigrafía sobre papel,
170 x 124,6 cm c/u (x 2)

Edición 1/3

Cat. F_91 y F_92

Etiqueta de la Galería
Soledad Lorenzo

Adquiridas en 2007

ESTOS DOS papeles de gran formato de Jon Mikel Euba formaron originalmente parte de un conjunto mayor (*Un minuto de silencio*) que, encadenados —uno junto a otro, uno sobre otro—, sin dejar espacio, sin enmarcar y colgados con simples púas, formaron un mural en la exposición «Some Things are Moving» (Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2005). Habían sido publicados, sin embargo, un año antes por el Gobierno vasco al resultar el artista bilbaíno ganador del Premio Gure Artea. Euba intentaba con este trabajo eludir las calificaciones y clasificaciones: «Aburrido de estar representando al artista vasco que habla de su contexto, actualmente estoy intentando escapar de este estereotipo que hace tan fácil a algunos comisarios utilizar mi trabajo sin entenderlo del todo debido a la moda de lo que algunos llaman arte político».

La fuente principal de su imaginario son los medios de masas: recoge en un cuaderno fotografías de estrellas del rock o de deportistas en momentos climáticos para después manipularlas; al agigantarlas serigráficamente y convertirlas en un mural coral persigue una acumulación dinámica de energía y tensión entre las imágenes y el usuario. Para Jon Mikel Euba estas serigrafías en blanco y negro, en las que se reconocen formas humanas borrosas y cercanas en ocasiones a lo abstracto, son pautas para sus colaboradores para llevar a cabo una o varias sesiones de acciones colectivas susceptibles de grabarse en vídeo. De hecho, esta serie surgió del intento de generar un vídeo que no consiguió resolver, por lo que decidió recopilar las imágenes y convertir el resultado en un nuevo proyecto, en el fondo una secuencia que pudiera seguirse casi como una partitura. En este sentido, escribió en la publicación de 2002: «Durante el proceso de gestación del libro tenía en mente un texto de Pier Paolo Pasolini en el que se refiere al guion cinematográfico como una estructura que se refiere a otra estructura. Del mismo modo, partiendo de la hipótesis de la imposibilidad de realizar un nuevo vídeo, mediante la publicación de este libro pretendía ver cómo podía abordarlo de otra manera».

EXP.: «Some Things are Moving», Galería Soledad Lorenzo (Madrid, 2005).

BIBL.: Jon Mikel Euba, *Un minuto de silencio / Jon Mikel Euba*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2004.

I. T.

ıgor!!!

LUIS FEGA

(Piantón, Asturias, 1952)

LUIS Fega desarrolla un lenguaje basado en un equilibrio entre el gesto y la geometría, entre lo cerebral y lo emocional, en amplios trazos sobre los que se superponen diversas estructuras de tonalidades apagadas, con preponderancia del negro en el elemento gestual. Su obra pictórica ha desbordado la bidimensionalidad en estructuras de materiales reciclados que forman el componente geométrico y sirven de soporte al gesto pictórico.

R. D.

Sin título

1992

Técnica mixta (acrílico y cargas) sobre tabla (contrachapado montado en bastidor metálico), 205 x 100,3 cm

Cat. P_532

Fdo.: «Fega // 1992» [Parte central, reverso]

Adquirida en 1993

Sin título

1990

Técnica mixta (pintura, carboncillo y barniz) sobre tabla de madera, 121,9 x 121,7 cm

Cat. P_483

Fdo.: «Luis Fega // Diciembre 1990» [Ángulo superior derecho, reverso]

Adquirida en 1991

LUIS FEITO

(Madrid, 1929)

LUIS Feito es un artista cuya obra se singulariza por la dimensión espiritual que la atraviesa. Aunque parte de una tradición que se fundamenta en el figurativismo, pronto se introduce en la abstracción informalista influido por el automatismo, el vigor del gesto, la ausencia de premeditación y, sobre todo, la defensa de una actitud emocional y meditativa destinada a remover los cimientos de una práctica artística anclada en el pasado y ajena a las vanguardias europeas. Por ello, en 1957 cofunda el grupo El Paso, un colectivo heterogéneo de artistas que reivindica una mayor y más agresiva expresividad, la reducción del color y un compromiso con la modernidad haciendo del arte una forma de vida acorde con las inquietudes de su tiempo.

Admirador de Kazimir Malévich y Mark Rothko, pero también de la dureza del paisaje castellano, la poética espiritual del Barroco, san Juan de la Cruz y la fuerza del arte oriental, Feito alcanza la esencia de la forma a través de un sentido puramente místico y una técnica caracterizada por la introducción de la arena en sus óleos en función de su necesidad de crear formas y espacios.

Con el título de *Pintura 107* (1958), Feito plantea una composición simplificada en formas circulares que, desde la izquierda, se oponen a un campo abierto y sereno. Pintada en 1958 sobre la base de una paleta oscura, terrosa y dominada por el color negro, esta obra de corte matérico es fiel a la creencia que tiene el artista de entender cada pieza como eslabón de un ensayo continuado o fruto de la inmediatez de un gesto que, con el fin de certificar lo que para él solo debería ser —es decir, una presencia que solo existe—, emana de sus tripas y se materializa a través de su brazo.

Realizada en 1962, la obra *Pintura 352* se caracteriza por el predominio del color rojo, una elocuente simplificación formal y la fuerza de un gesto enérgico y vivo. Destacan las dos bandas negras que, como ríos perpendiculares de asfalto, desplazan hacia la parte inferior izquierda la tensión caótica y esencial de una composición de influjo oriental. *Pintura 352* conserva el carácter austero de las superficies y la fuerte emotividad de una imagen que podríamos considerar como un buen ejemplo del equilibrio que, desde sus inicios, late a través de la producción de un artista consagrado a una creación en torno a la más estricta abstracción y sin referencias externas.

F. M.

Pintura 107

1958

Óleo y cargas sobre lienzo, 96,5 x 146 cm

Cat. P_391

Fdo.: «107/FEITO/1958/BASE» [Anverso] «FO» [Sobre el bastidor, lateral izquierdo]

Adquirida en 1988

EXP.: «Feito», Museo Español de Arte Contemporáneo (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); «La huella del 98 en la pintura española contemporánea», Palacio de Revillagigedo (Gijón, 1999); «Feito. Obra 1952-2002», Museo Reina Sofía (Madrid, 2002), Casal Solleric (Palma, 2002), Palacio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso (A Coruña, 2002-2003).

BIBL.: Fernando Huici, *Feito*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1988; VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990; Ana Vázquez de Parga (dir.), *El laberinto español. La huella del 98 en la pintura española contemporánea*. Gijón: Centro Cultural Cajastur, 1999; Mercedes Replinger y Carmen Bernárdez Sanchís, *Feito. Obra 1952-2002*. Madrid: MNCARS, 2002.

Pintura 352

1962

Óleo y cargas sobre lienzo,
130 x 162 cm

Cat. P_392

Fdo.: Feito»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]; «FEITO – 352- //
1962 BAS» «F» [Lateral izquierdo]

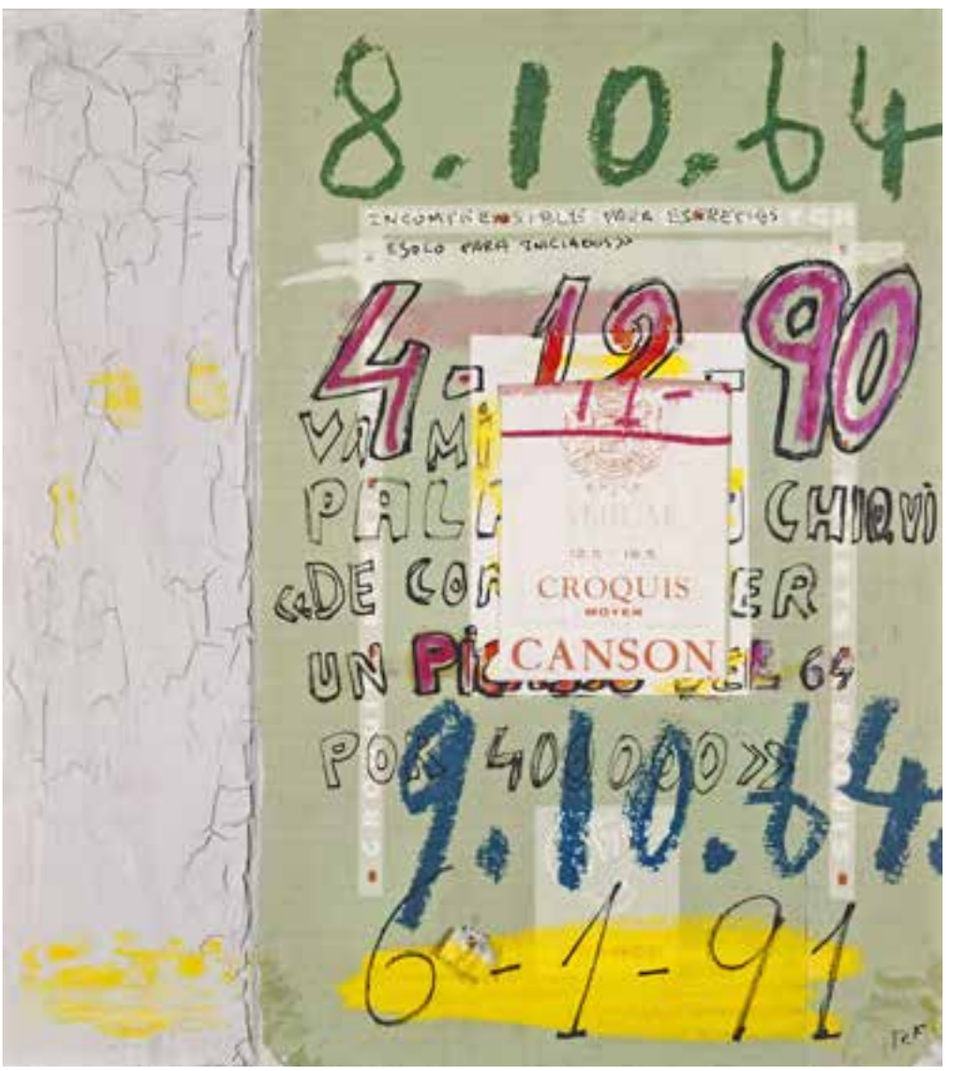
Adquirida en 1988

EXP.: «Feito», Museo Español de Arte Contemporáneo (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).

BIBL.: Fernando Huici, *Feito.* Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1988; VV. AA., 20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España. Madrid: Banco de España, 1990.

RAFAEL FEO

(Madrid, 1946-2006)



Tendiendo a Picasso

1991

Técnica mixta sobre papel y lienzo, 112,5 x 101,5 cm

Cat. P_487

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

Adquirida en 1991

LOS CUADROS de Rafael Feo han sido calificados como poesía visual, en una línea que va desde los letristas políticos hasta un estilo grafitero con una estética cercana al punk y un uso frecuente del *collage*. Las formas gestuales y el uso del lenguaje se solapan a menudo formando palimpsestos de escritura con cierta tendencia al *horror vacui*, donde el lenguaje se vuelve un arma arrojadiza para hacernos reflexionar, con una fuerte carga de ironía, sobre la realidad y los múltiples aspectos del arte moderno; todo ello mediante un uso expresivo del color.

R. D.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

(Sevilla, 1954)

PINTOR, historiador del arte y comisario de exposiciones convencido de que en la pintura es imposible mentir puesto que se requiere el conocimiento de la técnica para crear, Juan Fernández Lacomba es artífice de una plástica que se caracteriza por la sensual y expresiva raíz analítica sobre la que se fundamenta, la densidad de los contenidos culturales en torno a los cuales investiga y el modo en que su mirada se concentra principalmente en torno al paisaje como vía de acceso para indagar sobre la memoria. Profundizando en la abstracción a través de la obra de José Guerrero, pero sobre todo de pintores americanos de la Escuela de Nueva York como Mark Rothko, Franz Kline o Jasper Johns, Fernández Lacomba pronto se decidió a abordar su pasión en torno al género del paisaje a través de una abstracción de corte orgánico visceral.

Sobre la base de una pincelada brusca definida por la expresividad de un trazo que apela a la emoción, haciendo uso de una paleta en la que predominan los tonos terrosos, Fernández Lacomba delinea la senda de un paisaje por el que pasean tres personajes ante una desbandada de pájaros y una torre, al fondo, que recuerda a la Giralda de Sevilla. Haciendo uso de la descripción como en *Torre, figura y pájaros* (1985), el artista deja entrever el modo en que se puede llegar a sintetizar lo que para él significa la posabstracción a través del paisaje.

Centrado desde hace más de veinte años en el paisaje de las marismas del Guadalquivir, un área que aborda desde la soledad del estudio donde trabaja y que consigue financiar a través de la donación anual de un cuadro, las otras dos obras de la colección surgidas de la paleta de Fernández Lacomba y pintadas ambas a principios de la década de 1990, *Ensenada. Estrecho y fuegos* (1990) y *Sin título* (1991), no son sino síntomas más que valiosos y evidentes de la atracción que siente este artista por el paisaje, y, a través de su serenidad silente, de la intensidad de una mística a menudo cercana a lo telúrico.

F. M.

Torre, figura y pájaros

1985

Óleo sobre tela,
200 x 195 cm

Cat. P_491

Fdo.: «JUAN Fdez. LACOMBA //
TORRE, FIGURA Y PÁJAROS //
CARMONA-85 // 220 x 195»
[Reverso]

Sello de la Galería Miguel Marcos

Adquirida en 1991

Ensenada. Estrecho y fuegos

1990

Óleo sobre lienzo,
130 x 150 cm

Cat. P_500

Fdo.: «JUAN F. LACOMBA-90 //
ESTRECHO Y FUEGOS // 130 x 150»
[Reverso]

Adquirida en 1991

Observaciones: según el autor,
el título hace referencia al Estrecho
de Gibraltar y a los fuegos artificiales.

Sin título

1991

Óleo sobre papel,
100 x 70 cm

Cat. D_164

Fdo.: «Juan Lacomba 91»
[Ángulo inferior
izquierdo, anverso]

Adquirida en 1994

ESTHER FERRER

(Donostia/San Sebastián, 1937)

ESTHER Ferrer ha contado en ocasiones cómo, al despertar tras soñar con un mar repleto de números, se percató de que todos aquellos dígitos eran primos; desde entonces la artista vasca comenzó a utilizar como un símbolo de lo infinito y eterno tanto los números primos como π. El uso de las matemáticas le permitía trabajar con unas normas externas a ella misma, unas leyes que ya venían preestablecidas; de esta manera podía prescindir de los sistemas semióticos personales que están obviamente contaminados por la subjetividad. Los dibujos que pertenecen a la Colección de Banco de España presentan números calculados por la propia artista sin usar ningún tipo de tecnología, incluyéndose en la obra la dimensión de un tiempo de producción que se identifica con el procesamiento de los datos. Se trata de piezas realizadas con materiales básicos y pobres que cualquiera puede tener en su casa y que presentan una factura sencilla: omitiendo la perfección formal, se ofrecen las correcciones de cómputo casi como arrepentimientos. Los números están dispuestos sobre el papel de manera que crean una espiral que, desde un centro a modo de vórtice, se abre hacia el exterior, al infinito. Esther Ferrer procede de la siguiente manera: primero coloca los números y luego crea relaciones entre ellos generando juegos de líneas de colores que rellenan los huecos en los que se deberían encontrarse los números compuestos.

Estos trabajos de Ferrer son apuntes de piezas, partituras de acciones, ideas para proyectos... De hecho, la Colección Banco de España posee también estos bocetos que muestran, a partir de hilos, cómo irían estructuradas dos de sus instalaciones.

I. T.

Proyectos espaciales # 5

c. 1975

Hilos y aluminio sobre cartón, 39,5 x 49,5 cm

Cat. D_357

Adquirida en 2014

Observaciones: pertenece a la serie *Proyectos espaciales.*

Proyectos espaciales # 6

c. 1975

Lápiz, rotuladores e hilos sobre cartón, 39,5 x 49,5 cm

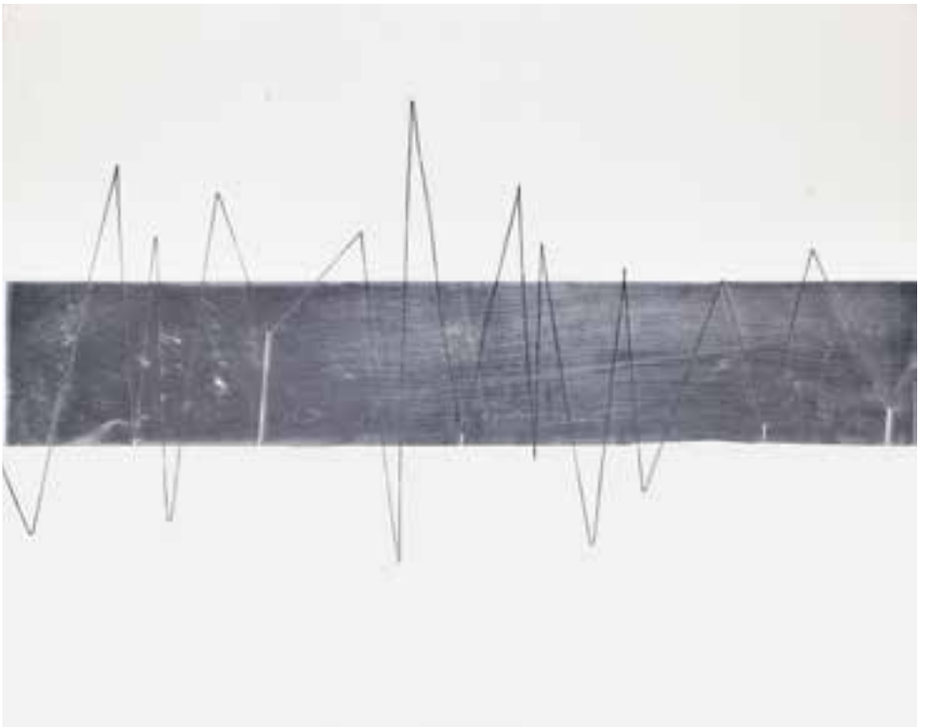
Cat. D_356

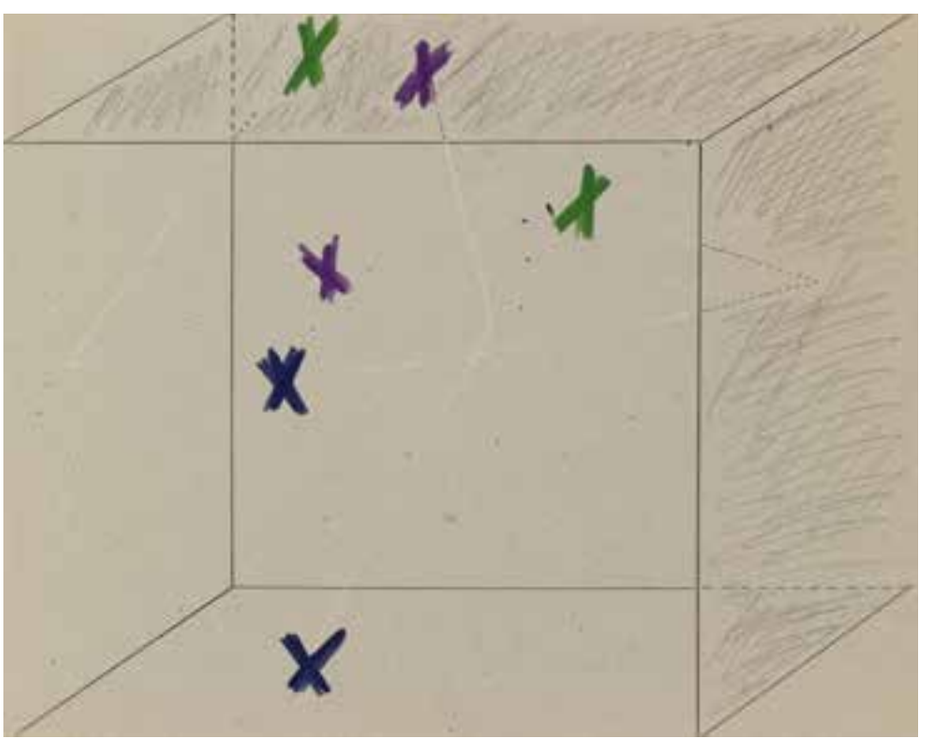
Adquirida en 2014

Observaciones: pertenece a la serie *Proyectos espaciales.*

EXP.: «Todas las variaciones son válidas, incluida esta», Museo Reina Sofía (Madrid, 2017).

BIBL.: Laurence Rassel y Mar Villaspesa, *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Madrid: MNCARS, 2017.





Poema números primos

1983

Rotuladores y lápiz sobre papel cuadriculado, 16 x 16 cm

Cat. D_343

Adquirida en 2013

Poema números primos

1983-1985

Rotulador y lápiz sobre papel cuadriculado, 17 x 17 cm

Cat. D_344

Adquirida en 2013

Poema números primos

1983-1985

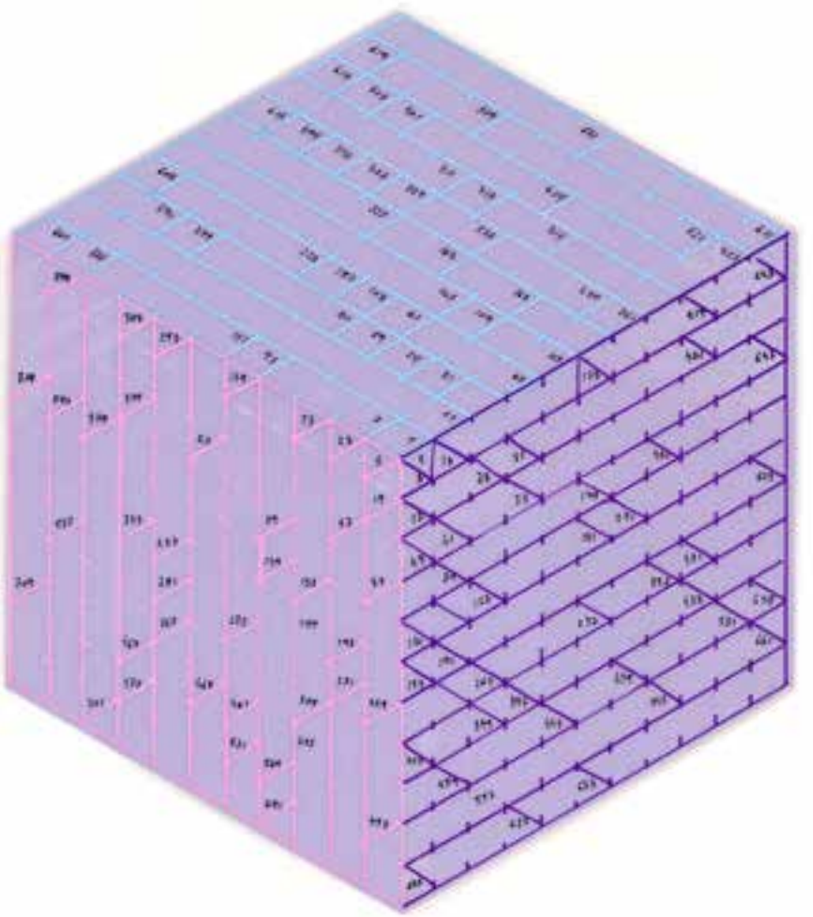
Rotuladores y lápiz sobre papel cuadriculado, 19 x 19 cm

Cat. D_346

Fdo.: «Esther Ferrer» [Reverso]

Adquirida en 2013

BIBL.: Laurence Rassel y Mar Villaspesa, *Todas las variaciones son válidas, incluida esta.* Madrid: MNCARS, 2017.



Números primos hexagonales

1991

Rotulador sobre papel de cebolla, 26 x 22,5 cm

Cat. D_347

Fdo.: «Esther Ferrer» [Reverso]
Certificado de autoría fechado el 3 de octubre de 2012 [Reverso]

Adquirida en 2013

DIEGO FIGARI LLOP

(Lima, 1964 - València, 2012)

El desván del artista

1997

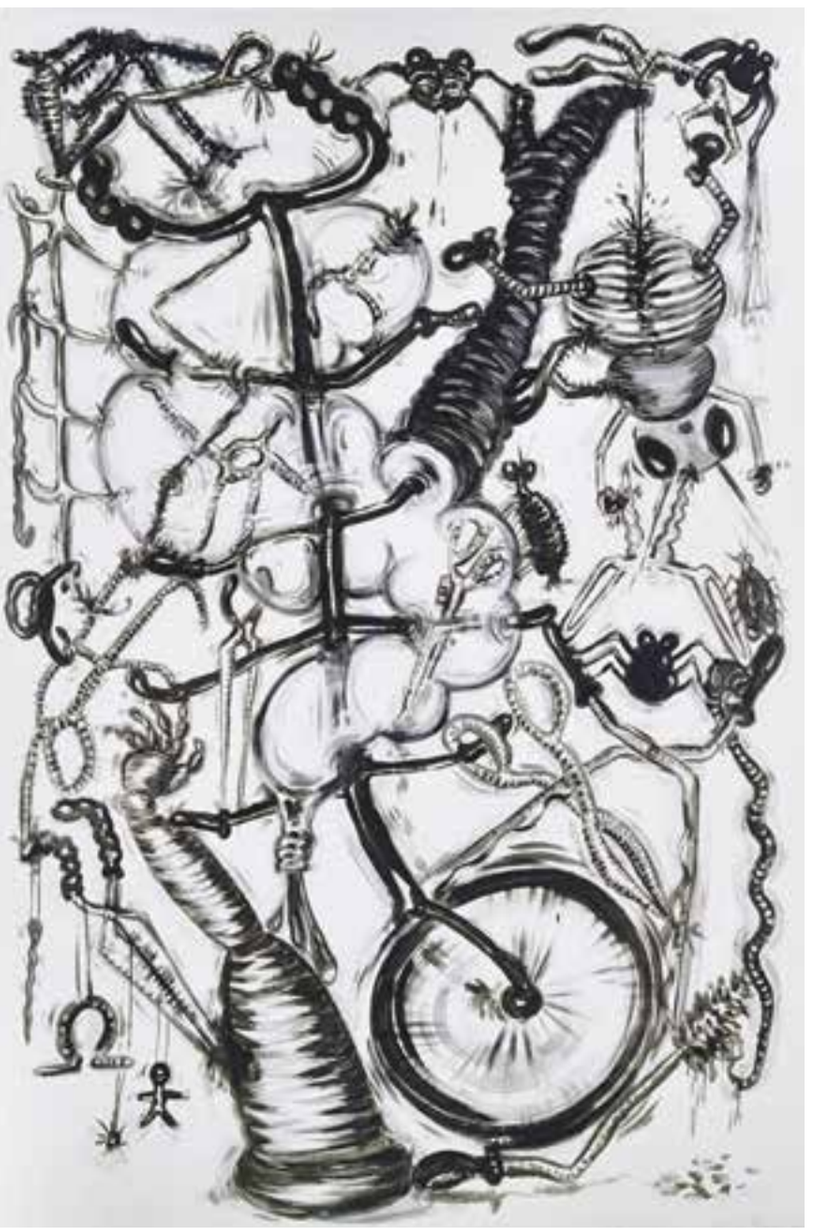
Acrílico sobre lienzo,
195 x 130 cm

Cat. P_602

Fdo.: «DIEGO FIGARI // 1997» [Cuadrante superior izquierdo, reverso]; «El desván // del artista» [Cuadrante inferior derecho, reverso]

Adquirida en 1997

EXP.: «La otra orilla», Casa de América (Madrid, 1997).



DIEGO Figari Llop parte de una figuración premeditadamente infantil, con imágenes inocentes y escenas entrañables, para desarrollar una nueva iconografía de carácter siniestro, con instrumentos de tortura, crucifijos, muletas..., como muestra en su serie *El desván del artista*, que presentó en la exposición colectiva «La otra orilla», en la Casa de América (Madrid, 1997).

R. D.

FRANCISCO OLIVARES DÍAZ, *FOD*

(Puerto Lumbreras, Murcia, 1973)

FRANCISCO Olivares Díaz, *FOD*, cursó estudios de Bellas Artes en la Universidad de Granada y completó su formación asistiendo a talleres de artistas como Gonzalo Puch, Daniel Canogar o Victoria Civera. Entre otras menciones, FOD ha recibido la Beca de Artes Plásticas del Colegio de España en París, con la que residió en la capital francesa en el año 2006.

Su trabajo se inscribe en una genealogía que comprende la pintura como un espacio poroso vinculado con lo arquitectónico. Un legado que incluye, entre otros ascendentes, las geometrías tridimensionales de El Lissitzki; el carácter industrial de la producción de Ellsworth Kelly; o las pinturas murales monocromáticas de Blinky Palermo. Las pinturas e intervenciones de FOD también se pueden situar en la estela de propuestas más contemporáneas como las series de *plataformas* y *estaciones* popularizadas en la Bienal de Venecia de 2003 por el comisario Hans Ulrich Obrist; espacios en los que la actividad del arte se define desde su condición de punto de encuentro para el trabajo de un grupo o colectivo.

FOD ha afirmado en distintos momentos que su obra parte de «la necesidad de habitar», un interés que se materializa en la proyección de estructuras semejantes a construcciones precarias y asentamientos, refugios provisionales para una comunidad. *Contrafuerte n.º 11* (2012) es un díptico de grandes dimensiones realizado en acrílico y tinta sobre papel que pertenece a esta serie de trabajos en los que el artista alude a lo arquitectónico. Un dibujo representativo de estas tipologías de espacios-refugios que pueden ser *ocupados* provisionalmente por el espectador.

En los últimos años FOD ha realizado exposiciones individuales en Tabacalera (Madrid, 2016); Sala Verónicas (Murcia, 2015); La Conservera (Murcia, 2010); y la Galería T20 (Murcia, 2011). Su trabajo ha sido galardonado con la Beca de la Comunidad Autónoma de Murcia (2009); la Beca de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura y el Colegio de España en París (2006) y la Generación 2004, Madrid.

BIBL.: Begoña Torres González y Ángel Calvo Ulloa, *FOD. Strûts*. Murcia: Departamento de Artes Visuales, Instituto de las Industrias Culturales y las Artes de la Región de Murcia, 2016; Christian Viveros-Fauné y Javier Díaz-Guardiola, *FOD-Espacio disponible*. Murcia: Murcia Cultural y La Conservera Centro de Arte Contemporáneo, 2010.

B. H.

Contrafuerte n.º 11

2012

Acrílico y tinta sobre papel
(Waterford 300 gr),
256,5 x 318 cm (díptico)

Cat. D_345

Adquirida en 2013

JOAN FONTCUBERTA

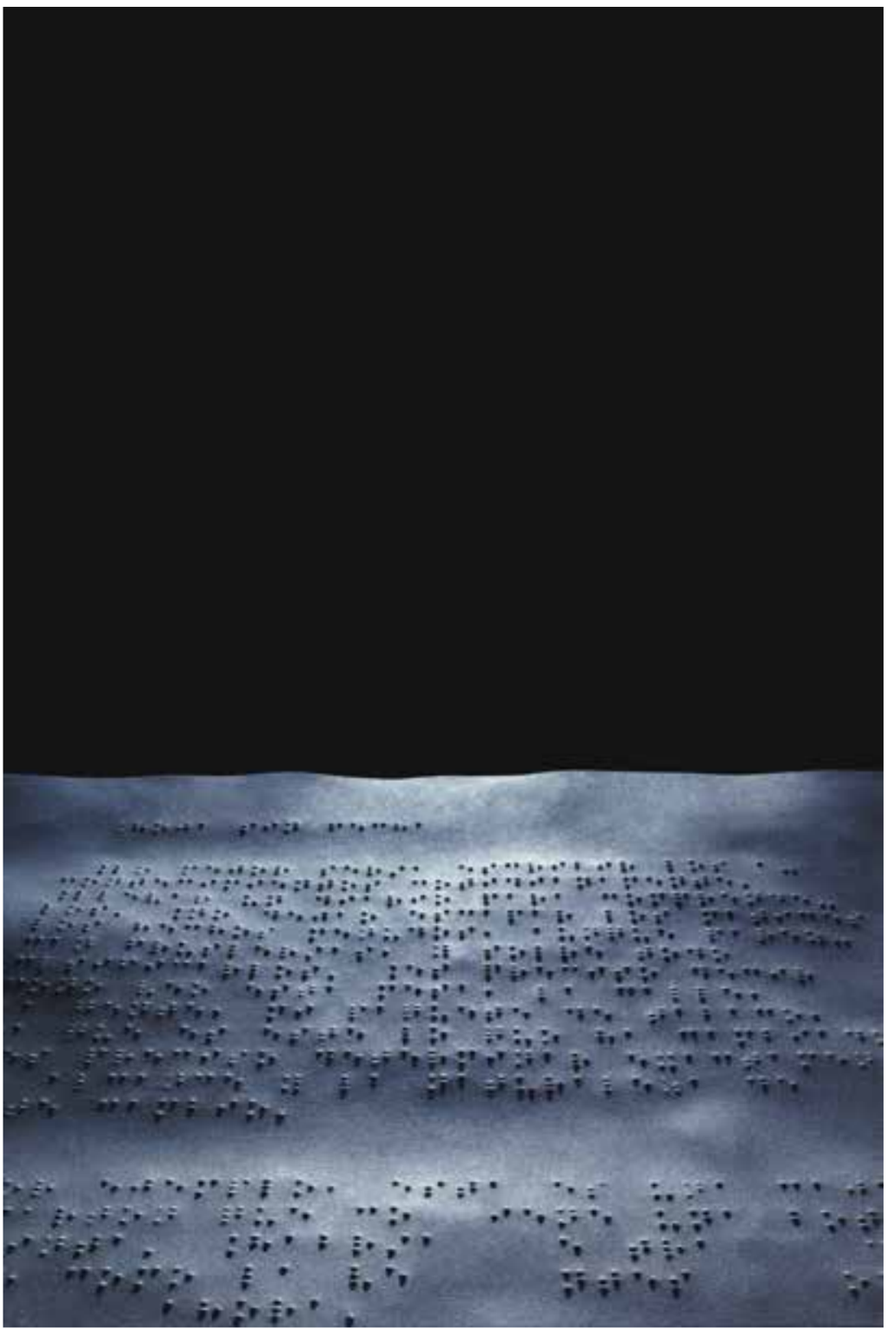
(Barcelona, 1955)

ESTA FOTOGRAFÍA de Joan Fontcuberta ilustra la coherencia conceptual de la trayectoria de este artista catalán que lleva cuestionando varias décadas los conceptos de verdad y representación a partir de un medio, el fotográfico, considerado supuesto valedor y reflejo veraz de lo real desde su descubrimiento a principios del siglo XIX. *Semiópolis* (1999) reúne imágenes fotográficas de textos fundamentales de la literatura, filosofía o religión universal en braille: *El Aleph, La Biblia, La Odisea, El Quijote, Las metamorfosis* de Ovidio, *El origen de las especies* de Darwin o, en este caso, las *Profecías* de Nostradamus. Estas páginas están fotografiadas de manera sencilla: un primerísimo primer plano picado de un fragmento, a contraluz y en perspectiva, hacen que la página simule una línea del horizonte, en el *finis terrae* de un mundo desconocido; que parezca un paisaje cósmico que nos remite a los icónicos títulos de crédito de películas como *La guerra de las galaxias*. La esencia del paisaje, su orografía, es lo fotografiado, pero traduciendo sus tres dimensiones a las dos del papel emulsionado.

Son planetas de signos que por nadie pueden ser leídos. Para los videntes, el texto en braille tiene valores meramente visuales, se convierte en una imagen, pero la paradoja es que un invidente, alfabetizado en esta escritura, no puede leerla con sus dedos ya que la fotografía ha borrado el relieve, convirtiendo el texto en una superficie lisa. Como dice el propio artista, «solo su alianza resuelve la *ceguera*».

Esta serie es hermana de otras dos: *Constelaciones*, en la que Fontcuberta fotografiaba mosquitos estrellados en el parabrisas de su coche y que en imágenes agigantadas parecían firmamentos; y *Hemogramas*, un trabajo en el que hacía lo propio aumentando gotas de sangre de algunos de sus amigos, que recuerdan pinturas abstractas. En ninguna de las tres series se manipula el objeto; el artista simplemente se sirve de herramientas típicamente fotográficas como el encuadre o la iluminación.

I. T.



Semiópolis: Profecías (Nausée-Sartre)

1999

Cibachrome sobre papel, 182 x 122 cm

Edición 1/2

Cat. F_53

Inscripciones: «Semiópolis: Profecías (Nausée-Sartre)» [Reverso]

Adquirida en 2001

GÜNTHER FÖRG

(Füssen, Alemania, 1952 - Friburgo de Brisgovia, Alemania, 2013)

EL ARTISTA Günther Förg reunió en su producción multidisciplinar pintura, escultura, diseño gráfico y fotografía. Las dos obras que conserva la Colección Banco de España, *Ohne Titel (Athen)* de 2003 y *Ohne Titel (Tel Aviv)* de 2001, pertenecen a esta última disciplina, que Förg empezó a utilizar en la década de 1980. Se trata de dos imágenes de gran formato que forman parte de la serie que realizó sobre las miles de estructuras arquitectónicas de estilo internacional que se construyeron en distintos puntos de Europa: España, Grecia, Austria, Francia, Rusia, Turquía, Italia... Förg buscaba aquellas estructuras que evidencian la universalización del movimiento moderno cuyo envejecimiento es el resto, el símbolo, de una utopía social. Así subrayaba una de las cuestiones fundamentales de su trabajo: el legado de las estéticas de la modernidad. La primera imagen la tomó en Atenas. La segunda pertenece a una serie amplia de construcciones levantadas en Israel en los años treinta, en concreto *Die weiße Stadt Tel Aviv* y *Jerusalem*. Se trata de aquellas villas, cines y edificios de autores judíos que habían emigrado desde Europa tras la llegada al poder de los nazis, como Arieh Sharon, Samuel Barkai, Genia Averbuch, Wilhem Zeév Haller, Richard Kauffman o Erich Mendelsohn; estos arquitectos ponían en práctica los postulados estéticos de Le Corbusier, Gropius y Meyer, habiéndose algunos formado en la Bauhaus, cerrada por los nazis en 1933.

Förg no realizaba simplemente fotografías de arquitectura, sino imágenes que poseían un fuerte valor cultural, social y político para las que la manera de fotografiar subrayaba estéticamente lo fotografiado. A veces en un estado lamentable y con añadidos que no corresponden a su discurso estético, las fotografías fueron tomadas con sencillas lentes de 30 y 35 mm y *zoom*, con película de color y, en ocasiones, buscando el grano de la imagen como evocación pictórica. Estas dos piezas son imágenes contrapicadas de dos huecos de escalera que, con esta inusual perspectiva, recuerdan asimismo a la fotografía que emanó de la Bauhaus, la Nueva Objetividad. El grueso cristal que las protege genera un reflejo a través del cual tanto el ambiente como el espectador acaban dentro de la obra, la única presencia humana que recogen.

I. T.

Ohne Titel
(Athen)

2003

Copia cromógena
sobre papel,
240 x 160 cm

Edición única

Cat. F_107

Adquirida en 2006

Ohne Titel
(Tel Aviv)

2001

Copia cromógena
sobre papel (laminada
por el anverso),
240 x 160 cm

Edición única

Cat. F_108

Adquirida en 2006

ALFONSO FRAILE

(Marchena, Sevilla, 1930 - Madrid, 1988)

Retrato

1985

Óleo sobre lienzo,
135 x 120 cm

Cat. P_535

Fdo.: «Alfonso Fraile. Retrato n.º 3
135 x 120. 1985» [Anverso]

Adquirida en 1993

FUE MIEMBRO destacado del grupo de artistas españoles que, entre 1960 y 1987, se esforzó por recuperar la pintura figurativa como reacción a las corrientes informalistas y abstractas de corte lírico y gestual. Su obra se caracteriza tanto por su modo de estructurar el espacio —sobre todo tras su adscripción al grupo Nuevo Espacialismo Español, impulsado en 1964 por el crítico Venancio Sánchez Martín y los pintores José Vento, Ángel Medina y Julio Martín-Caro— como por su evolución hacia la búsqueda de una caligrafía caracterizada por la agilidad del trazo, la ironía de sus contenidos y el uso del lenguaje más adecuado para poder transitar con soltura entre el sarcasmo y la tragedia.

Esta obra fue pintada en 1985, durante su última etapa de la producción, y está caracterizada principalmente por la búsqueda incesante del equilibrio entre la forma y el espacio. Se trata de uno de los ejemplos del quehacer de un creador que, sin haberse propuesto renunciar a lo que vendrían a ser sus constantes estilísticas —su predilección por los fondos neutros, el uso de una paleta de colores claros, una más que minuciosa ejecución pictórica y su demostrada pasión por el rostro, el retrato y la figura—, se consagró al retrato de la individualidad del ser a través de un lenguaje próximo a la caricatura. Fraile muestra al personaje de modo casi deforme con el fin de transmitir un cierto sentimiento de aislamiento y marginalidad mediante el uso en su ejecución de ciertas notas próximas al expresionismo. La acumulación de gestos y posturas, así como la duplicidad casi automática de rostros y expresiones como las que se evidencian en este óleo, bien podrían ser una suerte de herencia de la adscripción de Alfonso Fraile a los postulados del poscubismo tan característicos durante su etapa de formación. Se trata de una obra en la que, de forma magistral, el artista aúna su impetuosa y lírica espontaneidad con el sordo pero no mudo dramatismo de lo que, para él, va a significar el final de sus días.

F. M.

SHINGO FRANCIS

(Santa Monica, Estados Unidos, 1969)

A Moment of Dream

2007

Óleo sobre lienzo,
203 x 181 cm

Cat. P_747

Adquirida en 2008

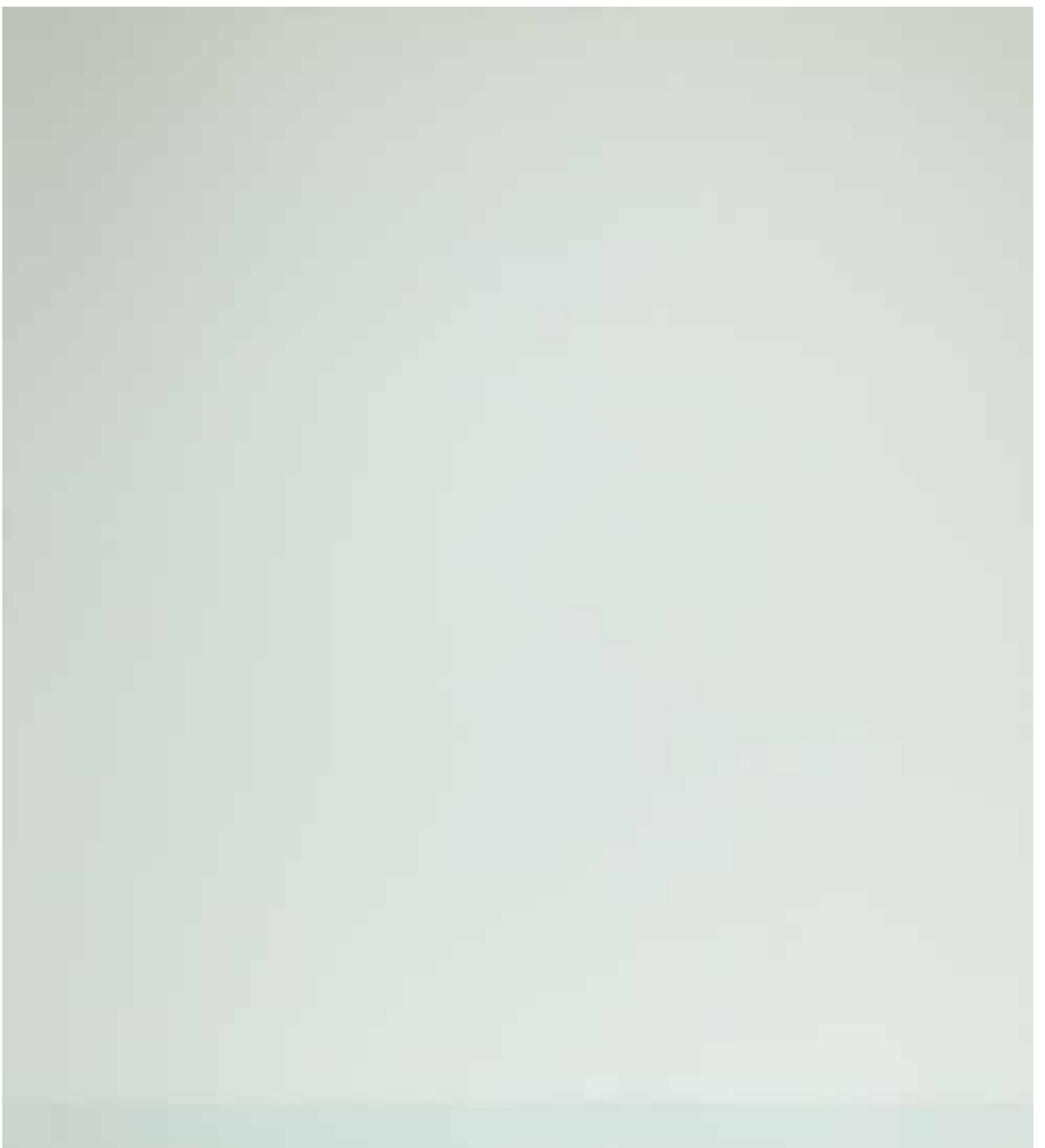
CRECIÓ en una familia muy vinculada al arte, pues sus padres eran el pintor Sam Francis y la artista Mako Idemitsu. Con una vida en la que oscila de manera intermitente entre Estados Unidos y Japón, Francis se formó en el Pitzer College de Claremont (California). Esta doble influencia que procede de la tradición occidental y de la cultura oriental es determinante en el trabajo desarrollado por el artista a lo largo de su trayectoria. Shingo Francis produce indistintamente pinturas monocromas y series de dibujos definidos por la importancia de un gesto pictórico expresivo. Estos trabajos funcionan como registros de la acción de pintar, del movimiento y la gestualidad del cuerpo, y se contraponen a esas otras superficies *mudas* en las que la presencia del autor resulta casi imperceptible.

A Moment of Dream (2007) es un óleo que pertenece a una serie de obras expuestas por Francis en la Hino Gallery de Tokio. Monocromos de una austeridad extrema que continúan la investigación emprendida por el artista en torno a las posibilidades e incertidumbres del medio pictórico. En estas imágenes, las pinceladas apenas se distinguen en la superficie del cuadro, conformado un plano pictórico homogéneo, intacto, que, en su simplicidad, ofrece a quien lo contempla un espacio idóneo para el detenimiento y la reflexión.

La obra de Shingo Francis ha sido expuesta de manera individual en la Galerie Paris, (Yokohama, Japón, 2015); la Misa Shin Gallery (Tokio, 2014); y la Koki Arts (Tokio, 2013). También ha formado parte de muestra colectivas en Japan Foundation (Los Ángeles, Estados Unidos, 2016); la Trienal de Joshua Tree (California, Estados Unidos, 2015); el PS1 MoMA (Nueva York, 2014); la Galerie Kornfeld (Berna, 2013); y Hahn Spielplatz (Seúl, 2012).

BIBL.: Ribun Shuppan, *Shingo Francis. In and Out of the Void – Selected Works 2004-2014*. Yokohama: Galerie Paris, 2015; Fré Ilgen, *Artist?: The Hypothesis of Bodiness*. Tubinga: Ernst Wasmuth Verlag, 2014.

B. H.



CARLOS FRANCO

(Madrid, 1951)

Baco

1993

Pintura al silicato (Keim) sobre tejido de fibra de vidrio adherido a táblex, 236 x 195 cm

Cat. P_552

Fdo.: «C. Franco // 93»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Etiqueta de la Galería Gamarra y Garrigues

Adquirido en 1993

CARLOS Franco despliega en *Baco* (1993) muchas de las características definitorias de su práctica como artista: la reinterpretación de la historia a partir de los relatos mitológicos, la investigación sobre el color y una particular celebración de «la pintura como órgano de los sentidos». Esta obra fue expuesta en la Galería Gamarra y Garrigues, en una muestra que se organizó de manera simultánea en tres espacios de la capital junto con Ginko y El caballo de Troya. La imagen procede del proyecto llevado a cabo con motivo de la intervención de Carlos Franco en la fachada de la Casa de la Panadería en la plaza Mayor de la capital: «[...] trabajos de interior de aquella aventura pública en la que Franco optó por la mitología popular, el respeto al significado de ciertos restos (jarrones y cariátides) de la obra de su antecesor, Enrique Guijo, y la traducción castiza de la mitología clásica: Cibeles, Proserpina, Baco, Eros..., unida a la historia y distintos usos del edificio [...]», según recoge un artículo firmado por José Méndez en *El País* en el año 1993.

En su estudio «Mitos clásicos y naturaleza en la pintura y el dibujo de Carlos Franco», José María Blázquez señala que la figura de Baco vuelva a aparecer, junto a Ariadna, en la obra del pintor en el año 1997. Pero si el Baco del mural de Carlos Franco en la fachada de la Casa de la Panadería remite a lo dionisíaco, al carnaval y a las «tasas del vino» vinculadas con la edificación de la plaza, el que aparece plasmado en este lienzo es un joven que cabalga de espaldas sobre una pantera dorada mirando al espectador. Una escena que transcurre sobre un fondo ornamentado, cargado de figuras y de motivos decorativos; una profusión y atención a los detalles que estarán muy presente en las «imágenes del inconsciente» propuestas por el autor.

EXP.: «Carlos Franco», Galería Gamarra y Garrigues, Ginko y El caballo de Troya (Madrid, 1993); «Carlos Franco: el telón de la Casa de la Panadería y los dibujos preparatorios», Museo Municipal de Arte Contemporáneo (Madrid, 2004).

BIBL.: VV.AA., *Carlos Franco: el telón de la Casa de la Panadería y los dibujos preparatorios*. Madrid: Museo Municipal de Arte Contemporáneo, 2004.

B. H.

HREINN FRIDFINNSSON

(Baer Dölum, Islandia, 1943)

ESTE DÍPTICO fotográfico de Hreinn Fridfinnsson se mostró por vez primera en Madrid en la Galería Elba Benítez. Se trataba de la primera individual del artista islandés en España y se construía, según George Stolz, en torno a distintas dualidades: interior y exterior, pasado y presente, izquierda y derecha, lejos y cerca, vacío y lleno, luz y sombra, visible e invisible, sueño y realidad, etcétera.

From Home (2009) reúne dos imágenes para las que la literalidad del título parece darnos una pista: «Desde casa». La primera fotografía muestra el acceso al hogar desde la puerta de la calle, enfrentando al espectador a una escalera que da paso al primer piso. La segunda ofrece una perspectiva, en el atardecer y desde la calle, de una ventana encendida de nuevo a un piso más alto. El encuadre con el que han sido tomadas las imágenes las estructura de manera muy geométrica; de hecho, en el primer caso parece una abstracción generada por planos paralelos en vertical. A las dualidades planteadas por Stolz, que en esta pieza se resuelven en la presentación en paralelo del interior y exterior de una casa, habría que añadir la confrontación entre arriba y abajo y entre horizontalidad y verticalidad desde un punto de vista formal. Estos discursos líricos se enfrían y se contienen con la geometrización a la que somete su propio espacio cotidiano. Un tiempo suspendido, el de la fotografía, y un espacio fragmentado que proyecta en el papel del espectador su posible reconstrucción a partir de lo que ve y de lo que imagina.

EXP.: «Hreinn Fridfinnsson», Galería Elba Benítez (Madrid, 2009).

I. T.

From Home

2009

Cibachrome sobre papel, 41,5 x 123,5 cm (díptico)

Edición 2/3

Cat. F_135

Etiquetas de la Galería Elba Benítez y Estampa

Adquirida en 2012

MIGUEL FRUCTUOSO

(Murcia, 1971)

Sin título

2002

Acrílico sobre lienzo,
150 x 100 cm

Cat. P_706

Fdo.: «MIGUEL FRUCTUOSO //
Acrílico // TELA // 150 x 100 cm //
[ilegible] 2002 [Reverso]

Adquirida en 2007

TRAS finalizar sus estudios en la Universidad de Castilla-La Mancha, Miguel Fructuoso realizó distintos talleres con artistas como Isidoro Valcárcel Medina, Juan Ugalde, Dionisio Cañas o Nacho Criado.

Fructuoso propone una interpretación de la pintura entendida como «lenguaje capazzde expresar, de narrar»; un lenguaje con una dimensión espacial que se organiza en torno a la producción del gesto y el estudio del color. Entre las claves de su trabajo se destaca la aguda observación de los elementos estructurales de la disciplina y de otros medios que, como la arquitectura, se sitúan en las periferias del soporte pictórico. En sus composiciones abundan los entramados geométricos y las formas que giran hacia el diseño industrial. La referencia a figuras del arte y la literatura como Sigmar Polke, William Burroughs o Kazimir Malévich son también características en sus piezas.

La pintura *Sin título* (2002) es un acrílico de gran formato concebido como una trama de líneas y planos de color en los que predominan las gamas de los azules y amarillos. Una composición llena de matices en la que la imagen se descompone hasta que es posible acceder a la estructura subyacente, a aquello que permanece oculto, desvelado ahora como una trama que se superpone a la superficie del lienzo. Esta composición se inscribe en una tradición que, frente al lenguaje pictórico heredero de la abstracción formalista, incorpora lo arquitectónico como espacio especulativo desde el que es posible recuperar la capacidad narrativa del medio.

Desde finales de los años noventa la presencia de Miguel Fructuoso en el circuito expositivo ha sido constante. Su trabajo ha sido expuesto en el Centro Párraga (Murcia, 2016); el Centro de Arte Palacio Almudí (Murcia, 2015); el Museo Ramón Gaya (Murcia, 2015, 2010); el Museo Naval (Cartagena, Murcia, 2012); la Sala Carlos III (Pamplona/Iruña, 2003); o el Palacio Aguirre (Cartagena, Murcia 2001).

BIBL.: Pedro Medina, *Utopía*. Murcia: Galería T20, 2017; Isabel Tejeda, *El coleccionista de proyectos*. Murcia: Dirección General de Cultura, 2001; Juan Ignacio Ruiz López, *Miguel Fructuoso. Pinturas 1964-1968*. Murcia: Galería T20, 2002.

B. H.

JORGE GALINDO

(Madrid, 1965)

Calcinaciones

1990

Técnica mixta sobre lienzo, 150 x 200 cm

Cat. P_476

Fdo.: «Jorge Galindo, 1.990 // "Calcinaciones"» [Reverso] // Sello «Jorge Galindo C/ Rafael de Riego, 84-P 28045 Madrid, telf. 4.73.84.50 // 150 x 200» [Reverso, bastidor]

Adquirida en 1991

EXP.: «Cómplices del arte español contemporáneo», Fundación Canal (Madrid, 2012).

BIBL.: Chus Gutiérrez, *Cómplices del arte español contemporáneo*. Madrid: Fundación Canal, 2012.

LA PRÁCTICA de Jorge Galindo ha estado ligada a la pintura desde su irrupción en el circuito expositivo a finales de la década de 1980. Los fotomontajes, el *collage* o la apropiación de las técnicas empleadas por los cartelistas cinematográficos son algunos de los ámbitos de interés que muestra en su investigación plástica. Este estudio de las técnicas pictóricas y la reflexión en torno al lenguaje de la pintura y sus problemas históricos, aquellos que atañen a cuestiones de representación como la perspectiva y la creación de espacios ilusorios —anamorfismos y juegos visuales—, la autoría y la copia, o la oposición dialéctica entre abstracción y figuración, son tan solo algunas de las cuestiones relevantes en su producción.

Las obras de la Colección Banco de España pertenecen en su mayoría a los primeros años noventa, momento en el que el artista ahonda en su investigación acerca de las posibilidades expresivas y gestuales del medio con la particularidad de que, en muchas de estas piezas, el soporte empleado es papel perforado con el sistema braille. Un gesto provocativo que tensiona esa imposibilidad de recorrer táctilmente los cuadros en su lectura y que aparece de nuevo en obras en las que usa como soportes toallas y telas estampadas (*Patchwork*, 1996-1998) o, más recientemente, papel moneda desechado por el Banco de España (*Money Painting*, 2014).

Como un «montador de imágenes», en cuya práctica están siempre presentes el humor y la ironía, Jorge Galindo construye sus piezas desde un imaginario definido como barroco, plagado de referencias a la cultura popular —el cine, la música y la literatura—. «Pintar hoy es un acto de impertinencia», afirmaba el autor en una entrevista reciente. Usando nuevamente las palabras del artista, Galindo lleva a cabo una operación calificada de «canibalismo iconográfico» al apropiarse y poner de nuevo en circulación imágenes —postales, revistas, carteles— como parte de un universo excesivo y crítico a decodificar por el espectador.

B. H.

Sin título

1991

Pintura sobre papel braille,
44 x 33 cm c/u (x 12)

Cat. D_103 a D_114

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

Adquiridas en 1991

Escenas de montañas

1993

Acrílico sobre tela,
300 x 250 cm

Cat. P_568

Adquirida en 1994

Patchwork 62

1998

Patchwork de telas y acrílico sobre bastidor,
300 x 250 cm

Cat. P_637

Fdo.: «Jorge Galindo»
[Reverso, bastidor]

Adquirida en 2001

EXP.: «Jorge Galindo», Galería Soledad Lorenzo (Madrid, 1994); «Jorge Galindo. Patchwork, 1996-1998», Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2000-2001); «Contemporary Art from Spain», European Central Bank (Fráncfort, 2001-2002).

BIBL.: Kevin Power, *Jorge Galindo*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1994; Miguel Logroño Leza, *Jorge Galindo. Patchwork, 1996-1998*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 1998; José María Viñuela, *Contemporary Art from Spain*. Fráncfort: European Central Bank, 2001.

JUAN GALLEGO

(Madrid, 1972)

LA OBRA de Juan Gallego tiene como referente imágenes obtenidas fotográficamente, a través de la ampliación y la fragmentación de los motivos, creando un juego de tensiones entre lo orgánico y lo inorgánico, lo móvil y lo estético, lo vivo y lo inerte, lo hiperreal y lo abstracto en piezas en las que la naturaleza alude a lo onírico y seductor, recuperando conceptos sobre la belleza clásica en sensuales despliegues cromáticos al óleo.

R. D.

Sin título

2003

Óleo sobre lienzo,
450 x 150 cm (tríptico)

Cat. P_700

Fdo.: «Juan Gallego Garrido // 2003»
[Lateral izquierdo superior, reverso]

Adquirida en 2004

ADRIANNE GALLINARI

(Belo Horizonte, Brasil, 1965)

>

Paisagem

2007

Carboncillo, lápiz
y pintura sobre lienzo,
502 x 245,5 cm

Cat. D_329

Fdo.: «Adrianne Gallinari // 2007»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2009

ASISTIÓ a la Escola Guignard, en Belo Horizonte, y en el año 1997 recibió la bolsa para artistas jóvenes Guillermo Kuitca, por lo que se trasladó a la ciudad de Buenos Aires, donde fue galardonada con el Premio de la Bienal Bridgestone del Centro Cultural Borges (2000). En la actualidad vive y trabaja en São Paulo.

La artista desarrolla su trabajo principalmente en los campos de la pintura y el dibujo, aunque, en menor medida, también incorpora el vídeo, la cerámica y la ilustración. Sus imágenes se caracterizan por la sutileza y la economía de sus trazos: son apuntes que sugieren siluetas de figuras humanas y formas naturales que la artista coloca en paisajes oníricos y fabulosos, en escenarios que inquietan por su sencillez y una falsa ingenuidad que traslada al espectador al territorio, no menos perturbador, de la memoria de los cuentos infantiles. En este espacio de ilusión se sitúa *Paisagem* (2007), un «paisaje» de grandes dimensiones construido a partir de tramas que se superponen tejiendo un enclave fantástico e irreal.

El universo de Gallinari se vuelve angustioso en intervenciones como la realizada sobre los muros del Drawing Center (Nueva York, 2000). La crítica de arte Jenni Sorkin apuntaba entonces en relación a su trabajo: «La escritura se convierte en dibujo y el dibujo se convierte en un proceso de proyección, conjetura, asunción y sentimiento. El pesado y apresurado guion —sin roturas, puntuación, correcciones o autocensura— puede ser leído como un diario catártico, una letanía ambivalente, una confesión o un mapa de una pérdida teñida de deseo». Dibujos que se asemejan a la escritura hasta confundirse con formas manuscritas, inscripciones y *microgramas*; palabras y trazos que requieren nuevas formas de lectura en su interpretación.

La obra de Adrianne Gallinari ha sido objeto de muestras individuales en la Casa Triângulo (São Paulo, 2001, 2003 y 2007); el Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte, Brasil, 2001); y el Drawing Center (Nueva York, 2000). Ha participado en proyectos colectivos como la Bienal de Arte de Pontevedra (2000) o la Bienal del Dibujo Contemporáneo de Buenos Aires (2001).

BILB.: Agnaldo Farias, Waldir Barreto, *Desenho: traço e espaço*. Brasilia: Arte 21, 2003; Victoria Noorthoorn, *Adrianne Gallinari. Wall Drawings*. Nueva York: The Drawing Center, 2000; VV. AA., *Adrianne Gallinari*. Belo Horizonte: Celma Albuquerque, 2000.

B. H.

ALBERTO GARCÍA-ALIX

(León, 1956)

GARCÍA-ALIX tomó las dos fotografías de la Colección Banco de España a principios de la década de 2010, con dos años de diferencia. *El lamento de un perro* (2011) pertenece a la serie *Patria querida*, un conjunto de fotografías realizadas para el proyecto *Miradas de Asturias* como resultado del encargo al fotógrafo de la Fundación María Cristina Masaveu Peterson (2012). Las imágenes, realizadas en su totalidad en el Principado de Asturias, se expusieron en primer lugar en el Centro de Cultura Antiguo Instituto de Gijón. *El lamento de un perro* muestra la cabeza de un can bajo un paisaje desenfocado que ocupa casi toda la imagen. La mirada del animal se escapa algo hacia afuera del encuadre, recordando la angustia del *Perro semihundido* de las *Pinturas negras* de Goya (1819-1823, Museo del Prado, Madrid).

San Carlos, un horizonte falso (2014), por su parte, pudo verse en la exposición «Un horizonte falso» que García-Alix realizó en la Maison Européene de la Photographie de París en 2014. Esta muestra presentaba un imaginario contenido en el que no faltaban las referencia oníricas o de un mundo que, tras pasar por aparente el efecto notarial de la fotografía, parece otro: «Un mundo de presencias alteradas atrapado en un instante de eterno silencio. Lo visible es aquí metáfora de sí mismo y de un pensamiento. Pensamiento como revelación alimentada en un monólogo que se tensa sobre un horizonte. Un horizonte falso...», dijo García-Alix. En estos últimos trabajos la fotografía del autor leonés se ha vuelto más abstracta y simbólica: el edificio misterioso y fantasmagórico recortado en el cielo de *San Carlos*... contiene referencias a la pérdida.

I. T.

El lamento de un perro

2012

Gelatina de plata sobre papel,
44 x 44 cm

Edición 2/7

Cat. F_171

Fdo.: «Alberto García-Alix 2012 //
2/7 El lamento de un perro»
[Reverso]

Etiqueta de la Galería
Juana de Aizpuru

Adquirida en 2014

EXP.: «Patria querida», Centro de Cultura Antiguo Instituto de Gijón (Gijón, 2012).

San Carlos, un horizonte falso

2013

Gelatina de plata sobre papel, 47 x 47 cm

Edición 1/7

Cat. F_172

Inscripciones:
«Alberto García-Alix 2013 // 1/7 – San Carlos – Un horizonte falso» [Reverso]

Adquirida en 2014

EXP.: «Un horizonte falso», Maison Européene de la Photographie (París, 2014).

DANIEL GARCÍA ANDÚJAR

(Almoradí, Alacant/Alicante, 1966)

>

El capital. La mercancía. Guilloché

2015

Copia digital sobre papel,
42 x 59,4 cm c/u (18 piezas)

Edición 1/5

Cat. D_362_1 a D_362_18

Adquiridas en 2015

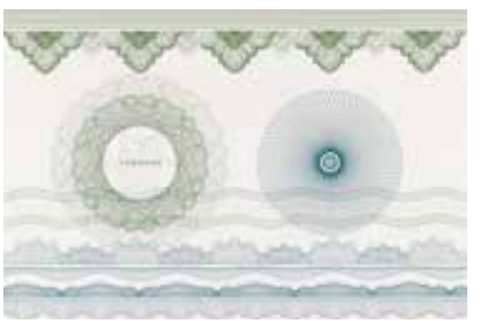
EXP.: «El capital. La mercancía. El dinero», Galería Casa sin fin (Madrid, 2015); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

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

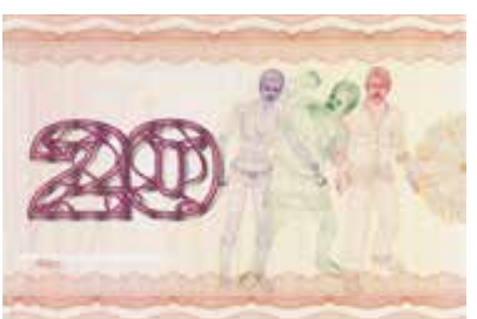
GUILLOCHÉ es el tercer capítulo del ciclo que Daniel García Andújar desarrolla desde 2014 con el título genérico de *El capital. La mercancía*. En la primera entrega de este trabajo investiga las transacciones que se realizan en las «zonas de libre información» de internet, la llamada «deep web», asociada a actividades disidentes o ilegales cuyos pagos habitualmente se realizan en bitcoins. La formalización del proyecto se llevó a cabo a través de imágenes descargadas de esos circuitos clandestinos y transferidas a papel, un recurso muy utilizado por el artista. La novedad que presenta *Guilloché*, entre otras, se encuentra en que renuncia a la apropiación de materiales preexistentes para crear imágenes propias a través del guilloché, una técnica que fue utilizada en la fabricación de medios de pago según la cual un patrón de diseño complejo es grabado mecánicamente en un material con gran precisión y detalle. A partir de programas informáticos que reproducen esa técnica, el artista ha realizado dieciocho impresiones digitales a modo de pruebas para billetes en las que progresivamente el dibujo se va complicando, lo que origina imágenes que buscan dificultar su falsificación. Este es uno de los aspectos que le interesa al artista, que investiga las diferentes técnicas anticopia empleadas en la fabricación de papel moneda para convertirlas en objeto de representación: desde la esteganografía hasta el hilo de seguridad o la Constelación de EURión.

El billete ha sido también históricamente un campo para el desarrollo de las bellas artes al tiempo que un eficaz transmisor de ideas a partir de los temas que lo ilustran. En ellos aparecen repertorios iconográficos muy cuidados que reflejan la ideología de la época. García Andújar ha creado también en *Guilloché* una peculiar iconografía del mundo actual y sus conflictos: si los billetes de finales del siglo XIX recurrían a la imagen del ferrocarril como impulsor de la industria del momento, el artista introduce el armamento y la seguridad como motores de la economía global; si el billete acogió efigies de personajes ilustres, aquí se sustituyen por la de cíborgs anónimos, clones destinados a la sustitución de la fuerza del trabajo o sujetos desplazados del contexto social, desesperados y marginados; si el billete mostraba cornucopias o motivos florales, ahora son granadas de mano y fragmentos de robots industriales lo que emerge de estos dólares y euros contemporáneos.

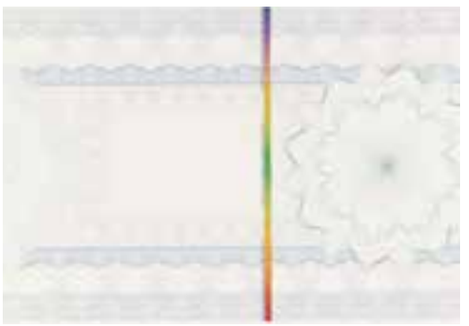
Y. R.



10


20

50



50

100

100

CARMELO GARCÍA BARRENA

(Bilbao, 1926-2000)

Arrantxales

1976

Óleo sobre lienzo,
100 x 81 cm

Cat. P_420

Adquirida en 1977

LA PINTURA de Carmelo García Barrena parte de una reinterpretación del impresionismo junto a la influencia de la pintura flamenca. De pincelada corta pero fluida, de formas sinuosas, García Barrena plasma un gran colorido y vitalidad en paisajes, vistas de ciudades y escenas cotidianas expresivas como este lienzo que custodia el Banco de España.

R. D.

IGNACIO GARCÍA ERGÜIN

(Bilbao, 1934)

Bermeo-La Lonja

1976

Óleo sobre lienzo,
114 x 147 cm

Cat. P_419

Fdo.: «Bermeo-La Lonja-8 //
García Ergüin // 1976»
[Dorso, reverso]

Adquirida en 1977

BIBL.: Raúl Chávarri,
Ignacio García Ergüin. Bilbao:
Colección de Arte 2000, 1976.

IGNACIO García Ergüin desarrolla una obra marcada por la plasmación del movimiento, la combinación expresiva del color y una tendencia a la disolución de las formas en temáticas que muestran su interés por el paisaje costero, y especialmente el de Bermeo, como muestra la obra que conserva el Banco de España. Las fiestas y tradiciones populares, en escenas costumbristas, marcan su producción artística.

R. D.

ALFREDO GARCÍA REVUELTA

(Madrid, 1961)

CURSÓ sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. A mediados de los años ochenta, comenzó a exponer de manera individual. En el año 1987 recibió la Beca Banesto para Jóvenes Creadores y el Primer Premio del IV Salón de Pintura Joven de Madrid. En 1992 fue galardonado con la Beca Fulbright y en 1998, con la Beca de la Fundación Botín.

Desde una concepción e interpretación del arte marcada por la ironía y el humor —elementos que vertebran su trabajo—, García Revuelta despliega en sus obras una producción híbrida que, si bien remite al imaginario pop, no se ajusta estrictamente a ningún modelo convencional. De este modo, su obra se define por el empleo de técnicas y de materiales que imprimen a objetos e imágenes un carácter inusual y sorprendente; son conocidas sus series de dibujos, esculturas y pinturas «con vídeo» —en las que el incorpora monitores en las piezas—; sus esculturas sonoras; o los trabajos elaborados con cuencas de colores, lentejuelas y bordados. También pueden ser calificados de ambiguos los modelos utilizados en *Trofeos de personajes* (2014), un conjunto de retratos protagonizadas por celebridades como Pablo Picasso, Marilyn Monroe o Miguel de Cervantes, cuyas cabezas son presentadas como recuerdos de caza por el autor.

Las pinturas *Michelines* (1992) y *Samurai* (1994), de la Colección Banco de España, pertenecen a la serie titulada *Figuras humanas* (1992-1994), un irreverente santoral poblado por figuras que remiten a los temas recurrentes en la producción del autor: el trabajo, la familia y la religión.

El trabajo de Alfredo García Revuelta ha sido expuesto en la ART350 Gallery (Estambul, 2015); la Sala Kubo-Kutxa (Donostia/San Sebastián, 2011); el Centro Cultural São Lourenço (Algarve, Portugal, 2010); y el Museo Municipal de Málaga (2007). Asimismo, ha sido galardonado en el Festival Internacional de Cortometrajes de Cuzco (2008) y nominado a los Premios Goya de la Academia de Cine (2007) por el corto de animación *Another Way to Fly*.

BIBL.: Miguel Copón, *Contra el viento*. Madrid: Galería Metta, 2009; Miguel Fernández Cid, Pedro Martín-Almendro, *Todo sigue igual: 1985-2007*. Málaga: Fundación Málaga, 2007; Alfredo García Revuelta, *Caricaturas del arte español*. Madrid: TF Editores, 2001.

B. H.

Michelines

1992

Óleo sobre lienzo,
92 x 73 cm

Cat. P_516

Fdo.: «García Revuelta. MAR 92»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1992

Samurai

1994

Óleo sobre lienzo,
175 x 131 cm

Cat. P_598

Fdo.: «G. REVUELTA. MAY-94»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Sello tampón del Ayuntamiento
de Pamplona/Iruña

Adquirida en 1997

CRISTINA GARCÍA RODERO

(Puertollano, Ciudad Real, 1949)

EN 1995 Cristina García Rodero colaboró con la ONG Médicos sin Fronteras para realizar un reportaje en Georgia. La fotógrafa llegaba al país poco después de que a la antigua república soviética saliera de una cruenta guerra civil tras la desaparición de la URSS; se encontró en un territorio de refugiados por donde la fotógrafa se movió con el único auxilio de un coche y un traductor. En ese momento inició una serie de viajes, que finalizaría en 2013, cuyo resultado narra el proceso de cambio de este territorio.

En blanco y negro, las dos fotografías que pertenecen a la Colección Banco de España fueron tomadas en su primer viaje y se centran en la humilde vida infantil de un país que sobrevive una posguerra; estas fotografías, quizá las más esperanzadoras de la serie, muestran cómo la mirada inocente puede superar todas las adversidades de una sociedad destruida: retrató escuelas donde los niños muy pequeños de familias modestas se agrupaban sorprendidos al ver a la fotógrafa, alguien ajeno, que pasa de mirar a ser mirada (*Círculo infantil*, 1995); o revela cómo una mancha de color oscuro en la pared es una pizarra pobre ante la que, sin embargo, baila con seriedad y elegancia una niña de unos siete años (*Lecciones de danza*, 1995). Georgia atraparía a la fotógrafa, que relataba cómo el país «me conmovió, me recordaba España [...] Ellos son meridionales, son gente del sur, con calor. Les gusta la comida, el vino, la danza [...] y estaban en una situación terrible». Sin duda, estas duras imágenes pueden recordar el país que García Rodero había fotografiado en los años ochenta y que reunió en el libro *España oculta* (1989).

I. T.

Lecciones de danza (Georgia)

1995

Papel baritado de sales de plata virado al selenio, 53 x 80 cm

Edición 1/7

Cat. F_160

Inscripciones: «"LECCIONES DE DANZA" 1/7/Georgia 1996» [Ángulo derecho inferior, reverso]

Adquirida en 2014

EXP.: «Georgia (1995-2013)», Galería Juana de Aizpuru (Madrid, 2013).

Círculo infantil

1995

Papel baritado de sales de plata virado al selenio, 80 x 53 cm

Edición 3/7

Cat. F_161

Inscripciones: «"círculo infantil" 3/7/Zugdidi-Georgia 1995» [Ángulo derecho inferior, reverso]

Adquirida en 2014

EXP.: «Georgia (1995-2013)», Galería Juana de Aizpuru (Madrid, 2013).

FERRAN GARCÍA SEVILLA

(Palma, 1949)

Nota 4

1988

Acrílico sobre tela,
171,5 x 196,8 cm

Cat. P_474

Fdo.: [firma ilegible en reverso]

Adquirido en 1991

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.

TRAS un período inmerso en las prácticas del arte conceptual, Ferran García Sevilla se embarca en la década de 1980 en el movimiento generalizado de revivificación de la pintura, de cuya mano el arte español entra en la posmodernidad. Pero si algo distingue su obra de la de sus contemporáneos es el hecho de mantener un amarre en las ideas: le interesan la antropología religiosa, la metafísica y las tradiciones místicas en diversas culturas —del tantra al sufismo—, de las que llegó a afirmar: «El principio de lo místico estaría en la frontera, en el reverso de la palabra, de todo aquello que no acepta descripciones por metafóricas que sean». Su obra penetra así en una profundidad de contenido que la aleja de la tentación tautológica y superficial de la «pintura por la pintura» y la mantiene en la dimensión utópica propia del conceptualismo, ensombrecido entonces por la transformación del sistema del arte en España. El artista lo expresó de este modo: «El arte sea cual sea su materialización externa, es una búsqueda de pureza, de perfección, de trabajo sobre la esencia de las cosas».

A lo largo de la citada década de 1980, su producción pasó por períodos e intereses intermitentes que provocan variaciones radicales en su pintura. La extraordinaria profusión del artista se muestra en las numerosas series que realizó en solo cuatro años, de 1985 a 1989, como *Paraíso, Erase, Tot, Mona, Ruc, Cien, Tecla, Mosaicos* y *Bajorrelieves*.

Nota 4 (1988) corresponde a este momento no figurativo en la que los objetos, animales o partes del cuerpo reconocibles quedan reducidos a unas leves formas abstractas flotando en un éter indefinido, lo cual condujo a la crítica a asimilar a este García Sevilla con el momento más despojado de la pintura de Joan Miró, con origen más remoto en el biomorfismo de Hans Arp. Más allá del arraigo que pueda encontrarse en la vanguardia histórica, es significativo este vuelco hacia lo abstracto en un autor que con frecuencia incorpora el lenguaje escrito al lienzo. En ese sentido, es toda una declaración de intenciones el hecho de que presentara estas piezas en 1989 sin más texto explicativo que un poema del persa Rumí, pionero del sufismo, cuyos versos son por completo elocuentes de ese abandono del lenguaje literal, antes muy presente en su pintura y en sus indagaciones conceptuales, así como del silenciamiento momentáneo de su pintura: «He rasgado el vestido del habla y he dejado ir las palabras / Tú que no estás desnudo, llevas una túnica, sigue durmiendo».

C. M.

GRA-6

2003

Técnica mixta sobre tela,
250 x 250 cm

Cat. P_741

Fdo.: «[firma ilegible] //
CAT» [Reverso]

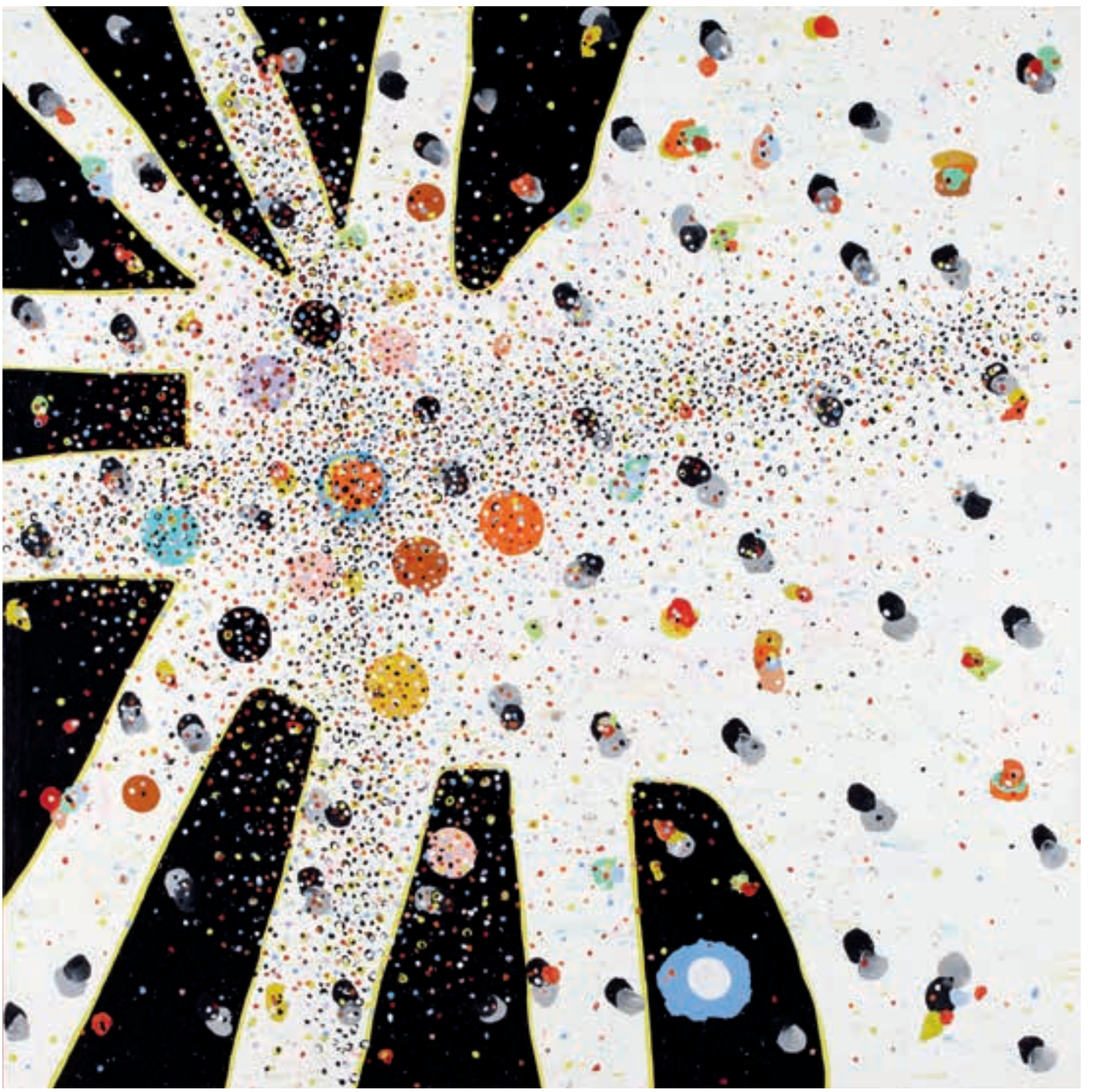
Adquirida en 2007

LA PRODUCCIÓN de Ferran García Sevilla es fácilmente identificable gracias a la factura y el léxico de un lenguaje inalterable en su deseo de experimentar y cuestionar el mundo de una forma irónica y poética. Es un artista tan difícil de clasificar como difícil es acotar su capacidad de transformar imágenes dadas, alterar permanentemente el sistema iconográfico que transita, superar el acercamiento a cualquier zona de confort y aliarse con zonas salvajes del pensamiento desde una mirada tan cósmica como mitológica o cotidiana.

A finales de los años sesenta abandonó la práctica artística conceptual —textos, cine, fotografía, *body art*, *performance* y obras experimentales y de crítica política— con la que se dio a conocer para adentrarse en el ámbito de la pintura de forma libre y ajena a cualquier dogmatismo que no fuera el suyo. Tras una etapa inicial de planteamientos radicales y reivindicación de lo primitivo, el impulso de lo original y el anticonformismo patente en obras de grandes dimensiones, García Sevilla evoluciona en la práctica de la pintura de forma visceral y continuada, y obtiene un gran éxito en el ámbito del mosaico entre 1988 y 1989.

Durante su consolidación como pintor, a finales de los años ochenta, realiza *Poligon 32* (1988), un acrílico de evidente experimentación en torno al desarrollo de un vocabulario de imágenes geométricas a medio camino entre la imagen decorativa, el simbolismo, el tablero de juego y la evocación de mundos inconexos. Perteneciente a la serie de pinturas tituladas *Bol, Ras o pic*, *GRA-6* (2003) es un acrílico sobre tela que basa su narrativa en la acumulación de puntos, manchas y formas geométricas de mínima expresión, es decir, limitada a la forma y al uso de colores planos. A pesar de su aspecto decorativista, esta obra parte de una investigación en torno al comportamiento del procedimiento del goteo con un trasfondo irónico por cuanto que critica a quienes consideran al artista como un adicto a la interpretación de la realidad. Es una pintura festiva que se imbuye del espíritu de Wassily Kandinsky o Jackson Pollock y que podría ser una representación simbólica del universo, un imaginario científico o, sencillamente, del paso del tiempo.

F. M.



ALEJANDRO GARMENDIA

(Donostia/San Sebastián, 1960-2017)

Un río en Europa

1991

Vidrio, fotografía, papel vegetal, poliéster, silicola y óleo sobre lienzo adherido a tabla (contrachapado), 177 x 205,5 cm

Cat. P_486

Fdo.: «UN RÍO EN EUROPA // 1991 // 225 x 179 // A. GARMENDIA» [Reverso]

Tres sellos tampón de la Galería Masha Prieto

Adquirida en 1991

EXP.: «Alejandro Garmendia», Galería Masha Prieto (Madrid, 1991).

LAS OBRAS de Alejandro Garmendia se caracterizan por el empleo de soluciones técnicas que proceden, principalmente, de los ámbitos de la pintura y el grabado. Con los años, el artista también va a incorporar en sus propuestas la fotografía y el *collage*. En esta confluencia de soportes y procedimientos se enmarca tanto *Un río en Europa* (1991), como *Ronde Atrum* (1998), dos piezas que pertenecen a un momento temprano en la producción de Garmendia.

Ambos trabajos van a anticipar, desde un leguaje aún fuertemente marcado por la abstracción, la noción de paisaje imperfecto y fracturado que estructura muchas de las series posteriores del artista. Con una gama cromática que parece congelar la imagen, mediante el uso de tonos azules, grises y verdosos, estas escenas frías se ajustan a ese imaginario de espacios rotos e inexistentes proyectados por Garmendia en su producción. Lugares fuertemente vinculados con la historia y la literatura en los que el tiempo parece hacer sido detenido y en los que la figura humana está ausente —se fragmenta o cosifica—, generando una intensa impresión de desasosiego en quien las contempla.

En el año 1991, una pintura de la misma serie, titulada *La lluvia en Europa II,* fue expuesta en la muestra «ARTE80», organizada en el Museo San Telmo (Donostia/San Sebastián), junto a los trabajos de artistas como Rufo Criado, Andoni Euba y Fernando y Vicente Roscubas. *Un río en Europa* se mostró en la Galería Masha Prieto (Madrid) y *Ronde Atrum*, en la Galería Antonio Machón (Madrid) en 1998.

B. H.

Ronde Atrum

1998

Fotoemulsión, óleo
y resina sobre lienzo,
95 x 110 cm

Cat. P_611

Fdo.: «Ronde Atrum //
A. Garmendía // 98» [Reverso]

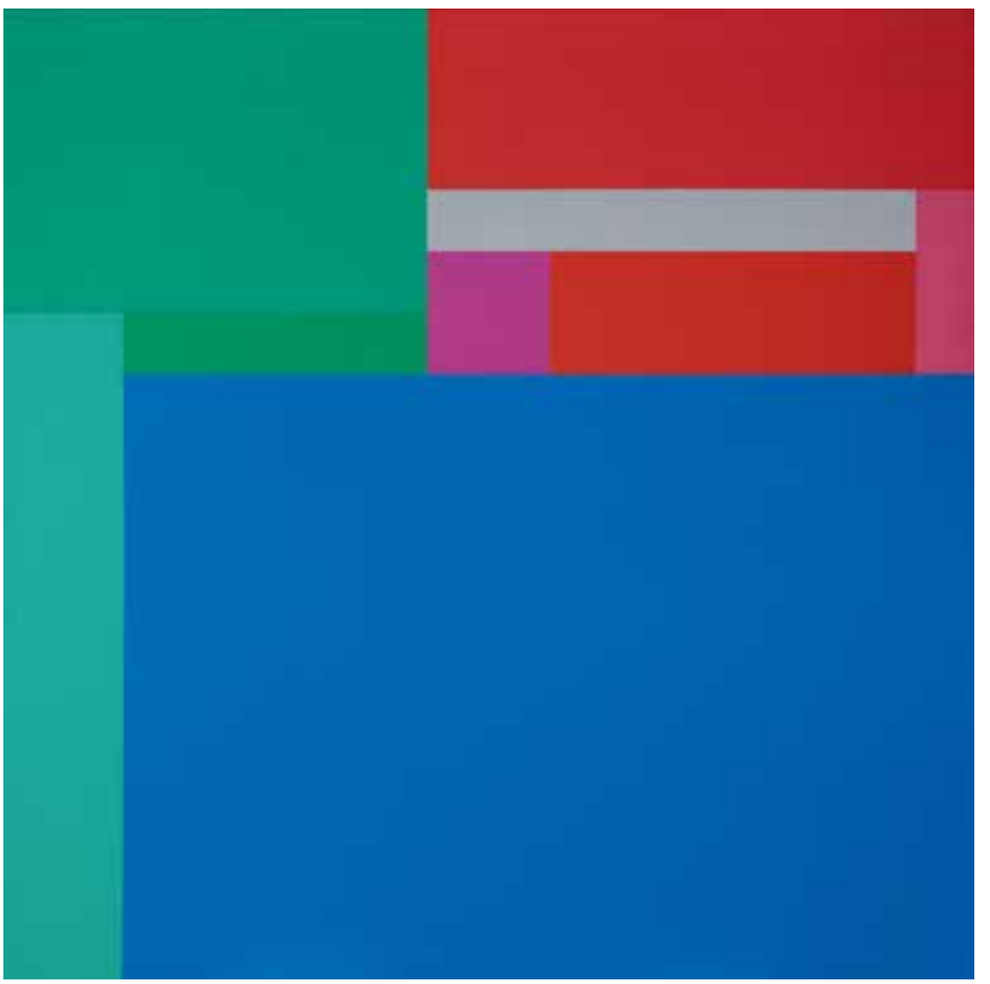
Etiqueta de la Galería
Antonio Machón

Adquirida en 1998

EXP.: «Alejandro Garmendia»,
Galería Antonio Machón
(Madrid, 1998).

JULIÁN GIL

(Logroño, 1939)



EN SU constante trayectoria dentro de la abstracción geométrica, Gil explora la estructura básica de las formas y los elementos esenciales que les confieren su sentido constructivo. Desde los años ochenta estructura su obra en series, utilizando varios medios, con permutaciones y combinaciones basadas en cálculos aritméticos que parten de formas geométricas en relación también con los colores planos previamente establecidos, que dan como resultado cuadros de gran dinamismo y pureza formal como este acrílico titulado *ORT* (1995-1996) que conserva el Banco de España.

R. D.

ORT 058

1995-1996

Acrílico sobre lienzo, 160,3 x 159,8 cm

Cat. P_583

Fdo.: «"Cuadrado" // ORT. 058 // Julián Gil» [Ángulo superior derecho, reverso]

Adquirida en 1996

JUAN GIRALT

(Madrid, 1940-2007)

Mayo

1990

Acrílico sobre lienzo,
195 x 260 cm (díptico)

Cat. P_460

Fdo.: «J. GIRALT 90»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso pieza izquierda];
«J. GIRALT // 1990 // "MAYO"//
(DÍPTICO - Nº 1)» (Lo mismo
en el n.º 2)

Inscripciones del artista
con la posición de las piezas:
«A > B > C > D >» [Reverso]

Adquirida en 1990

EXP.: «Juan Giralt»,
Galería Fauna's
(Madrid, 1990).

LAS CUATRO obras de Juan Giralt que conserva el Banco de España corresponden a un mismo período de su carrera, la primera mitad de la década de 1990, época trascendente en su trayectoria, ya que es el momento en que recuperó el prestigio y visibilidad perdidos durante los años ochenta, cuando la vertiginosa alteración del sistema del arte en España generó una nueva escena de mercado y comisariado que no se mostraba proclive a absorber sus propuestas. Su exposición en la Galería Fauna's en el año 1990 tuvo lugar cuando aún arrastraba ese olvido institucional y crítico; resulta significativo que el Banco de España apostara decididamente por él con la adquisición, en dicha exposición, del gran díptico *Mayo* (1990). Cabe destacar en ese sentido el carácter pionero de la compra por parte del Banco, ya que la definitiva recuperación de su figura llegaría un año después, en 1991, al calor de su exposición en Bárcena & Cía. *Mayo* es un excelente ejemplo del momento en que el artista se mide consigo mismo y sus lenguajes anteriores, del feísmo expresionista a un acentuado biomorfismo de aspecto visceral, rizomático, híbrido, en definitiva, como lo es gran parte de su producción. *Ica-Nazca* (1993), obra inserta ya en ese período de plena reactivación, nace del viaje de Giralt a Perú dos años atrás, registrado en el cuadro a través de una peculiar síntesis del paisaje, en el que se pueden intuir las célebres líneas de enigmático origen, muestra evidente de una recuperación paulatina de la abstracción en la nueva poética de Giralt. *Ica-Nazca* formó parte en 1994 de la exposición individual en la Galería Afinsa Almirante de Madrid, de gran fortuna crítica en la prensa española, y allí fue adquirida por el Banco de España.

Los dos dibujos-*collage* de la Colección Banco de España presentan un uso de medios y formatos alternativos a los de la llamada «pintura-pintura», superando el compromiso entre abstracción y figuración que había definido su obra. A ellos incorpora pedazos de realidad, papeles publicitarios a modo de pintura encontrada, jugando con el retruécano del *papier collé* cubista, en el que estas intervenciones cobran diversos significados, entre la especulación metalingüística y el chiste privado. Es el caso de *Imperial Hotel* (1991) y de *Angelinas Alonso* (1992), respectivamente publicidad de un hotel de la ciudad galesa de Llandudno y de una marca de dulces, en una doble apelación al recuerdo o fantasía de un viaje y a una cierta memoria colectiva de lo cotidiano, pero ante todo como arma en su concepción de pintura como lucha contra el propio material. En este sentido, su hijo, el escritor Marcos Giralt Torrente, afirma: «Puede, incluso, que su incorporación de las técnicas del *collage* a la pintura, su uso de otros materiales como el papel, fuera una forma también de poner coto, domándola para mejor encauzarla, a esa querencia que sentía por la pintura como sustancia».

C. M.

J. GIRALT 90

Imperial Hotel

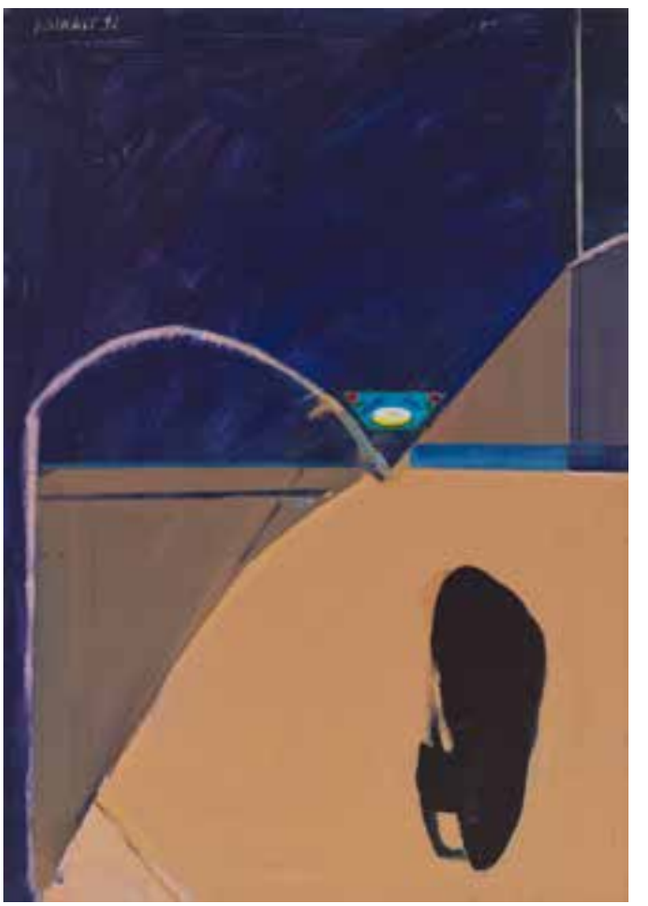
1991

Óleo y *collage* (papel impreso) sobre cartón, 100 x 70 cm

Cat. D_156

Fdo.: «J. GIRALT 91» [Ángulo inferior izquierdo, anverso]; «IMPERIAL HOTEL» [Reverso]

Adquirida en 1992



Angelinas Alonso

1992

Óleo y *collage* (papel impreso) sobre cartón, 100 x 70 cm

Cat. D_157

Fdo.: «J. GIRALT 92» [Ángulo superior izquierdo, anverso]; «angelinas Alonso // J. GIRALT» [Reverso]

Adquirida en 1992

Ica-Nazca

1993

Óleo sobre lienzo,
131 x 98 cm

Cat. P_570

Fdo.: «J. GIRALT 93»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso];
«ICA-NAZCA // GIRALT //
MAYO 93 // 130 x 97» [Reverso]

Adquirida en 1994

EXP.: «Juan Giralt», Galería Afinsa Almirante (Madrid, 1994); «Juan Giralt», Museo Reina Sofía (Madrid, 2015-2016).

BIBL.: Marcos Ricardo Barnatan, *Juan Giralt. Calco-manías*. Madrid: Galería Afinsa Almirante, 1994; Francisco Calvo Serraller, Marcos Giralt Torrente y Juan Giralt, *Juan Giralt*. Madrid: MNCARS, 2015.

DAVID GOLDBLATT

(Randfontein, Sudáfrica, 1930 - Johannesburgo, 2018)

EL COMPROMISO y la denuncia vertebran el trabajo del fotógrafo David Goldblatt, circunstancia que se aprecia en la obra *Entrance to Lategan's Truck Inn on the N1 in the time of Aids* (2004). Vinculada fuertemente a los cambios sociales y coyunturales de su Sudáfrica natal, esta fotografía muestra un espacio desolado, un no-lugar distópico ubicado en un cruce de carreteras donde los vestigios sociales se presentan como residuos —una bolsa de plástico, un contenedor de basura, unos bidones deslucidos, una garrafa abandonada y una caja de madera—. De esta manera, genera un discurso metafórico sobre el fantasma de la enfermedad del sida en África, presente en el título de esta pieza. La denuncia del abandono y los cambios sociales a raíz de la suspensión del *apartheid* en la sociedad sudafricana enmarcan los escenarios ásperos de Goldblatt, mostrando una crudeza no espectacularizada que remonta la mirada del observador en composiciones cuidadas, equilibradas pero no excesivamente preparadas. Algo inquieta siempre en la obra de David Goldblatt, y es precisamente que parece que no hay nada inquietante, una poética de la ausencia que configura una protesta silente en sus imágenes.

EXP.: «Intersections», Michael Stevenson Gallery (Ciudad del Cabo, Sudáfrica, 2005); «David Goldblatt», Stiftung Museum Kunstpalast (Düsseldorf, Alemania, 2005).

I. T.

Entrance to Lategan's Truck Inn on the N1 in the time of Aids, Laingsburg, Western Cape.
14 November 2004

2004

Copia digital, impresión *inkjet* sobre papel de algodón, 111 x 113 cm

Edición 7/10

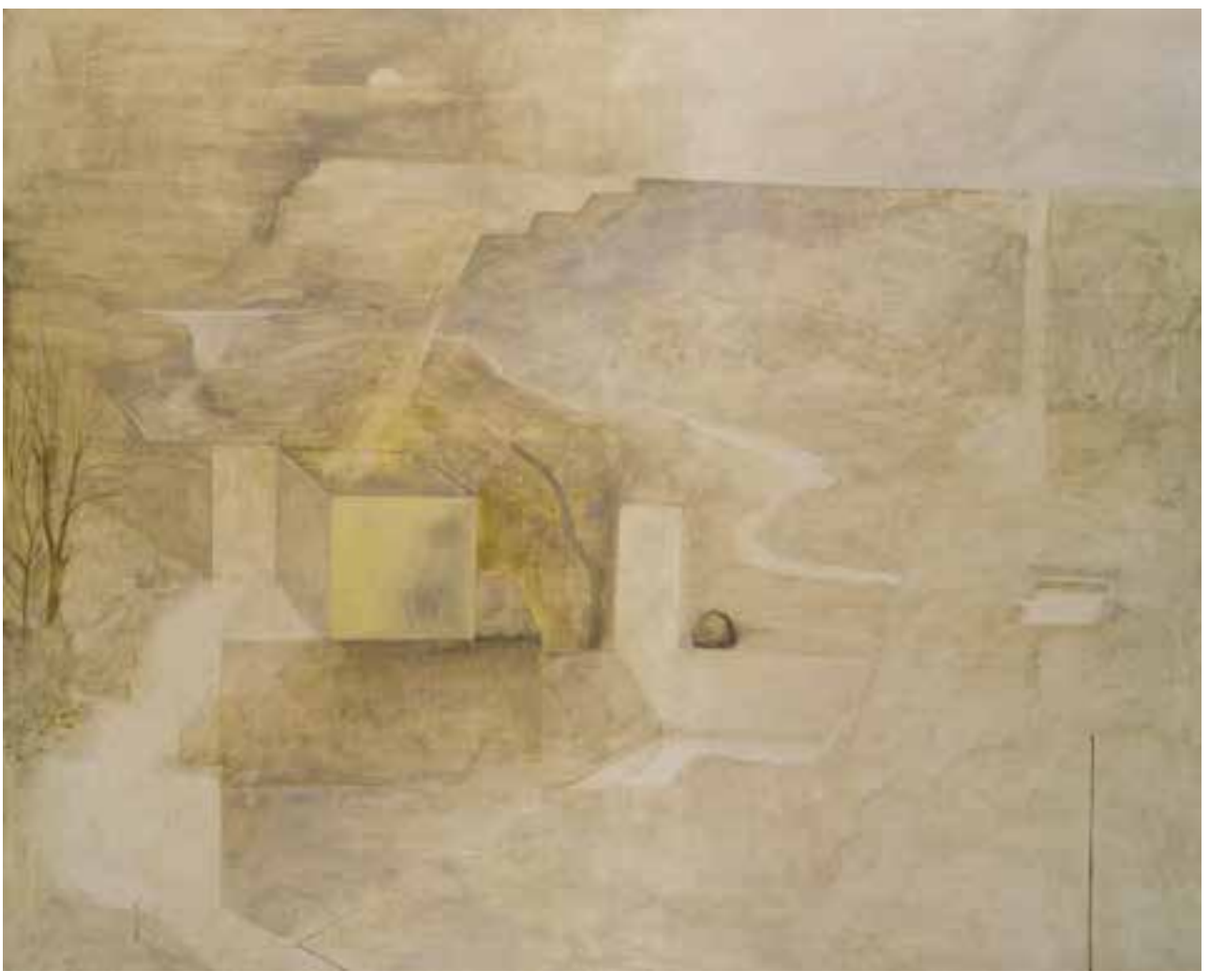
Cat. F_127

Fdo.: «David Goldblatt 14/11/04 7/10» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2009

MARÍA GÓMEZ

(Salamanca, 1953)



EN LA década de 1990, la figura femenina en estado introspectivo toma el protagonismo en sus cuadros de María Gómez, con frecuencia en relación a la actividad lectora, como delata el título de esta obra Casa de Maestro I (1990), posiblemente identificable con la propia artista; en sus piezas, los amplios paisajes de años anteriores son sustituidos por estancias interiores, como espacios de búsqueda o tránsito, donde la luz se convierte en elemento simbólico y metafísico, con un estilo formal y compositivo al que ha sido fiel hasta el momento.

R. D.

Casa de Maestro I

1990

Óleo sobre lienzo,
158 x 195,3 cm

Cat. P_468

Fdo.: «M.G // DIC.90»
[Ángulo inferior izquierdo, reverso];
«CASA DE MAESTRO 1 // dic. 90 //
María Gómez // 195 x 158 cms»
[Ángulo inferior izquierdo, reverso]

Adquirida en 1991

SUSY GÓMEZ

(Pollença, Mallorca, 1964)

Sin título 62

1999

Impresión fotomecánica sobre papel adherido a DM, 240 x 180 cm

Edición única

Cat. F_73

Adquirida en 1999

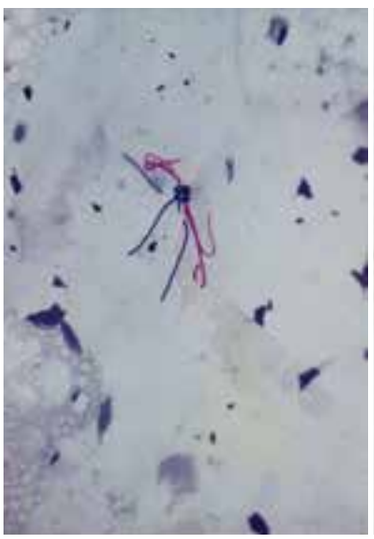
SUSY Gómez realizó la dilatada serie de fotografías a la que pertenece *Sin título 62* (1999) a lo largo de los años noventa y principios del nuevo milenio. De hecho, las primeras piezas están fechadas en 1992, mientras que la numerada como 160, perteneciente a los fondos del Museo Reina Sofía, data de 2003, más de una década después. Se trata de ampliaciones fotográficas a tamaño monumental de imágenes de las que la artista se apropia, y en las que interviene convenientemente con pintura, tachando unos elementos y dejando otros a la vista. Muchas de estas imágenes provienen del papel *couché* de las revistas de moda y tendencias de aquel momento, aunando los intereses y la doble formación de la artista mallorquina en diseño de vestuario y Bellas Artes.

Sin título 62 se sirve de la ambigüedad y el hermetismo que rezuman estas fotografías, castradas de su contexto original. Gómez convierte el fragmento en un todo en el que la imagen original llega a mudarse casi en abstracción. Reina sobre esta pieza su elemento más reconocible, una gran cortina roja de terciopelo: tejido y tactilidad, recurrentes en la trayectoria artística de la mallorquina, que muchos autores han conectado con lo femenino, el cuerpo y la identidad. Esta cortina teatraliza como si fuera un telón recién abierto los elementos escasamente reconocibles de la parte inferior de la imagen, de los que percibimos poco más que color —un objeto blanco sobre un fondo azul tejano con pespuntes que ha sido estratégicamente velado por una gran mancha de pintura negra—. El gran tamaño de estas fotografías sirve para mostrar en los espacios expositivos fórmulas de presentación algo informales, ya que las apoya sobre el suelo, como si fueran esculturas. La artista ha subrayado en muchas ocasiones que su obra parte de sus propias vivencias: «Veo el mundo como un autorretrato constante, si partimos de la idea de experiencia. La experiencia de otro no puedo sentirla».

I. T.

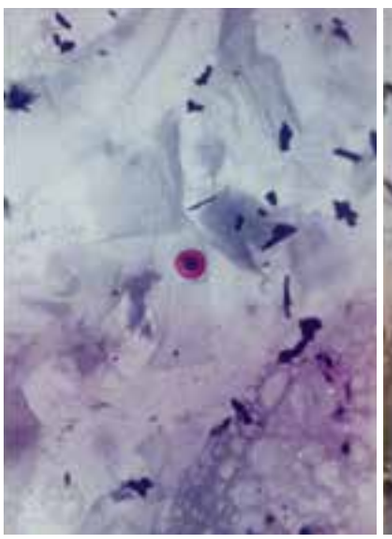
MARÍA JOSÉ GÓMEZ REDONDO

(Valladolid, 1963)



1

2



3

4

ESTA SERIE de ocho fotografías pertenece al grupo de obras realizadas por María José Gómez Redondo con el título *Agua* (1993). A su vez, se conectaba con un trabajo mayor en el que la fotógrafa trataba la cuestión de los elementos —agua, tierra, aire, fuego, éter—. Estas pequeñas imágenes verticales acompañaban a otras piezas de la misma serie de mayor tamaño y fueron presentadas por vez primera en Arco en 1993.

Gómez Redondo introducía en agua para después fotografiarlos fragmentos de pequeños objetos sin aparente valor y que acostumbramos a ver en la basura. De esta manera, los reducía a su apariencia visual: unos cables de colores atados entre sí; un trozo roto del faro de un coche o de una bicicleta; un pedazo pequeño de poliespán; una diminuta semilla; los pétalos maltrechos de una flor roja; un fragmento de fotografía representando una imagen del cielo; una monda de naranja; o un fragmento pequeño de una cinta rallada. Lo que para uno es un residuo, para otro un tesoro. La fracción hace que se pierda de vista el objeto total y reconozcamos exclusivamente su materia, lo que en esta serie adquiere un valor simbólico. En palabras de la autora, «con la serie de los elementos trato de definir lo genérico, lo universal, a través de lo cotidiano, entendido como común. Es un proceso de abstracción en el significado, buscar un significado global». La cercanía con la que se fotografía el objeto es una estrategia para observar de cerca, una mirada que «se asume como mirada de efecto». Montadas en cajas de cristal y ganando de esta manera tridimensionalidad, el dispositivo en el que se introduce la fotografía tiene para la autora un valor metafórico: es el encuadre, la mirada en sí.

I. T.

Serie Agua

1993

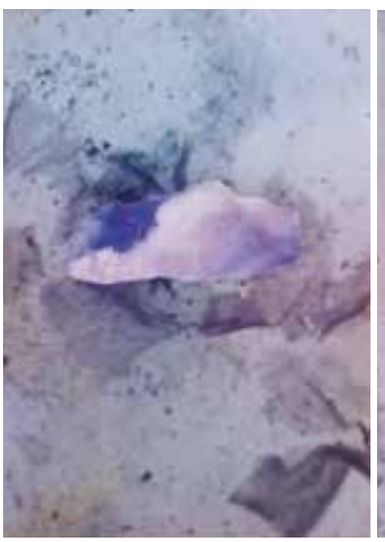
28 x 20 x 5 cm c/u (x 8)

Adquiridas en 1993

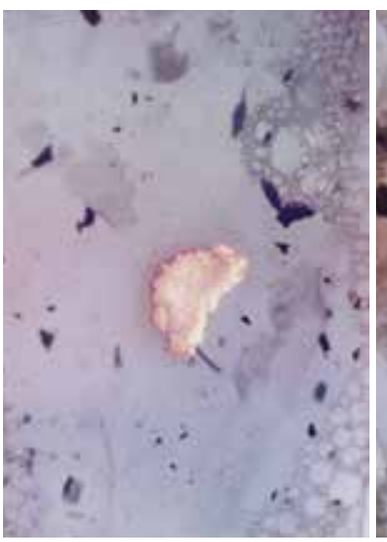
EXP.: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco, Galería Emilio Navarro (Madrid, 1993).

BIBL.: VV. AA., *Arco 93. Feria Internacional de Arte Contemporáneo.* Madrid: Arco, 1993.

5



6



7

8

1. Cables

Copia cromógena adherida
por anverso a vidrio

Cat. F_1

Fdo.: «CABLES // Mª José Gómez Rº»
[Reverso]

2. Faro

Copia cromógena adherida
por anverso a vidrio

Cat. F_2

Fdo.: «FARO // Mª José Gómez Rº»
[Reverso]

3. Majuela

Copia cromógena adherida
por anverso a vidrio

Cat. F_3

Fdo.: «MAJUELA // Mª José Gómez Rº»
[Reverso]

4. Nieve

Copia cromógena adherida
por anverso a vidrio

Cat. F_4

Fdo.: «NIEVE // Mª José Gómez Rº»
[Reverso]

5. Flor

Copia cromógena montada
entre vidrio y contrachapado

Cat. F_5

Fdo.: «Mª José Gómez Rº // FLOR»
[Reverso]

6. Nube

Copia cromógena montada
entre vidrio y contrachapado

Cat. F_6

Fdo.: «Mª José Gómez Rº // NUBE»
[Reverso]

7. Monda

Copia cromógena montada
entre vidrio y contrachapado

Cat. F_7

Fdo.: «Mª José Gómez Rº // MONDA»
[Reverso]

8. Cinta

Copia cromógena montada
entre vidrio y contrachapado

Cat. F_8

Fdo.: «Mª José Gómez Rº // CINTA»
[Reverso]

JULIÁN GÓMEZ SÁNCHEZ

(Cáceres, 1966)

Estructura 3 y 4

2001

Latón macizo amarillo,
58 x 45 x 10 cm c/u (x 2)

Cat. E_131

Fdo.: «Julián Gómez 2001 Estructura 3»
[Zona central inferior] y
«Julián Gómez 2001 estructura 4»
[Zona central inferior]

Adquirida en 2001

JULIÁN Gómez es un artista cuya formación y obra se circunscriben prácticamente al ámbito extremeño, razón por la cual su producción goza del nivel de reflexión que se requiere para poder llevarla a cabo con la serenidad que destila.

Realizada en latón macizo y concebida como alma y piel de una estructura lineal y simple, esta obra de Julián Gómez es otra variación de un modelo al que el artista recurre con frecuencia. Del mismo modo que su interés por las ventanas se debe a que considera estas como la vía por la que penetra la luz e ilumina un interior, la obra que nos ocupa también es deudora de la labor de Gómez en su investigación en torno a los recursos de la no representación tanto desde el punto de vista plástico como desde el punto de vista expresivo. Se trata de un recurso que, invitando a reflexionar al espectador a partir de la capacidad de comunicar sobre la base de una más que absoluta simplicidad, dota al conjunto de Gómez del aura de la que se vale a la hora de concebirla.

El tema de la ventana —pero también el uso del metacrilato y la combinación de la luz natural con la luz artificial— es algo que el artista también explora con eficaz intensidad en la instalación que realizó en 2011 en el espacio de la Magdalena de Plasencia (Cáceres), un lugar sacro destinado a usos artísticos y por el que Gómez extiende distintos estadios de sus reflexiones en torno a la interioridad y exterioridad del espacio arquitectónico entendido como una metáfora de lo que puede ser la mente humana. Se trata de un diálogo entre lo que somos y cómo nos ven y que, en estructuras de latón como esta que nos ocupa, Gómez ubica en los intersticios tridimensionales de lo que podría ser un dibujo lineal.

EXP.: Foro Sur. Feria Iberoamericana de Arte Contemporáneo. Proyecto Sala, Palacio de las Cigüeñas (Cáceres, 2001); «Fragmento de teatro», Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2001).

BIBL.: VV. AA., *Foro Sur. Feria Iberoamericana de Arte Contemporáneo*. Cáceres: Junta de Extremadura, 2001; VV. AA., *Fragmento de teatro*. Badajoz: MEIAC, 2001.

F. M.

CURRO GONZÁLEZ

(Sevilla, 1960)

La construcción de la torre

1997

Óleo y encáustica sobre madera,
288 x 122 x 5 cm (díptico)

Cat. P_682

Fdo.: «CURRO GONZALEZ 1997 //
ÓLEO Y ENCÁUSTICA/MADERA //
144 x 122 (2 Módulos) //
"LA CONSTRUCCIÓN DE LA TORRE" //
CG // 912». [Parte superior, reverso]

Adquirida en 2002

EXP.: «Soñando Babel», Galeria
Joan Prats (Barcelona, 1997).

LA CONSTRUCCIÓN de la torre (1997) es una obra realizada en óleo y encáustica sobre madera en la que Curro González reproduce la imagen duplicada e invertida —como si estuviese reflejada en un espejo— de un edificio en construcción. Una contraposición reforzada por el tratamiento de un motivo idéntico; primero realizado en blanco y negro y, luego, en color.

En un texto escrito en las mismas fechas en las que se produce esta pintura, el crítico de arte Daniel Giralt-Miracle mencionaba entre las hipótesis y fuentes que maneja el artista el test de Rorschach y el laberíntico mundo de Lewis Carroll. Mundos proyectados y universos imaginarios en los que las torsiones de lo real y las arquitecturas improbables toman cuerpo. Modelos desde los que es posible rastrear los desdoblamientos, repeticiones y juego de espejos, distorsiones de lo cotidiano que están presentes en muchas de las piezas del autor.

De manera reciente, el artista se refería a sus imágenes como «sueños luminosos». Son estos juegos especulares, las alusiones a un mundo onírico y la recurrencia a iconografías como la de *El mundo al revés* —tratada por artistas como Pieter Brueghel, *el Viejo*— algunos de los referentes que asimismo se intuyen en sus obras. Aproximaciones e interpretaciones del mundo de los sueños —siempre en clave de humor y haciendo uso de una fina ironía— que tienen además entre sus relativos a figuras como las de Giordano Bruno, Ramón Gómez de la Serna, Henri Michaux o Salvador Dalí, por citar tan solo algunas de las voces presentes en estas pinturas que también han sido calificadas de «distopías barrocas». Una relectura en la que confluyen imagen y texto, a partir de la cual Curro González elabora un imaginario que cuestiona la propia historia de la representación.

B. H.

El descenso n.º IV

1989

Técnica mixta sobre lienzo,
195,5 x 195,5 cm

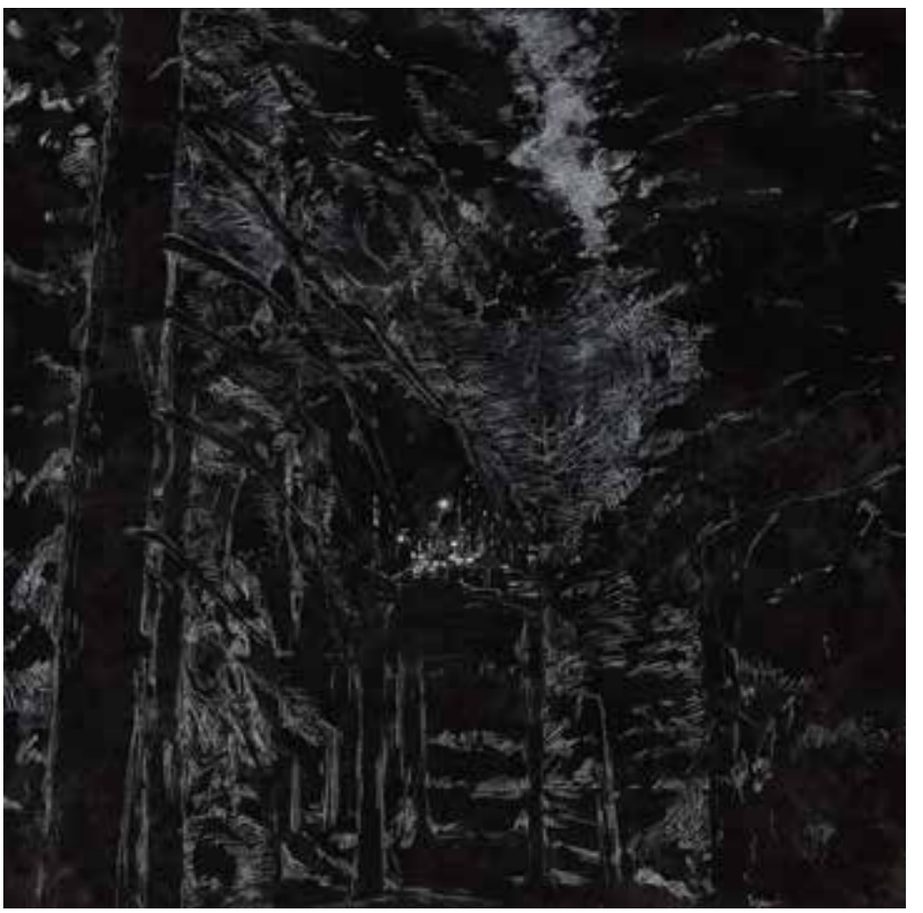
Cat. P_526

Fdo.: «C 59/1089 // CURRO GONZÁLEZ 1989 // TÉCNICA MIXTA SOBRE TELA // 195 x 195 cm» // «EL DESCENSO N° IV»
[Ángulo superior izquierdo, reverso]

Adquirida en 1993

EXP.: «Curro González. El descenso», Sala Robayera (Miengo, Cantabria, 1994).

BIBL.: VV. AA., *Curro González: El descenso*. Miengo: Ayuntamiento de Miengo, Cantabria, 1994.



Bosque secreto

1999

Pastel y tinta sobre papel
sobre contrachapado,
110 x 110 cm

Cat. D_284

Fdo.: «Curro González // 99 //
BOSQUE SECRETO» [Ángulo
inferior derecho, anverso]; «BOSQUE
SECRETO // CURRO GONZÁLEZ 99 //
Ref.: 1056 // 110 x 110 // pastel, tinta,
papel» [Reverso]

Adquirida en 2000

JESÚS GONZÁLEZ DE LA TORRE

(Madrid, 1932)

El cerro

1961

Óleo sobre lienzo,
85 x 120 cm

Cat. P_556

Fdo.: «G. de la Torre // 64» [Ángulo superior derecho, anverso]; «Jesús de la Torre» [Ángulo inferior izquierdo, reverso]; «EL CERRO // 1961 // JESÚS G. DE LA TORRE // Jesús González de la Torre» [Ángulo inferior derecho, reverso]; «Jesús González de la Torre» [Al dorso sobre bastidor, reverso]

Adquirida en 1994

EXP.: «Jesús González de la Torre», Sala Darro (Madrid, 1962); «Jesús González de la Torre», Galería Tassili (1976, Oviedo).

Ronda desde arriba

1964

Óleo sobre lienzo,
60,5 x 73 cm

Cat. P_557

Fdo.: «G. de la Torre // 64» [Ángulo superior derecho, anverso]; «Jesús G. de la Torre // 1964 // Ronda desde arriba» [Ángulo superior izquierdo, reverso]; «Jesús González de la Torre» [Ángulo superior derecho, reverso]; «Jesús G. de la Torre» [Ángulo inferior izquierdo, reverso]

Adquirida en 1994

EXP.: «Certamen Nacional de Artes Plásticas en el Parque del Retiro», Sala Neblí (Madrid, 1965); «Jesús González, de Ronda en Ronda», Palacio de Congresos y Exposiciones (Ronda, 2008).

BIBL.: Jesús G. de la Torre, *Exposición antológica en el Torreón Lozoya, 1956-1983*. Segovia: Caja de Ahorros de Segovia, 1983; Jesús G. de la Torre, *Pintura 1991-1997*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997; Jesús G. de la Torre, *Ronda*. Ronda: Ayuntamiento de Ronda, 1998; Jesús González de la Torre, *Jesús González de la Torre en Ronda*. Ronda: Ayuntamiento de Ronda, 2008.

Firmamento

1990

Óleo sobre lienzo,
89,2 x 116,1 cm

Cat. P_558

Fdo.: «Jesús de la Torre» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «Firmamento (casi un plano)»; «Jesús G. de la Torre» [Reverso, bastidor]; «JESÚS GONZÁLEZ DE LA TORRE» [Ángulo inferior izquierdo, reverso]; «FIRMAMENTO (UN PLANO) // JESÚS G. DE LA TORRE // 1990» [Ángulo inferior derecho, reverso]

Adquirida en 1994

EXP.: «Jesús González de la Torre», Galería Fauna (Madrid, 1998); «Jesús González de la Torre», Casa del Siglo XV (Segovia, 1991).

BIBL.: VV. AA., *Jesús G. de la Torre. IV Centenario de San Juan de la Cruz*. Segovia: Diputación de Segovia, 1991.

SUS PRIMEROS paisajes de comienzos de los años sesenta representan panorámicas de Segovia y Ronda, donde nacieron sus padres, como se aprecia en las obras que posee el Banco de España. Son piezas cercanas formalmente a los paisajes de los pintores de la Escuela de Madrid, pero con cierta expresividad formal y matérica. En los años noventa, época en que realiza *Firmamento* (1990), cierto misticismo se apodera de su obra, en una búsqueda constante hacia la esencialidad y la armonía.

R. D.

JUAN GOPAR

(Arrecife, Lanzarote, 1958)

La razón del barquero I

1991

Resina, pigmentos y cargas sobre tabla (contrachapado), 199,5 x 199,5 cm

Cat. P_488

Fdo.: «Gopar // 91 // Lanzarote»; «I» y flechas de posición de la obra [Reverso]

Adquirida en 1991

DESDE que Juan Gopar empezara a exponer no solo ha transitado por igual entre el lenguaje de la pintura y la escultura, sino que, a través de puntuales incursiones en los ámbitos de la arquitectura y la fotografía, además de anular cualquier límite interdisciplinar, viene desarrollando un trabajo en el que la metáfora, la narración, el símbolo y la imagen se aúnan para reflejar lo que podría ser la representación del paso del tiempo. En consecuencia, la presencia del rastro, del recuerdo y, por extensión, de la memoria, aparece en su obra como uno de los rasgos más característicos de una producción, pensada para invitar al espectador a un ejercicio de introspección alrededor de la soledad, el aislamiento y una cierta tendencia al naufragio. No en vano es notable la importancia que da el artista a los materiales de desecho con los que habitualmente trabaja. Se trata de unos materiales que, además de haber sido sometidos a las inclemencias del tiempo, también se han rendido a un proceso de transformación en el que el azar ha tenido un papel importante.

Si los relatos, la poesía y el Atlántico son algunas de las fuentes de las que bebe Gopar para la realización de buena parte de su obra, hay ocasiones en las que, para reflejar su origen creativo, tanto el mar como la épica de sus hombres aparecen de manera explícita hasta en los títulos de sus lienzos. Un buen ejemplo de ello es su obra titulada *La razón del barquero I* (1991).

De gran formato y realizada sobre madera, esta pieza no solo proporciona una vivencia de gran intensidad, sino que, propiciando que la mirada se desplace por su superficie, remite a los presupuestos que definen el acto de pintar, el modo de mirar la pintura y, sobre todo, la manera en que el artista apela a la memoria. Es precisamente a través del vaivén al que nos impele que en su obra se deja escuchar el eco de referentes que, como Joseph Beuys, Mimmo Rotella, Blinky Palermo o Sigmar Polke, también trabajan alrededor de la memoria, el entorno más inmediato y una pintura ensimismada capaz de dejar al descubierto las huellas de su proceso de ejecución. Si la materia es historia y la historia se conforma, la suya es una materia conformada a base de estratos, a medida que pasa el tiempo y el deseo de reflejar una realidad que se forma de la síntesis entre el pensamiento, la cultura, la historia y la pintura.

F. M.

LUIS GORDILLO

(Sevilla, 1934)

Fichas

1979

Collage, tinta, pintura sintética, lápiz y fotografías (gelatina de plata) sobre cartulina adherida a soporte de contrachapado, 179 x 120 cm

Cat. D_311

Fdo.: «GORDILLO 79» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2004

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.

LUIS Gordillo parte en *Fichas* (1979) de un objeto poco habitual, una suerte de «soporte encontrado» con fuertes connotaciones como material fungible: las fichas de cartulina para anotaciones en trabajos de oficina, catálogos bibliográficos o como apoyo en discursos y alocuciones públicas, objetos que recogen la conocida pulsión de archivo, recopilación y reutilización del pintor sevillano. Este aspecto objetual convierte la obra en única dentro del amplio catálogo de Gordillo, además de ser un ejemplo temprano del apaciguamiento del color que marca su transición en los años ochenta. El formato recortado en retículas impuestas por las dimensiones de la ficha revela una apariencia de viñetas de cómic, aunque, según afirmó el propio Gordillo en referencia a sus obras de estas características, «no hay que recorrerla de izquierda a derecha ni de arriba abajo, sino de una manera total, como un cuadro cualquiera». Esto confirma de qué modo estas obras reticulares resumen su peculiar tensión entre manifestación gestual y geométrica, entre libertad y control, un proyecto de superación de la dialéctica abstracción-figuración por la vía de una expresividad en la que lo corporal y lo carnal parecen contenidos por la constricción de la línea recta.

Cercano en su estructura y concepto a los *Dibujos post-abstractos* de la década de 1960 que supusieron un cambio de paradigma en la pintura de Gordillo, *Fichas* muestra ya con plena definición, más de una década después, el lenguaje biomórfico, visceral e intencionalmente lábil del Luis Gordillo más reconocible, en el momento en que ejerce un patronazgo sobre la nueva generación de jóvenes pintores españoles de los setenta. Sin embargo, la raíz más inmediata de *Fichas* se encuentra en el trabajo a partir de fotografías, que revolucionó la práctica de Gordillo, como es el caso de *Niño verdeencantador* (1974, colección particular, Madrid), *Secuencias edipianas* (1976, colección del artista) o *Serie Blanda A* (1976, colección del artista), en las que ya se intuyen algunos de los elementos que, en *Fichas* hacen convivir lo humano con lo mecánico, caricaturesco o monstruoso, lo racional con lo irracional. De hecho, las propias dimensiones de la ficha remiten al formato más habitual en la fotografía doméstica, el de 15 x 10 cm, el mismo que con frecuencia utiliza el pintor como pieza de *collage* o como punto de partida de ulteriores derivaciones pictóricas. De ese modo, lo que antes fueron las fotografías, utilizadas como «apunte», son momentáneamente estas fichas, precisamente

El eclipse de Rita Hayworth

1987

Acrílico sobre papel
sobre contrachapado,
144 x 158 cm

Cat. P_409

Fdo.: «LUIS GORDILLO //
"ECLIPSE DE RITA HAYWORTH" //
144 x 158/1987 //
acrílico-papel-tablero» [Reverso]

Adquirida en 1988

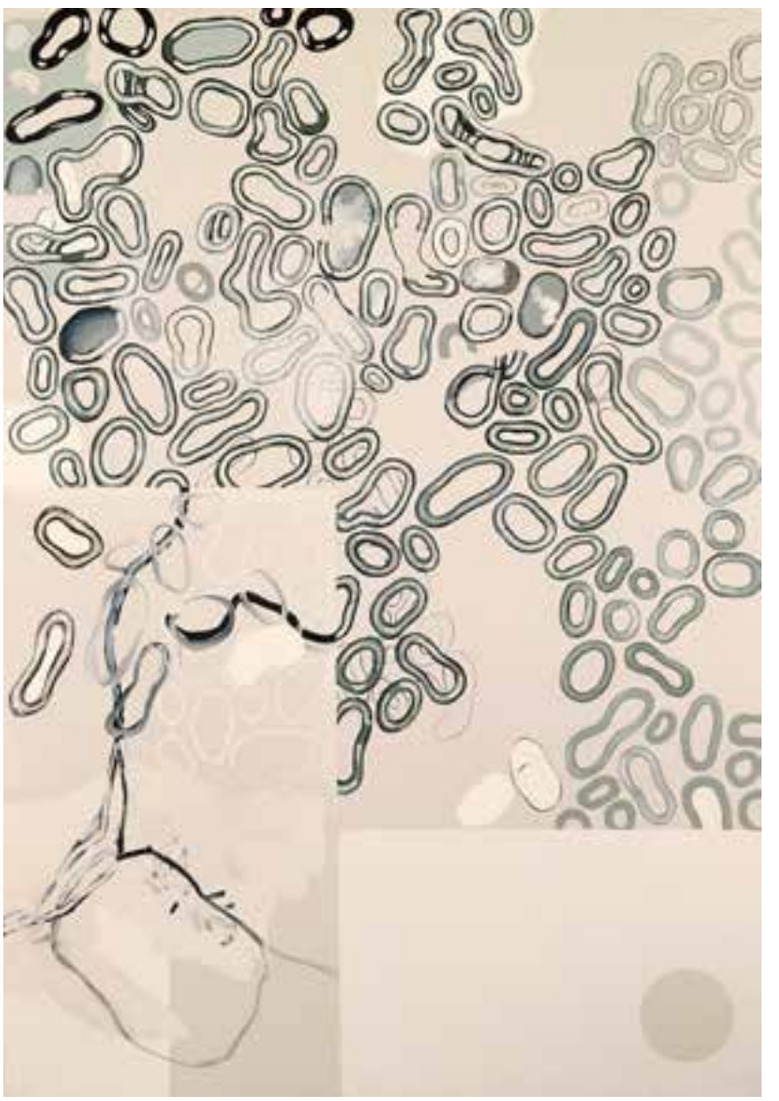
EXP.: «20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España», Sala de Exposiciones de la Estación Marítima (A Coruña, 1990), Palacio del Almudí (Murcia, 1990), Sala Amós Salvador (Logroño, 1990), Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1990-1991); «Luis Gordillo. Una retrospectiva», Palacio del Almudí (Murcia, 1994), Palacio de Sastago (Zaragoza, 1994) y Sala Amós Salvador (Logroño, 1994); «Imágenes mágicas», Sala Puerta Nueva (Córdoba, 2007).

BIBL.: VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1990; Luis Gordillo, *Luis Gordillo: una retrospectiva*. Madrid: Tabapress, 1994.

un material de papelería que sirve para la anotación esbozada de ideas o tareas.

Las dos obras más estrictamente pictóricas de la Colección Banco de España son algo más tardías, de la segunda mitad de la década de 1980, cuando Gordillo regresó a un grado mayor de abstracción dentro de su gusto habitual por la paradoja pictórica y cuando ya había alcanzado el grado de leyenda en el sistema del arte español. *El eclipse de Rita Hayworth* (1987) se une a la breve pléyade de referencias al mundo cinematográfico (es conocida su serie anterior a partir de una fotografía Peter Sellers, iniciada en 1978, o la presencia de Tom Jones en otras obras), en las que la advocación al *star system* no es más que excusa o anécdota pop frente a la que priman las influencias surrealizantes más explícitas: resulta inevitable traer a colación, al calor de la gran forma de extremidad blanda que protagoniza el cuadro, las formas derretidas del Salvador Dalí de los años treinta (podemos citar, acaso también por sugerencia del título, *El enigma de Hitler*, 1939, Museo Reina Sofía) o del biomorfismo de ciertos períodos de Joan Miró y en general del surrealismo más orgánico y etéreo que sin duda se encuentra entre las influencias más remotas de la obra de Gordillo. Algo que, en el posterior *Interjecciones* (1988) se vuelve representativo de ese entorno rizomático que tiende a crear, cada vez más complejo y meándrico, basado en un organicismo desordenado y abigarrado en el que parece emitirse un mensaje ilegible, basado exclusivamente en agrupaciones de fragmentos de un signo no verbal como es la interjección, carente de significado por sí solo y que, por otra parte, no acaba de comparecer en el lienzo más que por su título. Una serie de formas ovales que, si aquí podrían asociarse a signos de puntuación, son en otros casos contemporáneos gramíneas o gérmenes, formas siempre fluidas que parecen escapar a todo intento de dotarlas de estructura o escalafón, incluso en un formato tan tradicionalmente jerárquico como el del tríptico.

C. M.



Interjecciones

1988

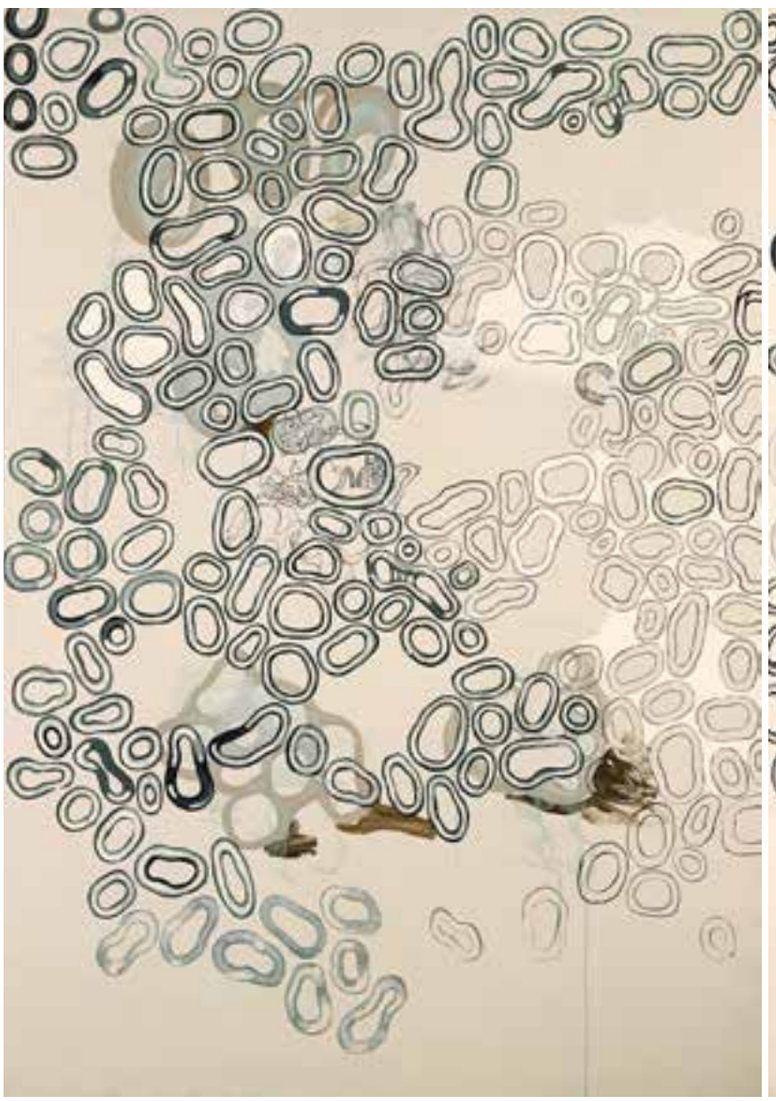
Óleo sobre lienzo,
210 x 435 cm (tríptico)

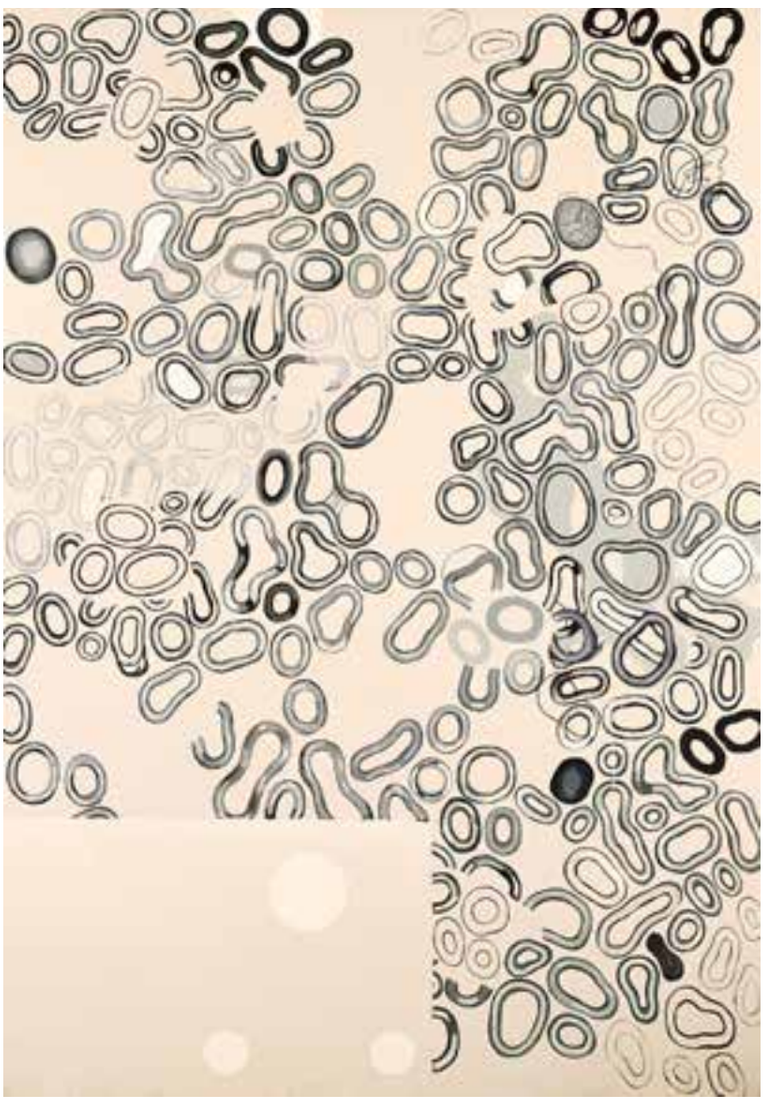
Cat. P_442

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); «Luis Gordillo», Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1997).

BIBL.: VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España.* Madrid: Banco de España, 1990; VV. AA., *Luis Gordillo.* Madrid: Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1997.





BEGOÑA GOYENETXEA

(Barcelona, 1958)

Sin título

1996

Acrílico sobre madera (contrachapado), 150 x 39 x 46 cm

Cat. E_118

Adquirida en 1996

ESTA PIEZA escultórica de la artista Begoña Goyenetxea fue realizada a mediados de los años noventa sirviéndose de la madera como materia prima; sin embargo, este material y sus posibilidades texturales y de color se ocultan y niegan bajo la sensualidad de los esmaltes blanco y rojo que lo cubren.

Sin título (1996) se enrosca en su entorno más inmediato, envuelve el aire y repta por la pared partiendo de una estructura geométrica primaria que crece sobre sí misma: un cubo irregular, una estructura cuyos referentes podemos encontrar tanto en el constructivismo como en el minimalismo. Sin embargo, es ahí donde el trabajo de Goyenetxea se comporta de manera indócil, donde ha cruzado el límite: se trata de una geometría paradójicamente orgánica, impura en su determinación, que pareciera poseer la capacidad de enrollarse y desenrollarse, de arrastrarse como una serpiente, de recorrerse a sí misma. El esmalte, pintado a mano si nos dejamos llevar por las imperfecciones que brinda, se presenta rebelde ante la pureza de líneas y acabados de los antecedentes históricos de este trabajo, con los que, de esa manera, marca una distancia prudente. Como ha indicado Ángela Molina: «Es la lógica geométrica y sintáctica de una artista que sugiere espacios que se interfieren y materiales que balbucean, indeterminados». *Sin título* sigue así la tendencia defendida por la generación de escultores a la que Begoña Goyenetxea pertenece: despegarse de la escultura-objeto para poder incluir tanto al espacio como al espectador como agentes participativos.

I. T.

IÑAKI GRACENEA

(Hondarribia, Gipuzkoa, 1972)

LA INVESTIGACIÓN pictórica ha sido siempre la actividad que ha marcado la producción realizada por Iñaki Gracenea desde sus primeras exposiciones hasta finales de los años noventa. Una exploración salpicada de hallazgos que ha permitido al artista una evolución razonada, en la que sus imágenes se han ido desplazando progresivamente desde el soporte del lienzo hacia los muros de la exposición, generando así complejos espacios ilusorios que envuelven al espectador como si se adentrase en un escenario de ciencia ficción.

Las obras presentes en la Colección Banco de España pertenecen a dos momentos distintos en la producción del autor; el primer grupo de trabajos, expuesto en la Galería DV en Donostia/San Sebastián (2000), se corresponde con una etapa en la que Gracenea se acerca al lenguaje de la pintura interrogándose acerca de los límites y las tensiones entre la abstracción y la figuración. En esta exploración pictórica, Gracenea trabaja con los restos y las ambivalencias generadas en la producción de signos, con los desajustes y las incompatibilidades. Sus piezas son ensayos de las posibilidades formales de los materiales y los soportes empleados; telas, maderas, óleos y acrílicos a los que más adelante se incorporan imágenes impresas, elementos arquitectónicos y fotografías.

Sin título (2011) es un cuadro de grandes dimensiones en el que el artista hace uso de la técnica de la serigrafía y la pintura sobre tela para construir un palimpsesto en el que se superponen distintas instantáneas que proceden de lo que parecen ser registros de una cámara de seguridad. Esta obra avanza lo que se ha revelado años después como una de las cuestiones recurrentes en la producción del autor: el estudio de los sistemas de control a partir del comienzo de un tiempo marcado por el desarrollo de las tecnologías de vigilancia cada vez más sofisticadas.

B. H.

1. Sin título

2000

Óleo sobre lienzo,
46 x 38 cm

Cat. P_674

Fdo.: «I. GRACENEA // S.T. 2000 // 46 X 38 // ÓLEO/TELA» [Reverso]

Adquirida en 2002

2. Sin título

2000

Óleo sobre lienzo,
46 x 33 cm

Cat. P_677

Fdo.: «I. GRACENEA // S.T. 2000 // 46 X 38 // ÓLEO/LIENZO» [Reverso]

Adquirida en 2002

3. Sin título

2000

Óleo sobre lienzo adherido a tabla,
41 x 33 cm

Cat. P_672

Fdo.: «I. GRACENEA // S.T. 2000 // 41 X 33 // ÓLEO/TELA» [Reverso]

Adquirida en 2002

4. Sin título

2000

Óleo sobre tela plástico adherido a tabla,
41 x 33 cm

Cat. P_673

Fdo.: «I. GRACENEA // S.T. 2000 // 41 X 33 // ÓLEO/TELA» [Reverso]

Adquirida en 2002

5. Sin título

2000

Óleo sobre tela plástico adherido a tabla,
46 x 38 cm

Cat. P_678

Fdo.: «I. GRACENEA // 46 X 38cm // 2000 // Óleo» [Reverso]

Adquirida en 2002

6. Sin título

2000

Óleo sobre lienzo adherido a tabla,
46,5 x 33,3 cm

Cat. P_676

Fdo.: «I. GRACENEA // S.T. 2000 ÓLEO/TELA» [Reverso]

Inscripciones: «JM» [Parte superior izquierda, reverso]

Adquirida en 2002

7. Sin título

2000

Óleo sobre lienzo adherido a tabla,
46,5 x 33,5 cm

Cat. P_675

Fdo.: «I. GRACENEA // S.T. 2000 // ÓLEO/TELA» [Reverso]

Adquirida en 2002

EXP.: «Iñaki Gracenea», Galería DV (Donostia/San Sebastián, 2000).

BIBL.: Iñaki Gracenea, *Iñaki Gracenea*. Donostia/San Sebastián: Galería DV, 2001.

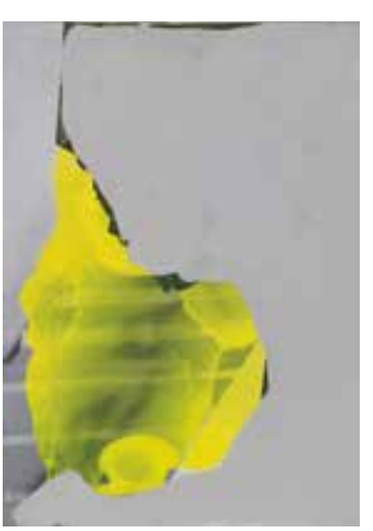
1

2

3

4

5


6

7

Sin título

2001

Óleo sobre lienzo adherido a tabla,
195 x 98 cm (díptico)

Cat. P_641

Fdo.: «DÍPTICO // IÑAKI GRACENEA»
[Reverso]

Adquirida en 2001

EXP.: «Iñaki Gracenea», Galería DV
(Donostia/San Sebastián, 2000).

BIBL.: Iñaki Gracenea, *Iñaki Gracenea*.
Donostia/San Sebastián: Galería DV, 2001.

Sin título

2011

Óleo y pintura sintética sobre lienzo (tensado sobre contrachapado), 180 x 180 cm

Cat. P_770

Fdo.: «IÑAKI GRACENEA // S.T. 2011 // 180 x 180 cm. // T.M. TELA // [firma] [Reverso]

Adquirida en 2012

Observaciones: la obra pertenece al proyecto FÜNF CAMS realizado por el artista en Berlín.

JOSÉ GUERRERO

(Granada, 1914 - Barcelona, 1991)

BRECHA II (1979-1980) es la segunda versión de *La brecha de Víznar*, el gran lienzo pintado por José Guerrero en 1966 que marcó el inicio de una nueva etapa en su trabajo, cuando se estableció de nuevo en España entre 1965 y 1968. Tras una intensa vida urbana en el Nueva York de los años cincuenta, el retorno del artista a su país lo condujo a una obra más ligada al paisaje rural, a su memoria, una pintura más serena y condensada, lejos del gesto desbordante propio del expresionismo abstracto en el que había estado inmerso y que, sin duda, le había proporcionado el reconocimiento en América.

La circunstancia que desencadenó la composición de este conjunto de obras (hay una tercera versión realizada ya en 1989) fue un viaje realizado por Andalucía en el verano de 1965 en compañía de su mujer, Roxane Whittier Pollock, periodista de la revista *Life* que preparaba un reportaje con motivo del trigésimo aniversario del asesinato de Federico García Lorca. En aquel viaje visitaron el barranco de Víznar, lugar donde el poeta fue asesinado en 1936. La visita quedó recogida en diversos dibujos que anuncian la composición final de estas obras: un gran embudo, que representa el barranco, partido por una diagonal que parece escupir sangre en su tramo final. En un ejercicio de síntesis, Guerrero eliminó todo lo que no «servía a lo fundamental», como él mismo explicaría. En las tres versiones que componen este ciclo elegiaco, la composición y el tamaño de las obras es muy similar, pero el color, su aplicación y probablemente su intencionalidad las diferencian. Si la *Brecha* de 1966, ahogada por un exceso de materia pictórica, le permitió enfrentarse con las vivencias de la Guerra Civil y trascender el trauma de la muerte, en *Brecha II*, en la que la pintura es menos densa y el color ha perdido dramatismo, Guerrero se reconcilia con la vida y con la memoria de su país, inmerso ya en esas fechas en un proceso político que culminará con la consolidación de la democracia y las libertades.

Las primeras obras de las series *Finale* y *Comienzo*, a la que pertenece el lienzo *Litoral negro* (1983) del Banco de España, se presentaron en la exposición que Guerrero dedicó a su amigo Jorge Guillén en 1982, en la Galería Juana Mordó de Madrid. Un año antes se había publicado su antología poética *Final*, que, sin duda, inspiró no solo el título de este conjunto de obras, sino también el espíritu de muchas de ellas. Formalmente, en los primeros años ochenta se caracteriza por el desarrollo de un lenguaje sin asideros figurativos, tras el progresivo abandono de arcos, fósforos y otros elementos reconocibles que guiaban sus composiciones inmediatamente anteriores. El color se convierte en elemento central de una pintura pletórica de energía que se organiza alrededor de formas poderosas, de presencia arquitectónica, en las que las fronteras entre colores son las que aportan vibración y fuerza al cuadro, tal y como puede verse en este gran lienzo.

Litoral negro (1983), como la obra *Final* de Guillén, es, en realidad, continuación y síntesis de toda su pintura anterior: el negro, color por antonomasia para el artista, preside esta composición, pero no es un negro de luto y muerte como el de otros pintores del informalismo español, sino que manifiesta esa voluntad de vivir plenamente, de comenzar un nuevo tiempo que en lo personal coincide con el pleno reconocimiento de su pintura entre las jóvenes generaciones de la España de la Transición. En su obra de los ochenta, Guerrero matiza, varía y completa su ciclo pictórico, consiguiendo que su pintura sea, como él mismo expresó, «comunicación, energía, tránsito».

Y. R.

Brecha II

1979-1980

Óleo sobre lienzo,
176 x 236,5 cm

Cat. P_439

Fdo.: «JOSÉ GUERRERO //
LA BRECHA // 70 x 94 // 1979-1980 //
José Guerrero // 236 x 176»
[Ángulo superior izquierdo, reverso]

Etiqueta del Museo Reina Sofía

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); «José Guerrero», Museo Reina Sofía (Madrid, 1994); «José Guerrero. Pintura 1950-1990», Palacio de los Condes de Gabia (Granada, 1990); «José Guerrero. Pintura 1950-1990», Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (1990); «José Guerrero», Hospital General y Centro Cultural de la Caja General de Ahorros de Granada (1994); «José Guerrero», Sala de Exposiciones La Granja (Santa Cruz de Tenerife, 1994); «José Guerrero», Centro de Arte La Regenta (Las Palmas de Gran Canaria, 1995); «Andalucía y la modernidad: del Equipo 57 a la Generación de los 70», Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas (Sevilla, 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; María de Corral, *José Guerrero.* Madrid: MNCARS, 1994; VV. AA., *Andalucía y la modernidad: del Equipo 57 a la Generación de los 70*. Sevilla: Consejería de Cultura, 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.

Sin título

1954

Acuarela sobre papel,
66,5 x 81 cm

Cat. D_82

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

Adquirida en 1983

EXP.: «Guerrero/Vicente», Museo Esteban Vicente (Segovia, 2019).

BIBL.: VV. AA., *Guerrero/Vicente.* Segovia: Museo Esteban Vicente, 2019.

Comienzo. Litoral negro

1983

Óleo sobre lienzo,
200 x 300 cm

Cat. P_347

Fdo.: «JOSÉ GUERRERO // COMIENZO // 200 x 300 cm // José Guerrero» [Cuadrante central, reverso]

Adquirida en 1987

EXP.: «Pintura moderna española», National Gallery-Alexandros Soutsos Museum (Atenas, 1984), Naraodni Muzei (Belgrado, 1984), Muzeum Narodowe (Varsovia, 1984), Tiroler Kunstpavillon – Stadtturmgalerie (Innsbruck, Austria, 1985), Collegium Artisticum (Sarajevo, 1985), Neue Galerie Landensmuseum Joanneum (Graz, Austria, 1985), Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz (Berlín, 1985), Magyar Nemzeti Galeria (Budapest, 1985), Kärntner Landesgalerie (Klagenfurt, Austria, 1985), Národní Galerie, (Praga, 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).

BIBL.: *Catálogo de la exposición de pintura contemporánea española*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984; 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; VV. AA., *20 pintores españoles contemporáneos en la colección del Banco de España.* Madrid: Banco de España, 1990.

JOSÉ GUERRERO

(Granada, 1979)

JOSÉ Guerrero emprendió la serie *Carrara* a partir de la concesión en 2015 de la Beca de la Academia de España en Roma, con el proyecto titulado *Sette Colli*. El artista granadino se ha mostrado interesado desde años atrás por el territorio, los perfiles geológicos y la alteración antrópica en series como *Desértica* (2006-2007), *Andalusia* (2011), *After the Rainbow* (2011) o *Sierra Nevada* (2014). En este caso, la idea de revisitar las históricas canteras de Carrara, en el norte de la Toscana, donde aún se obtiene lo que la cultura latina llamó el *marmol lunensis*, proviene en un principio de un interés por desvelar aspectos de naturaleza arqueológica relacionados con la ciudad de Roma y su inagotables capas superpuestas de cultura material. En palabras de Guerrero, «el objetivo principal de mi residencia en la Academia de España en Roma ha sido el desarrollo de una serie de fotomontajes y *collages* fotográficos en los que incorporar la idea de la estratigrafía arquitectónica e "imaginaria" de la ciudad. Las siete colinas, que dentro de nuestro imaginario colectivo y a través de las numerosas fuentes literarias e históricas situamos en el corazón mismo de la mitología romana, son las que en un principio planteé que dieran nombre a las piezas resultantes. En este proyecto, al igual que en otros anteriores, he trabajado sobre los iconos y el carácter concreto del lugar fotografiado, pero siempre en busca de una "visión universal" en la que integrar activamente referencias a otros lenguajes y disciplinas artísticas como la pintura, la escultura, el cine, y especialmente en este caso, la arquitectura».

De manera destacada, en el caso de *Carrara*, Guerrero decide no detenerse en la seductora literalidad arqueológica de los estratos de la ciudad de Roma, sino recurrir al origen de la materia prima que, al menos en Occidente, ha representado la condensación del poder en la piedra durante siglos: el mármol de Carrara, omnipresente tanto en la Antigüedad como en el clasicismo y el presente como material asociado a una cierta cultura del lujo, a la representación oficial de carácter religioso o civil y a toda una tradición escultórica que hunde sus raíces en la Edad del Bronce y pasa por el Renacimiento hasta la actualidad. Dentro de las canteras, los huecos dejados por la extracción de la roca, las formas que genera su explotación, configuran una suerte de arquitectura inintencionada de un extraordinario poder visual: espacios interiores (precisamente ese desarrollo de lo interno fue la gran aportación de la arquitectura de la antigua Roma) desbastados limpiamente, pulidos y rutilantes a modo de salones palaciegos hipogeos, mantienen el poder evocador que emerge de las connotaciones concedidas históricamente al propio material. Con ello, José Guerrero establece una reflexión no solo ante las capacidades sugestivas de las construcciones del pasado (o a su imagen en negativo, como es esta matriz material), sino sobre la transformación del territorio, los modos de explotación masiva de los recursos naturales y sus consecuencias, ya sean devastadoras o generadoras de imágenes poéticas y paradójicas como las de esta serie. Cabe destacar que un díptico formado por dos de las fotografías de *Carrara* valió a José Guerrero la concesión en 2017 del IX Premio Bienal Internacional de Fotografía Pilar Citoler.

C. M.

Carrara # 3

2016

Impresión de pigmentos sobre papel de algodón, 137 x 190 cm

Edición 2/5

Cat. F_193

Adquirida en 2017

EXP.: «Roma», Galería Alarcón Criado (Sevilla, 2017); Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco (Madrid, 2017).

BIBL.: VV. AA., *Arco 2017. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Madrid: Arco, 2017.

Carrara # 5

2016

Impresión de pigmentos sobre papel de algodón, 137 x 190 cm

Edición 2/5

Cat. F_194

Adquirida en 2017

JOSÉ MARÍA GUIJARRO

(Torre de Juan Abad, Ciudad Real, 1953)

Sin título

2003

Copia cromógena
adherida a aluminio,
54 x 80 cm c/u
(políptico de seis piezas)

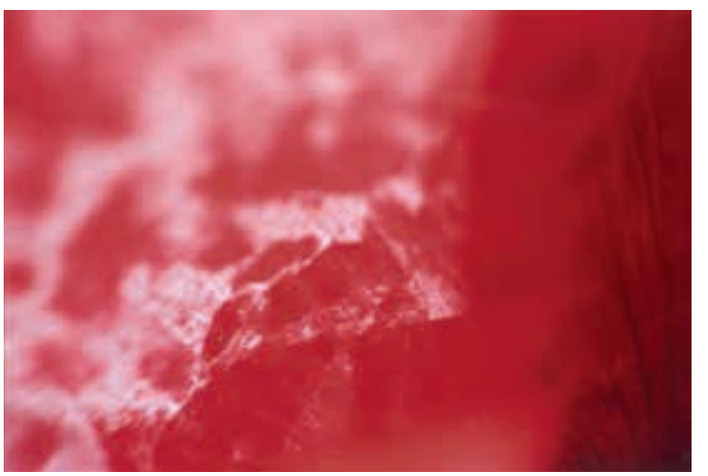
Edición 2/3

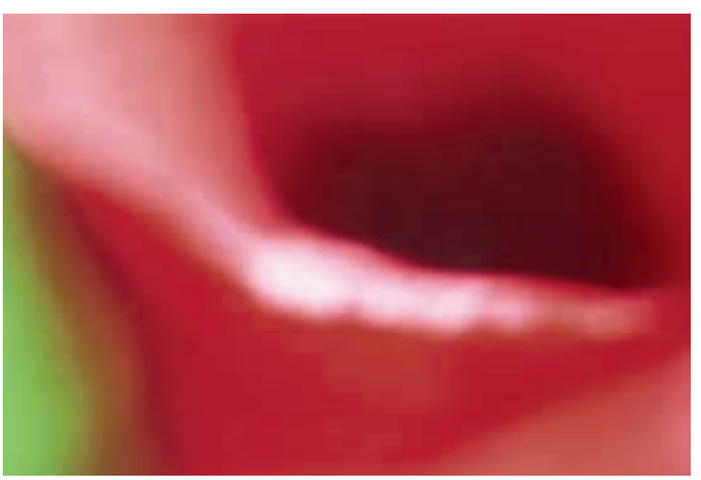
Cat. F_77 a F_82

Adquiridas en 2003

DE INFLUENCIA posminimalista, su obra está caracterizada por estructuras geométricas precarias y sencillas, en ocasiones con referencias antropomórficas, conformadas por materiales encontrados y pobres que utiliza de forma yuxtapuesta —hierros, palos, maderas, chapas ensambladas, esparto, ladrillos, etcétera—, llegando a reciclar incluso esculturas más antiguas. Una producción atravesada por un profundo sentido reflexivo y conceptual que, sin perder las puertas que abre la intuición, intenta huir de formalismos y falsas retóricas.

I. T.





JOSEP GUINOVART

(Barcelona, 1927-2007)

Sin título

1981

Óleo y hojas sobre contrachapado, 45 x 40 cm

Cat. P_362

Fdo.: «Guinovart 81» [Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1985

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

ESTAS DOS obras son un buen ejemplo de los procedimientos de los que se valía Guinovart para jugar con la materia. La fuerza de la tierra y la presencia del barro se funden en un delicado cromatismo de ocres y rojos para inducir así un intencional caos y sugerir la emergencia de una suerte de éter que funciona como punto de partida para la actividad creadora. El color actúa como base estructural del lienzo, cuya trama se deja traslucir en ocasiones bajo las veladuras. Estas producen una especie de climas flotantes en el primer caso, mientras que, en el segundo, las pinceladas se hacen más firmes para definir y afinar perfiles terrosos en línea con el carácter de *collage* que cobra la pieza a través de la incorporación de unas hojas. En ambas piezas se sintetiza la quietud característica de las obras de Guinovart durante los años ochenta. La alusión a la naturaleza, como un recuerdo de su estancia infantil en Agramunt, parece gravitar en la pintura. Las hojas forman un *collage* fundido de verdes, violetas, rojos o tierras, capaces de generar un discurso expresivo a partir de la cita literal de la naturaleza. Es un lenguaje abstracto y matérico de raíces telúricas el que domina fundamentalmente estas dos composiciones, fechadas el mismo año en que le fue concedido el Premio Ciudad de Barcelona de Artes Plásticas.

J. G. y M. J. A.

Sin título

1981

Óleo sobre lienzo
(sin preparación),
146 x 114 cm

Cat. P_342

Fdo.: «Guinovart 81»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 1987

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

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego 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.

JOÃO MARIA GUSMÃO Y PEDRO PAIVA

(Lisboa, 2001)

Mercury

2009

Copia cromógena en color,
140 x 180 cm

Edición 5/6

Cat. F_151

Adquirida en 2013

EXP.: Art Basel
(Basilea, Suiza, 2012).

LA OBRA de João Maria Gusmão (1979) y Pedro Paiva (1977), dúo portugués constituido en el año 2001 en la Universidad de Lisboa, invita al espectador a cuestionarse su capacidad de percepción, presentándole escenas y elementos cargados de misterio que obligan a trabajar la imaginación. Sus esculturas, películas, fotografías e instalaciones son, como ellos mismos denominan, «ficciones poético-filosóficas» que muestran su fascinación por lo inexplicable e incluso lo paranormal. Sus últimos proyectos se fundamentan en la «abismología», neologismo acuñado por el escritor René Daumal (1908- 1944) para denominar una ciencia inventada acerca del «abismo». Esta persigue redefinir la espiritualidad mediante el estudio de los límites de la percepción y la magia de las cosas. En las obras de Gusmão y Paiva podemos ver situaciones y objetos cotidianos sobre los que se superponen capas de ficción, convirtiéndolos en mundos extraordinarios. En la pieza *Mercury* (2009), unas manos parecen recoger mercurio en vez de agua, quizá para lavarse el rostro o quizá para saciar la sed. En el caso de *Seasoned Egg* (2013) los artistas utilizan como modelo un huevo. Este elemento aparece de forma recurrente en sus obras, ya sea friéndose a cámara lenta en un vídeo o ampliado en una fotografía de gran tamaño, como en el caso que nos ocupa. Mediante estas técnicas se desvela lo indiscernible *a priori*, permitiendo apreciar milésimas de segundo y pequeños detalles de otra manera imperceptibles. Por último, en *Tartaruga e papagaio estranho* (2011), la escena representada muestra un espacio interior en el que un papagayo parece haber dejado caer una tortuga en pleno vuelo mientras pasa por delante de una especie de estantería que alberga objetos de naturaleza muy dispar. Al igual que la mayoría de las piezas de este dúo artístico, estas tres fotografías generan y muestran micromundos en los que se puede visualizar lo inimaginable.

I. T.

Tartaruga e papagaio estranho

2011

Copia cromógena en color,
45 x 60 cm

Edición 1/6

Cat. F_165

Adquirida en 2014

Seasoned Egg

2013

Copia cromógena en color, 140 x 113 cm

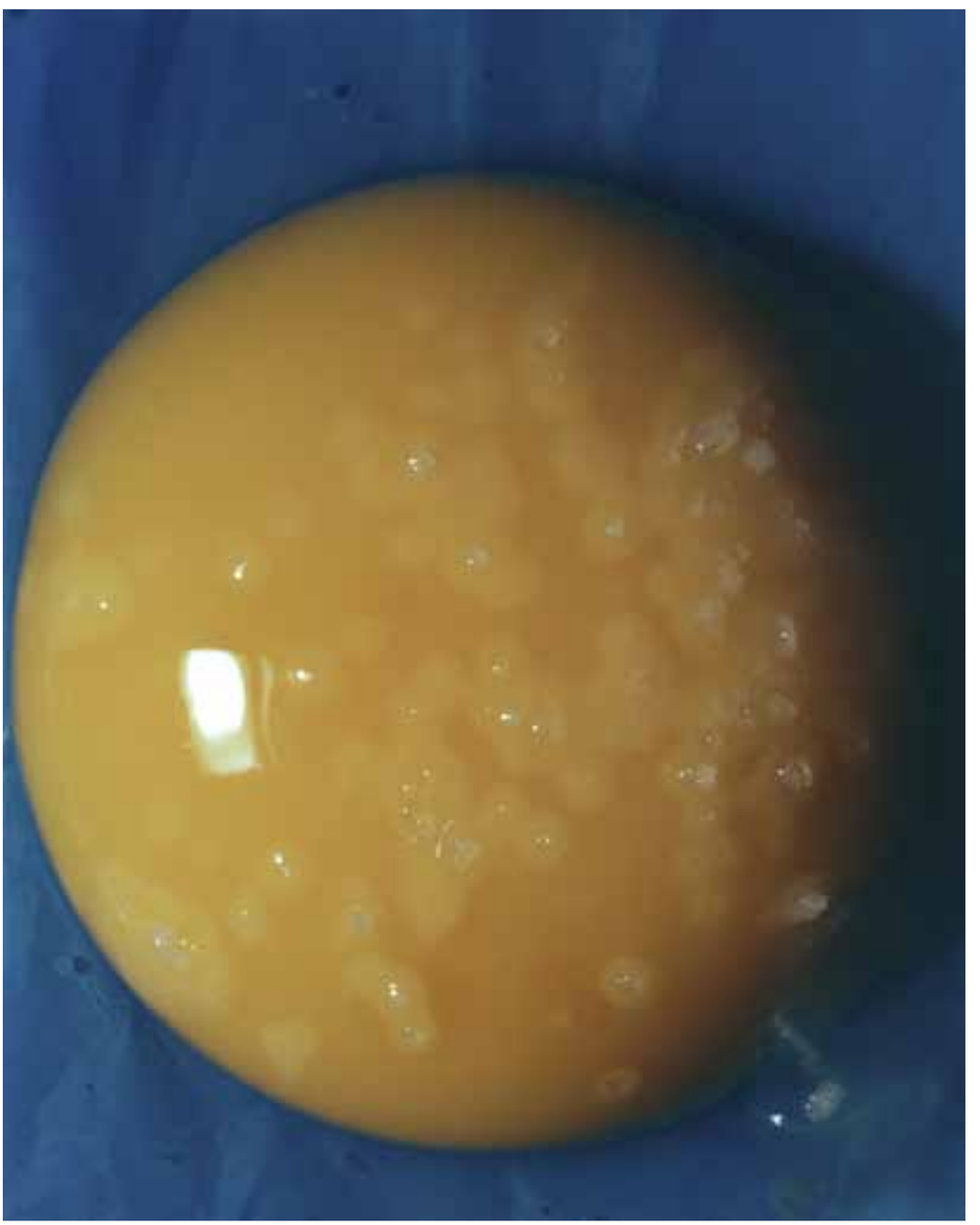
Edición 4/6

Cat. F_154

Etiqueta de Sies + Höke Galerie [Reverso]

Adquirida en 2013

EXP.: «The Missing Hippopotamus», Kölnischer Kunstverein (Colonia, 2015); «Third Man Argument», Sies + Höke (Düsseldorf, Alemania, 2013).



FEDERICO GUZMÁN

(Sevilla, 1964)

<

Bacano

1998

Pintura sintética y
tiza sobre metal,
94 x 70 x 6 cm

Cat. P_653

Adquirida en 2001

>

Blackboard Jungle V, XI, I

1994

Esmalte y tiza sobre
tabla (aglomerado),
152,5 x 91,4 cm c/u (tríptico)

Cat. P_587

Fdo.: «BLACKBOARD JUNGLE // DUB (XI) // CHALKBOARD ENAMEL & CHALK // MASONITE & WOOD // Federico Guzmán» [Reverso]; «BLACKBOARD JUNGLE DUB (V) // CHALKBOARD PAINT AND CHALK ON MASONITE AND WOOD // Federico Guzmán 1994 [tachado]» [Reverso]; y «BLACKBOARD // JUNGLE // DUB (I) // CHALKBOARD ENAMEL ON // MASONITE AND WOOD // Federico Guzmán» [Anverso]

Adquirida en 1996

FEDERICO Guzmán se considera a sí mismo, tanto como artista como ser humano, una extensión de la naturaleza, reflexión que vislumbra de manera evidente su producción de las últimas décadas.

En sus obras, experiencias vitales en lugares tan alejados como Sudamérica y el Sáhara Occidental se manifiestan de manera evidente. Podemos subrayar, especialmente por su buena representación en la colección, piezas que nacieron de sus vivencias en Colombia: una pintura que sigue los esquemas de la fotografía, *Yagé* (2000); un dibujo científico con tintes poscoloniales, *Theobroma cacao* (2000); el *collage* psicodélico *La dueña de la yuca* (2000); o *Bacano* (1998), dibujos y textos garabateados sobre un fondo con motivos que recuerdan a la selva y que hacen referencia a un lugar que para Guzmán estaba *bacano,* es decir, que era agradable.

La dueña de la yuca y *Yagé* pueden relacionarse con el ritual que se realiza en la tribu de los Mai Huna para pedir a los dioses una buena cosecha de yuca: el «dueño de la yuca» invita a vecinos, amigos y familiares a la cosecha de este tubérculo y se encarga de dirigir la cosecha y distribuirla; por su parte, la «dueña de la yuca», quien posee un papel parecido —si bien bajo la supervisión

del marido—, actúa sobre las mujeres invitadas; y el consumo del yagé también forma parte de este rito. Para el cacao, presente en la pieza *Theobroma cacao*, Federico Guzmán huye de la representación del fruto, reduciéndolo a una mera hoja: el cacao forma parte de numerosos ritos religiosos, además de haberse usado como moneda y ser actualmente una gran fuente de riqueza del comercio de exportación.

En contraste, una obra más antigua, *Blackboard Jungle V, XI, I* (1994), tiene relación con el uso de las pizarras, tan comunes en la obra de este artista por los años noventa: una pieza participativa, colaborativa, que invita a alumnos de secundaria a que plasmen frases, dibujos..., en definitiva, sus preocupaciones. Con el título hace referencia a una película de Richard Brooks realizada en 1955 que relata la historia de reinserción de alumnos violentos en un colegio público gracias a la mediación del profesor. La pieza se resuelve en una suerte de cartografía de las relaciones entre los alumnos de ese momento y lugar.

Comprometido tanto ecológica como socialmente, la pieza de la Colección Banco de España *Sin título* (2001) es una fotografía del dibujo de una planta hecho con espejos, en los que el artista se ve reflejado.

I. T.

Theobroma cacao

2000

Acuarela sobre papel,
243 x 122 cm

Cat. D_290

Etiqueta de la
Fundació Antoni Tàpies

Adquirida en 2001

EXP.: «Contemporary Art from Spain», European Central Bank (Fráncfort, Alemania, 2001-2002); «Insideout: jardí del cambalache», Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, 2001).

Yagé

2000

Acuarela sobre papel,
207 x 122 cm

Cat. D_289

Etiqueta de la Fundació
Antoni Tàpies

Adquirida en 2001

EXP.: «Contemporary Art from Spain», European Central Bank (Fráncfort, Alemania, 2001-2002); «Insideout: jardí del cambalache», Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, 2001).

BIBL.: José María Viñuela, *Contemporary Art from Spain*. Fráncfort: European Central Bank, 2001.

Jardín medicinal

2001

Acuarela sobre papel,
151 x 120 cm

Cat. D_292

Adquirida en 2001

La dueña de la yuca

2000

Collage (hoja de yuca y papel pintado con *gouache*) sobre cartón, 43 x 33 cm

Cat. D_291

Adquirida en 2001

Sin título

2001

Copia cromógena sobre papel, 100 x 67,6 cm

Cat. F_54

Adquirida en 2001

Escuela de hamaca

2004

Óleo y acrílico sobre lienzo,
184 x 184 x 3 cm

Cat. P_710

Fdo.: «Escuela de // hamaca // Federico //
Guzmán 04» [Reverso]

Adquirida en 2004

ALEXIS HARDING

(Londres, 1973)

Slump Fear

2001

Pintura acrílica sobre MD,
152,5 x 121,5 cm

Cat. P_683

Fdo.: «TOP // "SLUMP FEAR" 2001 // TOP // Alexis HARDING» [Reverso]

Adquirida en 2002

CON EL título de *Skins*, Alexis Harding presentaba en la Rubicon Gallery de Dublín, en el año 2002, una serie de trabajos en los que, según sus palabras, la pintura «era sometida a una tensión física singular». Un grupo de obras en las que la retícula se convierte en el argumento principal, en el motivo central y recurrente de sus composiciones. Sin embargo, estas retículas proyectadas por Harding, lejos de reproducir tramas geométricas regulares, se presentan como estructuras desiguales, producto de la manipulación y los procesos de secado a los que el artista somete a sus telas. Casi una suerte de «antirretículas», de patrones imperfectos e irregulares que determinan su producción.

En numerosas ocasiones la crítica ha vinculado el uso de estas formas en el lienzo como una interpelación irónica del famoso ensayo «Retículas» escrito por Rosalind Krauss en 1978. Según Krauss, la aparición y omnipresencia de este elemento y su doble función, como emblema y mito en la pintura del siglo XX, «anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte moderno». Las retículas de Alexis Harding, productos de un azar controlado, se desprenden de las superficies de los lienzos, como en *Falling Paintings* (2006); escapan del bastidor, como en *Drifters Escape* (2006); aparecen derretidas, como en *Ghost* (2002); se agrietan abriendo vacíos, como en *Vacuum* (2002); sufren colapsos, como en *Study for Collapse Painting* (2002) y *Collapsed Painting* (2001); e incluso colisionan, como en *Collision* (2001). Son estructuras inestables, volubles, «traviesas», que desafían ese carácter sagrado, de emblema, que parecen otorgar a las obras las revisiones recientes de la historia del arte moderno.

El título de la pintura en la Colección Banco de España, *Slump Fear* (2001), se inserta en este grupo de trabajos y fue expuesta en la Galeria Pedro Cera de Lisboa.

EXP.: «Alexis Harding», Galeria Pedro Cera (Lisboa, 2001).

B. H.

ALEX HARTLEY

(West Byfleet, Reino Unido, 1963)

Eames House
(Case Study #8)

2003

Copia digital sobre papel,
96 x 123 cm

Edición 1/3

Cat. F_89

Adquirida en 2004

INTERESADO por las ideologías utópicas, en particular por la forma en que se materializan a través de los hábitats naturales y construidos por el ser humano, Alex Hartley emplea en su trabajo muy diversos medios, entre ellos la fotografía. No es por tanto un fotógrafo, sino un artista que se vale de este medio para indagaciones que, en otros casos, emprende mediante otros formatos como la instalación o el libro de artista. En su obra se da una referencia indirecta a la noción romántica de ruina, pero el hecho de que trabaje sobre elementos de la modernidad más próxima, edificios con los que el espectador puede identificar su propia cultura visual, torna más inquietantes algunas de sus imágenes, a veces tomadas de la realidad, otras construidas mediante la yuxtaposición de fotografías de maquetas arquitectónicas sobre el contexto elegido.

En *Eames House (Case Study #8)* (2003), la naturaleza parece haberse rebelado hasta sitiar por completo el que es uno de los iconos de la arquitectura contemporánea, la residencia que en 1945 comenzaron a diseñar para sí mismos Charles y Ray Eames, respondiendo a un programa pensado para aplicar nuevos materiales y tecnologías desarrolladas durante la Segunda Guerra Mundial, lo que otorgó a la casa el apelativo de Case Study (caso de estudio). La casa Eames, situada en el barrio de Pacific Palisades de Los Ángeles, está actualmente conservada y gestionada por la Eames Foundation, que la abre a visitantes con un amplio programa educativo desarrollado a los pies de la casa, justamente al otro lado de la fachada trasera que nos muestra Hartley. A través de su mirada, que tiende a posarse sobre puntos de vista insólitos y entradas «no oficiales» a estos lugares monumentalizados, la edificación presenta todos los perfiles de la ruina de una casa prefabricada que hubiera sido negligentemente abandonada a su suerte. El artista reflexiona así sobre el modo en que se presenta la arquitectura moderna, las formas de limitar su ejido, las perspectivas que permite con el paso del tiempo y el modo en que la tendencia a convertirla en icono y fetiche anula todo interés por su natural decadencia. En una presentación de algunas de sus fotografías en 2016, entre las que incluyó varias referencias a la Eames House, reflexionaba así: «Hay edificios de Neutra, un par de casas Case Study de Eames, un edificio de John Lautner... Para mí, estos son los ejemplos más logrados de la arquitectura doméstica. En ese contexto concreto en el que la modernidad necesita al paisaje y se apoya en él, de lo que se trata es de intentar abrir la arquitectura para que el jardín y todo ese espacio exterior se vuelvan parte del edificio. Pero, al hacerlo, terminas teniendo que proteger ese edificio, marcando las lindes de tu propiedad, porque de no hacerlo acabarías viviendo en una caja de cristal».

C. M.

JONATHAN HERNÁNDEZ

(Ciudad de México, 1972)

Balance (ibérico)

2011

Collage sobre cartulina, 155 x 100 cm

Cat. F_142

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

Etiqueta de la Galería La Caja Negra

Sello tampón con la inscripción «balance»

Adquirida en 2012

BALANCE (ibérico) (2011) es un *collage* expuesto en la muestra individual del artista organizada en la Galería La Caja Negra en Madrid en el año 2012. Con el título «La reforma tiene muchas decenas de periódicos, pero ni un solo hombre», una frase del escritor Henry David Thoreau publicada en su obra *Desobediencia Civil* (1848), la exposición proponía una ácida reflexión sobre la situación sociopolítica que atravesaba España en un período marcado por las consecuencias de la crisis iniciada en el año 2008.

Del mismo modo que en proyectos anteriores, *Balance (ibérico)* es una imagen construida a partir de la reorganización de distintas instantáneas que provienen de la prensa y de fuentes tan diversas como postales de viajes, libros o publicidad impresa. La composición de la imagen está determinada por una estructura que se asemeja a una balanza, en un elegante juego de relaciones entre elementos que resultan familiares para el espectador. Además, la obra remite a los esquemas empleados en composiciones propias de las vanguardias constructivistas.

La aproximación de Jonathan Hernández al archivo que lleva elaborando durante los últimos tiempos se inserta en una tradición de los usos de la imagen en la que priman el humor, la ironía e incluso el sarcasmo. Un registro construido con el objetivo de aproximarse críticamente y de pensar las imágenes más «comunes», aquellas reproducidas en la prensa y en la publicidad a partir del uso de la analogía y de una sintaxis que interrumpe las lecturas habituales de estos materiales «vulgares». Un archivo en proceso desde el que inicia su reflexión sobre la actualidad sociopolítica, en este caso del contexto en el que presenta sus piezas.

EXP.: «La reforma tiene muchas decenas de periódicos, pero ni un solo hombre», Galería La Caja Negra (Madrid, 2012).

B. H.

SECUNDINO HERNÁNDEZ

(Madrid, 1975)

Sin título

2011

Acrílico, lápiz y cargas sobre lienzo,
162 x 132 cm

Cat. P_776

Fdo.: «[ilegible] // 2011» [Reverso]

Adquirida en 2013

ESTA ES una pintura que formó parte de la exposición «Raw, mid raw» en la galería portuguesa Nuno Centeno, en 2011. Fue una exposición que llegó justo en el momento en que se produjo su gran eclosión internacional con la adquisición de varias obras por parte de la prestigiosa colección estadounidense Rubell Family Collection. Este hecho abrió muchas puertas al por aquel entonces prometedor artista madrileño.

Secundino Hernández se zambulle en la tradición pictórica española, de la que bebe, posicionándose, con valentía, coraje y sencillez, como legítimo seguidor y continuador. Se repiten en sus obras las referencias a artistas de la talla del Greco, Velázquez, Goya, Zurbarán e incluso Picasso. Sus pinturas parten de dibujos, de apuntes, de ideas que van cobrando forma, en las que inyecta pequeñas dosis de color, que actúan como los adjetivos en un poema, dando volumen a los trazos maestros de sus composiciones. La tempestad del gesto encuentra acomodo en un espacio generalmente carente de mensaje, en el que la pintura muestra toda la fuerza de su estamento como arte principal.

La obra forma parte de una serie de trabajos en los que queda patente el gusto por el uso esquemático de la línea a la manera de Alberto Giacometti. Una vez más, el artista se mete en las entrañas de la pintura para librar una batalla con el lienzo en blanco, dominarlo, someterlo y llevarlo al mundo donde descansan las ideas. Los textos inacabados y los restos de diferentes materiales adheridos al lienzo son el rastro de la lucha mantenida, en la que una vez más Secundino Hernández sale vencedor.

EXP.: «Raw, mid raw», Galeria Nuno Centeno (Lisboa, 2011-2012).

J. P. S.

MANUEL HERNÁNDEZ MOMPÓ

(València, 1927 - Madrid, 1992)

EL AÑO 1980, cuando se realizó *Participando de la naturaleza*, es un momento extraordinariamente fecundo para Manuel Hernández Mompó. La proliferación de su producción en ese año refleja el hallazgo de una voz pictórica ya plenamente articulada, protagonizada por su reconocible luz blanca mediterránea (localizada en el Levante español) y una cierta *joie de vivre*, elementos de raíces sorollescas que celebra a través de grafismos situados entre el lenguaje imaginado, el signo, el garabato y la figura reducida a lo esencial. Es también un momento en que se evidencia el afán por expandir su pintura con formatos más audaces: las grandes dimensiones de *Participando de la naturaleza*, con casi tres metros de altura, convierten la obra en un caso prácticamente único en la carrera de Mompó, pues se trata del lienzo de mayor tamaño dentro de la trayectoria de un artista tendente a formatos de tela o papel de escala más reducida. Este hecho, más allá de un alarde de heroísmo pictórico y vigor, nace de una decisión firme relacionada con su pulsión expansiva, con una cierta obsesión por «abrir» los límites del cuadro en relación con el tema panteísta escogido para esta obra: la naturaleza como sistema en el que tomar parte, como si se tratara de un compendio de sus anteriores intereses, relacionados con escenas de playa, paisajes afables en distintos estados atmosféricos o personajes que evolucionan y se relacionan de manera armónica en entornos festivos, pero tratados en términos más abstractos y depurados. La obra cobra un mayor nivel de disolución de la forma, bajo el influjo de sus intereses por filosofías y formas de espiritualidad alternativa como las que absorbe de la lectura del *Libro del Tao* o de los escritos de Jiddu Krishnamurti, que se adentran en el modo en que el ser humano participa del ciclo vital y del orden natural. Si en las obras de Mompó hay, en líneas generales, un clima de comunión biológica del ser humano con su contexto, con su ecosistema, gracias al fondo blanco que se convierte en marca de identidad y éter de fertilidad que permite convivir a sus criaturas, *Participando de la naturaleza* cobra el sentido de un cuadro-testamento, de manifiesto tardío de una determinada manera de comprender y plasmar el cosmos, entendido como espacio caótico pero amable, habitable, regido por una invisible armonía. En 1984, el pintor reflexionaba en estos términos sobre ese carácter expansivo que va tomando su obra desde finales de los setenta, sobre su búsqueda de un espacio cada vez menos limitado, el mismo que lo llevará a experimentar con el metacrilato como eliminación provisional del límite del soporte pictórico: «Sigo con formatos mayores. El blanco de los fondos de los lienzos, quiero que sea el espacio. Sobre ese espacio como en un escenario quiero que pasen cosas, que estén vivas, que se muevan, que cambien. [...] Hace un par de años encontré un soporte transparente que anulaba el blanco pintado de la superficie y viéndose solo los colores y formas en el aire quedando liberados del espacio limitado [...] El último, de 1982, tiene veintisiete metros cuadrados».

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.: 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.

Participando en la naturaleza

1980

Óleo sobre lienzo,
295 x 198 cm

Cat. P_395

Fdo.: «H. MOMPO 1980» [Ángulo inferior izquierdo, anverso]; «PARTICIPANDO EN LA NATURALEZA - 1980. 295 x 198» [Reverso, bastidor]; «MOMPO 80» [Travesaño]

Adquirida en 1988

EL TÍTULO de este cuadro es una ironía más del artista. Los trazos dispersos, las manchas de color difuminadas y los juegos gráficos con pequeñas formas, senderos, trazados y puntos dispuestos de manera aparentemente anárquica forman esta composición bien ajustada, en la que domina un orden sabiamente organizado. La capacidad colorista que se aprecia en el autor, caracterizada por el uso de pocos tonos bien elegidos, confiere a esta obra ecos imprevistos de la pintura levantina de este siglo.

A. P. S.

Gente en la playa

1975

Óleo sobre lienzo,
81 x 100 cm

Cat. P_269

Fdo.: «H. Mompó // 1975» [Ángulo inferior derecho, anverso]; «GENTE EN LA PLAYA // 1975» [Reverso]

Adquirida en 1979

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.

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

(Barcelona, 1931-2005)

Pequeño bodegón azul

1969

Óleo sobre lienzo,
bastidor móvil de pino,
33 x 24 cm

Cat. P_647

Fdo.: «Hernández Pijuan // 1969 //
PEQUEÑO BODEGÓN AZUL //
24 x 33» [Reverso]

Adquirida en 2001

LA COLECCIÓN posee dos piezas de Joan Hernández Pijuan representativas de su producción en la década de 1960 y mitad de la década de 1980. La primera pertenece a su pintura de carácter más metafísico, unos trabajos en los que el catalán ya anunciaba el cariz *minimalizador* (como le gustaba denominar a su pintura en contraste con lo *minimal*) que marcaría como una seña de identidad su trayectoria plástica a partir de finales de los años ochenta. En estos bodegones, que sin duda recuerdan a la tradición barroca casi desnuda de un Sánchez Cotán, el pintor incluía un objeto solitario en una esquina del lienzo. En *Pequeño bodegón azul* (1969), además de un huevo, también se entrevé la sombra de una copa. Sin embargo, la forma ovoide es la que tiene el gran protagonismo de la pieza, un huevo que está a punto de caer hacia nuestro lado, la zona de lo inmanente: esta conexión espacial contiene también ecos del Barroco español de raíz caravaggiesca.

Les albes de Segre (1982) es una pintura que muestra la predilección del artista por el paisaje, en este caso el amanecer en una comarca de la provincia de Lleida. En los paisajes Hernández Pijuan aborda su reflexión estética a partir de la memoria del entorno, una memoria entendida también como experiencia y emoción. En este sentido, hace suya una frase de la canadiense Agnes Martin, pintora a la que admiraba profundamente: «Todo aquel que sea capaz de estar un rato en el campo, sentado sobre una piedra, es capaz de ver mi pintura». Hernández Pijuan defendía, en este sentido, la práctica de la pintura como forma de conocimiento, afirmando que cuando un artista ya conoce un camino debía abandonarlo en búsqueda de uno nuevo. En este amanecer, las formas, casi construyendo un horizonte que divide la superficie de la tela, se perciben sutilmente surgiendo de una bruma de grises, blancos, ocres y azules. Se desperezan a la mañana solo insinuadas.

I. T.

Les albes de Segre

1982

Óleo sobre lienzo,
89 x 116 cm

Cat. P_336

Fdo.: «Hernández Pijuan // 1982 // 'Les albes de Segre' // 90 x 116» [Anverso]

Adquirida en 1982

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

JOSÉ HERRERA

(La Laguna, Tenerife, 1956)

1

1. Sin título

1992

Acuarela sobre papel,
21 x 26 cm

Cat. D_203

Fdo.: «J. H. 1992»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1994

2. Sin título

1992

Acuarela sobre papel,
29 x 20,5 cm

Cat. D_201

Fdo.: «J. H. 1992»
[Borde inferior, anverso]

Adquirida en 1994

3. Sin título

1992

Acuarela sobre papel,
20 x 20,5 cm

Cat. D_202

Fdo.: «J. H. 1992»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1994

JOSÉ Herrera es un escultor cuya obra, si bien se asocia injustamente a los preceptos de Generación 70 y su búsqueda de lenguajes artísticos rupturistas y renovadores durante los años de la Transición, es tan personal como difícil de incluir en cualquier tipo de tendencia.

Forjada al hilo de la memoria, el espacio, la soledad, la fragilidad y la tristeza, buena parte de la producción de Herrera se dirige hacia la construcción de un paisaje interior al considerar que la realidad está seriamente amenazada. Las suyas son unas obras que, como las que realiza en pasta de papel, madera, pan de oro, pigmentos, objetos y materiales tan cotidianos como almohadas, sillas o mesas, apelan directamente a la emoción, lo poético y la intuición. Junto a obras de carácter escultórico, volumétrico y espacial, en las que da muestras de su apego por la luz natural y el vacío, también destacan entre su producción sus acuarelas de gran formato y pequeñas obras sobre papel en las que aborda temáticas vinculadas a sus sentimientos y su proyección sobre lo que le preocupa e inquieta.

Muestra de su investigación en torno al espacio y al misterio del vacío desde el punto de vista emocional son las tres acuarelas de principios de la década de 1990 que forman parte de esta colección. Se trata de unas obras en las que, empleándose a fondo con un elemento nada ajeno a su escultura como es el color, logra intensidades silenciosas próximas a lo que sería la representación de un estado anímico y no la representación de algo que fuera identificable.

Ese mismo apego por el color es el que se aprecia en la escultura de madera pintada. Una suerte de habitáculo al que el artista invita a penetrar a través de pequeñas puertas, pese a estar completamente ocupado por esa especie de silencio misterioso que parece rodear la soledad de quien habita dentro.

F. M.

2

3

Sin título

1998-1999

Madera pintada,
237,5 x 96,5 x 95 cm

Cat. E_123

Adquirida en 1999

CANDIDA HÖFER

(Eberswalde, Alemania, 1944)

LA OBRA fotográfica de Candida Höfer se ha definido como el retrato de una «arquitectura de la ausencia» por su recurrencia a espacios públicos o semipúblicos carentes de toda presencia humana. Tal ausencia no significa, no obstante, que no haya en ellos una huella, una impronta de quienes han transitado estos espacios, como si al observarlos se esperase la llegada de personas y la activación de sus funciones cotidianas o del aparato institucional que representan. La serie de fotografías tomada en el Banco de España en el año 2000 revela ese mismo interés, al que se añade el hecho de tratarse de una institución que, aunque pública y dados los requisitos de seguridad inherentes a su función, es percibida como lugar de difícil acceso. En ese sentido, Höfer escoge tres tipologías de espacios en función de su accesibilidad: dos de representación pública (la escalera principal y la biblioteca), dos de acceso limitado (el antiguo archivo histórico y el acceso a los ascensores de la cámara del oro) y uno de usos variables en el tiempo (el vestíbulo de Cibeles, entrada natural de público al edificio antes de la ampliación inaugurada en 1936).

En el mismo año 2000, Höfer realizó fotografías en otros espacios de poder y representación institucional en España, como los interiores de los palacios reales de Madrid y Aranjuez. La imagen de la escalera principal que da acceso al edificio tradicional del Banco desde el paseo del Prado tiene en común con aquellas su manera de acentuar una cierta opulencia hoy en desuso, propia del modo de entender la arquitectura institucional en el siglo XIX, una noción que parece fijarse en las vetas y texturas de los mármoles de Carrara de la escalera ante la mirada del busto de José Echegaray tallado por Lorenzo Coullaut, aislado en su rotonda como un vigía del vacío que lo circunda. Una cierta serialidad en los elementos (el ritmo visual de los escalones, de las balaustradas y del resto de detalles decorativos que confluyen en la abertura central) permite a Höfer ahondar en lo reiterativo, en la búsqueda de un orden interno en la arquitectura, algo que se repite en las filigranas de hierro dulce de la biblioteca, antiguo patio de operaciones del edificio diseñado por Eduardo Adaro a finales del siglo XIX. Pero donde más se imprime ese carácter serial que muestra el interés minimalista del magisterio de Bernd y Hilla Becher heredado por Höfer es en la imagen del archivo histórico, con un marcado punto de fuga donde acaban las líneas de los *compactus* con documentación y los huecos rítmicos de las ventanas, tal como era su estado antes de la reciente renovación completa del espacio por parte del estudio de arquitectura Paredes Pedrosa. De modo que, además del valor intrínseco de las obras como parte del corpus fotográfico de Candida Höfer, las imágenes documentan los espacios en un momento determinado de su historia, dentro de un edificio que experimenta importantes cambios en su interior para actualizar y adaptar sus dependencias a las diversas funciones que allí se desarrollan.

Banco de España
Madrid III 2000

2000

Copia cromógena sobre papel,
150 x 120 cm

Edición 2/6

Cat. F_27

Fdo.: «Candida Höfer» [Reverso]

Adquirida en 2001

EXP.: «Arquitectura del Silencio»,
Museo Municipal de Málaga (2001).

Un caso peculiar de espacio que ha alterado sus usos con el paso de los años es la amplia sala que se abre al penetrar al edificio por el chaflán entre la calle de Alcalá y el paseo del Prado, un lugar diáfano que Höfer capta mientras era utilizado temporalmente como almacén o espacio de tránsito de pinturas de la Colección Banco de España. Entre ellas, se distinguen obras maestras de la colección histórica, como *San Carlos Borromeo dando la Comunión a los apestados de Milán*, de Mariano Salvador Maella, *Ángel con los instrumentos de la flagelación de Cristo* de Juan de Valdés Leal o uno de los *Caprichos* de Francisco de Goya; así como otras contemporáneas, como piezas de Juan Giralt o Pablo Palazuelo. El efecto obtenido muestra una suerte de desafío por parte de las obras, remedo de la presencia humana en su especificidad y heterogeneidad a la contundencia serial de los pilares y pilastras de orden gigante que sostienen el primer piso.

La imagen del acceso a los ascensores de la cámara acorazada cobra un carácter especial, pues permite ser interpretada como el retrato arquitectónico de aquello que no muestra: el lugar que, ocho pisos por debajo de esta antesala, alberga parte de las reservas de oro del país. El hecho de que la gran puerta de acero se encuentre cerrada aleja la imagen de la marcada perspectiva del resto de la serie e impone una rotunda presencia frontal cuya brillantez parece, paradójicamente, enunciar una negativa. Si se ha considerado que los bancos centrales son los herederos del templo clásico, que con frecuencia albergaba en su cella el tesoro de una ciudad-Estado, la imagen es el retrato de un acceso vedado a lo sagrado, a lo proscrito a la mirada general, de modo que alimenta el espacio legendario que ocupa la cámara del oro en el imaginario colectivo. No solo es un lugar en el que no aparecen fotografiadas personas, sino que, literalmente, habla de la ausencia continuada en un espacio que no suele ser hollado por presencia humana alguna salvo en ocasiones determinadas y bajo un estricto control de acceso.

En el edificio principal del Banco de España, Candida Höfer encontró el modo de plasmar diversas tipologías de espacios que había trabajado o que abordaría en adelante. En el caso de las bibliotecas, estas llegaron a configurar una serie específica, publicada en la monografía *Libraries* (cabe citar, por haber sido realizadas en España en ese mismo año, las de la Real Academia de la Lengua, la del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial o la del Edificio Sabatini del Museo Reina Sofía, espacio con otra función en la actualidad). Almacenes de pintura, a veces caóticos, otras estrictamente ordenados con total frialdad, vuelven a aparecer en su obra, como es el caso de *Bilderdepot Sammlung Essl Klosterneuburg 2003 I* (2003); o espacios representativos marcados por cierta pompa institucional como los que, siempre en España, encontró en los palacios reales citados, en el mismo año 2000. Todo ello muestra la capacidad de la fotógrafa para aplicar una mirada escudriñadora y esencialista no solo a la arquitectura que más lo facilita (la del movimiento moderno y sus derivados), sino incluso a un edificio profundamente ecléctico como el del Banco de España.

C. M.

Banco de España
Madrid II 2000

2000

Copia cromógena sobre papel,
120 x 120 cm

Edición 2/6

Cat. F_28

Fdo.: «Candida Höfer» [Reverso]

Adquirida en 2001

EXP.: «Arquitectura del Silencio»,
Museo Municipal de Málaga (2001).

Banco de España
Madrid VII 2000

2000

Copia cromógena sobre papel, 120 x 120 cm

Edición 2/6

Cat. F_29

Fdo.: «Candida Höfer» [Reverso]

Adquirida en 2001

EXP.: «Arquitectura del Silencio», Museo Municipal de Málaga (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.: Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

Banco de España
Madrid IV 2000

2000

Copia cromógena sobre papel,
120 x 120 cm

Edición 2/6

Cat. F_30

Fdo.: «Candida Höfer» [Reverso]

Adquirida en 2001

EXP.: «Arquitectura del Silencio», Museo Municipal de Málaga (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.: Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

Banco de España
Madrid V 2000

2000

Copia cromógena sobre papel,
120 x 120 cm

Edición 2/6

Cat. F_31

Fdo.: «Candida Höfer» [Reverso]

Adquirida en 2001

EXP.: «Arquitectura del Silencio», Museo Municipal de Málaga (2001).

PETER HUTCHINSON

(Londres, 1930)

Brazilian Rain Forest

2008

Foto-*collage* (copias digitales), *gouache*, ceras y tintas, adheridas a soporte de cartón, 206,5 x 304,5 cm

Cat. F_152

Fdo.: «Peter Hutchinson 2008» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2013

Observaciones: la obra lleva la inscripción «I often say that my garden is like the Brazilian rain forest... Of it is not at all, not to mention the mountains... But incorrect more the norm than the exception».

BRAZILIAN Rain Forest (2008) pertenece a un conjunto de foto-*collages* de gran formato realizados por Peter Hutchinson, pionero y cofundador del *land art* de finales de los años sesenta. En ellos se muestra una serie de paisajes inventados e ideales construidos a partir de la recopilación de imágenes de paisajes reales sobre las que el artista ha intervenido con distintas técnicas pictóricas. Hutchinson realiza numerosos viajes por todo el mundo haciendo acopio de fotografías y objetos que dan testimonio de la topografía, la fauna y la flora de los lugares visitados. Estos elementos son posteriormente incorporados a sus obras; en ocasiones, incluso, junto con materiales extraídos de su propio jardín. El artista afincado en Provincetown (Massachusetts) pasó su infancia en la campiña británica, lo que le infundió un manifiesto interés por confrontar la naturaleza salvaje y el cuidado de las plantas desde el punto de vista de la jardinería tradicional inglesa. *Brazilian Rain Forest* ofrece un paisaje de vivos colores y contrastes. En él, los distintos planos de profundidad generan numerosas capas de detalle que saturan la imagen de información y proporcionan cierta sensación de heterogeneidad y frondosidad, al igual que lo haría la selva tropical brasileña. Esta pieza, como la mayoría de sus otros foto-*collages*, va acompañada de un título o subtítulo escrito a mano que ofrece al espectador información clave sobre la obra.

EXP.: «Large-Scale», Bugdahn und Kaimer Galerie (Düsseldorf Alemania, 2009).

I. T.

AXEL HÜTTE

(Essen, Alemania 1951)

EN LA línea de otros trabajos que entienden la naturaleza y el espacio como un paisaje cultural —pensemos en piezas de su serie *En tierras extrañas*—, *Yuste I* (2001) y *Yuste II (Niebla)* (2002) nos conducen a un escenario con memoria histórica que también remite al siglo XVI. En este caso al paisaje del retiro y última morada del emperador Carlos I de España tras su abdicación en su hijo Felipe II: Yuste, en la comarca de La Vera extremeña.

Hütte suele caminar kilómetros experimentando el paisaje a la búsqueda de sus fotografías. En este caso, se trata de dos planos cortos de un robledal en dos momentos distintos, irrepetibles y ya inexistentes. Enfoscado por la bruma matinal, húmedo, musgoso y con la atmósfera limpia, el robledal se desvela y oculta en un caso tras la niebla, en el otro tras sí mismo. Puntos de vista que, en todo caso, no nos sitúan en ningún momento dentro del paisaje, sino frente a él, de una manera aséptica y neutra, la de la mirada contemporánea subrayada por la ausencia de anécdotas y por la estructura vertical de los árboles que dividen en franjas la fotografía y que nos recuerdan la geometría boscosa del cuadro *Escenas de La historia de Nastagio degli Onesti* de Sandro Botticelli (Museo del Prado, Madrid). Solitarios y silenciosos, sin huellas visibles humanas o animales (lo humano surge como sujeto omitido en la mirada, en el paisaje como constructo cultural), Hütte realiza imágenes abiertas que muestran algo que en gran parte se mantiene oculto: «No muestro la realidad, sino fragmentos de esta».

I. T.

Yuste I

2001

Copia digital sobre papel, 157,5 x 235,5 cm

Edición 1/4

Cat. F_64

Fdo.: «sign on photo ¼ Yuste 2001 España // Axel Hütte» [Reverso]

Adquirida en 2002

Yuste II (Niebla)

2002

Copia digital sobre papel, 172 x 205 cm

Edición 1/4

Cat. F_74

Fdo.: «sign on photo // ¼ Yuste 2002 // Axel Hütte» [Reverso]

Adquirida en 2004

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.

Caldera colorada

2004

Copia digital sobre papel,
144,5 x 165 cm

Edición 3/4

Cat. F_105

Fdo.: «(ilegible) a (ilegible) //
¾ Caldera Colorada 2004 //
Axel Hütte»

Adquirida en 2004

CALDERA colorada (2004) es una fotografía de Axel Hütte perteneciente a la serie *En tierras extrañas*, que pudo verse íntegramente en la Fundación Telefónica de Madrid en el año 2008. En esta serie, realizada entre los años 2004 y 2008, el fotógrafo alemán seguía los pasos, casi de modo cartográfico, de los conquistadores y exploradores en la búsqueda del Nuevo Mundo, tomando para ello imágenes en las Islas Canarias, Belice, México, Nuevo México, Ecuador, Venezuela, Chile y, de vuelta a España, en Aranjuez. La fotografía perteneciente a la Colección Banco de España es un paisaje volcánico de la isla de Lanzarote.

La metodología sencilla, al tiempo que paciente, de Hütte es propia del viajero en su sentido más clásico: el que prepara el viaje con información geográfica e histórica, pero también, como ha señalado Miguel Fernández-Cid, con lecturas literarias y referentes plásticos. De esta manera se acerca al paisaje lentamente, dejándose seducir por lo que ve, que mezcla con lo que ya esperaba y con el conocimiento de las usanzas de los que lo habitan. En este sentido, algunos autores han relacionado su trabajo con el del británico Hamish Fulton, que refleja la experiencia en el encuentro con el paisaje. Un paisaje que, en el caso de Hütte, es entendido en su acepción cultural como producto de una manera de mirar.

Sus imágenes resultantes huyen de las miradas más tópicas al mostrar una experiencia del espacio que refleja sus márgenes, en ocasiones desde el espacio señalado y conocido hacia lo que las otras imágenes siempre ocultan o dejan de lado, tensando lo posible. Se emparentan estos paisajes sin figuras con la sublimidad del Romanticismo, pero también, y en el caso del árido y casi abstracto paisaje de Lanzarote del que hablamos, con la modernidad y tactilidad de los informalistas y con las bandas de horizontes de Rothko.

EXP.: «En tierras extrañas», Fundación Telefónica (Madrid, 2008).

BIBL.: Francisco Serrano, *En tierras extrañas*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008.

I. T.

AGUSTÍN IBARROLA

(Bizkaia, 1930)

Astilleros de Bilbao

c. 1965-1967

Óleo sobre lienzo,
37 x 64,6 cm

Cat. P_806

Fdo.: «Ibarrola» [Ángulo inferior izquierdo, anverso]; «Ibarrola // S-A-Nº-12» [Ángulo superior izquierdo, reverso]

Adquirida en 2016

AGUSTÍN Ibarrola se inició como pintor en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao realizando una precoz muestra individual en 1948. Ese mismo año consiguió una pensión del Ayuntamiento de Bilbao y la Diputación de Bizkaia para continuar su formación en Madrid. En la capital seguirá las enseñanzas de Daniel Vázquez Díaz, acercándose a través de él al lenguaje cubista. En 1950 conocerá a otro artista vasco que va a ser fundamental en su trayectoria, Jorge Oteiza, con el que se interna en los discursos espaciales constructivistas.

En París, en 1957, fundó junto a Jorge Oteiza, José Duarte, Juan Serrano, y Ángel Duarte, el Equipo 57, realizando una primera muestra del colectivo en la prestigiosa Galerie Denise René. En esos años compagina el lenguaje constructivista con una obra de denuncia social, iniciándose en la disciplina del grabado y participando en Estampa Popular de Vizcaya (1961). Estas últimas obras estaban conectadas con su filiación política, ya que militó en el PCE en la clandestinidad, siendo detenido y encarcelado por esta razón en varias ocasiones. *Astilleros de Bilbao* es un ejemplo de esta línea de trabajos que, tendiendo al expresionismo, muestra una ría totalmente distinta a la actual, casi un escenario apocalíptico de luces amarillas y rojas, la ría contaminada de una ciudad industrial y marinera. Bilbao antes del «efecto Guggenheim».

En la década de 1980 comienza su actividad escultórica con los trabajos por los cuales es popularmente más conocido: las intervenciones pictóricas realizadas en las cortezas de los árboles, sus *Bosques*.

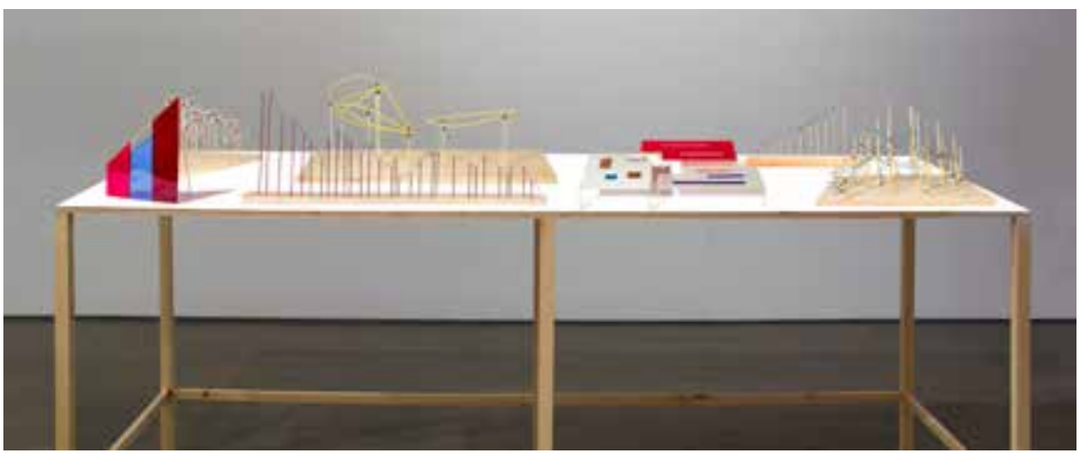
Ibarrola participó en los Encuentros de Pamplona (1972) y en la Bienal de Venecia (1976). En 1993 recibió la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes. Ha expuesto individualmente en el Palacio de Cristal (Madrid, 1987); el Museo de San Telmo (Donostia/San Sebastián, 1991); la Sala Parpalló (València, 1997); el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1999); o el Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (A Coruña, 2006), entre otros importantes centros de arte.

BIBL.: Javier González de Durana *et al.*, *Ibarrola*. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1987; VV. AA., *El bosque de los tótems. Ibarrola*. Madrid: Renfe, 1997; Agustín Ibarrola, *El bosque de Oma*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000; José María Lizundia, *Vasca Cultura de altura: retorno estético a Oteiza & Ibarrola*. Alegia: Hiria Liburuak, 2000.

I. T.

RICHARD IBGHY & MARILOU LEMMENS

(Montreal, Canadá, 1964; Ascot Corner, Canadá, 1976)



Maqueta digital

LA INSTALACIÓN *Each Number Equals One Inhalation and One Exhalation* es una obra en proceso, iniciada en 2016 y compuesta a fecha de 2018 por unas cien obras individuales, que se fundamenta en el interés de los artistas por dotar de forma arquitectónico-escultórica las proyecciones y registros bidimensionales propios del mundo de la economía y del trabajo, cuyo antecedente más inmediato fue la instalación presentada en la Bienal de Montreal de 2014 y en la de Estambul de 2015 bajo el título de *The Prophets*.

La serie que forma parte de la Colección Banco de España está constituida por siete pequeñas esculturas cuyas formas remiten a la estética del constructivismo ruso, que dialogan entre sí materializando representaciones gráficas relativas a la productividad humana, desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad. En ellas se alude a diversos temas de interés, desde la evolución de aspectos puntuales de la economía productiva hasta la psicología del trabajo o el manejo de los tiempos y espacios laborales. Algunos de los gráficos ejemplifican los intentos de visualizar el movimiento de los cuerpos de los obreros para mejorar los procesos de producción a principios del siglo XX, y otros presentan datos sobre el impacto de los factores tecnológicos, psicológicos y organizativos en la eficiencia.

Para elaborar las obras los artistas utilizan técnicas simples que les permiten contrastar, de forma lúdica, sus modelos artesanales con la dimensión autoritaria de los gráficos originales que extraen de publicaciones científicas. A través de estas operaciones, se exploran los modos en los que la representación gráfica transforma ideas complejas sobre el trabajo humano en formas sistematizadas. Esto incluye la relación que existe entre el espacio diagramático y el espacio mental. Es decir, cómo los gráficos crean formas de pensamiento.

Con el título *Each Number Equals One Inhalation and One Exhalation,* los artistas pretenden crear una tensión entre la reducción del trabajo humano a unidades cuantificadas —«cada número» e «igual» se refieren al acto o proceso de contar, medir, cuantificar, etcétera— y, a su vez, recordar al espectador la idea de que estas unidades representan seres humanos —«una inhalación y una exhalación» se refieren a la función corporal básica de la respiración—.

También el título de la serie puede aludir a la economía concebida en el ámbito del hogar que, según el economista ruso Bulgakov, puede ser reducida a un proceso metabólico parecido a la alternancia de la inhalación y la exhalación. El proceso productivo corresponde a la inhalación, mientras que el consumo equivale a la exhalación, y ambos componen el ciclo económico.

A través de estos gráficos y diagramas, Ibghy y Lemmens cuestionan la manera en que la productividad, la eficacia o el rendimiento laboral condicionan a los trabajadores, y cómo sus vidas terminan al servicio de esas nociones impuestas por el capitalismo globalizado.

Y. R.

The Citizen's Best Response to the Planners Choice of an Incentive

Madera, acetato y color,
27,5 x 21,5 x 13 cm

Line Performance on Experimental and Control Lines (as measured in defect-free units per hour for 55 working days between May and June 2009)

Madera, metal y material (plástico),
21 x 35 x 31,5 cm

Each Number Equals One Inhalation and One Exhalation (Table 3)

2016

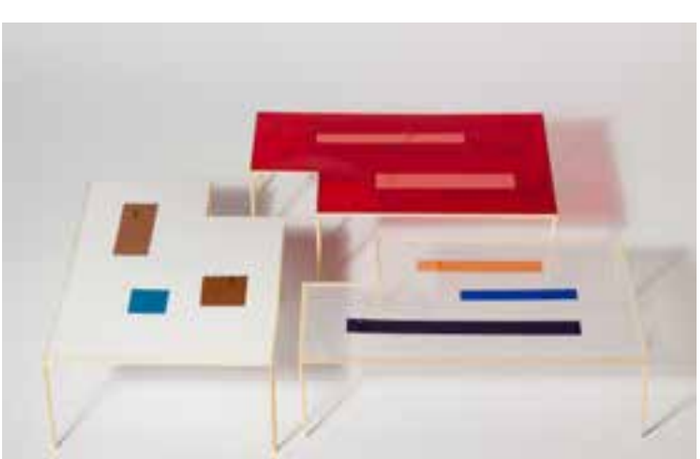
Madera, hilo, metal, plástico y acetato, medidas variables

Cat. E_152

Adquirida en 2017

EXP.: «Putting Life to Work / La vie mise au travail», Leonard and Bina Ellen Gallery (Montreal, Canadá, 2016), Owens Art Gallery, Mount Allison University (Sackville, Canadá, 2017) y Louise and Reuben Cohen Art Gallery, Université de Moncton (Canadá, 2017); «Each Number Equals One Inhalation and One Exhalation», Jane Lombard Gallery (Nueva York, 2017); «On Documentary Abstraction», ArtCenter/South Florida (Miami, Estados Unidos, 2017); «A measure of Humanity», Columbus Museum of Art (Columbus, Estados Unidos, 2018).

BIBL.: Rachael Rakes, *Small Format*. Miami: ArtCenter/South Florida, 2017; Gregory Volk, *Richard Ibghy & Marilou Lemmens – Each Number Equals One Inhalation and One Exhalation*. Nueva York: Jane Lombard Gallery, 2017.



Real Time Tracking Technology of Employee Movements (actual location and zone of activity)

Madera y acetatos de color

7,7 x 37,5 x 33 cm

Average Weekly Hours Worked in Manufacturing in the USA (1900-1957)

Madera, hilo y pigmento de color,
29 x 78 x 8 cm

Natural Movement of the Hand / The Shortest Path After Operator has Been Trained

Madera, cable y metal,
28 x 73 x 35,5 cm

Percentage of Isometric Force and Contractions Per Minute
(for finger, hand, arm, leg muscles combined)

Madera, hilo y pigmento de color,
22 x 38 x 8,5 cm

Vitra Citizen Office Diagram (1993)

Madera, hilo y pigmento de color,
22 x 30,5 x 30,5 cm

CRISTINA IGLESIAS

(Donostia/San Sebastián, 1956)

Sin título

1984

Pizarra, cemento
y pigmentos,
64,2 x 39 x 13,5 cm

Pieza única

Cat. E_115

Adquirida en 1996

EXP.: «Contemporary Art from Spain», European Central Bank (Fráncfort, Alemania, 2002).

BIBL.: Miguel Ángel Hidalgo García, *La escultura de Cristina Iglesias. Dar cuerpo a lo imaginario*. Murcia: Universidad de Murcia, 2008.

UNA DE las características fundamentales de las obras de Cristina Iglesias es que atraen la participación del espectador, exigiendo que tenga una conducta activa, que penetre en ellas y que deje actuar a sus sentidos sin cortapisas. La Colección Banco de España posee una obra de medianas dimensiones, en comparación con el resto de la obra instalativa de Iglesias: *Sin título (Atenas II)* (1991), una escultura de pared realizada con placas de cristal azul engarzadas en una estructura con acero que se despega levemente del plano vertical para invitar al espectador a introducirse bajo ella observando cómo la luz la atraviesa y tiñe de azul el espejo. En forma de tejadillo, *Sin título (Atenas II)* cambia la convencional posición de la mirada en el espacio expositivo en un ejercicio que se repite frecuentemente en la obra de la artista vasca. La escultura forma un refugio para el observador. Una tipología para la cual Iglesias también se sirvió en la década de 1990 del uso del alabastro.

Díptico IV (1998), al igual que la obra anterior, construye un espacio envolvente. En este caso lo hace a través de la reflexión del cobre, la vibración de la luz sobre este y el movimiento del espectador. *Díptico IV* genera virtualmente distintas situaciones que modifican la bidimensionalidad de la fotografía serigrafiada sobre cobre. Muestra un espacio creado por Iglesias a partir de estructuras construidas con cajas de cartón sobre un terreno arenoso que resulta impracticable no solo físicamente, sino también mentalmente, ya que se ofrece cambiante a nuestro paso.

La colección posee, finalmente, una pieza de características más escultóricas perteneciente a los primeros pasos creativos de la artista. Hablamos de *Sin título*, una estela de piedra de 1984 que parece tener dibujado en cemento el relieve de un ala. Cristina Iglesias explora el contraste de texturas y colores que tiene un material utilizado desde la época romana por su flexibilidad arquitectónica: el cemento, en este caso policromado. Una obra que parece esconder ecos geológicos o paleontológicos.

I. T.

Sin título (Atenas II)

1991

Hierro y cristal azul,
107 x 104 x 104 cm

Pieza única

Cat. E_141

Adquirida en 2002

>

Díptico IV

1998

Serigrafía sobre cobre,
200 x 200 cm (díptico)

Pieza única

Cat. E_121

Adquirida en 1999

EXP.: «Contemporary Art from Spain», European Central Bank (Fráncfort, Alemania, 2002).

COOP. NTRA.
Ct Tejelas, nº 8 - 16708 POZOAMA
Tfno.: 34 69 387173 Fax: 34
E-MAIL cass.gualda@eca.
http://vino.eurnet.es/cass

FRANCISCO INFANTE

(Vasilievka, Rusia, 1943)

1

2

3

FRANCISCO Infante realiza *Proyectos de reconstrucción del cielo estrellado* entre los años 1965 y 1967, justo tras haber finalizado su formación superior en Bellas Artes en su país natal. Esta serie reúne paisajes nocturnos en los que se recortan las copas de los árboles a contraluz mientras en el cielo se generan particulares constelaciones.

En aquel período, y buscando lenguajes que fueran más allá del realismo socialista imperante en el arte oficial, Infante conoce al hermano pequeño de Naum Gabo y Antoine Pevsner, Alexei Pevsner, quien le abre las puertas del arte constructivista de las vanguardias rusas (no verá, sin embargo, obras originales de este movimiento hasta finales de la década). Los dibujos de espirales de Gabo, la obra de Aleksandr Ródchenko y la interpretación metafísica y espiritual de la creación artística de Kazimir Malévich (en concreto sus piezas suprematistas realizadas a partir de 1917) le influirán en la generación de una teoría del infinito que se convertirá en el centro de su trabajo desde entonces: «La conciencia del infinito se desplomó sobre mí; me sobrepasaba».

En estos *gouaches* y témperas Francisco Infante se comportaba como un artista-demiurgo capaz de reordenar la bóveda celeste; para ello recicla en clave poética la idea utópica del artista de las vanguardias: su capacidad de transformar la sociedad, de cambiar el mundo; como declararía años más tarde el propio artista, era «el énfasis constructivista llevado al extremo». Con estas espirales, triángulos, líneas paralelas, aspas, etcétera, que realizaban un diseño geométrico del cielo, el artista ruso mostraba voluntariamente una actitud plástica y formal que lo situaba como heredero de una tradición vanguardista local defenestrada políticamente, al tiempo que lo emparentaba con los discursos creativos que se estaban dando al otro lado del telón de acero.

I. T.

4

5

6

1. ПРОЕКТЫ РЕКОНСТРУКЦИИ ЗВЕЗДНОГО НЕБА [Proyectos de reconstrucción del cielo estrellado]

1965-1967

Tinta y acrílico sobre papel, 50 x 32 cm

Cat. D_97

Adquirida en 1993

2. ВИТКИ СПИРАЛИ (вертикальный вариант) [Bucle en espiral (variante vertical)]

1965

Tinta y acrílico sobre papel, 50 x 32 cm

Cat. D_94

Adquirida en 1991

EXP.: «Francisco Infante. Artefactos reducidos», Museo de Arte Moderno de Moscú (Moscú, 2006).

BIBL.: Francisco Infante y Nonna Goriunova, *Francisco Infante. Artefactos reducidos*. Moscú: Museo de Arte Moderno de Moscú, 2006.

3. БЕЗ НАЗВАНИЯ [Sin título]

1965-1967

Tinta y acrílico sobre papel, 50 x 32 cm

Cat. D_95

Adquirida en 1993

EXP.: «Francisco Infante. Artefactos reducidos», Museo de Arte Moderno de Moscú (Moscú, 2006).

BIBL.: Francisco Infante y Nonna Goriunova, *Francisco Infante: Artefactos reducidos*. Moscú: Museo de Arte Moderno de Moscú, 2006.

4. ПЕРЕКРЕСТ [Cruce]

1965

Tinta y acrílico sobre papel, 50 x 32 cm

Cat. D_96

Adquirida en 1993

EXP.: «Francisco Infante. Artefactos reducidos», Museo de Arte Moderno de Moscú (Moscú, 2006).

BIBL.: Francisco Infante y Nonna Goriunova, *Francisco Infante. Artefactos reducidos*. Moscú: Museo de Arte Moderno de Moscú, 2006.

5. ПАРАЛЛЕЛЬНЫ ВОЛНЫ [Ondas paralelas]

1965

Tinta y acrílico sobre papel, 50 x 32 cm

Cat. D_98

Adquirida en 1993

EXP.: «Francisco Infante. Artefactos reducidos», Museo de Arte Moderno de Moscú (Moscú, 2006).

BIBL.: Francisco Infante y Nonna Goriunova, *Francisco Infante. Artefactos reducidos*. Moscú: Museo de Arte Moderno de Moscú, 2006.

6. КОМПОЗИЦИЯ N°1 [Composición n.º1]

1965-1967

Tinta y acrílico sobre papel, 50 x 32 cm

Cat. D_99

Adquirida en 1993

EXP.: «Francisco Infante. Artefactos reducidos», Museo de Arte Moderno de Moscú (Moscú, 2006).

BIBL.: Francisco Infante y Nonna Goriunova, *Francisco Infante. Artefactos reducidos*. Moscú: Museo de Arte Moderno de Moscú, 2006.

ARTEFACTO. De la serie Inspiración-expiración del mar de Francisco Infante es un conjunto de fotografías resultado de una intervención realizada en una zona costera en 1992. Pertenece a la serie de obras que de forma genérica Infante denomina «artefactos»*;* aunque los comenzó a realizar a mediados de los años setenta, estos artefactos provenían ya de los primeros experimentos realizados con el grupo Argo, que consistían en llevar a la naturaleza los objetos y experiencias del arte cinético. Para Maya Aguiriano, los «artefactos» de Infante, muchos de los cuales ha realizado en colaboración con la artista rusa Nonna Gorunova, ligan la naturaleza —en este caso el mar—, el objeto geométrico que el artista aporta, la manera de relacionarlos al realizar la intervención efímera y la fotografía final. «Artefacto» es en realidad todo el proceso, nunca una sola parte, el objeto o la fotografía.

Esta pieza se conecta, incluso formalmente, con algunas de las fotografías de *Sites* y con algunos *Nonsites* de Robert Smithson, incluso con *Spiral Jetty* (1970). Infante levanta entre las rocas de la costa una precaria estructura adintelada a partir de varetas y cables y fotografía, en nueve disparos, mostrando cómo paulatinamente la pleamar, la subida de la marea, sumerge la construcción. La alianza del artista con la naturaleza es fundamental para que la obra exista y se conecte de nuevo con la base sobre la que se asienta su trabajo, el infinito: «La Naturaleza es el infinito», declara.

BIBL.: Maya Aguiriano, John E. Bowlt, Nicoletta Misler y Francisco Infante, *Artefaktuak/Artefactos/Artifacts*. Bilbao: Sala Rekalde, 1996.

I. T.

Артефакт. Из серии вдохновение - истечение моря
[Artefacto. De la serie Inspiración-expiración del mar]

1992

Cibachrome sobre papel,
50 x 50 cm c/u (x 9)

Cat. F_134

Adquirida en 1992

PILAR INSERTIS

(Madrid, 1959)

Cenobio

1986

Óleo sobre lienzo,
230 x 190 cm

Cat. P_566

Fdo.: «Insertis 5-86» [anverso]; «PILAR INSERTIS // CENOBIO // 230 X 190 CM» [Reverso]

Medidas en el bastidor y dibujos originales en el reverso del lienzo

Adquirida en 1994

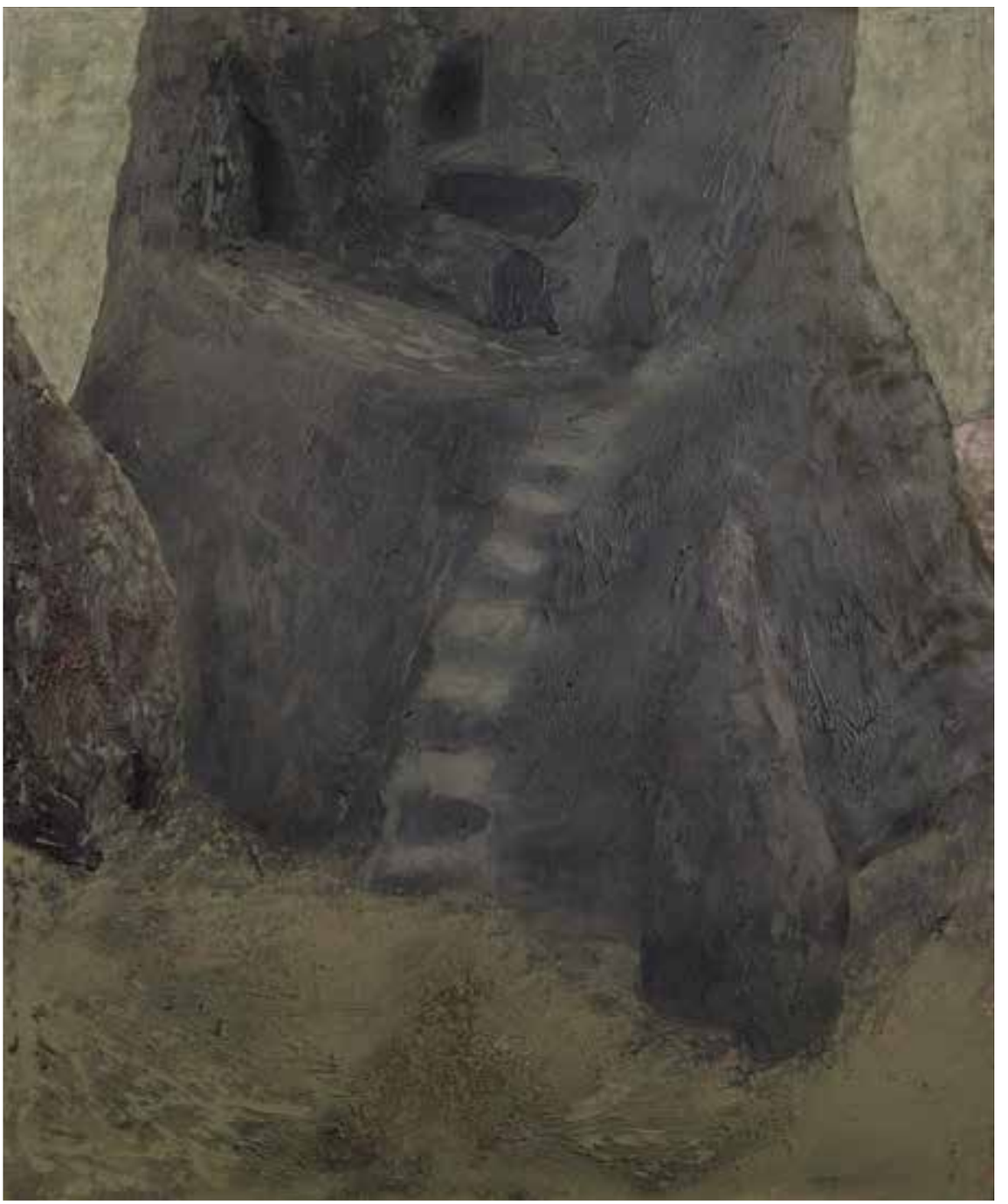
PILAR Insertis siempre se ha interesado por la profundidad de un paisaje en el que la presencia humana se circunscribe a una función casi actoral. En consecuencia, más que apelar a la realidad, sus paisajes creados a la manera de intrigantes escenarios evocan estados de nacimiento o renovación que parecen surgidos de la imaginación y que se presentan ante nosotros como la ilustración de narraciones literarias. Desde sus inicios, Insertis empieza a dar muestras de su interés por la temática mitológica y la representación de faunos u *homus antiquus*, personajes surgidos de los relatos clásicos y que la artista inserta en inquietantes parajes, incidiendo en la reflexión en torno a las civilizaciones y el paso del tiempo.

Cenobio (1986) es una suerte de escenario construido a medio camino entre la figuración y la abstracción, presidido por una escalera de orden ascendente hacia lo que podría ser el hueco de un tronco. La obra pertenece a la primera etapa de la producción de Insertis, y es testigo de un momento en el que fueron muchos los artistas que abogaron por la libertad artística y reaccionaron en contra de la abstracción, enfrentándose al lienzo con la mente abierta a influjos que, como en el caso de Insertis, proceden de la mitología.

Se trata de una obra de poética austeridad cromática en la que la escalera, como elemento constructivo, evidencia el interés de muchos artistas de los ochenta por la figuración urbana y arquitectónica en tanto que reacción al exceso de imagen rural tan presente en las prácticas pictóricas desde el final de la Guerra Civil. Una especie de respuesta posmoderna que, tomando la ciudad como símbolo de lo nuevo, considera que la arquitectura es el mejor signo referencial de esta suerte de renovación.

EXP.: «Transfiguración», Sala Alcalá 31 (Madrid, 2007-2008).

F. M.



PRUDENCIO IRAZABAL

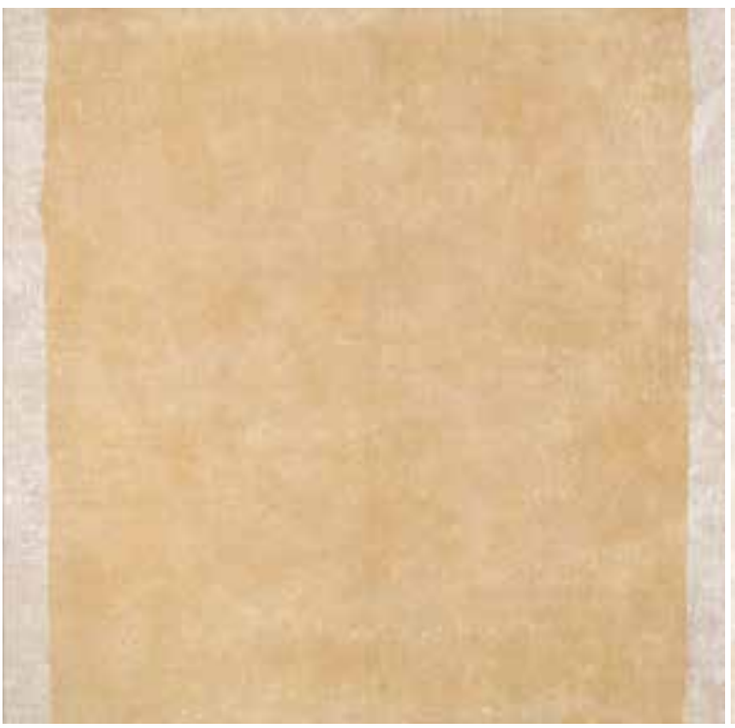
(Puentelarrá/Larrazubi, Araba/Álava, 1954)

LA LUZ, la transparencia y el color son los aspectos fundamentales que han forjado el análisis de la pintura que plantea Prudencio Irazabal, especialmente a partir de mediados de 1993, cuando se fundamentan los estilemas por los que hoy se reconoce su obra. A este momento de madurez corresponden *Sin título 1Z3* (2004) y *Sin título #23N* (2013-2014), lienzos plenamente abstractos en los que el peculiar desenfoque de la imagen surge del uso de herramientas digitales. Las superficies de los cuadros de Irazabal pueden recordar a la pantalla de un ordenador, si bien el camino que el artista recorre hasta ella no pasa por la digitalización, sino por la implicación con la pintura y su historia, así como por el análisis del medio acrílico y sus nuevas posibilidades de luminosidad. Con esos medios se genera una ilusión de penetración de la mirada que permite al espectador casi palpar la naturaleza material del soporte. Por ello, contienen una naturaleza objetual, más tridimensional que bidimensional, evidente en la inclusión del lateral del bastidor como parte de la composición y en la renuncia al enmarcado.

La Colección Banco de España posee, además de estas obras de este período de plenitud, otras de un momento más temprano, que permiten indagar en la génesis de la estética de Irazabal. En *Melanina* (1992), el título remite a un interés por la superficie material de la obra en relación con el cromatismo, pues la melanina se define como el pigmento que dota de color a ciertas células en los animales vertebrados y al cual deben su coloración especial la piel o el cabello, de ahí ese aspecto de piel desollada y expuesta que transparenta el fondo del soporte. *Melanina*, díptico que remite así a diferentes grados de pigmentación de la piel, tiene una importancia histórica, pues forma parte de una serie de trabajos realizados por Irazabal con títulos explícitos en relación con el tema dérmico, como *Marsias, Sistema circulatorio, Dermos, L'Ecorché, A Pattern of Pores, Hyde Painting, Lifting, Skinning, Disección* o *Carotene*. Durante ese período, utilizó unos materiales que le permitían individualizar de forma muy explícita la película de pintura como un elemento casi autónomo del soporte. Tales obras, *Melanina* entre ellas, surgen del tremendo impacto que tuvieron en Estados Unidos las imágenes de brutalidad policial sobre Rodney King en marzo de 1991 y el veredicto de no culpabilidad hecho público al año siguiente, que ocasionó de inmediato grandes altercados y saqueos en la zona South Central de Los Ángeles, lo que puso de nuevo en primer plano los conflictos raciales. Entre 1995 y 1996 algunas de estas obras formaron parte de la exposición «In The Flesh», en el Aldrich Museum of Contemporary Art (Ridgefield, Connecticut, Estados Unidos), y en la Freedman Gallery (Albright College, Reading, Pensilvania, Estados Unidos).

Las algo posteriores *Cross-Section 1994/846* y *Cross-Section 1994/848* (ambas de 1994) nacen de secciones transversales de un bloque de pintura hecho con gruesas capas de acrílico y pigmento seco y luego encapsulado en un bloque de resina: una vivisección de la pintura, una biopsia convertida en objeto vertical que convierte el espesor de los estratos (imperceptibles en un cuadro en su estado convencional) en una suerte de tótem escultórico que nos abre a la visión de aquello que, en la pintura, no se suele ofrecer a nuestra mirada.

C. M.



<

Cross-Section 1994/848

1994

Acrílico y pigmento
en resina sobre madera,
205,5 x 11,5 cm

Cat. P_571

Fdo.: «PRUDENCIO IRAZABAL //
"CROSS SECTION" // 1994.
205,5 x 11,5 cm // ACRÍLICO,
PIGMENTO, RESINA. # 848»
[Reverso]

Adquirida en 1994

<

Cross-Section 1994/846

1994

Acrílico y pigmento en
resina sobre madera,
205,5 x 11,5 cm

Cat. P_572

Fdo.: «PRUDENCIO IRAZABAL //
"CROSS SECTION" // 1994.
205,5 x 11,5 cm // ACRÍLICO,
PIGMENTO, RESINA. # 846»
[Reverso]

Adquirida en 1994

^

Melanina

1992

Acrílico, pigmento y uretano
sobre tela de poliéster,
126,2 x 247,2 cm
(díptico)

Cat. P_522

Fdo.: «MELANINA - DÍPTICO #
978-979. Prudencio Irazabal 1992
[flecha]» [Reverso]

Adquirida en 1992

Sin título 1Z3

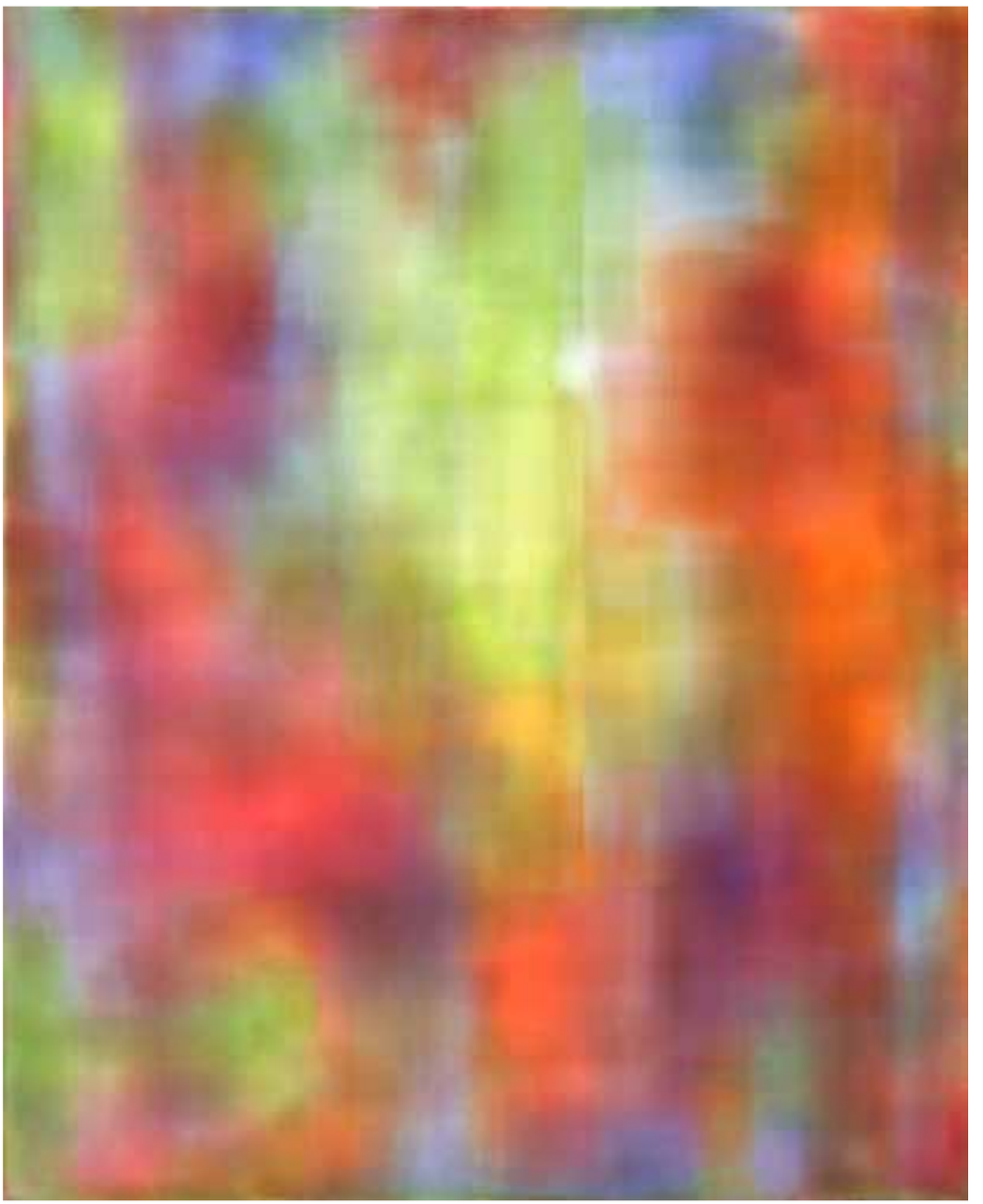
2004

Acrílico sobre lienzo,
153 x 178 cm

Cat. P_704

Fdo.: «IZ3 // UNTITLED //
2004 // ACRYLIC ON
CANVAS // 60" x 70" //
PRUDENCIO IRAZABAL»
[Reverso]

Adquirida en 2005



Sin título #23N

2013-2014

Acrílico sobre lienzo,
219 x 175 cm

Cat. P_793

Fdo.: «23N (UNTITED (sic) //
2013-2014 // ACRYLIC ON
CANVAS // 220 x 175 cm //
PRUDENCIO IRAZABAL»
[Reverso]

Encargada al autor en 2014

PELLO IRAZU

(Andoain, Gipuzkoa, 1963)

DESDE los inicios, el trabajo de Pello Irazu se encuentra vinculado a la herencia formalista que Jorge Oteiza había establecido en el panorama escultórico vasco. Pero, a pesar de estas raíces constructivistas su producción toma caminos que diluyen el punto de partida y recurren al cuestionamiento espacial y conceptual de la obra en relación con la participación del espectador. Muestra de esta experimentación entre el espacio ocupado y el vaciado es su obra *Nobody Told Me You Were Here* (1992), en la que la pieza se construye, a base de contrachapado, pintura vinílica y acrílico, como un bloque con espacios intermedios eliminados y coloreados. La escultura es de ubicación baja y dimensiones comedidas; subvierte la lógica de magnificencia de la anterior escultura vasca y se presenta como una obra de carácter posminimalista, sello que Irazu irá manteniendo a lo largo de su producción artística.

Las obras *AMP 01*, *AMP 02* y *AMP 04* pertenecen a la serie *Fragmentos* (2004). Aunque se alejan del medio y soporte de trabajo habituales de Irazu —se trata de dibujos, compuestos a base de pintura y cinta adhesiva—, convocan el minimalismo formal de la escuela vasca a la vez que atienden a la coherencia de su producción. Los ángulos rectos potentes y los colores de carácter primario y sólido que aparecen junto a las dispersas líneas más gestuales establecen un continuo entre lo presente y lo exento, entre la obra objetual y el concepto tras el signo, tal y como ocurre en su pieza *330* (1999), en la que las suturas entre el azul y el negro permiten entrever líneas que parecen describir un código específico, únicamente perceptible para el autor. La obra gráfica de Irazu se comporta como un espéculo formal de sus esculturas —en las que es también recurrente la gama cromática empleada, así como el uso de la cinta adhesiva— y encierra la misma intención: atomizar la percepción del espectador en torno al proceso de creación y la relación entre espacio, obra y observador. El propio Irazu ha manifestado en varias ocasiones que el espacio es mucho más que el lugar que ocupan los objetos, lo que le permite reelaborar el sentido de sus piezas al reutilizarlas coyunturalmente en diferentes exposiciones.

I. T.

Nobody Told Me You Were Here

1992

Acrílico sobre madera (contrachapado), 58,7 x 243,7 x 106,5 cm

Cat. E_95

Adquirida en 1992

EXP.: «Pello Irazu. Esculturas y dibujos. New York 1990-1992», Galería Soledad Lorenzo (Madrid, 1992); «Future Perfect», Hochschule für angewandte Kunst (Viena, 1993); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Keith Seward, «Pello Irazu's Toybox», en *Pello Irazu. Esculturas y dibujos. New York 1990-1992*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1992; Dan Cameron, «Future Perfect or Notes on the Limits of Indifference» en *Future Perfect*. Viena: Hochschule für angewandte Kunst, 1993; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

330

1999

Acrílico sobre papel,
200,5 x 182,5 cm

Cat. D_283

Fdo.: «PELLO IRAZU 1999»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 2003

AMP 01

2004

Pintura acrílica y cinta
adhesiva sobre papel,
151 x 110 cm

Cat. D_324

Fdo.: «PELLO IRAZU 20 . 3 . 2004»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Etiqueta de la Galería Soledad Lorenzo:
«PELLO IRAZU 715 2004 // AMP 01 //
150 X 110 CM PINTURA // Y CINTA
ADHESIVA // PAPEL»

Adquirida en 2007

EXP.: «Pello Irazu. PLIEGUES.
Esculturas y dibujos», Galería
Soledad Lorenzo (Madrid, 2004).

BIBL.: Pello Irazu, *Pello Irazu. PLIEGUES.
Esculturas y dibujos.* Madrid: Galería
Soledad Lorenzo (2004).

AMP 02

2004

Pintura acrílica y cinta
adhesiva sobre papel,
151 x 119 cm

Cat. D_325

Fdo.: «PELLO IRAZU 19 . 3 . 2004»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Etiqueta de la Galería Soledad Lorenzo:
«PELLO IRAZU 717 2004 // AMP 02 //
150 X 119 CM. PINTURA // Y CINTA
ADHESIVA/PAPEL»

Adquirida en 2007

EXP.: «Pello Irazu. PLIEGUES.
Esculturas y dibujos», Galería
Soledad Lorenzo (Madrid, 2004).

BIBL.: Pello Irazu, *Pello Irazu. PLIEGUES.
Esculturas y dibujos.* Madrid: Galería
Soledad Lorenzo (2004).

AMP 04

2004

Pintura acrílica y cinta
adhesiva sobre papel,
151 x 122 cm

Cat. D_326

Fdo.: «PELLO IRAZU 21 . 3 . 2004»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Etiqueta de la Galería Soledad Lorenzo:
«PELLO IRAZU 718 2004 // AMP 04 //
150 X 122 CM. PINTURA // Y CINTA
ADHESIVA/PAPEL»

Adquirida en 2007

EXP.: «Pello Irazu. PLIEGUES.
Esculturas y dibujos», Galería
Soledad Lorenzo (Madrid, 2004).

BIBL.: Pello Irazu, *Pello Irazu. PLIEGUES.
Esculturas y dibujos.* Madrid: Galería
Soledad Lorenzo (2004).

JUAN FRANCISCO ISIDRO

(Lora del Río, Sevilla, 1961 - Sevilla, 1993)

EN *SIN título* (1992) la dimensión conceptual une el ejercicio manual y mental con un modo libre de enfocar el proceso artístico y dinamizar lenguajes y formas. El objeto cotidiano se plasma esquemático, seriado y gestual, jugando así con la percepción. Una placa de madera de caoba parece jugar con el positivo y el negativo de un cuadrado que aparece duplicado en la obra. Uno de ellos está rallado, el otro vacío. El artista se apropia de objetos a modo de *ready-made* bajo estructuras primarias minimalistas con las que traslada una buena impronta de poesía visual.

En la base de su pensamiento hay un componente contemplativo y una reflexión sobre la realidad cotidiana. El proceso siempre es dinámico en su funcionamiento, sin bien lento, constante, tenaz. Más cercano al trabajo de un científico que al de un teórico. Esta obra se enmarca en un cambio radical en su producción que se produjo a partir de 1991. Partiendo de objetos de uso cotidiano fotografiados en blanco y negro (una cafetera, una lámpara, un ventilador), juega a la revelación y al ocultamiento a base de fragmentaciones o de manipulaciones puntuales. El espacio depende de y está subordinado al objeto. «Perfectos bodegones contemporáneos», los calificó Miguel Fernández-Cid. En todo ello sigue la fragmentación como recurso; existe en las obras de ese momento un elogio a lo esquivo, a lo pobre, a lo manual y a lo leve. Trabajos ausentes de retórica que obligan al espectador a contemplarlos en absoluta desnudez.

Si el Premio L'Oréal, que ganó ese mismo 1992, le permitió enfrentarse a nuevos materiales y empezar a trabajar con la fotografía, gracias a la Beca Banesto inició, con absoluta libertad, el que resultaría su último proyecto: las obras de gran tamaño realizadas sobre madera de caoba. En una primera fase dibuja tramas lineales o círculos sobre ellas. Más tarde, es la misma madera el elemento expresivo debido al color del barniz o a ciertos relieves formales. Conviven pequeños formatos con piezas de grandes dimensiones. Obras que remiten al silencio, el rigor, la eternidad, conscientes de que son sus últimas obras, algo que confirma el uso por primera vez en su producción de un material perdurable como la madera de caoba.

EXP.: «Juan Francisco Isidro», Galería Elba Benítez (Madrid, 1992); «La intensa levedad», Sala Santa Inés (Sevilla, 2011).

BIBL.: Rafael Ortiz y Miguel Fernández Cid, *La intensa levedad*. Sevilla: Sala Santa Inés, 2011.

B. E.

Sin título

1992

Madera de caoba y cera,
165 x 387 x 5 cm

Cat. E_97

Adquirida en 1993

ALFREDO JAAR

(Santiago de Chile, 1956)

The Artist of the Future

2005

Montaje de ocho copias digitales sobre papel en marco lacado negro, 137 x 137 x 4 cm

Edición 1/6

Cat. F_90

Adquirida en 2006

THE ARTIST of the Future (2005) es una obra en la que Alfredo Jaar integra en una composición reticular una secuencia de ocho imágenes en las que un niño maneja una forma cilíndrica y un instrumento cortante. En la última fotografía de la serie el protagonista dirige su mirada hacia la cámara, estableciendo un contacto visual con aquel que lo observa. Esta es una imagen ambigua y en la que resulta difícil determinar el objeto de la acción llevada a cabo; aunque parece tratarse de un simple juego, el niño replica las formas de un trabajo manual indeterminado.

Sin embargo, el título de la pieza, *The Artist of the Future*, equipara esta manipulación con la llevada a cabo en su taller por un artista. Si contraponemos esta instantánea con otras conocidas piezas de Alfredo Jaar, en las que es habitual encontrar una reflexión crítica y directa al sistema de trabajo realizado en condiciones de explotación, la obra acumula capas de lectura contradictorias. A tenor de las muchas situaciones precarias señaladas por Jaar en sus piezas, la interpretación de *The Artist of the Future* genera una fuerte sensación de extrañamiento para cualquiera que esté familiarizado con la producción del autor y su análisis del actual modelo económico neoliberal. Un proyecto que se aproxima críticamente a conflictos y situaciones de desigualdad extremas, como son la del empleo de mano de obra infantil en las minas de Brasil; el genocidio en Ruanda; o los desechos tóxicos enviados a Nigeria desde Occidente.

De ahí surge la polisemia a la que nos conduce esta secuencia, apoyada por la ironía que podría intuirse en su título: ¿es realmente posible establecer como primera opción para este pequeño protagonista afanado en su tarea la de convertirse algún día en artista?

EXP.: «Selección de obras de Alfredo Jaar», Galería Patricia Ready (Santiago de Compostela, 2010).

B. H.

JAVIER DE JUAN

(Linares, Jaen, 1958)

JAVIER de Juan, figura destacada en relación a la imagen plástica de la movida madrileña y la nueva figuración de los años ochenta, pretende mostrar visualmente las transformaciones que se estaban produciendo en el ámbito urbano de la capital española. Su obra viene marcada por la influencia del diseño alemán de los años treinta, el arte americano de los años cincuenta y el grafiti, que transforma en una obra más intimista y reflexiva a partir de los años noventa.

R. D.

Gran Basto

1990

Óleo sobre lienzo,
177 x 205 cm

Cat. P_496

Fdo.: «J. de Juan // 1990»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1991

ADRIÀ JULIÀ

(Barcelona, 1974)

Wall (La Villa Basque, Vernon, California)

2004

Copia digital sobre papel en soporte y bastidor de aluminio, 79 x 100 cm

Edición 1/3

Cat. F_95

Adquirida en 2007

LA FOTOGRAFÍA del artista catalán Adrià Julià que posee la colección pertenece a un amplio proyecto realizado en 2004 y que analiza conceptos como origen, identidad cultural colectiva, desplazamiento o contaminación en un contexto californiano —el artista reside desde hace años en California— que, sin embargo, encuentra sus orígenes en el País Vasco. Julià se aproxima a un restaurante vascofrancés, La Villa Basque, que se encuentra en Vernon, ciudad industrial que ha sufrido los efectos de la reconversión económica y que fue fundada por una familia vasca a principios de siglo XX. El artista realiza una película sobre la realidad cotidiana del decadente restaurante en la que ofrece detalles de los elementos pretendidamente identitarios de su decoración o de los comportamientos pautados de las personas que trabajan allí. Estos rastros se presentan teatralizados y recurren a una ligazón con la memoria y el pasado que se reinventa y renegocia continuamente: los camareros saludan en un idioma que desconocen, intentan interpretar un *aurresku* con un resultado mestizo al tiempo que grotesco, o se rodean de símbolos cuyo significado les es ajeno. Juan Guardiola ha considerado que *La Villa Basque* «posibilita la construcción de patrimonios étnicos locales dentro de un amplio contexto de globalización». La realidad documentada por Adrià Julià se sitúa, de esta manera, entre la teatralización y lo real.

EXP.: «La Villa Basque, Vernon, California», Espai Zero1 del Museu Comarcal de la Garrotxa (Olot, Girona, 2004); «La Villa Basque, Vernon, California», Artists Space (Nueva York, 2005); «Adrià Julià. Continental Agur», Galería Soledad Lorenzo (Madrid, 2005).

BIBL.: Juan Guardiola, *Adrià Julià. Continental Agur*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2005.

I. T.

JULIO JUSTE

(Beas de Segura, Jaén, 1952 - Granada, 2017)

EN 1990, Julio Juste presentó en la Galería Sen de Madrid una serie de obras inspiradas en las proyecciones cartográficas del cielo bajo el título genérico «El futuro en tres capítulos». La pieza *Hemisferio celeste* (1990) formó parte de aquella exposición, acompañada por otras de formatos diversos, temática similar y títulos dentro del mismo campo semántico como *Mapaceli*, *Planimetría del orbe* o *Cartografía del cielo*, fechadas entre 1989 y 1990 y en una línea similar al gran ciclo al fresco concluido en 1989 en la bóveda de la sede de la Universidad Euroárabe de Granada. Todas ellas son obras que muestran la comodidad del artista con formatos no convencionales usados como soporte de acrílico y óleo, desde un capote hasta el tondo de lino de *Hemisferio celeste*.

Dentro de la línea de recuperación de la figuración a la que se adscribe generacionalmente y por afinidad estética, Juste se interesa en esta obra por los componentes simbólicos de la astrología y el zodiaco y su presencia en la pintura tardomedieval, motivo por el que se le habló de él como de «un discípulo meridional del Giotto», dado ese interés compartido con el maestro toscano por los celajes cargados de potencia cromática y fuerza expresiva *per se*, no solo en el contexto de una composición narrativa. Ese diálogo con el mundo clásico y su herencia y el rol central en él de la astronomía y la astrología se inscribe en la línea de contemporáneos como Guillermo Pérez Villalta. Pero en Juste, ese interés por los signos de saberes arcanos y heterodoxos, habida cuenta de su papel en la cultura popular de finales del siglo XX a través de la divulgación del horóscopo, no está exento de ironía, como el propio Juste escribió al relatar el momento en que desveló estos cuadros a los visitantes de su estudio: «El contenido del segundo capítulo coincidió con el tercer güiski [sic]: el despliegue de aquellos mapacelis se vio acompañado por el tintineo del hielo contra el cristal que preludia el primer trago. Hablé sobre una nueva edad de los signos y el trazado de su ubicación, sometidos como los héroes a contradicciones paradójicas y ejercicios irónicos [...]: "la burla ha corrido paralela a los héroes"».

En un gesto similar al Joan Miró que busca orientación en las *Constelaciones* durante la segunda posguerra, Juste dirige en *Hemisferio celeste* su mirada hacia arriba en un momento de cierto desencanto respecto al ingreso del arte español en el panorama internacional y su homogeneización y neutralización a partir de la absorción institucional de fenómenos como la «movida» y de la desaparición de algunos de sus integrantes. En esa vinculación entre lo íntimo y lo cósmico que parece sugerir la contemplación de la bóveda celeste, resuena la cita de Carlos Berlanga, uno de los iconos de la cultura popular de su generación, que Juste recogió para encabezar su tesis doctoral años después: «conjeturas sobre un universo / que se expande como tú y yo».

EXP.: «Julio Juste. El futuro en tres capítulos», Galería Sen (Madrid, 1990); «JJ Total. Julio Juste, pintor y artista multimedia», Fundación Euroárabe y Crucero del Hospital Real (Granada, 2018-2019).

BIBL.: Jean Dufaux, *Julio Juste. El futuro en tres capítulos*. Madrid: Galería Sen, 1990.

C. M.

Hemisferio celeste

1990

Acrílico sobre lienzo,
85 cm (diámetro)

Cat. P_455

Fdo.: «Julio Juste»
[Zona inferior, anverso]

Adquirida en 1990

ABSALON KIRKEBY

(Copenhague, 1983)

T

2013

Copia digital sobre papel,
160,5 x 106 cm

Edición 1/2

Cat. F_153

Adquirida en 2013

LA OBRA *T* (2013) de Absalon Kirkeby pertenece a una serie de trabajos en los que el artista danés se mueve entre los límites de la fotografía y la pintura. Estas piezas sufren intensos procesos de posproducción que dificultan el reconocimiento de aquello que se está presentando. En el caso concreto de *T,* una sinuosa y llamativa línea amarilla realizada presumiblemente con un espray digital, capta por completo nuestra atención al atravesar la imagen de arriba abajo, ocupando gran parte del espacio y ocultando el motivo fotografiado. Así, la línea desorganiza o reorganiza la imagen convirtiendo lo concreto, aquello que se ha fotografiado, en una forma más de una composición abstracta.

Las imágenes exhibidas parecen en su mayoría ensoñaciones: escenas a caballo entre la realidad del que está despierto y la ficción personal del que se está quedando dormido. Según afirma el propio artista, en ocasiones no duerme durante días para seguir tomando fotografías. Esto le hace entrar en una especie de trance en el que se produce una distorsión de lo perceptible y en el que los colores y la realidad se entremezclan.

EXP.: «Fencing», Peter Amby Gallery (Copenhague, 2013).

I. T.

BIOGRAFÍAS

IGNASI ABALLÍ
(Barcelona, 1958)

Estudió Bellas Artes en la Universidad de Barcelona. Desde finales de los años ochenta comenzó a realizar obras de corte conceptual en las que cuestiona las nociones tradicionales del arte mediante estrategias de no intervención sobre los materiales que utiliza, en las que lo contingente y el componente temporal se convierten en elementos determinantes en el resultado de la obra, en un distanciamiento que cancela la subjetividad autoral y su componente manual. Aplica una metodología muy controlada y unas condiciones previas que no deben alterarse. Utiliza también conceptos lingüísticos, principalmente en relación a la pintura, con los que crea tensiones entre sus elementos y los términos y sistemas de clasificación que los definen. Otra vertiente fundamental de su obra deriva hacia el cuestionamiento de los dispositivos de representación de lo cotidiano procedentes de los medios de comunicación mediante un proceso de recopilación, acumulación, clasificación y presentación seriada de fotografías y titulares de prensa que descontextualiza, convirtiéndolos en referencias abstractas que provocan un alejamiento respecto a lo real y enfrentando al espectador a la complejidad de lo cotidiano y a la variedad de matices que lo constituyen.

Aballí ha participado en eventos internacionales como la Bienal de Sídney (1998) o la Bienal de Venecia (2007) y ha realizado exposiciones individuales en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2002 y 2015); el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2005); la Ikon Gallery (Birmingham, Reino Unido, 2006); el Zentrum für Kunst und Medientechnologie (Karlsruhe, Alemania, 2006); el Today Art Museum (Beijing, 2009); la Pinacoteca do Estado (São Paulo, 2010) y el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2012).

BIBL.: Manel Clot, *Ignasi Aballí: Desapariciones*. Madrid: MNCARS, 2002; Bartomeu Marí *et al.*, *Ignasi Aballí: 0-24 H.* Oporto: Fundação Serralves, 2005; Dora García, Louis Lüthi y François Piron, *Ignasi Aballí. Esto no es el fin = Hau ez da bukaera = This Is Not The End*. Vitoria-Gasteiz: Artium, 2012.

R. D.

ETEL ADNAN
(Beirut, 1925)

Desde su juventud, Etel Adnan compaginó la escritura y las artes plásticas. Con veinticuatro años se trasladó a París, donde finalizó sus estudios de Filosofía en la Sorbona. Continuó los estudios de posgrado en Estados Unidos, en las universidades de Berkeley y Harvard, y entre 1958 y 1972 enseñó Filosofía en la Dominican University (San Rafael, California). En 1977 publicó su novela *Sitt Marie-Rose* en París, con la que obtuvo el Premio France-Pays Arabes.

Su obra pictórica parte de los paisajes que marcan su vida, como las costas del mar Mediterráneo y, de forma obsesiva, el monte Tamalpais, que contemplaba directamente desde la ventana de su estudio en Sausalito, California, y que ha traducido a pintura desde 1960. Sus cuadros, de pequeño formato, se componen de colores vivos, planos y contrastados, aplicando directamente el pigmento con espátula, bajo la influencia de artistas de las primeras vanguardias como Paul Cézanne o Paul Klee, en un lenguaje que refleja de forma sucinta la experiencia de la percepción del paisaje en el lienzo para alcanzar una comunión metafísica y atemporal con la belleza de la naturaleza.

Su obra plástica se dio a conocer internacionalmente de forma tardía al ser seleccionada para la Documenta 13 (Kassel, Alemania, 2012) y desde entonces ha participado en eventos como la Bienal del Whitney Museum (Nueva York, 2014). Ha mostrado su obra individualmente en el Museum der Moderne (Salzburgo, Austria, 2014) y el Mathaf - Arab Museum of Modern Art (Doha, Catar, 2014). En 2014 recibió la orden de caballero de las Artes y las Letras de Francia.

BIBL.: Lisa Suhair Majaj y Amal Amireh (ed.), *Etel Adnan: Critical Essays on the Arab-American Writer and Artist*. Jefferson: McFarland, 2002; Hans Ulrich Obrist (ed.), *Etel Adnan: In All Her Dimensions*. Milán y Doha: Skira y Mathaf, Arab Museum of Modern Art, 2014.

R. D.

JUAN ANTONIO AGUIRRE
(Madrid, 1945-2016)

Pintor, teórico y ensayista de arte, Juan Antonio Aguirre es una de las figuras clave del arte español de las décadas de 1970 y 1980 como impulsor de la renovación del género pictórico en España y la superación de presupuestos informalistas. Cursó estudios de Filosofía y Psicología en la Universidad Complutense y asistió a la Escuela Central de Artes y Oficios de Madrid. A mediados de los años sesenta dio a conocer su obra pictórica e inició su labor de comisario y director de la Galería Amadís (Madrid), donde mostró el trabajo de artistas de su generación como Carlos Alcolea, Carlos Franco o Luis Gordillo. Su obra pictórica comenzó con una práctica figurativa cercana a lo naíf, que abandona a finales de los sesenta por una deriva a la abstracción geométrica. Pero fue durante la revisión de la pintura de Henri Matisse, Pierre Bonnard y Edvard Munch cuando fijó su estilo característico, con una construcción cromática de tendencia expresionista, aplicada mediante pinceladas fluidas y sinuosas, que nos muestran escenas cotidianas, paisajes y retratos con referencias a vivencias personales que desarrolló a lo largo de las siguientes décadas.

Destaca su faceta teórica y ensayista con la publicación en 1969 de *Arte último*, y su labor dentro de la gestión cultural como subdirector del Museo de Arte Moderno de Madrid desde 1982 hasta 1986. Su obra se ha mostrado en exposiciones colectivas de renombre como «Nueva generación. 1967-1977» en el Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 1977) o «Madrid D. F.», en el Museo Municipal de Madrid (1980). De forma individual hay que destacar la retrospectiva que se le dedicó en el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1999).

BIBL.: Juan Antonio Aguirre, *Arte último: la Nueva Generación en la escena española*. Madrid: Julio Cerezo, 1969; Fernando Huici, Juan Manuel Bonet y Carlos Franco, *Juan Antonio Aguirre*. València: IVAM, 1999; Víctor Nieto Alcaide, Óscar Alonso Molina y Jesús Pedro Lorente, *Juan Antonio Aguirre*. Logroño: Cultural Rioja, 2005.

R. D.

PEP AGUT
(Tarrassa, Barcelona, 1961)

Especializado en Fotografía y Pintura en la Facultad de Bellas Artes de Sant Jordi entre 1979 y 1984, Pep Agut es uno de los más destacados artistas españoles de vertiente conceptual. Después de una estancia en Colonia, se trasladó a París en 1991 invitado por la Fondation Cartier, y regresó a Barcelona en 1993. Su obra, desarrollada desde finales de los años ochenta, en la que utiliza

diversos medios como la fotografía, la pintura, la instalación y la *performance*, gira en torno al lugar del arte como espacio de producción de conocimiento, los límites de la representación y el uso del lenguaje como reflexión sobre el papel del artista, del espectador y de los espacios arquitectónicos de exposición en una posición crítica respecto a las formas de producción cultural mercantilizadas, en permanente diálogo con algunos de los autores clave del pensamiento contemporáneo como Michael Foucault, Maurice Blanchot o Emmanuel Lévinas. Compagina su labor artística con la coordinación y participación en debates y conferencias; también ha realizado seminarios en la Universidad de Barcelona.

Su obra ha participado en eventos internacionales como la Bienal de Venecia (1993); Prospekt, Schirn Kunsthalle (Fráncfort, Alemania, 1996); la Bienal de Sídney (1998); y Art Unlimited, Art Basel (Basilea, Suiza, 2004). Expone individualmente desde 1981 y destacan las muestras realizadas en el Museo de Arte de Tel Aviv (1992); la Languedoc-Roussillon (Montpellier, Francia, 1997); el Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart (Limoges, Francia, 1997); el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2000); y el Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 2004).

BIBL.: Jean-Marc Prévost *et al.*, *Carceri-Jardins publics: Pep Agut*. Montpellier: Musée départemental de Rochechouart y FRAC Languedoc-Roussillon, 1999; José Lebrero Stals *et al.*, *Pep Agut: Als actors secundaris*. Barcelona: MACBA, 2000.

R. D.

ALFONSO ALBACETE
(Antequera, Málaga, 1950)

Perteneciente a la generación de artistas españoles que renuevan el género de la pintura entre las décadas de 1970 y 1980, desde su ciudad natal se trasladó hasta Murcia, donde pasó a ser discípulo de Juan Bonafé. Posteriormente estudió Arquitectura en València y Madrid, formación que terminó en 1977. Desde 1979 se dedicó plenamente a series de pinturas, desde la inicial *En el estudio*, que presentó ese mismo año en la Galería Egam de Madrid y en la que ya se aprecian las influencias de Paul Cézanne, el expresionismo abstracto y el pop art norteamericanos, hasta *Levante* (1980), en la que traduce la luminosidad del paisaje murciano, o *El estudiante de Praga* (1985), con escenas de sus viajes por Centroeuropa. En todas ellas parte de lo cotidiano a través de una figuración que se va haciendo progresivamente más abstracta, pero de la que nunca desaparecen las referencias figurativas, y en la que la luz y la atmósfera son plasmadas a través de un cromatismo vital, matérico y de complejas arquitecturas formales que ha desarrollado hasta la actualidad como una afirmación continua por el género pictórico.

Ha participado en las exposiciones que marcaron el rumbo del arte español de los ochenta, como «1980», en la Galería Juana Mordó (Madrid, 1979) o «Madrid D. F.», en el Museo Municipal de Madrid (1980) y, posteriormente, en las revisiones históricas que se hicieron de este momento. En 1988 se le dedicó su primera exposición retrospectiva en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. También ha expuesto en el Museo de Arte Moderno de Moscú (2011); en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2014); el Museo Reina Sofía (Madrid, 2014); y la Galería Marlborough (Madrid, 2016).

BIBL.: Juan Manuel Bonet *et al.*, *Alfonso Albacete, 50 obras [1979-1987]*. Madrid: MEAC, 1988; Juan Manuel Bonet, Mariano Navarro y Francisco Jarauta, *Alfonso Albacete*. Murcia: Centro de Arte Palacio Almudí, 1998.

R. D.

ENRIQUE ALBIZU
(València, 1926 - Hondarribia, Gipuzkoa, 2014)

VER PÁGINA 63

ALFREDO ALCAÍN
(Madrid, 1936)

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y completó su formación en Grabado y Litografía en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, medio en el que ha experimentado profusamente a lo largo de su trayectoria creativa. Posee también estudios de Decoración cinematográfica en la Escuela Nacional de Cinematografía de Madrid, gracias a lo cual ha colaborado ocasionalmente en producciones de cine y de teatro.

Su trabajo ha oscilado entre la pintura, la ilustración, el *collage*, la escultura y el grabado. Presentó su primera exposición individual en Madrid en 1962. Durante los años sesenta y setenta desarrolló su personal aportación entre el pop y el realismo crítico como reacción a la abstracción informalista, aunque Alcaín nunca ha aprobado la adscripción de este lenguaje de origen anglosajón: «Me incluyeron en él, aunque en realidad nunca estuve dentro del pop del todo». Sin embargo, y siguiendo las corrientes estéticas internacionales, en los años ochenta su obra giró hacia una pintura con menor discurso social. Recurrió a las fuentes de arte de las vanguardias y siguientes parámetros expresivos del cubismo, incorporó objetos a las pinturas, poniendo en entredicho la dicotomía moderna entre lo bidimensional y lo tridimensional. En las últimas décadas se ha decantado por un trabajo ligado a la abstracción geométrica: «Camino hacia un precipicio, con cuadros muy lineales y sintéticos, que se alejan de la figuración».

Fue Premio Nacional de las Artes Plásticas (2003). Ha realizado numerosas exposiciones individuales tanto en museos como en galerías privadas, entre las que podemos citar la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy (Salamanca, 1968); el Palacio de Valle Santoro (Sangüesa, 1980); el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1981); la Casa del Siglo XV (Segovia, 1994); la Universidad de Málaga (1997); la Fundación Antonio Pérez (Cuenca, 2001); o la Sala Rekalde (Bilbao, 2012).

BIBL.: VV. AA., *Alfredo Alcaín: obra gráfica completa, 1957-1980*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1981; Bernardo Atxaga, *Alfredo Alcaín*. Bilbao: Sala Rekalde, 2012; Miguel Fernández-Cid, *Alfredo Alcaín*. Miengo: Sala de Arte Reboyera, 2013.

I. T.

CARLOS ALCOLEA
(A Coruña, 1949 - Madrid, 1992)

Inició estudios de Derecho en Madrid, que abandonó en 1968 para dedicarse plenamente a la pintura, hacia la que partió desde un conjunto ecléctico de referentes artísticos y literarios entre los que destacan, en estrecho diálogo con la cultura popular y desde una óptica conceptual de apropiación, Marcel Duchamp, David Hockney, Ronald B. Kitaj y Jim Dine. A su vez, autores como Jean-Paul Sartre, Gustave Flaubert o Marcel Proust le proporcionaron una mirada sobre la existencia cotidiana que lo llevó a desarrollar un estilo personal y a ser uno de los fundadores de la llamada «nueva figuración madrileña». En la estela del pintor Luis Gordillo, Alcolea

da un giro a su figuración desde la ambigüedad, que imprime a sus composiciones y figuras y que instan a un ejercicio mental de lectura tan complejo como el de su elaboración, influido por el psicoanálisis. Las formas a la deriva, el signo automático, el cromatismo antinaturalista y las estructuras reorientables marcan sus pinturas, cartulinas y dibujos en su breve pero intensa trayectoria artística.

Ligado a las galerías españolas que apoyaron la nueva figuración, Alcolea expuso individualmente por primera vez en Amadís (Madrid, 1971) y posteriormente en Buades (Madrid, 1975); también participó en las míticas «1980», en la Galería Juana Mordó (Madrid, 1979) y «Madrid D. F.», en el Museo Municipal de Madrid (1980). Pronto fue objeto de una importante individual el Museo Español de Arte Moderno (Madrid, 1980). Tras su muerte se celebraron exposiciones retrospectivas en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1998); el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2003); y Caixa Galicia (Ferrol, A Coruña, 2008). En 1992, a título póstumo, se le otorgó el Premio Nacional de Artes Plásticas.

BIBL.: VV. AA., *Carlos Alcolea*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1980; Ángel González García y Juan Manuel Bonet, *Carlos Alcolea*. Madrid: MNCARS, 1998; Óscar Alonso Molina y Juan Manuel Bonet, *Carlos Alcolea*. Pamplona/Iruña: Fundación Caja Navarra, 2003.

R. D.

JOSÉ LUIS ALEXANCO
(Madrid, 1942)

Artista polifacético que, además de dedicarse al dibujo, la pintura, la obra gráfica, la escultura y las instalaciones audiovisuales, fue uno de los precursores en España del arte computacional, al participar en los seminarios sobre «Generación Automática de Formas Plásticas» en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid entre 1968 y 1974 tras estudiar Dibujo y Grabado en la Escuela Superior de Madrid. Desde los inicios de su obra artística mostró su preocupación por el desarrollo en serie de formas extraídas de fragmentos del cuerpo humano en movimiento, que posteriormente aplicaba a través de la creación de un *software* que generaba formas tridimensionales topológicas en número «infinito» y que tienen su traducción plástica en esculturas realizadas con resina o metacrilato. En 1971 creó, junto al compositor Luis de Pablo, la instalación plástico-sonora S*oledad interrumpida,* que estrenaron en Buenos Aires y mostraron también en los Encuentros de Pamplona de 1972, que el propio Alexanco organizó y dirigió. En 1975 decidió retomar la pintura con series de obras dentro del campo de la abstracción, que tienen como nexo el interés por la secuencialidad, la reiteración y la acumulación formativa tendente a la organización en retícula de motivos sígnicos (caligráficos, geométricos, biomórficos), que hacen que sus composiciones superen el propio marco de la pintura *ad infinitum*.

Su obra se ha mostrado en la Bienal de São Paulo (1967, 1971 y 1981); entre sus exposiciones individuales, destacan la realizada en el Musée d'art moderne de la Ville de Paris (París, 1972); la Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 1974); la Sala Amós Salvador (Logroño, 1994); y el Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 1998). Recibió el Premio Nacional de Grabado en 1965.

BIBL.: Francisco Calvo Serraller, *Alexanco. Proceso y movimiento*. Madrid: Fernando Vijande Editor, 1982; Capi Corrales Rodríguez, Javier Ruiz y Joaquín de la Puente, *José Luis Alexanco: 1964-1994*. Madrid: TF Editores, 1994; Joan M. Pujals, José Corredor Matheos y Javier Ruiz, *Alexanco: Percursum.* Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1998.

R. D.

ANDREU ALFARO
(València, 1929 - Rocafort, València/Valencia, 2012)

De niño se educó en escuelas inspiradas en la Institución Libre de Enseñanza, teniendo una especial habilidad para el dibujo. Su familia, ligada al bando republicano, sufrió represalias tras la Guerra Civil, lo que le impidió realizar estudios universitarios y motivó que trabajara en la empresa familiar, una carnicería, y que su formación fuera autodidacta. Asiduo a exposiciones artísticas, entabló amistad con algunos creadores valencianos a mediados de los años cincuenta y volvió a su antigua afición, el dibujo. Entre sus amistades se hallaban los artistas Joaquín Michavila, Nassio Bayarri, Monjalés y Salvador Soria, también el crítico Vicente Aguilera Cerni, que lo influyó especialmente en sus inicios. Conoció asimismo al escritor valenciano Joan Fuster, que lo introdujo en el valencianismo político.

Realizó sus primeras muestras individuales en 1957 en dos espacios entonces señeros en la cultura valenciana, la Sala Mateu de València y La Decoradora de Alicante/Alacant. En 1958 viajó a Exposición Universal de Bruselas, donde visitó la muestra «50 ans d'Art Moderne». Impresionado por los artistas de la vanguardia contemporánea, a su regreso a València inició su trabajo escultórico de vocación constructivista con hojalata y alambre, integrándose en el grupo Parpalló, formado por Doro Balaguer, Eusebio Sempere y Monjalés. Conoció a Jorge Oteiza, escultor que supondrá una notable influencia, e inició sus trabajos con planchas de metal cortadas y dobladas, introduciéndose en procesos de carácter industrial. En los siguientes años, realizó numerosas exposiciones que compaginó con un trabajo de creativo de publicidad y su colaboración en el negocio familiar. En 1959 acabó su primera obra monumental, iniciando una larga serie de casi cien esculturas de gran formato en calles de España, Alemania y Estados Unidos, con la idea de que la obra de arte debe integrase en el espacio público.

Ha sido Premio Nacional de Artes Plásticas (1981), Premi d'Honor Jaume I de la Generalitat Valenciana (1980), Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya (1982) y Premi Alfons Roig de la Diputación de València (1991). Participó en la Bienal de Venecia en los años 1966, 1976 y 1995; realizó muestras retrospectivas en el Palacio Velázquez (Madrid, 1979), en el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1991) y en el Josef Albers Museum (Bottrop, Alemania, 2000), entre otras.

BIBL.: VV. AA., *Alfaro*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1979; Francisco Calvo Serraller, *Alfaro: Columnarium*. París, Galerie de France, 1989; Tomás Llorens y Vicente Todolí, *Alfaro*. València: IVAM, 1991; Vicente Jarque, *Andreu Alfaro: catálogo razonado*. València: IVAM, 2005.

I. T.

JAVIER ALKAIN
(Donostia/San Sebastián, 1960)

Con una formación vinculada a los Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid, Javier Alkain regresó en 1991 a su ciudad natal, donde continúa formándose en el centro Arteleku de Donostia/San Sebastián. Comenzó a desarrollar una pintura basada en la naturaleza que evoluciona desde un expresionismo abstracto de sus primeras series como *Ciudades* (1990) hacia una abstracción lírica, en sus series de flores, jardines y plantas (1990-1992). Está influido por artistas como Mark Rothko, Ad Reinhardt, Richard Artschwager, con quien

realizó un taller en Madrid, o Jürgen Partenheimer, con quien coincidió en Arteleku. En un tratamiento casi minimalista del paisaje, Alkain se basa en el gesto mínimo, mediante la repetición y variación de trazos minúsculos, que imprimen a sus obras una gran vibración pictórica y serenidad ritmada, como en sus series *Corrientes* (1994) y *Oraciones* (1996). Tendentes a la monocromía, en una gama de color muy restringida, estas obras nos trasladan a una poética metafísica del paisaje que parte de lo visto para traducirlo en una pintura analítica, meditativa y contemplativa al mismo tiempo.

Comenzó a exponer su obra a principios de los años noventa, principalmente en galerías de Madrid y Donostia/San Sebastián, y participó en muestras colectivas en Arteleku (Donostia/San Sebastián, 1993); el Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia/San Sebastián, 1995 y 2000); el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1995 y 1997); o el Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 2002). En el año 2000 obtuvo el Premio Gure Artea del Gobierno Vasco y en 2009 el Primer Premio Bancaja de València.

BIBL.: Fernando Golvano, *Javier Alkain*. Donostia/San Sebastián: Galería DV, 1999; Alicia Fernández, *Javier Alkain*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001; *Obras de arte con historias*. Irun: Ayuntamiento de Irun, 2015.

R. D.

HELENA ALMEIDA
(Lisboa, 1934 - Sintra, Portugal, 2018)

Hija del escultor Leopoldo de Almeida (1898-1975), se licenció en Pintura por la Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa en 1955. Pronto se convirtió en protagonista de las principales iniciativas colectivas del contexto artístico portugués, exponiendo por primera vez en solitario en 1967 en la Galeria Buchholz de Lisboa. Aquí se revelaba ya la imposibilidad de la artista de entender la pintura convencionalmente y su necesidad de explorar los límites del lienzo. Inició así un productivo juego de cuestionamiento del medio a partir de la autorrepresentación fotográfica —en colaboración estrecha con su marido, el escultor y arquitecto Artur Rosa, que realiza las fotografías—; en esta representación, planificada mediante el dibujo, la intervención plástica y una acción de carácter performativo se entrecruzan disciplinas sin que ninguna prevalezca como dominante, como en su serie de los años setenta titulada *Pintura habitada*, en la que nos hace reflexionar sobre las fracturas en relación a la separación entre realidad y representación y su estado en un plano virtual en el mundo de la posmodernidad.

Participó en la Bienal de São Paulo (1979), pero no fue hasta los años ochenta cuando se reconoce su obra desde el punto de vista institucional, con exposiciones monográficas como la de la Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 1983 y 1987). Representó a Portugal en la Bienal de Venecia (1982) y expuso en la Fundação Serralves (Oporto, Portugal, 1995). Sin embargo, su reconocimiento internacional apareció ligado a su lanzamiento en España en 1998, con la exposición de la Casa de América de Madrid dentro de la organización de Arco dedicada al arte portugués. A partir de ese momento se suceden las exposiciones en centros de relevancia internacional: el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2000); el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2000); la Fundación Telefónica, (Madrid, 2008); la Fundação Centro Cultural de Belém (Lisboa, 2004); la Fundação Serralves (Oporto, Portugal, 2015); la Galerie nationale Jeu de Paume (París, 2016); el WIELS, Centre d'art contemporain (Bruselas, 2015-2016); y sus participaciones en la bienales de Sídney (2004) y Venecia (2005), entre otras.

BIBL.: María de Corral, Isabel Carlos y Carlos Vidal, *Helena Almeida.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2000; Delfim Sardo, *Helena Almeida. Pés no chão, cabeça no céu*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2004; Isabel Carlos *et al.*, *Helena Almeida: tela rosa para vestir.* Madrid: Fundación Telefónica, 2008; Peggy Phelan *et al., Helena Almeida - A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra.* Oporto: Fundação Serralves, 2015.

R. D.

FERNANDO ALMELA
(València, 1943 - Madrid, 2009)

VER PÁGINA 82

DARÍO ÁLVAREZ BASSO
(Caracas, 1966)

Álvarez Basso proviene de una familia de intelectuales: su padre era un pintor y escritor gallego y su madre, una maestra venezolana. Su infancia transcurrió entre su ciudad natal y Vigo, pero inició su trayectoria profesional en Madrid, donde estudió Bellas Artes y acudió a los Talleres de Arte Actual en el Círculo de Bellas Artes en 1984. Su obra pictórica y gráfica parte de presupuestos informalistas, de gestos agresivos y matéricos, en un universo sígnico que sitúa al hombre como tema principal de sus cuadros; en una primera etapa, desde el punto de vista antropológico y social y, a finales de los ochenta, desde el cultural, con un interés centrado en el cisma entre Oriente y Occidente. En los años noventa se le concedió una Beca Fulbright, por lo que trasladó su residencia a Nueva York (1992-1994), donde retoma la reflexión sobre el individuo, con elementos verticales inspirados en la obra de Barnett Newman y Lucio Fontana como incisas columnas vertebrales, metáfora del sufrimiento humano. Desde 1999 su interés se desplaza del individuo a la naturaleza, con un proyecto que desarrolla en Venezuela, en el que traduce la vegetación y la presencia del agua a representaciones abstractas, en las que incorpora los propios materiales naturales referenciales.

Ha obtenido también las becas de la Academia Española en Roma (1990) y la Cité des artistes de París (1991). Su obra se ha mostrado individualmente en el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2002); el Museo Alejandro Otero (Caracas, 2005); el Museo de Artes Visuales (Santiago de Chile, 2005); la Fundación Luis Seoane (A Coruña, 2007) y en el Museum of Egyptian Modern Art (El Cairo, 2008). En 2014 realizó una exposición individual en el Centro de Arte Tomás y Valiente (Fuenlabrada, Madrid) y un año después un gran mural en una céntrica calle de Vigo.

BIBL.: Francisco Calvo Serraller *et al.*, *Darío Basso*: *obra 1986-1999.* Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 2000; Fernando Castro Flórez *et al.*, *Darío Basso*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, SEACEX, 2004; Darío Basso, *Polifemo pintado*. Fuenlabrada: Ayuntamiento de Fuenlabrada y Centro de Arte Tomás y Valiente, 2014.

R. D.

CHEMA ALVARGONZÁLEZ
(Jerez de la Frontera, Cádiz, 1960 - Berlín, 2009)

Comenzó sus estudios artísticos en la Escuela Massana de Barcelona entre 1985 y 1988, pero acabó mudándose a Berlín, donde continuó sus estudios de grado y posgrado en Bellas Artes hasta 1993. Desde entonces, residió y trabajó entre las dos ciudades. En Berlín colaboró en varios proyectos culturales y de fomento del arte como la residencia de artistas GlogauAIR, de la que fue fundador y promotor hasta prácticamente sus últimos años.

Alvargonzález fue un artista polifacético que desarrolló su producción en distintas disciplinas como la fotografía, la instalación o la escultura, siempre desde un punto de vista conceptual y comprometido socialmente, quizá influido por el ambiente berlinés en la época de la Caída del Muro que le tocó vivir. Su trabajo se basa eminentemente en el uso de la luz (natural o artificial) en relación a la exhortación al trabajo memorístico del observador, como ocurrió con su intervención en el actual edificio de la embajada de España en Berlín —abandonado y tapiado desde que fue entregado a la España franquista en 1943 para compensar la expropiación de la anterior embajada—, donde en 1992 instaló con luces rojas sobre la fachada la palabra «Abwesenheit» (Ausencia).

Participó en varias exposiciones individuales, entre las que destacan «Palabras corpóreas», en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2003); «Del azar en el espacio», en el Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 2003); o «El viaje de las horas», en el Palacio de los Condes de Gabia (Granada, 1997). También hay que señalar sus intervenciones en el espacio público, como «El adentro afuera de las palabras», en la Fundación Telefónica, La Noche en Blanco (Madrid, 2007); «(Im)possibile», en la Quartiere 4 Limonaia di Villa Strozzi (Florencia, Italia, 2004); «Proyecto Hohenzollernbrücke» (Colonia, Alemania, 1999); o la anteriormente citada «Abwesenheit».

BIBL.: Fernando Francés, *Palabras corpóreas: Chema Alvargonzález.* Málaga: CAC Málaga, 2003; Juan Manuel Bonet y Alfonso de la Torre, *Espacios imaginados: escaparates*. Madrid: Ediciones del Umbral, 2006; Vicenç Atalió *et al*., *Chema Alvargonzález: más luz.* Barcelona: Polígrafa/Centre d'Art Santa Mònica, 2011.

I. T.

MIRANDA D'AMICO
(Castel di Sangro, Italia, 1946)

VER PÁGINA 87

JOSÉ RAMÓN AMONDARAIN
(Donostia/San Sebastián, 1964)

Cursó estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Bilbao y en 1988 participó en el Taller de Litografía de Arteleku. Su obra, iniciada a finales de los años ochenta, reflexiona sobre el nuevo estatuto de la imagen en la sociedad actual, para lo que utiliza diversos medios, desde la pintura hasta la fotografía, la escultura o la instalación, diluyendo los límites de cada uno de ellos. Al mismo tiempo, utiliza la apropiación y resignificación de imágenes de la historia del arte, que con frecuencia remiten a otras —como las que guardan relación con Cindy Sherman o Jeff Wall—; sus obras experimentan constantes desplazamientos, no solo desde el punto de vista del medio, haciendo que una pintura parezca una fotografía —como en su obra *La raya* (2006)— y viceversa —transformando la imagen referencial fotográfica a la pintura o la instalación—, sino también mediante la reflexión sobre cómo la imagen en el mundo actual se ha independizado de los diversos soportes y técnicas en los que se puede materializar, activando su potencial para poder evaluar lo ya visto y lo que creemos saber de ello.

En 1988 obtuvo el Primer Premio de Pintura en el IV Certamen de Artes Plásticas de Euskadi y en 2002 el Premio Gure Artea del Gobierno Vasco. Su obra se ha mostrado con asiduidad en España desde los años noventa y le han dedicado exposiciones individuales en el Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia/San Sebastián, 2007); el Domus Artium (Salamanca, 2011); el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2012); y el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2016).

BIBL.: Fernando Castro-Flórez, *José Ramón Amondarain*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2004; Iban Zaldua y Estrella de Diego, *José Ramón Amondarain: sin fin, islaren isla*. Donostia/San Sebastián; Diputación Foral de Gipuzkoa, 2007.

R. D.

EUGENIO AMPUDIA
(Melgar, Valladolid, 1958)

Con un amplio recorrido expositivo que incluye presentaciones frecuentes en el ámbito internacional, el trabajo de Eugenio Ampudia analiza, siempre desde posiciones críticas y mediante estrategias iconoclastas, las relaciones históricas formuladas entre arte y poder político, entre espacio público y control. Este es el caso de algunas de sus acciones recientes, como *Quemar los libros* en las bibliotecas del Museo Reina Sofía en Madrid (2004), la National Library en Singapur (2006) y el NC Arte de Bogotá (2016); ocupar con el zumbido y las imágenes de *Moscas* el Centro Cultural de España en México (2016); pernoctar en las salas del Museo del Prado o en el Pabellón en el que se celebra Arco (2013) mientras se encuentra vacío; o reciclar antiguas tarjetas de invitación de algunas de sus exposiciones y realizar con ellas cientos de minúsculas moscas que ocuparán la emblemática fachada del Teatro Real Carlos III de Aranjuez (2017). A través de estas intervenciones y acciones, Ampudia resignifica los espacios en los que se materializan los conflictos que surgen entre un régimen visual unívoco y normativo con las estrategias de disenso y multiplicación de sentido que posibilitan las herramientas artísticas.

Eugenio Ampudia ha presentado su obra en el Museo de Arte Carrillo Gil (Ciudad de México, 2016); Matadero (Madrid, 2015); Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Argentina, 2008); o el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Vitoria-Gasteiz (2006). Además ha participado en importantes muestras internacionales como la Bienal de La Habana (2009) y la Bienal de Singapur (2006).

BIBL.: Mariano Navarro y Jorge Luis Marzo, *Eugenio Ampudia, sólo una idea devoradora.* Madrid: SEACEX, 2008; Blanca de la Torre *et al*., *El futuro no es de nadie todavía. Eugenio Ampudia*. Madrid: Acción Cultural Española, 2015; Blanca de la Torre, Carlos E. Palacios e Imma Prieto, *Eugenio Ampudia*, *Una corriente de aire: obras 2008-2015.* A Coruña: AIE, 2015.

B. H.

ALEXANDER APÓSTOL
(Barquisimeto, Venezuela, 1969)

Estudió Historia del Arte en la Universidad Central de Venezuela, formándose como fotógrafo en la escuela de Ricardo Armas. En la actualidad reside entre España y Venezuela.

Trabaja fundamentalmente con el vídeo, el cine y la fotografía, así como con la instalación. En los inicios de su trayectoria artística realizaba escenografías teatralizadas en las que generaba una lectura irreverente sobre los tópicos de la sociedad local a partir del contexto familiar (*Gallinero feroz*). Estas investigaciones sobre la identidad lo llevaron a realizar análisis irónicos sobre los estereotipos de masculinidad, del macho, que contrastaban con la marginación de la homosexualidad en Latinoamérica (*Pasatiempos, Lavados caseros*, *What I'm Looking For*). Posteriormente, esta misma búsqueda lo conduce a trabajar sobre el espacio, entendido como un ente político, centrándose en el desarrollo y crisis de la modernidad, así como en su discurso ideológico. Una crisis que para el artista venezolano encuentra su metonimia en la arquitectura y en el paisaje urbano, en cómo se han construido las ciudades y sus hitos; fundamentalmente fotografía aquellos en desuso y decadentes, que convierte en alegorías del fracaso. Para ello no solo se sirve de modelos en su país natal, la arquitectura racionalista de Caracas o la turística de Isla Margarita (*Residente Pulido, Fontainbleau y Caracas Suite*), sino también de edificios en España (*Los árboles de El Pardo*). Asimismo, ha indagado sobre la relación que el discurso político mantiene con el arte (*Yamaikaleter, Ensayando la postura nacional, Geometría, acción y souvenirs del discurso insurgente, Contrato Colectivo Cromosaturado*). Son, en definitiva, líneas de trabajo que se encuentran y coinciden, análisis sobre los espacios de poder.

Apóstol ha realizado muestras individuales en el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber (Caracas, 1994); la Casa de América (Madrid, 2004); la Cisneros Fontanals Art Foundation (Miami, Estados Unidos, 2006); el Palau de la Virreina (Barcelona, 2006); Los Angeles Contemporary Exhibitions (Los Ángeles, Estados Unidos, 2006); la Harvard University (Massachusets, Estados Unidos, 2007); la Sala de Arte Público Siqueiros (Ciudad de México, 2010 y 2014); el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2010); el Musée d'art contemporain de Bordeaux (Burdeos, Francia, 2015); o el Museo de Arte Lationamericano de Buenos Aires (2017). Ha participado en la Bienal de La Habana (1997); la Bienal de São Paulo (2002); la Bienal de Estambul (2003); la Bienal de Praga (2003 y 2005); la Bienal de Cuenca en Ecuador (2004); Manifesta 9 (Genk, Bélgica, 2012); la Bienal de Venecia (2011); la Bienal de Shangái (2018); la Bienal de Gwangju (2018); y la Eva International (Limerick, Irlanda, 2018), entre otras citas internacionales.

BIBL.: VV. AA., *Alexander Apóstol: modernidad tropical*. León y Barcelona: MUSAC y ACTAR, 2010; VV. AA., *En suspensión: Alexander Apóstol, Cinthia Marcelle, Héctor Zamora Castellón*. Castelló de la Plana: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2012.

I. T.

JUAN JOSÉ AQUERRETA
(Pamplona/Iruña, 1946)

Cursó estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona en Dibujo y Pintura. En 1966 se trasladó a Madrid para ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde fue alumno de Antonio López García. En 1983 comenzó a impartir clases en la Escuela de Arte de Pamplona. Su pintura desarrollada desde los años setenta ha sido vinculada a la llamada Escuela de Pamplona junto a artistas como Pedro Salaberri, Pello Azketa o Mariano Royo, pero su carácter solitario lo vincula más con ciertos aspectos que remiten a la pintura metafísica y a la obra de Giorgio Morandi, en el tratamiento sintético de sus composiciones, que parten de la linealidad del dibujo previo, de colores tenues y difuminados, en temas recurrentes en su obra: la figura humana y el autorretrato, los paisajes limítrofes entre el campo y la ciudad, usualmente solitarios, y las naturalezas muertas. En la década de 2000 su obra se vio influida por la temática religiosa y la técnica de los iconos bizantinos, que refuerzan su pintura hacia el camino de lo intemporal.

En 1973 realizó su primera exposición individual en la Galería Sen de Madrid, continuando una labor expositiva constante en el panorama galerístico español. Participó también en numerosas colectivas dedicadas al arte vasco y navarro y se sumó al XV Salón de los 16 (Madrid, 1995). En 2001 se le concedió el Premio Nacional de Artes Plásticas y dos años después el Premio Príncipe de Viana de la Cultura.

BIBL.: Miguel Zugaza Miranda, *Juan José Aquerreta: dibujos, 1961-1994.* Bilbao: Fundación Bilbao-Bizkaia Kutxa, 1994; Juan José Aquerreta, *Últimamente: Juan José Aquerreta*. Madrid: Galería Marlborough, 2009.

R. D.

VASCO ARAÚJO
(Lisboa, 1975)

Estudió el curso avanzado de fotografía de la Escuela de Artes Plásticas da Maumaus, en la Escuela de Artes Plásticas y Fotografía de Lisboa, licenciándose en la especialidad de Escultura en la Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, ciudad donde reside y trabaja. Vasco Araújo es un artista multidisciplinar que desarrolla una poética propia, íntima e intensa a partir de la reflexión que sus piezas generan en torno a la identidad del sujeto y su relación con el contexto y el mundo que lo rodea. Su trabajo combina fotografía, instalación, vídeo, *performance* o canto lírico, disciplina que el propio artista practica. El objetivo de su producción artística es dinamizar la reflexión en torno a los sistemas de representación del mundo y su fragilidad, centrándose en la identidad del sujeto y las políticas que lo rigen. La lógica que estructura su poética artística tiene que ver con la representación del drama y su condición de manifestación especular de la realidad fenoménica.

Vasco Araújo ha participado en diversas exposiciones, tanto individuales como colectivas, entre las que destacan la Bienal de Jóvenes Creadores de Europa y del Mediterráneo (Roma, 1999); «Melodrama», en el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2002) y Palacio Condes de Gabia (Granada, 2002); en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (2010); «Hereditas», en el Museu do Caramulo (Portugal, 2006); «Botânica», en el Museu Nacional de Arte Contemporânea de Lisboa (2014); y, más recientemente, «Potestad», en el Museo de Arte Latino-Americano de Buenos Aires (2015) o «E daqueles que nada sabemos», en el Colégio das Artes (Coímbra, Portugal, 2016).

BIBL.: John Welchman, *Vasco Araújo*. Lisboa: ADIAC Portugal, Corda Seca, 2007; Óscar Fernández y Víctor del Río, *Vasco_Araújo / In_ter_va_lo, Ciclo de arte contemporáneo y flamenco*. Sevilla: Cajasol-Obra Social, 2010; Gabriela Rangel, Isabel Carlos y Jacinto Lageira, *Mais que a vida: Vasco Araújo y Javier Téllez*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

I. T.

JON ANDER DEL ARCO
(Barcelona, 1968)

Se licenció en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (1994). La obra plástica que desarrolla Jon Ander del Arco a través de la escultura, la pintura y el dibujo parte del cuerpo humano como vía de expresión y base constructiva para alcanzar un conocimiento filosófico y físico del ser desprovisto de contexto, en un mundo de rostros gesticulantes y seres deformados que surgen en muchos casos de un fondo indefinido o de la mancha, jugando con la expresividad del claroscuro. Sus obras nos acercan al lado tenebroso del ser, a estados que transitan entre la locura y la muerte, y que acentúa a través del uso de materiales como la escayola, la madera, el alambre y el esmalte, creando su particular poética de lo perverso.

Su actividad expositiva se inició en 1988 en la Sala de Exposiciones Caixa Ourense de Madrid y se vuelve constante con el cambio de siglo a través de numerosas exposiciones individuales y colectivas en la Galería Egam (Madrid, 2003, 2004 y 2009); la Galería Clave (Murcia, 2003-2005); la Galería Tolmo (Toledo, 2005); y la Suchi Gallery (Tokio, 2011). Sus dibujos le hicieron merecedor del Primer Premio del XIV Certamen de Dibujo Gregorio Prieto (2004).

BIBL.: C. M., «Espejos en los que mirar/se», *La Tribuna de Toledo* (Toledo), (14-I-2006); Leticia Martín Ruiz, «Jon Ander del Arco», *El Punto de las Artes* (Madrid), (26-IX/2-X-2003).

R. D.

FRANCISCO ARIAS
(Madrid, 1911-1977)

Hijo de un conocido artesano encuadernador y pintor de la Nueva Escuela Madrileña, realizó su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, obteniendo en 1936 el Premio Nacional de Pintura. Con un buen quehacer, en lienzos de pincelada rutilante con tonos llenos de irisaciones, alcanzó recompensas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1952 (Tercera Medalla), 1962 (Segunda Medalla) y 1964 (Primera Medalla) por cuadros que pasaron a formar parte del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. Obtuvo el Premio del Ayuntamientode Las Palmas y del de Granada, y las becas del Gobierno francés, de la Fundación Juan March y del Carnegie Institute (Pittsburgh, Estados Unidos). Durante algún tiempo realizó temas de figura en los que predominaban las tonalidades verdes, retratos importantes como el de su madre o el de Gaya Nuño y bodegones, pero lo más conocido son sus paisajes de Castilla, de tonos ocres y grises. El Museo Español de Arte Contemporáneo le dedicó una retrospectiva en 1954; el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, en 1978; y el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, en 1990.

BIBL.: Manuel Sánchez Camargo, *La pintura española contemporánea. La Nueva Escuela de Madrid*. Madrid: Cultura Hispánica, 1954; Juan Antonio Gaya Nuño, *Francisco Arias*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1971; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

J. G. y M. J. A.

EDUARDO ARROYO
(Madrid, 1937-2018)

Cursó estudios en la Escuela de Periodismo de Madrid en 1957 y al año siguiente se trasladó a París para desarrollar su vocación de escritor, que tornó rápidamente hacia un mayor interés por la pintura. Dentro de un panorama dominado por la abstracción, Arroyo desarrolla una nueva figuración narrativa, de componente crítica y estética. Desde los años sesenta, su pintura se preocupa por denunciar al régimen franquista y a cualquier forma de dictadura política o artística mediante la apropiación o cita de obras de artistas de vanguardia como Marcel Duchamp, Joan Miró o Salvador Dalí, que modifica y combina con motivos políticos, comerciales y populares y que remiten, en numerosas ocasiones, a los tópicos de lo español para criticar posturas no comprometidas con la lucha política y ajenas a la realidad social. En los setenta abordó nuevas series en torno a la condición del artista dominado por el mercado, como en *Entre los pintores*. Derivado de su nueva condición de refugiado político en Francia tras su expulsión de España en 1974, realizó obras sobre la figura del exiliado, como son las series dedicadas a Blanco White y Ángel Ganivet. Con su regreso a España en 1976 y en las siguientes décadas, amplió el concepto y el contexto de lo español al tiempo que aumentó la carga irónica de sus narraciones pictóricas.

Participó en el Salón de Pintura Joven (París, 1960) y su obra *Los cuatro dictadores* produjo un gran impacto en la Bienal de París de 1963. Su reconocimiento en España fue tardío, pero en 1982 se le dedicó una exposición retrospectiva en la Biblioteca Nacional de Madrid y se le concedió el Premio Nacional de Artes Plásticas. En el año 2000 se le otorgó la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes. Su obra ha sido mostrada individualmente en importantes instituciones como el Centre Georges Pompidou (París, 1982); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1998); el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2008) o el Museo del Prado (Madrid, 2012).

BIBL.: Jorge Semprún *et al.*, *Eduardo Arroyo: 20 años de pintura, 1962-1982*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.; Francisco Calvo Serraller, Germain Viatte y Miguel Zugaza Miranda, *Eduardo Arroyo*. Madrid: MNCARS, 1998.

R. D.

ART & LANGUAGE
(1968)

Colectivo artístico británico formado inicialmente en 1968 por Terry Atkinson, Michael Baldwin, Harold Hurrell y David Bainbridge, que adoptan el nombre de Art & Language para designar su proyecto colectivo. Llegó a contar con más de cincuenta participantes, entre otros, Ian Burn o Joseph Kosuth, pero su propia heterogeneidad condujo a su dispersión, quedando reducido en 1977 a Michael Baldwin (Chipping Norton, Reino Unido, 1945), Mel Ramsden (Ilkeston, Reino Unido, 1944) y Charles Towsend Harrison (Chesham, Reino Unido, 1942-2009). Art & Language desempeñó un papel fundamental en la vertiente más analítica del arte conceptual. Bajo el primado de la idea y de la capacidad discursiva del arte, e influidos por Ludwig Wittgenstein, Karl Marx o Thomas Kuhn, Art & Language desarrolla un corpus artístico crítico y subversivo de acuerdo con una perspectiva de base lingüística y con diversidad de medios para desmantelar la nociones tradicionales del arte y del objeto artístico. A finales de los años setenta retomaron la pintura como medio en el que poner de manifiesto las paradojas

del arte contemporáneo, con especial atención a los mitos de la modernidad, del impresionismo en adelante.

Tras su primera exposición individual en 1968, participaron en las muestras más importantes de la corriente conceptual, como «Conceptual Art and Conceptual Aspects», en el New York Cultural Center (Nueva York, 1970); «Information», en el Museum of Modern Art (Nueva York, 1970); e «Idea Structures», en el Camden Arts Centre (Londres, 1970). También expusieron en eventos internacionales como Documenta 5, 7 y 10 (Kassel, Alemania, 1972, 1982 y 1997) y la Bienal de Venecia (1976 y 2003). El Museum d'Art Contemporani de Barcelona les dedicó una retrospectiva en 2014.

BIBL.: Chaterine David y Paul Wood, *Art & Language*. París: Galerie nationale du Jeu de Paume, 1993; Charles Harrison, *Essays on Art & Language*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001; Helena Juncosa y Miguel Cereceda, *Art & Language*. Málaga: CAC Málaga, 2004; Carles Guerra *et al.*, *Art & Language Uncompeted. The Philippe Méaille Collection.* Barcelona: MACBA, 2014.

R. D.

JUAN ASENSIO
(Cuenca, 1959)

De formación autodidacta, el interés por la escultura de Juan Asensio creció con el contacto directo de artistas como Jorge Oteiza, Martín Chirino, Manolo Valdés o Juan Bordes. Sus primeras obras son pequeñas esculturas, a modo de retratos y estudios anatómicos, realizadas en madera y barro. Antes de trasladarse a Madrid en 1987, descubrió la obra de Oteiza y Chillida en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, así como la pintura informalista del grupo El Paso. Cuando intentó pasar a mármol uno de sus modelados figurativos en barro, descifró el poder de la talla; en ese momento, sus cualidades de densidad, potencia y fragilidad se convierten en el centro de investigación. El punto de partida de la escultura de Juan Asensio es un principio nacido en la naturaleza, en sus formas geométricas imperfectas, a las que se aproxima a través de un meticuloso estudio. Mármol, acero inoxidable, aluminio fundido y patinado y granito son los materiales que actualmente utiliza para crear las piezas que nacen de la propia naturaleza que el artista fotografía, escanea digitalmente, interviene y después talla.

Ha sido reconocido con varios galardones, incluyendo el Primer Premio en el XX Certamen de Artes Plásticas de Caja Madrid en 1996, año en que celebró su primera exposición en la Galería Elvira González de Madrid y recibió el premio del programa *El Ojo Crítico* de Radio Nacional en la categoría de Artes Plásticas. Su obra está presente en colecciones internacionales y ha realizado esculturas públicas en Madrid, Santander, Salamanca y Burgos así como el espacio público de la plaza Bizkaia de Bilbao. Entre sus exposiciones individuales destaca la organizada en el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2006).

BIBL.: VV. AA., *Juan Asensio: obra reciente*. Zaragoza: Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999; VV. AA., *Juan Asensio: geometría sin límites*. València: IVAM, 2006; Francisco Calvo Serraller y Juan Asensio, *Juan Asensio*. Madrid: Galería Elvira González, 2016.

B. E.

LUIS ASÍN
(Madrid, 1962)

Fotógrafo madrileño formado en Estados Unidos, donde se graduó en 1992 en el San Francisco Art Institute. Entre 1998 y 2003 fue profesor asociado de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Desde mediados de los años noventa desarrolla una obra en varios campos de la fotografía, en la que destaca su trabajo en relación a la arquitectura y colaborando asiduamente con importantes firmas como el Estudio Mansilla + Tuñón Arquitectos, Paredes & Pedrosa Arquitectos o con el estudio del arquitecto Rafael Moneo. Ha publicado sus imágenes en relevantes revistas especializadas como *Arquitectura Viva*, *Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid* o *Casabella* y *A+U,* entre otras. También se dedica profesionalmente a la reproducción de obras de arte y reportajes de espacios expositivos. Sin embargo, su vertiente más poética la desarrolla en una obra de carácter intimista, utilizando con frecuencia los recursos expresivos del desenfoque, las visiones tangenciales, el solapamiento, la duplicación y la dislocación de la imagen, los reflejos y las transparencias, así como la captación de las sombras como metáfora de la memoria, como desarrolla en su serie *A tientas* (2013), concebida como homenaje póstumo a su amigo el arquitecto Luis Moreno Mansilla.

Su obra se ha mostrado en eventos como los «Encontros de Fotografía», (Coímbra, Portugal, 1994); Vue sur Mer (Aubagne, Francia, 1994); Les Aubenades de la photographie (Aubenas, Francia, 1995); PHotoEspaña (Madrid, 1998); y en exposiciones colectivas. En 2003 se le concedió el Premio Villa de Madrid de Fotografía Kaulak.

BIBL.: Luis Asín, *Luis Asín. En torno a la biblioteca de fotógrafos madrileños del siglo XX*. Madrid: Obra Social Caja Madrid y La Fábrica (PHotoBolsillo), 1999; Marcos Giralt Torrente, *Desenlace. Fotografías de Luis Asín*. Madrid: This Side Up y Espacio Valverde, 2010; Ángel González García *et al., Museografías*. Madrid: Empty y La Oficina de Arte Ediciones, 2015.

R. D.

ELENA ASINS
(Madrid 1940 - Azpíroz, Navarra, 2015)

Estudió en la École des Beaux-Arts de París y continuó su formación en las universidades de Stuttgart (Alemania), The New School for Social Research, Columbia (Nueva York) y en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense (Madrid). Comenzó su trayectoria profesional en los años sesenta.

Desde el principio fue patente la preocupación de la artista madrileña por la lógica, la semiótica, la geometría, la música y las matemáticas. De hecho, participó en Madrid en 1967 en la muestra «Arte objetivo», exposición de obras abstractas con raíces en el constructivismo.

Su obra —que abarca pintura, escultura, poesía concreta, infografías, instalación, dibujo y obra inmaterial— fue pionera en España en el uso artístico de la computación y la tecnología, camino que exploró con otros colegas de generación como Eusebio Sempere, José María Yturralde o Soledad Sevilla en el Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (1969). Asins buscaba con sus piezas producidas a partir de algoritmos crear un mundo autónomo, un escenario basado en las matemáticas y la lógica, que tenía como herramienta el uso de la repetición y

la variación y el cubo como medida. En su impecable y elegante trabajo, que se ha ligado al arte conceptual y al arte concreto, todo adorno, incluido el color, es suprimido para lograr una forma perfecta ajena a cualquier atisbo simbólico reconocible.

Primer Premio del Zeitschrift für Kunst und Medien en Karlsruhe (Alemania, 1988), Elena Asins recibió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2006 y el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2011.

La obra de Elena Asins ha sido exhibida en múltiples instituciones como la Galería Espacio (Madrid, 1962); la Galería Edurne (Madrid, 1968); la Galerie Am Berg (Stuttgart, Alemania, 1970); la Galería Carteia (Algeciras, Cádiz, 1978); la Biblioteca Nacional (Madrid, 1979); el Colegio de Arquitectos de Zaragoza (1979); la Galería Juana de Aizpuru (Sevilla, 1980); la Sala de Cultura en San Lorenzo del Escorial (Madrid, 1982); la Galerie Kammer (Hamburgo, Alemania, 1990); la Galería Theo (Madrid, 1991, 1994 y 1996); la Sala C.A.I. Luzan (Zaragoza, 1996); la Galería Altxerri (Donostia/San Sebastián, 2000); o la Galería Freijo (Madrid, 2015). Fue fundamental su exposición retrospectiva en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2011).

BIBL.: Elena Asins, *Elena Asins: INFart89*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1989; Andoni Alonso y Javier Maderuelo, *Elena Asins: Menhir dos*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1995; Elena Asins, *Elena Asins: menhires*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1996; Manuel Barbadillo y Enrique Castaños Alés, *Elena Asins*. Málaga: Colegio de Arquitectos, 1998; Mikel Anjel Lertxundi y Teresa del Valle, *Elena Asins*. Pamplona/Iruña: Ayuntamiento de Pamplona/Iruña, 1999; Manuel Borja-Villel (ed.), *Elena Asins: fragmentos de la memoria*. Madrid: MNCARS, 2011.

I. T.

AMALIA AVIA

(Santa Cruz de la Zarza, Toledo, 1930 - Madrid, 2011)

Pintora perteneciente al círculo de artistas que se han englobado bajo la denominación de «Realistas de Madrid», inició su trayectoria en los años cincuenta en el estudio de Eduardo Peña en Madrid. En esta época entró en contacto con sus compañeros de generación como Antonio López, Julio y Francisco López Hernández, Isabel Quintanilla y Lucio Muñoz, con quien se casó en 1960. De 1956 a 1960 asistió a las clases libres del Círculo de Bellas Artes. Su pintura, fiel a una figuración de corte realista, se inició en estos años dentro de una temática social, tanto del ámbito rural como urbano, donde el interés se centra por los personajes anónimos y su cotidianeidad, en tonos oscuros y apagados que serán característicos de su obra. A finales de los años sesenta la figura tendía a desaparecer de las escenas y el ámbito urbano gana presencia. A comienzos de los setenta comenzó a centrarse en los rincones, las esquinas, los edificios y las calles de Madrid, donde destacan los escaparates y fachadas de los antiguos comercios y negocios madrileños, con sus muros desconchados plagados de pintadas, sus carteles desvaídos y sus portones cerrados, tratados en muchos casos con una rigurosa frontalidad, como expresión o taxonomía de la huella de un tiempo ya pasado en una época que corría inexorablemente hacia la modernidad. Junto a estas obras realizó también interiores domésticos igualmente deshabitados, donde los objetos y el mobiliario se tornan protagonistas de las obras y desarrolló obra gráfica.

Avia realizó su primera exposición individual en la Galería Fernando Fe (Madrid, 1959), a la que siguieron otras en la Galería Juana Mordó (Madrid, 1964) o la Galería Biosca (Madrid, 1961, 1972, 1976, 1983 y 1985), siendo constante su presencia en el panorama galerístico español. En 1997 se le dedicó una importante exposición antológica en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Ha participado en numerosas exposiciones sobre el realismo español tanto en España como en Estados Unidos, Alemania o Reino Unido, siendo una de las más recientes la de «Realistas de Madrid», en el Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid, 2016). En 2013 la Academia de Bellas Artes organizó una exposición titulada «El Madrid de Amalia Avia, Breton y Falla». Entre los reconocimientos obtenidos destaca el Premio Goya de la Villa de Madrid (1978) y la Medalla del Mérito Artístico del Ayuntamiento de Madrid (1997). En 2004 publicó sus memorias *De puertas adentro.*

BIBL.: Víctor Nieto Alcaide, José Corredor Matheos y Adolfo Castaño, *Amalia Avia: obra reciente.* Madrid: Detursa, 1990; Marcos R. Barnatán *et al., Amalia Avia.* Madrid: Guadalimar, 1995; Javier Tusell *et al.*, *Amalia Avia. Exposición antológica*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1997.

R. D.

EMILIA AZCÁRATE

(Caracas, 1964)

Realizó estudios en el Central Saint Martins College of Art and Design de Londres (1983-1986). Posteriormente participó en numerosos talleres de arte y residencias en Venezuela y Trinidad y Tobago, y finalmente se estableció en Madrid en 1989. Desde los años noventa desarrolla una pintura abstracta basada en patrones que estructuran la obra con repeticiones de elementos procedentes de diversos campos de influencia, que con frecuencia intentan superar la bidimensionalidad atribuida tradicionalmente a la pintura. Basadas en experiencias vitales de la artista, sus obras se organizan en series: la titulada *Bosta* (1996-2001), consecuencia de un viaje a la India, en la cual utiliza esta materia como huella en el lienzo; *Trinidad* (2001-2004), con materiales de desecho y chapas de refresco que estructura en forma de mandalas, como plasmaciones estéticas de los hábitos de los lugares en los que reside; *Fisuras* (2010-2011), una de sus últimas series en la que corta con bisturí el soporte pictórico, realizando formas que se desprenden y se convierten en objetos tridimensionales de gran plasticidad, jugando con lo interno y lo externo, lo material y lo espiritual; o sus últimas obras relacionadas con el budismo nichiren, en las que se observan referencias a la física cuántica, la caligrafía, la numerología o el azar.

Ha participado en eventos internacionales como las bienales de La Habana (2000), São Paulo (2002), Praga (2002) o Basel (2007). Entre sus exposiciones individuales destacan las realizadas en la Sala Mendoza (Caracas, 1991 y 1998); el Museo Alejandro Otero (Caracas, 2000); o la Casa de América (Madrid, 2004). Ha obtenido el primer Premio Nacional de Artes Visuales Arturo Michelena en 1999 y en el 2006 la Beca del Programa de Subvenciones de la Fundación Cisneros Fontanals (Miami, Estados Unidos).

BIBL.: Adolfo Wilson y Ana Aquilina Azcárate, *Emilia Azcárate*. Caracas: Museo Alejandro Otero, 2000; Cecilia Fajardo-Hill, Pablo León de la Barra y Chus Martínez, *Emilia Azcárate: Liminal*. Madrid: Turner, 2014.

R. D.

TXOMIN BADIOLA
(Bilbao, 1957)

Estudió Bellas Artes en la Universidad del País Vasco en Bilbao, donde ejerció como docente desde 1982 hasta 1989. A pesar de especializarse en pintura, Badiola pronto se decantó por la producción escultórica, siendo uno de los autores más prolíficos de la llamada «nueva escultura vasca». Comenzó su trayectoria artística a finales de los setenta y comienzos de los ochenta con trabajos de un marcado aire minimalista y conceptual. En esta primera etapa fundó junto a otros artistas el colectivo EAE Euskal Artisten Elkarten (Asociación de Artistas Vascos), con acciones de carácter artístico-político como *Acción, el museo*, donde planificaba el robo de una escultura de Oteiza del Museo de Bellas Artes de Bilbao por parte de los artistas participantes. Fuertemente influido en sus inicios por la obra y pensamiento de este escultor, comisarió las exposiciones «Oteiza: propósito experimental», en la Fundación Caja de Pensiones (Madrid, 1988), junto a Margit Rowell, y «Oteiza: mito y modernidad», en el Museo Guggenheim Bilbao (2004), el Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York, 2005) y el Museo Reina Sofía (Madrid, 2005), además de trabajar en el catálogo razonado del artista.

Badiola ha sido distinguido con varios premios y galardones, como el Premio Ícaro al artista más sobresaliente de 1987 o la Beca Delfina Trust Foundation, que le permitió residir en Londres entre 1988 y 1989. A principios de los años noventa se trasladó a Nueva York, donde consolidó su pensamiento crítico y teórico en torno a la escultura, rompiendo con el rígido formalismo que imperaba en la escultura vasca de la época a través de trabajos en los que emplea materiales industriales que hibrida con la fotografía y la imagen audiovisual. Durante estos años, Badiola asentó las bases de su obra y exploró las posibilidades constructivas y deconstructivas de los materiales sin mitificar sus cualidades físicas. Txomin Badiola pasa de la pureza estructural y racionalidad del minimalismo a la superación del objeto escultórico mismo a través del concepto de «mala forma», buscando una evocación constante del juego dialéctico entre el espacio presente y el ausente, entre la claridad y el hermetismo conceptual, en el que los elementos se combinan para ejercer una fuerza de atracción hacia el espectador, quien aspira a descifrar los símbolos empleados de manera fragmentaria. El artista bilbaíno sigue comprometido con la reflexión acerca del arte y la escultura, como demuestra en sus textos y catálogos como *Oteiza. Catálogo razonado de escultura* (2016), *Capitalismo anal* (2014) o *Hay veces que uno tiene que poner en escena su propio fracaso* (2006).

Entre sus exposiciones individuales destacan «Primer Proforma 2010. Badiola, Euba, Prego. 30 ejercicios, 40 días, 8 horas al día», en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2010); «La forme qui pensé», en el Museé d'art moderne de Saint-Étienne (Francia, 2007); «Malas formas, 1990-2002», en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona y el Museo de Bellas Artes de Bilbao (2002-2003) y «Otro Family Plot», en el Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 2016-2017).

BIBL.: *Txomin Badiola: tres series. 80-81*. Pamplona/Iruña: Caja de Ahorros Municipal, 1982; Txomin Badiola, *4 historias de mentira y agitación*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1995; José Luis Brea, «Txomin Badiola», *Artforum*, n.º 10 (Nueva York), 1999; Lóránd Hegyi y José Jiménez, *Conceptes de l'espai*. Barcelona: Fundación Joan Miró, 2002; Lóránd Hegyi, Miren Eraso y Manel Clot, *Malas Formas. Txomin Badiola, 1990-2002*. Barcelona: MACBA y Actar, 2002; Txomin Badiola, *When the Shit Hits the Fan.* Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2004; Txomin Badiola, *Bestearen Jokoa. El juego del otro*. Donostia/San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2006; João Fernandes, *Txomin Badiola. Otro Family Plot*. Madrid: MNCARS, 2017.

I. T.

JOSÉ MARÍA BÁEZ
(Jerez de la Frontera, Cádiz, 1949)

Partió de un primer acercamiento a la poesía en 1968, año en el que fundó la revista *Zaitun* junto a Rafael Álvarez Merlo, y posteriormente se dedicó, a partir de los años setenta, a la pintura, pero sin abandonar esa vertiente lírica que imprime también a sus obras plásticas. Desde una etapa inicial figurativa, de gran carga irónica y expresionista, a mediados de los ochenta se decantó por una abstracción constructivista, en la que la palabra tenía una presencia constante, a modo de fragmentos de citas descontextualizadas, y en la que el color establece una relación simbólica con el texto; de ese modo se diluían las fronteras entre poética y pintura, en un proceso de desmaterialización semántica que desemboca recientemente en sus obras de carácter abstracto, en las que se produce también este proceso desde el punto de vista matérico, en series de obras al óleo sobre papel recortado y pegado a modo de redes o urdimbres de formas —mayoritariamente lineales— y colores que se expanden por el muro.

Ha realizado numerosas exposiciones colectivas e individuales desde los años ochenta en el panorama galerístico español, además de participar en muestras dedicadas al arte contemporáneo andaluz o en exposiciones que indagan sobre la relación del arte y lo textual como «Artecontexto», en la Sala del Canal Isabel II (Madrid, 1989); «La palabra pintada», en el Museo Provincial de Jaén (1994); o «Entre la palabra y la imagen», en la Fundación Luis Seoane (A Coruña, 2006). En 2011 se le dedicó una exposición retrospectiva en la Sala Puertanueva de Córdoba.

BIBL.: Fernando Castro Flórez, *José María Báez*. València: IVAM, 1996; Aurora García, *Pinturas grises 1988-1993 / José María Báez.* Sevilla: Caja San Fernando, 2004; Óscar Fernández López y Pedro Roso, *José María Báez: Sucio y limpio*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2011.

R. D.

JAVIER BALDEÓN
(Ciudad Real, 1960)

En 1979 ingresó en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politécnica de València y entre 1987 y 1989 llevó a cabo una residencia en la Casa Velázquez de Madrid gracias a una beca que obtuvo del Ayuntamiento de València. En 1998 se doctoró por la Universidad de Castilla-La Mancha. Actualmente es profesor del Departamento de Arte y decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha, en su sede de Cuenca.

Artífice de una obra esencialmente abstracta, Baldeón huye de lo representativo con el fin de buscar la expresividad a través del color. Hacia finales de los años ochenta y durante su residencia en la Casa Velázquez de Madrid empezó a dar muestras de una producción caracterizada por la presencia de sutiles siluetas esbozadas sobre planos esmaltados, luminosos y de una gran simplicidad, tanto desde el punto de vista cromático como geométrico. Su producción, aparentemente racional y un tanto rígida, evoca lo emocional a través de la introducción en su obra de perspicaces variaciones destinadas a desafiar los límites entre lo orgánico y lo geométrico. Recurriendo a la repetición y la reproductibilidad evoca en sus creaciones las reflexiones que el artista lleva a cabo en torno al azar, la causalidad y la casualidad.

Su primera exposición individual se celebró en la Galería Fúcares de Almagro siendo todavía un estudiante, en 1984. Desde entonces

su obra se ha podido ver en exposiciones colectivas en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1988); el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1988); la Fondation Cartier (París, 1990-1991); el Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 1992); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1994); el Centro Wilfredo Lam (La Habana, 1995); la Fundación "la Caixa" (Madrid, 1997); y el Domus Artium (Salamanca, 2017). Entre sus exposiciones individuales destaca la celebrada en Galeria Pedro Oliveira (Oporto, Portugal, 1999).

BIBL.: José Díaz Cuyás, *Javier Baldeón*. Madrid: Galería Fúcares, 1997; Prudencio Irazabal, «Javier Baldeón 172-177», *Lápiz: Revista Internacional* (Madrid), 0099-01 (1994).

F. M.

ANTONIO BALLESTER MORENO
(Madrid, 1977)

Estudió en la Universität der Künste de Berlín con el profesor Lothar Baumgarten entre los años 2000 y 2002 y se licenció en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Desde una obra inicial en vídeo, a partir de 2006 se define por la utilización de la pintura sobre lienzo y técnicas sobre papel como el *collage*, el dibujo a bolígrafo, rotulador, ceras o lápices de colores como medios más adecuados para su concepto de libertad creadora, que recupera posiciones de desaprendizaje de estereotipos culturales y la reivindicación de la expresiones artísticas genuinas como el dibujo infantil, el arte *amateur*, el folclore o la artesanía como formas primigenias no corrompidas por la sociedad de consumo, que remiten a los presupuestos del *art brut*. Se traduce en obras de gran colorido y uso expresivo del color, de formas planas y contrastadas, de trazo infantil —incluyendo sus propios dibujos de la infancia—, en escenas figurativas tendentes a lo esquemático, que remiten a lo cotidiano y a una relación fluida entre el hombre, el mundo animal y la naturaleza como respuesta coherente a una postura antisistema y antitecnológica que el artista reivindica.

A pesar de su corta trayectoria, su obra ha sido expuesta individualmente en centros como el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2008); o La Casa Encendida (Madrid, 2011 y 2017); ha participado en la Bienal de São Paulo como artista y comisario con la muestra «Afinidades afectivas» (2018); y ha expuesto en galerías de arte de Los Ángeles, Seúl, Berlín, Barcelona o Madrid, así como en numerosas exposiciones colectivas y en publicaciones dedicadas a las nuevas tendencias pictóricas.

BIBL.: Peio Aguirre y Negar Azimi, *VITAMIN P2. New Perspectives in Painting*. Londres: Phaidon, 2011; David Barro, *2014 / Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*. A Coruña: MAC, 2013.

R. D.

ERNESTO BALLESTEROS
(Buenos Aires, 1963)

Tras su años de formación en la Escuela de Bellas Artes en Buenos Aires (1983-1985) y su participación en 1987 en el denominado Grupo de la X, un colectivo de artistas congregados alrededor del escultor Enio Iommi, Ernesto Ballesteros realizó su primera muestra individual en el año 1990 en el Centro de Arte y Comunicación en la capital argentina.

Su producción se caracteriza por el uso del dibujo monocromo, así como por el empleo de composiciones que reflejan las relaciones entre arte y ciencia y, especialmente, sus conocimientos de astronomía, disciplina por la que demuestra un interés temprano. Alrededor del año 2000, Ballesteros comienza a trabajar con luz mediante dispositivos que incluyen bombillas eléctricas o a través de fotografías intervenidas en las que oculta las fuentes de iluminación (naturales y artificiales) captadas con su cámara.

Otros grupos de trabajos posteriores son las series de dibujos y murales elaborados en grupo o las acciones que lleva a cabo con un avión de aeromodelismo, recorriendo espacios vinculados con el sistema del arte. Entre otros, el «vuelo de interior» realizado en el espacio de la Sucrière en la Bienal de Lyon (2011) y en el Arsenale de la Bienal de Venecia (2015). Aviones que se sustituyen por otros elementos aún más frágiles en la serie *Campeonatos de avioncitos de papel* organizada por Ballesteros en la Bienal de Puerto Rico (2004) o en la Residencia Internacional de Artistas, Fundación Civitella-Rainieri (Umbría, Italia, 2007).

La obra de Ballesteros ha sido expuesta de manera individual en varias instituciones bonaerenses: el Museo de Arte Moderno (2007); el Instituto de Cooperación Iberoamericana (2000); y el Centro de Arte y Comunicación (1990). De forma colectiva su trabajo se ha mostrado en la Fundación Proa (Buenos Aires, 2013); en la Bienal de Santa Cruz de la Sierra (Bolivia, 2008-2009); el Museo de Arte de Pereyra (Colombia, 2008-2009); y, en varias ocasiones, en el Centro Cultural Recoleta y el Centro Cultural Borges, ambos en Buenos Aires.

BIBL.: Fabio Kacero, *Ernesto Ballesteros*. Buenos Aires: Ruth Benzacar Galería de Arte, 2001; Graciela Hasper, «Fuentes de luz tapadas», en *Proyecto Sala2*. Buenos Aires: Centro Cultural Borges, 2003; Lux Lidner, *Supercuerdas ernestocéntricas.* Buenos Aires: Ruth Benzacar Galería de Arte, 2006.

B. H.

MIQUEL BARCELÓ
(Felanitx, Mallorca, 1957)

Artista polifacético, es una de las figuras más relevantes y con mayor proyección internacional del arte español desde los años ochenta del siglo XX. Inició su formación artística en la Escola d'Arts i Oficis de Palma (1972-1973), que continuó en 1974 en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona, para poco después abandonar sus estudios. Pasó a vincularse al grupo Taller Llunàtic, de carácter conceptual y provocador, y en 1976, bajo el título «Cadaverina 15» expuso en el Museo de Mallorca una serie de cajas con amalgamas de pigmento y materiales en descomposición, explotando desde entonces las posibilidades metafóricas de la materia. Con el resurgir pictórico a finales de los setenta y partiendo de un amplio conjunto de referencias, desde el *art brut*, el *action painting* norteamericano y el nuevo expresionismo alemán hasta la transvanguardia italiana, Barceló se perfila, junto a otros artistas como José María Sicilia, como uno de los representantes más significativos de la práctica de la pintura desde una sensibilidad matérica. De esta etapa inicial son sus cuadros de gran formato de temática animalística que en 1982-1983 dan paso a una pintura entroncada con la tradición, con motivos recurrentes como las naturalezas muertas, las bibliotecas, los museos y los cines, que traslada a través de perspectivas forzadas, densos empastes y un tratamiento lumínico basado en el claroscuro.

Su frecuente nomadismo y, sobre todo, el descubrimiento de África en 1988 con una estancia de varios meses en Mali, hacen que en su trayectoria posterior haya una continua reflexión sobre la naturaleza, el paso del tiempo y las formas de vida primigenias, en una pintura que se va despojando del exceso en un constante estudio de los efectos de la luz sobre los motivos. A lo largo de su trayectoria ha trabajado también en el campo del dibujo, la escultura, la cerámica y la obra gráfica. En las últimas décadas hay que destacar los encargos institucionales que ha realizado, como la reforma de la capilla del Santísimo en la catedral de Palma (2004-2007) o la cúpula de la Sala de los Derechos Humanos y Alianza de las Civilizaciones del Palacio de Naciones Unidas en Ginebra (2008).

Barceló tiene una de las trayectorias artísticas más destacadas del panorama internacional, desde su participación en la Bienal de São Paulo (1981) y principalmente con su selección para participar en la Documenta 7 (Kassel, Alemania, 1982) y en la sección «Aperto» de la Bienal de Venecia (1984). A partir de entonces comenzó una constante actividad expositiva en los más destacados centros internacionales, como el CAPC - Musée d'art contemporain de Bordeaux (Burdeos, 1985); su primera retrospectiva en la Whitechapel Art Gallery y el Institut Valencià d'Art Modern (Londres y València, 1994); el Centre Georges Pompidou y la Galerie national du Jeu de Paume (París, 1996); el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1998); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1999); la Pinacoteca do Estado de São Paulo (2003); el Musée du Louvre (París, 2004); el Irish Museum of Modern Art y el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (Dublín y Málaga, 2008), que culminó con su selección como representante de España en la Bienal de Venecia (2009). En 2016 realizó una doble exposición en el Musée Picasso y la Biblioteca Nacional de París. Además, su obra ha sido reconocida con el Premio Nacional de Artes Plásticas de España (1986), el Premio Príncipe de Asturias de las Artes (2003), y fue investido doctor *honoris causa* por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (2012).

BIBL.: Enrique Juncosa, *Miquel Barceló. Obra sobre papel 1979-1999*. Madrid: MNCARS, 1999; Dore Ashton, *Miquel Barceló. A mitad del camino.* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008; Catherine Lampert, *Miquel Barceló: la solitude organisative: 1983-2009*. Barcelona: Fundación "la Caixa", 2010.

R. D.

IGNACIO BARCIA
(Madrid, 1960)

Artista español licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (1984) y doctor en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca (1989), donde ejerció de profesor de Dibujo y Escultura entre 1985 a 1996, y posteriormente de Escultura en la Universidad de Vigo. Su obra, que desarrolla desde mediados de los años ochenta junto a otros aristas de su generación como Natividad Bermejo, Ricardo Cárdenes o el grupo Leona, se enmarca dentro de los senderos del arte conceptual, aplicado al medio escultórico principalmente, pero también desarrollado mediante el dibujo, la imagen impresa y la fotografía. Destaca en su obra el uso de materiales novedosos como la luz eléctrica, que asocia a otros como el plástico, el cemento, el aluminio, el cobre o la mica, así como el uso de *object trouvè* de herencia duchampiana, en una búsqueda constante de poéticas metafísicas en torno a la naturaleza del ser a partir de conceptos filosóficos, en los que destaca el pensamiento de Theodor W. Adorno, desde una gran economía formal pero con resultados de gran contundencia plástica. A partir de finales de la década de 1990 Barcia incorpora la madera lacada en colores fríos y formas geométricas de herencia minimal.

Su obra comenzó a tener presencia a mediados de los años ochenta en muestras colectivas como en la I Muestra de Arte Joven en el Instituto de la Juventud (Madrid, 1985 y 1987) o en el X Salón de los 16, en el Museo de Arte Contemporáneo (Madrid, 1990); y desde la década de 1990 hasta la actualidad ha mostrado su obra individualmente en el panorama galerístico español, destacando las organizadas por la Galería Jorge Kreisler (Madrid, 1990 y 1992) o la Galería Egam (Madrid, 1994, 2000 y 2007), así como la realizada en la Sala Luzán (Zaragoza, 1990).

BIBL.: Agustín Valle Garagorri, *Ignacio Barcia*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1990; Óscar Alonso Molina, *100 días, 100% mezcla: proyectos, última producción y algunas propuestas para una colección perfecta*. Madrid: Galería Egam, 2004, págs. 53-54 y 124.

R. D.

EDUARDO BARCO
(Ciudad Real, 1970)

Se licenció en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 1994, después de realizar un período de formación a través de una Beca Erasmus en Den Bosch, Holanda (1992-1993). Posteriormente obtuvo una Beca de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura en París (1999), y otra para atender la Residencia Yaddo, en el estado de Nueva York, gracias a la Fundación Harriet y Esteban Vicente (2003). Después de su etapa de formación estableció su estudio en Madrid, donde inició una trayectoria, a partir de finales de los años noventa, a través de una pintura de raíz geométrica. Sus obras iniciales parten de la utilización de materiales industriales reciclados, como la arpillera y la lona, que usa a modo de soportes expresivos, de campos de color que se superponen, se solapan y se transparentan, formando retículas que crean tensiones entre materia-forma, color-movimiento o vacío-lleno. A mediados de la primera década del siglo XXI introduce la lona plástica y las superficies esmaltadas, que independizan las formas geométricas del soporte pictórico, distanciándolas del fondo, y los segmentos curvos, que se siguen enfrentando a formas geométricas más rígidas —cuadrados y rectángulos—, con lo que abunda en la exploración combinatoria de estos elementos para crear imágenes únicas como lenguaje sígnico, el cual expande también al campo de la escultura y en los últimos años a la arquitectura.

Desde finales de los años noventa ha realizado numerosas exposiciones individuales, destacando las realizadas en la Galería Egam de Madrid. Su obra ha participado en muestras colectivas realizadas, entre otros centros, en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Español (Badajoz, 2003 y 2013); el Centro de Arte Contemporáneo de Caja de Burgos (2005) o el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2012).

BIBL.: José María Viñuela, *E.B.* València: La Nave Galería, 2002; Javier Hontoria, *Eduardo Barco*. València: La Nave Galería, 2005; Alfonso de la Torre, *Callar, hablar, destruir, construir.* Madrid: Tasman Projects, 2017.

R. D.

GABRIELE BASILICO
(Milán, Italia, 1944-2013)

Después de estudiar Arquitectura en la Universidad Politécnica de Milán (1973), se centró en la fotografía arquitectónica. En 1976 realizó la película de 16 mm titulada *Milano, Proletariato Giovanile,* que presentó en el Festival de Venecia. Durante 1980 y 1981 realizó un proyecto sobre la arquitectura de los años veinte y treinta en Milán, y al año siguiente colaboró en un trabajo sobre Nápoles titulado *Napoli, città de mare con porto*. Continuó con la misión fotográfica DATAR, comisionada por el Gobierno francés entre 1984 y 1985. Posteriormente realizó reportajes sobre puertos: Génova, Trieste, Hamburgo, Barcelona, Amberes, Róterdam, que dieron lugar a una publicación titulada *Porti di mare* en 1990. Pero la que le dio relevancia internacional fue la serie de fotografías sobre Beirut, afectada por la Guerra del Líbano de 1991. Posteriormente ha realizado series en diversas ciudades alrededor del mundo. Sus fotografías, realizadas con técnicas analógicas y en blanco y negro mayoritariamente, adquieren una trascendencia social a través del registro de la transformación del tejido urbano, sea debido al crecimiento económico o por los conflictos bélicos. En ellas, Basilico supera la mera descripción para leer la ciudad como un cuerpo complejo que respira y crece a través de su arquitectura, y centra su interés en las áreas anónimas y periféricas donde se torna evidente la complejidad social.

Su obra le ha hecho merecedor del Grand Prix International du Mois de la Photo (París, 1990); el Premio de la Bienal de Arquitectura de Venecia (1996); o el Premio Fundación Astroc (2007). Ha participado en eventos como la Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo (2003); la Trienal de Milán (2004); la Bienal de Estambul (2005); o la Bienal de Venecia (2007 y 2012). Desde 1978 su obra ha sido objeto de muestras individuales como las celebradas en la Fundação Centro Cultural de Belém (Lisboa, 1997); el Stedelijk Museum (Ámsterdam, 2000); el Centro Português de Fotografia (Oporto, Portugal, 1995); el Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (Italia, 2003); el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2000-2001); el Massachusetts Institute of Technology (Cambridge, Estados Unidos, 2004); la Fundação Calouste Gulbenkian y la Maison Européenne de la Photographie (Lisboa y París, 2006); el San Francisco Museum of Art (San Francisco, Estados Unidos, 2008); y el Museo ICO en el marco de PHotoEspaña (Madrid, 2017).

BIBL.: Álvaro Siza y Gabriele Basilico, *Gabriele Basilico: Cityscapes*. Londres: Thames & Hudson, 1999; Oliva María Rubio, *Gabriele Basilico: Intercity.* Madrid: La Fábrica, 2008; Gabriele Basílico, *Arquitecturas, ciudades, visiones: reflexiones sobre la fotografía.* Madrid: La Fábrica, 2008; Maurizio Bortolotti y Lionel Bovier, *Dan Graham & Gabriele Basilico Unidentified Modern City*. Zúrich: JRP, Ringier, 2011; Ramón Esparza, *Gabriele Basilico. Entropía y espacio urbano.* Madrid: La Fábrica, 2017.

R. D.

LOTHAR BAUMGARTEN
(Rheinsberg, Alemania, 1944 - Berlín, 2018)

Uno de los máximos exponentes del arte conceptual desde finales de la década de 1960. Estudió en la Staatliche Akademie für Bildenden Künste de Karlsruhe (1968) y en la Kunstakademie Düsseldorf (1969-1971), donde tuvo como profesor a Joseph Beuys. Su obra, que desarrolla a través de diversos medios como las esculturas e instalaciones efímeras y la fotografía, parte del interés por la antropología y la etnografía en relación al concepto de la «otredad» y el cuestionamiento de los sistemas de pensamiento y representación occidentales bajo la influencia del método estructuralista comparativo de Claude Lévi-Strauss. De sus primeros trabajos, destacan su primera pieza proyectual *Unsettled Objects* (1968-1969) y su film *Der Ursprung der Nacht [Amazonas-Kosmos]* (1973-1977). Como consecuencia de sus viajes por Brasil y de vivir con los Yãnomãni de la Amazonía venezolana entre 1978 y 1980, su obra se centra aún más en la forma en que el discurso occidental percibe al «Otro», su entorno y su lenguaje. Precisamente la problemática lingüística será otro factor clave en su obra, aludiendo a las especificidades culturales del espacio expositivo en el que interviene, como en su instalación en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York en 1993 en referencia a las tribus indias norteamericanas.

Desde su primera exposición individual en la Galerie Konrad Fischer (Düsseldorf, Alemania, 1972), su obra ha tenido una gran difusión internacional, participando en eventos como Documenta 5, 7, 9 y 10 (1972, 1982, 1992 y 1997); la Bienal de Venecia (1978, 1984 y 2001), donde obtuvo el León de Oro en la edición de 1984, y en muestras individuales, entre las que destacan las del Carnegie Museum of Art (Pittsburgh, Estados Unidos, 1987); el Centre Georges Pompidou (París, 1987); el Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York, 1993); la Hamburger Kunsthalle (Hamburgo, Alemania, 2001); y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2008). En 2016 instaló *El barco se hunde, el hielo se resquebraja* en el Palacio de Cristal, Museo Reina Sofía, Madrid.

BIBL.: Lothar Baumgarten, *Carbon*. Los Ángeles: Museum of Contemporary Art, 1991; N. Scott Momaday *et al.*, *Lothar Baumgarten: America Invention*. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1993; Bartomeu Marí *et al.*, *Lothar Baumgarten: Autofocus retina*. Barcelona: MACBA, 2008.

R. D.

IGNACIO BAUTISTA, *MUTIU*
(Madrid, 1982)

Puede parecer casual, aunque es significativo, que Mutiu, nombre tras el que se esconde Ignacio Bautista Martínez, cursara Biblioteconomía y Documentación en la Universidad Carlos III antes de licenciarse en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Se traduce en su interés por el archivo y la catalogación de pequeños hechos cotidianos que descontextualiza y a los que confiere una nueva lectura, muchas veces crítica. Al artista le gusta observar los comportamientos que tenemos ante las cosas que nos pasan y cuestionar todo aquello que se da por hecho, tratando de verlo desde nuevos puntos de vista. Las imágenes que encuentra en la prensa o en internet le sirven para reflexionar sobre el papel que se le ha otorgado en la modernidad a la obra de arte como representación de lo real, que hoy vive condicionada por los medios de comunicación. Aunque la presentación muchas veces enfatiza el sentido poético y lúdico, el artista lanza mensajes mucho más políticos, como el control de la acción personal, el dominio de las libertades o la capacidad de moldear los gestos que nos singularizan como sujetos.

En sus obras, el artista infunde la sospecha. Nunca parece contarlo todo, pero manifiesta más de lo que aparenta. Altera la supuesta normalidad de las imágenes y arroja la duda sobre nuestra mirada, cambiando contextos y escalas, y provocando fisuras en el sistema convencional de la percepción. Un juego sutil y complejo de reajuste en el que siempre hay que despejar una incógnita. En palabras de

Bautista: «Mi trabajo habla de esperar que algo pase, creer que no va a salir como se supone que sería lo correcto, y no obstante encontrar un aspecto poético en la contemplación del error».

Entre sus exposiciones destacan «Proyecto Iceberg», en Matadero (Madrid, 2012); «Casa Leibniz», en el Palacio de Santa Bárbara (Madrid, 2015); «Plan de regulación», en Cruce (Madrid, 2015); y «Generaciones 2016», en La Casa Encendida (Madrid, 2016). Mutiu ha sido premiado en varias ocasiones: consiguió una mención de honor en el Premio ABC de Arte en Arco (Madrid, 2009); en 2010 y 2014 fue galardonado con el Premio El Brocense; y en 2015 obtuvo el Premio Generación 2016.

BIBL.: Ignacio Cabrero, *Generaciones 2016*. Madrid: La Casa Encendida, 2016.

B. E.

MATEU BAUZÀ
(Palma, 1950)

La pintura de Bauzà se instala en un lenguaje que se sitúa en el campo cromático y la contemplación de Mark Rothko. Se licenció en Bellas Artes en la Facultat de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona en 1976. En esa época estuvo marcado por el informalismo de Antoni Tàpies, pero será el descubrimiento de Rothko en una exposición en París en 1973 lo que haga que su obra se decante por la impresión lumínica en campos monocromáticos. En los años ochenta regresó a Mallorca; allí compaginó la profesión docente con la pintura, ya decididamente influida por la pintura de campos de color norteamericana. Establecido en Palma, sus obras se forman por manchas cromáticas con predominio de rojos, azules oscuros y amarillos claros. En la década de 1990 incorporó influencias orientales a su obra, así como del arte conceptual, que se traduce en cierto reduccionismo minimalista en grandes formatos. En 2016 obtuvo el grado de doctor por la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona con su tesis *Pervivencia de la pintura abstracta en Mallorca en la posmodernidad*.

La obra de Bauzà se ha mostrado principalmente en galerías mallorquinas como la Sala Pelaires (1989 y 1992) o la Oliver Maneu Galeria d'Art (2011-2014); en Madrid, ha expuesto en la Galerías Sen (1991) o la Galería El Coleccionista (1995); y en 2008 se le dedicó su primera exposición retrospectiva en la Sala Casal Solleric, organizada por el ayuntamiento de su ciudad natal. En exposiciones colectivas su obra ha participado en la Bienal Iberoamericana de Arte (1983).

BIBL.: Juan Luis Vermal *et al.*, *Mateu Bauzà. Obres 1989-2008*. Palma: Caja Mediterráneo, Obres Socials, 2008.

R. D.

BENE BERGADO
(Salamanca, 1963)

Se formó en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad del País Vasco en Bilbao, centro en el que llegó a ser docente durante una década (1987-1997), sintiéndose deudora conceptual de la escuela de artistas vascos de los años ochenta. Su producción, sin embargo, una indagación de los complejos mecanismos del pensamiento, la conciencia y la imaginación, bebe también de otras aguas: las de una larga tradición de artistas visionarios de aires surreales —entre los cuales no falta el cine de ciencia ficción como fuente indirecta de su trabajo— que, con sus imágenes estrambóticas y fantásticas, se han acercado a lo real por caminos que la razón nunca visitaría. La hibridación entre humanos, animales y cosas, y la desproporción en las partes de un objeto quedan en su obra auxiliadas por tecnologías digitales.

Los primeros trabajos de Bergado poseían tintes autorreferenciales en una relectura de sus mitos de la infancia y la adolescencia que generaba a partir de personajes híbridos y mutantes. Sin perder el tronco de ese imaginario personal, vuelve a situar ahora sus piezas al otro lado del espejo, en un futuro imaginado para el que construye una paleoantropología en clave fantástica, contando con la imbricación de un arte y una ciencia que, antes del paradigma moderno, tuvieron una raíz común. En este sentido, la artista considera sobrevalorada la ciencia y su presunta neutralidad, y opta por la arbitrariedad que le permite la creación artística: «No todo puede ser explicado de forma razonada», declara. Sus personajes pueblan escenarios distópicos, donde hallamos la crítica social con tintes sarcásticos, una crítica que, sin embargo, genera un desasosiego desacostumbrado: el que nace de lo inesperado, lo inasible, lo anómalo.

Bene Bergado ha realizado exposiciones en BilbaoArte (2000); el Palacio de Abrantes (Salamanca, 2002); la Universidad Pública de Navarra (Pamplona/Iruña, 2002); o el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2016), entre otras instituciones.

BIBL.: Francesca Alfano Miglietti y Mara Bugni, *Bene Bergado. Contactos en paraíso*. Milán: Le Bureau des Esprits, 2000; Manel Clot, *Bene Bergado. Entiéndeme tú a mí*. Pamplona/Iruña: Universidad Pública de Navarra, 2002.

I. T.

NATIVIDAD BERMEJO
(Logroño, 1961)

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, obtuvo en 1986 la Ayuda para la Creación Plástica en materiales no tradicionales del Instituto de la Juventud. Desde 1994 es profesora titular de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de Vigo. A mediados de los años ochenta comenzó a trabajar en obras escultóricas con materiales no tradicionales como el caucho o el poliéster, con formas que remitían a lo poético y surreal, inspiradas en la percepción de las múltiples manifestaciones de la naturaleza. A mediados de los noventa pasó a la fotografía, el vídeo y la instalación, pero serán los dibujos realizados con grafito y pastel, que recubre el papel haciendo que la figura en blanco surja de la oscuridad, su medio de expresión habitual. Tomando la escala como concepto diferencial, traslada imágenes referenciales de diversas procedencias —científicas, de los medios de comunicación o de carácter personal— a dibujos monumentales, con un método de representación mimético que investiga en acontecimientos relacionados con la visión sublime y a la vez caótica y abismal de la realidad, conjugando lo hiperreal y lo onírico, en una expansión metafórica del objeto o escena representada.

Desde su primera exposición en 1989, no ha dejado de mostrar su obra de forma individual en galerías y espacios expositivos españoles, destacando las muestras celebradas en la Sala Amós Salvador (Logroño, 1994); el Centro de Arte Caja de Burgos (2008); y el Museo ABC (Madrid, 2012). Entre sus últimas participaciones en muestras colectivas merecen mención las celebradas en el European

Central Bank (Fráncfort, Alemania, 2002); el Instituto Cervantes de Berlín y Nueva York (2003) y el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2007 y 2009).

BIBL.: Ignacio Barcia y Ricardo Cárdenes, *Natividad Bermejo*. Logroño: Cultural Rioja, 1994; Natividad Bermejo y Óscar Alonso Molina, *Nati Bermejo: Big Bang*. Burgos: Caja de Burgos, 2008.

R. D.

JOSÉ BEULAS

(Santa Coloma de Farnés, Girona, 1921 - Huesca, 2017)

El género paisajístico acapara toda la producción del pintor José Beulas. En su infancia entró en contacto con los pintores de la Escuela de Olot, cercana a su localidad natal, y comenzó su acercamiento a la pintura. A comienzos de la década de 1940 se trasladó a Huesca para realizar el servicio militar; se enamoró de su paisaje y decidió dedicarse plenamente a la pintura. En 1947 obtuvo la Beca de la Diputación de Huesca para ir a estudiar a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde tuvo como maestro a Vázquez Díaz. En 1955 ganó la Beca para la Academia Española en Roma; permaneció en Italia durante cinco años, donde se quedó impactado por Giorgio Morandi y su concepto sobre la pintura. En 1960 regresó a Madrid y desde entonces su obra se centra en el paisaje marcado por la línea del horizonte. En 1969 fijó su lugar de trabajo en Huesca, plasmando los campos del Alto Aragón, las viñas de Cariñena y las tierras áridas de Los Monegros, sintetizando su esencia entre lo natural y lo cultural. Con el cambio de siglo, sus obras se transforman, dominadas por la luz del sol que irradia e inunda el paisaje. A comienzos de los años noventa decidió donar su colección de arte a la ciudad de Huesca, creándose el Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas construido por Rafael Moneo e inaugurado en 2006.

Ha participado en eventos internacionales como la Bienal de Venecia (1957-1959) y, desde la década de 1960, su obra ha estado presente en galerías nacionales e internacionales de renombre. Obtuvo la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1968. En 1988 la Diputación de Huesca le dedicó una exposición y en 1996 fue nombrado académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes.

BIBL.: Inma Prieto, *Beulas. Abrir horizontes*. Huesca: CDAN, 2009; Juan Benosa Lalaguna, *El minimalismo mágico de José Beulas: de la mímesis a la abstracción.* Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2011.

R. D.

MIGUEL ÁNGEL BLANCO

(Madrid, 1958)

La naturaleza es el ámbito de trabajo de Miguel Ángel Blanco. Su proyecto artístico y vital más importante, *La biblioteca del Bosque*, comenzó en 1986 y se compone de libros-caja que contienen, sellados con vidrios, elementos naturales (botánicos, minerales, animales, entomológicos) precedidos por unas páginas que introducen a esos materiales mediante dibujos, grabados o impresiones fotográficas. Los libros-caja son para el artista un microcosmos, nuevos paisajes que expresan la naturaleza en toda su fenomenología y en toda su extensión geográfica y simbólica. Vivió durante años en la Sierra de Guadarrama, que ha sido su territorio artístico por excelencia: en 2006 La Casa Encendida de Madrid le dedicó una exposición titulada «Visiones del Guadarrama. Miguel Ángel Blanco y los artistas pioneros de la Sierra», en la que sus libros-caja dialogaban con las pinturas de destacados paisajistas españoles que en el siglo XIX se adentraron en las montañas para representar sus parajes. Ha expuesto diversas selecciones de *La biblioteca del Bosque* en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el Museo Nacional de la Estampa de Ciudad de México, en la Fundación César Manrique de Lanzarote, en la Calcografía Nacional de Madrid y en la Abadía de Santo Domingo de Silos (Museo Reina Sofía), entre otros.

En 2008 el Ministerio de Cultura le encargó un proyecto para rendir homenaje al haya muerta en el jardín de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, donde realiza además la exposición «Árbol caído», centrada en la relación entre árbol y tiempo. En 2013 el Museo del Prado presentó su proyecto Historias Naturales, que evoca el propósito inicial del edificio de Juan de Villanueva como Museo de Ciencias Naturales; en él, pone en relación relevantes cuadros del Prado con especímenes históricos de todos los reinos de la naturaleza y con su propia obra, componiendo un sorprendente gabinete de maravillas contemporáneo. En 2015 comisarió en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid «La ilusión del Lejano Oeste». En 1995 recibió el Premio Nacional de Grabado y en 2004 el Villa de Madrid «Lucio Muñoz» de Grabado.

BIBL.: Carlos Ortega y Miguel Ángel Blanco, *Museo del Libro*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1996; Aurora García y Jorge Wagensberg, *Geogenia*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2003; Antonio Saborit, Miguel Ángel Blanco y Jan Hendrix, *Botánica, Miguel Ángel Blanco / Jan Hendrix*. Ciudad de México y Madrid: Museo Nacional de la Estampa y Calcografía Nacional, 2003; Miguel Ángel Blanco, *Musgo negro*. Madrid: MNCARS, 2006; Javier Arnaldo, Javier Portús y Miguel Ángel Blanco, *Visiones del Guadarrama*. Madrid: La Casa Encendida, 2006; Antonio Colinas, *Árbol caído*. Madrid: Museo Lázaro Galdiano, 2008; Miguel Ángel Blanco, *Historias Naturales. Un proyecto de Miguel Ángel Blanco*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2013; Miguel Ángel Blanco, *El aura de los ciervos*. Madrid: Museo del Romanticismo, 2014; Miguel Ángel Blanco y Alfredo Lara, *La ilusión del Lejano Oeste*. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2015.

B. E.

BONIFACIO ALFONSO GÓMEZ FERNÁNDEZ, *BONIFACIO*

(Donostia/San Sebastián, 1933-2011)

Pintor y grabador español, cuyo nombre completo es Bonifacio Alfonso Gómez Fernández. Su obra se mueve en un estilo que combina el informalismo y una figuración expresionista y gestual. Hijo de un republicano fusilado durante la Guerra Civil y aficionado al dibujo desde niño, durante su juventud desempeñó diversos oficios, entre los que destaca su dedicación al toreo, que abandonó en 1953. Dos años después ganó el Primer Premio de Pintura de Donostia/San Sebastián, lo que le hizo decantarse definitivamente por la pintura. En 1968 se trasladó a Cuenca atraído por el ambiente artístico del grupo de Cuenca y donde residió hasta 1996. Sus obras de los años setenta parten de la abstracción, donde se insinúan sus características formas biomórficas, gestuales y abocetadas sobre fondos de colores claros y tenues, sin una organización espacial definida. En los ochenta sus figuras se hacen más lineales, planas, sinuosas y dinámicas, ocupando toda la superficie del cuadro sobre un fondo indefinido en colores más contrastados y expresivos. A finales de los ochenta su mundo figurado recibe la influencia de la obra

de Roberto Matta y su paleta se vuelve más oscura. Paralelamente a su labor pictórica destaca su actividad como grabador, en ediciones como *Sopas y manjares* (1976) o *Tomilleros* (1979), una actividad reconocida en 1993 con el Premio Nacional de Grabado.

Desde 1970 se vinculó a la Galería Juana Mordó, en la que expuso en numerosas ocasiones hasta los años noventa. Dentro de su trayectoria destacan también sus exposiciones individuales en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1983); el Museo de San Telmo (Donostia/San Sebastián, 1988); la Fundación Antonio Pérez (Cuenca, 2001); la amplia retrospectiva que le dedicó el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2007); y la antológica en la Sala Kubo-Kutxa (Donostia/San Sebastián, 2012).

BIBL.: Ignacio Ruiz Quintano, Fernando del Paso y Antonio Saura, *Bonifacio Alfonso*. Madrid: Turner, 1992; Juan Manuel Bonet *et al.*, *Bonifacio: en los campos de batalla*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.

R. D.

ALFONS BORRELL
(Barcelona, 1931)

Figura clave de la abstracción pictórica catalana desde los años cincuenta, Alfons Borrell se trasladó con nueve años a Sabadell, ciudad a la que estará vinculado vital y profesionalmente. Su formación artística incluye el taller de Hermen Anglada Camarasa en el Port de Pollença, donde estudió aprovechando una estancia en la ciudad mientras realizaba el servicio militar en 1950; posteriormente completó sus estudios con dos cursos libres de dibujo al natural en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi en Barcelona a comienzos de los años cincuenta. Su pintura parte de la figuración para dar un giro hacia la abstracción en 1955, influido por el expresionismo abstracto. En 1969 formó parte del grupo Gallot, siguiendo la corriente del *action painting* combinado con el *happening*. Con este colectivo realizó varias acciones en la calle, en Sabadell y en Barcelona. A principios de los setenta trabajó el orden y las simetrías, sustituyendo el óleo por la pintura acrílica. A finales de la década de 1970 y en todo el trabajo posterior, aparece de una manera reiterada la voluntad de acotar un espacio a partir de una forma cuadrangular, como una reflexión sobre la experiencia de los límites. El color en su obra, a su vez, es autorreferencial, y tiene para el artista connotaciones simbólicas en relación a los estados cambiantes de la naturaleza.

Su trayectoria está ligada a Sabadell, donde promovió la creación de la Sala d'Art Actual en la Acadèmia de Belles Arts en 1955, espacio en el que expuso individualmente en 1958, o la Sala Tres de esta misma academia, en 1971. Su obra ha sido expuesta individualmente en la Fundació Joan Miró (Barcelona, 1978 y 2015); se le dedicó una exposición antológica en el Centre Cultural Tecla Sala (L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 2006) y en el Museu d'Art de Sabadell (Barcelona, 2007). También ha participado en importantes muestras colectivas dedicadas al arte catalán en el Centre Georges Pompidou (París, 1978); el Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 1980); o el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1997), entre otras. En 2014 se le concedió el Premis GAC en reconocimiento a su trayectoria profesional.

BIBL.: Manuel Guerrero *et al.*, *Alfons Borrell o L'aura de la pintura*. Vic: Eumo, 1996; Antoni Perna *et al.*, *Alfons Borrell o La celebració del color*. Barcelona: Edicions de l'Eixample, 2007; Oriol Vilapuig *et al.*, *Alfons Borrell. Trabajos y días*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2015.

R. D.

HILARIO BRAVO
(Cáceres, 1955)

Su formación, de carácter autodidacta, se desarrolló en los años setenta dentro de los círculos artísticos donostiarras ligados al arte conceptual y de acción, participando en el *happening Suceso* (1977). En los inicios de los años ochenta sus obras entroncan con la nueva figuración española del momento. Figuras ya suspendidas en un fondo indefinido a modo de tálamo, donde aparecen sus primeros motivos en relación con el signo y lo textual. Su viaje a Alemania en 1985 fue decisivo para su obra, ya que entró en contacto con el expresionismo alemán; esto lo conduciría a elaborar en las décadas posteriores su propio lenguaje para abordar complejas reflexiones en torno a conceptos primigenios del género humano, a través de sus ritos y mitos, basados frecuentemente en expresiones de lo erótico como fuerza antagónica de creación-destrucción. En sus pinturas, dibujos y grabados, despliega sus característicos repertorios pictográficos, la palabra y la numerología, así como la representación del cuerpo fragmentado, junto a la mancha y la huella como signos indiciales de la presencia del artista en la obra, interviniendo en el soporte mediante perforaciones, rasgados, adhesión de materia o el quemado, como gestos también de lo primigenio.

En 1995 fue pensionado en la Real Academia de España en Roma. Su vinculación con Extremadura ha sido intensa, y ha expuesto con frecuencia en los centros artísticos más importantes de la región como el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2001); el Museo de Cáceres (2004); o la Sala El Brocense (Cáceres, 1986, 1999, 2008 y 2015). Su labor ha sido reconocida con el Premio Constitución de la Junta de Extremadura (1991) o el Premio Extremadura a la Creación (1998). Además, su obra ha sido mostrada internacionalmente en galerías y centros de Francia, Italia, México o Portugal.

BIBL.: Fernando Castro Flórez y Julio César Abad Vidal, *Puertas del sueño. Hilario Bravo*. Cáceres: Junta de Extremadura, 2004; Miguel Fernández Campón, *Cabezas: las paredes de la idea = Buruak: ideiaren hormak: Hilario Bravo.* Pamplona/Iruña: Ayuntamiento de Pamplona/Iruña, 2014.

R. D.

PAULO BRIGHENTI
(Lisboa, 1969)

Estudió en Ar.Co, Centro de Arte e Comunicação Visual de Lisboa y finalizó los estudios en 1996. En este mismo centro es profesor de Pintura desde el 2000 y fue nombrado director del Departamento de Dibujo en 2008. Su trayectoria artística comenzó a mediados de los años noventa; desde entonces se ha convertido en una figura clave de la renovación de la pintura y el dibujo portugués. Su obra combina movimientos antagónicos mediante la exploración de la luz, entre la disolución de la forma y los motivos reconocibles, entre el pequeño formato y los grandes dibujos murales que realiza con carbón en las paredes de los espacios expositivos como en su obra *Olho* (2011), realizada en el Centro de Artes Visuais de Coímbra (Portugal). Sus temas parecen emerger del fondo, como una realidad en negativo, en capas de pintura o trazos que dan forma al espacio, jugando con el límite de lo reconocible, como un regreso a la condición ontológica de la pintura. En sus obras aparecen motivos recurrentes como los cráneos, los objetos naturales, las obras clásicas o los paisajes lunares. Estas representaciones parten de una imagen fotográfica

de referencia, que el artista, a pesar de dominar las técnicas tradicionales de la pintura, el dibujo o el grabado, traduce a una estética de lo difuso, de lo velado, en una línea formal procedente de las propuestas pictóricas de Gerhard Richter o Luc Tuymans, que nos remite a un tiempo de lo efímero y transitorio.

En 2002 obtuvo el Premio de Dibujo de la Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva (Lisboa). Su obra ha estado presente en el panorama expositivo portugués desde finales de los noventa, destacando sus muestras en la Galeria Pedro Cera (Lisboa, 1998, 2002 y 2005); la Galeria Pedro Oliveira (Oporto, Portugal, 2005, 2007, 2010 y 2015); el Museu Nogueira da Silva y la Fundação Carmona e Costa (Braga y Lisboa, Portugal, 2008); y el Centro de Artes Visuais (Coímbra, Portugal, 2011-2012). También ha expuesto individualmente en el Nässjö Konsthall (Nässjö, Suecia, 2015) y en colectivas en el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2003 y 2010); el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2013); y el Museu Arte Arquitetura e Tecnologia (Lisboa, 2017).

BIBL.: João Miguel Fernandes Jorge, *Paulo Brighenti: Desenho e pintura*. Braga: Galeria Paula Fampa, 1997; David Barro*, Paulo Brighenti*. A Coruña: Dardo, 2011.

R. D.

JOSÉ MANUEL BROTO
(Zaragoza, 1949)

Figura destacada de la pintura abstracta española de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Comenzó su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza (1964-1966). Su trayectoria artística parte de la neofiguración, que abandonó a partir de 1968 por una pintura basada en estructuras geométricas esenciales y cromatismo plano. En 1972 se trasladó a Barcelona; allí su pintura evolucionó hacia preceptos que derivan del grupo francés Supports-surfaces y de los planteamientos teóricos de la publicación literaria *Tel Quel,* que propugnaban una vuelta a los elementos esenciales de la pintura alejada de planteamientos conceptuales, que reivindicó —junto a los pintores Javier Rubio, Gonzalo Tena y Xavier Grau y los escritores Federico Jiménez Losantos y Alberto Cardín— en la revista *Trama*, de la que fue director desde su fundación en 1976 hasta 1977. A comienzos de la década de 1980 su obra evoluciona bajo la influencia del expresionismo abstracto norteamericano, con una pintura más gestual, en grandes formatos, en la que el color tiene un fuerte componente expresivo, con ciertas referencias al paisaje y la arquitectura, calificada por el crítico Juan Manuel Bonet de «impresionismo abstracto». En 1985 se trasladó a París, donde dio un giro definitivo a su obra hacia una pintura más lírica, con formas más abstractas y depuradas, en la que crea tensiones a través de formas geométricas definidas y elementos gestuales que fluctúan hacia un fondo indefinido de veladuras de color y, con el cambio de siglo, hacia colores planos, que desarrolla hasta la actualidad.

Ha participado en las principales exposiciones del grupo Trama, como la celebrada en la Galería Maeght de Barcelona en 1976, en la Bienal de Venecia de ese mismo año, y en muestras históricas como «1980», en la Galería Juana Mordó (Madrid, 1979). Su obra ha sido ampliamente mostrada individualmente en centros como el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid (1987); el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero (Caracas, 1992); el Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 1996); el Centro Cultural Casa del Cordón (Burgos, 2003); la organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores, una itinerante por Chile, México y Montevideo (2004); el Museo Pablo Serrano (Zaragoza, 2015); y el Centro Cultural de España en Montevideo (2016), entre otras. Ha sido reconocido con el Grand Prix du Salon de Montrouge (1988); el Premio Nacional de Artes Plásticas (1995); el Premio Arco de la Asociación de Críticos (1997); y el Premio Aragón Goya de Grabado (2003).

BIBL.: Juan Manuel Bonet y Francisco Calvo Serraller, *Broto*. Madrid: Ministerio de Cultura, MEAC, 1987; Paloma Esteban Leal, *José Manuel Broto: (pinturas 1985-1995)*. Madrid: MNCARS, 1996; José-Miguel Ullán, Olvido García Valdés y Fernando Castro Flórez, *Broto: Rever*. Madrid: SEACEX, 2003; Carlos Jover, *José Manuel Broto: Grandes Partituras*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics, 2013.

R. D.

ROSA BRUN
(Madrid, 1955)

Estudió Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid y obtuvo el doctorado en la Universidad de Granada, donde posteriormente trabajará como catedrática de Pintura Su obra aborda la problemática pictórica dentro de nuevas vías para la abstracción que se desarrolla en el panorama español de los noventa. Desde finales de los años ochenta su pintura desarticula los límites del medio, desde lo puramente bidimensional hasta la instalación espacial y la relación con la arquitectura. El uso de soportes en materiales como el aluminio o la madera, que le dan ciertas cualidades expresivas a la pintura, las formas geométricas simples en campos planos de color, en tonalidades fuertes, ácidas y contrastadas, con una leve factura expresiva y gestual, definen sus obras; estas se disponen sobre el muro, unas sobre otras, formando estratos, yuxtaposiciones o solapamientos, o como objetos exentos que interactúan entre ellos en el espacio arquitectónico, teniendo en cuenta la percepción del espectador para crear en él sensaciones contrapuestas de equilibrio-caos, calor-frío, peso-levedad, vacío-lleno, verticalidad-horizontalidad. Estas pinturas-esculturas-instalaciones reactualizan y desarrollan problemáticas que derivan del arte minimal o la pintura de campo de color norteamericana con influencia, entre otros, de Ad Reinhardt, Donald Judd o Barnett Newman, de manera que entroncan su obra con los movimientos posminimalistas europeos.

Desde su primera exposición individual en la sala de exposiciones El Brocense del Museo de Arte Contemporáneo (Cáceres, 1985) ha realizado numerosas muestras, entre las que destacan las realizadas en el Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia/San Sebastián, 2006); la New York Public Library (Nueva York, 2007); el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2013); y en el Centro Tomás y Valiente (Fuenlabrada, Madrid, 2017). También ha participado en exposiciones colectivas en centros destacados como The Patricia & Phillip Frost Art Museum, Florida International University (Miami, Estados Unidos, 2011); el Museo de Arte Moderno de Moscú (2011); el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (2011 y 2012); el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2011-2012); la Armory Show (Nueva York, 2010-2011); Zona Maco (Ciudad de México, 2016); y la V Exposición Internacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Chicago (Estados Unidos, 2016), entre otros.

BIBL.: Piedad Solans y Harkaitz Cano, *Rosa Brun*. Donostia/San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, KMK, 2005; Fernando Francés e Iván de la Torre, *Rosa Brun*. Málaga: CAC Málaga, 2013; David Barro, «La pintura y lo pictórico», en *Arte español contemporáneo, 1992-2013*. Madrid: La Fábrica, 2013; Juan Manuel Bonet, Jorge Fernández y Diane Lewis, *Rosa Brun*. Fuenlabrada: CEART, 2017.

R. D.

CARLOS BUNGA
(Oporto, Portugal, 1976)

Estudió Bellas Artes en la Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha (Portugal, 1998-2010), donde se especializó en Pintura. Durante este período expandió la bidimensionalidad del medio al espacio arquitectónico urbano, en relación a los solares y al cromatismo que dejaban ver los muros de medianera de los edificios colindantes, en una reflexión sobre los conceptos de lo efímero asociados a la demolición y ruina que remiten a la obra de Gordon Matta-Clark y que marcará toda su trayectoria posterior. Su obra se basa principalmente en la intervención y apropiación de espacios arquitectónicos, realizando estructuras que enmascaran y transforman su interior, en relación con los *Merzbau* de Kurt Schwitters; para producir el proceso de aceleración temporal y vivencial de la ruina utiliza el cartón, la cinta adhesiva y la pintura, e incide en la idea de la condición efímera y transitoria de lo arquitectónico y, por ende, del ser humano, pero también en la noción de proceso de renovación constante. Son importantes dentro de su proceso creativo las maquetas, realizadas con los mismos materiales que sus intervenciones, los dibujos y las fotografías intervenidas con pintura en relación con imágenes arquitectónicas y urbanas.

Su obra se dio a conocer con la instalación realizada en el Kursaal de Donostia/San Sebastián en la Manifesta 5 (2004); posteriormente se proyectó internacionalmente exponiendo en diversos centros como el Culturgest (Oporto, Portugal, 2005); el Milton Keynes Gallery (Milton Keynes, Reino Unido, 2006); el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (2009); el Hammer Museum (Los Ángeles, Estados Unidos, 2011); y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2015). También ha participado en eventos como Art Unlimited, en Art Basel (Basilea, Suiza, 2008) y la Bienal de São Paulo (2010).

BIBL.: Miguel Wandschneider, *Carlos Bunga*. Lisboa: Culturgest, 2005; Carlos Bunga, *Carlos Bunga*. Madrid: Galería Elba Benítez, 2008; João Fernandes *et al.*, *Carlos Bunga*. Oporto: Fundação Serralves, 2012.

R. D.

JAIME BURGUILLOS
(Sevilla, 1930-2003)

Desde su formación inicial en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, que finalizó en 1955, seguida de una beca de estudios en la Universidad de La Rábida (Huelva), la trayectoria artística de Jaime González Burguillos ha estado completamente dedicada a la pintura. Sus obras de los años cincuenta presentadas en su primera exposición individual en el Club La Rábida de Sevilla en 1957 son de carácter figurativo, con una fuerte influencia de José Gutiérrez Solana en la naturaleza tosca de las formas y una paleta de tonos oscuros. En los años sesenta, cuando se estableció en Madrid y entró a formar parte de la nómina de artistas de la Galería Juana Mordó, su obra tiende definitivamente a la abstracción, en la que figuras y paisajes se disuelven en formas vibrantes de luz y color, con herencia en la pincelada de Claude Monet y los impresionistas, todavía de tonos oscuros, recuperando un sentido del ilusionismo desde planteamientos no iconográficos. A partir de los años setenta la abstracción se apodera de sus cuadros definitivamente, en juegos cromáticos que inundan el lienzo a través de un ritmo de pinceladas cortas y ordenadas, en una gama de tonalidades más amplias, de gran lirismo y sensualidad expresiva. En 1981 abandonó definitivamente Madrid y se trasladó a Sevilla, donde seguirá desarrollando su estilo pictórico hasta su muerte en 2003.

Considerado como uno de los pintores andaluces más representativos de la abstracción de las décadas de 1970 y 1980, se le dedicó una primera exposición antológica en la Fundación El Monte (Sevilla, 1997). En 2000 participó en la exposición «Andalucía y la modernidad» en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla).

BIBL.: José Ramón Dánvila, *Jaime Burguillos. Pinturas, 1955-1995*. Sevilla: Fundación El Monte, 1997; Mª del Carmen Ruiz Gálvez, *Jaime Burguillos: El camino íntimo de la abstracción.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.

R. D.

PATRICIO CABRERA
(Gines, Sevilla, 1958)

Estudió Bellas Artes en la Universidad de Sevilla y en 1988 se instaló en Nueva York gracias a una Beca Fulbright. Pertenece a la generación de artistas sevillanos que exponían en los años ochenta en la Galería La Máquina Española y que renovaron el panorama artístico desde diversas posiciones estilísticas y conceptuales, como Pepe Espaliú, Guillermo Paneque o Federico Guzmán. Sus primeros trabajos se centran en una pintura figurativa, con un estilo entre lo ornamental y lo decorativo de vertiente pop, que parte de un imaginario que encuentra en libros, revistas, cómics, reseñas de periódicos, fotografías o películas, además de sus propios viajes y vivencias personales. En las obras de las últimas décadas, Cabrera combina en sus pinturas motivos abstractos, como los arabescos, que envuelven, superponen o sirven de trama a los componentes figurativos de la escena, lo cual provoca en el observador un distanciamiento frente a lo real en imágenes enigmáticas y de fuerte carga simbólica, de colores violentos a la vez que armónicos.

Su obra ha estado presente en el panorama galerístico español desde que participó en la Bienal de Venecia de 1986 y en significativas muestras colectivas como «Espagne 87», en el Musee d'art moderne de la Ville de Paris (París, 1987); la itinerante «Imágenes líricas. New Spanish Vision» (1990-1992), mostrada en diversos centros de Estados Unidos; «A través del dibujo», en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1995); o «Los excesos de la mente», en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2002). En 2016 se le dedicó una importante retrospectiva en la Casa de la Provincia de Sevilla.

BIBL.: Patricio Cabrera, *Patricio Cabrera. Pinturas.* Madrid: Galería La Máquina Española, 1988; Teresa Blanch, *Flores desde mil cunas: Patricio Cabrera*. Sevilla: Galería Rafael Ortiz, 2006; Pepe Yñiguez Charo Ramos y Alberto Marina, *Patricio Cabrera. Aquí hay dragones*. Sevilla: Casa de la Provincia, 2016.

R. D.

PEDRO CABRITA REIS
(Lisboa, 1956)

Estudió en la Escola de Belas-Artes de Lisboa, donde se especializó en Pintura, género con el que trabajará a principios de los años ochenta, pero que expande en las décadas siguientes a la escultura y la instalación. En su trabajo encontramos una atención persistente a las formas primordiales del hábitat cotidiano del hombre (mesas, sillas, puertas, ventanas, etcétera), a través de materiales y objetos humildes

e industriales, a modo de restos o fragmentos extraídos de su entorno y despojados de su función, como expresión de la memoria personal o colectiva. Unas obras en las que durante los años noventa intensifica su cualidad poética en relación a lo arquitectónico, como práctica de resistencia y como vía para aproximarnos a la condición antropológica del hombre actual. Sus dibujos y fotografías están en estrecha relación con su obra escultórica y de instalación.

Su trabajo ha tenido una amplia proyección internacional, y es uno de los artistas clave del arte portugués de las últimas décadas. Ha expuesto en la Documenta 9 (Kassel, Alemania, 1992), la Bienal de São Paulo (1981, 1994 y 1998) y ha representando a Portugal en la Bienal de Venecia (1995, 1997 y 2003). Ha realizado muestras individuales en centros como la Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 1994 y 2006); el De Appel (Ámsterdam, 1996); el Museum Folkwang (Essen, Alemania, 1996); la Fundação Serralves (Oporto, Portugal, 1999-2000); el Kunstmuseum (Berna, 1999-2000 y 2004); el Museum Ludwig (Viena, 1999-2000); Le Fonds Régional d'Art Contemporain de Bourgogne (Dijon, Francia, 2004); el Museo di Arte Contemporánea di Roma (2006); el Hamburger Kunsthalle (Hamburgo, Alemania, 2009); y The Arts Club (Chicago, Estados Unidos, 2016).

BIBL.: Pedro Cabrita Reis, Dan Cameron y Alexandre Melo, *Pedro Cabrita Reis: O que os olhos vêem*. Oviedo: Caja de Asturias, 1995; Dieter Schwarz, Jorge Molder y Pedro Cabrita Reis, *Pedro Cabrita Reis: Fundaçao = Foundation*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006; Sabrina van der Lay y Markus Richter, *Pedro Cabrita Reis: One After Another, a Few Silent Steps.* Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.

R. D.

BERTA CÁCCAMO
(Vigo, 1963-2018)

Estudió en la Facultad Sant Jordi de Barcelona y pasó prolongadas estancias en la Cité Internacional des Arts en París y en la Academia de España en Roma. A mediados de los años noventa, la artista regresó a Galicia para completar sus estudios de doctorado en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, donde impartió clases hasta el año 2013.

En los años ochenta, Cáccamo realizó sus primeras exposiciones en galerías como Oliva-Mara (Madrid) y Alfonso Alcolea (Barcelona), situándose entre las figuras más relevantes de la escena artística del contexto español. Su investigación plástica sobre el lenguaje de la abstracción evoluciona pausadamente desde estas primeras presentaciones, en las que su pintura aparece muy vinculada al dibujo, trabajando «lo sígnico y lo simbólico», en palabras del crítico David Barro, hacia un espacio de reflexión más analítico e interesado en los procesos, en el «hacer» y en una economía del gesto cada vez más radical. En el año 1997, Berta Cáccamo realizó una importante exposición en el Doble Espacio del Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela), una intervención en la que transforma la sala proyectada por Álvaro Siza en el museo, generando un espacio ilusorio donde se confunden los elementos arquitectónicos originales y los proyectados por la artista. Casi dos décadas más tarde, la institución gallega ha organizado una muestra de carácter retrospectivo de su obra.

Entre las numerosas exposiciones individuales de Cáccamo destacan las celebradas en Casa da Parra (Santiago de Compostela, 2014); la Galería Trinta (Santiago de Compostela, 2007); y la Galería Altxerri (Donostia/San Sebastián, 2003). Su obra también ha formado parte de colectivas recientes organizadas en la Fundación Seoane (Santiago de Compostela, 2014); y el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (2013).

BIBL.: Alberto González-Alegre y Manel Clot, *Berta Cáccamo.* Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 1997; Alberto Ruiz Samaniego y Celso Álvarez Cáccamo, *Berta Cáccamo. Pinturas, 1999*. Vigo: Galería VGO, 1999; Miguel Mont y Asunta Rodríguez, *Berta Cáccamo*. *Verquidos*. A Coruña: Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, 2014.

B. H.

MIRIAM CAHN
(Basilea, Suiza, 1949)

La pintora suiza Miriam Cahn se formó en su ciudad natal desde 1968 hasta 1975. Su primer proyecto público tuvo lugar pocos años después, en 1979, con el título *Being a Women in My Public Role*. Desde esta primera obra, con la que intervino en las calles de Basilea, se sirve del dibujo en blanco y negro, con lápiz, carboncillo o pastel, y de formatos monumentales, uno de los medios que prefiere por su carácter directo. Desde ese momento, Cahn puso en el centro de su trabajo una de las máximas del feminismo militante de los años setenta, «lo personal es político», que reconoce que tuvo una gran influencia en su trabajo, si bien este se resuelve de manera menos explícita si lo comparamos con la obra reivindicativa de sus compañeras de generación. Su obra ofrece un cuestionamiento de su papel en la escena artística partiendo del hecho de ser mujer; en este sentido, se sirve de iconografías de órganos sexuales en personajes angustiados, en ocasiones violentados. Desde el punto de vista del lenguaje, su trabajo está tocado por la influencia estilística del expresionismo clásico dentro de la corriente neo que imperó en los años ochenta.

Cahn recibió en 1998 el Käthe Kollwitz Prize de la Akademie der Künste de Berlín y el Meret Oppenheim en 2005 concedido por la Office fédéral suisse de la Culture. Ha expuesto en la Kunsthalle Basel (Basilea, Suiza, 1983); el Musée La Chaux-de-Fonds (La Chaux-de-Fonds, Suiza, 1984); el Kunsthalle Baden-Baden (Baden-Baden, Alemania, 1985); el Kunstmuseum (Bonn, Alemania, 1985); el Gemeentemuseum (Arnhem, Países Bajos, 1988); el Kunstverein Hannover (Hanóver, Alemania, 1988); el Museum für Moderne Kunst (Fráncfort del Meno, Alemania, 1992, 1995); la Fundación "la Caixa" (Madrid, 2003); el Kirchner Museum (Davos, Suiza, 2006); el Badischer Kunstverein (Kalsruhe, Alemania, 2012); y el FRAC Auvergne (Auvergne, Francia, 2018), entre otros museos internacionales.

BIBL.: Amelia Jones y Andrew Stephenson, *Performing the Body/Performing the Text.* Londres, Nueva York: Routledge, 1999; Amaya Bozal, Peter Burri y Andreas Meier, *Miriam Cahn*. Barcelona: Fundación "la Caixa", 2003; Miriam Cahn y Anette Hüsch, *Miriam Cahn auf Augenhöhe/At Eye Level*. Kiel: Kunsthalle zu Kiel, 2016.

I. T.

CARMEN CALVO
(València, 1950)

Es una de las artistas fundamentales para entender la renovación formal y conceptual del arte español desde la década de 1990. En 1970 obtuvo el título de Publicidad en la Escuela de Artes y Oficios de València; posteriormente ingresó en la Escuela de Bellas Artes de València, que abandonó en 1975. En 1980 y 1981 disfrutó

de becas del Ministerio de Cultura, y en 1983 se trasladó a Madrid como becaria de la Casa de Velázquez, donde permaneció hasta 1985. Desde ese año y hasta 1987 vivió en París con una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Desde mediados de los años setenta comenzó a exponer en Madrid y València; su obra se dio a conocer internacionalmente en 1980 cuando fue seleccionada para participar en la exposición «New Images from Spain» en el Solomon R. Guggenheim Museum, y posteriormente representando a España junto a Joan Brossa en la Bienal de Venecia de 1997.

Su trabajo parte de una reflexión de lo pictórico y sus códigos y prácticas tradicionales, incorporando a sus obras, desde mediados de los años setenta, el componente objetual fragmentario, que introduce en sus pinturas mediante elementos realizados en barro cocido y que, a modo taxonomías, nos remiten a una especie de «arqueología de la memoria». A partir de los años ochenta el recurso objetual se desarrolla en su obra, con un fuerte carácter experimental, fusionando materiales, técnicas y medios que la vinculan con el ideario y estética surrealista, como se puede ver en sus cuadros negros o «cauchos» que inició en 1996. Esta nueva mirada a la memoria del pasado a partir de documentos, fotografías y libros antiguos, y objetos de índole heterogénea que recontextualiza, manipula y altera, nos hace reflexionar sobre múltiples aspectos, desde la dimensión fetichista del objeto y la imagen, su reactivación como reliquias o exvotos del pasado, hasta la repulsa hacia las tradiciones religiosas anquilosadas y las formas represivas que ejerce la sociedad sobre el sujeto, que Calvo moldea en sus obras como una teatralización melancólica del deseo.

Su presencia en el panorama artístico nacional e internacional ha sido constante y numerosa desde mediados de los años setenta, con una primera retrospectiva de su obra en el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1990); otra importante antológica en el Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 2002); y, más recientemente, en el Centro de Arte Tomás y Valiente (Fuenlabrada, Madrid, 2014) y en la Sala Alcalá 31 (Madrid, 2016-2017), entre otras muchas. El reconocimiento a su obra ha sido constante desde la obtención en 1989 del Premio Alfons Roig de la Diputación de València hasta el Premio Nacional de Artes Plásticas que se le concedió en 2013.

BIBL.: Georges Duby, *Carmen Calvo. Pinturas*. Madrid: Gamarra y Garrigues, 1987; Barbara Rose y Fernando Huici, *Carmen Calvo: obras 1973-1990.* València: IVAM, 1990; Victoria Combalía, «Calvo: Objetos y fantasmas», en *Joan Brossa, Carmen Calvo: España en la XLVII Bienal de Venecia.* Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Electa, 1997; Fernando Huici *et al., Carmen Calvo.* Madrid: MNCARS, 2002; Alfonso de la Torre *et al., Carmen Calvo: todas las sombras que el ojo acepta.* Fuenlabrada: CEART, 2014.

R. D.

JAVIER CAMPANO
(Madrid, 1950)

Inició su proyecto fotográfico a mediados de los años setenta publicando sus primeras imágenes en la revista *Nueva Lente*. Al mismo tiempo trabajaba como fotógrafo *freelance* para la revista *Triunfo* y realiza su primera muestra individual a finales de esa década en la Escuela Photocentro (Madrid, 1979). Su obra se conforma por una serie continuada y coherente de imágenes, siempre urbanas, de lo aparentemente intrascendente: pequeños rincones y recortes de su cotidianeidad en los que los detalles y el punto de vista tienen fuertes cargas de melancolía y soledad, en los que a partir de una mesa puesta, una lámpara, una fachada o unas cortinas se reflexiona sobre la profundidad de las cosas.

Javier Campano retoma en su trabajo la idea del viajero tradicional, que no turista, para quien el tiempo debe detenerse en cada imagen. Viajar no consiste en tomar aviones, atravesar océanos e ir a lugares exóticos, sino que se puede ser viajero en tu propia ciudad. De hecho, Madrid, población que ha recorrido abandonándose a su tiempo y su espacio, dejándose atrapar por la piel de lo cotidiano, ha sido uno de sus temas favoritos. En este sentido, ha realizado reportajes también sobre París, Nueva York, Lisboa, Sevilla, Tánger o Buenos Aires; sin embargo, y a contracorriente, en estas ciudades no busca los detalles monumentales y los hitos turísticos y reconocibles, sino huellas del habitar, en las que mira las cosas pequeñas en las que nadie repara.

Ha expuesto de forma individual en la Universitat de València (1991); el Istituto Europeo di Design (Cagliari, Italia, 1993); el Museo Pablo Serrano (Zaragoza, 2005); o la Universidad Jaume I (Castelló de la Plana, 2010), entre otros espacios. Realizó un proyecto retrospectivo en el Museo Reina Sofía en 2004 con el título de «Hotel Mediodía».

BIBL.: VV. AA., *Javier Campano. Fotografías. Mayo 1991.* València: Universitat de València, 1991; VV. AA., *Vida mía*. Madrid: El Caballo de Troya, 1993; María José Alonso y José María Viñuela, *Arquitectura del Banco de España: imágenes de un edificio histórico*. Madrid: Banco de España, 2001; Juan Manuel Bonet, Horacio Fernández y Marga Arias, *Javier Campano. Hotel Mediodía.* Madrid, Aldeasa, MNCARS, 2004; Juan Bonilla, *Javier Campano, pinturas de paso*. Madrid: This Side Up, 2015.

I. T.

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO
(Madrid, 1948-2018)

Figura de referencia en relación al movimiento de renovación de la pintura española de los años ochenta, su obra, alejada de estilos definidos, se basa en la exploración de las tensiones entre abstracción y figuración, tradición y modernidad, para crear su propio lenguaje. Inició sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid, que pronto abandonó para trasladarse a València en 1968, donde inició su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Durante un primer interés por los procesos automáticos en la pintura, en 1971 conoce a Fernando Zóbel, que lo introduce en el círculo de los artistas de Cuenca, con Gerardo Rueda y Gustavo Torner como referencias, haciendo que su obra penetre dentro del ámbito de la abstracción geométrica y profundice en los aspectos lúdicos y constructivos de la pintura. En 1976-1977 se trasladó a París, a la Cité Internationale des Arts, y en ese tiempo su obra abandona la geometrización por un gestualismo expresionista de raíz norteamericana. En 1980 obtuvo la Beca de la Fundación Juan March para ampliar estudios, con lo que inició su personal indagación entorno a la pintura francesa, desde las obras de Nicolas Poussin o Eugène Delacroix hasta la modernidad de Paul Cézanne, que se traduce en series como *La Grappa* (1985-1986), pero también en torno a figuras literarias como Arthur Rimbaud en la serie *Vocales* (1979-1981). En 1994 y 1995 viajó a la India, experiencia que tradujo en los cuadros de esta época. En 1996 inició una etapa en blanco y negro hasta 1999, año en el que recupera el color y el gesto en obras sobre telas indias (*loongis*). Entre 2001 y 2002 realizó una serie de obras inspiradas en la obra de José Guerrero, en una continua exploración de la abstracción que ha venido desarrollando hasta la actualidad.

Desde que expuso por primera vez en 1969, su obra ha estado presente en muestras clave para la renovación pictórica española como «1980», en la Galería Juana Mordó (Madrid, 1979) o «Madrid D. F.», en el Museo Municipal de Madrid (1980); y en numerosas exhibiciones del arte español de ese momento en instituciones internacionales. Además de un buen número de exposiciones individuales en galerías, destacan las organizadas por instituciones como el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1990); la Maison des Arts Georges Pompidou (Cajarc, Francia, 1995); o el Centro José Guerrero (Granada, 2002), esta última junto a José Guerrero. Tras ser distinguido en 1996 con el Premio Nacional de Artes Plásticas, su consagración definitiva llegó con una gran retrospectiva organizada por el Museo Reina Sofía en el Palacio de Velázquez de Madrid en 1999.

BIBL.: Ángel González García y Ramón Tío Bellido, *Miguel Ángel Campano*. Madrid: Fernando Vijande Editor, 1986; Nicolás Sánchez Durá y Juan Manuel Bonet, *Campano. Pintura 1980-1990*. València: IVAM, 1990; Santiago B. Olmo y Oswaldo Muñoz, *Miguel Ángel Campano*. Madrid: MNCARS, 1999.

R. D.

LUIS CANELO GUTIÉRREZ
(Moraleja, Cáceres, 1942)

Licenciado en Filosofía y en Ciencias de la Información en la Universidad Complutense de Madrid. En 1978 obtuvo la Beca de la Fundación Juan March para la Investigación de las Artes Plásticas y en 1980 la Beca del Patrimonio Artístico Nacional para la Investigación de Nuevas Formas Expresivas. Canelo es uno de los pintores encuadrados en la denominada «Nueva Generación» a finales de los años sesenta. Empezó a pintar en 1952 paisajes de orientación impresionista, que abandonó totalmente por influencia de la obra de Antoni Tàpies, iniciándose su preocupación por el mundo orgánico desde planteamientos filosóficos presocráticos. Esta etapa de abstracción matérica se fue diluyendo a mediados de los años setenta hacia una fluidez biológica de formas y estructuras geométricas extraídas del orden natural, representando en sus obras elementos microscópicos que se despliegan en magmas de líneas y puntos, mostrando la naturaleza en estado germinal. En los años noventa, estos mismos motivos se organizaron en retículas con gamas cromáticas más frías. En los últimos años su paleta se ha ampliado y el color deriva de los diversos estados o densidades de la materia de estudio, expresando las diversas fases de evanescencia, fluidez acuosa o dureza pétrea de los elementos organizados en estratos.

Desde sus primeras exposiciones individuales en la Galería Edurne de Madrid en la década de 1970, ha sido incluido en colectivas como la itinerante por Japón «Pintores españoles desde el Renacimiento hasta nuestros días» (1976); el III Salón de los 16 en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (1983); o «Naturalezas españolas», en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1987), entre otras. En 2005 le fue otorgada la Medalla de Extremadura.

BIBL.: Mª del Mar Lozano Bartolozzi, *Canelo, vida y obra*. Mérida: Asamblea de Extremadura, Junta de Extremadura, 1993; Francisco Calvo Serraller, *Copyright Metta,* Madrid: Galería Metta, 2002; Mª del Mar Lozano Bartolozzi y Javier Cano Ramos, *Luis Canelo*. Cáceres: Sala El Brocense, 2011; Javier Cano Ramos, Luis Canelo, *La pintura como unidad de todas las cosas (y sus reflexiones filosófico-científicas)*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 2015.

R. D.

RAFAEL CANOGAR
(Toledo, 1935)

En 1948 Canogar entró como discípulo en el taller del pintor Daniel Vázquez Díaz en Madrid; por las tardes dibujaba en el Círculo de Bellas Artes. Sus primeras obras son paisajes, retratos y naturalezas muertas, donde comienza a experimentar con lenguajes de vanguardia como el cubismo. En 1954 su pintura se torna abstracta, con ciertos rasgos mironianos, y en 1957 se introduce de lleno en la pintura informalista, siendo miembro fundador del grupo El Paso, con unas obras donde la materia pictórica, llevada al lienzo directamente y extendida con las manos o la espátula en trazos enérgicos, crean composiciones de gran fuerza expresiva y gestual, con tonalidades reducidas de blancos, grises, pardos y el negro como color principal en la formación de la imagen. En 1964 retoma la figuración, incorporando imágenes de los medios de comunicación, de forma fragmentaria y sobre un fondo indefinido de materia pictórica, como expresión de una realidad caótica, ampliando la gama tonal. Su pintura evoluciona a un realismo crítico a partir de 1967, con cuadros poblados de figuras sin rostro que aluden a la lucha colectiva, que tienden a salir del lienzo a través del modelado con poliéster y fibra de vidrio, o la incorporación de objetos como ropa, con lo que su obra adquiere dimensiones escultóricas. Con el restablecimiento en España de las libertades políticas, Canogar vuelve a la abstracción en 1975, preocupado por los elementos intrínsecos a la propia pintura a través de una ordenación geométrica de las formas, donde el color pasa a tener una cualidad expresiva por sí mismo que ya no abandonará, excepto en las décadas de 1980 y 1990, con sus series de cabezas que homenajean el lenguaje plástico de Julio González.

Su obra ha tenido una amplia difusión internacional en exposiciones dedicadas al grupo El Paso y en eventos como las Bienales de Venecia (1956, 1958, 1962 y 1968) y São Paulo (1959 y 1971). Recientemente ha expuesto en el Museo de Arte Moderno de México (Ciudad de México, 2015); la Tate Gallery (Londres, 2015); o la Fundación Juan March (Madrid, 2016). En 1972 se le dedicó una primera exposición antológica en el Museo Español de Arte Moderno (Madrid) y, posteriormente, una retrospectiva en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2001) y otra en el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2013). Entre otros galardones, obtuvo en 1982 el Premio Nacional de Artes Plásticas y en 2003 la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes de España. Es académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid desde 1996.

BIBL.: Víctor Nieto Alcaide, Amparo Serrano de Haro y Javier Tusell, *Canogar. Cincuenta años de pintura*. Madrid: MNCARS y Aldeasa, 2001; Paloma Esteban Leal, *Catálogo razonado digital de Rafael Canogar: 1948-2007*. Rafaelcanogar.com; Consuelo Císcar Casabán, Francisco Calvo Serraller y Miguel Ángel Muñoz, *La abstracción de Rafael Canogar*. València: IVAM, 2013.

R. D.

HUGO CANOILAS
(Lisboa, 1977)

Uno de los más importantes artistas portugueses de comienzos del siglo XXI. Estudió Artes Plásticas en la Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha, y posteriormente realizó un máster de Pintura en el Royal College of Art de Londres. Precisamente su obra va a partir de lo pictórico, aunque adopte formatos heterogéneos en una lógica de acercamiento y alejamiento con el medio, que se hace visible mediante el diseño,

la escultura, la pintura mural, la viñeta, la proyección de imágenes sobre lienzos salpicados de pintura, el vídeo, la *performance*, las instalaciones, o las intervenciones en espacios públicos. Su trabajo tiene un fuerte vínculo con la historia del arte y su evolución, poniendo énfasis en el inicio de la modernidad y en el uso de las imágenes de la pintura propagandística, que conecta con una estética de lo popular, para hacernos reflexionar sobre el conjunto de conceptos, ideas políticas, filosóficas e ideologías que han marcado el devenir del hombre contemporáneo. Ejemplo de ello son sus series de obras denominadas *Dinosaur Paintings* (2014), en las que reproduce ilustraciones de dinosaurios para niños, que combina, a modo de diálogo entre los especímenes, con citas de los más influyentes pensadores de la modernidad, como Arthur Rimbaud, Allen Ginsberg o Fernando Pessoa, realizados en telas de gran formato.

Su obra ha sido mostrada individualmente en centros de relevancia internacional como en la Frankfurter Kunstverein (Fráncfort, Alemania, 2007); el Centro Huarte de Arte Contemporáneo (Huarte, Navarra, 2008); el Museu do Chiado (Lisboa, 2011 y 2016); y el Centro Cultural Vila Flor (Guimarães, Portugal, 2011), pero el punto de inflexión en su trayectoria profesional ha sido su participación en la Bienal de São Paulo (2012), con la que consiguió proyección internacional.

BIBL.: Chus Martínez, Hugo Canoilas y Tobi Maier, *Hugo Canoilas*. Navarra: Centro Huarte de Arte Contemporáneo, 2008; Ivo Martins, José Miranda Justo y Cláudia Pestana, *Hugo Canoilas. Paintings Againts Painting*. Guimarães: Centro Cultural Vila Flor, 2011; VV. AA., *Debaixo do vulcão/Under the Vulcano*. Lisboa: Museu do Chiado, 2016.

R. D.

MARTA CÁRDENAS
(Donostia/San Sebastián, 1944)

Tras comenzar a pintar paisajes de manera autodidacta, inició clases de dibujo en la Asociación Artística de Gipuzkoa. Posteriormente, desde 1963, entró en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde obtuvo el título en 1968. En este período tomó contacto con la vanguardia pictórica madrileña, a lo que se suma una estancia en París en 1969 becada por el Gobierno francés. Su obra de finales de los años sesenta y setenta se centra en retratos e interiores, de corte intimista, que recuerdan a la obra de Giorgio Morandi, realizados en tonos oscuros y austeros. En 1979 se vuelca hacia las escenas exteriores, en paisajes donde sintetiza las formas e introduce el color de la naturaleza, que recuerda en algunos casos a la obra tardía de Claude Monet, con ciertos elementos expresionistas en la ejecución de las pinceladas. En los años noventa tiende aún más a la síntesis de las formas, en ocasiones llegando a la abstracción, e introduce elementos orientales en su obra —influida por un viaje a la India en 1996— en la que la grafía, los elementos lineales y los planos de color puestos en movimiento toman protagonismo, características que seguirá desarrollando hasta la actualidad.

Además de las numerosas exposiciones realizadas desde los años sesenta en galerías del País Vasco y Madrid principalmente, su obra se ha mostrado en centros como la Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 1985); la Fundación Bilbao-Bizkaia Kutxa (Bilbao, 1995); el Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia/San Sebastián, 2004); o más recientemente en la retrospectiva que le ha dedicado el Kursaal (Donostia/San Sebastián, 2016). También su obra ha sido expuesta en importantes muestras colectivas como el XI Salón de los 16, en el Museo de Arte Contemporáneo (Madrid, 1983), o «Mujeres en el arte español», en el Centro Conde Duque (Madrid, 1984). En 1980 recibió la Beca de la Fundación Juan March.

BIBL.: José-Miguel Ullán y Marta Cárdenas, *Marta Cárdenas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985; Marta Cárdenas y Francisco Calvo Serraller, *Fundamentos: Marta Cárdenas.* Donostia/San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2004; Alfonso de la Torre, *Marta Cárdenas. Abre los ojos*. Donostia/San Sebastián: Kutxa Fundazioa, 2015.

R. D.

RICARDO CÁRDENES
(Las Palmas, 1942)

Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y profesor en su Facultad de Bellas Artes desde 2007, Ricardo Cárdenes es un artista cuya obra rehúye de cualquier exceso de intelectualidad con el fin de transitar libremente por la sensualidad de lo que solo se intuye tras la delicadeza de un dibujo trazado al margen de academicismos y cercano a inquietudes personales.

Desde 1975 y tras su primera muestra individual en la Galería Seiquer de Madrid su obra se expone de forma regular en las galerías Egam (Madrid) y Saro León (Las Palmas de Gran Canaria). Paralelamente ha participado en exposiciones colectivas en el Museo de Arte Contemporáneo (Madrid, 1984 y 1991); el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1985); la Residencia de Estudiantes (Madrid, 1990); el Centro de Arte La Regenta (Las Palmas de Gran Canaria, 1995); el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria, 1996) y el Ateneo (Madrid, 2013).

BIBL.: Salvador Albiñana, *III Biennal Martínez Guerricabeita.* València: Patronat Martínez Guerricabeitia, Universitat de València, 1994; Mercedes González Gismero (coord.), *XI Salón de los 16: 1993.* Madrid: Grupo 16, 1993.

F. M.

ADRIÁN CARRA
(Madrid, 1960)

Se licenció en 1984 en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, donde ejerció como profesor asociado en la especialidad de Escultura entre 1996 y 2002. Además, es catedrático de Artes Plásticas y Diseño, docente en la Escuela Superior de Diseño de Madrid y ha impartido cursos en la Universidad Felipe II y en la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid.

El trabajo de Adrián Carra se basa en la simplicidad formal de esculturas abstractas de corte geométrico. Su propuesta, de tendencia minimalista, se articula sobre la base de los materiales que utiliza. En una primera época, Carra se centra básicamente en el uso de la piedra, el mármol o el granito, material al que, al ser intervenido de forma casi artesanal, dota de dinamismo merced a las superficies curvas y ondulaciones que extrae. En una etapa posterior y con el fin de experimentar en torno a una mayor flexibilidad y maleabilidad de los materiales, Carra experimenta con el metal, especialmente el hierro, el bronce y el aluminio, que le permite elaborar curvas helicoidales entrecruzadas, evocando la turbulencia de sus fluidos y el movimiento y la suavidad de sus componentes.

Ha obtenido varios premios, entre los que destaca el Premio Mariano Benlliure de Escultura (Madrid, 1987), el Premio Nacional de Escultura Victorio Macho de Palencia (1998) o el Premio Nacional de Escultura Ciudad de Burgos (1990). En 1991 fue seleccionado por el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Sculptor's Society of Ireland como representante de España en la International Exhibition of Contemporary Sculpture - Space. Además de exponer regularmente en galerías de arte desde 1988, en 1992 su obra se mostró individualmente en las salas de la Caja de Salamanca y Soria en Valladolid y Soria. En 1994 participó en la exposición «Las edades del hombre» en la catedral de Salamanca.

BIBL.: Adrián Carra, *Adrián Carra: esculturas*. Madrid: Galería Arteara, 1990; *XXXII Certamen Internacional d'Arts Plàstiques 95.* Pollença: Ajuntament de Pollença, 1995; Mª Carmen Pesudo, *Formas curvas alabeadas.* Madrid: Cultiva Libros, 2009.

F. M.

JOSÉ CARRETERO
(Tomelloso, Ciudad Real, 1962)

Estudió Dibujo publicitario en la Escuela de Artes y Oficios de Granada. En 1981 obtuvo una Beca de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Castilla-La Mancha y en 1988 otra para la Academia de España en Roma. Su obra pictórica, que expuso por primera vez en 1984, parte en esos años de una figuración en la que encontramos influencias de los lenguajes de vanguardia, con escenas que pertenecen ya al entorno cotidiano y vivencial del artista, con una gran carga onírica. En los noventa su estilo se hace más esquemático y facetado, mediante el uso de colores planos, que recuerdan al lenguaje plástico del cómic. Desde entonces traslada a sus obras sus obsesiones, sueños y recuerdos de su infancia manchega, en imágenes familiares e íntimas, interiores domésticos, escenas urbanas y paisajes que nos transportan a situaciones emocionales y afectivas a través de composiciones plagadas de detalles narrativos, tratadas a su vez con cierta frialdad y una extraña sensación de distancia, que hace que sus piezas trasciendan lo individual convirtiéndose en memoria de época y colectiva, algo que continuará desarrollando en las siguientes décadas.

Desde los años ochenta ha expuesto su obra con regularidad en el panorama galerístico español, con numerosas muestras individuales, entre las que destacan las realizadas en el Museo Provincial de Ciudad Real (1991); la Fundación Caja Vital Kutxa (Vitoria-Gasteiz, 1995); el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2004); la Casa de Vacas del Retiro (Madrid, 2007); el Ateneo de Madrid (2012) o el Centro de Arte Contemporáneo de Almagro (Ciudad Real, 2015). A lo largo de su trayectoria profesional ha obtenido numerosas becas, entre las que caben destacar, además de las ya señaladas, la Beca del General Council for Cultural Relations (Nueva Delhi, 1990) y la Beca AMEXCID (2015).

BIBL.: Pilar Bayona, *J. Carretero*. Madrid: Galería Levy, 1993; Alicia Murría *et al.*, *Pepe Carretero.* Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2009; VV. AA., *Pepe Carretero: Museo Romántico*. Almagro: Espacio de Arte Contemporáneo de Almagro, 2015.

R. D.

JACOBO CASTELLANO
(Jaén, 1976)

Graduado en Bellas Artes por la Universidad de Granada (2000), Jacobo Castellano viene desarrollando un cuerpo de obra centrado en la escultura desde finales de los años noventa, sirviéndose igualmente del dibujo, la fotografía o la instalación como elementos que complementan o dialogan con lo escultórico. Su obra se basa en la utilización de materiales encontrados y objetos cotidianos, principalmente de su entorno familiar y afectivo, que de forma fragmentada y ensamblada, en muchos casos generan nuevas tensiones y conflictos. Con cierto sentido surrealizante, Castellano entrelaza la memoria individual con las vivencias colectivas, centrado en la infancia como temporalidad donde se desarrollan con mayor intensidad el juego, el dolor o la violencia. En muchos casos su obra remite al sustrato cultural de su Andalucía natal, con obras a modo de palios, retablos o altares con una iconografía que conecta con los crucifijos, la corona de espinas o los instrumentos de tortura.

Su obra ha sido expuesta principalmente en Madrid, donde estableció su lugar de trabajo, en la Galería Fúcares (2003, 2005, 2007, 2009, 2012) y recientemente en la F2 Galería también en Madrid (2015). Destacan sus exposiciones individuales en la Universidad de Salamanca (2008); La Casa Encendida (Madrid, 2009); el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2010); el Kunsthalle (São Paulo, Brasil, 2015) y la Fundación RAC (Pontevedra, 2015); y el Centro José Guerrero (Granada, 2017), entre otras. Además ha sido reconocido con la Beca Manuel Rivera de la Diputación de Granada, desarrollada en el International Studio and Curatorial Program (ISCP) de Nueva York (2006); la Beca Fundación Marcelino Botín en el ISCP de Nueva York (2008); y el Premio Comunidad de Madrid-Madridfoto (2011).

BIBL.: Óscar Alonso Molina, *Jacobo Castellano. Álbum.* Madrid: Galería Fúcares, 2005; Alberto Martín Expósito y Miguel Fernández-Cid, *Jacobo Castellano.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

R. D.

RICARDO CAVADA
(Pontejos, Cantabria, 1954)

Máximo exponente de la pintura cántabra desde la década de 1980, su obra parte de la figuración expresionista con una gran carga cromática para evolucionar a finales de los ochenta hacia una abstracción de raíz lírica que se desarrolla en las siguientes décadas, con un lenguaje progresivamente reduccionista hacia el minimalismo de las formas y el uso del color mediante veladuras líquidas y manchas matéricas; de esta manera aúna en su obra gesto y orden, construcción y expresividad a base de cuadrículas y tramas geométricas, pero también mediante la sensualidad de las líneas curvas o las bandas de color, en un juego reflexivo de confrontación y el contraste de opuestos en busca de la esencia de la pintura, del color y la luz como elementos sustanciales del medio.

Desde su primera exposición individual en la Sala Municipal de Castro Urdiales (Cantabria, 1982), Cavada ha mostrado su obra en centros y galerías nacionales, destacando las celebradas en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander (1984); el Museo San Telmo (Donostia/San Sebastián, 1994); las Casas del Águila y la Parra (Santillana del Mar, Cantabria, 1996); y la Sala Robayera (Miengo, Cantabria, 2001). También ha participando en muestras

colectivas en el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1980); la Sala de Armas de la Ciudadela (Pamplona/Iruña, 1996); la Fundación "la Caixa" (Palma, 2000); el Culturgest (Lisboa, 2002); el Bass Museum of Art (Miami, Estados Unidos, 2003); el Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (A Coruña, 2004); y el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2007).

BIBL.: Fernando Francés, *Ricardo Cavada*. Miengo: Ayuntamiento de Miengo, 2001; Francisco Calvo Serraller, Fernando Francés y Juan Manuel Bonet. *Ricardo Cavada*. Santander: Galería Juan Silió, 2007.

R. D.

IÑAKI CHÁVARRI URRUTIA
(Madrid, 1982)

VER PÁGINA 230

EDUARDO CHILLIDA
(Donostia/San Sebastián, 1924-2002)

Inició estudios de Arquitectura en Madrid, pero pronto se sintió atraído por la expresión plástica, asistiendo a los talleres del Círculo de Bellas Artes de la capital.

A finales de la década de 1940, buscando un ambiente más propicio para la creación, se marchó a París, donde entabló amistad con Pablo Palazuelo, al tiempo que leía a los románticos alemanes, y donde comenzó a mostrar públicamente su trabajo. Sus primeras obras fueron esculturas de carácter figurativo que, sin embargo, ya estaban inclinadas a la simplificación de las formas. Los referentes de sus *torsos* se encontraban hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, una tónica habitual en la obra del artista vasco: en la escultura arcaica griega del Louvre, pero también en la influencia de Henry Moore. *Metamorfosis* (1949) podría ser su primera pieza abstracta. A principios de los años cincuenta volvió a España y empezó a trabajar en una forja, despertando un interés por el hierro que se convertirá en su materia por excelencia, como muestra *Ilarik* (piedra funeraria en euskera), un monolito que genera tensiones en un hierro que se vuelve sobre sí mismo, creando diálogos con el espacio que lo circunda. Al tiempo, la pieza señala el lugar: Chillida dijo que había puesto a hablar en euskera a sus esculturas, lo que da a ese espacio específico connotaciones culturales. A partir de estas obras seguirá desarrollando los elementos de su hallazgo: materia, vacío, espacio, lugar. En estos años realizará también las puertas de la Basílica de Arantzazu.

A finales de esta década empezó a experimentar con otros materiales como la madera y el acero, al tiempo que realizaba obra gráfica. Tras un viaje al Mediterráneo a principios de los años sesenta e influido por su luminosidad, comenzará asimismo a trabajar con alabastro y las posibilidades de este material de traspasar la luz, horadándolo para ello. A principios de los años setenta hace lo propio con el hormigón, material que, junto con el hierro, le permitirá realizar grandes piezas monumentales en el espacio público dialogando, en muchas ocasiones, con la naturaleza en la que se asientan: *Lugar de encuentros III* (Madrid, 1971), *Peine del viento* (Donostia/San Sebastián, 1977), *Gure Aitaren Etxea* (Gernika-Lumo, 1988) y, fundamentalmente, *Elogio del horizonte* (Gijón, 1990).

Chillida es Gran Premio Internacional de Escultura de la Bienal de Venecia (1958); Premio Kandinsky (1960); Premio Carnegie Museum of Art de Pittsburgh adjudicado *ex aequo* en 1964; Premio Rembrandt (1975); Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (1981); Premio Príncipe de Asturias (1987); Orden Imperial de Japón en 1991; doctor *honoris causa* por la Universidad de Alicante/Alacant (1996), entre otros muchos méritos. A lo largo de su vida expuso en los más importantes centros de arte y museos del mundo. En el año 2000 se inauguró un espacio dedicado a su obra, el Museo Chillida-Leku (Donostia/San Sebastián).

BIBL.: Carola Giedion-Welcker, *Chillida*. Ámsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1969; Martín de Ugalde, *Hablando con Chillida, escultor vasco.* Donostia/San Sebastián: Txertoa, 1975; VV. AA., *Chillida*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1986; Reinhold Hohl, *Chillida: sculture, collage, disegni*. Milán: Electa, 1987; VV. AA., *Eduardo Chillida*. Basilea: Kunsthalle Basel, 1991; VV. AA., *Chillida*, 1948-1998. Madrid: MNCARS, 1998; VV. AA., *Chillida*. París: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2001; VV. AA., *Eduardo Chillida: catálogo razonado de escultura*. Donostia/San Sebastián: Nerea, 2014.

I. T.

VICTORIA CIVERA
(Puerto de Sagunto, València/Valencia, 1955)

Estudió Bellas Artes en la Escuela de San Carlos de València desde 1972 hasta 1977. Ya desde entonces experimentó con la fotografía, el fotomontaje y el *happening*, pero será con la pintura cuando encuentre su medio de expresión más habitual. A principios de los ochenta aparece el círculo en su obra, con figuras atrapadas en espirales, pinturas broncas y abetunadas que fluctúan entre ciertas influencias neoexpresionistas y el simbolismo abstracto. Fue en 1987, cuando se trasladó a Nueva York, el momento en que define su propio lenguaje. Combina figuración y abstracción creando tensiones entre lo natural-artificial y lo funcional-onírico, incorporando nuevos materiales como el algodón, el lino, la seda, el terciopelo, madera y metales. Objetos que expanden su campo de acción a la escultura y la instalación en los años noventa. Sus obras tienen una gran carga antropológica, en la línea de un feminismo de carácter esencialista, en el que la representación de la mujer y los ámbitos tanto íntimos como sociales o culturales en los que se desarrollan tienen un papel protagonista, proyectando su propia visión de lo femenino, y por consiguiente, sus propios temores, deseos y recuerdos.

Desde que inició su actividad expositiva en los años, ha participado en importantes colectivas como «Cocido y crudo», en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1994); «Mudanzas», en la Whitechapel Art Gallery (Londres, 1994); «Human Nature», en The New Museum of Contemporary Art (Nueva York, 1995); o «Big Sur», en el Hamburger Bahnhof (Berlín, 2002). Entre otras exposiciones individuales, destacan las celebradas en el Palacete del Embarcadero (Santander, 1994); Le Quartier Centre d'Art Contemporain (Quimper, Francia, 2000); La Gallera (València, 2000); el Espacio 1 del Museo Reina Sofía (Madrid, 2005); el Palacio de los Condes de Gabia (Granada, 2006); el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2010 y 2015); y el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2011). Entre otros reconocimientos, ha obtenido el Premio Ojo Crítico a las Artes Plásticas 1993, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2014 y la Medalla de la Universitat Politècnica de València en 2017.

BIBL.: Fernando Francés *et al.*, *Victoria Civera. Atando el cielo*. Málaga: CAC Málaga, 2010; Kevin Power *et al*. *Victoria Civera: sueños inclinados*. València: IVAM, 2011; Lorand Hegyi, *Dulce naturaleza muerta - La sensibilidad subversiva de Victoria Civera*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2006.

R. D.

LUIS CLARAMUNT
(Barcelona, 1951 - Zarautz, Gipuzkoa, 2000)

De formación autodidacta, comenzó a pintar con quince años, interesándose por los barrios marginales de su ciudad natal para huir del ambiente culto y pequeñoburgués de su casa familiar. Capta escenas urbanas e interiores de tablaos principalmente, tratados con pincelada expresionista, de composición abigarrada mediante un grafismo en el que se confunden los elementos arquitectónicos, los cuerpos y los objetos. En 1986 se trasladó a Sevilla, con frecuentes estancias en Marrakech, iniciando una nueva etapa que tiende a la desmaterialización de la imagen desde la mancha como elemento formador de la composición hasta la línea, el grafismo y lo caligráfico, a lo que se reduce la figura en un proceso de vaciamiento espacial que se inclina al negro sobre blanco en su series dedicadas a Bilbao y Madrid, donde se trasladó a vivir en 1989. Con la serie *Shadow Line,* inspirada por la novela del mismo título de Joseph Conrad, se inició su interés por la temática del mar, que continuará hasta su última serie de 1999, *Naufragios y tormentas*. Dentro de su producción artística destacan también sus dibujos, las fotografías y los libros autoeditados, que elabora principalmente desde 1994 hasta 1999, y que desarrollan y amplían su lenguaje pictórico.

Claramunt se dio a conocer con su participación en la muestra «Cota cero (+/- 0,00) sobre el nivel del mar» en la Sala Parpalló (València, 1985) y con la exposición monográfica que le dedicó el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (1986). En 2012 el Museu d'Art Contemporani de Barcelona programó una exposición retrospectiva de su obra.

BIBL.: Juan Manuel Bonet, *Luis Claramunt. Pintures 1983-1986*. Palma: Ajuntament de Palma, 1987; Nuria Enguita Mayo *et al.*, *Luis Claramunt. El viatge vertical*. Barcelona: MACBA, 2012.

R. D.

CHEMA COBO
(Tarifa, Cádiz, 1952)

Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Madrid (1970-1974). En 1975 expuso en la Galería Buades de Madrid, y desde entonces pasó a formar parte del núcleo de pintores de la denominada «nueva figuración madrileña». A partir de 1980, se trasladó a vivir a los Estados Unidos; allí conecta con la transvanguardia y el neoexpresionismo. La singularidad de Cobo estriba en la combinación de dos tendencias, la del arte conceptual que juega con la naturaleza de la representación y la de la pintura figurativa que se concentra en jugar con lo representado. En sus inicios en los años setenta aborda la pintura de forma lúdica; en los ochenta, recurre a la retórica de «lo sublime» y a la alegoría barroca, escenificando teatralmente las relaciones entre cultura y memoria.

A principio de los noventa, un *joker* actúa como el maestro de ceremonias, presentando la obra de una forma que recuerda, en cierto modo, al Loplop de Max Ernst, revelando el artificio de las pinturas. Las palabras permiten a Cobo ir aún más lejos, enfrentando los elementos verbales con los visuales. Actualmente sus preocupaciones se centran en la crisis tanto de la imagen como de su representación.

A lo largo de su dilatada trayectoria artística se le han concedido importantes becas, como la del Ministerio de Cultura de España (1979), la Beca de la Fundación Juan March (1980) o la del Comité Hispano-Norteamericano como artista residente en el PS1 MoMA (Nueva York, 1981-1982). En 1994 recibió el Premio Andalucía de las Artes Plásticas, y en 1998 el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla le dedicó una exposición individual en su inauguración. Su obra ha tenido un amplio reconocimiento internacional desde los años ochenta, con importantes muestras individuales, entre las que destacan las celebradas en el Kunstmuseum Berna (1986); la Mezzanine Gallery of the Metropolitan Museum (Nueva York, 1987) o el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2009).

BIBL.: Fernando Castro Flórez *et al.*, *Chema Cobo: el laberinto de la brújula*. Sevilla: CAAC, 1998; Paul Carey-Kent, «The Joker Off-Stage», en *Chema Cobo. Out of Frame*. Málaga: CAC Malaga, 2009; Alberto Ruiz de Samaniego, «La distancia de Narciso o el sitio de la pintura», *Chema Cobo. Joking Holes*. Cádiz: Diputación de Cádiz, 2015.

R. D.

PEP COLL
(Palma, 1959)

Pintor dentro de la órbita de la abstracción lírica y cromática, que viene desarrollando su obra desde finales de 1970. En sus obras despliega un lenguaje sígnico tendente a lo pictográfico, en consonancia con las constelaciones mironianas, con formas recurrentes como las líneas zigzagueantes, las espirales, las cruces, las flechas, las formas celestes, las retículas o los signos indiciales sobre fondos cromáticos y matéricos, que le sirven como superficie mural, desplegando un mundo visual que remite a la infancia, al inconsciente colectivo y a una idea de eterno retorno.

Desde su primera exposición en la Galería Joaquín Mir (Palma, 1983), ha mostrado individualmente su obra con regularidad en importantes galerías españolas, destacando las organizadas por la Galería Término (Madrid, 1989); la Galería Altair (Palma, 1988 y 1991); la Galeria Val i 30 (València, 1991); la Sala Pelaires (Palma, 1994 y 1998); la Galería Pilar Mulet (Madrid, 2000, 2002, 2003 y 2005); y la Maneu Galeria d'Art (Palma, 2014).

BIBL.: Marcos Ricardo Barnatán, *Pep Coll*. Madrid: Galería Término, 1989; Ángel Terrón, *Pep Coll*. Palma: Galertía Altair, 1991.

R. D.

HANNAH COLLINS
(Londres, 1956)

Tras realizar estudios en la Slade School of Fine Art del University College de Londres (1974-1978), completó su formación en Estados Unidos con una Beca Fulbright (1978-1979). Hannah Collins es una artista multidisciplinar, que emplea el vídeo experimental, la instalación multipantalla, el texto y la fotografía de gran formato, por la que adquirió reconocimiento internacional al ser pionera en la elección de una escala casi cinematográfica que busca la implicación espacial y sentimental del espectador. Desde finales de los setenta Collins proyecta un cuerpo de trabajo centrado en la imagen fotográfica y sus condiciones de producción de sentido, para reflexionar sobre la Europa posmoderna. En sus obras, fundamentadas en el viaje y el documento, destacan sus prospecciones antropológicas sobre grupos sociales marginales, como inmigrantes o minorías étnicas, mostrando las identidades

olvidadas por la historia hegemónica del capitalismo global. Sus meditaciones éticas y emocionales sobre la alteridad, la memoria, el paisaje urbano, el espacio o las huellas del tiempo, como en su serie de fotografías *Signs of Life* (1992-1994) tomadas en Estambul o en la serie *In the Course of Time* (1994-1996) en Europa del Este, así como la naturaleza muerta en su cotidianidad y procesualidad, hace que desvele lo particular frente a la uniforme generalidad de la modernidad.

Durante su trayectoria ha participado en múltiples festivales cinematográficos y en eventos de carácter internacional, como las bienales de Venecia (1988 y 2011) y Estambul (1992). Individualmente destacan sus exposiciones en el Institute of Contemporary Art (Londres, 1989); la Tate Gallery (Londres, 2000); el Centre for Contemporary Art (Varsovia, 1993); el Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 1993); el Centre for Contemporary Arts (Glasgow, Reino Unido, 1996); el Irish Museum of Modern Art (Dublín, 1996); el Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia/San Sebastián, 1996); la Peer Foundation (Londres, 2003); el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2003); el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2008); el Centre Georges Pompidou (París, 2009); y el Sprengel Museum (Hanóver, Alemania, 2015). En 1991 obtuvo el Premio Europeo de Fotografía de Berlín y en 2015 el Premio Internacional de Fotografía Spectrum. En 1993 estuvo nominada al Turner Prize.

BIBL.: Catherine Legallais y Hannah Collins, *Hannah Collins: "In the course of time"*. Donostia/San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, KMK, 1996; Inka Schube *et al*., *Hannah Collins*. Hanóver: Sprengel Museum, 2015.

R. D.

FÉLIX DE LA CONCHA
(León, 1962)

Realizó su formación artística en la Facultad de Bellas Artes de Madrid desde 1981 hasta 1985, año en que fue seleccionado en la I Muestra de Arte Joven en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1989 recibió la Beca de la Academia Española en Roma, donde permaneció hasta 1995, año en que se trasladó a Estados Unidos; allí desarrolló gran parte de su trayectoria artística.

Su obra pictórica parte del natural y es de factura realista. Se centra en el género del paisaje urbano y el retrato, pero en los dos introduce el concepto temporal como fundamental tanto en el proceso de ejecución como en la captación de los motivos. Sus obras paisajísticas, que se centran en elementos arquitectónicos y del entorno urbano, se estructuran frecuentemente en polípticos o series, como en *One A Day: 365 Views of the Cathedral of Learning* (1999), en la que muestra diversos puntos de vista realizados a lo largo de todos los días de un año, o en su proyecto *Fallingwater en perspectiva* (2005-2006), en el que traduce a la pintura su contacto durante dos años con este hito arquitectónico, invitado por el Western Pennsylvania Conservancy. Sus series de retratos, que muestran a diversos colectivos, desde personajes del mundo de la cultura hasta víctimas del Holocausto, combinan la pintura que realiza *alla prima* y el vídeo, en el que presenta las conversaciones que mantiene con los retratados durante la ejecución de las obras.

Su obra ha sido mostrada en numerosas ocasiones en España, pero es en Estados Unidos donde ha tenido una presencia constante, a través de proyectos con diversas instituciones, entre las que destacan el Columbus Museum of Art (Ohio, Estados Unidos, 1998); el Carnegie Museum of Art (Pittsburgh, Estados Unidos, 1999); el State Museum of Pennsylvannia (Harrisburg, Estados Unidos, 2008); el Hood Museum of Art (Hanover, Estados Unidos 2009); y el Weisman Museum of Art (Mineápolis, Estados Unidos, 2015), entre otras.

BIBL.: Mark Francis, *One a Day.* Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 1999; José María Merino, *Félix de la Concha: Nueva Inglaterra*. Madrid: Galería Leandro Navarro, 2008; Ángel Llorente, *Retratos «con conversación». Instalación del pintor Félix de la Concha*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, 2008.

R. D.

DARÍO CORBEIRA
(Madrid, 1948)

Artista destacado dentro de la vertiente conceptual del arte español desde los años setenta. Estudió Arquitectura Técnica y Sociología en Madrid. Inició su trayectoria artística dentro del grupo denominado La Familia Lavapiés, vinculado a las acciones antifranquistas del FRAP (Frente Revolucionario Antifranquista y Patriota) y de la UPA (Unión Popular de Artistas); con ellos desarrolló un arte conceptual de cariz político y militante. Posteriormente, sin dejar de lado esta vía, con la caída del régimen franquista, comenzó una etapa de indagación en la pintura (1977-1982) como práctica materialista, con elementos tomados del informalismo y basados en la «muerte» de la pintura; trabajos de texturas tonales tenues y formas geométricas que enmarcan o equilibran fondos que tienden y derivan a lo monocromático. En los ochenta retomó su vertiente más conceptual en instalaciones donde conjuga diversos materiales y técnicas, como la fotografía, los objetos cotidianos, el documento textual o la luz para reflexionar sobre la problemática del pensamiento histórico, las políticas culturales, la crítica institucional y los espacios donde se desarrollan, la globalización, el medioambiente, la enfermedad como territorio indeterminado e intermedio entre el orden y el azar, el caos y lo accidental, estructurado a través de secuencias de números primos y cálculos de matemática elemental. La historia, los territorios intermedios, el tiempo y la muerte serán los ítems donde desarrollará su obra en las siguientes décadas.

Inició su trayectoria expositiva en 1988 en la Galería Juana Mordó (Madrid) y la Galería Helga de Alvear (Madrid), y trabajó con ambas hasta los últimos años noventa. Entre 2016 y 2017 realizó su proyecto *Permanecer mudo o mentir* en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León) y Tabacalera (Madrid). Ha sido profesor en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca (1992-2013); compagina su faceta artística con la publicación de ensayos críticos —entre los que destaca *¿Construir... o deconstruir?* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2000), dedicado a Gordon Matta-Clark—, y el comisariado de exposiciones; y es impulsor y director de la plataforma Brumaria, un proyecto centrado en el estudio crítico sobre las relaciones entre arte, estética y política, con el cual ha participado en la Documenta 12 (Kassel, Alemania, 2007) o Manifesta 8 (Murcia, 2010), entre otros.

BIBL.: José Lebrero Stals, *Darío Corbeira*. Madrid: Galería Juana Mordó, 1988; Darío Corbeira y Friedemann Malsch, *Darío Corbeira: 1988-1989-1990*. Valladolid: Galería Evelio Gayubo, 1991.

R. D.

JUAN CORREA
(Madrid, 1959)

Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Desde sus primeras exposiciones individuales en la segunda mitad de los años ochenta, su obra indaga en conceptos temporales a través de una abstracción matérica, donde los pigmentos en estado puro, los yesos, el polvo de mármol y las imprimaciones que utiliza sufren procesos de craquelado y decapado que dejan ver o esconden elementos figurativos que remiten usualmente a un pasado clásico —con referencias concretas a las pinturas de Pompeya o a la obra de Claudio de Lorena—, a modo de palimpsesto pictórico, como expresión del tiempo, de la memoria y del olvido. En sus series más recientes prácticamente desaparecen los elementos figurativos y toman más relevancia las masas cromáticas, apareciendo en algunas ocasiones elementos punteados como dibujo previo en el lienzo. En 2014 incorpora las teselas, con motivos vegetales orientalizantes y colores más fuertes y contrastados.

Desde su primera muestra individual en la Casa de Cultura de Alcobendas (Madrid, 1984), ha expuesto de forma continuada en el panorama galerístico español, con numerosas muestras individuales en la Galería Marlborough de Madrid y Barcelona desde 2008 y en colectivas en sus sedes de Nueva York y Mónaco.

BIBL.: José María Parreño, *Juan Correa. Tapices de arena*. Madrid: Galería Marlborough, 2008; Ángel Antonio Rodríguez, *Juan Correa: fragmento, poética, natura, terra*. Madrid: Galería Marlborough, 2011.

R. D.

MAGDALENA CORREA
(Santiago de Chile, 1968)

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Católica de Chile (1994) y doctora en Fotografía por la Universitat Politècnica de Catalunya (2003), Magdalena Correa desarrolla su trabajo fotográfico y en vídeo desde finales de los noventa, en proyectos cuyo interés se centra en explorar territorios que se encuentran en situación de aislamiento, precariedad y olvido, y en los que, por añadidura, se han de soportar las condiciones extremas que impone la naturaleza en el entorno. Al realizar un trabajo de campo, la artista permanece en estos territorios en las mismas condiciones de vida de sus habitantes para traducir su experiencia a imagen y reinterpretarla, invitando al espectador a reflexionar sobre las formas de subsistencia en estos lugares. Así lo ha llevado a cabo en proyectos como *Austral* (2004-2006), dedicado a la Patagonia en Chile; *La desaparición* (2006-2008), realizado en el desierto del Gobi, entre China y Mongolia, y el de Atacama, en Chile; o *La Rinconada* (2012-2014), serie centrada en esta población minera de Perú.

Su obra se ha mostrado individualmente en instituciones como el Museo de Arte Contemporáneo de Chile (Santiago de Chile, 2000, 2001, 2012 y 2013); el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2002); los Institutos Cervantes de París (2003), Chicago (2004), São Paulo (2005) y Beijin (2009); el Centro de Arte Caja de Burgos (2006); la Fundación Telefónica de Santiago de Chile y el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca (2008); la Fundación Telefónica de Buenos Aires (2009); el Centro de Arte de Alcobendas (Madrid, 2015); la Casa América (Madrid, 2016); y el Festival Internacional de Fotografía de Huelva (2017), entre otros.

BIBL.: Emilio Navarro Menduiña y Menene Gras Balaguer, *Territorios y existencias. Gobi-Atacama-Austral.* Santiago de Chile: Fundación Telefónica y Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, 2008; Rafael Gómez Carrasco *et al., Magdalena Correa. Níveo. Fotografías, 2011*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2011; Carla Möller Zunino, *La Rinconada*. Madrid: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014; Emilio Navarro, Carolina Bustamante y Paola Forero, *Wayúu. Magdalena Correa*. Madrid: DIRAC, Ministerio de Relaciones Exteriores de la República de Chile, 2016.

R. D.

GIL HEITOR CORTESÃO
(Lisboa, 1967)

Estudió Bellas Artes en Lisboa en los años noventa y comenzó a exponer de manera temprana hasta la actualidad. Su producción se caracteriza por el empleo de una técnica que consiste en la aplicación de pintura sobre plexiglás, un sistema que le permite proyectar y construir sus imágenes «a la inversa». El crítico de arte Óscar Faria escribe en relación a este modo de proceder que «utilizar metacrilato, un material transparente, le sirve también para reforzar la dimensión líquida que emerge de sus trabajos». A lo que es posible añadir que es, justamente, esa calidad atmosférica —en la que se difuminan los límites materiales pero también del espacio y el tiempo en el que se localizan las imágenes— la que confiere a estas pinturas su capacidad para provocar un efecto de extrañamiento y de melancolía en el espectador. Un efecto que incomoda y produce desasosiego, reforzado por la temática recurrente de sus imágenes; una colección de interiores y exteriores que remite a la arquitectura de las décadas de 1960 y 1970 y a espacios naturales. Lugares desprovistos, casi por completo, de la presencia humana, en los que cuando aparece su rastro, lo hace en forma de figura solitaria o como un grupo de sujetos donde nadie puede ser identificado.

La obra de Gil Heitor Cortesão ha sido objeto de numerosas exposiciones en galerías localizadas en París, Lisboa, Dubai y São Paulo. Asimismo, su trabajo ha formado parte de exposiciones en instituciones como el CentroCentro Cibeles (Madrid, 2014); el Centro de Arte Alcobendas (Madrid, 2014); la Fundação Serralves (Oporto, Portugal, 2016); el Musée d'art moderne Grand-Duc Jean (Luxemburgo, 2007); y la Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 2004 y 2016).

BIBL.: Chris Sharp, *Gil Heitor Cortesão. The Remote Viewer*. París: Suzanne Tarasieve, 2008; David Barro y Mónica Maneiro, *Gil Heitor Cortesão Inside Out*. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña, 2013; Leonor Nazaré, *Gil Heitor Cortesão. Second Nature*. París: Suzanne Tarasieve, 2015.

B. H.

ALEJANDRO CORUJEIRA
(Buenos Aires, 1961)

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires y finalizó su formación en 1986. En sus inicios se le asoció a la denominada Escuela del Sur, con una influencia en sus primeras obras pictóricas del uruguayo Joaquín Torres García, donde la matriz geométrica juega un papel predominante y, en menor medida, de su compatriota Alfredo Hlito y el *Manifiesto invencionista* de

1946. En 1991 se trasladó a Madrid, donde fijó su residencia; sus obras, que aludían en sus formas a cartografías o imaginarios cuerpos celestes, evolucionan a partir de entonces hacia una abstracción lírica de esencia orgánica, donde los elementos constructivos se desplazan al fondo para dejar paso a elementos lineales, caligráficos, laberínticos y sinuosos, que se superponen a elementos vegetales o formas fluidas, en un juego de transparencias de colores como expresión del deseo de cristalizar la naturaleza fenoménica de esencia mutable y traducirla al lenguaje puramente pictórico.

Corujeira ha realizado numerosas exposiciones individuales, entre las que destacan las realizadas en el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber (Caracas, 1996); el Espacio 1 del Museo Reina Sofía (Madrid, 2002); el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2006); y el Centro de Arte Caja de Burgos (2017). También ha participado en colectivas dedicadas a la abstracción y el arte latinoamericano en instituciones como Arteleku (Donostia/San Sebastián, 1993); el Museo Rufino Tamayo (Ciudad de México, 1993); o el Deutsche Bank (Nueva York, 2010). En 1997 fue becado en la Academia Española en Roma y en 2004 fue residente en la Fundación Josef & Anni Albers en Connecticut, Estados Unidos. Durante su trayectoria artística ha recibido importantes reconocimientos, entre ellos Artista Joven del Año 1997 por la Asociación Argentina de Críticos de Arte (Buenos Aires, 1998) o el Premio Internacional de Artes Plásticas Obra Abierta de Caja de Extremadura (Cáceres, 2011).

BIBL.: Enrique Andrés Ruiz, *Alejandro Corujeira. La tarea del paisaje*. Madrid: MNCARS, 2001; Guillermo Solana, *Alejandro Corujeira. Lo que crece y nos invita*. València: IVAM, 2006; Kevin Power, *Conversación con Alejandro Corujeira. Lo accesible vestido de sales.* Nueva York: Marlborough Gallery, 2009.

R. D.

JOSÉ PEDRO CROFT
(Oporto, Portugal, 1957)

Uno de los máximos representantes de la renovación de la escultura portuguesa junto a artistas como Manuel Rosa, Rui Sanches y Pedro Cabrita Reis. Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de Lisboa, donde entró en contacto con la creación artística de corrientes como el minimalismo o el arte conceptual en el contexto del grupo Alternativa Zero. Al margen de escuelas y grupos, desde sus inicios su trayectoria está marcada por un cuidadoso proceso constructivo en el que confluyen tanto su universo formal como el particular. En sus primeras obras recurre a la iconografía egipcia y tardogótica, de las que toma un compendio de referencias figurativas y elementos decorativos arquitectónicos. Posteriormente, se vuelca en la acumulación de materiales de desecho industrial, con esculturas de grandes dimensiones y un fuerte carácter funerario. A finales de los años ochenta incluye el yeso como material y acostumbra a pintar las piezas de bronce blanco. Con ello, libera las obras de las propiedades de su naturaleza material, favoreciendo sus posibles cualidades constructivas en nuevas disposiciones espaciales. En los noventa sustituye los motivos arquitectónicos por los elementos de mobiliario que interfiere y modifica, y a partir de 1998 incluye materiales como el hierro galvanizado, el vidrio o el espejo en obras que fluyen entre geometría y poesía.

Desde su primera muestra en Lisboa en 1983, son muchas las exposiciones que avalan su carrera. Entre ellas, destaca la retrospectiva «José Pedro Croft; 1979-2002», en el Centro Cultural de Belém (Lisboa, 2002); «José Pedro Croft», en la Pinacoteca do Estado de São Paulo (2007); y «José Pedro Croft. Escultura Gravura», en el Pabellón Centro de Portugal (Coímbra, Portugal, 2008). Su obra forma parte de importantes colecciones y museos como la Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), la Fundação Serralves (Oporto), el Museo Reina Sofía (Madrid) y la Fundació "la Caixa" (Barcelona), entre otros. En 2017 representó al Pabellón de Portugal en la Bienal de Venecia.

BIBL.: Fernando Calhau, Manuel Castri Caldas y Nuno Faria, *O Génio do Olhar. Desenho como disciplina 1991-1999*. Lisboa: Ministerio de Cultura/Instituto das Artes, 2000; Manuel de Castro Caldas, Teresa Blanch Bofill y Margarida Veiga, *José Pedro Croft 1979-2002. Retrospectiva.* Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2002; José Pedro Croft, *José Pedro Croft*. Santiago de Compostela: CGAC, 2003; Óscar Faria, Aurora García e Ivo Mesquita, *José Pedro Croft. Gravuras.* Lisboa: CAM, 2006; Óscar Faria e Isabel Matos Dias, *José Pedro Croft. Escultura. Desenho, Gravura*. Lisboa: Fotografia, Bial, 2011.

B. E.

JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO
(Cuenca, 1936)

Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, siendo en su juventud ayudante del tallista José Navarro Gabaldón. En 1958 trasladó su residencia a Madrid.

Su trayectoria plástica muestra un ejercicio constante en la exploración de la percepción humana. A través del color y las matemáticas el artista conquense diseña piezas y situaciones en las que el espectador acaba la obra. Sus *diafragmas*, cuyo significado etimológico resulta ser interceptación, aglutinan elementos simples y monocromáticos partiendo del círculo y la línea, a los que añade sonido, fotografías, etcétera, para desarrollar piezas sinestésicas cuyo sentido deviene de la experiencia. Por ejemplo *Diafragma decafónico de dígitos*, situada en el Instituto Nacional de Estadística (Madrid, 2008), proporciona múltiples posibilidades de lectura: cada color equivale a un dígito que se traduce en datos estadísticos que reflejan la extensión del estado español, su número de habitantes, la cantidad de ciudades que alberga, etcétera, pero, además de funcionar como código numérico, los colores también son traducibles a notas musicales, convirtiendo la fachada del edificio en una suerte de pentagrama listo para ser interpretado.

Cruz Novillo es también diseñador y autor de logotipos de importantes empresas privadas y públicas, medios de comunicación, partidos políticos e instituciones gubernamentales, como por ejemplo los logos del PSOE, Renfe, el diario *El Mundo*, Tesoro Público, Repsol, etcétera, así como los últimos billetes de curso legal de la desaparecida peseta emitidos por el Banco de España.

En el año 2006 fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2012).

Podemos reseñar su participación en la Bienal de São Paulo (1977), así como sus muestras individuales en la Galería AELE - Evelyn Botella (Madrid, 1980, 1985, 1987, 1989, 1991, 1993, 1997, 1999, 2001, 2004 y 2006); la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra (Pamplona/Iruña, 1984); el Museo Barjola (Gijón, 1992); el Colegio de Arquitectos de Málaga (2001); la Fundación Antonio Pérez (Cuenca, 2002); o el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 2011).

BIBL.: Santiago Amón, *Cruz Novillo. Pinturas y Esculturas*. Madrid: Galería AELE, 1985; Fernando Huici, *Cruz Novillo*. Madrid: Galería AELE, 1991; Manuel Romero, *Cruz Novillo*. Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1992; Juan Manuel Bonet y Alberto Caeiro, *Cruz-Novillo. Escultura.* Madrid: Anselmo Álvarez, 1995; Mariano Navarro Herranz, *Cruz Novillo: obras 1980-1999*. Logroño: Cultural Rioja, 1999.

I. T.

SALOMÉ CUESTA
(València, 1964)

Finalizó sus estudios de Bellas Artes en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de València, Universitat Politècnica de València, en 1989, doctorándose en la misma universidad, donde hoy es docente.

La cuestión central de su producción artística reside en la naturaleza del espacio y cómo este se construye y se ocupa. Para ello su herramienta fundamental de actuación es la obra de carácter tridimensional. Alejada de la tradición escultórica de materiales nobles, de obras densas físicamente o de la atención matérica, los medios y materiales que frecuentan sus piezas tienen más que ver con lo no físico, de ahí que se sirva de espejos o proyecciones y haya realizado importantes investigaciones sobre las capacidades creativas y conceptuales de la luz. Salomé Cuesta, desde una escultura «grado cero», explora el lugar en el que sus obras se insieren, no a través de los elementos que lo definen y delimitan, sino interviniéndolo con la ligereza de la luz, las sombras y la oscuridad.

La obra de Salomé Cuesta ha sido exhibida en distintos espacios como la Sala de Exposiciones de la Universitat de València (1990); la Galeria Antoni Estrany-de la Mota (Barcelona, 1992); la Galería Juana Mordó (Madrid, 1992, 1993); la Galería Helga de Alvear (Madrid, 1996); la Galería Salvador Díaz (Madrid, 2000); el Centro Párraga (Murcia, 2006); o el Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear (Cáceres, 2015).

BIBL.: José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos, 1990; Román de la Calle, «Las propuestas de Salomé Cuesta: entre la realidad y el vacío» *El Punto* (1990); David Pérez, «Salomé Cuesta», *Lápiz* (1990); Francisco Jarauta, *Salomé Cuesta. Indistintamente: espacio real y puro vacio*. València: Universitat de València, 1990; Lírand Hegyi y Armando Montesinos, *Salomé Cuesta*. Viena: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1992; *Especulaciones a un tiempo. Laboratorio de luz*. Murcia: Centro Párraga, 2006.

I. T.

JOSÉ DAMASCENO
(Río de Janeiro, Brasil, 1968)

Abandonó sus estudios de Arquitectura en la Universidad de Santa Úrsula en Río de Janeiro para dedicarse en 1990 a la práctica artística. Aunque siguió algunos cursos en la Escuela de Artes Visuales de Parque Lage en su ciudad natal, se considera autodidacta. Damasceno es hijo del dinámico ambiente artístico de Brasil, con una genealogía que es preciso remontar a Helio Oiticica, Lygia Clark o Cildo Meireles, pero que también se encuentra más atrás, en los artistas antropófagos y sus conexiones surrealistas.

El artista carioca explora de manera multidisciplinar los límites de la forma escultórica en el espacio valiéndose de las infinitas posibilidades de los materiales —arpillera, madera, hormigón, cemento, aluminio, hilo, tela, papel, etcétera—, y lo hace interviniendo en el ámbito específico de exposición. En este sentido, analiza las características del espacio en su superficie o profundidad (*Durante o caminho vertical*, Bienal de Venecia, 2005) y le da la vuelta al poner en cuestión su gravedad (intervención en la Holborn Library, Londres, 2014). De esta manera, cambia la percepción que el espectador tiene sobre este, basada en su experiencia pasada, al proponer nuevas experiencias físicas. Damasceno pretende dinamitar el pensamiento rígido que parte de estructuras prefijadas.

Ha realizado proyectos individuales, entre otros, en el Museu de Arte Moderna (Río de Janeiro, Brasil, 2011); el Palais de Tokyo (París, 2003); el Culturgest (Oporto, Portugal, 2003); el Centre Georges Pompidou (París, 2007); el Museo Reina Sofía (Madrid, 2008); o el Centro Cultural de São Paulo (2012). Ha participado en las bienales de Pontevedra (2000); Mercosur (Porto Alegre, Brasil, 2003); Venecia (2005 y 2007); y São Paulo (2002). En 1995 recibió el Premio de la Unesco para la Promoción de las Artes en París.

BIBL.: VV. AA., *José Damasceno: trabalhos, 1992-1998.* São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1998; VV. AA., *José Damasceno: XXV Bienal de São Paulo.* São Paulo: Galeria Fortes Vilaça, 2002; VV. AA., *Coordenadas y apariciones.* Madrid: MNCARS, 2008; VV. AA., *José Damasceno: conjunto, sequência, lugar.* Río de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim, 2009; Ann Gallagher *et al.*, *José Damasceno*. Río de Janeiro: Editora Cobogó, 2015.

I. T.

PATRICIA DAUDER
(Barcelona, 1973)

Con una formación en Bellas Artes que incluye su paso por la Universidad de Barcelona (1991-1996) y por prestigiosas escuelas y residencias internacionales como Ateliers Arnhem (Países Bajos, 1997-1998), Hogeschool voor de Kunst en Vormgeving (Hertogenbosch, Países Bajos, 1997), el International Studio and Curatorial Program (Nueva York, 2011) y el Proyecto Sonae/Serralves (Oporto, Portugal, 2012), Patricia Dauder muestra por primera vez su trabajo en exposiciones colectivas organizadas a finales de los años noventa en los Países Bajos.

La obra de Dauder se caracteriza por el uso del dibujo, la pintura, la escultura o la imagen cinematográfica. También son relevantes los protocolos que la artista activa en la construcción de sus piezas: someterlas a temperaturas y condiciones de humedad variables, dejar que la luz incida sobre ellas, permitir procesos de oxidación que alteran sus superficies o depositarlas bajo tierra durante un período de tiempo concreto. De este modo, su trabajo puede ser comparado con el del alquimista que explora los límites y las trasformaciones posibles de la materia —borrados, fracturas y pérdidas en telas, papeles, arcilla y yesos— y, al mismo tiempo, con el de un arqueólogo cuya técnica le permite acceder a una época disuelta y restaurar los efectos causados por el tiempo y los elementos en esas mismas imágenes y objetos. Una reflexión sobre la temporalidad que es esencial también en sus películas, con frecuencia localizadas en escenarios que escapan a un cronología y emplazamiento reconocibles.

Patricia Dauder ha sido objeto de muestras individuales en espacios como el Museo de Arte Contemporánea (Vigo, 2015); la Fundação Serralves (Oporto, Portugal, 2012); o la Fundació Suñol (Barcelona, 2010). Recientemente ha participado en colectivas en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2015); el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2010, 2014 y 2015); y el Museo Lázaro Galdiano (Madrid, 2015 y 2016).

BIBL.: Ricardo Nicolau, *Patricia Dauder.* Figueras: Consorci del Museu de l'Empordà, 2008; Neus Miró, *Patricia Dauder.* Barcelona: Fundació Suñol, 2009; Patricia Dauder, María Minera y Ricardo Nicolau, *A segunda imagem*. Oporto: Fundação Serralves, 2012.

B. H.

LUIS DELACÁMARA
(Madrid, 1942 - Ávila, 2006)

Pintor autodidacta, únicamente realizó un breve período de estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. A partir de 1959 se vinculó al mundo del cine, dentro del Departamento de Arte de los estudios cinematográficos de Samuel Bronston, donde se familiarizó con los rudimentos de la pintura. Su trayectoria artística se inició en los años sesenta con una pintura figurativa de tendencia expresionista dentro de la estela de la nueva figuración que se vive en España en esta década. Son obras de carácter crítico y social, pobladas de figuras que tienden a lo grotesco, donde los rostros y los cuerpos se superponen, con frecuentes cambios de escala, que le dan una fuerte carga expresiva, en obras como *El militar* (1965) o *Pintura con loco* (1967). En la década siguiente su obra evoluciona hacia una pintura de raigambre pop, jugando con la duplicación o variación de los motivos, los cambios de escala y la dislocación de las formas, como en su obra *28 aspectos para quinta armonía* (1978). Desde la década de 1980 su pintura deriva hacia un sincretismo de las formas y del espacio de representación, en facetas de color plano que definen la composición, como se aprecia en su serie de obras *Las tres gracias negras* (1987-1990).

A partir de los años ochenta la obra de Delacámara obtiene amplio reconocimiento, con una sala individual en el Pabellón de España de la Bienal de Venecia de 1980; obtiene la Mención Especial en la XIV Festival Internacional de Pintura de Cagnes-sur-Mer en 1983; el Primer Gran Premio en la Bienal Internacional de Arte de Valparaíso en 1983; y una beca para la investigación de nuevas formas expresivas del Ministerio de Cultura español ese mismo año. Expuso regularmente en el panorama galerístico español desde 1964 y se le dedicó una importante retrospectiva en el Art Museum of The Americas (Washington D. C., 1991).

BIBL.: Víctor Nieto Alcaide y José María Iglesias, *Delacámara. Obra sobre el tema. Las tres gracias negras. 1987-1990*. Madrid: Galería Macarrón, 1990; Víctor Nieto Alcaide, *Delacámara. Retrospective Exhibition. 1962-1990*. Washington D. C.: Art Museum of The Americas, 1991.

R. D.

ÁLVARO DELGADO
(Madrid, 1922-2016)

Pintor e ilustrador español conocido principalmente por su labor retratística de las personalidades políticas y culturales de su época. Su formación artística se inició durante la Guerra Civil española en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid. Asistió también a los cursos libres del pintor Daniel Vázquez Díaz (1937-1939), a través de los cuales entra en contacto con los movimientos de vanguardia, en particular el cubismo sintético que incorpora a su obra. En 1939 se integró en la Segunda Escuela de Vallecas de la mano de Benjamín Palencia y en 1945 se vinculó a la Escuela de Madrid. En 1949 obtuvo la Beca del Instituto Francés en París y su obra, de esencia figurativa, se torna claramente expresionista en el uso del color y la forma, en paisajes, retratos y figuras, con una tendencia al alargamiento de las formas como influencia de la obra del Greco. A comienzos de los años setenta inicia un proceso de descomposición de la forma en busca de una mayor expresividad que desarrolla en las siguientes décadas.

Su obra ha participado en eventos como la Bienal de Venecia (1950, 1951 y 1964), la Bienal de La Habana (1954) o la Bienal de São Paulo (1959 y 1963). Ha realizado exposiciones individuales en el Museo Nacional de Arte Moderno (Madrid, 1947 y 1950); el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1973); o Museo Municipal San Telmo (Donostia/San Sebastián, 1986). Fue nombrado en 1974 académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Entre otros premios ha obtenido el Gran Premio de Pintura de la Bienal de Alejandría (1955), la Primera Medalla de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes, la Medalla de Oro del Salón Nacional de Grabado (1962) y la Medalla de Oro al Mérito a las Bellas Artes de España (1996).

BIBL.: Marta de Andrés y Juan Manuel Bonet, *Álvaro Delgado: ¿por qué?* Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, SEACEX, 2003; Montserrat Acebes, *Álvaro Delgado. Gesto y color*. Donostia/San Sebastián: Nerea, 2005.

R. D.

GERARDO DELGADO
(Olivares, Sevilla, 1942)

Destacado exponente de la abstracción geométrica pictórica española desde finales de los años sesenta. Mientras estudiaba en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla (1959-1967), Gerardo Delgado experimentó con la pintura que, decididamente, evoluciona a finales de los años sesenta hacia una abstracción racional. De esta época son sus obras modulares, basadas en formas geométricas simples, volumétricas y de colores planos, manipulables por el espectador, que crean piezas abiertas basadas en sus posibilidades combinatorias, como su obra *Mural para la escuela Mudapelo* (1968). Estos principios lo llevaron a participar en los seminarios de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. En los años setenta su obra se centra en la ampliación del espacio pictórico y del color a través de instalaciones de grandes piezas de tela que cuelgan del techo. Con posterioridad se les introducen ligeros grafismos, como en sus *Telas pintadas* (1976). En los años ochenta la forma gestual aparece en sus cuadros, y el hecho figurativo surge sobre fondos indefinidos y como elemento de anclaje con lo real, como ocurre en su serie *En la ciudad blanca* (1983-1985). Asimismo, los objetos encontrados que utiliza se integran como un elemento más de lo pictórico. Desde finales de los noventa hasta la actualidad Delgado recupera la abstracción geométrica a través de retículas para organizar las pinturas, jugando con planos de color, como en la serie *Rutas*, iniciada en 1997.

Delgado ha participado en históricas muestras como la de «Nueva Generación», en la Galería Edurne (Madrid, 1967); la del Centro de Cálculo (Madrid, 1970); o en eventos como los Encuentros de Pamplona (1972). Su obra ha sido expuesta de forma constante desde su primera muestra individual en la Galería La Pasarela (Sevilla, 1968) en galerías españolas y centros como el Colegio de Arquitectos (Sevilla, 1984); el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (1993-1994); las Salas del Palacio Episcopal (Málaga, 1993-94); el Museo de Cádiz (2001); el Espacio Caja de Burgos (2003); el Centro Damián Bayón del Instituto de América (Santa Fe, Granada, 2010-2011); o el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2017).

BIBL.: Santiago B. Olmo, *Gerardo Delgado. En la ventana.* Granada: Diputación de Granada, 1994; J. Bosco Díaz-Urmeneta, *El tiempo y la mirada*. Zaragoza: Sala de Exposiciones Banco Zaragozano, 1999; José Jiménez, *Gerardo Delgado*. Burgos: Espacio Caja de Burgos, 2003; José Vallejo Prieto y Gerardo Delgado, *Gerardo Delgado: hoy y ayer*. Granada: Ayuntamiento de Santa Fe, 2010.

R. D.

JUAN CARLOS DELGADO
(Bogotá, 1973)

Estudió Artes Plásticas en la Universidad de los Andes (Bogotá, 1992) y en Bellas Artes en la Fundación Universitaria Jorge Tadeo Lozano (Bogotá, 1993), y fue enriqueciendo su formación con estudios sobre dibujo, grabado y pintura en importantes talleres de Bogotá y en la Escuela Massana de Barcelona (1995-1996).

Su producción artística se sirve de la pintura, la fotografía y la escultura para desarrollar instalaciones en espacios expositivos e intervenciones en espacios públicos. En sus proyectos, que nunca titula, existe un hilo argumental constante acerca de la perdurabilidad o fugacidad de la memoria, que le permite desvelar experiencias personales. El recurrente uso de la luz y la sombra mediante pigmentos fosforescentes, metales reflectantes, esmaltes y aceites negros, que encuentran en el escultor Anish Kapoor un claro referente, genera un flujo incesante entre las experiencias del olvido y el recuerdo. Tanto los materiales que utiliza como la naturaleza volátil de aquello que fotografía (fuego, humo, hielo, etcétera, siempre en un estado de transición lento) muestran la fragilidad y temporalidad de la huella, la memoria y la vida, al tiempo que sumergen al espectador en un ambiente sereno que induce a un estado contemplativo y de introspección. La sombra y el reflejo existentes en su obra son, al igual que la memoria, una presencia que acompaña al individuo y que es necesaria para demostrar su pertenencia al mundo real, pero que, a la vez, da cuenta de nuestra naturaleza perecedera. No obstante, el acto de recordar, que solo se puede experimentar en tiempo presente, a diferencia del reflejo y la sombra, nos muestra como real una vivencia pasada, algo que no se puede percibir aquí y ahora.

La obra de Delgado ha sido expuesta de forma individual y colectiva en países como Colombia, Venezuela, España, Francia, Italia y Estados Unidos, formando parte de numerosas colecciones públicas como el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, el Museum of Latin American Art (Long Beach) y el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber (Caracas). Asimismo, ha recibido múltiples distinciones por su trabajo. De entre las más recientes destaca su nominación en 2010 en el Artist Research Fellowship Program Smithsonian Institution (Washington D. C.).

BIBL.: VV. AA., *Juan Carlos Delgado*. Bogotá: LA Galería Arte Contemporáneo, 2013.

I. T.

FLORENTINO DÍAZ
(Fresnedoso de Ibor, Cáceres, 1954)

Se formó en 1978 como grabador en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, donde reside y trabaja actualmente. A pesar de ser en esencia un artista autodidacta, su paso por los Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid de la mano de Albert Ràfols-Casamada, José Guerrero, Manolo Valdés, Hernández Pijuan y Antonio Saura marcaron su lenguaje artístico. Sus estancias en varias ciudades alemanas como Bremen, Hamburgo o Berlín consolidaron las poéticas de sus piezas, que sitúan al artista cacereño entre la escultura y la instalación.

Profundamente involucrado en la agenda social y afectiva de su tiempo, Díaz recurre a temas de fuerte implicación anímica para el espectador, como se demostró en su colaboración con el programa «Abierto x obras» del Matadero de Madrid (2015). En su intervención, Díaz instaló un barracón generado con material de derribo sobre el que no cesaba de llover y cuyo interior exhibía varias videoproyecciones con imágenes de vidas anónimas del siglo XX, encontradas en álbumes de mercadillo. La esencia del material pobre o de origen humilde traspasa la atención del espectador que, en la obra de Díaz, se alimenta de una iconografía directa y tremendamente poderosa, evocadora y emotiva, encerrando metáforas ácidas sobre la situación actual de la sociedad contemporánea. Los ejes constantes sobre los que gira su prolífica producción se refieren a la idea de pertenencia, al concepto de hogar y de espacio habitado (como las ciudades) en relación con la posibilidad o imposibilidad de coexistir en lugares cada vez más cambiantes y líquidos.

Florentino Díaz ha participado en numerosas exposiciones individuales. Destacan sus exhibiciones en el Espais Centre d'Art Contemporani de Girona (Girona, 1995); el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 1997); el Museo de Cáceres (2001); el Museo Barjola (Gijón, 2004); y el Centro de arte Caja de Burgos (2007). Además de las muestras en solitario, Díaz ha participado en muestras y ferias de arte internacionales como Arco (Madrid, 1995-2008), Art Chicago'96, Art Cologne (Colonia, Alemania, 2000), Zona Maco México Arte Contemporáneo (Ciudad de México, 2010 y 2011), Doméstico 2000 (Madrid, 2000), Matadero (Madrid, 2015), la Bienal de Busan (Corea del Sur, 2002) o la Bienal de Artes Plásticas de Pamplona (1999).

BIBL.: Florentino Díaz, *Florentino Díaz*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2001; José Mª Medina y Florentino Díaz, *Hôtel de Ville*. Gijón: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 2004; Miguel Fernández-Cid, *El estanque de las tormentas*. Burgos: Caja de Burgos, 2008; Miguel Cereceda, *Florentino Díaz. La casa desolada*. Madrid: Galería Astarté, 2013.

I. T.

JUAN MANUEL DÍAZ CANEJA
(Palencia, 1905 - Madrid, 1988)

Fue discípulo de Vázquez Díaz en Madrid durante siete años. Viajó a París y expuso en dos ocasiones en el Salón de Mayo de la capital francesa. Realizó sobre todo paisajes de extremada gravedad, que parten de un cierto cubismo y se integran en lo *fauve*, próximo a la abstracción; en ellos predominan los ocres de un modo reiterativo, al igual que en su *Tierra de campos*, o como en los bodegones. Participó en el legendario Salón de los Ibéricos, en Madrid en 1925, y frecuentó a los pintores de la Residencia de Estudiantes y del círculo de la Escuela de Vallecas. Su primera exposición individual tuvo lugar en 1934 en el Museo de Arte Moderno de Madrid, donde en 1953 expuso de nuevo. En las exposiciones nacionales de Bellas Artes alcanzó la Tercera Medalla en 1954, la Segunda en 1957 y la Primera en 1962. Premiado en el Concurso Nacional de Pintura de 1958 y por el Ayuntamiento de Madrid en 1960, en 1980 se le concedió el Premio Nacional de Artes Plásticas. En 1994 se celebró una exposición antológica de su obra en el Centro Conde Duque de Madrid. Al año siguiente se inauguró la Fundación Díaz-Caneja en Palencia y, dos años más tarde, el IVAM dedicó una retrospectiva a su obra.

BIBL.: Gabriel Celaya, *Juan Manuel Caneja*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1959; Manuel Sánchez Camargo, *Diez pintores madrileños*. Madrid: Cultura Hispánica, 1966; Enrique Azcoaga, *Juan Manuel Caneja en Premios Nacionales de Artes Plásticas*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1980; Francisco Calvo Serraller, *Caneja, a solas con la pintura*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984; Paloma Alarcó, *Caneja*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2003.

B. C.

DIS BERLIN
(Ciria, Soria, 1959)

Mariano Carrera Blázquez, conocido como Dis Berlin, inició sus estudios universitarios en Ciencias de la Imagen en Madrid, pero los abandonó para dedicarse al arte, con una formación autodidacta. Su obra se enmarca en la renovación del género pictórico acaecido en Madrid en los años ochenta, que parte de la asimilación de los movimientos de vanguardia y su actualización, influido por la pintura de Paul Klee, Henri Matisse, Francis Picabia, la pintura metafísica de Giorgio de Chirico o el trabajo de Meret Oppenheim y Sigmar Polke principalmente. Su pintura de raíz figurativa parte de un breve período denominado «azul» (1984-1986), con un fuerte componente narrativo en iconografías que remiten al cine clásico hollywoodiense. Desde entonces su pintura fluctúa entre la figuración y la abstracción, desarrollando un imaginario generado de su archivo de imágenes procedentes de diversas fuentes, desde los años veinte hasta los años setenta, junto con referencias literarias, musicales y cinematográficas, que introduce en la obra pictórica a través de fotomontajes y *collages*, a modo de cartografías simbólicas. Bajo este aspecto caleidoscópico encontramos temas recurrentes como la mujer, el cielo y el paraíso, la metafísica y series sobre conceptos básicos acerca del *Homo sapiens* o la metamorfosis de lo real en un «País de las maravillas». Paralelamente a la pintura realiza obra sobre papel, escultura y grabado, y ha colaborado asiduamente en diversas escenografías del cineasta Pedro Almodóvar.

Realizó su primera muestra individual en la Galería Antonio Machado (Madrid, 1982), con solo veintidós años. Su trayectoria expositiva está ligada a la Galería Guillermo de Osma, donde expone desde 1999. En 1998 el IVAM le dedicó su primera retrospectiva, con itinerancia en el Centro Cultural del Conde Duque de Madrid; un año después su obra se mostró en otra importante exposición individual en la Fundación Bancaja de València. En 2001 se organizó una exposición itinerante de su obra sobre papel en centros de Almería, Alicante/Alacant, Teruel y Málaga, y en 2016 otra de sus obras entorno al *Homo sapiens* en el Centro de Arte Tomás y Valiente de Fuenlabrada.

BIBL.: Juan Manuel Bonet, Salvador Albiñana y Enrique Andrés Ruiz, *El reino de las metamorfosis: Dis Berlin.* València: IVAM, 1998; Juan Manuel Bonet y Salvador Albiñana, *El museo imaginario de Dis Berlin*. València: Fundación Bancaja, 1999; Carlos Delagado *et al.*, *Dis Berlin: Homo sapiens*. Fuenlabrada, Madrid: Centro de Arte Tomás y Valiente, 2004.

R. D.

WILLIE DOHERTY
(Derry, Reino Unido, 1959)

Estudió Bellas Artes en el Ulster Polytechnic (Belfast) entre 1978 y 1981, y trabaja fundamentalmente con fotografía, vídeo e instalación.

Doherty es uno de los artistas británicos que, a mediados de los años ochenta, pusieron en cuestión el uso documental de la fotografía. Su trabajo se imbrica con el territorio geopolítico en el que se inscribe, concretamente en Derry, en la traumática frontera entre Irlanda y Reino Unido. Los conflictos nacionales y religiosos marcan su vida en esta ciudad, desde su nombre de nacimiento —posee dos, uno en gaélico y otro en inglés— hasta los barrios divididos en católicos y proirlandeses por un lado y protestantes y probritánicos por otro. Desde 1969 hasta 1972 un área de la ciudad se proclamó autónoma del Gobierno británico tras unos disturbios, período que finalizó tras el llamado «Domingo sangriento». Este especial contexto de violencia y conflictos cotidianos impregna su producción, comprometida política y socialmente.

Su entorno ha sido, de hecho, una referencia constante en su trabajo desde sus primeras fotografías en blanco y negro con textos sobreimpresos realizadas en los años ochenta. En este sentido, Doherty marca diferencias entre recodificar y representar el paisaje, eligiendo la primera opción, poniendo en evidencia que lo visible no siempre debe ser interpretado literalmente y alejándose, de esta manera, de los clichés del llamado arte político. Muchas de sus piezas se refieren a paisajes naturales con una lectura inmediata que podría conducir al trabajo de Hamish Fulton o de Richard Long (algunos de sus referentes); sin embargo, sus imágenes, generadas en un escenario en el que lo que debe decirse se enmascara, evidencian que hay toda una historia detrás. En 2010 realizó su primera filmación fuera de Irlanda, precisamente en España, una producción para la Manifesta 8 en Murcia que destripaba el mundo que se esconde en el centro de la ciudad, bajo los puentes que cruzan el río Segura.

Ha realizado exposiciones individuales en la Tate Gallery de Liverpool (Reino Unido, 1998); el Irish Museum of Modern Art (Dublín, 2002, 2012); el Kunstverein (Hamburgo, Alemania, 2007); el Prefix Institute of Contemporary Art (Toronto, Canadá, 2009); el Speed Art Museum (Louisville, Estados Unidos, 2011); el Statens Museum for Kunst (Copenhague, 2012); o la Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 2015-2016), entre otros museos. También se le han dedicado retrospectivas en el Museo de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá, 2013) y en el Museo de Derry (Irlanda del Norte, 2014). En 2007 representó a Irlanda del Norte en la Bienal de Venecia; ha participado en la Bienal de Estambul (2003); en la Bienal de São Paulo (2004); y en la Documenta 13 (Kassel, Alemania, 2012), entre otras muestras. Ha sido nominado dos veces para el Turner Prize (1994, 2003).

BIBL.: Jean Fisher, *Willie Doherty: Unknown Depths.* Glasgow: Orchard Gallery, 1990; Dan Cameron, *Partial View.* Dublín: Douglas Hyde Gallery, 1993; Jean Fisher, *The Only Good One is a Dead One. Willie Doherty*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996; Ian Hunt y Camilla Jackson, *Somewhere Else*. Liverpool: Tate Gallery Publishing, 1998; *Willie Doherty: Dark Stains*. Donostia/San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1999; Yilmaz Dziewior y Matthias Mühling, *Willie Doherty: Anthologie zeitbasierter Arbeiten.* Ostfildern: Hatje Cantz, 2007; Charles Wylie y Erin Murphy, *Willie Doherty: Requisite Distance. Ghost Story and Landscape*. Dallas: Dallas Museum of Art, Yale University Press, 2009; VV. AA., *Willie Doherty.* Pamplona/Iruña: Galería Moisés Pérez Albéniz, 2011.

I. T.

TERESA DUCLÓS
(Sevilla, 1934)

Pintora y grabadora, es una de las principales representantes de la escuela realista andaluza de la segunda mitad del siglo XX. Se formó primero en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla (1949-1952) y posteriormente en la Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla (1955-1963), donde se especializó en Grabado. En 1959 se le concedió la Beca de Paisaje para estudiar en Granada. Participó en la creación de la Galería La Pasarela de Sevilla en 1965 junto a Enrique Roldán y los artistas sevillanos Carmen Laffón y José Soto, con quienes fundó también el estudio de pintura, dibujo y grabado El Taller (1967-69). Duclós se ha

mantenido fiel a su forma de pintar e interpretar la naturaleza, principalmente en paisajes realizados en los alrededores de la finca familiar «La Laguna», en Huelva, en una suerte de realismo lírico en el que la ausencia de presencia humana imprime a sus obras una fuerte carga de intemporalidad. Esta presencia humana también está ausente en sus bodegones, en los rincones de jardines o interiores a los que se aproxima con la misma poética que en los paisajes, con una técnica depurada y una atmósfera melancólica que inunda las composiciones.

Duclós no es partidaria de montar muchas exposiciones de su obra, y solo la ha mostrado de forma puntual en galerías de Sevilla y Madrid. Desde su primera individual en la Galería La Pasarela (Sevilla, 1967), se le han dedicado exposiciones en instituciones culturales como la Fundación El Monte (Sevilla, 1988); la Caja San Fernando (Sevilla y Jerez, 2001 y 2003); y el Centro de Arte Antonio Povedano (Priego de Córdoba, Córdoba, 2016), entre otras. También ha participado en importantes muestras dedicadas al realismo español, como las celebradas en el Museo de Arte Contemporáneo de Cáceres (1983) o en la Fundación Rodríguez-Acosta (Granada, 1988); así como al arte andaluz en el Museo de Arte Contemporáneo y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 1988 y 2002). En 1964 obtuvo el Primer Premio de Grabado de la Dirección General de Bellas Artes de Sevilla (1964).

BIBL.: Salvador Jiménez, *Teresa Duclós*. Madrid: Galería Biosca, 1982; Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, *Teresa Duclós: pinturas para una colección*. Sevilla: Caja San Fernando, 2001; Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, *Teresa Duclós. Un sostenido diálogo con la pintura.* Sevilla: Diputación de Sevilla, 2017.

R. D.

EQUIPO 57
(1957-1962)

Fundado en París en mayo de 1957, inicialmente por Ángel Duarte (Aldeanueva del Camino, Cáceres, 1930 - Sion, Suiza, 2007), José Duarte (Córdoba, 1929 - Madrid, 2017), Agustín Ibarrola (Bilbao, 1930) y Juan Serrano (Córdoba, 1928), contó con el apoyo de Jorge Oteiza, que más tarde se desligaría del grupo. Los objetivos y directrices del Equipo 57 se recogieron ese mismo año en su primer manifiesto, *Interactividad del espacio plástico*, que articulaba arte y compromiso social. Disconformes con el subjetivismo de expresionistas abstractos e informalistas, proponían un arte concreto basado en la reflexión teórica y la experimentación sobre la continuidad dinámica del espacio, como espacio-color en la pintura y como espacio-masa y espacio-aire en la escultura; contra el individualismo y los desajustes de mercado, proponen un arte colectivo y desjerarquizado; y comprometidos socialmente y convencidos de la capacidad del arte para cambiar la realidad social, apuestan por una obra accesible y desarrollan aplicaciones prácticas en el campo del mobiliario urbano y doméstico. En 1962 el grupo se disolvió al ser detenido Agustín Ibarrola y al marchar a Suiza Ángel Duarte.

Su presentación tuvo lugar en 1957 en el Café Le Rond Point, y atrajo la atención de Denise René, que ese mismo año exponía en su galería. A esta muestra siguieron otras en la Sala Negra del Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1957); el Museo Thorvaldsens (Copenhague, 1958); la Sala Darro (Madrid, 1960); la Gallery Suzanne Bollag (Zúrich, 1964); y la Galerie Aktuel (Ginebra y Berna, 1966). Entre las retrospectivas, destacan las organizadas en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1993); el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2007 y 2016); y el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2008). En 1993 el Equipo 57 obtuvo la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes de España.

BIBL.: Marta González Orbegozo *et al.*, *Equipo 57*. Madrid: MNCARS, 1993; José María Baez *et al., Equipo 57 (1957-1962)*. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2007.

R. D.

EQUIPO CRÓNICA
(1965-1981)

Inmediatamente después de su paso por Estampa Popular, los artistas valencianos Rafael Solbes (València, 1940-1981), Juan Antonio Toledo (València, 1940-1995) y Manolo Valdés (València, 1942) fundaron el Equipo Crónica en 1964, apoyados por los críticos de arte Tomás Llorens Serra y Vicente Aguilera Cerni, que redactó el manifiesto del grupo. En una reacción contra el informalismo dominante y con una vocación política, adoptan un imaginario procedente de los medios de comunicación y de la historia del arte para elaborar una crónica crítica contra el régimen franquista, la realidad social y política y el papel del arte en la sociedad, que se presenta en lo formal como una singular versión del pop internacional, en contacto con Eduardo Arroyo y artistas como el francés Gilles Aillaud y el italiano Antonio Recalcati, que estaban introduciendo en sus obras el pop americano con un prisma crítico. Sus obras se desarrollan en series iconográficas que parten de un tema, comenzando por *La recuperación* (1967-1969) hasta la última, *Variaciones sobre un paredón* (1976), presentada en la Bienal de Venecia. A finales de los setenta sus obras se centran en lo pictórico a través de obras maestras de la pintura, con una clara intención desmitificadora. Tras el abandono de Toledo en 1965, el grupo continuó hasta la muerte de Rafael Solbes en 1981.

Después de su aparición en el XVI Salon de la Jeune Peinture (París, 1965), participaron en las muestras que difundieron la nueva figuración y el pop en Europa, como «La figuration narrative dans l'art contemporain», en la Galerie Creuze (París, 1965); «Le monde en question», en el Musée d'art moderne de la Ville de Paris (París, 1967); y la exposición de arte pop itinerante, «Kunst und Politik», en las ciudades de Karlsruhe, Wuppertal y Colonia (Alemania, 1970). En 1976 participaron en la Bienal de Venecia y en 1977 se organizaron retrospectivas en diversos centros de arte alemanes. Son reseñables las revisiones dedicadas al equipo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1988), el Museo Reina Sofía (Madrid, 1989) y el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1989 y 2005).

BIBL.: Equipo Crónica, *Equipo Crónica*. Madrid: Galería Juana Mordó, 1976; Michèle Dalmace. *Equipo Crónica. Catálogo razonado*. València: IVAM, 2001; Facundo Tomás, Michèle Dalmace y Barbara Rose, *Equipo Crónica en la colección del IVAM*. València: IVAM, 2006.

R. D.

EQUIPO REALIDAD
(1966-1977)

Formado por los pintores Jorge Ballester (València, 1941-2014) y Joan Cardells (València, 1948), compañeros de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de València que tomaron contacto con los artistas agrupados en la denominada «Crónica de la realidad», quienes pretendían sustituir el informalismo por una tendencia realista de filiación pop, pero ejerciendo una acción crítica y satírica sobre las imágenes, con una postura de compromiso social. De aquí surgió el Equipo Realidad, con la obra *Entierro del estudiante Orgaz* (1965-1966).

En 1967 realizaron su primera exposición individual en la Galeria Vai i 30 de València, pero no será hasta los años setenta cuando definan su propio lenguaje, basado en la adopción de las formas de los medios de masas, cuestionando la imagen visual en la sociedad de consumo que a su vez enmascara, con su desarrollismo y tecnificación, la anquilosada sociedad española bajo el régimen franquista. Estas ideas se despliegan en series como *Hogar, dulce hogar* o en *Cuadros de historia,* esta última como reflexión sobre la Guerra Civil española, donde utilizan fotografías tomadas de una crónica sobre la contienda publicada en Buenos Aires en 1966 para recuperar una «memoria no vivida». En 1976 Cardells se retiró del equipo; Ballester continuó hasta 1978.

Participaron en significativas muestras colectivas como «Le monde en question», en el Musée d'art moderne de la Ville de Paris (París, 1967), y realizaron numerosas exposiciones individuales en España, entre las que destaca la celebrada en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra (Pamplona/Iruña, 1973), y la importante retrospectiva del Institut Valencià d'Art Modern (València, 1993).

BIBL.: José Gandía Casimiro y Alberto Corazón, *Equipo Realidad.* València: IVAM, 1993; Vicente Aguilera Cerni, *Equip Realitat. Una mirada*. Alcoi: Centre Cultural d'Alcoi, 1999; Javier Lacruz Navas, *Equipo realidad: Jorge Ballester / Juan Cardells*. Zaragoza: Mira Editores, 2006.

R. D.

JON MIKEL EUBA
(Bilbao, 1967)

Estudió en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao y continuó su formación en los cursos de Arteleku (Donostia/San Sebastián, 1992-1995). Su práctica artística incluye *performance*, dibujo, instalaciones, vídeo, fotografía, obra gráfica, etcétera, teniendo especial importancia el uso de la palabra con la producción de escrituras monumentales.

Calificado habitualmente como artista político, mucha de su producción ha generado estrategias que intentan escorar los encasillamientos generando nuevas narrativas siempre ambiguas y sin lecturas únicas; en este sentido, y con influencia de Jean-Luc Godard y de Andy Warhol, pone en escena situaciones misteriosas a partir de la descontextualización, la recomposición, la reiteración, la buscada confusión espacio temporal de la imagen e incluso la abstracción. Si bien su trabajo, según Nuria Enguita, tiene su base en la «representación psicológica de la violencia», la especificidad de su lenguaje contranarrativo suele dejar en suspenso la tensión dramática. Jon Mikel Euba problematiza, asimismo, los protocolos pautados de los modos de hacer, de producir y de participar, incluyendo el cuestionamiento de los espacios de representación y exposición. Ha recibido el Premio Gure Artea (2002) y la Beca de Artes Plásticas 2013 de la Fundación Botín.

Jon Mikel Euba ha realizado exposiciones individuales en el Palacio de Abrantes (Salamanca, 1999); la Sala Amadís (Madrid, 2000); el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2002); la Fundació Tàpies (Barcelona, 2003); y la Galería Soledad Lorenzo (Madrid, 2008, 2011). Ha participado en la Manifesta 4 (Fráncfort, Alemania, 2002); la Bienal de Busan (Corea del Sur, 2004), la Bienal de Estambul (2005); y la Bienal de Venecia (2001), entre otras.

BIBL.: VV. AA., *Jon Mikel Euba*. Basauri: Casa Municipal de Cultura Basauri, 1996; Gerrit Gohlke, *Jon Mikel Euba*. Madrid: Instituto de la Juventud, 2002; Nuria Enguita, *Kill 'em all*. Vitoria-Gasteiz, Barcelona, Murcia: Artium, Fundació Antoni Tàpies, Sala Verónicas, 2003; VV. AA., *Jon Mikel Euba: Some Things are Moving*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2004; Jon Mikel Euba, *Un minuto de silencio / Jon Mikel Euba*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2004; Jon Mikel Euba, *Condensed Velázquez*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2008.

I. T.

LUIS FEGA
(Piantón, Asturias, 1952)

Uno de los pintores españoles abstractos más relevantes, continuador de la pintura informalista española de los años sesenta. Estudió Filosofía en Santiago de Compostela (1972-1977), a la vez que Diseño y Pintura en la Escuela de Bellas Artes de la misma ciudad. En 1978 se trasladó un año a vivir a Nueva York para conocer de primera mano el expresionismo abstracto americano en que se inspirará su obra, junto a la escritura automática de los surrealistas. Desde los años ochenta desarrolla un lenguaje basado en un equilibrio entre el gesto y la geometría, entre lo cerebral y lo emocional, en amplios trazos sobre los que se superponen diversas estructuras geométricas de color, de tonalidades apagadas, con preponderancia del negro en el elemento gestual, que ha evolucionado, a comienzos del siglo XX, hacia una pintura más colorista en la que la mancha se impone; paralelamente, su obra pictórica ha desbordado la bidimensionalidad en estructuras de materiales reciclados que forman el componente geométrico y sirven de soporte al gesto pictórico.

Obtuvo en 1983 la Beca para Artistas Jóvenes del Ministerio de Cultura de España, y en 1987 la Beca de Artes Plásticas de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias. Desde su primera exposición en el Círculo Mercantil (Santiago de Compostela, 1976), su obra ha tenido una presencia constante en el circuito expositivo español, con muestras colectivas como el VI Salón de los 16, en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1986) e individuales en el Centro Internacional de Arte (Palacio Revillagigedo, Gijón, 1997); el Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo, 2003); y el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2007).

BIBL.: Miguel Fernández-Cid, Fernando Castro Flórez y Javier Barón, *Luis Fega*. Oviedo: Caja de Asturias, Obra Social y Cultural, 1997; Fernando Castro Flórez, *Lugares de la pintura: Luis Fega*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.

R. D.

LUIS FEITO
(Madrid, 1929)

Pintor español pionero de la abstracción a comienzos de los años cincuenta y miembro fundador del grupo informalista El Paso en 1957. En 1950 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y dos años más tarde inició su trayectoria artística con una primera serie de obras de motivos figurativos lineales que van perdiendo su vinculación con lo real para desembocar en juegos espaciales sobre fondos de tonalidades difusas. Al trasladarse a París en 1956 surge en su obra la materia, en zonas magmáticas que afloran del fondo del cuadro en corpúsculos indefinidos, en la que la luz brota del interior del cuadro a través de contrastes de negros, blancos, rojos, pardos y amarillos, piezas ya plenamente informalistas. En la década de 1960 desarrolla este lenguaje con una tenencia a la simplificación formal y material, en el que surgen los motivos predominantemente circulares. Cuando se mudó de París a Montreal y luego a Nueva York a principios de los años ochenta, comienza una nueva etapa, con obras que se organizan en torno a un entramado de motivos lineales laberínticos de inspiración oriental a modo de mandalas, que son progresivamente invadidos por formas cristalizadas. En las décadas siguientes recupera la gestualidad en equilibrio con trazos geométricos de pigmento negro que se superponen o intercalan con el elemento gestual influido por la pintura caligráfica japonesa.

Desde su primera exposición individual en 1954, la obra de Feito ha sido una de las que más proyección internacional ha tenido. Participó en la Bienal de Venecia de 1960, donde obtuvo el Premio David E. Bright; ese mismo año fue seleccionado para la exposición «New Spanish Painting and Sculpture», en el Museum of Modern Art (Nueva York, 1960). Posteriormente se le dedicaron exposiciones antológica en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1988) y en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2002). Entre los numerosos reconocimientos a su obra caben destacar su nombramiento de oficial de las Artes y las Letras de Francia en 1985, la Medalla de Oro al Mérito a las Bellas Artes de España en 1998 y, ese mismo año, académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En el año 2000 obtuvo el Premio de la Asociación Españolas de Críticos de Arte y en 2014 el XXII Premio Nacional de Grabado.

BIBL.: Fernando Huici, *Feito*. Madrid: MEAC, 1988; Luis Feito, *Feito: obra 1952-2002*. Madrid: MNCARS, 2002; Tomás Paredes, Luis Feito y Antonio Cátedra, *Feito, fuerza interior*. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 2006.

R. D.

RAFAEL FEO
(Madrid, 1946-2006)

Pintor y escritor español cuya vida ha sido descrita como la de un *outsider* por dependencia con las drogas y su actitud contraria a todo lo socialmente convencional. Comenzó los estudios de Filosofía y Letras, que no llegó a finalizar, realizando durante su trayectoria vital múltiples oficios. Desde el punto de vista artístico destaca su producción poética con su libro *Harpócrates y Hebe*, publicado en 1972 y *De pendencia*, de 1987. También colaboró en documentales cinematográficos para *NO-DO*, y de su obra pictórica destaca su producción de la segunda mitad de los años ochenta.

Sus cuadros han sido calificados como poesía visual, en una línea que va desde los letristas poéticos hasta un estilo grafitero con una estética cercana al punk y un uso frecuente del *collage*. Las formas gestuales y el uso del lenguaje se solapan a menudo formando palimpsestos de escritura con cierta tendencia al *horror vacui*, donde el lenguaje se vuelve un arma arrojadiza para hacernos reflexionar, con una fuerte carga de ironía, sobre la realidad y múltiples aspectos del arte moderno; todo ello mediante un uso expresivo del color, que emplea en obras destacadas como *Bravo* (1985), *Beirut* (1985) o *The Embrance* (1987), las cuales fueron seleccionadas para la muestra «Antípodas: una selección, arte español actual» celebrada en la Exposición Mundial de 1988 (Brisbane, Australia, 1988), lo que supuso uno de los mayores reconocimientos a su obra.

Su trayectoria expositiva también se circunscribe a los años ochenta y principios de los noventa, con exposiciones individuales en la Galería de Arte La Cúpula (Madrid, 1987) y la Galería Columela (Madrid, 1988 y 1991).

BIBL.: Francisco Calvo Serraller y Ángel González García, *Rafael Feo*. Madrid: Galería de Arte La Cúpula, 1987; Francisco Calvo Serraller, Juan Manuel Bonet y Miguel Fernández-Cid, *Antípodas. Una selección: arte español actual*. Brisbane: Wold Expo, 1988.

R. D.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA
(Sevilla, 1954)

Artista sevillano licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla en 1977. Desde ese año se dedicó a la pintura, actividad que compaginó con labores de comisariado de exposiciones. En 1981 la Casa de Velázquez de Madrid le otorgó una beca; dos años después, el Ministerio de Cultura le concedió otra; y en 1985 obtuvo la Beca del Ministerio de Asuntos Exteriores francés para realizar estudios de posgrado en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts en París. A su vuelta a España instaló su estudio en la localidad sevillana de Carmona. Su pintura, que parte de presupuestos del movimiento francés Supports-surfaces, evoluciona hacia una pintura donde domina la vertiente abstracta en equilibrio con ciertos elementos que tienden a la figuración, centrada en la plasmación del paisaje como espacio de la memoria, jugando con la gestualidad de la materia pictórica, las transparencias y las formas que se acercan a lo orgánico, que ocupan espacios intermedios o que se desligan del fondo del cuadro. Un ejemplo destacado dentro de su producción es la serie denominada *Suite Doñana,* que inició en 1995, en la que juega con la gestualidad de la pincelada, la mancha, las capas traslucidas y el chorreo de pintura, combinado con formas biomorficas, para darnos su particular visión del paisaje natural de Doñana y sus marismas.

Entre los reconocimientos que Lacomba ha obtenido destacan el Premio Luis Cernuda de Pintura (1985) y el FOCUS de Artes Plásticas (1995). Desde 2012 es miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Su obra ha sido mostrada desde los años ochenta en las más importantes galerías españolas, destacando su relación con la Galería Juana de Aizpuru, donde realizó una de sus primeras muestras individuales en 1985. Ha participado en el V Salón de los 16, en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1985) y en muestras colectivas en centros como el Canal de Isabel II (Madrid, 1987) o el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 1993, 2000, 2002 y 2014).

BIBL.: Genaro Marcos, *Juan F. Lacomba: pinturas 1982-1985.* Córdoba: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1988; Antonio Calvo Laula, *Juan F. Lacomba: Fuegos.* Sevilla: Galería Rafael Ortiz, 1990.

R. D.

ESTHER FERRER
(Donostia/San Sebastián, 1937)

Estudió Arte en París y es licenciada en Ciencias Sociales y Periodismo.

A principios de la década de 1960 creó junto a José Antonio Sistiaga el Taller de Libre Expresión. A partir de 1967, Esther Ferrer se integra en el grupo Zaj, un colectivo experimental fundado por Ramón Barce, Juan Hidalgo y Walter Marchetti que, partiendo de parámetros musicales, se servían de la acción, el *happening* o el *mail-art*. Invitados por John Cage, realizan innumerables *performances* en Estados Unidos, tras cuyo viaje la artista decide no residir en la España franquista y se exilia en Francia. Desde el país vecino, Ferrer continúa con Zaj hasta su disolución en 1996, si bien, al mismo tiempo, mantenía una trayectoria creativa personal: desde la década de 1970 su actividad accionista se vería acompañada de una profusa producción plástica que cuenta con fotografía, instalaciones, pinturas y objetos; se trata de recursos que pueden jugar un papel, bien como obra documental de acciones, bien como detonantes de las acciones.

Ferrer, como artista ligada al movimiento Fluxus, desarrolla su obra desde el humor y la poética de lo absurdo: «Para definir mi trabajo a veces uso una expresión que me gusta mucho: "el rigor del absurdo"», declara. En su obra explora el tiempo dentro y fuera de la obra, la memoria, el movimiento, el infinito —con los números primos y la repetición—; se trata de una búsqueda de entendimiento de la realidad trufada de discursos ideológicos sociales y feministas.

Esther Ferrer representó en el año 1999 a España en la Bienal de Venecia junto a Manolo Valdés. Es Premio Nacional de Artes Plásticas en 2008 y Premio Velázquez de Artes Plásticas en 2014.

Su trayectoria cuenta con un gran número de exposiciones y participaciones en conciertos y festivales de accionismo, como por ejemplo en el Chateâu de Nancel (Francia, 1974); la Fundació Miró (Barcelona, 1984); el Centre Georges Pompidou (París, 1986); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1994 y 2017); la Fundació Tàpies (Barcelona, 1997); el Centre international de poésie de Marseille (Marsella, Francia, 1998); el Museet for Samtidskunst (Roskilde, Dinamarca, 2000); la Fundación Rey Alfonso Henriques (Toro, Zamora, 2003); el Museo Universitario de Ciencia y Arte (Ciudad de México, 2007); la Galería Trinta (Santiago de Compostela, 2008); el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2011); el Centro de Arte Tomás y Valiente (Fuenlabrada, Madrid, 2016); y el Museo Guggenheim Bilbao (2018).

BIBL.: José Antonio Sarmiento *et al., Zaj*. Madrid: MNCARS, 1996; Margarita Aizpuru, Helga de la Motte-Haber y Gloria Collado, *Esther Ferrer: de la acción al objeto y viceversa*. Donostia/San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997; David Pérez, *Esther Ferrer: España en la XLVIII Bienal de Venecia*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1999; Hasier Etxeberria y Rosa Olivares, *Denboraren arrastoan, el ritmo del tiempo*. Donostia/San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2005; Katnira Bella y Ana Laura Cué, *Esther Ferrer: transacciones*. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2009; Marta Mantecón y Rosa Olivares, *Esther Ferrer: maquetas y dibujos de instalaciones 1970-2001*. Madrid: Exit, 2011; Margarita Aizpuru (ed.), *Esther Ferrer: entre líneas y cosas*. Madrid: Centro de Arte Tomás y Valiente, 2015; Laurence Rassel y Mar Villaspesa, *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Madrid: MNCARS, 2017.

I. T.

DIEGO FIGARI LLOP
(Lima, 1964 - València, 2012)

Pintor y artista gráfico de origen peruano, Diego Figari empezó a estudiar Arquitectura y posteriormente Bellas Artes en Perú, pero con la muerte de su madre en 1985 continuó sus estudios en la Universidad Complutense de Madrid y residió en España de forma permanente desde entonces. En 1989 asistió al taller de Arte Actual impartido por Jiří G. Dokoupil, y un año después realizó un curso en la Sommerakademie für Bildende Kunst de Salzburgo dictado por el artista italiano Sandro Chia. A principios de los noventa acudió a talleres con Julian Schnabel o Julião Sarmento, y entre 1994 a 1996 fue asistente de Juan Muñoz.

Tras sus primeras obras pictóricas de comienzos de los noventa, que parten de una figuración premeditadamente infantil, con imágenes inocentes y escenas entrañables, surge a mediados de esa década toda una nueva iconografía de carácter siniestro, de instrumentos de tortura, crucifijos, muletas, etcétera, como muestra en su serie *El desván del artista* que presentó en la exposición colectiva «La otra orilla», en la Casa de América (Madrid, 1997). A finales de los noventa su obra se forma con colores planos que forman presencias antropomórficas y sus sombras. En la primera década del siglo XXI se instaló en Requena, València, dedicándose principalmente al dibujo, el *collage* y la fotografía, aislándose del entorno artístico. Afectado por una enfermedad psíquica, se suicidó en una habitación de hotel en València.

Expuso individual y colectivamente desde comienzos de los años noventa en las galerías Juana de Aizpuru, Egam, Estampa o Fúcares, destacando su participación en exposiciones del Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1996); la Casa de América (Madrid, 1997): el Centro Conde Duque (Madrid, 1998); la Bethanien Haus (Berlín, 1999); De Fabriek (Eindhoven, Alemania, 2001); o el Museo Esteban Vicente (Segovia, 2002).

BIBL.: Luis Salaberría, «Deslumbramiento», *Evisceraciones Teóricas Contemporáneas*, n.º 1 (III-2013), págs. 10-18.

R. D.

FRANCISCO OLIVARES DÍAZ, *FOD*
(Puerto Lumbreras, Murcia, 1973)

VER PÁGINA 311

JOAN FONTCUBERTA
(Barcelona, 1955)

Referente indiscutible de la fotografía contemporánea, ensayista, profesor y comisario de exposiciones, estudió Ciencias de la Información en la Universitat Autònoma de Barcelona (1977). Desde ese momento se interesó por la fotografía principalmente como medio transmisor de información, influido por la escuela fotográfica de Kassel y en especial por las obras de Floris Michael Neusüss y su uso del fotograma. Desde finales de los años setenta, Fontcuberta cuestiona constantemente con su obra las cualidades intrínsecas del medio desde presupuestos conceptuales. Su obra, pues, discute los parámetros modernistas desde el concepto indicial de la fotografía, su carácter documental e ilusionista, hasta los usos posmodernistas de la imagen con la manipulación digital de la fotografía, así como

las condiciones contextuales de su lectura e interpretación. Destacan sus series *Herbarium* (1982), en la que incide sobre los parámetros de la fotografía de la Nueva Objetividad alemana a través del engaño y la ficción documental, que desarrolla posteriormente en *Fauna* (1987); con *Frottogrames* (1987-1990) y *Palimpsestos* (1989-1993), cuestiona de nuevo las certezas epistemológicas de la fotografía; las series de finales del siglo XX y principios del XXI, como *Sputnik* (1997) o *Googlegramas* (2005), inciden en la importancia del contexto en la lectura de las imágenes en los medios de comunicación de masas.

A lo largo de su amplia trayectoria, destacan a nivel individual las muestras en el Museum of Modern Art (Nueva York, 1988); el Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 1990 y 2001); el Art Institute of Chicago (Chicago, Estados Unidos, 1990); el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1992); el Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona, 1999); el Musée de l'Élysée (Lausana, Francia, 1999); la Fundación Telefónica (Madrid, 2001); el Australian Center of Photography (Sídney, 2007); la Fundació Pilar i Joan Miró (Palma, 2007); el Palais des Beaux-Arts (Lille, Francia, 2010); el Hasselblad Center (Gotemburgo, Alemania, 2013); la Maison Européenne de la Photographie (París, 2014); el Science Museum (Londres, 2014); Cosmocaixa (Barcelona, 2015); el Museo de Arte del Banco de la República (Bogotá, 2016); o el Domus Artium (Salamanca, 2017). Su obra ha sido ampliamente reconocida con los premios David Octavious Hill, Fotografisches Akademie GDL de Alemania (1988); el Premio Nacional de Fotografía (1998); el Premi Nacional d'Arts Plàstiques de la Generalitat de Catalunya (2012); el Premio Internacional de Fotografía Hasselblad (2013) y el Premio de Cultura en la modalidad de Fotografía concedido por la Comunidad de Madrid (2015).

BIBL.: Josep Vicent Monzó *et al., Història artificial: El cor i les tenebres: Joan Fontcuberta.* València: IVAM, 1992; Geoffrey Batchen, *Joan Fontcuberta: Landscapes without Memory*. Nueva York: Aperture, 2005; Ramon Parramon y Joana Hurtado, *A través del mirall: Joan Fontcuberta*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2011.

R. D.

GÜNTHER FÖRG

(Füssen, Alemania, 1952 - Friburgo de Brisgovia, Alemania, 2013)

Una de las figuras más representativas del arte alemán de las últimas décadas del siglo XX, estudió en la Akademie der Bildenden Künste de Múnich (1973-1979). Su obra, iniciada en los años ochenta, combina materiales y medios diversos, entre los que destacan la fotografía y la pintura, en los que hay una búsqueda común en un orden de tipo arquitectónico entre forma y estructura basada en revisitar la retícula geométrica de la modernidad. Concretamente, en sus fotografías de edificios paradigmáticos de la arquitectura del movimiento moderno de los años veinte y treinta, en Italia, Alemania o Rusia, con formas basadas en el racionalismo y con una gran carga ideológico-política e histórica, que Förg fotografía precisamente en su estado de abandono. Desde una mirada posmoderna cargada de individualidad, implica al propio espectador mediante el uso de cristal reflectante y espejos que expanden sus fotografías de gran formato en un efecto cenestésico en relación al proyecto utópico de la modernidad. Destacan de esta forma sus series fotográficas sobre edificios como la IG-Farben Haus de Fráncfort, el Club Zuev de Moscú, la Villa Wittgestein de Viena, la Villa Malaparte de Capri o el Pabellón de Alemania de la Exposición Internacional de 1929. Entre 1992 y 1999 fue profesor en la Staatliche Hochschule für Gestaltung de Karlsruhe, y desde entonces, en la Akademie der Bildenden Künste de Múnich hasta su fallecimiento.

Realizó su primera exposición relevante en el Stedelijk Museum (Ámsterdam, 1985) junto a Jeff Wall; posteriormente protagonizó muestras individuales en el Museo Haus Lange (Krefeld, Alemania, 1987); el San Francisco Museum of Modern Art (San Francisco, Estados Unidos, 1989); el Kunstverein (Hanóver, Alemania, 1996); el Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía, (Madrid, 1998); el Tel Aviv Museum of Art (Tel Aviv, 2002); el Kunstmuseum Basel (Basilea, Suiza, 2006); la Fondation Beyeler (Basilea, Suiza, 2009); o el MEWO Kunsthalle en Memmingen (Alemania, 2016). Participó asimismo en eventos como la Documenta 9 (Kassel, Alemania, 1992), y su obra fue reconocida con el Premio Wolfgang Hahn (1996).

BIBL.: Alicia Chillida, Rudolf Schmitz y Juan José Lahuerta, *Günther Förg*. Madrid: MNCARS, 1998; Ferdinand Ullrich y Hans-Jürgen Schwalm, *Günther Förg: Make it New*. Bielefeld: Kerber, 2004; Max Wechsler, *Günther Förg: Fotografie-Photography.* Köln: Snoeck, 2006; *Günther Förg, Cuarenta=forty=vierzing*. Madrid: Galería Heinrich Ehrhardt, 2016.

R. D.

ALFONSO FRAILE

(Marchena, Sevilla, 1930 - Madrid, 1988)

Su obra pictórica se encuadra en la renovación figurativa que surge a partir de los años setenta en España, pero con un fuerte acento personal. Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Sus primeras obras de los años cincuenta se inscriben en una estética poscubista que abandona por una aproximación al informalismo que desarrolla hasta finales de esta década y comienzos de la siguiente. En 1964 expuso junto José Vento, Ángel Medina y Julio Martín-Caro en la Galería Zora Tyler de Madrid y fundó el grupo Nuevo espacialismo, desarrollando una obra neofigurativa pero sin abandonar los recursos informalistas, donde la figura engendra su propio espacio. En los setenta continúa con una pintura de rostros, retratos y figuras expresionistas, de estilo lineal, caricaturesco, situadas en espacios indefinidos que transmiten una fuerte carga dramática, que se acentuará en los últimos años de su vida en figuras que tienden más a lo grotesco.

Su obra obtuvo un temprano reconocimiento con el Premio Nacional de Pintura en 1962 y el Premio de la Crítica del Ateneo de Madrid en 1963. En 1966 consiguió la Primera Medalla de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Participó en eventos internacionales como las bienales de París y Alejandría (1961), São Paulo (1969) y Venecia (1970). En 1962 ganó el Premio Nacional de Pintura y en 1983 el Premio Nacional de Artes Plásticas de España. Fue protagonista de importantes exposiciones individuales como la del Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1985), el Museo Juan Barjola (Gijón, 1994) y una exposición retrospectiva en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1988).

BIBL.: Fernando Huici y José-Miguel Ullán, *Alfonso Fraile*. Gijón: Museo Juan Barjola, 1994; Paloma Esteban Leal, Fernando Castro Flórez y Fernando Huici, *Alfonso Fraile: obra 1960-1987.* Madrid: MNCARS, 1998.

R. D.

SHINGO FRANCIS

(Santa Monica, Estados Unidos, 1969)

VER PÁGINA 320

CARLOS FRANCO
(Madrid, 1951)

Pintor español de formación autodidacta, cuya obra se adscribe a la «nueva figuración madrileña» de los años setenta, en la línea neofigurativa de pintores como Carlos Alcolea o Guillermo Pérez Villalta y en relación a espacios expositivos como las galerías Buades y Amadís. Sus obras desarrollan un lenguaje de imágenes simbólicas que parten del inconsciente, caracterizadas por la yuxtaposición de imágenes y un uso antinaturalista del color, en un diálogo fluido entre figuración y abstracción. A finales de los setenta surge en su obra un recurrente interés por un sentido mágico de la realidad, el primitivismo, el psicoanálisis y la mitología, esta última temática desarrollada en su edición ilustrada de la *Eneida* de Virgilio (1988) o en su trabajo mural en la fachada de la Real Casa de la Panadería en la plaza Mayor de Madrid (1989-1990). Dentro de su obra destacan también tres ejes temáticos: el harén, los paisajes y los banquetes, motivos con los que evoca obras de los grandes artistas del pasado tan diversos como el Greco, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Eugène Delacroix o Pablo Picasso. En sus obras de las últimas décadas investiga soportes y técnicas digitales, así como el uso de pinturas fluorescentes.

Desde su primera exposición individual en la Sala Doncel de Pamplona/Iruña en 1971, caben destacar las realizadas en el Centro Cultural del Conde Duque (Madrid, 2000); la itinerante organizada por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior en 2004 con sedes en Panamá, Colombia, Costa Rica y Brasil; o la del Museo Reina Sofía dedicada a obra gráfica en el Monasterio de Silos (Burgos, 2007).

BIBL.: Miguel Cereceda y Estrella de Diego, *Carlos Franco 1995-2000. Harenes, comidas y paisajes*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 2000; Juan Manuel Bonet *et al*., *Carlos Franco*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, SEACEX, 2004; Ángel González García, *Carlos Franco en Silos: la obra gráfica*. Madrid: MNCARS, 2007.

R. D.

HREINN FRIDFINNSSON
(Baer Dölum, Islandia, 1943)

Figura destacada del desarrollo del arte conceptual islandés, estudió en el Islandiaic College of Arts and Crafts de Reikiavik (1958). Posteriormente, cofundador y miembro del grupo conceptual SÚM (1965) hasta que se trasladó a Ámsterdam a principios de los años setenta, donde vive y trabaja desde entonces. Su obra combina elementos del conceptualismo derivados de los presupuestos del *ready-made* duchampiano con alusiones a los mitos, cuentos y supersticiones islandeses, así como a su peculiar naturaleza, como desvela en una de sus primeras y conocidas obras, *House Project* (1974), instalada a las afueras de Reikiavik. Desde sus piezas iniciales a comienzos de los años setenta, basadas en el lenguaje y el documento, evoluciona hacia el uso de diversos medios como la fotografía, la escultura, la instalación y el vídeo; a través de ellos investiga y cuestiona la percepción de la realidad y el concepto cíclico del tiempo, con piezas estructuradas a menudo en torno a dualidades e inversiones, para lo cual utiliza las propias cualidades de los materiales, con frecuencia el espejo como medio que refleja, duplica e invierte la imagen, y una formalización austera de base geométrica.

Entre los hitos de su trayectoria artística caben destacar su selección para representar a Islandia en la Bienal de Venecia (1993), su participación en el Carnegie Art Award (Estocolmo, 2000) y en la Bienal de São Paulo (2012); entre sus muestras individuales sobresalen las del Stedelijk Museum (Ámsterdam, 1978); Le Magasin (Grenoble, Francia, 1987); el Wäinö Aaltonen Museum of Art (Turku, Finlandia, 2000); el Kyoto Art Center (Kioto, Japón, 2002); el Museo de Arte de Reikiavik (2007); el Malmö KonstHall (Malmö, Suecia, 2015); el Bergen Kunstmuseum (Bergen, Noruega, 2015); y el Kunstverein (Ámsterdam, 2015).

BIBL.: Camilla Granbacka, *Hreinn Fridfinnsson: Ars Fennica 2000*. Helsinki: Henna and Pertti Niemistö Art Foundation Ars Fennica, 2000; Olafur Eliasson *et al*., *Hreinn Fridfinnsson*. Londres: Serpentine Gallery, 2007.

R. D.

MIGUEL FRUCTUOSO
(Murcia, 1971)

VER PÁGINA 325

JORGE GALINDO
(Madrid, 1965)

Asistió desde 1987 a los talleres del Círculo de Bellas Artes de Madrid y a partir de los años noventa se hizo asiduo en los circuitos artísticos. Su obra, de carácter vitalista, refleja la pasión por el medio pictórico, que fluctúa entre lo figurativo y la abstracción. Concibe la superficie de sus trabajos, habitualmente en grandes formatos, como un complejo espacio conceptual donde confluyen heterogeneidades lingüísticas autónomas y, al mismo tiempo, conectadas entre sí, que parten del *collage* y el fotomontaje. Son composiciones donde imperan los juegos de escala, la fragmentación y el desdoblamiento con una estética de filiación pop y sentido surrealizante. En su serie *Patchwork* (1996-1998) se mezclan el gesto pictórico junto el propio color y los elementos figurativos de los materiales reciclados con los que construye el soporte de las obras. Posteriormente, en sus fotomontajes pictóricos realiza un apropiacionismo de imágenes de los medios de comunicación de masas, principalmente de los años cincuenta y sesenta, desarrollando todo tipo de yuxtaposiciones icónicas, que unifica con el tratamiento pictórico, en algunos casos, ejecutado por profesionales del cartel del mundo del cine, lo que supone desplazar el consumo de la imagen y su temporalidad, resignificándolas en el presente.

Desde su primera exposición individual en 1989, ha mostrado su obra en centros de carácter internacional, como el Museo Reina Sofía (Madrid, 1999); el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2000); el Culturgest Chiado 8 Arte Contemporánea (Lisboa, 2004); el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2009); o Museo de Bellas Artes de Santander (2010). También ha expuesto en numerosas colectivas entre otras en el Círculo de Bellas Artes (Madrid (1989 y 1992); el Hammer Museum of Art (Los Ángeles, Estados Unidos, 1999); el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2006 y 2011); el Centro José Guerrero (Granada, 2006); el Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear (Cáceres, 2011, 2012, 2013 y 2016); el Hamburger Bahnhof (Berlín, 2013); y el Hirshhorn Museum,

junto a Santiago Sierra (Washington D. C., 2014). En 2017 expuso en el Museo Lázaro Galdiano en la tercera edición del proyecto «Reinterpretada».

BIBL.: Aurora García *et al.*, *Jorge Galindo. Patchwork 1996-1998*. Badajoz: MEIAC, 2000; Omar-Pascual Castillo, *Jorge Galindo. Elixir: pintura y fotomontaje.* Madrid: Turner, 2006; Antonio García Berrio, *Jorge Galindo: Guilleniana. Preferida a Venus*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2007.

R. D.

JUAN GALLEGO
(Madrid, 1972)

Se licenció en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 1998, en la especialidad de Pintura, y se doctoró en 2004. Desde entonces compagina la pintura con la docencia como profesor de Técnicas pictóricas en la Universidad Centro de Estudios Superiores Felipe II de Aranjuez, vinculado a la Universidad Complutense. Desde su primera serie, *Principio de incertidumbre* (2004-2005), su pintura tiene como referente imágenes obtenidas fotográficamente, imposibles de percibir desde el punto de vista fisiológico al producirse en condiciones no aptas (tomadas debajo del agua o a través de la ampliación y la fragmentación de los motivos), lo que crea un juego de tensiones entre lo orgánico y lo inorgánico, lo móvil y lo estático, lo vivo y lo inerte, lo hiperreal y lo abstracto en piezas en las que la naturaleza alude a lo onírico y seductor, recuperando conceptos sobre la belleza clásica en sensuales despliegues cromáticos al óleo. En su serie *Memento mori* (2006-2009) parte de imágenes ampliadas de flores marchitas, a punto de desaparecer, en una reflexión sobre el tiempo y, a la vez, de forma metafórica, sobre la tan anunciada muerte de la pintura. En sus últimas obras, con el título *Marca España* (2012-2015), cambia su registro pictórico por escenas de paisajes desolados que remiten a la crisis económica y social española, ejecutados con una pincelada más gestual, matérica y agresiva.

Desde su primera exposición individual en la Galería Fernando Pradilla (Madrid, 2005), su obra ha sido mostrada en numerosas exhibiciones y eventos, y ha participado en varias ediciones de la Feria Arco de Madrid, la Feria Internacional de Arte de Bogotá o la Feria Internacional de Toronto, entre otras, así como en certámenes de pintura como el de la Villa de Madrid, Caja de Madrid o el BMW.

BIBL.: Javier Díaz-Guardiola, *Juan Gallego. Principio de incertidumbre*. Madrid: Galería Fernando Pradilla, 2005; José María G. Cuasante, *Juan Gallego*. Madrid: Galería Fernando Pradilla, 2009.

R. D.

ADRIANNE GALLINARI
(Belo Horizonte, Brasil, 1965)

VER PÁGINA 331

ALBERTO GARCÍA-ALIX
(León, 1956)

Aunque nació en León, se trasladó de niño con su familia a Madrid. A los veinte años se independizó del hogar familiar y entró en contacto con la fotografía; conoció a José Alfonso Morera, *El Hortelano*, y a Ceesepe, con quien fundó Cascorro Factory, una editora de *fanzines* y prensa marginal. Realizó su primera exposición en 1981 en la Galería Buades de Madrid. En esta primera muestra ya se apreciaba la fuerte impronta en su trabajo, siempre en blanco y negro, de los fotógrafos August Sander, Diane Arbus y Walker Evans. Durante los años ochenta realizó portadas de discos de grupos de la «movida madrileña», fotografía de moda, sus primeros cortometrajes y, sobre todo, multitud de retratos. A finales de la década fundó el colectivo y la revista *El Canto de la Tripulación*. Durante estos años, sus imágenes se caracterizan por el relato crudo y descarnado de su experiencia cotidiana, su entorno cultural y de amigos. En 2003 se trasladó unos años a París, realizando sus primeros vídeos de carácter introspectivo, compuestos por fotografías y audios de sus textos leídos con su voz en *off*. Tras su vuelta a Madrid en 2005, realizó varias estancias de trabajo en China; su obra se dirigía hacia una cierta abstracción, a imágenes misteriosas, oníricas y cargadas de emociones en las que los paisajes urbanos de gran formato pasan a ocupar un lugar central.

Alberto García-Alix ha expuesto en la Universitat de València (1989 y 1991); la Universidad de Salamanca (1994); el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1998); el Centre Cultural Tecla Sala (Barcelona, 2001); la Sala Rekalde (Bilbao, 2001); el Palais de Tokyo (París, 2004); el Centre de Cultura Contemporània (Barcelona, 2007); Les Recontres d'Arles (Arlés, Francia, 2007); el Museo Reina Sofía (Madrid, 2008); la Maison Européenne de la Photographie (París, 2014); el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2001 y 2015); o la Tabacalera (Madrid, 2016). Es Premio Nacional de Fotografía (1999); Premio de Fotografía Bartolomé Ros PHotoEspaña 2003; Premio de Fotografía Comunidad de Madrid (2004) y finalista del Deutsche Börse Prize 2014 de la Photographer's Gallery.

BIBL.: Alberto-García Alix, *Lo que dura un beso*. París: Kamel Mennour, 2002; Francisco Calvo Serraller, *Alberto García-Alix*. Madrid: La Fábrica, 2004; Alberto-García Alix, *Moriremos mirando*. Madrid: La Fábrica, 2008; VV. AA., *De donde no se vuelve*. Madrid: MNCARS y La Fábrica, 2008; Alberto-García Alix, *El paraíso de los creyentes. Alberto García-Alix*. Madrid: La Oficina, 2011; Alberto-García Alix, *Autorretrato*. Madrid: La Fábrica, 2013; Alberto-García Alix, *Un horizonte falso*. París: Maison Européee de la Photographie, 2014.

I. T.

DANIEL GARCÍA ANDÚJAR
(Almoradí, Alacant/Alicante, 1966)

Artista, activista y teórico, además de miembro histórico de irational.org (referente internacional del arte en la red). En 1996 puso en marcha Technologies To The People (TTTP), una compañía ficticia en la red que tiene como objetivo «hacernos tomar conciencia de la realidad que nos rodea y del engaño de unas promesas de libre elección que se convierten, irremisiblemente, en nuevas formas de control y desigualdad», en palabras del artista, y en la que se enmarcan otras líneas de acción como las plataformas de debate sobre las políticas culturales (e-barcelona.org o e-valencia.org) y el *Archivo Postcapital*

1989-2001, un extenso registro de audios, escritos e imágenes localizadas en la red. A partir de estos registros que tienden a lo indeterminado e infinito, Andújar invita a reflexionar sobre las condiciones de producción, distribución y acumulación de las imágenes en el mundo contemporáneo.

En el año 2015 el trabajo de Daniel G. Andújar fue objeto de una exposición retrospectiva en el Museo Reina Sofía, en Madrid. También ha presentado sus proyectos en museos e instituciones como el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2011); el National Museum of Contemporary Art (Seúl, 2010); o el Württembergischer Kunstverein (Stuttgart, Alemania, 2008). Asimismo ha formado parte de prestigiosas citas internacionales como la Manifesta 4 (Fráncfort, Alemania, 2002); el Pabellón de Cataluña de la Bienal de Venecia (2009); y la Documenta de Kassel/Atenas (2017).

BIBL.: Álvaro de los Ángeles, Domingo Mestre y Valentín Roma, *Individual Citizen Republic Project. El Sistema. Technologies To The People.* Olot: Espai Zero!, Museo de la Garrotxa, 2006; Hans D. Christ, Iris Dressler *et al.*, *Daniel G. Andújar, Technologies To The People, Postcapital Archive (1989-2001).* Stuttgart: Württembergischer Kunstverein, Hatje Cantz, 2011; Daniel G. Andújar *et al., Sistema operativa. Technologies To The People.* Madrid: MNCARS, 2014.

B. H.

CARMELO GARCÍA BARRENA
(Bilbao, 1926-2000)

Uno de los pintores figurativos vascos más representativos de la segunda mitad del siglo XX. Carmelo García Barrena vivió una niñez marcada por la Guerra Civil española. Se exilió a Bélgica, donde comenzó su formación en la Escuela de Bellas Artes de Amberes. A su regreso a España, inició estudios en 1946 en la Academia de la Asociación Artística Vizcaína. En 1952 decidió viajar por Europa y visitó París, Bruselas, Ámsterdam y Amberes, donde se matriculó en la Koninklijke Academie voor Schone. Su pintura parte de una reinterpretación del impresionismo junto a la influencia de la pintura flamenca. De pincelada corta pero fluida, de formas sinuosas, que desarrolla en paisajes, vistas de ciudades y escenas cotidianas, sus obras tienen un gran colorido y vitalidad. Después de un segundo viaje a Holanda en 1957 su pintura se hace más expresiva, realizando naturalezas muertas donde investiga con los volúmenes y el uso del color.

A partir de los años cincuenta expuso con frecuencia su obra, participando en significativas muestras dedicadas al arte vasco en el Museo de Arte Moderno de Bilbao (1964, 1968 y 1973) o el Museo de Bellas Artes de Bilbao (2008). Entre los reconocimientos a su obra caben destacar el Primer Premio del Salón Nacional de Estío (Barakaldo, Bizkaia, 1964 y 1966), el Premio Círculo Mercantil de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla (1968) y la Medalla de Oro en el II Certamen Vasco-Navarro de Pintura (1975).

BIBL.: Manuel Llano Gorostiza, *Carmelo García Barrena*. Bilbao: Amigos de la Pintura, 1973; Antonio Manuel Campoy, *La pintura de García Barrena*. Madrid: Gavar, 1980.

R. D.

IGNACIO GARCÍA ERGÜIN
(Bilbao, 1934)

Es uno de los pintores más representativos de la pintura vasca de la segunda mitad del siglo XX. En 1951 dejó la carrera eclesiástica para comenzar estudios de Pintura y Dibujo en la Escuela Sindical con el profesor José Lorenzo Solís. Entre 1950 y 1960 su pintura se basó en la figuración, que desarrolla en bodegones, retratos y paisajes pintados del natural de su ciudad natal, así como posteriormente de Cuenca, Toledo, Granada, Castro Urdiales o Bermeo. En 1961 Iberduero le concedió una beca para estudiar en Múnich, en la Bildenden Künste Akademie, donde entró en contacto con el expresionismo alemán y, concretamente, con la obra de Anselm Kiefer. En 1966 recibió un Premio de la Fundación Rodríguez Acosta; el mismo año que fundó el grupo Emen junto a José María de Ucelay, Agustín Ibarrola y Pelayo Olaortúa, con unos planteamientos de renovación de la plástica vasca. Ergüin desarrolló desde entonces una obra marcada por la plasmación del movimiento, la combinación expresiva del color y una tendencia a la disolución de las formas en temáticas que muestran su interés por el paisaje costero (en el que destaca Bermeo) y de la meseta castellana; las fiestas y tradiciones populares como los toros; el mundo del jazz, que conoce en Barcelona en los años ochenta; y los encargos del equipo de fútbol Athletic Club de Bilbao. Entre 1990 y 1992, el Teatro Arriaba de Bilbao le encomendó la realización de los decorados de la ópera *Carmen*.

Con tan solo veinticuatro años obtuvo el Premio Nacional de Pintura y Educación y Descanso (Madrid, 1958). Expuso individualmente por primera vez en la Sala Arthogar (Bilbao, 1960), muestra a la que siguen exposiciones en el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1961 y 1966); la International House (Nueva Orleans, Estados Unidos, 1972): el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1990); el Egon von Kameke Museum (Postdam, Alemania, 1994), además de una constante presencia en galerías españolas e internacionales. La Sala Ondare de Bilbao le dedicó una antológica en 2017. En 2004 fue nombrado «ilustre bilbaíno».

BIBL.: Raúl Chávarri y José Camón Aznar, *García Ergüin*. Bilbao: Gavar/La Papelera Española, 1976; José E. Perallón, *Carmen. Ritmo y color en la pintura de García Ergüín*. Vitoria-Gasteiz: COINPASA, 1995; Rafael Santos Torroella, *García Ergüin. Pinturas negras de jazz*. Madrid: Kreisler Galería de Arte, 1995.

R. D.

ALFREDO GARCÍA REVUELTA
(Madrid, 1961)

VER PÁGINA 342

CRISTINA GARCÍA RODERO
(Puertollano, Ciudad Real, 1949)

Fotógrafa documental con tres décadas de trayectoria profesional. Se formó en Bellas Artes y simultaneó muchos años su producción con la docencia de Fotografía en la Universidad Complutense (1983-2007). Sus primeros trabajos consistieron en la investigación y fotografía de las tradiciones religiosas y festivas españolas teniendo como resultado su premiado libro *España oculta*, un documento que excede lo fotográfico con un potente

valor antropológico, pues muestra la España profunda que tanta literatura e imaginario ha generado el pensamiento español. Lo más importante de su obra es que exuda el contacto con la gente en imágenes sensibles que, de manera concentrada, cuentan historias. En la tradición de la fotografía documental, le interesan los momentos únicos y defiende «la poesía y el misterio, dentro de una realidad». Ha viajado por numerosos países (Alemania, Haití, Francia, Georgia y un largo etcétera), en los que se sumerge buscando en otras tradiciones culturales la realidad de las gentes que los habitan, y ha trabajado para la Unesco y Médicos sin Fronteras en Bosnia y Sarajevo.

Es Premio Planeta de Fotografía (1985); Premio al Libro de Año en el Festival de Fotografía de Arlés (*España oculta*, 1989); Premio de la Eugene Smith Foundation (Nueva York, 1989); Primer Premio World Press Phone en la categoría Arte (1993); Premio Nacional de Fotografía (1996); y Medalla de Oro de las Bellas Artes (2005). Es miembro pleno de la agencia Magnum desde 2009 y académica de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2013). Ha participado en la Bienal de Venecia (2001) y expuesto en el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1985); la University of Arizona (Tucson, Estados Unidos, 1988); el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (1989); el Musée Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône, Francia, 1989); el Museo Nacional de Antropología (Madrid, 1992); el Meadows Museum (Dallas, Estados Unidos, 2000); la Casa de América (Madrid, 2003); o la Sala Alcalá 31 (Madrid, 2008), entre otros.

BIBL.: Cristina García Rodero, *España oculta. Cristina García Rodero*. Barcelona: Lunwerg, 1989; José María Caballero Bonald, *España, fiestas y ritos. Cristina García Rodero*. Barcelona: Lunwerg, 1992; VV. AA., *Rituales en Haití*. Madrid: TF Editores, 2001; Julio Llamazares, *Cristina García Rodero: historia de una pasión*. Madrid: La Fábrica y TF Editores, 2000; VV. AA., *Cristina García Rodero: transtempo*. Madrid: La Fábrica, 2010.

I. T.

FERRAN GARCÍA SEVILLA

(Palma, 1949)

En 1969 se trasladó a Barcelona para estudiar en la Universidad Central, donde posteriormente ejerció de profesor de Historia del Arte. Su actividad artística se inició en torno al arte conceptual, que abandonó a finales de los setenta para dedicarse exclusivamente a la pintura, convirtiéndose a partir de entonces en uno de los máximos representantes a nivel internacional del denominado «retorno a la pintura» de los años ochenta, con una obra de tendencia neoexpresionista e influjos de Joan Miró, Paul Klee, el *art brut*, las culturas primitivas orientales o las expresiones urbanas como el grafiti. Sus obras de los años ochenta desarrollan un universo sígnico personal de formas fácilmente identificables, con presencias antropomórficas muchas veces reducidas a siluetas y referencias textuales que aluden al propio artista y a su obra, en combinaciones y composiciones fuertemente crípticas, pero con una gran carga expresiva, sobre fondos indefinidos de color. A finales de los ochenta tiende cada vez más a la abstracción en formas sintéticas, dominadas por la línea, el círculo, los puntos, la espiral y las flechas, como formas de energía en espacios indefinidos, ejecutadas mediante punteados, goteos y manchas que, con el cambio de siglo, se acentúan en puras constelaciones de color sobre fondos neutros.

Sus primeras series, como *Déus* (1981) o posteriormente *Ruc* (1987), lo situaron en el panorama internacional, participando en la Bienal de Venecia (1986) y el Prospect Frankfurt (Fráncfort, Alemania, 1986), la Documenta 8 (Kassel, Alemania, 1987) y la Bienal de São Paulo (1996). Destacan sus exposiciones individuales en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1989); el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1996); el Centre del Carme del IVAM (València, 1998); el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2010); y el Irish Museum of Modern Art (Dublín, 2010).

BIBL.: Kevin Power y Josep Miguel García, *Ferran García Sevilla*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989; Kevin Power, Greg Hilty y John Yau, *Ferran García Sevilla*. València: IVAM Centre del Carme, 1998; Enrique Juncosa *et al., Ferran García Sevilla*. Valladolid y Dublín: Museo Patio Herreriano e IMMA, 2010.

R. D.

ALEJANDRO GARMENDIA

(Donostia/San Sebastián, 1960-2017)

En las últimas décadas, Alejandro Garmendia ha residido entre distintas ciudades en Europa y Estados Unidos. Este carácter nómada le ha permitido conocer las escenas artísticas de lugares como Madrid, Edimburgo, París y Nueva York.

Desde su primera exposición individual en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Bilbao (1985) hasta sus últimas presentaciones, como la realizada en la Sala Kur (Donostia/San Sebastián, 2016), la producción de Alejandro Garmendia ha estado marcada por el uso de la pintura, el *collage*, el grabado y el fotomontaje.

Su trabajo se basa en la observación atenta de aquello que nos rodea, un proceso de exploración de la realidad que se traduce en la construcción de escenarios distópicos y accidentales, de paisajes *descompuestos* y arquitecturas que aparecen invertidas, desafiando las leyes de la gravedad. Asimismo son frecuentes en sus obras las referencias a la historia de la pintura, concretamente a las vanguardias históricas, a través de composiciones y automatismos que remiten a la obra de Salvador Dalí, Giorgio de Chirico o a los *collages* fotográficos de Hanna Höch, entre otros. Imágenes que sitúan al observador en un territorio enigmático en el que es preciso reubicarse y volver a tomar perspectiva de aquella realidad *alterada* con la que nos confronta el artista.

Alejandro Garmendia ha presentado su trabajo en varias galerías como la Galería Masha Prieto (Madrid); la Galería Antonio Machón (Madrid); la Galería Antonia Puyó (Zaragoza); y la Galería McClain (Houston, Estados Unidos). Su obra ha sido expuestas en prestigiosas instituciones como el Museo San Telmo (Donostia/San Sebastián, 1993); el Museo Reina Sofía (Madrid, 2007); o la Sala Koldo Mitxelena (Donostia/San Sebastián, 2013).

BIBL.: Eugenio Castro y Nicolas Perscheid, *Alejandro Garmendia*. Donostia/San Sebastián: Museo de San Telmo, 1993; VV. AA., *Alejandro Garmendia*. Donostia/San Sebastián: Galería Altxerri, 2006; Alejandro Garmendia, *Videogravity*. Vitoria-Gasteiz: Departamento de Cultura. Gobierno Vasco, 2008.

B. H.

JULIÁN GIL
(Logroño, 1939)

Pintor español, representante de la abstracción geométrica española de herencia constructivista, ligado al grupo Nueva Generación, definido por el crítico y pintor Juan Antonio Aguirre. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Logroño (1954-1958) y posteriormente en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1958-1963). Una vez finalizado sus estudios ejerció como profesor en la Escuela Oficial de Cerámica de Madrid (1963-1965), impartió clases de Análisis de las formas en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (1966-1982) y de Elementos básicos de la plástica en la Facultad de Bellas Artes de Madrid desde 1979. En 1986 se doctoró en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, con el trabajo de tesis *Constructivismo en Madrid.*

En su constante trayectoria dentro de la abstracción geométrica, Gil explora la estructura básica de las formas y los elementos esenciales que les confieren su sentido constructivo. En la década de 1960 su pintura se basa en construcciones formadas por retículas de madera y superficies de contrachapado sobre las que aplicaba la pintura, jugando con el volumen y las superficies. Desde los años ochenta estructura su obra en series, utilizando varios medios como la escultura cerámica [*Horche* (1982-1984)] o a través de la pintura, con permutaciones y combinaciones basadas en cálculos aritméticos que parten de formas geométricas, en relación también con los colores planos previamente establecidos, que dan como resultado cuadros de gran dinamismo y pureza formal [*Raíz de dos* (1985), *ORT* (1995-1996) o *Tondo* (1998-1999)].

Desde su participación en las exposiciones dedicadas a Nueva Generación en la Galería Amadís (1967), la Galería Edurne (1968) y el Palacio de Velázquez (1977) en Madrid, Gil ha mostrado su obra en destacados centros nacionales y una presencia constante en países centroeuropeos, donde ha tenido un mayor reconocimiento en importantes galerías de Austria, Alemania, Holanda o Luxemburgo. En España le han dedicado muestras la Sala Amós Salvador (Logroño, 1990); la Sala de Armas de la Ciudadela (Pamplona/Iruña, 1991); la Sala CAI-Luzan (Zaragoza, 1991); el Centro Cultural de la Villa (Madrid, 1993); y Museo Ibercaja Camón Aznar (Zaragoza, 2009), entre otras. En 2003 se le concedió el Premio a las Bellas Artes de La Rioja.

BIBL.: Pablo Jiménez Burillo, José María Iglesias y Gerardo Cuadra, *Julián Gil*. Logroño: Cultural Rioja, 1990; Juan Manuel Bonet *et al.*, *Cuadrado = Square 1990-2002: Julián Gil.* Logroño: Consejería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes, 2003; Alfonso de la Torre y María Cuevas, *Julián Gil P. A. C.* Zaragoza: Departamento Obra Social de Ibercaja, 2009.

R. D.

JUAN GIRALT
(Madrid, 1940-2007)

Giralt es uno de los artistas fundamentales de la renovación pictórica española de los años setenta, junto a pintores como Darío Villalba o Luis Gordillo. Con diecisiete años recibió clases particulares de pintura de Joaquín Pacheco, y en 1958 asistió a la Central School of Art and Design en Londres. En 1968 recibió una Beca Juan March para estudiar en París. A partir de entonces, su obra transita entre la senda informalista y el *art brut*, en la línea de Jean Dubuffet. Entró en contacto con Alberto Greco, que lo influyó de forma decisiva. Pasó un tiempo en Ámsterdam, en 1963, donde expuso en la Galerie Mokum, vinculada al grupo CoBrA, del que recibió también una fuerte influencia. De vuelta a España, tras dos años en Brasil, se vinculó en 1971 a la Galería Vandrés de Madrid y trabó amistad con Luis Gordillo y Darío Villalba, núcleo de la denominada «nueva figuración madrileña». En esta época, su obra se desarrolla en paisajes abstractos de difusas geometrías cromáticas y perspectivas distorsionadas, combinando lo plano y homogéneo con lo gestual matérico. A mediados de los setenta retoma el elemento expresionista que combina con elementos del pop art más próximos a la llamada Escuela de Chicago. En 1979 terminó su relación con la Galería Vandrés, lo cual le produjo una crisis personal y profesional que lo aleja del mercado artístico prácticamente hasta los años noventa, el período más fértil de su producción. En esta época establece un lenguaje basado en elementos pictóricos que estructuran el cuadro en planos de color junto a formas gestuales y el *collage* de motivos tomados de manuales, carteles publicitarios y fotografías de revistas que funcionan como anclaje figurativo; emplea así elementos antagónicos a la estructura pictórica del cuadro, además de otorgar una importante presencia a la palabra. En 1980 una Beca Fulbright le permitió ampliar su formación en Nueva York. En 1998 recibió la mención honorífica Premio Nacional de Grabado.

Giralt participó en eventos como la Bienal de São Paulo (1965), la Bienal de Venecia (1966) o los Encuentros de Pamplona (1972). Su primera muestra individual tuvo lugar en la Galería Fernando Fe (Madrid, 1959); posteriormente se vinculó a la Galería Vandrés (Madrid, 1971-1979). En los noventa su obra se mostró en galerías de Colonia, Nueva York, Insbruck y París. En 1997, el Palacio Revillagegido, Caja de Asturias de Gijón, le dedicó una amplia muestra, después de obtener, un año antes, el Primer Premio de la XII edición del Premio de Pintura de L'Oréal. Con el cambio de siglo se vinculó a las galerías Antonio Machón (2001, 2003 y 2006) y Miguel Marcos (2001 y 2002), ambas en Madrid. En 2015 el Museo Reina Sofía se le dedicó una importante retrospectiva en Madrid.

BIBL.: Fernando Castro Flórez y Darío Villalba, *Juan Giralt*. Gijón: Caja de Asturias, 1997; Juan Giralt, *Juan Giralt*. Madrid: Galería Antonio Machón, 2003; Francisco Calvo Serraller, Marcos Giralt Torrente y Juan Giralt, *Juan Giralt*. Madrid: MNCARS, 2015.

R. D.

DAVID GOLDBLATT
(Randfontein, Sudáfrica, 1930 - Johannesburgo, 2018)

Fotógrafo sudafricano considerado uno de los más importantes renovadores del uso documental de la fotografía desde los años setenta. Goldblatt inició su interés por el medio desde la escuela, pero las necesidades económicas familiares lo llevaron a trabajar en el negocio familiar mientras estudiaba Comercio en la Universidad de Witwatersrand. Desde sus primeros trabajos, la obra de Goldblatt se centra en las contradicciones y complejidades de la sociedad sudafricana, a través de la plasmación de la cotidianeidad como reflejo de las estructuras sociales. Su trabajo se ha desarrollado paralelamente a la evolución histórica, política, social y económica del país, desde la situación segregacionista del *apartheid* que refleja en sus series *Soweto* (1972-1973) u *On*

the Mines (1973), publicada en libro en colaboración con la Premio Nobel Nadine Gordimer, *Particulars* (1975), que culmina con *South Africa: The Structure of Things Then* (1998), un libro que recoge quince años de investigación fotográfica. Su obra posterior, en la que introduce el color a partir de 1999, refleja la nueva situación social tras el *apartheid* y los mecanismos de integración de la población negra, así como el problema del sida, en series como *In the Time of AIDS* (2007).

Ha participado en relevantes eventos como las Documenta 11 y 12 (Kassel, Alemania, 2001 y 2007) o la Bienal de Venecia (2011); y ha realizado numerosas individuales, entre las que destacan las del Museum of Modern Art (Nueva York, 1998); la importante retrospectiva organizada por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2002), que entre 2002 y 2005 recorrió diversos centros internacionales. A esta siguieron las del Stiftung Museum Kunstpalast (Düsseldorf, Alemania, 2005); el Fotomuseum Winterthur (Suiza, 2007); o la Fundação Serralves (Oporto, Portugal, 2008); y el New Museum (Nueva York, 2009). Su excelente trabajo ha sido reconocido con los prestigiosos premios internaciones de fotografía Hasselblad (2006), Henri Cartier-Bresson (2009) y el concedido por el International Center of Photography (2013).

BIBL.: Okwui Enwezor *et al.*, *Cincuenta y un años: David Goldblatt*. Barcelona: MACBA y Actar, 2001; Martin Parr, *David Goldblatt: Photographs*. Roma: Contrasto, 2006; Ivan Vladislavic, *Johannesburg photographies, 1948-2010*. Roma: Contrasto, Fondation Henri Cartier-Bresson, 2010.

R. D.

MARÍA GÓMEZ
(Salamanca, 1953)

Se formó en la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca, en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona (1973-1975), y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (1975-1978), en la que se licenció. En 1980 el Gobierno francés le concedió una beca para viajar a París y estudiar grabado con Bruno Müller; y en 1991 obtuvo la Beca para la Academia Española en Roma.

Su obra pictórica, que parte de finales de los años setenta, se enmarca dentro de una figuración de consonancias clásicas, en la que predominan las figuras solitarias inmersas en paisajes de naturaleza idealizada e imaginaria, que recuerdan en ciertos aspectos a la pintura metafísica italiana. Destacan sus acuarelas sobre papel de los años ochenta, en los que figura y paisaje se funden en formas difusas y veladas, mediante tonos ocres, grises, sienas y azulados que envuelven las composiciones en una especie de atmósfera neblinosa como expresión plástica de un «paisaje interior». En la década de 1990 la figura femenina en estado introspectivo toma el protagonismo en sus cuadros, con frecuencia en relación a la actividad lectora, posiblemente identificable con la propia artista; en sus piezas, los amplios paisajes son sustituidos por estancias interiores, como espacios de búsqueda o tránsito, donde la luz se convierte en elemento simbólico y metafísico, con un estilo formal y compositivo al que ha sido fiel hasta el momento.

Aunque expuso individualmente por primera vez en la Galería Tebas de Madrid en 1977, su obra se hizo eco realmente en los años ochenta, con sus muestras en la Galería Montenegro (Madrid, 1983, 1985 y 1987); el V Salón de los 16, en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1985); «Spanish Bilder», en las Kunstverein de Fráncfort, Hamburgo y Stuttgart (Alemania, 1986); o «Época Nueva: Painting and Sculpture from Spain», en el Meadows Museum (Dallas, Estados Unidos, 1988) y en la Chicago Public Library (Chicago, Estados Unidos, 1989). En las décadas siguientes su obra ha sido mostrada de forma constante en destacadas galerías españolas y ha realizado individuales en centros como el Museo de Bellas Artes de Málaga (1989); la Sala El Brocense (Cáceres, 1996); o el Museo de Salamanca (2004), entre otros.

BIBL.: Juan Manuel Bonet y Vicenç LLorca, *María Gómez*. Madrid: Galería Montenegro, 1987; Kevin Power, *María Gómez. Obra sobre papel 1980-1988*. Málaga: Museo de Bellas Artes de Málaga, 1989; María Gómez, *Maestro: María Gómez*. Santander: Galería Siboney, 2008.

R. D.

SUSY GÓMEZ
(Pollença, Mallorca, 1964)

Realizó estudios de Bellas Artes y Diseño de moda en la década de 1980 en Barcelona. Se dio a conocer en 1993 con la exposición individual «Sense Títol», que realizó en 1993 en el que por entonces era el espacio de referencia para el arte emergente, el Espai 13 de la Fundació Miró de la ciudad condal. Ya entonces su obra se caracterizaba por la versatilidad de lenguajes y medios de los que se servía, cuestión en la que profundizó en su siguiente muestra importante en la Galería Luis Adelantado (València, 1994). En València presentó una serie de trabajos, quizá los más conocidos de su producción, que había iniciado siendo estudiante y que continúa a día de hoy: recortes de fotografías de moda femenina de las revistas que trabaja con pintura, cera, purpurinas, etcétera, para fotografiar y ampliar posteriormente a gran tamaño. Las imágenes no se cuelgan, sino que se apoyan en la pared, sufriendo durante este proceso varios cambios de estatus y transformando las imágenes de papel cuché en elementos tridimensionales. Son trabajos en los que Gómez cuestiona los estereotipos de belleza que se proyectan desde los medios de comunicación.

Por otra parte, elabora seductoras y herméticas instalaciones en las que teatraliza el espacio, dispersando objetos como «residuos mentales y emocionales» que remiten a lo autobiográfico, al instrumento de conocimiento que es sin duda la experiencia cotidiana. Su trabajo se ha conectado con la poética surrealista del objeto, concretamente con la obra de las artistas Meret Oppenheim y Louise Bourgeois.

Susy Gómez ha realizado exposiciones individuales en el Musée d'art moderne et d'art contemporain-Nice (Niza, Francia, 1999); el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2000); el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2009); o la Casal Solleric (Palma, 2012). También ha intervenido en espacios públicos como la instalación realizada en la Puerta de Alcalá en colaboración con la firma Carolina Herrera (2002).

BIBL.: Susy Gómez, *Susy Gómez: maldito corazón*. Niza: Musée d'art moderne et d'art contemporain, 1999; Enrique Juncosa (ed.), *Susy Gómez: algunas cosas que llamaba mías*. València: IVAM, 2000; VV. AA., *Susy Gómez: the Desert Shore*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2007; Fernando Francés (ed.), *Susy Gómez: el timón de mis almas*, Málaga: CAC Málaga, 2009.

I. T.

MARÍA JOSÉ GÓMEZ REDONDO
(Valladolid, 1963)

Se doctoró en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (1994) tras haber estudiado previamente en la Escuela de Artes Aplicadas de Segovia (1977-1983). Inició su carrera en los años noventa con la participación en la exposición colectiva «Impuros. Última generación» (Madrid, 1993), que proponía una fotografía ajena a la idea de documento. Desde entonces ha desarrollado una poética reconocible y personal que ha mantenido con coherencia hasta el día de hoy. Su proceso productivo se inicia en una imagen que dibuja para después construirla y fotografiarla. El fuerte componente autobiográfico de sus fotografías es evidente en los títulos de las series, en los textos que escribe y que acompañan a las mismas y en el uso de su propio cuerpo como recursos iconográficos que conducen a la intimidad, a la experiencia, a las emociones y a los sentidos como fórmulas de conocimiento. Como ha analizado Alberto Martín, Gómez Redondo no fotografía en realidad «las cosas en sí mismas», sino las relaciones que se establecen entre estos objetos —en muchas ocasiones fragmentos— como componentes del mundo, como su metonimia. De esta manera, rechaza la fotografía como presunta notaria de lo real y adopta caminos creativos, constructivos, que prácticamente nacieron con el medio y que para Gómez Redondo acaban generando metáforas poéticas, sensuales, de lo que en realidad no puede ser fotografiado, de lo que carece de imágenes, como las sensaciones o los sentimientos. La cercanía con que captura los objetos o el sujeto busca generar una relación afectiva que devuelva la imagen al interior del que mira, interpelándola.

Gómez Redondo ha realizado muestras individuales en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1990); el Patio de las Escuelas de la Universidad de Salamanca (1997); o la Fundación Díaz Caneja (Palencia, 2004), entre otras instituciones. Ha participado en exposiciones colectivas en el Museo Esteban Vicente (Segovia, 2005); el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2010); o el Centro de Arte Caja de Burgos (2016). Ha sido reconocida con la Beca de Creación Artística Banesto (1992) y el Premio Ícaro (1991).

BIBL.: Miguel Fernández-Cid, *María José Gómez Redondo. Convertí mi mirada en una caja…* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997; María José Gómez Redondo, *Lo invisible. María José Gómez Redondo*. Segovia: La Casa del Siglo XV, 1999; María José Gómez Redondo, *Había dibujado*. León: Junta de Castilla y León, 2003.

I. T.

JULIÁN GÓMEZ SÁNCHEZ
(Cáceres, 1966)

Formado a través de los cursos y talleres a los que asistió con la intención de perfeccionar sus habilidades técnicas, así como aprender de destacados miembros de la comunidad artística del momento, Julián Gómez es un escultor cuya producción se perfila al albur de la influencia que recibió de artistas tan variados como Nacho Criado, Rogelio López Cuenca o Julio López Hernández. Gracias a la obtención de la Beca de Artes Plásticas Zurbarán de la Junta de Extremadura, Gómez pudo progresar en el desarrollo de su lenguaje artístico.

Su primera exposición individual tuvo lugar en la Sala Hispano 20 (Madrid, 1991). A partir de entonces realizó varias exposiciones, principalmente en la zona de Cáceres, entre ellas en la Caja de Extremadura (1994), la Sala El Brocense (1996) o la Universidad de Extremadura (2002). Su obra también ha sido mostrada en exposiciones colectivas en salas de exposición y museos como el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 1999 y 2001); el Museo Vostell Malpartida (Malpartida, Cáceres, 2005); el Centro de Exposiciones San Jorge (Cáceres, 2008); o el Museo de Bellas Artes de Badajoz (2015). Ha participado en eventos como la Feria Iberoamericana de Arte Contemporáneo (Cáceres, varias participaciones desde el 2001); Arte Lisboa (2001); y Arco (Madrid, 2005). Desde 2016 dirige la Galería Kernel en Cáceres junto a su mujer, María Gil.

BIBL.: Miguel Fernández Campón, *Hacia el jardín*. Cáceres: Museo de Cáceres, 2019.

F. M.

CURRO GONZÁLEZ
(Sevilla, 1960)

Se formó en Bellas Artes en la Facultad de Sevilla, ciudad en la que comenzó su andadura vinculado a un grupo de artistas que adquirió un papel importante en la renovación que la escena de las artes plásticas estaba experimentando en España en la década de 1980. Su participación en exposiciones como «Cota Cero (+-0.00): sobre el nivel del mar», en la Sala de Exposiciones del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante/Alacant y Murcia (1985), comisariada por Kevin Power en la estela de muestras como «Madrid D. F.» y «Nuevas Figuraciones»; la entrevista que le realizó Guillermo Paneque para la revista *Figura;* o la reproducción de la pieza *Canción* (1998) como portada de la revista *Arena* dan cuenta de la centralidad que adquiere su trabajo desde su primera exposición en el año 1982 en la Galería Imagen Múltiple de Sevilla.

La obra de Curro González rehúye de cualquier definición al uso. Tanto en sus primeras pinturas vinculadas con la tradición del lenguaje de la abstracción, como en obras posteriores en las que prima la figuración, su producción define un espacio de trabajo construido sobre un elaborado catálogo iconográfico rico en referencias que provienen de la historia del arte y la literatura. La composición, los problemas tradicionales de perspectiva y la «organización de la obra como algo que hay que resolver con los valores de superficie», en palabras de González, serán igualmente preocupaciones que recorran su investigación plástica.

Curro González ha recibido la Beca-residencia en la Cité Internationale des Arts de París (2013); la Beca Endesa de Artes Plásticas (2011); la Beca Fundación Pollock-Krasner del Estado de Nueva York (1988); y la Beca del Ministerio de Cultura (1983). Entre sus exposiciones individuales se incluyen las presentadas en el Centro de Arte Andaluz Contemporáneo (Sevilla, 2000 y 2015); el Musée Paul Valery (Sète, Francia, 2014); y el Museo Reina Sofía (Madrid, 2015). Asimismo ha tomado parte en colectivas organizadas en instituciones y espacios como el Museo de Teruel (2014); la Torre Iberdrola (Bilbao, 2013); y el Instituto Cervantes en Tokio (2013).

BIBL.: Fernando Francés, Juan Antonio Rodríguez, *Curro González: estudio de noche.* Málaga: CAC Málaga, 2008; Kevin Power, *Desde Babel. Curro González*. Sevilla: Caja San Fernando, 2006; VV. AA., *Curro González: el enjambre.* Madrid: MNCARS, 2005.

B. H.

JESÚS GONZÁLEZ DE LA TORRE
(Madrid, 1932)

Estudió Derecho en Madrid, pero desde temprano se inclinó por la pintura, asistiendo a las clases del Círculo de Bellas Artes madrileño, y siendo su tío, el pintor Eugenio de la Torre Agero, quien le transmitió las primeras nociones pictóricas, animado también por el conocido fotógrafo Alfonso Sánchez.

Sus primeros paisajes de comienzos de los años sesenta son con frecuencia vistas de Segovia y Ronda, donde nacieron sus padres, en obras cercanas formalmente a los paisajes de los pintores de la Escuela de Madrid, pero con cierta expresividad formal y matérica en los cuadros. En esta misma época se interesa por los cementerios de coches como expresión de la sociedad de consumo. A finales de los años sesenta se desprende de esa materialidad para tender a una pintura despojada que desarrolla en sus constelaciones y desiertos, en colores más tenues y claros, buscando cierta cualidad metafísica en su obra. Desde los años cincuenta fueron numerosos los viajes que realizó; París en 1956; Italia en 1960; Centroeuropa en 1968; y, a comienzos de los años setenta, Nueva York, cuyo perfil marcado por los rascacielos plasmó en algunos de sus cuadros. Cierto misticismo se apodera de su obra en los años noventa en una serie de cuadros en los que representa, a modo de altares o retablos, esos mismos paisajes desolados junto a elementos de iconografía religiosa. Ya entrado el siglo XXI sintetiza los elementos prácticamente al signo, con la presencia frecuente de lo textual como un nuevo elemento compositivo, en una búsqueda constante hacia la esencialidad y la armonía.

Realizó su primera muestra individual en la Sala Alfil (Madrid, 1958) y, posteriormente, se vinculó a la Galleria Il Vaglio de Florencia, entre 1970 y 1973. En 1983 se celebró su primera retrospectiva en el Torreón de Lozoya de San Martín (Segovia), y en 1997, una itinerante por diversas localidades de Castilla y León. En 2015 el Museo Joaquín Peinado en Ronda le dedicó una sala a su obra, y al año siguiente celebró una retrospectiva. Entre los reconocimientos obtenidos destacan el título de académico correspondiente de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce de Segovia en 1980, o el de hijo adoptivo de la Ciudad de Ronda en el 2000.

BIBL.: María Zambrano y Julio Cortázar, *Jesús G. de la Torre*. Segovia: Diputación de Segovia, 1991; Antonio Colinas *et al., Jesús G. de la Torre: Pintura, 1991-1997*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997; Jesús González de la Torre, *Estrellas 2002: Jesús G. de la Torre.* Málaga: Diputación de Málaga, 2002.

R. D.

JUAN GOPAR
(Arrecife, Lanzarote, 1958)

Desde los años ochenta Gopar ha desarrollado una obra encuadrada en el concepto de campo expandido, en la que arquitectura, pintura y escultura se hibridan o superan sus límites tradicionales; en su caso, vinculada además al entorno natural de la isla de Lanzarote, donde nació y reside, y que parte de presupuestos del posminimal y de la abstracción matérica. A través de los conceptos de construcción y procesualidad, tanto mediante un uso expresivo del color y su disposición mediante estratos de formas y volúmenes en su pintura, como la distribución de los materiales reciclados en sus esculturas o «maquetas», recogidos en sus paseos por la orilla del mar y colocados a modo de arquitecturas distópicas en relación al proyecto de la modernidad, en el que lo pictórico se incorpora como elemento cohesionador, Gopar transmite conceptos que remiten al tiempo de lo transitorio y a la memoria ligada a la existencia, con un fuerte carácter antimonumental y con un lenguaje plástico personal como expresión de lo local como valor frente al proceso globalizador. Sus últimos trabajos se expanden en instalaciones que ocupan los espacios expositivos en una completa hibridación de medios.

Gopar ha mostrado su obra en galerías nacionales e internacionales desde finales de los años setenta, destacando su vinculación con la Galería Miguel Ojeda de Las Palmas de Gran Canaria, donde ha expuesto a lo largo de su trayectoria artística. Destacan asimismo sus exposiciones individuales en centros como el Museo Internacional de Arte Contemporáneo (Lanzarote, 1986 y 1992); la Sala Pelaires (Palma, 1992); el Centro de Arte La Regenta (Las Palmas de Gran Canaria, 1993); la Fundación Mapfre (Las Palmas de Gran Canaria y La Laguna, 2004-2005); y el Tenerife Espacio para las Artes (Santa Cruz de Tenerife, 2011). También sobresale su participación en colectivas en el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria, 1992, 2003, 2005 y 2013); el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2004); y la Sala de Exposiciones BBVA (Madrid y Bilbao, 2005-2006).

BIBL.: Edmundo L. García, *Juan Gopar: Imagen du Même*. Las Palmas de Gran Canaria: Galería Manuel Ojeda, 1989; Fernando Gómez Aguilera y Jonathan Allen, *Teth: Juan Gopar*. Palma: Sala Pelaires, 1992; Juan Gopar y Lara Almárcegui, *Taller-exposición*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2006.

R. D.

LUIS GORDILLO
(Sevilla, 1934)

Tras estudiar Derecho en la Facultad de Sevilla (1951-1956), decidió dedicarse a la pintura, por lo que asistió a la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (1956-1958). En el verano de 1958 viajó a París, donde entra en contacto con la pintura informalista y realiza sus primeras obras de carácter abstracto y gestual. En 1962 fijó su residencia en Madrid y en su obra, a partir de entonces, introduce referencias figurativas con su particular interpretación de elementos derivados de la estética pop. Inició también sesiones de psicoanálisis, metodología que se convierte en esencial para entender la construcción estética de su obra, que se concreta con su serie *Las cabezas* (1963-1965). En 1967 el crítico Juan Antonio Aguirre lo incluyó en el grupo denominado Nueva Generación. A partir de entonces, Gordillo se convierte en un artista puente entre la generación informalista y la nueva figuración madrileña de los años setenta, siendo referencia fundamental. En los ochenta su obra se vuelve más compleja, orgánica y celular, caracterizada por la duplicación y multiplicación de motivos y variaciones cromáticas, estableciendo una compleja gramática personal en la que introduce una constelación heterogénea de elementos simbólicos, reales o imaginarios, que ha venido desarrollando en las siguientes décadas.

Desde temprano su obra se dio a conocer en eventos internacionales como la Bienal de Venecia (1970 y 1976) y Bienal de São Paulo (1985). Realizó su primera exposición antológica en el Centro de Arte M-II (Sevilla, 1974), destacando posteriormente las que realiza en el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1993); el Meadows Museum (Dallas, Estados Unidos, 1994); el Círculo de

Bellas Artes (Madrid, 1997 y 2004); el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1999); el Museo Folkwang (Essen, Alemania, 2000); el Museo Reina Sofía (Madrid, 2007-2008) y el Kunstmuseum (Bonn, 2007-2008); el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2012); el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2002 y 2014); y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2016). Su obra ha sido reconocida con el Premio Nacional de Artes Plásticas (1981), la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (1996), el nombramiento de caballero de las Artes y las Letras de Francia (2007) y el Premio Velázquez de Artes Plásticas (2007).

BIBL.: Francisco Calvo Serraller, *Luis Gordillo*. Madrid: De León Editores, 1986; Francisco Calvo Serraller, Manuel Borja-Villel y José Lebrero Stals, *Luis Gordillo: Superyo congelado.* Barcelona: MACBA y Actar, 1999; Christoph Schreier *et al*., *Luis Gordillo. Iceberg tropical*. Madrid: MNCARS, 2007; José Antonio Martín Santos, *Luis Gordillo: Horizontalia*. Málaga: CAC Málaga, 2012.

R. D.

BEGOÑA GOYENETXEA
(Barcelona, 1958)

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, la obra de Goyenetxea plantea un juego formal de figuras geométricas y constructivistas, planos que estructuran y exploran el espacio a través de estructuras arquitectónicas. Su obra, tanto en el formato tridimensional con la escultura, como en el bidimensional con sus dibujos, investiga el espacio a través de la exploración de estructuras que lo seccionan y lo modulan, creando tensiones entre lo vacío y lo lleno. Gracias al uso de estos dos formatos, el bidimensional y el tridimensional, consigue generar las distintas posibilidades plásticas y narrativas que pueden encerrar un mismo discurso.

Begoña Goyenetxea obtuvo la Beca de la Academia de España en Roma en el año 1995.

Entre sus numerosas exposiciones, destacan las realizadas en el Museo Evaristo Valle (Gijón, 1984); el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1985); la Galería Espacio Mínimo (Murcia, 1994); la Galería Siboney (Santander, 1996); el Palacio de las Alhajas (Madrid, 1999); el Museo Reina Sofía (Madrid, 2001); la Galería Magda Bellotti (Madrid, 2007); la Galería Marta Cervera (Madrid, 2010); la Bie & Vadstrup Galleri (Copenhague, 2012); o la Fundación Antonio Pérez - Museo de Obra Gráfica San Clemente (Cuenca, 2015).

BIBL.: Miguel Fernández-Cid, *Esculturas y dibujos.* Madrid: Galería Fúcares, 1987; Miguel Fernández-Cid, *Begoña Goyenetxea.* Madrid: Galería Fúcares, 1988; Juan Navarro Baldeweg, *Begoña Goyenetxea.* Santander: Galería Siboney, 1996; Pedro Pizarro, *Begoña Goyenetxea. Esculturas*. Málaga: Colegio de Arquitectos, 1998.

I. T.

IÑAKI GRACENEA
(Hondarribia, Gipuzkoa, 1972)

Después de completar su formación en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco y en Arteleku en Donostia/San Sebastián, donde acude a los talleres de Peio Irazu y Darío Urzay, Iñaki Gracenea realiza distintas estancias en el Kunsthaus Essen (2000), el International School Curatorial Program de Nueva York (2001-2002), el John Jay College de Nueva York (2015) y la Academia de España en Roma (2017).

La obra de Gracenea evoluciona desde una práctica pictórica marcada por la abstracción hacia un interés por los sistemas de representación vinculados con la determinación por cartografiar el territorio y el análisis de las «arquitecturas de control». Ya en sus primeros trabajos, este interés por la exploración de los límites del espacio se manifiesta en lo modular, el uso de la repetición o la *expansión* de la pintura más allá del marco, bien desde operaciones físicas que integran la arquitectura de los lugares de exposición o bien por la incorporación de tecnologías digitales generando imágenes geométricas, formas fractales y espacios ilusorios. De manera reciente las propuestas de Gracenea se han adentrado en la instalación y en la escultura, siempre desde una aproximación a lo disciplinar puesta a disposición de las líneas conceptuales que estructuran sus proyectos.

El trabajo de Iñaki Gracenea ha recibido un amplio reconocimiento a través de la concesión de la Beca de la Fundación Botín (2001), la Beca de la Comunidad Autónoma de Madrid (2010) y la Beca de la Academia de España en Roma (2015). Entre las numerosas exposiciones realizadas a lo largo de su trayectoria destacan las realizadas en el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2000); el Artists Space (Nueva York, 2002); la Sala Koldo Mitxelena (Donostia/San Sebastián, 2012); o el CCA Andratx (Mallorca, 2014).

BIBL.: Xabier Sáenz de Gorbea*, Iñaki Gracenea*. Basauri: Casa Municipal de Cultura, 1999; Fernando Castro Flórez*, Package room.* Madrid: Distrito Cu4tro Galería, 2005; Cecilia Andresson, *Iñaki Gracenea Selfcode (2008-2015).* Donostia/San Sebastián: 2015.

B. H.

JOSÉ GUERRERO
(Granada, 1914 - Barcelona, 1991)

Figura clave de la abstracción pictórica española, en conexión con el panorama artístico internacional, y en particular con la génesis de la Escuela de Nueva York en los años cincuenta, de la que fue partícipe, asimilando los valores del expresionismo abstracto norteamericano. Su período de formación comenzó en la Escuela de Artes y Oficios de Granada (1931-1934) y posteriormente en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (1939-1944). Una vez terminados sus estudios, viajó a París en 1945 becado por el gobierno francés para estudiar en la École des Beaux-Arts. Allí conoció la vanguardia histórica y a los pintores de la Escuela de París, lo que lo indujo a indagar sobre su propio lenguaje, ya plenamente dentro de la modernidad. Inició entonces un período de búsqueda que lo llevó a Roma (1947-1948), donde conoció a la periodista norteamericana Roxane Whittier Pollock, con la que se casaría en 1949. Al año siguiente se trasladó a Nueva York, lo que será definitorio para desarrollar a partir de entonces su propio lenguaje basado en la abstracción lírica y gestual. Allí conoció a la galerista Betty Parsons, que lo introduce en su círculo de artistas, entre los que se hallan Franz Kline, Mark Rothko o Robert Motherwell. Unido al aprendizaje de las técnicas de grabado en el mítico Atelier 17 con Stanley William Hayter, Guerrero irrumpió en 1954 con una obra caracterizada por un paulatino proceso de abstracción y simplificación de las formas, basada en la tensión entre masas cromáticas y la expresividad del componente gestual, que desarrollará en la década de 1970. En esa época regresó a España por un tiempo, entró en contacto con el grupo de Cuenca y participó en la inauguración del Museo Abstracto. En 1966 realizó una de las obras más importantes en su trayectoria,

La brecha de Víznar, de la que producirá varias versiones en la década de 1980. En 1970 comenzó su serie *Fosforescencias*, caracterizada por una síntesis abstracta del motivo de los fósforos que le sirvió para experimentar con la forma y el color. En las décadas siguientes trabajará con el óvalo y el arco que, a modo de ideogramas, se convierten en fronteras de palpitantes planos de color.

Desde que expuso en la galería de Betty Parsons en los años cincuenta su trayectoria ha sido una de las más prolíficas. En España fue principalmente la Galería Juana Mordó de Madrid la que mostró y difundió su obra desde 1964. En 1976 se celebró su primera exposición antológica en las Salas del Banco de Granada y en la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada, a la que siguieron otras en Sala de las Alhajas (Madrid, 1980) o el Museo Reina Sofía (Madrid, 1994). En el 2000 se inauguró el Centro José Guerrero de Granada, con una importante selección de obras del artista, además de su archivo personal. Entre los reconocimientos obtenidos destaca su nombramiento como caballero de la orden de las Artes y las Letras de Francia (1959) y la Medalla de Oro a las Bellas Artes española (1984).

BIBL.: Marta González Orbegozo *et al.*, *Guerrero*. Madrid: MNCARS, 1994; Juan Manuel Bonet, Manuel Romero y Rafael del Pino, *José Guerrero. El Cedar Café*. Madrid: SEACEX, 2002; Yolanda Romero Gómez *et al.*, *José Guerrero: catálogo razonado*, vol 2. Granada y Madrid: Centro José Guerrero y Fundación Telefónica, 2007.

R. D.

JOSÉ GUERRERO
(Granada, 1979)

Fotógrafo andaluz formado como arquitecto técnico que vive y trabaja en Madrid. En los últimos tiempos ha llevado a cabo, asimismo, proyectos en vídeo.

Algunas de sus series, como *Efímeros* (2006) o *Desértica* (2006), se han centrado en mostrar la acción humana (presentada como sujeto omitido), en unos ensanches de las ciudades que difuminan sus límites con el campo. En estos dos trabajos se plasma de forma desnuda y cruda la especulación urbanística y la pérdida de patrimonio natural que esta conlleva, al tiempo que ponen en evidencia el abandono de construcciones, presentadas como «juguetes rotos», como nuevas ruinas situadas en la línea de *The Monuments of Passaic* (1967) de Robert Smithson. Aunque estas series pueden ordenarse toponímicamente, lo cierto es que en algunos trabajos añade otro paso más: la mesa de edición. En ese momento puede encadenar imágenes similares de distintos puntos del planeta (*Down Town*, 2008). En otras se sirve del políptico como forma narrativa de construcción y exposición, para ayudar a ver las cosas desde distintos puntos de vista, en ocasiones con imágenes muy similares (*After the Rainbow,* 2015).

José Guerrero ha declarado que su trabajo experimenta un mestizaje que le hace moverse entre la fotografía documental y la abstracta; de esta manera, no parecen tan alejadas y extrañas una de otra. Así, el artista granadino ha trabajado en distintos estados del Oeste norteamericano sirviéndose de la tradición local del paisaje fotográfico, que recoge grandes espacios inhabitados y que en sus exposiciones pueden cruzarse con localizaciones de la península ibérica. Estas imágenes, que empequeñecen el lugar de la emisión, contrastan con las fotografías cargadas de memoria y de detalle que llevó a cabo en Carrara y en distintas ruinas etruscas y romanas de Italia (como Cerveteri, el monte Testaccio y Pompeya), coincidiendo con la Beca de la Academia Española de Roma en 2015.

Guerrero ha expuesto de forma individual en el Centro de Arte Alcobendas (2015) y en el Palacio de los Condes de Gabia (2013). Ha sido becario Cajasol (2005); Generaciones CajaMadrid (2008); Colegio de España en París (2008); Manuel Rivera (2010); y la citada Academia de España en Roma (2015). Es Premio Imagenera a la Memoria de Andalucía (2010); Premio Purificación García (2008); Premio Pilar Citoler (2017) y Premio de Fotografía Banca March (2017).

BIBL.: VV. AA., *José Guerrero, After the Rainbow*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas, 2013.

I. T.

JOSÉ MARÍA GUIJARRO
(Torre de Juan Abad, Ciudad Real, 1953)

De formación mixta, pues primero cursó estudios de Filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid (1979), llegando a ejercer como profesor de esta disciplina, Guijarro tuvo unos principios tardíos como artista. Realizó su primera exposición individual a los treinta y ocho años en la Galería Fúcares de Almagro y, ese mismo año, 1991, participó en la colectiva «Al raso. Figuras de intemperie». Su participación en talleres organizados por el Círculo de Bellas Artes a principios de los años ochenta y sus experiencias en el Fórum de la Volkshochschule en Colonia (Alemania), donde se trasladó a vivir a finales de esta década, lo impulsaron a realizar sus primeras escultura, unas piezas en las que se puede encontrar ya el germen de lo que serían sus trabajos posteriores. Esta doble formación generó, sin duda, que su producción esté atravesada por un profundo sentido reflexivo y conceptual que, sin perder las puertas que abre la intuición, intenta huir de formalismos y falsas retóricas. De influencia posminimalista, su obra está caracterizada por estructuras geométricas precarias y sencillas, en ocasiones con referencias antropomórficas, conformadas por materiales encontrados y pobres que utiliza de forma yuxtapuesta —hierros, palos, maderas, chapas ensambladas, esparto, ladrillos, etcétera—, llegando a reciclar incluso esculturas más antiguas. Ha colaborado con la coreógrafa Soo-Jin Yim y con Heinrich Heil en piezas performativas como *Wellengang*, *Ferne,* o las vídeo *performances Pas de deux* y *Próxima estación* (2010), realizadas en el Centro de Arte Caja de Burgos.

José María Guijarro ha realizado exposiciones individuales en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander (2005) y en la Galería Fúcares de Almagro (2006, 2007 y 2015) y de Madrid (2011, 2003, 1999 y 1997). También ha colaborado en exposiciones colectivas en el Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 2000) y Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2015).

BIBL.: VV. AA., *AL RASO figuras de intemperie*. Barcelona: Fundación "la Caixa", 1992; Salvador Carretero (ed.), *José María Guijarro*. Santander: Museo de Bellas Artes, 2005; Heinrich Heil, *José María Guijarro*. Burgos: Caja Burgos, 2010.

I. T.

JOSEP GUINOVART
(Barcelona, 1927-2007)

Uno de los máximos exponentes de la pintura informalista española de los años sesenta y setenta. Desde su juventud ejerció de pintor decorador al mismo tiempo que asistía a la Escuela de Maestros Pintores (1941) y a la Escuela de Artes y Oficios de la Lonja (1944) en Barcelona. En 1946 obtuvo la Beca del Foment de les Arts Decoratives para asistir a unos cursos de dibujo del natural. Desde 1951 se dedicó exclusivamente a la pintura y, al año siguiente, obtuvo una beca del Gobierno francés para estudiar en París. En esta época su pintura se basaba en un realismo popular, de temas campesinos y formas arcaizantes, con cierta carga simbolista influida por la Escuela de Vallecas y la obra de Joan Miró. A su regreso a España en 1955 participó en la fundación del grupo de Taüll, junto a Marc Aleu, Modest Cuixart, Antoni Tàpies, Jordi Mercadé, Jaume Muxart y Joan Josep Tharrats, con un espíritu rupturista e inspirado en las corrientes informalistas europeas. A partir de finales de los años cincuenta abandona la figuración, decididamente hacia una abstracción matérica, desarrollando su obra en diversos medios como la escenografía y los decorados, la pintura mural, la escultura y la obra gráfica. En los años sesenta continúa explorando esta vía, incorporando diversos materiales como la madera, el uso del bastidor o marco y los tejidos, que crean formas que aglutina mediante el uso expresivo del color, en composiciones que con frecuencia remiten a la forma del óvalo como síntesis del rostro. En los setenta introduce el objeto como elemento simbólico, nuevos materiales como el fibrocemento y el componente textual en secuencias alfanuméricas. A mediados de los setenta el uso de la arena, el barro y la paja toma protagonismo en su obra. En las siguientes décadas se mantendrá fiel a su lenguaje pictórico, siempre en conexión con lo real.

Su participación en las bienales de São Paulo (1957 y 1959) y Venecia (1958 y 1976), así como sus exposiciones individuales en el Ateneo de Madrid (1959) o en colectivas como «Modern Spanish Painting», en la Tate Gallery (Londres, 1962), iniciaron una trayectoria que se desarrolló tanto en España como internacionalmente, destacando su primera exposición antológica en el Palacio de Bibliotecas y Museos (Madrid, 1980); las individuales en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (1983); el Fine Arts Museum of Long Island (Nueva York, 1987); la Tecla Sala (L'Hospitalet de Llobregat, 1989-1990); el Museo de San Telmo (Donostia/San Sebastián, 1991); la Fundació Caixa Catalunya (Barcelona, 2002); el Centro Cultural la Caixa (Girona, 2005), así como su participación en la Bienal de Venecia de 1982 representando a España. Recientemente ha participado en la exposición colectiva «Campo cerrado. Arte español, 1939-1953» en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2016). Entre los reconocimientos destacan el Premio Nacional de Artes Plásticas del Gobierno de España (1982) y el nombramiento de caballero de las Artes y las Letras de la República francesa (1984). En 1994 se inauguró el Espai Guinovart dedicado a su obra en Agramunt, Lleida.

BIBL.: Maria Lluïsa Borràs *et al., Guinovart itinerari 1948-88*. L'Hospitalet de Llobregat: Ajuntament de L'Hospitalet de Llobregat, 1990; Blai Bonet *et al., Guinovart: obras de 1948 a 2002*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2002; Daniel Giralt-Miracle *et al., Guinovart*. Madrid: SEACEX, 2004.

R. D.

JOÃO MARIA GUSMÃO Y PEDRO PAIVA
(Lisboa, 2001)

João Maria Gusmão (Lisboa, 1979) y Pedro Paiva (Lisboa, 1977) asistieron juntos a las clases de Pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa y comenzaron a trabajar en colaboración desde 2001, participando en la exposición colectiva «InMemory» en la Galeria Zé dos Bois en Lisboa. Sus obras más difundidas son sus cortometrajes en película de 16 mm, sus fotografías o sus proyecciones múltiples llamados «camarae obscurae». En ellas muestran lo que denominan «poéticas ficciones filosóficas», que aluden a múltiples referencias conceptuales en relación a la percepción, el inconsciente y los fenómenos científicos, pseudocientíficos y paranormales, con alusiones a los presocráticos atomistas, la óptica residual de Isaac Newton, la teoría de la evolución de Charles Darwin, las reflexiones sobre la interacción de la percepción y la memoria de Henri Bergson, el pensamiento de Alfred Jarry y su «patafísica», o la «abismología» de René Daumal. Todo ello a través de pequeños detalles de realidad, personajes anodinos y momentos de la vida cotidiana transfigurados, en una zona sin definir entre la realidad y el artificio, que reflejan con ironía las contradicciones entre lo que percibimos y lo que creemos como verdadero y, por extensión, las incoherencias del discurso homogeneizante de los *media*, creando paradojas de fuerte magnetismo visual.

Su proyección internacional se materializó al representar a Portugal en la Bienal de Venecia (2009), y destacan sus exposiciones en el Museu do Chiado (Lisboa, 2005); el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2007); el Wattis Institute for Contemporary Arts (San Francisco, Estados Unidos, 2008); el Kunstverein Hannover (Hanóver, Alemania, 2009); la Ikon Gallery (Birmingham, Reino Unido, 2010); Hangar Biccoca (Milán, Italia, 2014); el Camden Arts Centre (Londres, 2015); y el KW Institute for Contemporary Art (Berlín, 2015). También hay que señalar su presencia en eventos internacionales como la Bienal de São Paulo (2006); Manifesta 7 (Rovereto, Italia, 2008); la Bienal de Venecia (2009, 2013); y la Bienal de Gwangju (Corea del Sur, 2010).

BIBL.: René Zechlin y Natxo Checa, *João Maria Gusmão & Pedro Paiva: About the Presente of Things.* Hanóver: Kunstverein Hannover, 2009.

R. D.

FEDERICO GUZMÁN
(Sevilla, 1964)

Fue uno de los más jóvenes de la llamada «nueva figuración sevillana» que revolucionó el panorama artístico español a finales de los años ochenta. Una primera estancia en Nueva York y otra posterior en Colombia, entre 1997 y 2000, lo llevó a ser consciente de la importancia de la naturaleza y del contexto social en el que se inserta la producción del artista y a ratificar su idea de que el arte debe ser una herramienta para cambiar la sociedad y, por tanto, debe tener carácter público y colectivo. En sus dibujos, pinturas, esculturas, instalaciones y *performances* utiliza diversas técnicas y materiales, que hacen referencia al propio contenido de las obras. Materiales que el hombre ha transformado y que Guzmán los devuelve a la naturaleza, con motivos donde se entrecruzan elementos naturales (las plantas como *leitmotiv* persistente), la cultura y la intrahistoria, presentados con humor, optimismo e ironía mediante asociaciones insólitas y juegos de escala que remiten a la estética surrealista, con el objetivo de recuperar una convivencia armónica entre las

personas y su entorno más cercano. Sus últimos proyectos tienen una estrecha vinculación con el Sáhara, a través de ARTifariti, Encuentros Internacionales de Arte y Derechos Humanos del Sáhara Occidental.

Su obra ha tenido una amplia cobertura en España, con exposiciones individuales en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2001); la Fundació Antoni Tàpies (Barcelona 2001); la Fundación "la Caixa" (Tarragona; 2003); el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2013); el Palacio de Cristal, Museo Reina Sofía (Madrid, 2016); y el Museo San Telmo (Donostia/San Sebastián, 2016). También ha participad en colectivas como las celebradas en el Museé d'art moderne de la Ville de Paris (París, 2001); el Kunsthalle Bern (Berna, 2002); el Fridericianum Kunsthalle (Kassel, Alemania, 2003); o en la exposición «Speed I», en el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2007). Su obra se ha mostrado en eventos internacionales como la Bienal de Sídney (1990), la Bienal de Johannesburgo (1995) y la Bienal de Estambul (1997). En 2018 el Institut Valencià d'Art Modern inauguró una exposición individual titulada «Federico Guzmán. Al borde del mundo».

BIBL.: Juan Vicente Aliaga, *Federico Guzmán.* Nueva York: Brooke Alexander, 1990; Kirby Gookin, *La metáfora viaja en bus: Federico Guzmán*. Madrid: Galería Pepe Cobo, 2004; Federico Guzmán, *La planta que pinta*. Madrid: Galería Pepe Cobo y BCP&P Galería, 2007.

R. D.

ALEXIS HARDING
(Londres, 1973)

Formado en la prestigiosa Universidad de Goldsmiths, en Londres, Alexis Harding comenzó su andadura en el circuito de exposiciones británico como parte de una generación de artistas interesada en la renovación de los lenguajes pictóricos precedentes. Con frecuencia, la práctica pictórica de Harding ha sido relacionada por la crítica con una corriente focalizada en el análisis de la modernidad, una relación que el crítico Chris Townsend define en términos de intimidad y ambivalencia.

En referencia a sus últimos trabajos, Harding afirma que el suyo es un uso del lenguaje de la abstracción marcado por una clara voluntad de ruptura. Para ello indaga en aquellos procesos que son capaces de alterar completamente la lógica y las funciones del medio: «El modo en el que trabajo es una combinación de estrategia y control, y de irracionalidad y abandono [...]. Quiero manipular los ingredientes básicos de la pintura, sus atributos mudos, a través de un tipo de filtro subjetivo, para ver una imagen urbana entrópica emerger desde el otro lado». Una producción que reflexiona acerca de la temporalidad, la materialidad y la fisicidad de la pintura, que indaga las fronteras de una disciplina en crisis y redefinición permanentes, puesta a prueba aquí una vez más.

Desde mediados de los años noventa, Alexis Harding participa en numerosas exposiciones, entre otras, las celebradas la Stephen Friedman Gallery (Londres, 1996); la Tate Gallery de Liverpool (Reino Unido, 1996); y la Ikon Gallery (Birmingham, Reino Unido, 1997). Recientemente su obra ha sido expuesta en la Cock 'n' Bull Gallery (Londres, 2013), Mummery + Schnelle (Londres, 2012) y el Irish Museum of Modern Art (Dublín, 2008).

BIBL.: Mark Gisbourne, *Alexis Harding.* Londres: Andrew Mummery Gallery, 1998; Caoimhín Mac Giolla Léith, *Alexis Harding. Selected Works. 2001-2002*. Dublín: Rubicon Gallery, 2002; Martin Holman, *Alexis Harding.* Dublín: Rubicon Gallery, 2006.

B. H.

ALEX HARTLEY
(West Byfleet, Reino Unido, 1963)

Estudió en el Camberwell School of Arts and Crafts de Londres (1983-1987) y en el Royal College of Art (1988-1990). A partir de los años noventa desarrolló su actividad artística centrada en la comprensión de las ideologías utópicas a través de la arquitectura moderna y su impacto en el paisaje y la sociedad mediante trabajos fotográficos, fílmicos, esculturas, instalaciones arquitectónicas y trabajos en progreso. Hartley reflexiona a través de sus proyectos —que heredan conceptos del *land art*— sobre cómo el hombre interviene en la naturaleza y cómo debería ocuparla, desbaratando el carácter documental de la fotografía para poner a la vista nuestras nociones de utopía y la relación crítica que tenemos con el medio ambiente. Así lo muestra en su serie *Built Photographs* (2005-2011), en la que confronta arquitectura moderna y paisajes salvajes, o en su proyecto *Nowhereisland* (2012) en el que, a través de la creación de una nación a modo de isla errante, reflexiona sobre la relación crítica que tenemos con el medio ambiente.

Ha participado en la exposición itinerante «Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection» en la Royal Academy of Arts (Londres, 1997), la Hamburger Bahnhof (Berlín, 1998) y el Brooklyn Museum (Nueva York, 1999). También ha realizado numerosas exposiciones individuales en las más prestigiosas galerías de arte europeas. En el año 2000 obtuvo el Premio Sculpture at Goodwood ART2000 y con su proyecto *Nowhereisland* participó en 2012 en los eventos culturales «Artists Taking the Lead», organizados por la Comisión Olímpica Cultural.

BIBL.: Alex Hartley, *LA Climbs, Alternative Uses for Architecture*. Londres: Black Dog, 2004; Fiona Bradley, Martin Caiger-Smith y Richard Williams. *Alex Hartley: not part of your world*. Edimburgo: The Fruitmarket Gallery, 2007.

R. D.

JONATHAN HERNÁNDEZ
(Ciudad de México, 1972)

Cursó sus estudios de Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y entre 1991 y 1992 estudió Arquitectura en Montreal, en la universidad pública canadiense. Además ha realizado distintas estancias de trabajo y residencias en ciudades como Bogotá, São Paulo, Madrid, Viena o Tokio.

Desde hace unos años, la producción de Jonathan Hernández se caracteriza por una incansable labor de catalogación de fotografías publicadas principalmente en la prensa. Materiales gráficos que incorpora en sus atlas de imágenes y que remiten directamente al sistema de «escritura» por analogías practicada por el historiador y fundador de la iconología moderna Aby Warburg. Como si de un archivero se tratase, Hernández acumula primero para después organizar sistemáticamente estas imágenes impresas, estableciendo relaciones e interpretaciones imprevistas a través de las composiciones que ensaya en sus *collages*, paneles y publicaciones. Un archivo que ha sido descrito como «potencialmente infinito» y en el que se examinan cuestiones como las de la construcción de los símbolos de poder, el comportamiento de los sujetos a partir del estudio de los gestos o la infrahistoria que atraviesa todo relato impreso.

Su obra ha sido objeto de exposiciones individuales en espacios e instituciones como el Centro de la Imagen (Ciudad de México, 2017);

el Museum of Contemporary Art Detroit (Estados Unidos, 2015); la Casa del Lago (Ciudad de México, 2014); y La Caja Negra (Madrid, 2012). Hernández está representado por la Galería Kurimanzutto en Ciudad de México, con la que ha realizado su última exposición individual titulada «Extinción de dominio» en el año 2016. Asimismo es muy destacable el trabajo desarrollado en el ámbito de la edición de libros de artista, siendo responsable de publicaciones como *You Are Under Arrest, Vulnerabilia* y *Diario japonés*.

BIBL.: Jonathan Hernández, *Vulnerabilidad (2000-2004).* Madrid: La Caja Negra ediciones, 2005; Jonathan Hernández, *Vulnerabilidad / (cierto desierto).* Ciudad de México y Los Ángeles: Kurimanzutto y Regen Projects, 2008; Jonathan Hernández, *Vulnerabilidad (ver llover 2008-2012).* Madrid: La Caja Negra ediciones, 2012; Alberto Baraya, Jonathan Hernández, Jorge Ibargüengoitia *et al.*, *Desastre natural*. Ciudad de México: Editorial RM, 2014; Jonathan Hernández, *Descabezados.* Ciudad de México: Ediciones el Mojado, 2016.

B. H.

SECUNDINO HERNÁNDEZ
(Madrid, 1975)

Pintor español licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (2000). Entre 2005 y 2006 obtuvo la Beca de la Academia Española en Roma y, un año después, el Primer Premio de Generación 2007 de Caja Madrid. Su obra indaga las posibilidades de la pintura a través de la exploración de sus elementos esenciales: la línea, la forma y el color. Así, ha ido creando un lenguaje fundamentalmente plástico en el que cada uno de estos elementos es estudiado de manera pormenorizada. De este modo, su obra abarca desde cuadros paleta hasta composiciones dominadas por la línea. Ha empleado desde óleo, pasando por la acuarela, hasta el carboncillo. En coherencia con todo lo anterior, su pintura es solo en apariencia inmediata y espontánea: ninguna investigación puede hacerse improvisadamente. Así, el trabajo de Hernández se fundamenta en un minucioso ejercicio de premeditación, y se sirve de una delicada precisión técnica para trasvasar el boceto a la tela; a veces, incluye inscripciones en algunas de sus obras a modo de estructura sintáctica de ordenación, incorporando así el proceso de ejecución a la propia obra.

Su trabajo ha sido mostrado en España principalmente a través de diversas exposiciones individuales en la Galería Heinrich Ehrhardt de Madrid desde 2006, como la que presentó su serie dedicada a *El Apostolado* del Greco en 2013; e internacionalmente en galerías de Viena, Helsinki, Oporto, Berlín, Fráncfort o Londres. Ha participado en la Bienal de La Paz (2007) y recientemente ha expuesto en la Maison Louis Carré (Bazoches-sur-Guyonne, Francia, 2014), el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (2014) y en el YUZ Museum (Shanghái, 2015).

BIBL.: David Barro, *2014 / Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*. A Coruña: Arte Contemporáneo y Energía, 2013; Lorena Muñoz Alonso, *Secundino Hernández*. Londres: Victoria Miro Gallery, 2014; Karpov Shelby, *Return to the House of Life*. Bazoches-sur-Guyonne: Maison Louis Carré, 2014.

R. D.

MANUEL HERNÁNDEZ MOMPÓ
(València, 1927 - Madrid, 1992)

Mompó es una de las figuras más destacas de la abstracción pictórica española de los años sesenta con un lenguaje personal que aúna la tradición lumínica valenciana con los lenguajes de vanguardia, desde el cubismo sintético, la pintura sígnica de Paul Klee o Joan Miró hasta las corrientes informalistas europeas. De padre pintor y profesor de dibujo, Mompó heredó la vocación e ingresó con trece años en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de València (1940-1942), para, dos años después, pasar a la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de la misma ciudad (1943-1949), donde conoció a Javier Clavo, quien lo influyó decisivamente en su ruptura con el academicismo. Decidió entonces viajar a París en 1950; permaneció allí durante seis meses, que fueron decisivos en la evolución y desarrollo de su pintura. Entró en contacto con la obra de los cubistas, de artistas como Paul Cézanne o Henri Matisse y, principalmente, con los mencionados Klee y Miró. Posteriormente residió en Roma, becado en la Academia Española en 1954; al año siguiente, en Holanda, para regresar a España en 1957. Su pintura de estos años parte del cubismo analítico y la obra de Klee, en composiciones que tienden ya a lo sintético, simplificadas en líneas y planos de color. Durante los años sesenta su obra va progresivamente desfigurándose en un lenguaje personal sígnico de esencia gráfica y cierta espontaneidad infantil, con el que traduce la cotidianeidad de la vida a una síntesis constructiva de la realidad reducida a su esencia. Una primera estancia en Ibiza en 1963 introdujo en su obra otro elemento definitorio, la luz expresada por un tratamiento blanquecino de los fondos, que fue dominando su pintura. La continua desmaterialización de sus obras tiene su culmen con la serie *Alarós* (1977-1982), cuyo título remite a la localidad mallorquina donde residió desde 1970 y en la que sus formas sintetizadas de color se mueven por la superficie transparente del metacrilato que emplea como soporte, liberándolas e integrándolas en el espacio real.

Desde su primera muestra individual en 1954, Mompó tuvo una constante presencia en el contexto nacional, participando en la exposición inaugural de la Galería Juana Mordó de Madrid en 1964, a la que estuvo vinculado. También expuso en galerías europeas de Róterdam, Lisboa, Múnich, Düsseldorf o Helsinki y en muestras colectivas sobre arte español en París, Lisboa, Ámsterdam, Berlín, Viena, Copenhague, Bruselas, Nueva York o Tokio. Entre sus exposiciones antológicas destacan las organizadas por el Museo de Bellas Artes de Caracas (1982); la Sala Parpalló (València, 1984); el Institut Valencià d'Art Modern (València, 1991); la Sala Amós Salvador (Logroño, 1997); el Museo Pablo Serrano (Zaragoza, 2001); o el Museo de Arte Abstracto Español (Cuenca, 2002). Entre los galardones recibidos destacan el Premio Unesco en la Bienal de Venecia (1968), el Premio Nacional de Artes Plásticas (1984) y, a título póstumo, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (1992).

BIBL.: José-Francisco Ivars, Francisco Calvo Serraller y José Corredor-Matheos, *Mompó: constelaciones, representaciones, signos*. València: IVAM, 1991; Víctor Nieto Alcaide, *Manuel H. Mompó*. València: Vicent García Editores, 1991; Carlos Pérez e Inés Vallejo, *Manuel Hernández Mompó: pinturas, esculturas y dibujos. Catálogo razonado,* 2 vols. Madrid: MNCARS, 2005.

R. D.

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN
(Barcelona, 1931-2005)

Destacado artista que desarrolla una larga y brillante carrera con la que ha sido reconocido como uno de los pintores españoles más destacados de las últimas décadas. La fuerza de su individualidad creadora lo sitúa al margen de las corrientes y modas, pero no impide reconocer en su obra una profunda identificación con las inquietudes estéticas de su tiempo. Inició sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona entre 1952 y 1956, al tiempo que presenta su primera exposición en el Museo Municipal de Mataró. En 1957 se mudó a París, donde estudió grabado y litografía. Fue por esta época cuando su obra comenzó a adoptar una figuración geométrica en la que elementos cotidianos aparecen solitarios en fondos lisos, generalmente verdes o grises, que quedan enmarcados en cuadrículas. No recuperará el informalismo hasta la década de 1980, cuando vuelve a la pintura como tema desde la austeridad y radicalidad que siempre le ha caracterizado. A partir de entonces, su obra hace de la simplicidad el elemento plástico más destacado, aborda el espacio de un modo casi esencialista y elimina el adorno como una necesidad de plasmar emociones estrechas entre la mirada y el paisaje.

Su legado va más allá de su creación pictórica y se adentra, también, en la producción de textos académicos y literarios. A partir de 1977 ejerció como profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi en Barcelona, donde ocupó el puesto de catedrático de Pintura desde 1989 y donde fue nombrado decano en 1992. Su obra forma parte de numerosas colecciones, eventos y museos por todo el mundo, incluyendo la Bienal de Venecia de 2005. Entre sus antológicas destacan: «Espacios de silencio, 1972-1992», comisariada por Elvira Maluquer en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1993), que itineró al Museo de Monterrey de México; «Volviendo a un lugar conocido, 1972-2002», comisariada por María de Corral en el Museo de Arte Contemporáneo (Barcelona. 2003), que viajó al Musée d'art et d'histoire de Neuchatel (Suiza), la Malmö Konsthall (Malmo, Dinamarca) y la Galleria Comunale d'Arte Moderna de Bolonia (Italia); y la última gran revisión de su trabajo desde los años setenta, que se recogió bajo el título «Farben der Erde – Colores de la tierra», en Altana Kultur Stiftung (Bad Homburg, Alemania, 2011) y en el Museo de Arte Moderno de Moscú con el título «Retrospective» (2012). Fue Premio Nacional de Artes Plásticas en 1981 y Premio Nacional de Arte Gráfico en 2004.

BIBL.: Miguel Fernández-Cid, Joan Hernández y Maya Aguiriano, *Espacios de silencio, 1972-1992,* Madrid: MNCARS, 1993; Martí Perán: *Joan Hernández Pijuan: Recorrido, 1958-1995.* Santander: Fundación Marcelino Botín, 1995; VV. AA., *Volviendo a un lugar conocido,* 1972-2002. Barcelona: MACBA, 2003; Valentín Roma, Peter Dittman y Narcís Comadira, *La distancia del dibujo.* Madrid: Fundación Juan March, 2008.

B. E.

JOSÉ HERRERA
(La Laguna, Tenerife, 1956)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna en la especialidad de Pintura, la obra de José Herrera también se desarrolla en torno a disciplinas como la escultura o la instalación. Desde 1984 es profesor en la Facultad de Educación de La Laguna.

Forjada al hilo de la memoria, el espacio, la soledad, la fragilidad y el silencio, buena parte de la producción de Herrera se dirige hacia la construcción de un paisaje interior a través de trabajos que, realizados en distintos materiales —pasta de papel, madera, pan de oro y pigmentos— u objetos cotidianos (almohadas, sillas y mesas), apelan directamente a la emoción, a lo poético y a la intuición. Junto a obras de carácter escultórico, volumétrico y espacial, también destaca entre la producción de Herrera sus acuarelas de gran formato y pequeñas obras sobre papel con las que aborda temáticas vinculadas a sus sentimientos, así como a su proyección sobre lo que le inquieta y preocupa.

Su primera exposición individual tuvo lugar en 1984 en la Ermita de San Miguel de La Laguna. Posteriormente su obra se ha podido ver en numerosos espacios e instituciones españolas y extranjeras como la Galerie für Gegenwartskunst (Bonstetten, Suiza, 1988); el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria, 1990); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1994); el Palacio del Senado (Madrid, 2002); el Centro de Arte La Granja (Santa Cruz de Tenerife, 2003); el Centro de Arte La Regenta (Las Palmas de Gran Canaria, 2003); la Galerie Manzoni Schäper (Berlín, 2011); la Casa Torres Hernández Farré (Güímar, Tenerife, 2013); o el espacio Bibli (Santa Cruz de Tenerife, 2017).

BIBL.: Jesús Hernández Verano y Rafael-José Díaz, *Tinnitus*. Santa Cruz de Tenerife: Bibli, 2017; Nilo Palenzuela, *Habitaciones / Rooms.* Güímar: Casa Torres Hernández Farré, 2013; Aurora García, *José Herrera: de mí.* Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes de las Islas Canarias y Centro de Arte La Granja, 2002; Aurora García, *Hacia el paisaje / Towards the landscape.* Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 1990.

F. M.

CANDIDA HÖFER
(Eberswalde, Alemania, 1944)

Cursó sus estudios en la Kunstakademie de Düsseldorf entre 1973 y 1976, en la especialidad de Cine con Ole John; y, entre 1976 y 1982, de Fotografía con Bernd y Hilla Becher, cuya influencia decisiva condujo a Candida Höfer de una fotografía de naturaleza más social en los años setenta a una práctica fotográfica marcada por la desnudez, la simplicidad y la objetividad sobre espacios de representación y utilidad pública, captados usualmente desde la más estricta frontalidad y equilibrio compositivo, con una gran definición y pulcritud en la imagen. Estos espacios arquitectónicos de interiores de edificios con una fuerte carga histórica, función pública y valor cultural como bibliotecas, archivos, monumentos, museos, galerías, iglesias, bancos, etcétera, son captados por Höfer precisamente cuando están vacíos, mostrando aquellos lugares o momentos normalmente inaccesibles al público, lo que hace que la propia arquitectura se convierta en huella palpable de la inmensidad de la memoria que contienen. Trabajo constante y fiel a su esencia, que la ha convertido en una de las máximas representantes de la denominada Escuela de Düsseldorf.

Desde 1975 comenzó a exponer individualmente y desde entonces su obra ha sido objeto de presentaciones en la Hamburger Kunsthalle (Hamburgo, Alemania, 1993); el Kunstverein Wolfsburg (Wolfsburgo, Alemania, 1998); el Museum of Contemporary Photography (Chicago, Estados Unidos, 2000); el Musée du Louvre (París, 2007); el Centro Cultural de Belém (Lisboa, 2006); el Zentrum für Kunst und Medien (Karlsruhe, Alemania, 2008); el Museo de Arte Contemporánea de Vigo (2010); el Centro Andaluz de Arte Contemporánea (Sevilla, 2010); el Museum fur Neue Kunst (Friburgo, Alemania, 2011, 2012); y el Museum Kunstpalast

(Düsseldorf, Alemania, 2013-2014). Además, ha participado en eventos como la Documenta 11 (Kassel, Alemania, 2002), ha representado a Alemania junto a Martin Kippenberger en la Bienal de Venecia (2003) y ha expuesto colectivamente en la National Gallery of Art (Washington D. C., 2016).

BIBL.: Michael Krüger, *Candida Höfer: Monographie.* Múnich: Schirmer/Mosel, 2003; Enrique Vila-Matas, Luisa Castro y Herbert Burkert, *Höfer. Spaces of Their Own.* Múnich: Schirmer/Mosel, 2010; Rui Xavier y Herbert Burkert, *Candida Höfer/Rui Xavier: Silent Spaces*. Berlín: Distanz, 2015.

R. D.

PETER HUTCHINSON
(Londres, 1930)

Pionero destacado del *land art* desde finales de los años sesenta, junto a otros artistas como Dennis Oppenheim o Robert Smithson, en 1953 se trasladó a Estados Unidos, donde se graduó con un BFA en Pintura por la University of Illinois en 1960. Sus primeras obras de finales de los años sesenta y principio de los setenta se basan en intervenciones en espacios naturales mediante elementos orgánicos que cambian por su descomposición progresiva en ecosistemas adversos, documentándolo fotográficamente y reflexionando sobre la capacidad de transformación que contiene la propia energía de la naturaleza, como en sus proyectos *Theared Calabash* (1969), realizada en colaboración con Dennis Oppenheim, *Biological Circle* (1970), *Paricutin Volcano Project* (1970) y la serie de intervenciones denominadas *Thrown Rope Sculpture* que inició en 1974. Paralelamente realiza *collages* con fotografías, dibujos y textos manuscritos de estos proyectos, así como de construcciones de paisajes con foto-*collages* de elementos tomados en diversas partes del mundo, aunando diversos tipos de vegetación y ecosistemas mediante la intervención de las imágenes con óleo, *gouache* o crayones, que dan como resultado obras de gran plasticidad y colorido, en una búsqueda constante de una naturaleza idílica.

Comenzó a exponer individualmente a finales de la década de 1960, con exposiciones en el Museum of Modern Art (Nueva York, 1969); el Krefeld Museum (Krefeld, Alemania, 1972); el Stedelijk Museum (Ámsterdam, 1974); el Kunstverein Wolfsburg (Wolfsburgo, Alemania, 1977); la Provincetown Art Association and Museum (Massachusetts, Estados Unidos, 1994); el Arp Museum Bahnhof Rolandseck (Remagen, Alemania, 2009-2010); y en importantes exposiciones colectivas que dieron inicio a la difusión del *land art* realizadas en la Dwan Gallery (Nueva York, 1968) y la John Gibson Gallery (Nueva York, 1969), o en revisiones recientes como la organizada en el Museum of Contemporary Art (Los Ángeles, Estados Unidos, 2012).

BIBL.: Carter Ratcliff y Bill Beckley, *Thrown rope: Peter Hutchinson*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2006; Inger Christensen *et al., Peter Hutchinson: Erträumte Paradiese = Dreamed Paradises*. Köln: Snoeck, 2009.

R. D.

AXEL HÜTTE
(Essen, Alemania 1951)

Estudió en la Kunstakademie de Düsseldorf (1973-1981), donde tuvo como profesores a Bernd y Hilla Becher, y como compañeros a las más destacadas figuras de la renovación fotográfica de la denominada Escuela de Düsseldorf o Nueva fotografía alemana. Su obra, impulsada por la obtención de becas para estudiar en Londres y Venecia entre 1986 a 1988, se caracterizó inicialmente por el blanco y negro y el pequeño formato, y estuvo inspirada por el esencialismo de la Nueva Objetividad en paisajes urbanos donde excluye a la figura humana. Su trabajo fotográfico, desarrollado en relación al viaje, comenzó en la década de 1990 con un recorrido por el sur de Europa, con fotografías de gran formato y a color, de una perfección formal y detallismo extraordinarios que muestran imágenes paisajísticas donde se centra tanto en la arquitectura de la ciudad como en la naturaleza majestuosa y sublime; adopta la idea de disolver las dimensiones de lo humano mediante la ausencia de referentes espaciales, en masas de color, elementos y texturas que se diluyen o se repiten *ad infinitum*, anulando cualquier referencia toponímica o cultural. Destacan sus series *Fog* (1994-2003), que incluye imágenes de Suiza, España, Islandia, Alemania y Hawái; *Tropics* (1998-2002), con fotografías de Australia, Sudáfrica, Costa Rica o Brasil; y *Night* (1998-2003), en la que retoma la idea de arquitectura como paisaje a través de imágenes nocturnas de edificios de las más importantes ciudades del planeta, como París, Londres o Nueva York.

Desde su primera muestra individual en 1984 en la Galerie Konrad Fischer de Düsseldorf, su obra ha sido ampliamente difundida en importantes instituciones internacionales, entre las que destacan las celebradas en el Hamburger Kunsthalle (Hamburgo, Alemania, 1993); o el Fotomuseum Winterthur (Winterthur, Suiza, 1997). También se ha exhibido en España, con exposiciones en el Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 2004); la Fundación César Manrique (Lanzarote, 2004); la Fundación Telefónica (Madrid, 2008); el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2009); y el Museo San Telmo (Donostia/San Sebastián, 2014).

BIBL.: Axel Hütte, Julio Llamazares y Rosa Olivares, *Axel Hütte: Terra incognita*. Madrid: MNCARS, 2004; Miguel Fernández-Cid, *Axel Hütte. En tierras extrañas*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008.

R. D.

AGUSTÍN IBARROLA
(Bizkaia, 1930)

VER PÁGINA 432

RICHARD IBGHY & MARILOU LEMMENS
(Montreal, Canadá, 1964; Ascot Corner, Canadá, 1976)

Pareja de artistas canadienses que vienen desarrollando una práctica colaborativa que se expande en múltiples medios, desde el dibujo y la escultura hasta la *performance*, el vídeo y la instalación. Su trabajo explora las dimensiones materiales, afectivas y sensoriales que no pueden ser enteramente traducidas a signos o sistemas de representación. Desde 2002 examinan el fundamento sobre el que se describen y representan las acciones económicas

y la teoría del negocio empresarial, y cómo su lógica productivista ha llegado a infiltrarse en los aspectos más íntimos de la vida, desde el lenguaje y el pensamiento, como muestran en su obra *Sesame Street Economics* (2008), hasta la diagramatización del pensamiento económico materializado en pequeñas esculturas en *The Prophets* (2013-2015) —realizadas con materiales cotidianos que traducen visualmente los gráficos económicos y que formalizan sus deseos—, presentadas en la Bienal de Estambul de 2015, o las que exploran la desigualdad en la distribución de la riqueza en la población mundial en su serie *Measures of Inequity (2016).*

Su trabajo ha tenido una amplia proyección internacional, participando en eventos como la Bienal de Sharjah (Emiratos Árabes, 2011); la Bienal de Montreal (2014); La Filature, Scène nationale (Mulhouse, Francia, 2013-2014); la Bienal de Estambul (2015); o la Bienal de Cuenca (2016). Han mostrado su obra individualmente en galerías de arte e instituciones como Monte Vista Projects (Los Ángeles, 2012); Trinity Square Video (Toronto, Canadá) y VOX - Centre de l'image contemporaine (Montreal, Canadá, 2014); el International Studio and Curatorial Program (Nueva York, 2016); y la Jan Lombard Gallery (Nueva York, 2017), entre otros.

BIBL.: Richard Ibghy y Marilou Lemmens, *Fear*. Calgary: The New Gallery, 2010; Antonia Hirsch, *Richard Ibghy & Marilou Lemmens: The lights constellating one's internal sky.* Richmond: Richmond Art Gallery, 2011; Richard Ibghy y Marilou Lemmens, *Tools that Measure the Intensity of Passionate Interests.* Glasgow, Toronto y Durham-Sud: Center for Contemporary Art y Horse and Sparrow, 2012; Gregory Volk, *Richard Ibghy & Marilou Lemmens. Each Number Equals One Inhalation and One Exhalation.* Nueva York: Jane Lombard Gallery, 2017.

R. D.

CRISTINA IGLESIAS
(Donostia/San Sebastián, 1956)

Inició estudios de Ciencias Químicas, que cambió por el dibujo y la cerámica para introducirse en la escultura en 1980 y 1982 en la Chelsea School of Arts de Londres, desarrollando después una nueva concepción de la escultura que incluía el contexto y el espacio como parte de la obra. En 1988 recibió una Beca Fulbright para estudiar en Estados Unidos.

La obra de Cristina Iglesias experimenta con un sinfín de materiales: metales como el cobre y el acero, alabastro, resina, cristal, esparto, hormigón, agua, etcétera, al tiempo que se sirve del grabado como fórmula expresiva. Todo lo necesario para crear nuevos espacios con ecos naturales que esconden e insinúan más que muestran. La experiencia del espectador es el eje central de su trabajo, por lo que el espacio se teatraliza a través de un ejercicio de luces y sombras que disfrutan de las formas arquitectónicas y penetrables de sus piezas. Por ejemplo, las estructuras en laberinto, muy frecuentes en su trayectoria, permiten al visitante relacionarse con una obra de distinta manera cada vez que se introduce ella. Es como intrincarse en el bosque. «Mis piezas solo están concluidas una vez instaladas, y cada exposición crea recorridos específicos y sensibles a un determinado espacio», ha declarado la artista.

Cristina Iglesias ha representado a España en la Bienal de Venecia en los años 1986 y 1993, fue Premio Nacional de Artes Plásticas en el 1999 y Gran Premio a la mejor artista viva en Arco 2009. En 2012 recibió el Berliner Kunstpreis.

Su trayectoria artística cuenta con exposiciones en la Galería Juana de Aizpuru (Sevilla, 1984); el Musée d'Art Contemporain de Bourdeaux (Burdeos, Francia, 1987); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1988, 1993, 1997, 2005, 2012 y 2013); el Museo de Bellas Artes de Málaga (1988); la Art Gallery of York University (Toronto, Canadá, 1992); el Museo Guggenheim Bilbao (1997) y el Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York, 1997); la Whitechapel Gallery (Londres, 2003); la Marian Goodman Gallery (Nueva York, 2005 y 2011); la Casa de la Moneda (Madrid, 2015); y el Centro Botín (Santander, 2018), entre otras.

Entre las obras públicas y permanentes más importantes que ha realizado están las Puertas/Umbral del Museo Nacional del Prado, *Tres Aguas*, en Toledo, *Forgotten Streams*, en la City de Londres, *Deep Fountain*, en la plaza Leopold de Waelplaats, en Amberes, y *Desde lo Subterráneo*, en el edificio Renzo Piano del Centro Botín.

BIBL.: Antoni Tàpies, Aurora García y José Ángel Valente, *XLV Bienal de Venecia. Puntos cardinales del arte. Pabellón de España.* Barcelona: Ministerio de Asuntos Exteriores y Ambit Servicios Editoriales, 1993; Carmen Giménez, *Cristina Iglesias.* Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 1998; Iwona Blazwick (ed.), *Cristina Iglesias.* Barcelona: Polígrafa, Fundaçao Serralves, Whitechapel Art Gallery, Irish Museum of Modern Art, 2002; Lynne Cooke y Russel Ferguson (eds.), *Cristina Iglesias. Metonimia*. Madrid: MNCARS, 2013.

I. T.

FRANCISCO INFANTE
(Vasilievka, Rusia, 1943)

Hijo de un exiliado republicano de la Guerra Civil española a la Unión Soviética, se formó en los años sesenta en el Instituto de Arte de Moscú y ya durante sus años de estudiante inició lo que va a ser habitual en su trayectoria: la constitución de colectivos, el trabajo en grupo. En 1962 funda Dvizhenie (Grupo Movimiento); en 1970, Argo (colectivo de artistas e ingenieros que experimenta sobre el arte cinético). Ha realizado gran parte de su trabajo artístico en colaboración con su esposa, Nonna Gorunova (Moscú, 1944).

Desde los años sesenta ha generado obras casi siempre partiendo de las formas geométricas. De esta manera recuperaba la tradición suprematista y constructivista de las vanguardias rusas, fundamentalmente Kazimir Malévich y Naum Gabo, que, por un lado deben interpretarse como una crítica —ya entonces algo más tolerada— hacia el realismo socialista que imperó férreamente con los gobiernos estalinistas; y por otro, leerse como la búsqueda de un discurso artístico de carácter metafísico. Su trabajo se encuentra en la órbita del arte cinético, pero también de un particular *land art* intrínsecamente conectado con discursos conceptuales. En 1976 comienza a crear lo que denomina «Artefactos», sirviéndose de la fotografía, la diapositiva, la instalación, etcétera.

Francisco Infante ha realizado exposiciones en el Centro Español en Moscú (con el grupo Argo, 1974); la Galería Nacional Tretiakov (Moscú, 1992); la Sala Rekalde (Bilbao, 1995); el Museo Estatal de Arte Contemporáneo de Moscú (1999); el Centro de Arte Caja de Burgos (en colaboración con Gorunova, 2012). Ha participado en la Bienal de Venecia (1977 y 1996) y en 1996 recibió el Premio Estatal Ruso para las Artes.

BIBL.: Elena Kornetchuk y John Bowit, *Francisco Infante*. Sewickley, Pensilvania: International Images, 1989; VV. AA., *Artistas rusos contemporáneos*, Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia, 1991; Maya Aguiriano, John E. Bowlt y Nicoletta Misler, *Artefaktuak. Artefactos / Francisco Infante*. Bilbao: Sala Rekalde, 1995; VV. AA., *Artefactos: Francisco Infante y Nonna Gorunova*. Burgos: CAB, 2012.

I. T.

PILAR INSERTIS
(Madrid, 1959)

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 1983, fue becada por la Comisión Fulbright en 1988 para viajar a Nueva York, donde residió durante cuatro años. En 1989 recibió la Beca de la Pollock-Krasner Foundation (Long Island, Estados Unidos). En 1993 viajó a Roma con la Beca de la Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes, donde residió un año.

Aunque su producción inicial se centra principalmente en torno a la pintura y la escultura, Pilar Insertis no tarda en utilizar en su obra las nuevas tecnologías informáticas, con lenguajes artísticos como el vídeo, la animación 3D o la infografía. Cargadas de simbolismo y significativos dobles sentidos, sus obras son susceptibles de generar múltiples interpretaciones en función de la mirada de quien se enfrenta a ellas. En palabras de María Teresa Román: «Un paisaje teñido de símbolos y metáforas, un espacio fértil donde la imaginación se desborda, provocando imágenes evocadoras de estados anímicos, donde el color, la verticalidad, la forma humana y animal, la esfera, lo demiúrgico y lo proteico se alían para crear una atmósfera de potencialidad, misterio y plenitud».

En 1986 realizó su primera exposición individual en la Galería Edurne de Madrid e inmediatamente después fue seleccionada para participar en la colectiva «1981-1986. Pintores y escultores españoles», organizada por "la Caixa" y comisariada por María de Corral, en la que compartía espacio con artistas como Susana Solano, Miquel Barceló, Juan Muñoz y otros. A partir de este año su obra se expuso con regularidad en la Galería Antonio Machón de Madrid y en otras muchas galerías de arte, museos y fundaciones, entre otras el Kunsthaus (Núrenberg, Alemania, 1988); la Zolla Lieberman Gallery (Chicago, Estados Unidos, 1991); el Museo ICO (Madrid, 1993); la Fundació Pilar y Joan Miró (Palma, 1994); la John D. Mooney Fondation (Chicago, Estados Unidos, 1997); la Raab Galerie (Berlín, 2003) y un largo etcétera.

BIBL.: Juan Van-Halen *et al., Pilar Insertis.* Palma: Galeria LLuc Fluxá, 1992; María Escribano, *Pilar Insertis. Disposiciones anímicas.* Madrid: Depósito 14 Galería de Arte Contemporáneo, 2003; María Teresa Román, *Pilar Insertis. Materia del Aire.* Madrid: Galería Metta, 2008.

F. M.

PRUDENCIO IRAZABAL
(Puentelarrá/Larrazubi, Araba/Álava, 1954)

Formado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, primero, y luego en la de Barcelona (1980), recibió la Beca por la Diputación de Gipuzkoa para completar sus estudios en la Universidad de Columbia, trasladándose en 1986 a Nueva York, ciudad donde residió y que marcó su trayectoria artística. Su obra pictórica parte de la pintura americana de campos de color para incidir en los aspectos etimológicos y físicos del medio. Desde inicios de los años noventa parte de cierta tridimensionalidad para reflexionar sobre la significación, las posibilidades y las limitaciones de los materiales, en capas de pigmento que corta o rasga, enfrentando lo material con lo visual y sus implicaciones metafísicas. Posteriormente evolucionó hacia el uso de capas translúcidas de color realizadas con polímeros líquidos que crean en superficie formas indefinidas prácticamente monocromáticas de diversas intensidades y luminosidades, lo cual contrasta con la fuerte estratificación cromática que se percibe en los cantos de la obra que deja a la vista del espectador, desentrañando su materialidad y procesualidad respecto a su superficie ilusoria. Con el cambio de siglo sus obras se hacen más vibrantes y se centran en la luz como elemento definitorio a través de colores tenues o saturados que parecen diluirse en formas indefinidas hacia el blanco, cuyo punto culminante es la serie *Highlights* (2004-2005); en ella amplía y difracta en formas desenfocadas el espectro visible del color a partir de la luz blanca, hacia una desmaterialización de la superficie pictórica.

Desde sus primeras muestras en 1985, su obra ha tenido una fuerte presencia tanto en Norteamérica como en Europa, destacando las exposiciones individuales celebradas en la Sala Rekalde (Bilbao, 1994); el Palacio de los Conde de Gabia (Granada, 2002); el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2009); el Centro de Arte Contemporáneo de Caja de Burgos (2005); y el Museum Gegenstandsfreier Kunst (Otterndorf, Alemania, 2011). A finales de 2017 su obra participó en una exposición colectiva en el Museo Guggenheim Bilbao titulada «El arte el espacio», donde ya expuso en 1999. Durante su estancia en Estados Unidos ha mostrado su obra en distintos centros de Nueva York, San Francisco, Los Ángeles y Toronto, estando muy vinculado a la Jack Shainman Gallery de Nueva York y a la Galería Helga de Alvear de Madrid.

Irazabal ha recibido la Beca de Creación Artística Banesto (Madrid, 1989) y la Beca de Artes Plásticas del Gobierno Vasco (1990).

BIBL.: Barry Schwabsky y Domenick Ammirati, *Prudencio Irazabal. El hijo del cristalero = The Glassmaker's Son*. Granada: Diputación de Granada, 2002; Bill Arning, Rufo Criado y Javier González de Durana, *Prudencio Irazabal: Highlights*. Vitoria-Gasteiz y Burgos: Artium y CAB, 2005; Aurora García, *Prudencio Irazabal*. Pescara: Rizziero Arte, 2012.

R. D.

PELLO IRAZU
(Andoain, Gipuzkoa, 1963)

Se licenció en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea (Leioa, 1986) en la especialidad de Escultura. Junto a Txomin Badiola, y Ángel Bados, Irazu es considerado una de las figuras mas relevantes dentro de la llamada «nueva escultura vasca».

Durante los años ochenta, Irazu establece algunos de los parámetros que lo acompañarán durante toda su trayectoria: limitar el tamaño de la obra en relación con sus propias posibilidades físicas, de manera que la pieza actúe como condensador de un acto performativo, o afrontar siempre desde la heterodoxia su acercamiento al minimalismo y a Oteiza, creando obras con una fuerte densidad material que producen una discontinuidad espacial allí donde se insertan. En 1989 se trasladó a Londres, y de allí, en 1990, a Nueva York gracias a una Beca Fulbright. Durante esta década Irazu vivió y desarrolló su trabajo en esta ciudad, exponiendo regularmente en la John Weber Gallery. Actualmente reside y trabaja en Bilbao.

La producción artística de Pello Irazu ha ido ampliando progresivamente el uso de técnicas y procedimientos escultóricos, incluyendo materiales tan diversos como la madera, la formica, el cartón, el plástico o el aluminio. También ha trabajado con pintura mural y dibujo, generando nuevos espacios mediante la fricción entre la materialidad de las obras y la percepción de estas. Dentro de esta tendencia, destaca su exposición «El muro incierto», en la Sala Alcalá 31 (Madrid, 2015), donde, a través de una suerte de

juego de especificidad del sitio, organiza varios murales producidos entre 1991 y 2005 en el espacio interior de la sala de exposiciones, y genera un trayecto laberíntico y discontinuo que aspira a cuestionar la experiencia y la percepción del espectador.

Pello Irazu es un artista con una trayectoria dilatada e internacional. Entre sus exposiciones cabe destacar «Panorama», una revisión de su trayectoria en el Museo Guggenheim Bilbao (2017); «Pello Irazu. Fragmentos y durmientes», en el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Vitoria-Gasteiz (2003); «Vivir sin destruir», en el Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia/San Sebastián, 2007); y «Studio», en la Yancey Richardson Gallery (Nueva York, 2014). Ha participado en importantes muestras colectivas como el Aperto de la Bienal de Venecia (1990); «Future Perfect», comisariado por Dan Cameron, en Heiligenkreuzerhof (Viena, 1993); «Photodimensional», en el Museum of Contemporary Photography (Chicago, 2009); «Mínima resistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización: practicas artísticas durante las décadas de 1980 y 1990», en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2013); y «(Ex)posiciones críticas. Discursos críticos en el arte español. 1975-1995», organizada por el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2015).

BIBL.: Rosa Queralt, «Transeúnte de fronteras», en *Dynamiques et interrogations.* París: ARC, 1987; Kevin Power, «Un toque de color», en *Pello Irazu*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1988; Lóránd Hegyi, «Pello Irazu», en *Abstract/Real.* Viena: Mumok, 1996; «Pello Irazu. El constructivista manchado: estancias y (des) encuentros», en Miguel Cereceda, *Hacia un nuevo clasicismo: veinte anos de escultura española*. València: Generalitat Valenciana, 1999; Marta Ibáñez, «Popova escribe un texto», en *Lifeforms 1ME9D*. Pamplona/Iruña: Galería Moisés Pérez de Albéniz, 2001; Kevin Power, *Pello Irazu, obra 1987-1988*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2003; VV. AA., *Fragmentos y durmientes*. Vitoria-Gasteiz: Artium, 2004; Peio Aguirre, «Sentido y sensibilidad», en *Pello Irazu. Vivir sin destruir*. Donostia/San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2009; Peio Aguirre, «Construcciones contra un muro», en *El muro incierto (The uncertain wall)*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2015; Lucía Aguirre, «Saber ver la arquitectura», en *Pello Irazu. PANORAMA*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2017.

I. T.

JUAN FRANCISCO ISIDRO
(Lora del Río, Sevilla, 1961 - Sevilla, 1993)

El inicio de su carrera coincidió con una gran efervescencia artística localizada en Sevilla, al amparo de la revista *Figura*. Juan Francisco Isidro pertenece a una generación muy pictórica, la que surgió a mediados de los años ochenta, cuando las propuestas conceptuales prácticamente habían desaparecido de galerías y museos. Se formó en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, aunque se dio a conocer en 1985 en el proyecto de Ignacio Tovar para el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla titulado *Ciudad invadida*, con la que surgió una nueva generación de artistas jóvenes. Dos años después empezó a trabajar con la Galería Rafael Ortiz de Sevilla, a la que siempre estuvo muy ligado.

El suyo es un discurso intimista, al margen de modas o efectismos, que conjuga planteamientos conceptuales con un proceso lento y metódico. El interés de su obra está determinado en gran medida por la radicalidad y el rigor de sus planteamientos. Los objetos que utiliza para conseguir estas alegorías visuales son extremadamente sencillos y no están exentos de humor e ironía. Su obra abarca materiales y técnicas diversas: papel, lienzo, madera o fotografía, un medio, este último, en el que habría avanzado hasta niveles insospechados por su inusual capacidad para imaginar y descubrir. En su breve pero prolífica carrera fue uno de los creadores más sensibles y prometedores de la época. Fue galardonado con el Premio de Pintura L'Oreal en 1990 y la Beca Banesto en 1992.

Tres años después de su muerte, en 1993, se realizó una importante exposición sobre su obra en la Torre de Guzmanes (La Algaba, Sevilla), que recogía los momentos más significativos de su carrera. La Galería Rafael Ortiz también le dedicó una amplia muestra bajo el nombre «Laboratorios de silencios» en 2006, con piezas inéditas. En 2011 se celebró la última retrospectiva sobre su trabajo en la Sala Santa Inés de Sevilla con el título «La intensa levedad».

BIBL.: VV. AA., *Ciudad invadida*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo, 1985; Juan Francisco Isidro, *Juan Francisco Isidro. En la Torre*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1996; Rafael Ortiz y Miguel Fernández-Cid, *La intensa levedad*. Sevilla: Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, 2011.

B. E.

ALFREDO JAAR
(Santiago de Chile, 1956)

Estudió Dirección cinematográfica en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura (1979) y Arquitectura en la Universidad de Chile (1981). Más tarde, en 1982, disconforme con el régimen de Pinochet, se trasladó a Nueva York, donde vive desde entonces, gracias a la Beca Fundación del Pacífico. Aunque realiza vídeos, intervenciones urbanas e instalaciones, la fotografía es su principal medio de expresión y arma de denuncia política. Asumiendo una conciencia crítica y un papel social para el artista, desarrolla una estética de la resistencia, reflexionando sobre la condición humana y las problemáticas de las crisis geopolíticas y sociales. Pero, en especial, incide sobre la función de la imagen en la sociedad actual, sobre todo ante la insensibilización general que conlleva la saturación mediática por sus limitaciones a la hora de representar grandes tragedias o por el control político a que está sometida. Uno de sus trabajos más destacados ha sido *Proyecto Ruanda* (1994-2000), realizado como protesta por la escasa repercusión mediática y el silencio de la comunidad internacional ante el genocidio de Ruanda, que provocó más de un millón de muertos.

A sus numerosas intervenciones públicas, Jaar añade su presencia en los circuitos internacionales como en las bienales de Venecia (1986, 2007, 2009 y 2013), São Paulo (1987, 1989 y 2010), Sídney (1990) o las Documenta 8 y 12 (Kassel, Alemania, 1987 y 2002). También ha expuesto en centros de prestigio internacional como el New Museum (Nueva York, 1992); la Whitechapel Art Gallery (Londres, 1992); el Museum of Contemporary Art (Chicago, Estados Unidos, 1992); el Moderna Museet (Estocolmo, 1994); el Museo d'Arte Contemporanea di Roma (2005); el Hangar Bicocca (Milán, Italia, 2008); el Stedelijk Museum (Ámsterdam, 2011); su primera retrospectiva en la Berlinische Galerie, el NGBK y la Alte Nationalgalerie (Berlín, 2012); otra gran retrospectiva en el Museum of Contemporary Art Kiasma (Helsinki, 2014); y el Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York, 2015).

Jaar obtuvo la Beca Guggenheim en 1985 y el Premio Nacional de Artes Plásticas de Chile en 2013.

BIBL.: Debra Bricker Balken, *Alfredo Jaar: Lament of the Images.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press/List Visual Arts Center, 1999; Emanuela de Cecco, Gianni Vattimo y Roberto Pinto, *The Aesthetics of Resistance = Estetica della resistenza: Alfredo Jaar.* Como: Fondazione Antonio Ratti, 2005; Georges Didi-Huberman, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.

R. D.

JAVIER DE JUAN
(Linares, Jaén, 1958)

Artista español, figura destacada en relación a la imagen plástica de la movida madrileña y la nueva figuración de los años ochenta en España, abandonó sus estudios de Arquitectura por su interés por el dibujo. Su intención era mostrar visualmente las transformaciones que se estaban produciendo en el ámbito urbano de la capital española, que publica en la mítica revista *Madriz* a partir de 1984 y en otras publicaciones de la época como *La Luna*, *Madrid Me Mata*, *Sur Exprés* y *El Canto de la Tripulación*. También desarrolló el cartelismo a través de la editorial Port Said Ediciones, de la que fue fundador. Su obra viene marcada por la influencia del diseño alemán de los años treinta, el arte americano de los años cincuenta y el grafiti. En 1987 publicó su primera novela gráfica *Sic transit o la muerte de Olivares*, que supuso un hito en España en relación a este tipo de publicaciones. En 1989 se trasladó a Nueva York, cuya influencia se aprecia en sus obras pictóricas, en las que se incrementa el dinamismo de las formas. Comenzó también entonces a trabajar con el aguafuerte, y en 1990 se instaló en Soller, Mallorca, donde desarrolla una obra más reflexiva e intimista. En 1994 se trasladó a Balsicas, Murcia, a un entorno no urbano que queda reflejado en su publicación *Un exilio mediopensionsita*, con extractos de apuntes, pensamientos, dibujos y relatos. De vuelta a Madrid, su producción se expande a nuevos medios, como los *collages* digitales, destacando el mural realizado en el aeropuerto de Barajas titulado *El viaje*. Con el cambio de siglo continúa experimentando con nuevos medios en instalaciones como *Los paraísos artificiales*; y obras en vídeo, cine y animación 3D como *La ciudad invisible* (2015), en la que retorna a la temática urbana, pero centrada ahora en la captación del movimiento como elemento plástico y descriptivo.

En 1985 realizó su primera exposición individual en la Galería Ynguanzo de Madrid; posteriormente estuvo vinculado a la Galería Moriarty y a la Galería Max Estrella de Madrid. También ha mostrado obra individualmente en centros como el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (1987) con una itinerante que visita Ginebra, València y Barcelona; su primera retrospectiva en Casal Solleric (Palma, 2003); y otra dedicada a su obra gráfica en el Museo del Grabado Español Contemporáneo (Marbella, Málaga, 2010). En 1995 obtuvo el Premio Nacional de Grabado de la Calcografía Nacional.

BIBL.: Quico Rivas, *Javier de Juan: 1990*. Madrid: Galería Moriarty, 1990; Estrella de Diego y Juan Carrete Parrondo, *Spanish Art, Spanish Prints in the Eighties*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1991; Menene Gras Balaguer y Guillermo Solana, *Javier de Juan: Paraísos artificiales, 1993-2003*. Palma: Ajuntament de Palma, 2003.

R. D

ADRIÀ JULIÀ
(Barcelona, 1974)

Realizó estudios de Bellas Artes en la Universidad de Barcelona (1997), de posgrado en la Hochschule der Künste (Berlín, Alemania, 2000), donde fue alumno de Rebecca Horn, y en el California Institute of the Arts. Vive en Los Ángeles.

Su trabajo, que suele tomar forma a través del cine, instalaciones, *performances*, fotografía y materiales impresos, cuestiona el concepto de verdad ligado a la historia, defendiendo que hay muchas historias en una historia, que no existe una interpretación única. Le interesa especialmente la forma de generar relatos, de construir imágenes, del cine. Al realizar una relectura fragmentaria de lo real investiga los límites entre lo documental y lo teatral. Para su relato de lo que ocurrió, recupera sus trazas, sus huellas, documentos sin valores nostálgicos que son puestos en cuestión al ofrecer distintas lecturas de un mismo acontecimiento y con los que relee en forma de discurso coral un pasado que intenta conectar con el presente.

Adrià Julià ha realizado exposiciones individuales en el Palau de la Virreina (Barcelona, 2004); la Sala Rekalde (Bilbao, 2005); el Artists Space (Nueva York, 2005); el Orange County Museum of Art (Newport Beach, Estados Unidos, 2006); el Museo Tamayo (Ciudad de México, 2010); la Galería Soledad Lorenzo (Madrid, 2005 y 2010); o la Fundació Joan Miró (Barcelona, 2015). Ha participado en la Bienal de Lyon (Francia, 2007), la Bienal Mercosur (Porto Alegre, Brasil, 2009) y en la Bienal de São Paulo (2010). Ha obtenido la Beca Fundación Arte y Derecho (2000); el Premio Altadis (2002); el Premio de la California Community Foundation (2010); y la Beca de Artes Plásticas de la Fundación Botín (2015).

BIBL.: Frederic Montornés, *Adrià Julià: anatomies per una casa comuna*. Barcelona: Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, Lunwerg, 2004; Adriá Julia, *La villa basque, Vernon, California.* Olot: Museu Comarcal de La Garrotxa, 2004; Adriá Julia, *Truc Trang Walls: formas de matar el tiempo*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2007; VV. AA., *Adrià Julià: No Place Like Home*. Seúl: Insa Art Space, 2009.

I. T.

JULIO JUSTE
(Beas de Segura, Jaén, 1952 - Granada, 2017)

Principalmente dedicado a la pintura, Juste ha trabajado constantemente con múltiples medios, desde la escultura y el diseño hasta el videoarte o el cine. Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada (2010), en la primera mitad de la década de 1970 realizó una obra basada en formas geométricas básicas (el cubo, el prisma o la cuadrícula), el corte y el elemento especular que imprime a este período de su obra de un fuerte componente óptico, que sustituye en la segunda mitad de la década por el gesto pictórico, el color y el trazo, principalmente en la obra gráfica que desarrolla entonces. En 1982 obtuvo la Beca del Ministerio de Cultura y confunda el gabinete Ciudad y Diseño. En 1985, se beneficia de la Beca del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para la Cooperación Cultural y Educativa que le permite residir en Nueva York. Allí entró en contacto con el *action painting* norteamericano, que lo influyó en sus primeras obras de esos años, con un fuerte componente lírico, en la línea de José Guerrero o Fernando Zóbel. Posteriormente su obra se torna más figurativa, con referencias constantes a la historia del arte, la música y la literatura, que traban sutiles mensajes de significación metaartística. En las décadas siguientes, se sitúa en un equilibrio entre la referencialidad y la gestualidad de lo pictórico, en el que las masas cromáticas, el gesto y los elementos figurativos actúan de forma sincrónica.

Realizó su primera exposición individual en 1970 en la Caja de Ahorros de Almuñécar (Granada) y desde entonces ha mostrado su obra en importantes galerías españolas, entre las que destacan la Galería Laguada y la Galería Palace de Granada

durante los años ochenta y la Galería Sen de Madrid desde los años noventa; también fuera de España destacan las muestras en la Tossan-Tossan Gallery (Nueva York, 1985). Ha participado en numerosas exposiciones colectivas en centros destacados como el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1982); el Centro Cultural de la Villa (Madrid, 1985); el V Salón de los 16, en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1985); el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 1994); el Museo Reina Sofía (Madrid, 2002); y el Centro José Guerrero (Granada, 2003 y 2006), entre otros.

BIBL.: Juan Manuel Bonet y Fernando Huici, *Julio Juste: Other Continents: Paintings & Drawings*. Granada: Ciudad y Diseño, 1985; Ignacio Henares Cuéllar *et al.*, *Val de oscuro: Julio Juste*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1998; Sergio Bueno Illescas y Julio Juste, *Nebulosa de elegías: pinturas recientes y otros lenguajes: Julio Juste.* Santa Fe: Ayuntamiento de Santa Fe, 2006.

R. D.

ABSALON KIRKEBY
(Copenhague, 1983)

Hijo del célebre artista interdisciplinar Per Kirkeby (1938), conocido principalmente por sus aportaciones al neoexpresionismo europeo, Absalon estudió en el Goldsmiths College de la Univerity of London (2010) y la Real Academia de Bellas Artes de Dinamarca (2008-2013), donde la fotografía se convirtió en su medio de expresión artística.

Sus distintos proyectos presentan cierta heterogeneidad en lo que a resultados visuales se refiere, oscilando convenientemente entre el realismo y la abstracción. Sin embargo, en todos ellos el uso de la fotografía no suele estar ligado a la captación de una imagen en un momento concreto, sino a la experimentación continua con sus formas y colores. Esta última hace que, en ocasiones, las obras sufran una intensa manipulación digital de la que resultan brochazos digitales o líneas rectas y gruesas de llamativos colores, que ocultan lo que en teoría se presenta, lo que le otorga, además, una clara cualidad pictórica a las fotografías.

Si bien en sus trabajos más recientes podemos discernir algunos motivos —generalmente relacionados con el punk, como cráneos, objetos de carácter informático, neumáticos, etcétera—, la experimentación con diferentes técnicas de procesamiento de imagen es mucho más contundente. La intención de evidenciar esa manipulación es la que provoca que las imágenes resultantes aludan a su propia artificialidad antes que a los motivos representados. Asimismo, el tipo de tratamiento al que son sometidas les confiere una especie de tacto visual que, una vez más, logra alejarlas de la estética puramente digital para situarlas en el ámbito pictórico.

Kirkeby ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas. Su obra se ha exhibido en el Art Rotterdam (Róterdam, Países Bajos, 2014) y en otros espacios como el Vejen Kunstmuseum (Vejen, Dinamarca, 2013); el Poul La Cour Museet (Vejen, Dinamarca, 2013); y el Fotografisk Center (Copenhague, 2010).

BIBL.: Absalon Kirkeby, *Pseudo*. Zúrich: Motto Editions, 2009; Absalon Kirkeby, *Palm*. Zúrich: Motto Editions, 2012.

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.

YOLANDA ROMERO AND JOSÉ MARÍA VIÑUELA ON THE BANCO DE ESPAÑA COLLECTION

YOLANDA ROMERO
When you joined Banco de España, first as artistic consultant in 1980, and years later as curator of the collection after occupying the post of head of exhibitions at the Museo Municipal in Madrid, what was the panorama where collecting was concerned?

JOSÉ MARÍA VIÑUELA
In Spain, with the exception of new corporations with possibilities such as banks, collecting was scarce. With the obsolescence of the traditional model based on the Church, the Crown and the nobility, from which so many museums drew their holdings, we had to wait until the arrival of democracy and the implantation of regional autonomy within the State before collections were started or reactivated by some public banks, like Banco Exterior de España, Banco de Crédito Industrial and ICO, as well as private enterprises like Banco Urquijo, Banca March, Banco de Sabadell and Caja de Ahorros y de Pensiones de Barcelona.

In Europe, the Bank of England has a museum, as do other central banks, though with very diversified collections. Deutsche Bundesbank, to give an example, gathered a good selection of contemporary German art, and Banca d'Italia did the same with the art of its country.

In the United States, where private museums and collections predominate, the large corporations have legendary collections, and a firm like JP Morgan, besides holding an excellent collection, runs top-level cultural programmes in New York City.

I remember that Banco Exterior de España had a small but fairly important collection with a Goya and a Greco. The Goya was a beautiful portrait of an officer of the hussars called Don Pantaleón Pérez de Nenin, but there was also a contemporary component with interesting works. Banco Urquijo had an interesting collection, with one of the Goyas we now have at Banco de España, the portrait of the Count of Floridablanca, which was acquired when Banco Urquijo was absorbed under the new name of Banco Central Hispano. Banco de Sabadell had a collection of local artists, then small but now greatly enlarged and open to other artists.

Y R
When you arrived at Banco de España, you found a patrimony accumulated over nearly two hundred years. In the face of this, how did you start to perform your role as curator? Do you think your arrival, when there was a considerable upturn in the programme of acquisitions, was what enabled Banco de España to become a referent for collecting in other banks, especially private ones?

J M V
I came to Banco de España in 1980 with a contract to carry out an analysis and inventory of the art collections

with the aid of a competent team formed by Alfonso E. Pérez Sánchez, for the collection of early painting until the 18th century; Julián Gállego, for the modern and contemporary painting; Juan José Junqueras, for the decorative arts; Juan Carrete Parrondo, for the graphic work; and Francisco Javier Rocha, who, together with myself, assisted the specialists in the whole working process and helped to coordinate them.

We spent more than a year reviewing all the art collections in Madrid and in the bank's other branches, and at the same time important research was done in the archives to find out more about the works, especially the historic pieces. We viewed them one by one, documented them, valued them qualitatively and diagnosed their state of conservation. That was the start of my long working relationship with Banco de España.

Since the very first years, I have taken part in every activity that has had to do with the formal, visual and artistic aspects of the bank, and also in the organisation of a good many public events. My job covered very different tasks, from supervising projects for restoration work in the Madrid buildings and the branches, all 52 of which I visited one by one, to choosing colours for the walls or reviewing the designs of publications. The truth is that I was enormously energetic then, and the role of "court chamberlain" amused me. In time, I managed to delegate many of these activities to new personnel who were well trained and fully equipped to take charge of them, so I could devote more time in the latter years to the art collection itself.

As regards the possibility of an influence on the way private banks collect and the contents of their collections, I don't think there's any basis for such a supposition. For obvious reasons, all the chairmen of the Spanish banks have passed more than once through the governor's waiting room, where the portraits hang of the four governors prior to the one they have come to see, and they have also been to the Goya Room, so they have visited two emblematic spaces. It's likely to have occurred to one of them – and I know it indeed to have been the case – to have a portrait signed by Carmen Laffón or Isabel Quintanilla, but that is the only influence that Banco de España may have had on the collections of private banks.

The only time that the Banco de España Collection has been taken as a model was an occasion related by Alan Greenspan in the catalogue of the exhibition "Goya. His Time and the Bank of San Carlos". His predecessor, Arthur F. Burns, visited Banco de España in 1970, and had the opportunity to admire our collection of historic and modern painting: "Soon afterwards," he wrote in the catalogue, "he initiated a plan to take the Fine Arts to the Federal Reserve Board, recognising that the Board, as a federal institution, would be able to foment American cultural values with the aid of philanthropically-minded citizens not bound by the Board's rules. Twenty-eight years later, our walls were adorned with the very paintings that prompted Arthur F. Burns to act."

Y R
It was with Luis Ángel Rojo, then the director-general of the bank and later the governor, that the contemporary art collection received a decisive boost. Do you think there was a certain atmosphere of euphoria in which the bank shared during the transition to democracy, and especially during the 1980s, which led to an upsurge for the world of culture?

J M V
Luis Ángel Rojo was interested in modernising the bank. He achieved this largely when he was its governor, from 1992 to 2000. We coincided at the bank for over twenty years. He was important for his relations with the European Central Bank, since he was vice-president of the European Monetary Institute during the presidency of Alexandre Lamfalussy. In time, Rojo and I built up a relationship of mutual trust that made it possible to continue the project for the contemporary art collection.

Y R
That was very important, as he remained in different positions for a very long time.

J M V
Yes, for many years. At that time, the procedure for all acquisitions, even those of works of art, was to put forward a purchase proposal that had to be formalised with a succession of signatures before passing through the Executive Committee, then called the Executive Council. Little by little, I gradually won the confidence of that council. All its members knew me because my proposals always coincided with their deliberations, and they had a little fun in passing with my eccentricities.

Y R
What policy did the bank follow with regard to the acquisition of artworks? Was there a set of guidelines for the acquisition programme?

J M V
No, there were no guidelines. The collection was fed through offers made by people who had artworks to sell, generally merchants, and above all antique dealers.

After the first year, when I had a clearer idea of the collection as it was, we started to draw up a programme of acquisitions based on the evident gaps in the historic collection, and to try out new methods of proceeding. It was a question of filling in recurrent gaps in genres of painting of which the bank already owned several works, such as the landscape or the still life. We were also interested in certain significant works of a historic nature linked to the bank's passage through time, together with portraits of outstanding personalities that might establish transversal

narratives with the historic aspects of the institution itself. These proposals were aimed fundamentally at enriching the traditional collection, so purchases were made of 17th-century landscapes, like the pair of views by Vicente Giner, and others of the 19th and early 20th centuries by artists like Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Joaquín Mir, Aureliano de Beruete and many others. However, the most important additions to the traditional collection were those of the portraits of the Count of Floridablanca in 1986 and the Count of Gausa in 1993, both by Goya.

These two works formed a perfect complement to the set of portraits by the artist that were commissioned by Banco de San Carlos, enriching the representation of the founders of public banking in Spain. To conclude both purchases, it was necessary first to have exhaustive reports from the leading experts on Goya – Gállego, Pérez Sánchez, Carrete, Glendinning – and also from commercial channels related to prices.

Where new methods of proceeding were concerned, the main goal was to try to open a door for the Spanish avant-garde art of the second half of the 20th century – Dau al Set, El Paso, Equipo 57, Equipo Crónica, Equipo Realidad – by trying to gather representative works of each of them without lapsing into dogmatic emphasis. Neither were we trying to acquire works whose importance would have made them better off in a national museum. The painting and sculpture of those years was meanwhile a fairly attainable objective from a budgetary standpoint, while at the same time it meant an opportunity of patronage for the market of young artists, of whom there are abundant examples in the collection. These were the basic criteria which guided collecting at the bank at that time. The programme was accepted, and is generally the same as the one included in the internal circular of the year 2007, updated in 2017.

I first started to shape this programme at the request of the governor, Mariano Rubio. We always bore in mind, mainly for budgetary reasons, that we had to focus on Spanish art, especially the youngest Spanish art, and this is noticeable in the collection, where those artists are strongly represented. The young artists at that time were Miguel Ángel Campano, Guillermo Pérez Villalta, Alfonso Albacete and many others who started their activity in the late 1970s and reached maturity in the 1980s and 1990s.

YR
That was the moment of what has been called the renewal of Spanish painting. Were you trying to keep up with the ongoing developments in Spanish art?

JMV
Yes, with the reality and the importance of the historical moment. In the early years of the affirmation of the conscience of regional autonomy in Spain, one of my proposals was to gather artworks from Spain's different autonomous regions. I do not wish this to be misinterpreted, though. I have always stood for an art without borders.

At that time, there was nothing but a lot of gloomy fine arts museums, barring a few brilliant exceptions, with a great many works from what was called "the dispersed Prado", made up predominantly of 19th-century painting and sculpture. Some fresh air was needed, as were some efforts on the part of the authorities. The bank acquired works from all the regions, by artists from Catalonia, the Basque Country, Valencia, Andalusia... Banco de España then had 52 branches, one in every provincial capital. In time, I had to visit them all to report back to Madrid on their state of conservation, so I would take advantage of those trips to gain a first-hand idea of the artistic situation all over Spain.

For a long time, we had a selection committee for works of art made up of the vice-governor, the secretary-general and myself. When various proposals had been brought together, I would present them to the committee and they would take them to the Executive Council to be approved if they fulfilled the agreed requisites. The pattern followed was usually the same: modest expenditure, young artists, and painting first and foremost.

There was then hardly any painting on the bank's walls except in the directors' offices, the passageways and the reception halls. But it was full of photomechanical lithographic reproductions, large numbers of them, whose frames were later reused. Those reproductions were gradually replaced, first with engravings from the Calcografía Nacional, and afterwards with graphic work from contemporary art studios. The bank's collection of engravings currently numbers some three thousand prints. Among the finest purchased in my day are the only known copy of the *Cuaderno de aves para el príncipe* (*Notebook of Birds for the Prince*) by María Eugenia de Beer, the *Tauromaquia* of Francisco de Goya, and a very rare edition, printed with four plates, of the *Disparates* in the Louvre by the same artist, in a magnificent volume made for subscribers by *L'Art*, the bibliophiles' journal.

YR
So there was a clearly established intention to look to contemporary art and depart from the paths laid down by the previous curators, who had acquired more traditional genres and more conventional artists.

JMV
In the early 1950s, and until the 1980s, the collections were managed from the General Secretariat through

the General Services of Administration and Works, where Agustín de Alcocer Moreno, who became the head of the department, acquired works from antique dealers or in certain traditional galleries like El Cisne, Sala Parés or Biosca, which still followed the pattern established by the salons of Eugenio d'Ors.

That was when the collection was joined by many religious paintings of dubious quality that it is now difficult to find space for. As I came to know the historic collection better, and in response above all to the imminent changes in both the mentality of the population and the structures of the public administration, it became necessary to opt for the alternative of contemporary art and constitute what would years later be the Banco de España Collection with works of our time. This was greatly helped by the level of prices at that point.

Little by little, and with frequent changes of opinion, some guidelines started to take shape for acquisitions and their related procedures, which had never been made clear from the start. These criteria became clearer with experience and contact with artistic milieus, with greater knowledge of the market, and with the budgets the bank's administration assigned us. In this way, with time and the establishment of mutual trust, I became convinced that one day the bank would have a significant collection of contemporary Spanish art, with the inclusion of international art after entry into the European System of Central Banks. The guidelines for acquisitions then are those which appear today in the internal circular I have already mentioned.

As regards the enlargement of the collection, however, I was not solely concerned with the period from the 1950s to the present day, since there were a lot of gaps that somehow had to be filled in the historic collection. This was coherent but idiosyncratic, which is precisely what gives it its specificity. At the same time as I was occupying myself with the contemporary world, I also had to cover those gaps, and this I was enabled to do by the acquisition of more than fifty classical works. One peculiarity of institutions with a long history is that past chapters have to be completed just as new ones are beginning.

We were always aware of the novelty of our proposals. Another question altogether is whether we have attained what we aspired to. There are evidently artists who predominate, while in other cases there are what we might call subsets or "families" of artists who give the collection some special significance, articulating the diversity of attitudes in Spain in the 1980s and 1990s. José Guerrero, Miquel Barceló, Miguel Ángel Campano, Santiago Serrano, Luis Gordillo and the Nueva Generación group, supported by Juan Antonio Aguirre, Ferran García Sevilla, Ignasi Aballí and others, can be understood as force lines that for the time being constitute the weave of the painting collection.

Y R
What support did you have for your purchases of contemporary art?

J M V
The help of Rojo was decisive. He played a major role in the management of the collection in that first phase, though scarcely intervening in the programmes to develop it, and he did so with the ability to exercise persuasion over his colleagues in the bank's senior levels. It was Rojo who supported the birth of the contemporary collection from the start. I always had a good relationship with José Ramón Álvarez Rendueles, Mariano Rubio, Jaime Caruana, Miguel Ángel Fernández Ordóñez and Luis Mª Linde, all governors who I coincided with, and who allowed me to act in accordance with the established criteria.

Y R
Was the historic and artistic patrimony of the bank regulated in any way?

J M V
When I joined the bank, there was no regulation at all. After many years, when Pilar Trueba was the Director-General of Services, we drew up the first circular on the management of the artistic patrimony. Until then, things had been done correctly, but without the support of any written norms.

One day, I remember, Miguel Ángel Fernández Ordóñez told me he had realised that no activity related to the artistic patrimony was then regulated, and he asked me to form a working group to draw up an internal circular, which took us eight months. The group was very diversified. It included representatives of the Legal Service, the Studies Service, the Operations Department and the Secretariat-General, and it was chaired by Enrique Gallegos, then the adjutant Director-General. There were ten of us in all. I had to draft a statement of intentions, and we finally managed to polish off a document that established how to proceed in every aspect of the management of the patrimony: loans, restorations, acquisitions, the handling of artworks, and so on. The Executive Committee congratulated us on our work.

Y R
In those guidelines, it was specified that any pieces acquired should be exhibited in a workplace, not left in storage.

J M V
The storage facilities were used only for keeping pieces that had to be removed to ensure their conservation while various types of refurbishment work were taking place in the buildings. Such work was continual at the bank.

During my years as curator, a large number of refurbishments were carried out, leading to a considerable

transformation of many parts of the bank. The vestibule of the chamfered corner on Plaza de Cibeles was renovated in the late 1980s and converted into an exhibition room, a difficult and complex project carried out by Paredes and Pedrosa with the support of Julio Martínez Calzón for the structural calculations. The basilican halls and the securities custody area were both remodelled to projects by Mansilla and Tuñón. The attic storey was renovated and the glass lifts installed according to plans by Paredes and Pedrosa. A great many restoration projects were also undertaken, such as those of the stained glass windows by the Mayer studio, the window by the Maumejean studio that covers the art deco Trading Floor of Yarnoz's first extension, the Executive Committee room, and the vestibule on Calle de Los Madrazo, now retrieved as a new entrance.

I also formed part of the team that supervised the construction of the building at Alcalá 522 designed by Corrales and Molezún, which lasted for seven years, from 1985 to 1992. During that time, I was engaged in collecting works of contemporary art for its main rooms.

Nine new branches were also built, and more than forty were dismantled later on. Another of my responsibilities at the time was to draft all the projects for furnishings in the institution.

Many parts of the bank have been renovated, and the artworks, of course, were not bought to be kept in storage but to be shown, and moreover put in place quickly. What went into storage were the pieces that needed a temporary home for protection.

Y R
What were the objectives you set yourself when it came to the acquisition of artworks?

J M V
Principally, the negotiations were for possible acquisitions of artworks by young Spanish artists so as to build up a collection that would integrate well in the workspaces. Another proposal was to begin the search for works to complement collections that were already started, such as landscape painting. We also wanted to find pieces that would be of interest for organising narratives associated with the history of the institution. An example would be the purchase of the portraits of the Count of Gausa and the Count of Floridablanca.

Y R
They were momentous acquisitions.

J M V
Extremely important. As everyone knows, tenacity is essential if a project is to go ahead, and it's something that always has to be remembered.

There were already some very good sets of works at the bank, like the paintings of Juan van der Hamen and the group with the greatest historic and artistic importance of all, the portraits of Goya, which then consisted only of the six portraits commissioned by Banco de San Carlos. The 19th century was very well represented by an abundant series of works. We therefore needed to enter the terrain of the 20th century, and especially the second half, since there were hardly any works by the historic avant-garde movements of the first half of the century, and the moment to acquire them had passed, making any project to purchase them unviable. It was also by then financially impossible to prioritise the purchase of traditional painting of quality.

Y R
No Picasso, no Dalí, no Miró… Did you ever thinking of resorting to acquisitions of that type, or did they belong irretrievably to the past?

J M V
No, it wasn't viable. One drawing by Picasso was bought, symbolically, because a Spanish collection without a single work by Picasso would be rather odd. It's a great drawing. What I can tell you is that the Museo Reina Sofía bought a portrait of Luis Buñuel painted by Salvador Dalí whose purchase was financed by Banco de España. It can currently be seen at that museum. He painted it in 1924, when Buñuel graduated from the Residencia de Estudiantes at the age of 24. Dalí was 20. I saw it in Charleroi, in an exhibition on Picasso, Miró and Dalí at Europalia in 1985. It belonged then to a private collection. I spoke of it to Mariano Rubio, who proposed buying it for the Reina Sofía, and that's what happened.

The bank has contributed on various occasions to important acquisitions, such as that of the portrait of the Marchioness of Santa Cruz by Goya, for example, whose financing was orchestrated by Javier Solana from the Ministry of Culture.

Y R
You organised a major exhibition at the bank in 1982. How do you recall that experience?

J M V
1982 was the bicentenary of the foundation of Banco de San Carlos, and no plans had been made to celebrate it. They hastily decided to mount an exhibition, and so naturally enough turned to me, since I was already at the bank and had experience of such things and a group of specialists at my disposal. A committee of historians was set up that included Gonzalo Anes, Teresa Tortella, Juan Carrete and Pedro Tedde de Lorca, and we drew up the whole programme. I took charge of the general

organisation, the design, the montage, the preparation of the rooms, and the supervision of the restoration of works that had yet to be restored. It was a very large exhibition that began in the vestibule on Calle de Alcalá and occupied the two twin courtyards, the intermediate and principal landings on the imperial staircase, and finally the Echegaray rotunda, since the writer's monument was not then located there but in the Cibeles vestibule. The show came off very well, and I think it was one of the reasons for my appointment as curator in 1983.

Y R
It was the first time the public had been shown such a glittering selection from the bank's historic and artistic patrimony.

J M V
Yes, all the important works were shown, including the pictures by Goya, the royal portraits of the 19th and 20th centuries, and the most outstanding portraits of governors. The documents illustrating the different phases of the configuration of Banco de España were displayed in several showcases designed for the occasion.

Y R
Let's return to the collection. What difficulties did you encounter in trying to steer the acquisition programme towards contemporary art?

J M V
I'll tell you an anecdote that will help you understand what the difficulties were. When Rojo was still the director of the Studies Service in the late 1970s, he tried to put a picture by Pablo Palazuelo at the end of the gallery, next to his office, on the mezzanine floor of Eduardo Adaro's building. He hung it there to try it out and see how it looked, and to watch the reactions of the rest of the bank's staff. I didn't have time to see it because when I got here from the Museo Municipal, where I was working at the time, after Rojo had called me, the picture was gone. It had been taken away. It's a true story. He was forced to have the painting removed so as not to have to put up with the ironic remarks and japes of the staff members who walked along the gallery and found themselves face to face with that abstract picture, a *rara avis* and the first non-figurative painting to hang on the bank's walls, albeit ephemerally.

Y R
In other words, there was some resistance.

J M V
Of course there was. Another well-known incident occurred in my early days as artistic consultant to the bank. On the most visible wall opposite the cafeteria, I placed a picture by the Sevillian painter Gerardo Delgado, which seemed completely innocent to me. It was a composition with glazes in grey and bluish tones and a darker floating triangle. That is, a serene, harmonious and fairly relaxing painting. But the people who patronised the cafeteria that morning saw it differently. I am of the opinion that the perception of art is partly subjective but fundamentally a cultural reflex, and I was quite surprised to find at the end of the morning that they had showered the floor in front of the picture with copper peseta coins. In other words, they put on a magnificent performance and had great fun. In the afternoon, the Director-General of Services told me to return the picture immediately, and I had no option but to obey.

Today, that picture by Gerardo Delgado forms part of the collection of the Museo Reina Sofía. It is entitled *Violet Sway*, and was shown by the Galería Juana de Aizpuru at the 1983 Arco art fair.

Y R
Didn't that discourage you in any way?

J M V
It isn't easy to implement a plan for acquisitions. Everything has to be thoroughly sounded out first, and you need experience of a place like the bank and its spaces, building up relations with the people who work in them and getting used to the budget you're assigned. Those are the variables you're dealing with at the beginning. But with boldness, tenacity, perseverance and other incomprehensible virtues, a lot can be achieved. It was all really very hard for me at first, but with time I've had a lot of employees asking me where the kind of art they see in the passageways can be acquired. The situation is not the same as it was in the early 1980s. The mentality has changed a great deal.

Y R
Was there any particular moment when you were made aware of the historical importance of forming a contemporary art collection? What have the force lines of the Banco de España Collection been from the 1950s to the present day?

J M V
I enjoy my activity more when it's happening than when I try to draw consequences from it. At the end of his poem "Time to live, time to sleep", Luis Cernuda wrote: "Charm of being alive, man / only feels at rare moments / and still needs to share them / to learn the shadow, the dream". If I agree with this, as I do, then I cannot have a sense of the historical importance of my activity, even if I learn to appreciate the value of certain exceptional situations. Faced with such a contradiction, how can I be even remotely tempted to think that I've done something important?

I don't think I have. Time, chance and necessity were the ingredients that shaped the programme of this collection of art from the second half of the 20th century, together with the relationship between the resources utilised and the results obtained. Those are the parameters that will permit us to assess achievements and recognise mistakes.

As regards the force lines of the collection, there are currently four. The first is Spanish painting, from informalism to the renovation of the practice of painting that took place in the 1980s and 1990s. The next is photography, a more unexplored territory, which includes Spanish artists – Chema Madoz, Alberto García-Alix, Mireya Masó, Jorge Ribalta, Montserrat Soto – but abounds more with works by international artists like Candida Höfer, David Goldblatt, Wolfgang Tillmans, Alexander Apóstol, Lothar Baumgarten and Willie Doherty. It was also necessary to have a representation of artists who had worked in the field of the new sculpture: Cristina Iglesias, Pello Irazu, Txomin Badiola and some others, without counting Chillida and Oteiza, who belong to another generation. And drawing is also represented, starting with Picasso and continuing with Eusebio Sempere, Diego Lara, José María Báez, Patricio Cabrera, Berta Cáccamo, Jesús Palomino, Mitsuo Miura, Juan Ugalde, Esther Ferrer, Elena Asins and many others.

Y R
Right from your first years as curator, one notes an interest both in introducing the new artistic languages and in giving the collection greater cohesion. Until you joined, the collection was very accumulative and erratic, but from the 1980s onwards we see certain moments of interest covered with greater consistency, one example being the collection of informalism, and another that of the Spanish painting of the country's transition to democracy. It is also possible to follow the career of certain artists, a case in point being Pablo Palazuelo. There are works from his entire oeuvre, from the 1950s to the 1990s, including not only painting but also sculpture, drawing and engraving. Was this the deliberate result of your analysis and that of your team of collaborators?

J M V
I've worked for many years on the management of the contemporary collection in conjunction with Ángela Álvaro, and more recently, as bank curator, I've also had efficient support from Jorge Pallarés, a sensitive and very well-informed person. Otherwise, I have had many years' experience, in the course of which I have assimilated the proposals of artists and critics with whom I have maintained, and still maintain, good relations.

I have worked a great deal on the contemporary part, which is the world I know best and feel most identified with. I've lived in Germany, and while I was there, and on the many other visits I've made since then, I went around many of the country's museums. In them, I had direct access to a knowledge of 20th-century art that it would have been hard for me to acquire in Spain, with the diversity of trends that have run through the art of our time.

For example, I came across the work of Antoni Tàpies in Germany before seeing it in Spain, because the German collections have a good cross-section of different moments in his career, covering practically every period. On the subject of Tàpies, there's an interesting anecdote. I heard in 1988 that an exhibition of his work was being prepared at the Ernst Beyeler Galerie in Basel. I mentioned it to Mariano Rubio, and we spoke of the possibility of buying one of the pieces. When the time came, then, we went to the gallery and bought *Forme 8 sur gris noir*, a work of the year 1968. We met Beyeler, that great gallerist and collector, and spent part of one morning looking at all the pictures waiting in storage for the exhibition. We finally brought this piece back with us, and I think it's excellent. The previous year, a very good work of 1965 with quite a lot of references to Twombly, *Signs and Chains*, had been acquired at Arco for the Orangerie Reinz Galerie in Cologne.

We had to watch out very closely for any opportunities that might emerge when we had a somewhat higher budget than usual, or when there was a chance to go somewhere opportune with one of the bank's senior directors. For example, we bought *The Eclipse of Rita Hayworth*, a good painting by Luis Gordillo, at the Galeria Joan Prats in Barcelona. On another occasion we were in Santiago Serrano's studio, where we acquired all those drawings from the *Oedipus* series that are now to be seen in the building at Alcalá 522. Another day we walked into the Galería Juana Mordó and reserved two pieces by José Guerrero, *Breach II* and *Beginning*, which were subsequently purchased. In short, opportunities that will yield benefits for the collection have to be snapped up.

Y R
What is appreciable in the collection is that it has been very skilfully bought, meaning that works were acquired before their artists were devoured by the market and their prices rocketed. Purchases haven't been made by spending huge sums but by working hard on preliminary studies.

J M V
Yes, there are works that cost relatively little for the prices they've reached since. A lot of thought went into what could be bought. Hardly anything has been acquired by chance.

Y R
What were your reference points when it came to building up the Contemporary Collection?

J M V
One of them was the show "Madrid D.F.". It included many young artists who made pictorial proposals at moments when painting was in crisis, such as Miguel Ángel Campano, Manolo Quejido, Guillermo Pérez Villalta, Eva Lootz and Juan Navarro Baldeweg. That exhibition tried to make people reflect on the significance of painting at an untimely juncture when the art was already showing signs of fatigue, and to demonstrate it was possible to insist on getting more out of it, something very significant in 1980.

There were also many references to the regenerative failure of certain avant-garde movements and to the osmotic possibility of blending languages as diverse as informalism, figuration and conceptual art, understood as a standpoint adopted in Madrid in response to the example made fashionable by Barbara Rose or Marcelin Pleynet.

It involved a group of people, nearly all young, with considerable reputations and future potential, with whom I was closely involved for part of that year, 1980. I promoted the idea of the exhibition and took part in the selection of artists. Afterwards, Ángel González, Narciso Abril and Juan Manuel Bonet then took charge of the management and other curatorial duties. The exhibition was very well received by the public, and was very successful, though it also had its share of controversy. Francisco Calvo Serraller launched an ironic attack on it in *El País* under the title of "The Feds are coming!", in imitation of the cry heard in American gangster movies.

Y R
In 1982, Arco, Spain's first contemporary art fair, had its first edition, nearly coinciding with the exhibitions we've been talking about. In 2018, the Fundación Arco awarded its Prize for Collecting to Banco de España for the efforts it has made over the years to acquire works by artists who have exhibited at the event. Were you very active in that scenario?

J M V
I've been addicted to Arco from the very first moment. How could it be otherwise when the bank's contemporary collection was just starting to be formed? There was always a good range of Spanish art on offer at Arco, which was what we were then looking for. There was international art as well, but we had no chance of entering that market. Moreover, it was our own fair, and works that are crucial to the collection were bought there. There are so many of them that a full list would make this interview very long, but among the most significant are Miquel Barceló's great *Burnt Food* of 1985, and José María Sicilia's *White Flower* of the same year, both acquired from Thomas Segal's Boston gallery. Then there is Antonio Saura's *Sandra*, a painting of 1965, together with many others purchased over the years.

At every edition of Arco, one of my principal occupations was to accompany the bank's directors to the fair if they so wished. This made it essential to visit it beforehand, which I would do when the stands were being set up, precisely to be among the first to see the contents of each edition. My presence at the fair thus became habitual from the very first day, and this gave me the privilege of being able to reserve works that might be of interest for the collection. I was to do the same at Art Basel, a fair of which I have been to every edition since 1978.

Y R
What criteria have you followed in deciding where to display the collection? It should be remembered that the collection is spread across not only the buildings at Cibeles and Alcalá 522 but also all the branches of Banco de España throughout Spain.

J M V
Now there are only fifteen branches left. I soon made up my mind that an in-depth knowledge of the bank's spaces was indispensable for knowing where and how the works could be set in place, so my trained habit of making a spatial analysis almost automatically proved very useful. When I enter any enclosed precinct, I situate myself mechanically and fairly quickly in its spatio-temporal coordinates. There are many particularities in a given place, and you need to relate well to a space and its conditions of temperature and lighting, because that is the only way to choose the work with the right characteristics for it.

My criterion for displaying the works, as you can imagine, has evolved over the years with my experience of the places and many other variables I am less able to control. I have probably made plenty of mistakes.

Y R
In a collection of this type, there's a relationship between artwork and architecture.

J M V
That's a necessary condition. Besides that, it's important to try to meet the people who have to live with the artworks. Some purchases have been made with particular people in mind, knowing they were more interested in one type of work than another. I have sometimes tried, without departing from my brief, to satisfy certain people's wishes, but no-one has ever tried to make me acquire something that did not fit into any current projects.

Y R
In other words, you had autonomy when it came to acquiring the works.

J M V
Yes, totally. It's almost miraculous. I take full responsibility for this collection. There have been no influences here.

And as regards the other question, I also think it's important in general to ask the people who use the space – the workers, in this case – for their opinion, because they have to feel at ease with what they have around them, even though it's sometimes worth using a little persuasion to convince them.

It should be borne in mind that the internal ordinances clearly establish how the works are distributed. This is basically by category of space, depending on whether it is public, private, or a director's office.

Y R
What do you think should be the role of an art collection belonging to a public bank? Its functions are probably very different from those of the collections of corporate banks.

J M V
That question is very difficult. There are many models of public banking too. You can't compare the Federal Reserve of the United States with the European Central Bank. The Federal Reserve builds up its art collection on the basis of donations and money it receives for the purpose. The European Central Bank, on the other hand, buys art out of its budget.

Y R
I was referring above all to its ultimate purpose. A private bank can perhaps buy art as an investment, or as decoration...

J M V
Or as publicity to enhance its brand, as we see at art fairs. At Arco, to give just one instance, we find out what certain financial organisations have bought from the labels they leave by the works they have purchased. The attitude is ultimately one of art patronage with the aim of gaining prestige.

Y R
However, I think we agree that a public bank should have a function more closely linked to patronage. In fact, the commissions made by Banco de San Carlos during the Enlightenment responded among other things to a desire to foster artistic creation in Spain. In this sense, do you think that contributing to the diffusion of the arts, supporting artists by acquiring their work, and fomenting creativity in general should be among the functions driving Banco de España's public commitment?

J M V
As you will have realised, dissemination is one of the fundamental tasks of this department, besides the major exhibitions that have been organised such as the one held in the building of the Federal Reserve Board, which was a milestone event. Never before had so many works by Goya travelled to a single exhibition. Alan Greenspan, the chairman at the time, was even unable to hide his amazement when he walked up the grand staircase of the building towards his office, and he wondered aloud what such important works were doing there.

That's what the curator of the Federal Reserve, Mary Anne Goley, told me when the exhibition was mounted. She was enormously kind during the slow process of hanging the pictures in the exhibition areas, and she gathered a large number of guests for the opening, including a select group of intellectuals from academic artistic circles such as Anne d'Harnoncourt, the director of the Philadelphia Museum of Art.

Y R
How do you see the evolution of institutional collecting in Spain? In your opinion, what does the Banco de España Collection contribute to this panorama?

J M V
The data I have from other institutions of a similar nature point to a tendency to prioritise acquisitions of art evolving separately from geographical or ideological frontiers. I also think the choice will be taken to establish or increase spaces dedicated to activities that are related to their patrimonies. Where the contribution of Banco de España is concerned, it is not only a matter of recalling its long history but of meeting an ineluctable commitment to society, which is no less than to help individuals develop more equitably through the dissemination of its patrimony.

Y R
So do you think the step Banco de España still has to take is to work more on the public diffusion of its magnificent patrimony?

J M V
Yes, that's what I think.

Y R
In my opinion, one of the main values of the Banco de España Collection is the profound relationship it

maintains with its past, especially on the basis of a portrait gallery that narrates part of the history of the institution from Banco de San Carlos to the present day. Do you think the functions of a central bank can be narrated today through works of art?

J M V
Well, it depends a great deal on how much we demand of them. It's difficult to forecast the future, and in such a case we would have to count on the capacity of the new media, with their technological development. This will be essential, since they will be better equipped in any case to establish regularly updated narratives with more original and complex objectives.

Y R
What media are you referring to exactly?

J M V
Fundamentally, all those related to digital structures, information science and net art, evidently including video art, and multimedia installations. But without losing sight of the important thing, which is how to narrate history at each moment, using advances in investigation to argue the artistic value of the mechanisms set in play to achieve different ends.

Y R
It's difficult to incorporate the new media into the structure of the collection as it currently stands.

J M V
Difficult, yes, but not impossible. Such media may fit well into public spaces like a trading floor, a vestibule, a passageway, or some other available space.

Y R
That's a job you've left for us to do.

J M V
Yes, that task is yours, and it'll be a long one, but time passes fast.

Y R
Today, the collection helps us to design creative environments for the employees and dignify both workspaces and reception areas. Do you think the artworks have had any influence on the employees for whom they are directly intended? Has living with this collection stimulated the employees' interest in contemporary art? Do you believe this could be one of the functions of a collection like the bank's?

J M V
Over the last thirty years, the bank has modernised its image with interventions on practically every space it possesses. Introducing the technologies essential to services today has meant a challenge for architectural design. There have been many projects, often very delicate. Things have generally been done well, and I have been fortunate to witness and participate in these transformations. I've seen very good teams of professionals at work on these changes, and many of the refurbishments were models of their kind. The results have the mark of difficult work done well, and they have finally earned the recognition of all the professionals and users.

I think it is enormously important for work to take place in a suitable environment and good conditions, and I think the bank now has a very high level of comfort. I also think that for the people who work here, living with the artworks allows relations of everyday familiarity to be established that often linger in the memory and arouse empathies.

Y R
So you do think such an influence exists.

J M V
Without the slightest doubt. Just think of the example we were talking about earlier, the piece by Gerardo Delgado, when we installed it in 1983. There's been a considerable change in the 35 years that have gone by between then and now. People not only have a higher cultural level, but they also receive much more information from the media, and they visit museums more often. The museum boom belongs to the last quarter of the 20th century. In short, I think the changes certainly have had a great deal of influence, and the educational factor has been extremely important. I've also noticed that Arco has had a huge influence on the visual education of the public.

Y R
The collection is very large, and in that respect is also somewhat eclectic, but I would like you to choose three works you are specially fond of, or that you think are important or representative of the collection's discourse.

J M V
I have a liking for many of the works here, but if I have to choose, with the risk that comes of making exclusions, I think that my list would be headed by the drawing by Picasso, the only one by the artist in the collection, entitled *Homme couché et femme assise* and dated 1942. This drawing has great tangential implications for the bank's 20th-century art collection, but not because of its date but because Picasso takes us back to the National Exhibition of Fine Arts in 1901, the first year of what Pierre Cabanne

called "the century of Picasso", where *Woman in Blue* was shown and won a special mention.

I remember seeing that picture in 1959 at the Museo de Arte Contemporáneo in Madrid. It was the first work by Picasso I had ever seen in the flesh, and it was surrounded by other works by Massimo Campigli, Francesco Messina, Giacomo Manzù, Emilio Greco, Alberto Martini... I wondered why there were so many Italian artists. I didn't know then, but found out later, that the mark left by the Italian art of the period of Mussolini was still very deep in Spain.

I refer specifically to that exhibition of 1901 because a lot of the names that appear in its catalogue were related to the history of the Banco de España building, or were to become so later on: Eduardo de Adaro, Joaquín Sorolla, Mateo Inurria, Lorenzo Coullaut Valera, Enrique María Repullés, José Maumejean, Alejandro Ferrant, Marceliano Santamaría, Santiago Rusiñol, Domingo Muñoz y Cuesta, Aureliano de Beruete, Joaquín Mir, Maximino Peña, Manuel Salces, Francisco Maura, José Antonio Benlliure, Pedro Algueró, José Moreno Carbonero, and so forth.

The Banco de España building had been finished ten years earlier, in 1891, and all these artists directly intervened at some point in its history, either because they took part in its construction or because they produced part of its ornamentation. It must be understood that the bank was then immersed in the social milieu of its time, and so it surrounded itself with the best artists, designers, architects and consultants.

Y R
Everyone was there, from the architect to the creator of the stained glass windows.

J M V
Maumejean, the creator of the second stained glass window, was there. The first one, the window in the Adaro building, was designed by the Mayer studio in Munich and manufactured at its London premises. Some of the artists I have named were not yet represented in the collection, but would be later in one way or another. Some even entered it during my years as curator, like Aureliano de Beruete, Joaquín Mir, Alejandro Ferrant and Santiago Rusiñol.

Y R
Is this a chance discovery, a reflection you make now, or did you already know it when you joined the bank in the 1980s?

J M V
It's a later reflection, though one made some time ago, when I was looking for data to document the construction of the building.

Y R
So there is a coincidence, a kind of act of poetic justice.

J M V
It's a happy coincidence. I went to the library of the Reina Sofía to consult the catalogue of the Exhibition of Fine Arts of 1901, and the information was there. In that catalogue, as a matter of interest, Picasso is still called Pablo Ruiz. But this is ultimately what makes the drawing important as a flagship piece of the collection, and all the more so considering that it's the only work by his hand among the holdings, as it was never among my plans to buy another. We couldn't compete with the Reina Sofía. Picasso, Dalí and Miró were the main artists who fell outside the spectrum of what the bank ought to own.

The drawing is otherwise strikingly beautiful. It dates from the period of Picasso's classicism, when his gifts as a draughtsman are absolutely proverbial. The nude bodies are drawn with a single line or just a few strokes, and it has quite a large format for a drawing.

My second choice is a piece by Isabel Quintanilla entitled *Garden Wall of the Studio in Urola*. My first reason for choosing this work is that I developed strong emotional ties with it, and the second is that I think it's a painting everybody would like to have. It's a medium-sized oil on panel that shows a corner of the garden of the studio that Isabel had in Calle de Urola, in the district of El Viso in Madrid. Isabel Quintanilla's work always means a kind of emotional re-encounter for me when I recall it. We became good friends when she was painting the portrait of the governor José Ramón Álvarez Rendueles. She and Carmen Laffón are the only two women to have done portraits of governors, and both are people I hold in very high esteem.

Y R
The bank has a good collection of realist painting.

J M V
Yes, though not all the works attain the quality of this one. Isabel generally reflects on her closest and most intimate world, and her treatment of light was masterly. We also have a good selection of work by her husband, the sculptor Francisco López. He was an extraordinary draughtsman and a virtuoso of bas-relief. We commissioned a work for the new Cadiz branch from him, which can now be seen at the entrance to the building designed by Corrales and Molezún at Alcalá 522.

Finally, I would choose one of the two works in the collection by Wolfgang Tillmans. It is a monochrome picture in green with a large format of about two metres. I find it especially interesting because it has

all the characteristics of well-resolved appropriationism, and also because it marks an incursion into minimalism of an artist who is not primarily a minimalist, since Tillmans has a naturalist register that includes portraiture, and he has handled every genre in every format. His installations are magnificent, mixing formats of ten by ten centimetres with others larger than a metre. He is an artist who's highly significant of the internationalisation of the Banco de España Collection.

Y R
And also of the incorporation of photography into the collection.

J M V
Yes, all his work is photographic. Photography, though, had been represented in the collection since much earlier, when works were bought by Spanish artists and, later, by international photographers like Candida Höfer and Axel Hütte. But what Tillmans contributes, besides the photographic perspective, is fundamentally the international vision, the use of photography with a very open artistic and narrative discourse aimed at subjects of great current interest, and a capacity to appropriate every genre.

Y R
With the internationalisation of the collection after Banco de España's entry into the Eurosystem in 2000, did you find it hard to change the focus, which had been centred more on Spanish art until then?

J M V
No, it wasn't hard. It was a natural development, as I was well informed of what was being done elsewhere through my frequent trips abroad and my experiences at the art fairs of Venice, Kassel and Münster. Moreover, the European Central Bank immediately started to organise exhibitions of the member nations of the Eurosystem at its first headquarters, the Eurotower in Frankfurt. We were the first to exhibit artists from the collection. I was on very good terms with all the people in charge of that activity in the European Central Bank, and especially with Helga Meister, a very competent lady with whom I had an extremely cordial relationship.

Y R
So the creation of the European Central Bank helped this internationalisation a great deal, did it?

J M V
I should say it did. The European Central Bank now dedicates a very large area of its new building to culture, with a lot of square metres and easy access to the facilities. There they show the artworks they bought at those exhibitions of all the countries in the European Central Bank System, and others they acquired later. From Spain, they bought at the time a piece by José María Sicilia, another by Perejaume, and an etching by Barceló, as well as a drawing by Natividad Bermejo. Curiously, when Candida Höfer was doing her reportage on Banco de España and its spaces, the only artwork that drew her attention out of all the ones she saw in the galleries was a drawing by Bermejo.

But to go back to your previous question, that is the selection of works you asked me for. What do you think of it?

Y R
I think it's very representative. Not that Picasso is an artist who's well represented in the collection, but the link you've discerned with the Picasso of the early years of the century is very interesting.

J M V
It's a curious coincidence that Picasso and all those artists I've mentioned should feature in the same catalogue. It's also surprising that Repullés should be there. He was a prestigious architect of his day who entered the competition for the construction of the headquarters of Banco de España, but he didn't win it. The architect was Eduardo de Adaro, who knew better than anyone else what the bank wanted.

Y R
What do you think remains to be done, or which steps ought to be taken in the future?

J M V
I think we must trust that the new means of expression will acquire the capacity to explain complex narratives, like the ones which will be needed in the future to relate this history. Among other things, they will have to narrate the huge effort of the foundational moment when the European Central Bank was constituted, agglutinating a large number of central banks. From that moment on, their respective histories change completely, with the surrender of some powers and the emergence of others, leading to fundamental changes in their structures. This has to be told somehow.

Y R
In connection with the enlargement of the scenario with the creation of the European Central Bank, a promising means of diffusion would be to collaborate with the collections of other central banks.

JMV
It would be good to provoke such discourses periodically, but that requires spaces dedicated to specific cultural activities.

YR
One of our projects is to bring back the Exhibition Room on the chamfered corner facing Plaza de Cibeles, which your team renovated for that purpose in the years when you were the bank's curator. It will be used in principle for showing different selections from the collection, but in future it could probably host dialogues with other central bank collections, or collaborations with artists represented in the holdings.

JMV
That has been the object of constant demand from the cultural authorities of Madrid and the Ministry of Culture. This building, which is on the circuit now known as the "Paseo del Arte" (Art Walk), must have a space where it can show the programmes society demands of it. Naturally, the bank will show aspects related to the institution. A lot of exhibitions have been held here, always with positive results, because the exhibition room opens onto a main thoroughfare along which thousands of people pass every day. One of the exhibitions, "Architecture of Banco de España", which was mounted in 2006 to coincide with the inauguration of the latest extension to the building designed by Rafael Moneo, had nearly two hundred thousand visitors.

For Banco de España, as we have said, one of the things the collection means is a possible way of narrating its history. It is a history that develops in time with its turning points, such as the entry at the end of the 20th century into the Eurosystem and its consequences. It will be important to use other means of expression, but also to gather together an art collection that over the years, as it becomes internationalised, will organise narratives with an identity of their own and enrich the cultural life of their time.

The future of the collection is a road forward with no foreseeable return. There will always be a team of directors at the bank with an interest in continuing to establish relations with the artistic milieus of their time, whatever their development, and in the long run only history itself will outlast them.

LISTA DE OBRAS

IGNASI ABALLÍ

Errores (Errors-I)
Cat. F_51
(pág. 41)

Dentro
Cat. P_498
(pág. 42)

Desaparición (Flaubert)
Cat. F_87
(pág. 43)

Desaparición (Trompe l'oeil)
Cat. F_88
(pág. 43)

Zona Euro
Cat. F_128
(págs. 45-47)

Inventario (mares)
Cat. F_158
(pág. 48)

Biografías
Verde Rinmann (27)
Cat. P_658
Rojo Goya (36)
Cat. P_659
Hoggar Blue 036
Cat. P_660
Gris de Payne
Cat. P_661
Gris de Davy (217)
Cat. P_662
Pardo Van Dyck (0312)
Cat. P_663
Rojo Brueghel (354)
Cat. P_664
Tinta rojo Van Dyck (392)
Cat. P_665
Verde Veronés (615)
Cat. P_666
Verde Rembrandt (634)
Cat. P_667
Verde Hooker (644)
Cat. P_668
Amarillo Turner (730)
Cat. P_669
(págs. 50-51)

ETEL ADNAN

Untitled #232
Cat. P_799
(pág. 52)

JUAN ANTONIO AGUIRRE

Almendros
Cat. P_777
(pág. 53)

Paisaje
Cat. P_768
(pág. 54)

Lago Tiberíades
Cat. P_735
(pág. 54)

PEP AGUT

Habitaciones no exactas
Cat. F_9
(págs. 56-57)

Excrement
Cat. P_707
(págs. 58-59)

ALFONSO ALBACETE

Primer Ulises (naturaleza muerta con limones)
Cat. P_603
(pág. 61)

María
Cat. P_767
(pág. 62)

ENRIQUE ALBIZU

Familia del mar
Cat. P_251
(pág. 63)

ALFREDO ALCAÍN

La tapia del gas
Cat. P_805
(pág. 65)

Comienzo del otoño en el bosque
Cat. E_147
(pág. 67)

Frutero del mercado de la plaza de Lugo
Cat. D_330
(pág. 68)

Entrecruzados azules
Cat. P_794
(pág. 69)

CARLOS ALCOLEA

¿Ojo? ¡Ojo!
Cat. P_591
(pág. 71)

Sal Goyo
Cat. P_510
(pág. 72)

JOSÉ LUIS ALEXANCO

Valca II
Cat. P_629
(pág. 74)

Ozgroze
Cat. P_628
(pág. 75)

ANDREU ALFARO

Sin título
Cat. E_52
(pág. 77)

JAVIER ALKAIN

Paisaje tiempo II
Cat. P_606
(pág. 79)

HELENA ALMEIDA

Seduzir
Cat. F_63
(pág. 81)

FERNANDO ALMELA

Sin título
Cat. P_550
(pág. 83)

DARÍO ÁLVAREZ BASSO

Le rituel de l'homme non boiteux
Cat. P_493
(pág. 85)

CHEMA ALVARGONZÁLEZ

Abismamiento V
Cat. E_120
(pág. 86)

MIRANDA D'AMICO

Bomarzo habitat
Cat. E_119
(pág. 87)

JOSÉ RAMÓN AMONDARAIN

Sin título
Cat. D_279
(pág. 88)

Sin título
Cat. D_278
(pág. 88)

Sin título
Cat. D_277
(pág. 88)

Sin título
Cat. P_616
(pág. 89)

Sin título
Cat. P_618
(pág. 90)

Sin título
Cat. P_619
(pág. 90)

Sin título
Cat. P_620
(pág. 90)

Sin título
Cat. P_621
(pág. 90)

Sin título
Cat. P_622
(pág. 90)

Sin título
Cat. P_623
(pág. 90)

Fruit de mer
Cat. P_650
(pág. 91)

EUGENIO AMPUDIA

Louvre
Cat. D_262
(págs. 92-93)

ALEXANDER APÓSTOL

Los árboles de El Pardo
Cat. F_125
(págs. 94-95)

JUAN JOSÉ AQUERRETA

Príncipe del sueño
Cat. E_124
(pág. 96)

Sin título (Casita de la Chantrea)
Cat. P_649
(pág. 97)

Traseras del club de tenis con el Monte de las Aguas
Cat. P_607
(pág. 97)

VASCO ARAÚJO
O percurso
Cat. F_129
(pág. 99)

JON ANDER DEL ARCO
Ankak
Cat. P_642
(pág. 100)

Sin título
Cat. D_295
(pág. 101)

Sin título
Cat. P_755
(pág. 102)

FRANCISCO ARIAS
Pueblo en la lejanía
Cat. P_50
(pág. 103)

EDUARDO ARROYO
Toute la ville en parle. Bal
Cat. P_394
(pág. 105)

ART & LANGUAGE
Hostage LXVI
Cat. P_761
(pág. 107)

JUAN ASENSIO
Sin título
Cat. E_113
(pág. 109)

Sin título
Cat. E_139
(pág. 109)

LUIS ASÍN
Sin título, Tánger
Cat. F_156
(pág. 110)

ELENA ASINS
Canto modular. Canons 22
Cat. D_158
(págs. 112-113)

AMALIA AVIA
Entrada al Retiro
Cat. P_4
(pág. 114)

EMILIA AZCÁRATE
Sin título n.º 12
Cat. P_457
(pág. 115)

TXOMIN BADIOLA
Stratford 3
Cat. E_84
(pág. 117)

SOS Script
SOS Script 1
Cat. F_195
SOS Script 2
Cat. F_49
SOS Script 3
Cat. F_48
SOS Script 4
Cat. F_50
SOS Script 5
Cat. F_196
SOS Script 6
Cat. F_197
SOS Script 7
Cat. F_198
SOS Script 8
Cat. F_199
SOS Script 9
Cat. F_200
(pág. 119)

JOSÉ MARÍA BÁEZ
Alphabet on New York
Cat. D_189
(pág. 120)

Sin título
Cat. D_140
(pág. 121)

Noche española
Cat. D_141
(pág. 121)

Bodegón
Cat. D_142
(pág. 122)

Sin título
Cat. P_584
(pág. 123)

JAVIER BALDEÓN
ADN, DNI, dinero
Cat. F_98 a F_101
(págs. 124-125)

ANTONIO BALLESTER MORENO
Amarillo, naranja y rojo
Cat. P_780
(pág. 127)

ERNESTO BALLESTEROS
104 fuentes de luz tapadas (Ombú, Tucumán, L.N. Alem)
Cat. F_130
(pág. 129)

205 km de línea aplicados a un paisaje
Cat. D_331
(pág. 130)

107 kilómetros de línea aplicados a un paisaje
Cat. D_332
(pág. 131)

MIQUEL BARCELÓ
Comida quemada
Cat. P_443
(pág. 133)

Bar amb vidriera
Cat. P_354
(pág. 134)

Quelques herbes
Cat. P_410
(pág. 135)

IGNACIO BARCIA
Sin título
Cat. P_633
(pág. 136)

EDUARDO BARCO
Serie BdE. Cinta
Cat. D_274
(pág. 137)

Semences de Lin I
Cat. P_601
(pág. 138)

El baile del diapasón
Cat. P_609
(pág. 139)

Tomo
Cat. P_631
(pág. 140)

Sin título (correos)
Cat. P_634
(pág. 140)

Sin título
Cat. P_680
(pág. 141)

Sin título
Cat. P_748
(pág. 141)

Sin título
Cat. P_752
(pág. 142)

Sin título
Cat. P_685
(pág. 142)

GABRIELE BASILICO
Madrid
Cat. F_94
(pág. 143)

LOTHAR BAUMGARTEN
Finsternis gekreuzter Schatten
Cat. F_136
(pág. 144)

Pilgrim
Cat. F_137
(pág. 145)

IGNACIO BAUTISTA, *MUTIU*
Amanecer de la Odisea
Cat. D_341
(pág. 147)

MATEU BAUZÀ
Campo rojo oscuro
Cat. P_562
(pág. 149)

BENE BERGADO
Casco
Cat. E_136
(pág. 150)

Chistera
Cat. E_137
(pág. 150)

El mago atacado por el gigante
Cat. F_60
(pág. 151)

NATIVIDAD BERMEJO
Eclipse
Cat. P_574
(pág. 152)

Sin título
Cat. D_276
(pág. 153)

Sin título
Cat. D_285
(pág. 154)

JOSÉ BEULAS
Los Monegros
Cat. P_116
(pág. 155)

Paisaje de Toledo
Cat. P_49
(pág. 156)

Por el camino de Loarre (Huesca)
Cat. P_58
(pág. 156)

El Soto
Cat. P_318
(pág. 157)

La Sotonera
Cat. P_319
(pág. 157)

Paisaje
Cat. P_267
(pág. 158)

Montes quemados
Cat. P_380
(pág. 158)

Tierz (Huesca)
Cat. P_381
(pág. 159)

Rastrojos
Cat. P_383
(pág. 159)

MIGUEL ÁNGEL BLANCO
Gabinete de acículas I, II, III, IV
Cat. D_147 a D_150
(págs. 160-161)

Dosel forestal
Cat. E_85
(pág. 162)

Las savias. Libro n.º 544
Cat. E_108
(pág. 163)

BONIFACIO ALFONSO GÓMEZ FERNÁNDEZ, *BONIFACIO*
Pintura gris rosa
Cat. P_648
(pág. 165)

ALFONS BORRELL
Febrer 84-B
Cat. P_337
(pág. 167)

HILARIO BRAVO
Ritmi d'arena ed aria
Cat. P_585
(pág. 168)

PAULO BRIGHENTI
Sin título (de la serie *Il corpo addormentato*)
Cat. P_711 a P_716
(pág. 169)

JOSÉ MANUEL BROTO
Borromini
Cat. P_414
(pág. 171)

Óvalo
Cat. P_341
(pág. 172)

Sin título
Cat. P_703
(pág. 173)

ROSA BRUN
Dextro
Cat. P_688
(pág. 175)

CARLOS BUNGA
Sin título
Cat. P_758
(pág. 176)

JAIME BURGUILLOS
Sin título
Cat. P_465
(pág. 177)

PATRICIO CABRERA
Sin título
Cat. P_578
(pág. 179)

Sin título
Cat. D_151
(pág. 180)

Sin título
Cat. D_152
(pág. 180)

Sin título
Cat. D_153
(pág. 181)

Sin título
Cat. D_154
(pág. 181)

PEDRO CABRITA REIS
The Omar Paintings #6
Cat. P_762
(pág. 183)

BERTA CÁCCAMO
Papel un
Papel dous
Papel tres
Papel catro
Cat. D_184 a D_187
(págs. 184-185)

MIRIAM CAHN
Sin título
Cat. D_365
(pág. 186)

an der grenze
Cat. D_366
(pág. 187)

Sin título
Cat. D_364
(pág. 188)

CARMEN CALVO
Turia
Cat. P_382
(pág. 190)

Sin título
Cat. P_531
(pág. 191)

JAVIER CAMPANO
Hotel Mediodía (serie)
Cat. F_139
(pág. 192)

Sin título
Cat. F_138
(pág. 193)

Edificio del Banco de España
Cat. F_162
(págs. 195-197)

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO
El músico y la modelo V
Cat. P_293
(pág. 199)

Sin título
Cat. D_26
(pág. 200)

Sin título
Cat. D_339
(pág. 201)

La Grappa
Cat. P_340
(pág. 202)

La Grappa XI
Cat. P_332
(pág. 203)

Sin título
Cat. D_340
(pág. 204)

Collage azul
Cat. D_19
(pág. 205)

Collage bermejo
Cat. D_27
(pág. 205)

El naufragio
Cat. P_312
(págs. 206-207)

Sin título
Cat. P_553
(pág. 209)

Mosaico de san Martín
Cat. P_695
(págs. 210-211)

LUIS CANELO GUTIÉRREZ
Sin título
Cat. D_275
(pág. 213)

Sin título
Cat. D_87
(pág. 213)

Sin título
Cat. P_463
(pág. 214)

Sin título
Cat. P_451
(pág. 215)

RAFAEL CANOGAR
Personaje n.º 7
Cat. P_534
(pág. 217)

HUGO CANOILAS
Vers l'art concret
Cat. P_757
(pág. 219)

MARTA CÁRDENAS
Gran barrera de maleza al sol
Cat. P_503
(págs. 220-221)

RICARDO CÁRDENES
Sin título
Cat. D_188
(pág. 223)

ADRIÁN CARRA
Cauce de aguas mansas
Cat. E_98
(pág. 224)

JOSÉ CARRETERO
Las serpientes
Cat. P_449
(pág. 225)

JACOBO CASTELLANO
Sin título
Cat. F_175
(pág. 227)

RICARDO CAVADA
Sin título
Cat. P_495
(pág. 228)

Sin título
Cat. D_172
(pág. 229)

Sin título
Cat. D_173
(pág. 229)

IÑAKI CHÁVARRI URRUTIA
Orld (Map)
Cat. D_338
(pág. 231)

EDUARDO CHILLIDA
Rumor de límites I
Cat. E_48
(pág. 233)

VICTORIA CIVERA
Sin título
Cat. P_513
(pág. 235)

Dos de la tarde
Cat. P_514
(pág. 236)

Tel Tech
Cat. P_512
(pág. 236)

Sin título
Cat. P_511
(pág. 237)

LUIS CLARAMUNT
Sin título
Cat. P_772
(pág. 239)

CHEMA COBO
Efectos especiales
Cat. P_523
(pág. 241)

PEP COLL
To the Warlords
Cat. P_479
(pág. 242)

HANNAH COLLINS
White Passage
Cat. F_57
(pág. 243)

FÉLIX DE LA CONCHA
Portal y soportal
Cat. P_385
(pág. 244)

Esquina a Barceló
Cat. P_384
(pág. 245)

Cooperativa. Vista posterior
Cat. P_386
(pág. 245)

DARÍO CORBEIRA
Sin título
Cat. P_484
(pág. 246)

JUAN CORREA
Sin título
Cat. P_459
(pág. 247)

MAGDALENA CORREA
Cancha de fútbol
(de la serie *La Rinconada*)
Cat. F_176
(pág. 249)

Montaña y basura
(de la serie *La Rinconada*)
Cat. F_177
(pág. 250)

Tejados
(de la serie *La Rinconada*)
Cat. F_178
(pág. 250)

Mujeres
(de la serie *La Rinconada*)
Cat. F_179
(pág. 251)

Paisaje
(de la serie *La Rinconada*)
Cat. F_180
(pág. 251)

GIL HEITOR CORTESÃO
Ilha
Cat. P_745
(pág. 252)

Interzona
Cat. P_746
(pág. 253)

ALEJANDRO CORUJEIRA
Silencios
Cat. P_551
(pág. 254)

Aire
Cat. P_605
(pág. 255)

JOSÉ PEDRO CROFT
Sin título
Cat. E_135
(pág. 256)

Sin título
Cat. D_293
(pág. 257)

JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO
Sin título
Cat. E_49
(págs. 258-259)

Diafragma uno. Fase cuarta
Cat. D_174
(pág. 261)

SALOMÉ CUESTA
Indistintamente
Cat. E_93
(pág. 263)

JOSÉ DAMASCENO
Sin título
Cat. D_333
(págs. 264-265)

PATRICIA DAUDER
Sin título
Cat. D_306
(pág. 266)

Sin título
Cat. D_307
(pág. 266)

Arbre-Nafre
Cat. D_308
(pág. 267)

Sin título
Cat. D_309
(pág. 267)

Sin título
Cat. D_310
(pág. 267)

LUIS DELACÁMARA
Figuras a la orilla del mar
Cat. P_610
(pág. 268)

ÁLVARO DELGADO
Puerto
Cat. P_786
(pág. 269)

Retrato del pintor Juan Barjola
Cat. P_779
(pág. 270)

Monosabio
Cat. P_797
(pág. 270)

GERARDO DELGADO
Curro Romero
Cat. P_264
(pág. 271)

El caminante - El visionario
Cat. P_478
(pág. 272)

Ruta de san Mateo I
Cat. P_671
(pág. 273)

JUAN CARLOS DELGADO
Sin título
Cat. F_72
(pág. 274)

FLORENTINO DÍAZ
Sin título
(de la serie *CA-SA-CÓ-MO-DA*)
Cat. D_222 a D_225
(pág. 276)

La casa de mis sueños III
Cat. E_109
(pág. 277)

La casa de mis sueños IV
Cat. E_110
(pág. 277)

LCDF XV
Cat. E_128
(pág. 278)

JUAN MANUEL DÍAZ CANEJA
Paisaje
Cat. P_39
(pág. 279)

Paisaje
Cat. P_33
(pág. 280)

Paisaje
Cat. P_40
(pág. 281)

Paisaje
Cat. P_331
(pág. 281)

DIS BERLIN
Mi casa en el cielo
Cat. P_461
(pág. 283)

WILLIE DOHERTY
Beneath the Surface I
Cat. F_146
(pág. 284)

Beneath the Surface II
Cat. F_147
(pág. 285)

TERESA DUCLÓS
Macetas del pórtico
Cat. P_355
(pág. 286)

EQUIPO 57
Sin título
Cat. D_312
(pág. 288)

Sin título (película)
Cat. D_313
(pág. 288)

Sin título (preliminares)
Cat. P_732
(pág. 289)

Dibujos y gouaches preparatorios París 1959-61
Cat. D_348 y D_349
(págs. 290-291)

EQUIPO CRÓNICA
Don Sebastián de Morra
Cat. E_127
(pág. 292)

Arte
Cat. P_646
(pág. 293)

EQUIPO REALIDAD
Compresor utilizado para la voladura del lado oeste del Alcázar de Toledo en septiembre de 1936
Cat. P_635
(pág. 295)

JON MIKEL EUBA
Sin título (40) y *Sin título (43)*
(de la serie *Un minuto de silencio*)
Cat. F_91 y F_92
(pág. 297)

LUIS FEGA
Sin título
Cat. P_483
(pág. 298)

Sin título
Cat. P_532
(pág. 298)

LUIS FEITO
Pintura 107
Cat. P_391
(pág. 300)

Pintura 352
Cat. P_392
(pág. 301)

RAFAEL FEO
Tendiendo a Picasso
Cat. P_487
(pág. 302)

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA
Torre, figura y pájaros
Cat. P_491
(pág. 304)

Ensenada. Estrecho y fuegos
Cat. P_500
(pág. 305)

Sin título
Cat. D_164
(pág. 305)

ESTHER FERRER
Proyectos espaciales # 5
Cat. D_357
(pág. 307)

Proyectos espaciales # 6
Cat. D_356
(pág. 307)

Poema números primos
Cat. D_343
(pág. 308)

Poema números primos
Cat. D_344
(pág. 308)

Poema números primos
Cat. D_346
(pág. 308)

Números primos hexagonales
Cat. D_347
(pág. 309)

DIEGO FIGARI LLOP
El desván del artista
Cat. P_602
(pág. 310)

FRANCISCO OLIVARES DÍAZ, *FOD*
Contrafuerte n.º 11
Cat. D_345
(pág. 312)

JOAN FONTCUBERTA
Semiópolis: Profecías (Nausée-Sartre)
Cat. F_53
(pág. 314)

GÜNTHER FÖRG
Ohne Titel (Athen)
Cat. F_107
(pág. 316)

Ohne Titel (Tel Aviv)
Cat. F_108
(pág. 317)

ALFONSO FRAILE
Retrato
Cat. P_535
(pág. 319)

SHINGO FRANCIS
A Moment of Dream
Cat. P_747
(pág. 321)

CARLOS FRANCO
Baco
Cat. P_552
(pág. 323)

HREINN FRIDFINNSSON
From Home
Cat. F_135
(pág. 324)

MIGUEL FRUCTUOSO
Sin título
Cat. P_706
(pág. 325)

JORGE GALINDO
Calcinaciones
Cat. P_476
(pág. 326)

Sin título
Cat. D_103 a D_114
(pág. 327)

Escenas de montañas
Cat. P_568
(pág. 328)

Patchwork 62
Cat. P_637
(pág. 329)

JUAN GALLEGO
Sin título
Cat. P_700
(pág. 330)

ADRIANNE GALLINARI
Paisagem
Cat. D_329
(págs. 332-333)

ALBERTO GARCÍA-ALIX
El lamento de un perro
Cat. F_171
(pág. 335)

San Carlos, un horizonte falso
Cat. F_172
(pág. 336)

DANIEL GARCÍA ANDÚJAR
El capital. La mercancía. Guilloché
Cat. D_362_1 a D_362_18
(págs. 338-339)

CARMELO GARCÍA BARRENA
Arrantxales
Cat. P_420
(pág. 340)

IGNACIO GARCÍA ERGÜIN
Bermeo-La Lonja
Cat. P_419
(pág. 341)

ALFREDO GARCÍA REVUELTA
Michelines
Cat. P_516
(pág. 343)

Samurai
Cat. P_598
(pág. 343)

CRISTINA GARCÍA RODERO
Lecciones de danza (Georgia)
Cat. F_160
(pág. 344)

Círculo infantil
Cat. F_161
(pág. 345)

FERRAN GARCÍA SEVILLA
Nota 4
Cat. P_474
(pág. 347)

GRA-6
Cat. P_741
(pág. 349)

ALEJANDRO GARMENDIA
Un río en Europa
Cat. P_486
(pág. 351)

Ronde Atrum
Cat. P_611
(pág. 352)

JULIÁN GIL
ORT 058
Cat. P_583
(pág. 353)

JUAN GIRALT
Mayo
Cat. P_460
(pág. 355)

Imperial Hotel
Cat. D_156
(pág. 356)

Angelinas Alonso
Cat. D_157
(pág. 356)

Ica-Nazca
Cat. P_570
(pág. 357)

DAVID GOLDBLATT
Entrance to Lategan's Truck Inn on the N1 in the time of Aids, Laingsburg, Western Cape. 14 November 2004
Cat. F_127
(pág. 358)

MARÍA GÓMEZ
Casa de Maestro I
Cat. P_468
(pág. 359)

SUSY GÓMEZ
Sin título 62
Cat. F_73
(pág. 361)

MARÍA JOSÉ GÓMEZ REDONDO
Serie *Agua*
Cables
Cat. F_1
(pág. 362)
Faro
Cat. F_2
(pág. 362)
Majuela
Cat. F_3
(pág. 362)
Nieve
Cat. F_4
(pág. 362)
Flor
Cat. F_5
(pág. 363)
Nube
Cat. F_6
(pág. 363)
Monda
Cat. F_7
(pág. 363)
Cinta
Cat. F_8
(pág. 363)

JULIÁN GÓMEZ SÁNCHEZ
Estructura 3 y 4
Cat. E_131
(pág. 365)

CURRO GONZÁLEZ
La construcción de la torre
Cat. P_682
(pág. 367)

El descenso n.º IV
Cat. P_526
(pág. 368)

Bosque secreto
Cat. D_284
(pág. 369)

JESÚS GONZÁLEZ DE LA TORRE
El cerro
Cat. P_556
(pág. 370)

Ronda desde arriba
Cat. P_557
(pág. 370)

Firmamento
Cat. P_558
(pág. 371)

JUAN GOPAR
La razón del barquero I
Cat. P_488
(pág. 373)

LUIS GORDILLO
Fichas
Cat. D_311
(pág. 375)

El eclipse de Rita Hayworth
Cat. P_409
(pág. 377)

Interjecciones
Cat. P_442
(págs. 378-379)

BEGOÑA GOYENETXEA
Sin título
Cat. E_118
(pág. 381)

IÑAKI GRACENEA
Sin título
Cat. P_674
(pág. 383)

Sin título
Cat. P_677
(pág. 383)

Sin título
Cat. P_672
(pág. 383)

Sin título
Cat. P_673
(pág. 383)

Sin título
Cat. P_678
(pág. 383)

Sin título
Cat. P_676
(pág. 383)

Sin título
Cat. P_675
(pág. 383)

Sin título
Cat. P_641
(pág. 384)

Sin título
Cat. P_770
(pág. 385)

JOSÉ GUERRERO
Brecha II
Cat. P_439
(pág. 387)

Sin título
Cat. D_82
(pág. 388)

Comienzo. Litoral negro
Cat. P_347
(pág. 389)

JOSÉ GUERRERO
Carrara # 3
Cat. F_193
(pág. 391)

Carrara # 5
Cat. F_194
(pág. 391)

JOSÉ MARÍA GUIJARRO
Sin título
Cat. F_77 a F_82
(págs. 392-393)

JOSEP GUINOVART
Sin título
Cat. P_362
(pág. 394)

Sin título
Cat. P_342
(pág. 395)

JOÃO MARIA GUSMÃO Y PEDRO PAIVA
Mercury
Cat. F_151
(pág. 397)

Tartaruga e papagaio estranho
Cat. F_165
(pág. 398)

Seasoned Egg
Cat. F_154
(pág. 399)

FEDERICO GUZMÁN
Bacano
Cat. P_653
(pág. 400)

Blackboard Jungle V, XI, I
Cat. P_587
(pág. 401)

Theobroma cacao
Cat. D_290
(pág. 402)

Yagé
Cat. D_289
(pág. 402)

Jardín medicinal
Cat. D_292
(pág. 403)

La dueña de la yuca
Cat. D_291
(pág. 404)

Sin título
Cat. F_54
(pág. 404)

Escuela de hamaca
Cat. P_710
(pág. 405)

ALEXIS HARDING
Slump Fear
Cat. P_683
(pág. 407)

ALEX HARTLEY
Eames House (Case Study #8)
Cat. F_89
(pág. 409)

JONATHAN HERNÁNDEZ
Balance (ibérico)
Cat. F_142
(pág. 410)

SECUNDINO HERNÁNDEZ
Sin título
Cat. P_776
(pág. 411)

MANUEL HERNÁNDEZ MOMPÓ
Participando en la naturaleza
Cat. P_395
(pág. 413)

Gente en la playa
Cat. P_269
(pág. 414)

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN
Pequeño bodegón azul
Cat. P_647
(pág. 415)

Les albes de Segre
Cat. P_336
(pág. 416)

JOSÉ HERRERA
Sin título
Cat. D_203
(pág. 417)

Sin título
Cat. D_201
(pág. 417)

Sin título
Cat. D_202
(pág. 417)

Sin título
Cat. E_123
(pág. 418)

CANDIDA HÖFER
Banco de España Madrid III 2000
Cat. F_27
(pág. 421)

Banco de España Madrid II 2000
Cat. F_28
(pág. 422)

Banco de España Madrid VII 2000
Cat. F_29
(pág. 423)

Banco de España Madrid IV 2000
Cat. F_30
(pág. 424)

Banco de España Madrid V 2000
Cat. F_31
(pág. 425)

PETER HUTCHINSON
Brazilian Rain Forest
Cat. F_152
(págs. 426-427)

AXEL HÜTTE
Yuste I
Cat. F_64
(pág. 428)

Yuste II (Niebla)
Cat. F_74
(pág. 429)

Caldera colorada
Cat. F_105
(pág. 431)

AGUSTÍN IBARROLA
Astilleros de Bilbao
Cat. P_806
(pág. 432)

RICHARD IBGHY & MARILOU LEMMENS
Each Number Equals One Inhalation and One Exhalation (Table 3)
Cat. E_152
(págs. 433-435)

CRISTINA IGLESIAS
Sin título
Cat. E_115
(pág. 437)

Sin título (Atenas II)
Cat. E_141
(pág. 438)

Díptico IV
Cat. E_121
(pág. 439)

FRANCISCO INFANTE
ПРОЕКТЫ РЕКОНСТРУКЦИИ ЗВЕЗДНОГО НЕБА
[Proyectos de reconstrucción del cielo estrellado]
Cat. D_97
(pág. 440)

ВИТКИ СПИРАЛИ (вертикальный вариант)
[Bucle en espiral (variante vertical)]
Cat. D_94
(pág. 440)

БЕЗ НАЗВАНИЯ
[Sin título]
Cat. D_95
(pág. 440)

ПЕРЕКРЕСТ
[Cruce]
Cat. D_96
(pág. 441)

ПАРАЛЛЕЛЬНЫ ВОЛНЫ
[Ondas paralelas]
Cat. D_98
(pág. 441)

КОМПОЗИЦИЯ No 1
[Composición n.º 1]
Cat. D_99
(pág. 441)

Артефакт. Из серии вдохновение - истечение моря
[Artefacto. De la serie *Inspiración-expiración del mar]*
Cat. F_134
(pág. 443)

PILAR INSERTIS
Cenobio
Cat. P_566
(pág. 445)

PRUDENCIO IRAZABAL
Cross-Section 1994/848
Cat. P_571
(pág. 446)

Cross-Section 1994/846
Cat. P_572
(pág. 446)

Melanina
Cat. P_522
(pág. 447)

Sin título 1Z3
Cat. P_704
(pág. 448)

Sin título #23N
Cat. P_793
(pág. 449)

PELLO IRAZU
Nobody Told Me You Were Here
Cat. E_95
(pág. 450)

330
Cat. D_283
(pág. 451)

AMP 01
Cat. D_324
(pág. 452)

AMP 02
Cat. D_325
(pág. 453)

AMP 04
Cat. D_326
(pág. 453)

JUAN FRANCISCO ISIDRO
Sin título
Cat. E_97
(págs. 454-455)

ALFREDO JAAR
The Artist of the Future
Cat. F_90
(pág. 457)

JAVIER DE JUAN
Gran Basto
Cat. P_496
(pág. 458)

ADRIÀ JULIÀ
Wall (La Villa Basque, Vernon, California)
Cat. F_95
(pág. 459)

JULIO JUSTE
Hemisferio celeste
Cat. P_455
(pág. 461)

ABSALON KIRKEBY
T
Cat. F_153
(pág. 463)

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Aballí, Ignasi: 23, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 467, 533

Adaro, Eduardo: 26, 32, 35, 36, 419, 535, 540, 541

Adnan, Etel: 52, 467

Aguiriano, Maya: 442

Aguirre, Juan Antonio: 23, 53, 54, 467, 508, 511, 533, 537

Agut, Pep: 55, 56, 57, 58, 59, 467

Aillaud, Gilles: 499

Albacete, Alfonso: 21, 60, 61, 62, 468, 532

Albers, Josef: 137

Albizu, Enrique: 63

Alcaín, Alfredo: 64, 65, 66, 67, 68, 69, 468

Alcolea, Carlos: 70, 71, 72, 467, 468, 469, 504

Alechinsky, Pierre: 164

Aleu, Marc: 514

Alexanco, José Luis: 73, 74, 75, 469

Alfaro, Andreu: 76, 77, 469

Algueró, Pedro: 32, 540

Alkain, Javier: 78, 79, 469, 470

Almeida, Helena: 80, 81, 470

Almela, Fernando: 82, 83

Alternativa Zero (Grupo): 494

Álvarez Basso, Darío: 84, 85, 470

Álvarez Merlo, Rafael: 476

Alvargonzález, Chema: 86, 471

Amondarain, José Ramón: 88, 89, 90, 91, 471

Ampudia, Eugenio: 92, 93, 471

Anglada Camarasa, Hermen: 482

Apóstol, Alexander: 27, 94, 95, 472, 536

Aquerreta, Juan José: 96, 97, 472

Araújo, Vasco: 98, 99, 472

Arbus, Diane: 505

Arco, Jon Ander del: 100, 101, 102, 473

Argo (Grupo): 519

Arias, Francisco: 103, 473

Armas, Ricardo: 472

Arp, Hans: 346

Arroyo, Eduardo: 104, 105, 473, 499

Art & Language: 106, 107, 473

Artschwager, Richard: 469

Asensio, Juan: 108, 109, 474

Asín, Luis: 110, 474

Asins, Elena: 27, 111, 112, 113, 474, 475, 536

Atkinson, Terry: 473

Averbuch, Genia: 315

Avia, Amalia: 114, 475

Azcárate, Emilia: 115, 475

Azketa, Pello: 472

B

Bacon, Francis: 164

Badiola, Txomin: 27, 116, 117, 118, 119, 476, 520, 536

Bados, Ángel: 520

Báez, José María: 27, 120, 121, 122, 123, 476, 499, 536

Bainbridge, David: 473

Balaguer, Doro: 469

Baldeón, Javier: 124, 125, 476

Baldwin, Michael: 473

Ballester, Jordi: 294, 500

Ballester Moreno, Antonio: 126, 127, 477

Ballesteros, Ernesto: 128, 129, 130, 131, 477

Barce, Ramón: 502

Barceló, Miquel: 23, 29, 36, 132, 133, 134, 135, 477, 478, 520, 533, 537, 542

Barcia, Ignacio: 136, 478

Barco, Eduardo: 137, 138, 139, 140, 141, 142, 478

Barjola, Juan: 269

Barkai, Samuel: 315

Basilico, Gabriele: 143, 479

Bauhaus: 218, 315

Baumgarten, Lothar: 27, 144, 145, 477, 479, 536

Bauzà, Mateu: 148, 149, 480

Bayarri, Nassio: 469

Becher, Bernd: 419, 517, 518

Becher, Hilla: 419, 517, 518

Benlliure, José Antonio: 34, 540

Bergado, Bene: 150, 151, 480

Bermejo, Natividad: 36, 152, 153, 154, 478, 480, 541

Beruete, Aureliano de: 21, 32, 35, 279, 532, 540

Beulas, José: 155, 156, 157, 158, 159, 279, 481

Beuys, Joseph: 144, 372, 479

Blanco, Miguel Ángel: 160, 161, 162, 163, 481

Bonafé Bourguignon, Juan: 60, 468

Bonifacio (véase Bonifacio Alfonso Gómez Fernández): 164, 165, 481

Bonnard, Pierre: 53, 177, 467

Bordes, Juan: 474

Borrell, Alfons: 166, 167, 482

Brâncusi, Constantin: 76

Bravo, Hilario: 168, 482

Brighenti, Paulo: 169, 482

Brossa, Joan: 486

Broto, José Manuel: 170, 171, 172, 173, 483

Brueghel *el Viejo*, Pieter: 49, 366

Brun, Rosa: 174, 175, 483

Bruno, Giordano: 366

Bunga, Carlos: 176, 484

Buren, Daniel: 208, 218

Burguillos, Jaime: 177, 484

Burn, Ian: 473

C

Cabrera, Patricio: 27, 178, 179, 180, 181, 484, 536

Cabrita Reis, Pedro: 182, 183, 484, 494

Cáccamo, Berta: 27, 184, 185, 485, 536

Cahn, Miriam: 186, 187, 188, 485

Calder, Alexander: 137

Calvo, Carmen: 189, 190, 191, 485

Campano, Javier: 192, 193, 194, 195, 196, 197, 486

Campano, Miguel Ángel: 21, 23, 28, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 486, 532, 533, 537

Campigli, Massimo: 32, 540

Canelo Gutiérrez, Luis: 212, 213, 214, 215, 487

Canogar, Daniel: 311

Canogar, Rafael: 216, 217, 487

Canoilas, Hugo: 218, 219, 487

Cañas, Dionisio: 325

Cardells, Joan: 294, 500

Cárdenas, Marta: 220, 221, 488

Cárdenes, Ricardo: 222, 223, 478, 488

Carra, Adrián: 224, 488

Carretero, José: 225, 489

Casas, Ramón: 21, 532

Castellano, Jacobo: 226, 227, 489

Cavada, Ricardo: 228, 229, 489

Cézanne, Paul: 52, 205, 467, 468, 486, 516

Chávarri Urrutia, Iñaki: 230, 231

Chía, Sandro: 502

Chillida, Eduardo: 27, 116, 232, 233, 474, 490, 536

Chirico, Giorgio de: 292, 498, 507

Chirino, Martín: 474

Civera, Victoria: 234, 235, 236, 237, 311, 490

Claramunt, Luis: 238, 239, 491

Clark, Lygia: 495

Clavo, Javier: 516

Cobo, Chema: 240, 241, 491

Cobra (Colectivo): 164, 508

Coll, Pep: 242, 491

Collins, Hannah: 243, 491

Concha, Félix de la: 244, 245, 492

Corbeira, Darío: 246, 492

Corrales, José Antonio: 24, 35, 534, 541

Correa, Juan: 247, 493

Correa, Magdalena: 248, 249, 250, 251, 493

Cortesão, Gil Heitor: 252, 253, 493

Corujeira, Alejandro: 254, 255, 493, 494

Coullaut Valera, Lorenzo: 32, 419, 540

Criado, Nacho: 325

Criado, Rufo: 350

Croft, José Pedro: 256, 257, 494

Cruz Novillo, José María: 258, 259, 260, 261, 494

Cuesta, Salomé: 262, 263, 495

Cuixart, Modest: 164, 514

D

Dalí, Salvador: 24, 35, 366, 376, 473, 507, 534, 540

Damasceno, José: 264, 265, 495

D'Amico, Miranda: 87

Dau al Set: 21, 532

Dauder, Patricia: 266, 267, 495

Delacámara, Luis: 268, 496

Delacroix, Eugène: 205, 486, 504

Delgado, Álvaro: 269, 270, 496

Delgado, Gerardo: 26, 27, 32, 271, 272, 273, 496, 535, 540

Delgado, Juan Carlos: 274, 497

De Stijl (Grupo): 218

Díaz, Florentino: 275, 276, 277, 278, 497

Díaz Caneja, Juan Manuel: 103, 279, 280, 281, 497, 510

Dine, Jim: 468

Dis Berlín (véase Mariano Carrera Blázquez): 282, 283, 498

Doherty, Willie: 27, 284, 285, 498, 536

Dokoupil, Jirí G.: 502

Dorfles, Gillo: 216

D'Ors, Eugenio: 22, 533

Duarte, Ángel: 287, 432, 499

Duarte, José: 287, 432, 499

Dubuffet, Jean: 132, 269, 508

Duchamp, Marcel: 70, 146, 468, 473

Duclós, Teresa: 286, 498

Dvizhenie (Grupo): 519

E

Eae Euskal Artisten Elkarten (Colectivo): 476

Eames, Charles: 408

Eames, Ray: 408

Equipo Crónica: 21, 292, 293, 499, 532

Equipo Realidad: 21, 294, 295, 500, 532

Equipo 57: 21, 287, 288, 289, 290, 291, 432, 499, 532

Ernst, Max: 491

Espaliú, Pepe: 484

Estampa Popular (Grupo): 292, 294, 432, 499

Estampa Popular de Vizcaya (Grupo): 432

Estampa Popular valenciana (Grupo): 292, 294, 432, 499

Euba, Andoni: 350

Euba, Jon Mikel: 296, 297, 500

Evans, Walker: 505

F

Fega, Luis: 298, 500

Feito, Luis: 216, 299, 300, 301, 501

Feo, Rafael: 302, 501

Fernández Lacomba, Juan: 303, 304, 305, 501

Ferrant, Alejandro: 32, 35, 540

Ferrer, Esther: 27, 306, 307, 308, 309, 502, 536

Figari Llop, Diego: 310, 502

FOD (véase Francisco Olivares Díaz): 311, 312

Fontana, Lucio: 132, 273, 470

Fontcuberta, Joan: 313, 314, 502

Förg, Günther: 315, 316, 317, 503

Fraile, Alfonso: 318, 319, 503

Francis, Sam: 170, 320

Francis, Shingo: 320, 321

Franco, Carlos: 322, 323, 467, 504

Fridfinnsson, Hreinn: 324, 504

Fructuoso, Miguel: 325

Fulton, Hamish: 284, 430, 498

G

Gabo, Naum: 440, 519

Galindo, Jorge: 326, 327, 328, 329, 504

Gallego, Juan: 330, 505

Gallinari, Adrianne: 331, 332, 333, 505

Gallot (Grupo): 482

García-Álix, Alberto: 27, 334, 335, 336, 505, 536

García Andújar, Daniel: 337, 338, 339, 505

García Barrena, Carmelo: 340, 506

García Ergüin, Ignacio: 341, 506

García de Paredes, Ángela: 24, 44, 419, 474, 534

García Revuelta, Alfredo: 342, 343

García Rodero, Cristina: 344, 345, 506

García Sevilla, Ferrán: 23, 346, 347, 348, 349, 507, 533

Garmendia, Alejandro: 350, 351, 352, 507

Giacometti, Alberto: 411

Gil, Julián: 353, 508

Giner, Vicente: 21, 532

Giralt, Juan: 354, 355, 356, 357, 420, 508

Godard, Jean-Luc: 500

Gogh, Vincent van: 269

Goldblatt, David: 27, 358, 508, 509, 536

Gómez, María: 359, 509

Gómez, Susy: 360, 361, 509

Gómez Redondo, María José: 362, 363, 510

Gómez Sánchez, Julián: 364, 365, 510

González, Curro: 366, 367, 368, 369, 510

González, Julio: 232, 487

González de la Torre, Jesús: 370, 371, 511

Gopar, Juan: 372, 373, 511

Gordillo, Luis: 23, 28, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 467, 468, 508, 511, 533, 536

Gorunova, Nonna: 442, 519

Goya y Lucientes, Francisco de: 19, 21, 22, 24, 26, 30, 49, 50,186, 222, 269, 334, 411, 420, 527, 530, 531, 532, 534, 535, 539

Goyenetxea, Begoña: 380, 381, 512

Gracenea, Iñaki: 382, 383, 384, 385, 512

Grau, Xavier: 483

Greco, Alberto: 508

Greco, el (véase Doménikos Theotokópoulos): 19, 411, 496, 504, 516, 530

Greco, Emilio: 32, 540

Gris, Juan: 137

Gropius, Walter: 315

Guerrero, José: 23, 28, 205, 303, 386, 387, 388, 389, 486, 487, 497, 512, 522, 533, 536

Guerrero, José: 390, 391, 513

Guijarro, José María: 392, 393, 513

Guinovart, Josep: 394, 395, 514

Gusmão, Joâo María: 396, 397, 398, 399, 514

Gutiérrez Solana, José: 484

Guzmán, Federico: 400, 401, 402, 403, 404, 405, 484, 514, 515

H

Hamen, Juan van der: 24, 534

Harding, Alexis: 406, 407, 515

Hartley, Alex: 408, 409, 515

Hayter Stanley, William: 512

Hernández, Jonathan: 410, 515

Hernández, Secundino: 411, 516

Hernández Mompó, Manuel: 164, 412, 413, 414, 516

Hernández Pijuan, Joan: 415, 416, 497, 517

Herrera, José: 417, 418, 517

Hidalgo, Juan: 502

Höch, Hanna: 507

Hockney, David: 70, 252, 468

Höfer, Candida: 27, 36, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 517, 536, 541

Horn, Rebecca: 522

Hurrell, Harold: 473

Hutchinson, Peter: 426, 427, 518

Hütte, Axel: 36, 428, 429, 430, 431, 518, 541

I

Ibarrola, Agustín: 287, 432, 499, 506, 518

Ibghy, Richard: 433, 434, 435, 518

Idemitsu, Mako: 320

Iglesias, Cristina: 27, 436, 437, 438, 439, 519, 536

Infante, Francisco: 440, 441, 442, 443, 519

Ingres, Jean-Auguste Dominique: 504

Insertis, Pilar: 444, 445, 520

Inurria, Mateo: 32, 540

Iommi, Ennio: 477

Irazabal, Prudencio: 446, 447, 448, 449, 520

Irazu, Pello: 27, 450, 451, 452, 453, 520, 521, 536

Isidro, Juan Francisco: 454, 455, 521

J

Jaar, Alfredo: 456, 457, 521

John, Ole: 517

Johns, Jasper: 303

Juan, Javier de: 458, 522

Judd, Donald: 483

Julià, Adrià: 459, 522

Juste, Julio: 460, 461, 522

K

Kandinsky, Wassily: 177, 348

Katz, Alex: 70

Kauffman, Richard: 315

Kelly, Ellsworth: 137, 272, 311

Kiefer, Anselm: 506

Kippenberger, Martin: 518

Kirkeby, Absalon: 462, 463, 523

Kitaj, Ronald B.: 468

Klee, Paul: 96, 132, 269, 282, 467, 498, 507, 516

Klein, Yves: 44

Kline, Franz: 303, 512

Kokoschka, Oskar: 269

Kooning, Willem de: 164

Kosuth, Joseph: 473

L

Laffón, Carmen: 20, 35, 272, 498, 531, 541

Lara, Diego: 27, 536

Le Corbusier (véase Charles-Édouard Jeanneret-Gris): 253, 315

Lemmens, Marilou: 433, 434, 435, 518

Leona (Grupo): 478

Lichtenstein, Roy: 292

Lissitzky, el (véase Lázar Márkovich): 311

Long, Richard: 284, 498

Lootz, Eva: 28, 537

López, Antonio: 472, 475

López, Francisco: 35, 475, 541

López Cuenca, Rogelio: 510

López Hernández, Francisco: 35, 475, 541

López Hernández, Julio: 475, 510

Lorena, Claudio de: 247, 493

Lo Savio, Francesco: 44

M

Madoz, Chema: 27, 536

Maella, Mariano Salvador: 420

Magritte, René: 292

Malévich, Kazimir: 44, 299, 325, 440, 519

Mallo, Maruja: 279

Manzoni, Piero: 273

Manzù, Giacomo: 32, 540

Marchetti, Walter: 502

Martín, Agnes: 415

Martín-Caro, Julio: 318, 503

Martini, Alberto: 32, 540

Masó, Mireya: 27, 536

Matisse, Henri: 53, 467, 498, 516

Matta, Roberto: 164, 482

Matta-Clark, Gordon: 176, 484, 492

Maumejean (Casa): 24, 534

Maumejean, José: 32, 540

Maura, Francisco: 32, 540

Mayer (Casa): 24, 35, 534, 540

Medina, Ángel: 318, 503

Meireles, Cildo: 265, 495

Mendelsohn, Erich: 315

Mercadé, Jordi: 514

Messina, Francesco: 32, 540

Meyer, Adolf: 315

Michaux, Henri: 366

Michavila, Joaquín: 469

Millares, Manolo: 164

Mir, Joaquin: 21, 32, 35, 491, 532, 540

Miró, Joan: 24, 35, 222, 346, 376, 460, 473, 482, 507, 514, 516, 534, 540

Miura, Mitsuo: 27, 536

Mondrian, Piet: 218

Moneo, Rafael: 37, 194, 474, 481, 542

Monet, Claude: 484, 488

Monjalés (véase José Soler Vidal): 469

Mont, Miquel: 184

Moore, Henry: 490

Morandi, Giorgio: 212, 472, 481, 488

Moreno Carbonero, José: 32, 540

Moreno Mansilla, Luis: 474

Morera, José Alfonso: 505

Motherwell, Robert: 170, 512

Müller, Bruno: 509

Munch, Edvard: 53, 467

Muñoz, Juan: 502, 520

Muñoz, Lucio: 475

Muñoz Cuesta, Domingo: 32, 540

Mutiu (véase Ignacio Bautista): 146, 147, 479, 480

Muxart, Jaume: 514

N

Navarro Baldeweg, Juan: 28, 537

Navarro Gabaldón, José: 494

Neusüss, Floris Michael: 502

Newman, Barnett: 170, 177, 272, 470, 483

Nueva Generación (Grupo): 23, 53, 467, 487, 496, 508, 511, 533

Nuevo Espacialismo (Grupo): 318, 503

O

Oiticica, Helio: 495

Olaortúa, Pelayo: 506

Oppenheim, Dennis: 518

Oppenheim, Meret: 282, 485, 498, 509

Oteiza, Jorge: 27, 76, 116, 432, 450, 469, 474, 476, 499, 520, 536

P

Paiva, Pedro: 396, 397, 398, 399, 514

Palazuelo, Pablo: 26, 27, 420, 490, 535, 536

Palencia, Benjamín: 103, 279, 496

Palermo, Blinky: 126, 218, 311, 372

Palomino, Jesús: 27, 536

Paneque, Guillermo: 484, 510

Parpalló (Grupo): 469

Paso (Grupo el): 21, 164, 216, 299, 474, 487, 501, 532

Pedrosa, Ignacio: 24, 44, 419, 474, 534

Peña, Eduardo: 475

Peña, Maximino: 32, 540

Perejaume (véase Pere Jaume Borrell i Guinart): 36, 541

Pérez Mínguez, Luis: 192

Pérez Villalta, Guillermo: 21, 28, 460, 504, 532, 537

Pevsner, Antoine: 76, 440

Picabia, Francis: 104, 282, 498

Picasso, Pablo: 24, 27, 32, 35, 36, 88, 222, 232, 292, 302, 342, 411, 504, 534, 536, 540, 541

Polke, Sigmar: 325, 372, 498

Pollock, Jackson: 348

Poussin, Nicolas: 198, 200, 486

Puch, Gonzalo: 311

Q

Quejido, Manolo: 28, 78, 537

Quintanilla, Isabel: 20, 35, 475, 531, 540, 541

R

Ràfols-Casamada, Albert: 497

Ramsden, Mel: 106, 473

Recalcati, Antonio: 499

Regoyos, Darío de: 63, 279

Reinhardt, Ad: 469, 483

Rembrandt (véase Rembrandt Harmenszoon van Rijn): 49, 128, 269

Repullés, Enrique María: 32, 540

Ribalta, Jorge: 27, 536

Richter, Gerhard: 483

Ródchenko, Aleksandr: 440

Rosa, Manuel: 494

Roscubas, Fernando: 350

Roscubas, Vicente: 350

Rosenquist, James: 292

Rotella, Mimmo: 372

Rothko, Mark: 148, 170, 177, 272, 299, 303, 430, 469, 480, 512

Rouault, Georges: 269

Royo, Mariano: 472

Rubio, Javier: 483

Rueda, Gerardo: 164, 486

Rusiñol, Santiago: 21, 32, 35, 532, 540

S

Salaberri, Pedro: 472

Salinas, Manuel: 272

Sanches, Rui: 494

Sánchez, Alberto: 103, 279

Sánchez, Alfonso: 511

Sánchez Cotán, Juan: 415

Sander, August: 505

Santamaría, Marceliano: 32, 540

Sarmento, Juliâo: 502

Saura, Antonio: 29, 164, 216, 497, 537

Schnabel, Julian: 502

Schwitters, Kurt: 205, 218, 484

Seaton, David: 192

Sempere, Eusebio: 27, 66, 469, 474, 536

Serrano, Juan: 287, 432, 499

Serrano, Santiago: 23, 28, 533, 536

Sevilla, Soledad: 474

Sharon, Arieh: 315

Sherman, Cindy: 88, 471

Sicilia, José María: 29, 36, 477, 537, 541

Sierra, José Ramón: 272

Smithson, Robert: 442, 513, 518

Solano, Susana: 520

Solbes, Rafael: 292, 499

Solís, José Lorenzo: 506

Soria, Salvador: 469

Sorolla, Joaquín: 32, 540, 554

Soto, Montserrat: 27, 536

Soto, Pepe: 272, 498

Soutine, Chaim: 164, 269

Stella, Frank: 272

Still, Clyfford: 170

Suárez, Juan: 272

Supports-surfaces (Grupo): 170, 483, 501

T

Tapiès, Antoni: 28, 84, 170, 212, 480, 487, 514, 536

Tena, Gonzalo: 483

Tharrats, Joan Josep: 514

Tillmans, Wolfgang: 27, 35, 36, 536, 541

Torner, Gustavo: 486

Torre Agero, Eugenio de la: 511

Torres García, Joaquín: 493

Towsend Harrison, Charles: 473

Trama (Grupo): 170, 483

Turner, William: 177

Tuymans, Luc: 483

U

Ucelay, José María de: 506

Ugalde, Juan: 27, 325, 536

Urzay, Dario: 512

V

Valcárcel Medina, Isidoro: 325

Valdés, Manolo: 474, 496, 499, 502

Valdés Leal, Juan de: 420

Vaquero Palacios, Joaquín: 279

Vázquez Díaz, Daniel: 63, 216, 279, 432, 481, 487, 496, 497

Vázquez Molezún, Ramón: 24, 35, 534, 541

Vedova, Emilio: 216

Velázquez, Diego: 132, 269, 292, 411

Vento, José: 318, 503

Verdú, Vicente: 226

Veronese, Paolo: 49

Viladecans, Joan Pere: 166

Vilapuig, Oriol: 166

Villalba, Dario: 508

W

Wall, Jeff: 471, 503

Warhol, Andy: 500

Y

Yarnoz, José: 24, 534

Yturralde, José María: 474

Z

Zaj (Grupo): 502

Zeév Haller, Wilhem: 315

Zóbel, Fernando: 164, 486, 522

Zuloaga, Ignacio: 63, 279

Zurbarán, Francisco de: 411

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

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 esta publicación están reproducidos
bajo una licencia 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:

© Txomin Badiola: págs. 117, 119
© Gabriele Basilico: pág. 143
© Gonzalo Bullón: pág. 157
© Miriam Cahn: págs. 186-188
© Javier Campano: págs. 192, 193, 195-197
© Hannah Collins: pág. 243
© Magdalena Correa: págs. 249-251
© Juantxo Egaña: págs. 63, 340, 341, 432
© Alberto García-Alix: 335, 336
© Cristina García Rodero: págs. 344, 345
© Axel Hütte: págs. 428, 429, 431
© Ibghy y Lemmens: págs. 433-435
© José Mª Guijarro y Jacobo Castellano.
Cortesía del artista y de F2 Galería: págs. 392, 393
© João Maria Gusmão y Pedro Paiva. Cortesía del artista
y de Sies + Höke, Düsseldorf: págs. 397-399
© Fernando Maqueira: el resto de imágenes

© de las obras:

© Juan Antonio Aguirre, Alfonso Albacete, Alfredo Alcaín,
Carlos Alcolea, José Luis Alexanco, Andreu Alfaro,
Darío Álvarez Basso, Chema Alvargonzález, Alexander Apóstol,
Amalia Avia, Emilia Azcárate, Txomin Badiola, José María Báez,
Miquel Barceló, Eduardo Barco, Lothar Baumgarten,
Bene Bergado, José Beulas, Miguel Ángel Blanco, Bonifacio,
Hilario Bravo, Rosa Brun, Patricio Cabrera, Berta Cáccamo,
Carmen Calvo, Javier Campano, Miguel Ángel Campano,
Rafael Canogar, Marta Cárdenas, Adrián Carra, José Carretero,
Victoria Civera, Chema Cobo, Félix de la Concha,
Darío Corbeira, José María Cruz Novillo, Álvaro Delgado,
Gerardo Delgado, Juan Carlos Delgado, Florentino Díaz,
Dis Berlín, Equipo Realidad, Jon Mikel Euba, Luis Fega,
Esther Ferrer, Joan Fontcuberta, Carlos Franco,
Miguel Fructuoso, Jorge Galindo, Alberto García-Alix,
Carmelo García Barrena, Ferran García Sevilla, Julián Gil,
Juan Giralt, María Gómez, Susy Gómez, Luis Gordillo,
José Guerrero, José Guerrero, Josep Guinovart,
Secundino Hernández, Joan Hernández Pijuan,
Candida Höfer/VG Bild-Kunst, Bonn, Peter Hutchinson,
Cristina Iglesias, Pilar Insertis, Prudencio Irazabal, Pello Irazu,
Javier de Juan, Julio Juste, VEGAP, Madrid, 2019

© Eduardo Arroyo, 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.

Imagen de cubierta:
Candida Höfer
Banco de España Madrid III 2000
2000

ISBN catálogo completo: 978-84-09-13744-2
ISBN volumen 2: 978-84-09-13747-3
DL: M-35637-2019

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 NUDE, SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN BRIZZOLIS EN DICIEMBRE DE 2019