

Una luz imprevista

Ángeles San José · Lidia Benavides · Amaya Bozal · Sandra Val · Marina Reina

Una luz imprevista

EXPOSICIÓN
Del 16 de septiembre al 17 de octubre de 2026
Sala Auditorio
Auditorio Joaquín Rodrigo

CULTURA LAS ROZAS
FUNDACIÓN

Las Rozas

Índice

Presentación

2 Presentación institucional
José de la Uz

4 Una luz imprevista. Otras formas de habitar lo abstracto.
Equipo Era

17 La exposición

19 Ángeles San José

29 Lidia Benavides

37 Amaya Bozal

45 Sandra Val

53 Marina Reina

61 Créditos

Hay exposiciones que, además de reunir obras de arte, nos invitan a detenernos y a mirar de otra manera. *Una luz imprevista* pertenece a esa clase de propuestas. A través del trabajo de Ángeles San José, Lidia Benavides, Amaya Bozal, Sandra Val y Marina Reina, la Sala Auditorio nos acerca a cinco trayectorias de distintas generaciones que permiten descubrir la enorme riqueza y diversidad de la abstracción española contemporánea.

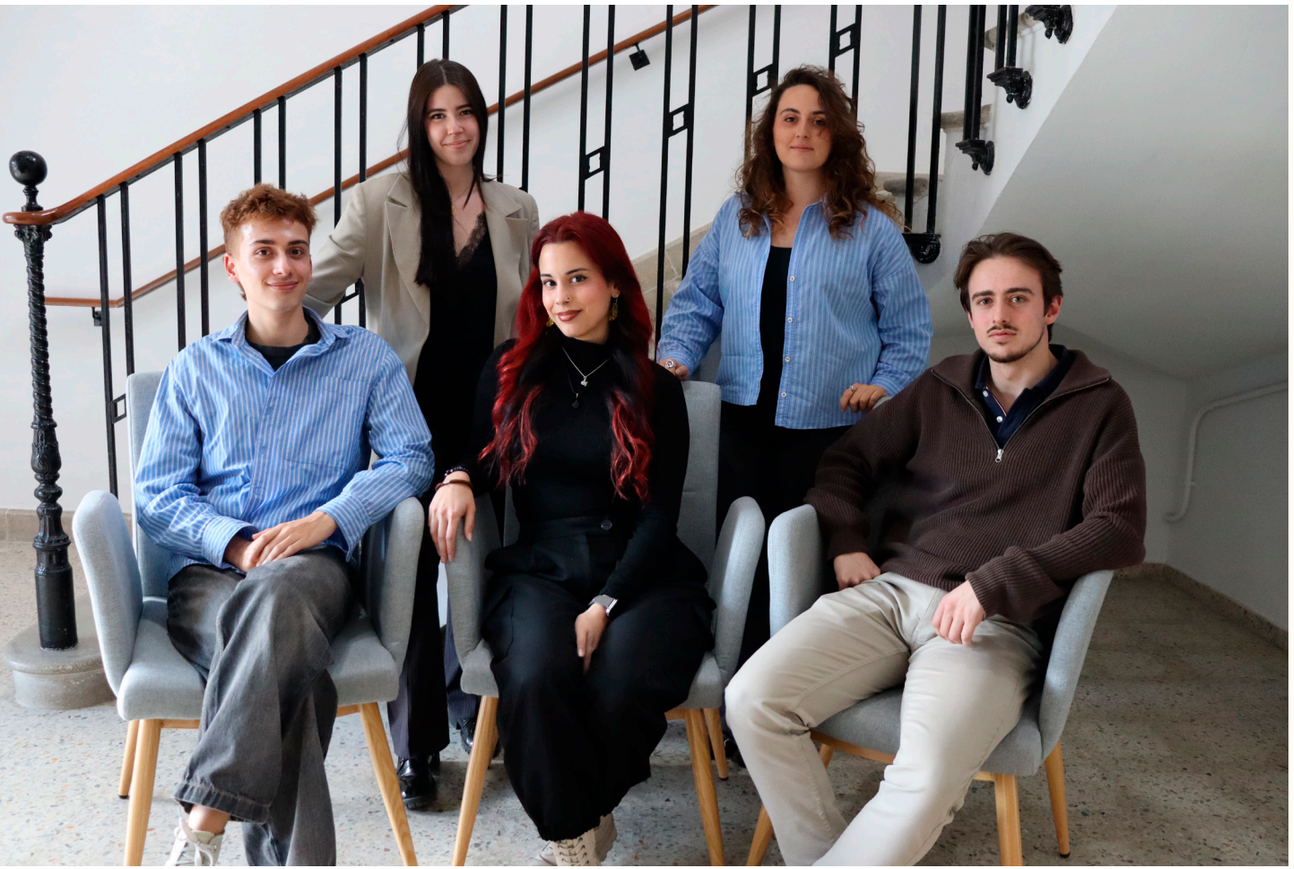
La luz, la materia, el color, la memoria o el espacio adquieren en sus obras significados muy distintos. La pintura convive con la fotografía, la cerámica y la instalación; la superficie puede convertirse en huella, la luz en materia, el paisaje en una presencia apenas perceptible y el ornamento o los espacios que habitamos, en puntos de partida para construir nuevas imágenes. Esta variedad demuestra que la abstracción continúa siendo hoy un territorio extraordinariamente vivo, abierto a la investigación y a nuevas formas de relacionarnos con aquello que vemos.

Pero *Una luz imprevista* posee además otra dimensión especialmente valiosa. Su comisariado corresponde a Equipo ERA, formado por estudiantes del Máster en Mercado del Arte de la Universidad Nebrija, que encuentran aquí la oportunidad de desarrollar su primer proyecto curatorial en estrecha colaboración con la Fundación Cultura Las Rozas. Para una institución pública, apoyar la cultura significa cuidar las trayectorias consolidadas, pero también ofrecer oportunidades a quienes comienzan a construir su camino profesional.

Desde el Ayuntamiento de Las Rozas queremos que nuestros espacios culturales sean lugares abiertos al descubrimiento, al encuentro y a la reflexión. Por eso me alegra especialmente que esta exposición proponga al visitante algo tan sencillo y, al mismo tiempo, tan necesario: detenerse ante una obra, conceder tiempo a la mirada y dejar espacio para que aparezca algo que quizá no esperábamos encontrar.

Invito a todos los vecinos y visitantes a disfrutar de una exposición que nos recuerda que mirar el arte sigue siendo también una forma de descubrir nuevas maneras de percibir el mundo

José de la Uz
Alcalde de Las Rozas de Madrid



Equipo Era conformado por: Alvar Chalmeta Lorente, Raquel Baeza Álvarez, Ruth Llagas Díaz, Ana María Serrano de Mingo y Eduardo Valenciano Ruano

Una luz imprevista.

Otras formas de habitar lo abstracto.

Por Equipo Era

Todo tiene el misterio de una luz imprevista.
Parece que le hubiésemos dado la vuelta al mapa.

María Victoria Atencia

Este texto surge de una investigación académica desarrollada por el equipo curatorial Era y se articula en dos partes complementarias. En una primera, propone una revisión crítica de algunos de los presupuestos historiográficos y teóricos que han configurado el relato canónico de la abstracción moderna, atendiendo especialmente a las jerarquías entre medios, sensibilidades y valores que sostuvieron su construcción, así como a las lecturas feministas que han cuestionado su pretendida neutralidad y han señalado sus exclusiones y desplazamientos. Esta sección examina las condiciones históricas y conceptuales desde las que la abstracción fue definida, legitimada y transmitida como uno de los lenguajes privilegiados de la modernidad.

En una segunda parte, este marco crítico se pone en relación con el proyecto expositivo *Una luz imprevista*, donde dichas cuestiones encuentran una concreción específica en la obra de cinco artistas contemporáneas. A través de sus prácticas, la exposición propone releer la abstracción no como un territorio cerrado sobre la pureza del medio, sino como un campo expandido atravesado por la luz, la materia, lo ornamental, la contemplación, la huella y la dimensión espacial de la forma. De este modo, el texto no plantea una separación entre teoría y exposición, sino un tránsito entre ambas: del análisis de un relato histórico a la formulación de una hipótesis curatorial sobre otras formas de habitar lo abstracto.

Una historia crítica de la abstracción moderna

La historia canónica de la abstracción moderna se ha construido, en gran medida, como la historia de una depuración. Durante buena parte del siglo XX, la abstracción fue interpretada como el momento en que el arte alcanzaba un grado máximo de autonomía: un lenguaje liberado de la representación, concentrado en sus propios medios y capaz de afirmarse como espacio privilegiado de libertad formal, reflexión y experimentación. Desde esta perspectiva, la abstracción no aparecía únicamente como uno de los grandes logros de la modernidad artística, sino como su culminación: el punto en el que el arte parecía alcanzar aquello que le era más específico.

Esta concepción tuvo una influencia decisiva en la manera en que la abstracción fue historiada y valorada. El ideal de autonomía del medio, la pureza formal, la investigación sobre los elementos propios del lenguaje artístico y la aspiración a una dimensión universal de la forma se consolidaron como algunos de sus principios fundamentales. En esta construcción historiográfica, la abstracción se presentó con frecuencia como un territorio progresivamente liberado de aquello que pudiera vincularla con la experiencia cotidiana, la función, la narración o la materialidad entendida en un sentido más amplio.

Uno de los momentos clave en la formulación teórica de este modelo fue la defensa de la especificidad del medio desarrollada por Clement Greenberg, para quien la modernidad artística encontraba su legitimidad en la exploración crítica de las condiciones propias de cada disciplina. En el caso de la pintura, esta lectura favoreció una comprensión de la superficie pictórica como espacio autónomo, autosuficiente y desligado de cualquier referencia externa. La abstracción aparecía así como una práctica de reducción y concentración: un movimiento hacia aquello que la pintura podía afirmar exclusivamente desde sí misma.

Sin embargo, esta interpretación, aunque fundamental para comprender una parte esencial de la modernidad artística, también estableció determinadas jerarquías dentro del campo de la abstracción. Aquello que parecía alejarse del ideal de autonomía quedó a menudo situado en una posición ambigua respecto a los valores dominantes del relato moderno.

Las jerarquías ocultas del relato abstracto

Sin embargo, la historia de la abstracción moderna no puede entenderse únicamente como un proceso de emancipación formal. Como toda construcción historiográfica, también fue un relato selectivo: incorporó determinadas prácticas y valores, al tiempo que situó otros modos de producción artística en posiciones periféricas. La autonomía del medio, la pureza formal, la racionalidad compositiva y la aspiración a una dimensión universal de la forma se consolidaron como principios centrales, mientras que otras experiencias vinculadas a lo ornamental, lo aplicado, lo doméstico, lo artesanal o determinadas relaciones con la materialidad fueron con frecuencia interpretadas desde categorías secundarias o alejadas del ideal moderno de autonomía.

Como ha señalado Maria Lluïsa Faxedas (2013), parte de la autoridad histórica de la abstracción moderna procedió precisamente de su capacidad para establecer diferencias entre formas consideradas mayores y menores, entre prácticas reconocidas como centrales y otras desplazadas hacia posiciones laterales o subsidiarias. Esta jerarquización no significó una desaparición de dichas prácticas del campo artístico —muchas de ellas estuvieron presentes en los desarrollos de la modernidad—, sino una determinada forma de valorar y ordenar sus significados dentro del relato dominante.

La cuestión resulta especialmente visible en la relación entre abstracción, ornamentación y artes aplicadas. Aquellos lenguajes asociados históricamente con la decoración, el trabajo manual, el espacio doméstico o la funcionalidad fueron a menudo situados en una posición ambigua respecto al ideal de autonomía artística. Frente a la concepción de la obra abstracta como objeto autosuficiente, separado de cualquier finalidad externa, estas prácticas parecían mantener un vínculo demasiado estrecho con la experiencia cotidiana, la superficie material o el entorno habitable.

La crítica feminista del arte ha mostrado que estas oposiciones no fueron neutrales. En el estudio de los orígenes de la abstracción, Faxedas Brujats (2013) analiza cómo muchas de las categorías sobre las que se construyó el lenguaje moderno estuvieron atravesadas por una lógica de género: lo material, lo sensible, lo corporal o lo ornamental fueron asociados recurrentemente con una esfera feminizada, mientras que lo racional, lo universal, lo constructivo o lo trascendente ocuparon una posición privilegiada dentro del discurso artístico moderno.

Esta lectura no implica afirmar la existencia de una sensibilidad femenina común ni establecer una oposición entre una abstracción masculina y otra femenina. Como ha señalado la historiografía feminista, desde Linda Nochlin a Griselda Pollock, el objetivo no es sustituir un canon por otro, sino analizar las estructuras históricas que determinaron qué artistas, prácticas y formas de producción alcanzaban visibilidad y legitimidad. El problema, por tanto, no reside únicamente en quién quedó fuera de la historia de la abstracción, sino también en qué modos de hacer fueron considerados plenamente abstractos y cuáles quedaron asociados a categorías menores.

De la crítica del canon a otras formas de habitar lo abstracto

En este sentido, resulta especialmente productiva la noción de "contra-historia" que la historiadora M.ª Jesús Godoy Domínguez (2018) recupera del pensamiento de Jacques Rancière. Lejos de plantear la sustitución de un canon por otro o la simple inversión de las jerarquías existentes, esta perspectiva propone revisar los relatos dominantes incorporando aquellos sujetos, prácticas y formas de experiencia que quedaron desplazados por sus propios criterios de legitimidad.

Desde esta perspectiva, la cuestión de las mujeres artistas no puede separarse de la historia de aquellos medios y procedimientos que ocuparon posiciones ambiguas dentro de la modernidad artística. Ambas exclusiones responden a una misma lógica: tanto las artistas como determinadas prácticas consideradas aplicadas, decorativas o funcionales fueron valoradas desde un modelo de autonomía que establecía una separación jerárquica entre aquello que podía considerarse arte plenamente libre y aquello que permanecía ligado a la utilidad, la materialidad o la experiencia cotidiana.

Esta mirada resulta especialmente fértil para reconsiderar la abstracción contemporánea. No se trata de recuperar un supuesto exterior del canon, sino de observar cómo algunos de los elementos históricamente situados en sus márgenes han continuado operando dentro del propio campo abstracto, ampliando sus posibilidades formales y conceptuales. La pregunta ya no es únicamente quiénes fueron excluidos del relato, sino qué otras formas de pensar, producir y experimentar la abstracción fueron limitadas por una definición demasiado estrecha de lo abstracto.

La exposición: otras formas de habitar lo abstracto

Es precisamente desde este desplazamiento desde donde se articula *Una luz imprevista*. La exposición no propone una genealogía alternativa de la abstracción ni pretende corregir retrospectivamente su historia, sino explorar cómo determinadas prácticas contemporáneas abren otras vías para habitarla. A través de la pintura, la fotografía y las propuestas tridimensionales en cerámica, las obras reunidas muestran una abstracción entendida como un campo expandido, capaz de incorporar la luz como experiencia perceptiva, la materia como huella y memoria, el ornamento como estructura, la contemplación como forma de conocimiento y el espacio como dimensión activa de la obra.

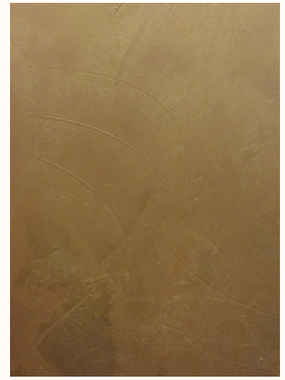
Las cinco artistas reunidas en *Una luz imprevista* —Ángeles San José (Madrid, 1961), Lidia Benavides (Madrid, 1971), Amaya Bozal (Madrid, 1972), Sandra Val (Tarragona, 1979) y Marina Reina (Málaga, 2000)— pertenecen a generaciones y trayectorias diversas, pero comparten una voluntad común: explorar la abstracción como un territorio abierto a la experiencia perceptiva, material y espacial.

Sus prácticas no responden a un mismo estilo ni a una misma genealogía formal. Sin embargo, todas ellas desplazan la idea de abstracción como lenguaje exclusivamente autónomo para situarla en relación con aquello que la atraviesa: la memoria, la fragilidad, la luz, la materia, el espacio habitado o la transformación de la forma.

A través de la pintura, la fotografía y las propuestas tridimensionales en cerámica, las obras reunidas proponen distintas maneras de pensar lo abstracto: como aparición y huella en Ángeles San José; como experiencia lumínica en Lidia Benavides; como tensión entre imagen y paisaje en Amaya Bozal; como expansión espacial y material en Sandra Val; y como relación entre ornamento, repetición y memoria doméstica en Marina Reina.

Ángeles San José: la superficie como huella y aparición

Ángeles San José (Madrid, 1961) ocupa un lugar fundamental dentro de *Una luz imprevista* porque su obra permite abordar una de las tensiones centrales de la exposición: la relación entre abstracción, materia y significado. Su práctica no parte tanto de la eliminación de la imagen como de la búsqueda de aquello que permanece cuando esta se transforma, se desgasta o queda reducida a una huella mínima. La depuración de los elementos visuales no conduce hacia una superficie neutral o autosuficiente, sino hacia un espacio donde la materia conserva rastros, memorias y resonancias simbólicas.



Detalle *Turmenic*, 2017

En *Turmeric* (2017), realizada con oro de 22 quilates sobre tabla, la artista trabaja con uno de los materiales históricamente más cargados de significado dentro de la tradición artística occidental. Asociado al poder, lo sagrado, lo ornamental y lo trascendente, el oro introduce en la obra una tensión fundamental: su condición preciosa convive con una superficie contenida, casi silenciosa, donde el brillo no se impone como afirmación monumental, sino que aparece velado, matizado, suspendido entre la aparición y la desaparición. El propio título de la obra remite a la cúrcuma, un pigmento y una materia vinculada al cuerpo, la tierra y la transformación, estableciendo una relación entre ambos materiales y entre los imaginarios que activan: lo físico y lo intangible, la superficie y aquello que la excede.

Lejos de funcionar como un acabado ornamental añadido a la pintura, el oro se convierte aquí en una materia activa, capaz de transformar la percepción de la superficie. No actúa como signo de valor o como elemento decorativo, sino como un activador de asociaciones que intensifica la presencia material de la obra. La imagen no se organiza a partir de una forma cerrada, sino desde una serie de huellas, incisiones y marcas apenas visibles que parecen emerger lentamente. La superficie permanece en un estado intermedio: entre presencia y borradura, entre luz y opacidad, entre lo visible y aquello que solo puede ser intuido.

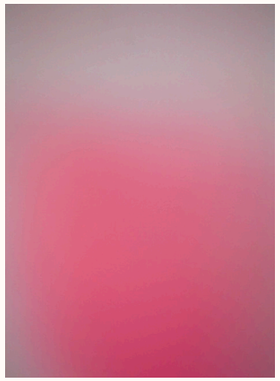
Como ha señalado Alfonso de la Torre, la pintura de San José se sitúa en ese territorio liminar donde la imagen no se presenta como una certeza definitiva, sino como un proceso de aparición y ocultación, como una pregunta abierta antes que como una afirmación cerrada (De la Torre, 2015). En esta misma línea, Vicente Llorca ha subrayado cómo la obra de San José exige una mirada ralentizada y compleja, alejada de la percepción inmediata: una experiencia en la que la pintura construye un espacio suspendido, “indefinible, como suspendido en una tierra de nadie”, donde el trazo y la superficie generan una particular tensión entre presencia y ausencia (Llorca, 2020).

Esta dimensión de suspensión se prolonga en la serie *No Kintsugi*, donde la artista incorpora el gesto de la fractura como parte constitutiva de la imagen. Partiendo de paisajes en blanco y negro, San José rasga el papel siguiendo la línea del horizonte e introduce el oro como elemento de unión y visibilización de la herida. La referencia al kintsugi no implica

una restauración de una unidad perdida, sino una forma de hacer visible la transformación sufrida por la imagen. Como explica la propia artista, la reparación no busca ocultar la fractura, sino incorporarla como parte de la historia material de la obra.

En ambas series, Ángeles San José cuestiona una idea de pureza entendida como ausencia de marcas o imperfecciones. Su abstracción no elimina la huella del tiempo, sino que la incorpora. La superficie no es un espacio vacío, sino un lugar donde permanecen las capas de la experiencia: la pérdida, la transformación, la memoria y la posibilidad de que aquello que ha sido alterado adquiera una nueva forma de presencia.

Lidia Benavides: la abstracción como experiencia lumínica



Red Growing, 2016

Lidia Benavides (Madrid, 1971) aborda la abstracción desde un medio históricamente vinculado a la representación: la fotografía. Sin embargo, su práctica desplaza la función descriptiva de la imagen fotográfica para convertir la luz y el color en el verdadero objeto de investigación. Sus obras no parten de una voluntad de alejamiento del mundo visible, sino de una intensificación de la percepción: una forma de mirar la realidad desde un lugar diferente, capaz de revelar dimensiones que permanecen ocultas en una observación convencional. La abstracción surge en su trabajo como "forma lumínica", como una manera de contemplar la luz liberada de la materia y atender a sus movimientos, transformaciones y apariciones.

En sus fotografías, la luz deja de ser un instrumento para revelar una forma y se convierte en la materia misma de la imagen. La cámara no registra un objeto reconocible, sino un acontecimiento visual: una vibración cromática, una intensidad lumínica, un instante efímero que solo existe durante un breve momento. En este sentido, la fotografía recupera su sentido más esencial como "grafía de luz" al convertirse en una escritura de aquello que aparece y desaparece ante la mirada. La imagen fotográfica deja así de funcionar como registro de una realidad exterior para convertirse en un espacio donde la percepción puede detenerse y reconocer la propia experiencia de mirar.

La serie *No Beginning No End* (2016), de la que forman parte las obras seleccionadas para la exposición, profundiza en esta investigación sobre la luz y el color como experiencias inmersivas. Sus superficies cromáticas, construidas mediante gradaciones y variaciones mínimas, establecen un diálogo con la tradición pictórica de la abstracción, especialmente con aquellas prácticas que entendieron el color como una experiencia capaz de modificar la percepción y generar una dimensión interior. Como señala David Ackerman, la inmersión temporal de la mirada en las obras de Benavides produce un desplazamiento en el que "aquello que percibimos desde el exterior se transmuta en sustancia interior" (Ackerman, 2016).

El título de la serie, *No Beginning No End,* resulta especialmente significativo en relación con esta concepción de la imagen: las fotografías no remiten a un momento concreto ni a un acontecimiento delimitado, sino a un estado perceptivo continuo, donde la luz parece existir más allá de un inicio o un final determinado. La imagen no narra; permanece.

La elección técnica de la artista resulta fundamental en este proceso. La impresión, la escala y el soporte no funcionan como decisiones meramente formales, sino como elementos que permiten acercar la fotografía a una experiencia sensorial próxima a la pintura. La calidad aterciopelada de la superficie, la intensidad cromática y la dimensión envolvente de las imágenes buscan producir una relación corporal con la luz, más allá de una simple contemplación visual. El espectador no se sitúa ante una imagen que debe interpretar, sino ante una superficie que debe experimentar temporalmente, dejando que las variaciones cromáticas modifiquen progresivamente su percepción.

En Benavides, la abstracción no se plantea como una estructura cerrada ni como una reducción de la imagen a sus elementos esenciales, sino como una experiencia temporal que requiere una mirada lenta. Sus fotografías invitan al espectador a detenerse, a dejarse envolver por la imagen y a experimentar cómo aquello que inicialmente pertenece al exterior puede convertirse en una experiencia íntima y contemplativa. La luz, en su obra, no ilumina un objeto: construye un espacio perceptivo donde la mirada encuentra una forma distinta de presencia.

Amaya Bozal: la abstracción como umbral de lo visible

Amaya Bozal (Madrid, 1972) introduce en *Una luz imprevista* una reflexión sobre uno de los límites más complejos de la abstracción: su relación con la imagen y con aquello que todavía conserva una referencia al mundo visible. Como ha señalado García Berrio "ni siquiera estas formas más extremas del plasticismo abstracto dejan de cumplir en algún grado –aunque sea mínimo- el fundamento inevitablemente simbólico de las artes visuales" (García Berro, 1988, 84).



Detalle *Ítaca*, 2017

La serie en la que trabaja actualmente, y de la que esta exposición acoge dos dibujos y un lienzo de gran formato, surge de la observación de paisajes nevados y de una investigación en torno al blanco como experiencia lumínica. La artista explora la relación entre la transparencia del agua, la luminosidad del soporte y la presencia del pigmento, especialmente del rutilo, un mineral que produce una tonalidad rosada natural y que introduce una vibración cromática inesperada dentro de una composición dominada por la blancura

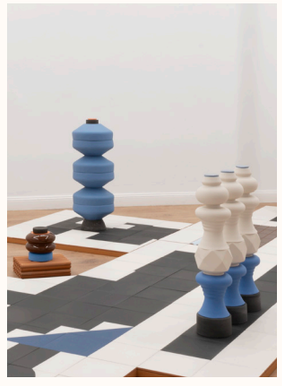
Esta relación con la naturaleza nace de un proceso de transformación de lo visible en experiencia perceptiva. La observación del mundo exterior funciona como punto de partida para alcanzar aquello que permanece más allá de su apariencia inmediata. En relación con sus trabajos anteriores, Manuela Mena señalaba que en la obra de Bozal "la materia no existe sino como fuerza invisible, transformada en esa condición ilusoria, en esa esencia inasequible que llamamos inspiración" (Mena, 2011). La naturaleza no aparece así como un motivo que la pintura reproduce, sino

como una realidad que se transforma mediante la materia, el gesto y la percepción.

En estas obras, la nieve deja de funcionar como un elemento descriptivo para convertirse en una condición visual: un espacio donde la imagen aparece y se desvanece, donde el paisaje se transforma en atmósfera. El blanco no actúa como ausencia, sino como una superficie activa capaz de contener variaciones, transparencias y presencias apenas visibles. La artista trabaja precisamente en ese umbral donde lo figurativo comienza a adquirir una dimensión abstracta.

La elección del soporte resulta fundamental en su proceso. El papel hecho a mano, con su textura y capacidad de absorción, no funciona como un fondo neutro, sino como parte constitutiva de la imagen. Posteriormente, el tránsito hacia el lino introduce una relación distinta con la opacidad y la materialidad de la pintura. La artista confronta así dos condiciones aparentemente opuestas: la ligereza visual de la luz y la resistencia física del pigmento y del soporte.

En Amaya Bozal, la abstracción no aparece como una ruptura con la realidad visible, sino como una forma de profundizar en ella hasta alcanzar aquello que permanece cuando la imagen pierde sus contornos más evidentes. Como ha señalado Alfonso de la Torre, en su obra "importa más (…) lo que no se ve, la huella", aquello que permanece como rastro de una presencia ausente (De la Torre, 2022). Su trabajo plantea que lo abstracto no siempre surge de la eliminación del mundo, sino también de una mirada capaz de llevarlo hacia un estado de suspensión.



Detalle *Futuros del pasado*, 2024

Sandra Val: la abstracción expandida hacia el espacio

El trabajo de Sandra Val (Tarragona, 1979) parte de una comprensión expandida de la abstracción, entendida no como una imagen confinada al plano, sino como una experiencia material y espacial capaz de prolongarse hacia el objeto, el relieve y el entorno que lo rodea.

Orión (2024), obra procedente de la serie *Proyecciones*, toma su punto de partida del mito narrado por Plinio, según el cual una joven habría trazado el contorno de la sombra de su amado proyectada por la luz de una lámpara, dando lugar posteriormente a una imagen modelada en cerámica por su padre. Más allá de su carácter fundacional dentro de la tradición occidental, el relato resulta especialmente significativo para la obra de Val porque sitúa en el origen de la representación artística una operación basada en la huella, la proyección y el tránsito entre dos dimensiones y tres dimensiones.

En *Orión*, la superficie pictórica parece continuar más allá de sus propios límites mediante la incorporación de elementos cerámicos situados en la base del lienzo. Estos elementos no funcionan como añadidos escultóricos independientes, sino como una prolongación material de las tensiones presentes en la pintura: el volumen, la sombra, el relieve y la presencia física de la materia pasan a formar parte del propio lenguaje abstracto.

Frente a una concepción moderna de la abstracción asociada a la autonomía del soporte pictórico, la obra de Sandra Val propone una comprensión más abierta de la forma, donde la imagen no termina en la superficie, sino que se proyecta hacia el espacio y modifica la relación física y perceptiva del espectador con la obra.

La elección de la porcelana resulta especialmente significativa porque introduce una materialidad cargada de referencias históricas, vinculada tanto a la tradición de las artes decorativas como a la escultura y al objeto artístico. En la obra de Val, sin embargo, la porcelana no aparece como un material ligado a una función decorativa, sino como una materia capaz de explorar cuestiones fundamentales de la abstracción contemporánea: la fragilidad, el brillo, la resistencia, la textura y la capacidad de generar presencia espacial.

Esta investigación alcanza una dimensión más compleja en sus instalaciones, como *Futuros del pasado* (2022), presente en esta exposición, donde la artista amplía la relación entre objeto, espacio y experiencia del espectador. En estas obras, la abstracción deja de entenderse como una configuración formal aislada para convertirse en una experiencia envolvente, cercana a la construcción de un escenario perceptivo. Como ha señalado Miguel Cereceda, las instalaciones de Sandra Val evocan "estanques, altares o jardines", imágenes que remiten simultáneamente a lo sagrado y lo lúdico, a los lugares de recogimiento y a los espacios de esparcimiento (Cereceda, 2025, p. 20).

En este tránsito entre pintura, objeto y arquitectura, Sandra Val plantea una abstracción que no se contempla únicamente, sino que se habita. Su obra desplaza la pregunta por qué es una imagen abstracta hacia otra más amplia: cómo puede una forma abstracta ocupar un espacio, generar una atmósfera y construir una experiencia. Así, amplía el campo de lo abstracto hacia un territorio donde materia, memoria y percepción se encuentran.

Marina Reina: el ornamento como estructura de memoria

Marina Reina (Málaga, 2000) aborda la abstracción desde una reflexión sobre las formas visuales que organizan nuestra relación con los espacios que habitamos. Su trabajo parte de elementos históricamente vinculados al ámbito doméstico —los revestimientos, el papel pintado, los motivos vegetales, los azulejos o los patrones repetitivos—, pero no los incorpora como simples referencias iconográficas. Los convierte en estructuras capaces de articular la superficie, activar la memoria y modificar nuestra percepción del espacio. Lo doméstico deja así de funcionar como escenario o trasfondo para convertirse en un archivo sensible de formas, ritmos y experiencias.

En Estancia I (2025), la artista construye la imagen mediante capas, empastes e incisiones que otorgan a la pintura una sutil densidad material. Los motivos florales aparecen sometidos a un proceso de repetición, fragmentación y desgaste que dificulta su reconocimiento inmediato. La imagen oscila entre la persistencia del referente vegetal



Detalle *Estancia V*, 2025

y su disolución en un campo abstracto de color y materia. La superficie no actúa como un plano pasivo, sino como una piel atravesada por acumulaciones, raspaduras y huellas, donde cada intervención parece conservar el rastro de la anterior. El ornamento no se superpone a la pintura como un añadido decorativo: constituye el propio sistema mediante el cual la obra se organiza, se transforma y adquiere profundidad temporal.

Esta investigación se desplaza hacia el espacio en *Estancia V* (2025), una pieza de cerámica esmaltada concebida para ser instalada directamente sobre el suelo. Su disposición reticular y su horizontalidad remiten a determinadas operaciones del minimalismo, que abandonó el pedestal para situar la obra en el espacio real del espectador. Sin embargo, Marina Reina introduce en esa estructura depurada todo aquello que buena parte del discurso minimalista tendió a neutralizar: el color, el motivo, la repetición ornamental, la huella manual y la memoria cultural de los materiales. La pieza se aproxima simultáneamente al pavimento de azulejos y a la alfombra doméstica, pero no reproduce ninguno de los dos de manera literal. Se sitúa en un territorio intermedio entre pintura, escultura, objeto decorativo y arquitectura.

Yudinela Ortega ha interpretado la práctica de Reina como una descomposición y reconstrucción de la arquitectura doméstica a través de la pintura y la cerámica (Ortega, 2025). Desde esta perspectiva, el hogar no aparece como un recinto estable ni como un fondo neutro, sino como un espacio atravesado por ausencias, sedimentos y formas de intimidad. *En Estancia V*, el ornamento deja de ser un revestimiento subordinado a la arquitectura para adquirir autonomía y organizar por sí mismo la experiencia del lugar. La obra no decora el espacio: lo produce, lo delimita y modifica la forma en que el cuerpo se relaciona con él.

A través de *Estancia I* y *Estancia V*, Marina Reina establece una continuidad entre plano y espacio, pintura y cerámica, imagen y lugar. Su trabajo no reivindica lo decorativo como un exterior olvidado de la abstracción, sino que revela su capacidad para construir estructuras visuales de gran densidad semántica. En sus obras, el ornamento no recubre la forma: la genera; y el espacio doméstico no limita la experiencia artística, sino que ofrece otras maneras de pensar, recordar y habitar lo abstracto.

Coda final

La abstracción no aparece en estas obras como un lenguaje agotado ni como una forma histórica cerrada sobre sus propios principios, sino como un territorio todavía abierto a nuevas experiencias. Las artistas reunidas muestran que lo abstracto puede surgir de lugares diversos: de una superficie dorada que conserva la memoria de una herida, de una luz que transforma la imagen en experiencia, de un paisaje que se disuelve hasta convertirse en atmósfera, de una forma cerámica que desborda el plano o de un patrón doméstico convertido en estructura visual.

Más que proponer una definición alternativa de la abstracción, *Una luz imprevista* invita a ampliar sus posibilidades de lectura. Las obras reunidas no niegan la historia del lenguaje abstracto, sino que revelan su capacidad de transformación cuando incorpora aquello que durante mucho tiempo fue considerado secundario: la fragilidad, la materia, el ornamento, la memoria o la relación con el espacio habitado.

En este desplazamiento reside la propuesta central de la exposición: entender la abstracción no como un ejercicio de reducción, sino como una forma de atención. Una práctica capaz de descubrir, en aquello que parecía marginal o silencioso, nuevas formas de presencia. Porque toda superficie contiene algo más de lo que muestra; toda materia conserva una huella; toda luz puede revelar una dimensión inesperada de lo visible.

Referencias

Ackerman, D. (2016). *Más luz, Lidia Benavides*. https://lidiabenavides.com/mas-luz-lidia-benavides/

Cereceda, M. (2025). *Tres experiencias formales. Núria Fuster, Clara Montoya, Sandra Val*. CentroCentro.

De la Torre, A. (2015). Avance en la penumbra en múltiples direcciones. En *On Colour* (pp. 168–177). Ámbito Cultural de El Corte Inglés.

De la Torre, A. (2022). Prólogo. En *Herida abierta en el nido de los helechos* (A. Bozal). Machado Libros.

Faxedas Brujats, M. L. (2013). ¿Contra sí mismas? Mujeres artistas en los orígenes de la abstracción. BRAC - *Barcelona Research Art Creation*, *1*(1), 27–61.

García-Berrio, A., & Hernández, T. (1988). *Ut poesis pictura*. Poética del arte visual. Tecnos.

Godoy Domínguez, M. J. (2018). La mujer en la primera abstracción geométrica: una contra-historia artística en clave de género. *Escritura e Imagen*, 14, 261–277.

Llorca, V. (2020). *Old Moon River. De una visita al estudio de Ángeles San José. Las notas que van surgiendo*. https://www.angelessanjose.net/2020/11/old-moon-river.html

Mena, M. (2011). El color de mis sueños. En *Y mi viento jamás sopló* [Catálogo de exposición]. Galería Rayuela.

Ortega, Y. (2025). *Marina Reina. Tras el umbral: relatos de una estancia*. Fundación Cultura Las Rozas.



La exposición



Ángeles San José.
Detalle *Turmeric*, 2017.
Oro de 22 quilates sobre tabla.
187 x 126 cm.

Ángeles San José

¿Cómo entiendes la abstracción dentro de tu práctica?

Entiendo la abstracción como un modo de interrogarme sobre la persistencia de las imágenes y sobre el poder de evocación de los materiales. No me interesa tanto su desaparición como aquello que permanece cuando se reducen a una huella mínima. Mi trabajo parte a menudo de referentes concretos —históricos, materiales o iconográficos— que atraviesan procesos de desgaste, borrado, rotura, reparación o sedimentación hasta convertirse en superficies donde conviven la presencia y la ausencia

La abstracción me abre un espacio de incertidumbre en el que la materia adquiere protagonismo. Manchas, residuos, veladuras, fracturas o remiendos funcionan como vestigios de algo que estuvo allí y que ya no puede mostrarse de forma completa. Me interesa la capacidad que tienen los materiales para registrar el paso del tiempo y conservar la memoria de sus transformaciones. Lo roto, lo desgastado o lo reparado no se presentan como carencias, sino como formas de experiencia inscritas en la propia materia.

Lejos de renunciar a lo figurativo, entiendo la abstracción como una forma de atención hacia aquello que resiste en los márgenes de la visibilidad. Es un territorio donde la imagen no desaparece, sino que persiste transformada en rastro, en huella o en presencia latente. En ese sentido, la abstracción me permite trabajar con aquello que sobrevive a los procesos de deterioro y cambio, revelando cómo la memoria permanece inscrita en las superficies y en los materiales incluso cuando la forma original ha desaparecido.

Lejos de renunciar a la representación, la abstracción se concibe aquí como una búsqueda de permanencia orientada hacia la esencia de lo real. En este proceso, los materiales actúan como testimonios vivos de su propio devenir; evocan la huella de su tiempo y revelan la historia a través de sus propios límites. Así, la práctica abstracta desplaza el foco de atención hacia la resiliencia de la materia: aquello que logra subsistir al deterioro y al cambio.

En *Turmeric*, el oro no aparece solo como materia preciosa o superficie luminosa, sino como un elemento cargado de resonancias simbólicas. ¿Qué activa para ti el uso del oro en esta obra: luz, presencia, energía, espiritualidad, memoria, reparación?

En *Turmeric*, la palabra, el color y el material activan para mí una superposición de significados. Lo dorado, lo anaranjado y lo luminoso aparecen como una sugerencia, más que como símbolos cerrados. El cuadro, su título, pueden referirse a un material, a un color, a una luz, a un valor o a una condición espiritual. Esa superposición de sentidos genera un espacio de incertidumbre que me resulta interesante.

El título de la obra convoca a la cúrcuma, un pigmento y una materia vinculados al cuerpo, a la tierra, y a la transformación en determinadas tradiciones. Al nombrar la cúrcuma y ponerla en relación con el polvo de oro, me interesaba establecer una tensión entre ambos materiales y entre los imaginarios que activan. El oro, la presencia dorada, oscila entre lo físico y lo intangible, entre la superficie y la irradiación, entre la materia y aquello que la excede.

Más que representar algo concreto, el oro funciona aquí como un activador de asociaciones. Puede evocar luz, energía, memoria o espiritualidad, pero también reparación, porque su brillo hace visibles las huellas del trabajo y del tiempo inscritas en la materia, en lugar de ocultarlas. Me interesa precisamente esa capacidad para hacer coexistir dimensiones aparentemente opuestas: lo cotidiano y lo excepcional, lo material y lo inmaterial.

En este sentido, lo dorado no actúa como un material precioso, sino como una forma de intensificar la presencia de la materia y de presentar una imagen abierta a múltiples lecturas.

Tu trabajo concede una gran importancia a los materiales, al soporte y a los procesos técnicos. ¿Hasta qué punto la elección de una tabla, una superficie, una textura o una intervención material determina el sentido final de la obra?

En mi trabajo, la elección del soporte, la superficie y los materiales no es un aspecto posterior a la idea, sino una parte constitutiva de ella. La obra no la pienso de manera separada de su materialidad, sino que decido intentando imaginar qué posibilidades, resistencias y comportamientos de cada material serán eficaces para el resultado final.

La madera, la textura de la tela, el pigmento o la intervención técnica no funcionan únicamente como un vehículo, sino como elementos que condicionan y modifican el significado. Cada decisión implica una forma de aparición de la imagen, una manera de recibirla y de transformarla. En este proceso, la materia no es neutra: introduce fricciones, marcas, tiempos de secado, absorciones o capas que avanzan o se desplazan continuamente desde o hacia la intención inicial.

Los procesos técnicos —la acumulación, el desgaste, la reparación o la huella— no solo obedecen a una idea previa, sino que la generan o la alteran. El resultado de la obra se construye en ese diálogo entre decisión y contingencia, entre control y lo que el propio material devuelve.

En este sentido, podría decirse que la obra no se limita a ser aplicada sobre un soporte, sino que se negocia con él. La superficie no es un lugar pasivo, sino un agente que participa activamente en la configuración de lo que finalmente aparece.

La serie *No Kintsugi* introduce una reflexión sobre la fractura, la reparación y la huella visible. ¿Qué te interesa de esa idea de reparación que no oculta la herida, sino que la incorpora como parte de la historia material de la obra?

En la serie *No Kintsugi* me interesa la idea de la reparación como un gesto que no busca restituir una unidad original, sino hacer visible la fractura como parte del contenido de la imagen. Las fotografías parten de un mismo paisaje en blanco y negro, impreso únicamente en negro, con tintas minerales y sin cuatricromía, donde la reducción cromática ya introduce una cierta condición de distancia y de depuración de la imagen.

La decisión de romper las fotografías siguiendo la línea del horizonte introduce un gesto violento de interrupción que no es narrativo, sino material. La fractura forma parte de la propia imagen, como si el paisaje pudiera también descomponerse desde su estructura interna.

La reparación posterior no oculta esa herida, sino que la activa. Al intervenir la grieta con oro de 22 quilates, la fisura se convierte en un elemento visible que abre la lectura de la imagen a la ambigüedad. El oro no sutura en el sentido de borrar la rotura, sino que la subraya, la desplaza y la mantiene abierta como parte de la superficie.

Me interesa precisamente esa condición: que la imagen no vuelva a un estado previo, sino que incorpore la ruptura, la herida. La reparación no restaura la continuidad, sino que introduce una segunda capa de experiencia en el objeto.

Nota: *Kintsugi es una técnica japonesa de reparación de cerámica en la que las fracturas se unen con laca y polvo de oro, plata o platino, haciendo visible la reparación en lugar de ocultarla.*

En relación con *Turmeric*, ¿cómo dialogan las piezas de *No Kintsugi* con esa presencia del oro y con la tensión entre imperfección, belleza y reparación simbólica?

Turmeric y las piezas de *No Kintsugi* dialogan a través de la presencia del oro como un material que no oculta, sino que hace visible una transformación. En ambos casos, el oro no actúa como un elemento ornamental ni como un signo de valor, sino más bien, al contrario, como un material que intensifica, en una especie de contraste simultáneo, lo imperfecto que reside en el objeto: sus tensiones, sus desplazamientos y sus marcas. El propio término kintsugi —que combina los caracteres de "oro", "unión" y "reparación"— remite a esta lógica que enlaza con otras ideas del pensamiento japonés; el énfasis en las fracturas en vez de su ocultación está en sintonía con nociones como el *wabi-sabi* —la idea de que la belleza puede habitar en la imperfección y en la simplicidad— y con el *mushin*, vinculado a la aceptación del cambio.

En *Turmeric*, el oro se sitúa en el plano de la superficie, activando una ambigüedad entre lo luminoso y lo material; en *No Kintsugi* aparece asociado a la fractura y a la reparación. La grieta intervenida no busca recomponer una unidad perdida, sino hacer legible la ruptura como parte del proceso de la imagen. Del mismo modo que en la tradición del *kintsugi*, el oro no restituye la pieza a un estado anterior, sino que inscribe la fractura como parte permanente y visible de su historia material.

Me interesa cómo se produce un resultado formalmente estético a partir de la tensión entre imperfección, construcción y reparación; la idea de belleza no está ligada a la ausencia de alteración, sino a la posibilidad de que la transformación permanezca visible. Lo que ambas obras comparten, en el fondo, es una manera de pensar la belleza desde lo roto y no a pesar de ello. La grieta, como la huella, no es un defecto que deba corregirse, sino un registro: toda reparación es también una forma de memoria.

La exposición *Una luz imprevista* propone una lectura de la abstracción desde genealogías menos visibles, especialmente vinculadas a mujeres artistas. ¿Cómo te sitúas tú en relación con esa historia de la abstracción y con sus relatos dominantes?

Quizá, como dice Robin Wall Kimmerer, "Encontrar las palabras es otro paso para aprender a ver".

Sin embargo, encuentro muchas dificultades al intentar acomodar mi trabajo al lenguaje, ya que no me parece que logre acotar ni traducir de manera satisfactoria las experiencias sensibles o perceptivas. Me interesa, más bien, en el extremo opuesto, el territorio de las escrituras ilegibles o asémicas, donde la palabra se libera de su significado. En este sentido, me sitúo con cierta distancia respecto a la idea de "abstracción", que considero un término demasiado amplio y ambiguo.

Mi trabajo, que se sustenta en lo material, deriva de una interacción de elementos en la que el sentido no precede a la forma, sino que aparece en el propio proceso.

Desde ahí, me resulta difícil verbalizar mi práctica o inscribirla dentro de una genealogía de la abstracción entendida como categoría del lenguaje o cronológica. Me siento más cómoda en territorios que no se dejan traducir completamente a términos lingüísticos, y es en ese desajuste entre lenguaje y experiencia donde encuentro mi espacio de trabajo.

Mi relación con la historia de la abstracción —y, en particular, con las genealogías menos visibles de mujeres artistas que esta exposición recupera— es de afinidad más que de pertenencia. No busco un lugar en el relato, ni siquiera en uno que corrija al dominante, sino una compañía: la de las artistas han trabajado desde la materia, la huella y el proceso.

¿Cómo te gustaría que el espectador se acercara a estas piezas dentro de la exposición: desde la lectura conceptual, desde la experiencia sensorial, desde la emoción o desde una combinación de todas ellas?

Me gustaría que el espectador se acercara primero desde la mirada, dejando que la materia, la huella y el gesto actúen antes de que la palabra intervenga. Deslizarse en un proceso en el que el sentido emerge sobre la marcha; pediría, por tanto, que tolere cierta suspensión, que no necesite nombrar de inmediato lo que percibe.

Si las obras logran abrir ese espacio en el que la experiencia no se resuelve del todo en el lenguaje, donde lo sensorial y lo emocional se entrelazan sin necesidad de una lectura cerrada, entonces estará funcionando como yo la entiendo.



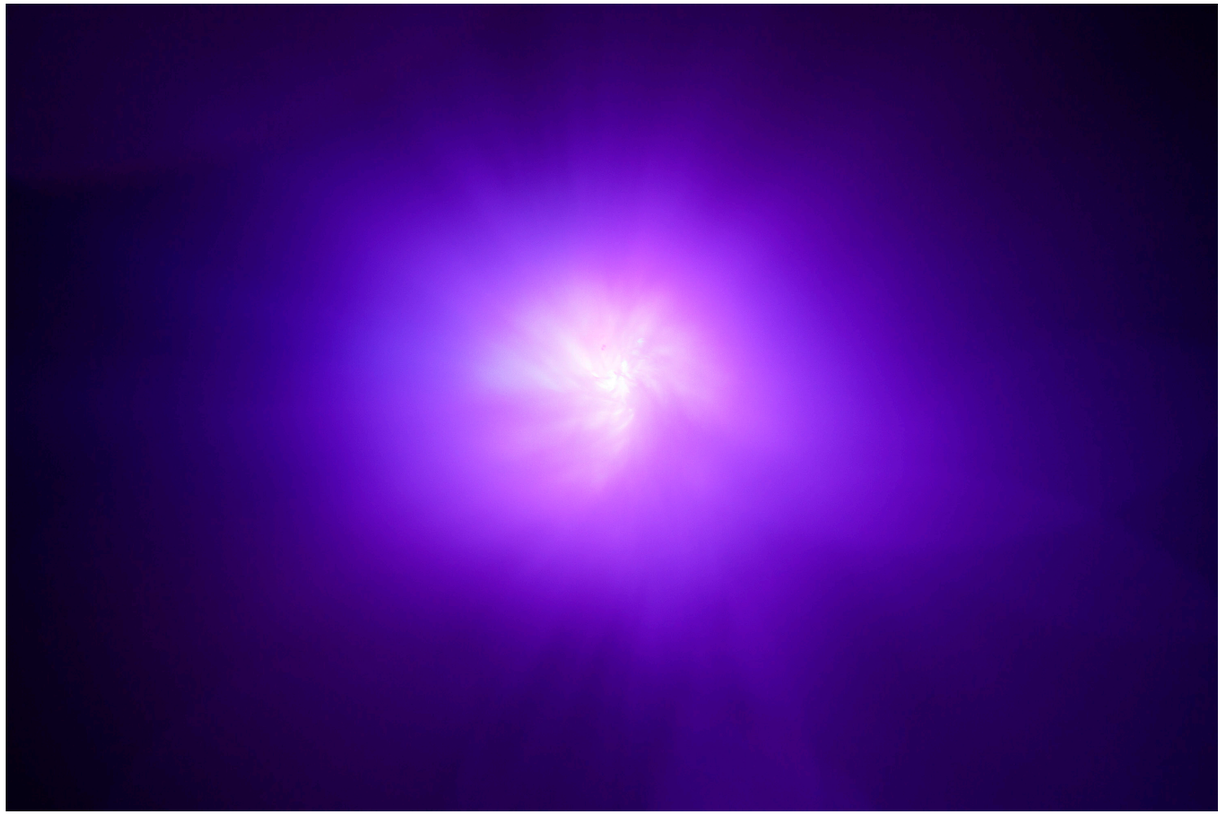
Ángeles San José.
Proceso de la serie *No Kintsugi*.



Ángeles San José.
Serie *No Kintsugi*, 2017.
Papel algodón Canon y tintas minerales. Aplicación de oro de 22 quilates.
43 x 32 cm.







Lidia Benavides.
White hole, 2016.
Fotografía en impresión digital con tintas UVI sobre dibond.
100 x 150 cm.

Lidia Benavides

¿Cómo entiendes la abstracción dentro de tu práctica?

La abstracción la entiendo en mi práctica como forma lumínica. Surge de manera natural desde la motivación de contemplar la luz en su esencia liberada de la materia. Entendiendo su movimiento en el espacio, apareciendo como una danza de formas infinitas y cambiantes.

La abstracción en tu obra parece nacer menos de una renuncia a la realidad que de una intensificación de la percepción. ¿Qué lugar ocupa lo abstracto en tu trabajo?

La abstracción en mi obra es una intensificación de la percepción desde otro punto de vista. Desde una mirada no convencional, una mirada que se abstrae pero que captura la realidad de la luz. Lo abstracto se subordina a la forma en la que la luz se manifiesta. Al lugar o la manera en que se percibe visualmente de otra forma, no habitual.

En tus piezas hay una presencia muy intensa del color y de las gradaciones lumínicas. ¿Cómo trabajas esa relación entre luz y color? ¿Te interesa más su dimensión óptica, su capacidad emocional o la posibilidad de generar una experiencia envolvente?

La intensidad del color es directamente proporcional a las sensaciones en ocasiones cegadoras de la luz. La saturación del color busca la pureza del color luz. Me interesa profundamente la dimensión del color en relación al cuerpo emocional. Y al mismo tiempo, generar una experiencia hipnótica y atmosférica que invite a la contemplación pausada y a la experiencia gozosa del color luz.

En la exposición se presenta tu obra en diálogo con otras formas de abstracción vinculadas a la materia, el gesto, el soporte o la memoria. ¿Qué crees que aporta la fotografía a esa conversación sobre la abstracción contemporánea?

La fotografía abstracta lumínica aporta una visión diferente de la realidad, que conecta con la esencia misma de la fotografía que es una grafía de luz. Es la luz fotografiada abstraída de la realidad, este giro es lo que creo que conversa con la abstracción contemporánea.

¿Qué papel tiene la técnica en tu proceso? En tu caso, la impresión, el soporte, la escala o la calidad de la superficie no parecen decisiones neutras. ¿Cómo intervienen estos elementos en la construcción conceptual y sensorial de la obra?

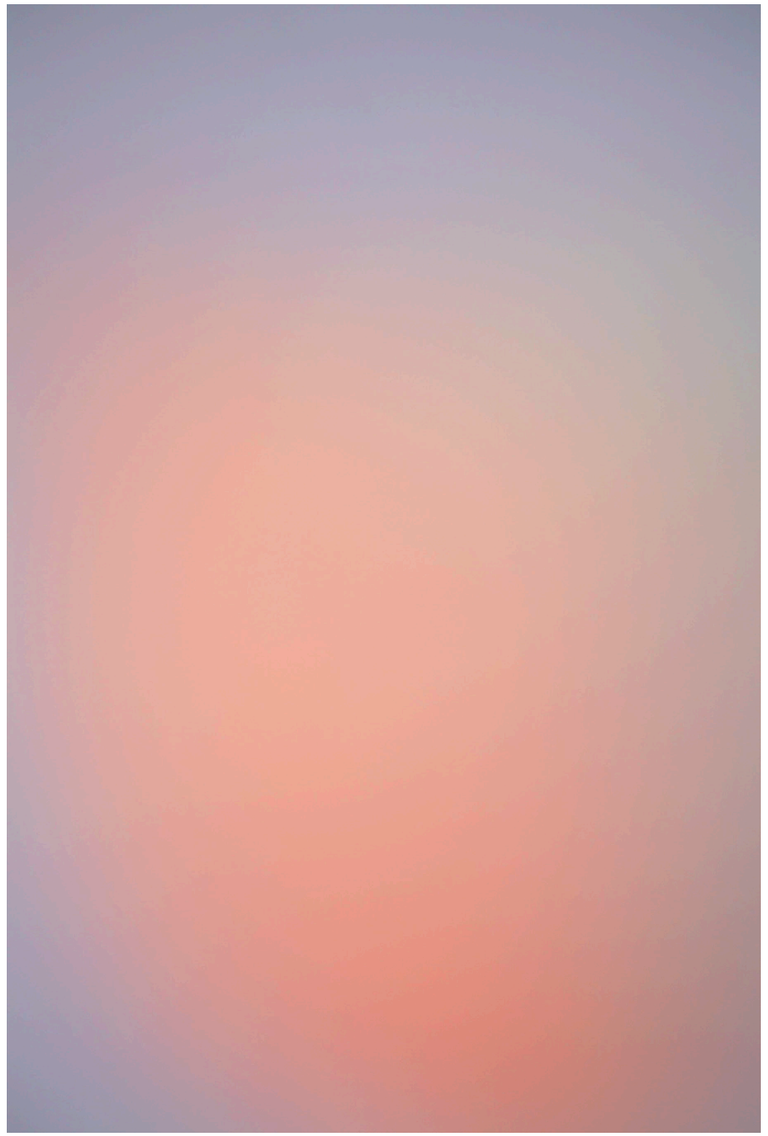
La técnica es parte del proceso que facilita la captura del instante que desaparece. La fotografía permite atrapar estos momentos efímeros e impermanentes. El acercamiento a los pequeños detalles imperceptibles que aparecen y desaparecen en cuestión de segundos. La elección de la impresión y el soporte se acerca a calidades pictóricas, al ojo pictórico, aportando sensaciones aterciopeladas que nos ayudan a sentir la luz.

Tus imágenes invitan a una mirada lenta, casi inmersiva. ¿Cómo te gustaría que el espectador se situara ante ellas?

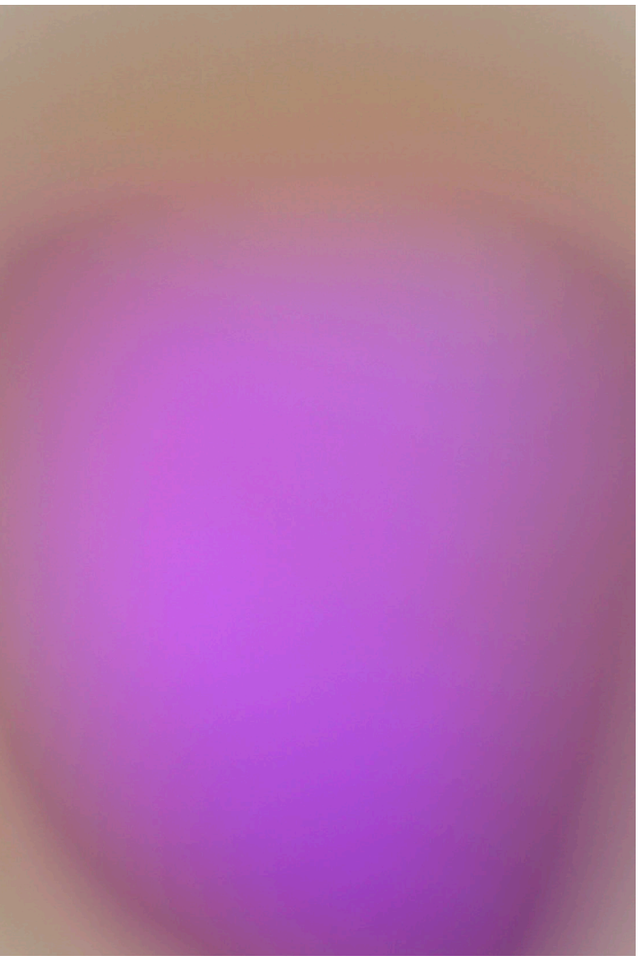
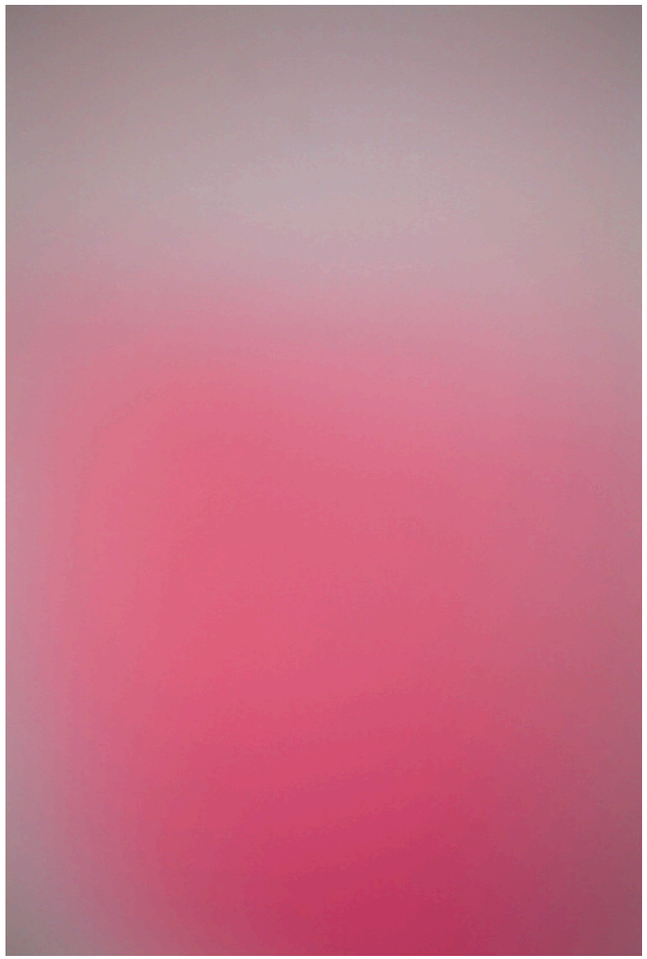
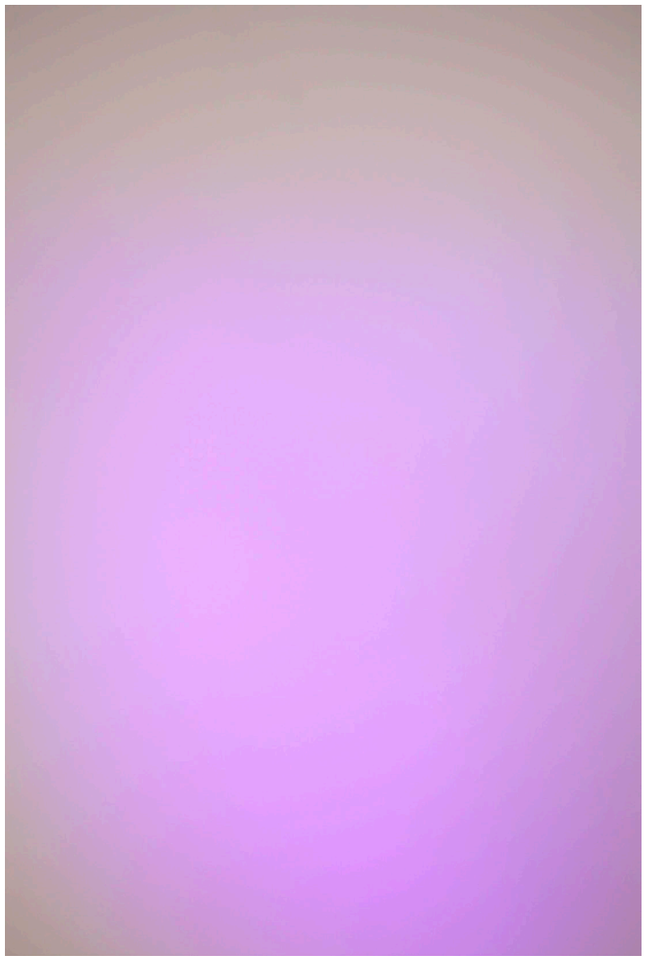
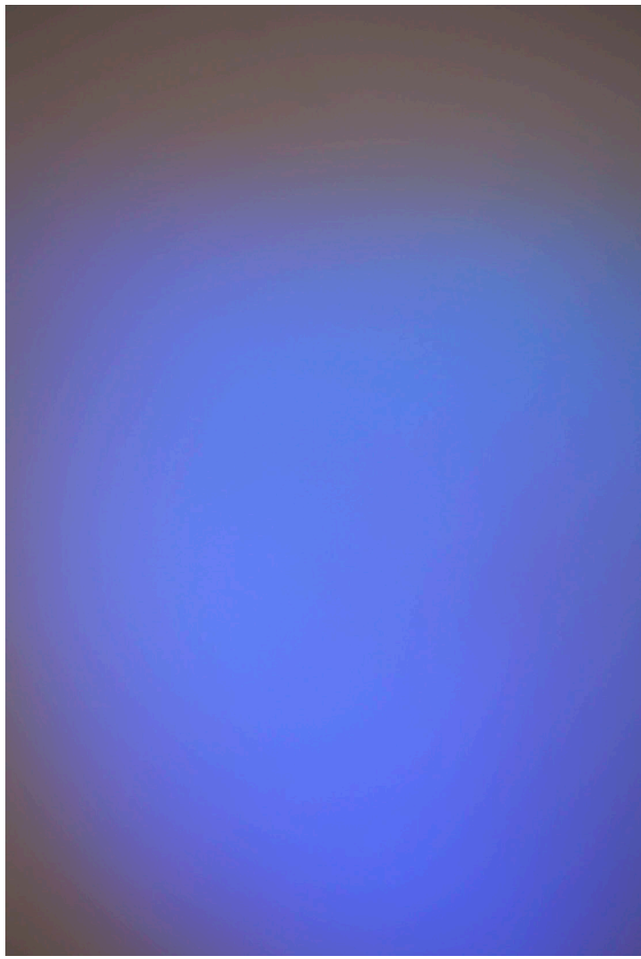
Sí, exacto, esa es la intención. La mirada detenida en el tiempo. Me gustaría que el espectador se permitiera dejarse sumergir en la imagen. Dejar que la mirada se inunde de luz hasta llegar al espacio profundo de la consciencia.

En algunas lecturas sobre tu obra aparece la idea de una dimensión contemplativa de la luz. ¿De dónde nace ese interés por la contemplación? ¿Tiene que ver con la experiencia del paisaje, con la percepción interior, con la espiritualidad, con una investigación estrictamente visual…?

Sí, la idea de la dimensión contemplativa de la luz, está siempre presente. Ese interés surgió de manera inconsciente en los inicios, como una percepción interior. Posteriormente ha ido evolucionando desde una investigación más consciente, desde aspectos del arte visionarios o místico hacia una relación con la espiritualidad.



Lidia Benavides.
Orange rise, 2016.
Fotografía en impresión digital con tintas UVI sobre dibond.
150 x 100 cm

↑→
Lidia Benavides.
Magenta heart; Red growing; Violet light; Blue hour, 2016.
Fotografía en impresión digital con tintas UVI sobre dibond.
150 x 100 cm





Amaya Bozal.
Ítaca, 2026.
Óleo, pigmentos, pan de oro, cobre quemado al ácido, rutilo e hibisco sobre lienzo.
170 x 200 cm.

Amaya Bozal

En el contexto de *Una luz imprevista*, tu obra dialoga con otras formas de abstracción vinculadas a la luz, la materia, lo contemplativo, la memoria… ¿Qué crees que aporta tu poética a esta lectura colectiva de la abstracción?

Mi obra trabaja con la materia y el color, utilizando el soporte de lino como parte activa del resultado final. El proceso comienza en la propia preparación del lienzo, de manera que la imagen no se impone sobre la superficie, sino que parece surgir de ella de forma orgánica. La textura, las transparencias y las variaciones cromáticas permiten que el lino conserve su presencia y participe en la construcción de la obra. Por eso, nunca aparecen sombras proyectadas: no busco reproducir la realidad de manera literal ni crear una ilusión espacial, sino volver a representarla mediante una imagen autónoma, construida desde la materia pictórica.

Aunque tu propuesta está lejos de ser claramente referencial, tiene como origen la idea de un paisaje nevado. ¿Qué te interesa de la nieve como imagen: su silencio, su fragilidad, su capacidad de borrar o de revelar?

De la nieve me interesan el silencio y su fragilidad, pero, en el plano plástico, también el juego entre blancos, que aquí se ha transformado en un juego de rosados gracias al rutilo. Este pigmento, originalmente blanco, adquiere una tonalidad rosa natural al entrar en contacto con el agua. El rosa es un color difícil, al igual que el blanco, pero en este caso aparece de forma mineral y espontánea, no como resultado de mezclar rojo y blanco. Esa transformación imprevisible del pigmento introduce matices y variaciones que enriquecen la superficie y producen resultados sorprendentes.

En conversación, nos indicabas que siempre que nieva recuerdas aquel final de *Dublineses*, de James Joyce. Cuéntanos más sobre esta asociación entre memoria, literatura y pintura.

En *Dublineses*, memoria, literatura y pintura se relacionan como formas de fijar una realidad que está a punto de desaparecer. Joyce presenta personajes atrapados en recuerdos, hábitos y escenas del pasado; la literatura recoge esos fragmentos y los convierte en imágenes casi inmóviles, semejantes a cuadros. Cada relato funciona como una estampa de la vida dublinesa: una habitación, una calle, una reunión, un rostro o un gesto quedan encuadrados con gran precisión visual. Además, las disciplinas artísticas no están tan separadas como parece y Joyce es un gran ejemplo de ello.

La obra de Joyce, sobre todo el *Ulises*, es profundamente musical y onomatopéyica, hasta tal punto que sus escritos son más susceptibles de ser leídos en voz alta que en voz baja, borrando las fronteras entre lo que es propiamente literatura. Muchas veces, se adentra también en el silencio, como en *Dublineses*. En ese sentido, mi obra siempre participa de una mezcla de disciplinas, pues suele estar realizada con una música muy concreta, en este caso los *Impromptus* de Schubert interpretados por Maria Joao Pires, y con algún fragmento literario en la memoria.

Utilizas cuadernos de estudio donde sueles escribir o reflexionar cuando empiezas una serie. ¿Nos puedes explicar con más detalle este proceso?

Sí, siempre tengo un cuaderno de estudio en el que anoto ideas, hago bocetos y apunto imágenes. Suelo trabajar en serie a partir de una imagen fija que desarrollo sobre papel, lienzo y barro, abordando así el dibujo, la pintura y la escultura. De algunos de estos cuadernos hemos realizado ediciones con serigrafías numeradas y firmadas, como, por ejemplo, *Memoria volcánica*, que se encuentra en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, realizada junto con varios poemas inéditos de Antonio Gamoneda. Más recientemente, se ha publicado la edición de *Herida abierta en el nido de los helechos*.

En la exposición, planteas obras pequeñas y otras de gran formato. ¿Cómo cambia tu aproximación conceptual y técnica cuando trabajas a distintas escalas?

Trabajo siempre con papeles hechos a mano, acuarela y pigmentos, jugando con las zonas de papel en blanco y con su transparencia. También incorporo el azar y el agua al proceso, así como cobre quemado y ácido sobre el papel, que crean formaciones muy bellas, semejantes a ruinas que dejan al descubierto la blancura del soporte.

En el lienzo, en cambio, el blanco desaparece y da paso al tono pardo y terroso del lino. Se pierde así la transparencia propia del papel, pero se realzan los colores claros, como el rosado que produce el rutilo. Además, trabajar con cobre y ácido resulta más complejo, porque es necesario evitar que la tela se dañe. El resultado funciona casi como el negativo de la obra sobre papel, aunque adquiere una presencia mucho más monumental.

El rosa domina tu propuesta pictórica para esta exposición. ¿Por qué este color? ¿Qué implicaciones emocionales o simbólicas tiene?

Siempre trabajo con pigmentos naturales, y algunos de ellos ofrecen resultados inesperados. El rutilo es un pigmento mineral blanco que, al entrar en contacto con el agua, produce una tonalidad situada entre el rosa y el malva, más intensa sobre el papel y más tenue sobre el lienzo. Ya había utilizado este efecto en algunos papeles y lienzos de mi serie de nubes, presentada en la exposición *Y mi viento jamás sopló*, donde aparecían precisamente dos nubes de tonalidad rosada. En esta ocasión quería explorar las posibilidades del pigmento a gran escala, alejándome de lo figurativo y buscando una mayor monumentalidad de la imagen.

¿Cómo te gustaría que el espectador se aproximara a tu obra?

Me gustaría que el espectador se acercara a la obra como un niño que contempla el mundo con ojos nuevos, sin prejuicios ni necesidad de reconocer una forma concreta. Que percibiera la imagen como un campo abierto de luz, materia y azar, en el que los pigmentos reaccionan entre sí y generan formas de una belleza impredecible. No busco imponer una lectura cerrada, sino propiciar una experiencia de descubrimiento, de modo que cada mirada encuentre recorridos, asociaciones y matices diferentes.

La obra nace precisamente de esa tensión entre el control y lo inesperado. Hay una voluntad inicial, una elección de materiales, soportes y colores, pero también una parte del proceso que depende del agua, de la densidad del pigmento y de su comportamiento sobre la superficie. De esa combinación surgen accidentes, transparencias y formaciones que no podrían proyectarse de antemano. Me interesa que la imagen produzca un efecto magnético capaz de retener la mirada y despertar una sensación de asombro ante su singularidad.





↑→
Amaya Bozal.
Ítaca I, Ítaca II, 2026
Óleo, pigmentos, pan de oro, cobre quemado al ácido, rutilo e hibisco sobre papel Eskulán hecho a mano
60 x 80 cm.











Detalle de *Futuros del pasado*, 2022.

Sandra Val

En el contexto de Una luz imprevista, tu obra dialoga con otras formas de abstracción vinculadas a la luz, la materia y la memoria. ¿Qué crees que aporta tu poética a esta lectura colectiva de la abstracción?

Mi trabajo se aproxima a la abstracción como una herramienta para pensar y construir posibles formas de habitar el mundo. Me interesa generar sistemas visuales, espaciales y simbólicos que funcionan como escenarios abiertos, donde las formas no remiten necesariamente a algo reconocible sino a estructuras de relación. En ese sentido, creo que mi aportación a esta lectura colectiva de la abstracción tiene que ver con la idea de juego, entendida no como entretenimiento sino como un mecanismo de exploración, una forma de conocimiento que permite ensayar otras realidades posibles.

En algunas de tus piezas aparece una tensión entre fragilidad y estructura, delicadeza y construcción. ¿Es una oposición que buscas activar conscientemente?

Sí, es una tensión que aparece de manera recurrente en mi trabajo. Me interesa cómo materiales aparentemente frágiles, como la porcelana, pueden adquirir una presencia arquitectónica o incluso monumental. Esa convivencia entre vulnerabilidad y solidez me permite hablar de sistemas que parecen estables pero que en realidad contienen cierto grado de incertidumbre. Más que una oposición, me interesa el equilibrio que se establece cuando dialogan materiales de distinta naturaleza.

La cerámica y el volumen generan un diálogo con la materialidad y el tiempo. ¿Qué papel ocupa el proceso en la construcción conceptual de tus obras?

El proceso ocupa un lugar fundamental. La cerámica exige trabajar con tiempos que no siempre son controlables y obliga a establecer una negociación constante con la materia. Me interesa precisamente esa combinación entre planificación y acontecimiento. Muchas veces las decisiones conceptuales surgen durante el propio hacer, en diálogo con los comportamientos del material. Entiendo el proceso como un espacio de investigación donde pensamiento y materia evolucionan simultáneamente.

¿Cómo surge una forma en tu proceso creativo: a partir del dibujo, una imagen mental, manipulación material o intuición espacial?

Normalmente surge de una combinación de todas ellas. Suelo comenzar con dibujos y esquemas que funcionan como mapas conceptuales, pero las formas terminan desarrollándose a través de una reflexión espacial más amplia. Pienso en las piezas como elementos que formarán parte de un sistema o de una situación determinada. La intuición aparece cuando estas piezas comienzan a relacionarse entre sí en el espacio.

¿Cómo dialogan en tu obra la tradición artesanal y los lenguajes del arte contemporáneo?

Me interesa entender la tradición artesanal como un conocimiento vivo y no como un repertorio de formas heredadas. Trabajo con técnicas vinculadas a la cerámica porque me permiten establecer una relación directa con la materia, el tiempo y el oficio, pero lo hago desde preguntas pertenecientes al contexto del arte contemporáneo. Mis piezas no buscan reivindicar la artesanía en sí misma, sino traspasar las fronteras del conocimiento para construir narrativas, dispositivos espaciales y sistemas simbólicos que dialoguen con problemáticas actuales.

Muchas de tus piezas activan una dimensión táctil y casi corporal. ¿Te interesa que el espectador las perciba principalmente desde la mirada, el deseo de tocar o la experiencia física del espacio?

Me interesa especialmente la experiencia física del espacio. Aunque la mirada es el primer punto de acceso, intento que las obras generen una percepción más amplia, relacionada con la escala, la proximidad, el desplazamiento o incluso la conciencia del propio cuerpo. La dimensión táctil está presente porque los materiales y las superficies la sugieren, pero me interesa sobre todo esa sensación de estar dentro de una situación espacial que transforma la manera en que observamos.

¿Cómo te gustaría que el espectador se aproximara a tus piezas dentro de la exposición: como objetos autónomos, elementos espaciales o como experiencias que combinan ambos aspectos?

Me gustaría que pudiera hacerlo de ambas maneras. Cada pieza posee una autonomía formal y material, pero al mismo tiempo forma parte de un sistema más amplio de relaciones. Entiendo mis obras como elementos que activan un espacio y construyen una determinada experiencia. Por eso me interesa que el espectador pueda oscilar entre la contemplación del objeto y la percepción del conjunto, descubriendo cómo cada elemento modifica la lectura de los demás y contribuye a la construcción de un escenario común.

↓→
Sandra Val.
Orión, serie *Proyecciones*, 2024
Esmalte sobre lienzo, MDF y porcelana
220 x 140 x 10 cm.





Sandra Val.
Futuros del pasado, 2022
Porcelana, cemento y paño de azulejería esmaltado sobre MDF.
210 x 225 x 330 cm



Detalle de *Estancia I*

Marina Reina

En el contexto de *Una luz imprevista*, tu obra dialoga con otras formas de abstracción vinculadas a la luz, la materia y la memoria. ¿Qué crees que aporta tu poética a esta lectura colectiva de la abstracción?

Creo que mi trabajo se sitúa en un umbral entre la figuración y la abstracción. Parte de motivos ornamentales y orgánicos reconocibles que, a través de procesos de transformación y repetición, se van desprendiendo de su referencia inicial, sin llegar a abandonarla por completo. Me interesa ese espacio de ambigüedad en el que la imagen lleve al espectador a oscilar entre el reconocimiento y la incertidumbre.

En el contexto de *Una luz imprevista,* creo que mi aportación tiene que ver con introducir una dimensión más orgánica dentro de la abstracción. La luz, en este sentido, no revela una forma pura, sino un proceso de aparición y desaparición de la imagen, un estado intermedio entre lo que vemos y lo que intuimos.

El núcleo de tu poética es la pintura, pero también estás abordando piezas cerámicas, como la que presentas en la exposición. ¿Qué te ha llevado hacia este material?

La cerámica es un medio que llevaba ya un tiempo con interés de probar porque me interesaba tanto a nivel formal como discursivo y me iba a permitir, tanto seguir, como ampliar mi línea de trabajo. Lo que me animó finalmente a ello fue la idea y conceptualización de mi último proyecto individual *Tras el umbral: relatos de una estancia* expuesto en la sala Maruja Mallo de Las Rozas, al que pertenecen las piezas presentadas para esta exposición.

El ornamento ha sido históricamente asociado a lo decorativo o a lo menor, muchas veces desde una lectura jerárquica y generalizada. ¿Te interesa revisar esa tradición desde la pintura contemporánea?

Si, efectivamente es uno de los temas que trato a través de lo pictórico: posicionar o entender lo ornamental como un lenguaje capaz de generar reflexión y nuevas lecturas y subjetividades.

¿Qué papel ocupa la memoria en tu proceso? ¿Trabajas desde recuerdos concretos, desde imágenes acumuladas, desde patrones visuales o desde una sensación más atmosférica del espacio?

Depende del proyecto, pero suelo unir diferentes recursos. Desde imágenes fotográficas propias que voy archivando relacionadas con mi entorno familiar o personal, otras tomadas de la naturaleza o patrones y formas que me llamen la atención del exterior, hasta recursos digitales.

En tus obras hay una atención especial a la superficie, las capas y la construcción pictórica. ¿Cómo surge la imagen: desde una estructura previa, desde el gesto, desde la repetición, desde la intuición…?

Realmente es un proceso bastante metodológico. Suelo partir de bocetos digitales creados con los recursos mencionados, pero llega un momento en la construcción del cuadro en el que los dejo apartados y me dejo guiar por lo que me va pidiendo la pintura.

¿Cómo te gustaría que el espectador se aproximara a tus piezas de esta exposición?

Creo que no hay una forma ideal de acercarse a las piezas, pero lo que más me gusta sin duda del momento de compartir la obra, es que cada persona se la termina llevando a un lugar distinto, ya que depende al final de su experiencia. Esa posibilidad de múltiples lecturas me parece maravilloso.

Eres la artista más joven de la exposición, por lo que aún estás explorando tu poética de madurez. ¿Hacia dónde te gustaría que se dirigiera tu trabajo? ¿Qué horizontes te gustaría explorar?

Ahora mismo me gustaría seguir profundizando en la misma línea de trabajo, creo que sigo teniendo un campo de juego bastante amplio. Ya la incorporación de la cerámica ha sido una gran variante, y me interesa seguir explorándola en relación con la pintura. En cuanto a lo pictórico, considero que está en constante evolución por lo que siempre permanezco atenta en los procesos para detectar hallazgos que puedan ser significativos y se puedan integrar a lo realizado hasta ahora.



Marina Reina.
Estancia I, 2025.
Temple acrílico, pigmentos y óleo sobre lienzo.
195 x 162 cm





↑→

Detalles de *Estancia II*







←↑
Marina Reina.
Estancia V, 2025.
Cerámica esmaltada.
160 x 160 cm

Una luz imprevista.
Del 16 de septiembre al 17 de octubre de 2026.
Sala Auditorio
Auditorio Joaquín Rodrigo
Organiza y produce
Ayuntamiento de Las Rozas
Fundación Municipal de Cultura de Las Rozas
Edita
Fundación Municipal de Cultura de Las Rozas
Colabora
Galería Adora Calvo
Universidad Nebrija
Textos
José de la Uz
Equipo ERA
Diseño
Alexandra Pérez Serrano
Fotografía
Alberto Herrero Barceló
Imagen de cubierta
Ángeles San José. *Turmeric*, 2017 (detalle)
Impresión
Artes Gráficas Cofás, S.A.

Página web de la exposición

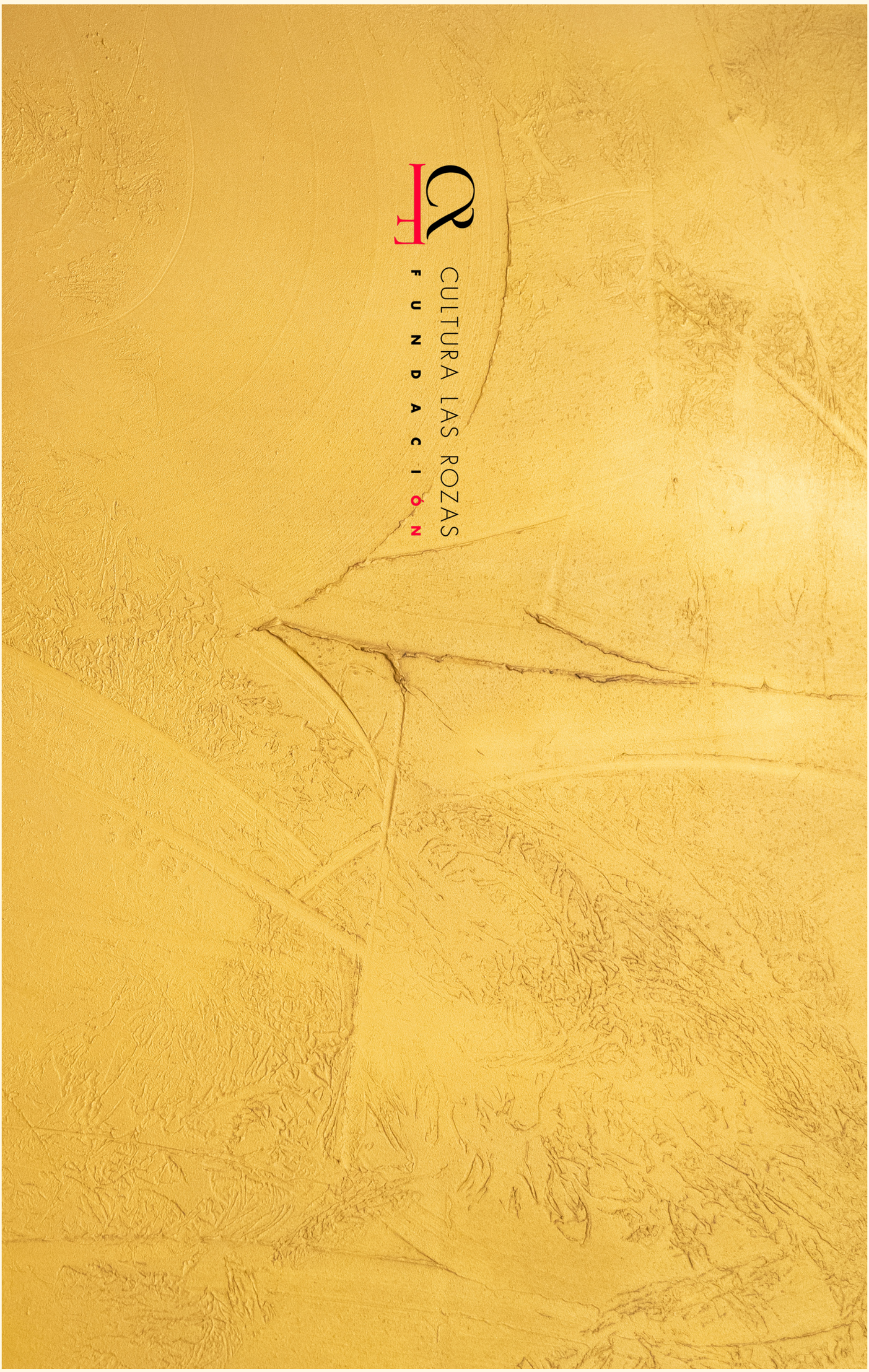
Presidente
José de la Uz
Vicepresidenta primera
Gloria Fernández
Gerente
Marino Bernabé
Director artístico
Carlos Delgado
Comunicación
Ignacio del Río
Jorge Rodríguez
www.fundacionculturalasrozas.org
© de la presente edición:
Fundación Cultura Las Rozas
© de los textos: sus autores
Depósito Legal: M-23394-2026

CULTURA LAS ROZAS
FUNDACIÓN



Este libro se publica con motivo de la exposición
Una luz imprevista. Comisariada por el Equipo Era.

Se terminó de imprimir en septiembre de 2026.



Una luz imprevista

Ángeles San José · Lidia Benavides · Amaya Bozal · Sandra Val · Marina Reina