

SOBRE EL PAPEL

Ignasi Aballí

Alfonso Albacete

Louise Bourgeois

José Manuel Broto

José Luis Castillejo

Mar García Ranedo

Cristina Iglesias

Concha Jerez

Abraham Lacalle

Miki Leal

Eva Lootz

Ruth Morán

Rosalind Nashashibi

Guillermo Pérez Villalta

Richard Channin Foundation

Antonio Rodríguez Luna

Inmaculada Salinas

Raquel Serrano

Soledad Sevilla

Juan Suárez

En la última década el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo ha entendido las presentaciones de la colección permanente como exposiciones temporales, siguiendo diferentes criterios, ya fueran de género, temáticos o cronológicos. Sin haber agotado estas formas de ordenar lo coleccionado hasta ahora, el año pasado se inició uno nuevo que tiene que ver con los medios artísticos, que iremos explorando en próximas ocasiones. En cualquier caso, tanto antes como ahora, cada presentación busca introducir una clara intención, una perspectiva diferente o un enfoque propio que pudiera enriquecer el eje vertebrador clásico dentro de la práctica museística.

Si el anterior episodio estuvo dedicado a la escultura desde su campo expandido, esta nueva muestra de la colección se dedica a la obra sobre papel, que en las prácticas artísticas contemporáneas acoge una gran variedad de posibilidades estéticas y de resultados formales. Aunque la obra sobre papel tradicionalmente se ha asociado al dibujo en sus diferentes variantes, a aquello que requiere un decir pronto e inmediato o, por el

contrario, a la necesidad de pensar y ensayar por medio del boceto, también es cierto que en las últimas décadas ha adquirido una casi completa autonomía derivando hacia un campo expandido en el que se incluyen lo serial, lo instalativo, lo pictórico o lo escultórico, entre otras muchas posibilidades.

En esta exposición, con obras ingresadas casi todas en nuestro museo mediante adquisiciones o donaciones en la última década, y que ahora presentamos, se ha buscado crear grupos y contrapuntos entre distintos autores, puesto que quizás lo decisivo es lo que se pone sobre el papel, ya sean cuestiones de nuestro pasado o de nuestra identidad, la práctica o los lenguajes artísticos, lo biográfico y generacional, las especies de espacios o el lugar de la representación. En definitiva, queda abierto aquí un posible debate sobre qué papel tiene el museo, además de cómo puede articularlo desde lo conservado mediante un determinado soporte o desde un concreto medio de producción.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

ON PAPER

Ignasi Aballí

Alfonso Albacete

Louise Bourgeois

José Manuel Broto

José Luis Castillejo

Mar García Ranedo

Cristina Iglesias

Concha Jerez

Abraham Lacalle

Miki Leal

Eva Lootz

Ruth Morán

Rosalind Nashashibi

Guillermo Pérez Villalta

Richard Channin Foundation

Antonio Rodríguez Luna

Inmaculada Salinas

Raquel Serrano

Soledad Sevilla

Juan Suárez

Over the last decade, the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo has planned presentations of its permanent collection as if they were temporary exhibitions, organizing them by theme, period, gender or other criteria. Although we have not exhausted these different ways of arranging our holdings, last year we introduced a new one related to artistic media, which we will explore in upcoming presentations. In any event, the aim of every presentation, then and now, has always been to offer a clear intention, a fresh perspective or a unique approach capable of enriching the conventional core of museal practice.

While the last instalment explored sculpture in its expanded field, this new showing of the collection is dedicated to works on paper, which in contemporary practices encompass a wide range of aesthetic possibilities and formal results. The term “work on paper” has traditionally referred to drawing in its different forms—a quick, immediate out-

let for expression or, in contrast, the premeditated rehearsal of a preliminary sketch—but in recent decades it has practically become a genre in its own right, moving into an expanded field that includes the serial, installative, pictorial or sculptural, among many other possibilities.

Nearly all the works in the show were acquired by or donated to our museum within the last ten years and are now being presented here. In the exhibition, we have attempted to create groups and counterpoints among different artists, as the most decisive thing may be what is put on paper, whether they are questions related to our past or our identity, the practice or languages of art, the biographical and generational, species or spaces or the place of representation. In short, this show has the potential to spark a debate about the role of the museum, and how it can fulfil that role through its holdings by way of a particular support or a specific creative medium.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

ROSALIND NASHASHIBI CROYDON, LONDRES, 1973

Pilatos' Bath Towels R, Pa, Pi and Guest (Toallas de baño de Pilatos R, Pa, Pi e invitado), 2019

Temple vinílico sobre papel, dimensiones variables

Con una destacada trayectoria artística internacional, Rosalind Nashashibi combina la producción de obras fílmicas con la de trabajos pictóricos. La base de su obra en vídeo es la relación que se produce entre los lugares y las gentes que en ellos interactúan creando diferentes tipos de comunidades afectivas. La pintura, medio que trabaja en paralelo a sus películas, sirve a la artista como un vehículo de expresión inmediata; es un formato en el que tiene espacio para la contemplación, la emoción y los matices del sentimiento, así como para la creación espontánea, pues la producción de sus pinturas y dibujos nace de forma instintiva, sin cuestionar el motivo ni el resultado.

Esta serie de pinturas de tonos albero, blancos y dorados fue realizada específicamente para el CAAC durante la instalación de su exposición individual en 2019. Nashashibi siempre se había sentido de alguna manera ligada a España y a Andalucía a través de su abuela judía sefardí, cuya primera lengua era el castellano, y fue durante su visita a la Casa de Pilatos de Sevilla cuando esos recuerdos volvieron a su mente. Quedó fascinada por el llamado Salón Dorado de este palacio, por sus colores, por la luz, por las piezas romanas que alberga, pero sobre todo por el ambiente de paz que se respiraba. Fue entonces cuando realizó estas grandes pinturas alargadas que a modo de telones pudieron verse en el altar de la antigua iglesia de la Cartuja.

En un equilibrio perfecto entre lo contemporáneo y la historia, es importante destacar que la Casa de Pilatos pertenece a la Casa Ducal de Medinaceli, cuyos antepasados, los Ribera, fueron patronos de la Cartuja de Santa María de las Cuevas y es por ello que fueron enterrados en la iglesia de este monasterio. La construcción de este palacio (1483) fue comenzada por Pedro Enríquez y su esposa Catalina de Ribera, y su hijo Fadrique Enríquez de Ribera y su nieto Per Afán de Ribera la ampliaron y decoraron combinando el estilo renacentista italiano con el mudéjar sevillano. Todos ellos, así como otros miembros de la familia, tienen sus sepulcros actualmente en la Sala Capitular, en la Zona Monumental del CAAC. Se cerraba así un círculo entre estas nuevas pinturas de Rosalind Nashashibi, el palacio que las inspiró y el lugar en el que están expuestas, pues poco tiempo después pasaron a formar parte de la colección del CAAC.

ROSALIND NASHASHIBI CROYDON, LONDON, 1973

Pilatos' Bath Towels R, Pa, Pi and Guest, 2019

Vinyl tempera on paper, dimensions variable

An experienced and internationally renowned artist, Rosalind Nashashibi makes both films and paintings. The basis of her video work is the relationship established between places and the people who interact in them, creating different types of affective communities. Nashashibi also explores the pictorial medium, which for her is a vehicle of unmediated expression, a format in which she finds space for contemplation, emotion, shades of sentiment and spontaneous creation. Her paintings and drawings emerge spontaneously and instinctively, without questioning motive or outcome.

This series of paintings in ochres, whites and golds was created specifically for the CAAC while her solo exhibition was being set up in 2019. Nashashibi had always felt connected to Spain and Andalusia through her Sephardic Jewish grandmother, whose mother tongue was Spanish, and those memories resurfaced when she visited Casa de Pilatos in Seville. She was captivated by a room in that palace known as the Golden Hall: the colours, the light, the Roman pieces it contains, but above all the atmosphere of perfect peace. It was then that she painted the large, elongated, curtain-like pictures placed on the altar of the former Carthusian church.

This series strikes a perfect balance between contemporaneity and history, for we must recall that Casa de Pilatos is owned by the Duke of Medinaceli, whose ancestors, the Riberas, were patrons of the Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas, and as such were buried in the monastic church. The first stones of that palace were laid in 1483 by Pedro Enríquez and his wife Catalina de Ribera, and their son Fadrique Enríquez de Ribera and grandson Per Afán de Ribera enlarged and decorated it in a combination of the Italian Renaissance and Sevillian Mudejar styles. They and other members of the Ribera family now rest in the Chapterhouse, inside the CAAC Monument Zone. The relationship between these new paintings by Rosalind Nashashibi, the palace that inspired them, and the place where they are displayed came full circle when they entered the CAAC collection not long after that solo show.

RAQUEL SERRANO HUELVA, 1995

Claro_Medio_Oscuro, 2020

Grafito sobre papel Canson 250 g, 120 x 80 cm c/u,
(3 piezas)

Tomando como base la experimentación plástica dentro de la gráfica contemporánea, la obra de Raquel Serrano se centra en la reflexión sobre la estructura de las imágenes, concibiendo estas como un objeto autónomo más allá de su condición mimética de la realidad. Se trata de un discurso marcado por el interés en la construcción y deconstrucción de lo visual, teniendo como objetivo reutilizar y descontextualizar imágenes que ya habitan en el mundo de lo visible para generar nuevas formas de ver.

Persigue la transformación de la imagen a través de diversos procesos de distorsión como la repetición o la fragmentación, centrándose en el detalle y la forma. Se observan así las múltiples posibilidades de reproducción de la realidad que nos muestran abstracciones de la conciencia en referencia a la percepción, a la memoria o al lenguaje, haciendo visible la capacidad que tienen los actos fallidos y los errores de lectura de revelar el subconsciente. Este planteamiento busca el encuentro entre concepto y técnica, reivindicando la idea de que discurso y obra física se encuentran completamente vinculados de manera que ninguno prevalece sobre el otro.

La obra titulada *Claro_Medio_Oscuro* está conformada por una serie de tres dibujos que representa una imagen digital impresa en distintas valoraciones de claroscuro sobre papel. Representaciones de representaciones. No es una tautología, sino una atención a los detalles del encuentro entre una imagen digital y la materialidad del soporte en papel cuando se imprimen. Por eso, aunque sean dibujos –delicados y precisos–, no evocan una tradición de imágenes clásicas, sino un universo tecnológico de imágenes pobres que inundan nuestras exomemorias digitales. Estas piezas no representan la realidad, sino que la recuerdan. Recuerdan fotografías, representaciones. Proyectan el inconsciente visual de nuestra contemporaneidad, de un imaginario atravesado por tecnologías digitales de producción y reproducción. Esta obra toma el pulso a nuestra relación con la tecnología, con el universo visual en permanente mutación en el que estamos. No podemos reconocer figuras o gestos. Los dibujos representan información aunque apuntan a su presencia física, el encuentro entre imagen digital y un mundo material, donde la muesca del papel, sus barbas o el trazo del lápiz toman protagonismo.

RAQUEL SERRANO HUELVA, 1995

Claro_Medio_Oscuro (Light_Medium_Dark), 2020

Graphite on 250 gsm Canson paper, 120 x 80 cm each, (3 pieces)

Raquel Serrano's work, derived from plastic experimentation within the field of contemporary graphic art, reflects on the structure of images, seeing these as autonomous objects rather than mere copies of reality. Her discourse is marked by a fascination with the construction and deconstruction of the visual, aiming to reuse and decontextualize images that already inhabit the visible plane to generate new ways of seeing.

She wants to transform the image by means of distorting processes such as repetition or fragmentation, concentrating on detail and form. This allows us to observe the multiple ways in which reality can be reproduced, showing abstractions of consciousness with regard to perception, memory or language, and the power of failed actions and misreadings to reveal the subconscious. Serrano's ultimate aim is to unite concept and medium, defending the idea that the message and the physical work are so closely connected that neither can dominate the other.

The work titled *Claro_Medio_Oscuro (Light_Medium_Dark)* consists of three drawings of a digital image printed on paper with different degrees of shading. Representations of representations. While this might seem tautological, it is actually careful attention to the details of what occurs when a digital image is printed and encounters the physicality of paper. Even though they are delicate, precise drawings, they evoke the technological universe of poor images that flood our digital exo-memories rather than a tradition of classical imagery. These pieces do not represent reality; they merely recall it. They are reminders of photographs, representations. They project the visual unconscious of our contemporaneity, of imagery permeated by digital production and reproduction technologies. This work takes stock of our relationship with technology, with the constantly mutating visual universe we inhabit. We cannot make out any figures or gestures. The drawings represent information while also underscoring their physical presence, the encounter between a digital image and a material world where the deckled edges and notches on the paper or the stroke of a pencil come to the fore.

ALFONSO ALBACETE ANTEQUERA, MÁLAGA, 1950

De izquierda a derecha:

Habitáculo, 1993

Acuarela sobre papel, 85 x 80 cm

Singu'In the Rain (*Cantando bajo la lluvia*), 1993

Acuarela sobre papel, 85 x 80 cm

Habitáculo, 1993

Acuarela sobre papel, 85 x 70 cm

Habitáculo, 1993

Acuarela sobre papel, 85 x 80 cm

Arquitecto de formación y figura fundamental de la escena artística española, Alfonso 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 estudio del artista ha sido un tema muy representado a lo largo de la historia del arte, pintar el estudio es realizar una obra autorreferencial, íntima, donde se muestra el lugar en el que se origina la pintura y parte del proceso creativo. Alfonso Albacete ha dedicado varias de sus pinturas y dibujos a los distintos estudios en los que ha desarrollado su obra, entendiendo esta meditación sobre el trabajo en el taller como una meditación por extensión, sobre el hecho mismo de la pintura. En ellas muestra los espacios vividos, su memoria y los instrumentos y herramientas de pintar.

El estudio de la calle San Emilio de Madrid, en el que Alfonso Albacete permaneció casi 20 años, generó una extensa serie de cuadros y dibujos, como los que aquí se presentan, así como uno de los textos más complejos del artista, *Notas de pintura subterránea*. Ubicado en un sótano, este estudio generó un cambio de perspectiva en él, que escribió al respecto: «Era la primera vez que pintaba por debajo de tierra [...]. Para mí, que me había criado en ambientes naturales, rodeado de plantas y árboles, y la vegetación y la naturaleza habían jugado un papel tan importante en mi vida, ahora, al estar bajo tierra, tenía la sensación de estar rodeado de las raíces de todo lo que crecía por encima del techo [...]. Era como un submundo en el que la escalera me llevaba al exterior. Lo junté con otra imagen subterránea, la del garaje donde dejaba el coche, que tenía una puerta con un círculo, que dejaba un reflejo elíptico que, dependiendo de la hora, daba en la pared, si era temprano, y sobre el suelo si era más tarde. Reuniendo todos esos elementos es como compuse el cuadro. Quería conseguir una imagen que no perteneciera a una imagen real [...]». Un modo de hacer, el de Albacete, que ofrece siempre una cierta continuidad entre una representación «irreal» y la introducción de un elemento simbólico, que las más de las veces, contiene otro biográfico, mediante los que se compone un relato visual.

Mariano Navarro

ALFONSO ALBACETE ANTEQUERA, MÁLAGA, 1950

From left to right:

Habitáculo (Compartment), 1993

Watercolour on paper, 85 x 80 cm

Singu'In the Rain, 1993

Watercolour on paper, 85 x 80 cm

Habitáculo (Compartment), 1993

Watercolour on paper, 85 x 70 cm

Habitáculo (Compartment), 1993

Watercolour on paper, 85 x 80 cm

An architect by training and a fundamental figure on the Spanish art scene, 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's studio has been a common theme throughout art history; to paint the studio is to create an intimate, self-referential work that shows the place where painting originates, and consequently part of the creative process. Alfonso Albacete has devoted several paintings and drawings to the different spaces in which he has worked, considering this meditation on studio work as a meditation, by extension, on the pictorial act itself. He shows the places, memories, instruments and tools of painting.

The Calle San Emilio studio in Madrid, where Alfonso Albacete spent nearly 20 years, inspired an extensive series of paintings and drawings, like the ones featured here, as well as one of the artist's more complex texts, *Notas de pintura subterránea* [Notes on Subterranean Painting]. The basement-level studio changed the artist's perspective, as he noted in his writings: "It was the first time I had painted underground [...]. I had grown up in natural settings, surrounded by plants and trees, and vegetation and nature had always played an important role in my life; now, being underground, I felt as if I were surrounded by the roots of everything growing above the ceiling [...]. It was like an underworld with steps leading up to the outside world. I combined it with another subterranean image, that of the garage where I parked my car, which had a door with a circle that created an elliptical reflection on the wall, if it was early in the day, or on the floor if it was later. I composed the picture by assembling all those elements. I wanted to create something that didn't belong to a real image". Albacete's creative method always seeks a certain connection between an "unreal" representation and the introduction of a symbolic element which, in most cases, contains a biographical allusion, using them to construct a visual narrative.

Mariano Navarro

Filamentos y brisas I, 2009

Técnica mixta sobre papel, 180 x 140 cm

Las características composiciones de Ruth Morán en blanco sobre fondo negro de vocación abstracta son resultado de la utilización de diferentes procedimientos, desde el temple vinílico y el rotulador a sus recientes papeles perforados hechos a mano, casi siempre de generosas proporciones. Ruth Morán ha evolucionado desde el empleo de tramas lineales enmarañadas de apariencia textil que ocupaban prácticamente toda la superficie compositiva, a la presentación de construcciones tectónicas densamente estratificadas, más geométricas y ordenadas, gravitando sobre el espacio vacío y estableciendo un diálogo con él.

El lenguaje es la estructura mediante la que establecemos una comunicación. Un diálogo que busca conocimiento. Establecemos un vínculo no solo con algo externo, también con esa parte de uno mismo que puede permanecer inconsciente. Algo cercano a la creación, a esa fuerza primigenia que una vez y otra os atrapa en su propio quehacer y que se expande más allá de nosotros mismos viniendo a representar la presencia del ser en el mundo. Ruth Morán afronta el material a partir de un diálogo con el espacio, para, desde ahí, ir perforando mediante la línea, el punto o la hendidura, la superficie que tiene delante. Así, establece un diálogo constante con el paisaje que circunscribe sus trazos. Un paisaje que no apela solo al que ella construye, sino que crea un conjunto de signos para representar aquel que no puede ser representado, de ahí que vuelva una y otra vez, que repita la acción de trazar, que permita que su gesto genere un nuevo conjunto de signos.

Su obra tiene una enorme capacidad de evocación espacial y de signos, haciendo uso de una gran austeridad en su lenguaje, que es a la vez expansivo y con tendencia a llenar el espacio. Un conjunto de leves hilos a modo de maraña entretejen y articulan el espacio pictórico, de forma exuberante, casi de frondosidad vegetal y de tejido de araña. Unas hebras tejidas pictóricamente emiten una luz espacial en sus distintos puntos de la trama de retícula en desorden y labran una textura sobre la superficie de la pintura. Sobre ese fondo oscuro entreteje un mundo sensitivo, un paisaje interior femenino y poético. Una obra potente y enérgica, a la vez que lírica y sutil. Destellos que iluminan al blanco o el negro señalando hacia ese estado del ser en el mundo, en estas obras se abre a un nuevo universo y nos descubre nuevos interrogantes.

RUTH MORÁN BADAJOZ, 1976

Filamentos y brisas I (Filaments and Breezes I), 2009

Mixed media on paper, 180 x 140 cm

Ruth Morán creates her signature abstract white-on-black compositions using different media and methods, from vinyl tempera and felt-tip pen to her more recent handmade perforated papers, almost always of generous proportions. Morán's style has evolved from tangled, fabric-like linear patterns that occupied practically the entire picture plane to densely layered tectonic constructions that are more orderly and geometric, hovering over and conversing with the empty space.

Language is a structure via which we communicate, dialogue in search of knowledge. We establish a connection with something external, but also with an unconscious part of ourselves—something close to creation, to the primeval force that traps us in its own bustle time after time and spreads beyond us, eventually coming to represent the presence of being-in-the-world. Ruth Morán approaches matter by entering into a dialogue with space and subsequently piercing the surface before her with lines, dots or cracks. In this way, she maintains a constant conversation with the landscape surrounding her marks. A landscape which not only invites her to build but also creates a series of signs to represent what cannot be represented; this is why she returns time after time, repeating the drawing action that allows her gesture to generate a new set of signs.

Morán's work has a tremendous capacity for spatial and signic evocation, using a language that is intensely austere yet also expansive and tending to fill space. A tangled cluster of faint threads interweave and articulate the pictorial space with riotous exuberance, almost like dense foliage or cobwebs. Paint-spun strands radiate a spatial glow at different points in the disorderly grid pattern, embroidering a texture on the surface of the picture. Against that dark background Morán weaves a sensitive world, a poetic, feminine inner landscape. Her work is powerful and energetic and, at the same time, lyrical and subtle. Flashes illuminate white or black, pointing to that state of being-in-the-world. These pieces open the door to a new universe and reveal new questions to us.

ABRAHAM LACALLE ALMERÍA, 1962

Fantasmas y crack, 2012

Acuarela sobre papel, 250 x 740 cm

Abraham Lacalle, formado en Sevilla y residente en Madrid tras la estancia, en dos periodos consecutivos (1994–95 y 1995–96) en la Casa de Velázquez, gracias a las becas concedidas por el antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, es uno de los artistas españoles de su generación con mayor proyección internacional.

La consideración del paisaje como pintura política desvela la conciencia moral de un creador que evalúa constantemente las tensas relaciones entre el ser humano y el entorno natural, pero que al mismo tiempo abre un espacio para que este último se presente como alegoría de una sociedad sin presencias ni principios. El campo de lo pictórico se transforma en territorio polisémico que permite a Lacalle, que ha sido definido como un marxista de inclinaciones hegelianas, establecer reflexiones de diversa índole sobre la realidad.

Se adivinan en esta obra, y en otras de estos años, los signos de las ideologías (la hoz y el martillo camufladas en una naturaleza indiferente a su presencia). En mitad de una parcela del mundo en pleno colapso, las figuras humanas tienden a la desaparición sumergiéndose en su propio acto destructivo. A la derecha, una joven espectadora, una moderna caperucita que ya no personifica la inocencia (lo púber) frente a un bosque (lo atávico) lleno de peligros sino, quizá, todo lo contrario, parece sostener en sus manos una botella, tal vez llena de agua (exigua esperanza de salvación o ridículo acto de eco-contrición) o gasolina (contundente afirmación de su participación inequívoca y complaciente en el desastre), aunque en realidad pueda asumirse como una pipa de crack, en relación con la onomatopeya del colapso del tronco en el extremo opuesto.

Iván de la Torre Amerighi

ABRAHAM LACALLE ALMERÍA, 1962

Fantasmas y crack (Ghosts and Crack), 2012

Watercolour on paper, 250 x 740 cm

Abraham Lacalle (Almería, 1962), who studied in Seville and settled in Madrid after two consecutive residencies (1994–95 and 1995–96) at the Casa de Velázquez thanks to grants received from the former Museum of Contemporary Art of Seville, is one of the most internationally recognized Spanish artists of his generation.

The consideration of the landscape as political painting reveals the moral conscience of an artist who is constantly assessing the tense relationships between humans and nature, but who also creates a space for nature to appear as an allegory of a society without presences or principles. The pictorial field becomes a polysemic territory that allows Lacalle, who has defined himself as a Marxist with Hegelian leanings, to offer diverse reflections on reality.

In this work, and others from those years, we can make out the signs of ideologies (the hammer and sickle camouflaged in a natural environment indifferent to their presence). In a corner of the world that is rapidly disintegrating, human figures tend to vanish, sinking into their own destructive act. To the right is a young female spectator—a modern Red Riding Hood who no longer personifies innocence (the pubescent) before a forest (the atavistic) full of dangers but, perhaps, quite the opposite—seems to be holding a bottle that could be filled with water (fleeting hope of salvation or ludicrous act of eco-contrition) or with petrol (solid confirmation of her unambiguous and complicit participation in the disaster), although in reality we can assume it is a crack pipe, alluding to the onomatopoeia of the falling trunk on the opposite side of the scene.

Iván de la Torre Amerighi

THE RICHARD CHANNIN FOUNDATION

De izquierda a derecha:

Sin título (superpuestos), 2002

Dibujo con rotulador sobre papel, 37 x 47 cm

Sin título (superpuestos), 2002

Dibujo con rotulador sobre papel, 37 x 47 cm

Fer, 2002

Dibujo con rotulador sobre papel, 46,2 x 36 cm

Juan, 2002

Dibujo con rotulador sobre papel, 46,2 x 36 cm

Miki, 2002

Dibujo con rotulador sobre papel, 46,2 x 36 cm

La obra de este colectivo abarca un período concreto de casi un lustro de duración (1999–2004) a través de la producción en conjunto de sus actores principales, un trío que encontró sin buscarlo una nueva fórmula relacional que alcanzó mucho realce catapultada por el carisma y la personalidad desenfadada de sus miembros.

Miki Leal (Sevilla, 1974), Juan del Junco (Jerez de la Frontera, 1972) y Fernando Clemente (Jerez de la Frontera, 1975) formaron este colectivo con el que iniciaron su trayectoria estos tres artistas, un grupo entonces de veinteañeros en un episodio historiográfico que retrata una época reciente del arte contemporáneo en Sevilla.

Todos los dibujos de este grupo se realizaron durante la primavera de 2002 en el estudio de Miki Leal de la calle Prosperidad, en Triana. Estos trabajos descubren una nueva faceta de la Channin, que los elabora de seguido en un mismo día casi como si se tratara de un ejercicio de terapia colectiva destinado a fortalecer la dinámica creativa del grupo, que en esas fechas no pasaba precisamente por su mejor momento. Los dibujos que se presentan corresponden a distintas series que tienen en común el tema principal, las caras de los componentes del colectivo, un patrón que reiteran habitualmente cambiando su posición y distribución sobre la superficie del papel y que revela su pronunciado narcisismo.

Sema D'Acosta

THE RICHARD CHANNIN FOUNDATION

From left to right:

Untitled (superpuestos [Overlapped]), 2002

Drawing in felt-tip pen on paper, 37 x 47 cm

Untitled (superpuestos [Overlapped]), 2002

Drawing in felt-tip pen on paper, 37 x 47 cm

Fer, 2002

Drawing in felt-tip pen on paper, 46.2 x 36 cm

Juan, 2002

Drawing in felt-tip pen on paper, 46.2 x 36 cm

Miki, 2002

Drawing in felt-tip pen on paper, 46.2 x 36 cm

The main actors of the Channin adventure, a trio who unwittingly stumbled upon a new relational formula that was catapulted to prominence by the carefree personality and charisma of the group's members, worked together for a period of nearly five years (1999–2004).

Formed by three inexperienced twenty-something artists, Miki Leal (Seville, 1974), Juan del Junco (Jerez de la Frontera, 1972) and Fernando Clemente (Jerez de la Frontera, 1975), the collective is a historical episode that portrays a recent period of contemporary art in Seville.

All the drawings by this group were made in the spring of 2002 at Miki Leal's studio in Calle Prosperidad, in the district of Triana. These works reveal a new facet of the RCHF; they churned them out one after another in a single day, almost as if it were a group therapy exercise for strengthening the creative dynamics of the trio, who were going through a rough patch at the time. The drawings shown here pertain to different series with the same central theme: the faces of the group's members. Their repeated use of this motif, altering the position and arrangement of the faces on the paper, is a sign of their marked narcissism.

Sema D'Acosta

MIKI LEAL SEVILLA, 1974

De izquierda a derecha:

***Parque Jasper*, 2004**

Acrílico y acuarela sobre papel, 155 x 210 cm

***El atao*, 2003**

Acrílico y acuarela sobre papel, 156,6 x 209,5 cm

De rica y compleja iconografía en la que las referencias a la literatura, la música y el cine son una constante, el discurso de Miki Leal se construye en muchos casos a partir de referencias tomadas de su mundo y las cosas y vivencias que surgen alrededor. Un viaje, una lectura, una canción o una película, se convierten en fuente de inspiración y conforman un elemento de arranque desde el que va seleccionando imágenes aisladas, una veces literales y otras ensoñadas, que le sirven de apoyo para una vez asimiladas, desarrollarlas de manera subjetiva hasta configurar una cartografía visual de su propia experiencia a través de la pintura. Partiendo así de su biografía, Miki Leal nos lleva a través de sus obras, a sumergirnos en nuestros propios recuerdos, en nuestras más profundas vivencias y, quizás por profundas, en las menos conscientes.

Una de las características diferenciadoras del artista es el uso constante del papel como soporte, sobre el que aplica diferentes técnicas para desarrollar, desde una mirada irónica y algo distanciada de la realidad, una figuración muy personal con tintes poéticos, pop y oníricos. Su método de trabajo utiliza la asociación para encontrar hallazgos que desarrollar con la energía, fuerza y versatilidad que caracteriza su pintura: «He pasado por diferentes procesos creativos, aunque siempre ha sido un proceso propio de pintor abstracto, pues siempre parto del blanco. Lo importante es tirar del hilo hasta que se conforma algo que aluda a cosas que tienes en la cabeza, presentes en ese momento [...] nunca pienso mis cuadros porque creo que no tengo eso del estilo. Los creadores que siguen un estilo lo piensan y lo hacen, pero a mí no me sale. Yo solo trabajo. Trabajo en cada cuadro. Y no sé para quién lo hago. Lo que me sale es lo que me sale. Mis cuadros nunca están claros. Hay un misterio que viene de las cosas que me callo. Tengo un lenguaje privado que la gente entiende por las pinturas».

MIKI LEAL SEVILLE, 1974

From left to right:

Parque Jasper (Jasper Park), 2004

Acrylic and watercolour on paper, 155 x 210 cm

El atao (Tied Up), 2003

Acrylic and watercolour on paper, 156,6 x 209.5 cm

With a rich and complex iconography steeped in literary, musical and filmic references, Miki Leal's discourse is often based on elements from his own life and the things and experiences around him. A trip, a book, a song or a film can become a source of inspiration that prompts him to select isolated images, whether real or imagined, which, once assimilated, are subjectively developed by the artist until they form a visual map of his own experience through painting. And so, drawing on his biography, Miki Leal's works invite us to dive into our own memories, our deepest experiences which may also be, by virtue of their depth, the least conscious ones.

One of Leal's identifying traits is his constant use of paper, on which he applies different media to express a highly personal figurative style with poetic, Pop and oneiric undercurrents from an ironic and slightly detached perspective. He uses association as a method of discovering new motifs or ideas to develop with his characteristic energy, force and versatility: "I've experimented with different creative processes, but they've always been processes typical of abstract painters, because I always start from scratch. The important thing is to keep pulling on that thread until you get something related to what's on your mind, what's present at that moment [...] I never think about my pictures because I don't think I really have a style. Artists with a style think about it and do it, but I can't do that. I just work. I work on each picture. And I don't know who I'm making it for. What comes out is what comes out. My pictures are never clear. There's a mystery that comes from the things I keep to myself. I have a private language that people understand through my paintings."

JOSÉ MANUEL BROTO ZARAGOZA, 1949

S.J.+ I-XL, 1991

40 acuarelas sobre papel, 50 x 38 cm c/u

Desde su estancia en París, en la década de los 80, José Manuel Broto intensifica el cromatismo de su paleta desde una abstracción informalista, de caprichoso grafismo, con mancha amplia y frecuentes y deliberadas escurriduras, que dan peculiaridad a sus lienzos, de considerable tamaño. Broto ha absorbido muy diferentes tendencias, desde la evanescencia de Turner a ciertos modos goyescos, para darnos una pintura de raíz intelectual, reflexiva y muy calculada en su aparente espontaneidad, que acusa reminiscencias del cubismo analítico. Las posteriores etapas están más próximas a la abstracción lírica, con vagas referencias figurativas, muy desechas, en azules sobre grises o en amarillos y rojos sobre negros. La pincelada es ancha, desigual, con insistencias como dubitaciones aparentes, aunque al fin el resultado sea de gran economía deliberada.

Entre las primeras obras que se incorporaron a la colección estable del CAAC, se encuentra la serie que el artista creó en 1991 para la exposición *Al aire de su vuelo*, conmemorativa del IV centenario de la muerte del poeta San Juan de la Cruz. La serie se compone de 13 lienzos de gran formato, (300 x 260 cm cada uno), que fueron realizados teniendo en cuenta las dimensiones de las salas del Pabellón Mudéjar de Sevilla, primera sede de exposiciones del CAAC.

Con este trabajo Broto inició su interés por la mística y la ascética españolas y profundizó en los principios de levedad y austeridad de los signos. «He vuelto a los poemas de San Juan y creo que tienen cierta relación con mi trabajo, ya que el místico entrelaza una realidad caótica con otra ordenada y este elemento me ha acompañado siempre en mis obras», comentaba Broto.

En 2019, el artista tuvo la generosidad de donar al CAAC los 40 dibujos preparativos de esta serie, que ahora se exponen juntos por primera vez, enriqueciendo de esta manera este importante conjunto.

JOSÉ MANUEL BROTO ZARAGOZA, 1949

S.J.+ I-XL, 1991

40 watercolours on paper, 50 x 38 cm each

From his time in Paris in the 1980s, José Manuel Broto intensified the colours of his palette in an Informel abstraction of whimsical lines, broad splashes, and large, frequent, deliberate drip marks that lend his canvases a distinctive appeal. He has absorbed many different influences, from Turner's evanescence to certain Goyaesque turns, to offer us an intellectual, thoughtful style of painting, very calculated in its apparent spontaneity and with echoes of analytical Cubism. His more recent work is closer to lyrical abstraction, with very loose, vague figurative references rendered in blues on greys or reds and yellows on blacks. Broto's strokes are broad and uneven, with insistence in certain spots indicating obvious hesitation, although the end result is extremely and intentionally sparing.

One of his first works to enter the CAAC's permanent collection was the series that Broto made in 1991 for *Al aire de su vuelo (In the air of your flight)*, a show marking the 400th anniversary of the death of mystic poet St John of the Cross. It consisted of thirteen large canvases (300 x 260 cm each) tailored to the measurements of the halls in Seville's Mudejar Pavilion, the CAAC's first exhibition venue.

That work marked the beginning of Broto's interest in Spanish ascetics and mysticism, which led him to explore the principles of the levity and austerity of signs. "I've gone back to St John's poems, and I believe they are connected to my work in a way, as the mystic wove two realities together, one chaotic and the other orderly, and that combination has always characterized my creations," Broto explained.

In 2019, the artist generously donated forty preparatory sketches for the series to the CAAC, where they are now being shown together for the first time, enriching this significant group of works.

INMACULADA SALINAS SEVILLA, 1967

Como fondo, 2010–2011

96 acrílicos sobre papel, 42 x 29,6 cm c/u

96 acrílicos sobre papel prensa de varias medidas

Inmaculada Salinas ha centrado su trabajo en series cuyo denominador común es el carácter procesual y repetitivo del conjunto de obras en papel a partir de un sujeto o tema determinado.

Una de estas series, que pasó a formar parte de la colección del CAAC tras la exposición *Prensadas* que se le dedicó a la artista en 2011, es *Como fondo*, en la que reflexiona sobre la autonomía de la pintura y su utilización como elemento ornamental representativo del poder. A partir de recortes de prensa en los que destacadas obras de arte sirven de fondo a diferentes personajes públicos, la artista borra la identidad de dichos personajes invirtiendo el protagonismo a favor de la obra pictórica de fondo. Sus propias pinturas monocromas, en serie cromática gradual, prevalecen por encima de estos hechos, poniendo en evidencia la autonomía de la pintura.

INMACULADA SALINAS SEVILLE, 1967

Como fondo (*As a Backdrop*), 2010–2011

96 acrylics on paper, 42 x 29.6 cm each

96 acrylics on newspaper, dimensions variable

Inmaculada Salinas has focused on creating series that all have one thing in common: the repetitive, process-based assembly of a group of works on paper devoted to a particular subject or theme.

One of these series, which entered the CAAC Collection following Salinas's solo exhibition *Prensadas* held at the centre in 2011, is *Como fondo* (*As a Backdrop*), where the artist reflects on the autonomy of painting and its use as an ornamental symbol of power. Taking press clippings in which prominent works of art are used as backdrops for different public figures, the artist erases the identity of the human subjects and gives pride of place to the pictorial work in the background. Her own monochrome paintings, in a gradual chromatic series, prevail over these facts, underscoring the autonomy of painting.

***Mesa de pruebas I*, 2015**

Bolígrafo de colores sobre papel de colores,
varias medidas

Ignasi Aballí propone en su obra una reflexión conceptual sobre la representación y la percepción de medios como la pintura, el objeto, la fotografía, la ficción, el cine o el vídeo. Su trabajo, iniciado en los años 80, inventa y reorganiza textos, imágenes, materiales y procesos, confrontando la presencia y la ausencia, lo material y lo inmaterial, lo visible y lo invisible, la transparencia y la opacidad, la apropiación y la creación.

Su obra *Mesa de pruebas I* está compuesta por pruebas de bolígrafos trazadas anónimamente y recolectadas de las tiendas en las que los venden. «Sitúo estos trabajos en relación con otros anteriores, como podrían ser los trabajos hechos con materiales recuperados, como el polvo, los restos de ropa sacados del filtro de la secadora, o los billetes de euro triturados, que son materiales que ya no tienen ningún valor, pero que el hecho de recuperarlos y reutilizarlos como obra, les vuelve a dar otro valor, no solo económico, sino también simbólico. Creo que son trabajos que plantean la posibilidad de leerlos de diferentes maneras.

Un día en una papelería me fijé en los papeles donde la gente probaba los bolígrafos y me llamó la atención, por un lado, la idea de que eran dibujos hechos sin ninguna intención, ni estética, ni conceptual, ni que fueran interesantes o atractivos; por otro lado me interesó el hecho de que era una intervención colectiva, porque, realmente, en muchos de esos papeles ha participado mucha gente, depende de los llenos que estén, pero normalmente son dibujos colectivos. En resumen, los dos aspectos que me atraían eran la falta de intencionalidad, estética y conceptual; y el hecho de que estaban elaborados entre varias personas.

Empecé a recogerlos y me di cuenta de que había una variedad amplia de posibilidades, por ejemplo, según el utensilio que se había utilizado: algunos están realizados solo con lápiz o bolígrafo de un color y en cambio otros tienen todos los materiales, colores y tipos de bolígrafo y rotulador que venden en la tienda. Me interesaba la idea de la escritura automática, irreflexiva. El gesto no tiene mayor interés que el de comprobar si la herramienta funciona correctamente para luego poder escribir; los dibujos tienen en común la fase previa al uso normal del bolígrafo: ver que la tinta sale correctamente y funciona bien. Al final he obtenido una serie de papeles con tamaños y tipologías muy diversas: unos papeles son blancos, otros de color, cuadriculados, etc. que me van a permitir mostrar un repertorio bastante amplio y diverso de estos trabajos.

Es interesante también ver cómo estos dibujos se relacionan con obras de otros artistas: muchos me recuerdan, por ejemplo, obras de Cy Twombly o de pintores o artistas que han trabajado en una línea parecida, en este caso sí con una intención que no tienen estos dibujos, aunque formalmente se parezcan. Otros se asemejan a las obras de Pollock con esa maraña de trazos, de gestos que se confunden unos con otros.

Añadiría que también me interesa su lado un poco gamberro, porque mucha gente escribe palabras sin sentido, hace dibujos mal hechos, o intenta hacerlos bien pero rápidamente y sin atención. Tienen también una relación con el grafiti, con ese tipo de expresión libre y sin ningún tipo de intención; o también con los dibujos que hacemos cuando hablamos por teléfono: no estamos pensando en lo que dibujamos, sino que los trazos surgen de una forma inconsciente y automática».

Mesa de pruebas I (Test Bench I), 2015

Coloured pen on coloured paper, dimensions variable

Ignasi Aballí's work proposes a conceptual reflection on the representation and perception of paintings, objects, photographs, fiction, films, videos and other media. He has been inventing and rearranging texts, images, materials and processes since the 1980s, juxtaposing presence and absence, the tangible and the intangible, the visible and the invisible, transparency and opacity, appropriation and creation.

Mesa de pruebas I (Test Bench I) is made up of the pieces of paper that anonymous people used to test pens in the shops where they are sold. As Aballí explained, "I see these works as being related to previous ones, for instance the pieces made of materials like dust, bits collected from the dryer lint trap, or shredded euro notes: those materials are essentially worthless but, by retrieving and reusing them as works of art, I give them new financial and symbolic value. I think they offer spectators the possibility of interpreting them in different ways.

I was at a stationer's one day when I noticed the pieces of paper that people scribble on to see if a pen works, and I was struck by two thoughts: the first was that they were drawings made with absolutely no aesthetic or conceptual intention, not even to be interesting or attractive; and the second was that they could be construed as a collective intervention, because in most cases those sheets of paper, especially the ones covered with doodles, had been drawn by lots of different hands. In summary, the two things that caught my attention were the lack of aesthetic and conceptual intent, and the fact that they had been made collectively.

I began collecting those 'test pages' and realized that there were all sorts of possibilities, depending on the writing implements involved: some only had pencil or pen marks in one colour, while others were a hotchpotch of every material, colour and type of pen and marker the shop stocked. I liked the idea of mindless, automatic writing. The test mark is made for no reason other than to see if the writing tool works properly. All the drawings represented the phase prior to a pen's normal use: seeing if the ink flows and it writes well. I ended up with sheets of all different shapes and sizes (white, coloured, graph paper, ruled paper, etc.), which allowed me to present a fairly broad and diverse array of these 'drawings'.

It's also interesting to see how these drawings tie in with works by other artists: for example, many remind me of pieces by Cy Twombly or painters or artists who worked in a similar vein, but for all their formal similarity, it's important to remember that their creations were intentional and these are not. Others resemble the tangled web of indistinguishable strokes and lines found in Pollock's works.

Another thing I liked about them is the hint of a devil-may-care attitude, because a lot of people write nonsense words, make deliberately bad drawings, or try to draw something well but are too quick and careless to succeed. There's also a connection to the free, aimless expression of graffiti, and even to the doodles we draw while we're on the phone: we don't think about what we're drawing, the marks just appear in an unconscious, automatic way."

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

TARIFA, CÁDIZ, 1948

De izquierda a derecha:

***Ecce Homo*, 1994**

Grafito sobre papel, 41,8 x 30 cm

***La intuición razonada*, 1993**

Grafito sobre papel, 23 x 32,3 cm

***Flagelación*, 1992**

Grafito sobre papel, 23 x 32,3 cm

***Los frutos*, 1994**

Grafito sobre papel, 23 x 32,3 cm

***El recolector*, 1993**

Grafito sobre papel, 23 x 32,3 cm

***Sin título*, 1992**

Grafito sobre papel, 27 x 36 cm

***Sin título*, 1992**

Grafito sobre papel, 27 x 36 cm

***Los baños*, 1992**

Grafito sobre papel, 23 x 32,4 cm

***Autorretrato con hepatitis*, 1983**

Grafito sobre papel, 35 x 24 cm

***El sueño*, 1996**

Grafito sobre papel, 32,3 x 22,9 cm

***El instante preciso*, 1992**

Grafito sobre papel, 31,9 x 23,9 cm

Pintor, arquitecto y escultor español, ha sido integrante de la Nueva Figuración Madrileña y uno de los representantes del postmodernismo en España, para algunos, inmerso en el denominado neomarienismo. Su formación en los años de juventud 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 alguna de las piezas más significativas expuesta en cada una de sus exposiciones, bien por su valor sentimental o por la importancia que el artista les otorgaba dentro de su trayectoria. El resultado ha sido que, más allá de la habitual acumulación dispersa de piezas propias, habitual en el estudio de los artistas de tan dilatada carrera, 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 estos dibujos.

Toda 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, siendo sus dibujos los que con mayor frecuencia recogen los temas más íntimos, como los desnudos o las escenas eróticas. En la selección de dibujos que se presenta destacan los desnudos masculinos, tema recurrente en su obra, siendo algunos de ellos bocetos para posteriores pinturas. Junto a ellos se presenta su *Autorretrato con hepatitis*, en el que Villalta se muestra idealizado, recordando la tradición grecolatina.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

TARIFA, CÁDIZ, 1948

From left to right:

Ecce Homo, 1994

Graphite on paper, 41.8 x 30 cm

La intuición razonada

(Reasoned Intuition), 1993

Graphite on paper, 23 x 32.3 cm

Flagelación (*Flagellation*), 1992

Graphite on paper, 23 x 32.3 cm

Los frutos (*The Fruits*), 1994

Graphite on paper, 23 x 32.3 cm

El recolector (*The Harvester*), 1993

Graphite on paper, 23 x 32,3 cm

Untitled, 1992

Graphite on paper, 27 x 36 cm

Untitled, 1992

Graphite on paper, 27 x 36 cm

Los baños (*The Baths*), 1992

Graphite on paper, 23 x 32.4 cm

Autorretrato con hepatitis

(Self-Portrait with Hepatitis), 1983

Graphite on paper, 35 x 24 cm

El sueño (*The Dream*), 1996

Graphite on paper, 32.3 x 22.9 cm

El instante preciso

(The Precise Moment), 1992

Graphite on paper, 31.9 x 23.9 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 and more personal way.

He taught himself to paint and started creating 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 from every exhibition for himself, either because of their sentimental value or because he considered them important milestones in his professional life. The result of this practice, aside from a studio littered with the fruits of his labour—not uncommon among artists who have been working for so long—is that Villalta has become his own greatest collector, possessing the most comprehensive and illuminating collection of his oeuvre currently in existence. The artist donated that magnificent collection, to which these drawings pertain, to the CAAC in 2012.

Guillermo Pérez Villalta's work is autobiographical: it is strongly conditioned by his personality, the people he has known and the settings in which his life has unfolded. His drawings tend to portray more intimate themes, such as nudes or erotic scenes. Male nudes, a recurring motif in Pérez Villalta's oeuvre, feature prominently in the selected drawings shown here, some of which are sketches for subsequent paintings. His *Autorretrato con hepatitis* (*Self-Portrait with Hepatitis*), also on display, is an idealized likeness of the artist in true Graeco-Roman tradition.

LOUISE BOURGEOIS

PARÍS, 1911 – NUEVA YORK, 2010

De izquierda a derecha:

Arched Figure (*Figura arqueada*), 1993

Ed. nº 5/10,

Grabado a la punta seca, 43 x 60,5 cm

Sin título, 1995

Tinta sobre papel, 45 x 51,5 cm

Arch of Hysteria (*Arco de histeria*), 1994

Pastel, tinta, lápiz e hilo sobre papel, 50,5 x 153 cm

Considerada una de las creadoras más influyentes de los siglos XX y XXI, Bourgeois no dejó de trabajar en su imaginario artístico particular hasta prácticamente el día de su muerte, a los 98 años de edad. Fuertemente influenciada por sus experiencias vitales, su infancia y su entorno familiar, su obra despliega un corpus creativo personal que se divide en cientos de formatos, materiales e historias. Las obras de Louise Bourgeois no son mera plástica ni espectáculo vacío: son relatos personales que se extienden a todo el colectivo de seres humanos, exhibiendo de forma impúdica sus sentimientos más profundos para llegar al fondo del espectador. Sus famosísimas arañas, sus perturbadoras celdas y sus poéticos e inquietantes grabados conforman una trayectoria vasta, única y fascinante, que trasciende las fronteras de la razón y la cultura para alcanzar el yo íntimo de quien las contempla y penetra.

«Mi infancia nunca ha perdido su magia, nunca ha perdido su misterio y nunca ha perdido su drama. Todos mis trabajos de los últimos 50 años tienen su origen en mi niñez». Estas declaraciones de Louise Bourgeois son la clave para entender el punto de partida de sus trabajos. Toda su producción gira en torno a las emociones provocadas por los recuerdos de su infancia, por ello se ubica en espacios domésticos llenos de objetos que son al mismo tiempo realidad y metáfora de aquello que no se puede decir. Bourgeois habla de sí misma, de su identidad, de la relación con los otros, de los roles masculino y femenino, de una manera en la que el espectador puede ver reflejados sus propias dudas, miedos y conflictos. La reiteración de motivos y situaciones (cuerpos femeninos en una tensión incontrolable, casas, dormitorios, etc.) se convierten a la vez en una forma de confrontación y de exorcismo.

LOUISE BOURGEOIS

PARIS, 1911 – NEW YORK, 2010

From left to right:

***Arched Figure*, 1993**

Ed. 5/10

Drypoint, 43 x 60,5 cm

***Untitled*, 1995**

Ink on paper, 45 x 51.5 cm

***Arch of Hysteria*, 1994**

Pastel, ink, pencil and string on paper, 50.5 x 153 cm

Considered one of the most influential artists of the 20th and 21st centuries, Bourgeois continued to forge her personal creative imagery practically until the day of her death at age 98. Heavily influenced by her life experiences, childhood and family environment, she devised a personal creative corpus that covers hundreds of different formats, materials and stories. Louise Bourgeois's creations are not mere objects or empty spectacles: they are personal narratives that extend to all human beings, shamelessly baring her innermost feelings in order to plumb the depths of the viewer's soul. The artist's world-famous spiders, disturbing cells and poetic yet unsettling prints are the result of a lengthy, unique and fascinating career that defied the boundaries of reason and culture to reach the intimate self of those who dare to contemplate and penetrate her creations.

“My childhood has never lost its magic, it has never lost its mystery, and it has never lost its drama. All my work of the last 50 years, all my subjects, have found their inspiration in my childhood.” This statement by Louise Bourgeois is the key to understanding the origin of her works. Her entire oeuvre revolves around the emotions elicited by memories of her childhood; this is why she occupies domestic spaces filled with objects, which are both realities and metaphors for that which cannot be expressed in words. Bourgeois speaks of herself, of her identity, of relationships with others, of male and female roles, of a way in which spectators can see their own doubts, fears and conflicts reflected. The repetition of motifs and situations (female bodies in a state of uncontrollable tension, houses, bedrooms, etc.) in turn becomes a form of confrontation and exorcism.

SOLEDAD SEVILLA VALENCIA, 1944

Más tarde, 1982

Cera sobre papel, 151,5 x 151,5 cm

Soledad Sevilla inicia su carrera dentro del arte geométrico y normativo y participó, entre 1969 y 1971, de la experiencia del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid, donde se interesó principalmente por el ritmo, realizando obras a través de un módulo sencillo a partir del cual creaba figuras más complejas.

Entre 1980 y 1982 reside en Boston, tras recibir la beca del Comité Conjunto Hispano Norteamericano para Asuntos Culturales. Es allí donde empieza a trabajar aplicando una estructura básica en forma de retícula que va a tener gran protagonismo en su trabajo por las posibilidades que le dan para explorar el espacio a través del color y de las formas geométricas. El resultado será la serie *Belmont*, a la que pertenecen estas obras, y otras coetáneas que son, por tanto, el germen de posteriores importantes series en su carrera como *Las meninas* y *Alhambra*, en las que la geometría va dejando paso a la luz, el color y la poesía visual, eje en torno al que gira toda su producción.

Reconocida con los premios Nacional de Artes Plásticas y Velázquez, Sevilla cuenta con una dilatada carrera en la que la pasión, la disciplina y un especial lirismo quedan constatados. Una carrera, además, caracterizada por un marcado carácter personal, como ella misma describe «cuando se hacía figuración, yo seguía con la geometría. Me he centrado en mí, al margen de las modas. No es un proyecto mental o ideológico, es lo que me gusta hacer».

SOLEDAD SEVILLA VALENCIA, 1944

Más tarde (Later), 1982

Crayon on paper, 151.5 x 151.5 cm

Soledad Sevilla started out as an adherent of “normative” or geometric art and participated in the experience at the Complutense University of Madrid’s Computing Centre between 1969 and 1971, taking an interest primarily in rhythm and producing works by means of a simple module which she used to create more complex figures.

She lived in Boston from 1980 to 1982 after receiving a scholarship from the US-Spanish Joint Committee on Educational and Cultural Affairs. While there, she began to use the basic grid structure that would later play a vital role in her work, allowing her to explore space through colour and geometric shapes. The result was the *Belmont* series, to which these pieces belong, and others which paved the way for some of the most important series of her career, such as *Las Meninas y Alhambra*, where geometry gradually gave way to light, colour and the hub around which her entire oeuvre revolves: visual poetry.

Winner of the National Visual Arts Prize and Velázquez Award, Sevilla has consistently demonstrated her passion, discipline and unique lyricism in the course of her lengthy career—a career marked by the strong, independent character of an artist who, as she freely admits, “was still doing geometry when everyone else had moved on to figuration. I’ve focused on myself, regardless of trends. It’s not a mental or ideological project, it’s just what I like to do.”

Sin título, 1969–1973

18 pinturas industriales sobre cartulina fosforescente

Diversas medidas

Arquitecto de formación, como buena parte de la generación de pintores de la abstracción sevillana de los años 70 del pasado siglo, Juan Suárez fue uno de los pintores que 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. Suárez, 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.

Lo primero que llama la atención del espectador al contemplar estas obras es el color y, también, el material: pintura industrial de fuertes tonalidades sobre papel fluorescente. Suárez, natural de El Puerto de Santa María, llega a la utilización de estos colores por la influencia de los diseños de Manolo Prieto, para las bodegas de Jerez de la Frontera, y por los rótulos de neón de los negocios en torno a la Base Naval de Rota. En sus palabras «representa, para mí, una nueva manera de entender el color, la forma y la luz que me llama mucho la atención. Ese color ácido, industrial, frío, distante... un poco mágico».

A estos materiales ajenos a la tradición artística del momento añadió en este conjunto de obras un peculiar uso de la geometría, que es a la vez fuente de orden y desorden. A primera vista, por tanto, lo más llamativo de estas obras realizadas entre 1969 y 1973 son los materiales industriales, que le confieren una gran modernidad y actualidad, puesto que podrían servir de precedentes de artistas que desde los años 90 trabajan en la línea de una geometría variable, experimentando tanto con las formas, como con los elementos que la constituyen. Frente al carácter disciplinario de la geometría, contrapone el juego. Frente a la rigurosidad propia de lo constructivo resalta las superposiciones y la variabilidad.

JUAN SUÁREZ EL PUERTO DE SANTA MARÍA, CÁDIZ, 1946

Untitled, 1969-1973

18 industrial paintings on fluorescent card

Dimensions variable

Trained as an architect, like many other members of the generation of abstract painters active in Seville in the 1970s, Juan Suárez (El Puerto de Santa María, 1946) started out at Galería La Pasarela, which also exhibited many of the artists represented by Juana Mordó's gallery in Madrid, including the Cuenca Group and the Spanish "informalists". José Ramón Sierra, Gerardo Delgado and Juan Suárez were part of that group of young people eager for renewal and uncontaminated by an official art education, having studied at the school of architecture, where they were more exposed to international trends.

The first thing one notices when looking at these works is the choice of colour and media: industrial paint in bold hues on fluorescent paper. Suárez, born in the seaside town of El Puerto de Santa María, arrived at those colours by way of Manolo Prieto's designs for the sherry wineries of Jerez de la Frontera and the neon signs of the businesses clustered around the US Naval Base in Rota. In his own words, "For me, it was a whole new way of understanding colour, form and light, and it really got my attention. That acid, industrial, cold, distant colour... it had a kind of magic."

He coupled these materials, at odds with the artistic conventions of the day, with a peculiar use of geometry, making it a source of both order and chaos. At first- glance, the most striking thing about these works produced between 1969 and 1973 is the use of industrial materials, which makes them seem quite modern and fresh even today; in this respect, Suárez may be the forerunner of those artists who, in the 1990s, began to explore variable geometry, experimenting with forms as well as their constituent elements. He countered the disciplinary mettle of geometry with playful games, and the inherent rigour of the constructive with superimpositions and variability.

Sumario de un proceso político. Versión 2, 1974

Collage de Rotring negro y lápiz Stabilo rojo sobre papel, 660 × 79 cm c/u

Distinguida con los premios Nacional de Artes Plásticas y Velázquez, Concha Jerez desarrolla desde los años 70 del pasado siglo un intenso proyecto creativo que parte del arte conceptual para llevar a cabo intervenciones *site specific* con marcado carácter crítico. Es una de las pioneras del *performance* en España y ha realizado numerosas piezas de arte sonoro y radiofónico, entre las que destacan las creadas en colaboración con el artista sonoro y compositor José Iges.

Durante el franquismo, un gran número de ciudadanos eran enjuiciados por pertenecer a grupos políticos clandestinos que hoy gobiernan democráticamente en nuestro país. Cuando ocurrían estos juicios, se creaban grandes sumarios a la vez que la prensa, afín al régimen franquista, cargaba contra los inculpados de modo que influían decisivamente en el devenir del juicio. Pasado el tiempo, las personas permanecían en la cárcel y los medios se olvidaban de ellas. Esta es una de las primeras obras conceptuales realizadas por la autora en 1974 y surge como reacción a uno de esos procesos, al llamado Proceso 1001 del Tribunal de Orden Público, en el que entre 1972 y 1973 fueron procesados 10 dirigentes sindicalistas pertenecientes al sindicato clandestino de Comisiones Obreras, vinculado al Partido Comunista de España y contrario al régimen franquista.

Los seis dibujos están integrados por escritos ilegibles autocensurados realizados con tinta negra Rotring sobre papel blanco. Cada uno de ellos tiene una línea en forma de flecha en lápiz rojo Stabilo realizada a mano. Esta versión 2 se mostró por primera vez al público en la primera instalación de la autora que con el título de *La autocensura* pudo verse en la Galería Propac de Madrid en 1976.

Sumario de un proceso político. Versión 2 (*Summary of a Political Process. Version 2*), 1974

Collage of black Rotring ink and red Stabilo pencil on paper, 660 × 79 cm each

Concha Jerez, honoured with the National Visual Arts Prize and the Velázquez Award, has been pursuing an intense creative project since the 1970s, using conceptual art as a basis for unambiguously critical site-specific interventions. A pioneer of performance in Spain, she has done numerous sound and radio art pieces, most notably those created in collaboration with sound artist and composer José Iges.

During the Franco dictatorship, many citizens were arrested and tried for their involvement in illegal political parties that exist and govern freely in modern-day Spain. When such trials were held, the courts released lengthy summaries of the proceedings while the pro-Franco press publicly vilified the accused, often decisively influencing the outcome. Once the excitement died down, however, those people remained in prison and were forgotten by the media. This is one of the author's first conceptual works, made in 1974 in reaction to one such trial: Process 1001 of the Court of Public Order, in which ten union leaders were tried in 1972–73 for belonging to Comisiones Obreras, an outlawed workers' union associated with the Spanish Communist Party and opposed to the Franco regime.

The six drawings consist of illegible texts redacted by the artist herself in black Rotring ink on white paper. Each has a hand-drawn arrow in red Stabilo pencil. This second version was publicly presented as part of the artist's first installation, titled *La autocensura* (Self-Censorship), at Galería Propac, Madrid, in 1976.

ANTONIO RODRÍGUEZ LUNA

MONTORO, CÓRDOBA, 1910 – CÓRDOBA, 1985

De izquierda a derecha:

Sin título, 1936–1937

Grafito sobre papel, 32 x 22 cm

Sin título, ca. 1937

Tinta china sobre papel, 49 x 63 cm

Quizá porque el papel fue siempre el mejor soporte del pensamiento, para una época ideológicamente tan intensa como son los años 20 y 30 del pasado siglo en España, los dibujos y las obras seriadas, como carteles, grabados y revistas, resultan de capital importancia para conocer la vanguardia histórica en nuestro país.

Antonio Rodríguez Luna fue uno de los más cualificados seguidores del surrealismo hispano. Sus hallazgos e investigaciones en este contexto derivaron, durante los años de la Guerra Civil, en una especial modalidad de realismo poblado de símbolos, y en ocasiones de escenas que tienen mucho que ver con las visiones oníricas propugnadas por los seguidores de André Breton.

Estos dibujos que se presentan corresponden a los trabajos realizados por Rodríguez Luna durante el período bélico. En ellos la figuración se hace mucho más descriptiva, perdiéndose ese aire místico o espiritual de sus obras anteriores y que el propio Rodríguez Luna reprochó a otros artistas como Alberto Sánchez. Porque ahora se trataba de luchar con el lápiz, la plumilla, o el punzón, de expresar el dolor de la opresión o de la guerra y sus secuelas, componiendo escenas sombrías, abigarradas, grotescas o apocalípticas. Y es que Goya nos enseñó que el sueño de la razón produce monstruos.

Algunos de los personajes representados en estos dibujos, gruesos y grotescos personajes de la alta clase social, recuerdan las composiciones del alemán George Grosz. Valeriano Bozal analizó el denso y dramático contenido de estos dibujos, calificándolo de «apocalíptico»: «[...] la podredumbre, la agonía de los objetos, la violencia exacerbada, el paroxismo, la destrucción y el sadismo, la burla, el sarcasmo, las tinieblas y, sobre todo, la espe-luznante impotencia de los personajes que en esta atmósfera habitan (y este «habitar» es algo más que el mero moverse o el simple estar, quiere decir que posen las mismas características, pertenecen al mismo medio que, como un elemento más, contribuyen a crear,... y del que son víctimas)».

ANTONIO RODRÍGUEZ LUNA

MONTORO, CÓRDOBA, 1910 – CÓRDOBA, 1985

From left to right:

Untitled, 1936-1937

Graphite on paper, 32 x 22 cm

Untitled, h. 1937

Indian ink on paper, 49 x 63 cm

Perhaps because paper has always been the best medium for expressing thought, drawings and serial productions such as posters, prints or magazines are essential for understanding the avant-garde movements of the 1920s and 30s, an ideologically intense period in Spanish history.

Antonio Rodríguez Luna was one of the most skilled adherents of Spanish surrealism. His research and discoveries during the Spanish Civil War resulted in a special brand of realism inhabited by symbols, and occasionally by scenes strongly reminiscent of the dreamlike visions that André Breton's followers embraced.

These particular drawings were made during the war years. Rodríguez Luna's figuration is far more descriptive here, lacking the mystical or spiritual quality that had permeated his earlier works and which he even criticized in fellow artists like Alberto Sánchez. Now he was determined to fight with pencil, pen or burin, to capture the pain of oppression or war and its aftermath in grim, cluttered, grotesque and even apocalyptic scenes. As Goya taught us, the sleep of reason does produce monsters.

Some of the figures in these drawings, thick, grotesque, upper-class characters, recall the compositions of German artist George Grosz. Valeriano Bozal analysed the dense, dramatic content of these works, describing it as "apocalyptic": "putrefaction, the agony of objects, exacerbated violence, paroxysm, destruction and sadism, mockery, sarcasm, darkness and, above all, the spine-chilling helplessness of the characters which dwell in this atmosphere (and that 'dwelling' is more than mere moving or simple being, it means they have the same characteristics, belong to the same environment which, as just another element, they help to create... and of which they are victims)."

JOSÉ LUIS CASTILLEJO

SEVILLA, 1930 – HOUSTON, 2014

La caída del avión en el terreno baldío, 1967

Madrid: Zaj (edición del autor)

Impr. Artes gráficas Luis Pérez

Libro de artista. 88 hojas, 29 x 22,5 cm c/u

Escritor experimental o, como él mismo prefería llamarse, un escritor moderno, la obra de Castillejo es imprescindible para entender el complejo campo expandido en que se ha convertido la práctica de la escritura contemporánea y su conexión con otros ámbitos artísticos como la pintura. Su escritura es excepcional tanto desde el punto de vista de sus objetivos, medios y resultados como de su recepción. Sus objetivos se resumen en el intento de alcanzar la comprensión y la libertad, haciendo frente a «la necesidad más radical que sienten los seres humanos: la de buscar. La búsqueda del sentido de la realidad».

Su medio fue la escritura entendida como un arte autónomo capaz de trascender la realidad mediante sus elementos consustanciales (la letra, el libro, la tinta, el signo...). El resultado es una obra de gran originalidad: Castillejo fue el único exponente de su propia escuela, que estuvo conectada de forma directa con lo más puntero del arte y el pensamiento de su tiempo, y jugó un papel fundamental en el desarrollo de la escritura experimental en España. En cuanto a su recepción, la obra de Castillejo siempre ha sido valorada en círculos de especialistas y está rodeada de un halo casi mítico. Sin embargo, hasta hace poco era prácticamente desconocida para la mayoría del público. Incluso para quienes estaban familiarizados con ella, buena parte de su producción seguía siendo un misterio: el porcentaje de libros que llegó a publicar Castillejo es mínimo en comparación con sus inéditos, sobre los que se habían posado muy pocos ojos hasta ahora.

Su trayectoria se inició cuando Castillejo entró en contacto con el grupo Zaj en 1966. Este encuentro marcó el comienzo de su actividad artística a los 36 años de edad, cuando era ya un coleccionista de arte, crítico y ensayista de perfil internacional, y ejercía su profesión en la carrera diplomática. El grupo Zaj fue una importante iniciativa precursora de esta experimentación en España. Lo fundaron en Madrid en 1964 los compositores Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce con la idea de desbordar los límites de la música mediante espectáculos que denominaron de «teatro musical», de «música de acción» y, más adelante, simplemente «conciertos Zaj». Estas experiencias fueron pioneras del arte de acción y la *performance*, y tuvieron mucho de escritura expandida: las «partituras» de Zaj son a menudo textos escritos, cuyo lenguaje ambiguo y lúdico abre un mundo de posibilidades interpretativas.

El encuentro entre Castillejo y Zaj en 1966 fue decisivo. Para él representó el impulso que necesitaba para adentrarse en el terreno de la creación. Para el grupo supuso una importante aportación a la ampliación de los límites del arte. Ambas cuestiones se concretaron en *La caída del avión en el terreno baldío* (1967), el primer libro de creación de Castillejo y el primer libro Zaj. Se trata de una autobiografía «ficticia» compuesta por textos fragmentarios, palabras aisladas y otros signos gráficos escritos en colores en hojas sueltas metidas en una caja.

Pronto, sin embargo, Castillejo emprendió un camino en solitario de una independencia extrema: en los albores de la posmodernidad se propuso crear una escritura moderna a imagen y semejanza de la pintura moderna.

Manuel Oliveira, Henar Rivière

JOSÉ LUIS CASTILLEJO

SEVILLE, 1930 – HOUSTON, 2014

La caída del avión en el terreno baldío (*Plane Falling in the Wasteland*), 1967

Madrid: Zaj (self-published)

Artes gráficas Luis Pérez

Artist's book. 88 sheets, 29 x 22.5 cm each

An experimental writer or, as he preferred to call himself, a modern writer, José Luis Castillejo's work is essential for understanding the complex expanded field nASTILLEJOW formed by contemporary writing and its connection to painting and other artistic spheres. His writing is exceptional, in terms of both the ends it pursued and the means used to achieve them. The aims or ends of Castillejo's art were essentially the attainment of understanding and freedom, attempting to meet "the most essential need of human beings, the need to search—the search for the meaning of reality".

His medium was writing, understood as an independent art capable of transcending reality through its inherent properties. The result is a highly original oeuvre: Castillejo was the only exponent of his own school with a direct line to the most ground-breaking developments of his day in art and philosophy, and he played an essential role in the advancement of experimental writing in Spain. As for appreciation, his work is highly regarded among experts and connoisseurs and possesses an almost mystical aura, yet it remains virtually unknown to the general public. Even for those who are familiar with it, most of his production is still a mystery: his printed works account for a mere fraction of his unpublished writings, which very few people have seen until now.

Castillejo's work began when he met the Zaj group in 1966. That encounter inspired him to become an artist at the age of 36, when he had already earned an international reputation as a collector, art critic and essayist and was working in the diplomatic service. The Zaj group was an important forerunner of this experimentation in Spain. Founded in Madrid in 1964 by composers Juan Hidalgo, Walter Marchetti and Ramón Barce, the group hoped to transcend the limits of music with "musical theatre" and "action music" shows that would later simply be known as "Zaj concerts". These pioneering action art and performance experiences had much in common with expanded writing: the "scores" for the Zaj concerts were often written texts whose humorous, ambiguous language opened up a whole new world of interpretative possibilities.

Castillejo's encounter with Zaj in 1966 proved decisive. For the former, it was the incentive he needed to venture into the artistic arena. In return, Castillejo contributed significantly to Zaj's expansion of the limits of art. Both benefits materialised in *La caída del avión en el terreno baldío* (*Plane Falling in the Wasteland*), 1967, the first art book produced by Castillejo and the first Zaj book, a "fictitious" autobiography that consisted of text fragments, solitary words and other graphic signs written in colours on loose sheets kept in a box.

Soon, however, Castillejo struck out on his own, choosing a path of absolute freedom: at the dawn of the post-modern era, he decided to create a form of modern writing modelled on modern painting.

Manuel Oliveira, Henar Rivière

EVA LOOTZ VIENA, 1940

De izquierda a derecha:

Sin título, 1979–1981

Tinta china sobre papel, 30 x 20 cm

Sin título, 1979–1981

Tinta china sobre papel, 30 x 22 cm

Artista de origen austriaco nacionalizada española y Premio Nacional de Artes Plásticas en 1994, su producción artística se encuadra dentro de las tendencias experimentales del arte español de las últimas décadas. En su estética se combinan elementos del arte povera y del minimalismo. En su producción artística destaca su obra en papel (dibujos y grabados) y su labor escultórica, sobre todo las instalaciones donde hace una reflexión sobre la intervención humana en la naturaleza. Trabaja con diversidad de materiales de la naturaleza, como el mercurio, el carbón, la arena, la parafina y la madera. La memoria, el tiempo y los problemas esenciales del hombre son algunos de los elementos presentes en su obra.

Estos dibujos pertenecen al extenso archivo de la revista *Separata*, conservado por su director, el poeta y profesor de literatura Jacobo Cortines, y donado posteriormente al CAAC, aunque en ningún momento llegaron a ser publicados en dicha revista. Creada en 1979, en plena Transición política española, esta revista sevillana de literatura, arte y pensamiento, de carácter multidisciplinar y sin presupuestos ideológicos o estéticos previos, solo pretendió la unión de la cultura y se regía exclusivamente por criterios de calidad. La idea era profundizar en el fenómeno cultural, buscando referencias en la historia, a través de ensayos sobre filosofía, arquitectura, literatura, música y arte, a cargo de prestigiosos profesionales y artistas nacionales e internacionales. Tuvo en el consejo de redacción a los profesores de historia del arte y de filosofía, Vicente Lleó y Diego Romero de Solís respectivamente, a los artistas plásticos y arquitectos Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suárez, y al arquitecto Roberto Luna, quienes aportaron además valiosas colaboraciones en sus respectivos campos del saber.

EVA LOOTZ VIENNA, 1940

From left to right:

Untitled, 1979–1981

Indian ink on paper, 30 x 20 cm

Untitled, 1979-1981

Indian ink on paper, 30 x 22 cm

Eva Lootz, a naturalized Spanish citizen born in Austria, won the National Visual Arts Prize in 1994. Embracing the experimental trends in Spanish art of the last several decades, her aesthetic combines elements of Arte Povera and minimalism. Lootz is known for her works on paper (drawings and prints) and sculptures, especially the installations where she reflects on human intervention in nature. She works with a variety of natural materials, including mercury, charcoal, sand, paraffin and wood. Memory, time and existential human problems are just some of the topics her art explores.

These drawings are from the extensive archives of *Separata* magazine, compiled by its editor, the poet and literature professor Jacobo Cortines, and later donated to the CAAC, although they never appeared in that publication. Founded in Seville in 1979, when Spain was making its transition to democracy, this multidisciplinary magazine devoted to literature, art and philosophy had no ideological or aesthetic premises other than to unite diverse cultural expressions under the banner of quality. The idea was to investigate the cultural phenomenon, seeking historical references, through essays on philosophy, architecture, literature, music and art written by prestigious artists and experts from Spain and abroad. The editorial board included university professors Vicente Lleó (art history) and Diego Romero de Solís (philosophy), visual artists and architects Gerardo Delgado, José Ramón Sierra and Juan Suárez, and the architect Roberto Luna, who also made valuable contributions in their respective fields.

Sin título L.1, 1994

Carborundo sobre papel, 159,4 x 121,3 cm

Una de las series más conocidas y productivas de Cristina Iglesias es la que desarrolló desde los años 90 sobre habitaciones y laberintos vegetales. Estas esculturas-instalaciones se caracterizan por el interés en el contraste de materiales y texturas, así como en el efecto que produce la luz sobre ellos. La relación que las piezas establecen con el espacio que las rodea también es fundamental para la artista. Sus habitaciones han sido instaladas en multitud de localizaciones que van desde la plena naturaleza, hasta el interior de edificios.

El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo cuenta en su colección con *Habitación vegetal III*, 2000, además de con este grabado que recoge una estructura muy similar a aquella. Las habitaciones vegetales son estancias o pasadizos que deben ser recorridos por el visitante, que va descubriendo los detalles, los efectos lumínicos y el *horror vacui* de la proliferación de formas de reminiscencias vegetales, así como la variedad de texturas de los materiales entre los que se mezclan materiales nobles, como el bronce, junto a resinas o maderas.

Este juego de texturas no es tan apreciable en la obra bidimensional, que más bien aparece abocetada, pero es importante destacar que Cristina Iglesias tiene una vasta producción de grabado en el que utiliza distintos soportes como el cobre, el aluminio, la seda o el papel. En 2019 recibió el Premio Nacional de Arte Gráfico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando «por su continua y singular tarea de investigación e implicación con los procesos y avances de expresión gráfica, desarrollados en paralelo a su obra escultórica durante su extensa trayectoria artística».

CRISTINA IGLESIAS SAN SEBASTIÁN, 1956

Untitled L.1, 1994

Carborundum print on paper, 159.4 x 121.3 cm

Cristina Iglesias began one of her best-known and most prolific series in the 1990s, consisting of vegetation mazes and rooms. These sculpture-installations are characterized by the contrast of materials and textures and the way light affects them. The relationship that the pieces establish with the surrounding space is also very important to the artist. Her rooms have been installed in all sorts of places, from building interiors to the heart of nature.

Iglesias is represented in the collection of the CAAC by *Habitación vegetal III* (Vegetation Room III), 2000, and this print of a structure very similar to that room. Her vegetation rooms are chambers or passageways that visitors walk through. As they do, they discover details, lighting effects, the *horror vacui* that inspires a profusion of plant-shaped forms, and a variety of textured materials, combining durable metals like bronze with resins and woods.

This textural interplay is less apparent in the two-dimensional work, which seems more like a sketch, but it should be noted that Cristina Iglesias is a prolific printmaker who uses a variety of supports, including copper, aluminium, silk and paper. In 2019, she was awarded the National Graphic Arts Prize by the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando “for her consistent and remarkable research and involvement in the processes and advancements of graphic expression, pursued alongside her sculptural oeuvre throughout her extensive artistic career”.

MAR GARCÍA RANEDO MADRID, 1966

***Capilografías*, 2013**

Tinta china sobre papel, 230 x 150 cm c/u (3 piezas)

Artista multidisciplinar que compagina la instalación, el video y el dibujo en muchos de sus trabajos, hace uso de diferentes técnicas que se superponen y complementan para ofrecer un discurso que, aunque ella misma no quiera calificar de feminista, interpreta el papel de la mujer en la sociedad actual, así como sus dificultades para proyectarse profesionalmente.

El pelo, la cabellera, han sido símbolos de feminidad en la cultura occidental a lo largo de los siglos, además de ser elementos utilizados como ofrendas en agradecimiento al dios –o a la virgen– al que se rinde culto. La cabellera, ha sido largamente representada en el romanticismo y el simbolismo, como abundancia y como *pathos* edénico. Se llega hasta el punto de que su corte se convierte en una forma de castigo. Pero la cabellera es también una máscara, una proyección que se moldea, se permea y se manipula no ya como un descifre cosmético, sino como un signo abiertamente social, registral e identitario.

Como comentaba la autora, «*Capilografías* da título a la serie de dibujos en la que llevo trabajando desde hace tres años. Cada año, durante los 12 meses, llevo a cabo 12 dibujos. Los cuatro mostrados en esta exposición pertenecen a los cuatro primeros meses de 2013. Es una serie concebida como un *continuum* que recoge o representa a modo de registro un momento concreto de existencia. Cada uno de los dibujos de la serie inscribe su propio ritmo a base de registros o marcas que se resuelven con la forma de los pelos que caen como una dispersión informal de gestos que crean tramas rítmicas desde un control. El dibujo en este sentido es la materialización del pensamiento como concepto abstracto, es una respuesta controlada a un espacio blanco y deterativo que es el papel. Dibujar el pelo es, en definitiva, darle forma simbólica a la línea».

MAR GARCÍA RANEDO MADRID, 1966

***Capilografías*, (Capillographies), 2013**

Indian ink on paper, 230 x 150 cm each (3 pieces)

A multifaceted artist who combines installation, video and drawing in many of her creations, Mar García uses different layered and complementary media to convey a message which, though she personally rejects the feminist label, interprets the role of women in contemporary society and the difficulties they face in the professional world.

Hair has been a symbol of femininity in Western culture for centuries, and it has also been presented as an offering of gratitude to the god—or virgin—that people worshipped. In Romantic and Symbolist art, luxuriant locks were frequently associated with abundance and the pathos of Paradise lost. In some cases, cutting one's hair was even a form of punishment. But hair is also a mask, a projection that can be shaped, permeated and manipulated, not as a cosmetic cypher but as an openly social, testamentary, identifying sign.

As the artist explained, "*Capilografías* (Capillographies) is the title of a series of drawings I've been working on for three years. Each year I make twelve drawings, one per month. The four featured in this exhibition are from the first four months of 2013. The series is conceived as a *continuum* that captures or represents a specific moment of existence, like a record. Each drawing in the series establishes its own rhythm, based on registers or marks expressed in the form of the hairs which fall like an informal scattering of gestures, creating rhythmic patterns through control. In this respect, the drawing is the materialization of thought as an abstract concept, a controlled response to the blank, detergent space of the paper. To draw hair is basically to give the line symbolic form."