

DEVENIR PINTURA

Alfonso Albacete

Pilar Albarracín

Ángel Alén

Ana Barriga

Rosa Brun

Monika Buch

Salomé del Campo

Gerardo Delgado

M. Ángeles Díaz Barbado

Pepe Espaliú

Alfonso Fraile

Mariajosé Gallardo

Paloma Gámez

Curro González

Paz Pérez Ramos

Guillermo Pérez Villalta

Manolo Quejido

Cristóbal Quintero

Irene Sánchez Moreno

Soledad Sevilla

José Ramón Sierra

Como categoría filosófica, el devenir a lo largo de la historia de las ideas ha supuesto una afirmación de la transformación, de la variación y del cambio. Frente a la permanencia, todo fluye y transmuta. Podríamos parangonar la evolución de la pintura y, más concretamente la del último siglo, con este concepto asociado a filósofos como Heráclito, Hegel, Nietzsche o Marx, puesto que va más allá de la extendida metáfora del ave fénix que resurge de sus cenizas, al explicar mejor todo lo acaecido con este medio artístico en las últimas décadas. También se aplicaría a la misma existencia de las colecciones de arte contemporáneo, continuamente revisándose y ampliando hasta llegar a ser otras o, al mismo tiempo, a las muestras temporales que se suceden en las programaciones de los museos.

Devenir pintura es una exposición temporal de larga duración de la colección permanente del CAAC, que se transformará a mitad de su recorrido modificando lo expuesto en algunas de sus salas sin alterar en lo sustancial su tesis. Y lo hace con destacadas obras de artistas mayoritariamente andaluces que han ingresado en los últimos años en esta colección mediante adquisiciones e importantes y generosas donaciones, algunas de ellas inéditas hasta este momento y de carácter casi monumental.

Está, además, organizada en tres amplios conjuntos en los que se enfatiza, también, algún aspecto más concreto. El primero hace referencia al arte que habla de sí mismo, a la pintura que indaga en algunos asuntos internos (Mariajosé Gallardo y Cristóbal Quintero) y, más específicamente, al estudio del artista por medio de cuadros de Alfonso Albacete, Manolo Quejido, Guillermo Pérez Villalta, Curro González y Ángel Alén. El segundo se centra en los caminos de y hacia la abstracción (Alfonso Fraile, José Ramón Sierra y Soledad Sevilla), acentuando las obras en las que predominan las variaciones geométricas como en Monika Buch, Rosa Brun, Paz Pérez Ramos, Pilar Albarracín y Gerardo Delgado. Por último, el tercer y último conjunto, se ocupa de la figuración por medio de artistas como Pepe Espaliú o Ana Barriga, concentrándose en el paisaje con obras de M. Ángeles Díaz Barbado, Irene Sánchez y Salomé del Campo. Cierran este devenir pictórico los matices de la monocromía de Paloma Gámez.

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES. COMISARIO

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

BECOMING PAINTING

Alfonso Albacete

Pilar Albarracín

Ángel Alén

Ana Barriga

Rosa Brun

Monika Buch

Salomé del Campo

Gerardo Delgado

M. Ángeles Díaz Barbado

Pepe Espaliú

Alfonso Fraile

Mariajosé Gallardo

Paloma Gámez

Curro González

Paz Pérez Ramos

Guillermo Pérez Villalta

Manolo Quejido

Cristóbal Quintero

Irene Sánchez Moreno

Soledad Sevilla

José Ramón Sierra

Throughout the history of ideas, the philosophical notion of becoming has been an affirmation of transformation, variation and change. Faced with permanence, everything flows and transmutes. We could liken the evolution of painting, specifically that of the last century, to this concept addressed by such noted philosophers as Heraclitus, Hegel, Nietzsche and Marx, for it explains everything that has happened with this medium in recent decades far better than the extended metaphor of the phoenix that rises from its ashes. We might also apply it to the very existence of contemporary art collections, which are constantly being revised and enlarged until they become something else, or, to the successive temporary exhibitions that make up museum programmes.

Becoming Painting is a long-term temporary exhibition of the CAAC's permanent collection that will be transformed halfway through its run, changing the works displayed in some of the rooms without substantially altering its narrative. The show features outstanding works by mostly Andalusian artists that have entered this collection in recent years as purchases or significant and generous donations, some of which are almost monumental in scale and have never been exhibited until now.

The show is divided into three main sections, each of which also delves into more concrete aspects. The first is dedicated to art that talks about art, painting that investigates its internal affairs (Mariajosé Gallardo and Cristóbal Quintero) and, more specifically, the artist's studio through pictures by Alfonso Albacete, Manolo Quejido, Guillermo Pérez Villalta, Curro González and Ángel Alén. The second focuses on the roads leading to and away from abstraction (Alfonso Fraile, José Ramón Sierra and Soledad Sevilla), emphasizing the geometric variations that dominate the works of Monika Buch, Rosa Brun, Paz Pérez Ramos, Pilar Albarracín and Gerardo Delgado. The third and final group examines figuration in the oeuvre of artists like Pepe Espaliú and Ana Barriga, zooming in on landscape in the creations of María Ángeles Díaz Barbado, Irene Sánchez and Salomé del Campo. The monochrome nuances of Paloma Gámez conclude this pictorial becoming.

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES. CURATOR

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

ALFONSO ALBACETE ANTEQUERA, MÁLAGA, 1950

De izquierda a derecha:

Natura trece (Especulación), 2013

Acrílico sobre lienzo, 270 x 200 cm

Sin título, 1983

Técnica mixta sobre papel, 112 x 77 cm

Sin título, 2012

Técnica mixta sobre papel, 39 x 27 cm

Arquitecto de formación, Albacete es uno de los principales representantes de la innovación de la práctica de la pintura iniciada en los años 70 y prolongada en los 80 del siglo XX. El artista alcanzó notoriedad en la escena española con la exposición titulada *En el estudio*, en la que abordaba la conjunción de figuración y abstracción en un solo motivo que, a su vez, absorbía los tres géneros de la pintura: la figura, el paisaje y la naturaleza muerta.

Desde aquella revelación hasta la fecha, Alfonso Albacete ha desplegado y profundizado en aquella experiencia, como en esta obra que ahora se expone, en la que aborda el tema del estudio dentro del estudio utilizando un juego de espejos para realizar un autorretrato de espaldas. Aparece el propio artista pintando *En el estudio*, de 1979, una obra que inició la meditación de Albacete sobre el trabajo en el taller y, por extensión, sobre el hecho mismo de la pintura. Es un cuadro de gran complejidad compositiva en el que la figura del artista se duplica, triplica o cuadruplica según contemos cada uno de sus reflejos frontales y dorsales e incluso su representación pintada. El interior del taller y la persona del mismo pintor son el modelo y el motivo de la obra y de la especulación consiguiente, incluida la constante ironía del artista respecto a las grandes cuestiones, y que se refleja en el doble sentido del título.

Pintar el estudio es realizar una obra autorreferencial, donde se muestra el lugar en el que se origina la pintura y parte del proceso creativo. Alfonso Albacete ha dedicado series de pinturas y dibujos a los distintos estudios en los que ha desarrollado su obra. En ellas muestra los espacios vividos, su memoria y los instrumentos y herramientas de pintar, lo que se hace evidente tanto en *Natura trece (especulación)*, como en los dibujos que lo acompañan.

ALFONSO ALBACETE ANTEQUERA, MÁLAGA, 1950

From left to right:

Natura trece (Especulación), 2013

Nature Thirteen (Speculation)

Acrylic on canvas, 270 x 200 cm

Untitled, 1983

Mixed media on paper, 112 x 77 cm

Untitled, 2012

Mixed media on paper, 39 x 27 cm

An architect by training, Albacete was one of the leading exponents of the innovations in pictorial practice that began in the 1970s and continued into the 1980s. The artist first came to the attention of the Spanish art world with an exhibition titled *En el estudio*, where he combined figuration and abstraction in a single motif that united three genres: figurative, landscape and still-life painting.

From that first revelation to the present day, Alfonso Albacete has continued to explore and build on that experience, as in the work displayed here, where he presents the studio-within-the-studio, using mirrors to create a self-portrait viewed from behind. We see Albacete painting *En el estudio* (In the Studio), a work from 1979 that marked the beginning of his meditations on the artist's labour in the atelier and, by extension, on the act of painting itself. It is a work of immense compositional complexity, where the artist's figure is doubled, tripled or quadrupled, if we count the reflections from the front and back and his own painted likeness. The studio interior and the painter himself are the model and motif of the work and of the consequent speculation, including the artist's constantly ironic view of the "big questions", reflected in the title's double meaning.

To paint one's studio is to create a self-referential work, revealing the birthplace of the painting and part of the creative process. Alfonso Albacete has devoted series of paintings and drawings to the different studios in which he has worked. Those series show the lived spaces, the memory of them, and the tools and utensils of painting, which we can also see in *Natura trece (especulación)* (Nature Thirteen [Speculation]) and its accompanying drawings.

MANOLO QUEJIDO SEVILLA, 1946

El tabique VII, 1991

Acrílico sobre lienzo, 234 x 201,5 cm

Manolo Quejido ha desarrollado a lo largo de su carrera una serie de prácticas pictóricas que se relacionan con lo que se podría denominar pintura expandida o pintura en acción. Tomando como hilo conductor de su trabajo el lema «pintar = pensar», la obra de Quejido tiene un claro carácter conceptual y un sentido político más o menos explícito, sin renunciar por ello a la exploración de valores estéticos. A menudo, sus propuestas conceptuales se han traducido en un compromiso activo con la creación de espacios y procesos de debate colectivos.

Tras una primera etapa (1964–1974), en la que Quejido formula la búsqueda de un lenguaje propio, lleva a cabo una etapa de transición (1974–1993) en la que reivindica su relación de continuidad con la historia de la pintura occidental. Es al final de esta etapa, cuando desarrolla la serie *Tabiques*, compuesta por 34 variaciones de la misma composición, algunas de grandes dimensiones, como la obra que se expone, que son nombradas por el autor como «Tabiques grandes». El propio artista explica la serie: «el TABIQUE, el taller del pintor, de la pintura con memoria, que es matriz de todas las artes, que puede representar con extrema sencillez de medios las más complejas operaciones, el lugar donde todas las artes se reúnen, la pintura. Pinto ahora en el TABIQUE los sitios, los lugares de la memoria, las composiciones del recorrido de ese devenir, de ese ir y venir del deseo de sentido, en el hombre implícito». Esta serie supone un punto de inflexión en su carrera. Convencido de que había llegado el momento de combatir fuera de los tabiques de su estudio, inicia entonces el tercer periodo de su evolución pictórica que él mismo denomina «La Resistencia». Una resistencia que conlleva, en primer lugar, una negación a aceptar las veleidades del mercado que convierte las obras artísticas en meros objetos de consumo y, en segundo lugar, un rechazo frontal al nuevo orden internacional que termina legitimando acciones como la guerra de Irak.

MANOLO QUEJIDO SEVILLE, 1946

El tabique VII, 1991

The Partition VII

Acrylic on canvas, 234 x 201.5 cm

Throughout his career, Manolo Quejido has pursued certain pictorial practices that situate his work in the camp of what we might call expanded painting or painting in action. With the formula “painting=thinking” as his motto, Quejido’s oeuvre has an obviously conceptual component and a more or less explicit political message, although this has never prevented him from exploring purely aesthetic values. His conceptual ideas have often translated into an active commitment to creating spaces and processes of collective debate.

After an initial period (1964–1974) spent searching for a language of his own, Quejido entered a transitional phase (1974–1993) in which he sought to establish a continuity with the history of Western painting. It was at the end of this phase that he developed the *Tabiques* (Partitions) series, consisting of 34 variations on the same composition. Some of these, such as the work exhibited here, are quite large and were dubbed “Big Partitions” by Quejido. The artist explained the series in his own words: “The PARTITION, the painter’s studio, the studio of painting with memory, which is the mother of all arts, which can represent the most complex operations by the simplest possible means, the place where all arts converge, painting. On the PARTITION I now paint the sites, the places of memory, the compositions of the itinerary of that flow, that coming and going of the desire for meaning, implicit in man.” This series marked a turning point in Quejido’s career. Convinced that the time had come to take the fight outside the partition walls of his studio, he embarked on the third period of his pictorial evolution, which he called “The Resistance”. That resistance was twofold, entailing a refusal to accept the whims of a market that turned artworks into mere commodities, and an outright rejection of the new international order that ended up justifying actions like the Iraq War.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA TARIFA, CÁDIZ, 1948

De izquierda a derecha:

***El Arte está a este lado de la realidad*, 1991**

Óleo sobre lienzo, 100 x 140 cm

***Agio Sofía*, 1989**

Óleo sobre lienzo, 223 x 180 cm

***Artista viendo un libro de arte*, 2008**

Temple sobre lienzo, 180 x 224 cm

***Hombre dibujando*, 2002**

Temple vinílico sobre lienzo, 142 x 142 cm

***Sacra conversación*, 1986**

Óleo sobre lienzo, 223 x 180 cm

***La vida y el arte*, 1998**

Grafito sobre papel, 25 x 32,3 cm

Pintor, arquitecto y escultor, Guillermo Pérez Villalta fue integrante de la Nueva Figuración Madrileña y uno de los representantes del postmodernismo en España, para algunos inmerso en el denominado neo-marienismo. Su formación en la Escuela de Arquitectura, ha influido conceptualmente en su obra artística a lo largo de toda su carrera, si bien abandonó sus estudios para poder acercarse a esta y a las demás artes de una forma más libre y personal. De forma autodidacta, crea sus primeros cuadros con 17 años y desde el comienzo de su carrera, hace más de 50 años, mantuvo la norma de reservar para sí mismo algunas de sus piezas más significativas, bien por su valor sentimental o por la importancia que el artista les otorgaba dentro de su trayectoria. Así, Villalta resulta ser su mejor coleccionista, poseyendo la más completa y esclarecedora colección que existe sobre su trabajo. Tan magnífico conjunto compone el legado que el artista donó al CAAC en 2012, al que pertenecen estas obras.

La obra de Guillermo Pérez Villalta es autobiográfica, muy condicionada por su carácter, las personas que ha conocido y los espacios en los que ha desarrollado su vida. Esta selección de pinturas se centra en la creación artística, en el acto mismo de pintar, y en ellas, aunque en sus títulos se refiere genéricamente al arte o al artista, encontramos referencias a sus espacios y al desarrollo de su trabajo. Dentro de su reflexión por la pintura y el pintor, existe una compleja simbología homoerótica del tándem Cristo-Dionisios, al que se superpone la figura del artista-creador, lo que da lugar a una muy personal e íntima exploración de las pasiones y los deseos privados.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA TARIFA, CÁDIZ, 1948

From left to right:

***Art is on This Side of Reality*, 1981**

Oil on canvas, 100 x 140 cm

***Agio Sofía*, 1989**

Oil on canvas, 223 x 180 cm

***Artist Looking at an Art Book*, 2008**

Tempera on canvas, 180 x 224 cm

***Man Drawing*, 2002**

Vinyl tempera on canvas, 142 x 142 cm

***Holy conversation*, 1986**

Oil on canvas, 223 x 180 cm

***Life and Art*, 1998**

Pencil on paper, 25 x 32.3 cm

A painter, architect and sculptor, Pérez Villalta was part of the New Madrid Figuration and is a representative of postmodernism in Spain, regarded by some as a Neo-Mannerist. His early architectural education has had a conceptual influence on his entire artistic career, even though he dropped out of the degree programme so that he could approach architecture and the other arts in a freer, more personal way. He taught himself to paint and created his first works at age 17. From the beginning of his career, over 50 years ago, he has made a habit of keeping some of the most significant pieces, either because of their sentimental value or because he considered them important milestones in his professional life. And so Villalta became his own greatest collector, possessing the most comprehensive and illuminating collection of his oeuvre currently in existence. The artist donated that magnificent collection, including these works, to the CAAC in 2012.

Guillermo Pérez Villalta's work is autobiographical, heavily influenced by his personality, the people he has known and the settings in which he has lived. This selection of paintings is about artistic creation, the very act of painting, and although their titles contain generic references to art or the artist, in them we find specific allusions to Villalta's personal spaces and the evolution of his work. Within his reflection on painting and the painter, the complex homoerotic symbolism of the Christ-Dionysus duo, over which the figure of the artist-creator is superimposed, gives rise to a highly personal, intimate exploration of private passions and desires.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA TARIFA, CÁDIZ, 1948

Espejo de la memoria, 1977

Acrílico sobre lienzo, 100 cm de diámetro

Mirror of Memory, 1977

Acrylic on canvas, 100 cm diameter

MARIAJOSÉ GALLARDO

VILLAFRANCA DE LOS BARROS, BADAJOZ, 1978

Este terreno no se vende, 2019

Serie *Dios le bendiga por Caballero*

Esmalte y óleo sobre lienzo de algodón, 206 x 590 cm

A lo largo de los años, Mariajosé Gallardo ha construido un vocabulario propio a base de trabajo, pero también de lectura, estudio y observación. El cine, la moda, la música, el cómic, las artes plásticas y, sobre todo, la historia de la pintura, son las fuentes que originan y configuran el territorio estético de esta artista.

Este terreno no se vende es una obra de gran formato que tanto por su tamaño como por su estilo recuerda a las grandes obras del Renacimiento. Pero en este caso las figuras humanas han desaparecido, dejando su lugar a toda clase de animales que se mezclan mediante una sencilla superposición de planos. Un curioso animalario en el que conviven representaciones realistas, con personajes de cuentos, marionetas, emoticonos e incluso la muerte con su guadaña. Una suerte de paraíso terrenal en el que la única referencia humana es un cráneo y otros huesos. Quizás con esto la autora quiera hacer referencia a la posible proliferación de otras especies tras nuestra extinción.

Pero lo que más llama la atención son los fragmentos que han sido recortados del lienzo. Gallardo presentó la obra en la galería Espacio Olvera de Sevilla con la intención de que los visitantes pudieran adquirir cualquier fragmento deseado. De esta manera lo explicaba Guillermo Amaya Brenes: «Mariajosé Gallardo defiende la pintura por la pintura, es decir, que cualquier ornamentación conceptual o teórica en torno a la pintura es justo esto, ornamentación. Un añadido que en algún caso puede complementar la pintura, pero nunca la vuelve insignificante en su ausencia. De esta forma, cada fragmento de esta pieza habla por sí solo, intermediando entre la mano y el pincel que lo engendraron y el ojo que ahora lo ve acabado. Es este el motivo por el que usted cuenta con 8 medidas estándar para poder llevarse a casa ese pedazo de la obra que más le guste, desarraigándolo de aquellas conexiones que había preestablecido en un primer momento y, quizás, dotándola de nuevas conexiones (desde el momento en el que adquiera la pieza ya es suya, y ya en casa la dota de lo que usted ve oportuno). Eso sí, no busque en este hecho cuestiones conceptuales o teóricas (no piense que esto también pudiera suponer una crítica al mercado, porque quizás, pudiera estar en lo cierto)».

MARIAJOSÉ GALLARDO

VILLAFRANCA DE LOS BARROS, BADAJOZ, 1978

Este terreno no se vende, 2019

This Land Is Not for Sale

Dios le bendiga por Caballero

God Bless You for Being a Gentleman series

Enamel and oil on cotton canvas, 206 x 590 cm

Over the years, Mariajosé Gallardo has built up a unique vocabulary by dint of hard work, reading, study and observation. Cinema, fashion, music, comics, the visual arts and, above all, the history of painting are the sources that generate and define this artist's aesthetic territory.

Este terreno no se vende (*This Land Is Not for Sale*) is a large work whose size and style recall the great paintings of the Renaissance. The difference is that here there are no human figures, only assorted animals brought together by a simple layering of planes. In this curious menagerie, realistic creatures coexist with fairytale characters, puppets, emojis and even the Grim Reaper with his scythe: a kind of earthly paradise where the only human reference is a skull and other bones. Perhaps the artist is hinting at the possible proliferation of other species after our extinction.

However, the most striking feature is the fragments that have been cut out of the canvas. Gallardo presented this work at Espacio Olvera in Sevilla with the intention of allowing visitors to acquire any piece of it that they wished. Guillermo Amaya Brenes explained it in these words: "Mariajosé Gallardo defends painting for painting's sake. In other words, any conceptual or theoretical ornament bestowed upon the painting is just that: ornament, an addition which may complement the painting but whose absence never detracts from its significance. Consequently, every fragment of this piece speaks for itself, mediating between the hand and brush that spawned it and the eye that now sees it completed. This is the reason why you have 8 standard sizes which allow you to take home whichever part of the work you like best, excising it and severing any predetermined connections it may have had and, perhaps, giving it new ones (the piece is yours from the moment you acquire it, and back home you can deck it out as you see fit). Just don't expect to find any profound conceptual or theoretical meaning in this act (don't think it might be a critique of the market, because you may be right)."

Museo I, 2012

Serie *Allí y ahora/Cerca y luego*

Óleo sobre lienzo, 162 x 196 cm

Cristóbal Quintero posee una particular capacidad para captar y transformar imágenes, interiorizando sensaciones que fija en su cerebro como un boceto previo que más tarde concretará en el cuadro. Concedor y estudioso incansable de la Historia del Arte, trabaja con rapidez y seguridad ofreciendo en cada una de sus obras un juego de armonía y estructura. En sus obras consigue unos tiempos particulares que las convierten en duraderas al desvelar experiencias que, al mismo tiempo, oculta tras un halo de misterio, presente siempre. Un sí con no, un volver y estar yendo, una forma esencial de construir un lenguaje artístico abierto a la poesía. «Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos» escribió Borges.

Esta obra que se expone pertenece a la serie *Allí y ahora/Cerca y luego*, y el propio artista describe como fue concebida. «Fue por la tarde, el día después de terminar el último *collage* de la serie *La colisión permanente*. En estas obras pretendía unir dos escenas supuestamente inconexas, resultando por su irremediable desunión un juego (entre ambas partes) de relaciones oníricas y poéticas, acrecentando la subjetividad y la multiplicidad de interpretaciones. Entonces pensé en complicarlo uniendo más escenas, aunque estas fueran simples (a lo Georges Perec). Por el camino me volví más teórico y matemático (perdóname, Poesía). Inevitablemente surgió entonces la imagen del edificio. Así resultaba más fácil, ya que las habitaciones/espacios son unidades entrelazadas que forman un todo, un cuadro. Y me pregunté: ¿cómo hago que se vean todas las habitaciones? ¿Y si las escenas ocurren en campo abierto? ¿La lejanía no cuenta nada, no se ve nada?».

Museo I, 2012

Museum I

Allí y ahora/Cerca y luego

There and Now/Near and Later series

Oil on canvas, 162 x 196 cm

Cristóbal Quintero has a special talent for capturing and transforming images, internalizing sensations that he fixes in his mind like a preliminary sketch to later be materialized in a painting. A sage and indefatigable scholar of art history, he works quickly and confidently, offering an interplay of harmony and structure in each of his works. His compositions have particular tempos that give them an enduring quality, revealing experiences while simultaneously shrouding them in a ubiquitous aura of mystery. Yes and no, coming and going... an elemental way of constructing an artistic language open to poetry. "We are our memory, we are that chimerical museum of shifting shapes, that pile of broken mirrors," as Borges wrote.

The artist described how the works displayed here, which belong to the series *Allí y ahora/Cerca y luego* (There and Now/Near and Later), came into existence: "It was the afternoon of the day after I'd finished the last collage in the series *La colisión permanente* (*The Permanent Collision*). In these works I wanted to unite two supposedly unrelated scenes, whose insurmountable differences gave rise to a game (played by both parties) of oneiric and poetic relations, increasing the subjectivity and multiplicity of interpretations. Then I thought of making it even more complicated by adding more scenes, even if they were just simple ones (*à la* Georges Perec). In the process, I became more theoretical and mathematical (forgive me, Poetry). Then the image of a building inevitably came to me. It was easier that way, because rooms/spaces are interconnected units that form a whole, a picture. And I asked myself: 'How can I make it so that all the rooms are visible? What if the scenes unfolded in an open field? Is the distance inconsequential, impossible to make out?'"

CURRO GONZÁLEZ SEVILLA, 1960

El estudio, 2008

Mixta sobre tela, 325 x 800 cm (4 módulos de 325 x 200 cm c/u)

Un tema recurrente en la obra de Curro González es la reflexión en torno a la figura del artista, al estudio y al acto mismo de la creación, siempre desde el humor y la ironía. González representa, de forma caricaturesca y abigarrada, su estudio situado en la calle García de Vinuesa de Sevilla, donde trabajó de 1985 a 2006. En él aparece su autorretrato como una araña, en los extremos, y una gran cantidad de elementos de importante valor simbólico relacionados con el artista.

Este cuadro fue ampliamente analizado por Juan Antonio Rodríguez Tous en su texto «El artista voyeur»: el referente a Courbet y su cuadro *L'atelier du peintre*, de 1854, está presente a través de la interpretación de Michael Fried de la obra del francés, ya que en la esquina inferior derecha, sobre una mesa, aparece un ejemplar del libro. La mitad izquierda de la pintura está dominada por cinco momentos de la trayectoria del artista con cinco alusiones a otras tantas obras: *Autorretrato con ochenta y tres años*, con el artista como un vagabundo solo acompañado por su sombra; la ilustración alternativa de la portada de un célebre disco de Jethro Tull (el artista es demasiado joven para la MTV y demasiado viejo para morir); *El sillón de Matisse*, el artista que permanece en la oscuridad mientras acerca a la luz lo que queda del aura que antaño tuvo la pintura; a izquierda, se reproduce parcialmente uno de sus cuadros más complejos conceptualmente, pero truncado y casi irreconocible; a la derecha y sobre el suelo, ante un cuadro-espejo, abandonado en una fiambarrera, el *Miniyo*, protagonista de una de las animaciones del artista; y la figura de un castor con gafas que dibuja el signo del infinito en la pared negra del estudio.

En la mitad derecha se acumulan objetos como el carro y la silla, que evocan el lado físico, todavía artesanal del oficio de pintor, y una mesa donde se amontonan unos cuantos libros (Auden, Courbet...). La estancia se abre por una puerta a ningún sitio y por una ventana a su propia destrucción, pues por ella entra el agua que lo inundará todo en cuestión de minutos.

González hace partícipe al espectador de un juego de referencias múltiples propio de su obra, de un mundo que es el intramundo del artista, los retazos de un proceso, la habitación que ya no existe, los objetos que hablan de lo que fueron y de lo que significaron, las huellas del tiempo y las cicatrices de la memoria.

CURRO GONZÁLEZ SEVILLE, 1960

El estudio, 2008

The Studio

Mixed media on canvas, 325 x 800 cm (4 units, 325 x 200 cm each)

Curro González has frequently reflected on the figure of the artist, the studio and the act of creation in his work, always through humour and irony. This particular piece is a cluttered, cartoonish depiction of the studio in Calle García de Vinuesa, Seville, where he worked from 1985 to 2006. In it we see his self-portrait as a spider, at either end, and many other elements of great symbolic significance for the artist.

Juan Antonio Rodríguez Rous analysed this painting extensively in his essay “El artista voyeur”, noting that Courbet and his 1854 painting *L'atelier du peintre* are referenced in the copy of Michael Fried's book on the French artist, visible in the lower right-hand corner. The left side of the painting is dominated by allusions to five works, each of which represent a milestone in the artist's career: *Autorretrato con ochenta y tres años* (Self-Portrait at Eighty-Three), showing the artist as a vagabond, alone except for his shadow; the alternative cover illustration for a famous Jethro Tull album (the artist is too young for MTV and too old to die); *El sillón de Matisse* (Matisse's Armchair), where the artist, hanging back in darkness, pushes the remnant of the aura that painting once had into the light; on the left, a partial view of one of González's most conceptually complex pictures, cut off and nearly unrecognizable; on the floor to the right, abandoned in a plastic container before a picture-mirror, *Miniyo* (Mini-Me), star of one of the artist's animations; and a bespectacled beaver drawing the infinity symbol on the studio's black wall.

The right side the canvas contains objects like the trolley and chair, which recall the physical, manual aspect of the painter's craft, and a table piled with several books (Auden, Courbet, etc.). The open door leads nowhere, but the open window heralds the room's imminent destruction, as the water pouring through it will certainly flood the entire studio in a matter of minutes.

González draws spectators into a game of layered references that is typical of his oeuvre, into a world which is the artist's own intra-world: the snippets of a process, the room that no longer exists, the objects that speak of what they used to be and what they once meant, the footprints of time and the scars of memory.

ÁNGEL ALÉN SEVILLA, 1975

Estudio Miki Leal, Nave Oporto (Madrid), 2019

Lápiz, carbón, pastel y acuarela sobre lienzo,
240 x 330 cm

La obra de Ángel Alén se centra en el dibujo, para el cual utiliza múltiples técnicas (lápiz, carbón, pastel, lápiz conté, lápices de colores acuarelables, bolígrafo, tinta...). En su producción destacan las obras de gran formato en las que representa los espacios creativos de artistas contemporáneos (Miki Leal, Luis Gordillo, Rubén Guerrero o Santiago Ydáñez, entre otros). Como escribe Jesús Reina, «quiere escuchar todas las voces, dibujar casi todos los estudios de artistas que admira. Trascender los espacios, mostrar una parte o una totalidad. Le interesa la resonancia de una realidad fragmentada, que se expone a menudo mediante un juego de oposiciones: dentro y fuera, el cuadro dentro del cuadro. Una imaginación en carne viva».

Esta pintura muestra el estudio de Miki Leal, ubicado en una antigua nave industrial textil en el barrio de Carabanchel, en Madrid, que comparte con otros nueve artistas, cada uno de los cuales ha creado su rincón personalizado dividido por paneles móviles y con sus mesas de taller, botes, bocetos, cajas y materiales de todo tipo. En este tríptico de gran formato Alén nos muestra el espacio creativo de Leal, lleno de alegría, colores y dinamismo. Teniendo presente que la producción artística de Miki Leal está llena de referencias a su mundo y sus vivencias, a la literatura, la música, el cine y los objetos que lo rodean, penetrar en su estudio es indagar, y de alguna manera, infiltrarse, en el espacio mismo de la inspiración y producción. En este sentido, Alén se convierte en una especie de *voyeur* que nos muestra lo que normalmente queda oculto al espectador, «mi intención es asomarme a la intimidad del estudio y analizar el momento del proceso creativo de una obra con todos los elementos que la rodean».

ÁNGEL ALÉN SEVILLE, 1975

Estudio Miki Leal, Nave Oporto (Madrid), 2019

Miki Leal's Studio, Nave Oporto (Madrid)
Pencil, charcoal, pastel and watercolour on canvas,
240 x 330 cm

Ángel Alén draws with a wide variety of media: pencil, charcoal, pastel, Conté crayon, watercolour pencil, pen, ink, etc. Some of his most striking works are large-format depictions of the workspaces of contemporary artists such as Miki Leal, Luis Gordillo, Rubén Guerrero and Santiago Ydáñez. As Jesús Reina wrote, Alén “wants to listen to every voice, to draw almost every studio of the artists he admires. He wants to transcend the spaces, to show a part or a whole. He is interested in the resonance of a fragmented reality, which he often reveals in a game of opposites: inside and out, the picture-within-a-picture. Raw imagination.”

This painting is of Miki Leal's studio in an old industrial textile warehouse in the Madrid district of Carabanchel which he shares with nine other artists. Each of them has created their own personal space, separated by moveable partitions, with their worktables, containers, sketches, boxes and sundry materials. Alén's large triptych shows us Leal's corner, a cheerful, colourful, dynamic space. Knowing that Miki Leal's work is filled with allusions to his own world and life experiences, to the literature, music, films and objects that surround him, peering into his studio is like investigating and, in a way, infiltrating the very core of his creative inspiration and production. Alén becomes a kind of voyeur, revealing what is usually off-limits to viewers: “My intention is to peer into the privacy of the studio and analyse a moment in the creative process of an artwork with everything around it.”

ALFONSO FRAILE

MARCHENA, SEVILLA, 1930 – MADRID 1988

De izquierda a derecha:

Sin título, 1969–1970

Óleo sobre tabla, 260 x 145 cm

Metamorfosis, 1965

Óleo sobre lienzo, 215 x 852 cm

Aunque nace en Marchena (Sevilla), Alfonso Fraile se afincó joven en Madrid, donde inicia los estudios de Arquitectura que pronto abandonará para ingresar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Como muchos otros artistas coetáneos, inicia su carrera en los años 50 decorando algunas iglesias de la provincia madrileña, aunque ya en 1959 Juana Mordó lo integra en la nómina de la galería Biosca. En estos años su pintura refleja una doble influencia, por un lado la herencia cubista y por otro la del informalismo. A principios de los años 60 se integra en el grupo Nuevo Espacialismo, que se caracterizó por practicar una síntesis entre el informalismo y la figuración. A lo largo de esta década realiza su primera exposición en los Estados Unidos y recibe importantes premios y becas que consolidan su carrera. Ya en los años 70 Fraile encontrará un lenguaje propio dentro de la gran familia del expresionismo, en concreto un expresionismo figurativo, donde los personajes asumen una presencia cercana a la caricatura, en la que el hombre de nuestro tiempo parece asumir un destino marcado por lo grotesco.

Las obras que aquí se exponen fueron realizadas en los años 60 para el decorador valenciano Rafael García, con quien Fraile colaboraría durante esa década realizando pinturas, esculturas y artes decorativas. *Metamorfosis*, obra mural creada ex profeso para la sede que Rafael García tenía en el Paseo de Gracia de Barcelona, refleja la influencia informalista característica de su producción de la época, mientras que en *Sin título* Fraile parte de los fundamentos cubistas a la hora de representar los objetos pero realizando un claro acercamiento a la estética pop.

Estas obras han ingresado recientemente en la colección del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo gracias a la donación de la familia García Luján, herederos de Rafael García.

ALFONSO FRAILE

MARCHENA, SEVILLE, 1930 – MADRID, 1988

From left to right:

Untitled, 1969–1970

Oil on panel, 260 x 145 cm

Metamorfosis, 1965

Metamorphosis

Oil on canvas, 215 x 852 cm

Though born in the Sevillian town of Marchena, Alfonso Fraile moved to Madrid in his youth, where he began to study for a degree in architecture but soon switched to fine art, enrolling at the Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Like many of his contemporaries, he began his artistic career in the 1950s decorating churches around the province of Madrid, but by 1959 Juana Mordó had him on the payroll at Galería Biosca. In those years his painting reflected the dual influence of Cubism and Art Informel. In the early 1960s Fraile joined a group called Nuevo Espacialismo (New Spacialism), which practised a synthesis of figuration and Art Informel. He had his first exhibition in the United States during that decade and received important awards and grants that cemented his reputation. In the 1970s, Fraile found his own personal language within the great expressionist family, a figurative expressionism in which the characters verged on caricature and the man of our time seemed to accept his grotesque fate.

The works displayed here were made in the early 1960s for the Valencian interior decorator Rafael García, for whom Fraile produced paintings, sculptures and decorative pieces throughout that decade. *Metamorfosis* (*Metamorphosis*), a mural commissioned for García's office in Passeig de Gràcia, Barcelona, reflects the Informel influence that marked his work at the time, whereas in *Sin título* (*Untitled*) Fraile depicted objects using the fundamentals of Cubism but with a clear nod to Pop aesthetics.

Both works were recently donated to the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo by the García Luján family, Rafael García's heirs.

JOSÉ RAMÓN SIERRA OLIVARES, SEVILLA, 1945

De izquierda a derecha:

Cara rayada, 1966–1967

Esmalte y collage sobre madera y chapa metálica perforada, 104,5 x 78,5 cm

Burladero, 1966

Esmalte sobre madera, 139 x 67 cm

José Ramón Sierra aún en su obra su condición de arquitecto, artista plástico, dibujante, pintor, escultor, diseñador, escritor y profesor. Todas estas disciplinas están unidas e integradas en su trabajo y se interrelacionan unas con otras. Su formación de arquitecto (fue el responsable de la restauración de la sede del CAAC en Sevilla y sus espacios expositivos) y su dedicación profesional a esta disciplina inunda toda su producción. Toda su obra es arquitectura, espacio, no importa si construido o planteado.

Aún siendo estudiante obtuvo el premio de la galería La Pasarela de Sevilla, con el que quedó identificado como uno de los pilares de la nueva abstracción, abierta a las transformaciones activadas en el panorama internacional de los años 60 del siglo pasado. Este premio conllevaba la realización de una muestra individual, cuyo título fue *Sobre la Rendición de Breda. Doce paisajes divididos en tres capítulos, contruidos en 1966 y 1967*, y en la que se incluyeron estas dos obras. Esta exposición debió sorprender, no tanto por su contenido como por los soportes, en su mayoría madera, cubiertos de esmalte industrial, algunos con *collages* y elementos diversos adheridos, como una chapa metálica o una tela, lo cual despertó la inquietud en la ciudad entre los que se interesaban por el arte nuevo. Estas piezas se apartaban de la abstracción que se cultivaba en España y se alejaban del neoexpresionismo abstracto, para incluir una reflexión sobre el alcance poético del objeto. Aunque el título de la exposición y la serie es una clara referencia a Velázquez, no hay un paralelo en detalle, como tampoco lo hay con el término «*paisaje*», sino que son una invitación al espectador a reconocer su experiencia, a partir de objetos e imágenes de la vida cotidiana que aparecen en las obras de forma incompleta o fragmentada.

JOSÉ RAMÓN SIERRA OLIVARES, SEVILLE, 1945

From left to right:

Cara rayada, 1966–1967

Grated Face

Enamel and collage on wood and perforated sheet metal, 104.5 x 78.5 cm

Burladero, 1966

Burladero (Matador's Safety Barrier)

Enamel on wood, 139 x 67 cm

José Ramón Sierra is an architect, visual artist, draughtsman, painter, sculptor, designer, writer and teacher, and all these facets are connected, inter-related and integrated in his work. His architectural training (he was responsible for the restoration of the CAAC's home in Seville and its exhibition halls) and dedication to that profession permeates his entire output. Everything Sierra creates is architecture and space, whether constructed or merely envisaged.

While he was still student, he won a prize from Galería La Pasarela in Seville that identified him as one of the pillars of the new abstraction, open to the sweeping changes that were taking place around the world in the 1960s. Part of the prize was the chance to have a solo show, titled *Sobre la Rendición de Breda. Doce paisajes divididos en tres capítulos, contruidos en 1966 y 1967*, in which he included these two works. The most surprising thing about that exhibition was probably not its contents but its media: mostly wooden panels covered in industrial enamel, some with collages and miscellaneous items stuck onto the surface, like a metal pin or fabric scrap, which caught the attention of a city hungry for new art. These pieces moved away from the abstraction being practised in Spain at the time and from abstract neo-expressionism to engage in a reflection on the poetic scope of the object. Although the title of the show and the series clearly allude to Velázquez and his *Surrender of Breda*, as well as to landscape painting, those references are not present in the details, which instead invite viewers to reconnoitre the artist's personal experience through the partial or fragmented objects and images of everyday life that appear in his works.

MONIKA BUCH VALENCIA, 1936

De izquierda a derecha:

Sin título, 1975

Pintura industrial sobre madera, 80 x 80 cm

Sin título, 1975

Pintura industrial sobre madera, 80 x 80 cm

Tras estudiar el bachillerato en el colegio alemán de Barcelona, ingresó en 1956 en la famosa Hochschule für Gestaltung en Ulm, Alemania, donde recibió su formación como artista. En esta escuela le influyeron sobre todo las lecciones de la profesora Heléne Nonne Schmidt, que en la Bauhaus fue asistente de Paul Klee, sobre las teorías y la interacción de los colores, así como las clases de Hermann von Baravalle sobre la geometría como fundamento para el diseño y también los ejercicios del profesor Tomás Maldonado sobre la percepción de formas y colores. Sin embargo, como la propia artista expone «haber pasado mi juventud en Valencia forma una parte muy esencial de mi persona y también ha tenido influencia en mi desarrollo como artista. Son los colores, la luz y el mar, los azulejos, los mosaicos y las influencias árabes que se ven en tantas partes de la ciudad, los que han formado los fundamentos de mi educación estética».

Sus trabajos se caracterizan por el estudio de la interrelación de formas y colores, la aplicación de progresiones de colores en matices finos combinados con estructuras geométricas y el interés por la percepción de estas. En concreto, en estas obras de la década de los 70, realiza formas exactas sobre fondo oscuro basadas en ilusiones ópticas.

MONIKA BUCH VALENCIA, 1936

From left to right:

Untitled, 1975

Industrial paint on wood, 80 x 80 cm

Untitled, 1975

Industrial paint on wood, 80 x 80 cm

After finishing her secondary education at the German school in Barcelona, in 1956 Buch enrolled at the famous Hochschule für Gestaltung in Ulm, Germany, where she trained to become an artist. At the Ulm school, she was strongly influenced by the lessons of Professor Helene Nonné-Schmidt, Paul Klee's assistant at the Bauhaus, on colour theory and interaction, by Hermann von Baravalle's lectures on geometry as the foundation of design, and by Professor Tomás Maldonado's exercises on the perception of forms and colours. Yet, as the artist herself explained, "Having spent my youth in Valencia, it is a very important part of me and has had a strong influence on my development as an artist. The colours, the light and the sea, the tiles, the mosaics and the Arab influences you see everywhere in the city have been the building blocks of my aesthetic education."

Her works are characterized by the study of the interrelation of forms and colours, the use of finely nuanced colour sequences combined with geometric structures, and an interest in how these are perceived. In these untitled works from the 1970s, she created precise forms against a dark background based on optical illusions.

PILAR ALBARRACÍN SEVILLA, 1968

De izquierda a derecha:

Serie *El origen del nuevo mundo*

Mandala (blanco), 2012

Bragas sobre lienzo, chasis de metal, 289 x 289 x 3 cm

Mandala (carne), 2012

Bragas sobre lienzo, chasis de metal, 289 x 289 x 3 cm

Pilar Albarracín es una de las artistas contemporáneas más controvertidas del panorama nacional y además cuenta con un importante reconocimiento internacional.

En la serie a la que pertenecen las obras expuestas, Albarracín homenajea el famoso cuadro de Courbet *El origen del mundo*, pero en este caso no se centra en la mujer como concepto sino como colectivo. Las nuevas mujeres que ahora mismo son el origen del nuevo mundo que habitamos. En este sentido parece que se le da la vuelta a las teorías feministas que enseñan sus cuerpos desnudos como medio de denuncia. Albarracín va un paso más allá, propone la elipsis del cuerpo y de los genitales femeninos, y los sustituye por prendas íntimas. Se exponen bragas, componiendo sobre un lienzo formas circulares, pertenecientes a diferentes mujeres del círculo de amistades de la artista y que identifican a cada una de ellas: más altas, más bajas, más gordas, más flacas, más jóvenes, más mayores, más sencillas, más sofisticadas. Cada prenda es una mujer, que cuenta una historia y todas juntas cuentan la historia de la mujer, como símbolo, no como fetiche, ni como concepto feminista, es algo más profundo. Por esto la forma de mandalas, una conexión trascendental entre todas esas desconocidas que exhiben para nosotros una parte de su vida, de la vida más íntima, para que nosotros la hagamos nuestra.

Sobre estas obras, la propia Pilar Albarracín afirma: «quería trabajar en una composición artística que implicase a la gente. Es un proceso largo que me gusta mucho. No sé si ha visto algún reportaje de los monjes budistas haciendo mandalas pero es un trabajo muy laborioso, y lo mismo tuve que hacer yo uniendo una braga de una niña de 16 años con una de una señora de 80, un tanga con una braga más grande. No es una geometría perfecta pero es que en la realidad la perfección no existe, aunque las cosas reales aportan datos, certezas».

PILAR ALBARRACÍN SEVILLE, 1968

From left to right:

El origen del nuevo mundo

The Origin of the New World series

Mandala (blanco), 2012

Mandala (White)

Panties on canvas, metal chassis, 289 x 289 x 3 cm

Mandala (carne), 2012

Mandala (Flesh)

Panties on canvas, metal chassis, 289 x 289 x 3 cm

Pilar Albarracín is one of Spain's most controversial and internationally renowned contemporary artists.

The series to which these works belong is a tribute to Courbet's famous painting *The Origin of the World*, but Albarracín focuses on woman as a collective entity rather than a concept: the new women who, right now, embody the origin of the new world we inhabit. In doing so, she seems to contravene the feminist strategy of showing women's naked bodies as a form of protest. Albarracín goes one step further: she obviates the female body and genitalia and instead presents us with undergarments. The items we see here are knickers or panties, arranged in circular patterns on a canvas, which belong to different women from the artist's circle of acquaintances and identify each of them as taller, shorter, fatter, thinner, younger, older, simpler, more sophisticated... Every garment is a woman with a story to tell, and together they tell the story of woman: not woman as a fetish or a feminist concept but as a symbol with deeper significance. This is why the artist chose to form mandalas, linking together all those unknown women who are showing us a part of their life, their most private experience, so that we can make it our own.

Speaking of these pieces, Pilar Albarracín said, "I wanted to work on an artistic composition that involved other people. It's a long process that I really enjoy. I don't know if you've ever seen a report of Buddhist monks making mandalas, but it's a very laborious process, and I had to do the same thing, linking the knickers of a 16-year-old girl to those of an 80-year-old woman, a dainty thong to granny pants. It's not geometrically perfect, but perfection doesn't exist in reality, even though real things offer hard facts, certainty."

PAZ PÉREZ RAMOS

CAZALLA DE LA SIERRA, SEVILLA, 1946

Sin título, 2014

Madera lacada y cartulinas, 92 x 92 cm c/u (díptico)

El largo proceso artístico de Paz Pérez Ramos ha basculado desde la búsqueda de la profundidad y el volumen en sus trabajos textiles de los años 80, a la investigación sobre el color y la luz de los diferentes elementos con los que construye sus obras actualmente. Para ello toma como punto de partida la propia naturaleza, la atmósfera de un paisaje, la incidencia del sol, la caída de una rama... Posteriormente ha sumado una gran preocupación por lo geométrico y lo arquitectónico que han ganado protagonismo en trabajos como los que aquí presentamos. Para ello utiliza recursos simples como el lienzo, el papel o el hilo de cobre o sintético, los alfileres o estos elementos en madera, que aquí se pueden ver, en los que mediante un sencillo elemento añadido provoca que la incidencia de la luz o su sombra produzcan determinados reflejos y reverberaciones.

Ha trabajado con el papel en sus diferentes variedades. Primero lo cortaba y manipulaba manualmente. Más tarde, por imposición de las circunstancias, valiéndose de tijeras u otros elementos mecánicos. Con el papel construye espacios sutiles dominados por el blanco, el negro o diversos colores, que insertados en bases de cartón pluma evidencian zonas de luz y sombra cambiantes con sorprendente complejidad técnica. Cada obra es el resultado de la aplicación del color, de la incidencia de la luz y del dominio conseguido al controlar los juegos de sombra para resaltar espacios de marcada serenidad y sencillez. Paz Pérez Ramos produce pintura por otros medios diferentes a los tradicionales.

PAZ PÉREZ RAMOS

CAZALLA DE LA SIERRA, SEVILLE, 1946

Untitled, 2014

Lacquered wood and cards, 92 x 92 cm each (diptych)

Over the years, Paz Pérez Ramos's creative process has ranged from the quest for depth and volume in her textile works of the 1980s to research into the colour and light of the different materials she currently uses to make art. She begins with nature itself: the atmosphere of a landscape, the way the sun strikes something, a falling branch... In these pieces and other recent creations, we find evidence of an increasingly keen interest in geometry and architecture. Using simple materials like canvas, paper, copper wire, synthetic thread, pins or wooden pieces like the ones we see here, the artist explores how the addition of a single element can cause the light or its shadows to produce certain reflections and reverberations.

Paz has experimented with paper in many different ways. Initially, she tore and manipulated it by hand; later, circumstances forced her to use scissors or other mechanical aids. With paper she constructs subtle spaces dominated by black, white or other colours which, inserted in foam board bases, reveal shifting areas of light and shadow with surprising technical complexity. Every work is the result of the application of colour, the incidence of light, and the artist's mastery of shadow play, which allows her to emphasize spaces of striking serenity and simplicity. Paz Pérez Ramos produces painting by unconventional means.

SOLEDAD SEVILLA VALENCIA, 1944

De izquierda a derecha:

20 años más tarde, 1999–2000

Óleo sobre lienzo, 250 x 720 cm (políptico 4 piezas)

Apamea, 1999

Óleo sobre lienzo, 250 x 720 cm (políptico 4 piezas)

Apóstoles blancos, 2008

Óleo sobre lienzo, 240 x 600 cm (tríptico)

Desde sus primeras experiencias en el Centro de Cálculo, el rigor, la geometría, la planificación, la repetición y la ampliación del campo de sus intereses formales y estéticos han sido una constante, tanto en su pintura, como en su dibujo o en las instalaciones, de la que ha sido una pionera en el arte español. En su larga y fructífera carrera queda de manifiesto su investigación constante y su incansable hacer. En 2020 recibió el Premio Velázquez, el más importante dedicado a los artistas vivos españoles, portugueses y latinoamericanos.

La artista, que vive en Granada, donde ha sido profesora en la Facultad de Bellas Artes, se ha sentido siempre muy próxima a la escena artística andaluza, siendo lugares como la Alhambra o El Rompido desencadenantes de algunas de sus series más conocidas. Esta vinculación le lleva, en 2019, a donar una parte muy importante de su producción artística al CAAC, en la que destacan las piezas de carácter pictórico, que son mayoritariamente obras de formato monumental, junto a siete grandes instalaciones, además de maquetas y dibujos.

Las obras que se exponen en esta sala, de las que dos pertenecen a la donación, fueron concebidas en Andalucía y hacen referencia principalmente a dos temas fundamentales en su carrera. En estas obras la abstracción y la repetición perviven y se acentúan para acabar proporcionando a los lienzos cierto sentido naturalista. El primero surge tras la contemplación de un muro vegetal una tarde en Granada, donde una hiedra cubría por completo una tapia y la brisa movía sus hojas. A él pertenecen dos grandes polípticos en los que la pincelada se hace cada vez más evidente y el gesto va cobrando más importancia, *Apamea*, cuyo título hace referencia a una antigua ciudad siria, y *20 años más tarde*. El segundo tema está inspirado en los secaderos de tabaco de la Vega de Granada y propició una de las series pictóricas más importantes de su trayectoria, de la que aquí se expone el tríptico *Apóstoles blancos*.

SOLEDAD SEVILLA VALENCIA, 1944

From left to right:

20 años más tarde, 1999–2000

20 Years Later

Oil on canvas, 250 x 720 cm (4-part polyptych)

Apamea, 1999

Oil on canvas, 250 x 720 cm (4-part polyptych)

Apóstoles blancos, 2008

White Apostles

Oil on canvas, 240 x 600 cm (triptych)

Since her early experiences at the Computing Centre, precision, geometry, planning, repetition and expanding her formal and aesthetic interests have been constants in Soledad Sevilla's paintings, drawings and installations, a genre which she pioneered in Spain. Throughout her long, productive career, she has never stopped investigating and creating. In 2020 she won the Velázquez Prize, the most prestigious award for living Spanish, Portuguese and Latin American artists.

Soledad lives in Granada, where she taught Fine Art at the university, and has remained intimately connected with the Andalusian art scene; indeed, locations like the Alhambra and El Rompido inspired some of her best-known series. In 2019, this connection prompted her to donate a significant portion of her oeuvre to the CAAC, with a remarkable collection of paintings, predominantly very large-format works, as well as seven large installations, scale models and drawings.

The pieces displayed in this room, two of which were part of the donation, were conceived in Andalusia and allude to two central themes in Sevilla's career. Here abstraction and repetition endure and are accentuated, giving the canvases a naturalistic feel. The first theme was prompted by the sight of an ivy-covered wall one afternoon in Granada, leaves rustling in a gentle breeze, and is represented in two large polyptychs where the artist's brushstrokes are increasingly apparent and the gesture acquires greater significance: *Apamea*, a title that refers to an ancient Syrian city, and *20 años más tarde* (*20 Years Later*). The second has to do with tobacco curing barns in the Vega de Granada region, which inspired one of the most important pictorial series of her career, including the *Apóstoles blancos* (*White Apostles*) triptych shown here.

ROSA BRUN MADRID, 1955

De izquierda a derecha:

Frisia, 2016

Esmalte sobre madera y hierro, 124 x 125 x 13 cm

Barents, 2016

Esmalte sobre madera, 125 x 125 x 8 cm

El trabajo de Rosa Brun aborda las relaciones de la geometría, los materiales y el color con la estructura misma de la obra, pero sobre todo con la experiencia emocional que genera. Sus piezas plantean un espacio y un volumen propio. La materia forma parte fundamental de su investigación procesual. Ha utilizado todo tipo de materiales: hierro, aluminio, plomo, óleo... elementos con los que trabaja desde el punto de vista emocional, pues le interesa la capacidad que tienen de expresar y de comunicar al espectador un orden y de generar un espacio de contemplación desde la geometría.

Los títulos de las obras en esta serie hacen alusión a océanos y mares, lejanos y exóticos: *Frisia, Barents, Rojo, Negro, Kara, Aral, Baffin, Bohai, Wadden...* «No es casualidad que el término latino *classicus* proviene de *classis*, literalmente flota (naval), con la que los romanos intentaron organizar un orden geométrico y estéticamente coherente en el caos sobrecogedor de las aguas del mar».

Como comenta la propia artista: «Siempre me ha interesado investigar la relación entre las diferentes posibilidades, sus implicaciones perceptivas. Mi relación con artistas como Donald Judd, Barnett Newman o Rothko, con los que comparto profundamente una sensibilidad formal para enfrentarme al tiempo y al espacio, se relaciona y tiene lugar desde una investigación que aborda conceptos como “color en expansión”, “en movimiento”, o “contenido dentro de la geometría”. Las tres posibilidades de expresión Pintura, Escultura e Instalación forman parte indisoluble del proceso mismo y desarrollo de mi obra. El cuadro desde su referente bidimensional alude no obstante a la tercera dimensión mediante la estructura que lo soporta, generalmente creando volúmenes y sombras que inciden con fuerza en el espectador, a su vez la escultura difumina sus aristas, sus límites mediante el color pintado, generando aspectos bidimensionales de la forma, que en la visión unitaria de elementos diferentes, refuerza ambos aspectos en la instalación».

ROSA BRUN MADRID, 1955

From left to right:

Frisia, 2016

Enamel on wood and iron, 124 x 125 x 13 cm

Barents, 2016

Enamel on wood, 125 x 125 x 8 cm

Rosa Brun explores how geometry, materials and colours are related to the structure of a given work, although she is most interested in the emotional experience it elicits. Her pieces have their own space and volume. Matter is a fundamental part of her process-based research. She has used all sorts of materials: iron, aluminium, lead, oil paint, etc. Brun approaches these elements from an emotional point of view, interested in their ability to express and convey a certain order to viewers and generate a space of contemplation from geometry.

The titles of the works in this series allude to distant, exotic seas and oceans: *Frisia, Barents, Rojo (Red), Negro (Black), Kara, Aral, Baffin, Bohai, Wadden...* “It’s no coincidence that the Latin *classicus* is derived from the word *classis*, meaning ‘naval fleet’, with which the Romans attempted to impose a geometric, aesthetically consistent order upon the overwhelming chaos of the sea.”

As the artist explains, “I’ve always been interested in investigating the connection between different possibilities, their perceptive implications. My connection to artists like Donald Judd, Barnett Newman or Rothko, with whom I share a profound formal sensibility and desire to confront time and space, is related to and materializes in an investigation of concepts such as ‘expanding colour’, ‘moving colour’ or ‘colour contained inside geometry’. The three expressive possibilities of Painting, Sculpture and Installation are an inseparable part of the very process and development of my work. For all its two-dimensionality, the picture suggests the third dimension by means of the structure which supports it, generally creating volumes and shadows that have a powerful impact on the viewer; at the same time, painted colour softens the edges, the outlines of the sculpture, giving the form two-dimensional aspects, which in the single vision of different elements underscores both in the installation.”

GERARDO DELGADO OLIVARES, SEVILLA, 1942

Ruta de San Mateo GY, 2007–2010

Técnica mixta sobre lienzo, 185 x 140 cm c/u

Junto con otros artistas de su generación como José Ramón Sierra o Juan Suárez, Gerardo Delgado, referente del arte abstracto de este país, inicia su carrera en la galería sevillana La Pasarela, donde expone en 1968, así como en la Galería Edurne de Madrid, participando en la exposición *Nueva generación* con artistas como Alexanco, Teixidor, Yturralde, Elena Asins y Barbadillo, entre otros, alejados de la corriente dominante del informalismo. Influido en principio por el racionalismo funcional de la Bauhaus y otros movimientos constructivistas derivados de las vanguardias europeas, Delgado se decanta en ese momento por una abstracción geométrica, una pintura y escultura de vivos colores y volúmenes móviles, lúdica, abierta a la participación del espectador y con clara intención didáctica.

Coincidiendo con la irrupción en la escena internacional de los neoexpresionismos de los años 80, Delgado, sin dejar la abstracción, introduce elementos o fragmentos de figuración que se diluyen en fondos de colores sombríos, acordes con el dramatismo romántico de referentes como Hölderling, Strauss o Schubert.

Entrada la década de los 90 y hasta el momento presente, ha vuelto a la experimentación objetiva del espacio pictórico en relación con el tiempo, en la cual la geometría y el elemento azar juegan un papel crucial. Aspectos o personajes del cine, la música y la literatura le sirven de punto de partida, como es el caso de esta serie, que toma como referencia la *Pasión según San Mateo*, obra musical de Juan Sebastián Bach. En ella el artista utiliza un denso color negro con distintas calidades y matices. Sobre una retícula rectangular de 13 x 15 cm, sacada de un pasatiempo de un diario, se trazan con exactitud, desde los bordes del formato, itinerarios quebrados que dan como resultado un laberinto complejo y dinámico formado por tres estructuras de caminos complementarios. El juego entre primacía o equilibrio de las tres estructuras básicas, nos abren un abanico de posibilidades que, al mismo tiempo, son activadas o matizadas por el color. Así consigue campos de color rítmicos, serenos unas veces y contrastados otras, monocromos o multicolores. Llenos de dinámicos contrapuntos, en una percepción detenida, nos incitan a caminar y perdernos por los vericuetos del laberinto que dibujan.

GERARDO DELGADO OLIVARES, SEVILLE, 1942

Ruta de San Mateo GY, 2007–2010

Route of St Matthew GY

Mixed media on canvas, 185 x 140 cm each

Along with other artists of his generation like José Ramón Sierra and Juan Suárez, Gerardo Delgado—an icon of abstract art in Spain—started out at the Seville gallery La Pasarela, where his first show opened in 1968, and Galería Edurne in Madrid, where he participated in the *Nueva generación* exhibition with Alexanco, Teixidor, Yturralde, Elena Asins and Barbadillo and others who chose to explore alternatives to the prevailing trend of Art Informel. Influenced primarily by the functional rationalism of the Bauhaus and other Constructivist offshoots of the European avant-gardes, in the early days Delgado opted for geometric abstraction in paintings and sculptures filled with bright colours and mobile volumes, a playful art open to viewer participation and with obvious didactic intentions.

When the neo-expressionist movements burst onto the international scene in the 1980s, Delgado, without abandoning abstraction, started incorporating figurative elements or fragments that seemed to fade into backgrounds of sombre colours, recalling the Romantic drama of Hölderling, Strauss and Schubert.

Between the early 1990s and the present day, Gerardo Delgado has returned to his objective experiments with pictorial space in relation to time, in which geometry and chance play a vital role. He often uses aspects or characters of film, music and literature as a springboard; this series, for instance, is based on Johann Sebastian Bach's *St Matthew Passion*. In it the artist employed a dense black with different qualities and nuances. On a rectangular 13 x 15 cm grid taken from a newspaper crossword, disjointed itineraries are precisely traced from the outer edges to create a complex, dynamic labyrinth consisting of three structures of complementary paths. The playful struggle for primacy or balance between the three basic structures opens up a spectrum of possibilities that are also activated or qualified by colour. The result is rhythmic colour fields, which may be serene or combative, monochrome or multicolour. Full of dynamic counterpoints, in a moment of suspended perception, they urge us to walk and lose ourselves in the twists and turns of the labyrinth they create.

PEPE ESPALIÚ CÓRDOBA, 1955–1993

De izquierda a derecha:

***El creyente*, 1987**

Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 81 cm

***Rey, dama, valet*, 1987**

Técnica mixta sobre lienzo, 249 x 622,5 cm (políptico 8 piezas)

***Arma blanca II*, 1987**

Técnica mixta sobre madera, 97 x 130 cm

Pepe Espaliú es uno de los artistas más destacados de la generación española de los 80. Su formación en Barcelona y París, y su paso vital por Ámsterdam y Nueva York le proporcionaron un amplio bagaje artístico, literario y filosófico que fructificaría en una corta pero intensa trayectoria.

Espaliú se integró en el grupo que propició la revista de arte *Figura* en la década de los 80 y en la galería La Máquina Española, creada en Sevilla en esos años por Pepe Cobo y referente importante en la apertura al arte internacional del momento. Abordó a lo largo de toda su trayectoria artística temas complejos como la identidad, la fragilidad, el dolor y el placer o la muerte, pero a partir de la década de los 90 es cuando se mostraría de forma más evidente su componente biográfico tras enfermar de sida.

A su periodo pictórico de los 80 pertenecen estas obras que poseen cierto carácter alegórico, en las que se aprecian ideas relacionadas con el cuerpo y con visiones no normativas de la sexualidad, que concitan una común visión para entender las relaciones con la otredad y diversas maneras de aproximarse a la diferencia. Estas cuestiones responden al ambiente de finales de los 80 y principios de los 90, caracterizado por estar fuertemente imbuido por la reivindicación del cuerpo y de las relaciones afectivas que con él se establecen, así como con el inicio de la pandemia del SIDA y la consiguiente estigmatización de la homosexualidad.

PEPE ESPALIÚ CÓRDOBA, 1955–1993

From left to right:

***El creyente*, 1987**

The Believer

Mixed media on canvas, 130 x 81 cm

***Rey, dama, valet*, 1987**

King, Queen, Valet

Mixed media on canvas, 249 x 622,5 cm (8-part polyptych)

***Arma blanca II*, 1987**

White Steel II

Mixed media on wood, 97 x 130 cm

Pepe Espaliú was one of the most influential artists in 1980s Spain. His training in Barcelona and Paris and stints in Amsterdam and New York armed him with a vast artistic, literary and philosophical arsenal which he used to pursue a short-lived yet intense career.

Espaliú joined the group that founded the art journal *Figura* in the 1980s and worked with La Máquina Española, the gallery Pepe Cobo opened in Seville in that same decade which was instrumental in introducing the city to the latest international art trends. Throughout his career, he explored such complex themes as identity, fragility, pain, pleasure and death, but the biographical component became more obvious in the 1990s when he was diagnosed with AIDS.

In these semi-allegorical works, made during his pictorial phase in the 1980s, we find ideas related to the body and non-normative views of sexuality that together express a common vision for understanding relationships with otherness and ways of engaging with difference. These issues are clearly related to the atmosphere of the late 1980s and early 1990s, a time marked by the bold vindication of the body and its emotional ties, as well as by the spread of the AIDS pandemic and the ensuing stigmatization of homosexuality.

M. ÁNGELES DÍAZ BARBADO GRANADA, 1969

Sin título (Luz de nocturno), 2018

Técnica mixta sobre lienzo, 249 x 622,5 cm (políptico 4 piezas)

La trayectoria de M. Ángeles Díaz Barbado se caracteriza por el silencio y la mezcla entre lo racional y lo emocional, con una gran economía de medios que, en cierto modo, nos remitiría al minimalismo de corte racionalista aunque no excluyente de un cierto expresionismo de la forma.

En sus series, sistematiza fenómenos en una secuencia cronológica, o establece tiempos en el devenir de la existencia de los objetos o los seres. El paisaje que reconstruye es, a su vez, la reconstrucción de una identidad humana, un paisaje interior, psicológico. Los diversos estratos de información que contiene han sido organizados desde la experiencia del conocimiento, la mirada y la observación, añadiéndoles sentido la interacción recíproca. No son imágenes de la Naturaleza, sino de un sentimiento metafísico inaccesible.

Las nubes, el cielo, representan lo cambiante –luz y oscuridad, quietud y movimiento–, en un constante devenir de formas y tonalidades. Y ante sus múltiples posibilidades permanece siempre el vacío. Y aparece la noche, ese manto leve y profundo que acoge breves resplandores y apasionantes tormentas. La noche, que se ilumina sutilmente, que nos sumerge en el sueño, el temor y el deseo. Un espacio acogedor, si lo que pretendemos es desprendernos de nosotros mismos, abandonarnos a un abismo de movimientos suaves o violentos, buscar más y más allá para encontrarnos en la levedad de lo esencial, en la belleza de lo transitorio, en el vacío de lo absoluto.

La artista encuentra sus fuentes en las creaciones del Barroco y el Romanticismo alemán. Escribe Francisco Jarauta: «Díaz Barbado dialoga con una tradición clásica alemana, que va de Humboldt a Goethe, de Novalis a Kleist, construyendo una mirada propia en la que convergen las ideas de una poética que significó una verdadera inflexión en la conciencia moderna».

M. ÁNGELES DÍAZ BARBADO GRANADA, 1969

Sin título (Luz de nocturno), 2018

Untitled (Nocturne Light)

Mixed media on canvas, 249 x 622.5 cm each (4-part polyptych)

The art of Díaz Barbado is characterized by silence, a blend of the rational and emotional, and a great economy of means which, while it may be reminiscent of rationalist minimalism, does not preclude a certain formal expressionism.

In her series she systematically arranges phenomena in chronological order or establishes timelines in the existence of objects or creatures. The landscape she constructs is also the reconstruction of a human identity, a psychological, mental landscape. The various layers of information it contains have been organized based on the experience of knowledge, the gaze and observation, and their reciprocal interaction adds another layer of meaning. These are not images of nature but of an impenetrable metaphysical feeling.

The clouds and sky represent changing elements—light and darkness, stillness and motion—in a constant flow of forms and tones. And always standing before their multiple possibilities is the void. And night appears, a lightweight yet deep mantle drawn over fleeting flashes of brilliance and passionate storms. The night, with its subtle illumination, plunges us into sleep, fear and desire. It is an inviting place if what we seek is to let go, to surrender and fall into an abyss of gentle or violent movements, to look harder and farther to find ourselves in the lightness of the essential, in the beauty of the transient, in the emptiness of the absolute.

The artist finds inspiration in Baroque and German Romantic art. As Francisco Jarauta wrote, “Díaz Barbado converses with a long line of German tradition, from Humboldt to Goethe and from Novalis to Kleist, constructing a singular gaze predicated on the ideas of a poetics that represented a genuine turning point in the modern consciousness.”

ANA BARRIGA JEREZ DEL FRONTERA, CÁDIZ, 1984

De animales a dioses, 2018–2019

Óleo, esmalte, rotulador y espray sobre lienzo,
380 x 1235 cm

Encargada por el CAAC a Ana Barriga para uno de los espacios más emblemáticos de la Zona Monumental, el antiguo Refectorio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, posteriormente pasó a formar parte de la colección permanente. El humor, el juego y la ironía son fundamentales en la obra de esta artista, utilizados junto con objetos cotidianos que ensambla, rompe o manipula para después representarlos en obras llenas de frescura y color con diversas técnicas pictóricas.

A partir de su interés por los objetos cerámicos de la cultura popular, la artista buscó establecer una relación entre las distintas etapas históricas de este edificio: primero como lugar donde se utilizaban los objetos de cerámica (monasterio), luego como fábrica de porcelana y, por último, con la presencia de iconos/figuras de la cultura visual contemporánea (de Trump a Zuckerberg).

Como señala la propia artista «Se trata de un retrato múltiple de siete cabezas, número basado en las muñecas rusas. Cada cabeza que se abre muestra los principios que le son afines y, por tanto, la interrelación que existe entre las distintas fuerzas, finalizando en el extremo en una calavera como símbolo de la muerte. Sustentando las cabezas para evitar el desplome, dos alegorías del cancerbero que guardan las puertas del inframundo para que los muertos no se escapen y actúan, a su vez, como contrafuertes de un templo ficticio que enmarca la escena principal, que se encuentra flanqueada horizontalmente por dos estadios simbólicos, el cielo y el infierno. En la parte más alta, coronando, el amor, y en el fondo grafismos en espray que desprovee de seriedad a los personajes, ridiculizándolos en favor de la libertad». La técnica empleada acompaña a este significado: «El óleo resulta casi cárnico, una materia desagradable y opaca, sin veladuras, con el fin de que cada pincelada sea rotunda y decisiva. Mezclarlo con esmalte, más industrial y artificial, me acerca al equilibrio y refleja lo que somos, cuerpo y espíritu, lo tangible y la espiritualidad. El rotulador, a su vez, me permite plantear un dibujo que da volumen, y el espray, es como un acto vandálico hacia mi propia pintura y la imagen en sí, porta a la imagen de diferentes significados». Una vanitas moderna: de dónde venimos, nuestras vacuas aspiraciones terrenales y la muerte como destino que a todos nos iguala.

ANA BARRIGA JEREZ DEL FRONTERA, CÁDIZ, 1984

De animales a dioses, 2018–2019

From Animals to Gods

Oil, enamel, felt-tip pen and spray paint on canvas,
380 x 1235 cm

This work was commissioned by the CAAC for one of the most iconic spaces in the monument zone, the former refectory of the Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas, and later became part of its permanent collection. Humour, play and irony are essential elements in this artist's oeuvre, combined with everyday objects that she assembles, breaks or manipulates to later depict them using a variety of pictorial media in works bursting with freshness and colour.

Inspired by her interest in folk pottery, the artist attempted to draw connections between the different periods of this space's history: first as a place where pottery objects were used (monastery), later as a porcelain factory, and finally as an exhibition venue populated by icons/figures of contemporary visual culture, from Trump to Zuckerberg.

As the artist explains, "It's a group portrait with seven heads, a number based on Russian nesting dolls. Each head that's opened reveals its related beginnings, and therefore the interaction that exists between different forces, terminating at one end in a skull as a symbol of death. Holding the heads to keep them from falling, two allegories of Cerberus, who guards the gates of the underworld to prevent the dead from escaping, also act as buttresses of a fictional temple framing the central scene, which is flanked on either side by two symbolic realms, heaven and hell. The crowning element at the top is love, and spray-paintings in the background strip the characters of their gravity, mocking them in favour of liberty." Her choice of medium is appropriate to this meaning: "The oil paint is almost meaty, an opaque, unpleasant substance, without glaze or varnish, that renders each brushstroke emphatic and decisive. Mixing it with the more industrial, artificial enamel paint brings me closer to equilibrium and reflects what we are, body and soul, the tangible and the spiritual. The felt-tip pen lets me draw in a way that conveys volume, and I use the spray paint to vandalise my own painting and the image itself, adding different layers of meaning to the image." Una vanitas moderna: de dónde venimos, nuestras vacuas aspiraciones terrenales y la muerte como destino que a todos nos iguala.

IRENE SÁNCHEZ GRANADA, 1983

Vuelta al origen, 2019

Óleo sobre lienzo, 250 x 200 cm

Irene Sánchez Moreno utiliza en su obra la memoria, crea teniendo en cuenta la huella dejada por personas y conocimientos en su trayectoria y lo conjuga con el paisaje, haciendo de éste una renovación moderna en pinturas cargadas de luz. A partir de una intuición, la artista realiza una búsqueda de imágenes y a través de programas de tratamiento de imágenes construye un boceto desde el que partir; después, construye con el color blanco como punto de partida, a veces incluso reservándolo en los lienzos, y va modelando la imagen con una pincelada libre y gestual, pero sin salirse de lo proyectado en el boceto previo. Como la propia artista describe «En un primer momento pinto obras en base a manchas planas de color, esquemáticas, lo que evoluciona añadiendo conceptos de volumen, contraste y pinceladas, todas contenidas pero frescas, todo esto da como resultado una obra equilibrada que se encuentra siempre vinculada a la naturaleza, evidenciándola en relación con las influencias que provoca en el hombre y en todo el ambiente que le rodea».

Esta obra pertenece a un proyecto en el que plantea una serie de paisajes que tienen por objeto proyectar la extrañación de una tierra vedada e inaccesible. La inaccesibilidad e inmensidad de la naturaleza como detonantes de una especie de nostalgia, de un vacío provocado por la contemplación de su grandeza. Autonomizado y desprovisto de figura, el paisaje se convierte por tanto en protagonista y rechaza la preponderancia del factor humano, reconociendo la desvinculación entre éste y el hombre. Esta separación pretende evocar en el espectador la celebración de la belleza original y primigenia. Para la artista, una montaña, un tronco seco o un cielo, deben ser capaces de reflejar (plásticamente) estados subjetivos de la conciencia; entiende la naturaleza como incesante nacimiento y destrucción de las formas e infinita conexión de las cosas. Las montañas, muy presentes en su trabajo, la seducen por su aplastante masa y por su capacidad de trasladarnos desde sus cuadros, con una visión desde lo alto, a una cierta sensación de desarraigo de la vida, la altura como salvación.

IRENE SÁNCHEZ GRANADA, 1983

Vuelta al origen, 2019

Back to the Beginning

Oil on canvas, 250 x 200 cm

Irene Sánchez Moreno uses memory in her work, combining the impact that people and knowledge have had on her career with landscape as a modern renewal in light-infused paintings. Following her instinct, the artist searches for images and uses image processing software to obtain a preliminary sketch. She then begins to build, using white as her starting point (sometimes even leaving blank spaces on the canvas), and gradually gives shape to the image with loose, gestural brushwork, though she never strays from the original design of the sketch. As the artist explains, “At first I paint flat, schematic patches of colour, which evolve when I start adding volume, contrast and brushstrokes, muted yet fresh, and the result is a balanced work that’s always connected to nature, revealing how it influences humanity and everything else around it.”

This work is part of a series of landscapes in which Sánchez Moreno tried to express the longing for a forbidden territory. The inaccessibility and immensity of nature trigger a kind of nostalgia, an empty feeling elicited by the contemplation of its grandeur. Autonomous and devoid of figures, the landscape becomes the protagonist and rejects the preponderance of the human factor, acknowledging the rift between man and nature. This separation invites viewers to rejoice in the original, primeval beauty of the Earth. In the artist’s opinion, a mountain, a dry log or a piece of sky should be able to (visually) reflect subjective states of consciousness; she sees nature as the endless birth and destruction of forms and the infinite interconnection of all things. She finds mountains, which are ubiquitous in her oeuvre, appealing because of their staggering massiveness and their ability to transport us from her pictures, with a view from above, to a sense of being uprooted from life, the idea of elevation as salvation.

PALOMA GÁMEZ BAILÉN, JAÉN, 1964

Violeta nº11, 2018

Acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cm

El interés de Paloma Gámez por los procesos de abstracción es algo implícito en todo su trabajo, en los procedimientos, en cómo se materializan las piezas y en la forma de utilizar el color, despojado de su carácter simbólico, pues lo que realmente le interesa es su capacidad sensorial. El resultado no tiene un carácter narrativo o descriptivo, se construye a partir de un efecto de seriación y no desde una imagen única. La idea de repetición y seriación es una constante en sus obras que como la artista reconoce, son autorreferenciales, en cuanto a que se construyen a partir de otras anteriores. De esta forma, se van generando sistemas en los que todas las piezas están relacionadas entre sí, rompiendo con la idea de imagen absoluta. Para Gámez la pintura es, fundamentalmente, un espacio de reflexión, de experimentación y de conocimiento.

Esta pintura pertenece a una serie realizada expresamente para su exposición titulada *Violeta*, que tuvo lugar en 2012 en el CAAC, y es el resultado de una investigación sobre el color mediante la combinación de planos y campos cromáticos. Esta serie surge de la aplicación sistemática de una serie de normas impuestas, en las que se pone de manifiesto el carácter procesual de su trabajo y la revisión constante que realiza de proyectos anteriores, consiguiendo, como ella misma indica, obras representativas de toda su trayectoria.

PALOMA GÁMEZ BAILÉN, JAÉN, 1964

Violeta nº11, 2018

Violet No. 11

Acrylic on canvas, 200 x 200 cm

Paloma Gámez's interest in the processes of abstraction is something implicit in her entire oeuvre: in her procedures, in how her pieces materialize, and in her use of colour, stripped of its symbolic significance, for what truly interests her is its sensory capacity. The end result is not narrative or descriptive; she relies on the effect of seriation rather than on a single image to construct her creative universe. The idea of repetition and seriation is a constant in her works which, as the artist herself admits, are self-referential in the sense that they build on previous pieces. This working process generates systems in which all the works are interrelated, defying the notion of the absolute image. For Gámez, painting is essentially a space of contemplation, experimentation and knowledge.

This painting belongs to a series created specifically for Paloma Gámez's solo show *Violeta* at the CAAC in 2012, where she presented the results of her chromatic research by combining different colour fields and planes. The series is the result of the systematic application of certain rules, which underscores the process-based nature of her work and her constant revision of past projects to achieve works that, as she says, are representative of her entire career.

SALOMÉ DEL CAMPO SEVILLA 1961

De izquierda a derecha:

Bosque II, 1993

Óleo sobre lienzo, 259 x 199 cm

Bosque I, 1993

Óleo sobre lienzo, 259 x 199 cm

Salomé del Campo ha desarrollado su trayectoria desde la segunda mitad de los años 80 hasta la actualidad. Sus obras son fruto de una investigación con imágenes que nacen siempre de una fotografía; de hecho, como ella misma afirma, nunca ha pintado del natural ni de memoria. Su trabajo parte de un objeto como asunto o de una cuestión específica y a partir de ahí lo va desarrollando como si estuviese haciendo pruebas, enfocándolo desde perspectivas diferentes y analizando sus distintas posibilidades. «Son formas de pensar el mundo y de situarme ante él y dentro de él». La extrañeza y la ambivalencia son otras características de sus cuadros, en los que trabaja produciendo por lo general series cortas, a veces de solo dos obras.

Esta serie fue realizada para la exposición *100 %*, que tuvo lugar en 1993 en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, antecesor del CAAC. Esta muestra, comisariada por Mar Villaespesa y Luisa López, y su catálogo, se convirtieron en referentes de exposiciones con perspectiva feminista, 100% artistas mujeres.

Estas obras nacieron por tanto de la reflexión de la artista sobre el hecho de ser mujer y artista; en ellas se interroga a través de los relatos, tanto literarios como artísticos, las narraciones populares y la forma en la que se crean modelos o estereotipos de los personajes femeninos con los que la mujer «tiene» que identificarse. Para ello, se centró en el bosque como símbolo, tratando de indagar en varias imágenes sobre la manera en la que se construye el «miedo» culturalmente. Influenciada por las teorías de los colores primarios del pintor y teórico Piet Mondrian, busca depurar su obra y elige el azul monocromo, el azul de Prusia, que le sirve para representar un bosque de noche. Hay diferentes formas de componer en estos dos cuadros; *Bosque I* es una fiel reproducción de la fotografía seleccionada como referencia, mientras *Bosque II* es una composición elaborada a partir de las fotocopias de una ilustración clásica de un cuento infantil. La imagen es pues el resultado de una repetición de fragmentos, como módulos organizados en un semicírculo abierto hacia el espectador que aumenta su carácter envolvente.

SALOMÉ DEL CAMPO SEVILLE, 1961

From left to right:

Bosque II, 1993

Forest II

Oil on canvas, 259 x 199 cm

Bosque I, 1993

Forest I

Oil on canvas, 259 x 199 cm

Salomé del Campo has been working as an artist since the late 1980s. Her works stem from her research into images, which always begins with a photograph; in fact, as she herself admits, she has never painted from life or from memory. She starts with the theme of an object or a specific idea and works from there, developing it as if she were doing tests, examining it from different angles and analysing its various possibilities. “They are ways of thinking about the world and of positioning myself before and in it.” Defamiliarization and ambivalence are two other defining traits of her pictures, which she usually produces in small series, sometimes only consisting of two works.

This series was made for the *100%* exhibition held in 1993 at the Museo de Arte Contemporáneo of Seville, forerunner of the CAAC. That show, curated by Mar Villaespesa and Luisa López, and its catalogue set a new standard for exhibitions from a feminist perspective, devoted entirely to women artists.

These works therefore grew out of the artist’s meditation on what it means to be a woman and an artist; in them, she questions both literary and artistic stories, popular narratives and how models or stereotypes of female characters with which women are “supposed” to identify are created. To this end, focused on the forest as a symbol, using various images to explore how “fear” is culturally constructed. Influenced by the primary colour theories of painter and theoretician Piet Mondrian, Del Campo sought to simplify her work and chose a monochromatic palette of Prussian blue to depict a forest at night. These two paintings were composed in different ways: *Bosque I* is a faithful copy of the photograph selected as a point of reference, whereas *Bosque II* is a composition made using photocopies of a classic fairytale illustration. The image is therefore the result of repeated fragments, like modules arranged in a semicircle facing the viewer to create a more immersive atmosphere.