

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

José María Bermejo

Pepa Caballero

Miguel Ángel Campano

Carmen Laffón

Gloria Martín

Belén Rodríguez

Manuel M. Romero

Juan Suárez

Jordi Teixidor

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 ha transformado a mitad de su recorrido modificando lo expuesto en la mayoría 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 varios y 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 Gloria Martín) 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 (José María Bermejo, Rosa Brun, Monika Buch, Pepa Caballero, Miguel Ángel Campano, Manuel M. Romero, Soledad Sevilla, José Ramón Sierra, Juan Suárez y Jordi Teixidor). Se ha introducido un capítulo relacionado con lo atmosférico, presidido por los imponentes cielos de Carmen Laffón, acompañados por los nocturnos de M. Ángeles Díaz Barbado y la instalación de Belén Rodríguez que habla de la comunicación entre lo terrenal y lo celestial. Por último, cierran este devenir pictórico los matices de la monocromía, ya sea abstracta o figurativa, de Paloma Gámez y Salomé del Campo.

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

José María Bermejo

Pepa Caballero

Miguel Ángel Campano

Carmen Laffón

Gloria Martín

Belén Rodríguez

Manuel M. Romero

Juan Suárez

Jordi Teixidor

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 has been transformed at the halfway point, changing the works displayed in most 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 several ample 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 Gloria Martín) 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 (José María Bermejo, Rosa Brun, Monika Buch, Pepa Caballero, Miguel Ángel Campano, Manuel M. Romero, Soledad Sevilla, José Ramón Sierra, Juan Suárez and Jordi Teixidor). A new segment dedicated to atmosphere features Carmen Laffón's impressive skies, accompanied by the nocturnal scenes of M. Ángeles Díaz Barbado and Belén Rodríguez's installation that talks about communication between heaven and earth. Finally, this adventure of painterly becoming ends with the nuances of abstract or figurative monochromes by Paloma Gámez and Salomé del Campo.

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:

Nature Thirteen (Speculation), 2013

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.

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

Miki Leal's Studio, Nave Oporto (Madrid), 2019

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.”

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.”

MONIKA BUCH VALENCIA, 1936

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

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.

SALOMÉ DEL CAMPO SEVILLA 1961

De izquierda a derecha:

Bosque II, 1993

Óleo sobre lienzo, 285,5 x 198,5 cm

Bosque I, 1993

Óleo sobre lienzo, 202 x 282 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:

Forest II, 1993

Oil on canvas, 285.5 X 198.5 cm

Forest I, 1993

Oil on canvas, 202 X 282 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.

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

Untitled (Nocturne Light), 2018

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.”

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 adquiriera 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

This Land Is Not for Sale, 2019

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 Seville 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)."

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

Violet No. 11, 2018

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.

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

The Studio, 2008

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.

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

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

The Partition VII, 1991

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.

SOLEDAD SEVILLA VALENCIA, 1944

De izquierda a derecha:

Canción gris I, II y III, 2009

Óleo sobre lienzo, 200 x 220 cm c/u

Apóstoles blancos, 2008

Óleo sobre lienzo, 240 x 600 cm (tríptico)

Apamea, 1999

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

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 la pintura, como en el dibujo o en las instalaciones, de las que Soledad Sevilla 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 fue profesora en la Facultad de BB.AA., se ha sentido siempre muy próxima a la escena artística andaluza, siendo la Alhambra o El Rompido desencadenantes de algunas de sus series más conocidas. Esta vinculación la llevó, en 2019, a donar una parte muy importante de su producción artística al CAAC, destacándose 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 aquí se exponen forman parte de su donación y en ellas la abstracción y la repetición perviven y se acentúan para acabar proporcionando a los lienzos cierto sentido naturalista. Estos grandes lienzos hacen referencia a dos temas fundamentales en su carrera. El primero está inspirado en los secaderos de tabaco de la Vega de Granada, lo que le llevó a introducir en su técnica el veteador, especie de rodillo que imita las vetas de la madera. A él corresponden los dos grandes trípticos *Canción gris* y *Apóstoles blancos*, este último perteneciente a una de las series pictóricas más importantes de su trayectoria basada en el apostolado de Rubens del Museo del Prado. El segundo tema 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. Son obras en las que la pincelada se hace cada vez más evidente y el gesto va cobrando más importancia, como se puede apreciar en *Apamea*.

SOLEDAD SEVILLA VALENCIA, 1944

From left to right:

Grey Song I, II and III, 2009

Oil on canvas, 200 x 220 cm each

White Apostles, 2008

Oil on canvas, 240 x 600 cm (triptych)

Apamea, 1999

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

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.

Sevilla 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 monumental works, as well as seven large installations, scale models and drawings.

The works displayed in this room were part of that donation, and in them abstraction and repetition endure and are accentuated, ultimately giving the canvases a rather naturalistic feel. These large pieces allude to two central themes in the artist's career. The first has to do with the tobacco curing barns of the Vega de Granada region, which inspired her to start using a new tool in her work: a graining roller, designed to imitate wood grain. We can see its effects in the two large triptychs *Canción gris* (Grey Song) and *Apóstoles blancos* (White Apostles), the second of which belongs to one of the most important pictorial series of Sevilla's career, based on Rubens's *Twelve Apostles* at the Museo del Prado. The second 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 works where the artist's brushstrokes are increasingly apparent and the gesture acquires greater significance, such as the large polyptych *Apamea*.

SOLEDAD SEVILLA VALENCIA, 1944

Sin título, 1975

Pintura acrílica sobre madera, 243 x 242 cm

Esta obra es característica de la primera época de Soledad Sevilla, dentro del arte geométrico y normativo, y cercana al grupo valenciano Antes del Arte en el que estaban artistas como Teixidor e Yturralde, entre otros. En ella se aprecia la experiencia vivida durante los dos cursos (1969-1971) en el Seminario de generación automática de formas plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid, en los que se interesó principalmente por el ritmo. Utiliza un módulo sencillo, en este caso una especie de hexágono irregular, y mediante combinaciones genera figuras más complejas que otorgan profundidad y dinamismo a la composición. Además, en las obras de Soledad Sevilla adquiere mucha importancia el color, ya que no le interesa tanto la continuidad del desarrollo espacial ilimitado del módulo como su presencia como figura y la capacidad poética derivada de la misma.

SOLEDAD SEVILLA VALENCIA, 1944

Untitled, 1975

Acrylic paint on panel, 243 x 242 cm

This work is typical of Soledad Sevilla's early career, when she practised a normative geometric art close to the style of the Valencian group Antes del Arte, whose members included Teixidor and Yturralde. In it, we can see the effects of the two academic years (1969-1971) she was involved in the seminar on the Automatic Generation of Plastic Forms at the Computing Centre of the Universidad Complutense de Madrid, where her primary interest was rhythm. She used different combinations of a simple module, in this case an irregular hexagon, to generate more complex shapes that added depth and a sense of movement to the composition. Colour also became paramount in Soledad Sevilla's works, as she was less interested in the continuity of the module's unlimited spatial development than in its presence as a figure and the poetic power derived from it.

JOSÉ RAMÓN SIERRA OLIVARES, SEVILLA, 1945

Diez paisajes de tormenta, 1974

Técnica mixta sobre madera, 203 x 62,5 cm c/u

Para José Ramón Sierra, artista singular, arquitecto, dibujante, pintor y escultor, además de diseñador, escritor y profesor, toda obra es arquitectura, espacio, no importa si construido o planteado. La forma de construir estos paisajes abstractos y su colocación en la sala de exposición, algo muy cercano a la instalación, incide en esta idea del lugar construido. Cada pieza repite el mismo esquema: dos tableros de madera abisagrados entre sí, uno colocado verticalmente sobre la pared y el otro oblicuo hasta el suelo. Las piezas, sobre fondos negros o blancos, tienen unas estructuras lineales que se quiebran, desaparecen y vuelven a aparecer por la acción del gesto informal y las veladuras, creando unos espacios de falsas perspectivas, llenos de accidentes y equívocos, dando la sensación de ese orden conflictivo al que parece remitir el título de la obra.

Cuando fueron expuestos por primera vez en la galería Vandrés de Madrid, el artista llamaba a estas obras dibujos. Se trata de una obra pictórica de marcado cariz experimental que señalaba un campo expandido de la pintura del momento.

Conviene recordar que por aquellos años en Europa se estaban produciendo movimientos y experiencias que, como literalmente indicaba el grupo francés supports/surfaces, se fijaban en los soportes y en las superficies de la pintura. Además Clement Greenberg había acuñado una década antes el concepto de abstracción postpictórica que también cabría aplicar a la obra aquí expuesta en el sentido de ruptura del formato tradicional del cuadro, siguiendo, por ejemplo, las nuevas formas que buscaban trastocar la bidimensionalidad.

JOSÉ RAMÓN SIERRA OLIVARES, SEVILLE, 1945

Ten Stormy Landscapes, 1974

Mixed media on panel, 203 x 62.5 cm each

For José Ramón Sierra, a singular artist, architect, draughtsman, painter and sculptor—not to mention designer, writer and teacher—every work, whether built or envisioned, is architecture, space. His way of creating these abstract landscapes and their distribution in the exhibition space, almost like an installation, emphasizes this idea of the built space. Each piece follows the same basic pattern: two wood panels hinged together, one placed vertically against the wall and the other slanting down to the floor. The linear structures of the pieces, set against black or white backgrounds, disintegrate, vanish and reappear thanks to the informal gesture and the layered glazes, creating spaces of false perspectives riddled with accidents and mistakes, hinting at the tempestuous order to which the work's title seems to refer.

When these works were exhibited for the first time at Galería Vandrés in Madrid, the artist called them drawings. However, they were actually radically experimental pictorial creations that occupied an expanded field of painting at the time.

It is important to recall that, in those days, pictorial supports and surfaces were the focus of a number of different movements and experiences across Europe—a focus expressed quite literally in the name of the French Supports/Surfaces group. Moreover, one decade earlier Clement Greenberg had coined the term “post-painterly abstraction”, which also applies to the work displayed here in the sense that it represents a departure from the traditional format of the picture, exploring new forms that sought to subvert or distort its conventional two-dimensionality.

JOSÉ MARÍA BERMEJO OLIVARES, SEVILLA, 1961

R.A.A.M. 7, 2017-2018

Acrílico sobre lienzo, 195 x 195 cm

Pintor abstracto cuyo principal interés se centra en el proceso de la construcción del cuadro, la obra de José María Bermejo ha pasado por varias fases, incluso una cercana a la figuración en los 80, pero siempre centrada en el proceso de ejecución y con un desarrollo que recuerda a la poesía. Como él mismo explica, «Entré en el mundo de la pintura a través de la poesía, siendo gran lector en mi juventud, un hecho que condicionará el interés por el lenguaje en mi obra pictórica. Mis primeras obras del año 73 están a medio camino entre la pintura y la poesía visual, contraponiendo grafismos que simulan una escritura legible con unas geometrías muy simples. Aquí ya se puede apreciar el antagonismo entre la geometría y el gesto, entre un formalismo geométrico y una gestualidad expresionista que volverá a aparecer a lo largo de mi obra».

Tras diferentes periodos creativos, como el abstracto expresivo o el figurativo, la serie *Pintura continua* surge al unir muchos de sus intereses anteriores. De ésta conserva el CAAC una gran pieza de 2010 en su colección, con rasgos comunes a *R.A.A.M. 7*. Es a partir de esa serie cuando Bermejo elabora sus obras usando un mismo sistema: un sistema notacional que le permite todo tipo de combinaciones con elementos muy simples: líneas rectas y curvas enmarcadas en una cuadrícula que pueden ser recombinadas de infinitas maneras. De esta forma, descubre un lenguaje pictórico básico y universal, una pintura que podría ser leída como un texto o una partitura musical. A partir de esta retícula y elementos desarrolla la pintura como extensión, casi al modo del desarrollo de la célula musical en la música minimalista, donde los elementos van cambiando poco a poco, sin dejar de recordar el patrón primero que los origina. La concibe como una pintura que «se lee», algo muy relacionado con su interés por la poesía.

JOSÉ MARÍA BERMEJO OLIVARES, SEVILLE, 1961

R.A.A.M. 7, 2017-2018

Acrylic on canvas, 195 x 195 cm

An abstract painter whose primary interest is the picture-building process, José María Bermejo's work has gone through several phases, including one bordering on figuration in the 1980s, but is always focused on execution as opposed to outcome, unfolding in a manner reminiscent of poetry. As he explains, "I came to the world of painting by way of poetry, having been an avid reader in my youth, a fact responsible for the interest in language that permeates my pictorial work. My first pieces from 1973 are half-way between painting and visual poetry, contrasting graphic expressions that imitate legible writing with very simple geometric shapes. Even then, you could clearly see the antagonism between geometry and gesture, between a geometric formalism and an expressionistic gesturalty that would surface repeatedly throughout my career."

After going through abstract expressionist, figurative and other creative phases, Bermejo combined many of his past interests in a series titled *Pintura continua* (Continuous Painting), represented in the CAAC Collection by a large piece from 2010 that has several things in common with *R.A.A.M. 7*. This was the first series in which Bermejo made all of his works using the same system, a notational method that allowed him to create all sorts of combinations of very simple elements: straight and curved lines framed in a grid that could be mixed and matched in an infinite variety of ways. In this way, he discovered a basic, universal pictorial language, painting that could be read like text or sheet music. Working from that grid and those basic elements, he developed painting as an extension, almost like cells in minimalist music, in which the elements change little by little without ever forgetting the original pattern that generated them. He describes it as painting that can be "read", something closely linked to his interest in poetry.

PEPA CABALLERO GRANADA, 1943–MÁLAGA, 2012

De izquierda a derecha:

Sin título, Serie *Mediterráneo*, 1999

Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm c/u

Sin título, Serie *Partenón*, 1997

Acrílico sobre lienzo, 100 x 80 cm c/u

Sin título, Serie *Después de la poda*, 1990

Acrílico sobre lienzo, 140 x 90 cm

En contacto con la llamada «generación de los 50» de Málaga, Pepa Caballero sigue un proceso creativo de progresión no lineal hacia la abstracción geométrica. Única mujer entre los miembros fundadores del Colectivo Palmo en 1978 y pionera de la llamada abstracción cálida, sus variaciones compositivas rastrean las mutaciones del color bajo la incidencia de la luz del mediterráneo, desgranando su lógica interna para atraparlo.

Desde perspectivas tanto constructivas como analíticas, Caballero busca el máximo efecto visual con los mínimos medios: color, plano y línea. Con ellos compone imágenes aisladas o secuenciales en forma de díptico, tríptico o políptico; o bien organiza estructuras a la manera de puzzle que compone y descompone siguiendo los principios clásicos de ratio y proporción: la sección áurea.

La serie *Después de la poda* supondrá un cambio de rumbo en su pintura temprana, ya que abandona el bicromatismo de obras anteriores para adentrarse en la experimentación colorista. Además, como se ve en esta pieza, la pincelada se hace más suelta creando líneas vibrantes e imprecisas.

En su siguiente serie, *Partenón*, hay una vuelta al orden y la geometría recupera protagonismo, en este caso por la influencia de la arquitectura clásica, tras su viaje a Grecia en 1992. En ella, también hay una renuncia al color, al contraste y a la saturación presentes en obras anteriores, probablemente tras conocer la obra de Agnes Martin en el MoMA.

Sin embargo en su serie *Mediterráneo* vuelve el color. Un cromatismo que nos remite al polvo del Sahara, a la calima costera y a los efectos del terral en la atmósfera malagueña; aunque se mantiene el interés por formas abstracto-geométricas, aspirando a expresar en cada cuadro la unidad esencial de lo que existe.

PEPA CABALLERO GRANADA, 1943–MÁLAGA, 2012

From left to right:

Untitled, *Mediterranean* series, 1999

Acrylic on canvas, 100 x 100 cm each

Untitled, *Parthenon* series, 1997

Acrylic on canvas, 100 x 80 cm each

Untitled, *After the Pruning* series, 1990

Acrylic on canvas, 140 x 90 cm

Pepa Caballero, in contact with the Málaga-based “50s Generation”, followed a creative path of non-linear progression towards geometric abstraction. The only female founding member of the Palmo Collective in 1978 and pioneer of “warm abstraction”, her compositional variations traced colour mutations under the effect of Mediterranean sunlight, unravelling its internal logic in order to trap it.

From both constructive and analytical perspectives, Caballero tried to achieve the maximum visual impact with a minimum of resources: colour, plane and line. She used these elements to compose isolated images or sequential ones in diptychs, triptychs or polptychs, or to organize puzzle-like structures which she assembled and dismantled according to the classical principles of ratio and proportion: the golden mean.

The series titled *Después de la poda* (After the Pruning) signalled a change of course in her early painting, as it abandoned the two-tone palette of previous works and ventured into the realm of colouristic experimentation. Her brushwork also became looser, as we can see here, creating vibrant, imprecise lines.

Her next series, *Partenón* (Parthenon), represented a return to order and the predominance of geometry, in this case thanks to the influence of classical architecture following the artist’s trip to Greece in 1992. In them we also see a rejection of the colour, contrast and saturation found in earlier pieces, probably as a result of discovering Agnes Martin’s work at the MoMA.

However, colour made a comeback in her *Mediterráneo* (Mediterranean) series. The palette of these pieces recalls the dust of the Sahara Desert, which flies north to form hazy heat-trapping clouds along the Spanish coast, and the atmospheric effects of the *terral* wind in Málaga, although they still evince an interest in abstract geometric forms and a desire to express the essence of what exists in each picture.

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

MADRID, 1948–CERCEDILLA, MADRID, 2018

De izquierda a derecha:

Ferrán, 1998

Óleo sobre tela, 260 x 250 cm

EH 1, 1993

Óleo sobre tela, 200 x 200 cm

Miguel Ángel Campano solía definir lo que hacía como un «no estilo», algo que a su juicio no era meditado sino más bien consecuencia de su carácter inquieto e inconformista que lo mantenía en constante evolución: «no podría sujetarme a una sistemática o a un método por mucho tiempo. Me soy infiel a mí mismo constantemente». A lo que sí fue siempre fiel es a la propia pintura, un medio que se resistía a considerar en vías de extinción y que le llevó a ganar el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1996.

Para Campano fue muy importante el estudio y la influencia de grandes maestros como José Guerrero, al que consideraba un «padre» y gracias al cual conoció la obra de otros artistas (Franz Kline, Willem de Kooning...). En los 80, su pintura se hace más narrativa, centrada en los aspectos iconográficos de las obras de Poussin y Cézanne. Sin embargo como dice Santiago Olmo «la pintura de Campano conscientemente ha querido y ha sabido mantenerse ligada con firmeza a un diálogo permanente con la tradición, eludiendo las trampas, los epigonismos y las repeticiones de los nuevos academicismos triunfantes».

La obra *EH 1* pertenece a una serie surgida a partir de la obra poética de Eduardo Hervás. Esta serie forma parte de su etapa en blanco y negro, de principios de los años 90, que supone un proceso de despojaamiento de las influencias externas y de búsqueda de la esencia. Como podemos ver en la obra, la paleta cromática se ha reducido al color negro, que se aplica sobre el fondo blanco de preparación del lienzo, jugando un papel muy importante el contraste entre lo lleno y lo vacío. La obra supone un gran campo monocromo que hace desaparecer cualquier vestigio figurativo y transmite una austeridad extrema.

Tras la muerte de su padre en 1995 y sufrir un derrame cerebral en 1996, empieza una serie dedicada a sus amigos, algunos de ellos fallecidos. A ella pertenece *Ferrán*, una obra compuesta por múltiples puntos que generan ritmos y contrastes, y un especial efecto cromático a pesar de valerse tan solo del blanco, el negro y la propia tela sin tratar.

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

MADRID, 1948–CERCEDILLA, MADRID, 2018

From left to right:

Ferrán, 1998

Oil on canvas, 260 x 250 cm

EH 1, 1993

Oil on canvas, 200 x 200 cm

Miguel Ángel Campano often defined what he did as a “non-style”, something he believed was not calculated but simply the consequence of a restless, non-conformist nature that forced him to constantly evolve: “I couldn’t stick with one system or method for long. I’m constantly unfaithful to myself.” But he was always faithful to painting, a medium that refused to be put on the endangered species list and garnered him the National Visual Arts Prize in 1996.

Campano felt it was very important to study and absorb the influence of great masters like José Guerrero, whom he considered a “father” and who introduced him to the work of other artists (Franz Kline, Willem de Kooning, etc.). In the 1980s his painting became more narrative, focusing on the iconographic aspects of the works of Poussin and Cézanne. Yet, as Santiago Olmo noted, “Miguel Ángel Campano’s painting has deliberately aspired to and succeeded in remaining firmly anchored to a constant dialogue with tradition, avoiding the pitfalls, the epigonisms and the repetitions of triumphant new academicisms.”

The work *EH 1* belongs to a series inspired by the poetry of Eduardo Hervás from Campano’s black-and-white period in the early 1990s, when he gradually divested himself of external influences and sought the essence. Here the palette has been reduced to black, applied on the white ground of the canvas, and the contrast between fullness and emptiness is paramount. The work is a large monochrome field that wipes out all trace of figuration and radiates a radical austerity.

After losing his father in 1995 and suffering a stroke in 1996, Campano began a series dedicated to his friends, some of whom had already died. *Ferrán* belongs to that series, a work made of multiple dots that generate rhythms and contrasts and which has a peculiar chromatic effect despite using only white, black and the raw canvas.

CARMEN LAFFÓN

SEVILLA, 1934–SANLÚCAR DE BARRAMEDA, CÁDIZ, 2021

Parra en otoño. Estudio de cielos para el techo de San Telmo, 2009-2011

Témpera sobre madera, 386 x 1428 cm

El trabajo de esta singular artista, una de las más importantes de la segunda mitad del siglo XX en España y esencial para comprender la introducción de la modernidad en el arte andaluz, está vitalmente relacionado con el paisaje y el viaje vinculado con el río Guadalquivir en su transcurrir entre Sevilla y Sanlúcar de Barrameda. Concretamente la serie *La viña* se centra en esta última ciudad, en la zona de La Jara, donde Laffón fue construyendo su propia viña, circundada por otras históricas, que modificó y transformó en un proceso continuado de reflexión.

Esta gran pieza de estudios de cielos y nubes fue creado por Carmen Laffón como parte de la intervención que le habían encargado para el zaguán del Palacio de San Telmo. Para ello ideó una gran parra de hierro y aluminio pintados al óleo, que cubriría los 70 metros cuadrados de la bóveda. Los grandes paneles de cielos estaban diseñados para servir de fondo a la escultura, pero tras una prueba consideró que su intenso color podía restarle protagonismo y, para evitar ese riesgo, realizó otros paneles con tintas mucho más matizadas. Conservó sin embargo los anteriores, que se expusieron por primera vez en esta misma sala en la muestra individual que el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo dedicó a esta artista en 2014-2015 titulada *El paisaje y el lugar*, y que han sido recientemente incorporados a la colección permanente.

Pensados para ser vistos desde abajo, como señaló el profesor Juan Bosco Díaz Urmeneta, estos estudios de cielos recuerdan a Alfred Stieglitz que fotografió las nubes con una cámara dirigida verticalmente al cielo. De este modo el espectador pierde su posición vertical y con ella su emplazamiento como ordenador del mundo. Los cielos entonces se convierten en espacios difícilmente dominables: no se rinden a la mirada que precisa y congela, sino invitan al recorrido que logra sintonizar con ellos, porque estos espacios, antes de entregarse a los ojos envuelven el cuerpo.

CARMEN LAFFÓN

SEVILLE, 1934–SANLÚCAR DE BARRAMEDA, CÁDIZ, 2021

Grapevine Trellis of Autumn: Studies of Skies for the Ceiling at San Telmo, 2009-2011

Tempera on panel, 386 x 1428 cm

The oeuvre of this inimitable artist, one of the most important creative minds to emerge in Spain in the second half of the twentieth century and someone essential to understanding the introduction of modernity in Andalusian art, is intimately bound up with the landscape and journey of the River Guadalquivir as it flows from Seville to the sea at Sanlúcar de Barrameda. Her series *La viña* (*The Vineyard*) is dedicated to a particular corner of the latter town, the estate of La Jara, where Laffón gradually built up her own vineyard in the midst of other long-established ones, modifying and transforming it in an ongoing process of thoughtful reflection.

Carmen Laffón created this great piece comprising studies of skies and clouds as part of the commission she received to decorate the entry hall in the Palace of San Telmo. Her idea was to cover the 70-square-metre ceiling vault with an enormous vine trellis made of iron and aluminium with an oil paint finish. The large sky and cloud panels were supposed to provide a backdrop for the sculpture, but after a trial run Laffón decided that the intense colours might detract from the trellis itself and instead painted other panels in much softer tones. However, she kept the earlier panels, which were shown for the first time in this very room during the solo show that the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo dedicated to this artist in 2014-2015, titled *Landscape and Locus*, and have recently been added to the museum's permanent collection.

Designed to be seen from below, as Professor Juan Bosco Díaz Urmeneta pointed out, these sky studies recall Alfred Stieglitz's photographs of clouds taken with a camera pointed straight up at the sky. From this perspective, the viewer is no longer in a vertical position and therefore loses the ability to impose order on the world. The skies become spaces that defy any attempt at domination: they do not submit to the cataloguing, freezing gaze, but instead invite us to take part in the journey of experience they form, for these spaces engulf the body before surrendering to the eye.

GLORIA MARTÍN ALCALÁ DE GUADAIRA, SEVILLA, 1980

Almacén, 2016

Óleo sobre lienzo, 162 X 195,5 cm

De la mano de Gloria Martín nos acercamos a una pintura que habla de pintura entre bastidores. La artista sevillana establece un diálogo con el medio pictórico que le conduce a cuestionarse y reflexionar de una manera crítica sobre la realidad que le rodea. Con sus obras de almacenes nos adentramos en esa realidad y observamos a través de su mirada lo que a simple vista nos parece un mero retrato; traseras de un museo donde encontramos un espacio de obras ocultas que descansan de la observación inquisitoria del público pero que, aún almacenadas, siguen siendo eso, obras de arte, manifestaciones e interpretaciones subjetivas de una realidad. Le interesa todo aquello que tiene que ver con el objeto artístico y el marco contextual, situacional e institucional de la obra de arte. Por ello, su trabajo pictórico parte del universo museístico y la sacralización del objeto artístico como vestigio contemporáneo y reflexiona sobre su significado, historia y modo de contextualización. A menudo, su pintura ofrece una visión metalingüística que recurre al propio arte para adentrarse en sus lugares de intimidad (la parte de atrás de las salas, almacenajes, depósitos, momentos de montajes... en definitiva aquello que no siempre se ve). Su trabajo también se centra en la dialéctica continente/contenido, el cuestionamiento de los límites de representación y en asuntos que conciernen al lenguaje de la propia pintura.

Esta obra, inspirada en uno de los espacios de almacenaje del propio Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, formó parte de la instalación que fue realizada específicamente para la exposición *¿Qué sienten, qué piensan los artistas andaluces de ahora?*, que tuvo lugar en el Claustro Sur en 2016 y tras la cual pasó a formar parte de la colección permanente.

GLORIA MARTÍN ALCALÁ DE GUADAIRA, SEVILLE, 1980

Storeroom, 2016

Oil on canvas, 162 x 195.5 cm

Gloria Martín introduces us to painting that speaks of painting behind the scenes. The Seville native initiates a dialogue with the pictorial medium that leads her to question herself and critically reflect on the reality around her. Her storeroom motif draws us into that reality, and through her eyes we see what at first seems to be a simple portrait: the back rooms of a museum, where hidden works find respite from the public's inquisitorial gaze. But even tucked away in storage, they are still works of art, subjective interpretations and expressions of a certain reality. Martín is interested in everything related to the artistic object and the contextual, situational and institutional framework of the work of art. Consequently, her pictorial oeuvre springs from the universe of the museum and the consecration of the artistic object as a contemporary artefact, reflecting on its meaning, history and contextualization. Her paintings often present a metalinguistic vision that uses art as a gateway to its own private, inner sanctums (the back rooms of galleries, storage facilities, warehouses, stages of the installation process... everything normally hidden from view). Her work also focuses on exploring the container/content dialectic, questioning the limits of representation and investigating issues related to the language of painting itself.

This piece, inspired by one of the CAAC's own storerooms, was part of the site-specific installation created for the exhibition *What Do the Andalusian Artists of Today Feel and Think?* held in the South Cloister in 2016, after which it entered the centre's permanent collection.

BELÉN RODRÍGUEZ VALLADOLID, ESPAÑA, 1981

***Nueve autopensantes*, 2021**

Nueve bastidores de aluminio tapizados, tela de algodón. Dimensiones variables (250 x 180 cm c/u)

Esta instalación parte de «la escalera de Jacob», el juguete en el cual unas tablillas suben y bajan como por arte de magia, emulando la escalera que une cielo y tierra, y por la que los ángeles tienen acceso a ambos mundos, tal y como soñó Jacob, según se menciona en la Biblia (Génesis 28, 11-19). Los *Nueve autopensantes* se erigen como soporte para un paisaje entrelazado. Cada autopensante enmarca un microcosmos: vino, carne, plancton, la paleta de un pintor, referencias a la *Sagrada Cena*, el cuadro de Alonso Vázquez que actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, que durante años presidió el refectorio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, espacio para el cual fue realizada específicamente esta instalación.

Los autopensantes, unidos por tres telas continuas, se convierten en una estructura perfectamente flexible, polifacética, rotunda, con detalles pequeños que se superponen a golpes visuales, y que genera un laberinto deseando ser recorrido por el paseante.

Belén Rodríguez es una de las artistas españolas que más han utilizado el textil con carácter instalativo, como por ejemplo en sus intervenciones en Tabacalera (Madrid, 2017), el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2018), el CA2M (Móstoles, 2018) o el C3A Centro de Creación Contemporánea de Andalucía (Córdoba, 2022).

BELÉN RODRÍGUEZ VALLADOLID, SPAIN, 1981

***Nine Self-Thinkers*, 2021**

Nine upholstered aluminium frames, cotton fabric
Dimensions variable (250 x 180 cm each frame)

This installation is inspired by the “Jacob’s ladder”, a toy made of wooden blocks that seem to rise and fall as if by magic, emulating the ladder between heaven and earth that gives angels access to both worlds of which Jacob dreamt, according to the Bible (Genesis 28:11–19). The *Nine Self-Thinkers* serve as the support surface for an interwoven landscape. Each self-thinker frames a microcosm: wine, meat, plankton, a painter’s palette, all references to *The Last Supper*, a painting by Alonso Vázquez now at Seville’s Museo de Bellas Artes. For years that picture presided over the refectory in the Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas, the space for which this installation was specifically conceived.

Joined by three continuous pieces of fabric, the self-thinkers become a perfectly flexible, multifaceted, consistent structure where little details form layers of visual surprise, creating a labyrinth that longs to be explored by passers-by.

Belén Rodríguez is one of the Spanish artists who has most frequently made installative use of textiles, for instance in her interventions at Tabacalera (Madrid, 2017), Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2018), the CA2M (Móstoles, 2018) and the C3A Centro de Creación Contemporánea de Andalucía (Córdoba, 2022).

MANUEL M. ROMERO SEVILLA, 1993

Sin título, 2019

Óleo, espray, collage y cera sobre lienzo,
195 x 285 cm

Manuel M. Romero concibe la producción artística como una reducción a lo esencial basada en dos conceptos: la simplicidad y el silencio visual, una alternativa radical al uso vertiginoso de la imagen que prima actualmente, para cuya ejecución huye de la velocidad que caracteriza nuestro entorno y genera espacios de pausa y reflexión. Es el acto de usar la pausa como alternativa y excusa para hablar de pintura.

Sus imágenes, vacías, sosegadas y monocromas, hacen constantes aportaciones sutiles que aluden al propio proceso, por lo que remiten, de forma involuntaria –o no– a acontecimientos sucedidos en el estudio, donde las pinturas y dibujos se relacionan entre sí constantemente: bocetos de una pieza pegada en otra realizada en paralelo, telas manchadas durante la elaboración de otras pinturas, pinturas acabadas en el paso de la distribución compositiva del soporte o superficies desgastadas por pisadas, son método, circunstancia y resultado. La pieza dual que aquí se presenta refleja esta idea de construir de forma fortuita en el espacio como si de una reafirmación de su propia declaración de intenciones se tratase. Define un modo concreto de entender la pintura, a raíz de una serie de acontecimientos que han tenido lugar en este caso en dos lugares diferentes de trabajo: el estudio cedido para la residencia en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía y el estudio de Sevilla. Ambos espacios con características radicalmente opuestas pero orientados a un mismo objetivo. Dos espacios de trabajo, dos soportes diferentes, mismos materiales y un mismo objetivo: hablar de pintura. Ambos soportes concentran y encapsulan un periodo de tiempo determinado, donde la pintura toma presencia de modos diferentes y donde sus elementos de relaciones con el espacio del soporte de maneras distintas para poner en relación tres conceptos imbricados: pintura, proceso, tiempo.

Catálogo *Tocar la Tierra*, 2020
PATRICIA BUENO DEL RÍO Y JAVIER BERMÚDEZ

MANUEL M. ROMERO SEVILLE, 1993

Untitled, 2019

Oil, spray paint, collage and crayon on canvas,
95 x 285 cm

For Manuel M. Romero, artistic creation is a reduction to the essential based on two ideas: simplicity and visual silence. The latter is a radical alternative to the constant barrage of images in today's world, executed by fleeing from the fast pace that characterises our surroundings and generating spaces of deliberation and reflection. He uses the pause or break as an alternative and an excuse to talk about painting.

His empty, serene, monochrome images offer constant subtle contributions that allude to the process itself, involuntarily (or deliberately) recalling events that transpired in the studio, where paintings and drawings are constantly interacting: sketches of one piece stuck onto another made at the same time, canvases stained while making other paintings, paintings finished at the stage of laying out the composition on the support, surfaces worn by footsteps... all are method, circumstance and outcome. The two-part piece presented here reflects this idea of random construction in space, as if reasserting the artist's own statement of intent. The work defines a particular understanding of painting based on a series of events that took place in two different workspaces: the studio provided for his residency at the Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, and his Seville studio. Despite their radically different features, these two spaces share the same purpose. Two workplaces, two different supports, the same materials and the same goal: to talk about painting. Both supports condense and encapsulate a specific period of time, where painting becomes present in different ways and where its elements interact with the space of the support in different ways to reveal the connections between three interwoven concepts: painting, process and time.

Catologue *Tocar la Tierra*, 2020
PATRICIA BUENO DEL RÍO AND JAVIER BERMÚDEZ

JUAN SUÁREZ EL PUERTO DE SANTA MARÍA, CÁDIZ, 1946

De izquierda a derecha:

***Marismas de soledad*, 1976**

Acrílico y laca industrial sobre contrachapado,
191 x 126 cm

***Marismas de tormenta*, 1976**

Acrílico y laca industrial sobre tela, 195 x 114 cm

***Marismas de lejanía*, 1976**

Acrílico y laca industrial sobre tela, 195 x 114 cm

Integrante de la primera generación de artistas abstractos sevillanos, Juan Suárez debuta a finales de los 60 con una obra geométrica de relieves y colores muy refinados. Inició su andadura en la galería La Pasarela, en la que expusieron buena parte de los artistas de la galería madrileña Juana Mordó, entre los que destacaban los informalistas y, también, el Grupo de Cuenca. Junto a José Ramón Sierra y Gerardo Delgado, estaba entre esos jóvenes con ganas de renovación y no contaminados por la enseñanza artística oficial, al provenir de la Escuela de Arquitectura, más propicia al conocimiento de las tendencias internacionales.

A mediados de los 70, la geometría de su obra anterior se empieza a teñir de sugerencias paisajísticas. Es en esta época cuando Suárez aborda la serie *Marismas*. En ella, dos elementos son importantes: la escala y las texturas. La escala confiere a estas obras cierto carácter envolvente, mientras las texturas afirman su condición pictórica: alguna vez esbozan un grafismo, sin concretarlo, pero sobre todo traman el ritmo del cuadro, que el gesto del pintor modela frente al afán de precisión de las bandas de color y los signos diagramáticos. La pintura se desliza bajo unas y otros cuestionando la capacidad de ambos para delimitar o definir. Los títulos *Marismas de soledad*, *Marismas de lejanía*, *Marismas de tormenta*, pueden hacer pensar que estamos ante paisajes, pero nada hay en estas obras que sea réplica de la naturaleza. Estos títulos nos pueden ayudar a situar el motivo que la origina: la belleza del instante irreplicable, de la sensación verdadera ante el paisaje que solo el arte puede ayudar a retener. La potencia de las texturas, el color y el carácter envolvente pueden, sin embargo, suscitar en el espectador una actitud análoga a la de la percepción del paisaje: no del paisaje que se ofrece a la mirada, como espectáculo, sino de aquel que nos rodea.

JUAN SUÁREZ EL PUERTO DE SANTA MARÍA, CÁDIZ, 1946

From left to right:

***Marshes of Solitude*, 1976**

Acrylic and industrial varnish on plywood, 191 x 126 cm

***Stormy Marshes*, 1976**

Acrylic and industrial varnish on fabric, 195 x 114 cm

***Distant Marshes*, 1976**

Acrylic and industrial varnish on fabric, 195 x 114 cm

A member of Seville's first generation of abstract artists, Juan Suárez made his debut in the late 1960s with a geometric oeuvre of very refined colours and reliefs. He started out at Galería La Pasarela, which also exhibited many of the artists represented by Juana Mordó's gallery in Madrid, including the Spanish "informalists" and the Cuenca Group. He, José Ramón Sierra and Gerardo Delgado were part of a group of young people eager for renewal and uncontaminated by official art education, having studied at the school of architecture, where they were more exposed to international trends.

In the mid-1970s, the geometry of his previous work began to take on landscape-esque hints. It was then that Suárez produced his *Marismas* (Marshes) series, in which there are two important elements: scale and texture. The scale gives these works a quasi-immersive quality, while the textures reassert their pictorial nature: occasionally they hint at a graphic symbol without concreting it, but above all they weave the rhythm of the composition, which the painter's brushwork models organically, in contrast to the zealous precision of the coloured bands and diagrammatic signs. And beneath scale and texture the current of paint runs smooth, questioning the capacity of both to delimit or define. The titles—*Marismas de soledad* (Marshes of Solitude), *Marismas de lejanía* (Distant Marshes), *Marismas de tormenta* (Stormy Marshes)—are misleading, making us think they are landscapes, but there are no replicas of nature in these works. In fact, these titles may be clues that point to the underlying theme: the beauty of an unrepeatable moment, of the genuine sensation elicited by a landscape which only art can help to retain. Yet the power of the textures, the colour and the immersive quality can have an effect on spectators similar to that of observing a landscape: not the landscape visible to the eye, as a spectacle, but the landscape that surrounds us.

JORDI TEIXIDOR VALENCIA, 1941

***Siete maneras de mirar una mañana de domingo*, 1991**

Óleo sobre lienzo, 50 x 50 cm c/u (políptico)

La obra de Jordi Teixidor evoluciona tras una etapa de abstracción geométrica cercana al minimalismo, hacia unos parámetros donde combina lo sensible y lo conceptual, la geometría y el gesto. Los elementos que utiliza para articular su discurso estético desde entonces son el color, la transparencia, la solidez y el equilibrio, junto a la geometría entendida como organización del espacio.

La relación entre pintura y poesía ha sido una constante en la intencionalidad de su trabajo. *Siete maneras de mirar una mañana de domingo*, realizado de manera que pudiera representar la secuencia o cadencia de un verso, hace referencia al poeta norteamericano Wallace Stevens, que se interesó y escribió frecuentemente sobre la relación que pueden establecerse entre las dos maneras de creación, pintura y poesía. El título se construye con los de dos poemas suyos: «Mañana de domingo» y «Trece formas de mirar a un mirlo». Stevens tenía como tema la poesía misma, como en esta obra de Teixidor donde el tema no es otro que la propia pintura.

JORDI TEIXIDOR VALENCIA, 1941

***Seven Ways of Looking at a Sunday Morning*, 1991**

Oil on canvas, 50 x 50 cm each (polyptych)

After a period of geometric abstraction verging on minimalism, Teixidor's oeuvre evolved towards parameters in which he combines the sensible with the conceptual and geometry with gesture. The elements he has used to articulate his aesthetic discourse since then are colour, transparency, solidity, balance and geometry (understood as the organization of space).

The relationship between painting and poetry has been a constant in the intentionality of Teixidor's art. *Siete maneras de mirar una mañana de domingo* (*Seven Ways of Looking at a Sunday Morning*), fashioned to represent the sequence or cadence of a verse, alludes to the American poet Wallace Stevens, who was interested in and often wrote about the relationship that could be established between pictorial and poetic creation. The title combines those of two poems by Stevens: "Sunday Morning" and "Thirteen Ways of Looking at Blackbird". Just as Stevens's theme was poetry itself, so in this work Teixidor's theme is none other than painting itself.

JORDI TEIXIDOR VALENCIA, 1941

Todo es presagio, 2003

Óleo sobre lienzo, 190 cm x 345 cm (díptico)

La obra de Jordi Teixidor evoluciona tras una etapa de abstracción geométrica cercana al minimalismo, hacia unos parámetros donde combina lo sensible y lo conceptual, la geometría y el gesto. Los elementos que utiliza para articular su discurso estético desde entonces son el color, la transparencia, la solidez y el equilibrio, junto a la geometría entendida como organización del espacio.

La relación entre pintura y poesía ha sido una constante en la intencionalidad de su trabajo. En *Todo es presagio* toma el título de un verso de Antonio Gamoneda, perteneciente al libro *Arden las pérdidas*, en el que nos habla del olvido, de la desaparición de los límites y de la posibilidad de acercarse a la luz desde la misma oscuridad. Este tema y la utilización del negro con su significación como posición testimonial predominan en las obras de este periodo.

JORDI TEIXIDOR VALENCIA, 1941

All Is Portent, 2003

Oil on canvas, 190 cm x 345 cm (diptych)

After a period of geometric abstraction verging on minimalism, Teixidor's oeuvre evolved towards parameters in which he combines the sensible with the conceptual and geometry with gesture. The elements he has used to articulate his aesthetic discourse since then are colour, transparency, solidity, balance and geometry (understood as the organization of space).

The relationship between painting and poetry has been a constant in the intentionality of Teixidor's art. *Todo es presagio* (All Is Portent) borrows the title of a poem by Antonio Gamoneda from his anthology *Arden las pérdidas*, which speaks of oblivion, the disappearance of limits and the possibility of drawing closer to the light from the very heart of darkness. This theme and the use of black with its signification as a testimonial position dominate the works of this period.