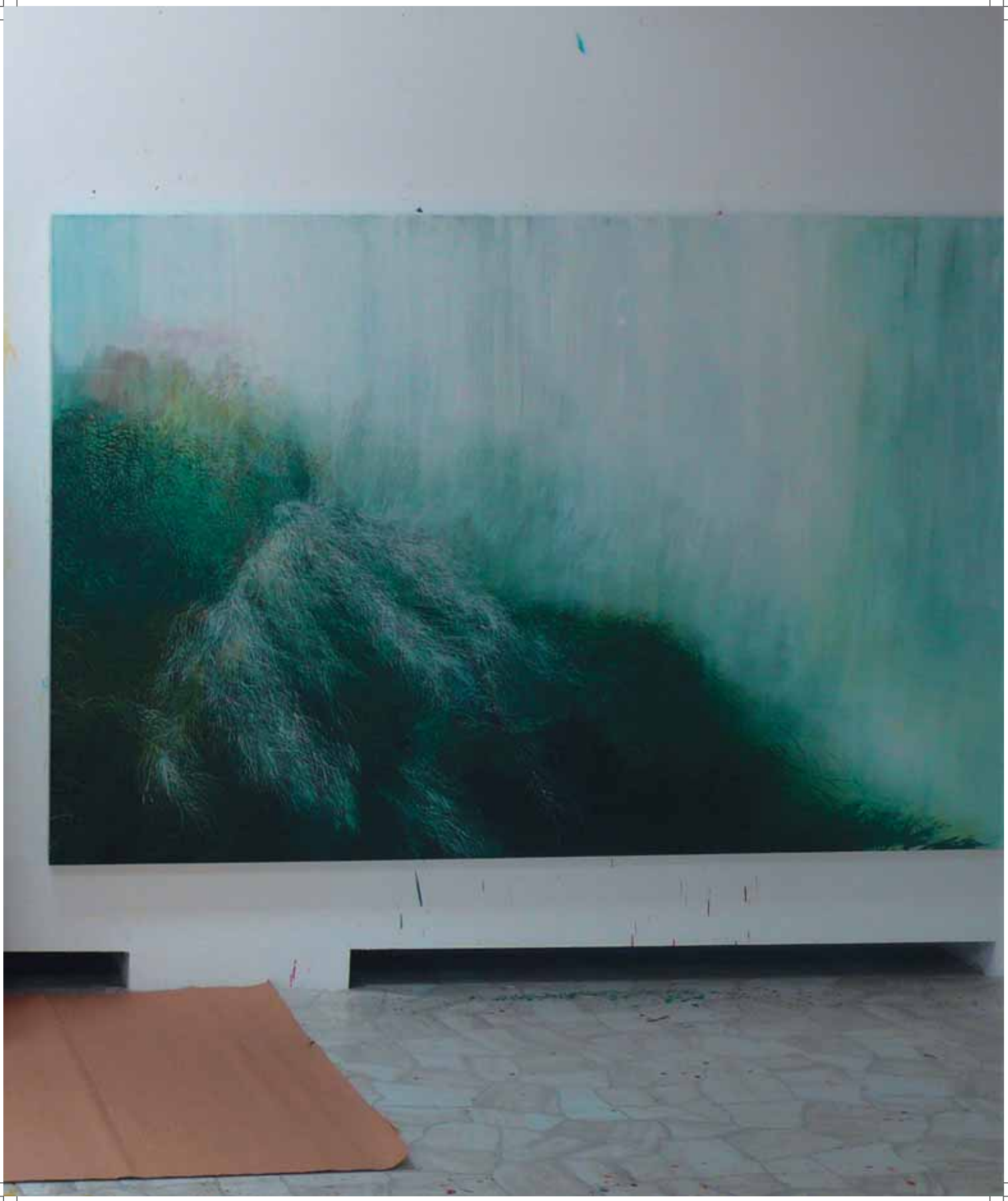


INSTITUTO DE AMÉRICA DE SANTA FE

DIPUTACIÓN DE GRANADA

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

CAJAGRANADA
OBRA SOCIAL

SOLEDAD SEVILLA

Transcurso de una obra

Carmen González Castro

Texto preliminar
Yolanda Romero

SANTA FE
2 0 0 8

Entre en usted. Examine ese fundamento que usted llama escribir; ponga a prueba si extiende sus raíces hasta el lugar más profundo de su corazón; reconozca si se moriría usted si se le privara de escribir. Esto, sobre todo: pregúntese en la hora más silenciosa de su noche: ¿*debo* escribir? Excave en sí mismo, en busca de una respuesta profunda. Y si ésta hubiera de ser de asentimiento, si hubiera usted de enfrentarse a esta grave pregunta con un enérgico y sencillo *debo*, entonces construya su vida según esa necesidad: su vida, entrando hasta su hora más indiferente y pequeña, debe ser un signo y un testimonio de ese impulso.

RAINER MARIA RILKE

Se edita este libro con motivo de la exposición del mismo título, celebrada en el Centro Damián Bayón del Instituto de América de Santa Fe, del 4 de abril al 28 de junio de 2008.

Í N D I C E

Texto preliminar
YOLANDA ROMERO 11

Soledad Sevilla. Transcurso de una obra. 15

Los inicios. 1968-1980. 17

La lección de la historia 26

La expansión hacia el espacio expositivo 35
Naturaleza e indeterminación

Presencia de lo romántico 54
El paisaje interior
La nostalgia de las ruinas

Obra reciente 75

Bibliografía utilizada 82

Obra expuesta 89

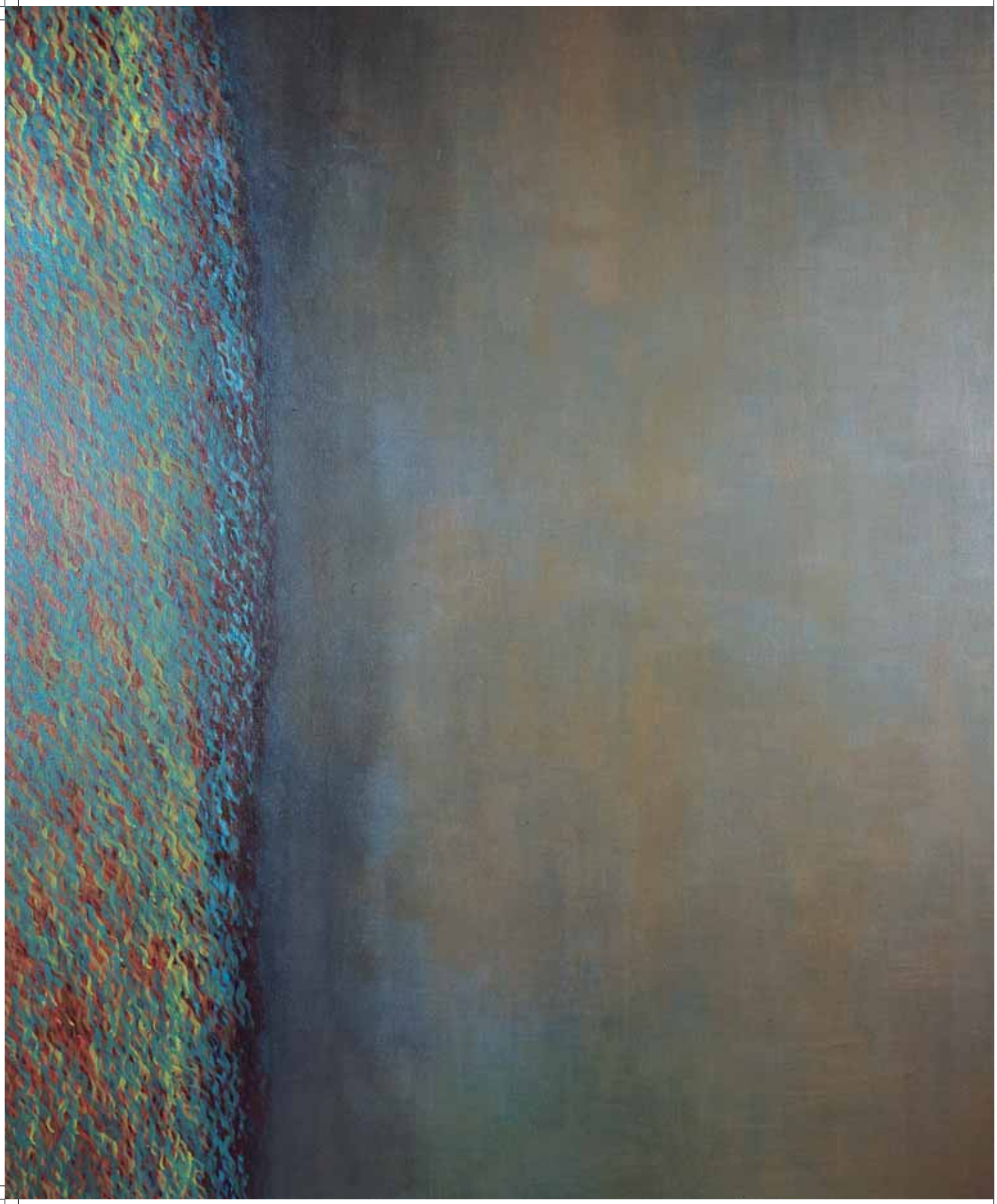
Apéndices 123

Escritos de Soledad Sevilla 125

Cronología 148

Obra en museos y colecciones institucionales 157

Índice onomástico 159



Ciprés, 1998. Acrílico sobre lienzo. 250 x 180 cm. Propiedad de la artista.

ANTES DE COMENZAR a escribir este texto recupero los libros y ensayos que reuní en mi mesa de trabajo cuando Soledad Sevilla y yo preparamos juntas su exposición valenciana de 2001. Mi estado anímico actual tiene mucho en común con el de la artista en aquellos momentos. Releo sus contestaciones a mis preguntas, algunas de ellas no transcritas en el catálogo definitivo; releo también un libro que es otra conversación entre José Ángel Valente y Antoni Tàpies[1] y que me consta que ha sido libro de cabecera para Soledad, y me doy cuenta de que lo leo de forma diferente. En aquel momento trataba yo de desvelar por qué para ella era tan importante este librito y pensaba en las contestaciones de Tàpies al poeta, consciente de su admiración por el artista. Ahora, no sé por qué, sospecho que el punto de vista que debía de interesar a Soledad era más el del poeta. Un párrafo me da la clave. Dice José Ángel Valente:

> En efecto, creo que pintura, poesía y música son inseparables. He estudiado esa relación porque a mí me interesa mucho el tema. Es una relación que formuló Simónides, que ya en el siglo VI antes de Cristo dice que la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla […]. Y en alguna tradición, aunque no nos sea muy cercana, como es la china, se dice que el poema es pintura invisible o sonora y la pintura es poema visible o sin palabras […]. La verdadera poesía o música es tanto pintura como cierta divina sabiduría. Esto me parece que plantea de forma muy radical el principio de que toda creación parte de una misma materia[2].

Intuyo que estas palabras podrían definir en buena medida la actitud de Soledad Sevilla ante el hecho creativo. Después de transitar desde posiciones más próximas al minimalismo pictórico en sus sutiles pinturas geométricas de los setenta, pasando por las investigaciones conceptuales y espaciales desarrolladas en sus instalaciones y terminando en sus series sobre lienzo, comprendo que su trabajo siempre ha estado más cercano al del poeta. Soledad Sevilla ha declarado en numerosas ocasiones que se siente pintora más que otra cosa y en estos momentos hace gala de esta declaración política, con rebeldía y pasión. Y creo que si

[1] TÀPIES, Antoni, y VALENTE, José Ángel. *Comunicación sobre el muro*. Barcelona, Ediciones de la Rosa Cúbica, 1998.

[2] *Ibid.*, pp. 12-13.

se siente pintora es precisamente porque, como declara José Ángel Valente, pintura y poesía son inseparables. Y por si fuera poco, en sus instalaciones los espacios se construyen habitualmente a través de un elemento intangible y altamente poético como es la luz:

> Creo que en mis instalaciones el aspecto poético siempre está presente… para mí es el motor. Siempre pretendo transformar los temas en un resultado que plásticamente emocione, que sea poético, y si eso desaparece no es mi intención[3].

Sin duda, en su ya larga y dilatada trayectoria, la pintura y la instalación, que han compartido su dedicación, han sido entendidas por la artista, no como dos campos diferenciados, sino más bien como la necesaria y lógica extensión de uno sobre otro, de la obra pictórica sobre el trabajo espacial.

Desde las pinturas geométricas en las que desarrollaba un espacio abstracto a base de retículas hasta sus obras más recientes, el lenguaje poético-emocional es el eje en torno al que gira su producción. Y por eso no es difícil comprender que una ciudad marcadamente literaria como es Granada, haya estado y esté presente como un elemento transversal en gran parte de su obra.

Es bien conocido que Granada, desde el siglo XVI, ha residido en el imaginario artístico, simbólico y literario de muchos creadores. Pero no será hasta el primer cuarto del siglo XX cuando su iconografía se renueve de la mano de tres artistas de la misma generación: Ismael de la Serna, Hermenegildo Lanz y Manuel Ángeles Ortiz. Será este último el que consiga, gracias a un esquema compositivo de corte geométrico, que desarrolla especialmente en sus *albaicines*, terminar con el pintoresquismo paisajístico granadino, creando una imagen esencial basada en un análisis constructivo heredero de las vanguardias. De esta manera inaugura, además, una tradición geométrica que inspira, hasta la actualidad, el encuentro de muchos artistas con Granada[4]. Desde las telas metálicas del granadino Manuel Rivera, pasando por las estructuras de François Morellet o las geometrías de Pablo Palazuelo, podríamos establecer una nueva genealogía en la representación de la ciudad. Pero de entre todos estos artistas tal vez sea Soledad Sevilla la que ha desarrollado un vocabulario estético más implicado con ella, que ha impregnado no sólo algunas de sus series pictóricas más conocidas (sus *Alhambras*, sus muros vegetales…), sino que también se ha convertido en el eje de muchas de sus instalaciones: *Fons et origo*, *Que su cante me lastima*, *En Granada, la que recita la poesía es ella*, *Música de agua*, etcétera.

Desde principios de los ochenta, en los que la artista se alojó durante una temporada en la residencia de la Fundación Rodríguez-Acosta, hasta hoy, su relación con la ciudad ha sido continua. Incluso durante algunos años ejerció la docencia en la Facultad de Bellas Artes de Granada, un hecho que sin duda se vio reflejado en el desarrollo de una importante cantera

[3] ROMERO, Yolanda. «Una conversación con Soledad Sevilla». En: OLMO, Santiago B., y ROMERO, Yolanda. *Soledad Sevilla. El espacio y el recinto*. Catálogo de la exposición. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2001, p. 21.

[4] Este argumento lo desarrollábamos en el texto de presentación del catálogo *Granada de fondo*. ROMERO, Yolanda. *Granada de fondo. Colección de Arte Contemporáneo*. Catálogo de la exposición. Granada, Diputación de Granada, 2003, pp. 9-18.

de jóvenes artistas licenciados por esta universidad. Lo cierto es que, de una u otra manera, Granada se ha convertido en una ciudad de referencia a la que esta artista nómada vuelve cada cierto tiempo. Tan sólo mirando los títulos de algunas de sus series más conocidas podríamos trazar esa genealogía de relaciones. Pero de esta primera indagación podríamos deducir erróneamente que su relación con la ciudad se fundamenta en su imagen más tópica: la Alhambra. Sin embargo, el museo imaginario de Soledad Sevilla recoge no sólo los lugares (la arquitectura del monumento o la configuración de sus espacios gracias a la luz, la presencia del agua y de la vegetación, la ruina y su dimensión poética, el muro, etcétera), sino especialmente las emociones. Sus obras no acaban sino expresando su propia experiencia vital. La ciudad, su arquitectura, sus sonidos, sus paisajes se convierten en un estímulo externo en el que Soledad se reconoce a sí misma. Siguiendo a Agnes Martin, una artista con la que tiene muchos puntos en común, podríamos terminar diciendo:

> La belleza es el misterio de la vida. No está en los ojos, sino en la mente. […]
>
> Respondemos a la belleza con emoción. […]
>
> Cuando muere una rosa bella, la belleza no muere, porque no reside realmente en la rosa. La belleza es una conciencia que hay en la mente. Es una respuesta mental y emocional que damos[5].

YOLANDA ROMERO

[5] [MARTIN, Agnes.] «La belleza es el misterio de la vida», reproducido en HASKELL, Barbara, y STEEVES, Kari E. *Agnes Martin*. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993, p. 17.

SOLEDAD SEVILLA

Transcurso de una obra

Los inicios. 1968-1980.

Detalle de *Apóstoles menores 8*

Con motivo de su exposición en la Galería Kreisler Dos en el año 1981, Soledad Sevilla escribió un texto en el que dejaba claras las premisas del arte que había hecho hasta el momento:

> La posibilidad que me brinda la uniformidad de elementos y proporciones hace nacer una obra unitaria y armoniosa[1].

Esto mismo podría decirse de todo el conjunto de su obra. Su trayectoria sigue un proceso de carácter horizontal, de avance y evolución en el tiempo, regido por un orden vertical, que viene dado por el tratamiento cíclico de una serie de constantes formales y conceptuales. Aunque siempre desde un nuevo enfoque, la vuelta sobre las mismas cuestiones da lugar a una coherencia que se manifiesta ahora, por ejemplo, en la necesidad de mirar hacia delante y hacia atrás para hacer un estudio global de su trabajo, pero también en la conclusión que ella misma extrae de ese proceso: toda la vida se pinta el mismo cuadro, aun siendo por diferentes medios. Por esta razón, se podría decir que no es difícil reconocer hoy a la artista de hace cuarenta años, cuando su lenguaje empezaba a formarse, sentando sus bases, a las que nunca renunciaría.

Entonces, en torno a 1968, la cuestión fundamental era establecer alternativas al tipo de arte que predominaba en España, un arte informalista-expresionista, regido por la subjetividad. Dichas alternativas se vieron en las tendencias *frías* que, con un pequeño desfase, llegaban de los Estados Unidos y la propia Europa. Aun a riesgo de simplificar demasiado el rico y complejo panorama español de la década de 1960, puede afirmarse que, si hacía años que El Paso se había disuelto como grupo, seguía manteniendo una posición central, privilegiada. Así aparecía, incluso, en un panorama tan indicativo de un tiempo nuevo, inmediatamente posterior, como el que ofrecía el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, creado por

[1] SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla. Tramas y variaciones. Memoria. 1979-80*. Catálogo de la exposición. Madrid, Edikreis, 1981, s. p.

Fernando Zóbel con la colaboración de Gustavo Torner y Gerardo Rueda, y cuya inauguración en 1966 había sido uno de los acontecimientos nacionales de la década. Viendo en conjunto las obras de esos tres artistas, se advierten variaciones muy significativas de las tensiones que experimentaba la sensibilidad del momento: pintura y concepto, gestualidad y geometría, aleatoriedad y sistema, levedad y rigor. Mientras, otras claves que intervendrían en la construcción del arte de las décadas siguientes, como una cierta ironía, venían anunciándose desde 1964, con la aportación de grupos como el Equipo Crónica o Zaj. En estas superposiciones habría que destacar el trabajo ininterrumpido de artistas de referencia, como Antoni Tàpies, Antonio Saura, Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo o Eusebio Sempere, entre otros.

Las formas de arte frío en España dirigieron la atención, primero, hacia el pop, y, más tarde, hacia el op art, el minimal —sin que hubiera algo parecido a un grupo comprometido con la ortodoxia de esta corriente—, y el conceptual —con frecuentes manifestaciones a partir de 1970, sobre todo en Barcelona—.

De 1968 a 1973 tuvo lugar en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid el seminario Generación Automática de Formas Plásticas, con un instrumento de trabajo excepcionalmente nuevo: un gran ordenador IBM, instalado en un edificio construido ex profeso, obra de Miguel Fisac. Participaron artistas que compartían ciertas características formales y conceptuales con el minimal, debidas a un acercamiento desde el op art, arte óptico o cinético, como también se conocía en España, o desde posiciones próximas a él: Sempere, José Luis Gómez Perales, Eduardo Sanz, Manuel Barbadillo, Luis Lugán, Abel Martín, José Miguel de Prada Poole, Elena Asins, Tomás García Asensio, José María Yturralde, José Luis Alexanco, Gerardo Delgado, Manuel Quejido y la propia Soledad Sevilla, además del Equipo 57, entre otros.

Muchos aparecen en la composición o en las actividades de dos grupos de entonces, con bastante en común, Nueva Generación y Antes del Arte, cuyos teóricos fueron Juan Antonio Aguirre y Vicente Aguilera Cerni, respectivamente. El primer grupo, formado en 1967 en Madrid, donde celebró sus primeras exposiciones, antes de hacerlo en otras ciudades españolas, fue más bien una amplia selección de artistas, con Barbadillo, Asins, Jordi Teixidor, Alexanco, Delgado o Luis Gordillo, entre otros. El segundo fue más propiamente un grupo; fundado en 1968 en Valencia, celebró exposiciones en esta ciudad, Madrid y Barcelona, y contó entre sus miembros a Sempere, Joaquín Michavila, Sanz, Francisco Sobrino, el mismo Teixidor, Yturralde, o Ramón de Soto. Soledad Sevilla participó en la segunda exposición en Madrid de Antes del Arte, celebrada en 1969.

Recordando aquel tiempo, da especial importancia a las reuniones semanales que muchos de los participantes en el seminario mantenían, además, junto a otros artistas, en el estudio madrileño del pintor Waldo Balart. Se llamaban a sí mismos «los geométricos» y constituían un ámbito de reflexión en el que contrastaban las ideas que desarrollaban en sus obras.

Estructura modular nº 2, 1970. Placas y plancha de metacrilato con tornillos. 75 x 75 cm. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. Propiedad del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

El seminario nació en diciembre de 1968, con la intención, en palabras de Ernesto García Camarero —su organizador con Florentino Briones Martínez, ambos matemáticos—, de «formalizar en lo posible la descripción objetiva de la obra, y analizar su semántica», para lo que se defendía el uso del ordenador, «una gran herramienta que nos viene al auxilio, ya que no pretendemos reducir toda actividad intelectual, científica o artística, a puro mecanismo, pero sí desglosar esa actividad en un aspecto puramente creador de otro más bien mecánico, y de esta forma aumentar la capacidad creadora liberándola de la servidumbre condicionada por lo reiterativo y mecánico»[2].

En aquel momento, en que el arte por ordenador era una notable novedad internacional, el seminario significó un paso decisivo en la incorporación española a una corriente de arte pretendidamente objetivo, normativo y neutro, que Simón Marchán Fiz definiría así:

> Con la introducción del principio de constitución de estructuras por encima de los contenidos de las mismas, las obras documentan un proceso estético que abarca la concepción, la realización y la interpretación[3].

En la clasificación de los artistas españoles activos en la década de 1960, que marca el final de la modernidad, existe cierto proceso reductivo, señalado por Valeriano Bozal[4]. Así, se engloban dentro del arte óptico o cinético a aquellos que, como Eusebio Sempere, José María Yturralde o Soledad Sevilla, escogen un diseño formal en línea con ese arte e investigan las posibilidades de la percepción. Sin embargo, más allá de ese componente de indudable importancia, sus obras son fruto de la amalgama de influencias que recorre toda la década, de tal modo que la homogeneidad que muestran en conjunto es más aparente que real:

[2] GARCÍA CAMARERO, Ernesto. «Generación Automática de Formas Plásticas». En: AA.VV. [ALEXANCO, José Luis; ASINS, Elena; BARBADILLO, Manuel; CARBONELL, Lorenzo; CASAS, Manuel de las; GARCÍA CAMARERO, Ernesto; GREENHAM, Lily; PRADA POOLE, José Miguel de; RAMOS, Isidro; RODRÍGUEZ, Francisco Javier; SÁNCHEZ GARCÍA, Miguel; SEARLE, Guillermo; SEGUÍ DE LA RIVA, Francisco Javier; YTURRALDE, José María.] *Ordenadores en el arte. Generación automática de formas plásticas*. Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969, pp. 2-3.

[3] MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna». Antología de escritos y manifiestos*. Madrid, Akal, 1988, p. 148.

[4] BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura. 1939-1990*. Madrid, Espasa-Calpe, 1995, p. 374.

> […] en aquel momento lo que más me interesaba de este arte geométrico óptico —aunque yo nunca estuve relacionada con la cuestión óptica— era el aspecto ideológico, lo que suponía ponerse delante de un trabajo en el que interviniera mucho más la mente que el corazón[5].

Alejándose de los intereses perceptivos del arte óptico, Soledad Sevilla establecerá sus bases desde el terreno del minimal, que, a su vez, visto con determinada perspectiva, debe su génesis a la abstracción geométrica de Piet Mondrian y Kasimir Malevich, y su nacimiento al expresionismo abstracto. Entre las propuestas que el minimal trae consigo, la de mayor novedad es la atención exclusiva a los problemas plásticos al margen de la individualidad del artista, que deja de plasmarse como se había hecho hasta el momento, traduciéndola al lenguaje artístico y dejando constancia de ella en forma de pinturas y esculturas. Lo que Soledad Sevilla se plantea, al menos en estos momentos iniciales, es traducir sus conclusiones acerca del proceso artístico, eliminando los condicionantes ajenos a la objetividad de la obra de arte, como Frank Stella había expresado:

> Mi pintura se fundamenta en el hecho de que sólo figura en ella lo que en ella puede verse. Un cuadro, lo que realmente es, es un objeto. Lo que usted ve es lo que ve[6].

Todo ello refleja un interés sustractivo que se extiende al tratamiento de los propios elementos plásticos:

> Trato de eliminar tantos elementos como sea posible y de limitarme al mínimo indispensable para dejar entrever una clave[7].

No será sólo en la reducción del catálogo de elementos plásticos, sino incluso en la propia síntesis que se hace de éstos, donde mejor se advierta ese proceso que deriva de la economía de medios. Este planteamiento —que condiciona una gran parte del arte de las últimas décadas del siglo XX— conducirá toda la trayectoria de la artista hacia el objetivo de expresar el máximo con la mínima cantidad de recursos:

> La intención plástica de esta creadora remite al planteamiento reduccionista, esa «retracción» u opción analítica que es vertebral en la constitución de lo moderno[8].

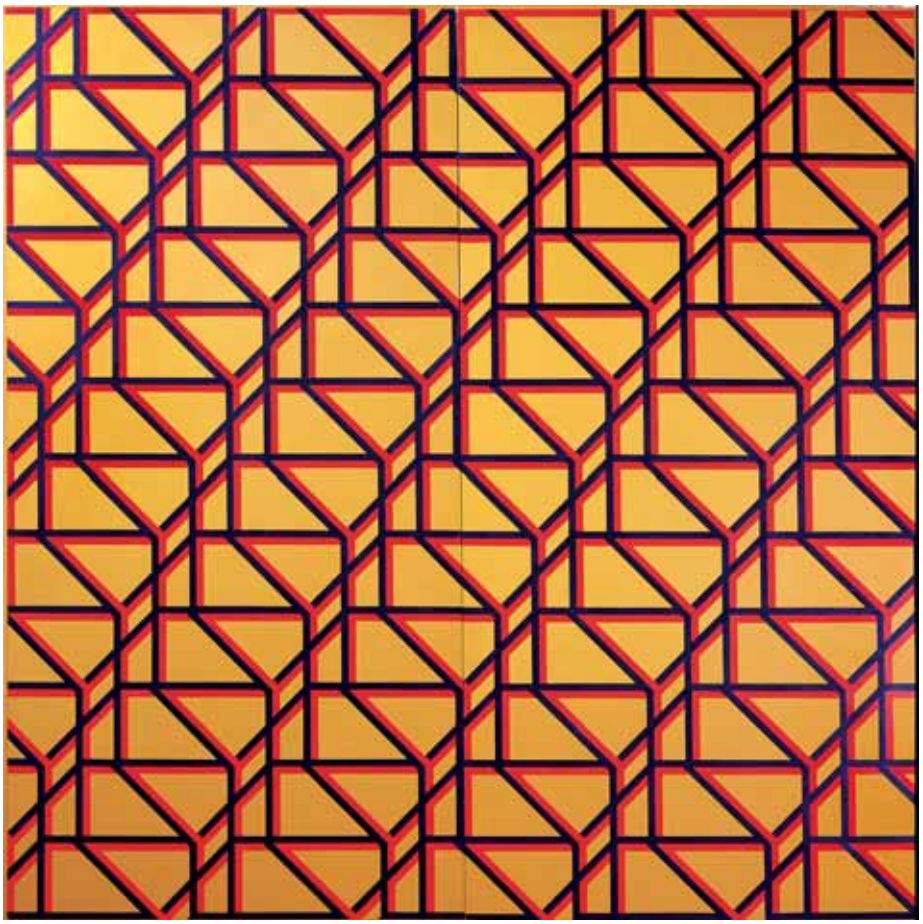
Como consecuencia, los colores se aplanan y se hacen más puros, tal y como habían adelantado la abstracción geométrica y, más tarde, la color field painting; figura y fondo se convierten en uno, indistinguibles; se opta por el empleo de sistemas de repetición modulares; las formas se geometrizan bajo el predominio de la línea para eludir la subjetivización que parece implicar lo orgánico y dar paso a un acto de creación puramente mental, no emocional; las esculturas y pinturas se reducen al concepto de objeto artístico y se trabaja indistin-

[5] Soledad Sevilla, en POWER, Kevin. «Una conversación con Soledad Sevilla». En: AA.VV. [OLMO, Santiago B.; POWER, Kevin; VILLAESPESA, Mar.] *Memoria. Soledad Sevilla. 1975-1995*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, p. 94.

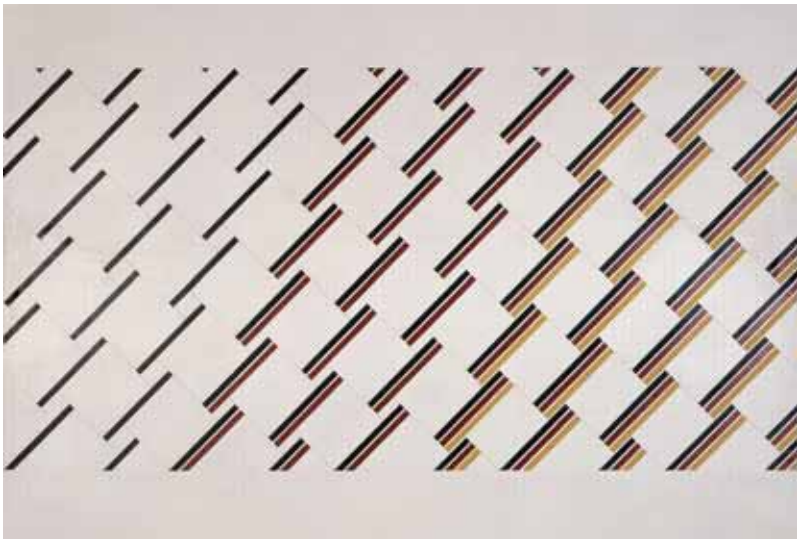
[6] Frank Stella, citado en MARÍN-MEDINA, José. *Realismo real*. Catálogo de la exposición. Madrid, Caja Postal, 1982, p. 5.

[7] Soledad Sevilla, en CAMERON, Dan. «Soledad Sevilla: entrevista». En: CAMERON, Dan, y VILLAESPESA, Mar. *Toda la torre. Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. La Algaba, Ayuntamiento de La Algaba, 1990, p. 9.

[8] CASTRO FLÓREZ, Fernando. «El tiempo de la sensación. Soledad Sevilla». En: CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Soledad Sevilla. Casas concéntricas. Una instalación sobre la Albufera*. Catálogo de la exposición. Valencia, Sala Parpalló, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 1998, p. 31.



Sin título, 1975. Acrílico sobre tabla. Díptico, 300 x 300 cm. Propiedad de la artista.



Sin título, 1977. Acrílico sobre lienzo. 130 x 195 cm. Propiedad de la artista.

tamente con unas u otras, como preludio de la fusión entre ambas que tendrá lugar en las instalaciones. Todo ello desemboca en la supresión de la narratividad.

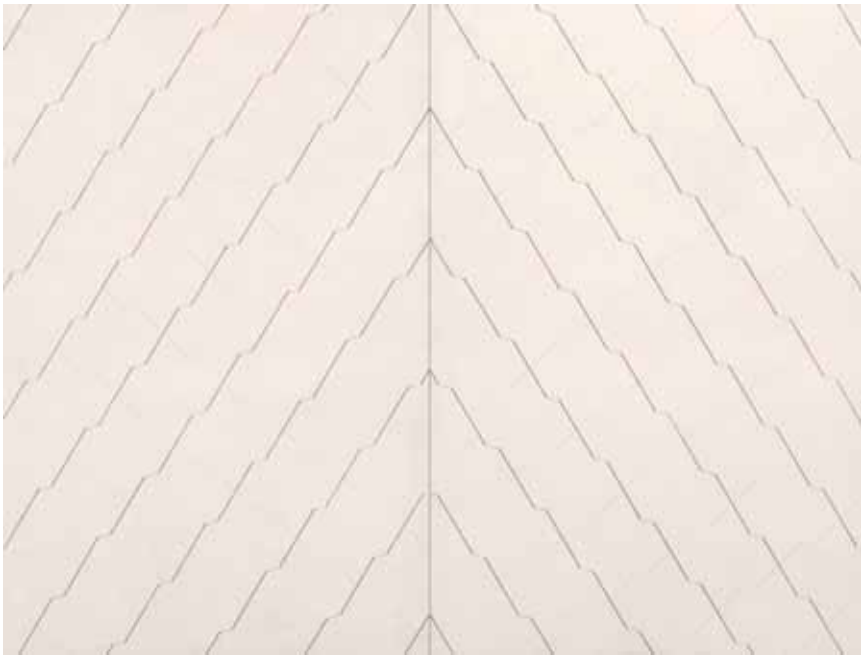
Estas premisas compartidas con el minimal serán, sin duda, de gran importancia para la construcción de su lenguaje, aunque no llegará a contemplarlas de un modo tan dogmático como pretendía este movimiento en sus comienzos. Su flexibilización dará pie a su desarrollo. La versatilidad y el cambio caracterizan todo su trabajo, pues ningún recurso es utilizado del mismo modo hasta que se agota. Así, por ejemplo, entre sus principales referentes de aquel momento cabe citar al mismo Frank Stella, y, como él, se interesa por evidenciar la vibración que origina el pulso del artista, fruto del contacto directo con la obra.

Las características citadas no fueron fenómenos puntuales o aislados, como se podría pensar por el desconcierto en que el minimal sumió a la crítica durante un tiempo. Conceptos rescatados de las vanguardias son plenamente investigados por este movimiento, como la teoría de la *gestalt*, que está muy presente en la obra de Donald Judd, Carl Andre o Dan Flavin, tal y como se entendía en el arte de los años veinte del siglo pasado. Según ésta, una parte es vehículo de conocimiento de un todo, lo que necesariamente implica la homogeneidad de esas partes, que viene dada por el uso de sistemas de repetición, como afirma el propio Dan Flavin:

> Las partes individuales de un sistema no son importantes por sí mismas; sólo resultan relevantes en la medida en que se usan dentro de la lógica cerrada de la totalidad[9].

De este modo debe entenderse cada cuadro de Soledad Sevilla, no sólo durante la década

[9] Dan Flavin, citado en MARZONA, Daniel. *Arte minimalista*. Colonia, Taschen, 2004, p. 48.



Sin título, 1977. Acrílico sobre lienzo. Díptico, 195 x 260 cm. C.A.C. Banco Pastor, S.A. Museo Patio Herreriano, Valladolid.

de 1970, sino también, por diferentes razones, en los años posteriores: como una parte de un todo. Existe una voluntad de generar infinitud en el uso de la serialidad, debido a la idea de prolongación que conlleva la multiplicación de unos módulos. Al cabo de varios años, la artista aún reconoce la presencia de esa intención en su obra posterior:

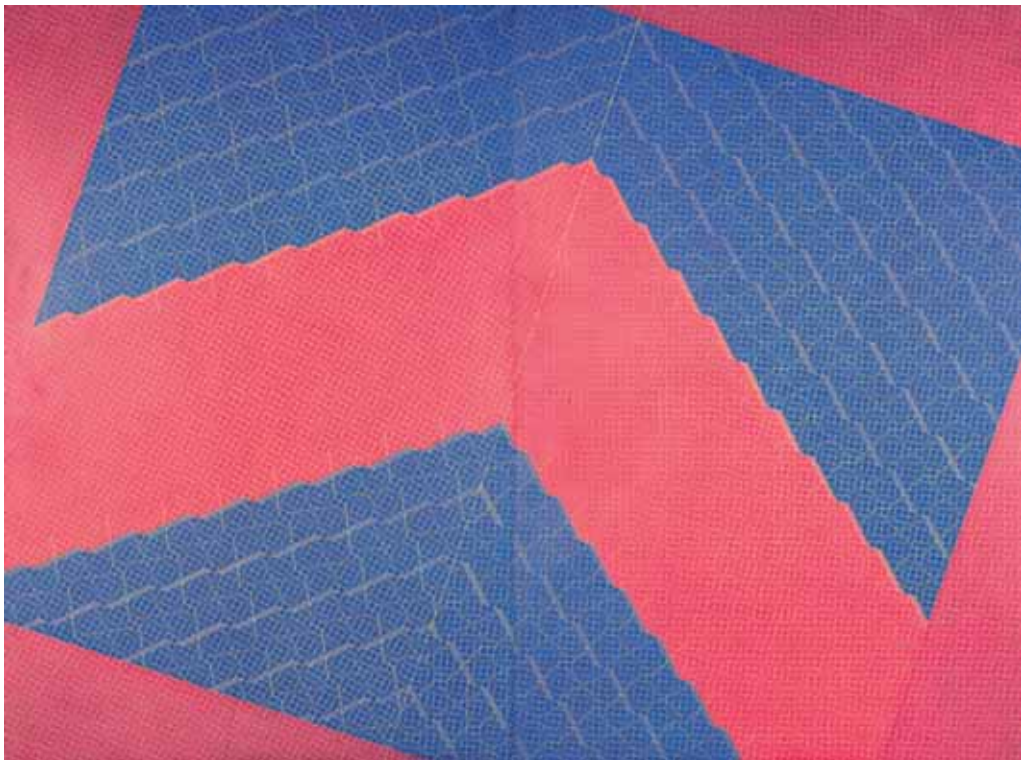
> […] lo que queda también es ese elemento repetido o… esa unidad que, acumulada, tengo la pretensión de que desaparezca y se convierta en otra cosa, que se lea como un todo. Pues eso estaba también en los setenta y está ahora, aunque de forma diferente[10].

En un sentido minimalista, su obra puede entenderse como monótona. La monotonía evoca la infinitud o la perpetuidad, y esto puede apreciarse, sobre todo, en el trabajo de otros artistas que han partido de ese principio, como On Kawara. Cualquier alteración en la homogeneidad se convierte en una pausa, una llamada de atención, que no se encuentra en las obras iniciales de Soledad Sevilla. La sola acumulación y superposición de formas y estructuras, y las configuraciones a las que dan resultado, desembocan en un conjunto cíclico, uniforme y delicadamente equilibrado de redes y conexiones, en el que ningún elemento predomina sobre otro:

> Procuro que los acontecimientos que se manifiestan a lo largo del desarrollo sean de diversa índole, por lo que el espectador estaría totalmente envuelto en este espacio inconcluso, infinito[11].

[10] Soledad Sevilla, en ROMERO, Yolanda. «Una conversación con Soledad Sevilla». En: OLMO, Santiago B., y ROMERO, Yolanda. *Soledad Sevilla. El espacio y el recinto*. Catálogo de la exposición. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2001, p. 15.

[11] SEVILLA, S. *Soledad Sevilla. Tramas y variaciones*…, s. p.



Sin título, 1978. Acrílico sobre lienzo. Díptico, 195 x 260 cm. Colección particular.

Sin título, 1979. Acrílico sobre lienzo. 195 x 130 cm. C.A.C. Unión Fenosa, S.A. Museo Patio Herreriano, Valladolid.

La prolongación puede darse desde el uso del gran formato, lo que podrá verse con claridad en sus pinturas de los años noventa, pero será fundamentalmente haciendo uso de las connotaciones psicológicas de la escala como llegará a provocar la sensación de infinitud. El sentido de la escala se rige por la relatividad. Las naturalezas muertas de Edward Weston son, quizá, el ejemplo más claro de ello. La ambigüedad entre el primer plano y el plano panorámico, que tiene lugar cuando se carece de referencias externas, condiciona, igualmente, la cuestión de la escala en la obra de Soledad Sevilla. De tal forma es así que la superficie pintada parece expandirse o comprimirse en función de una percepción macro o microscópica de sus imágenes, que determina, entre otras cosas, la posición del espectador:

> La distancia de contemplación la determinan, unas veces, la ambigüedad del dominio del positivo sobre el negativo; otras, la cuidadosa elección del color, o las misteriosas leyes geométricas de las tramas.
>
> El espectador es atraído o repelido hasta la distancia óptima por los distintos planos de percepción[12].

[12] *Ibid.*

Esta preocupación exclusiva por los problemas puramente plásticos no contempla la introduc-

Dibujo de la serie *Keiko*, 1980. Tinta sobre papel. 76,5 x 102 cm. Propiedad de la artista.

Dibujo de la serie *Stella*, 1980. Tinta sobre papel. 102 x 76,5 cm. Propiedad de la artista.

ción de un contenido de tipo narrativo, lo que replantearía cuestiones abiertas por los grandes movimientos abstractos del siglo XX, acerca del contenido no verbal, del metalenguaje específico de la pintura. El debate se reabrió cuando, a comienzos de la década de 1980, hubo un resurgir figurativo y expresionista en Europa y los Estados Unidos, que mantuvo en un plano más discreto a artistas como Soledad Sevilla, en quienes las novedades devenían más naturalmente de su obra anterior, no siendo tan inmediatamente identificables como posmodernos al no hacer un uso tan explícito de la figuración.

La lección de la historia

En 1986, en un intento por definir la condición posmoderna, Simón Marchán hablaba de ella en relación con la modernidad:

> Aún en los setenta, había la pretensión de una *continuidad ideal* respecto a las vanguardias, pretensión que yo calificaría, en esa acepción más ortodoxa sobre la que venimos insistiendo, de moderna. […] era una actitud que entendía que la vanguardia no había concluido en su despliegue formal, ni tampoco en el ideológico. […] Desde esa perspectiva, se trataba de desarrollar la modernidad hasta un objetivo último que, claro está, no se sabía muy bien cuál era ni dónde se encontraba. […]
>
> Tal postura coexiste hoy con otra más definidora de los ochenta, que es no creerse tanto lo de la continuidad ideal y lanzarse, diría yo, a una rememoración muy neomanierista de las vanguardias. Esta segunda posición deja a un lado aquellas consideraciones que desbordan

Dibujo de la serie *Belmont*, 1981. Cera sobre papel. 122 x 122 cm. Propiedad de la artista.

> a la propia obra artística, a la propia opción formal o al propio estilo. Todo el *background* de las condiciones de producción o de creación, todo el debate ideológico de las vanguardias queda, así, completamente desechado, incluso, a veces, cínicamente desechado. Se entra, de este modo, a manipular la modernidad como se manipula la tradición, de una manera enormemente subjetiva[13].

A los años ochenta se llegó después de una situación límite que tuvo su último eslabón en la desmaterialización del objeto artístico. El desenlace de un planteamiento tan extremo —y, por tanto, difícil de sostener— fue la reafirmación en lo que había procurado evitar, es decir, el objeto artístico por antonomasia, el cuadro, y, con él, el retorno a la pintura y la figuración. Por tanto, a continuación de esa posmodernidad, que podríamos llamar posvanguardista, se desarrollaba la posmodernidad más propiamente dicha, plenamente consciente de sí misma. A diferencia de la modernidad, se caracterizaba por la visión formalista de la obra de arte, independientemente de condicionantes contextuales, como Simón Marchán explica. A esto se sumaría el agotamiento de la preocupación por la novedad absoluta.

Al margen de la corriente neoexpresionista dominante, Soledad Sevilla introdujo en su discurso la mirada hacia la historia, el restablecimiento de la tensión entre pasado y presente que la posmodernidad abanderaba —en palabras, de nuevo, de Simón Marchán—, frente al rechazo hacia el pasado que la modernidad había significado, al menos en teoría. El desencadenante, a principios de la década, fue la concesión de una beca, por parte del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para la Cooperación Cultural y Educativa, para proseguir su formación como artista en Boston. Si algo pudo tener en común con el

[13] Simón Marchán, en QUESADA DORADOR, Eduardo. «Simón Marchán. Entrevista». En: QUESADA DORADOR, Eduardo, y RUEDA, José María. *Sketch de la nueva pintura*. Catálogo de la exposición. Granada, Ministerio de Cultura, Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Granada, Ayuntamiento de Granada, Universidad de Granada, Ayuntamiento de Fuente Vaqueros, Familia García Lorca, 1986, s. p.

neoexpresionismo en aquel momento fue, al margen de las formas o el estilo, determinado proceso de indagación en sí misma, que inició a partir de su estancia en los Estados Unidos. Como resultado, la artista introdujo referencias a ciertos hitos de la historia del arte en España —como ha hecho últimamente con Guido Reni y, más aún, con Rubens, contemplados en el Museo del Prado—, referencias que se concretarían en dos series: la primera, inspirada en *Las meninas* de Velázquez, en la que trabaja desde 1981 hasta 1983; la segunda, en la Alhambra de Granada, que se prolonga de 1984 a 1987. Ambas se generaron en Boston:

> En realidad mi interés por todo esto [la tradición española] comenzó cuando estaba en los EE.UU. Anteriormente mi obra se basó únicamente en la abstracción pura, en el movimiento de las líneas dentro de los planos y en nada más. Sin duda el contacto con una cultura diferente me hizo meditar sobre la mía propia y creo que de esa confrontación surgió un reforzamiento de lo autóctono[14].

A partir de *Las meninas* surgen una serie de cuadros en los que experimenta con las posibilidades que ofrecen la luz y el espacio de esa obra. Se trata de los mismos elementos que antes habían interesado a artistas como Pablo Picasso, según indica Josep Palau i Fabre:

> La luz es el gran grito del cuadro, la aspiración suprema del conjunto. Se diría que lo primero que hizo Picasso al enfrentarse con *Las Meninas* fue abrir sus ventanas de par en par, un poco como el ama de una casa abre una estancia que ha permanecido largo tiempo cerrada. El personaje de la puerta del fondo, que en el cuadro de Velázquez parece inmóvil, más bien a punto de entrar y haciendo entrar la luz, aquí está a punto de salir o saliendo a la luz, que le interesa más que el espectáculo interior[15].

Junto al espacio y la luz que lo ilumina, en *Las meninas* interviene además el tiempo, que queda reflejado en los personajes que interpretan la escena. En su serie, Soledad Sevilla suprime esos personajes, suprimiendo con ellos el carácter temporal. De esta manera, el espacio representado en la obra de Velázquez se atemporaliza para poder actualizarlo después, al reflexionar sobre él en un lenguaje contemporáneo:

> Al reconocer *Las meninas*, me enfrenté con la dualidad de la escena que muestra, y parece lógico que optase por concentrarme en su espacio, porque el espacio empezaba a ser una de mis preocupaciones fundamentales. La escena que los personajes interpretan es transitoria, mudable; como todo acontecimiento, está preso de su carácter momentáneo y nos permite atribuirle una cierta duración. Sin embargo, el lugar donde se desarrolla esa escena, y el cuadro que aparece por la izquierda, tienen un carácter permanente; quizá por esa razón me decanté por ellos. Era como elegir el infinito, preferir la eternidad[16].

Dos recursos estructurales dominan esta serie de pinturas. El primero viene dado por el uso de una figuración extremadamente contenida bajo unas grandes líneas compositivas —como

[14] Soledad Sevilla, en CAMERON, D. «Soledad Sevilla: entrevista»..., p. 7.

[15] PALAU I FABRE, Josep. *El secreto de Las Meninas de Picasso*. Barcelona, Polígrafa, 1982, p. 19.

[16] SEVILLA, Soledad. «¿Qué espero de un cuadro?». En: SEVILLA, Soledad. *Enfoques 2007. Soledad Sevilla*. Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2007, s. p.

Dibujos preparatorios para *Meninas*. Galería Montenegro, Madrid.

también sucederá en la serie sobre la Alhambra—, en las que es posible reconocer elementos de la obra de Velázquez, como el cuadro que asoma por el lateral izquierdo, o los grandes planos de luz y penumbra que la articulan, sobre los que toda la serie es una variación. Estas líneas no son en ningún caso paralelas a los márgenes del soporte, sino diagonales que dirigen la atención hacia un centro compositivo externo, dejando el centro geométrico de los cuadros vacío.

El segundo recurso es el empleo de una cuadrícula que actúa de manera parecida a como lo harían las pinceladas en un cuadro impresionista o las redes de pintura en uno de Jackson Pollock, imprimiendo una vibración sobre toda la superficie del cuadro mediante diversas superposiciones de esa estructura sobre sí misma. El resultado de la superposición es la sugerencia de profundidad, no en el tradicional sentido ilusorio, sino, según sugiere Mark Rothko, como «experiencia de penetración en los estratos cada vez más internos de las cosas»[17]. La aparición de esta trama, que seguirá utilizando durante diez años, tiene lugar por primera vez en la serie de dibujos *Belmont* (1981), y es la concreción de todas las conclusiones extraídas en la experimentación de la década anterior.

En *Meninas* se vuelve a hacer presente la intención de infinitud mediante el uso de la serialidad, propiamente minimalista, que se deduce de la superposición de la trama, hacia el interior del cuadro, pero también hacia los extremos:

[17] ROTHKO, Mark. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Edición, introducción, notas y cronología a cargo de Miguel López-Remiro. Barcelona, Paidós, 2007, p. 166.

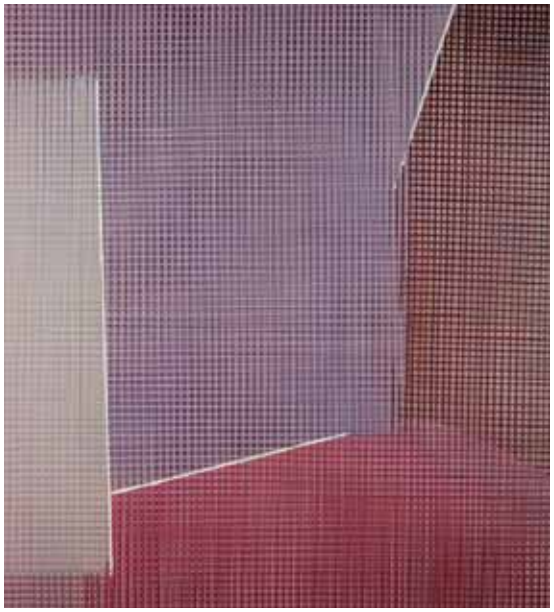
> De la trama me interesa el hecho de que se repite hasta el infinito. La puedes prolongar infinitamente. Pretendo que la atmósfera envuelva al espectador, y la trama me proporciona esa repetición envolvente, es como una presencia sutil que está ahí y a la vez no está[18].

Las ideas de repetición hasta el infinito y de atmósfera envolvente presentes en la cuadrícula lo están, igualmente, en la obra de Velázquez. Si se piensa en términos lineales en la historia de la pintura, se pueden encontrar determinados hilos conductores, determinadas constantes, que, no sin interrupciones, experimentan una evolución que parte de determinado concepto y desemboca en su antítesis. Entre otros, debe citarse la búsqueda de la subjetividad del artista, o de la autonomía respecto al modelo de la naturaleza. En ocasiones, lo que tarda siglos en desarrollarse adquiere solidez prematuramente, sin llegar a ser asimilado por el lento ritmo de la historia. En función de esto, se podría decir que Velázquez deja trazada una línea que representa una de las mayores preocupaciones de la pintura del siglo XX: la expansión del cuadro hacia el espacio que lo rodea. Junto a éste, habrá otros intentos, antes incluso, como se verá más adelante, pero es él quien lo hará con plena consciencia, sin dejar de ser, no obstante, un fenómeno aislado de un proceso que carecerá de continuidad hasta comienzos del pasado siglo.

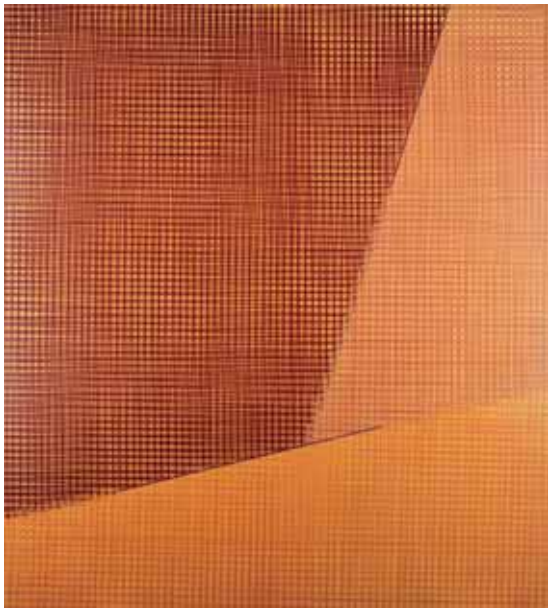
La clave de esta ruptura con la bidimensionalidad del cuadro —aunque no en un sentido ilusionista, de recreación del volumen—, es la que desencadena el cuadro vuelto contra el espectador que Velázquez pinta en *Las meninas*, uno de los interrogantes cruciales para el desarrollo de la serie de Soledad Sevilla. Entre las muchas hipótesis manejadas por los estudiosos del artista, una de las más difundidas es la de que la imagen del cuadro es un retrato de Felipe IV y su esposa, doña Mariana de Austria, que, según el espejo del fondo que los refleja, están delante del pintor. No importa tanto de qué se trate como que Velázquez pinta algo o a alguien que está en el lugar que ocupa el espectador, es decir, en un espacio que no puede formar parte, por su ubicación frontal, de la superficie del cuadro, pero que lo hace en forma de espacio sugerido, reflejado en el espejo con las figuras de los reyes.

Ese juego de reflejos que comienza dentro y concluye fuera del cuadro revela un interés por el espacio que rodea a la obra de arte, que Soledad Sevilla manifiesta en el uso de la trama, expansiva y envolvente, como ella misma afirma. Asimismo, estará presente en su serie de pinturas sobre la Alhambra, hasta el punto de concluir en una obra plenamente desplegada en el espacio, una instalación: *Fons et origo* (1987). Su interés por el antiguo palacio nazarí como motivo artístico actual tenía antecedentes recientes en José Guerrero, Manuel Rivera o, especialmente, por sus mayores afinidades formales, Eusebio Sempere. Como en ellos, la evocación del monumento fue un poderoso factor de avance en la propia obra, constituyendo una importante fase en su desarrollo, y, en concreto, en lo que se refiere a la realización de la espacialidad implícita en sus pinturas.

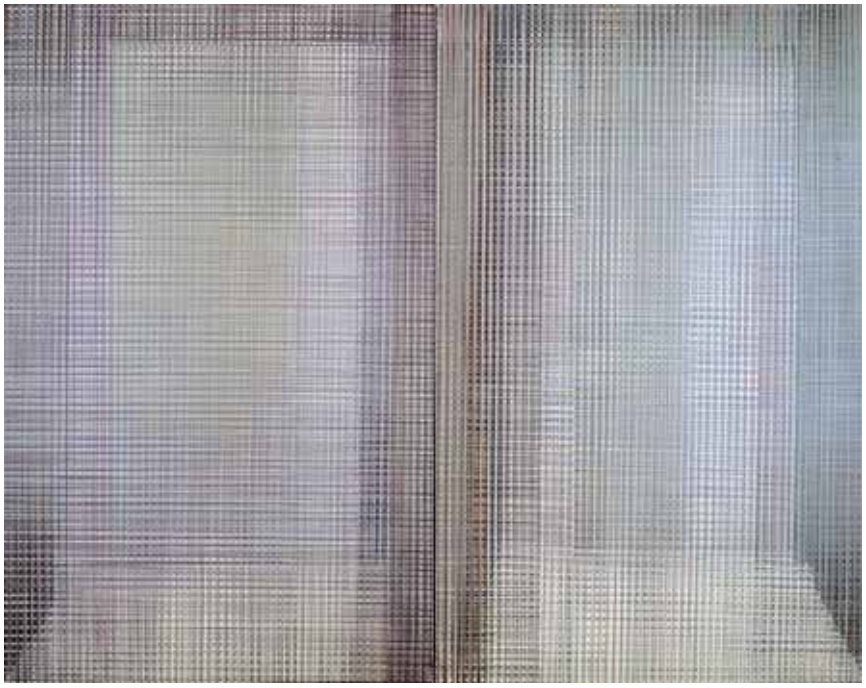
[18] Soledad Sevilla, en POWER, K. «Una conversación»…, p. 104.



Meninas IX, 1983. Acrílico sobre lienzo. 220 x 200 cm. Fundación Juan March, Madrid.



Meninas V, 1983. Acrílico sobre lienzo. 220 x 200 cm. Propiedad de la artista.



El camino del este envidia al del oeste, 1984. De la serie *Alhambras*. Acrílico sobre lienzo. Díptico, 195 x 260 cm. Colección Ayuntamiento de Cuenca.

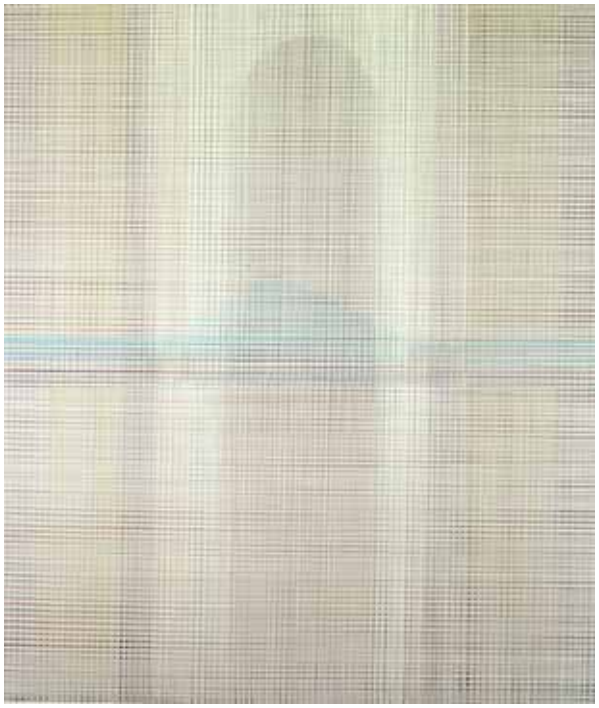
Como señalaba Francisco Calvo Serraller en 1987, «es evidente que esta preocupación por violentar el plano como mera superficie se ha ido acentuando en la evolución última de Soledad Sevilla y que, tras su glosa pictórica de *Las meninas*, ha llegado a su punto culminante con la serie que ahora presenta en torno a la Alhambra»[19]. La diferencia fundamental entre una serie y otra es que la primera tiene como modelo una superficie bidimensional, mientras que la segunda se inspira en un espacio real, en el que, por tanto, intervienen factores sensoriales que van más allá de lo puramente visual:

> Formas visuales y estados de ánimo han constituido la materia prima que ha amalgamado la pintura que he ido produciendo en este periodo, centrada sobre tres temas nacidos de la contemplación del mundo de la Alhambra: la magia de las puertas, la magia de los reflejos y la magia de las sombras. Todos ellos transformados en espacio, espacio que se ha intentado fijar en las telas a través de brumas, insinuaciones y luces[20].

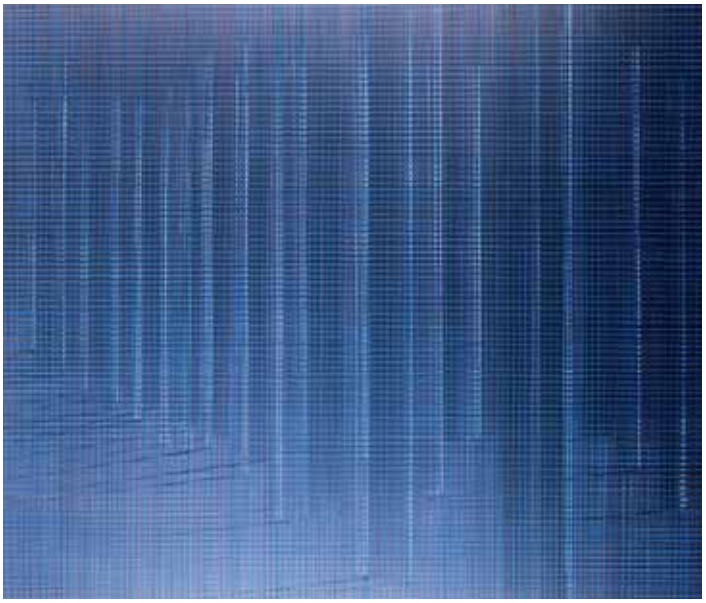
Toda la serie se articula en torno a estas tres ideas, que la artista identifica con tres lugares específicos del palacio: el Cuarto Dorado, el Patio de los Arrayanes y el Patio de los Leones, respectivamente. A pesar de la riqueza visual de estos referentes, no se deja eclipsar por su atractivo, sino que decide utilizarlos como soporte y escenario para un modo de expresión que, superando lo aparente, lo reconocible o lo obvio, está más cerca de lo inaprehensible

[19] CALVO SERRALLER, Francisco. «Geometría luminosa». En: CALVO SERRALLER, Francisco, y SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla. La Alhambra*. Catálogo de la exposición. Madrid, Galería Montenegro, 1987, s. p.

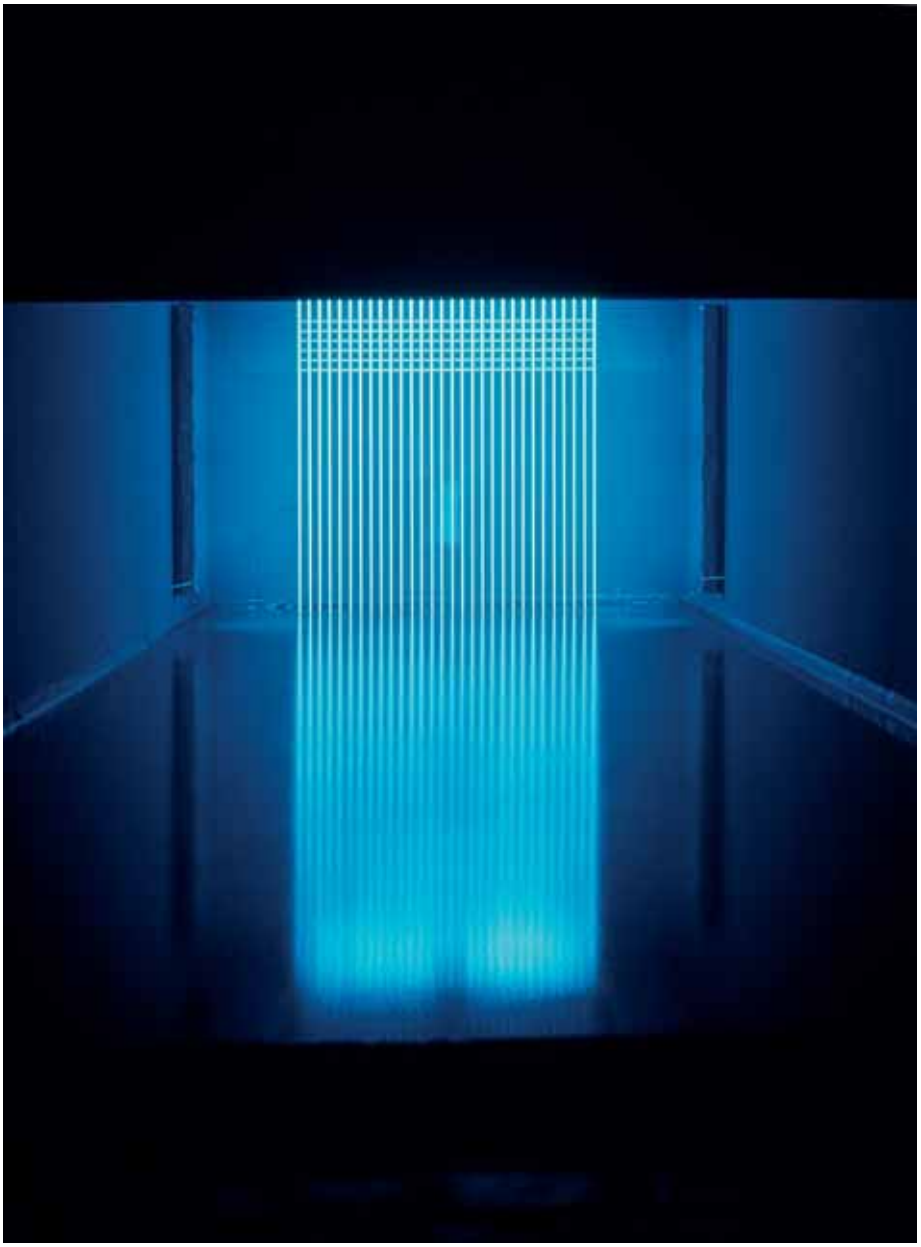
[20] SEVILLA, Soledad. «La Alhambra». En CALVO SERRALLER, F., y SEVILLA, S. *Soledad Sevilla. La Alhambra*…, s. p.



Como si el astro hubiese cambiado sus mansiones por las mías, 1985. De la serie *Alhambras*. Acrílico sobre lienzo. 220 x 186 cm. Colección particular.



Legado que hace leves a los montes, 1986. De la serie *Alhambras*. Acrílico sobre lienzo. 186 x 220 cm. Colección Diputación de Granada.



Fons et origo, 1987. Sala Montcada de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona. Colección de Arte Contemporáneo Fundación «la Caixa», Barcelona.

que del imaginario común. Las principales preocupaciones de la artista en ese momento, presentes a lo largo de toda su trayectoria, confluyen en el palacio: la presencia del mundo interior, que parece estar simbolizado en las puertas del Cuarto Dorado, del reflejo y el doble que se impone en el Patio de los Arrayanes, y del diálogo entre luz y penumbra que sugiere el Patio de los Leones.

El colofón de estas experiencias pictóricas será *Fons et origo*, una recreación del reflejo de la fachada norte del Patio de los Arrayanes en su gran alberca, en la que intervienen el agua, la luz y el sonido. A pesar de su carácter espacial, no es una obra literalmente envolvente, no permite ser penetrada por el espectador. Éste se ve obligado a contemplarla desde un punto de vista frontal, como se contempla un cuadro, de modo que se experimenta de forma distinta a otras instalaciones de este período, como *El poder de la tarde* (1984) o *Leche y sangre* (1986). La tensión entre lo vedado y lo permitido, la distancia y el acercamiento, es un recurso clave que en *Fons et origo* mantiene una atmósfera enigmática e inexplicable, al negar el acercamiento físico.

La expansión hacia el espacio expositivo

Jean de Dinteville y Georges de Selve (*ca.* 1526-1528), más conocido como *Los embajadores*, de Hans Holbein el Joven, es una obra poblada de símbolos que aluden al paso del tiempo, una *vanitas* a la que da excusa el retrato conjunto de los dos personajes. Si el crucifijo que asoma tras la cortina, en la esquina superior izquierda, alude a la salvación, dando un sentido final a la vida humana, el laúd con una cuerda rota es una alegoría de su fragilidad, como también lo es el elemento amorfo del primer plano. Se trata de una calavera —lo que se advierte si se contempla el cuadro desde su lateral derecho—, realizada por el procedimiento de la anamorfosis, una práctica frecuente en la pintura renacentista nórdica, cuyo fin, entre otros, parece ser una llamada de atención sobre el punto mágico del espacio en el que la deformación desaparecía.

Al introducir una anamorfosis en este retrato, Holbein debió ser consciente de que obligaba a los espectadores a observar su cuadro como se observa una escultura, desde varios puntos de vista que no son únicamente frontales. Incluía, con ello, el espacio en torno al cuadro, el espacio necesario para que tuviera lugar el desplazamiento del espectador. La obra dejaba de ser únicamente una superficie de dos dimensiones, al incorporar un área externa a ella que implicaba la tercera dimensión.

El fingimiento de la tridimensionalidad ha proporcionado siempre a la pintura el poder del ilusionismo. Hasta la llegada del movimiento impresionista, el cuadro era entendido como un cubo de escenificación que tomaba para sí préstamos del lenguaje escultórico. El espacio en

el que intervenía la tercera dimensión era declarado, desde la pintura, como un mero sistema de convenciones que la perspectiva no hacía sino poner en evidencia. Esto fue así hasta que los impresionistas reivindicaron el color sobre la forma y la defensa de unos valores puramente pictóricos, liberando al cuadro de esa supeditación y reafirmando su bidimensionalidad. Pero, antes que dar lugar a la desaparición de las tradicionales nociones de ilusión, profundidad o perspectiva, esos cambios provocaron el replanteamiento de dichos conceptos.

Por su pertenencia no exclusiva a la naturaleza propia del arte, sino al ámbito de la existencia cotidiana, Barnett Newman afirmaba que el «amor por el espacio está ahí, y la pintura funciona en el espacio como cualquier otra cosa porque es un hecho común: puede compartirse»[21]. A causa de esta relevancia sobre todas las cosas, no es extraño que, al igual que el concepto de objeto artístico, el espacio sea sometido a análisis y vuelto a plantear durante todo el siglo XX, no ya como una ilusión, sino como una realidad.

Este análisis desembocará, entre otras cosas, en prácticas que permiten la inclusión literal en los cuadros del espacio que habitan, una estrategia que está lejos del intento de crear una ilusión. Artistas como Lucio Fontana o Alberto Burri utilizarán la perforación de las superficies como medio para llevar a cabo la incorporación del contexto espacial, con el precedente de *El gran vidrio* (1915-1923), de Marcel Duchamp, cuya transparencia favorece dicho propósito. Poco antes, El Lissitzky, con sus habitaciones *proun*, y Kurt Schwitters, con su *Merzbau*, habían perseguido el mismo fin de un modo más radical, expandiendo hacia la escala de lo ambiental todo aquello que habían producido en dos dimensiones. Esa parte de la producción de ambos artistas no puede dejar de verse como antecedente del arte de la instalación que se desarrolla a partir de la década de 1960. Esta nueva forma debe su lenguaje, basado en la interacción entre varios objetos y su contexto, a la libertad para instalar sus obras que los artistas fueron ganando progresivamente desde finales del siglo XIX. Gustave Courbet tomó la iniciativa en 1855, al diseñar su propia exposición cuando dos de sus cuadros más importantes quedaron excluidos de la Exposición Universal de ese mismo año. Otros seguirían sus pasos, hasta que, a comienzos del siglo XX, las nuevas galerías privadas activarían el proceso que acabó otorgando al artista plena disponibilidad en el uso del espacio expositivo.

La aparición de las galerías trajo consigo importantes novedades para el arte moderno. Eran espacios formalmente neutrales, vacíos, diseñados exclusivamente para albergar arte, a diferencia de muchos de los museos del momento, ubicados en edificios cargados de significado que habían cumplido diferentes funciones a lo largo de su historia. Esta neutralidad las acabaría consolidando como un instrumento más a disposición del artista, «como el lienzo de un cuadro neutro e isótropo, sobre el que instalar su obra, como el pintor instala en el lienzo blanco y plano los colores»[22].

En el camino hacia la proyección al exterior de la pintura, la supresión del marco fue el

[21] NEWMAN, Barnett. «Ohio, 1949». En: NEWMAN, Barnett. *Escritos escogidos y entrevistas*. Edición a cargo de John P. O'Neill. Madrid, Síntesis, 2006, p. 219.

[22] MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid, Mondadori, 1990, p. 222.

Seven Days of Solitude, 1982. Proyecto de instalación para el Fogg Art Museum, Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts.

principal punto de partida. Se convertiría en uno de los distintivos del expresionismo abstracto, al igual que lo sería, para Constantin Brancusi, la pérdida del pedestal, entendido en términos tradicionales. Esa proyección se manifestaría desde entonces en el modo en que el espacio en el que se ubica la obra de arte entra a formar parte de su lógica interna e interactúa con ella.

A comienzos de los años ochenta, esta idea había sido plenamente asumida y afectaba tanto a la pintura como a la escultura y la instalación. Los artistas que, como Soledad Sevilla, habían construido su lenguaje bajo la influencia del expresionismo abstracto o el minimal, la pusieron en práctica siguiendo estrategias adquiridas de estos movimientos. Como se vio anteriormente, la artista utilizaba los elementos plásticos que condicionan la estructura interna del cuadro para implicar en su composición el espacio circundante, lo que Fernando Castro Flórez también atribuye a una concepción gestáltica de la obra de arte:

> La expansión del espacio en todas direcciones se produce en la reticulación, siendo la obra un fragmento cortado de un tejido mayor; esa transgresión lleva «más allá del marco»,

Espacio Shakespeare, 1983. Teatro Español, Madrid.

Casa para la conciencia, 2000. Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián.

> desmaterializándose la superficie de lo pictórico mientras el material se dispersa «en un parpadeo o movimiento tácito»[23].

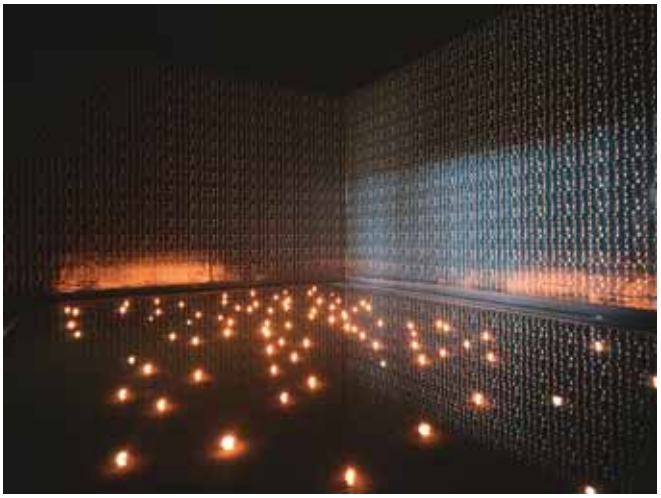
Ya fuese mediante la repetición de unos módulos geométricos, como en sus obras de los años setenta, mediante el uso de la cuadrícula, o bien ubicando el centro compositivo de los cuadros fuera de sus límites físicos, como sucedía en *Meninas*, todo ello era preludio de un salto que conllevaría no sólo la ampliación de su lenguaje, sino también del soporte y el medio:

> Lo primero que propuse fue una reflexión sobre los elementos que se habían ido sucediendo en mi pintura durante la década de los 70, de tal modo que retrocediendo hasta el origen nos encontrábamos con la cuadrícula formada por líneas verticales y horizontales. Estos fueron los primeros motivos de análisis y desarrollo posteriores.
>
> Concluido el desarrollo de las líneas verticales y horizontales y la suma de ambas —la cuadrícula—, les iba incorporando paulatinamente las restantes figuras que habían formado parte de mi obra plástica, pero sin que hubiese interrupciones espaciales, de modo que la obra podía no tener fin. La idea era que envolviese completamente al espectador, sucediéndose por paredes, techo y suelo[24].

La noción de la obra de arte como algo que debe experimentarse, otorga una nueva dimensión espacial a su pintura, que trasciende los límites del cuadro. La ruptura con esos límites y la expansión hacia el espacio es entendida desde una doble vertiente: desde la pintura, por un lado, cuando es el juego compositivo de los elementos plásticos sobre un plano el que la determina, y, por otro, desde la transición, más explícita, del papel o el lienzo hacia las barreras físicas del espacio, como el suelo o la pared:

[23] CASTRO FLÓREZ, F. «El tiempo de la sensación»..., pp. 28-29.

[24] Soledad Sevilla, en CAMERON, D. «Soledad Sevilla: entrevista»..., p. 5.



En el Retiro, la que recita la poesía es ella. Fuego, 1994-1995. Palacio de Velázquez, Madrid.

> La centralidad de lo pictórico en su obra determina las características de un proceso que tiende a indicar las prioridades perceptivas desde la visualidad para ir generando un campo cada vez más abierto que conduce a lo corporal, como en una síntesis perceptiva[25].

Ambas opciones funcionarán paralelamente a lo largo de toda su obra, desde 1980, año en el que realiza las series sobre papel *Keiko* (1980) y *Stella* (1980), empieza a concebir *Meninas*, y a trabajar en dos proyectos sobre el suelo, *M.I.T. Line* (1980), que consistió en extender sobre diferentes zonas del Massachusetts Institute of Technology los rollos de papel en los que había trazado tramas y geometrías, y *Seven Days of Solitude* (1982), una intervención pensada para el patio del Fogg Art Museum. De estos dos proyectos, finalmente sólo se llevó a cabo el primero, aunque los trabajos preparatorios de *Seven Days of Solitude*, dibujos y fotografías sin las exigencias que impone la tercera dimensión, revelan que no hay diferencia alguna con el modo de concebir su obra bidimensional.

Espacio Shakespeare (1983) coincide con el pleno desarrollo de *Meninas* y comparte con ellas el recurso de la cuadrícula, cuya extensión se duplica mediante el uso de un espejo. Esa situación será llevada hasta el límite, años más tarde, en *Casa para la conciencia* (2000). Esta pieza consta únicamente de dos espejos enfrentados, en el suelo y el techo, que crean la ilusión de un espacio infinito que se genera entre ambos. Se trata de un gesto extremo y cerrado, la consecuencia última del interés por el reflejo y la prolongación, o el doble, resultante que ya anticipaban sus pinturas de los años setenta, y que estaba presente de un modo más literal en otras obras como *Fons et origo* (1987), *En el Retiro, la que recita la poesía es ella. Fuego* (1994-1995), y *Casas concéntricas* (1998).

[25] OLMO, Santiago B. «Una percepción poética del tiempo y del espacio». En: OLMO, S. B., y ROMERO, Y. *Soledad Sevilla. El espacio y el recinto…*, p. 51.

Nos fuimos a Cayambe, 1991. Sala Luzán, Zaragoza.

En todas estas experiencias subyace un deseo muy evidente de otorgar a la pintura un carácter escénico:

> No soy escultora, no me interesan ni los elementos y objetos aislados ni el volumen.
>
> Es muy diferente pintar que hacer una instalación. Para mí, tienen en común su espacialidad. Cuando pinto, trato de reproducir la sensación de un espacio. Un espacio, que te recoge, que te atrae, que te envuelve. Algo atmosférico; que existe; como un olor o una luz o un sonido en el espacio, que quiere envolver al espectador[26].

Así como una luz o un sonido existen para los sentidos en función del espacio en el que se reflejan, los elementos que componen las instalaciones de Soledad Sevilla rara vez son independientes del espacio que ocupan; como la luz y el sonido, se expanden ocupándolo en su totalidad, adaptándose al molde que impone, y dependiendo ineludiblemente de sus propiedades físicas.

Este será el caso, por un lado, de una serie de instalaciones que muestran mayor continuidad formal con la pintura geométrica analizada hasta el momento: *Toda la torre* (1990), *La hora de la siesta* (1990), *Sería la del alba* (1990), *Somni recobrat* (1993) y *Con una vara de mimbre* (1998). Pero también lo será de otras que reflejan el cambio gradual que experimentará su obra hacia las formas orgánicas derivadas de la naturaleza, que la alejan, formalmente, de todo lo producido hasta entonces. Precediendo o superponiéndose en el tiempo a las anteriores, son exponentes de ello *El poder de la tarde* (1984), *Leche y sangre* (1986), *…y que va llorando* (1994) y *Que su cante me lastima* (1994-1995), aunque su comportamiento en el espacio, ocupándolo como lo haría una materia aleatoria y maleable, no difiere del de aquellas obras.

Así sucede, incluso, en los casos de instalaciones compuestas por un grupo de objetos escultóricos, como *Nos fuimos a Cayambe* (1991) —a la que da lugar la serie de pinturas *Los toros* (1988-1991)—, o *Lur* (2000), donde la configuración y disposición de esos objetos, junto con las condiciones ambientales que los acompañan, generan un campo de energía que abarca todo el espacio en el que se encuentran:

> La instalación de los capotes —*Nos fuimos a Cayambe*— es realmente la configuración de un espacio interior. Cierro un espacio, monto cuatro paredes, las pinto de oscuro, las dejo muy suaves de luz, muy tenues, y dispongo los capotes en una esquina. Realmente reproduzco los espacios de *Las Meninas* o de la Alhambra, espacios interiores en los que un foco de luz fija o señala una presencia[27].

La luz es, por su cualidad inmaterial, efímera y cambiante, el elemento inspirador de aquella primera serie de instalaciones, desde *Toda la torre* hasta *Con una vara de mimbre*:

> Cuando era pequeña, en casa de mis abuelos en Cuenca, nos obligaban a dormir la siesta

[26] Soledad Sevilla, en NAVARRO, Mariano, y MURRÍA, Alicia. «Soledad Sevilla. Mayo 1904-1992». En: AA.VV. [LOOTZ, Eva; LÓPEZ CUENCA, Rogelio; MARCO, Ángeles; MURRÍA, Alicia; NAVARRO, Mariano; SCHLOSSER, Adolfo; SINAGA, Fernando.] *Espacios públicos. Sueños privados*. Catálogo de la exposición. Madrid, Comunidad de Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1994, p. 167.

[27] Soledad Sevilla, en NAVARRO, Mariano. «Desde mi burladero. Entrevista a Soledad Sevilla». En: NAVARRO, Mariano, y SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1991, p. 10.

> en una habitación muy grande que daba a un patio. Por las rendijas de puertas y ventanas entraba la luz a aquellas horas de la tarde de verano con partículas de polvo suspendidas, y mis hermanas y yo jugábamos con aquellos rayos de luz que se filtraban en el espacio oscuro. Hoy en día recupero todos aquellos recuerdos y pasan a formar parte de los elementos que utilizo en mi trabajo, sin duda alguna[28].

Toda la torre y *Somni recobrat* se articulan en torno a tres estancias: *El día, La noche* y *La tarde*, o, en el primer caso, *El cielo*. En los espacios *diurnos*, interviene además la luz que entra por las ventanas. En ellos, la artista intenta «superponer la luz natural a la representación de la luz»[29].

Si hasta el siglo XX los artistas exploraron la esencia de la interacción de la luz con los objetos, será a partir de la posmodernidad, especialmente desde el ámbito del minimal, cuando algunos de ellos, como Dan Flavin, James Turrell, Bruce Nauman, Robert Irwin o Larry Bell sublimen el color inmaterializándolo en luminosidad pura. La característica que relaciona las obras de Soledad Sevilla con las de estos artistas es la interpretación de la luz desde sus propias cualidades físicas, tal y como afirma Turrell:

> […] no quiero tener luz alumbrando cosas, quiero cosificar la luz[30].

En consecuencia, la artista vacía los espacios y recurre a sistemas de iluminación más o menos complejos, con los que intenta anular sus límites y su presencia, que pasan a ser sustituidos por los grandes planos que definen los hilos de cobre y algodón tensados que materializan los rayos de luz, comportándose de forma parecida a la cuadrícula de sus pinturas. Esto será más evidente en los espacios que recrean ambientes nocturnos.

Otro modo de hacer visible la luz será el que muestran las instalaciones *En Las Palmas, la que recita la poesía es ella* (1991) y *En el Retiro, la que recita la poesía es ella. Humo* (1994-1995). En ambos casos, se perforó alguno de los planos que delimitaban el espacio para dejar pasar pequeños haces de luz que se hacían visibles al contacto con el humo que había sido introducido en la sala. De esta manera, la materia informe que constituía el humo —como el polvo en suspensión de aquel recuerdo infantil— se capturaba y se ordenaba siguiendo una estructura geométrica.

La hora de la siesta y *Con una vara de mimbre* se plantean para un espacio exterior —aunque otra versión de *Con una vara de mimbre* se realizó, en 2001, en el Centre del Carme, del IVAM—, de modo que, al igual que en *El día* de *Toda la torre* y *Somni recobrat*, la luz natural entra a formar parte de la composición, introduciendo un nuevo factor en la obra: el de la indeterminación, provocada por el curso de los elementos naturales. El uso, por primera vez, de hilos de cobre en *La hora de la siesta* se debió a la necesidad de dar durabilidad a una obra que permanecería expuesta durante cierto tiempo al aire libre. En ambas, la incidencia

[28] Soledad Sevilla, en POWER, K. «Una conversación»…, p. 105.

[29] *Ibid.*

[30] James Turrell, en JACQUES, Alison Sarah. «Nunca no hay luz… incluso cuando toda la luz se ha ido, puedes seguir sintiéndola». En: AA.VV. [ANDREWS, Richard; JACQUES, Alison Sarah; MESSER, Thomas M.; SVESTKA, Jiri.] *James Turrell*. Catálogo de la exposición. Stuttgart, Cantz, 1993, p. 64.

Toda la torre. La noche, 1990. Torre de los Guzmanes, La Algaba, Sevilla.

Somni recobrat. La tarde, 1993. Centre de Cultura «Sa Nostra», Palma de Mallorca.

Toda la torre. El día, 1990. Torre de los Guzmanes, La Algaba, Sevilla.

Sería la del alba. La noche, 1990. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York.

Con una vara de mimbre, 1998. Jávea.

En el Retiro, la que recita la poesía es ella. Humo, 1994-1995. Palacio de Velázquez, Madrid.

de la luz del sol sobre los materiales empleados produjo efectos sobre los que la artista sólo podía ejercer un control limitado. Esa dialéctica entre control e indeterminación sustentaría otro tipo de piezas generadas desde el deseo, presente desde su obra más geométrica, de imprimir una vibración emocional sobre la razón y la lógica, que conduciría al uso de materiales directamente extraídos de la naturaleza.

Naturaleza e indeterminación

La confluencia de lo geométrico y lo orgánico en la producción de Soledad Sevilla puede entenderse como reflejo de una situación global que influye, en mayor o menor medida, en el curso del arte del siglo XX; una situación que sería fruto, entre otras cosas, de la alternancia de valores que caracterizan el arte de ese siglo. A la exaltación romántica de los espectáculos que ofrecía la naturaleza, sucedió, a fines del siglo XIX, el entusiasmo por los progresos que la máquina parecía conquistar. Así lo expresa Robert Hughes en *El impacto de lo nuevo*:

> En el pasado, la máquina había sido representada y caricaturizada como un ogro, un monstruo gigantesco [...]. Pero hacia 1889 su «alteridad» había disminuido, y el público que asistía a la Exposición Universal tendía a pensar en la máquina como un bien incondicional, fuerte, estúpido y obediente. La veían como un gigantesco esclavo, un infatigable negro de acero, controlado por la razón en un mundo poblado de infinitos recursos. [...] Eso quizá se debía a que la gente vivía cada vez más y más en un entorno configurado por la máquina: la ciudad. [...] La imagen dominante de la pintura ya no era el paisaje sino la metrópolis[31].

[31] HUGHES, Robert. *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Edición ampliada y actualizada. Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 11.

La máquina hacía avanzar a la tecnología con una rapidez que el arte sentía que debía reflejar, lo que resultaba inalcanzable desde los convencionalismos artísticos aún vigentes. Como consecuencia, tuvo lugar una de las mayores trasgresiones del lenguaje en la historia del arte, que inauguró el nacimiento del concepto de vanguardia. Abanderados de esta trasgresión fueron el cubismo, el futurismo y, muy poco después, el constructivismo y la abstracción geométrica, que, aunque partiendo de diferentes premisas, anteponían a las formas existentes en la naturaleza las derivadas de la máquina.

En la visión de Hughes, el futuro que la máquina prometía entró en duda, sin embargo, con la Primera Guerra Mundial, donde la imagen ideal que de ella se tenía se vio sustituida, en gran parte, por la del instrumento de «la muerte industrializada»[32]. Aun antes de la guerra, el fauvismo suponía un contrapunto estético, una forma de arte que todavía se recreaba en el lado más amable de la naturaleza. A la Gran Guerra sucedió la Segunda Guerra Mundial, y el arte desembocó en el expresionismo abstracto, que reintrodujo el concepto de lo sublime asociado a los vastos espacios del paisaje americano. Al concluir la modernidad, como había sucedido a principios de siglo, las estructuras del diseño industrial establecieron la estética de un nuevo movimiento, el minimal, mientras que una acentuada nostalgia por la naturaleza, propia del período posindustrial, se hizo sentir en la aparición del land art. El hilo conductor de estas reapariciones sería, además de lo expuesto, la alternancia de valores que caracteriza todo el arte del siglo XX.

La coincidencia de esos dos movimientos a finales de los años sesenta presenta cierto paralelismo con el uso simultáneo que hace Soledad Sevilla de los rasgos formales que caracterizan a cada uno. Ambas propuestas, aunque en apariencia antagónicas, se construyen bajo el mismo proceso intelectual. Ni lo geométrico ni lo orgánico dejarán de estar presentes, pues, en su obra, debido a la coherencia de las premisas que gobiernan ambas opciones.

Aunque las primeras citas literales a la naturaleza tienen lugar a mediados de la década de los ochenta —al tiempo que trabaja en *Alhambras*—, con *El poder de la tarde* y *Leche y sangre*, su recuerdo parece haber estado siempre presente, como lo estará en otros casos en que no recurra al uso directo de elementos naturales:

> Vivo en la ciudad, en el asfalto, y me encanta, pero mi mente, mis sensaciones y mi necesidad están en la naturaleza y con la naturaleza. Pero como casi todo lo saco de la naturaleza, la transformo en algo que se puede construir en un estudio[33].

El factor de indeterminación y el comportamiento relativamente autónomo de los materiales que haría suponer la utilización de la naturaleza como materia prima es anulado por la artista no sólo en el hecho de introducirla en una galería de arte, sino, fundamentalmente, de ordenar sus componentes en función de un lenguaje geometrizante. Igualmente sucede en ciertas

[32] *Ibid.*, p. 57.

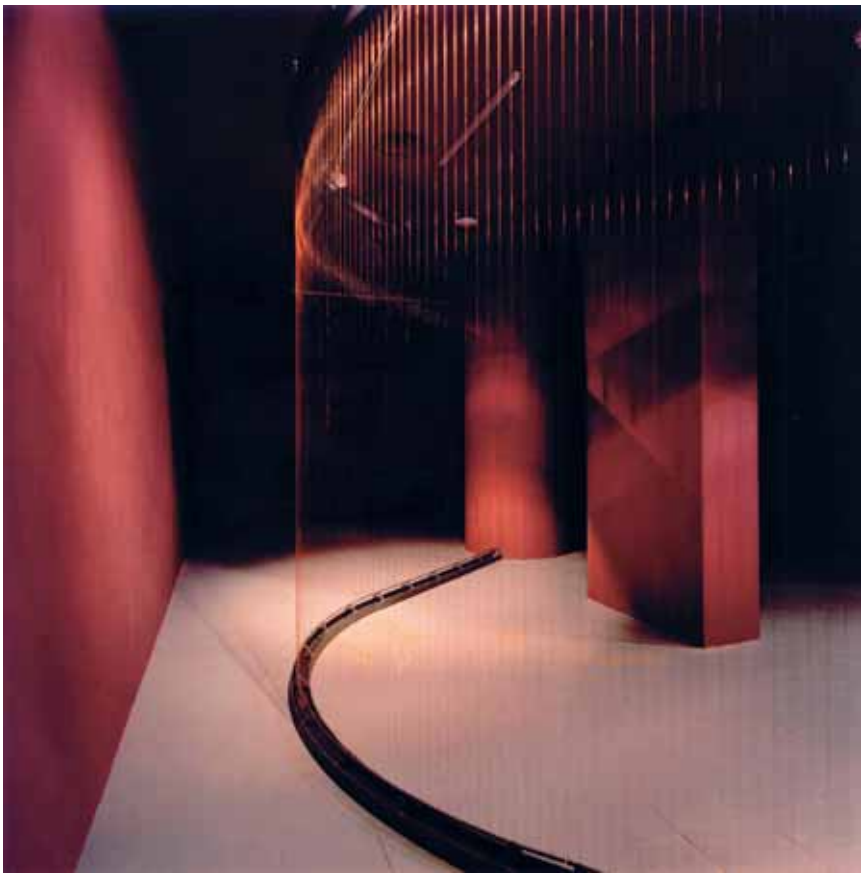
[33] Soledad Sevilla, en TEJEDA, Isabel. «Umbrales». En: TEJEDA, Isabel. *Soledad Sevilla. Umbrales*. Catálogo de la exposición. Murcia, Galería Art Nueve, 2005, s. p.

El poder de la tarde, 1984. Galería Montenegro, Madrid.

Leche y sangre, 1986. Galería Montenegro, Madrid.

Que su cante me lastima, 1994-1995. Palacio de Velázquez, Madrid.

Casas concéntricas, 1998. Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián.



En Granada, la que recita la poesía es ella, 1996. Palacio de los Condes de Gabia, Granada. Colección Diputación de Granada.

obras clásicas del land art, como *Malecón en espiral* (1970), de Robert Smithson, *Campo de relámpagos* (1971-1977), de Walter de Maria, o cualquiera de los signos que Richard Long construye en los lugares que visita para dejar constancia de su presencia. Cuando Soledad Sevilla utiliza agua en instalaciones como *En Soledad, la que recita la poesía es ella* (1991), o una de sus variantes, *En Granada, la que recita la poesía es ella* (1996), es para conducirla a través de hilos de cobre tensados que, como sucediera en *Toda la torre* o *Somni recobrat*, reproducen estructuras propias del minimalismo.

El agua ocupa un lugar primordial en su obra, donde es utilizada, por un lado, como símbolo, y, por otro, como un elemento plástico más, que, por tanto, posee determinadas propiedades estéticas. Frente a la complejidad semántica del mundo de imágenes contemporáneo, la artista, al igual que otros creadores, como Bill Viola, recurre con frecuencia al uso de símbolos universalmente reconocibles, cuya función es la identificación automática de pensamientos abstractos. El uso del símbolo se hace necesario para artistas que, como ella, rehuyen la explicitud en favor de lo sutil. A esto se debe la introducción de materiales como claveles —*Leche y sangre* (1986)—, pájaros —*Que su cante me lastima* (1994-1995)—, arroz —*Casas concéntricas* (1998)—, sal —*Lur* (2000)—, o árboles —*Te regalo un bosque* (2006), un proyecto inspirado en la Vega de Granada—, en lo que se perciben ciertas resonancias del arte povera, y, en particular, del trabajo de creadores como Giovanni Anselmo o Jannis Kounellis.

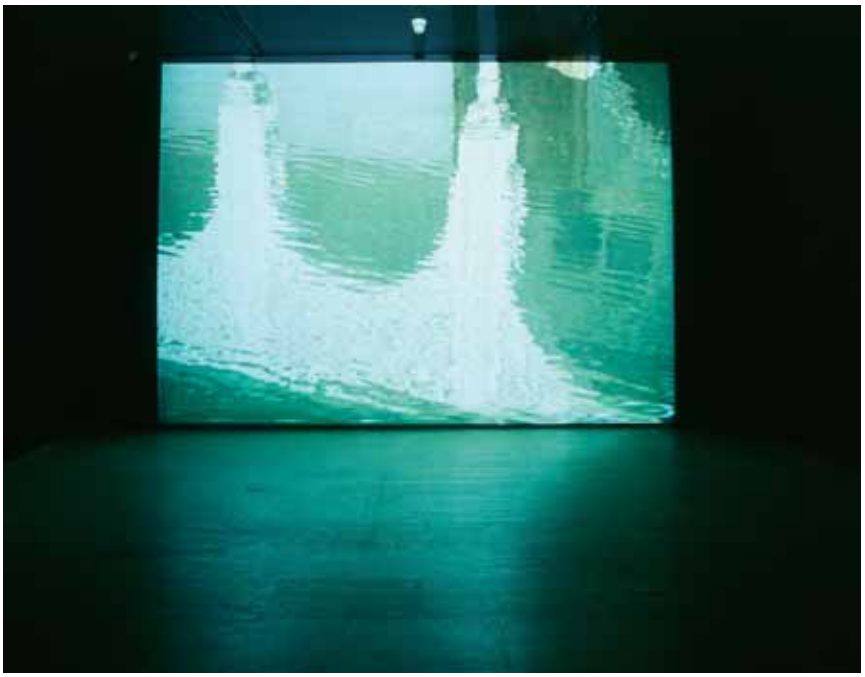
La simbología del agua como generadora de vida aflora en un conjunto de instalaciones en que, bajo el título común de *La que recita la poesía es ella*, la condición de lo femenino queda reflejada a través de elementos como el agua, el fuego y el humo. Al margen de sus connotaciones simbólicas, la belleza del agua y sus cualidades físicas estarán muy presentes en el catálogo de recursos de la artista, que hará uso de ella en diferentes momentos de su trayectoria. Así, en *Fons et origo* (1987) o *Soledad Granada* (1993) fue utilizada por su capacidad de reflexión, cubriendo con ella el suelo de las salas donde habían sido instaladas las piezas, de manera que actuase como espejo.

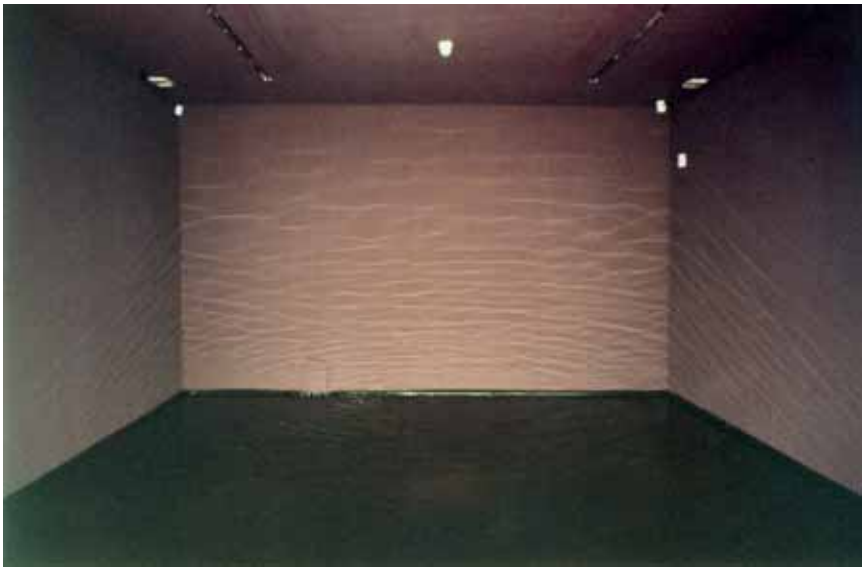
Mientras que en estas obras no dejaba de ser un recurso más, reemplazable incluso, en *La habitación de la lluvia* (1995) y *Música de agua* (2000) se convertiría en el motivo principal. La primera estaba compuesta por hilos que colgaban desde el techo de la sala y habían sido pintados de forma discontinua, de tal modo que reproducían la densidad de la lluvia. *Música de agua* constaba, en cambio, de dos espacios. En uno de ellos, una proyección mostraba imágenes del reflejo sobre el agua de diferentes lugares de la Alhambra. En el otro ámbito se había creado un pequeño estanque con una fina lámina de agua, cuyos brillos y movimientos se reflejaban, con la adecuada iluminación, en las paredes de la sala, llenando con su presencia todo el espacio.

Lur, 2000. Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián.

Te regalo un bosque, 2006. Proyecto de instalación en Santa Fe, Granada.

La habitación de la lluvia, 1995.
Palacio de Velázquez, Madrid.





Música de agua, 2000. Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián.

Presencia de lo romántico

En su ensayo *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Robert Rosenblum dibuja una línea cronológica sin precedentes que sitúa el romanticismo y el expresionismo abstracto como principio y fin, respectivamente, de un proceso guiado por la expresión de modos de sentir universales, bajo el dominio, como especifica Barnett Newman, del «deseo natural del hombre de expresar en las artes su relación con lo Absoluto»[34].

Pensar en la obra de Friedrich, punto de partida de ese proceso, es pensar en la pintura de paisaje donde una «ruina, una montaña, un atardecer o un huracán deben evocar y, por tanto, *reflejar plásticamente*, no fenómenos orográficos o climatológicos, sino *estados de la subjetividad*»[35]. La idea de la hegemonía del hombre como ser racional comenzaría en su tiempo a derrumbarse, a causa de las crisis sociales, políticas y culturales de finales del siglo XVIII. Ese sentimiento se traduciría al lenguaje artístico en la sustitución del orden por el caos, de la luz por la tiniebla, pero, por encima de todo, en la primacía de la subjetividad sobre la objetividad:

> No levantes el velo pintado que los vivos
> llaman Vida, aunque formas irreales represente,
> imagen engañosa de aquello en que creemos,
> con colores dispersos. Detrás acechan Miedo
> y Esperanza, Destinos gemelos que entretejen
> sus sombras en la sima sombría y encubierta[36].

Así, pues, la representación del paisaje en el romanticismo será algo más que la recreación de una realidad física. Será la proyección sobre la naturaleza de un paisaje interior, cuya materialización es singular y única:

> Cierra tu ojo corporal, con el fin de ver tu imagen, antes que nada, con tu ojo espiritual. Luego conduce hacia la luz del día lo que has visto en las tinieblas, de manera que tal imagen actúe sobre quien la observe desde el exterior hacia el interior. El pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante él, sino lo que ve en él. Si no ve nada en él, que renuncie a pintar lo que ve fuera[37].

Según Rafael Argullol, «en la pintura romántica el paisaje deja de entender como necesaria la presencia del hombre»[38]. El hombre, efectivamente, irá desapareciendo del lienzo pintado porque se constata como puro accesorio, y en su lugar aparece otro hombre, que contempla el cuadro: el espectador, pero también el propio pintor. El paisaje con figuras romántico evolucionará hacia otro tipo de paisajes donde la figura humana es cada vez más imperceptible, hasta llegar a desaparecer, como sucede en *El naufragio del 'Esperanza'* (1823-1824),

[34] NEWMAN, Barnett. «Lo sublime es ahora». En: NEWMAN, B. *Escritos escogidos*..., p. 215.

[35] ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona, Destino, 2000, p. 69.

[36] SHELLEY, Percy Bysshe. *Soneto*. En: SHELLEY, Percy Bysshe. *No despertéis a la serpiente. Antología poética bilingüe*. Traducción, prólogo y notas de Juan Abeleira y Alejandro Valero. Madrid, Hiperión, 1997, p. 49.

[37] Caspar David Friedrich, citado en ARGULLOL, R. *La atracción del abismo*..., p. 69.

[38] ARGULLOL, R. *La atracción del abismo*..., p. 18.

de Friedrich. En obras como esta, el vacío que secunda la bruma se transforma en plenitud con la presencia del espectador, que da fin así al cuadro, privándole de su existencia autónoma: ya no es una obra acabada, sino su desencadenante. Desde entonces hasta la actualidad, vacío y plenitud serán dos antagonistas a los que el arte dará significados ambiguos y contradictorios, lo que se deduce, entre otras cosas, de las siguientes palabras de Guillermo Pérez Villalta:

> […] la reflexión sobre el vacío […] es capital en el movimiento moderno, como revelan, por ejemplo, todas las reflexiones sobre el vacío de Oteiza, que hay que situar en la fase final del propio movimiento moderno, o todo lo que supone la misma obra de Malevich. Pero el problema es que, en cuanto te enfrentas con la idea del vacío, cuando empiezas a pensar en él, ese vacío se llena, se llena con tu propia existencia, con tu propio yo… ¿Quién contempla ese vacío? Yo. ¿Quién siente esa fascinación ante él? Pues yo.
>
> […] ese yo, esa subjetividad que surge de la contemplación del vacío, tal y como, cuando te pones a contemplar un jardín de arena de Kyoto, lo que estás contemplando, lo que hay en él es tu pensamiento, eres tú. […]
>
> […] hasta lo más aparentemente desprovisto de contenido o de ideas encierra siempre un pensamiento, una reflexión. Para mí, por ejemplo, no hay nada más literario que una obra de Fontana, nada tan absolutamente literario como esa reacción de reafirmación del yo ante el vacío del lienzo: rompiéndolo, rasgándolo, agujereándolo… O Pollock, el caso de Pollock que es, para mí, otro caso claro de autorreflexión ante el vacío, de meditación sobre el vacío[39].

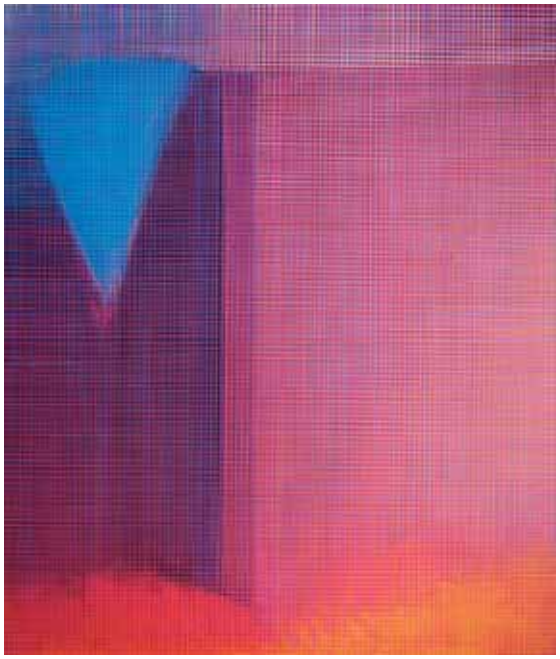
La diferencia esencial entre los pintores abstractos americanos y sus antecesores románticos es que los primeros consideraban que la pintura debía dejar de imitar una naturaleza externa. Comprendieron que la naturaleza visible no podía superarse en un lienzo, y mucho menos identificarse como imagen del alma humana, así que decidieron pintar aquello que no era visible. Los pintores románticos se miraron en la naturaleza para que sus sucesores pudieran mirarse en los cuadros. Convertida en la nueva alternativa a esa naturaleza, la pintura del expresionismo abstracto indagaría en la propia naturaleza humana, mucho menos epidérmica, que no podía seguir reflejándose en la primera. La forma abstracta sería la portadora ideal de esta indagación. La conclusión que puede extraerse de todo ello es que, a medida que la pintura se independizaba de la naturaleza, dependía cada vez más del espectador. Esa sería la intención de Barnett Newman, entre otros:

> Una cosa que busco en la pintura es que le dé al hombre una sensación de lugar: que sepa que está ahí, y así sea consciente de sí mismo[40].

El debate sobre el vacío no acaba con el expresionismo abstracto, sino que se prolonga a través de movimientos herederos de éste, como la color field painting o el minimal. Aflora en

[39] Guillermo Pérez Villalta, en QUESADA DORADOR, Eduardo. «Guillermo Pérez Villalta. Entrevista». En: QUESADA DORADOR, Eduardo. *Guillermo Pérez Villalta. El agua oculta o el navegante interior*. Catálogo de la exposición. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1990, s. p.

[40] NEWMAN, Barnett. «Entrevista con David Sylvester». En: NEWMAN, B. *Escritos escogidos…*, p. 306.



Tu recuerdo es como el río, 1988. De la serie *Los toros*. Acrílico sobre lienzo. 220 x 186 cm. Colección particular.

un momento de la trayectoria de Soledad Sevilla en el que coinciden dos factores: el sentimiento de continuidad con la propuesta existencialista del expresionismo abstracto, y la experiencia personal y artística en torno a la poética de la desaparición y la ruina que supone la realización de *Mayo 1904-1992* (1992). El primero dará origen a las series de pinturas *En ruinas* (1992-1995) —inicialmente llamada *Vélez Blanco*—, *Muros* (1996-2004) e *Insomnios* (2000-2003). En segundo lugar, la nostalgia que generan el paso del tiempo y sus efectos describe un recorrido a través de las siguientes obras: *Mayo 1904-1992*, *El tiempo vuela* (1998), *El Rompido* (2001), *Temporada de lágrimas* (2003), y toda la pintura que surge a partir de la reflexión en torno a El Rompido, en la que trabaja desde 2003 hasta la actualidad.

El paisaje interior

Las pinturas originadas por la interiorización de los valores comunes al romanticismo y al expresionismo abstracto serán consecuencia lógica de las anteriores, en las que ya estaban presentes algunos de esos valores: por un lado, la concepción del cuadro como paisaje interior; por otro, el interés por trascender los límites tradicionales de la pintura.

En el primer caso, será necesario vaciar los cuadros, haciendo desaparecer las referencias figurativas y la cuadrícula que caracterizan toda la pintura posterior a *Meninas*. El inicio de

Tiempo después, 1991. De la serie *Los toros*. Acrílico sobre lienzo. Díptico, 195 x 260 cm. Colección particular.

este proceso tiene lugar con *Atropellar la razón* (1991) y otros cuadros de ese mismo año, como *Tiempo después* (1991), inmediatamente anteriores a *Mayo 1904-1992*, con los que concluye su serie *Los toros* (1988-1991), que sucede a *Meninas* y *Alhambras* y debe ser entendida como tránsito hacia esta nueva situación. Según Kevin Power:

> Soledad Sevilla ha abandonado la cuadrícula, la red, la seguridad de la estructura, la organización «racional» de su visión. […] La impresión que tengo es que se trata de un cambio liberador, uno que consigue dar rienda suelta en gran medida a lo que siempre me ha parecido una estructura con demasiadas «limitaciones». A esta estructura la mantenía unida una cuadrícula abrumadora y formal, la cual, por muy compleja que fuera, seguía siendo demasiado restrictiva para los órdenes caóticos y contradictorios que definen nuestra comprensión contemporánea del mundo[41].

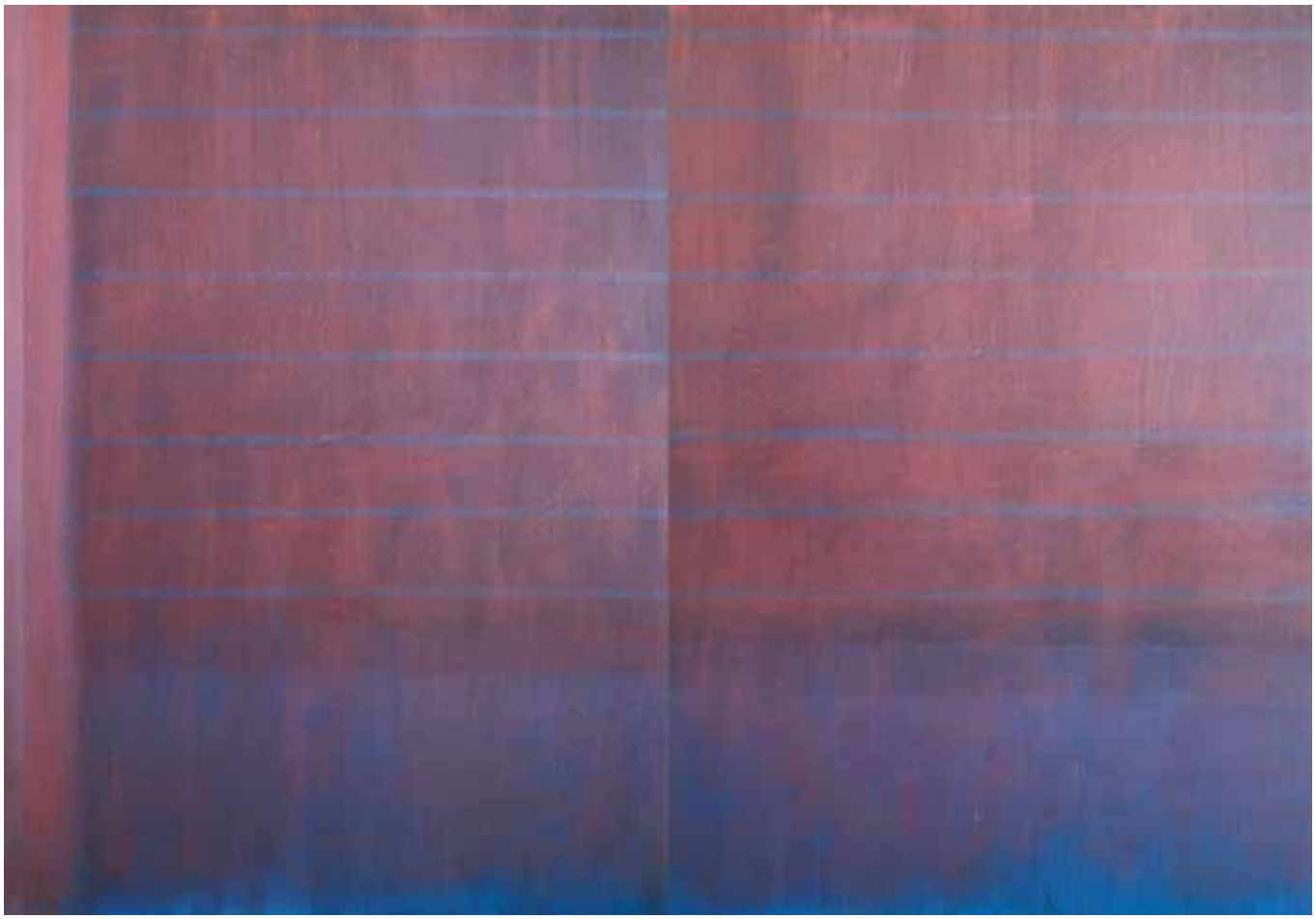
En palabras de la propia artista:

> En *Los toros* es todo pura anécdota… hasta que llego a ese cuadro final que es *Atropellar la razón*, ahí elimino los elementos, los capotes, los engaños, y aparece el muro[42].

La presencia, aunque leve, de la figuración será sustituida por grandes vacíos que rompen la conexión con la realidad perceptible y se llenan con la presencia del espectador. El cuadro se

[41] POWER, Kevin. «Soledad Sevilla: ver y sentir la luz y las sombras del muro». En: POWER, Kevin, y SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1995, p. 5.

[42] Soledad Sevilla, en ROMERO, Y. «Una conversación»…, p. 31.



Atropellar la razón, 1991. De la serie *Los toros*. Acrílico sobre lienzo. Tríptico, 195 x 420 cm. Colección Banco de España, Madrid.

En ruinas V, 1993. Acrílico sobre lienzo. 220 x 130 cm. Colección particular.

convierte de esta manera en proyección mental de quien lo contempla. Es el caso de la serie *En ruinas*:

> Al enfrentarse a ese vacío sobrecogedor y al quitar lo que me parecen unos apoyos restrictivos, Soledad Sevilla se arriesga a dejar que sea el lenguaje el que hable. Pero, ¿qué tipo de lenguaje puede ser el más eficaz para dar respuesta a una necesidad tan concreta? Un lenguaje que no se refiera meramente al aspecto externo como significado último o justificación última, sino más bien un lenguaje que despierta la voz silenciosa de las cosas, un lenguaje sugerente que señale, más allá de los objetos visibles, a lo invisible y a lo inexpresable[43].

Aunque vacíos de elementos, estos cuadros se construyen sobre un lenguaje cargado de sugerencias, basado en la superposición de capas pictóricas, que, en ocasiones, adoptan la apariencia de superficies diluidas o arruinadas. Bajo una atmósfera aparentemente tranquila, el complejo proceso pictórico que les da vida y la acumulación de diferentes fases de trabajo sobre un mismo cuadro, los sumerge en un permanente estado de ebullición contenida. Ese

[43] POWER, K. «Soledad Sevilla: ver y sentir»…, p. 6.

Nº 1, 1995. De la serie *En ruinas*. Acrílico sobre lienzo. 100 x 140 cm. Colección particular.

estado es reflejo de situaciones anteriores, como las provocadas por el uso combinado de una rígida geometría y la presencia ostensible del pulso de la artista durante los años sesenta y setenta.

No será ésta la única situación conocida, pues en estos cuadros vuelve a emerger la problemática del espacio, entendida como antes hicieran los artistas del expresionismo abstracto:

> Formalmente hay diferencias entre *Las Meninas* y *Vélez Blanco*, porque en los primeros todavía utilizaba las cuadrículas y en los segundos no, pero en lo que se refiere a la atmósfera que quería crear no las hay. Pretendía transmitir una sensación de espacialidad envolvente[44].

Además de como ya se ha visto, en ese intento de proporcionar con la pintura «una sensación de espacialidad envolvente» intervienen otros dos factores: la articulación de las obras por medio de series y el uso del gran formato.

Los instrumentos necesarios para crear esa sensación los ofrecen, en primer lugar, las series de cuadros, pues cada pintura, concebida como una entidad individual, posee ciertas limitaciones:

> En un cuadro solo no digo todo lo que quiero decir, necesito más imágenes, más momentos. Las ideas cuesta desarrollarlas, son casi como un libro, como una novela que se estructura por capítulos, por etapas; allí hay algo que contar y tienes que ir haciéndolo por pasos[45].

Desde que se hubo proclamado la bidimensionalidad del plano pictórico, el campo de energía que generaba un único cuadro se dispersaba hacia el exterior y se perdía en el espacio

[44] Soledad Sevilla, en POWER, K. «Una conversación»…, p. 110.

[45] Soledad Sevilla, en ROMERO, Y. «Una conversación»…, p. 15.

Soñé con una planta, 1997. De la serie *Muros*. Óleo sobre lienzo. Políptico, 250 x 720 cm. Colección Testimonio de la Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona.

circundante; la situación había sido distinta cuando los cuadros aún eran entendidos como cubos de escenificación, como entidades autónomas cuya lógica estructural dirigía la energía de la composición hacia el interior. Una serie expuesta en su totalidad da lugar, por el contrario, a un conjunto de conexiones que fluyen a lo largo de un espacio dado:

> Y Still [Clyfford Still], oponiéndose también a presentar sus pinturas aisladamente, se refería a su propio trabajo como «orquestal», como si fuera una «sinfonía donde cada pintura tiene su papel… Ninguna se detiene en sí misma, ninguna está completa consigo misma. Es una continuación de pinturas previas y se renueva con otras sucesivas»[46].

Soledad Sevilla vuelve a recurrir a los grandes formatos —más sistemáticamente que en anteriores ocasiones— en torno al año 1996, cuando empieza a trabajar en la serie de pinturas tituladas genéricamente *Muros*, que, junto a otras posteriores, los *Insomnios*, recuerdan a muros cubiertos de vegetación. Son cuadros cuyos lados mayores oscilan entre los cuatro y los siete metros. En esta decisión existe una intención similar a la de muchos artistas del expresionismo abstracto, como Mark Rothko:

> Pinto grandes cuadros. Soy consciente de que, históricamente, la función de pintar grandes lienzos es algo grandioso y pomposo. Sin embargo, la razón de que los pinte (y creo que es aplicable también a otros pintores que conozco) es precisamente porque quiero ser muy

[46] «And Still, also opposed to displaying his paintings in isolation, referred to his own work as "orchestral", as if it were a "symphony in which each painting has its part… No painting stops with itself, is complete of itself. It is a continuation of previous paintings and is renewed in successive ones"». CERNUSCHI, Claude. *«Not an Illustration but the Equivalent». A Cognitive Approach to Abstract Expressionism*. Cranbury, London, Associated University Presses, 1997, p. 97.

> intimista y humano. Pintar un cuadro pequeño es colocarse uno mismo fuera de la propia experiencia, considerar una experiencia como una vista estereotipada a través de un cristal reductor. Pero al pintar un cuadro de grandes dimensiones, uno está dentro. No es algo que pueda uno dominar[47].

La intensidad con que el uso del gran formato condiciona el diálogo entre la pintura y la pared que hay debajo se explica por la intención de volver a configurar un espacio arquitectónico mediante la pintura, e incluso de sustituirlo con su presencia. El muro que aparece representado en estas obras podría ser el mismo que cumplía la función de soporte desde sus primeras instalaciones, como *Leche y sangre*, *El poder de la tarde* o *…y que va llorando*, constituidas únicamente por elementos que invadían las paredes, el suelo o el techo. La literalidad con que estos cuadros pueden evocar cualquiera de esos muros los convierte en verdaderas instalaciones, como si hubieran sido pintados sobre la pared.

Existe una fuerte presencia de lo sublime en estas obras, tanto por el modo en que fueron pintadas, como por el modo en que se perciben:

> […] soy consciente de que «lo sublime» es hoy un término denostado. Yo tengo un sentido muy religioso de mi trabajo, muy místico, creo que tiene que existir esa comunión, esa conexión con lo trascendente, con lo sublime…[48]

[47] Mark Rothko, citado en COMPTON, Michael. «Mark Rothko, los temas del artista». En: COMPTON, Michael. *Mark Rothko*. Catálogo de la exposición. Madrid, Fundación Juan March, 1987, s. p.

[48] Soledad Sevilla, en ROMERO, Y. «Una conversación»…, p. 33.

El encantador de serpientes, 1998.
De la serie *Muros*. Óleo sobre lienzo.
200 x 400 cm. Colección particular.

Allá me caí, 2003. De la serie *Muros*. Óleo sobre lienzo. 200 x 350 cm. Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria.

Insomnio madrugada, 2000. Óleo sobre lienzo. 200 x 400 cm. Colección de Arte Contemporáneo Fundación «la Caixa», Barcelona.

Te llamaré hoja, 2005. Hojas serigrafiadas y troqueladas. Medidas variables. Propiedad de la artista.

Son visiones románticas de la naturaleza, entendida como en un tiempo en el que la incipiente Revolución Industrial apenas había desvelado algunos de los enigmas que aún sobrecogían al ser humano, cuando muchos de sus comportamientos aún eran vistos como fenómenos inexplicables. Esta sensación se acentúa por la expansión física que sugieren estos cuadros, que viene dada, una vez más, no sólo por su tamaño, sino también por cómo parecen formar parte de una totalidad mayor que supera los límites de la superficie pintada; una totalidad que, como los vastos espacios que los románticos asociaron a lo sublime, resulta inabarcable para el pensamiento humano. Tiempo después, la artista realizará lo que podría ser visto como un desarrollo de esas pinturas en *Te llamaré hoja* (2005), una obra de carácter híbrido compuesta por multitud de hojas serigrafiadas, que parecen cobrar vida en su acumulación. La pieza mantiene una doble ambigüedad: desde el plano técnico, en tanto que no posee una condición definida como pintura o como escultura, pero también, sobre todo, desde el plano perceptivo, como visión paradójica de una naturaleza placentera que es, al mismo tiempo, aterradora.

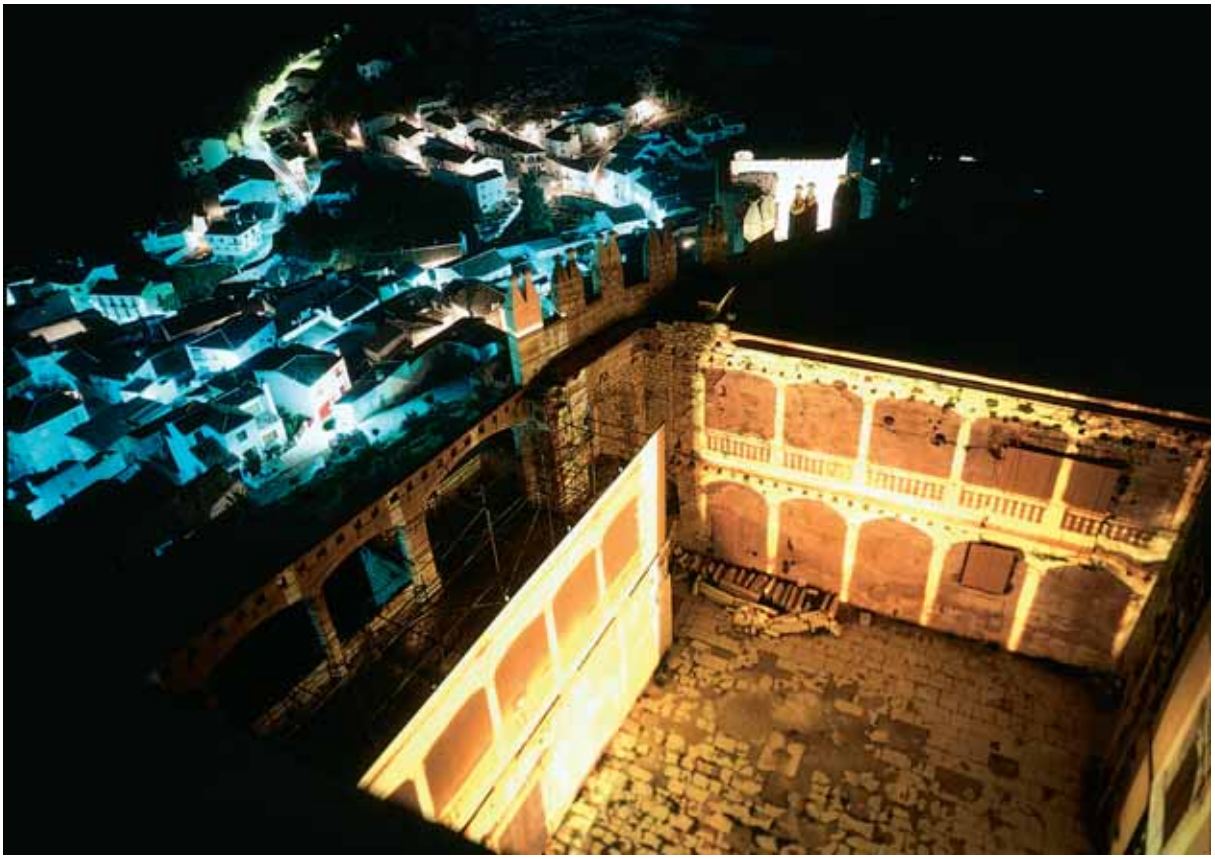
La nostalgia de las ruinas

La reflexión sobre el vacío se completará con las obras realizadas bajo lo que podría verse como la nostalgia provocada por la experiencia de las ruinas. El desencadenante de esta experiencia será *Mayo 1904-1992*, una intervención llevada a cabo en el Castillo de Vélez Blanco, en Almería. Sobre sus muros arruinados se proyectaron imágenes del patio, que había sido arrancado en 1904 y trasladado al Metropolitan Museum unas décadas después. Con la falta de luz, al caer la noche, las imágenes comenzaban a percibirse gradualmente, haciendo regresar a su lugar de origen una parte de la historia del renacimiento español en forma de presencia fantasmal.

El hombre romántico vio en la ruina un reflejo de su propia época, en la que la agitación social y política hizo que muchos de los valores que hasta el momento se habían considerado imperecederos empezaran a convertirse en recuerdos. En su lugar quedaron, momentáneamente, la ausencia y el vacío, conceptos que el arte materializó en la imagen de la ruina, que se convertía así en la sustitución de la *vanitas* barroca.

Mayo 1904-1992 supone una trasgresión de esos conceptos, un intento de elusión de la ruina y el paso del tiempo, en contraposición a lo que años después significará *El Rompido*. No obstante, frente a la negación de la ruina que, en cierta medida, representa *Mayo 1904-1992*, la fascinación por los muros arruinados del Castillo de Vélez Blanco será una de las fuentes que dará origen, junto a la reflexión sobre el vacío, a la citada serie *En ruinas*:

> ¡Cuántas sugerencias pueden desprenderse de la imagen del muro y de todas sus posibles derivaciones! Separación, enclaustramiento, muro de lamentación, de cárcel, testimonio del



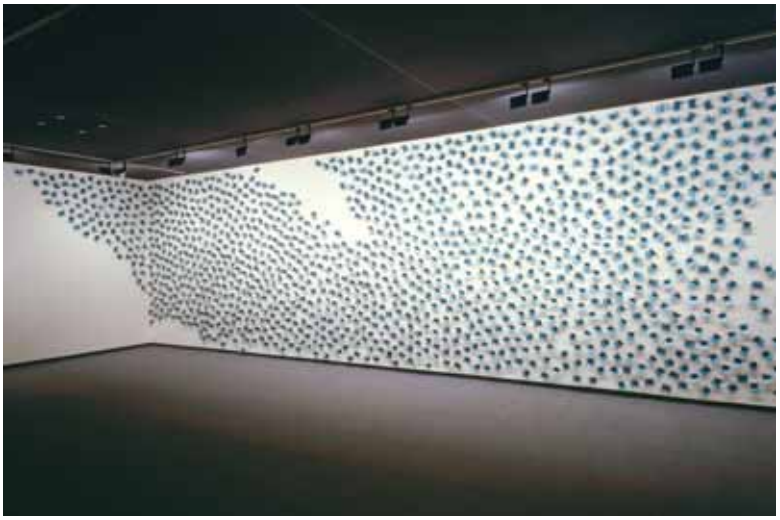
Mayo 1904-1992, 1992. Castillo de Vélez Blanco, Almería.

> paso del tiempo; superficies lisas, serenas, blancas; superficies torturadas, viejas, decrépitas; señales de huellas humanas, de objetos, de los elementos naturales; sensación de lucha, de esfuerzo; de destrucción, de cataclismo; o de construcción, de surgimiento, de equilibrio; restos de amor, de dolor, de asco, de desorden; prestigio romántico de las ruinas; aportación de elementos orgánicos, formas sugerentes de ritmos naturales y del movimiento espontáneo de la materia; sentido paisajístico […]; rechazo del mundo, contemplación interior, aniquilación de las pasiones, silencio, muerte[49].

La condición de lo efímero y lo imperdurable aparece reflejada de un modo muy distinto en una instalación de 1998, *El tiempo vuela*, muy conectada formalmente a los muros de vegetación en los que trabaja entonces. Prescindiendo de la pintura como material, la artista utilizó serigrafías de alas de mariposa en papel vegetal, que se colocaron sobre mecanismos de reloj, para hacerlas girar sobre sí mismas. A lo largo de las paredes de la sala, podían leerse, repetidas, las palabras de Antonio Machado «y es hoy aquel mañana de ayer»[50]. Dotar al

[49] TÀPIES, Antoni. «Comunicación sobre el muro». En: TÀPIES, Antoni, y VALENTE, José Ángel. *Comunicación sobre el muro*. Barcelona, Ediciones de la Rosa Cúbica, 1998, pp. 51-52.

[50] MACHADO, Antonio. *Una España joven*. En: MACHADO, Antonio. *Campos de Castilla (1907-1917)*. Edición de Geoffrey Ribbans. Madrid, Cátedra, 1989, p. 239.



El tiempo vuela, 1998. Palacio de la Madraza, Granada.

conjunto de aquel movimiento sutil era como redundar en la vibración que poseían aquellos cuadros, dotar de vida al espacio invadido por la pieza, emulando el comportamiento de la naturaleza que en ellos se sugería.

Adoptando la destrucción como principio formal realizará, posteriormente, otras dos instalaciones: *El Rompido* y *Temporada de lágrimas*. La primera constaba de dos grietas enfrentadas, ubicadas en dos espacios que habían sido envejecidos haciendo uso de la pintura, para simular una ruina. Una de las grietas aparentaba dejar ver el exterior, mientras que la otra, enfrentada y simétrica a la anterior, había sido realizada en bronce, negando la transparencia.

Esta obra refleja lo que cabría ver como la necesidad de dejar constancia del paso del tiempo, para lo que la artista trató la totalidad del espacio como el soporte de una pintura que actuaba como trampantojo. No deja de ser una actitud estética en la que se hace uso del artificio, a diferencia de las propuestas deconstructivas de los años setenta, que planteaban intervenciones reales sobre el espacio. Artistas como Gordon Matta-Clark, Michael Asher o el grupo SITE fundamentaron su obra en la destrucción parcial de diferentes espacios —edificios y salas de exposiciones—, poco tiempo después de que la crítica de galerías y museos expresada por el arte conceptual modificase el uso que de ellos venían haciendo los artistas.

Temporada de lágrimas se construiría bajo la misma intención de recrear una ruina, de anticipar la ruina de espacios actuales. No obstante, el principio formal de la destrucción no fue usado aquí tan evidentemente como en *El Rompido*. Antes que buscar una simulación, la artista utilizó formas, materiales y recursos —como el uso repetido, a modo de trama, de las

El Rompido, 2001. Centre del Carme,
Institut Valencià d'Art Modern, Valencia.

Temporada de lágrimas, 2003. CaixaForum, Barcelona.

Malevich en El Rompido, 2004. Óleo sobre lienzo. 220 x 200 cm. Colección particular.

palabras que componen el título— que, de manera más sutil, sugerían el deterioro fingido en *El Rompido*. Todo ello con la intención de concebir una obra como metáfora de su propio estado de ánimo, que haría afirmar a la artista:

> Ya no es posible la paz sólida de los estanques, vivimos en medio del crepúsculo de la conciencia y de la ética[51].

La visita a la almadraba abandonada de El Rompido, un pueblecito de la costa de Huelva, fue inspiradora de estas dos últimas creaciones, y lo sería además de la serie de pinturas que son precursoras de su obra reciente. En ellas, la naturaleza aparece esta vez como instauradora de la ruina, apoderándose de la arquitectura:

> Las diversas edificaciones en ruinas de la almadraba emergen y se sumergen entre la maleza, que en su inquietante avance transforma todo lo que atrapa en maraña vegetal[52].

Desde ese encuentro, su obra viene siendo fruto de la atracción por este lugar. El más mínimo

[51] SEVILLA, Soledad. «Carta a Ninfa». En: DIEGO, Estrella de, y SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla. 2000-2005*. Barcelona, edición privada, 2005, p. 60.

[52] SEVILLA, Soledad. «Cuando nada quede». En: MOLINA, Ángela, y SEVILLA, Soledad. *Cuando nada quede / sólo el mar en los ojos. Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Logroño, Sala Amós Salvador, 2004, s. p.

Ventana a una idea, 2003-2004. Óleo sobre lienzo. Díptico, 155 x 122 cm c. u. Colección particular.

elemento —las grietas, las manchas en la pared, las masas de maleza, el deterioro de las puertas y ventanas— ha sido traducido como recurso estético y procesual. De ello quedará constancia en el vídeo que, con el nombre de *El Rompido*, documenta la génesis formal de su obra última, y en cuadros como *Así procede la naturaleza* (2007), *Cuadroterapia* (2007) o *José Tomás* (2007), en los que, no obstante, predomina la intención de abstraer la imagen figurativa que los origina:

> […] de esa conexión emocional con el paisaje surge la necesidad de la creación y el lento proceso de contemplar las relaciones entre las imágenes ofrecidas por los fenómenos naturales y la abstracción de las estructuras en que se sustentan los procesos de la creación. Más que tratar de transferir la configuración compleja de los primeros a los códigos de expresión de las segundas, lo que pretendo es explorar su mutua relación y elaborar obras que manifiesten la tensión entre ambos mundos[53].

Todo ello coincide con el recuerdo del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913), de Malevich, recuerdo en el que se superponen tanto la composición de esta obra clásica como el descubrimiento, al contemplarla en vivo por primera vez, del craquelado que sufre. Su esquema compositivo y su degradación material quedarán unidos a la visión de las ventanas de aquella almadraba en ruinas, activando el proceso de realización de estas pinturas.

Las ventanas que figuran en estos cuadros, como *Malevich en El Rompido* (2004) o *Jade y*

[53] SEVILLA, S. «Cuando nada quede»…, s. p.

coral (2005), aludiendo a esas otras, pueden entenderse como metáforas de la creación artística, en tanto que representan, en conjunto, la dualidad que la define: la mirada hacia el exterior y la mirada introspectiva. En algunos casos, deja constancia de ambas mediante el uso de la partición que ofrece el díptico, como en el caso de *Ventana a una idea* (2003-2004).

La primera de esas miradas aparece reflejada en la representación de ventanas que comunican con la realidad exterior, filtrada por la artista, traducida a su propio lenguaje y llevada a su mundo particular de metáforas. La segunda viene dada por la sugerencia de ventanas que se abren hacia otra realidad, la de la artista y su mundo interior; un mundo que, por su inconcreción, no participa de las formas de la realidad visible, y que, como se vio anteriormente, puede ser sugerido de un modo que lo desvincule de esas formas o las utilice como símbolos. Al final del proceso, queda el cuadro como reflejo y como objeto de reflexión sobre su propio paisaje interior, para lo que se requiere la renuncia al ilusionismo y la constatación de la planitud de su superficie. Y es entonces cuando aparece, como antes el muro, la valla.

Obra reciente

Es tradición en la pintura la búsqueda de artificios capaces de provocar un engaño. Su capacidad de ilusionismo, que, desde el renacimiento, se ha ido incrementando con nuevas estrategias, puede ser utilizada para fingir verosimilitud en todo aquello que el artista se proponga. Lo que, en ocasiones, podría ser fácilmente llevado a la práctica por otros medios, se busca en las infinitas posibilidades de mímesis de la pintura, pues el pintor rara vez renuncia a hacer uso, en mayor o menor medida, del componente de inexplicabilidad que todo cuadro posee. Ejemplificándolo, existen numerosas experiencias que se remontan hasta la antigüedad clásica, como la que recuerda Ramón Pérez de Ayala:

> Simplemente a título anecdótico traigo a cuento dos textos, de Plinio, el viejo, sobre pintura y pintores. El primero se refiere a un certamen, competencia o concurso que tuvieron entre sí Parrasio y Zeuxis, por ver quién aventajaba a quién. Zeuxis mostró un racimo de uvas, pintado con tal veracidad que los pájaros acudían a picarlas. Parrasio, entonces, trajo una tabla cubierta con un paño. Quiso Zeuxis levantar el paño y halló que estaba simulado en pintura. Por donde quedó corrido y puesto en claro que Parrasio era mejor pintor, puesto que si Zeuxis engañó a los pájaros, él engañó al propio Zeuxis. He aquí la noción antigua, permanente y más extendida de la pintura, en cuanto verdad engañosa e ilusión óptica[54].

A veces, el simulacro ha llegado a ser tan perfecto que cabe hablar de sinestesia, de la posibilidad de atribuir a la pintura diferentes niveles de percepción, como generadora de sensaciones que, superando lo puramente visual, inciden en el resto de los sentidos.

Así vuelve a suceder hoy, junto a otras propuestas, después de que esta actitud fuera denostada

[54] PÉREZ DE AYALA, Ramón. «Sobre dos textos de Plinio». En: [PÉREZ DE AYALA, Ramón.] *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*. Escritos sobre arte de Ramón Pérez de Ayala recopilados por Florencio Friera Suárez y José Tomás Cañas Jiménez, y precedidos por textos preliminares de Andrés Amorós, Eduardo Quesada Dorador y Florencio Friera Suárez. Catálogo de la exposición. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1991, p. 355.

Koan 1, 2006. Óleo sobre lienzo. 105 x 86 cm. Propiedad de la artista.

Koan 2, 2006. Óleo sobre lienzo. 105 x 86 cm. Propiedad de la artista.

durante largo tiempo por cada una de las vanguardias, a cuyos intereses dejó de servir la imitación fiel de lo visible. A aquella etapa sobrevino un breve período en el que las prácticas surgidas a la luz del proceso de desmaterialización del objeto artístico excluyeron no sólo la figuración, sino todo lo relacionado con la tradición pictórica. La dicotomía entre figuración y abstracción —alimentada por el expresionismo abstracto, primero, y el fotorrealismo, después—, que obligaba a tomar partido por una u otra opción formal, se flexibilizó transcurrido aquel período, con el simbólico retorno de la pintura durante los años ochenta. Los comportamientos que hasta entonces las diferenciaban, son utilizados en la actualidad indistintamente.

La serie de cuadros que constituye el cuerpo central de la obra reciente de Soledad Sevilla es muestra de esa nueva situación, en la que abundan los intercambios entre las disciplinas artísticas y, como consecuencia de ello, entre diferentes opciones formales, que cada vez son más difíciles de definir, suponiendo que fuese necesario hacerlo. También es muestra de la confianza hacia la pintura como medio, confianza que el vaticinio de su hipotética desaparición durante los años setenta no llegaría a quebrantar. Si bien no es posible afirmar la existencia de una postura análoga en la actualidad, sí lo es hacerlo a propósito de una actitud predominante, focalizada en las instituciones y centros de arte contemporáneo, que puede condicionar, en cierta medida, el trabajo de los artistas. En función de esa actitud, la pintura se ve parcialmente eclipsada por nuevos lenguajes y coartada por imposiciones ajenas a su propia lógica, entre las que debe mencionarse la inclusión, a través de mensajes explícitos, de un contenido que aborde problemáticas de tipo social. Esto sucede a pesar de experiencias anteriores, que, desde Wassily Kandinsky hasta Robert Ryman, demuestran

Koan 3, 2006. Óleo sobre lienzo. 105 x 86 cm. Propiedad de la artista.

Koan 4, 2006. Óleo sobre lienzo. 105 x 86 cm. Propiedad de la artista.

que el uso de un contenido de tipo narrativo no puede ser considerado como un valor en términos artísticos:

> Hasta los pasados ochenta, los pintores buscaron, sobre todo, la abstracción, con toda honradez, con toda sinceridad, con toda convicción. Esa experiencia ha demostrado repetidas veces que la existencia de un contenido narrativo no es un valor en términos artísticos. Más aún si adopta el carácter de una afirmación maniquea, dogmática, beata, si abandona el saludable terreno de la duda, el punto hamletiano que le es tan consustancial en tanto que lenguaje que aspira a ser universal en el espacio y el tiempo[55].

Las obras en las que Soledad Sevilla trabaja actualmente se circunscriben, por tanto, a su propio dominio, el de la traducción en imágenes de la realidad que el artista percibe; no funcionan como propaganda ni están subordinadas a la trasmisión de un mensaje unidireccional de identificación automática. La serie *Los apóstoles* (2006-2008) surge de la depuración de su obra precedente, la serie de *ventanas* que le inspira El Rompido, entre las que cabe destacar, como antecedentes muy directos, las tituladas *Koan* (2006). Suprimiendo determinados componentes hasta obtener las vallas de madera que cegaban algunas de esas ventanas, derivará la atención de aquellos cuadros hacia la ambigüedad que provoca el engaño visual. La representación fiel de un elemento reconocible, la madera, se evidencia aquí como pura anécdota, ya que se trata sólo de un instrumento para conseguir un objetivo que va más allá de su consecución.

El otro origen de esta serie, del que adopta su nombre, es el *Apostolado* de Rubens, de hacia 1610, que pertenece al Museo del Prado. Las telas pintadas sobre tabla, formando las

[55] SEVILLA, Soledad. «Ideas y propuestas para el arte en España». En: AA.VV. [ABAD DE SANTILLANA, Jesús María; ADELANTADO, Olga; AGUIRRE, Juan Antonio; ALBARRACÍN, Pilar; ALFARO, Javier; *et al.*] *Ideas y propuestas para el arte en España*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, 2008, p. 132.

Ventana fotografiada por Soledad Sevilla

vestiduras de los apóstoles, son el principal interés de la artista, que invierte la acción de Rubens, imitando la madera en un lienzo:

> Mi deseo ha sido establecer una relación entre las telas y las maderas, sugerida por la transparencia que parece adquirir la pintura sobre la tabla en estos cuadros. Yuxtaponiendo fuentes contradictorias, se ponen en entredicho las convenciones ilusionistas de la representación. El efecto de la veta de la madera puede parecer narrativo, incluso un tanto simple o rudimentario, pero su aparente literalidad sirve para constatar que no es más que una trampa, pues el soporte no es aquí madera[56].

Dos años antes de empezar a trabajar en esta serie, la artista realiza una pieza que ilustra los mismos principios ilusionistas. Se trata de *El esqueleto (la sombra del suelo)* (2004), una instalación de marcado carácter escultórico, en la que vuelve a aparecer, después de quince años, el recurso de la cuadrícula, debido, esta vez, al uso del plano de la ciudad de Barcelona como modelo. El plano fue troquelado y ampliado para dar lugar a una obra de grandes dimensiones, que fue fundida en aluminio sobre una base que poseía la ondulación necesaria para evocar la calidad del papel. Actualmente, la pieza se puede contemplar en el Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, en un emplazamiento que evidencia la contradicción entre forma y material que subyace en la obra.

[56] SEVILLA, S. «¿Qué espero de un cuadro?»..., s. p.

El esqueleto (la sombra del suelo), 2004. Aluminio. 600 x 1.200 cm. Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, Barcelona.

En *Los apóstoles*, la simulación comienza desde la elección del soporte, que coincide en varios puntos con las propiedades físicas de las vallas que sirven como modelo: en sus dimensiones y en su planitud. No se trata de un trampantojo realizado según la tradición barroca, pues el referente carece del volumen necesario para fingir espacio y tridimensionalidad. En lugar de eso, se recrea su superficie, y su profundidad coincide con la profundidad real del bastidor que sujeta las telas. Con ello, queda evidenciada la fisicidad del objeto que es el cuadro. Una vez relegadas sus anteriores funciones como cubo de escenificación o como plano que se extiende en el espacio —heredadas del renacimiento y del expresionismo abstracto, respectivamente—, se mimetiza con el modelo hasta un punto en que el engaño visual es perfecto.

Los apóstoles se articula en tres grupos de cuadros que se diferencian entre sí por sus dimensiones, debido al hábito de la artista de incrementar progresivamente el formato de los que podrían ser entendidos como estudios: *menores*, *medianos* y *mayores*. En las versiones más grandes, los *apóstoles mayores*, es donde se percibe más claramente el diálogo que estas

Apóstoles menores 5, 2006. Óleo sobre lienzo. 105 x 86 cm. Colección particular.

obras establecen con el espacio en que se instalan. El trampantojo es doble en este caso, porque no sólo se da en la sustitución de la tela por la madera, sino también en la suplantación del muro por la valla. El comportamiento de estos cuadros en su conjunto, perfilado ya por la pintura de la década anterior, ha sido desarrollado hasta un punto en que recuerda al que Rothko deseaba para sus propias pinturas:

> Dado que mis cuadros son grandes, llenos de color y sin enmarcar, y que las paredes de los museos son generalmente inmensas y formidables, existe el peligro de que los cuadros se relacionen con las paredes como si fueran áreas decorativas. Esto sería una distorsión de su significado, ya que los cuadros son íntimos e intensos [...]. Saturando la habitación con el impacto de la obra, ésta vence a las paredes y la fuerza de cada obra individual me resulta más evidente[57].

Al tiempo que Soledad Sevilla trabaja en esta serie de cuadros, que se comporta de un modo parecido a una instalación, concibe *Un año de memoria* (2008), su instalación más reciente, que surge, como otras, después de un meditado proceso pictórico. En su fase final, la obra ha adoptado como soporte el formato del vídeo, que es reducido a su unidad más sencilla: la transición de una imagen hacia otra que sufre una variación apenas perceptible. Se compone de una sucesión de imágenes que representan las fases lunares, enlazando conceptualmente con obras anteriores, como *Leche y sangre* (1986) o la serie *La que recita la poesía es ella*, en las que la noción de lo femenino se convertía, de un modo muy sutil, en el hilo conductor.

Como *Los apóstoles*, *Un año de memoria* es una obra que no enuncia nada fuera de su lógica

[57] Mark Rothko, citado en COMPTON, M. «Mark Rothko, los temas del artista»..., s. p.

Soledad Sevilla trabajando en los *apóstoles mayores*

como imagen, a pesar de su acentuado carácter icónico. Adopta la condición cíclica e intemporal de la naturaleza, lo que remite a la condición minimalista presente de un modo más o menos regular, como se ha visto, a lo largo de toda la trayectoria de la artista. Una trayectoria en constante evolución, sin saltos ni golpes de efecto, que, como Rilke, parece querer decir:

> […] sálvese de los temas generales y vuélvase a los que le ofrece su propia vida cotidiana: describa sus melancolías y deseos, los pensamientos fugaces y la fe en alguna belleza; descríbalo todo con sinceridad interior, tranquila, humilde, y use, para expresarlo, las cosas de su ambiente, las imágenes de sus sueños y los objetos de su recuerdo. Si su vida cotidiana le parece pobre, no se queje de ella; quéjese de usted mismo, dígase que no es bastante poeta como para conjurar sus riquezas: pues para los creadores no hay pobreza ni lugar pobre e indiferente[58].

[58] RILKE, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Traducción y nota preliminar de José María Valverde. Madrid, Alianza, 2003, p. 23. Las palabras de Rilke que se reproducen en la página 7 han sido extraídas de esta misma edición. *Ibid.*, pp. 22-23.

Bibliografía utilizada

AA.VV. [ABAD DE SANTILLANA, Jesús María; ADELANTADO, Olga; AGUIRRE, Juan Antonio; ALBARRACÍN, Pilar; ALFARO, Javier; *et al.*] *Ideas y propuestas para el arte en España*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, 2008.

AA.VV. [AGRELA, Ángeles; CASTRO FLÓREZ, Fernando; EQUIP ADONA'T; JARA, Julio; MARCO, Ángeles; MIRALLES CRISÓSTOMO, Bartolomé; NAVARRO, Santiago.] *Llocs Lliures VI. 8 intervencions al centre històric de Xàbia*. Catálogo de la exposición. Xàbia, Ajuntament de Xàbia, 1998.

AA.VV. [AGUILERA CERNI, Vicente; GARNERÍA, José; LLÁCER, Francisco.] *Antes del Arte*. Catálogo de la exposición. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1997.

AA.VV. [AGUIRRE, Juan Antonio; ALÁEZ, Ana Laura; ALFARO, Andreu; AMPUDIA, Eugenio; AMUNÁRRIZ, Josune; *et al.*] *Descubrir el arte. Las cien mejores obras de todos los tiempos comentadas por 100 artistas contemporáneos*. Madrid, Arlanza, 2007.

AA.VV. [AGUIRRE, Juan Antonio; ASINS, Elena; GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio; IGLESIAS, José María; LUGÁN, Luis; NAVARRO BALDEWEG, Juan; PRADA, José Miguel de.] *Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.

AA.VV. [AIGUABELLA, Javier; ARRIBAS, Alfredo; GÁLLEGO, Julián.] *Museo Marugame Hirai. Arte español contemporáneo*. Marugame, Museo Marugame Hirai, 1993.

AA.VV. [ALEXANCO, José Luis; ASINS, Elena; BARBADILLO, Manuel; CARBONELL, Lorenzo; CASAS, Manuel de las; GARCÍA CAMARERO, Ernesto; GREENHAM, Lily; PRADA POOLE, José Miguel de; RAMOS, Isidro; RODRÍGUEZ, Francisco Javier; SÁNCHEZ GARCÍA, Miguel; SEARLE, Guillermo; SEGUÍ DE LA RIVA, Francisco Javier; YTURRALDE, José María.] *Ordenadores en el arte. Generación automática de formas plásticas*. Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969.

AA.VV. [ALEXANCO, José Luis; BARBADILLO, Manuel; DELGADO, Gerardo; GARCÍA ASENSIO, Tomás; GARCÍA CAMARERO, Ernesto; GÓMEZ PERALES, José Luis; LUGÁN, Luis; PRADA POOLE, José Miguel de; QUEJIDO, Manuel; SEMPERE, Eusebio; SEVILLA, Soledad.] *Generación automática de formas plásticas*. Catálogo de la exposición. Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1970.

AA.VV. [ALEXANCO, José Luis; BUENAVENTURA, Ana; DELGADO, Gerardo; EGUIBAR, Teresa; FRECHILLA, Lorenzo; GARCÍA ASENSIO, Tomás; GARCÍA CAMARERO, Ernesto; GÓMEZ PERALES, José Luis; LUGÁN, Luis; MARTÍN, Abel; QUEJIDO, Manuel; SALAMANCA, Enrique; SEGUÍ DE LA RIVA, Francisco Javier; SEMPERE, Eusebio; SEVILLA, Soledad; YTURRALDE, José María.] *Catalogue of The Computer Assisted Art exhibition held in Madrid in the Palacio Nacional de Congresos on the occasion of the German and Middle European Hundred Percent Clubs and the 8th European Systems Engineering Symposium*. Catálogo de la exposición. Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1971.

AA.VV. [ALFARO, Andreu; AMADOR Rodríguez; ASINS, Elena; AYLLÓN, Manuel; BARBADILLO, Manuel; BONANNI, Angiola; CALVO, Javier; CAMÍN, Joaquín Rubio; CARUNCHO, Luis; CASADO, Julián; CLOWEILLER; CRUZ DE CASTRO, Carlos; CRUZ NOVILLO, José María; FELICIANO Hernández; FERNANDO JESÚS; GARCÍA ASENSIO, Tomás; GARCÍA RAMOS, Pedro A.; GIL, Julián; GÓMEZ PERALES, José Luis; IGLESIAS, José María; JULIO ANTONIO Ortiz; LABRA, José María de; LERÍN, Fernando; LUGÁN, Luis; MARCO, Tomás; MARCOS, Miguel; MATEOS, Ángel; MICHAVILA, Joaquín; MIERES, Alejandro; MOYA, Diego; PERICOT, Jordi; PLANES, Carmen; POVEDANO, Cristóbal; PRADA, José Miguel de; RUEDA, Gerardo; SALAMANCA, Enrique; SEGUÍ DE LA RIVA, Francisco Javier; SEMPERE, Eusebio; SEVILLA, Soledad; SORIA, Salvador; VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro; VEGA, Pilar de la; VICTORIA, Salvador; VILLA ROJO, Jesús; VIRSEDA, Adolfo; VIRSEDA, Javier; YTURRALDE, José María.] *Forma y medida en el arte español actual*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, 1977.

AA.VV. [ALTAIÓ, Viçens; BENLLOCH, Miguel; BERGER, Maurice; BUENO, Pepa; GARCÍA MONTERO, Luis; GONZÁLEZ, Ángel; LÉVI-STRAUSS, David; MARESCA, Mariano; MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida; MENDOZA, Fernando; POWER, Kevin; ROPERO-REGIDOR, Diego; RUIZ FUENTES, Vicente; VIDAL, Carmen África; VILLAESPESA, Mar.] *Intervenciones. Proyecto de arte público del Pabellón de Andalucía*. Sevilla, Pabellón de Andalucía en Expo 92, 1992.

AA.VV. [AMADOR Rodríguez; AMESTOY, Santos; AMÓN, Santiago; ASINS, Elena; BALART, Waldo; CALVO SERRALLER, Francisco; FERNÁNDEZ ALBA, Antonio; FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis; GARCÍA ASENSIO, Tomás; GARCÍA RAMOS, Pedro A.; IGLESIAS, José María; LUGÁN, Luis; MARÍN-MEDINA, José; NAVARRO, Mariano.] *Propuestas objetivas*. Catálogo de la exposición. Madrid, Fernando Vijande, Comunidad de Madrid, 1985.

AA.VV. [ANDREWS, Richard; JACQUES, Alison Sarah; MESSER, Thomas M.; SVESTKA, Jiri.] *James Turrell*. Catálogo de la exposición. Stuttgart, Cantz, 1993.

AA.VV. [BLANCO CARRASCOSA, Juan Ángel; CALLE, Román de la; PATUEL CHUST, Pascual; PRATS RIVELLES, Rafael.] *Geométrica valenciana. La huella del constructivismo. 1949-1999*. Catálogo de la exposición. Valencia, Sala Parpalló, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 1999.

AA.VV. [BORJA-VILLEL, Manuel J.; BOZAL, Valeriano; GILBAUT, Serge; YAU, John.] *Tàpies. En perspectiva*. Catálogo de la exposición. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, 2004.

AA.VV. [CALVO SERRALLER, Francisco; CAMERON, Dan; COMBALÍA, Victoria; FERNÁNDEZ, Horacio; FERNÁNDEZ-CID, Miguel; GARCÍA, Aurora; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; MOLINA, César Antonio; PÉREZ, Luis Francisco; PÉREZ ESTRADA, Rafael; POWER, Kevin; RÍOS, Julián; RUBIO NAVARRO, Javier; SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés; VELA ZANETTI, María; ZAYA, Antonio.] *IX Salón de los 16*. Catálogo de la exposición. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1989.

AA.VV. [CAMERON, Dan; MENDOZA, Fernando; VILLAESPESA, Mar.] *Toda la torre. Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. La Algaba, Ayuntamiento de La Algaba, 1990.

AA.VV. [CARRETE PARRONDO, Juan; LLORENS SERRA, Tomás; PHILLIPS, Sandra S.] *Granada de fondo. Colección Diputación de Granada*. Catálogo de la exposición. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995.

AA.VV. [LOOTZ, Eva; LÓPEZ CUENCA, Rogelio; MARCO, Ángeles; MURRÍA, Alicia; NAVARRO, Mariano; SCHLOSSER, Adolfo; SINAGA, Fernando.] *Espacios públicos. Sueños privados*. Catálogo de la exposición. Madrid, Comunidad de Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1994.

AA.VV. [MAROTTA, Karina; QUERALT, Rosa; VALLE, Gentz del.] *Dibujos germinales. 50 artistas españoles*. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998.

AA.VV. [NAVARRO, Mariano; PANERO, Juan Luis; SEVILLA, Soledad.] *Soledad Sevilla. 1989-1991*. Catálogo de la exposición. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1991.

AA.VV. [NAVARRO, Mariano; SEVILLA, Soledad; VILLAESPESA, Mar.] *Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1988.

AA.VV. [OLMO, Santiago B.; POWER, Kevin; VILLAESPESA, Mar.] *Memoria. Soledad Sevilla. 1975-1995*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.

AGUILERA CERNI, Vicente. *Antes del Arte. Experiencias ópticas, perceptivas, estructurales*. Catálogo de la exposición. Madrid, Galería de Arte Eurocasa, 1968.

AGUILERA CERNI, Vicente. *La postguerra. Documentos y testimonios II*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

ALCORTA, Carlos, y ROMERO, Yolanda. *Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Miengo, Ayuntamiento de Miengo, Sala Robayera, 2003.

ALLEN, Jonathan. *«En Las Palmas, la que recita la poesía es ella»*. Catálogo de la exposición. Las Palmas de Gran Canaria, Galería Manuel Ojeda, 1991.

ALONSO MOLINA, Óscar, y FRANCÉS, Fernando. *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990*. Catálogo de la exposición. Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, Caja Granada, 2006.

ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona, Destino, 2000.

BAENA, Francisco, y QUESADA DORADOR, Eduardo. *Granada de fondo. Colección Diputación de Granada*. Catálogo de la exposición. Granada, Diputación de Granada, 1999.

BARNES, Lucinda, y CAMERON, Dan. *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*. Catálogo de la exposición. Long Beach, University Art Museum, California State University, 1990.

BISBE, Nimfa, y CORRAL, María de. *Catálogo de la Colección de Arte Contemporáneo Fundación «la Caixa»*. Barcelona, Fundación «la Caixa», 2000.

BONET, Juan Manuel. *Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca*. Madrid, Fundación Juan March, 1988.

BONET, Juan Manuel, y TORRE, Alfonso de la. *Espacios imaginados. Escaparates*. Catálogo de la exposición. Madrid, El Corte Inglés, 2006.

BONET CORREA, Antonio. *Colección Arte Siglo XX*. Alicante, Colección Arte Siglo XX, 1981.

BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura. 1939-1990*. Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

BRIONES MARTÍNEZ, Florentino. *Formas computadas*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ateneo de Madrid, 1971.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1988.

CALVO SERRALLER, Francisco, y CASO, Ángeles. *Doce artistas en el Museo del Prado*. Catálogo de la exposición. Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2007.

CALVO SERRALLER, Francisco, y QUERALT, Rosa. *Territorio plural. 10 años Colección Testimonio. 1987-1997*. Catálogo de la exposición. Madrid, Fundación «la Caixa», 1998.

CALVO SERRALLER, Francisco, y SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla. La Alhambra*. Catálogo de la exposición. Madrid, Galería Montenegro, 1987.

CAMERON, Dan, y VILLAESPESA, Mar. *Toda la torre. Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. La Algaba, Ayuntamiento de La Algaba, 1990.

CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del. *La magia de Las Meninas. Una iconología velazqueña*. Madrid, Turner, 1985.

CASTAÑOS ALÉS, Enrique. *Color y estructura en la obra de Tomás García Asensio* [en línea]. <http://www.enriquecastanos.com/asensiocatalogo.htm> [consulta: 4-1-2008].

CASTAÑOS ALÉS, Enrique. *Los orígenes del arte cibernético en España. El seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)* [en línea]. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12593400880143731865846/003162.pdf> [consulta: 25-11-2007].

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Soledad Sevilla. Casas concéntricas. Una instalación sobre la Albufera*. Catálogo

de la exposición. Valencia, Sala Parpalló, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 1998.

CERNUSCHI, Claude. *«Not an Illustration but the Equivalent». A Cognitive Approach to Abstract Expressionism*. Cranbury, London, Associated University Presses, 1997.

COMPTON, Michael. *Mark Rothko*. Catálogo de la exposición. Madrid, Fundación Juan March, 1987.

DÍAZ PADRÓN, Matías. *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*. Barcelona, Prensa Ibérica, Museo del Prado, 1995.

DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco. *Bifurcaciones*. Catálogo de la exposición. Fuenlabrada, Ayuntamiento de Fuenlabrada, Centro de Artes Tomás y Valiente, 2006.

DIEGO, Estrella de, y SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla. 2000-2005*. Barcelona, edición privada, 2005.

FERNÁNDEZ, Ignacio. *Soledad Sevilla. Ensayos*. Catálogo de la exposición. Santiago de Compostela, Galería SCQ, 2006.

FERNÁNDEZ, Ignacio. *Soledad Sevilla. The Island of the Turtle*. Catálogo de la exposición. New York, Haim Chanin Fine Arts, 2002.

GARCÍA CAMARERO, Ernesto. *Formas computables*. Catálogo de la exposición. Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969.

GARCÍA CAMARERO, Ernesto. *La pintura informática en la Universidad Complutense (1988)* [en línea]. <http://elgranerocomun.net/article105.html> [consulta: 4-1-2008].

GARCÍA GUTIÉRREZ, Nuria, y SAZATORNIL, Luis. *España en sombras. Colección UC de Obra Grabada*. Catálogo de la exposición. Oviedo, Cajastur, 2005.

GARCÍA-ROMEU, Emilia, y LOERS, Veit. *VAC. Colección Valencia Arte Contemporáneo*. Catálogo de la exposición. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2006.

GOLVANO, Fernando, y MAYORAL, Marina. *Soledad Sevilla. Lur*. Catálogo de la exposición. San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2000.

GRABAR, Oleg. *La Alhambra: iconografía, formas y valores*. Madrid, Alianza, 1980.

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2000.

HASKELL, Barbara, y STEEVES, Kari E. *Agnes Martin*. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.

HUGHES, Robert. *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Edición ampliada y actualizada. Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2000.

IGLESIAS, José María. *Soledad Sevilla. Meninas*. Catálogo de la exposición. Granada, Ayuntamiento de Granada, 1984.

JARAUTA, Francisco. *Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1998.

JULIÁN, Inmaculada. *El arte cinético en España*. Madrid, Cátedra, 1986.

MACHADO, Antonio. *Campos de Castilla (1907-1917)*. Edición de Geoffrey Ribbans. Madrid, Cátedra, 1989.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid, Mondadori, 1990.

MANTEIGA, Silvia, y VILLAESPESA, Mar. *La voz del género. La voce del genere. Cristina Iglesias, Eva Lootz, Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Roma, Instituto Cervantes, 1994.

MARCHÁN FIZ, Simón. «*Le bateau ivre*: para una genealogía de la sensibilidad postmoderna». *Revista de Occidente* (Madrid), nº 42, noviembre de 1984, pp. 7-28.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna». Antología de escritos y manifiestos*. Madrid, Akal, 1988.

MARÍN-MEDINA, José. *Realismo real*. Catálogo de la exposición. Madrid, Caja Postal, 1982.

MARZONA, Daniel. *Arte minimalista*. Colonia, Taschen, 2004.

MAYORAL, Marina, y OLMO, Santiago B. *Soledad Sevilla. Instalaciones*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1996.

MOLINA, Ángela, y SEVILLA, Soledad. *Cuando nada quede / sólo el mar en los ojos. Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Logroño, Sala Amós Salvador, 2004.

MOLINA, Ángela, y SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla. El Rompido*. Catálogo de la exposición. Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 2005.

NAVARRO, Mariano, y SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1991.

NEWMAN, Barnett. *Escritos escogidos y entrevistas*. Edición a cargo de John P. O'Neill. Madrid, Síntesis, 2006.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Expanded Edition. San Francisco, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1999.

OLMO, Santiago B. *Somni recobrat. Sueño recobrado. Instal.lació de Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Palma de Mallorca, «Sa Nostra» Caixa de Balears, 1993.

OLMO, Santiago B., y ROMERO, Yolanda. *Soledad Sevilla. El espacio y el recinto*. Catálogo de la exposición. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2001.

PALAU I FABRE, Josep. *El secreto de Las Meninas de Picasso*. Barcelona, Polígrafa, 1982.

PANERO, Juan Luis, y SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991.

[PÉREZ DE AYALA, Ramón.] *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*. Escritos sobre arte de Ramón Pérez de Ayala recopilados por Florencio Friera Suárez y José Tomás Cañas Jiménez, y precedidos por textos preliminares de Andrés Amorós, Eduardo Quesada Dorador y Florencio Friera Suárez. Catálogo de la exposición. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1991.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Madrid, Museo del Prado, 1985.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. I La Colección Real*. Madrid, Museo del Prado, Espasa-Calpe, 1990.

POWER, Kevin. *Pintores y escultores españoles. 1981-1986*. Catálogo de la exposición. Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1985.

POWER, Kevin, y SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1995.

QUERALT, Rosa. *Pintar con papel*. Catálogo de la exposición. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1986.

QUESADA DORADOR, Eduardo. *Guillermo Pérez Villalta. El agua oculta o el navegante interior*. Catálogo de la exposición. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1990.

QUESADA DORADOR, Eduardo, y RUEDA, José María. *Nuevas visiones de la Alhambra*. Catálogo de la exposición. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1988.

QUESADA DORADOR, Eduardo, y RUEDA, José María. *Sketch de la nueva pintura*. Catálogo de la exposición. Granada, Ministerio de Cultura, Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Granada, Ayuntamiento de Granada, Universidad de Granada, Ayuntamiento de Fuente Vaqueros, Familia García Lorca, 1986.

REYERO, Carlos. *Courbet*. Madrid, Historia 16, 1993.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Traducción y nota preliminar de José María Valverde. Madrid, Alianza, 2003.

ROMERO, Yolanda. *Granada de fondo. Colección de Arte Contemporáneo*. Catálogo de la exposición. Granada, Diputación de Granada, 2003.

ROMERO, Yolanda. *Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 2001.

ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Madrid, Alianza, 1993.

ROTHKO, Mark. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Edición, introducción, notas y cronología a cargo de Miguel López-Remiro. Barcelona, Paidós, 2007.

SANTIAGO, Emilio de, y SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla. La Alhambra*. Catálogo de la exposición. Granada, Junta de Andalucía, Fundación Rodríguez-Acosta, 1987.

SEMPERE, Eusebio. *Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1978.

SEVILLA, Soledad. *En ruinas*. Catálogo de la exposición. Valencia, Galería La Nave, 1994.

SEVILLA, Soledad. *Enfoques 2007. Soledad Sevilla*. Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2007.

SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla. Tramas y variaciones. Memoria. 1979-80*. Catálogo de la exposición. Madrid, Edikreis, 1981.

SHELLEY, Percy Bysshe. *No despertéis a la serpiente. Antología poética bilingüe*. Traducción, prólogo y notas de Juan Abeleira y Alejandro Valero. Madrid, Hiperión, 1997.

TÀPIES, Antoni, y VALENTE, José Ángel. *Comunicación sobre el muro*. Barcelona, Ediciones de la Rosa Cúbica, 1998.

TEJEDA, Isabel. *Soledad Sevilla. Umbrales*. Catálogo de la exposición. Murcia, Galería Art Nueve, 2005.

VILLAESPESA, Mar. *Fons et origo. Una instal.lació de Soledad Sevilla en col.laboració amb Lugán*. Catálogo de la exposición. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987.

Obra expuesta

Apóstoles menores 1, 2, y *3,* 2006. Dípticos: impresión digital, 90 x 86 cm; óleo sobre lienzo, 105 x 86 cm. Propiedad de la artista.

Apóstoles menores 4, *6*, y *7*, 2006. Dípticos: impresión digital, 90 x 86 cm; óleo sobre lienzo, 105 x 86 cm. Propiedad de la artista.

Apóstoles menores 8, 8 bis, y *9*, 2006-2007. Dípticos: impresión digital, 90 x 86 cm; óleo sobre lienzo, 105 x 86 cm. Propiedad de la artista.

Apóstoles menores 10, 11, y *12*, 2007. Dípticos: impresión digital, 90 x 86 cm; óleo sobre lienzo, 105 x 86 cm. Propiedad de la artista.

Apóstoles medianos 4, 7, 8, 5, 6, 3, y *1,* 2006. Óleo sobre lienzo. 170 x 130 cm. Propiedad de la artista.

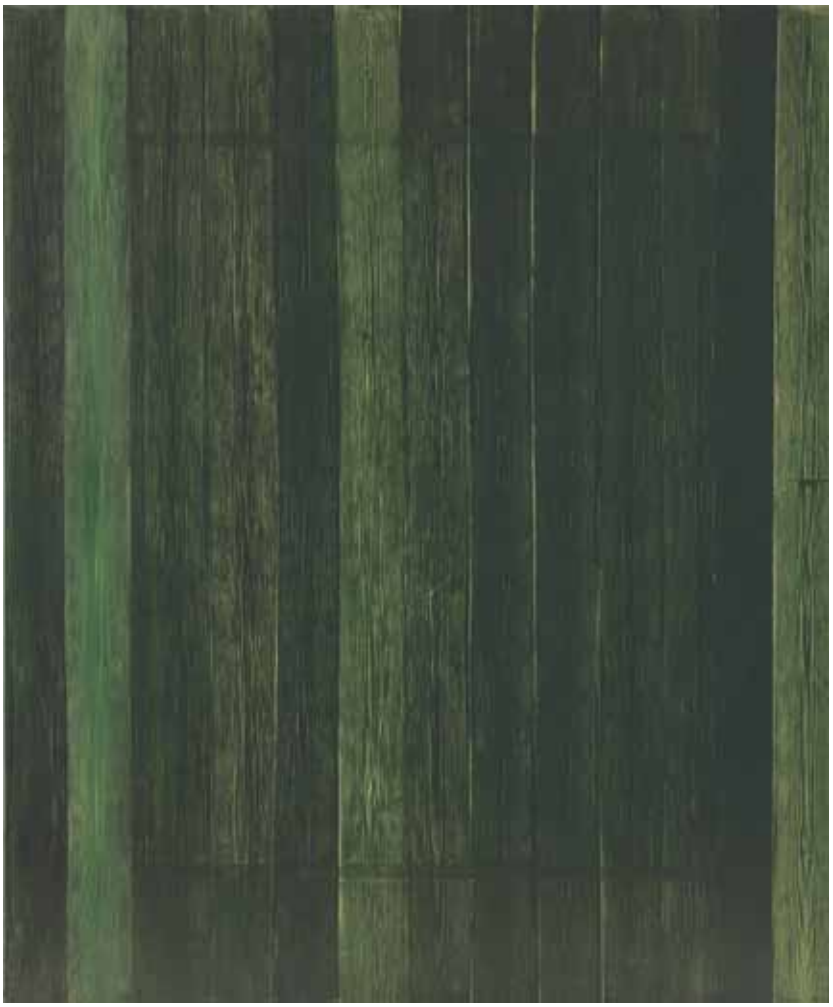
Sólo tablones, 2008. Óleo sobre lienzo. 240 x 200 cm. Propiedad de la artista.

Apóstoles mayores 2, 2007. Óleo sobre lienzo. 240 x 200 cm. Ayuntamiento de Madrid. Museo de Arte Contemporáneo.

Apóstoles mayores 3, 2006. Óleo sobre lienzo. 240 x 200 cm. Propiedad de la artista.

Apóstoles mayores 7, 2007. Óleo sobre lienzo. 240 x 200 cm. Propiedad de la artista.

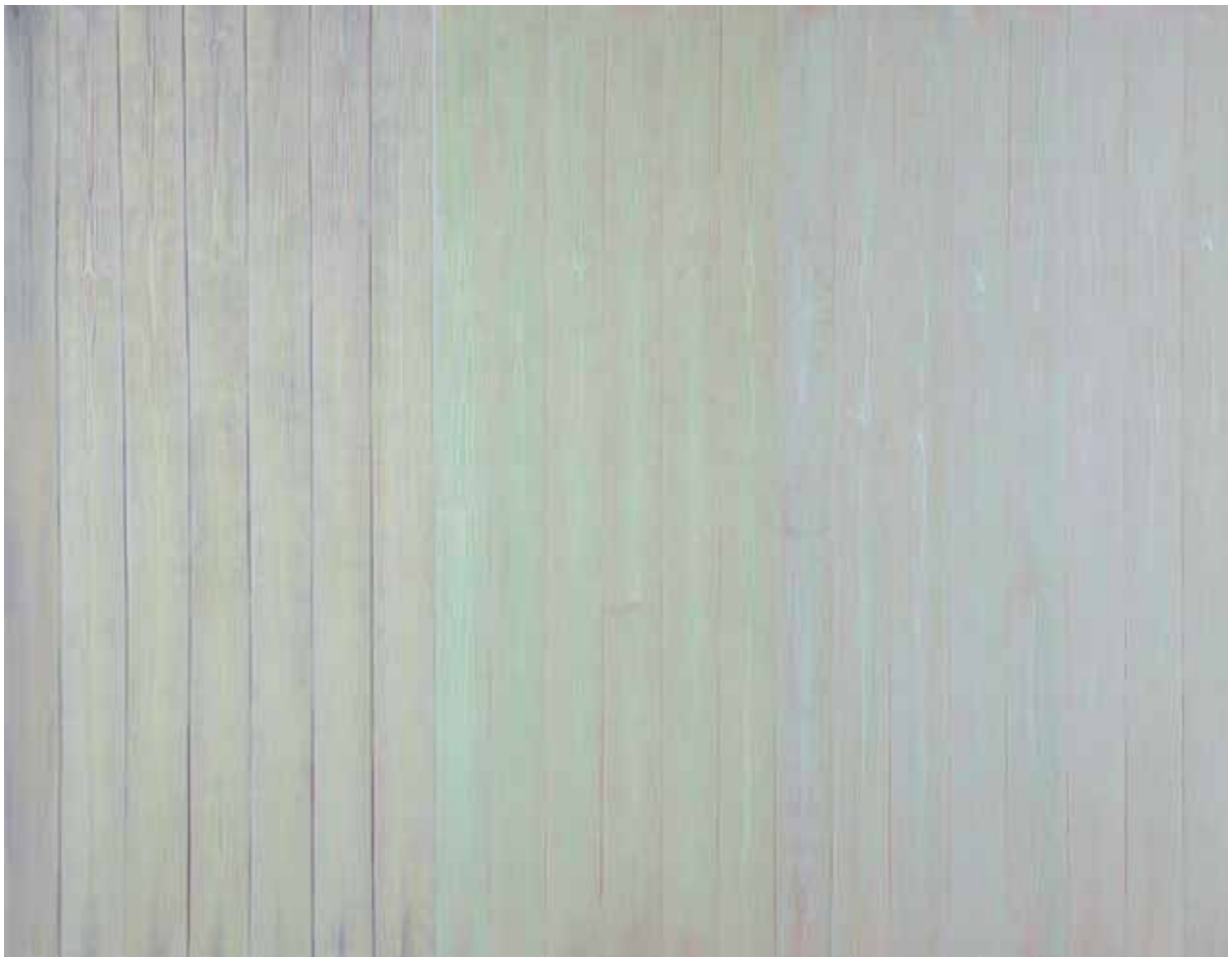
Apóstoles mayores 8, 2006. Óleo sobre lienzo. 240 x 200 cm. Propiedad de la artista.



Apóstoles mayores 6, 2006. Óleo sobre lienzo. 240 x 200 cm. Propiedad de la artista.

Apóstoles mayores 5, 2006. Óleo sobre lienzo. 240 x 200 cm. Propiedad de la artista.

Apóstoles mayores 4, 2006. Óleo sobre lienzo. 240 x 200 cm. Propiedad de la artista.

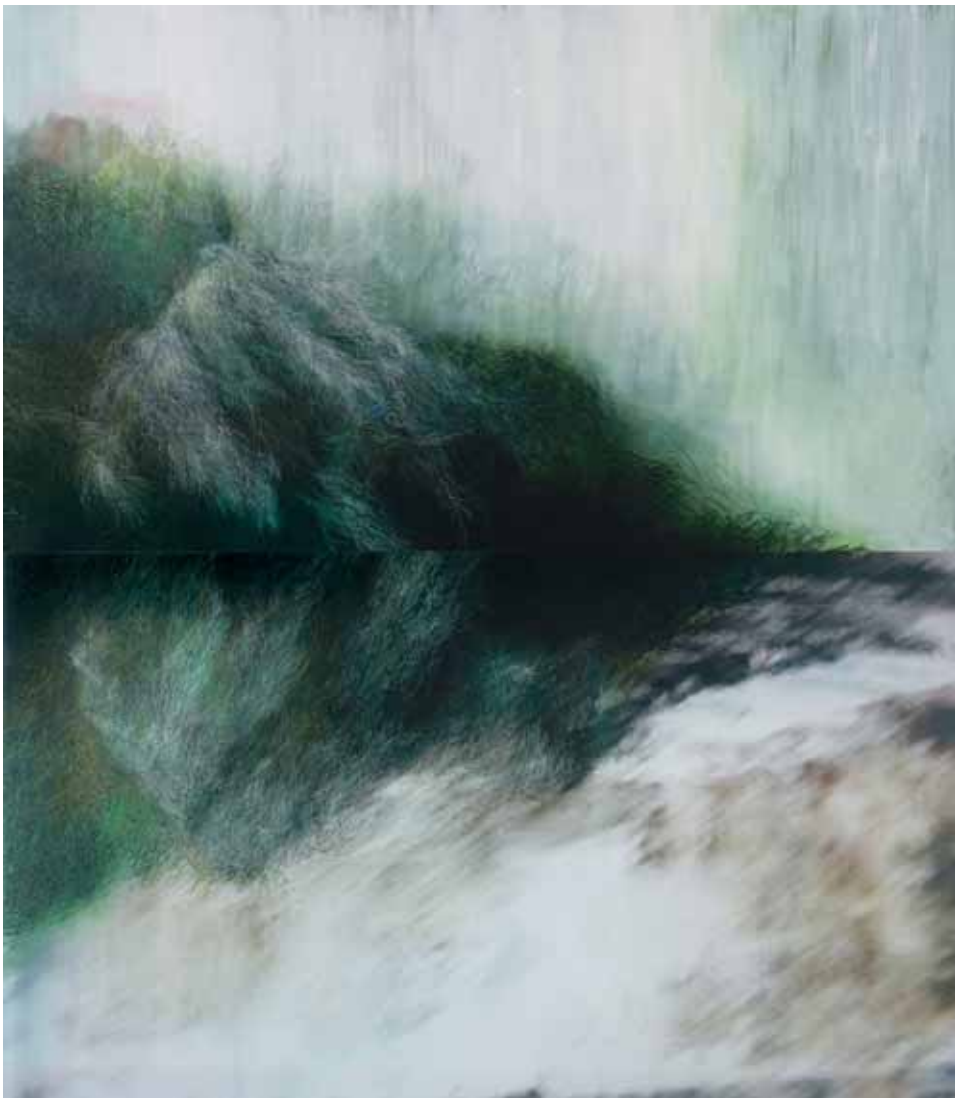


Apóstoles blancos, 2007. Óleo sobre lienzo. Tríptico, 240 x 600 cm. Propiedad de la artista.

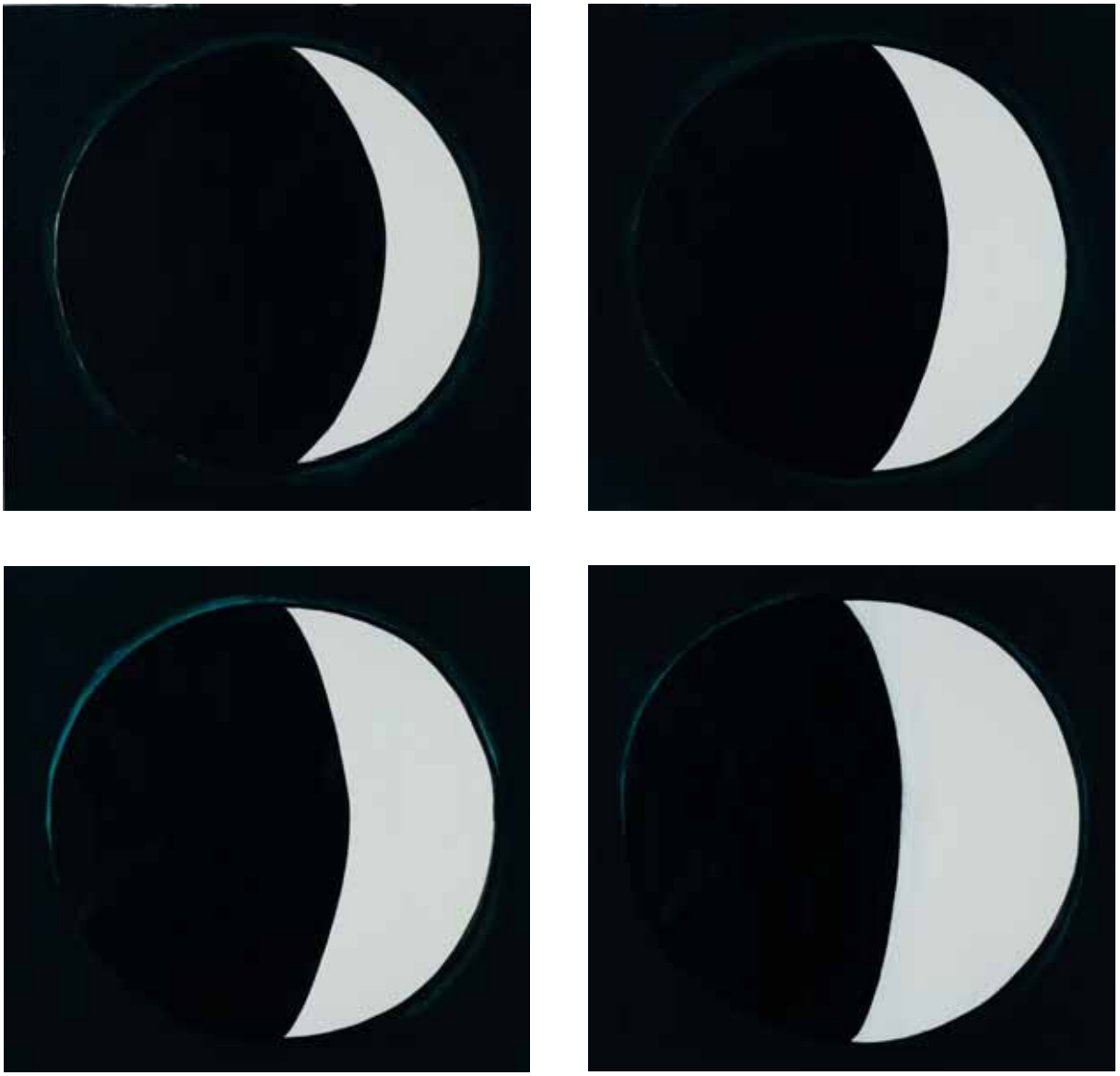
Jade y coral, 2005. Óleo sobre lienzo. 220 x 190 cm. Propiedad de la artista.

José Tomás, 2007. Óleo sobre lienzo. 220 x 190 cm. Propiedad de la artista.

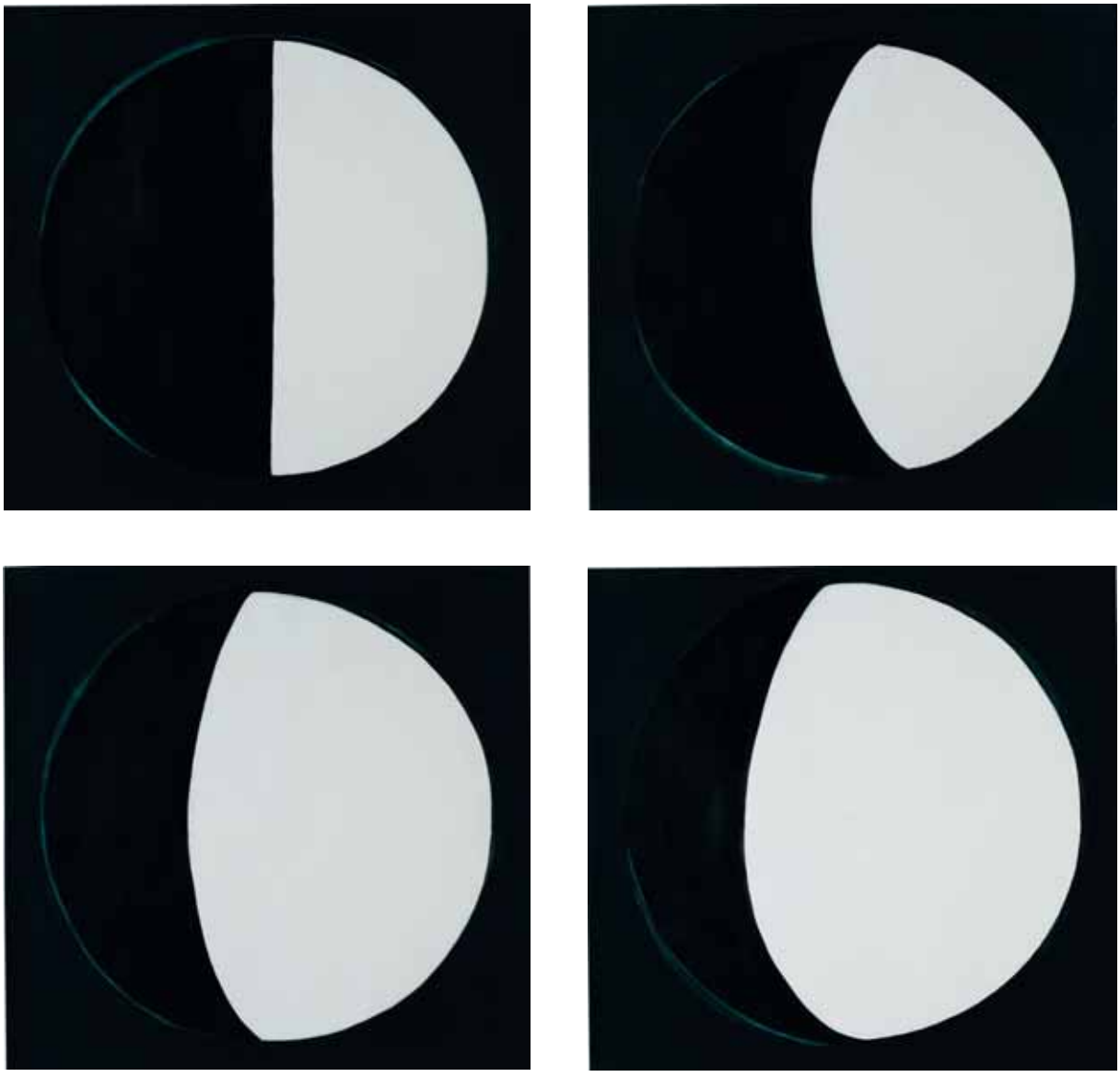
Así procede la naturaleza, 2007. Impresión láser sobre lienzo. 300 x 200 cm. Propiedad de la artista.

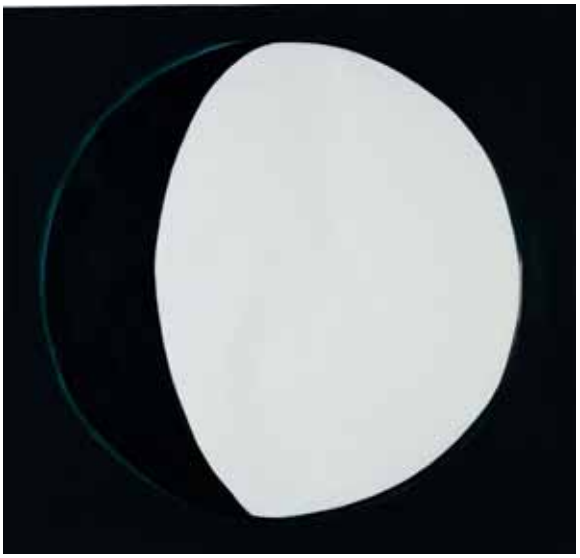


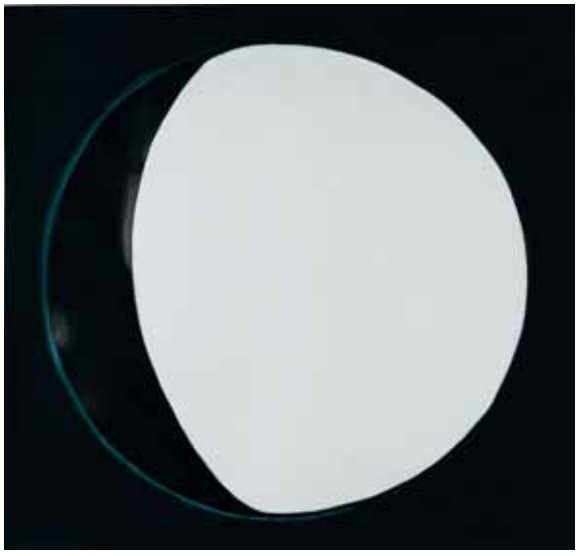
Cuadroterapia, 2007. Óleo sobre lienzo. 300 x 260 cm. Propiedad de la artista.

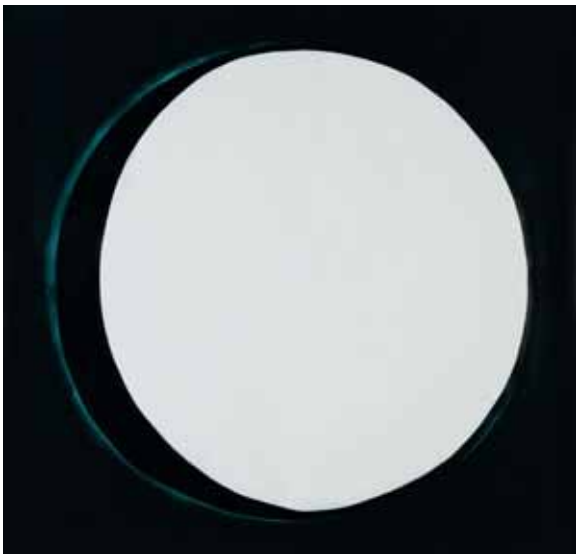


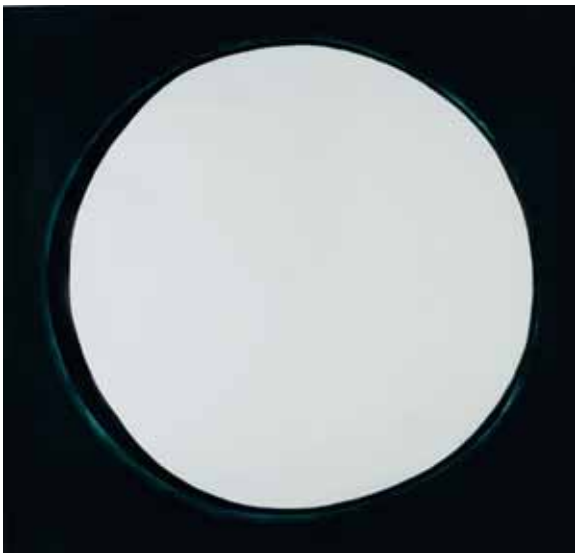
28 noches, 2007. Tinta china y acrílico sobre papel. Veintiocho papeles. 138 x 132 cm c. u. Propiedad de la artista.

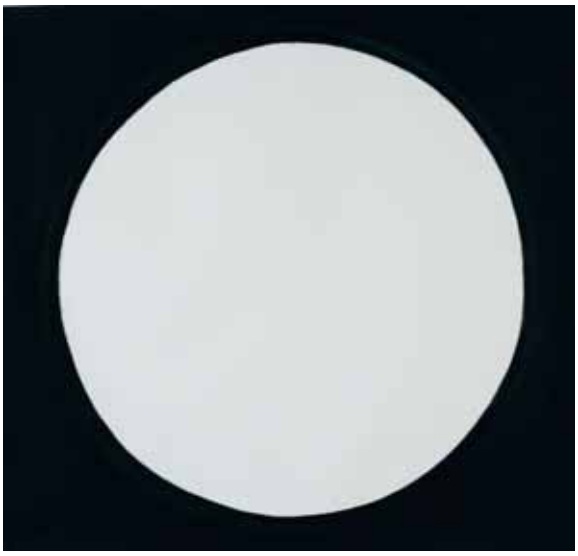


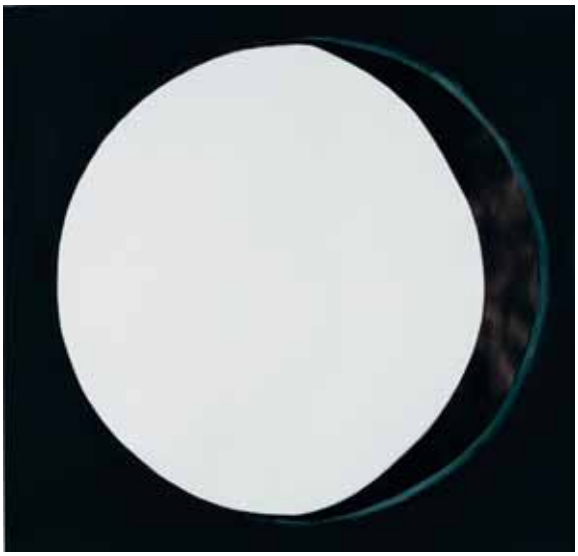


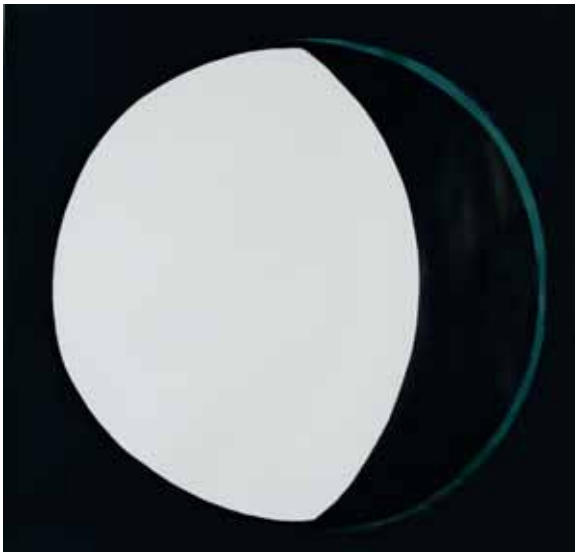
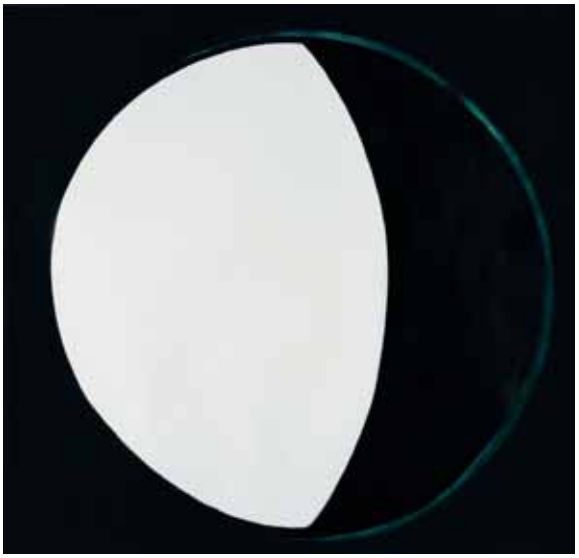
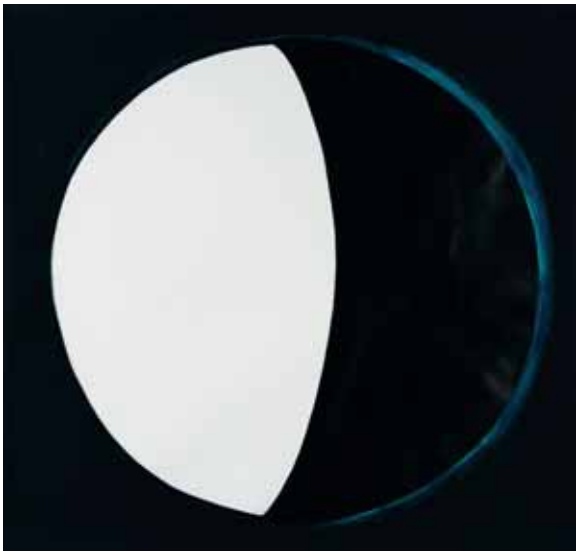
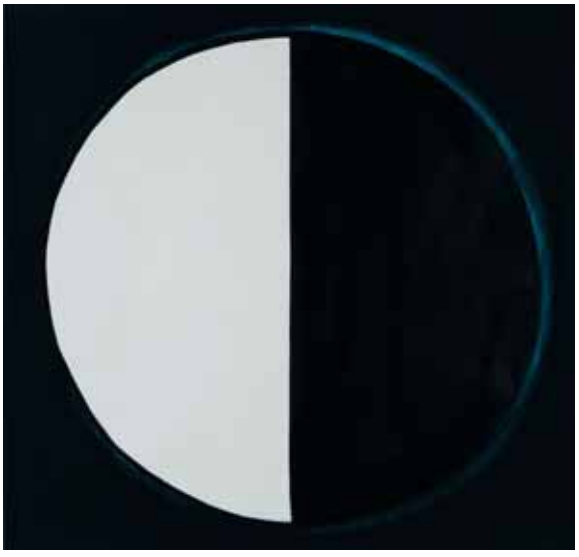


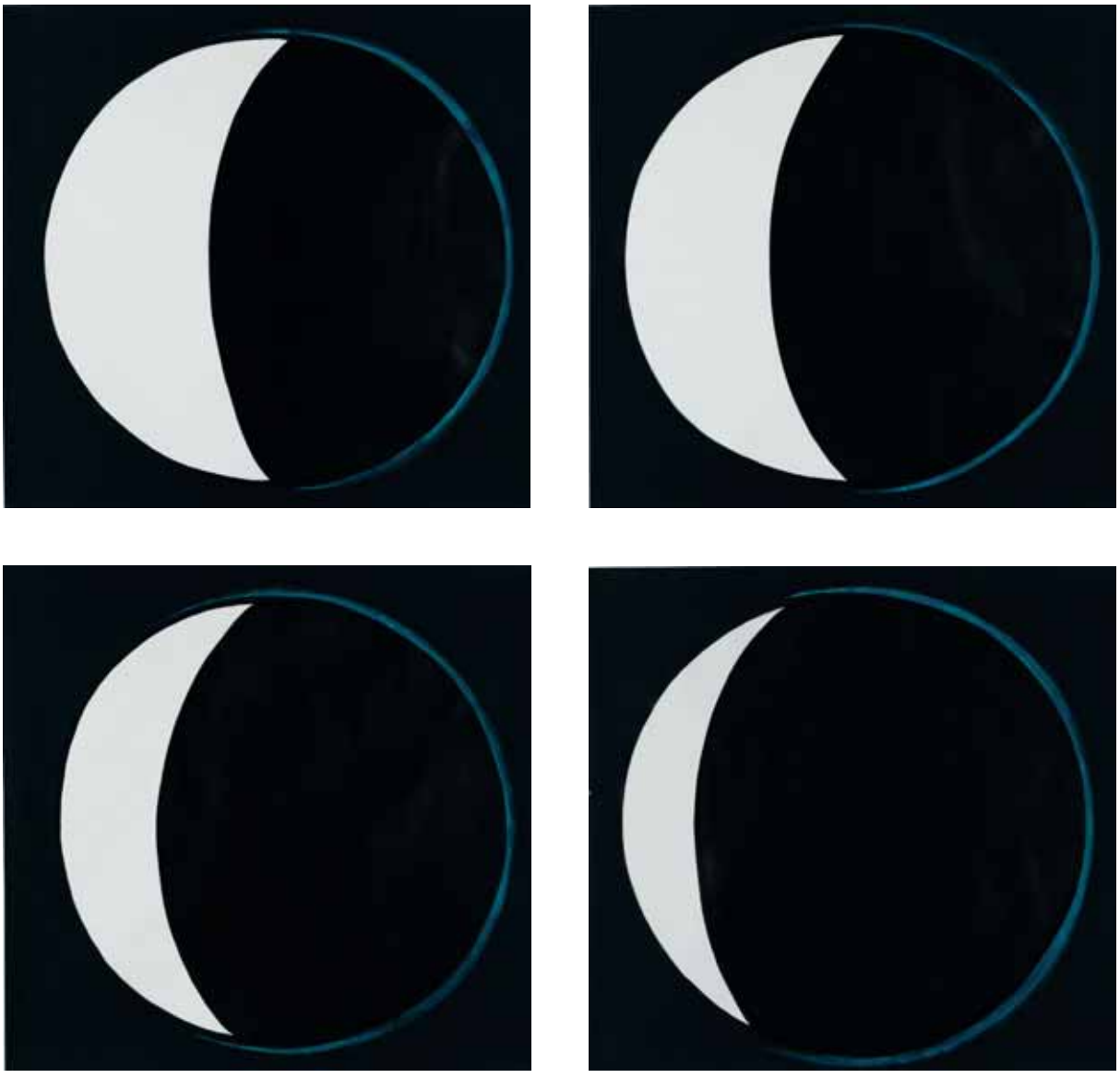


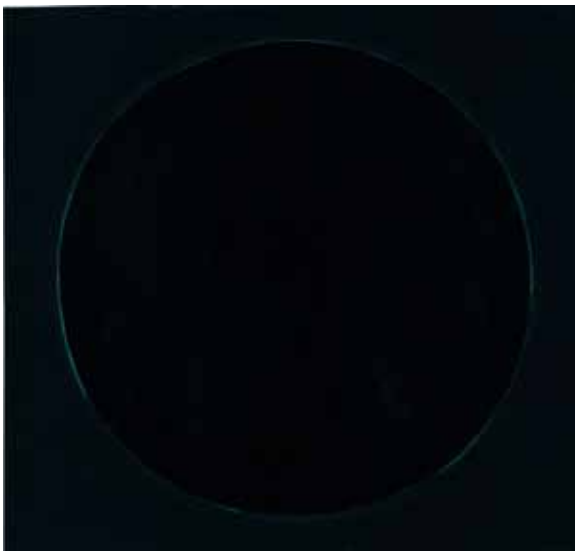






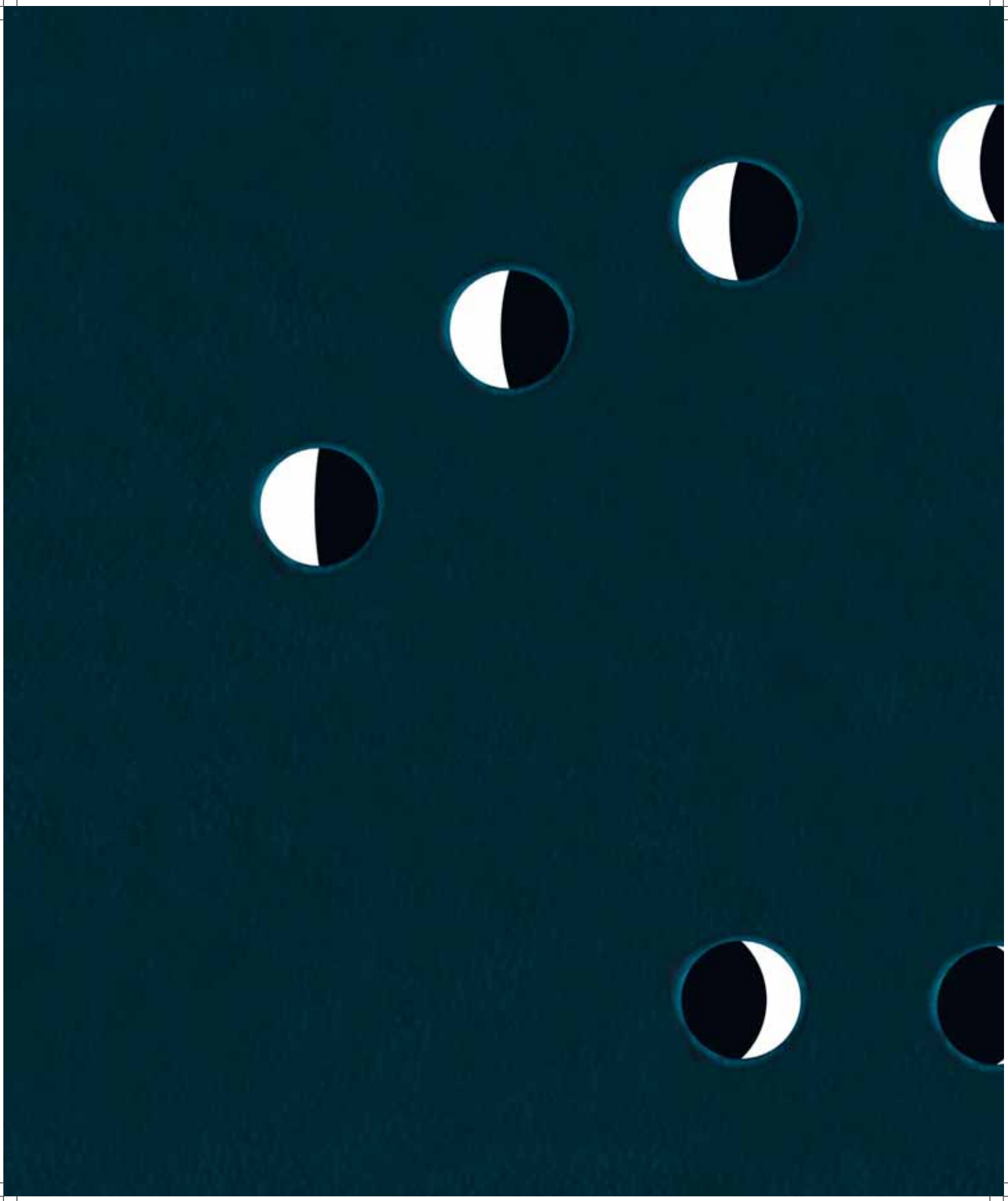





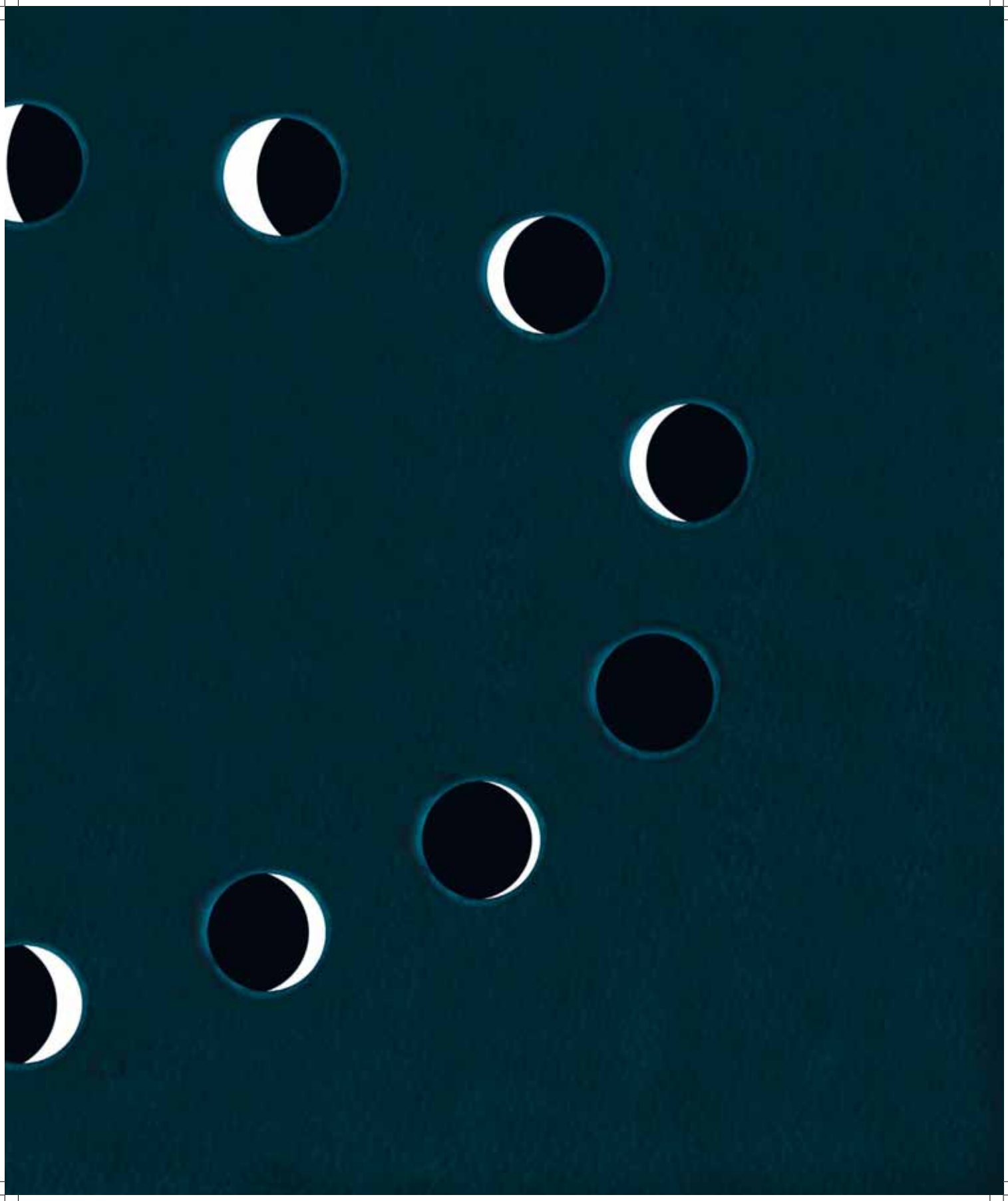




Un año de memoria, 2008. Proyección digital. Medidas variables.

La siguiente ilustración corresponde a la primera imagen de esta obra. Cada una de las doce lunas que la componen ha sido representada del modo en que se ha visto o se podrá ver la primera noche de cada mes del año 2008.





Apéndices

Escritos de Soledad Sevilla[1]

[Texto para el catálogo *Generación automática de formas plásticas*][2]

Soledad Sevilla trabajando en *El Rompido*

Este trabajo tiene como finalidad la investigación de la estructura del ritmo no secuencial en el tiempo, o sea, de aquel objeto rítmico estático. Los presupuestos o hipótesis sobre los que se pretende actuar son:

1. La carga estética *en nivel T* (observación total del objeto) es independiente de la forma de la unidad de repetición, aunque ésta sea lo suficientemente grande.
2. El *objeto rítmico* da lugar a «configuraciones» gestálticas. O sea, hay asociación global de elementos rítmicos idénticos, por lo que existe dependencia de las formas envolventes de los mismos.
3. Dependencia posicional. El ritmo sufre una transformación estructural si cambia su posición de referencia frente al observador.

El trabajo, que está en su primera fase, ha consistido hasta ahora en los siguientes puntos:

1. Definición de una unidad simple *no simétrica* y rectangular de múltiples posibilidades de acoplación consigo misma.
2. Definición de las unidades derivadas determinadas por los cambios de posición, definición que efectúa el ordenador mediante giros y simetrías.
3. Definición de las unidades complejas determinadas por las diversas superposiciones posibles entre las unidades simples y derivadas, obtenidas por el ordenador manteniendo una de las unidades fijas y barriendo sucesivamente la superficie ocupada por ella y su perímetro, consigo misma y con cada una de las restantes unidades.
4. Denominación y clasificación de la *forma base* con una letra seguida de un subíndice correspondiente al *residuo formal*.

Soledad Sevilla; José Miguel de Prada.

[1] La presente recopilación se ha hecho de acuerdo con la artista, prescindiendo de escritos que considera menos importantes y de entrevistas y declaraciones. Aparte del trabajo de edición, los textos incluidos han sido revisados por ella, introduciendo, en algunos casos, modificaciones puntuales.

[2] En: AA.VV. [ALEXANCO, José Luis; BARBADILLO, Manuel; DELGADO, Gerardo; GARCÍA ASENSIO, Tomás; GARCÍA CAMARERO, Ernesto; GÓMEZ PERALES, José Luis; LUGÁN, Luis; PRADA POOLE, José Miguel de; QUEJIDO, Manuel; SEMPERE, Eusebio; SEVILLA, Soledad.] *Generación automática de formas plásticas*. Catálogo de la exposición. Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1970, s. p.

[Texto para el catálogo *The Computer Assisted Art*][3]

The objective of this study is rythm and its influence upon the shape of the rythmic object. A single rythmic object (first order module) has been chosen as the basis in order to simplify this study. By superimposing the object upon itself, complex units of low order have been obtained. This module has no axes of symmetry.

The first programme consisted of obtaining all the low order units, which was accomplished in the following manner: starting from the above described base module, the four positions it can assume within the plane through a rotation of 90º and its symmetrics, are considered as high order modules. Then, taking as a movement unit the grid unit on which the base module is inscribed, any one of the high order modules is picked and a scanning is made of the eight high order modules. This scanning is performed in successive movements in such a way that when both modules are superimposing all or part of their color areas, the scale registers the sum value of both. All figures obtained through this procedure are called complex low order units.

The second programme (presently being run) consists of the previous selection of these complex low order selective units, so that the process can provide a continuous pictorial space of six repetitions by row and six by column. At a later time in each space, the rows, columns and diagonals will be substituted by the unit that did not appear originally, submitting them to the analysis in order to obtain the variation of activity which has occurred.

El objetivo de este estudio es el ritmo y su influencia sobre la forma del objeto rítmico. Se ha elegido un único objeto rítmico (módulo de primer orden) como base, para simplificar este estudio. Superponiendo el objeto sobre sí mismo, se han obtenido complejas unidades de bajo orden. Este módulo no tiene ejes de simetría.

El primer programa consistió en obtener todas las unidades de bajo orden, lo que fue llevado a cabo de la manera siguiente: comenzando por el módulo base antes descrito, las cuatro posiciones que puede asumir en el plano mediante una rotación de 90° y sus simétricas, son consideradas módulos de alto orden. Después, tomando como unidad de movimiento la unidad cuadriculada en la que el módulo base está inscrito, se elige uno de los módulos de alto orden y se hace una visualización de los ocho módulos de alto orden. Esta visualización se realiza en movimientos sucesivos, de manera que cuando se superpone una parte o el total de las áreas coloreadas de los dos módulos, la escala registra la suma de ambos. Todas las figuras obtenidas a través de este procedimiento son llamadas unidades complejas de bajo orden.

El segundo programa (actualmente en curso) consiste en una selección previa de esas unidades complejas de bajo orden, de manera que el proceso pueda proporcionar un espacio pictórico continuo de seis repeticiones por fila y seis por columna. Al final, en cada espacio, las filas, columnas y diagonales serán sustituidas por la unidad que no apareció originalmente, sometiéndolas a análisis para obtener la variación de la actividad que ha tenido lugar.

Análisis y desarrollo de una red bimorfa compuesta por dos polígonos regulares de cuatro lados[4]

Esta red, sometida a unos procesos basados en leyes y ritmos precisos, es capaz de generar una

[3] En: AA.VV. [ALEXANCO, José Luis; BUENAVENTURA, Ana; DELGADO, Gerardo; EGUIBAR, Teresa; FRECHILLA, Lorenzo; GARCÍA ASENSIO, Tomás; GARCÍA CAMARERO, Ernesto; GÓMEZ PERALES, José Luis; LUGÁN, Luis; MARTÍN, Abel; QUEJIDO, Manuel; SALAMANCA, Enrique; SEGUÍ DE LA RIVA, Francisco Javier; SEMPERE, Eusebio; SEVILLA, Soledad; YTURRALDE, José María.] *Catalogue of The Computer Assisted Art exhibition held in Madrid in the Palacio Nacional de Congresos on the occasion of the German and Middle European Hundred Percent Clubs and the 8th European Systems Engineering Symposium*. Catálogo de la exposición. Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1971, s. p.

[4] En: AA.VV. [ALFARO, Andreu; AMADOR Rodríguez; ASINS, Elena; AYLLÓN, Manuel; BARBADILLO, Manuel; BONANNI, Angiola; CALVO, Javier; CAMÍN, Joaquín Rubio; CARUNCHO, Luis; CASADO, Julián; CLOWEILLER; CRUZ DE CASTRO, Carlos; CRUZ NOVILLO, José María; FELICIANO Hernández; FERNANDO JESÚS; GARCÍA ASENSIO, Tomás; GARCÍA RAMOS, Pedro A.; GIL, Julián; GÓMEZ PERALES, José Luis; IGLESIAS, José María; JULIO ANTONIO Ortiz; LABRA, José María de; LERÍN, Fernando; LUGÁN, Luis; MARCO, Tomás; MARCOS, Miguel; MATEOS, Ángel; MICHAVILA, Joaquín; MIERES, Alejandro; MOYA, Diego; PERICOT, Jordi; PLANES, Carmen; POVEDANO, Cristóbal; PRADA, José Miguel de; RUEDA, Gerardo; SALAMANCA, Enrique; SEGUÍ DE LA RIVA, Francisco Javier; SEMPERE, Eusebio; SEVILLA, Soledad; SORIA, Salvador; VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro; VEGA, Pilar de la; VICTORIA, Salvador; VILLA ROJO, Jesús; VIRSEDA, Adolfo; VIRSEDA, Javier; YTURRALDE, José María.] *Forma y medida en el arte español actual*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, 1977, p. 134.

extensa familia de nuevas configuraciones bidimensionales, extensibles, como ella misma, hasta el infinito, por repetición o transformación de los esquemas iniciales.

Estos procesos de transformación consisten, básicamente, en superponer dos, tres o cuatro planos de la estructura bidimensional y comenzar una serie de movimientos precisos, con el fin de obtener las nuevas familias procedentes de la red primaria. Más tarde, seleccionadas determinadas configuraciones, son sometidas a estudios de color, ritmo, supresión o transformación de parte de los elementos que las componen, versión negativa y positiva, etcétera, proporcionando de esta manera distintos planos de lectura al espectador, partiendo de una misma base estructural.

Se podría decir, según mi opinión, que es un fondo para el pensamiento, y el arte pasa por encima como una especie de reflejo. Encerrado en leyes fijas, inmutables, puede adoptar, sin salir de ellas, infinitas variaciones, y con un solo tema repetido, conseguir trazados muy diversos.

Soledad Sevilla. Tramas y variaciones. Memoria. 1979-80[5].

Desde 1971 estoy ocupada en el análisis y desarrollo de unas estructuras sobre un plano.

Estas estructuras están compuestas por formas geométricas que, siguiendo leyes y ritmos precisos, se desarrollan en continuidad hasta el infinito.

En una primera etapa, elijo una red formada por la repetición de una o dos figuras geométricas que rellenan el espacio plano.

Analizando los componentes de dicha red, la someto más tarde a procesos de transformación, consistentes en superponer dos o más planos de esta estructura bidimensional y comenzar una serie de operaciones precisas (desplazamientos, giros…), con el fin de obtener familias procedentes de la red primaria.

Con posterioridad, seleccionadas las nuevas configuraciones, procedo a estudios de color y ritmo, suspensión y acumulación de parte de los elementos que la componen, versión positiva o negativa…, proporcionando de esta manera diversos planos de lectura a partir de una misma base estructural.

Partiendo de una red formada por dos polígonos de cuatro lados…

La sustitución del cuadrado pequeño por sus diagonales cambia el sentido de la trama de base…

El enriquecimiento de la retícula anterior se logra con su imagen especular superpuesta, en la que el desplazamiento se define por los extremos de la primera, que se convierten en los centros de la segunda…

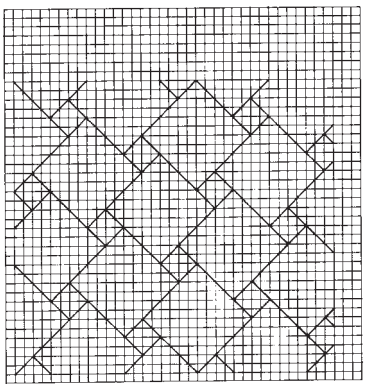
Giro de la red soporte…

Altero la proporción de los elementos que componen la trama.

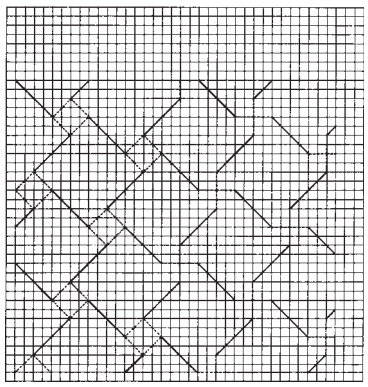
Suma de las redes anteriores…

La experiencia de todo este trabajo me ha hecho ver la importancia rítmica de la supresión o adición de los elementos del «fondo», que son los que, en definitiva, transforman la cadencia inicial en pauta rítmica.

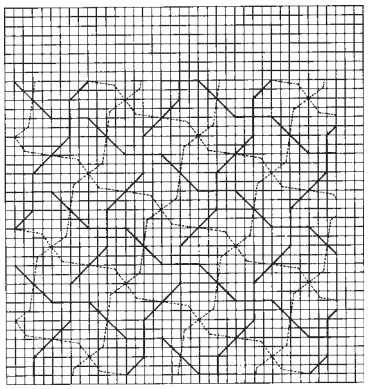
[5] En: SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla. Tramas y variaciones. Memoria. 1979-80*. Catálogo de la exposición. Madrid, Edikreis, 1981, s. p.



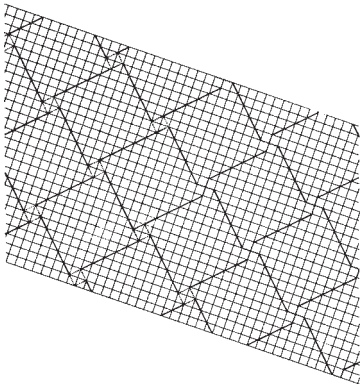
[«Partiendo de una red formada por dos polígonos de cuatro lados…».]



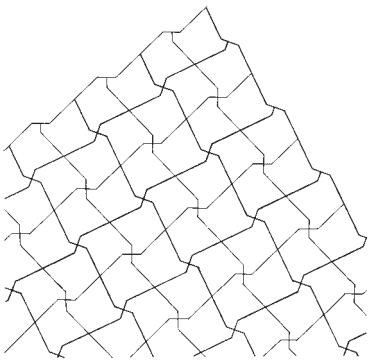
[«La sustitución del cuadrado pequeño por sus diagonales»…]



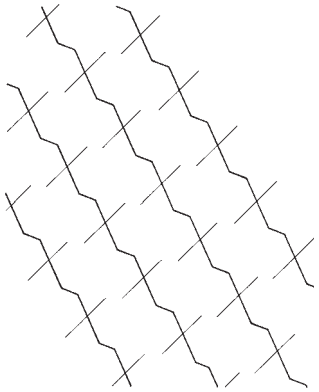
[«El enriquecimiento de la retícula anterior se logra con su imagen especular superpuesta»…]



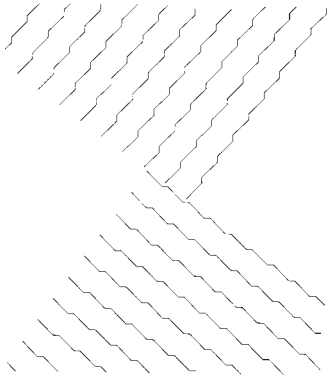
[«Giro de la red soporte…».]



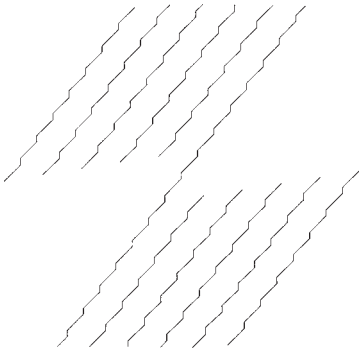
[«Suma de las redes anteriores…».]



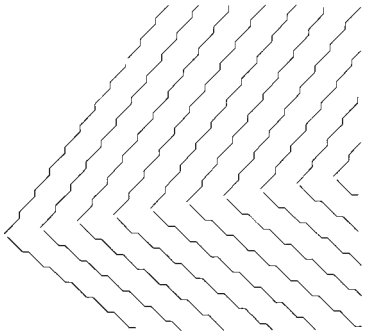
[«Con supresión de elementos…».]



[«Con la utilización reiterativa de la línea intento crear un ambiente mágico, móvil y envolvente»…]



[«La línea, aquí, ha sido utilizada como instrumento para descubrir figuras, y con una función representativa».]



[«La posibilidad que me brinda la uniformidad de elementos y proporciones hace nacer una obra unitaria y armoniosa».]

Con supresión de elementos…

Con la utilización reiterativa de la línea intento crear un ambiente mágico, móvil y envolvente, lleno de luz y penumbra, que sea en gran manera un espacio ficticio, ya que la abstracción geométrica en la que me hallo sumergida tiene un carácter marcadamente paradójico, pues, si por una parte se afirma como un todo de la creación mental, por otra, representa un abandono a una finalidad suntuaria, sometida a valores puramente sensuales.

Por un lado, estudio el conjunto rítmico, que está constituido por todo el plano del cuadro, englobando la totalidad de los elementos que intervienen en él, y, por otro, el análisis pormenorizado de los elementos particulares que son la base del ritmo.

Las piezas realizadas con elementos aislados, extraídos de la propia red, exigen que una zona del cuadro sea leída como figura, a costa de la otra, que se percibe como fondo.

En este caso, el protagonismo de la línea nos ofrece la posibilidad de aprovechar la distinta saturación que se produce en el espacio con la acumulación o eliminación de elementos de la red, de tal modo que, en algunas zonas, el plano esté abigarrado de elementos e inmediatamente pueda hacer aparición un vacío o una sola línea, como prolongación del tema anterior.

La línea, aquí, ha sido utilizada como instrumento para descubrir figuras, y con una función representativa.

La posibilidad que me brinda la uniformidad de elementos y proporciones hace nacer una obra unitaria y armoniosa.

Procuro que los acontecimientos que se manifiestan a lo largo del desarrollo sean de diversa índole, por lo que el espectador estaría totalmente envuelto en este espacio inconcluso, infinito.

La distancia de contemplación la determinan, unas veces, la ambigüedad del dominio del positivo sobre el negativo; otras, la cuidadosa elección del color, o las misteriosas leyes geométricas de las tramas.

El espectador es atraído o repelido hasta la distancia óptima por los distintos planos de percepción y por el descubrimiento de que la aproximación física es un dato variable e importante de la visión.

Un espacio ficticio, mágico, móvil, envolvente, lleno de luz y penumbra…

Ritmos, tramas, variaciones…

Memoria.

Soledad Sevilla, 1979-80.

La Alhambra[6]

Granada, con su Alhambra, es para mí el ideal estético de la expresión de la belleza de la forma, lleno de símbolos de exotismo sensual. En el trabajo que he desarrollado a lo largo de cuatro años, he intentado reflejar la huella que han dejado en mí los aspectos, tanto superficiales como profundos, de la arquitectura de la Alhambra. Formas visuales y estados de ánimo han constituido la materia prima que ha amalgamado la pintura que he ido produciendo en este periodo, centrada sobre tres temas nacidos

[6] En: CALVO SERRALLER, Francisco, y SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla. La Alhambra*. Catálogo de la exposición. Madrid, Galería Montenegro, 1987, s. p.

de la contemplación del mundo de la Alhambra: la magia de las puertas, la magia de los reflejos y la magia de las sombras. Todos ellos transformados en espacio, espacio que se ha intentado fijar en las telas a través de brumas, insinuaciones y luces.

Los tres temas están simbolizados por tres ambientes reales que pertenecen a tres lugares típicos del palacio de la Alhambra: el Cuarto Dorado, el Patio de los Arrayanes y el Patio de los Leones. El primero para las puertas, el segundo para los reflejos y el último para las sombras.

La exposición que hace Oleg Grabar en su libro sobre el palacio, *La Alhambra: iconografía, formas y valores* —Madrid, Alianza, 1980—, de estos tres temas vértice, y que puede servir de hilo conductor, es la siguiente:

1. El Cuarto Dorado.

> Al este de la sala del Mexuar hay un patio muy pequeño con un pórtico en el lado norte que lleva a una pequeña habitación alargada que domina el valle. Este patio, con la sala incluida, se conoce en la actualidad con el nombre de Cuarto Dorado […]. Muy restaurado, aunque con excelentes resultados, es una de las partes más importantes y más enigmáticas de la Alhambra. […]
>
> […] es importante sobre todo por su notable extremo sur, en el que una pared enteramente cubierta con una delicada decoración de escayola y yeso, con dos puertas y cinco ventanas coronadas por un friso de mocárabes y otro de madera sobre el que vuela un gran alero, crea una composición realmente extraordinaria. Dejando a un lado la decoración de la pared, […] el problema estriba en identificar su propósito. De hecho es una puerta monumental para los palacios construidos o reconstruidos bajo Muhammad V. Que fue pensada como entrada real nos lo indica su inscripción, que incluye, en primer lugar, el celebrado verso del Trono del Corán (II, 256), una de las enunciaciones más majestuosas del poder divino […]. Encima del pasaje coránico, un poema identifica la pared como una «puerta donde [los caminos] se bifurcan y a través [de la cual] el Este envidia al Oeste». […] El detalle más importante por ahora es que las dos puertas son exactamente del mismo tamaño y del mismo tipo. Pero una de ellas vuelve directamente a los patios delanteros, mientras la otra, gracias a un pasadizo en ángulo recto, penetra de repente en el gran Patio de los Arrayanes. La singular característica de esta entrada-fachada interna es que su crucial bifurcación dentro de todo el sistema de comunicaciones de la Alhambra queda oculta a la vista. […]
>
> […]
>
> En la Alhambra no hay portales ni perspectivas que lleven de una unidad a otra. El Cuarto Dorado es una puerta, pero también una trampa, porque no indica la dirección correcta. De hecho, el palacio en su conjunto es como la Ciudad de Bronce de *Las mil y una noches*, donde pasadizos secretos y puertas muy pequeñas llevan al visitante, accidental y secretamente, de un maravilloso conjunto arquitectónico al siguiente.

Este sería el mundo de las puertas, de las entradas, de las insinuaciones de lo que hay detrás, el mundo de lo misterioso, de lo oculto, de aquello que sólo se entrevé como en las luces de los sueños, de puertas que son tránsitos entre el amanecer y la tarde.

2. El Patio de lo Arrayanes.

> Jardines, estanques y fuente suponen, claro está, usos mucho más originales e importantes del agua.

> También han sido estudiados y descritos más detallada y más frecuentemente, aunque muy pocas veces en conexión con la arquitectura o con el mismo edificio y sin llegar a proponer hipótesis sobre su significado. La asociación del agua con los jardines se da en la Alhambra fundamentalmente de dos maneras. Una, como en el Patio de los Arrayanes, el Partal y el Generalife, es esencialmente estática, en el sentido de que un estanque alargado o dos, en el caso del Generalife, se presentan como ejes fundamentales de las composiciones, y los árboles, arbustos o flores se plantan a su alrededor. La otra, como en el Patio de los Leones, es dinámica, y en ella dos ejes de agua surgen en habitaciones adyacentes y se mueven hacia el centro del patio para volver a la fuente y derramarse a través de las fauces de los leones.

Este sería el estático mundo de los reflejos, de la forma y su imagen, de lo que está arriba y se convierte en abajo, de las ilusiones y los espejos, de las luces que se multiplican, de la noche que se convierte en mañana.

3. El Patio de los Leones.

> […] se trata de una composición cerrada, de unidades largas y cuadradas o casi cuadradas, alrededor de un espacio abierto rodeado por un pórtico, y que entraña una compleja jerarquía de partes, no sólo en un orden casi bidimensional a modo de fachada (como en el extremo norte del Patio de los Arrayanes) sino también en el espacio tridimensional. El patio mismo es más bien pequeño (28,50 por 15,70 metros), y el pórtico que lo rodea, con dos pabellones saledizos, articula los lados del patio de manera extraordinariamente complicada. […]
>
> En el lado occidental del patio hay simplemente una larga habitación, la Sala de los Mocárabes, con techo renacentista. El extremo este, conocido como Sala de los Reyes, es más complejo. Consiste en primer lugar en tres unidades cuadradas, más altas que el resto y cubiertas con cúpulas de mocárabes de yeso. Estas unidades cuadradas están enmarcadas y separadas por cinco espacios rectangulares con arcos muy ornamentados y techo plano. El efecto total es el de una rítmica sucesión de partes iluminadas y oscuras, que parecen alargar la sala. […]
>
> […]
>
> El conjunto de los Leones no es una simple yuxtaposición de unidades separadas […]. Se trata en realidad de un conjunto muy complicado en el que el todo y las partes se hallan relacionados entre sí de forma nada común. Un ejemplo de esta complejidad se ha mencionado ya. El pabellón cuadrado en el lado más corto del patio precede a la sala alargada y se proyecta hacia el interior del patio. Esto es exactamente lo contrario del orden habitual que se encuentra en los lados más largos e ilustra un principio muy interesante de arte decorativo islámico, muy poco usado en arquitectura, y que consiste en hacer significativos los temas ornamentales tanto positiva como negativamente dentro de la misma composición. Dicho en otras palabras, que el fondo de un dibujo pueda verse también como el principal motivo decorativo.

Y así llegaríamos al mundo de las sombras, del espacio producido por el espacio, del claroscuro y la vibración del aire, de las formas que engendran formas, del protagonismo del fondo y la complejidad, del crepúsculo que se transforma en alba.

Todo ello son apuntes, ráfagas de imágenes y sensaciones, que, entrevistas y sentidas a lo largo de múltiples visitas al palacio, de tranquilos paseos y lentas horas de inmovilidad, he intentado trasladar a los lienzos, transformando las sensaciones y sentimientos en luces y formas.

Adelantando el engaño[7]

> No es su estética lo que me interesa, sino su belleza.
>
> [Soledad Sevilla]

Se abre el chiquero. El toro salta sobre la arena y, al galope, acude al capote que un peón mueve a lo lejos.

El ritual comienza.

El toro remata en tablas. El peón burla la embestida y cuando el toro regresa, suelta una punta del capote.

Momentos antes, por la puerta de cuadrillas, aparece sobre la arena un enjambre de toreros y caballos. Los toreros se adelantan y recogen los capotes que reposan en una fila perfecta, asomando sus picos sobre la barrera.

Llama la atención la precisión del plegado. En el transcurso de la lidia, tantas veces cuantas el matador lo requiera, capote y muleta le llegarán, repitiendo sus pliegues y posturas, con precisión insistente. El rito lo demanda.

Terminado el paseíllo, su presencia se multiplica, y esa presencia perturbadora, tranquilizadora, expectativa, hipnótica o protectora, defenderá toda la tarde al torero.

Tranquilizadora, cuando asoma parcialmente por la boca del burladero.

Protectora, cuando acude con el peón a sortear el peligro.

Hipnótica, cuando paraliza al toro mientras el maestro atiende a otros ritos.

Son los engaños, telas que han otorgado al color una denominación propia: rosa capote. A lo largo de la lidia el torero sólo abandonará el rosa para cambiarlo por el rojo de la muleta. Y esos engaños, con la inteligencia y sensibilidad de quien los gobierna, convierten el toreo en la manifestación minimal por excelencia. Desde el centro geométrico del redondel y con tan escaso recurso, el torero hace frente al toro y participa de todas las emociones propias de la creación artística humana.

[Sobre *Toda la torre* (1990)][8]

Como una serie de paréntesis cerrados en el espacio en penumbra del estudio, la luz ha compuesto una escultura carente de color. Las posibilidades de crecimiento de esas ráfagas luminosas se interrumpen al encontrarse con las caras del poliedro, pero las partículas suspendidas nos indican que es sólo una pausa en estado de alerta. Divisible hacia dentro, expansiva hacia fuera, luz para ser vista o para dejar ver.

Proceso[9]

Hay un mundo en el que la razón surge de la experiencia, y otro diferente en el que se actúa de manera que el reconocimiento se halla por encima de la comprensión. A este mundo no se le puede buscar la lógica. No la tiene. En él, el presagio, la improvisación, la magia y la sabiduría, parecen imponerse por

[7] En: AA.VV. [NAVARRO, Mariano; SEVILLA, Soledad; VILLAESPESA, Mar.] *Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1988, s. p.

[8] En: MAYORAL, Marina, y OLMO, Santiago B. *Soledad Sevilla. Instalaciones*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1996, p. 84.

[9] En: PANERO, Juan Luis, y SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991, s. p.

encima del método. Sólo bajo unas condiciones semejantes los objetos dejan de ser mudos y despiertan en mí la necesidad de creación.

Estas características esenciales en el universo taurino son las que han logrado seducirme, aportándome la tensión necesaria para enfrentarme con capotes, muletas y demás aperos del arte de torear. Bajo este influjo ha transcurrido el tiempo en el que se desarrolla el trabajo de esta exposición, que titulo *Proceso*, en la que intento mostrar todo este discurrir entre las primeras impresiones y el resultado final.

Comienza la exposición con los primeros dibujos que tarde tras tarde surgen en la plaza de toros mientras discurre la fiesta. Éstos son para mí como un eco que reprodujera el sonido original distorsionándolo, y dan lugar en mi interior y en el pensamiento a un rechazo de la imagen directa que en modo alguno capta con fidelidad esas sensaciones iniciales, llevándome por tanto a una compulsiva elaboración de los trazos que han producido esas primeras impresiones.

Estudios, bocetos, carboncillos, grafitos, pasteles y telas, tanto medianas y grandes como pequeñas, son el resultado de un interrogatorio personal que intenta establecer un orden interno, inspirado en el apasionante ritual taurino. Hitos de este orden interno son los siete capotes que configuran la instalación *Nos fuimos a Cayambe*, con la que se cierra el ciclo de este proceso.

El título de la instalación nace del relato de Juan Luis Panero que abre este catálogo, que está dominado por el espíritu enigmático y poético que he tratado de transmitir en todo momento.

Mayo 1904-1992[10]

En la primavera de 1991, Mar Villaespesa, comisaria de «Plus Ultra. Proyecto de arte público del Pabellón de Andalucía», para Expo 92, me ofreció, por ser de las primeras artistas con las que contactaba, «toda Andalucía» para elegir el lugar donde realizar una intervención pública.

En un principio, no pensé en ningún proyecto para Vélez Blanco, sino para Granada, para el Palacio de Carlos V, en la Alhambra. Como residía entonces en la Fundación Rodríguez-Acosta, en la misma ciudad donde ahora vivo, propuse hacer un montaje relacionado con mis series de *Los toros*, cuyo principal elemento era una proyección sobre los muros circulares del palacio. No hubo, sin embargo, acuerdo con la dirección de la Alhambra y fue después cuando pensé en el Castillo de Vélez Blanco.

Siempre me había impresionado la noticia, que supe en un curso sobre renacimiento español, de que el patio del castillo hubiese sido vendido a un coleccionista, desmontado piedra por piedra y enviado finalmente a Nueva York. Cuando viví en los Estados Unidos, visité el Metropolitan y vi el patio, expuesto en una de sus salas y *extrañado* absolutamente, quizás como yo misma, de sus raíces. Me producía una sensación de desgarro y de tragedia que quedó archivada y guardada.

Pensé entonces que lo único que debía hacerse era devolver a Vélez Blanco lo que se llevaron, ver otra vez lo que ya no contemplábamos del patio del castillo. Es decir, proyectar sobre los muros en ruinas el esplendor del que había sido expoliado.

Meses más tarde, comenzamos a trabajar en el proyecto, viajando a Nueva York a fotografiar los tres lados del patio, ahora en el Metropolitan, que había que restituir mediante la proyección. En el laborato-

[10] En: SEVILLA, Soledad. *En ruinas*. Catálogo de la exposición. Valencia, Galería La Nave, 1994, pp. 5-6.

rio eliminaron de las fotografías todo aquello que hay instalado por el Metropolitan en el patio y que no pertenece a Vélez Blanco.

Quisimos ser especialmente rigurosos en la reconstrucción documental, porque la recuperación de determinadas sensaciones me parecía estrechamente ligada a la recuperación de cierta *verdad*, verdad histórica y verdad literaria, poética. Únicamente dejamos un banco que no pertenecía a Vélez Blanco y funcionaba como trampantojo, y la gente de Vélez Blanco intentaba sentarse en él.

Una vez en el patio hubo que redisponer aquellas partes de la ruina en las que resultaba imposible la proyección. Cubrir algunos huecos de puertas y ventanas y, sobre todo, instalar un andamio y una pantalla de 17 metros de largo por 6 de alto, que cubriese todo el vano de la galería del segundo piso del lado este. Esas pantallas eran de un material que se integraba perfectamente con la tierra, pues mi principal interés era no modificar en lo posible la ruina, así que sólo se intervino donde el vacío lo hacía imprescindible.

A la caída de la tarde, cuando todavía había luz, se encendían los proyectores y la imagen empezaba a percibirse lentamente. Esa suave veladura que el crepúsculo permitía iba intensificándose a medida que caía la noche. Con la completa oscuridad, la fusión entre las paredes desconchadas y la imagen proyectada nos hacía pensar que ese hueco descarnado y ruinoso acogía lo que le perteneció con una emocionante síntesis entre realidad y ensoñación.

Su desaparición seguía un proceso inverso, muy pausado también, aunque más rápido que el principio. La imagen se alejaba, difuminándose en la noche y reintegrándonos a la realidad de las paredes carcomidas y desnudas.

Los cuadros inspirados por el Castillo de Vélez Blanco tratan de evocar esos momentos, una síntesis entre el espacio en ruinas al que perteneció una de las joyas de la arquitectura del renacimiento español y la sublimación de un reencuentro con el pasado.

[…]

[Sobre *Que su cante me lastima* (1994-1995)][11]

Era verano, el calor sofocante no había cedido apenas, a pesar de ser las siete de la tarde. Al tomar el callejón que conduce a la Plaza de las Pasiegas, por delante de la Catedral, me quedé paralizada ante la visión. Un indigente dormía en un viejo portalón, con un pájaro muerto abierto de alas sobre su pecho. Lo primero que pensé fue volver a casa para coger la cámara y hacerle una foto, pero era un momento en el que no me encontraba bien y comprendí que ese esfuerzo me superaba, así que permanecí durante un buen rato mirando y preguntándome sobre aquella situación.

¿Qué pasaba? ¿Era su mascota? ¿Tenía hambre? La ternura de la escena se imponía sobre otras consideraciones. A pesar del calor, aquel hombre se vestía con varias capas de ropa del mismo color pardo que el zorzal muerto sobre su pecho. Después de un rato me marché ante el temor de que el hombre se despertase y pudiera sentirse ofendido ante mi asombrado interés.

Durante unas semanas, la imagen, como una foto fija, se estableció en mi memoria. Además, descubría cómo por las calles de Granada era habitual encontrar pájaros muertos debido al calor sofocante.

Que su cante me lastima es un proyecto que recoge esa serie de emociones.

[11] En: MAYORAL, M., y OLMO, S. B. *Soledad Sevilla. Instalaciones…*, p. 140.

[*Todo cuadro surge de otro cuadro*][12]

Todo cuadro surge de otro cuadro, porque el arte no es tanto la expresión sino la investigación de la vida interior.

La angustia, la nostalgia y la inseguridad presiden la batalla diaria en el estudio, en ese intento de trascender los límites de nuestra vida cotidiana. Se trata de hacer un esfuerzo por descubrir, identificar y captar aquellas cosas cuya existencia sentimos, pero no conocemos el modo de conseguirlas.

Han pasado tres años desde que comencé algunos de estos cuadros, que he titulado genéricamente *En ruinas*. He vuelto sobre ellos muchas veces, los he terminado y vuelto a empezar. El hecho concreto que motivó su arranque hoy es un pasado difuso sin asideras. Sólo queda la necesidad de pintar, pero sobre nada.

Granada, 1995.

[Sobre *Con una vara de mimbre* (1998)][13]

El sol es parte fundamental de la pieza. Cuando éste incide sobre ella, descubre al espectador efectos insospechados que no se pueden suponer sólo con la contemplación de los prismas.

No obstante, el dibujo que sobre el muro hacen estas piezas y sus luces y sombras, aun sin la presencia del sol, consigue en su inmaterialidad establecer una nueva relación con el espacio circundante que la contiene.

Cuando nada quede[14]

> «Nada hay en la mente que no haya estado antes en los sentidos» pero es al menos igualmente cierto que en los sentidos hay muchas cosas que no penetran nunca en la mente. Nos afecta principalmente lo que dejamos que nos afecte.
>
> Erwin Panofsky

Quiero contar en esta exposición, preparada para la Sala Amós Salvador, un largo proceso de encantamiento personal con un pequeño pueblo costero de la provincia de Huelva, El Rompido, un paraje natural situado en la desembocadura del río Piedras, en los términos municipales de Lepe y Cartaya.

Está formado por una larga península de arena de 14 kilómetros, constituida por los sedimentos del río Guadiana. Su origen está en 1755, cuando el gran terremoto de Lisboa produjo una inmensa ola que modificó toda la costa portuguesa y la atlántica andaluza. A partir de ese momento empieza a formarse esa lengua con un ancho de algo menos de un kilómetro que se *rompía* frecuentemente con las avenidas del río Piedras formando nuevas bocas al mar. De ahí su nombre.

El Rompido se crea como una factoría de pesca de atún con una base en la península del Piedras

[12] En: POWER, Kevin, y SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1995, p. 11.

[13] En: AA.VV. [AGRELA, Ángeles; CASTRO FLÓREZ, Fernando; EQUIP ADONA'T; JARA, Julio; MARCO, Ángeles; MIRALLES CRISÓSTOMO, Bartolomé; NAVARRO, Santiago.] *Llocs Lliures VI. 8 intervencions al centre històric de Xàbia*. Catálogo de la exposición. Xàbia, Ajuntament de Xàbia, 1998, s. p.

[14] En: MOLINA, Ángela, y SEVILLA, Soledad. *Cuando nada quede / sólo el mar en los ojos. Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. Logroño, Sala Amós Salvador, 2004, s. p.

donde los pescadores tenían la logística del verano, pasando los inviernos en la aldea. Actualmente se pueden ver abandonados los restos de la factoría, que ha quedado en el interior de un paraje natural protegido.

La almadraba abandonada es uno de los lugares más hermosos y misteriosos en los que he estado, un espacio donde el movimiento a cámara lenta aún es posible, algo cada vez más inalcanzable para esta sociedad frenética en la que la contemplación se encuentra fuera de lugar.

El mar y las rías tranquilas, los paisajes de pinos, las arenas y retamas, las fuertes corrientes de marea que suben y bajan varios metros cada día, son el soporte, la materia y el sujeto de mi mirada, que se abre hacia la inmensidad del cosmos o se recoge dentro de una escala más íntima, para mostrar un trabajo solitario que trata de transmitir el peso y el enigma de los mitos.

Las diversas edificaciones en ruinas de la almadraba emergen y se sumergen entre la maleza, que en su inquietante avance transforma todo lo que atrapa en maraña vegetal. En esa acumulación se percibe una silenciosa gravitación semejante a un silencio hecho de calor que sólo el zumbido de los insectos hace sensible.

Es un silencio misterioso: allí todo está marcado por lo imaginario y lo fantástico, y de esa conexión emocional con el paisaje surge la necesidad de la creación y el lento proceso de contemplar las relaciones entre las imágenes ofrecidas por los fenómenos naturales y la abstracción de las estructuras en que se sustentan los procesos de la creación. Más que tratar de transferir la configuración compleja de los primeros a los códigos de expresión de las segundas, lo que pretendo es explorar su mutua relación y elaborar obras que manifiesten la tensión entre ambos mundos.

Dar forma a esos signos, condensar en trazos precisos toda la tensión acumulada en la línea del horizonte, la profundidad de una sombra, el concepto de la ruina como símbolo y metáfora de la fragilidad del hombre, los espejismos de la lejanía o los propios ciclos vitales de la naturaleza en la alternancia de vida y muerte: estas son las tareas de la experiencia artística, que sólo puede comprenderse desde su condición de trance.

Durante un tiempo, la fotocopia pinchada en la pared de mi estudio sólo era una imagen de ese lugar, pero su mensaje acaba por ser nítido y hago las dos grandes *grietas* del Carmen del IVAM. Más tarde me intereso por los huecos descarnados que fueron accesos a naves y viviendas, y ahora me pregunto: ¿será eso el más allá?. En el fondo parece una nostalgia ante la constatación de aquello que se pierde pero a la vez se encuentra, y aparece Malevich. Lo descubro en Nueva York, impresionada por esa cumbre del pensamiento que es el *Cuadrado negro sobre blanco*. El tiempo ha invadido el espacio central, craquelándolo. El lento engranaje de ese reloj interior absorto en sí mismo se pone en movimiento agitado por la relación que establece mi pensamiento entre ese cuadro y los interrogantes de las puertas y ventanas comidas por la maleza, y pinto la serie de cuadros que titulo *Malevich, Twombly, J. C. Savater, Vija Celmins, F. Mendoza… en El Rompido*.

El impacto del lugar, la luz, el tiempo y los cinco sentidos son el vehículo que me permite hallar ese referente. Paralelamente, la admiración por las cosas minúsculas y la evolución orgánica de la naturaleza la reflejo en la pieza *Sólo el mar en los ojos*. Con un claro antecedente en la instalación del IVAM *Con una vara de mimbre*, parto en este caso de la idea de representar hierba con alambres de acero: una creciente y evidente ansiedad, y serias dudas sobre el curso actual de los acontecimientos humanos,

se manifiestan incorporando a los alambres, mediante resina, un mar de lágrimas. De ahí su título: *Cuando nada quede / sólo el mar en los ojos*.

Barcelona, septiembre de 2004.

Carta a Nimfa[15]

Ya no es posible la paz sólida de los estanques, vivimos en medio del crepúsculo de la conciencia y de la ética […].

Por eso, cuando me invitaste a intervenir en el *Jardín secreto*, ese estanque se me presentaba de lágrimas. Esa mañana, las imágenes en la televisión narrando la brutalidad del día en los territorios ocupados, mostraban a una mujer llena de pena que me hizo pensar en *Temporada de lágrimas*.

Las ideas sobre la ruina y los espacios devastados están últimamente presentes en mi proceso creativo y se trasladan como una sucesión de nubes, de un lugar a otro y de una situación a la siguiente. De ese recorrido ha surgido *Temporada de lágrimas*.

Sin utilizar físicamente el agua, la incorporo a la pieza con esa frase repetida, contenida en esas formas basadas en las manchas de humedad y los desconchones de los muros.

Todo ha sido rigurosamente analizado.

Barcelona, 2003.

[Sobre *Nos falta la palabra* (2006)][16]

Un texto sin palabras, una ola sin retorno. El espejo como elemento de reflexión sobre la imposibilidad de esos hechos y la pérdida del movimiento y la palabra.

¿Qué espero de un cuadro?[17]

VELÁZQUEZ, *LAS MENINAS*.

1

Tomo el título general de este breve recorrido por el Museo del Prado de determinada pregunta que se hace Lucien Freud para responderla él mismo a continuación: «¿Qué espero de un cuadro? Espero que sorprenda, perturbe, seduzca, convenza». Si es así en cualquier buen cuadro, ¿qué no será en el que es, para muchos, el cuadro de los cuadros?

En una reciente conversación con Estrella de Diego me decía: «¿Quién entiende *Las meninas* si no se las explican?». La sola idea de tener que explicar este cuadro me bloquea, pero también me hace darme cuenta de que no es el cuadro lo que yo tengo que explicar, sino mi peripecia como artista que, en

[15] En: DIEGO, Estrella de, y SEVILLA, Soledad. *Soledad Sevilla. 2000-2005*. Barcelona, edición privada, 2005, p. 60.

[16] En: BONET, Juan Manuel, y TORRE, Alfonso de la. *Espacios imaginados. Escaparates*. Catálogo de la exposición. Madrid, El Corte Inglés, 2006, p. 200.

[17] En: SEVILLA, Soledad. *Enfoques 2007. Soledad Sevilla*. Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2007, s. p.

Boston, tras asistir a una clase en la Universidad de Harvard en la que nos enseñaron radiografías de éste y otros cuadros de Velázquez en el Prado, decidí pintarlo, hacer mis propias *Meninas*.

Principios de los 80: llego a Boston y comienzo a interesarme por el espacio. Los dos años que allí estuve fueron de desarrollo de mi obra geométrica, pensada en tres dimensiones. Aquella inesperada visión de las obras de Velázquez, con todo lo que tenía de reencuentro conmigo misma y, a la vez, de novedad, me situó y reconfortó, pues andaba algo perdida en la fría atmósfera de Nueva Inglaterra. El privilegio de haber estado frente al perfil o la línea de esos lienzos me hacía entrar en el ámbito de los sentimientos, de las turbulencias del estado de ánimo. Hablar en concreto de *Las meninas* era, para mí, hablar de mí misma.

Al reconocer *Las meninas*, me enfrenté con la dualidad de la escena que muestra, y parece lógico que optase por concentrarme en su espacio, porque el espacio empezaba a ser una de mis preocupaciones fundamentales. La escena que los personajes interpretan es transitoria, mudable; como todo acontecimiento, está preso de su carácter momentáneo y nos permite atribuirle una cierta duración. Sin embargo, el lugar donde se desarrolla esa escena, y el cuadro que aparece por la izquierda, tienen un carácter permanente; quizá por esa razón me decanté por ellos. Era como elegir el infinito, preferir la eternidad, tratar de crear la soledad, y en soledad.

Hoy, más de veinte años después, le atribuyo ese sentido y pienso que Velázquez tuvo que pintar toda su obra —casi toda— en público, con espectadores, mirones, amigos, enemigos, sometido a leyes impuestas a su creatividad, y me pregunto por las dificultades que esa situación pudo acarrearle, pues sin duda las acarrearía a cualquier artista contemporáneo. En toda autentica creación hay un impulso que rebasa los límites y que no puede someterse del todo. Es imposible crear con trabas y sin la posibilidad de desarrollar hasta el fondo nuestras capacidades imaginativas. Las leyes, los criterios imperantes oprimen al arte, que debe estar libre de obstáculos. En un manifiesto, Adolph Gottlieb y Mark Rothko proclamaban: «nuestra función como artistas es hacer que el espectador vea el mundo a nuestra manera, no a la de él».

¿Era el artista del siglo XVII consciente de ello? ¿Es un elemento permanente en la creación, o es la modernidad la que ha perfilado esa necesidad y mi pregunta no es sino una proyección hacia aquel tiempo de mis ideas como artista de hoy?

Probablemente hay de todo, pero no puedo imaginarme a un Velázquez inconsciente en este sentido, máxime cuando su protagonismo en la línea que lleva al concepto de artista que tenemos actualmente no ha sido destacado sólo por estudiosos recientes, como Julián Gállego o Jonathan Brown —los dos, precisamente, en relación con *Las meninas*—, sino que puede rastrearse desde su propio tiempo, en su maestro Francisco Pacheco o en Antonio Palomino. Hablo de la línea que arranca del renacimiento, cuando se desarrolla el concepto de autor, de artista como ser dotado con capacidades manuales pero también intelectuales, un hombre de genio, instruido en la perspectiva, las matemáticas y el dibujo a partir de modelos antiguos, por decirlo con Victoria Combalía.

La inteligencia de Velázquez no brilla menos en *Las meninas* que su habilidad con los pinceles, y ambas lo hacen descomunalmente. Tan es así que el cuadro nos parece fruto de muchos más saberes de los que aparenta. Inevitablemente, resulta sugestiva la visión del artista y su cuadro que ofrece Ángel del Campo y Francés en su libro *La magia de Las Meninas. Una iconología velazqueña* —Madrid, Turner, 1985—:

> España del Siglo de Oro… de las letras. Aquella España en cuya corte, corrompida y supersticiosa, el discreto y prudente aposentador del Rey, pintor de cámara y astrólogo, físico y geómetra, arquitecto y adivino, veedor y director de obras, decorador y calculista, conocedor del latín y el italiano, de tramoyas y escenografías, de la cámara oscura y la linterna mágica, de los anteojos de larga vista y de los relojes de sol, del astrolabio y de los ingenios para elevar el agua, de las proscritas teorías copernicanas y de los secretos de la fisonomía, de las hierbas medicinales y del número áureo, de la perspectiva secreta y de la cabalística, de mitologías y simbolismos, del juego de trucos, de fantasmagorías […]… pintó, en los últimos años de su vida, el *retrato mágico* de la Infanta Margarita; al que luego llamaron cuadro de «La familia» y ahora conocemos —aunque no del todo— por el apelativo de dos de sus personajes secundarios.

Una visión sugestiva, en efecto, aunque es probable que requiera ciertas matizaciones. Resulta difícil admitir, por ejemplo, que Velázquez pudiera ser cualquier otra cosa al mismo nivel que pintor, que artista.

2

En el primer capítulo de su libro, Ángel del Campo aborda temas tales como el *realismo iconológico*, el *metarrealismo* o las *superposiciones simbólicas*, mediante los que plantea la existencia de un significado que subyace y oculta la lógica de la escena que contemplamos. Su argumentación puede seguirse a través de determinados párrafos:

> […] por encima de ella [de la infanta Margarita], con modesta brillantez pero con nítida y sorprendente geometría, [se describe] el arco circular que marcan cinco estrellas para formar la preciosa «Corona Boreal» con su «Perla» central (a CrB) más luminosa; *corona* que en esas noches del entorno equinoccial, se identifica perfectamente, por su dibujo y por su orientación, con la *constelación de cabezas* que el pintor puso en su lienzo para circundar al *mágico* espejo.
>
> […]
>
> […] Su planteamiento aquí, al hilo de una interpretación metarrealista de «Las Meninas» tiene una explicación, ya que ese helenismo mitológico aventado por el renacimiento italiano, si bien cuajó pronto en nuestras letras […] no lo logró en la pintura española, en la que como señala Lafuente Ferrari hay «escasísima mitología, casi ningún desnudo femenino y predominio absoluto del tema religioso» y menos aún, por lo tanto, ostensibles paralelismos con los rebuscados barroquismos de las plumas eximias del dorado siglo, cuando manejaban a su antojo y con muy poco rigor, a tantos personajes como los que la fantasía griega dejó prendidos en las estrellas del cielo. Lo que el autor de los retratos mitológicos de Vulcano, en su «Fragua», y de Baco con «Los Borrachos», no tuvo que discurrir al pintarlos, lo deja quintaesenciado en la *Corona Borealis* de «Las Meninas», al marcar con ella la alusión mitológica indispensable para lograr un ultrasignificado de *tercer grado*.
>
> Una vez metidos en mitologías […] invito a observar, una vez más, la *corona* simbólica del cuadro, para ver cómo se cierra sobre sí misma, en círculo perfecto, mediante la afortunada habilidad —lograda con sutil *impresionismo*— de incorporarle las imprecisas sombras de las pinturas del fondo, como si fueran dos *estrellas apagadas* de la brillante constelación. Resulta así un curioso *engarce* mitológico, ya que los dos lienzos de Juan B. del Mazo —copias de Rubens y de Jordaens— representan, respectivamente, el mito de Palas y Aracné a la izquierda, y el de Apolo y Marsias a la derecha, sobre la puerta abierta. Y al decir curioso, por no decir casual, quiero dar a entender que no fueron descuidadas por el pintor, ni la geometría con que juegan en la composición, ni la doble significación, *desafiante*, que los dos cuadros de su yerno le brindaban, ya que pudo muy bien haberlos dejado impresionistamente inidentificables.

[…]

> El juego de Velázquez no queda en hipotética elucubración interpretativa de un par de cuadros colgados, que hubo de copiar por pura costumbre de retratar lo que pintaba. Donde se descubre es en la forma ingeniosa de incorporarlos a *su rueda*, haciendo pender del hilo de Aracné a la Pintura, arte continuador de Vida; y de la Música de Marsias… a la misma muerte, que no otra cosa simboliza *la puerta* abierta. Desde el remoto Egipto hasta el simbolismo cristiano, la puerta representa el *tránsito* a la otra vida […]. Diríase que es ésta [la puerta], por su propia funcionalidad, un símbolo tan *natural* como lo es la *escalera* en todos los mitos que se refieren a la *ascensión* o *ruptura* con el ámbito inferior del que se la hace arrancar: «Las ideas de santificación, de muerte, de amor y de liberación van implicadas en el simbolismo de la escalera», dice Mircea Eliade, y luego añade: «Pero no hay que olvidar que la escalera simboliza todas estas cosas porque se cuenta con que se eleva en un "centro", porque hace posible la comunicación entre los distintos niveles del ser, porque, en fin, no es sino una fórmula concreta de la escala mítica, la liana o del *hilo de araña*… que une las tres zonas cósmicas». […]
>
> Fuga hacia *el más allá* de la «puerta escalonada», favorecida por la actitud de la negra figura de […] José Nieto Velázquez, Aposentador de la Reina, persona poco grata al pintor según la tradición, quizá pariente y, desde luego, contrincante suyo por sus apetencias palaciegas; fue también Jefe de la Tapicería de la Reina, lo que tampoco viene mal para figurar al otro extremo del hilo de la desgraciada tejedora con lo que —por su papel poco grato— quizás Velázquez satisfaciera, ocultamente, su presumible aversión por el personaje, retratándole en tan *penoso tranco*, con el ademán curioso e indiscreto propio de un Diablo Cojuelo.

A la vista de los elementos metafísicos que Ángel del Campo describe en el cuadro, me atrevo a hacer la conjetura de interpretarlos como posible expresión de aquel conflicto, que Velázquez sentiría, de manera que, sin incumplir con sus obligaciones de pintor del rey, se habría amparado en el legado de las mitologías para, desde ellas, mirar hacia la modernidad. Conjetura basada en mi propia experiencia e intuición, que es lo que me hizo acometer aquella serie sobre *Las meninas*.

A través de ese significado oculto, subyacente, Velázquez lograría entablar cierto diálogo con la ausencia, ausencia de obligaciones y objetivos impuestos, lo que le permitiría enfrentarse con sus más íntimos pensamientos o deseos.

3

El cuadro dentro del cuadro, como decía Julián Gállego, es un aspecto crucial de *Las meninas* y de mi experimentación sobre ellas.

En efecto, el peso del cuadro que aparece por la izquierda, cargado de interrogantes, es y fue para mí, con el espacio, otro elemento ineludible; tiene la fuerza de un esquema que desencadena cuestiones simultáneas: la parte posterior de un cuadro sin imagen o con todas las imágenes posibles. Pero no me intrigaba tanto esto —¿qué está pintando Velázquez?— como qué hacen el artista y el cuadro dentro del propio cuadro, y, nuevamente, el desconcierto que produce la situación me hace recurrir al soporte metafísico. Todas las metáforas que encuentro pierden su fuerza, y no aclaran esa densidad misteriosa.

En su libro, Ángel del Campo proporciona una extensa explicación geométrico-científica encaminada a demostrar la existencia de un complejo juego de espejos que Velázquez utilizó para lograr los efectos espaciales y de lejanía:

> […] la segunda reflexión del cuadro, […] nos muestra el reverso del lienzo tal y como se vería […] a través del espejo […]. (Como se verá después, este reverso no podría ser el mismo que el que vemos en «Las Meninas», […] éste hubo de ser otro a modo de *pantalla* que ocultase a aquél y cuya esquina superior izquierda llegara a tocar la superficie reflectante [del espejo]). […]
>
> […]
>
> […] De cualquier manera, la intención del pintor no fue la de aparentar *una réplica vuelta* de su propio cuadro, ya que aparte la diferente dimensión —que resultó, sin embargo, engañosa para algunos autores— el borde del lienzo, viejo, desclavado y carcomido, muestra a las claras el propósito de representar un material ya usado, quizá un cuadro arrumbado, y en absoluto preparado y limpio como debiera estar el destinado a convertirse, desde aquel entonces, en el más famoso del mundo. Entonces hay que darle el significado apropiado y congruente con la interpretación iconológica de la escena y la interpretación inmediata de la misma, una vez desechada la común y corriente de suponer al pintor retratando a *alguien* que está donde el espectador; y este significado no puede ser otro que el de un atributo más, y bien importante, de los que definen y completan el alegórico simbolismo de la Pintura personalizado en un Velázquez intemporal —rejuvenecido— y consecuentemente provisto, en su expresividad pictórica, del que, por atributo permanente, debía quedar desatemperado, también, del momento histórico en que los demás personajes se hallan situados. Por otra parte, su papel en el funcionalismo de la *tramoya* es el de *pantalla* ocultadora de lo que en la otra mitad de la habitación pueda haber —incluido el posible y verdadero cuadro que Velázquez pinta— y que, indudablemente, mucho ha de relacionarse con el *mágico* reflejo de los reyes en el espejo.
>
> Considerando, pues, el lienzo vuelto en su doble misión de alegoría y de mampara, se justifica mejor el quizá excesivo distanciamiento que de él muestra la figura del pintor, en su actitud de *un paso atrás* para hacerse visible […]; tanto, que incita a sospechar, con fundamento, la existencia del *verdadero lienzo oculto*.

Ha habido y hay toda suerte de hipótesis sobre lo que pinta Velázquez, pero creo que la más plausible sigue siendo que el cuadro que está pintando en *Las meninas* es *Las meninas*. Con cuarenta años de diferencia, Cervantes —1615— y Velázquez —1656— ofrecerían sendos *juegos de espejos* entre la realidad y la ficción, dando a ésta, por radical que sea, una fuerza de realidad incomparable. En la segunda parte de *El Quijote* —capítulo 62, «*Que trata de la aventura de la cabeza encantada, con otras niñerías que no pueden dejar de contarse*»—, don Quijote y Sancho, que se encuentran en Barcelona, entran en una imprenta y descubren que lo que se está imprimiendo allí es, precisamente, la segunda parte de *El Quijote*. Paradoja insólita y desconcertante, los protagonistas de la ficción están presenciando la impresión de su propia historia, y doblemente asombrosa por su equivalencia con la presencia del pintor y el cuadro dentro del cuadro. Es verdad que este último *Quijote* es el de Avellaneda— «un tal, vecino de Tordesillas»—, tanto como que el cuadro de *Las meninas* podría no ser exactamente el mismo que vemos, o incluso otro, quizá un retrato de los reyes que aparecen reflejados al fondo, pero esto, lejos de desmentir dicho *juego de espejos*, lo hace aún más hipnotizante, rizando el rizo de un artificio tanto más sorprendente por su aparente inexistencia, por la apariencia de absoluta naturalidad de ambas ficciones, cuadro y novela, haciéndolo aún más infinito. Se establece en ambas situaciones un concepto de tercera dimensión que nos mantiene en permanente tensión y parece anticipar también un concepto de ruptura y rebeldía que corresponde a un espíritu artístico avanzado, avanzado en su tiempo y en el nuestro.

Ignoro lo que piensa Lucien Freud de *Las meninas*, pero pocos cuadros —tal vez ninguno— sorprenden, perturban, seducen y convencen con la intensidad de éste, reforzada por el hecho de que, cuando uno la advierte, ya ha desencadenado todo su poder.

GUIDO RENI, *ATALANTA E HIPÓMENES*.

Los catálogos de las pinturas del Museo del Prado nos informan de que es obra fechable hacia 1612, que formó parte de las colecciones reales, apareciendo citada en los inventarios del Alcázar de Madrid de 1666, 1686, 1700, 1734 y 1747, que consta en la «sala reservada de la Academia» en 1796, que, siendo ya propiedad del Prado, fue depositada en la Universidad de Granada en 1881 y que volvió al Prado en 1963. Otra bibliografía refiere que, aunque venía siendo estimada de antiguo como obra original de Reni, en el siglo XIX se la consideró copia, por lo que se decidió su depósito en la Universidad de Granada, pero que, tras volver al Prado en 1963, fue objeto de una cuidadosa restauración que confirmó su autenticidad, defendida por Alfonso Pérez Sánchez y reconocida de inmediato por todos. Se afirma, asimismo, que la versión casi idéntica de las Galerías Nacionales de Capodimonte, en Nápoles, es de inferior calidad, y, desde luego, en las reproducciones parece en peor estado de conservación.

Sin embargo, creo que ninguna bibliografía menciona la pugna que sostuvieron en los años 50 el decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, Manuel de la Higuera Rojas, muy sensible a la belleza del cuadro, que quería que siguiera presidiendo la sala de reuniones en la que estaba, y el director del Museo de Bellas Artes de Granada, Emilio Orozco Díaz, que, sospechando su verdadero valor, quería incorporarlo a este museo, que reinstalaba por entonces en el Palacio de Carlos V, en la Alhambra. Al final, no fue ni para un sitio ni para otro, sino para el Prado, donde es innegable que se encuentra en su lugar natural. Pero debo decir que no lo imagino menos en Granada, en la Alhambra, desplegando todo su esplendoroso clasicismo en el prodigio renacentista del Palacio de Carlos V. Conozco este pequeño pasaje de la historia del cuadro por un amigo de Granada, Eduardo Quesada Dorador, que lo supo, a su vez, por uno de sus protagonistas, Manuel de la Higuera Rojas.

El catálogo de las pinturas del Museo del Prado editado en 1985 refiere el lienzo como «obra maestra absoluta», en lo que no puedo estar más de acuerdo.

No puedo precisar en qué momento lo vi por primera vez en el Prado, pero sería a finales de esa década de los 80, época en la que estaba trabajando en una serie sobre los toros, que desarrollaría hasta principios de los 90. Descubrir esta obra de Reni causó en mí un impacto tan hondo que es desde entonces uno de mis puntos de referencia cada vez que vengo al museo.

Es como un milagro, con esa energía de vuelo de trapecistas que enlazan sus manos en el aire, sin que sepamos cómo esa agitación aparece sobre el suelo. La energía de ambas figuras, acentuada por las diagonales que trazan en el espacio, se refuerza con el vuelo de las telas que, en contacto con los cuerpos desnudos, ocultan milagrosamente algo imposible de desvelar.

El tradicional desnudo femenino, tan arraigado en la historia de la pintura, ocupa aquí un segundo plano, siendo el héroe con sus perfectas proporciones el que ocupa el lugar preferente, el verdadero primer plano merced a cierto desequilibrio a su favor.

Pero las obras de arte se resisten a ser resumidas en prosa porque la experiencia que comunican trasciende lo meramente conceptual, aunque, en este caso, la fábula que la inspira me ayudó en mi atrevimiento de emparejarla con una vieja fotografía de toros de un periódico. El recorte del periódico y la reproducción del cuadro coincidieron en la pared de mi estudio madrileño e inmediatamente se estableció el diálogo entre ambos.

La imagen fotográfica capta el instante de una verónica, donde la postura del torero se corresponde con la de Hipómenes. Las piernas de uno y otro, la tela que apenas envuelve el cuerpo desnudo y el capote del torero tienen una intrigante equivalencia que determinó la decisión de establecer esa relación formal. También la encontré entre las figuras de Atalanta y el toro.

Hay una similitud conceptual al comparar ambas situaciones. La mitología nos cuenta que la velocidad de Atalanta —reina de las amazonas— en la carrera, superior a la de los hombres, la llevaba siempre a la victoria, siendo sacrificados los vencidos. Hipómenes, enamorado de ella, pide ayuda a Venus, que le entrega tres manzanas de oro que lanza durante la carrera, haciendo que Atalanta se detenga a recogerlas, y de esa manera la consigue vencer. También el torero con su inteligencia y el simple recurso de una tela subvierte la lógica de la situación, venciendo la fuerza y evitando la muerte.

RUBENS, *APOSTOLADO*.

Este impresionante *Apostolado* de Rubens —probable encargo del Duque de Lerma, pintado hacia 1610— ha sido otro de los puntos de partida que ha tenido mi obra en el Museo del Prado. Matías Díaz Padrón lo ha estudiado pormenorizadamente en *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII* —Barcelona, Prensa Ibérica, Museo del Prado, 1995—. De su completo estudio pueden seleccionarse los siguientes párrafos:

> *San Pedro* inicia la serie de El Apostolado incompleto de Rubens; falta *El Salvador*, que se supone perdido durante la ocupación francesa, pero cabe pensar, por razones que desconocemos, que la tabla predicha fue reemplazada en fecha anterior, ya que el inventario de La Granja registra como parte de El Apostolado un *Salvador* anónimo, propiedad hoy del Museo del Prado […].
>
> El Apostolado se representa conforme a los ideales de la Contrarreforma, que sublima la obra misionera de los apóstoles (Mateo, 2, 8-20) como servidores de Cristo y depositarios de los misterios del cristianismo […]. La denominación histórica de «Los doce» (Mateo, 10, 5) se sustituyó posteriormente por la de «Apostolado» que incluye, además de los discípulos que recibieron directamente de Cristo la misión de evangelizar, a Matías (Act., 1, 26) y Pablo (Cor., 15, 3-11).
>
> El concepto del dibujo y el carácter plástico de las imágenes derivan de los grabados y esculturas renacentistas; Rubens combina el estudio ponderado del gesto con una profunda afirmación de la individualidad. La luz contrasta sobre el fondo, oscuro y matizado, que Rubens adeuda a Caravaggio, aunque sin renunciar a su técnica, saturación cromática y transparencias; motivos que permiten fechar las tablas hacia 1610 […]. Rubens concentra su interés en las formas y objetos, en los colores puros y en la luz contrastada. Los rostros característicos y expresivos elevan el realismo, a través de formas italianas, a un grado de imponente monumentalidad y prestancia plástica nunca logrado por los maestros italianos. Los signos psicológicos y vitales de los apóstoles recuerdan *La santa cena* de Leonardo, obra en que «[…] el contenido religioso propiamente dicho queda en segundo plano eclipsado por el estudio psicológico en los tipos» […]. Glück […] y Warnke […] sostienen la influencia de El Greco y Stepanow reconoce modelos castellanos […]. El Apostolado gozó en España del especial fervor que revelan las series de El Greco; Rubens pudo tomar la imagen solitaria de los apóstoles, pero su visión es diferente. La interpretación de El Greco, lejos del sólido estructuralismo de Rubens y de su poderosa morfología, transmite la imagen espiritualizada del impresionismo post-bizantino que refleja «[…] el límite máximo en excitación, desequilibrio y anormalidad en cuanto a figuras aisladas» […].

Aparte de estos comentarios generales, Matías Díaz Padrón considera las tablas una a una. De nuevo pueden seleccionarse algunas líneas, relativas, sobre todo, a la identificación de los apóstoles:

San Pedro: «El santo lleva las llaves que le identifican, viste manto gris perla y se muestra en actitud de contrición».

San Juan Evangelista: «El cáliz identifica a san Juan Evangelista, que recuerda prototipos boloñeses próximos a modelos de Carracci».

Santiago el Mayor: «El rostro del santo destaca, fuertemente contrastado, sobre un fondo oscuro; la concepción plástica elimina la actitud vertical y el gesto. Hermano de Juan, fue llamado por Jesús al apostolado (Mateo, 4-21). Rubens testifica el fuerte carácter y genio decidido que las fuentes atribuyen al santo; se le conocía como Baarnerges o "hijo del trueno". Lleva bordón de peregrino y un libro».

San Andrés: «San Andrés apoya en el brazo la cruz de aspa, instrumento y símbolo inequívoco de su martirio en Patrás; fue, con su hermano Simón, de los primeros en predicar en los Balcanes».

San Felipe: «San Felipe, mediador de los gentiles (Juan, 12), se representa de perfil, con fuerte contraste de luz y sombras, y con la cruz del martirio apoyada en el hombro izquierdo. El apóstol reproduce la imagen de san Felipe Neri, modelo tan típico y frecuente en la producción de Rubens».

Santiago el Menor: «El santo lleva la segur en la mano y la cabeza cubierta. En los Evangelios le citan como hermano del Señor (Marcos, 3-21; Juan, 7, 3-10), se convirtió en cabeza de la Iglesia a la marcha de Pedro y fue lapidado por orden del sacerdote Arias. El modelo se reproduce en uno de los personajes del séquito de las adoraciones de los Magos del Prado y del Young Memorial Museum de San Francisco».

San Bartolomé: «San Bartolomé se efigia como un anciano de cabellos blancos con la mirada suplicante centrada en las decisiones del cielo. Lleva en la mano el cuchillo que evoca su martirio».

San Matías: «Rooses lo identificó con san Matías, y Beroqui, con san Mateo […]; identidad con que figura en la réplica de Roma. San Matías lleva el hacha del martirio; fue elegido en lugar de Judas […]. Se reconoce un estudio preliminar del santo en las *Tres cabezas* del Museo Provincial de Gerona […], atribuidas a Jordaens y Rubens. Rubens busca en la actitud y expresión las múltiples manifestaciones del espíritu humano, igual que en los ensayos de Jordaens y Van Dyck. Utiliza un modelo real y de características supuestamente análogas al carácter histórico del santo».

Santo Tomás: «La luz proyectada desde arriba ilumina la frente y el libro de santo Tomás, que sostiene una lanza que refuerza su verticalidad. San Juan comenta en su evangelio la incredulidad de este apóstol (14, 5 y 20, 24-29), que gozó de autoridad entre sus compañeros, y a quien se le apareció Jesús después de la resurrección (21, 2)».

San Simón: «El santo, de riguroso perfil y absorto en la lectura de un libro, dibujado en escala monumental, fue identificado por Rooses con Judas Tadeo, apóstol cuyo símbolo es una sierra […], opinión que aceptan las monografías que estudian el grabado de Ryckmans y la réplica de Roma. Hoy, siguiendo el grabado de Isselburg, se identifica con Simón, que en el Evangelio de Lucas (6, 15) y en los Hechos de los Apóstoles (1, 3) se denomina "el celoso"».

San Mateo: «Se representa con aspecto juvenil, cabello largo y una alabarda en la mano; Rooses lo cataloga como original y como Santo Tomás […], simbolizado tradicionalmente por una lanza […]; Madrazo y Sánchez Cantón pensaron en Judas Tadeo».

San Pablo: «El libro y la espada simbolizan su lucha por la fe; se representa barbado y con cabellera larga, y se repite en el san José de la *Adoración de los Reyes* del Museo del Prado. Quizá Rubens se inspiró en modelos de Goltzius […], pero lo que pretende transmitir es el espíritu que inflama la personalidad de san Pablo; sus adversarios le describen como alguien de insignificante presencia (II-Corintios, 10, 10), él mismo comenta que sufrió una enfermedad que es "el aguijón de su carne" (II- Corintios, 12, 7-9), pero tuvo una voluntad y temperamento de hierro».

Hasta aquí algunas de las palabras de Matías Díaz Padrón sobre este *Apostolado* de Rubens, maestro de tan completa y variada presencia en el Prado.

La creación se estimula con la mirada. Cada desarrollo formal y cada novedad en nuestra manera de proceder debe entenderse como una ruptura con lo anterior, que se ha debilitado o automatizado; entonces el subconsciente recurre a imágenes almacenadas que en algún momento nos causaron impacto. El proceso creativo se desencadena cuando alguna de aquellas imágenes, inconscientemente agazapadas en la memoria de nuestra mirada, resurge y se despliega, toma sentido actualizándose, y nos conmueve al reconocerla de nuevo.

Visitando la reciente exposición de Picasso en el Museo del Prado, admiraba esa mecánica de creación en la que no se percibe el proceso intelectual. Lo que Picasso veía lo trasformaba a su manera. No imitaba lo existente, partía de ello, pero creaba cosas nuevas, y, de este modo, su arte nos desafía, siempre fresco y perturbador. Bajo los efectos de la mirada de Picasso sobre mi propia mirada, algo se había quedado en suspensión; cuando encuentro esos apóstoles de Rubens, reconozco ese pensamiento que está dentro de mí, y me planteo meticulosamente crear algo nuevo.

Las fuentes no se buscan, casi siempre se presentan imperativamente.

Comienza así la nueva serie que es una obra que trata de la contemplación, del *trauma* generado por una llamada visual.

De los doce apóstoles que pintó Rubens, sólo estaban expuestos ocho. Miran en direcciones distintas sin que sepamos por qué. Hay una unidad orgánica de la situación en su conjunto, pero también hay que admirarla por partes. Las figuras están prácticamente exentas del espacio circundante, que es profundamente oscuro; son unidades que podrían extenderse, cambiar de postura, crecer, no hay un límite que las encierre, incluso el hecho de que no estén todas expuestas refuerza la fantasía de su expansión. La discontinuidad de los diferentes cuadros permanece en el nivel superficial que no compromete nunca el volumen en el espacio. Rubens —ya lo dice Matías Díaz Padrón— pintó estos apóstoles casi como un escultor, casi exige a la tela que imite al mármol, y es en este carácter escultórico de las vestiduras, donde he centrado el enfoque de mi trabajo. Pero el color no es menos importante y la secuencia de túnicas y capas, con las luces y las sombras de los pliegues, alcanza en ocasiones la suntuosidad de las piedras preciosas.

He suprimido las repercusiones de las cabezas implorantes o anhelantes hacia el cielo, de mirada fija en el espectador, o ensimismadas en determinados gestos, en favor de una abstracción que discurre por debajo de una línea horizontal imaginaria, para crear un muro en el que la plasticidad de unos objetos sin historia, sin contenido canónico o sagrado, conserva, no obstante, el eco de todas esas expresiones de experiencias basadas en la historia y la eternidad.

Mi deseo ha sido establecer una relación entre las telas y las maderas, sugerida por la transparencia que parece adquirir la pintura sobre la tabla en estos cuadros. Yuxtaponiendo fuentes contradictorias, se ponen en entredicho las convenciones ilusionistas de la representación. El efecto de la veta de la madera puede parecer narrativo, incluso un tanto simple o rudimentario, pero su aparente literalidad sirve para constatar que no es más que una trampa, pues el soporte no es aquí madera.

Esta nueva interpretación no dialoga, sino que ocupa un espacio dejado por lo anterior, crece a partir de esa semilla que me obliga a abandonar la cobertura y lanzarme a un nuevo territorio de creación, siguiendo aquello intuido una vez por Hölderlin: «El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona».

Granada, 2007.

La Alhambra[18]

El acceso principal al palacio de la Alhambra tiene dos puertas que nos confrontan con una impredecible decisión: la de la derecha nos devuelve al exterior, al eterno retorno; si optamos por la de la izquierda, desembocamos, tras un pasadizo en ángulo, en la geografía del espejo.

El Patio de los Arrayanes es un abismo en calma. Incrementa la magia del Cuarto Dorado, pero sabemos que ese estado de ánimo, también en transición, nos conduce a la siguiente estancia.

El espacio hallado ahora es el de la razón, saturado de columnas y sonidos de agua en movimiento que destilan esos pétreos leones en círculo, expresión humana del simbolismo del centro, superior y reverenciable.

Y sobre todo ello, allí donde estuvo el día luminoso, se desborda la noche y el silencio.

Ideas y propuestas para el arte en España[19]

Faltan en nuestro país, y en general, puentes que conecten el arte del pasado reciente con el que se hace hoy día. Podría encontrarse un vínculo teórico en el hecho de que todo acto creativo se produce entre el sentimiento y la razón, y de que, al final, todo son imágenes, antes y ahora.

Encuentro necesario poner en su sitio los procesos previos a lo que ahora acontece, pues son la única fuente que existe para el arte de hoy. Observando el panorama artístico actual, se diría que atraviesa, en gran medida, un momento de melancolía con respecto a ciertos valores de la vanguardia, como la hipotética ruptura con un pasado que, en realidad, no puede estar más presente, o, sobre todo, la creencia de que el arte puede tener todavía una efectividad social o política, incidiendo sobre la conciencia colectiva.

Según esta premisa, se concede un valor automático a cualquier intento que posea un contenido de ese tipo, mientras que el arte deliberadamente carente de un mensaje explícito en ese sentido, dirigido a un público amplio que pueda identificarlo de forma inmediata, tiende a ser silenciado. Sucede, especial-

[18] En: AA.VV. [AGUIRRE, Juan Antonio; ALÁEZ, Ana Laura; ALFARO, Andreu; AMPUDIA, Eugenio; AMUNÁRRIZ, Josune; *et al.*] *Descubrir el arte. Las cien mejores obras de todos los tiempos comentadas por 100 artistas contemporáneos*. Madrid, Arlanza, 2007, p. 116.

[19] En: AA.VV. [ABAD DE SANTILLANA, Jesús María; ADELANTADO, Olga; AGUIRRE, Juan Antonio; ALBARRACÍN, Pilar; ALFARO, Javier; *et al.*] *Ideas y propuestas para el arte en España*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, 2008, p. 132.

mente, en los centros de arte contemporáneo, donde al arte sin más aspiraciones que serlo sólo le van quedando dos alternativas: quedar postergado, en tercera línea del escaparate, o ser sometido y expuesto bajo argumentos sacados de la historia política o social, no de la artística.

El arte ya delegó sus antiguas responsabilidades documentales, y, por tanto, morales, ideológicas o sociales, en los modernos medios de comunicación. No fue elección suya, sino consecuencia ineludible de la evolución de la cultura y la tecnología. El margen que quedó al arte fue limitado, pero fue el suyo, el que nadie le puede quitar, el único que el verdadero amante del arte espera de él, porque nadie puede llenarlo con nada salvo él. Ya ha transcurrido más de un siglo desde entonces y va haciendo falta admitir que tiene una utilidad muy restringida: no más, pero tampoco menos. Creo que no es lícito agobiar al arte pretendiendo cargarlo con unas expectativas que no es que no quiera ni deba cumplir, sino que no puede cumplir.

Para el espectador moderno, las obras de arte no sólo son objetos inofensivos, sino que es bueno que lo sean. Ahí radica la libertad del arte. Desde hace mucho, nadie deseoso de conocer la realidad social acude a él buscando la verdad, otra verdad que no sea la artística.

Hasta los pasados ochenta, los pintores buscaron, sobre todo, la abstracción, con toda honradez, con toda sinceridad, con toda convicción. Esa experiencia ha demostrado repetidas veces que la existencia de un contenido narrativo no es un valor en términos artísticos. Más aún si adopta el carácter de una afirmación maniquea, dogmática, beata, si abandona el saludable terreno de la duda, el punto hamletiano que le es tan consustancial en tanto que lenguaje que aspira a ser universal en el espacio y el tiempo.

En arte no importa tanto qué se cuenta como el modo en que se cuenta. Si no es así, nos interesarán todo tipo de cuestiones, pero no nos interesará el arte. Y, sin embargo, tengo que concluir expresando mi optimismo en el futuro del arte, tan asegurado como el del mismo ser humano, que lo cuenta, inevitablemente, entre aquellas necesidades que van más allá de la pura biología.

Cronología[1]

1944 Soledad Sevilla Portillo nace en Valencia el 14 de febrero.

1960 1961 Estudios de ingreso y preparatorio en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia.

1961 1965 Estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, en Barcelona. Se especializa en pintura. La artista considera académica y conservadora la educación recibida.

1966 Se instala en Madrid.

1968 Según ha recordado en distintas ocasiones, sus principales referentes internacionales en estos años son Frank Stella, Sol LeWitt y Mark Rothko, así como la abstracción geométrica en general. También ha destacado su particular sintonía con artistas como Eusebio Sempere, José María Yturralde, Elena Asins y Jordi Teixidor. El 18 de diciembre asiste a la reunión fundacional del seminario Generación Automática de Formas Plásticas, en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, del que formará parte hasta 1971.

1969 Primera exposición individual, en la Galería Trilce, en Barcelona. Participa en la exposición *Formas computables*, en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, primera de las organizadas por el propio centro. Participa también en la segunda exposición en Madrid del grupo Antes del Arte, celebrada en la Galería Eurocasa con el título *Antes del Arte III. Serie Matemáticas*.

1970 Exposiciones individuales: Galería Juana de Aizpuru, Sevilla; Galería Daniel, Madrid. Participa en el Ciclo Arte y Ciencia, organizado en Sevilla por el Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz, que incluye una exposición de artistas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid y de Antes del Arte, celebrada en Sevilla, en la Galería La Pasarela, y, posteriormente, en Córdoba, en la sede del colegio en esta ciudad. Otras exposiciones colectivas: *Generación automática de formas plásticas*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid; *Formas computables*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba.

[1] Base orientativa para la redacción de esta cronología han sido los listados biográfico y de exposiciones facilitados por la Galería Soledad Lorenzo, que han venido publicándose en sucesivos catálogos de la artista con las correspondientes actualizaciones. Siempre que ha sido posible, los datos contenidos en ellos han sido verificados con ayuda de otras fuentes, incluida la memoria de la propia artista. Se consignan prácticamente todas las exposiciones individuales, mientras que las colectivas son las más destacadas.

1971 Exposiciones colectivas: *Formas computadas*, Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid; *MAN 71*, celebrada en Figueras, en el Museo del Ampurdán, y, posteriormente, en Barcelona, en la Galería Adriá, la Sala Gaspar y la Galería René Metras; *Arteônica. O uso criativo de meios eletrônicos nas artes*, Museu de Arte Brasileira da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), São Paulo; *The Computer Assisted Art*, Palacio Nacional de Congresos, Madrid; *Gráfica española actual*, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

1972 Por encargo de la Escuela Superior de Canto de Madrid, realiza los escenarios y marionetas de *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, que se representa en el teatro de dicho centro. Exposiciones colectivas: *Impulsos: arte y computador. Grafismos-plástica-música-cine*, Instituto Alemán de Cultura —Goethe-Institut—, Madrid, itinerante por Europa y los Estados Unidos; *Generación automática de formas plásticas y sonoras*, celebrada en el marco de los Encuentros de Pamplona, en el Hotel Tres Reyes de la capital navarra; *Obra gráfica y múltiples españoles contemporáneos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

1973 Exposiciones individuales: Casa Damas, Sevilla; Casa de la Cultura de Huelva. Exposiciones colectivas: *Tendencije 5*, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb, Yugoslavia; *Spanskt*, Lunds Konsthall, Lund, Suecia.

1974 Participa en la exposición *Signos*, en la Galería Daniel, en Madrid.

1975 Exposición individual en la Galería Amadís, en Madrid. Exposiciones colectivas: *Computers and People. 13th Annual Computers Arts Exposition*, celebrada en el marco de la ICCH/2 —2nd International Conference on Computers and the Humanities—, University of Southern California, Los Ángeles; *La mujer en la cultura actual. Artes plásticas, literatura, música*, Palacio de Fuensalida, Toledo; *Pintores constructivistas españoles*, Galería Kandinsky, Madrid.

1976 Primera exposición individual fuera de España, en la Galleri Ferm, en Malmö, Suecia.

1977 Exposiciones colectivas: *Forma y medida en el arte español actual*, Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid; *Mikro VIII*, Galleriet, Lund, Suecia.

1978 Exposición en la Galería Carteia, en Algeciras, junto a Elena Asins.

1978
1980 Exposición individual en las Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, en el Palacio de Bibliotecas y Museos, en Madrid, itinerante por España: Palacio Provincial de Málaga y Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, en Alicante, entre otras sedes.

1979 Obtiene una Beca de Creación Artística en España de la Fundación Juan March. Participa en el XI Festival International de la Peinture, en Cagnes-sur-Mer, Francia.

1979
1980 Beca del Centro de Promoción de las Artes Plásticas e Investigación de Nuevas Formas Expresivas, del Ministerio de Cultura.

1980 Exposiciones colectivas: *Las ocho caras del cubo*, Galería Ovidio, Madrid; *Beograd 80. Medunarodna Izlozba Likovnih Umetnosti*, Muzej Savremene Umetnosti, Belgrado, Yugoslavia; II Bienal Iberoamericana de Dibujo, Instituto Cultural Domecq, México.

1980 1982 Con motivo de la obtención de la beca del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para la Cooperación Cultural y Educativa, que disfrutará durante dos cursos académicos —1980-1981 y 1981-1982—, traslada su residencia a Boston, Massachusetts. Por entonces, conoce en vivo la obra de Frank Stella, bajo cuya influencia crea la serie de dibujos *Belmont*. Coincide con esa estancia la introducción en su obra de ciertas referencias a la historia del arte español, con motivo de lo que podría verse como una renovada conciencia de sus orígenes. Es el punto de partida de sus obras inspiradas en *Las meninas* y la Alhambra. En estos años, participa en la exposición *Línea, espacio y expresión en la pintura española actual* —o *Linha, espaço e expressão na pintura espanhola atual*—, itinerante por Hispanoamérica, presentándose, entre otras, en las siguientes sedes: Palacio del Consejo Deliberante, Buenos Aires; Museo Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro; Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasilia; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Instituto de Artes da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Porto Alegre; Galería de Arte Moderno, Santo Domingo; Museo Universitario de Ciencias y Arte, de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), México.

1981 Exposiciones individuales: Galería Kreisler Dos, Madrid; Massachusetts College of Art and Design, Boston. Participa en el Salón de los 16, primera edición de esta muestra anual, celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), en Madrid.

1981 1982 Ampliación de la beca, para realizar estudios en la Universidad de Harvard: curso «Technical Examination of Works of Arts», Fine Arts Department, Harvard University, Cambridge, Massachusetts. Siguiendo el programa de trabajo presentado, comienza a proyectar obras que implican el desarrollo espacial de su pintura.

1982 1983 Participa en la exposición *26 pintores, 13 críticos. Panorama de la joven pintura española*, itinerante por España: Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona —*26 pintors, 13 crítics. Panorama de la jove pintura espanyola*—; Fundación Caja de Pensiones, Madrid; Ayuntamiento de Valencia; Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante; Caja Provincial de Ahorros de San Fernando, Sevilla; Museo de Arte Contemporáneo, Cáceres; Museo Municipal de Bellas Artes de Santander; Caja de Ahorros de Zamora. Participa en la exposición *Realismo real*, itinerante por España: salas de la Caja Postal de Ahorros en Almería, Barcelona, Cuenca, Granada, La Coruña, Jerez de la Frontera y San Lorenzo de El Escorial. Participa en la VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, en la Fundación Juan March, en Madrid.

1983 Realiza *Espacio Shakespeare*, intervención en el Teatro Español, en Madrid. Inicia su relación con la madrileña Galería Montenegro. Exposiciones individuales en ella y en la Galería Alençon, también en Madrid, presentando la serie *Meninas*.

1984 Realiza en la Galería Montenegro, en Madrid, *El poder de la tarde*, que considera su primera instalación propiamente dicha, viendo *Espacio Shakespeare* u otras creaciones como antecedentes.

La pieza inaugura un momento de cambio, en que su obra parece evolucionar desde el formalismo hacia un mundo más lírico o poético. Exposiciones colectivas: *Mujeres en el arte español. 1900-1984*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid; *Madrid, Madrid, Madrid. 1974-1984*, Centro Cultural de la Villa, Madrid; IV Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo; *Arte y nuevas tecnologías*, Palacio de la Magdalena, de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander.

1985 Exposiciones individuales, presentando la serie *Meninas*: Centro Cultural Manuel de Falla, Granada; Museo de Bellas Artes de Málaga; Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Exposiciones colectivas: Arco 85, Madrid, Galería Montenegro, Madrid; *Propuestas objetivas*, Galería Fernando Vijande, Madrid; *Arte español contemporáneo. Colección de la Fundación Juan March*, Fundación Juan March, Madrid.

1986 Realiza *Leche y sangre*, en la Galería Montenegro, en Madrid, segunda de sus instalaciones, en la que la naturaleza vuelve a estar presente de un modo explícito, como estará en gran parte de su obra posterior. Exposiciones colectivas: *Pintar con papel*, Círculo de Bellas Artes, Madrid; *8 de marzo*, Antiguo Colegio de San Agustín, Málaga; *Pintores y escultores españoles. 1981-1986*, celebrada en la Fundación Caja de Pensiones, en Madrid, y, posteriormente, en la Fundación Cartier, en París; I Bienal Ciudad de Albacete, Nueva Casa Consistorial, Albacete.

1986 1987 Participa en la exposición *Sketch de la nueva pintura*, en el Palacio de los Condes de Gabia, en Granada.

1987 Presenta la serie *Alhambras* en la Galería Montenegro, en Madrid, y en la Fundación Rodríguez-Acosta y la Galería Palace, en Granada. Instalación *Fons et origo*, en la Sala Montcada de la Fundació Caixa de Pensions, en Barcelona. Participa en la exposición *Inicis d'una Col.lecció. L'art espanyol en la Col.lecció de la Fundació Caixa de Pensions*, en el Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, en Barcelona.

1988 Exposición individual en la Galería Magda Belloti, en Algeciras. Exposiciones colectivas: *Nuevas visiones de la Alhambra*, celebrada, sucesivamente, en las salas de la Caja General de Ahorros de Granada en Granada y Madrid; *Spagna oggi. Artisti spagnoli contemporanei*, Rotonda di Via Besana y Studio Marconi, Milán.

1988 1989 Exposición individual en la Galería Soledad Lorenzo, en Madrid, presentando la serie *Los toros*. Desde entonces hasta la actualidad es artista de la galería.

1989 Exposición individual en la Galería Rita García, en Valencia. Exposiciones colectivas: *Arte español contemporáneo. Colección de la Fundación Juan March*, Fundación Juan March, Madrid; IX Salón de los 16, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona; *Col.lecció d'Art de la Fundació Caixa de Pensions*, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona.

1989 1990 Participa en la exposición *30 Jahre Spanische Malerei und Skulptur von 1960 bis zur Gegenwart*, itinerante por Alemania: Städtische Kunsthalle Mannheim; Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Düsseldorf; Kunstverein Hannover.

1990 Realiza las instalaciones *Toda la torre*, en la Torre de los Guzmanes, en La Algaba, Sevilla, y *La hora de la siesta*, para el Minos Beach Art Symposium, en Aghios Nikolaos, Creta. Participa en la exposición *Art espagnol des années 80 dans la Collection de la Fundació Caixa de Pensions*, Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées, en Toulouse, Francia.

1990 1992 Con la instalación *Sería la del alba*, participa en la exposición *Imágenes líricas. New Spanish Visions*, itinerante por los Estados Unidos: Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York; The Art Museum at Florida International University, Miami, Florida; Sarah Campbell Blaffer Gallery, University of Houston, Texas; Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle; University Art Museum, California State University, Long Beach, California.

1991 Realiza la instalación *Nos fuimos a Cayambe*, en la exposición dedicada a la serie *Los toros* que celebra en la Sala Luzán, en Zaragoza, y, posteriormente, en el Palacio de los Condes de Gabia, en Granada. El final de esta serie marca en su pintura un cambio formal hacia una propuesta de ascendencia rothkiana, en la que los cuadros se vacían de elementos. Realiza la instalación *En Soledad, la que recita la poesía es ella*, en la Galería Soledad Lorenzo, en Madrid, dando comienzo a una serie de piezas que incorporan a su título la ciudad o el lugar de cada una, terminando en el madrileño Parque del Retiro. Es el caso, este mismo año, de *En Las Palmas, la que recita la poesía es ella*, en la Galería Manuel Ojeda, en Las Palmas de Gran Canaria. Exposiciones colectivas: Arco 91, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, Madrid; *Arte español contemporáneo. Fondos de la Fundación Juan March*, celebrada en Aragón, en el Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, en Zaragoza, el Museo Provincial de Teruel y la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Huesca; *New Currents. Recent Art in Spain*, celebrada en Columbus, Ohio, en la propia ciudad y en The Riffe Gallery.

1991 1992 Exposición individual en la Galería Soledad Lorenzo, en Madrid.

1992 Se instala en Granada. Realiza *Mayo 1904-1992*, una intervención en el Castillo de Vélez Blanco, en Almería, que supone un cambio de sensibilidad hacia la poética de la ruina y el paso del tiempo. Exposiciones colectivas: Arco 92, Madrid, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria; *Testimoni. Art espanyol contemporani*, Església del Convent, Pollença, Mallorca.

1992 1993 Exposiciones colectivas: *Col.lecció Testimoni 1991-1992*, Sala Sant Jaume de la Fundació «la Caixa», Barcelona; *Col.lecció Testimoni «la Caixa»*, Llonja, Palma de Mallorca.

1993 Obtiene el Premio Nacional de Artes Plásticas. Instalaciones: *Soledad Granada*, Museo Marugame Hirai, Marugame, Japón; *Somni recobrat*, Centre de Cultura «Sa Nostra», Palma de Mallorca. Exposición individual en la Galería Fernando Alcolea, en Barcelona. Exposiciones colectivas: *Col.lecció Testimoni «la Caixa»*, Museu d'Art Contemporani d'Eivissa —Ibiza—; III Muestra Unión Fenosa, Estación Marítima, La Coruña.

1994 Realiza la instalación *…y que va llorando*, para la exposición *Instal.lacions descontaminants. Miquel Navarro, Antonio Sosa, Soledad Sevilla*, en el Museu d'Art Contemporani d'Eivissa

—Ibiza—. Realiza *En Roma, la que recita la poesía es ella*, en el Instituto Cervantes de Roma, para la exposición *La voz del género. La voce del genere. Cristina Iglesias, Eva Lootz, Soledad Sevilla*. Exposición individual en la Galería La Nave, en Valencia, donde presenta la serie *En ruinas*. Participa en la exposición *Espacios públicos. Sueños privados*, en la Sala de Plaza de España, de la Comunidad de Madrid, en Madrid.

1994 1995 Participa en la exposición *Confluències contemporànies. Selecció d'obres de la Col.lecció Testimoni de «la Caixa»*, itinerante por las Islas Baleares: Església de Sant Domingo, Pollença, Mallorca; Ajuntament de Calvià, Mallorca; Torre de Ses Puntes, Manacor, Mallorca; Claustre del Carme, Mahón, Menorca; Museu d'Art Contemporani d'Eivissa —Ibiza—.

1995 Realiza cuatro instalaciones en el Palacio de Velázquez, en Madrid, con motivo de su primera exposición retrospectiva, *Memoria. 1975-1995*: *En el Retiro, la que recita la poesía es ella. Humo*; *En el Retiro, la que recita la poesía es ella. Fuego*; *La habitación de la lluvia*; *Que su cante me lastima*. Exposición individual en la Galería Soledad Lorenzo, en Madrid. Participa en la exposición *Granada de fondo. Colección Diputación de Granada*, Palacio de los Condes de Gabia, Granada.

1995 1996 Participa en la exposición *Die Rote Burg —El castillo rojo—*, celebrada en la Haus der Kulturen der Welt, en Berlín.

1996 Sufre una operación que interferirá en su modo de trabajo. A raíz de ella, empieza a utilizar el óleo, de secado más lento que el acrílico, para poder trabajar en cuadros de gran formato. Exposiciones colectivas: *Contemporaneamente*, itinerante por Nápoles, Bolonia y Roma; *Pola Cruz Vermella. 11 artistas españois*, Palacio da Deputación Provincial de Pontevedra; Arco 96, Madrid, Galería La Nave, Valencia; *Aquellos 80*, Casas del Águila y La Parra, Santillana del Mar, Cantabria; *1985-1996. Obra original sobre papel. Colección Fundesco*, Telefónica, Madrid.

1996 2001 Profesora asociada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, adscrita al Departamento de Escultura.

1996 1997 Exposiciones colectivas: *Colección Testimonio 95-96*, Banco Herrero y Café Español, Oviedo; *Antes del Arte*, celebrada en The Spanish Institute, en Nueva York, y, posteriormente, en el Centre Julio González, del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), en Valencia.

1997 La Diputación de Valencia le concede el Premio Alfons Roig. Exposiciones individuales: Galería La Nave, Valencia; Galería Sandunga, Granada. Exposiciones colectivas: *En torno al paisaje. De Goya a Barceló. Paisajes de la Colección Argentaria*, Círculo de Bellas Artes, Madrid; *Al aire de Granada [y en memoria de José Ramón Danvila]*, Galería Sandunga, Granada.

1998 Realiza la instalación *Con una vara de mimbre*, en el marco del proyecto «Llocs Lliures VI. 8 intervencions al centre històric de Xàbia», primera de tres versiones: en Jávea, en el Instituto Cervantes de Damasco, Siria, en 1999, y en el Centre del Carme, del IVAM, en Valencia, en 2001. Realiza la instalación *El tiempo vuela*, para el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, en San José, Costa Rica, y, posteriormente, para la Galería Soledad Lorenzo, en Madrid. Instala *Casas concéntricas*, en la Sala Parpalló, en Valencia. Exposiciones

individuales en el Colegio de Arquitectos de Málaga y la Galería Soledad Lorenzo, en Madrid. Participa en la exposición *Territorio plural. 10 años Colección Testimonio. 1987-1997*, Fundación «la Caixa», Madrid.

1998 2000 Participa en la exposición *Dibujos germinales. 50 artistas españoles*, itinerante por España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Sala Amós Salvador, Logroño; Museo de la Pasión, Valladolid; Palacio Almudí, Murcia; Museo Jovellanos, Gijón. Después fue presentada en el Sprengel Museum Hannover —*Dibujos germinales. Spanische Zeichnungen seit 1945*—.

1999 Exposición individual en la Galería La Nave, en Valencia. Exposiciones colectivas: Arco 99, Madrid, Estiarte, Madrid; *Imágenes de la abstracción. Pintura y escultura española. 1969-1989*, celebrada simultáneamente en la Sala de las Alhajas, de Caja Madrid, y las salas Julio González y Manuel Millares, del MEAC, en Madrid; *Geométrica valenciana. La huella del constructivismo. 1949-1999*, Sala Parpalló, Valencia; *Granada de fondo. Colección Diputación de Granada*, Palacio de los Condes de Gabia, Granada; *El salto del caballo*, Galería Lekune, Pamplona; *Mujeres hacia el nuevo milenio*, Galería La Nave, Valencia.

1999 2000 Nueva versión de la instalación *El tiempo vuela*, en el Palacio de la Madraza, en Granada. Exposiciones colectivas: *Colección Testimonio 1998-1999*, Sala Municipal d'Exposicions L'Almodí, Valencia; *Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración en la Colección BBVA*, itinerante por España, presentada en el Museo Municipal de Málaga —*Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración en la Colección Argentaria*— y el Museo Pablo Serrano, en Zaragoza, entre otras sedes.

2000 En la exposición *Soledad Sevilla. Lur*, en Koldo Mitxelena Kulturunea, en San Sebastián, presenta las instalaciones *Lur*, *Casa para la conciencia* y *Música de agua*, y nuevas versiones de *Casas concéntricas* y *El tiempo vuela*. Exposiciones colectivas: *Remirada. La década de los 80 en el Museo de Bellas Artes de Álava*, celebrada en Arco 00, en Madrid, y, posteriormente, en la Sala Amárica, en Vitoria; *Confines. Miradas, discursos, figuras en los extremos del siglo XX*, Sala de Plaza de España, de la Comunidad de Madrid, en Madrid.

2000 2001 Participa en la exposición *Espacios construidos: esculturas, arquitecturas, ambientes. Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación «la Caixa»*, en la Sala Municipal d'Exposicions L'Almodí, en Valencia.

2001 Traslada su residencia a Barcelona, aunque mantendrá un apartamento con un pequeño estudio en Granada. Segunda exposición retrospectiva, *Soledad Sevilla. El espacio y el recinto*, en el Centre del Carme, del IVAM, en Valencia, para la que realiza la instalación *El Rompido* y la última versión de *Con una vara de mimbre*. Reinstala *Casa para la conciencia* para su exposición individual en la Galería Soledad Lorenzo, en Madrid. Exposiciones colectivas: Arco 01, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, Madrid; *La noche. Imágenes de la noche en el arte español. 1981-2001*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

2001 2002 Participa en la exposición *Colección Testimonio 2000-2001*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria.

2002 Instalación *Te llamaré hoja porque pareces una hoja*, en la Galería SCQ, en Santiago de Compostela, primera de sus exposiciones en esta galería, con la que está vinculada hasta hoy. Exposiciones individuales: Haim Chanin Fine Arts, Nueva York; Galería La Nave, Valencia. Participa en Arco 02, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

2002 2003 Participa en la exposición *De tuinen van Granada —Los jardines de Granada—*, en el Provinciaal Museum voor Moderne Kunst (PMMK), en Ostende, Bélgica.

2003 Con *Temporada de lágrimas*, inaugura el ciclo de intervenciones de artistas contemporáneos en el *Jardín secreto*, en CaixaForum, Barcelona. Exposiciones individuales: Galería Senda, Barcelona; Sala Robayera, Miengo, Cantabria. Exposiciones colectivas: *Están 8*, Galería SCQ, Santiago de Compostela; *Granada de fondo. Colección de Arte Contemporáneo*, Palacio de los Condes de Gabia y Centro José Guerrero, Granada; *Aena. Colección de Arte Contemporáneo*, Museo Municipal de Bellas Artes de Santander.

2004 Realiza la instalación *Sólo el mar en los ojos* para su exposición individual en la Sala Amós Salvador, en Logroño.

2005 Realiza la instalación *Te llamaré hoja*, para su exposición en la Galería Soledad Lorenzo, en Madrid. Exposiciones individuales: Galería Art Nueve, Murcia; Galería Estiarte, Madrid. Exposiciones colectivas: *Season Greetings*, Haim Chanin Fine Arts, Nueva York; *Acentos en la Colección Caja Madrid. Pintura española contemporánea*, Sala de las Alhajas, de Caja Madrid, en Madrid; *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, celebrada simultáneamente en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y en el Centro José Guerrero, en Granada; *Medidas y extremas razones*, Caja San Fernando, Sevilla; *Modelos, estructuras, formas. España 1957-1979*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla; *Visiones y sugerencias*, Instituto Cervantes, Alcalá de Henares; *España en sombras. Colección UC de Obra Grabada*, itinerante por España.

2005 2006 Participa en la exposición *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990*, itinerante por España: Centro Cultural CajaGranada Puerta Real, en Granada, y Sala Kubo Kutxaespacio del Arte, en San Sebastián, entre otras sedes.

2006 Comisariado de la exposición *La mirada del artista: la propuesta de Soledad Sevilla*, en CaixaForum, en Barcelona, por invitación de la Fundación «la Caixa». Exposición individual en la Galería SCQ, en Santiago de Compostela. Exposiciones colectivas: *Bifurcaciones*, Centro de Artes Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid; *Espacios imaginados. Escaparates*, El Corte Inglés, Madrid, con la instalación *Nos falta la palabra*; *Aena. Col.lecció d'Art Contemporani*, Edifici Fòrum, Barcelona; *Obra sobre papel. Colección Aena Arte*, Nuevos Ministerios, Madrid; *Colección 2006*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

2006 2007 Exposición individual en la Galería La Nave, en Valencia. Participa en la exposición *VAC. Colección Valencia Arte Contemporáneo*, en el Centre Julio González, del IVAM, en Valencia.

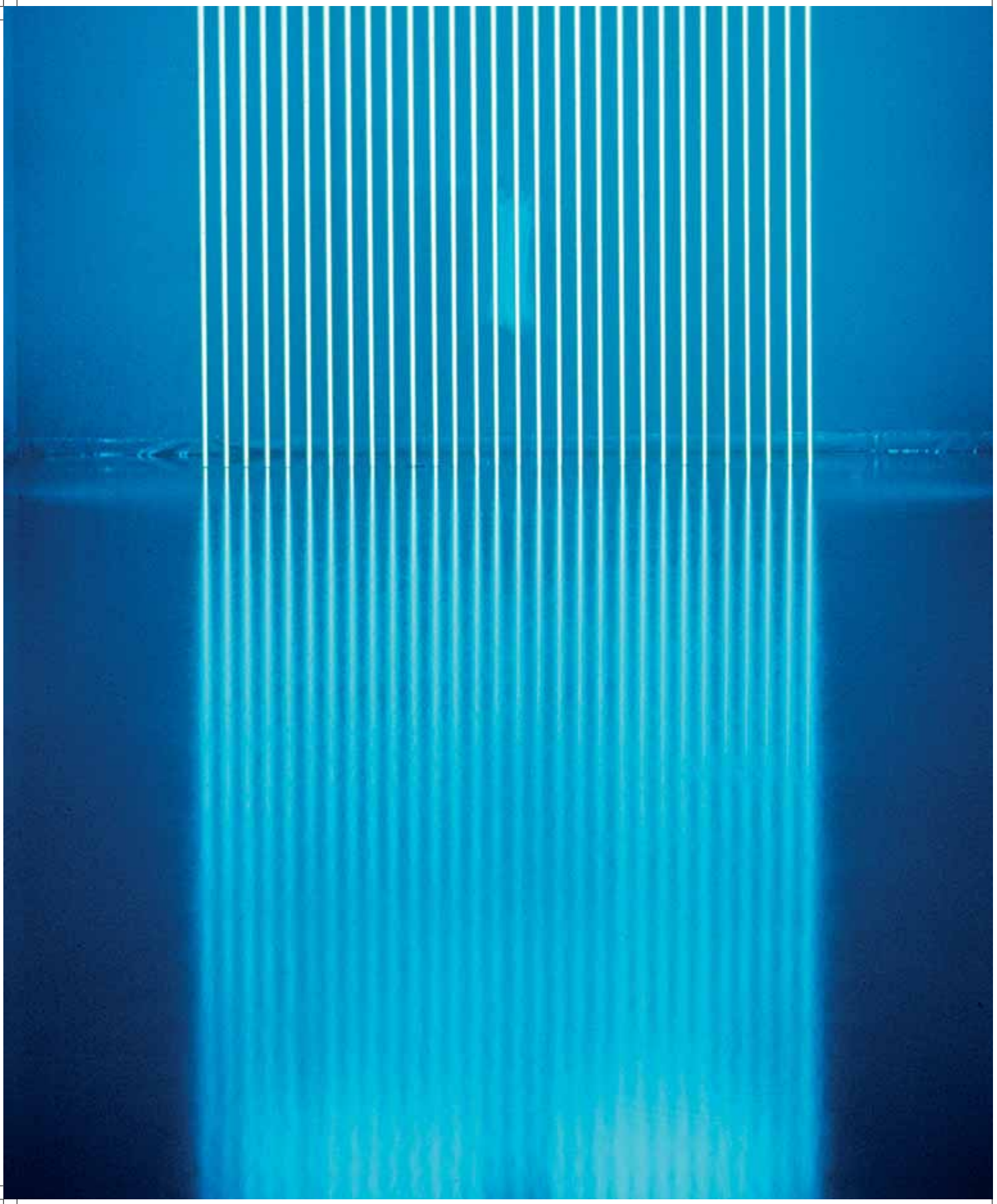
2007 El Ministerio de Cultura le concede la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. La Academia de Bellas Artes de Granada le entrega la Medalla José María Rodríguez-Acosta. Exposición

individual en la Galería Senda, en Barcelona. Exposiciones colectivas: *Doce artistas en el Museo del Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid; *Visiones y expresiones. Colección de Arte Contemporáneo Fundación «la Caixa»*, CaixaForum, Barcelona; *Aena. Colección de Arte Contemporáneo*, Convento de Santa Inés, Sevilla; *En amarillo. Ut pictura poesis. Homenaje a Elena Martín Vivaldi*, Fundación Rodríguez-Acosta, Granada; *Línea y plano*, Galería Antonio Machón, Madrid.

2008 Premio Barón de Forna de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Exposiciones colectivas: Arco 08, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, y Ministerio de Cultura, con la exposición *Ideas y propuestas para el arte en España; Bit International. [Nove] Tendecije. Computer and Visual Research. Zagreb 1961-1973*, ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie), Karlsruhe, Alemania.

Obra en museos y colecciones institucionales

Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria.
Ayuntamiento de Granada.
Ayuntamiento de Madrid. Museo de Arte Contemporáneo.
Banco Sabadell.
Banco de Valencia.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.
Colección Aena de Arte Contemporáneo.
Colección de Arte Caja Madrid.
Colección de Arte Contemporáneo Fundación «la Caixa», Barcelona.
Colección Arte del Siglo XX, Casa de la Asegurada, Alicante.
Colección Ayuntamiento de Cuenca.
Colección Banco de España, Madrid.
Colección BBVA.
Colección Diputación de Granada.
Colección Fundesco, Madrid.
Colección L'Oréal Arte Contemporáneo, Madrid.
Colección Testimonio de la Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona.
Colección Valencia Arte Contemporáneo, Valencia.
Fundación Juan March, Madrid.
Institut Valencià d'Art Modern, Valencia.
Malmö Konstmuseum, Malmö, Suecia.
Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.
Museo de Bellas Artes de Bilbao.
Museo Marugame Hirai, Marugame, Japón.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Museo Patio Herreriano, Valladolid.
Parlamento Europeo, Bruselas-Estrasburgo.
Patrimonio Nacional, Madrid.



Detalle de *Fons et origo*

Índice onomástico

Aguilera Cerni, Vicente, 18.
Aguirre, Juan Antonio, 18.
Alexanco, José Luis, 18.
Andre, Carl, 22.
Anselmo, Giovanni, 49.
Argullol, Rafael, 54.
Asher, Michael, 69.
Asins, Elena, 18, 148, 149.
Austria, Margarita de —Infanta Margarita—, 139.
Austria, Mariana de, 30.
Avellaneda, Alonso Fernández de, 141.
Balart, Waldo, 18.
Barbadillo, Manuel, 18.
Bell, Larry, 42.
Beroqui, Pedro, 144.
Bozal, Valeriano, 19.
Brancusi, Constantin, 37.
Briones Martínez, Florentino, 19.
Brown, Jonathan, 138.
Burri, Alberto, 36.
Calvo Serraller, Francisco, 32.
Campo y Francés, Ángel del, 138, 139, 140.
Carracci, Annibale, 144.
Caravaggio —Michelangelo Merisi—, 143.
Castro Flórez, Fernando, 37.
Cervantes, Miguel de, 141.
Chillida, Eduardo, 18.
Combalía, Victoria, 138.
Courbet, Gustave, 36.
Delgado, Gerardo, 18.
Díaz Padrón, Matías, 143, 145.
Diego, Estrella de, 137.
Duchamp, Marcel, 36.
Dyck, Anton van, 144.
Eliade, Mircea, 140.
Equipo 57, 18.
Equipo Crónica, 18.
Falla, Manuel de, 149.
Felipe IV, 30.
Fisac, Miguel, 18.
Flavin, Dan, 22, 22n, 42.
Fontana, Lucio, 36, 55.
Freud, Lucien, 137, 141.
Friedrich, Caspar David, 54, 54n, 55.
Gállego, Julián, 138, 140.
García Asensio, Tomás, 18.
García Camarero, Ernesto, 19.

Glück, Gustav, 143.
Goltzius, Hendrick, 145.
Gómez Perales, José Luis, 18.
Gordillo, Luis, 18.
Gottlieb, Adolph, 138.
Grabar, Oleg, 130.
Greco, El, 143.
Guerrero, José, 30.
Higuera Rojas, Manuel de la, 142.
Holbein el Joven, Hans, 35.
Hölderlin, Friedrich, 146.
Hughes, Robert, 44, 45.
Irwin, Robert, 42.
Isselburg, Peter, 144.
Jordaens, Jacob, 139, 144.
Judd, Donald, 22.
Kandinsky, Wassily, 76.
Kounellis, Jannis, 49.
Lafuente Ferrari, Enrique, 139.
Lanz, Hermenegildo, 12.
Leonardo —Leonardo da Vinci—, 143.
Lerma, Duque de, 143.
LeWitt, Sol, 148.
Lissitzky, El, 36.
Long, Richard, 49.
Lugán, Luis, 18.
Machado, Antonio, 68.
Madrazo, Pedro de, 144.
Malevich, Kasimir, 20, 55, 74, 136.
Marchán Fiz, Simón, 19, 26, 27, 27n.
Maria, Walter de, 49.
Martin, Agnes, 13.
Martín, Abel, 18.
Matta-Clark, Gordon, 69.
Mazo, Juan Bautista Martínez del, 139.
Michavila, Joaquín, 18.
Mondrian, Piet, 20.
Morellet, François, 12.
Muhammad V, 130.
Nauman, Bruce, 42.
Newman, Barnett, 36, 54, 55.
Nieto Velázquez, José, 140.
On Kawara, 23.
Orozco Díaz, Emilio, 142.
Ortiz, Manuel Ángeles, 12.
Oteiza, Jorge, 55.
Pacheco, Francisco, 138.
Palau i Fabre, Josep, 28.
Palazuelo, Pablo, 12, 18.
Palomino, Antonio, 138.
Panero, Juan Luis, 133.
Panofsky, Erwin, 135.
Parrasio de Éfeso, 75.
Paso, El, 17.
Pérez de Ayala, Ramón, 75.
Pérez Sánchez, Alfonso E., 142.
Pérez Villalta, Guillermo, 55, 55n.
Picasso, Pablo, 28, 145.
Plinio el Viejo, 75.
Pollock, Jackson, 29, 55.
Power, Kevin, 57.
Prada Poole, José Miguel de, 18.
Quejido, Manuel, 18.
Quesada Dorador, Eduardo, 142.
Reni, Guido, 28, 142.
Rilke, Rainer Maria, 7, 81, 81n.
Rivera, Manuel, 12, 30.
Rooses, Max, 144.
Rosenblum, Robert, 54.
Rothko, Mark, 29, 62, 63n, 80, 80n, 138, 148.
Rubens, Peter Paul, 28, 77, 78, 139, 143, 144, 145.

Rueda, Gerardo, 18.
Ryckmans, Nicolas, 144.
Ryman, Robert, 76.
Sánchez Cantón, Francisco Javier, 144.
Sanz, Eduardo, 18.
Saura, Antonio, 18.
Schwitters, Kurt, 36.
Sempere, Eusebio, 18, 19, 30, 148.
Serna, Ismael González de la, 12.
Simónides de Ceos, 11.
SITE —Sculpture in the Environment—, 69.
Smithson, Robert, 49.
Sobrino, Francisco, 18.
Soto, Ramón de, 18.
Stella, Frank, 20, 20n, 22, 148, 150.
Stepanow, Giovanni, 143.
Still, Clyfford, 62, 62n.
Tàpies, Antoni, 11, 18.
Teixidor, Jordi, 18, 148.
Torner, Gustavo, 18.
Turrell, James, 42, 42n.
Valente, José Ángel, 11, 12.
Velázquez, Diego, 28, 29, 30, 138, 139, 140, 141.
Villaespesa, Mar, 133.
Viola, Bill, 49.
Warnke, Martin, 143.
Weston, Edward, 25.
Yturralde, José María, 18, 19, 148.
Zaj, 18.
Zeuxis de Heraclea, 75.
Zóbel, Fernando, 18.

INSTITUTO DE AMERICA SANTA FE

INSTITUTO DE AMÉRICA DE SANTA FE

Alcalde de Santa Fe
Sergio Bueno Illescas

Concejala de Cultura
Regina Fernández Guerrero

Director
Juan Antonio Jiménez Villafranca

El Instituto de América de Santa Fe quiere expresar su profunda gratitud a las siguientes entidades y personas:

Ayuntamiento de Madrid, Museo de Arte Contemporáneo; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla; Diputación de Granada; Galería Soledad Lorenzo, Madrid; Museo Patio Herreriano, Valladolid.

Ignacio Belda Mercado, Vicent Chorro Cabrera, Gerardo Delgado, Juan Antonio González Salguero, Ana de las Heras, José Miguel de Prada Poole, Eduardo Quesada Dorador, José Luis Sánchez-Lafuente Valencia, José María Yturralde, Simon Zabell, Jesús Zurita.

LIBRO

Realización

Carmen González Castro

Diseño

Carmen González Castro

Fotografías

Miquel Bargalló
Javier Campano
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
Tony Coll
Diputación de Granada
Juan Miguel García Sánchez. Panalitos.
Oronoz
José Miguel de Prada Poole
Soledad Sevilla

Fotomecánica

Panalitos

Fotocomposición y maqueta

Susana Martínez Ballesteros

Impresión

Tf Artes Gráficas

Encuadernación

Ramos

Edita

Ayuntamiento de Santa Fe, Granada.

© *de la edición:* Ayuntamiento de Santa Fe, Granada.

© *del libro:* Carmen González Castro.

© *del texto preliminar:* Yolanda Romero.

© *de los escritos de Soledad Sevilla:* Soledad Sevilla.

© *de las imágenes:* Soledad Sevilla, sus autores y los propietarios de las piezas reproducidas.

ISBN: 978-84-936334-1-7

Depósito legal: M-15709-2008

EXPOSICIÓN

Comisaría

Carmen González Castro

Seguros

STAI

Transporte

Integral de Arte y Exposiciones

Montaje

Instituto de América de Santa Fe

Producción de la videoinstalación

Integral de Arte y Exposiciones
Studio Sur

Se acabó de imprimir el 1 de abril de 2008. Ilustra este colofón una imagen de la realización del proyecto *Te regalo un bosque*, en Santa Fe, en la Vega de Granada.