



XXI

ENCUENTRO DE ARTISTAS

ESPACIO-ARTE EL DORADO · FUNDACIÓN AMELIA MORENO

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE CUENCA

XXI ENCUENTRO DE ARTISTAS

ESPACIO-ARTE EL DORADO
FUNDACION AMELIA MORENO

Fundación Amelia Moreno
Espacio-Arte El Dorado
Avda. IV Centenario, 38
45800 Quintanar de la Orden (Toledo)

Patronato de la Fundación

Presidente · David Cohn
Vicepresidente · Miguel Cereceda
Secretaria · Mireia Sentís

Vocales · Carlos Jiménez
Manuela Sevilla

Dir. de proyectos · Jorge F. Jiménez

© de la edición: Fundación Amelia Moreno, 2026
© de los textos: sus autores
© de las imágenes: sus propietarios o los artistas.

Edición y diseño: Jorge F. Jiménez

ISBN: 978-84-09-87000-4

Depósito legal: TO 267-2026
Imprime Gráficas Moderna

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de la obra por cualquier medio sin la autorización expresa de los titulares del copyright.

Índice

David Cohn. Fundación Amelia Moreno 7

Catálogo 9

Coco Escribano 10

Juana González 16

Carmen González Castro 22

Romeo de Gonzalo 28

Darío Hérguer 34

María Herreros 38

José María Lillo 46

Adela Picón 52

Alejandro Plaza 56

Dora Román 62

Laia Skovsted 68

Cristina Ramírez - Amelia Moreno 74

Actividades / Acciones 84

Dionisio Cañas 86

David Cohn 88

LALATA. Revista ensamblada 90

Luis Francisco Pérez 92



Amelia Moreno
Autorretrato
 21 x 15 cm
 Acrílico / Papel

Nuestra cacofonía exuberante de costumbre

Tuvimos una bonita experiencia este verano con la exposición “Confluencias. Cruzar la meseta”, organizada por el colectivo Néxodos, donde artistas participantes ofrecieron obras muy distintas que, sin embargo, vibraban con cierta coherencia. Fue una exposición realizada con mucho mimo y talento.

Esa sensación de concordia entre las obras expuestas puede contrastar con el efecto de nuestros Encuentros anuales, en donde se reúnen artistas y obras buscando la calidad, pero sin imponer un plan deliberado. Intentamos seguir el camino marcado por Amelia Moreno, que buscaba en los Encuentros lo no-dirigido, lo no-coordinado. Para ella era una propuesta de *artista a artista*, frente a las demandas que imponía “el mundo del arte” —comisarios, directores de museo, galeristas, coleccionistas o críticos— con sus valores mercantiles, sus modas y obsesiones.

Hoy en día ¿sigue teniendo sentido organizar los Encuentros de esta forma? En primer lugar, así conseguimos llevar a una región poco expuesta al arte contemporáneo una gran variedad de propuestas. Es esa variedad, además, la que nos permite encontrar resonancias y concordias sorprendentes, sin que nadie dirija nuestra atención por allá o por acá. Pero la cuestión sigue ahí. Y la vamos a seguir meditando.

Mientras tanto, presentamos el XXI Encuentro de artistas y nos entregamos de nuevo a su cacofonía exuberante de costumbre, con obras excepcionales de catorce estupendos artistas. Os ofrecemos unas pinceladas, —esperamos que tentadoras—, recogidas mientras ponemos todo a punto. Sirva para comenzar este recorrido, por ejemplo, la proyección de una catarata alpina que se congela y se descongela a ritmo de un bombardeo en Beirut, traído desde Suiza por Adela Picón. El contexto de la obra, explicado por la artista, dará profundidad a esta imagen sonorizada tan inquietante.

Las instalaciones sobre las tinajas son siempre fuente de sorpresas. Este año, desde su estudio en Carabanchel, Carmen González ha trabajado frenéticamente para terminar los moldes de escayola tomados de trozos de cuerpos humanos. Dice ver las tinajas como “mudas presencias antropomórficas”. También sigue trabajando Cristina Ramírez, —nacida

en Quintanar y presente ya en ediciones anteriores—, en obras concebidas en diálogo con los *Filamentos* de Amelia, doce obras de carboncillo sobre papel que provocaban gran debate en Cuenca el año pasado, y que nos han inspirado también para la gráfica de este año. Cristina comenta en estas páginas que sus dibujos se han convertido “en el gemelo malvado de los de Amelia”, como en una película de terror.

Tenemos amontonados en la nave desde julio seis enormes sacos de papel triturado de María Herreros, con sus instrucciones de cómo transformarlos en obra de arte, bien de forma piramidal bien en un plano extenso. Y pronto llegará a Quintanar Darío Herguer para pintar dos secciones de pared y colgar luego sus obras realizadas expresamente para nosotros sobre rollos enormes de papel. Tendremos algunos de los famosos retratos hiperrealistas de árboles de José María Lillo; un gran cuadro de Juana González en el que la figuración busca entenderse con la voluptuosidad material de la pintura; y la obra de Laia Skovsted realizada sobre soporte textil crudo, —con todas sus irregularidades—, otra sensualidad matérica inspirada en este caso en las tradiciones nórdicas del textil.

En otro orden de preocupaciones, Dora Román presenta sus fotografías inspiradas en los últimos momentos de Gerda Taro, la pionera fotoperiodista de guerra, mientras la llevaban en camilla del campo de batalla de Brunete en 1937. Coco Escribano, en su obra *La Soñadora*, nos advierte de la “positividad tóxica” —aparentemente benigna— de muchos mensajes anónimos en los medios sociales. En la misma línea el grabado *Screen Time*, de Romeo de Gonzalo, utiliza una técnica predigital para denunciar lo que describe como “la progresiva sustitución de la experiencia tangible por la inmersión digital, y las dinámicas de agotamiento y extracción que esto conlleva”. Finalmente, Alejandro Plaza nos deja todavía en suspense al reservar la materialización de su obra para la propia sala. Sus intervenciones anteriores crean encuentros entre objetos dispares con un toque de lo absurdo, recordando de alguna manera a artistas como Joan Brossa.

Esta breve introducción no hace justicia a las obras que pronto podremos ver en este Encuentro. Espero que las disfrutéis; a mi me da la vida. Gracias. Gracias a todos los que participáis para hacerlo posible.

David Cohn
Presidente del Patronato

Coco Escribano

Quintanar del Rey, 1984

“No sabía qué ponerme y me puse feliz”

“Los ataques siempre de risa... por favor. Gracias por su visita” o “No sabía qué ponerme y me puse feliz” son las frases de algunas de las muchas servilletas con mensajes positivos que Coco Escribano ha ido recopilando a lo largo de los años y que habitualmente incorpora a su trabajo. Hay algo de tragicómico en estas frases que, a primera vista, parecen inocentes e incluso amables. Sin embargo, basta detenerse un momento para advertir que tras ellas se esconde una lógica mucho más compleja. Vivimos rodeados de mensajes motivacionales, consejos de autoayuda y consignas que nos invitan constantemente a ser felices, productivos y optimistas. Lo que aparentemente se presenta como una forma de cuidado acaba convirtiéndose, en muchos casos, en una exigencia permanente de bienestar que deja poco espacio para la duda, el fracaso, el cansancio o la vulnerabilidad.

Esta acumulación de mensajes positivos forma parte de una cultura donde la felicidad parece haberse convertido en una obligación. Frases que encontramos en redes sociales, tazas, camisetas, agendas o servilletas se integran en nuestro día a día. Sin embargo, su insistencia termina generando una forma de positividad tóxica que responsabiliza al individuo de todo aquello que le sucede: si no alcanzas tus metas es porque no te has esforzado lo suficiente; si no eres feliz es porque no estás pensando de manera adecuada. Bajo la apariencia de mensajes alentadores se esconde, en ocasiones, una presión constante por rendir más, desear más y alcanzar cada vez nuevos objetivos.

Algo similar ocurre en *La soñadora*, donde una joven que parece encontrarse en una celebración de fin de año se ha quedado dormida mientras sostiene un teléfono móvil. En la pantalla aparece uno de esos mensajes cargados de entusiasmo que anuncian que ese será, sin duda, el año en que todos sus sueños se cumplirán. La escena, aparentemente tierna y ligera, encierra una cierta sensación de agotamiento.



La obra funciona como una imagen de esa sociedad del cansancio en la que vivimos inmersos. Una sociedad que nos impulsa constantemente hacia adelante y en la que parece que nunca nada es suficiente. Siempre hay una nueva meta que alcanzar, una nueva versión de nosotros mismos que mejorar o un sueño más que perseguir. El descanso queda relegado a un segundo plano, mientras la productividad, el rendimiento y la superación personal ocupan cada vez más espacio en nuestras vidas. Incluso nuestros deseos terminan convirtiéndose en tareas pendientes.

Las temáticas que aborda Coco Escribano se presentan a través de una estética aparentemente inofensiva, colorida y naíf. Sin embargo, tras esa apariencia amable se despliega una mirada crítica sobre las dinámicas sociales contemporáneas. El humor, la ironía y la ternura funcionan como herramientas para hablar de cuestiones relacionadas con la autoexigencia, la construcción del éxito, la cultura de la productividad y las contradicciones de una época obsesionada con el bienestar.

Lejos de ofrecer respuestas cerradas, sus obras proponen un espacio de observación y reflexión desde el que cuestionar aquellos mensajes que hemos normalizado. Porque, quizás, detrás de cada frase optimista y cada promesa de éxito personal no se encuentre necesariamente una invitación a ser felices, sino el reflejo de una sociedad que tiene cada vez más dificultades para aceptar el cansancio, la incertidumbre y los límites de la experiencia humana.



Bodegón basado en una servilleta real

2024

85 x 75 cm

Acrílico / Lienzo



La soñadora (detalles)
2023
165 x 200 cm
Acrílico / Lienzo

Juana González

Puertollano, 1972

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (2005).

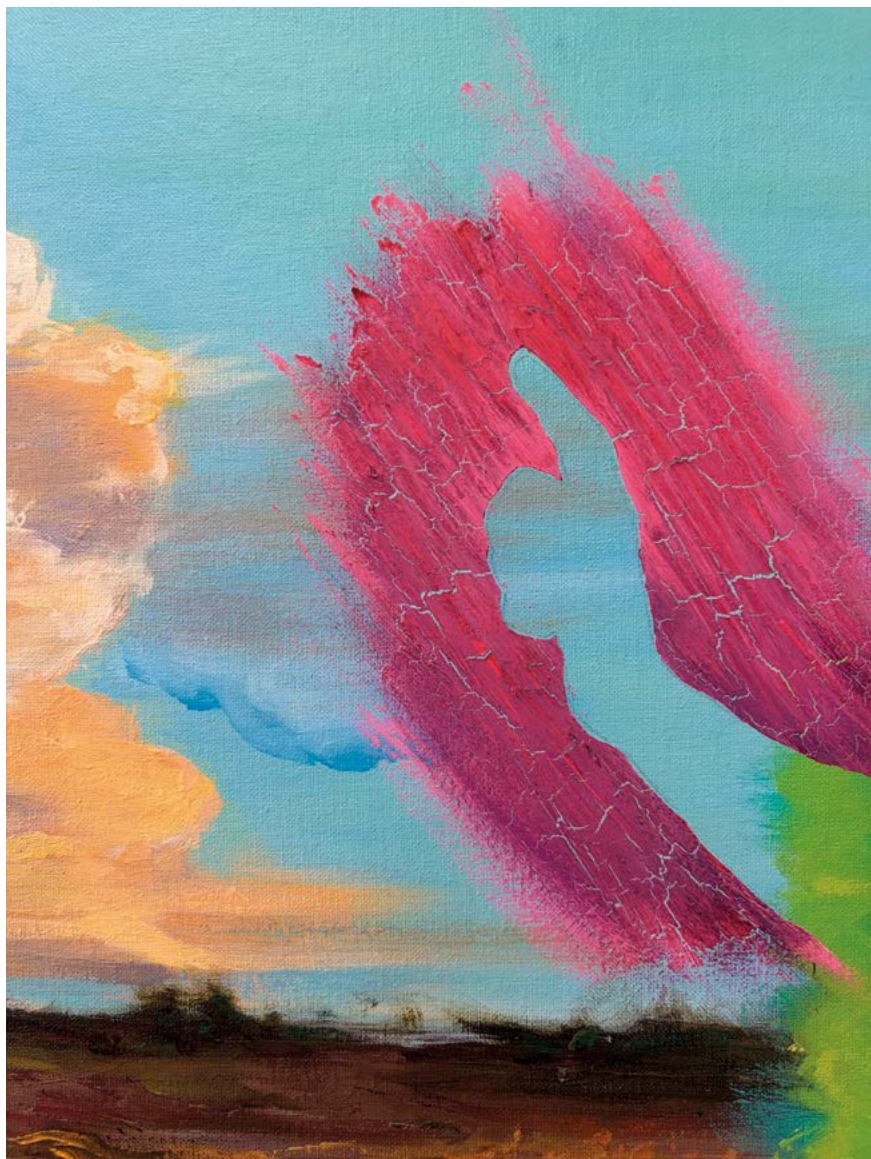
Desarrolla su trabajo en el terreno de la pintura y el dibujo. Sus pinturas son puestas en escena de composición barroca, con un lenguaje que camina entre el surrealismo y el expresionismo dentro de la figuración narrativa. Cada obra es una batalla y búsqueda de equilibrio entre la figuración y la pintura en sí misma, sin limitarse a lo representado, dando protagonismo al color, la pincelada, a la presencia de la pintura como elemento poderoso.

Su obra ha sido mostrada en diferentes espacios institucionales como la Sala Robayera (Cantabria), el Centro de Arte Alcobendas, el Instituto Cervantes (Múnich), la Iglesia Santa Catalina de Badajoz, el Museo de la Universidad de Alicante o el Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds en Suiza.

Ha sido reconocida con el premio al Mejor Artista Español en la feria ARCO 2025 por la Revista Artepuntos del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), el XXXIV Premio Lopez Villaseñor de Artes Plásticas (2025), la mención honorífica de los Premios ABC de Pintura y Fotografía (2003), los Encuentros de Arte Contemporáneo del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert (2012), entre otros.

Ha participado en distintas ferias de arte nacionales e internacionales como ARCO, UNTITLED, PINTA (Miami), Estampa, Urvanity, Just-Mad, Drawing Room y Arte Santander.

Su obra forma parte de colecciones como Colección Solo, Colección Oliva Arauna, Colección Gobierno de Cantabria, KELLS Art Collection, Museo de Arte Contemporáneo MMAC Ayto Madrid, Fundación Studiolo, entre otras. 2015. Nina Torres Gallery, Miami

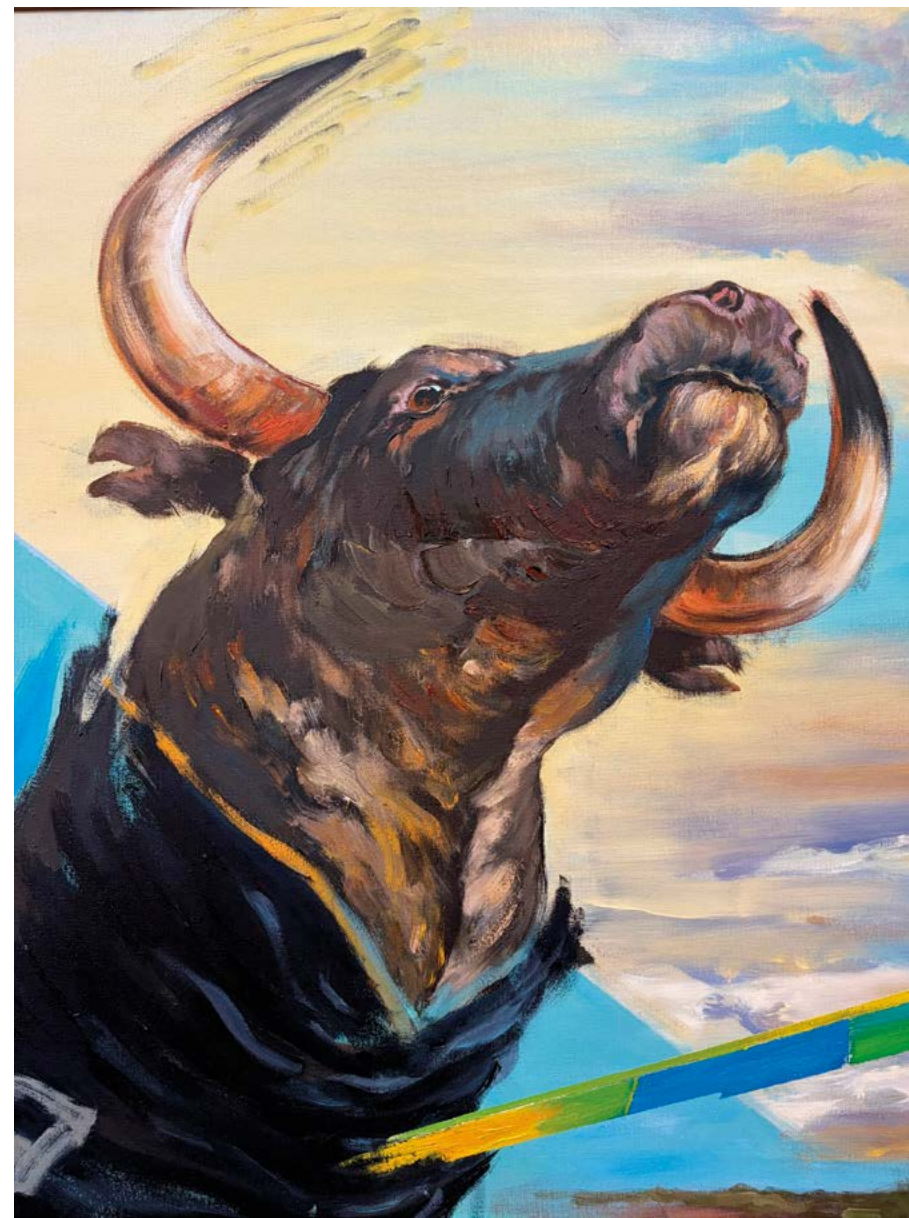
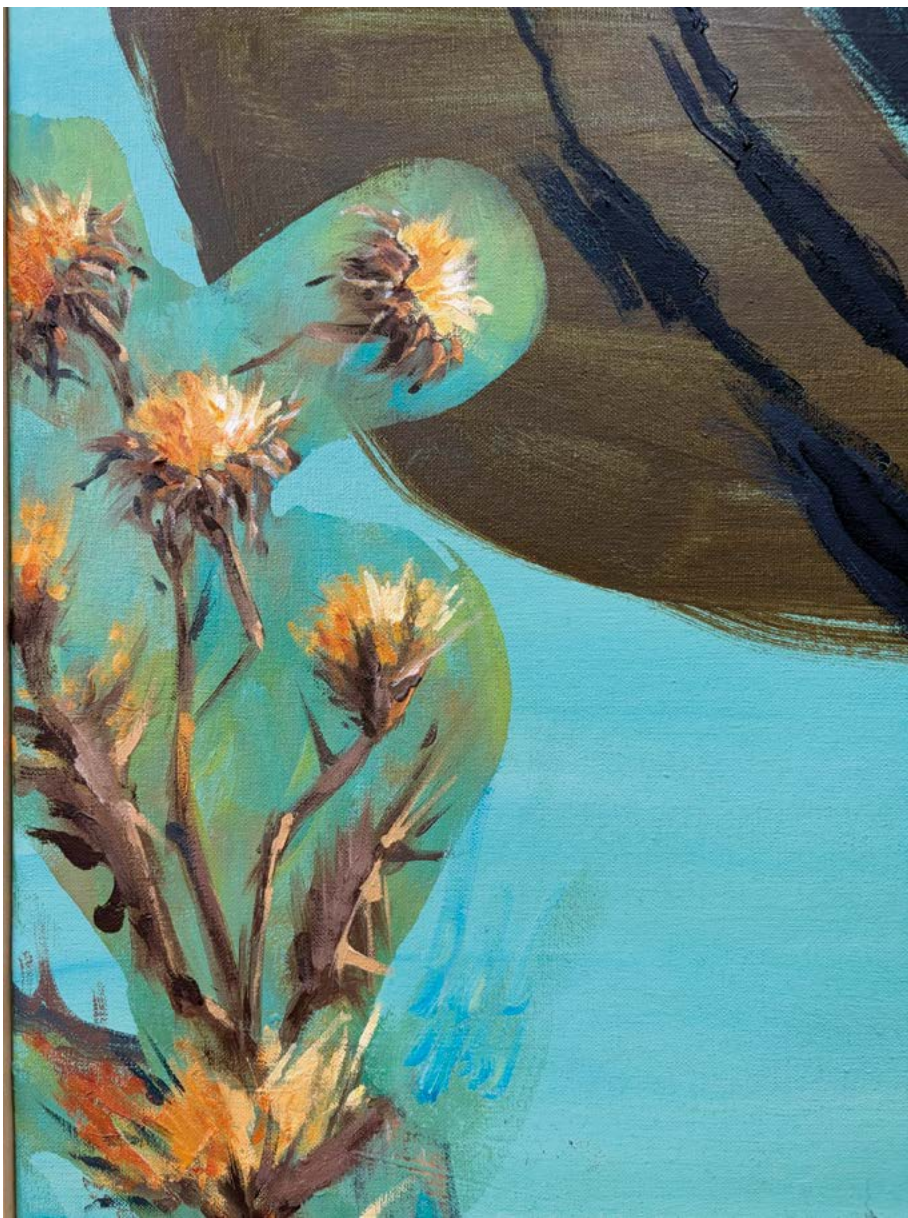


Afterhours

2018

200 x 175 cm

Óleo, ceras, lápices y esgrafiado / Lienzo



Carmen González Castro

Granada, 1982

Fuera del cuerpo

[...] mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo.

Desde el momento en que las vi por primera vez, he sentido estas tinajas como mudas presencias antropomórficas. La solidez de su límite se me figura como metáfora visual de la dualidad entre el cuerpo y el alma. Como el cuerpo —*res extensa*—, según una concepción cartesiana del mundo de la que no nos hemos desembarazado del todo, contiene la conciencia —*res cogitans*—, así estos recipientes manifiestan con sus oquedades su originaria función de continentes.

Su piel de cemento parece hablar del adentro y el afuera, y su vacío persistente del antes y el después. Entonces, desde un rincón de la memoria rescato algunas palabras de Merleau-Ponty en torno al cuerpo:

El enigma reside en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, que mira todas las cosas, también se puede mirar, y reconocer entonces en lo que ve el “otro lado” de su potencia vidente. Él se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo. Es un sí mismo, no por transparencia como el pensamiento, que no piensa sea lo que sea sino asimilándolo, constituyéndolo, transformándolo en pensamiento; es un sí mismo por confusión, narcisismo, inherencia del que ve a lo que ve, del que toca a lo que toca, del que siente a lo sentido; un sí mismo, pues, que está preso entre las cosas, con una cara y una espalda, un pasado y un porvenir...

Así, ese límite *concreto, positivo*, remite a la espacialidad y la temporalidad. Espacialidad, en tanto que define un adentro y un afuera, lo que está de un lado y de otro, y temporal, porque el vacío que contienen remite inevitablemente a la dualidad entre presencia y ausencia.

Sin embargo, con este proyecto quiero manifestar una idea puramente fenomenológica, dado que el cuerpo no es un continente que



encapsula una conciencia. La piel es un fenómeno reversible, que afecta a lo de fuera y se deja afectar. Todo lo que toca es tocado a su vez. Al igual que la visión, el tacto produce un pensamiento a condición de lo que sucede en el cuerpo: es cognición encarnada.

El proyecto que presento consta de una serie de piezas que reproducen concavidades y convexidades del cuerpo, de las que se muestra su negativo. Son canales de entrada y salida que reproducen la impresión de la piel que los recubre. Se muestran camufladas con las tinajas, frente a ellas, apoyadas o suspendidas de hilos y policromadas de manera que mimetizan el material y las veladuras de color y efectos de la pátina que el tiempo ha dejado sobre ellas.

En algunos casos, el molde congela un gesto de apertura, del interior hacia el exterior; en otros, las piezas interactúan entre sí reproduciendo gestos de contacto donde los cuerpos dialogan, apenas tocándose. O tocándose en los espacios entre ellos, espacios liminales que se cargan de sentido.





Romeo de Gonzalo

Madrid, 2004

La práctica artística de Romeo de Gonzalo responde a la observación de lo que identifica como la crisis contemporánea fundamental: la progresiva sustitución de la experiencia tangible por la inmersión digital y las dinámicas de agotamiento y extracción que esto conlleva. Su trabajo explora cómo los productos digitales para el ocio han logrado colonizar nuestro tiempo, objetivo para el cual fueron diseñados. Este fenómeno desencadena estados de letargo que el artista equipara a breves muertes o vacíos, evidenciando un claro ejercicio de poder y dominación sobre los cuerpos.

Screen time, expuesta en la muestra, presenta 64 xilografías con la imagen de un esqueleto humano en posición fetal, iluminado por su teléfono móvil. Las figuras oscilan entre la posibilidad del sueño, el hallazgo arqueológico en un futuro distante, o la simple representación de la pasividad estática inherente al consumo digital generalizado. La elección de la xilografía, un proceso analógico, establece un contraste técnico con la inmediatez tecnológica, remitiendo a la iconografía del barroco alemán. Las dimensiones globales de la pieza corresponden a las medidas estándar para ataúdes en España. Así la escala y repetición aproximan la obra a la universalidad del problema, los desmesurados tiempos de ocio digital acaban por compararse con pequeñas muertes aisladas unas de otras, que en su acumulación, componen así, también la muerte de lo colectivo.



Screen time
2025
215 x 80 cm
Xilografía



DAY IN DAY OUT



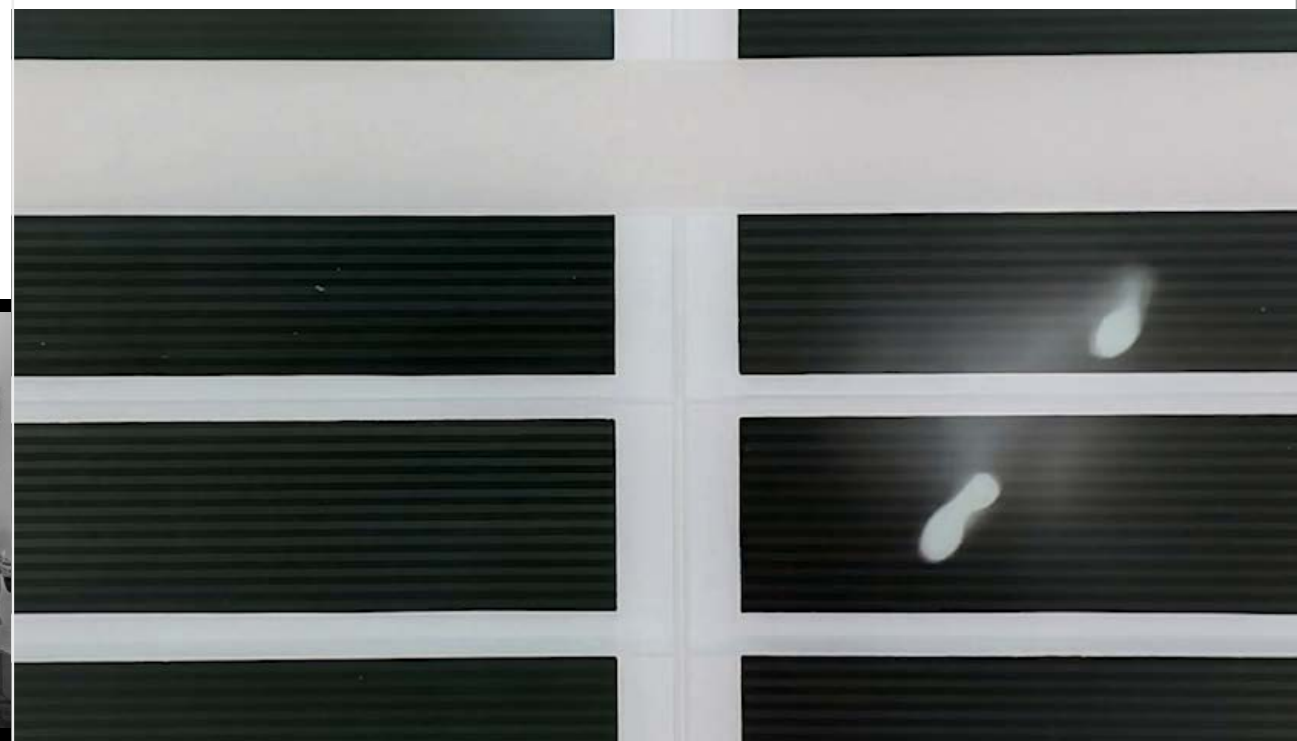
Desbordado

2024

Instalación sonora

Mediante múltiples formas su práctica atiende a una serie de preguntas: ¿Qué queda del individuo cuando su atención y su tiempo son explotados por las lógicas del mercado y la pantalla? O, dicho de otro modo, ¿Cómo recuperar la conciencia sobre nuestra propia agencia y deseos frente a un sistema diseñado para sedarnos? Estas dudas le impulsan a confrontar al espectador con su propia pasividad y el malestar latente, con el fin de detonar una fricción que rompa la inercia de la hiperconexión y visibilice la inmovilidad diaria.

Esta exploración del agotamiento y la relación inabarcable con la información en la actualidad se aborda en obras *Desbordado*, parte de la exposición *Day in day out* (día sí día también), una instalación sonora que sitúa al público en una mutación sonora, desde el rumor de una cascada al ruido blanco, hasta el ruido blanco de un dispositivo sin señal. La pieza expuesta en el espacio TONSPUR, Viena como parte de su trabajo en la clase de Susan Philipsz.



Cerdos y Toros

2024

Vídeo, 8 min.

Por otro lado *Cerdos y Toros* es una obra audiovisual concebida como un monólogo poético, el artista con una voz en off disecciona la trampa de la meritocracia y el imperativo de mejora personal, subrayando cómo estas narrativas se sostienen sobre la autoexplotación y la sedación colectiva de los individuos. Visualmente se construye como un viaje a través de sonidos e imágenes que se confunden temporalidades realidad y ficción en una búsqueda de respuesta a las dudas e inquietudes enunciadas por una voz de frustración, desesperación y cansancio sin respuesta.



Terminal

2026

Medidas variables

Instalación

Terminal escala su práctica en forma de intervención *site-specific* en el edificio Antonio Saura, Cuenca. La obra traslada la estructura microscópica del píxel RGB a una escala monumental. Mediante once metros cuadrados de vinilos, la instalación hibrida la majestuosidad de la vidriera eclesiástica con la arquitectura panóptica de vigilancia carcelaria. La luz se proyecta al interior del recinto, situando así a la pantalla en una posición de deidad contemporánea y de control omnipresente. Frente a esta presencia monolítica, la obra introduce una fractura, dos ausencias en la construcción de la pantalla, que, como un fallo en el sistema, invitan al espectador a mirar más allá para encontrarse con su entorno tangible velado por la pantalla.

Graduado en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha (2026). Realizó una estancia en la Hochschule für Bildende Künste de Dresde bajo la mentoría de Susan Philipsz (2025), participando en exposiciones en Dresde y Viena, y recientemente ha realizado prácticas con el artista Juan López (2026).

Darío Hérguer

Las Palmas de Gran Canaria, 2001

Retorcer la carne; morder la piel.

Por Alejandro Mardones de la Fuente

La obra de Darío Hérguer se presenta como un gesto desestabilizador. El impulso vanguardista responde siempre a una empresa paradójica: ¿cómo experimentar lo nuevo sin pasar por el sistema, por el sentido, por la estructura? ¿Cómo romper con las viejas formas sin pasar por las más arcaicas de todas?

La experiencia artística deberá ser evasiva, reacia a toda sistematización del proceso productivo y de la reflexión íntima. La mano se deslizará alocada por el soporte, arrojada a un horizonte de búsqueda diluido donde el temblor es el único pulso que podemos encontrarle. Es este pulso, tan huidizo y metamórfico, el que desorganiza la obra plástica del joven artista. Recuerda a ese cardiograma imprevisible de la máquina, a esa línea intermedial de Mark Fisher donde lo vivo y lo no-vivo se confunden. El arte orgánico de Hérguer se adueña del adjetivo no para ponerse de un lado u otro de la jerarquía, sino para desbaratarla desde dentro. Lo orgánico funciona de acuerdo a un principio de plasticidad, y no tanto a uno biológico. El proceso de descomposición responde a una tensión de las fibras de plástico, a unos materiales que simulan la carne y desajustan el binomio: las máquinas, lo artificial, parece estar más vivo que nosotros, expresa Donna Haraway. David Cronenberg lo diría a su manera: ante una dura realidad que nos envuelve, la respuesta no es dejarse aplastar por ella sino abrazarla plenamente, llevarla más lejos de lo que ella misma pretendía llegar. La mancha, la precipitación imprevista del tinte, no es el accidente que hay que enmendar, sino, como el choque para Vaughan (personaje de la película *Crash*), un acontecimiento fecundador antes que destructor, una liberación de energía que la mano se limita a administrar. «Lo siento. Te quiero comer vivo. Por eso las viejitas pellizcan a los bebés. Es la carne. Te vuelve loco», le dice Veronica Quaife al personaje masculino en *The fly*.

La experiencia estética nos permite pensar más allá de los dualismos occidentales, donde el sujeto elevado observa con distancia el objeto



ordinario. Lo orgánico deviene inorgánico y frente a la obra el sujeto se desmorona y cuestiona su primacía ontológica. Tal vez aquello que está más allá de mí es lo que más fuerte me desgarrar. Una vida más allá de lo vivo, una materia activa que exige la devolución de la mirada —esa misma «voluptuosidad controlada» que Lippard encontraba en el látex y la fibra de vidrio, aquí trasladada al betún y al pigmento que se resiste a mezclarse. Como un beso húmedo en el cuello, *Ensayo para un cuerpo, pt. 1 (para Carmen)* se retuerce al final, después de haber excitado a la sangre debajo de la piel.

Estas máquinas desgarradas abren una oportunidad para prestar atención a los circuitos, los cables y los residuos. Lo plástico da lugar a nuevas relaciones que se desentienden de los cauces sobrecodificados, de la misma manera que el cuerpo accidentado de James en *Crash* deja de responder a la anatomía que le habían enseñado y empieza a funcionar por otra lógica, la de la cicatriz que se vuelve zona erógena antes que herida; un tajo que no sangra y los personajes deciden colmarlo de salivas. En el temblor del soporte y del músculo nervioso, en esa mano alocada, las nuevas máquinas orgánicas trazan cruces monstruosos, monstruos que podría abocarnos a la muerte, siguiendo a Deleuze y Guattari. La superación pasa por una inmanencia absoluta, donde los propios materiales posfordistas son postulados como punta de lanza para desarticular la oposición y dotar a la obra de la carnosidad putrefacta y, por tanto, viva —la misma carnosidad que Eva Hesse dejaba envejecer y agrietarse en sus piezas colgantes, como si el deterioro fuera parte del sentido y no un defecto que disimular.

La obra de Hérguer habita una nueva organicidad, donde la línea de fuga pasa por abolir precisamente su condición de organismo. Aquel famoso cuerpo sin órganos, diseccionado por primera vez por Artaud, opera como la obra plástica de Hérguer: mediante desterritorialización, la forma se quiebra y los órganos producen libremente. Debemos recordar que el enemigo nunca son los órganos, la carne, sino la ordenación de los mismos, la estructuración del deseo. El organismo. El cuerpo, sin embargo, no se vacía de sentido sino que lo recoloca en otra parte: el manitas de Ballard encuentra satisfacción en conectar algo a una toma de corriente que no estaba pensada para eso, en un movimiento puramente preciadista. La obra de Hérguer no es enemiga del órgano, del territorio; busca



Ensayo para un cuerpo, pt. 1 (para Carmen)

2026

250 x 153 cm

Materiales varios sobre papel

un limaje absoluto que permita la experimentación en un espacio mínimo. Es a partir de esta sujeción casi ausente, de estas abstracciones lisas —tan próximas al cable tenso de Alice Adams, al nudo que en cualquier instante podría romperse— de donde la materia artística estalla y se dispersa sin rumbo fijo. La destrucción funciona aquí como creación al permitir al gesto desestabilizador improvisar con los restos de la escabechina. Una producción inmanente, una máquina deseante que no busca agotarse sino seguir produciendo: la única salida es *a través de*.

Y esta línea de fuga: ¿a dónde nos conduce? El pensador francés Georges Bataille entendía lo informe no como un adjetivo dotado ya de sentido, sino como un término que derrumba los edificios ya contruidos. Esta huida hacia adelante se ve sabotada a cada intento vanguardista por apresarla en una forma. Lo informe opera en la obra de Hérghuer como aquello que libera nuestro pensamiento de lo semántico y de la esclavitud del Tema: una tela que se teje sin saber todavía qué atrapará, ni dónde, ni con qué forma se detendrá. Las texturas de Hérghuer recuerdan esas viscosidades propias de la tela de araña, de los residuos corporales y el petróleo —esa misma carne líquida que en *Crash* se derrama sobre la chapa abollada y encuentra placer justo donde debería doler. Lo abyecto como afirmación de lo bajo, como negatividad no productiva que se valora por sí misma: un cuerpo que se excita en su propia herida, un exceso que no necesita curarse, ni insertarse en un nuevo Sistema, para seguir produciendo deseo. El desgarramiento transgrede el marco, los límites intelectuales, y se derrama. Lo informe siempre se encuentra en relación con una u otra forma (como vemos en *Ensayo para un cuerpo, pt. 2*), pero nunca llega a ser absorbida por ellas. Fluye más allá de la imagen, se revuelve como principio activo.

Esta desterritorialización absoluta apunta en todas las direcciones posibles. Los estratos mínimos se agencian unos con otros para dotar de vida a aquello que antes no lo tenía, para romper con la forma que aprisionaba a los órganos creativos. La plasticidad y organicidad de la obra responde en un vector afirmativo en el que las jerarquías quedan obsoletas. La obra queda en tensión, esperando a un público por venir. Lo informe fuerza una apertura de posibilidades abrumadora frente a la que solo podemos responder entonando el mantra del “AntiEdipo: aún no hemos visto ningún cuerpo”.



Ensayo para un cuerpo, pt. 2

2026

22 x 17 cm

Materiales varios sobre cartón y estuco

María Herreros

Cuenca, 2004



Al principio de la morada existía una tundra de interior, un paisaje minimalista, donde solamente la aparición de los muebles irrumpía el blanco de la pared, es entonces, cuando ese espacio “vacío” empieza a ser habitado, y con ello sus consecuentes cambios.

La vida de la gran mayoría implica la recolección, el consumo y el uso de objetos a los cuales declaramos como pertenencias y por ende los introducimos en nuestro hogar, permitiéndoles así habitarlo. Pero ¿qué ocurre cuando el caos se apodera de las habitaciones y los objetos se convierten en su aliado? ¿Cuándo aparecen muros donde debería haber un paso? ¿Cuándo se ocupa todo el espacio? Esto comúnmente se puede denominar trastorno de Diógenes, un caos que inhabilita un hogar.

Elementos guardados pero nunca utilizados, es el delirio de la función el que nos lleva a la retención, mientras afirmamos el uso de lo que nunca lo tuvo.

A consecuencia de ello el almacén se desborda como una gran riada que inunda nuestras habitaciones, inutilizando a su vez todo lo que se encuentra a su paso. Pero, cuando todo ya está colapsado ¿cómo podemos afrontarlo? Que mejor manera para combatirlo que la propia destrucción, eliminando así el mismísimo problema.

La obra se centra en papeles que se encuentran en mi hogar, hechos trizas y rasgados. Objetos que ante la acumulación perdieron su información y función. Libros, revistas, panfletos... su conocimiento se diluye entre el montón, sabiendo que nunca más volverán a ser leídos, se deforman y se convierten en una masa amorfa.

Destruyamos para volver a habitar aquellos muros que nos arroparon de pequeños, de los cuales nos hemos tenido que desprender ante el peso de la propia vida, porque cada día que pasa seguimos recogiendo como cuervos todo aquello que nos llama.

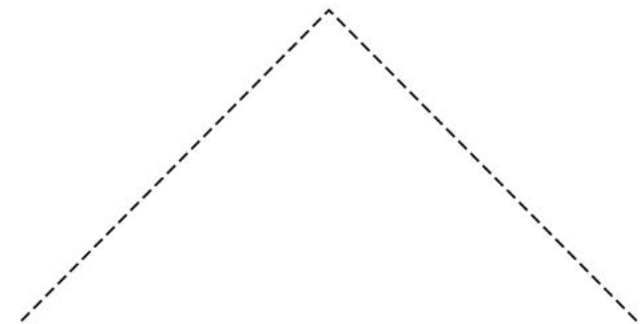


La catarsis de las pertenencias

2026

Dimensiones variables

Instalación. Papel destrozado



José María Lillo

Cuenca, 1956

El árbol de la vida

Por Miguel Cereceda

En un bello libro sobre *Degas, la danza y el dibujo*, decía el poeta Paul Valéry: “No sé de arte alguna que pueda comprometer más inteligencia que el dibujo”. Y ello es cierto en un doble sentido: no solo por las dotes de observación que el dibujo requiere, sino también por la precisión y la minuciosidad que su ejecución exige.

La ubicación del dibujo entre las artes intelectuales es moderna. Tal vez los primeros en reivindicar la primacía del dibujo, en el contexto general de las artes plásticas, fuesen Alberti y Leonardo, ya en el s. XV. Pero fue sobre todo Giorgio Vasari, en sus *Vidas de artistas*, quien estableció esta primacía, con el nombre de artes del “disegno”, refiriéndose a la arquitectura, a la escultura y a la pintura. Pues todas ellas necesitan del dibujo.

El trabajo de José María Lillo, catedrático de pintura en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, no solo pone de relieve la inteligencia que el dibujo requiere, sino también aquella primacía de la que disfruta entre las artes plásticas. Sus dos últimas exposiciones, “Pensar un árbol”, en el Jardín Botánico de Madrid, y “Opus Nigrum”, en la Fundación Resende de Oporto, además de ser una lección magistral de dibujo a gran formato, constituyen la brillante exposición de una idea. Se trata, para él, de dibujar la vida.

Los dibujos de árboles de Lillo no son los cuadernos de un naturalista, al modo de los cuadernos de dibujos de Humboldt o de Charles Darwin. Ni son apuntes ni están ejecutados al aire libre, en la contemplación directa de su objeto. Son por el contrario dibujos de gran formato, ejecutados a lo largo de muchas sesiones, en la soledad del estudio. Aunque en ellos se observa la generación de la vida en su expansión y en su crecimiento, no son un instrumento al servicio de la biología o de la botánica, sino, de algún modo, retratos de seres vivos.



Aquí parece que se invirtiera la vieja relación entre arte y naturaleza. Pues aquí el dibujo, que se entrega a una minuciosa observación del natural, se nos presenta más bien como la creación de una vida propia. Por eso para Lillo es muy importante prestarles atención a dos aspectos del dibujo. Primero, la escala y el formato. Sus árboles parece que ambicionan el tamaño natural. De ahí las dimensiones descomunales de sus dibujos que quisieran crecer y expandirse tanto como los mismos árboles a los que se refieren. Pero en segundo lugar el artista se demora en la recreación de sus dibujos, consciente de que para hacerse con ellos le hace falta tiempo. De este modo, el largo tiempo de crecimiento de los árboles, los cien, trescientos o quinientos años de su vida, son homenajeados y recreados sobre el papel de algún modo con las cien, trescientas o quinientas horas de trabajo.

Se trata, por tanto, de captar el movimiento, pero acercándose a su propio ritmo de crecimiento. Como en la danza. A propósito de la danza y el dibujo escribe Valéry: “en este género de movimientos el Espacio no es más que el lugar de los actos: *no contiene su objeto*. Es ahora el Tiempo quien desempeña el papel principal”.

Los dibujos de Lillo se expanden amorosamente en el espacio y se toman para su ejecución todo su tiempo. Como esos viejos árboles que retrata, o como la fuerza vital que apenas asoma en forma de pequeñas notas de color, en medio del crecimiento vegetal de su dibujo.

El pino de la Fuente de los Tilos

Se trata de un magnífico ejemplar de pino laricio, también conocido como *Pinus nigra*, neglal o negro de unos 45 metros de alto y forma parte del paisaje en muchos lugares de los montes de Cuenca. Este se encuentra junto a la Fuente de los Tilos en el interior de la bellísima e impresionante Hoz de Beteta a unos 1200 metros de altitud. La corteza parece hecha de láminas o escamas de papel. Es uno de los pinos de crecimiento más lento, tal es así que muchos de los árboles monumentales de la península con varios cientos de años son de esta especie. JML



El pino de la Fuente de los Tilos

2024

250 x 155 m

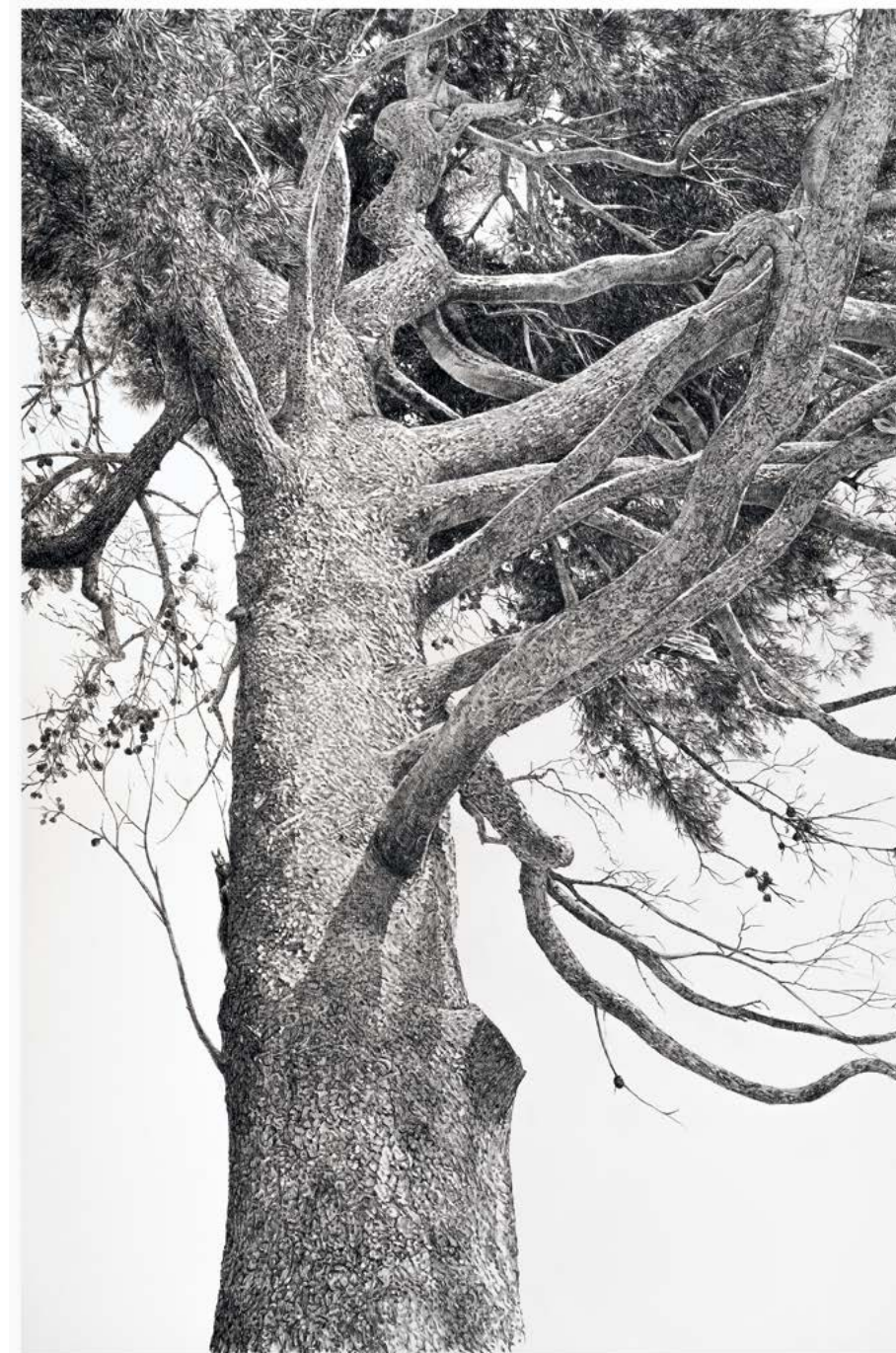
Lápices grasos sobre papel encolado a lienzo sobre tabla

Exposiciones individuales

- 1980 Galería Egam, Madrid.
- 1983 Galería Egam, Madrid.
- 1986 Sala de la Columna, Salamanca.
Galería Egam, Madrid.
Casa de la Cultura, Avilés.
- 1987 Galería Granero, Cuenca.
- 1989 Sala Alta, Cuenca.
- 1990 Galería Egam, Madrid.
- 1992 *La Montaña y el Valle*. Antiguo Convento de Carmelitas, Cuenca.
- 1992 *La Piedra en el agua*. Galería Egam, Madrid.
- 1994 Galería Pilares, Cuenca.
- 1995 *Aguas de Júcar*. Galería Pilares, Cuenca.
- 2004 *Pinturas*. Caja Castilla la Mancha.
- 2008 *El Retrato de un grupo*. Facultad de Bellas Artes, Cuenca
- 2008-9 *El Retrato de un grupo*. Sala X, Pontevedra
- 2009-10 *De márgenes y panoramas*. Fundación Antonio Pérez (FAP), Cuenca
- 2010 *Instrucciones para subir una escalera*. FAP, San Clemente
- 2021 *Pensar un árbol*. FAP, Cuenca
- 2022 *Pensar un árbol II*. Sala de Cátedra (Pabellón Villanueva), Real Jardín Botánico de Madrid.
- 2023 *Opus Nigrum*. Fundación Resende. O lugar do diseño, Oporto.
- 2023 *El dibujo como naturaleza*. Galería ON Art Space, Madrid.
- 2024 *Las sombras del atochal*. Pabellón Villanueva, Real Jardín Botánico de Madrid.
- 2024 *De agua y sombras*. MOOS Art Gallery. Zurich, Suiza.
- 2025 *Witnesses of deep time*. MOOS Art Gallery. Zurich, Suiza.

Pino carrasco del Jardín Botánico

*Este precioso pino carrasco es un longevo árbol autóctono que suele vivir unos 200 años. El del Jardín Botánico tiene alrededor de esa edad por lo que ya es un venerable anciano. Su nombre específico (*Pinus halepensis*) procede de la ciudad siria de Alepo, uno de los puertos comerciales más importantes del mundo antiguo. Es un árbol muy resistente a la sequía y apto para colonizar suelos áridos y degradados por lo que ocupa una pequeña elevación del jardín para que no se encharquen sus raíces. Este ejemplar tiene nada menos que 34 metros, una altura poco habitual en su especie y su resina dotaba de esencia de trementina, tan utilizada en la historia de la pintura al óleo. Está incluido en el Catálogo de Árboles Singulares de la Comunidad de Madrid. JML*



Pino carrasco del Jardín Botánico

2024

250 x 155 cm

Lápices grasos sobre papel encolado a lienzo sobre tabla

Adela Picón

Melilla, 1954

Vive y trabaja en Berna y Barcelona. Licenciada en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona. Becas “Kunstplatz Stadtteil 6” de la ciudad de Berna, 2023, y “Reisestipendium” del Cantón de Berna, 2018. Premio “Frauenkunstpreis”, 2004.

Colecciones: Migros Aare / Kulturprozent, Museo de Bellas Artes, Thun, Museu d’Historia, Sant Feliu de Guíxols, Clínica Súdhang Kirchlindach-Berna, Colección Carola & Günther Ketterer-Ertle, Colección Kornfeld, Galería Beatrice Brunner, Colección de la Universidad de Barcelona.

Últimas exposiciones y proyectos: videokunst.ch@Kino / Bar Houdini, Zurich. Kunsthau Interlaken, 2025. Capilla del Museu d’Historia Sant Feliu de Guíxols, 2024. Kunstplatz Stadtteil 6, Berna, 2023. Fotolibro “La huella perdida”, Edition Clandestin 2022. Galería Beatrice Brunner Berna, 2022. Kunsthalle Berna, 2021. Casa de los Coroneles, Fuerteventura, 2020. Kunstmuseum Berna, 2019. Centre d’art KBCB Biel-Bienne, 2019. Museo de Bellas Artes Olten, 2018. Matadero Madrid, 2017. Kunsthau Langenthal, 2017. La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, 2016. Museo de Bellas Artes Thun, 2016. videokunst.ch@PROGR Berna, 2015.

Adela Picón cuenta con una trayectoria larga en arte, caracterizada por una mirada hacia lo sociopolítico-poético, que nos acerca a temas como lo extranjero, lo común, la identidad, la crisis, el feminismo, el dolor, la esperanza, siempre desde una perspectiva crítica frente a una realidad de malestar, donde las imágenes no pueden ser ajenas a los conflictos.





Sobre la obra

Black Lake, Starry Night. HD-Video 720p, 26:18 min. 2012

Una cascada en el Lago Negro cerca de la ciudad suiza de Friburgo durante el verano y el invierno. El agua se solidifica lentamente hasta convertirse en hielo, la nieve lo cubre todo y al transcurrir un tiempo vuelve a su estado inicial. El lento movimiento de las imágenes acompaña un sonido enigmático de una trompeta, entremezclado con ruidos ciudadanos, explosiones de bombas y motores de aviones grabados durante un bombardeo del ejército israelí sobre la ciudad de Beirut. El autor de la banda sonora, Mazen Kerbaj, creó esta composición minimalista desde su balcón durante los bombardeos de Beirut en 2006.

Este trabajo fue concebido para una exposición en el Museo de Bellas Artes de Thun que mostraba en 2012 las ganadoras del premio a la mujer artista (Jungck Künstlerinnenpreis) en los anteriores diez años. Thun es una ciudad en los prealpes del cantón de Berna, conocida por su encantadora e idílica naturaleza, pero también por ser un centro importante del ejército suizo y de la industria armamentista.

Alejandro Plaza

Aranjuez, 1999

Correr de esquina a esquina por los pasillos de una casa establece con tu hogar una perspectiva de juego, frenar en las curvas y acelerar en las rectas esquivando los muebles como si de una carrera se tratase, solo con la intención de sentir la velocidad. De niño jugaba con mi hermana Elena alrededor de la mesa del salón, cuando el espacio entre ella y yo se redujo, tropecé y caí de boca en el canto de la mesa, a día de hoy mi familia conserva esa mesa y aún se ve en la madera la marca del mordisco que le di. Notas de diario

Creo que no me interesa tanto relacionar discursos específicos como poner en relación contenedores de posibilidades discursivas, siempre me llamó la atención el acto de entreabrir multitud de puertas que señalan distintas direcciones, a veces opuestas entre sí, encuentro en esto una mayor profundidad de campo respecto a trabajar tratando de abrir puertas concretas por completo, como si esto generase mayor número de pasillos a recorrer dentro de un espacio ubicado en el imaginario común.

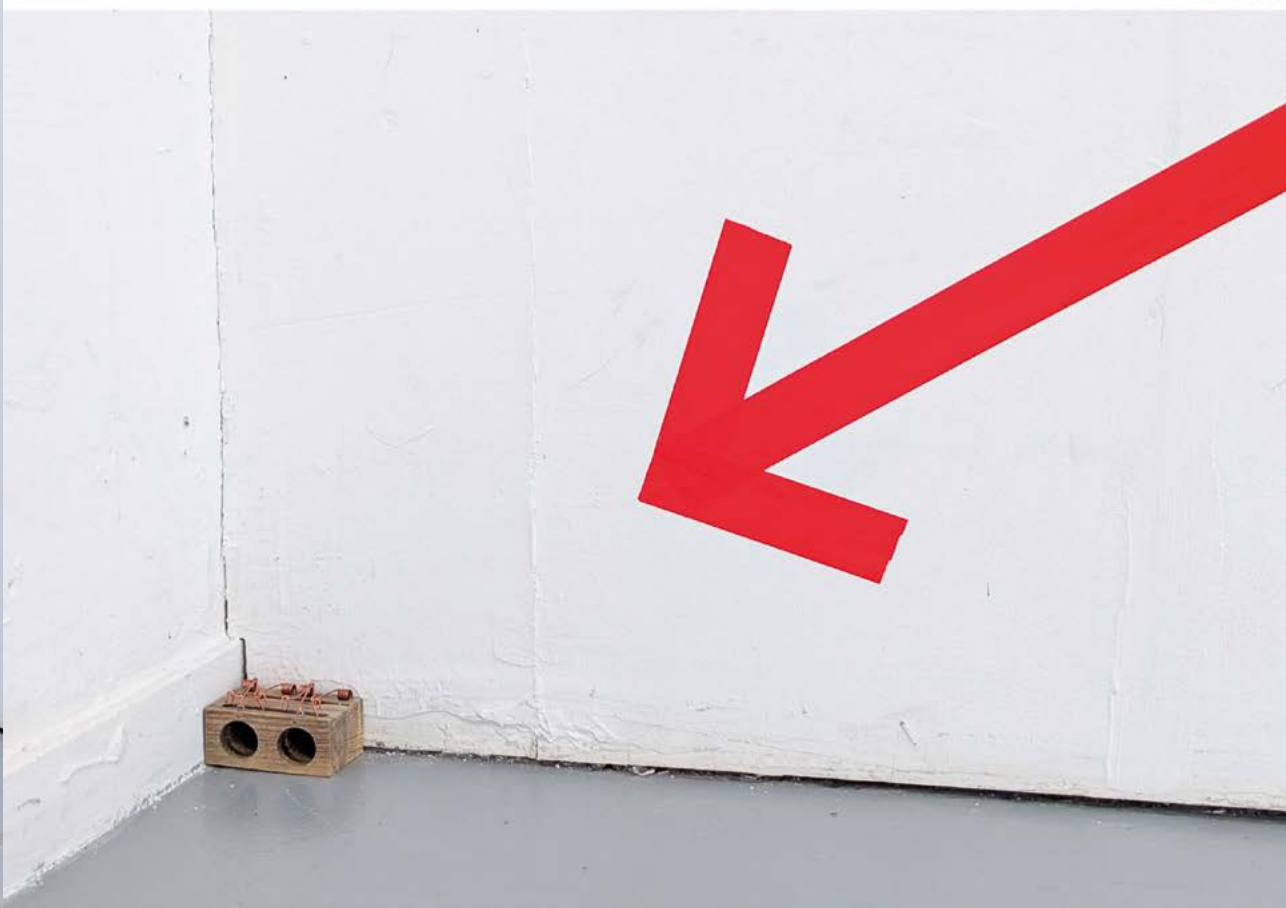
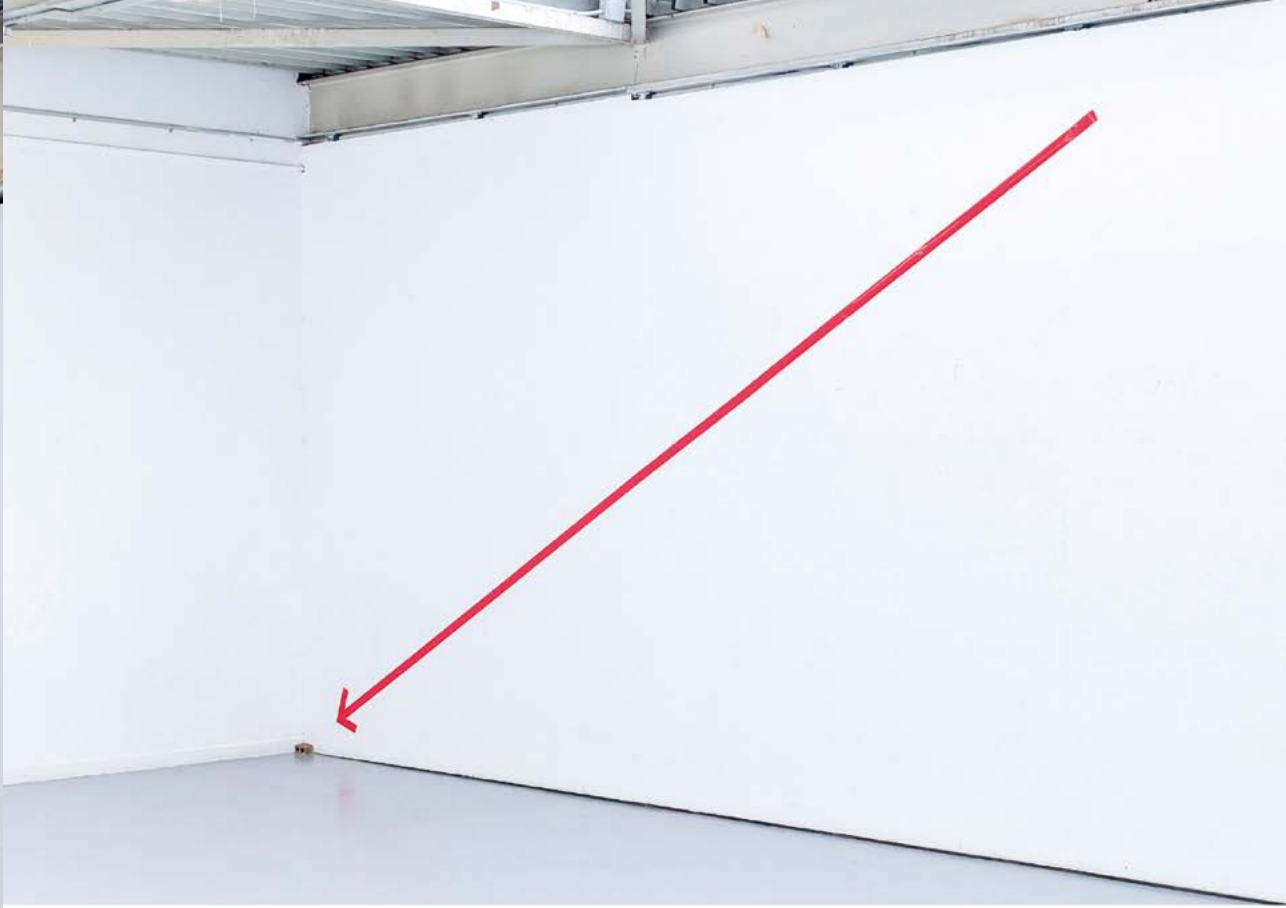
Sobre la obra

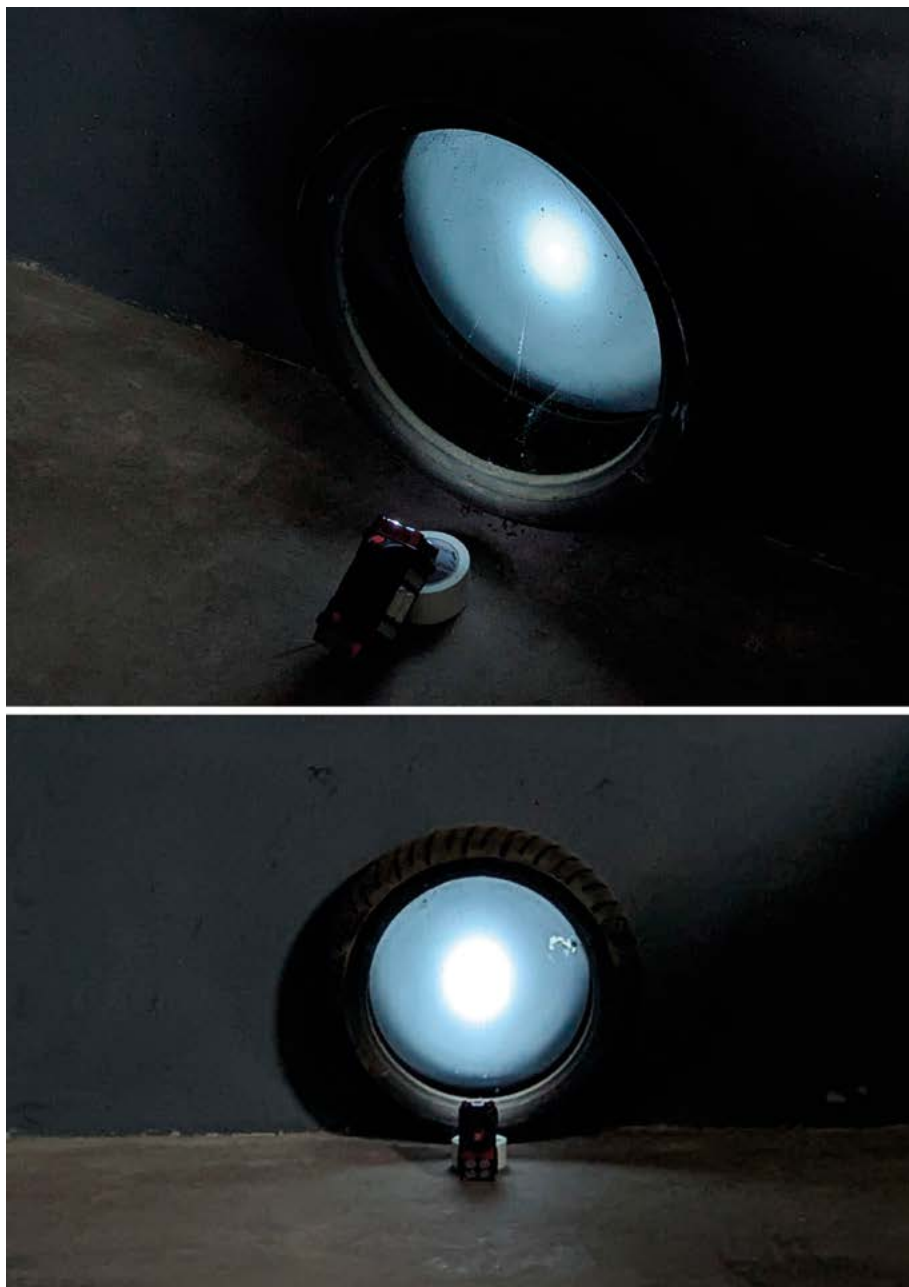
Me gusta pasar tiempo en lugares dispuestos a compartir conmigo algo propio de ellos. Encuentro en su generosidad muda algo que me anima a ser partícipe y formar parte del conjunto cambiante. Creo que agradecer esto no es algo menor para mí; ojalá que seamos ambos los que disfrutamos este proceso.



Atrapamoscas
Barcelona 2025
Medidas variables
Cinta adhesiva

Páginas posteriores
Libre
Barcelona 2025
Medidas variables
Cinta adhesiva, trampa para ratones





Sin título

Intervención site-specific realizada en
parking de urbanización, Cuenca 2025)
Medidas variables
Linterna



Sin título

Barcelona, 2025
Medidas variables
Sillas, acero, PVC fotosensible

Dora Román

El Escorial (Madrid)

Vive y trabaja en El Escorial (Madrid). Es licenciada en Geografía e Historia y DEA en Historia del Arte por la UNED, licenciada en Bellas Artes por la UCM y diplomada en Fotografía Contemporánea por Node Center (Berlín).

La fotografía, el video, el textil y la obra sobre papel son los medios utilizados para desarrollar sus trabajos. La mitología, la literatura, una palabra o una imagen le dan pie para reflexionar sobre la vida contemporánea y enfocarse en temas como la identidad, la memoria, el feminismo o el cambio climático.

Memoria e invisibilidad son conceptos comunes en su trabajo y sobre los que también se estructura esta serie, que nace con la intención de homenajear a la joven alemana que comenzó el aprendizaje artístico junto a su pareja André Friedman, con quien posteriormente inventaría el personaje de Robert Capa, bajo cuyo nombre presentaron ambos sus trabajos. Su prematura muerte impidió el desarrollo de una carrera que se prometía brillante. Es la corta historia de una invisibilizada más, que dejó una parte de su obra y de su idea al abrigo de este famoso pseudónimo.

Un rápido trayecto de menos de veinte kilómetros fue el último viaje de Gerda Taro. La fotorreportera que tantos instantes había inmortalizado con su cámara no pudo reflejar este paisaje, pues iba gravemente herida en la ambulancia que la transportó desde el frente de Brunete hacia el hospital de El Escorial, a través de una senda de guerra, de desolación, de huida... Durante sus últimos instantes de vida, el vacío se habría adueñado de su mente, incapaz de captar imagen alguna. De no haber sido así, aunque veladas y distorsionadas, podrían haberse parecido a estas "Últimas Miradas".

Es la corta historia de una invisibilizada más, que dejó una parte de su obra y de su idea al abrigo de este famoso pseudónimo.

Página anterior

Memory mists

Serie *Juguetes Rotos*, 2020

60 x 40 cm. Imagen digital sobre dibond



Gerda Taro nacida Gerta Pohorylle

Serie *Últimas miradas* (de Gerda Taro), 2018

20 x 30 cm

Imagen digital / Papel Rag Photographique

Páginas posteriores

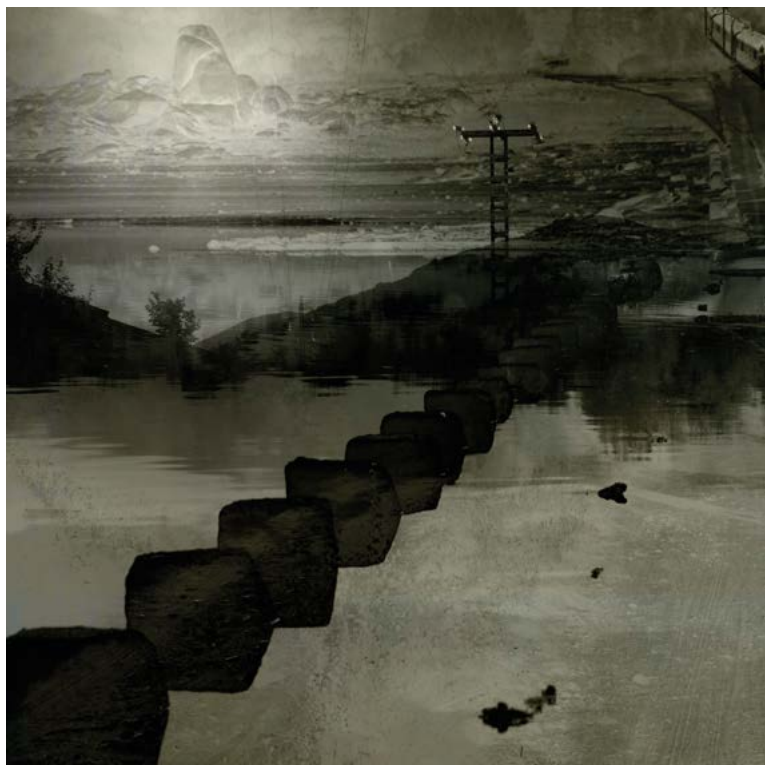
***El incierto destino, Instantes robados (I) y (II),
Las mujeres, Ante el miedo y el dolor, Triste huida (III)***

Serie *Últimas miradas* (de Gerda Taro), 2018

20 x 20 cm

Imagen digital / Papel Rag Photographique





Laia Skovsted

Alicante, 2004



A través del cruce entre la herencia textil nórdica y los códigos visuales contemporáneos explorados mediante sus pinturas de gran formato, Skovsted aborda su producción instalativa y pictórica como un catalizador de procesos matéricos y estéticos centrados en configurar espacios de reflexión y recogimiento. La visualidad de su práctica más figurativa queda afianzada por el uso del textil crudo como medio capaz de sobrepasar las cualidades físico-técnicas de los tradicionales soportes preparados, alcanzando así una mayor sensorialidad en sus trabajos por medio de la completa aceptación de su imperfección material: impurezas atrapadas en las hilaturas, cambios tonales de fibras, o el propio desgaste de los tejidos familiares y ajados con los que emprende sus piezas.

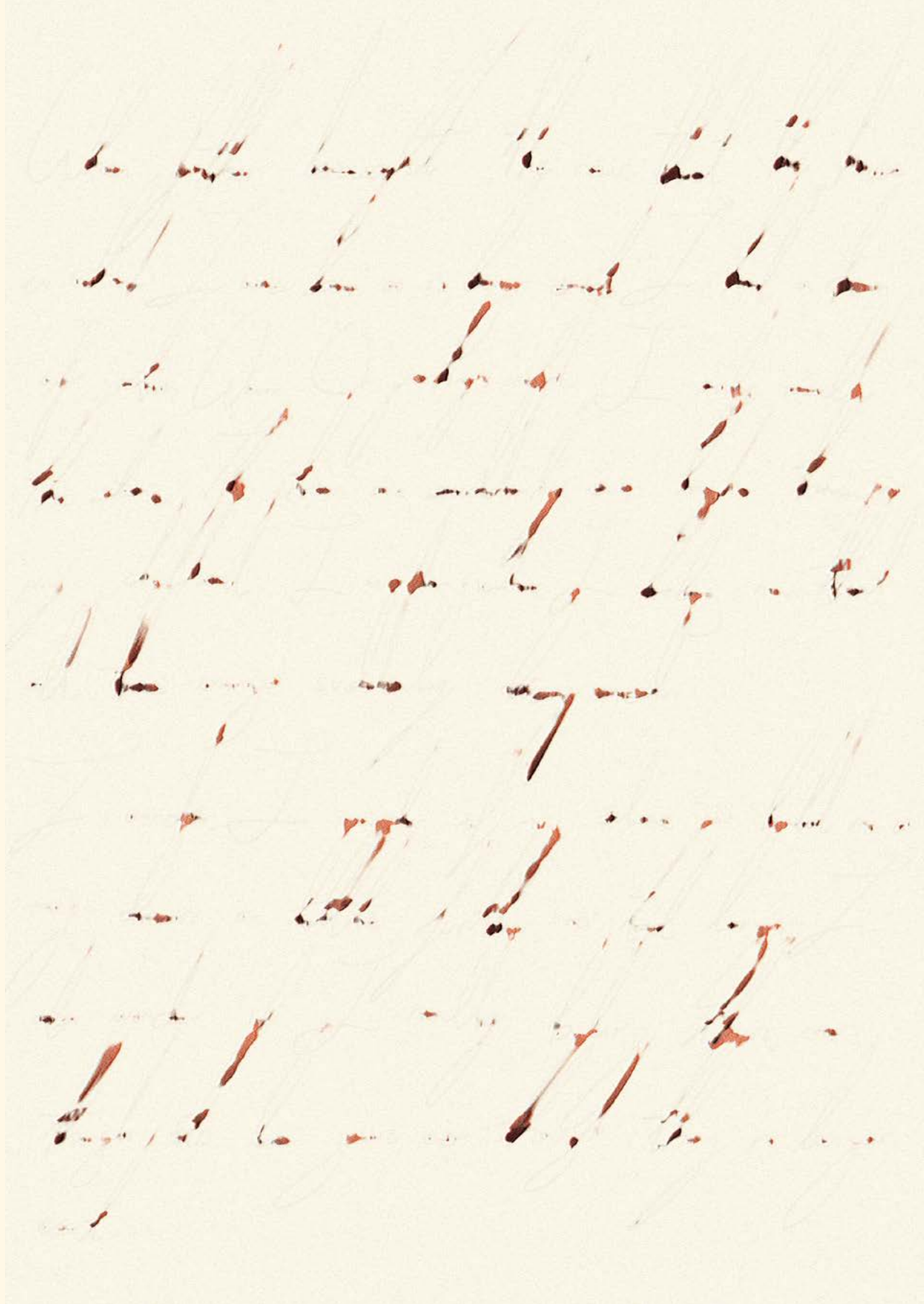
Asimismo, la artista ahonda en la capacidad que el textil ostenta frente a su continua permutación de usos, centrándose en el ensamblaje y la reutilización de estructuras que viran hacia una progresiva depuración formal absoluta. Guiada por esta búsqueda de esencialidad, las propuestas pictóricas más recientes de Skovsted inician una transición hacia una producción plástica todavía más depurada en su gesto, fruto del puente entre la abstracción de campos de color sobredimensionados y el proceso físico latente de unir, deshacer y recomponer el tejido que la precedía. El resultado queda inscrito en instalaciones multimateriales, piezas site-specific y pinturas de gran escala en las que se evidencia la voluntad permanente de resguardar cuestiones de identidad, pertenencia y deseo.

*Even though it's been years; even though
they no longer exist*

2026

255 x 170,5 x 15 cm

Carboncillo y bordado sobre patchwork



a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u
v w x y z æ ø å a b c d e f g h i j k l
m n o p q r s t u v w x y z æ ø å a b c
d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w
x y z æ ø å a b c d e f g h i j k l m n
o p q r s t u v w x y z æ ø å a b c d e
f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y
z æ ø å a b c d e f g h i j k l m n o p
q r s t u v w x y z æ ø å a b c d e f g
h i j k l m n o p q r s t u v w x y z æ
ø å a b c d e f g h i j k l m n o p q r s
t u v w x y z æ ø å a b c d e f g h i j k
l m n o p q r s t u v w x y z æ ø å a b
c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v
w x y z æ ø å a b c d e f g h i j k l m
n o p q r s t u v w x y z æ ø å a b c d
e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y
z æ ø å a b c d e f g h i j k l m n o p
q r s t u v w x y z æ ø å a b c d e f g
h i j k l m n o p q r s t u v w x y z æ
ø å a b c d e f g h i j k l m n o p q r s
t u v w x y z æ ø å a b c d e f g h i j
k l m n o p q r s t u v w x y z æ ø å a
b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v
w x y z æ ø å a b c d e f g h i j k l m
n o p q r s t u v w x y z æ ø å a b c d





Cristina Ramírez - Amelia Moreno

Ataque al plexo solar

Un proyecto de Cristina Ramírez para la Fundación Amelia Moreno

En 1960, Lee Krasner pintará la obra que da nombre a este proyecto, un cuadro de gran formato incluido en la serie que su amigo y poeta Richard Howard denominará *viajes nocturnos*. Una pieza frenética pintada en ocre que, como apunta la historiadora Eleanor Nairne, recuerda a una corriente de *aguas turbias y revueltas, o una tormenta en el desierto*¹.

En 1995, Amelia Moreno comenzará a trabajar en *Filamentos*, un conjunto de doce dibujos de su pubis, en los que Moreno aborda la representación de su cuerpo desde un punto de vista subjetivo: un plano cenital presenta el cono velludo descrito con trazo caligráfico, emergiendo entre el vacío de los muslos apenas insinuados por dos líneas.

La vida y la obra de Krasner y Moreno convergen en lo pictórico y en el mapa. Ambas artistas practicarán una abstracción independiente, filtrando estilos y maneras, alejándose de tendencias en su búsqueda personal. Sobre el plano, Lee, neoyorquina de nacimiento, formará parte de la vanguardia artística de mediados del siglo XX. Amelia experimentará el Nueva York de los ochenta, uno de los momentos más crudos para la ciudad pero en el que comienza a emerger una escena artística fundamental para el arte del último cuarto de siglo.

Ahora, las dos artistas vuelven a encontrarse en este proyecto: un diálogo a tres en el que mi intención es destacar como nexo de unión entre nuestros trabajos la ambigüedad ontológica de las obras elegidas. En el cuadro de Krasner, el cuerpo reacciona al lugar, la abstracción se decanta en paisajes que secan la boca igual que un golpe en el vientre. En los dibujos de Moreno, la escueta figuración contiene la metamorfosis de su anatomía en lugar. En cuanto a mi obra, desarrollada en el marco de una figuración *rara*, lo humano desborda los límites a favor de anatomías polisémicas que buscan confrontar la norma.

1. Nairne, E. (Ed.). (2020). *Lee Krasner. Color vivo*. Fundación del Museo Guggenheim Bilbao. Pág. 119.

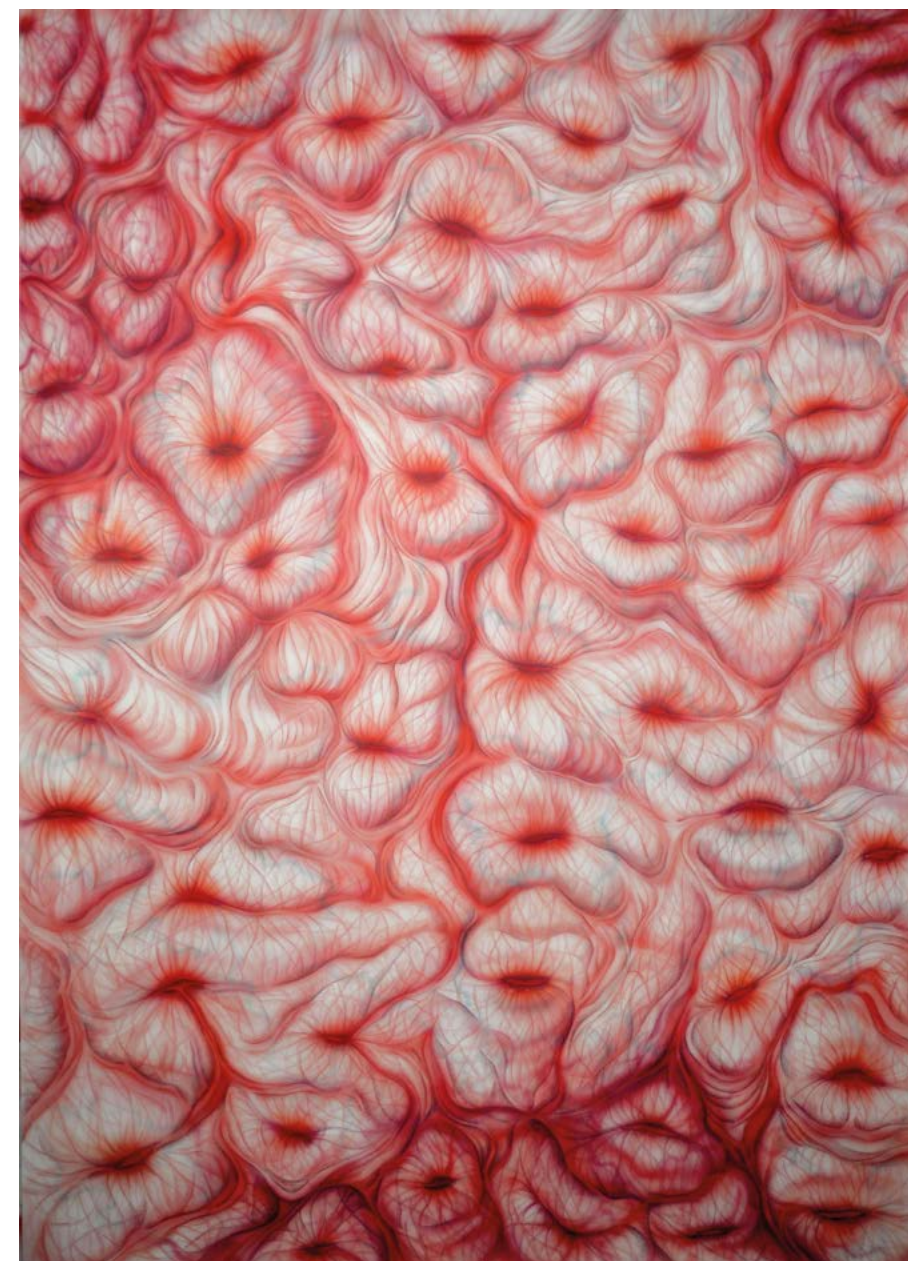
Hace unos meses, cuando la Fundación Amelia Moreno me invitó a participar en su proyecto, inmediatamente pensé en los doce dibujos de *Filamentos* para formar parte de la propuesta. En ese momento empezó a cobrar peso la idea de mis dibujos convertidos en el *gemelo malvado* de los de Amelia como resultado de esta conversación entre obras. Partiendo de elementos formales comunes como la exuberancia gráfica que las dos manejamos o cierta ambigüedad anatómica y simbólica, mis dibujos, habitando el mismo espacio que los de Amelia, se transformarían en una especie de mutación aberrante de su trabajo.

Las obras que presento en la Fundación forman parte de mi investigación plástica reciente que bebe de la ficción de terror, de sus arquetipos y sus tropos para aproximarme a la comprensión de nuestro tiempo. A partir de las estrategias narrativas del terror y las posibilidades plásticas del *body horror*, trabajo en un conjunto de obras que pretende conformar una alternativa visual a la estética que impone el neofascismo.

Frente a la estandarización corporal filtrada por el algoritmo en la que individuos siempre jóvenes, sanos y productivos esparcen el virus ultraliberal que criminaliza la vejez, la enfermedad o la pobreza; trabajo en generar un imaginario que ofrezca desde lo abyecto, pero también desde la belleza, desde lo flácido y lo incierto, posibilidades para seguir pensando un mundo diverso.

Entre las obras realizadas ex profeso para la Fundación Amelia Moreno destaca *Contra la unidad* (2026). Un díptico de gran formato que presenta un muro de carne sostenido por una repetición de orificios que desborda el papel. Un conjunto de esfínteres que celebra la porosidad corporal y su proceso constante de secreción. Frente al cuerpo sellado optimizable se sitúa aquel otro agujereado: el que excreta, sangra, eyacula, come, vomita. El orificio es también un espacio intermedio de comunicación entre lo exterior y lo interior; un lugar que excita la imaginación, en estrecha relación con los relatos y los mitos fundacionales pero también con multitud de historias de terror.

La otra pieza clave que presento en la Fundación es *Consolidación* (2026). Una serie de dibujos-radiografías en las que amalgamas óseas remiten a esa idea del crecimiento no productivo. El cuerpo

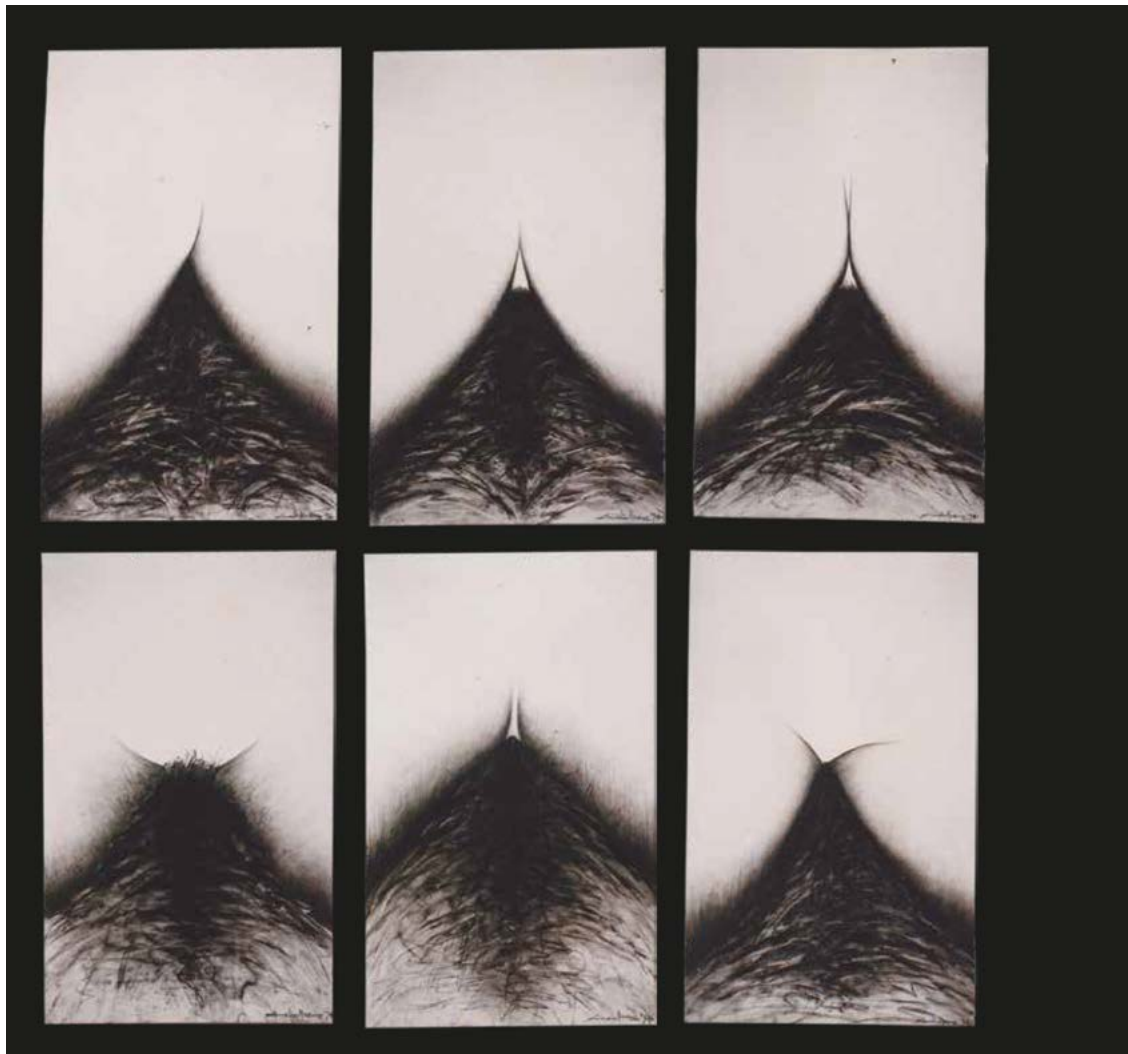


Contra la unidad

2026

174 x 124 cm

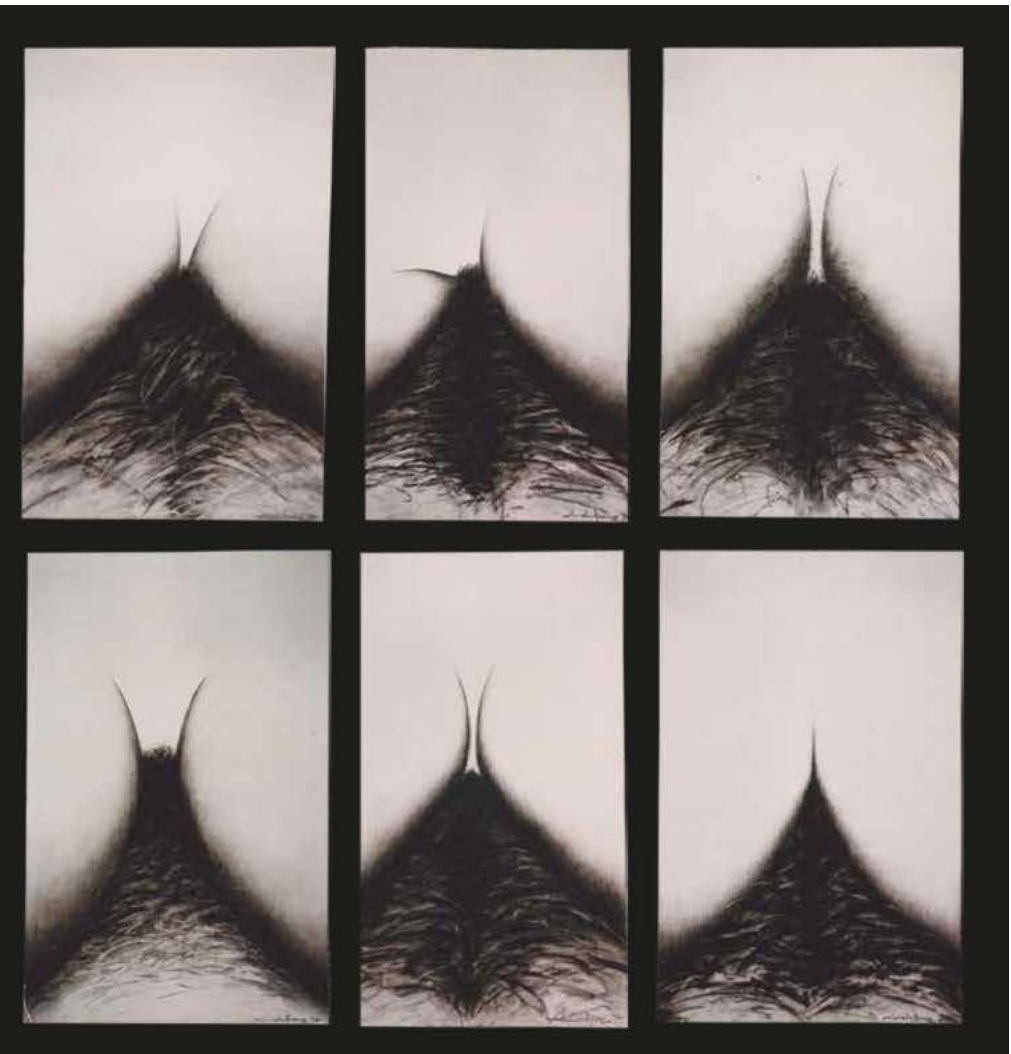
Tintas acrílicas y lápices sobre papel



disfuncional que ocupa espacio en una expansión de lo informe que quiebra la lógica productiva del Mercado: el organismo crece sin control en un desborde de materia inútil y sin finalidad.

Ataque al plexo solar es, por tanto, un proyecto que parte de la subjetividad de Amelia Moreno, de una búsqueda en el trazo como *firma de identidad*² para rebosar en la resistencia colectiva que explora mi obra al amparo del manto pictórico de Krasner.

2. Jiménez Jiménez, J. F. (2025). *Amelia Moreno. El temperamento y la calma*. Fundación Antonio Pérez. Pág. 21



Filamentos 1 al 12
1994
70 x 40 cm c/u
Carbón, pastel / papel



Consolidación 1

2026

52,5 x 37,5 cm

Tintas acrílicas sobre papel



Consolidación 2

2026

52,5 x 37,5 cm

Tintas acrílicas sobre papel



Consolidación 3
2026
52,5 x 37,5 cm
Tintas acrílicas sobre papel



Sin título
2021
Medidas variables
Barro refractario negro y Musou Black

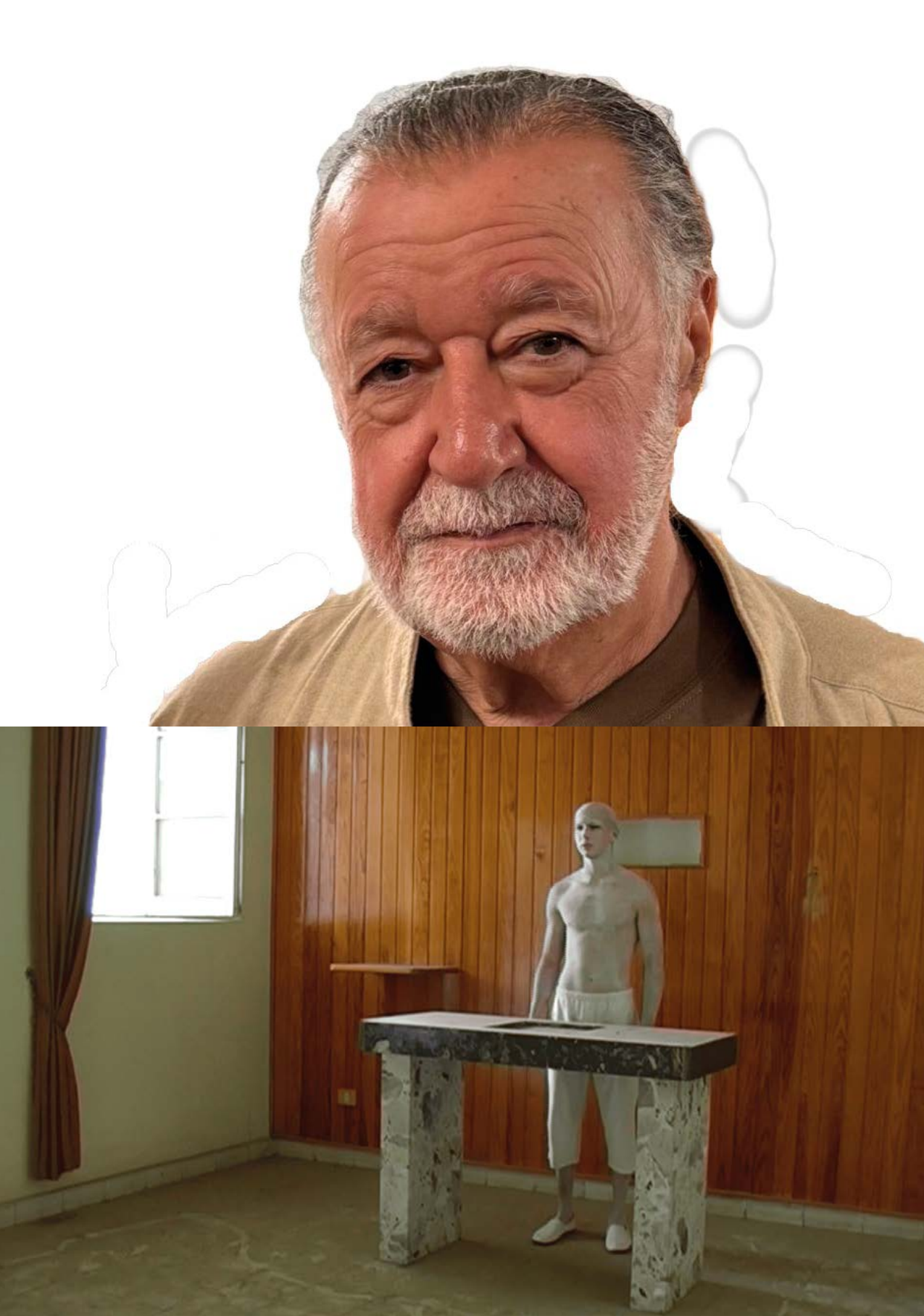
Actividades / Acciones

Dionisio Cañas

Tomelloso, 1949

Dionisio Cañas pertenece al POETARIADO (clase creativa en general). Formó parte del colectivo ESTRUNJENBANK (Nueva York-Madrid, 1987-2002), época en la que hizo su primera performance: “Apocalypse”, performance poética bilingüe en Gas Station, New York, Noviembre 1987. A partir de entonces practica la poesía expandida: poesía, videopoesía, performances, acciones, instalaciones, fotografía, collages, documentales. Durante la última década su trabajo artístico se ha centrado en cuestiones relacionadas con la ecología y el mundo rural: “Ecocidios / Basuraleza”. Se encuentra entre los artistas de la Galería Rocío Santa Cruz (Barcelona), donde hizo su primera exposición individual (2024). Su taller-acción más reciente es “El Gran Poema de Nadies, 2002-2026”, Museo Thyssen de Madrid. Hace veinte años que viene colaborando con el compositor José Manuel López López; su último trabajo es el libreto de la ópera “Flatland”, un encargo de la Fundación BBVA.

El videopoema que se proyectará en esta ocasión, “...agosto 2007...”, fue realizado por el artista canario Francis Naranjo, basado en un poema de Dionisio Cañas, “Algo se pudre en el corazón de la hormiga”, con música de José Manuel López López. Le seguirá una intervención de poesía performativa, en colaboración con el artista Manuel Mas Martín, o en solitario.



David Cohn

La arquitectura MODERNA en ESPAÑA



Una historia crítica, 1750-2015

Editorial
Reverté

David Cohn

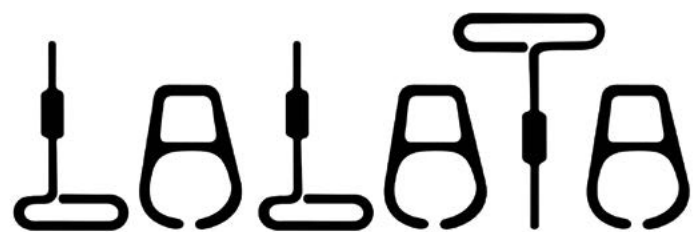
New York, 1954

En el Encuentro del año pasado Carlos Jiménez lideró, junto conmigo, una presentación de mi último libro, una historia de la arquitectura moderna en España publicada en inglés por la editorial Reaktion Books de Londres. Hace unos meses salió la traducción en castellano, y muchos me han animado a volver a presentarlo. Pensé que sería una oportunidad para entrar en materia, presentando fotos de algunos de los edificios más emblemáticos de esa historia, e introduciendo cada uno y su contexto en pocas palabras. Para esta ocasión, y al estar en Quintanar, pensé que valdría la pena añadir varios edificios del pueblo que resultan muy relevantes dentro de esa historia. Hace tiempo hicimos una presentación en un Encuentro sobre el albergue de carretera, hoy el Centro ASPRODIQ, pero hay más sorpresas aún.

El libro se titula *La arquitectura MODERNA en ESPAÑA: Una historia crítica, 1750 - 2015*. Ha sido publicado este año por Ediciones Reverte en una traducción de Jorge Sainz.

David Cohn nació en Boston, Estados Unidos en 1954. Ha sido titulado por las universidades de Yale (1976) y Columbia (1979), este último en arquitectura. En 1986 se instaló en España, donde se ha dedicado a la crítica de arquitectura hasta su jubilación en 2020. Ha publicado en numerosas revistas internacionales como *Architectural Record* en Nueva York (donde ha sido Corresponsal Internacional desde 1992), *Arquitectura Viva* en España, *Bauwelt* y *Deutsche bauzeitung* en Alemania, *The Architectural Review* en Londres o *Architektur aktuell* en Viena, entre otras. En España ha colaborado con los suplementos culturales de *El País* (*Babelia*), *Diario 16* y *Expansión*. Ha publicado más de setecientos cincuenta artículos en prensa y revistas.

Entre sus otros libros se encuentran *Young Spanish Architects* (2000) y ensayos monográficos sobre los arquitectos Manuel Gallego, Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón, Fernando Menis, Francisco Mangado, María Fraile y Javier Revillo, Fran Silvestre y otros. En 2002 recibió una beca de investigación de la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, y en 2006 participó en el catálogo y el *Discurso de apertura*, junto con Rafael Moneo, de la exposición *On Site: New Architecture in Spain* del Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York.



LALATA. Revista ensamblada

Coeditoras: Manuela Martínez Romero | Carmen García Palacios
www.lalata.es

Desde 2001, LALATA convierte el gesto cotidiano de abrir una lata en una experiencia de descubrimiento artístico. Concebida como una publicación-objeto, cada número reúne obras originales de pequeño formato creadas por decenas de artistas, contenidas y ensambladas de manera artesanal en una lata de fabricación industrial. Este contenedor logra difuminar los límites entre revista, libro de artista y objeto de arte. Cada ejemplar es único y refleja un proceso colectivo en el que conviven materiales, técnicas y formas muy distintas de entender la creación.

LALATA es un proyecto independiente que entiende la publicación como un espacio de encuentro y experimentación. Desde sus inicios ha trabajado a partir de la participación de creadores que realizan piezas específicas para cada entrega. El resultado es un catálogo que pone en valor la autoedición como una manera de crear, compartir ideas y explorar nuevos caminos dentro del arte.

A lo largo de su trayectoria, el proyecto ha reunido a cientos de artistas y escritores de distintas disciplinas, formando una red de colaboración. Sus ediciones se han mostrado en exposiciones, ferias, bibliotecas y museos, convirtiéndose en un punto de referencia para la edición experimental en España.

Dentro de las actividades del XXI Encuentro de Artistas, LALATA impartirá un taller práctico de revista ensamblada. La sesión propone una inmersión directa en su forma de trabajar: a partir de un tema común, los asistentes conocerán el proceso completo de una edición, desde la idea inicial de las piezas hasta su ensamblaje. Durante la actividad, los participantes crearán una pequeña edición colectiva, experimentando con el manejo de materiales y la construcción de un proyecto compartido.

Esta experiencia en el taller muestra que el trabajo en grupo no resta personalidad a quienes participan, sino que la suma. En un momento marcado por la prisa y lo digital, esta propuesta recupera el valor del objeto, el trabajo manual y el factor sorpresa. Crear e integrar piezas en este formato recuerda algo sencillo: el arte también aparece en los lugares más cotidianos.

Fotografía: Ramón Peco



Fotografía: Manuela Martínez





Amelia Moreno. *Triángulo sobre luna transparente* (detalle). 1988

Luis Francisco Pérez

Madrid, 1955

Crítico y teórico del arte contemporáneo, como también, comisario de exposiciones —la última ha sido una revisión de la obra de Patricio Cabrera en el ICAS (Instituto de las Cultura y las Artes de Sevilla). En años anteriores recuerdo con gran cariño las dos temporadas en las que organicé las muestras de pintura en el antiguo Centro de Arte de Santa Mónica en Barcelona, allá por principios de los noventa, con el título general de “La Experiencia Pictórica” (de aquella programación surgió un artista tan magnífico como Ignasi Aballí). Voluntariamente me he centrado con más placer e ilusión en la escritura sobre arte. Desde mediados de los ochenta he escrito y colaborado en y con todas las revistas españolas de arte (*Lápiz*, *Arena*, *Ártics*, “*Arte-Contexto* ...”), así como otras en Italia (*Virus* y *Flash-Art*), y Argentina (*Ramona*), las mismas que he visto desaparecer, la mayoría de ellas, una detrás de otra. Poco en diarios: ocasionalmente en *La Vanguardia*, *Diario 16* y, últimamente, en *El País*. Son muchos, lógicamente, los catálogos de artistas escritos estos años, así como las tareas “propias del hogar artístico”:

conferencias, simposios, debates, mesas redondas y cuadradas, jurados..., encantadores “bolos” en definitiva que también han menguado considerablemente desde los años en que “la mies era mucha” o eso nos parecía. En la actualidad colaboro con diferentes plataformas en la red, pero especialmente en mi muro personal de Facebook: no importa el medio sino el sincero contenido (e inteligente en la medida de lo posible) de lo que se expresa y escribe. He publicado *Espacios de significado. Ensayos de exposiciones de arte en España, 1983-2003* (Exit Editorial), y *Crítica en el muro. Escritura sobre arte en FB*, también con la misma editorial. Me sigue interesando muchísimo la más actual creación plástica contemporánea, en la misma medida que adoro ir cada día con más frecuencia al Museo del Prado. Mi interés por la producción artística de nuestro presente no tendría el mismo vigor sin mi pasión por la música clásica, especialmente la compuesta en el siglo XX, y la ópera —sin el conocimiento de esta disciplina musical no hubiera podido entender correctamente muchas y muy operísticas instalaciones de arte—, manifestaciones que cada día me exigen más cuota participativa, tanto de placer sensual como de estudio y análisis.

La charla que tendré el placer de realizar el próximo 19 de septiembre lleva por título “Música y Arte en el siglo XX - Entre afinidades electivas y vasos comunicantes”, y la misma tendrá como base argumental las relaciones, menos estudiadas de lo que se merecen, entre grandes y muy conocidas obras pictóricas de las Vanguardias, y determinadas composiciones musicales que, estrictamente contemporáneas de aquellas y mucho menos conocidas, acompañaron con sonidos novedosos la misma travesía que arte y música iniciaron en la primera década del siglo XX. No es que en siglos anteriores no hubiera pinturas que, directa o indirectamente, reflejaran la música y sus intérpretes. Naturalmente ellas se manifestaron “desde el principio de los tiempos”, por decirlo de una manera artísticamente exagerada, pero no fue hasta las encadenadas rupturas artísticas y estéticas que produjo la Vanguardia cuando esa relación devino, al igual que *Ut pictura poesis*, una realidad creativa que bien podemos calificar de *Ut pictura música*. Durante la charla iremos viendo imágenes de creaciones artísticas junto a la escucha de pequeños fragmentos de composiciones musicales, pues a diferencia de las imágenes que se nos ofrecen íntegras y absolutas desde su primera visión (la pintura es arte del espacio), la música (arte del tiempo) no permite su recepción si no es asumiendo la dilatación temporal de los sonidos.

Dionisio Cañas

David Cohn

Coco Escribano

Juana González

Carmen González Castro

Romeo de Gonzalo

Darío Hérguer

María Herreros

LALATA. Revista ensamblada

José María Lillo

Amelia Moreno

Luis Francisco Pérez

Adela Picón

Alejandro Plaza

Cristina Ramírez

Dora Román

Laia Skovsted

