

DOSIER DE PRENSA



Juan Genovés, *Documento n°...*, 1975. Museo Reina Sofía. Fotografía: Roberto Ruiz. © Juan Genovés. VEGAP. Madrid. 2026

COLECCIÓN. ARTE CONTEMPORÁNEO: 1975-PRESENTE

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA

Dosier de Prensa

COLECCIÓN. ARTE CONTEMPORÁNEO: 1975-PRESENTE

Departamento de Prensa Museo Reina Sofía

Teléfono: 91 774 10 05 / 91 774 10 11

<https://museoreinasofia.es/prensa>

prensa@museoreinasofia.es

Más información y material gráfico y audiovisual:



La nueva presentación de las Colecciones del Museo Reina Sofía ocupa al completo la planta cuarta del Edificio Sabatini para contar la historia del arte de los últimos 50 años desde España, a partir de una selección de 403 obras de 224 artistas. El nuevo relato, con el que se pretende poner en valor la aportación del arte contemporáneo español, tiene como punto de partida los convulsos años 70, que ayudan a comprender el presente como una construcción colectiva: el espacio democrático fraguado desde el inicio de la Transición hasta la actualidad.

COLECCIÓN. ARTE CONTEMPORÁNEO: 1975-PRESENTE es fruto de un intenso trabajo colectivo iniciado en 2023, liderado por la dirección de Manuel Segade y el equipo artístico del Museo, bajo la subdirección de Amanda de la Garza, que ha movilizado a toda la institución —desde Colecciones, Restauración y Registro hasta Biblioteca y Centro de Documentación, Actividades Editoriales, Seguridad, Arquitectura, Comunicación, Gestión económica y Gerencia, con el apoyo también de la Fundación Museo Reina Sofía y de la Fundación Amigos del Museo Reina Sofía. Este proceso de transformación continuará en 2027, con una segunda presentación de las Colecciones en la planta tercera, que abarcará el período entre los años cincuenta y setenta, y culminará en 2028 con la presentación de una segunda planta dedicada a las vanguardias. Dentro de tres años concluirá la reorganización completa de los espacios del Museo, centralizando la exposición de las Colecciones íntegramente en las tres plantas superiores de Sabatini, y situando las exposiciones temporales en sus plantas inferiores y el Edificio Nouvel.

El nuevo recorrido en la planta cuarta de Sabatini se desarrolla en 21 capítulos y expone obras muy conocidas de las Colecciones del Reina, pero también adquisiciones recientes y piezas muy actuales de jóvenes artistas, con una especial atención a cómo el panorama artístico español ha ido reflejando las diferentes transformaciones sociales e institucionales de finales del siglo XX y comienzos del XXI. La exposición discurre en tres itinerarios que regresan una y otra vez a los años setenta y donde los espacios geográficos no son un contexto cerrado, sino un lugar de cruce y de tráfico de manifestaciones culturales. Los tres itinerarios plantean una historia afectiva —una lectura emocional— de estos 50 años, una revisión de la escultura y de la cultura material del arte contemporáneo y un relato de la institucionalización paulatina que cuenta por primera vez la historia del propio museo como parte de su acervo. La intención del Reina es socializar estos relatos como posibilidad y como vectores de trabajo para otras presentaciones futuras, de forma que las Colecciones sean permanentemente revisables.

Del total de artistas presentes, 173 (77%) son de nacionalidad española y 51 (23%) de otras nacionalidades, siendo 16 (31%), de origen latinoamericano. Del total, 26 son colectivos u obras en colaboración; del resto, 129 (65%) son hombres y 69 (35 %) mujeres, la proporción más elevada que ha mostrado el Reina, cuyas colecciones cuentan con menos del 15% de artistas mujeres. Otro dato importante es que 258 obras (64%) son inéditas, es decir, más de la mitad de lo que podemos contemplar en esta planta no se ha expuesto hasta ahora en anteriores presentaciones de la colección permanente del Museo. Del total de obras que se exponen en esta cuarta planta, 70 han sido compradas en los últimos dos años (2024-26), y de ellas, más de la mitad, 36, son obras de artistas mujeres (51%).

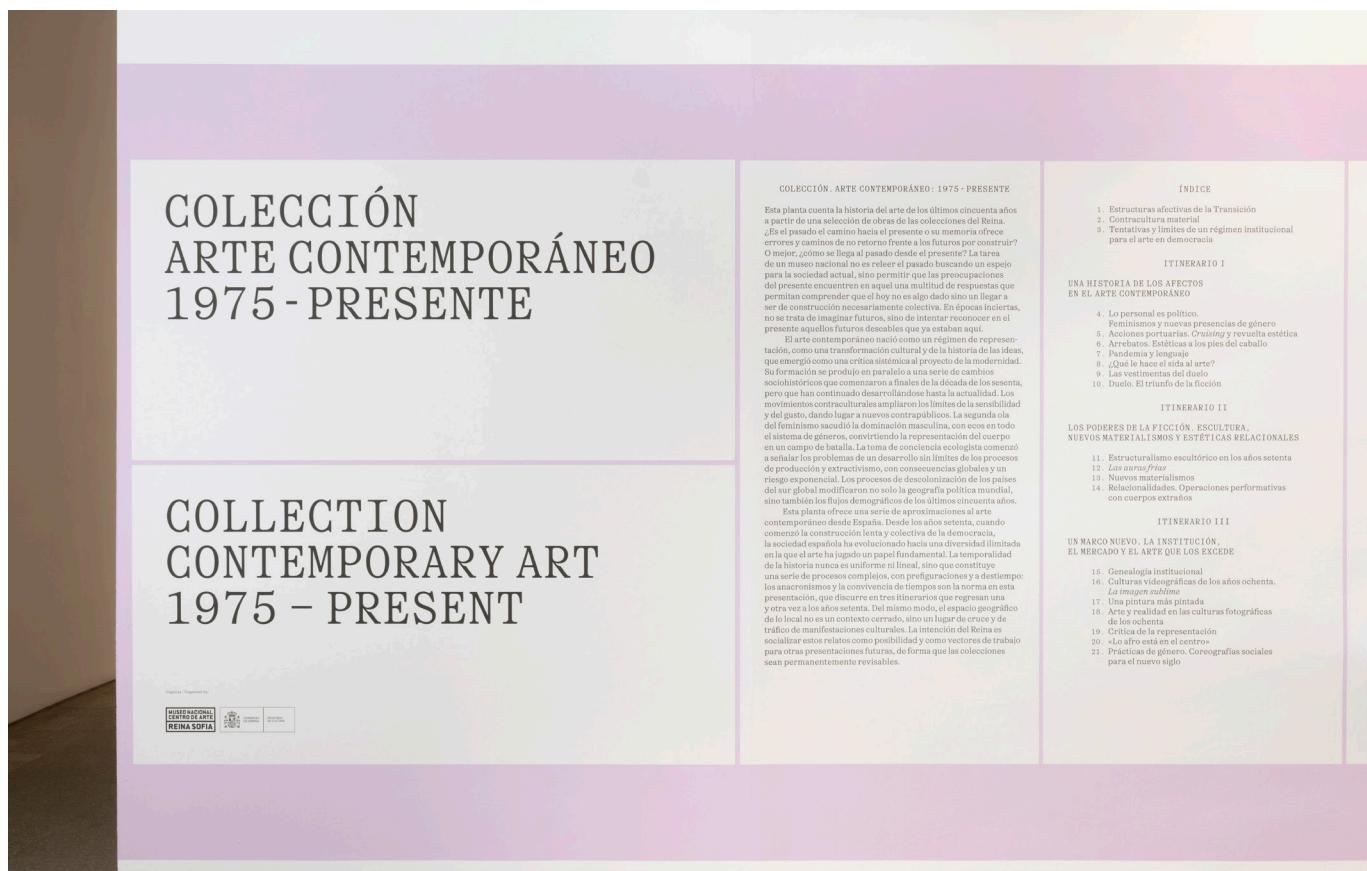
Una propuesta museística que pone al visitante en el centro

La nueva presentación cambia la forma de mostrar los fondos del Museo al público gracias a un recorrido **más accesible, dinámico y didáctico** que facilita la visita. Se ha hecho un especial esfuerzo en hacerla comprensible y contextualizable a través de los textos que acompañan a cada una de las obras, además de los de sala y de zona.

El montaje ha sido diseñado por el artista **Xabier Salaberria** junto con el arquitecto **Patxi Eguiluz**. El diseño gráfico fue creado por los **Hermanos Berenguer** con adaptaciones de **ferranElOtro**. Su propuesta, que se asienta sobre una readecuación de los espacios arquitectónicos, abandona la neutralidad habitual del lenguaje expositivo y opta por un diseño de montaje que combina volúmenes, rompe espacios, crea nuevos recorridos en los que las obras abandonan las paredes para irrumpir en el centro de la sala y permite abrazar la fragmentación de narrativas siguiendo un orden riguroso que propicia la multiplicidad y culmina en un presente diverso.

Con el objetivo de **poner al visitante en el centro** de la experiencia museística, el recorrido contará además con sillas portátiles, distribuidas por toda la planta, que se podrán utilizar cuando se necesiten de forma que se pueda realizar una visita grata y accesible.

El Reina ha realizado también un esfuerzo en transformar sus dinámicas de producción de exposiciones para una nueva presentación basada en **criterios de sostenibilidad**: las cartelas y demás material de apoyo textual han abandonado el vinilo para ser producidas de forma más ecológica en soporte papel y, además, se ha realizado en este año una transición LED completa en toda la planta, estrenando una nueva iluminación más adecuada a los estándares de sostenibilidad energética del presente.



Vista de la entrada a COLECCIÓN. ARTE CONTEMPORÁNEO: 1975-PRESENTE

COLECCIÓN ARTE CONTEMPORÁNEO 1975 - PRESENTE

COLLECTION CONTEMPORARY ART 1975 – PRESENT

COLECCIÓN. ARTE CONTEMPORÁNEO: 1975 - PRESENTE

Esta planta cuenta la historia del arte de los últimos cincuenta años a partir de una selección de obras de las colecciones del Reina. ¿Es el pasado el camino hacia el presente o su memoria ofrece errores y caminos de reflexión frente a los futuros posibles? O mejor aún, ¿cómo se acerca al pasado para el presente? La tarea de un museo nacional no es rehuir el pasado buscando un espejo para la sociedad actual, sino permitir que las preocupaciones del presente se plasmen en él y en el largo trayecto que responde a las demandas que permiten comprender que hay en el mundo más allá de lo que es. Ser de construcción necesariamente colectiva. En épocas inciertas, no se trata de imaginar futuros, sino de intentar reconocer en el presente aquellos futuros deseables que ya están ahí.

El arte contemporáneo nació en la era de la representación. Una transformación cultural y de la historia de las ideas, que emergió como una crítica sistemática al proyecto de la modernidad. Su formación se produjo en paralelo a una serie de cambios sociohistóricos que comenzaron a finales de la década de los setenta, para dar paso a la globalización y la cultura de masas. Los movimientos contraculturales ampliaron los límites de la sensibilidad y del gusto, dando lugar a nuevos contrapartidos. La segunda ola del feminismo impulsó la lucha por la igualdad entre los géneros en todo el sistema de género, convirtiendo la representación del arte en un campo de batalla. La toma de conciencia ecológica comenzó a señalar los problemas de un desarrollo sin límites de los procesos de producción y extractivismo, así como las crisis globales y un riesgo creciente de descolonialización. Los cambios que los países del sur global modificaron no solo la geografía política mundial, sino también los flujos demográficos de los últimos cincuenta años.

Esta planta ofrece una mirada de aproximaciones al arte contemporáneo desde España. Muestra los momentos en los que comienza la conversación entre artistas y público de la época, cuando la sociedad española ha evolucionado hacia una diversidad ilimitada en la que el arte ha jugado un papel fundamental. La temporalidad de la colección muestra un universo de ideas, ritmos, ritmos que constituye una serie de conexiones, diálogos, conflictos y tensiones entre los anarcónicos y la conveniencia de tiempos son la norma en esta presentación, que discurre en tres itinerarios que regresan una y otra vez a los años setenta. Del mismo modo, el espacio geográfico del Reina se convierte en un punto de partida para un extenso tráfico de manifestaciones culturales. La intención del Reina es socializar estos relatos como posibilidad y como vectores de trabajo para otras presentaciones futuras, de forma que las colecciones sean permanentemente revisables.

ÍNDICE

1. Estructuras afectivas de la Transición
2. Contructura material
3. Tentativas y límites de un régimen institucional para el arte en democracia

ITINERARIO I

UNA HISTORIA DE LOS AFECTOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

4. Lo personal en el político.
5. Personajes y otras presencias de género
6. Acciones portuarias. *Cruising* y revuelta estética
7. Arrebatos. Estéticas a los pies del caballo
8. Pandemia y lenguaje
9. (Lo) que el arte dice del arte?
10. Las vestimentas del duelo
11. Duelo. El triunfo de la ficción

ITINERARIO II

LOS PODERES DE LA FICCIÓN. ESCULTURA, NUEVOS MATERIALISMOS Y ESTÉTICAS RELACIONALES

11. Estructuralismo escultórico en los años setenta
12. *Las auras*, *Frías*
13. Nuevos materialismos
14. Relacionalidades. Operaciones performativas con cuerpos extraños

ITINERARIO III

UN MARCO NUEVO. LA INSTITUCIÓN, EL MERCADO Y EL ARTE QUE LOS EXCDE

15. Genealogía institucional
16. Culturas videográficas de los años ochenta.
17. La foto que no se tomó
18. Una pintura más pintada
19. Arte y realidad en las culturas fotográficas de los ochenta
20. «Lo otro está en el centro»
21. Prácticas de género. Coreografías sociales para el nuevo siglo

Tres itinerarios, tres formas de contemplar 50 años de arte

Con un recorrido lineal y no siempre cronológico, esta cuarta planta de más de 3.000 metros cuadrados de exposición, ofrece una serie de aproximaciones al arte contemporáneo desde España a través de tres itinerarios que dan cuenta de la proliferación de discursos, de la diversidad de medios técnicos y, sobre todo, de la riqueza material y de significados de las prácticas artísticas contemporáneas en España y en el extranjero, incluyendo por primera vez la genealogía de la propia institución como parte del relato.

COLECCIÓN. ARTE CONTEMPORÁNEO: 1975-PRESENTE arranca con tres espacios a modo de punto de partida centrados en la Transición española y que transitan precisamente por los afectos, la cultura material y la institucionalidad como una introducción a los recorridos posteriores. Abre la exposición la obra *Documento nº ...* (1975) de Juan Genovés, reivindicando la vigencia de los derechos fundamentales y la necesidad de proteger los logros democráticos alcanzados, junto a una viñeta del cómico Chumy Chúmez, portada de *Hermano Lobo* dos días después del fallecimiento del dictador. El primer capítulo, *Estructuras afectivas de la Transición*, muestra el desencanto y la fragilidad emocional de la sociedad del período que se expresa con manifestaciones radicales como el atentado que sufrieron los grabados de Picasso en la Galería Theo en 1971, la violencia implícita en la tela quemada de Miró por el propio artista o el cortometraje de Iván Zulueta, sonorizado recientemente por Jota de Planetas, que recoge imágenes urbanas con manifestaciones sociales violentas.

El siguiente espacio, dedicado a la *Contracultura material*, da visibilidad a multitud de subjetividades que habían permanecido ocultas durante el franquismo, y aparece representada con obras emblemáticas como *Asunción Gloriosa* (1981-82) de Ocaña, adquirido por el Reina en 2024 o *Escena: personajes a la salida de un concierto de rock* (1979) de Guillermo Pérez Villalta, representante de la Movida y la posmodernidad. En este espacio podemos ver también obras de Nazario, pertenecientes al Archivo Lafuente, los tableros pintados por Ceesepé para el bar la Vaquería de la calle Libertad con las cicatrices de un tiroteo, las portadas de discos y vídeos musicales del momento o las joyas del diseñador Chus Burés para películas de Pedro Almodóvar, entre otras muchas.

Tentativas y límites de un régimen institucional para el arte en democracia cierra esta zona de la Transición con los intentos de internacionalizar e institucionalizar la cultura y el arte español, no siempre exitosas. En este contexto podemos ver las performances pioneras y extremas de Jordi Benito, la visita de Warhol a España en el 83 para su exposición en la Galería Vijande o la maqueta y el proyecto de 1981 de Richard Serra para realizar una escultura en el centro de Madrid que nunca se llegó a materializar.

Tras este espacio con el que se inicia el relato entramos en el primer itinerario, **Una historia de los afectos en el arte contemporáneo**, donde se plantea el poder generador de los afectos en la creación y su papel, no solo como experiencias privadas, sino como fuerzas políticas y sociales que dan forma al arte y sirven para reconstruir lazos de comunidad en tiempos de crisis. La importancia de los sistemas afectivos fue crucial en la primera generación conceptual, sobre todo para las artistas vinculadas a la segunda ola del feminismo a nivel internacional, que pusieron en el centro de la arena pública el cuerpo de las mujeres. Las nuevas presencias sociales en los setenta llevaban conexiones afectivas también inéditas, sobre todo en los espacios aparentemente marginales de la sociedad.

Las nuevas libertades sexuales, los sistemas semánticos de las comunidades subculturales,

las sustancias psicoactivas y sus adicciones y la proliferación de una cultura de la imagen compartida y global tienen efectos muy profundos en los lenguajes del arte. A mediados de los años ochenta la pandemia del sida, paralela en España a la de la heroína, hace temblar el sistema de los afectos. El orden mundial tras los atentados terroristas del 11-S en 2001 en Estados Unidos y sus ecos en Madrid con el 11-M en el 2004, produce una nueva realidad en la que la ficción parece haber triunfado sobre lo real. Pero el duelo que surge como un afecto colectivo, es una herramienta especialmente útil como pegamento social.

En este itinerario y en este contexto se abordan los feminismos, ecofeminismos y las nuevas presencias de género con obras de **Judy Chicago** y **Barbara Hammer**, recientemente adquiridas, o de la pionera española **Esther Ferrer**. El *cruising*, los códigos de género y las escenas portuarias de **David Wojnarowicz**, los arrebatos y estéticas relacionadas con la heroína del cineasta **Iván Zulueta** y el fotógrafo **Alberto García-Alix**, conforman el relato de este itinerario de los afectos en el que las pandemias y el duelo juegan un papel fundamental, con obras de **Luis Fernando Zapata**, **Miquel Barceló**, **Beatriz González**, **Juan Muñoz** y de figuras clave en la representación cultural, política y social del sida como **Pepe Espaliú**, **Pepe Miralles** y **Cabello/Carceller**.

El segundo itinerario, ***Los poderes de la ficción: escultura, nuevos materialismos y estéticas relacionales***, hace referencia al momento en el que la escultura y otros procesos de producción de objetos rompen el límite entre representación y realidad. El arte contemporáneo otorga primacía a los cuerpos y sus relaciones e invita a descubrir cómo ha cambiado nuestro trato con los objetos.

En este recorrido, el espacio de exposición es una realidad expresamente diseñada para el encuentro entre los cuerpos y las cosas, una galería escultórica donde las obras conviven físicamente en el mismo espacio que el visitante: derriba las barreras entre la ficción y la realidad. La mayor parte de las obras expuestas en este espacio son inéditas, no se han visto aún en las Colecciones del Reina.

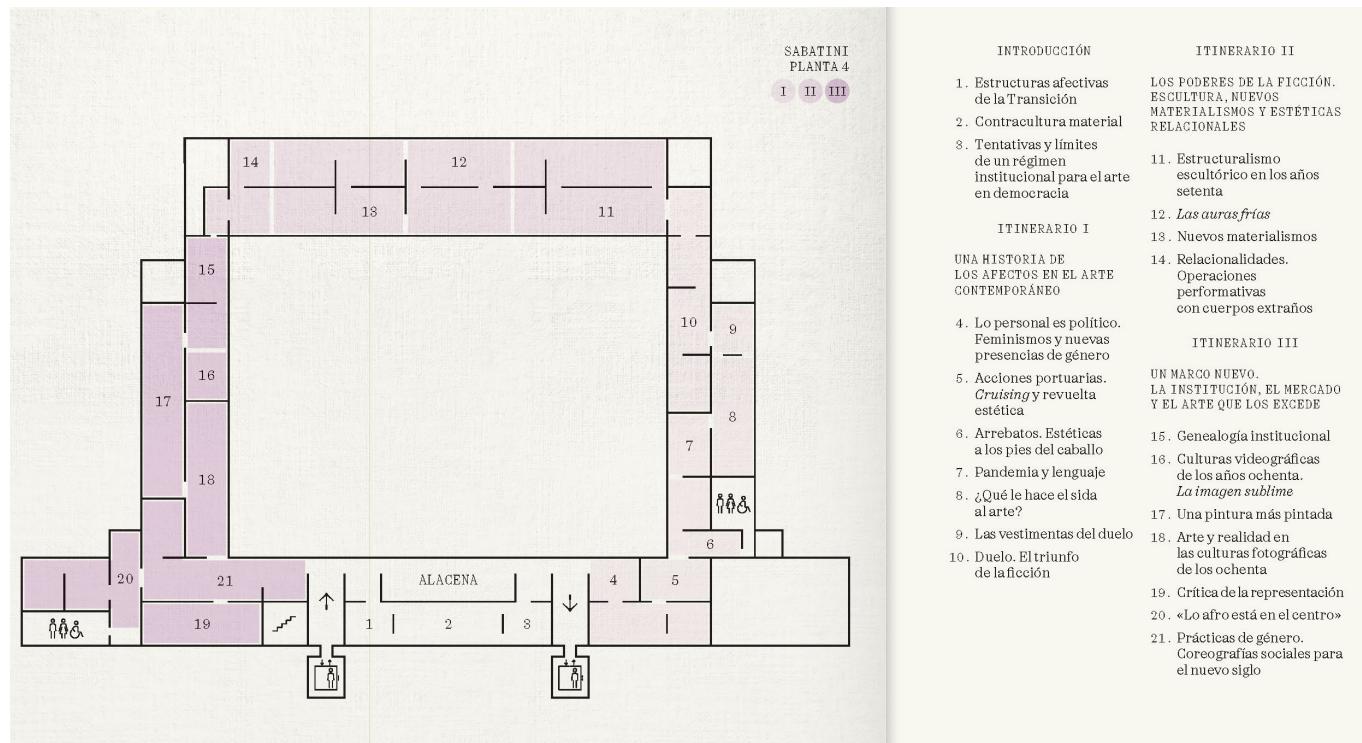
Tras el estructuralismo de los años setenta con **Juan Navarro Baldeweg** como gran representante, la nueva escultura española de los años ochenta tuvo un enorme impacto internacional, sobre todo a través de figuras femeninas que situaron al arte español a la vanguardia del contexto mundial como **Susana Solano**, **Cristina Iglesias**, **Carmen Calvo** o **Ángeles Marco**, todas ellas representadas en esta planta. En estos últimos años, una nueva generación de jóvenes escultoras como **Teresa Solar** o **June Crespo** vuelve a destacar internacionalmente, como la aportación más relevante del arte español actual, incorporándose también a este espacio.

Este recorrido permite intuir las transformaciones de los objetos del mundo y sus relaciones con las personas; experimentar la irrenunciable performatividad de la escultura; vislumbrar nuevas materialidades, formas todavía emergentes e incluso especulativas; e imaginar nuevas institucionalidades gracias a las estéticas relacionales, un conjunto de prácticas artísticas que requiere la participación de una comunidad para poder llevarse a cabo.

Por último, el itinerario tres, ***Un marco nuevo. La institución, el mercado y el arte que los excede a ambos***, recoge por primera vez la genealogía del Museo y del sistema artístico español, como un ejercicio de autorrepresentación y reconocimiento de figuras clave como **Carmen Giménez**, **María Corral**, **Elvira González** o **Juana de Aizpuru** que contribuyeron a su creación e impulso. Este recorrido muestra también el desarrollo de las primeras culturas videográficas en nuestro país y la importancia que la exposición *La imagen sublime* (1987) tuvo en el proceso; recupera y analiza la explosión de la nueva figuración en la pintura española de los ochenta con obras de **Guillermo Pérez Villalta**, **Carlos Alcolea**, **Patricia Gadea**, **Chema Cobo**, **Eva Lootz** o **Menchu Lamas**, entre otros muchos artistas; el papel

de arte y realidad en las culturas fotográficas de esta década con obras de **Ouka Leele**, **Cristina García Rodero**, **Xurxo Lobato** o **Manuel Vilariño**, entre otros. Así como diferentes manifestaciones del arte contemporáneo que abordan sus propuestas desde posiciones políticas y teóricas en el marco de la crítica de la representación, como las de **Joan Fontcuberta** o **Dora García**. Este itinerario recoge también el desarrollo del cuerpo social en el arte contemporáneo, abriendo los espacios de presencia a la identidad afro con la obra de **Pochó Guimaraes**, **Agnes Essonti** o **Rubén H. Bermúdez**, y a las prácticas de género de las décadas más recientes con obras de, entre otros, **Pilar Albarracín** o **Laia Abril**.

Este recorrido permite observar, por tanto, que a medida que se avanza en la década de los 2000 se consolida la figura del artista multidisciplinar que trasciende los límites convencionales. Los museos, como instituciones democráticas, responden a los esfuerzos por ganar visibilidad de las nuevas presencias sociales en un arte contemporáneo atravesado por todos los conflictos identitarios que marcaron el siglo XX y que ahora se convierten en un aspecto central de la convivencia social en el siglo XXI.

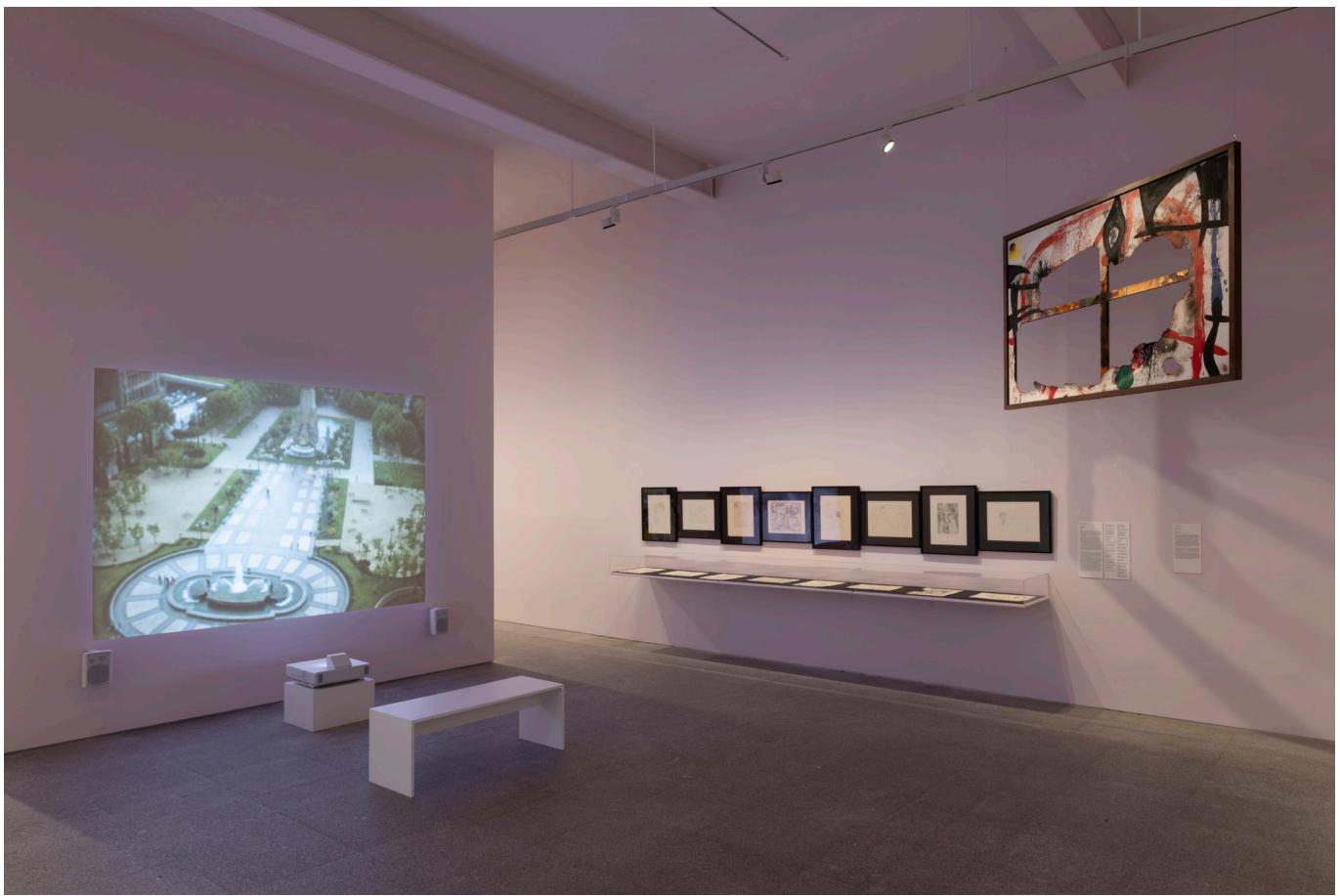


Plano informativo de la distribución por Itinerarios y Salas de COLECCIÓN. ARTE CONTEMPORÁNEO: 1975-PRESENTE



Recorrido por salas

1. Estructuras afectivas de la Transición



Vista de la Sala 1 «Estructuras afectivas de la Transición». Fotografía: Roberto Ruiz

La presentación de las Colecciones del Reina arranca cronológicamente en la época conocida como la Transición que coincide con el final del régimen franquista, en los años setenta, cuando se producen numerosas manifestaciones artísticas de resistencia, contestación y rechazo, que se intensifican tras la muerte del dictador en 1975. Con este planteamiento no se pretende releer el pasado buscando un espejo para la sociedad actual, sino posibilitar que nuestras preocupaciones actuales encuentren respuestas que permitan comprender el presente como algo que construimos entre todos cada día.

El recorrido se abre con la obra *Documento nº ... (1975)* de Juan Genovés (Valencia, 1930 – Madrid, 2020), referente artístico de la Transición y del arte político español, que representa la iconografía de la protesta frente a la represión. Esta obra pertenece a la serie hiperrealista de figuras sobre fondo blanco que convierten la imagen en un documento visual de denuncia. La escena transmite la inminencia de un juicio sumarísimo, de un interrogatorio o incluso de una ejecución. En plena agonía de la dictadura franquista, refleja los procedimientos represivos, la violencia institucional y la vulneración de los derechos humanos. El personaje, solo y encadenado, con los ojos tapados, encarna al ciudadano indefenso frente a la maquinaria del Estado. Genovés buscaba que sus cuadros funcionaran como pruebas visuales, casi como fotografías periodísticas, que documentasen la represión, convirtiendo su pintura en testimonio y memoria de una época marcada por la lucha por la libertad.

Junto a él, la *Portada de Hermano Lobo*, año 4: n.185 titulada *El Futuro* (1975) de **Chumy Chúmez** (Donostia, 1927 – Madrid, 2003). Se trata de la primera portada publicada tras el fallecimiento del dictador Francisco Franco, fechada el 22 de noviembre de 1975. Chumy Chúmez, haciendo gala de lo que él mismo llamó «humor malevolente», muestra de nuevo a un hombre trajeado, con los ojos tapados por las manos de una figura togada, que anuncia a gritos: «*iEl futuro!*»

El desencanto y la fragilidad emocional de la sociedad convergen con la radicalidad formal de los/ las artistas. Así, en este primer espacio contemplamos la *Escena urbana* (1970) de **Rafael Canogar** (Toledo, 1935) junto a la violencia implícita en la *Tela quemada 4* (1973) de **Joan Miró** (Barcelona, 1893 - Palma de Mallorca, 1983) tras su regreso a España, la censura manifiesta en los textos tachados de *Seguimiento de una noticia* (1977) de **Concha Jerez** (Las Palmas de Gran Canaria, 1941) o la barbarie que muestran los daños sufridos por los grabados de **Pablo Picasso** (Málaga, 1881-Mougins, Francia, 1973) durante un atentado reivindicado por los Guerrilleros de Cristo Rey en la galería Theo de Madrid, en la inauguración de la exposición que mostraba la *Suite Vollard* (1930-1937) en 1971. Seis hombres irrumpieron en la galería, arrojando ácido sobre las paredes y las obras, golpeando las piezas con mazas y rasgándolas con navajas. Dieciséis de las veintisiete obras quedaron destruidas. Esta fue la primera de una serie de acciones que se sucedieron durante el mismo año contra obras de Picasso. La galería guardó estos grabados devastados, como prueba histórica de la barbarie y testigo irrefutable de lo inadmisible. Ahora el Museo Reina Sofía los expone en esta presentación junto a los mismos grabados de otra serie en perfecto estado. Estos grabados son un testigo del cambio de los tiempos, pero también constituyen un ejercicio ético de reparación histórica en un momento en que parece necesario recordar la violencia que acarrea la intolerancia.

Asimismo, en este espacio se incluye el cortometraje *Hotel* de **Iván Zulueta** (Donostia, 1943 - 2009) sonorizado por **Jota de Los Planetas**, donde la tensión del espacio público transita de lo colectivo a lo privado a través de imágenes que documentan la represión de una reunión en el espacio público o de un intento de suicidio.

2. Contracultura material



Vista de la Sala 2 «Contracultura material». Al fondo: Ocaña, *Asunción Gloriosa*, 1981-1982. Museo Reina Sofía. Fotografía: Roberto Ruiz

Desde el cómic y la ilustración hasta la performance de calle, las contraculturas que proliferaron a lo largo de los años setenta permitieron adquirir visibilidad a una multitud de subjetividades que habían permanecido ocultas durante el franquismo. Lo popular, la calle y el baile vuelven a aflorar como fuerzas vivas en una serie de procesos que se conocieron como la Movida y que la joven democracia pronto adoptó como símbolo.

En este espacio están presentes tanto la música como la pintura, el vídeo, la fotografía, el diseño de moda o de joyas y el diseño de mobiliario de un sistema artístico todavía en ciernes, en el que las exposiciones acontecían más allá del marco institucional, en bares, paisajes urbanos del ámbito privado o entornos donde la desvergüenza y la juventud podían aflorar como una nueva estética compartida capaz de hacer proliferar multitud de nuevas formas de vida.

Ocaña (José Pérez Ocaña) (Cantillana, Sevilla, 1947-1983) con su altar *Asunción Gloriosa* (1981-82), adquirido por el Reina en 2024 y mostrado por primera vez en las Colecciones del Reina, tiene un lugar preeminente en este espacio como figura clave del uso performativo, festivo y queer del arte. Partícipe de la cultura *underground* española, Ocaña marcó la actividad de los movimientos políticos y activismos homosexuales de Barcelona a finales de la década de los setenta. *Asunción Gloriosa* pertenece a un grupo de instalaciones-altares que Ocaña levantaba desde su particular posición de sujeto marginado. Estas obras proponen una heterodoxa forma de apropiarse de los rituales populares del catolicismo andaluz, transformándolos, no de forma paródica, sino como proceso de resignificación. El activismo queer de Ocaña adquiere en sus vírgenes un carácter subversivo frente a

los mensajes tradicionales asociados con la regulación de clase, género y sexualidad.

También está muy presente en el arte de finales de los años setenta la cultura nocturna y de bar, propia de los entornos urbanos de Barcelona y Madrid y especialmente de la Movida, con obras como los *Tableros del bar La Vaquería de la calle Libertad* (1976), tres puertas del bar de Chueca que **Ceesepé** (Carlos Sánchez Pérez) (Madrid, 1958-2018) y **Borja Satrústegui** (Donostia, 1943) habían pintado y en las que se pueden ver los agujeros de bala causados por un atentado que sufrió este local frecuentado por la bohemia contracultural. También en la sala, cómics de **Nazario** (Sevilla, 1944) pertenecientes al Archivo Lafuente, los guiones de *Átame* y de *Matador* de Pedro Almodóvar (Calzada de Calatrava, 1949), o las joyas diseñadas por **Chus Burés** (Barcelona, 1956) para algunas de sus películas, donadas por el artista al Museo.

La obra *Escena: personajes a la salida de un concierto de rock* (1979) de **Guillermo Pérez Villalta** (Tarifa, Cádiz, 1948), una de las voces más singulares de la posmodernidad española y de la Movida, plasma un instante histórico a la salida de un concierto de Kaka de Luxe y los Zombies en el Ateneo Libertario. El lienzo retrata a once personajes emblemáticos, entre ellos, Javier Furia y Herminio Molero, de Radio Futura; Alaska, vestida de leopardo; Tesa Arranz, de los Zombies, con un cigarro; Pérez Villalta contemplando la escena y Carlos García Berlanga, de Kaka de Luxe. Del propio Pérez Villalta junto Rafael Pérez-Mínguez se puede ver también el *Biombo acuario-tetera* (1972) o sus banquetas *Sfinx* (1986) que reproducen la forma esquemática de una figura mitológica.

En el espacio sobre la Movida madrileña, se pueden ver también las portadas de discos de **Montxo Algora** (Bizkaia, 1955), pertenecientes a los fondos del Archivo Lafuente, pinturas no expuestas de **Juan Giralt** (Madrid, 1940-2007), obras de **Rafael Pérez-Minguez** (Madrid, 1949 -1999) o de los **Costus** (Enrique Naya, Juan Carrero) (Madrid, 1981 – Badalona, Barcelona, 1989), entre otros.

3. Tentativas y límites de un régimen institucional para el arte en democracia



Vista de la Sala 3. «Tentativas y límites de un régimen institucional para el arte en democracia ». En primer plano: Richard Serra, *Maqueta para proyecto en la plaza de Callao en Madrid*, 1981. Colección particular. Fotografía: Roberto Ruiz. © Richard Serra, VEGAP, Madrid, 2026

Frente al deseo de la España posfranquista de salir del aislamiento e institucionalizar e internacionalizar la cultura y el arte contemporáneo español, las galerías se convierten en espacios clave para el intercambio internacional, con la exposición de Andy Warhol (Pittsburgh, 1928-Nueva York, 1987) *Pistolas, Cuchillos, Cruces* (1983) en la galería Vijande como hito, pero con la aspiración de construir al mismo tiempo un mercado todavía inexistente. Fernando Vijande, considerado el galerista de arte de la Movida, fue el promotor de una revolución artística que llevó a Madrid y a España a coger el tren de la contemporaneidad, gracias en parte a esta visita de Andy Warhol, figura emblemática de la posmodernidad artística de finales del siglo XX. Fruto de aquel encuentro, la obra de Warhol *Knives [Cuchillos]* (1982), en depósito en el Reina desde hace más de dos décadas, puede verse en este tercer espacio.

Las artes en vivo también ganaron terreno y rompieron los límites de lo que se consideraba arte, permitiendo acciones extremas como las que muestra la obra de Manel Armengol (Badalona, 1949) *Tortura / The Living Theatre* (1976) que fotografió la mítica actuación de este grupo norteamericano en la sala La Paloma de Barcelona en 1976, en la que denunciaban las torturas y abusos de poder del régimen franquista. O la de un joven y autodidacta Javier Campano (Madrid, 1950), que se estrenaba en la fotografía capturando una serie de *happenings* y performances de los artistas estadounidenses Charlotte Moorman (Little Rock, 1933 – Nueva York, 1991) y Allan Kaprow (Atlantic City, 1927 - Encinitas, 2006) que marcarían un hito en la escena artística del país.

Tras la larga dictadura, el contexto artístico español de los ochenta intenta acelerar y recuperar el tiempo perdido sin un fondo social o institucional que lo sustente. Así surgen ambiciosos proyectos personales como la tentativa en 1981 de instalar una obra del escultor estadounidense **Richard Serra** (San Francisco, 1938- Nueva York, 2024) en la plaza de Callao de Madrid. El proyecto tuvo el respaldo del alcalde de la Movida, Enrique Tierno Galván, pero al morir y cambiar la alcaldía, no llegó a ejecutarse. Una maqueta, así como los planos del proyecto, se incluyen en esta exposición como un residuo de aquella temporalidad desajustada por una dictadura que proyectaba aún su sombra alargada.

Richard Serra, Maqueta para proyecto en la plaza de Callao en Madrid, 1981. Colección particular. Fotografía: Roberto Ruiz. © Richard Serra, VEGAP, Madrid, 2026





**Itinerario I.
Una historia de los afectos en el arte contemporáneo**

4. Lo personal es político. Feminismos y nuevas presencias de género



Vista de la Sala 4 «Lo personal es político. Feminismos y nuevas presencias de género». Judy Chicago, *Women and Smoke* [Mujeres y humo], 1971-1972. Museo Reina Sofía. © Judy Chicago, VEGAP, Madrid, 2026. Fotografía: Roberto Ruiz.

Las primeras salas de este itinerario, dedicado a relatar una posible historia de los afectos en el arte contemporáneo, tienen como hilo narrativo dos ejes principales, por un lado, la importancia del feminismo en la evolución de las prácticas artísticas contemporáneas y su aportación a la crítica de la representación de la mujer y, por otro, el papel decisivo del arte como herramienta de visibilización de las nuevas presencias de género y la lucha por los derechos LGTBIQ+.

La segunda ola del feminismo que irrumpió a finales de los años sesenta tuvo en «lo personal es político» una de sus principales consignas. Asimismo, el arte que defendía posiciones críticas con el patriarcado vio ampliadas sus herramientas estéticas gracias a la teoría crítica de los setenta, que impulsó una renovación de los lenguajes artísticos todavía vigente en la actualidad.

La mujer, y su cuerpo, convertido en campo de batalla, pasan por tanto de ser objeto a sujeto político de primer orden en las prácticas artísticas, especialmente a través del campo de la performance o el *body art*. Como muestra de ello, el recorrido se abre con el vídeo *Women and Smoke* [Mujeres y humo] de una de las artistas pioneras del arte feminista, **Judy Chicago** (Chicago, 1939), que documenta una serie de performances realizadas entre 1971 y 1972 con las que denuncia la ausencia y el borrado de las mujeres en el canon cultural occidental, en este caso en concreto, en los orígenes del movimiento artístico del *land art*. Una obra, adquirida por el Museo en la pasada edición de ARCO de 2025, que podría asociarse a lo que en la actualidad se llama «ecofeminismo».

En el espacio principal de la sala encontramos otras artistas del contexto internacional como **Dorothy Iannone** (Boston, 1933 – Berlín, 2022) con *I Was Thinking Of You* [Estaba pensando en ti] (1975), o **Sanja Iveković** (Zagreb, 1949), con *Trokut* [Triángulo] (1979), dos trabajos que en paralelo transforman una vivencia íntima autoerótica como es la masturbación en un gesto político. Fruto de sendas donaciones del coleccionista latinoamericano Jorge Pérez a la Fundación Museo Reina Sofía, en 2022 y 2026, en esta sala se exhiben también *Transformaciones I* (1976 / 1977) de **Gretta Sarfaty** (Atenas, 1947) y *Sin título (Impresiones del cuerpo sobre vidrio)* (1972 / 2021) de **Ana Mendieta** (La Habana, 1948 – Nueva York, 1985).

Un lugar destacado de la sala lo ocupa una de las pioneras de la performance en España, **Esther Ferrer** (Donostia, 1937) con *Íntimo y personal* (1977/1992), una acción que consiste en medir y contar su cuerpo principalmente, pero también los cuerpos de otras personas, con la intención de cuestionar los estereotipos sobre el cuerpo femenino. Aquí se presenta el registro de la acción en dos momentos diferentes, 1977 y 1992, lo que permite observar el paso del tiempo en el cuerpo de la artista y añadir otra capa de lectura crítica sobre el envejecimiento femenino. También en este espacio se encuentran otras artistas del contexto nacional, como **Eulàlia Grau** (Terrassa, 1946), una de las voces fundamentales del feminismo crítico y la denuncia social, representada con su serie de serigrafías con el título de *Discriminación de la mujer*, de 1977.

Los avances políticos y estéticos del feminismo tuvieron su eco en todo el sistema de géneros. De esta forma, en el extremo opuesto de la sala encontramos diversas propuestas artísticas representativas del auge de la visibilidad de las posiciones de género gais, lesbianas y no binarias y del cuestionamiento de las identidades fijas. Entre ellas destaca la película *I Was / I Am* [Era / soy] (1973) de la cineasta estadounidense **Barbara Hammer** (Los Ángeles, 1939 - Nueva York, 2019), pionera del feminismo y el cine queer experimental. La película representa la muerte simbólica de un yo pasado asociado al ideal normativo de femineidad y su renacimiento tras asumir plenamente su homosexualidad, reapareciendo como mujer motera, una estética que desafía los roles de género, como muestra también la fotografía que la acompaña *On the Road, Big Sur, California* [En el camino, Big Sur, California] (1975 / 2017), ambas objeto de la donación de la Fundación Calparsoro a la Fundación Museo Reina Sofía en 2026.

Otro de los protagonistas de este espacio es **Hudinilson Jr.** (São Paulo, 1957 –2013), uno de los artistas pioneros en el uso del *Xerox art* o arte de la fotocopiadora en Brasil, que facilitaba una circulación masiva de la obra. Esto permitió la democratización de discursos contra la heteronormatividad y el estigma social que supuso la crisis del sida que vivió su generación. En sala se muestran varias obras que han sido objeto de la donación de Susana y Ricardo Steinbruch a la Fundación Museo Reina Sofía en 2025, entre ellas, algunos de sus *Cuadernos de referencias*, libros de artista construidos como interminables collages que suponen un auténtico registro militante de la disidencia sexual.

Especial mención merecen las pinturas, hasta ahora inéditas, de **Juan Luis Javier Marí** (València, 1952), conocido bajo el seudónimo **JULUJAMA**, considerado uno de los artistas precursores del arte queer en España, donde exhibe una desacomplejada estética *camp* sobre el cuerpo masculino desde una mirada erótica a la vez que irónica, o las imágenes de **Roberto González Fernández** (Monforte de Lemos, 1948), que documentan las manifestaciones reivindicativas en San Francisco en defensa de la diversidad sexual, pero enfocándose en la dimensión lúdica y alegre, como muchas de esta sala, apenas unos años antes del estallido de la crisis del sida.

5. Acciones portuarias. *Cruising* y revuelta estética



David Wojnarowicz, Serie *Arthur Rimbaud in New York* [Arthur Rimbaud en Nueva York Series], 1978-1979 / Copia póstuma, 2004. Museo Reina Sofía. Fotografía: Roberto Ruiz. © David Wojnarowicz Estate, courtesy PPOW Gallery, New York and The Estate of David Wojnarowicz

Las nuevas presencias sociales que representaban una sexualidad no normativa trajeron consigo vínculos afectivos también inéditos, sobre todo en los espacios aparentemente marginales de la ciudad contemporánea posindustrial. Estos espacios «otros», con sus propias reglas y códigos, promovieron unas condiciones ideales para la socialización comunitaria.

Un buen ejemplo fue el *cruising*, una práctica habitual en los muelles abandonados a orillas del río Hudson en Nueva York, donde desarrolló parte de su trabajo **David Wojnarowicz** (Red Bank, 1954 – Nueva York, 1992), artista cuya obra ejemplifica como pocas el entrelazamiento entre lo personal y lo político. Los muelles del Hudson, así como otros espacios públicos de una Nueva York en plena transformación urbana, social y política, son los escenarios de *Arthur Rimbaud in New York* (1978-1979 / 2004), una de sus series más emblemáticas, en la que diferentes amigos del artista portan una máscara del poeta maldito, estableciendo un paralelismo entre la vida del poeta y la suya propia, que se vería truncada de forma prematura en 1992 por la pandemia de sida que diezmaba a la comunidad gay del momento.

En este área marginal de Nueva York, donde se gestó una comunidad contracultural que sirvió de espacio alternativo de experimentación y contestación, participaron algunos de los nombres clave de la historia del arte del período, como es el caso de **Gordon Matta-Clark** (Nueva York, 1943-1978), **Vito Acconci** (Nueva York, 1940-2017), **Robert Barry** (Nueva York, 1936), **David Askevold** (Montana,

1940 - Halifax, 2008) y Lee Jaffe (Nueva York, 1950) entre otros, todos ellos representados en la serie de fotografías *Projects: Pier 18* [Proyectos: Muelle 18] (1971/ 1992), un proyecto comisariado por Willoughby Sharp, el que invitó a veintisiete artistas de sexo masculino a crear diferentes obras en uno de estos muelles abandonados de la ciudad. Relacionados con este momento del arte en la ciudad de Nueva York, el Museo conserva importantes fondos derivados de la exposición *Manhattan, uso mixto*, comisariada en 2010 por Lynne Cooke y Douglas Crimp.

Los nuevos sistemas semánticos que construyen las diferentes comunidades subculturales tienen un buen ejemplo en la obra *Gay Semiotics* [Semiótica gay] (1977 / 2014) de Hal Fischer (Kansas City, 1950), donación de Mercedes Vilardell a la Fundación Museo Reina Sofía en 2025, serie que a través de una estética formal y objetiva, aunque cargada de ironía, presenta un análisis visual de los códigos de comunicación entre hombres homosexuales en los años setenta.

Junto con Nueva York y San Francisco, Madrid aparece de igual forma como escenario de la disidencia sexual en los dibujos de la serie *Chueca* (1982) de Carlos Forns Bada (Madrid, 1956), artista plástico que encontró en las calles degradadas del barrio madrileño durante los ochenta el caldo de cultivo para numerosos espacios de ocio donde vivir con mayor libertad los vínculos sociales y afectivos.

6. Arrebatos. Estéticas a los pies del caballo



Vista de la Sala 6 «Arrebatos. Estéticas a los pies del caballo». Fotografía: Roberto Ruiz

Las jeringuillas usadas que aparecen en la serie de David Wojnarowicz enlazan con el siguiente espacio en el recorrido, dedicado a la epidemia de la heroína en España y su reflejo en las manifestaciones culturales del período. La relación entre la figura del yonqui y la creación artística fue fundamental en España, ya que la entonces llamada «generación perdida» de los años ochenta fue enormemente productiva para el régimen estético de la Transición.

La cima la constituye *Arrebato* (1979), obra clave del cineasta y diseñador Iván Zulueta (Donostia, 1943-2009) y pieza central de este espacio. En la película, la creación cinematográfica y el consumo de heroína aparecen ligados de forma indisoluble como experiencias vampíricas que terminan devorando a sus protagonistas. Considerada un autorretrato y espejo generacional de la cultura *underground* madrileña, la película muestra la experimentación con las drogas y el sexo como espacio de libertad en los comienzos de la democracia.

La toxicomanía fue un tema recurrente también, con mucho de calle y de experiencia en primera persona, en el cómic del período, como muestra el original de **Ceesepé** *Vicios modernos* (1978-1979), procedente de los fondos del Archivo Lafuente, o en el ámbito de la fotografía, como las de **Alberto García-Alix** (León, 1956), en las que proponía una etnografía poética de la cotidaneidad de la Movida. Su fotografía *En ausencia de Willy* (1988), es el retrato de una ausencia, la del hermano del artista muerto por sobredosis, representado a través de su camisa echada sobre la tierra, acompañada únicamente por un dibujo a lápiz de su figura.

7. Pandemia y lenguaje



Vista de la Sala 7 «Pandemia y lenguaje». Fotografía: Roberto Ruiz

Junto a la epidemia de la heroína, y de forma paralela y estrecha en España, será la pandemia del sida la que a mediados de los años ochenta hará temblar el sistema de los afectos. La devastación provocada por el virus del VIH, que tuvo una incidencia global máxima a mediados de los noventa, fue abordada principalmente en las manifestaciones artísticas desde el ámbito del conceptualismo crítico.

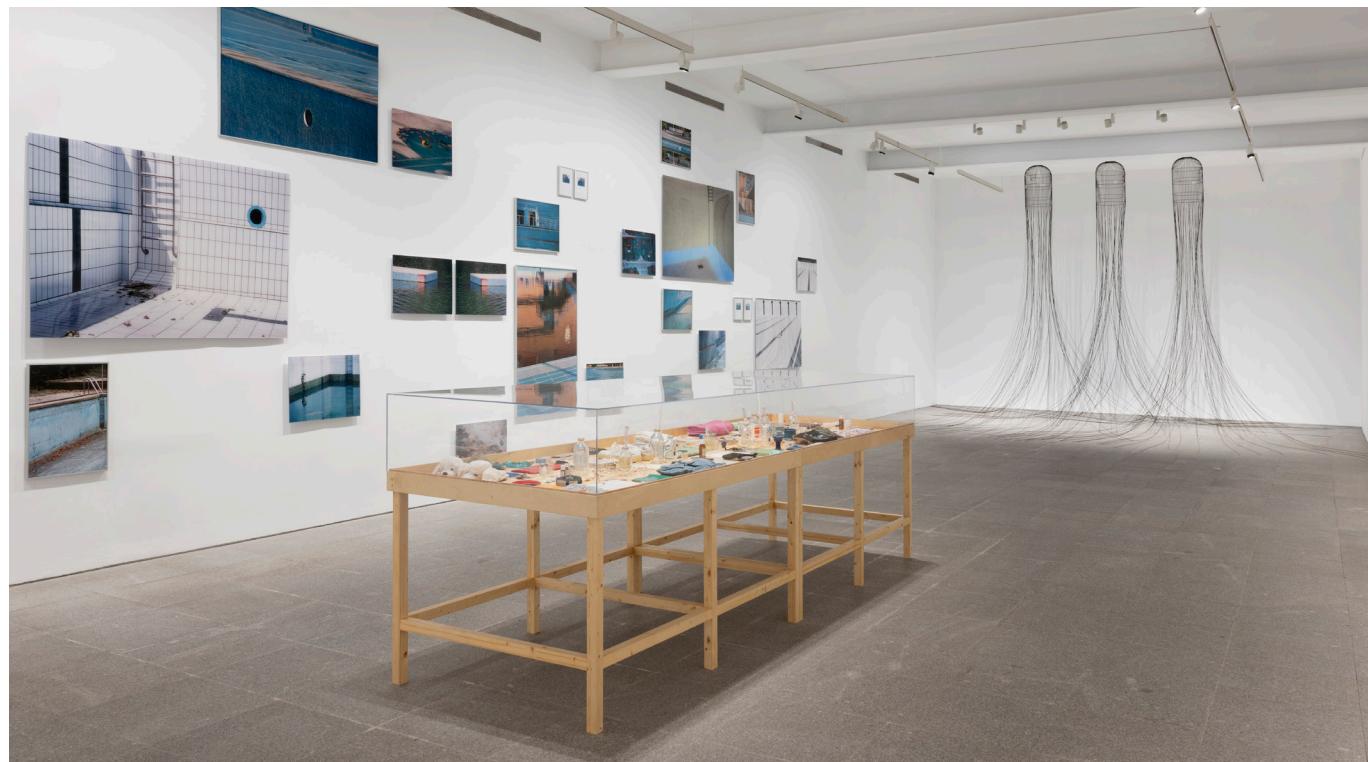
Las prácticas artísticas contemporáneas que ponían en el centro la relación fantasmal entre representación y realidad se revelaron como especialmente dotadas para producir las estéticas del sida del período. Un buen ejemplo lo encontramos en el trabajo del artista colombiano **Luis Fernando Zapata** (Girardot, 1951 – Bogotá, 1994), representado en esta sala a través de *Objeto Ritual* (1989) y *Sarcófago nº. 4* (1992-1994). Este forma parte de la serie *Sarcófagos*, su último gran proyecto,

concebido tras contraer el VIH a inicios de los años noventa en París. Lejos de retraerse ante la enfermedad, el artista inició una de sus etapas más creativas, en la que a modo de acto performativo y espiritual, Zapata se introducía en silencio en un molde húmedo de pasta de papel donde dejaba la huella física de su cuerpo, generando una especie de crisálidas de tránsito entre la vida y la desaparición.

Muchas de las obras de esta sala no aluden de forma directa a la intimidad y los afectos de la pandemia del sida, sino que son investidos por cada espectador, situado en el territorio moral del compromiso. Un buen ejemplo de esa constatación de la falta, de señalamiento de una ausencia, es la obra de **Peter Hujar** (Trenton, 1934 – Nueva York, 1987) *Catacumbas de Palermo n.º 2* de 1963, una serie de fotografías en las que diferentes momias aparecen representadas como auténticos retratos. Una reflexión sobre la pérdida, el cuerpo y la memoria que prefiguraba los retratos que realizaría años después de algunos de sus amigos enfermos que, como él, fueron también víctimas del VIH.

En la sala encontramos también obras de otros dos artistas latinoamericanos que fallecieron tempranamente por complicaciones relacionadas con el sida, el artista paraguayo **Feliciano Centurión** (San Ignacio Guazú, Paraguay, 1962 – Buenos Aires, 1996), y **José Leonilson** (Fortaleza, 1957 - São Paulo, 1993), artista brasileño que no estaba representado en las colecciones del Museo hasta la reciente donación de Mercedes Vilardell a la Fundación Museo Reina Sofía.

8. ¿Qué le hace el sida al arte?



Vista de la Sala 8 «¿Qué le hace el sida al arte?». Fotografía: Roberto Ruiz

El siguiente espacio del recorrido se detiene de manera más extensa en aquellas producciones que reflejaron más claramente la pandemia del sida, buena muestra de cómo el arte contemporáneo ampliaba sus capacidades afectivas.

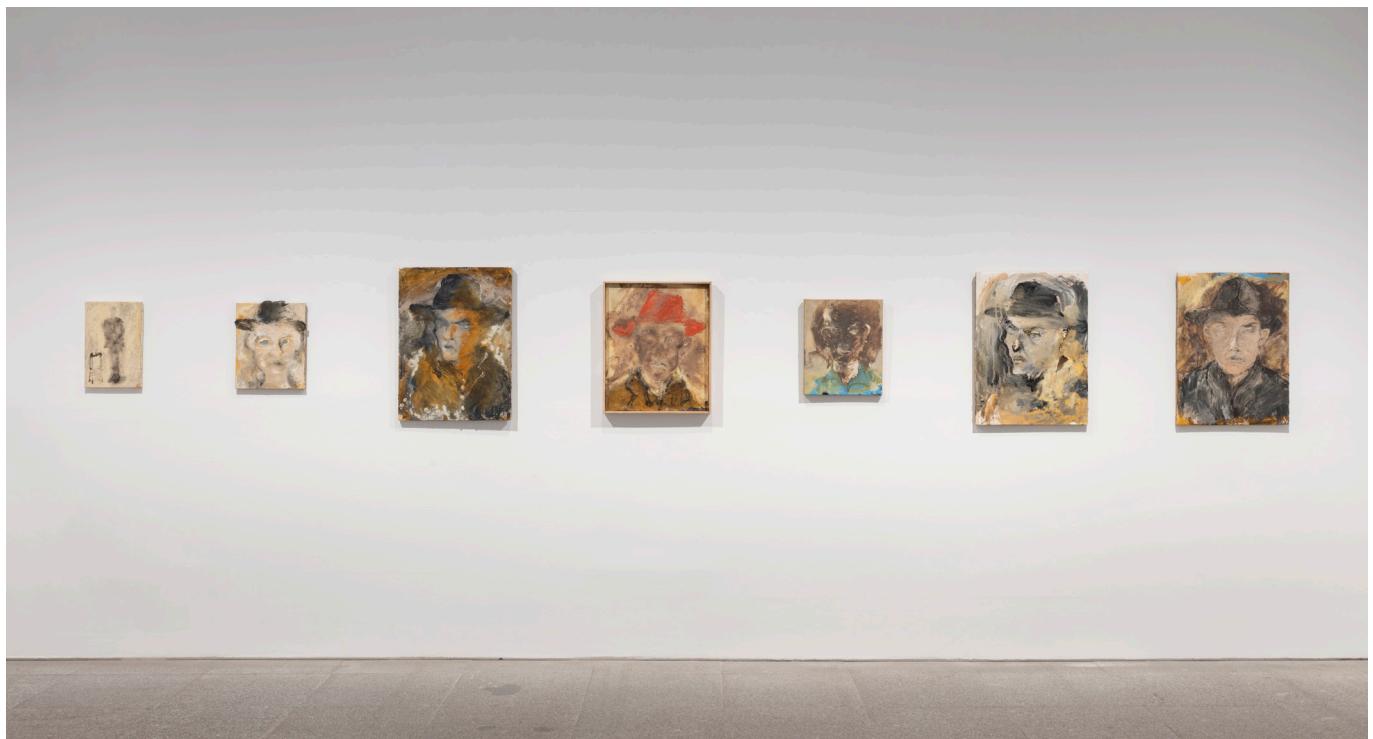
Ante una pandemia invisibilizada, en la que la enfermedad era y sigue siendo un estigma, numerosos artistas optaron por un marcado exhibicionismo como táctica política. Uno de los máximos exponentes de las estéticas del duelo fue el artista **Pepe Espaliú** (Córdoba, 1955-1993), en cuyo trabajo, caracterizado por la sofisticación formal y una fuerte carga autobiográfica, el cuerpo se convierte en un territorio político de conflicto. Es el caso de la gran instalación que preside esta sala, *Sin título (Tres jaulas)* (1992), que evoca por un lado el aislamiento que produce el estigma causado por la enfermedad, y por otro, la urgencia del cuidado compartido, una necesidad del otro que sugieren los filamentos que se expanden en el espacio y que parecen venir al encuentro del visitante.

También en esta sala encontramos su serie *Diez últimos dibujos* (1993), concebida en el umbral de su muerte tras conocer su condición de seropositivo en 1990, donde continúa una práctica estrechamente articulada en torno a la subjetividad y su condición de «artista desahuciado». Con plena conciencia de la fragilidad de su cuerpo, Espaliú acude de forma recurrente al motivo de las muletas, que de nuevo aquí tienen un sentido ambivalente, por un lado, metáfora de la enfermedad, pero también de estructura de apoyo para avanzar, sostener y crear.

Otra de las propuestas clave de esta sala es la instalación de **Pepe Miralles** (Xàbia, 1959), artista e investigador cuya práctica aúna teoría crítica y activismo en torno a la disidencia sexual, el VIH y la construcción social de la identidad en el ámbito público. *Ajuares* (1997) culmina el proyecto *Etnografía de una enfermedad social* iniciado en 1994, y a modo de archivo afectivo reúne los objetos íntimos y cotidianos vinculados a la enfermedad de su amigo Juan Guillermo, muerto a causa de la pandemia de sida: su ropa, los tratamientos paliativos ante el VIH... que desvelan la dimensión humana de la epidemia, haciendo del espacio expositivo un lugar para la memoria y el duelo compartido.

Protagonizando uno de los muros de esta sala se encuentra la serie fotográfica adquirida en 2024, *Sin título (Utopía)* (1998-2003) del colectivo **Cabello/Carceller** (Madrid, 1992 - actualidad), cuyo trabajo supone una de las más importantes contribuciones españolas a la crítica de género desde las artes plásticas. Desde la melancolía política, la serie representa un conjunto de piscinas en Madrid, muchas de ellas vacías por el final de la temporada estival. Un trabajo realizado a la vuelta de una residencia artística en San Francisco, cuna de la lucha por los derechos de la comunidad homosexual, que a principios de la década del 2000 parecía haber olvidado que la crisis del sida seguía en curso. La pieza puede ser entendida por tanto como el reverso político de las pinturas de piscinas pop y hedonistas de David Hockney, donde el silencio y el frío escenifican la batalla por el fin de la pandemia todavía en marcha.

9. Las vestimentas del duelo



Miquel Barceló, serie de retratos de Hervé Guibert, 1990. Depósito temporal del artista, 2025. Fotografía: Roberto Ruiz.

© Miquel Barceló, VEGAP, Madrid, 2026

La siguiente parada en el recorrido se constituye como un espacio bisagra entre la representación de la pandemia del sida en las prácticas artísticas contemporáneas y la de la colectivización del duelo a la que asistiremos en las siguientes salas. Este espacio se articula en torno a dos creadores íntimamente ligados en el ámbito biográfico y artístico: el crítico, escritor y fotógrafo francés **Hervé Guibert** (París, 1955-1991) y el pintor **Miquel Barceló** (Felanitx, Mallorca, 1957).

Guibert publicó en 1990 *Al amigo que no me salvó la vida*, un ejercicio descarnado de autoficción donde revelaba su condición de seropositivo, entendida entonces como una sentencia de muerte. Partícipe de sus últimos años de vida, Miquel Barceló se convierte, bajo el nombre de Yannis, en personaje central de dos de sus últimas novelas, *L'Homme au chapeau rouge* [El hombre del sombrero rojo] y *Le paradis* [El paraíso], publicadas al año siguiente de su muerte.

Como parte de este juego de espejos, Miquel Barceló realizó la serie de retratos de Guibert que muestra esta sala, que el escritor describía así: «Ahora Yannis me pintaba muriendo, una calavera bajo un sombrero rojo con ojos azules incandescentes [...]. Pintaba tres o cuatro cuadros por día y luego los tiraba al suelo para rociarlos de un ácido que los corroe y me desfigura, [...] y él decía: “Te he arrebatado tu alma”».

Esta serie de retratos, depositados en el Museo por el propio artista y expuestos por primera vez, están fechados y montados en sala de manera cronológica, como importante testimonio de la relación intelectual que el pintor estableció con figuras clave del mundo cultural francés, pero sobre todo de la condición de la muerte y su representación como uno de los límites de la pintura. Como el propio Barceló escribió en su reciente autobiografía: «Pintar es borrar».

10. Duelo: el triunfo de la ficción



Beatriz González, *A posteriori*, 2022. Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2025. Fotografía: Roberto Ruiz.
© Beatriz González, 2016

Las salas que cierran este primer itinerario dedicado a trazar una historia de los afectos desde el arte contemporáneo tienen como eje principal la idea de duelo, abordada desde dos puntos de vista diferentes, y a la vez estrechamente entrelazados.

Por un lado, el duelo colectivo tras el atentado terrorista que inauguró el siglo XXI, el del 11S en Nueva York,—aquí representado a través del vídeo de Tony Oursler (Nueva York, 1949) *9/11*—, y su reedición el 11M de 2004 con el atentado de Al Qaeda en Madrid. El nuevo orden mundial propiciado por los atentados vino acompañado de una nueva cultura de la imagen compartida y global propia del tardocapitalismo: una nueva realidad en la que la ficción parecía haber triunfado sobre lo real. El nuevo paradigma visual tendría ecos muy profundos en los lenguajes del arte, que asiste de forma paralela a una segunda forma de duelo, un duelo de la representación, ante otra ausencia, el constante vacío de la referencia, que dio lugar a un arte en este período poco complaciente.

De la confrontación de estos duelos, y del tránsito de lo individual e íntimo a lo colectivo, hablan algunas de las obras clave de este espacio. En primer lugar, destaca la instalación *The Waste Land [La tierra baldía]* (1986) de Juan Muñoz (Madrid, 1953 – Eivissa, 2001), una de las cimas de la producción del artista, cuyo título hace referencia al conocido poema de T.S. Eliot. En la obra, que se inserta en el contexto de las teorías acerca del simulacro de pensadores como Jean Baudrillard, aparece uno de sus característicos suelos ópticos con la figura del ventrílocuo al fondo, una «tierra baldía» poblada de signos mudos que convierte a la instalación en un monumento funeral al ocaso de la representación.

Una pieza que recibe al público al llegar a este espacio es *Región de validez* (2007-2017) del artista

Carlos Rodríguez-Méndez (As Neves, Pontevedra, 1968), adquirida en la pasada edición de ARCO por el Ministerio de Cultura para el Museo. El artista le pidió a su madre, modista de profesión, que elaborase cada mes un pantalón y una camisa de manga larga con las medidas tomadas *in situ* a su padre y se los enviase. Los paquetes recibidos durante diez años, y nunca abiertos, hacen referencia a la capacidad del arte de hablar de cuestiones como la ausencia, la crisis de la representación, la temporalidad o la memoria, proyectándose hacia el futuro con la culminación del ritual funerario del padre.

En un espacio de intersección en el recorrido encontramos una sala luminosa y que invita al descanso, donde se encuentra la instalación sonora de **Susan Philipsz** (Glasgow, 1965), *Long Gone* (2006), que plantea una exploración de las propiedades escultóricas y psicológicas del sonido, donde el carácter no profesional de su voz, los silencios, el sonido de su respiración para recuperar el aliento y la ausencia de acompañamiento musical envuelven al espectador en una cercanía e intimidad poco frecuentes en un espacio expositivo.

Como epílogo de este espacio encontramos la instalación *A posteriori* (2022) de la artista colombiana recientemente fallecida **Beatriz González** (Bucaramanga, 1938 – Bogotá, 2026), una de las figuras más influyentes de la escena artística latinoamericana. Esta fue su propuesta para el monumento conmemorativo del Acuerdo de Paz de 2016 entre la guerrilla de las FARC-EP y el Estado colombiano, un proyecto concebido por la artista Doris Salcedo con el nombre de *Fragmentos. Espacio de Arte y Memoria* (Bogotá). González parte de la repetición continua de imágenes de hombres cargando cadáveres con las que creó previamente la obra *Auras anónimas* (2007-2009), su emblemática intervención en el Cementerio Central de Bogotá, que se transforman aquí en un papel de pared con el que interviene todo el espacio expositivo, sumergiendo al espectador en un ambiente de duelo, el de un memorial provisional por las víctimas de la violencia en Colombia.



Juan Muñoz, The Wasteland [Tierra Baldía] 1986. Colección Juan Muñoz Estate. © Juan Muñoz Estate. Fotografía: Roberto Ruiz



Itinerario II. Los poderes de la ficción: escultura, nuevos materialismos y estéticas relacionales

11. Estructuralismo escultórico en los años setenta



Vista de la Sala 11 «Estructuralismo escultórico en los años setenta». En primer plano: Juan Navarro Baldeweg, *La mesa*, 1974-2005. Museo Reina Sofía. © Juan Navarro Baldeweg, VEGAP, Madrid, 2026. Al fondo: Anthony Caro, *Table Piece CCXXXII. The Dance [Pieza de mesa CCXXXII. La danza]*, 1975. Museo Reina Sofía. © The State of Anthony Caro/ Bradford Sculptures Ltd, 2015. Fotografía: Roberto Ruiz

A finales de los años setenta, la escultura en España cambia su mirada y recupera el lenguaje del minimalismo. Los/las artistas dejan de ver la obra como un objeto aislado y empiezan a relacionarla directamente con el espacio donde se sitúa y con la persona que la mira, casi como si fueran piezas de arquitectura o escenarios de teatro. La escultura se constituye como una herramienta para interpretar el entorno y se empieza a usar piezas pequeñas que se combinan para crear nuevas formas, facilitando la comprensión de la estructura de las cosas. Así, dentro del estructuralismo escultórico de los años setenta, se pueden contemplar dentro de este espacio obras como *La mesa* (1974-2005) de **Juan Navarro Baldeweg** (Santander, 1939), un conjunto escultórico formado por 31 obras concebidas durante treinta años, dispuestas sobre una singular estructura de 130 x 220 x 950 cm, que configura una verdadera retrospectiva del vocabulario formal de sus esculturas y de sus arquitecturas situadas. La resolución de problemas compositivos, técnicos y espaciales fue específicamente pensada para desarrollar el concepto de campo gravitacional, central en su producción, a través de equilibrios y contrapesos.

En estos espacios dedicados al estructuralismo escultórico se encuentra la obra de **Susana Solano** (Barcelona, 1946) *No te pases, con escalera de emergencia* (1989), donada por la Asociación de Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en una fecha tan temprana como 1992. Junto con **Cristina Iglesias** (San Sebastián, 1956), también representada en esta sala con dos obras, Susana Solano es una de las artistas fundamentales de la segunda mitad del siglo XX en España, crucial en la puesta al día de la escultura contemporánea en la segunda mitad de los ochenta. La obra expuesta es una producción artesanal que parte de materiales y estructuras industriales como la

chapa y la rejilla de hierro, que acentúan esa intimidad extraña de la condición de umbral que tiene su escultura: al cercar un interior intransitable, sus obras son monumentos a una interioridad de fuerte carga afectiva.

También presente en este capítulo, el trabajo pionero de **Sergi Aguilar** (Barcelona, 1946) con su *Tronc-Espai-Terra-Eina* [Tronco-Espacio-Tierra-Herramienta] (1974-1975) donde utiliza los pequeños troncos bifurcados que los habitantes de Menorca empleaban para hacer herramientas combinando lo abstracto y lo orgánico. Aguilar es un renovador de la escultura del momento que tuvo un amplio recorrido internacional partiendo de la exposición *New Images from Spain* en el Museo Guggenheim de Nueva York, en 1980, donde se dieron cita las prácticas artísticas más renovadoras del panorama español y en la que participó también **Carmen Calvo** (Valencia, 1950).

En este recorrido se encuentra también la obra *Table Piece CCXXXII. The Dance* [Pieza de mesa CCXXXII. La danza] (1975), de **Anthony Caro** (New Malden, Reino Unido, 1924-2013), uno de los grandes artistas de la escultura del siglo XX. En un ejercicio de abstracción plena propone el desbordamiento de la escultura sobre su base, llevando a cabo un proceso de reformulación del pedestal.

12. Las auras frías



Vista de la Sala 12 «Las auras frías». Fotografía: Roberto Ruiz

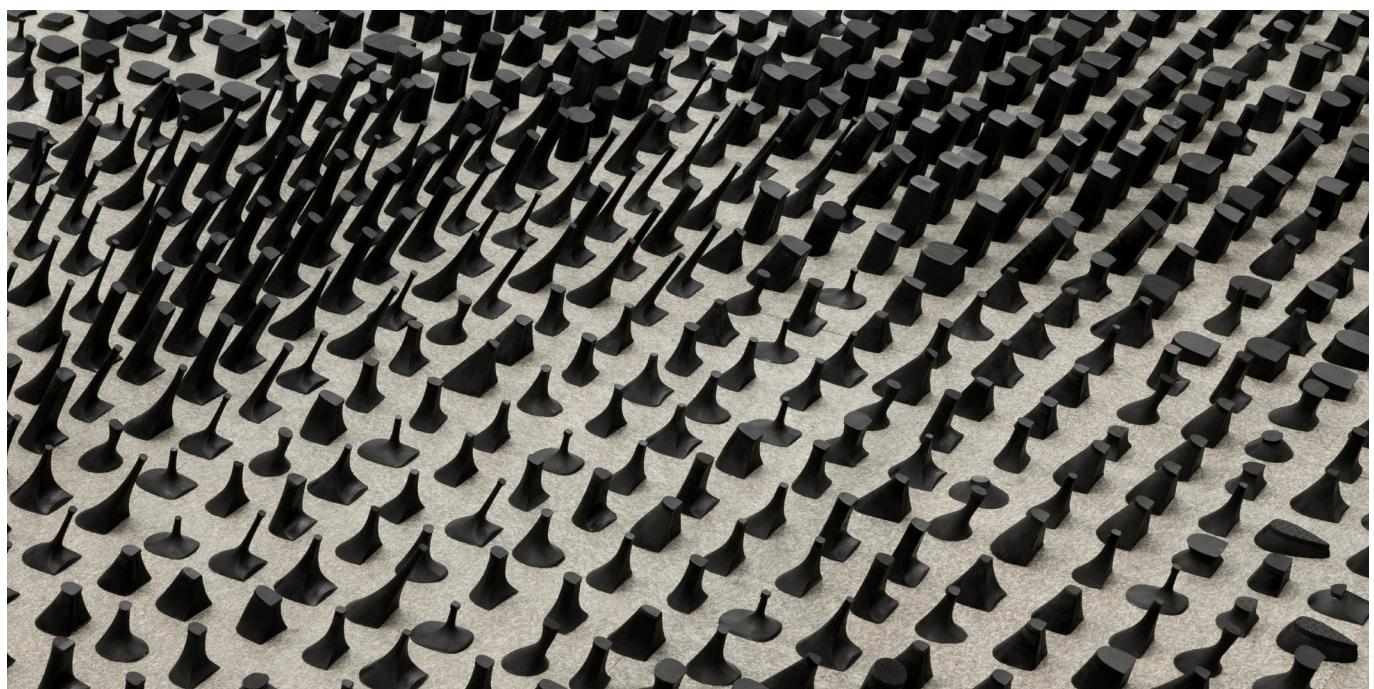
A finales de los años ochenta, el filósofo y crítico José Luis Brea desafió la hegemonía de la pintura para rescatar lenguajes artísticos que habían quedado invisibilizados. A través de obras clave como *Nuevas estrategias alegóricas* o *Las auras frías* (1991) Brea identificó una crisis en la cultura, pero también una oportunidad: un arte nuevo, autoconsciente y capaz de generar nuevas formas de expresión. El neobarroco que acuñó Brea fue un trabajo de duelo frente al sida, y su aparente frialdad

constituye un ejercicio ético de gran calado emocional que contempla el regreso de la política al arte, la negación del poder del mercado y el apego a lo colectivo. Pionero en el uso de la tecnología y las prácticas multimedia, su pensamiento impulsó un arte que no solo muestra, sino que reflexiona sobre su propia capacidad de representar el mundo: una nueva generación de artistas más comprometidos, defensores del arte conceptual y con un cierto grado de existencialismo.

En este espacio se encuentra la obra de **Juan Luis Moraza** (Vitoria-Gasteiz, 1960) *Éxtasis, estatus, estatua* (1994), una instalación que consta de 2.496 tacones de resina (48 x 52 filas) de diferentes tamaños y formas, con los que establece una metáfora compleja, a partir del tacón como símbolo de la construcción banal de la femineidad y también como expresión de poder sexual, junto a la alusión fálica del objeto. Esta obra alude también a la importancia de los pedestales en la escultura pública como símbolo de poder.

Destacar la presencia también de **Susy Gómez** (Pollença, Mallorca, 1965) con su obra *Sin título. Montaña Cavall Bernat, Cala Sant Vicenç, Mallorca* (1995), una montaña blanca de escayola que representa, como un paisaje cotidiano, una cala junto a la que creció la artista. Esta obra alude a la memoria del paisaje natal, aquel que conforma la psique con un sentido de pertenencia. El perfil orográfico imponente se despliega a lo ancho de la sala como una forma obsesiva, un límite infranqueable del horizonte.

Dentro del espectro de *Las auras frías* se exhiben también obras de **Ángeles Marco** (Valencia, 1947-2008), una de las artistas más destacadas en la renovación de la denominada Nueva Escultura Española en los ochenta y noventa, que expone cuatro piezas de su serie *Salto al vacío* (1988-90), o **Jordi Colomer** (Barcelona, 1962) con *Como en casa* (1991), donada por Juana de Aizpuru en 2024. También obras de **José Maldonado** (Madrid, 1962), **Pepe Espaliú** (Córdoba, 1955-1993), **Pep Agut** (Terrassa, 1961), **Antoni Abad** (Lleida, 1956), **Daniel Canogar** (Madrid, 1964), **Paloma Navares** (Burgos, 1947) o **Salomé Cuesta** (Valencia, 1964), entre otros. O la obra de **Juan Muñoz** (Madrid, 1953 – Santa Eulària des Riu, Eivissa, 2001) *Baranda de Alcamé* (1984) que se convirtió en el capital fundacional que dio nacimiento a la Fundación Museo Reina Sofía, donado por Patricia Phelps.



Juan Luis Moraza, *Éxtasis, estatus, estatua*, 1994 (detalle). Museo Reina Sofía. Fotografía: Roberto Ruiz. © Juan Luis Moraza, VEGAP, Madrid, 2026

13. Nuevos materialismos



Vista de la Sala 13 «Nuevos materialismos». En primer plano: Teresa Solar Abboud, *Tuneladora*, 2022. Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2022. © Teresa Solar, VEGAP, Madrid, 2026. Deposito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía 2022 (donación TBA21 Thyssen Bornemisza Art Contemporary). Al fondo: Ana Laura Aláez, *Tigras y felinas*, 1994. Museo Reina Sofía. © Ana Laura Aláez, VEGAP, Madrid, 2026. Fotografía: Roberto Ruiz

En las últimas décadas, el arte ha comenzado a experimentar con su propia forma física, con su materialidad, rompiendo con los convencionalismos para explorar campos desconocidos. Han surgido formas de pensamiento sobre la performatividad de las cosas y su naturaleza, que dan pie a esa rematerialización pensada como más allá de lo humano, o como su residuo tras una extinción. Los nuevos materiales tienen que ver con las nuevas ecologías, con otras jerarquías y formas de relación, con los cuerpos extraños del poshumanismo y con la imaginación radical de organismos que vienen a abolir los reinos naturales y las categorías científicas convencionales. Se trata de un arte que reflexiona sobre los materiales, que responden a realidades biológicas y tecnológicas nuevas, y que se convierte en un espacio donde la tecnología, la ecología y el misticismo se unen.

Como representante de estos nuevos materialismos vemos la obra *Tuneladora* (2022) de **Teresa Solar** (Madrid, 1985) una artista madrileña referente en la producción escultórica contemporánea en España y de marcada proyección internacional. Su obra parte de la morfología del habla y se materializa principalmente en esculturas, dibujos e instalaciones de gran formato. La escultura expuesta, de grandes dimensiones, en depósito de la Fundación Museo Reina Sofía, es una mezcla entre la tierra, el mundo animal marino y la ingeniería. Su morfología aglutina distintos materiales, acabados y procedimientos escultóricos y, en este caso, hace referencia a la anatomía del percebe, desde una

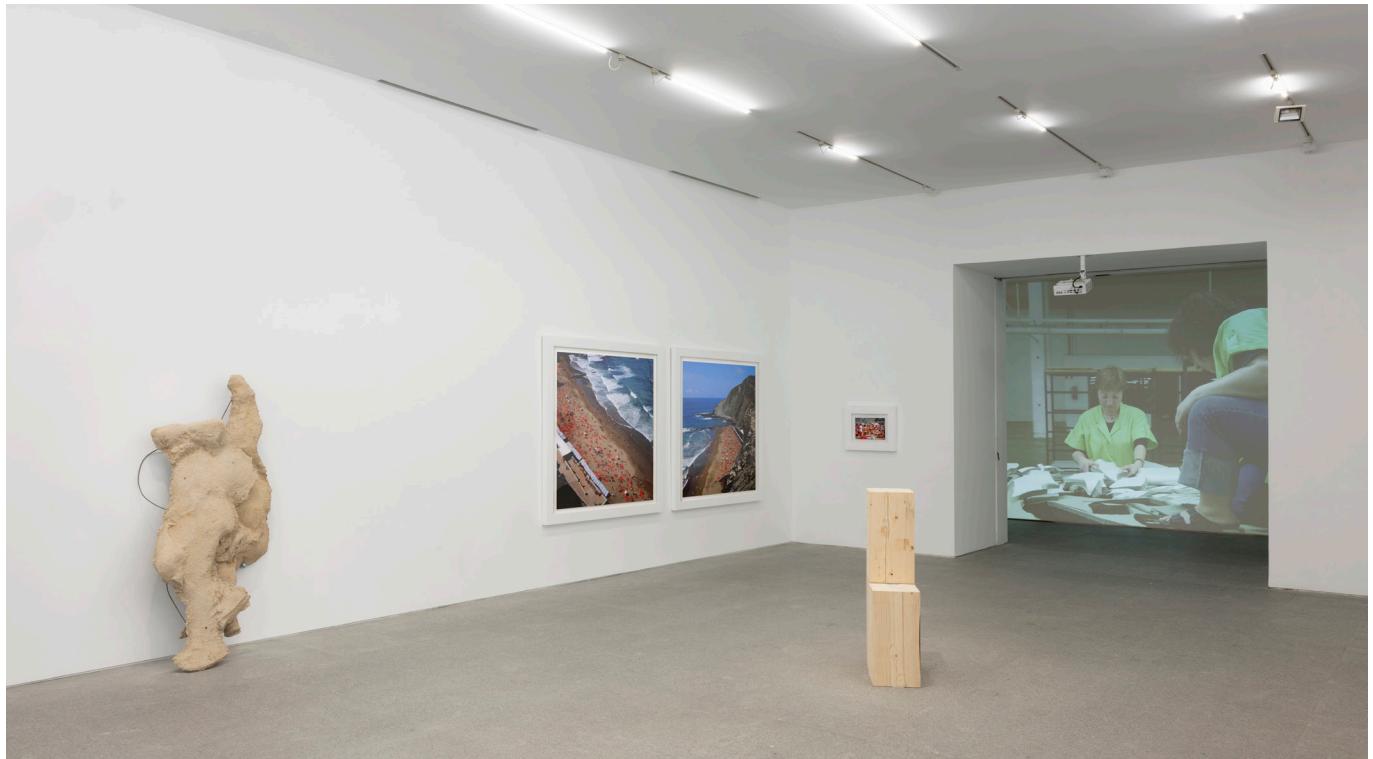
aproximación distópica que nos remite a la hibridación del mundo industrial contemporáneo. Una pieza que se exhibe ahora por primera vez en el Museo.

Del grupo de escultores vascos destacar a **Ana Laura Aláez** (Bilbao, 1964) con su obra *Tigras y felinas* (1994), que utiliza elementos de la moda —faldas y ropa interior— para reflexionar sobre cómo se construye la identidad a través de lo que enseñamos y lo que ocultamos. Esta instalación, también inédita, es una obra fundamental en la producción artística nacional de la década de 1990. Con una alusión directa e irónica a la naturaleza salvaje asociada a la seducción femenina, Aláez lleva a cabo un ejercicio rotundo sobre el volumen y el vacío, así como sobre la condición masculina que ha forjado la historia de la escultura. Ana Laura Aláez es una artista emblemática en la producción escultórica española de naturaleza relacional y performativa desde la década de 1990. Ha desarrollado su trabajo —que abarca escultura, instalación y fotografía— durante años entre Nueva York y el País Vasco. También destacables, dentro de esta escena artística vasca, el trabajo de **Sahatsa Jauregi** (Itaparica, Brasil, 1984), **Itziar Okariz** (Donostia, 1965), **Sergio Prego** (Donostia, 1969), **Jon Mikel Euba** (Amorebieta-Etxano, 1967) o **June Crespo** (Pamplona, 1982).

La obra *Nothing Under a Chair* [Nada debajo de una silla] (1999) de **Ángela de la Cruz** (A Coruña, 1965,) recientemente adquirida por el Ministerio de Cultura para el Museo en ARCO 2025, se puede ver por primera vez en el Museo. A finales de los años ochenta, Ángela de la Cruz se traslada a Londres en plena eclosión de los Young British Artists (YBA). Influenciada por este espíritu de ruptura, la artista desarrolla un lenguaje propio que desafía los límites tradicionales de la pintura, integrando corrientes como el minimalismo y el arte procesual y la pintura *Supports/Surfaces*. Su serie *Nothing* (1998-2001) trata la imposibilidad de ser de la pintura y del trabajo artístico, a base de telas monocromas arrugadas y desechadas. En *Nothing Under a Chair*, un gran lienzo plegado ha sido arrumbado bajo una silla y representa, en palabras de la artista, «cuadros esperando. [...]. Incapaces por el momento de ser otra cosa, esperan».

En estos espacios dedicados a los *Nuevos materialismos*, destaca también la presencia de artistas más jóvenes como **Mònica Planes** (Barcelona, 1992), que con *Desvelo III* (2025) representa la obra más reciente de esta presentación, **Rubén Grilo** (Lugo, 1981) o **Elena Alonso** (Madrid, 1981), que con su obra *Antojo* (2018), un arco de medio punto integrado en la arquitectura del Museo, transforma el espacio expositivo en un lugar donde el cuerpo del espectador activa la narrativa de la pieza.

14. Relacionalidades. Operaciones performativas con cuerpos extraños



Vista de la Sala 14 «Relacionalidades. Operaciones performativas con cuerpos extraños». Fotografía: Roberto Ruiz

A finales de los noventa, como respuesta al aislamiento social, el arte da un giro radical: deja de centrarse en el artista individual para apostar por la colaboración. Los creadores empezaron a trabajar en grupo, no solo para sobrevivir en un sistema precario, sino para convertir sus obras en espacios de convivencia y relación social. Esta corriente, llamada «arte relacional», borró las fronteras entre la obra y la realidad. Artistas como **David Bestué** (Barcelona, 1980) y **Marc Vives** (Barcelona, 1978) convirtieron acciones domésticas comunes en símbolos de toda una generación. **Maider López** (Donostia, 1975) repartió toallas de color rojo a los bañistas de la playa de Itzurun, transformando una tarde de sol en una obra de arte colectiva. Mientras **Santiago Sierra** (Madrid, 1966) denuncia el racismo y la explotación a la vez que las propias contradicciones del sistema artístico, **Alicia Framis** (Mataró, 1967) registra en *Secret Strike* [Huelga secreta Inditex] (2006) los secretos de las grandes fábricas textiles en una performance existencial de dos mil personas congeladas en el tiempo. Su trabajo es un referente en las prácticas relacionales, en proyectos que abarcan escultura, arquitectura, diseño, indumentaria y performance, donde conviven planteamientos colaborativos e interdisciplinares con un posicionamiento imaginativo, político y feminista. Esta pieza, fundamental en su trayectoria, pertenece a su serie *Secret Strike*, en la que visibiliza y paraliza momentáneamente la cotidianidad de los empleados en distintos espacios de trabajo, como en esta ocasión, la sede de la multinacional textil gallega Inditex, en Arteixo (Galicia). **Álvaro Perdices** (Madrid, 1971) trabajó, por su parte, directamente con alumnos de primaria para imaginar una escuela diferente.

Esta nueva forma de entender el arte también introdujo cambios en los museos, que dejaron de ser templos sagrados para abrirse a nuevas comunidades.



Vista de la Sala 14 «Relacionalidades. Operaciones performativas con cuerpos extraños». Fotografía: Roberto Ruiz



Itinerario III. Un marco nuevo: La institución, el mercado y el arte que los excede

15. Genealogía institucional



Vista de la Sala 15 «Genealogía institucional». Fotografía: Roberto Ruiz

Por primera vez, las Colecciones del Reina Sofía incluyen la genealogía del Museo, con la intención de recopilar los principales hitos en la construcción de una escena institucional para el arte español en los últimos cincuenta años. El relato de la sala abarca desde mediados de la década de los setenta hasta 1992, con la inauguración de la colección permanente del Museo. Esta sala surge también como un ejercicio de autorrepresentación y reconocimiento de las figuras clave que contribuyeron a la creación del Reina Sofía, así como las aportaciones de la propia institución a su contexto inmediato.

Para descubrir la genealogía de este Museo partimos del MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo), que nació en 1968 y se consolidó en democracia como un espacio multidisciplinar que conectó con la Movida madrileña. Bajo la dirección de Álvaro Martínez-Novillo, desde 1981 hasta 1984, el MEAC impulsó festivales, nuevos lenguajes como el videoarte y grandes antológicas. Iniciativas como los Festivales de Primavera o el Salón de los 16 fueron clave para visibilizar a jóvenes artistas y enriquecer la colección del Museo. Pese a su carácter pionero, su ubicación periférica, en la Ciudad Universitaria, y la falta de apoyo institucional provocaron su declive. También en los ochenta, el arte contemporáneo fue clave para proyectar una nueva imagen de España, impulsado desde el ámbito de las galerías de arte. De esta manera, la feria ARCO nace en 1982 bajo el liderazgo de Juana de Aizpuru para fomentar un coleccionismo nacional aún incipiente.

Con la llegada de la democracia, el Estado buscó consolidar su estructura cultural. En 1983 se crea el Centro Nacional de Exposiciones (CNE), dirigido por Carmen Giménez, que profesionalizó la gestión y promoción artística. Y en 1986, inaugurado por la Reina Sofía, nace en el antiguo Hospital General de Madrid diseñado por Sabatini, el Centro de Arte Reina Sofía como espacio dedicado a exposiciones temporales. Eduardo Chillida (Donostia, 1924- 2002) fue el encargado de diseñar la primera

identidad visual del Centro de Arte Reina Sofía, sintetizando su lenguaje de «vacío y materia» en un logotipo *Sin título (Boceto para logotipo del Centro de Arte Reina Sofía)* (1986) que otorgó sobriedad y prestigio a la institución hasta 1992. El centro, que integraría los fondos del MEAC, alcanzó prestigio internacional gracias a grandes exposiciones y al apoyo social, naciendo oficialmente como Museo Nacional en 1988, aunque abriría sus puertas en 1990. No obstante, fue en **septiembre de 1992, bajo la dirección de María Corral** cuando se presentó al público su colección permanente con el ***Guernica*** de Pablo Picasso como eje vertebral del discurso museográfico.

Artistas, críticos, políticos o comisarios que contribuyeron en sus primeros años a la creación, promoción y consolidación del Museo Reina Sofía como el referente internacional que es hoy aparecen recogidos en esta genealogía. Su impronta queda reflejada en esta sala a través de documentación, eventos y acciones como el audio de la *Encuesta realizada entre los asistentes a la inauguración del MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo)* (1975) por Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937) para cuestionar la función del museo bajo la dictadura o el *Concierto de invierno de agua y viento, bajo los auspicios horoscopales de Capricornio-Acuario-Piscis* (1981) de Paz Muro (Cuenca, s.d.) en el salón de actos del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC). También en su performance, *Paz Muro, nuevamente desposada con el Arte Contemporáneo Transvanguardista* (1982), en la feria ARCO 82, en la que denuncia los estereotipos de género y el arte mercantilista. Este irónico «matrimonio» con la pintura hegemónica de esos años se realiza como una crítica a la transvanguardia y su preminencia comercial.

Por su parte, Tino Calabuig (Colmenar de Oreja, 1939) desde su activismo en la galería Redor, utilizó el cine documental para diseccionar críticamente el nacimiento del mercado artístico en esa misma feria. También documentó minuciosamente el traslado del *Guernica* al Reina Sofía, cuyo vídeo forma parte de esta exposición. O la obra de Luis Pérez Minguez (Madrid, 1950-2014), *Prototipo-volumen 1 Teoría* con todas las figuras del momento en el ámbito cultural del arte contemporáneo. Estas acciones no fueron solo estéticas, también políticas.

También se puede apreciar dos obras de Salvador Dalí (Figueres, 1904 –1989) que se ven primera vez en el Reina: *La Torre* (1981) y *Gran masturbador detrás de las arcadas* (1981). Su legado a favor del Estado español en 1990, que atribuyó 56 obras al Museo Reina Sofía, contribuyó a fijar el núcleo fundacional de vanguardias del nuevo Museo Nacional y a sentar las bases para la adquisición de las Colecciones junto al legado Picasso (1981).

16. Culturas videográficas de los años ochenta: *La imagen sublime*



Vista de la Sala 16 «Culturas videográficas de los años ochenta: La imagen sublime». Fotografía: Roberto Ruiz

El vídeo surgió a mediados de la década de los sesenta, cuando el sistema doméstico de grabación en soporte electromagnético fue lanzado en el mercado norteamericano. Durante sus primeros años de existencia, su gran impulsora fue la industria televisiva, pero su utilización por artistas se generalizó en la primera mitad de la década de los setenta, a través del vídeo documental, la experimentación electrónica o los registros performativos del arte conceptual. El videoarte se fraguó en circuitos independientes y su entrada en las instituciones fue tardía, pero provocó una regeneración en las formas de producción audiovisual.

Bajo el impulso de la comisaria, gestora de arte contemporáneo y pionera en el videoarte, Guadalupe Echevarría, el Reina Sofía situó los lenguajes tecnológicos y audiovisuales en el centro de su propuesta inicial. ***La imagen sublime*** (1987) fue la primera exposición organizada por el Centro de Arte Reina Sofía centrada en el videoarte. Comisariada por Manuel Palacio, la exposición recorría la historia del videoarte en España entre 1970 y 1987. La muestra, que abarcó desde el arte conceptual de los setenta hasta la experimentación con el videoclip en los ochenta, se articuló en dos ámbitos complementarios. Por un lado, un espacio de acceso libre que ofrecía cinco sesiones diarias con una selección de treinta y nueve obras monocanal, acompañadas de una historia gráfica del vídeo español y de una inédita recopilación bibliográfica en consulta, que revelaba la precariedad documental del medio. Por otro, un programa de proyecciones temáticas, de pago, en alusión directa al modelo de la Filmoteca, que incluía mesas redondas, encuentros profesionales y la presentación del programa *Time Code*, una coproducción internacional en la que Televisión Española participó con un vídeo de Xavier Villaverde. *La imagen sublime* supuso la consagración institucional del videoarte español, marcando tanto su madurez creativa como el cierre de un ciclo de entusiasmo inicial.

En esta sala se pueden visionar a través de ocho monitores los trabajos de Carles Pujol (Barcelona,

1947) 81 x 65 (1980), **Eugenia Balcells** (Barcelona, 1943) *Indian Circle* (1982), **Manuel Muntaner** (Barcelona, 1938) *Especial 84* (1984), **Julián Álvarez** (León, 1950) *Batlàntic* (1985), **Antonio F. Cano** (Pozoblanco, Córdoba, 1960) / **Pedro Garhel** (Puerto de la Cruz, 1952 – La Guancha, 2005) *Infinito 5* (1985), **Celia García Bravo** (Madrid, 1963) / **Pedro Roldán** (Madrid, 1960) / **Francisco Utray** (Madrid, 1962) *Otro hombre en el hogar* (1986), **Antoni Miralda** (Terrasa, Barcelona, 1942) *Honeymoon Top* (1986), **Xavier F. Villaverde** (A Coruña, 1958) *Alicia en Galicia caníbal* (1986). También se puede ver la obra videográfica de **Javier Codesal** (Huesca, 1958) y **Raúl Rodríguez** (Villaza, León, 1959) *Pornada* (1984). Pionero del videoarte en España, Javier Codesal inició su trayectoria en los años ochenta explorando las posibilidades del medio como espacio de experiencia sensorial y de pensamiento visual. *Pornada* construye un retrato áspero y poético de la vida rural a partir de un territorio concreto, una «pornada» en Villeza (León), y de la imposibilidad material de acceder al teléfono. La cinta que fue doblemente premiada, alterna testimonios, interiores precarios y planos plásticos del campo para activar una reflexión sobre aislamiento, deseo y comunidad.

17. Una pintura más pintada



Vista de la Sala 17 «Una pintura más pintada». A la derecha: Guillermo Pérez Villalta, *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro*, 1975-1976. Museo Reina Sofía. © Guillermo Pérez Villalta, VEGAP, Madrid, 2026. A la izquierda: Manolo Quejido, *Silla y máquina de escribir (Máquina sentada en silla)*, 1978-1979. Museo Reina Sofía. © Manolo Quejido, VEGAP, Madrid, 2026. Fotografía: Roberto Ruiz

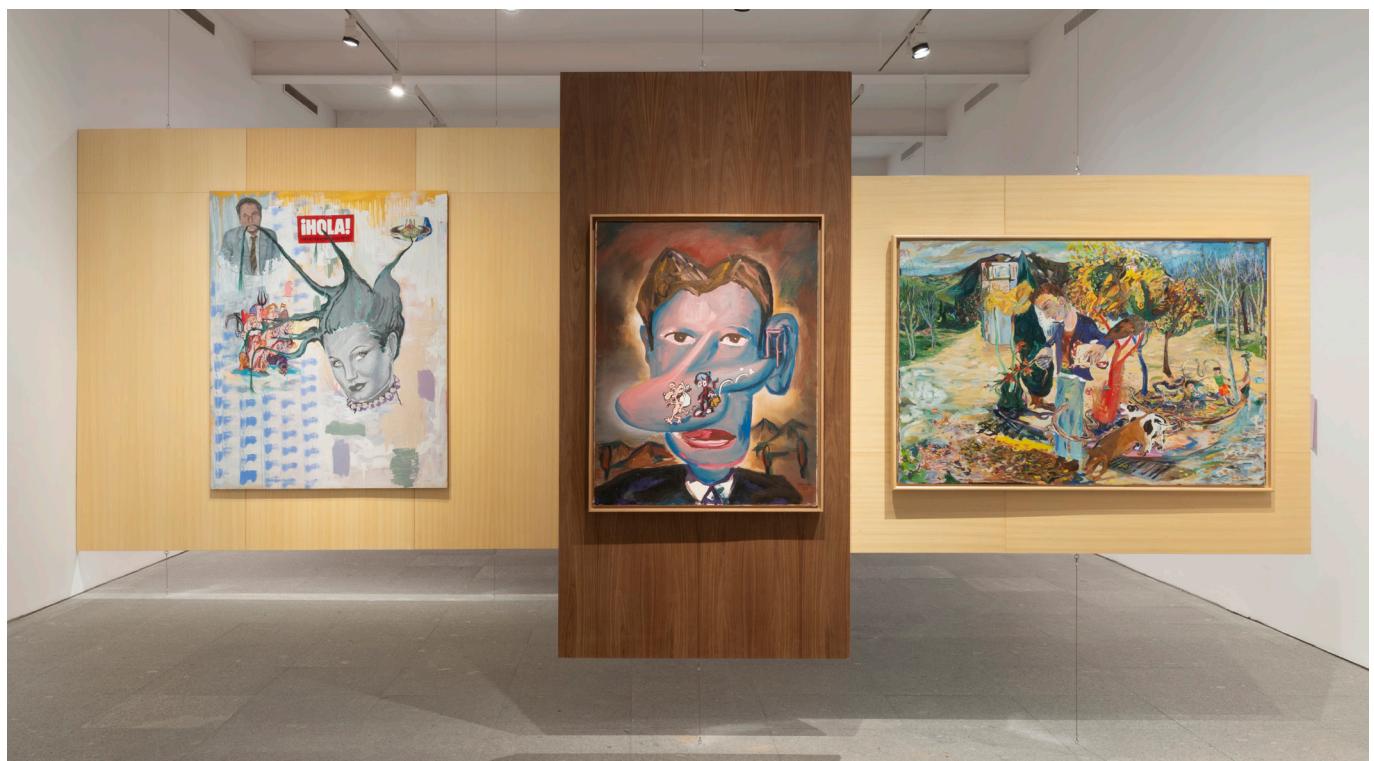
«Una pintura más pintada» es la expresión con la que el crítico de arte Juan Manuel Bonet se refirió a una nueva vanguardia de la pintura española de los años 80 que disociaba el arte del discurso social, promulgando una pintura despolitizada en la que el objeto no es más que la pintura misma. En esa vanguardia jugaron un papel esencial críticos de arte como Ángel González, Juan Antonio Aguirre, Juan Manuel Bonet, María Corral, Francisco Rivas, Fernando Huici o Federico Jiménez Losantos. La transvanguardia, que así se denominó, rechazaba el conceptualismo y cualquier forma política del

arte, se acomodaba al mercado y gozaba de una crítica favorable en los medios de comunicación y en el comisariado de la época, provocando su abandono institucional en las décadas posteriores. No obstante, desde la distancia, se puede comprobar que hubo posturas fuera de la doctrina, con sesgos de implicación sociopolítica e, incluso, con actitud conceptual.

En esta sala se recupera a artistas, la mayoría de nacionalidad española, que formaron parte de tres exposiciones esenciales impulsadas por los críticos que apostaban por la recuperación de la pintura española: *1980, Madrid DF* y *Otras Figuraciones*. Preside la sala la obra de Guillermo Pérez Villalta, *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro* (1975/1976), un gran tríptico que reúne a la generación de artistas, críticos y galeristas asociada a la Nueva figuración madrileña, surgida en Madrid durante la década de 1970, y en el que aparecen veintidós personajes retratados, entre ellos, el propio autor, Carlos Alcolea, Chema Cobo, Carlos Franco, Luis Gordillo o Ángel González, entre otros.

En el mismo espacio se encuentra *Silla y máquina de escribir (Máquina sentada en silla)* (1978-1979) de Manolo Quejido (Sevilla, 1946) junto al *Matisse de día, Matisse de noche* (1977) de Carlos Alcolea (A Coruña, 1949 – Madrid, 1992). Considerado uno de los artistas teóricos más relevantes de su generación, Alcolea adoptó la postura más intelectualizada del grupo de la Nueva Figuración Madrileña. La obra expuesta rinde homenaje a uno de los referentes de la pintura de su movimiento, el hedonista por excelencia de la vanguardia francesa, Henri Matisse. La composición se estructura en torno a la banda de Moebius, símbolo de la continuidad que el artista emplea para conducir la mirada en un bucle incesante entre colores planos y formas humanoides en los límites de la realidad y la fantasía, una estructura que conmemora la eternidad de la pintura.

Fruto del nuevo diseño arquitectónico de los espacios, se entra en un recorrido de pinturas suspendidas en tablones flotantes con obras de Eva Lootz (Viena, 1940), Juan Uslé (Cantabria, 1954), Miguel Ángel Campano (Madrid, 1948 – Cercedilla, 2018), Chema Cobo (Tarifa, Cádiz, 1952 – Málaga,

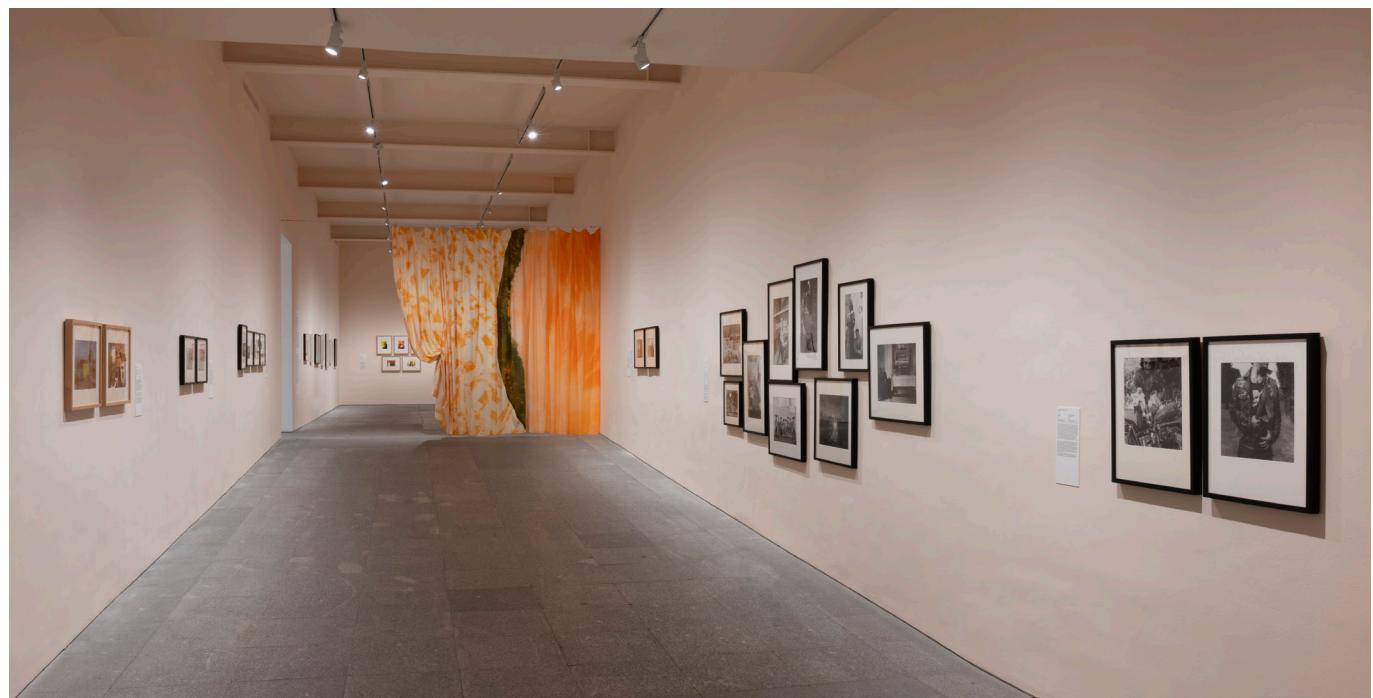


Vista de la Sala 17 «Una pintura más pintada». Fotografía: Roberto Ruiz

2023), Alfonso Albacete (Antequera, 1950) Juan Ugalde (Antequera, 1950), Carlos Franco (Madrid, 1951), Javier Utray (Madrid, 1945-2008) o Patricia Gadea (Madrid, 1960 – Palencia, 2006), una de las voces más incisivas de la Figuración Madrileña de los años 80 y 90 que vincula la experimentación crítica con el arte pop y el cómic. Tras su ruptura con el pintor Juan Ugalde en 1993, Gadea orientó su pintura hacia una revisión radical de los arquetipos femeninos y los roles tradicionales de la mujer. En su obra *Patosa* (1993) recurre a la iconografía pop y al lenguaje del cómic para abordar, con sátira mordaz, la representación de la mujer moderna, que, pese a lucir el cabello de la monstruosa Medusa, permanece atada a los cuidados domésticos y al universo de las revistas del corazón.

De la necesidad de reivindicar un arte español y local surge en los años ochenta el **Grupo Atlántica**, que tuvo un papel fundamental en la normalización y proyección del arte contemporáneo gallego, consolidando una escena artística propia y contribuyendo a su reconocimiento dentro del panorama artístico español. De este grupo se pueden ver obras de gran formato, coloristas, casi totémicas como *O siameses do círculo* [Los siameses del círculo] (1985) de Menchu Lamas (Vigo, 1954) donde la referencia identitaria se muestra con motivos iconográficos procedentes de la tradición popular, como ocurre también con la escultura *Tou Tou* (1984) de Francisco Leiro (Cambados, 1957). También se muestran en esta sala los trabajos de Antón Reixa (Vigo, 1957) y Antón Patiño (Monforte de Lemos, Lugo, 1957).

18. Arte y realidad en las culturas fotográficas de los ochenta



Vista de la Sala 18 «Arte y realidad en las culturas fotográficas de los ochenta». Fotografía: Roberto Ruiz

Como los espacios anteriores sobre las culturas videográficas y la pintura del período, la sala dedicada a las prácticas fotográficas de los años setenta y ochenta se inscribe también en el relato que traza este itinerario dedicado a la institucionalización del arte y su apertura internacional durante la Transición y los primeros años de la democracia española. Un período en el que el horizonte fotográfico

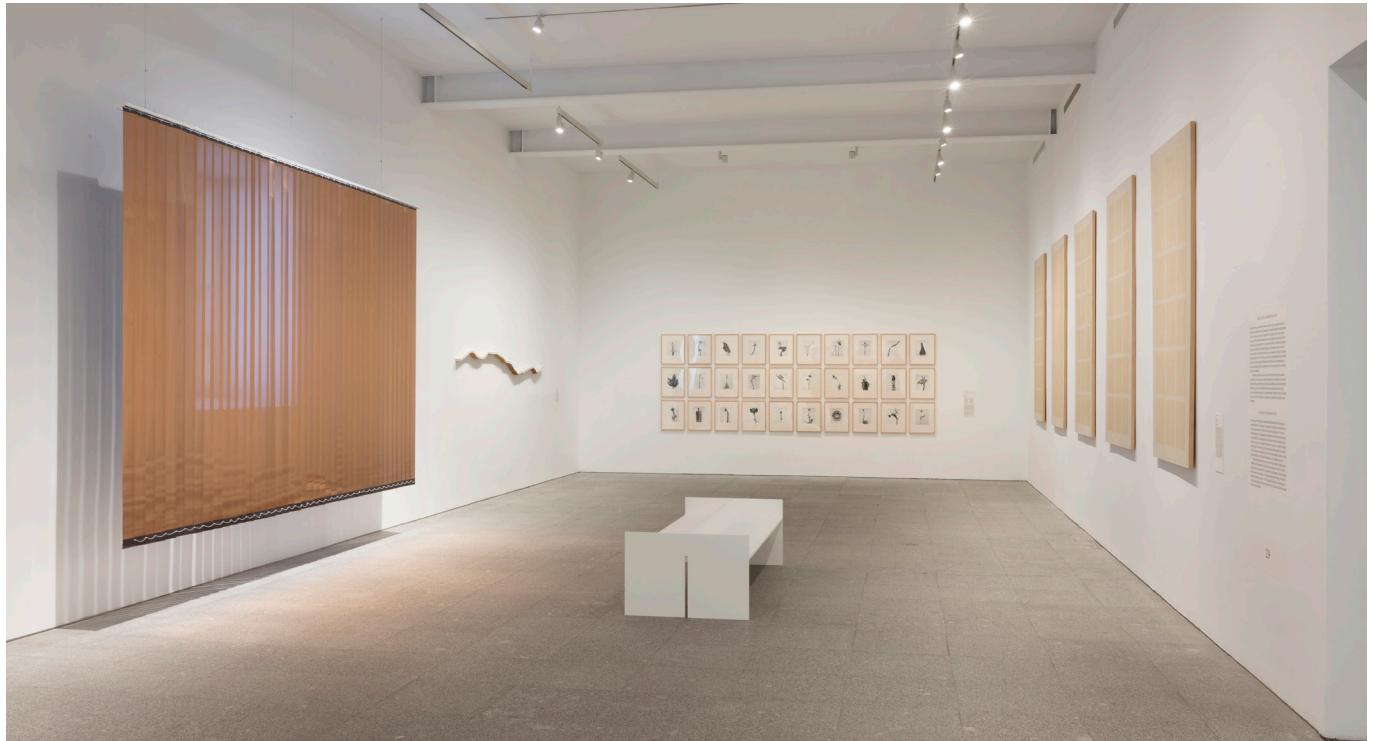
se expandió como medio llegando a convertirse en la herramienta privilegiada para desvelar la naturaleza construida de la imagen, cada vez más lejos de la exigencia de imitación de la realidad que había caracterizado a las prácticas artísticas durante siglos.

Partiendo de este contexto, en este sala se elabora, por un lado, un recorrido por la fotografía de la primera democracia a partir de dos series fundamentales de dos mujeres artistas: *Peluquería de Ouka Leele* (Madrid, 1957 – 2022) y *España oculta de Cristina García Rodero* (Puertollano, 1949), divididas simbólicamente por la obra *Yo espeso los colores* (2021) de **Belén Rodríguez** (Valladolid, 1981), artista destacada en la renovación de la práctica pictórica contemporánea, un telón que actúa como separador material y conceptual de la sala en dos mitades. Y por otro, se pone en valor el papel que la creación del Museo Reina Sofía tuvo en este impulso institucional, y especialmente el de la exposición *Cuatro Direcciones. Fotografía contemporánea española. 1970-1990* (Museo Reina Sofía, 1991), comisariada por Manuel Santos, como germen de la colección de fotografía contemporánea española del Museo, gracias, en parte, a la importante donación de la editorial Lunwerg.

Tras la brillante etapa humanista y social de la fotografía documental del grupo AFAL, a principios de los años setenta se produce uno de los hitos que marcaría parte de la producción del período, la aparición de la revista Nueva Lente, fundada por **Pablo Pérez-Mínguez** (Madrid, 1946 – 2012), **Jorge Rueda** (Almería, 1943 – Málaga, 2011) y **Carlos Serrano** en 1971. En su órbita, las prácticas fotográficas se tornaron ejercicios de ficción, adoptando estéticas de las vanguardias como el collage o la poética surrealista, recuperando técnicas del pictorialismo decimonónico o construyendo una fotografía teatralizada, que tuvo en la serie *Peluquería* (1979-1980) de **Ouka Leele** uno de sus mejores ejemplos. La fotógrafa, una de las figuras centrales de la Movida madrileña, presentó a modo de santoral pop de la vida moderna una serie de retratos de sus colegas y amistades ataviados con excéntricos tocados, entre los que se encuentran algunos de los protagonistas en otras salas como el propio Ceesepe o El Hortelano. Junto a Ouka Leele, encontramos otros autores que afirmaron la posibilidad de una fotografía de creación desligada de su encorsetamiento a lo real, como son los propios Jorge Rueda y Pablo Pérez-Mínguez, pero también **Manuel Vilariño** (A Coruña, 1952), **Juan Ramón Yuste** (Madrid, 1952 – 2010), **Chema Madoz** (Madrid, 1958), **Pere Formiguera** (Barcelona, 1952-2013) o **Toni Catany** (Llucmajor, 1942 – Barcelona, 2013).

La segunda parte de la sala pivota en torno a la serie *España oculta* (1973-1989) de **Cristina García Rodero**, una de las series más populares de la fotografía documental española, en la que la artista, desde una mirada antropológica y humanista, captura una antología de las costumbres y el folclore de nuestro país. Junto a ella aparecen las obras de otros autores que aunque forman parte de una tradición documental de largo recorrido, también formaron su mirada a través de las páginas de Nueva Lente, mutando su estética hacia una mirada claramente personal y subjetiva, como es el caso de, entre otros, **Koldo Chamorro** (Vitoria-Gasteiz, 1949 – Pamplona, 2009), **Alberto García-Alix** (León, 1956), **Vari Caramés** (Ferrol, A Coruña, 1953) o **Clemente Bernad** (Pamplona, 1963), trabajos donde pesa la tradición documental del blanco y negro frente a la excepción en color de otras propuestas como las de **Marta Sentís** (Barcelona, 1949) y **Xurxo Lobato** (A Coruña, 1956).

19. Crítica de la representación



Vista de la Sala 19 «Crítica de la representación». Fotografía: Roberto Ruiz

El desarrollo del pensamiento crítico contemporáneo sobre la imagen dio lugar al propio cuestionamiento de la representación, un proceso en el que la fotografía tuvo un papel fundamental, y que en la actualidad se ha aplicado a todas las disciplinas del arte contemporáneo.

Bajo estas premisas, esta sala reúne diferentes representaciones del paisaje, uno de los géneros clásicos legados por la tradición, a través de sucesivas deconstrucciones de la noción de naturaleza y lugar en la representación, abordadas desde la ironía, la historia del arte, la memoria histórica, la poética o la literalidad lingüística de la tautología.

Entre ellas destacan dos obras clave de la producción artística en torno a la crítica de la representación, que marcan cronológicamente el comienzo y el final del período. Por un lado, la serie *Herbarium* (1982-1985) de **Joan Fontcuberta** (Barcelona, 1955), fotógrafo y teórico clave de la fotografía en España cuyo trabajo tiene como proyecto central el desmontaje de la confianza acrítica en la imagen, de su supuesta objetividad. Esta serie completa, de nueva adquisición por el Museo en 2025, toma como punto de referencia el carácter científico de las series de botánica del fotógrafo alemán Karl Blossfeldt, para presentar en realidad unas composiciones que recreaban formas vegetales con restos de plantas, animales, plásticos y otros objetos de desecho, que fotografió y acompañó de nomenclaturas en latín aparentemente científicas, pero que desde la ironía, formaban también parte del juego entre realidad y ficción que proponía.

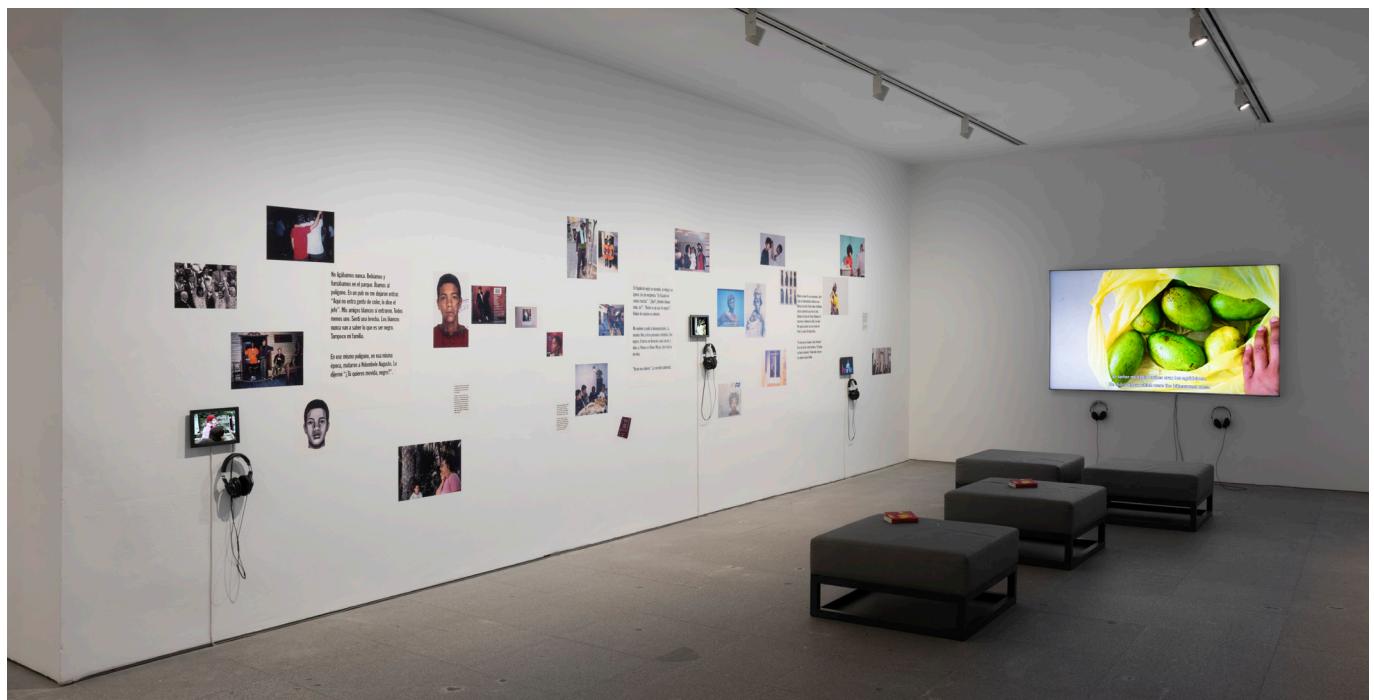
En el lado opuesto de la sala se encuentra «*Paisajes de siempre*» 18 (*Alexandre Calame: «Lago Leman»*, 1849) (2024) de **Mateo Maté** (Madrid, 1964), que representa uno de los paisajes clásicos del pintor suizo a través de fragmentos de telas de uniformes de ejércitos de todo el mundo con el motivo característico del camuflaje. Este diseño evoca las manchas de color de la propia naturaleza de la misma forma como las percibe el ojo humano, tal como estudiaron los pintores impresionistas

del XIX, hallazgo que fue utilizado a partir de entonces para realizar uniformes militares. La intención del artista con esta serie era, según sus palabras: «devolver al arte lo que la guerra le ha robado».

Otra obra en esta sala que insiste en el filtro que la creación artística aplica a la representación de una supuesta realidad es *Sistema de gradación de lo real* (2002) de **Dora García** (Valladolid, 1965), que forma parte del conjunto de obras donado por la galerista Juana de Aizpuru al Museo en 2024, donde una cortina sobre la ventana modula nuestra percepción de lo que vemos a través de ella, estableciendo un juego de significados de los límites entre el arte y la vida. En el muro opuesto, *Llum (6 finestres)* [Luz (6 ventanas)] (1993) de **Ignasi Aballí** (Barcelona, España, 1958) se constituye como una reproducción a escala real de las ventanas del estudio del artista expuesta a la luz solar durante varios días. La memoria material de la luz fijada con el paso del tiempo, es decir, la fotografía, es a la vez un sutil comentario sobre la ventana de la perspectiva de la tradición pictórica occidental.

También *Serra de Busa* (1989) del artista y poeta experimental catalán **Perejaume** (Sant Pol de Mar, Barcelona, 1957), donde el artista transforma el bastidor pictórico en protagonista, no ya como soporte, sino como contorno y frontera, evocando la silueta de la sierra del Prepirineo catalán. Aquí la topografía deviene construcción cultural, revelando la artificialidad de toda representación del territorio.

20. «Lo afro está en el centro»



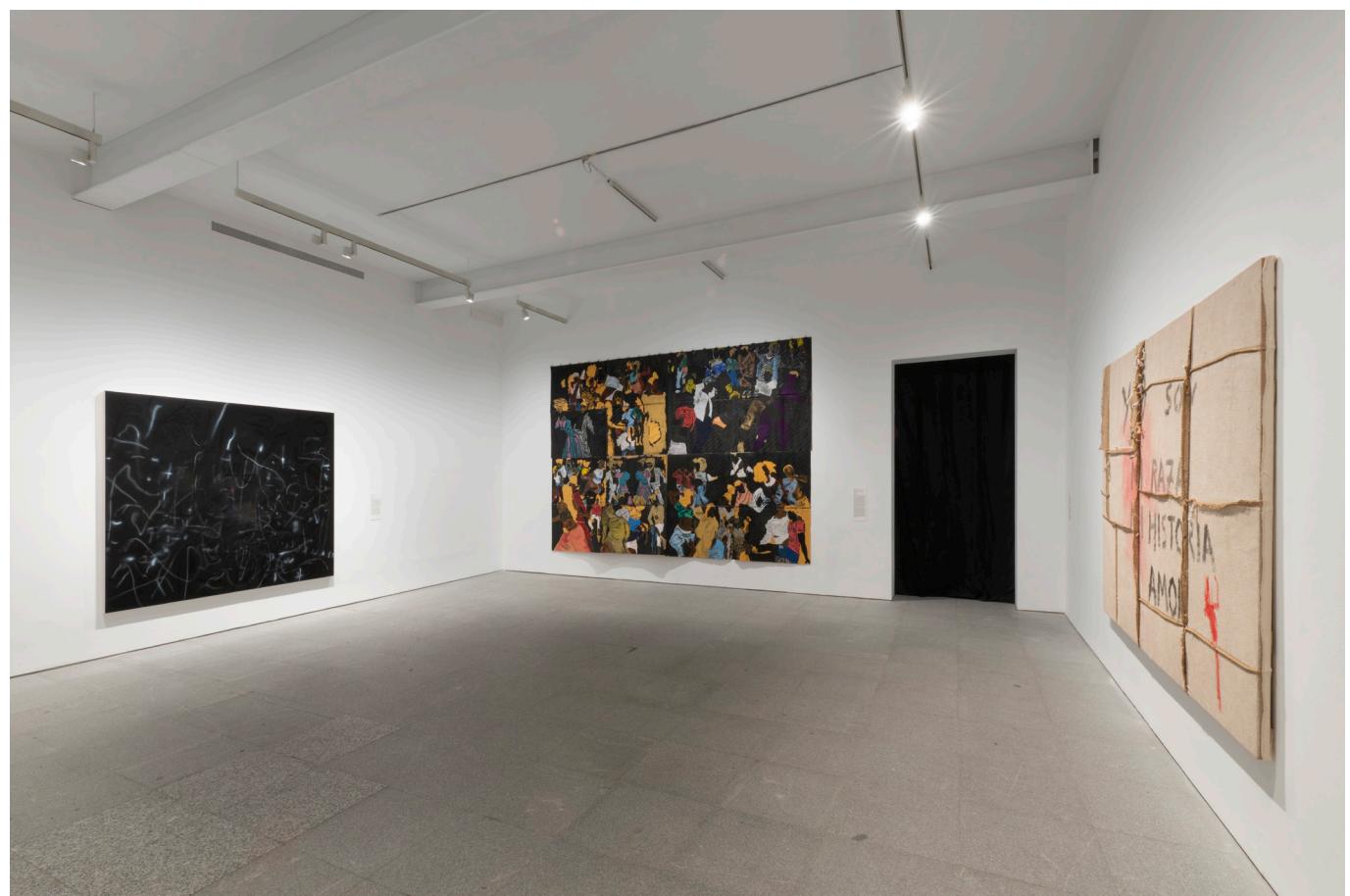
Vista de la Sala 20 «Lo afro está en el centro». Fotografía: Roberto Ruiz

«Lo afro está en el centro» es un lema utilizado por las comunidades que organizan el festival Conciencia Afro en Madrid y que resume la necesidad de visibilidad y de reconocimiento cultural de la lucha antirracista de la diáspora africana y de las comunidades negras de España. Este capítulo presenta una selección de prácticas en las que se reconoce la diversidad de una población minorizada en los países occidentales, pero también celebrada por sus culturas en países como Cuba, Brasil o Estados Unidos. Reúne una serie de reflexiones estéticas sobre la identidad afrodescendiente, expresiones del cuerpo

político negro, y la afirmación de presencias sociales fruto de siglos de procesos de colonización.

En la producción española —además de la voz pionera de **Pocho Guimaraes** (Malabo, Guinea Ecuatorial, 1951 – Málaga, 2025) y del ensayo fotográfico de **Agnes Essonti** (L'Hospitalet de Llobregat, 1996), la artista más joven de la Planta 4 —, es una obra fundamental *Y tú, ¿por qué eres negro?* (2024) de **Rubén H. Bermúdez** (Madrid, 1981), una de las voces de referencia del activismo antirracista en España. Se trata de una instalación formada por carteles, vídeos, fotografías e imágenes y la película *A todos nos gusta el plátano*, cuya construcción narrativa parte de un esquema biográfico personal para llegar a la necesidad del reconocimiento de la negritud como una condición construida en colectividad.

También se puede ver en esta sala la obra de **Julie Mehretu** (Addis Abeba, Etiopía, 1970), *Femenine in nine, part 4* [Femenina en nueve, parte 4] (2023), depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía (2024). Julie Mehretu residente en Nueva York, es una de las de las pintoras más importantes e influyentes de la escena artística internacional, que mantiene una posición activa e interseccional en la defensa de la memoria y la cultura transnacional de la diáspora africana y los derechos civiles de la población afroamericana y LGTBIQ+. Su obra ha redefinido la genealogía de la abstracción desde un punto de vista político: su pintura remite a acontecimientos y movimientos sociales que han marcado la historia del siglo XXI.



Vista de la Sala 20 «Lo afro está en el centro». Fotografía: Roberto Ruiz

21. Prácticas de género. Coreografías sociales para el nuevo siglo



Vista de la Sala 21 «Prácticas de género. Coreografías sociales para el nuevo siglo». Fotografía: Roberto Ruiz

El avance de los feminismos y de los derechos LGTBIQ+ en las últimas décadas ha marcado la agenda política y social de las democracias occidentales en el siglo XXI hacia sociedades más igualitarias. De forma paralela, esta gran diversidad de subjetividades ha ido acompañada de nuevas formas de representación que han impulsado los lenguajes artísticos del período.

La aportación del feminismo a las prácticas artísticas contemporáneas ha sido clave en la reconfiguración del canon y, por consiguiente, de la tradición. La visibilización del trabajo de las mujeres artistas, habitualmente olvidadas o borradas de la historia del arte canónica, es uno de los retos a los que se enfrentan las instituciones del arte de todo el mundo. También el Museo Reina Sofía, en cuyas Colecciones la presencia de mujeres no llega al 15 %: un trabajo de igualdad en el Museo que todavía está en construcción.

La denuncia de la pervivencia de la «cultura de la violación» en nuestra sociedad aparece en la serie *On Rape [Sobre la violación]* (2019) de la artista **Laia Abril** (Barcelona, 1986), obra adquirida por el Ministerio de Cultura con destino al Museo en la pasada edición de ARCO. La serie, que forma parte de un proyecto más amplio, *A History of Misogyny*, fue iniciada tras el impacto que supuso la violación grupal del caso de La Manada en nuestro país. Desde un enfoque conceptual, estas tres imágenes de gran formato no representan directamente a las víctimas, sino a las estructuras de poder que amparan, normalizan y perpetúan la violencia sexual contra las mujeres.

Otras obras de este espacio confrontan el canon masculino de la historia del arte desde diferentes posiciones: el vídeo que registra la performance *Habla* (2008) de **Cristina Lucas** (Úbeda, 1973), en la que golpea una réplica del Moisés de Miguel Ángel; el *Estudio* (2001) de **Carmela García** (Lanzarote, 1964), un espacio artístico consagrado históricamente a la mirada masculina y la representación

pasiva de lo femenino, en el que los roles de género se subvierten; o el gesto orgulloso de **Marina Vargas** (Granada, 1980) bajo la mirada masculina —en este caso de amigos cercanos— en *Romper el canon* (2021), que reivindica su presencia como mujer y como cuerpo no normativo en la esfera representacional del estudio.

Entre las propuestas videográficas destaca también *Sí Señor* (2014-2015) de **Abigail Reyes** (San Salvador, 1984), donación de Mario Cáder-Frech, impulsor del recientemente creado Instituto Cáder de Arte Centroamericano (ICAC) a la Museo Reina Sofía Foundation (USA). En este collage visual, la artista cuestiona los modos de representación de las mujeres en roles subalternos a través de escenas de telenovelas latinoamericanas donde los personajes femeninos siempre responden obedientemente a los masculinos.

Por su parte, la teoría *queer* y la representación de las nuevas identidades sexuales han desafiado a su vez el canon artístico occidental, como muestran algunos de los trabajos de este espacio. En *Mujeres* (1993 / 2024), **Pilar Albarracín** (Sevilla, 1968) aborda el tema de la transexualidad a través de siete retratos fotográficos de trabajadoras sexuales de Sevilla, presentados dentro de marcos de plástico de espejos de baño. En la lógica especular, estos retratos, colocados a la altura de los ojos del que mira, funcionan como dispositivos de visibilidad y reafirmación de una identidad plena, al mismo tiempo que constituyen una afirmación de disidencia ya anunciada en el propio título de la pieza. Esta obra remite también a la propia historia de la crítica de género en el arte español, pues se mostró en la primera exposición sobre la materia en España, titulada *100%* y comisariada por Mar Villaespesa y Luisa López en 1993. Esta representación de identidades disidentes aparece también en otras piezas de estas salas como las cinco fotografías de la serie *Portraits* (1993/1997) de **Catherine Opie** (Sandusky, Ohio, 1961), que forma parte del depósito con promesa de legado de la galerista Soledad Lorenzo al Museo, donde aparecen personas de la comunidad *leather* de San Francisco, *drag queens*, performers, personas trans y amistades cercanas de la artista.

Por su parte, *Un Mystique determinado* (2003) de **Carles Congost** (Olot, 1970) aparece aquí como una de las piezas más emblemáticas del arranque de los años 2000 en España. La obra se presenta como un musical con temas compuestos por la banda **Astrud**, donde un joven abandona su carrera deportiva y a su novia tras sentirse «tocado» por una inspiración artística (una suerte de *mystique*, como él mismo la llama) que lo lleva a abrazar su homosexualidad y su vocación como videoartista. Con un tono satírico, Congost revela no solo el ocaso de la tradición como mito inquebrantable, sino también la necesidad de abandonar un caduco modelo hegemónico de artista para abrir paso a nuevas formas de subjetividad insertas en un tejido social y creativo amplio.

Dosier de Prensa
COLECCIÓN. ARTE CONTEMPORÁNEO: 1975-PRESENTE

Departamento de Prensa Museo Reina Sofía

Teléfono: 91 774 10 05 / 91 774 10 11

<https://museoreinasofia.es/prensa>

prensa@museoreinasofia.es

Más información y material gráfico y audiovisual:



