

Colección Salvat

25 años
1994-2019





Colección
Salvat
25 años
1994-2019

Índice

Una colección nacida por generación espontánea Javier Peris	7
Colección Salvat. 25 años de compromiso Llucià Homs	13
25 años, 25 obras	19
Biografías de los artistas	73
Conversación con Lluís Lleó y Julio Vaquero	81
Textos en inglés	89

Una colección nacida por generación espontánea

Javier Peris

Desde la Antigüedad, ya descrita por Aristóteles y luego sustentada por otros científicos de los siglos XVII y XVIII como René Descartes o Isaac Newton, ha existido una hipótesis –hoy obsoleta– que sostenía que ciertas formas de vida, tanto animal como vegetal, nacían de manera espontánea a partir de la materia orgánica, inorgánica o de una combinación de ambas. Tal afirmación jamás llegó a tener una explicación científica, pero se llegó a esta conclusión por evidencia visual.

La hipótesis de la **generación espontánea** aborda la idea de que la materia inerte puede generar vida por sí misma, lo que vendría a denominarse autogénesis. Aristóteles afirmaba que algunas partes de la materia sin vida contienen un «principio activo», gracias al cual, en condiciones adecuadas, podían producir un ser vivo. Este «principio activo» se equiparó al concepto de energía, la cual a su vez se consideraba la capacidad para producir una acción.

Nuestra colección de arte contemporáneo en gran formato nació también por **generación espontánea**, es decir, fruto de la autogénesis. Está en mi memoria aquel año 1994 en el que con mi madre hablaba de cuál sería el recibimiento por parte de personas y empresas colaboradoras de Salvat ubicadas en otros lugares del mundo, lógicamente con otras culturas y pensamientos religiosos, cuando les envíábamos nuestras tarjetas de felicitación navideñas, con las imágenes más tradicionales de nuestra fe católica. Sin tiempo ni para pensarla, me respondió: «¡Pues envíales una reproducción de un cuadro moderno! ¡Pero sobre todo que sea de un pintor español!». Entre sorprendido y escéptico, me quedé con aquella idea. Al cabo de pocos días la volví a poner sobre la mesa. Ella había adquirido recientemente una obra de Albert Ràfols-Casamada, titulada *Envol* (1994). El cuadro reunía las condiciones, así que nuestro «principio activo» se cargó de energía y produjo la acción de dedicar ese cuadro a felicitar la Navidad y el Año Nuevo desde nuestra empresa de una forma innovadora, original.

Recibimos algunos comentarios positivos, los cuales nos fueron muy bien como argumento para proponerle a Josep Guinovart, el creativo artista barcelonés del que mi madre ya tenía algunas obras, que pintase una en alusión a un proyecto científico en el que Salvat andaba inmerso: nada más ni nada menos que la validación de una hormona para el tratamiento de la obesidad mórbida, en colaboración con la Universidad de Barcelona y fruto de los trabajos del catedrático Marià Alemany. Josep Guinovart, artista muy interesado en las ciencias y en especial en la biología, nos respondió que sí con entusiasmo, a la vez que nos pidió poder conocerse con el profesor Alemany. Al cabo de pocos días nos encontrábamos todos en la mesa de un restaurante, muy conocido en aquellos años, de Esplugues de Llobregat. De una larga

sobre mesa, casi finalizada por el inicio del turno de cenas del restaurante, y en la que casi exclusivamente hablaban los dos maestros de la bioquímica y del arte, nació una obra pictórica potente, como era Guinovart, en la que aparece el nombre del proyecto científico de Alemany: *Merlín* (1995). Al cabo de unos años declaramos «fracasado» el proyecto, pero quedó la obra de Guinovart, la cual se convirtió en la oportunidad de volver a ser innovadores, enviando otra vez por Navidad la reproducción de una pieza colgada de los muros de nuestras oficinas corporativas en Esplugues de Llobregat. Así, año tras año nos adentramos en la excitante tarea de encontrar «el cuadro del año», fruto de nuestras visitas a galerías de arte y ferias nacionales, junto con las recomendaciones de quienes considerábamos nos podían asesorar.

En el tercer año llegó, a propuesta de Llucià Homs, la magnífica obra *Bajo luces de neón* (1997) de nuestro buen amigo Julio Vaquero, a quien en aquellas fechas ya teníamos oportunidad de visitar regularmente en su estudio. Al año siguiente se incorporó la obra de Lluís Lleó, con quien con el paso del tiempo hemos mantenido una sólida relación de amistad. Continuamos adquiriendo obras suyas en diferentes galerías de España y en su estudio en Brooklyn, que teníamos la oportunidad de visitar en nuestros viajes a Nueva York. Lleó nos había sido presentado por otro polifacético gran artista, Xavier Corberó, con quien con los años forjamos una amigable relación de vecinos del municipio, con largas tertulias en su espectacular casa situada en la Plaza de la Iglesia, junto a nuestra Parroquia de Santa Magdalena.

La obra *Pintura i representació: Delta de l'Ebre* de Perejaume siguió en el año 1998, y dimos la bienvenida al siglo XXI con la de Jaume Plensa, uno de sus papeles gofrados con el nombre de *Dream, Desire, Chaos...* (1999). La adquirimos en su propio y sorprendente estudio en Sant Just Desvern, acompañados de otro buen amigo y galerista, Toni Tàpies. En 2001 siguió el cuadro de Vicenç Viaplana, a quien conocimos en la Galería Carles Taché, una de las más activas y con mayor trayectoria en la ciudad de Barcelona.

Carlos García-Alix, con quien compartimos mesas y tertulias en Madrid, junto con el doctor y buen amigo Fernando García Alonso, trajo a la colección *La ronda de noche* (2002). Le siguió la obra de Juan Sotomayor, a quien nunca conocimos ni visitamos, pero sí conocimos a su galerista en Zaragoza, Fernando Latorre, a finales del siglo XX. Descubrimos, primero, sus obras figurativas un tanto «picassianas» y, luego, sus abstracciones basadas en largas series de líneas verticales, de gran fuerza cromática y que se nos antojaban muy «biológicas».

La siguiente obra en llegar a la colección fue *Lactants* (2004), de Frederic Amat, que él mismo nos mostró, acompañados por el galerista Carles Taché, en su estudio de la sierra de Collserola tras regresar de su etapa en México. Una pintura de la serie negra de Joan Hernández Pijuan, ya en la última etapa artística, nos permitió incluir a este importante pintor catalán, admirado por mi madre y que tanto hablaba sobre arte en alguna de esas tardes que ella pasaba en la Galería Joan Prats de la Rambla de Catalunya. *Interior de museo 1* (2006), de José Manuel Ballester, llegó al año siguiente. Habíamos seguido la obra de este artista desde que admiramos sus trabajos en torno al Gran Teatro del Liceo, destruido por el impresionante incendio el 31 de enero de 1994. Pudimos conocerle personalmente en su estudio en Madrid justo en el momento en que sus trabajos empezaban a equilibrar la pintura y la fotografía. Tras largas conversaciones con él, finalmente se dispuso a llevar a una tabla con pintura acrílica una sugerente fotografía del interior de un museo, el MoMA. Era precisamente 2006, el año en que se constituyó nuestra empresa filial en Estados Unidos, Salvat USA, Inc.

A Dario Urzay lo conocimos en Galería Senda. Después de adquirir algunas piezas suyas, y en compañía de Llucià Homs, fuimos a conocerlo personalmente en su estudio en el centro de Bilbao. Descubrimos una fantástica obra fruto de su original forma de mover la pintura, aún fresca, por encima del soporte colocado horizontalmente formando, así, paisajes aéreos espectaculares. Le siguió una pieza que vimos en ARCO 2008, de intenso color azul, de Ricardo Cavada, artista al que nunca conocimos y cuya actividad profesional no hemos conseguido seguir.

En el verano de 2009 recibimos una llamada de Alejandro Sales, el abogado y galerista barcelonés, quien nos informaba que en su local había una nueva exposición de Eduard Arbós. En aquellos años ya teníamos alguna de sus obras geométricas que buscan la descripción del espacio. Accedimos a ir, pero además queríamos conocer al artista en un momento que no fuera la inauguración, pues son eventos en los que siempre se convierte en una lucha titánica poder hablar algo más de un par de minutos (¡aunque más dura es la batalla que libran los que ambicionan poder degustar unos canapés!), acompañados de un cava semi seco, a veces muy lejos de estar medianamente fresco. Pero por la trayectoria de Eduard, nos interesaba conocerlo a él personalmente. Una vez más, conocer al artista se convierte en un placer: hablar de sus obras más recientes, de su evolución artística, o incluso de su forma de entender la cultura en medio de un mundo donde sobresalen otros valores y donde, para un joven pintor, no es ni fácil ni rentable desarrollar una vida profesional. Detrás de la sencilla pregunta «Tú, ¿por qué pintas?», se pueden oír sorprendentes respuestas, en el más amplio de los sentidos. Así, en la exposición tuvimos la suerte no solamente de conocer al artista, sino también sus obras más recientes, geométricas como siempre. Entre ellas, una original obra trabajada más como escultura, con planchas de *foam* superpuestas. Así fue como llegó *Cut 0707 M* (2009). Al cabo de unos años tuvimos noticia de que una grave afección ocular le mantenía alejado de la actividad creativa, noticia que lamentamos profundamente ya que le vaticinábamos un exitoso futuro profesional. Nos alegró conocer que en febrero de 2019 volviese a exponer en Coimbra, donde también trabaja en las temporadas que allí vive, con un título en referencia a su grave dolencia: *A shot in the eye*.

Jordi Alcaraz nos trajo su magnífico *Exercicis de desaparició* (2010), espectacular pieza de gran formato. Es un artista con quien hemos disfrutado muchas conversaciones interesantes; unas, en la Galería Joan Prats, donde le conocimos y, otras, en el mismo espacio en el que íbamos a colocar algunas de las varias obras adquiridas, siempre distintas en el uso de materiales. Su obra emana innovación; es un gran artista con una personalidad absolutamente incuestionable.

A Javier Arce le conocimos personalmente en la edición 2011 de ARCO, y allí mismo escogimos una obra expuesta: *Imágenes Bastardas* (Maurizio Cattelan), una pieza de plexiglás grabada y entintada en negro. Teníamos mucho interés ya que en Barcelona habíamos visto su espectacular montaje *Brillo Box*, una montaña de cajas construidas con papel arrugado sobre esa marca de jabón. Le pedimos a nuestro amigo Llucià Homs si, como galerista, podía pedirle que nos realizara una de sus obras en papel arrugado, y nos respondió que le dijésemos el tema, o incluso el cuadro, y él lo llevaría a su original soporte. Hacía poco habíamos visitado una exposición en el MoMA de Nueva York del expresionista alemán Franz Marc. A principios del siglo XX, realizó una serie de pinturas al óleo sobre caballos utilizando, como fue muy habitual en él, un código de colores para describir atributos: el azul para lo masculino y, también, para lo espiritual. Así, al cabo de unos meses recibimos una pequeña caja dentro de una bolsa de basura blanca. En el interior de la caja estaba su personalísima versión, *Caballo Azul, Franz Marc, 1911*. Comentamos a Llucià que sería difícil de enmarcar, pero no nos dio la razón. Según Javier, había que ponerle cinta adhesiva de doble cara y arrugarlo

un poco, sujetándolo a la pared dejando las partes a destacar con mayor relieve hacia afuera. Así hicimos y, allí, en la misma pared del primer día, está majestuoso el caballo azul de Javier Arce. ¡Genial!

De Ignasi Aballí también teníamos una obra compuesta por siete piezas realizadas con el papel de los billetes fuera de uso y triturado por la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre. Así, cada uno correspondía a un color de billetes de euros de curso legal y, el séptimo, a la mezcla de los seis tipos de billete. Pudimos conocer su obra en detalle en la Galería Estrany-De la Mota, donde vimos muchos textos que describían el color en el que había pintado la obra. Le propusimos pintar nuestro color corporativo, un azul muy intenso, seleccionado desde un Pantone, y que Ignasi identificó como «azul cerúleo», una designación que sirve ahora para referenciar el nombre de nuestro color corporativo en numerosas ocasiones. Fue así como llegó uno de los escasísimos cuadros por «encargo» de la colección. Estamos muy satisfechos de tener una de las obras en la colección de este autor, tanto por la personalidad del artista como por la forma de transmitir su conceptual visión del arte.

Jaume Pitarch llegó a la colección en 2013, por recomendación de Llucià Homs. Nos sorprendió su trabajo con puzzles de miles de piezas cuya cara superior del montaje arrancaba con una pequeña cuchilla una vez montados. Como él nos decía, quitar justo lo que sobra, como se suele expresar respecto a la escultura. Es así como Pitarch trabaja sus obras: aprovechando materiales o llevándolos a hacer algo distinto de su finalidad original, en una nueva dimensión que él nos propone.

En 2014, viendo un programa informativo por televisión, conocimos una singular pieza del artista gaditano Cristóbal Toral, en cuya obra no habíamos tenido ocasión de adentrarnos. No obstante, su polémica aparición en los medios de comunicación por tirar una foto del Rey Juan Carlos (como las fotos oficiales que presiden espacios de la administración) nos llamó la atención. En ese momento político-social se trataba un hecho real. Indagamos en internet sobre el resto de su obra y conocimos otras instalaciones que oscilaban entre la pintura y la escultura, en las que acumulaba maletas. Contactamos con él y fue su hija María quien nos confirmó que las maletas azules aún no las había comprado nadie. Y así fue como adquirimos su obra *Ensamblaje en azul* (2013-2014), de la serie Antología de un viaje. Maletas azules, la cual significó el vigésimo cuadro de la colección. Además, Cristóbal y su hija tuvieron la amabilidad de estar presentes en la exposición que realizamos en mayo de 2015 en la Llotja de Mar de Barcelona con motivo del sexagésimo aniversario de la constitución de Salvat y el vigésimo de la colección.

Después de la grata experiencia con Cristóbal Toral, y quizás animados a indagar sobre jóvenes artistas, a través de exposiciones y la crítica de arte en general, descubrimos unas obras bajo un realismo en las corrientes de Antonio López. El tema eran las fábricas metalúrgicas de Euskadi, muchas de ellas abandonadas con la crisis del 2002 y en claro estado de ruina, como es el caso de Metakal. El autor era un joven jerezano, afincado desde muy pequeño en Bilbao y desconocido para nosotros, pero de una fuerza impactante: Gorka García Herrera. Nos costó localizar un modo de contactarlo, ya que no tenía página web ni galería oficial que lo representase, pero finalmente conseguimos contactar con él telefónicamente para explicarle que queríamos conocerle a él y, también, su obra. Convinimos conocernos en Bilbao un día de los que me desplazaba para reunirme con los directivos de Histoncell, una biotecnológica con la que mantenemos proyectos de I+D. El lugar para hablar de arte no podía ser otro: ¡la cafetería del Guggenheim! Y así, periódico catalán en mano, fue la forma de presentarme a aquel joven artista, con quien desde el primer momento se estableció una interesante y muy fluida comunicación. El tiempo pasó

muy rápido y mi vuelo de regreso no me permitía dedicarle más tiempo, así que fijamos una futura visita a su estudio. Por medio de una conversación telefónica le propusimos conocer el Edificio 2 de Salvat, que está en cierto estado de desuso, en una próxima visita a Barcelona. Fue fuente de inspiración para Gorka. En los varios días que estuvo dedicado a conocer el edificio realizó miles de fotografías de los espacios más sugerentes para él, a distintas horas del día y con diferentes enfoques, hasta que finalmente nos presentó la escogida. Con ella «construyó» *En la penumbra (Elogio de la luz)* (2015). Es un cuadro de un realismo excepcional, que nos ha permitido adentrarnos en la obra de Gorka García Herrera, poder adquirir algunas de sus mejores piezas y, por supuesto, estrechar, con el tiempo a favor, una profunda amistad. Es algo que tampoco se propone ni se impone, y que sólo nace por «generación espontánea».

A Hugo Fontela, el siguiente joven pintor que aparece en nuestra colección, lo conocimos en ARCO 2016, a través del propio Gorka García Herrera. Nos atrajo mucho su estilo pictórico, así como su personalidad abierta y comunicativa. Hablamos, entre otras tantas cosas, de la península de Florida que ambos conocíamos por diferentes razones y, fruto de ello, nos propuso pintar una deliciosa pintura inspirada en sus vivencias allí. Su cuadro ha acabado siendo el de mayor formato (250 x 300 cm) de nuestro acervo y, actualmente, da la bienvenida al que llega al edificio de Salvat en Esplugues de Llobregat.

El año 2017 trajo una obra de Mateo Maté, artista propuesto también por Llucià Homs, que nos cautivó por su aspecto conceptual. De su serie *Paisajes uniformados* pudimos conocer varias obras y elegir la número 24 (*Joaquín Sorolla, Cueva de San Jávea*) (2013-2017). Ahora sólo nos falta conocerle personalmente, ya que es uno de los pocos con los que no se ha presentado la ocasión que siempre nos interesa; ya sea visitarle en su estudio en Madrid, donde vive y trabaja, o mantener un rato de charla en algún lugar tranquilo. ¡Queda pendiente!

Guillermo Oyáñez, uno de los más recientes artistas llegados a la colección, en 2018, también nos fue presentado por Gorka García Herrera. Su pintura figurativa a base de tonos claroscuros y con escenas en auténtica penumbra nos resultó muy intrigante. Su obra *Stranger Things T1-E3* (2018) es un buen exponente de la sabiduría de sus pinceles. Hablamos con él sobre los tiburones ballena de la isla de Holbox, que frecuenta en sus visitas a México, de la música que su hermano Alfredo programa y dirige en las épocas estivales del verano mallorquín y, por supuesto, de arte, del suyo, de sus exposiciones y de sus futuros proyectos.

En 2019 cerramos el ciclo de los primeros veinticinco años de la colección con una obra del joven y reconocido artista Secundino Hernández, de quien nos sorprendió su forma de trabajo en torno a la pintura. Pese a su juventud, es un artista que goza de un gran reconocimiento y de proyección internacional, que bien valía nuestro esfuerzo para poner el broche a este ciclo de nuestra colección de pintura en gran formato de artistas españoles, como hace veinticinco años vislumbró mi madre.

Así, sin pretenderlo, por generación espontánea, y fruto del amor al arte, ha ido tomando vida esta colección. El amor al arte alude a una labor efectuada sin esperar nada a cambio, sólo por el propio interés de realizarla. Visto así puede ser también descrito como mecenazgo; si no hacia los artistas, que muy merecidamente y, tal como debe ser, obtienen la recompensa a su creatividad y a su esfuerzo material mediante la remuneración pactada, sí hacia la difusión de las artes plásticas y de la cultura en general. Nunca hemos pensado en el valor material de nuestra colección. Tampoco hemos preguntado a nadie si era una buena o mala colección, ni lo hemos reflexionado nosotros mismos. Quizás ni nos lo hemos querido preguntar, porque nuestra buena

suerte ha sido conocer y, en muchos casos, establecer una profunda amistad con los artistas que la forman. Por encima de «poseer» una de sus obras, nos ha interesado profundizar en su arte, aprender de su oficio y del pensamiento con el que construyen su vida artística, y eso sí enriquece.

Hablabo de cerrar este ciclo de los primeros veinticinco años de la Colección Salvat con la seguridad de su continuidad por muchos años más. De hecho, ya se está valorando la posible inclusión de una obra en clara alusión al incierto momento que la salud mundial está sufriendo, como vigesimosexta pieza de la colección. Si esta colección empezó un día fue, sin duda, fruto de la complicidad con mi madre para felicitar, de forma innovadora, la Navidad y el Año Nuevo a nuestro equipo empresarial, colaboradores y amigos.

Mi madre, Elvira María Teresa Musso, compartió con mi padre, José M^a Peris, un interés casi pasional por las artes plásticas. Juntos iniciaron una colección de pintura catalana de finales del siglo XIX y principios del XX con obras de Mompou, Pruna, Villà, Mercadé, Sacharoff, Grau Sala y tantos otros, que luego mi madre modernizó con la llegada de obras de Guinovart, Ràfols-Casamada, Clavé y Hernández Pijuan (a este último lo conoció en la peluquería de Pascual Iranzo, un buen amigo de mi padre que siempre tenía alguna obra en exposición en la calle Tuset). Ellos nos transmitieron, a mi hermano Jorge y a mí, el interés por la pintura y también por la música con nuestras visitas al Liceu y al Palau a muy temprana edad. Estoy seguro de que este legado familiar, en el más amplio sentido cultural, ya ha calado en Hugo, Alejo y Silvia, mis tres queridos hijos, y que ellos también sabrán cómo sembrar estas sensibilidades en sus hijos –Santi, hijo de Hugo, que nació el 8 de mayo de 2019 y vive en San Francisco– y, desde luego, a los que en el futuro también vendrán.

Porque, finalmente, esta es una colección de arte de una empresa que valora también su responsabilidad social con valores como el arte y la cultura, y que con esta colección en sus paredes difunde un estilo innovador dentro de algo que en la familia tenemos bien asumido: el sentido de empresa familiar, y las muchas sensibilidades que esta condición comporta.

El futuro lo escribirán ellos, Hugo, Alejo y Silvia, con su unión de criterio y con sus distintas personalidades. Día a día se acerca su momento para tomar las mejores decisiones no sólo para la familia empresarial, sino también para la empresa familiar. Porque mucho de lo que somos y seremos lo debemos a quienes nos han ayudado a construir esta colección de arte, y a construir el grupo farmacéutico Salvat.

Colección Salvat 25 años de compromiso

Llucià Homs

«Nuestra relación con el arte, desde hace más de un siglo, no ha dejado de intelectualizarse».

André Malraux

La primera edición de *El museo imaginario* de André Malraux se acabó de imprimir a finales del 1947. Luego vendrían otras versiones rehechas y completadas, pero la esencia de esa lúcida *préfiguration artistique* se mantuvo intacta en cada una de las revisiones que se publicaron.

Malraux (1901-1976) tuvo muchas facetas, pero es, antes que nada, el novelista de las grandes crisis del siglo XX. Premio Goncourt por *La condición humana*, puso la técnica de la novela de aventuras, la del reportaje, la del cine, al servicio de las guerras y de las revoluciones: Asia, España, Europa. La «anécdota» es que fue ministro de Cultura del gobierno francés de los años 1958 a 1969. Sólo un estado como Francia, que es capaz de dar a la cultura el papel clave que debe jugar en toda sociedad, podía tener un ministro culto y erudito como Malraux durante once largos años. Su sensibilidad y su relación con los grandes artistas europeos de la época le fortalecieron como un intelectual capaz de hacer brillar la cultura francesa por todo el mundo.

El museo imaginario se constituye en hipótesis de trabajo para la escritura de otra historia del arte en donde las genealogías propias de la disciplina histórico-artística, presente en la mayor parte de los autores de entonces, se activan en tensión con lo moderno y es allí donde el proyecto de Malraux provoca un giro inesperado, al permitir la emergencia de otras series, de otras analogías a partir de la producción de contingüidades impensadas debido a su modo de manipular las imágenes.

Como nos haría ver Diana Wechsler en *Una metamorfosis de la mirada*, frente al museo real que en su época se cuidaba de establecer el canon, Malraux despliega esta reestructuración de la perspectiva histórico-artística teniendo el arte moderno en el horizonte. En *El museo imaginario* su presupuesto acerca de las relaciones entre el pasado y el presente guía su relectura de la historia para construir otras series, para trazar líneas distintas de fuga que atraviesan el texto interpelando las nociones de la historiografía de su tiempo.

No podemos olvidar que cuando Malraux empieza este proyecto, a mediados de los años 30, la cuestión del relato moderno es ya un motivo de disputa. Es sólo unos años después de que Walter Benjamin hablara de los flujos de las imágenes en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1929), replanteando los modos

diversos de organizar la secuencia de imágenes, y al mismo tiempo que Ernst Gombrich trabajaba ya en su popular *Historia del arte*, que se publicaría en 1950, material de base de varias generaciones posteriores.

Con todo ello, Malraux cuestiona la capacidad de pensar con las imágenes más allá de los casilleros estancos de los relatos preestablecidos y ensaya otras relaciones entre presente y pasado, relativizando las distancias entre «artes mayores» y «artes menores», categorías que en el texto se revelan como insuficientes ante sus capacidades expresivas.

«El museo era una afirmación, *El museo imaginario* es una interrogación» escribe Malraux para cerrar el tercer capítulo de su ensayo. En él se desmontan las certezas que en ese momento se tenían por vigentes en la historiografía artística de su época, las bases sobre las que está construida su propia visualidad, el modo de ver de su tiempo, para, a continuación, desactivarlos o ponerlos en tensión.

La conocida sesión fotográfica *Malraux au travail* que Maurice Jarnoux le hizo en 1953 para la revista *Paris Match* sobre cómo el autor estructuraba en su estudio parisino las asociaciones de imágenes, poniendo en el suelo reproducciones de las obras ordenadas según sus *nuevos criterios*, es también la síntesis de su hipótesis de trabajo: *el museo imaginario* que continúa en un fuera de plano con aspiraciones de infinito.

*

De alguna forma, cada coleccionista, de la época que sea, maneja en su mente asociaciones de obras que son aún desconocidas a ojos de los demás. En su intimidad, visualiza las obras que va añadiendo a su colección a la vez que las relaciona con su imaginario visual y le sirven para prefigurar el devenir de otras obras que en un futuro adquirirá para sumar a su colección.

Coleccionar es también incorporar a un grupo de obras las vivencias que hay detrás de ellas. Cada obra lleva asimilada una historia personal, un flujo de emociones que la convierten en única y singular frente a todas las demás. Es también la historia del coleccionista la que le ata emocionalmente a un objeto que ha deseado, buscado y encontrado. Una vez forma parte del cuerpo de su colección, lo admira, guarda, conserva y ama. Es una historia de amor hacia la creación y de respeto al patrimonio cultural de una época.

Una colección del presente es aquella que tiene un compromiso con el arte de su época. De forma inevitable, es la representación del *zeitgeist*, el espíritu del tiempo, una plasmación artística de la época en que le ha tocado vivir. Ahí, cada colección genera un universo visual y artístico personal, un «museo imaginario del presente» que, al margen de las limitaciones que imponen los recursos de cada individuo o institución, configuran un relato personal del arte de ese momento y, por extensión, de las correspondientes asociaciones de imágenes en relación con las obras del pasado y del presente.

Otra cosa es que, dentro de más de cien años, como nos enseña la historia, lo que hoy nos podría parecer un grupo de obras muy divergentes, formal y conceptualmente, se vean en un futuro como un todo homogéneo, claro reflejo de una época. Pero dejando de lado especulaciones de unos tiempos que aún no han llegado, podemos decir que este es el caso de los veinticinco años de la Colección Salvat: el claro reflejo del arte de una época.

Iniciada en 1994 por la inquietud de los propietarios de estos laboratorios familiares, la Colección configura un relato desde los últimos años del siglo XX hasta el día de hoy. Son veinticinco años y veinticinco obras que se insertan en una época del arte español que se ha configurado según las individualidades de cada autor. Atrás han

quedado otros momentos históricos que venían marcados por la batuta de unos movimientos artísticos que marcaban los compases de una forma hegemónica de representar el arte del momento. De ahí que la Colección Salvat se vea conformada por veinticinco propuestas distintas que han sido seleccionadas bajo el prisma de la total independencia y han sido las vicisitudes y el criterio personal de quienes dirigían la compañía los que han marcado el rumbo.

En un texto para la misma colección de hace cinco años comentaba cómo aún recuerdo cuando, en 1995, María Teresa Musso de Peris y su hijo Javier, en ese momento presidenta y director general de los Laboratorios Salvat, decidieron iniciar, siguiendo la tradición familiar de coleccionar arte de su tiempo, una colección artística de los laboratorios que era, por decirlo de una forma, un compromiso consigo misma; es decir: un compromiso de los propios Laboratorios a incorporar, cada año, una obra de gran formato especialmente seleccionada de entre los artistas españoles vivos más relevantes. Una obra singular, que debería haber sido creada en ese mismo año que era adquirida. Este fondo artístico pasaría a engrosar el patrimonio de la Fundación Salvat al tiempo que estaría destinado a convivir armónicamente en los espacios de trabajo de la propia empresa. Una doble misión que suponía patrimonializar y acercar el arte a una comunidad industrial. Toda una oda a la sensibilidad artística y a la divulgación cultural en un medio en que la ciencia y la gestión empresarial imperaban.

Vale la pena añadir que cada una de esas obras ha sido reproducida en la felicitación navideña que la compañía manda anualmente a sus conocidos de todos los rincones del mundo. Son varios miles de esporas que anualmente vuelan para polinizar culturalmente otras sensibilidades, otras latitudes, haciéndoles partícipes de la elección artística que, por parte de la empresa, se ha hecho ese mismo año.

Tras los veinticinco años que han transcurrido desde la elección de la pintura *Envol* (1994) de Albert Ràfols-Casamada, que, con su abstracción lírica de tonos ocreos, es la primera de las obras que configuran esta colección, hasta la última de las incorporaciones, *Untitled* (2019) de Secundino Hernández, con su investigación sobre la técnica pictórica que le está granjeando grandes reconocimientos internacionales, se puede contemplar el discurrir de unos años desde la mirada de varias generaciones de artistas que han trabajado con múltiples lenguajes.

Unos lenguajes artísticos que, discolos, se han combinado para enriquecerse formalmente entre ellos. Hoy vemos cómo esta contaminación no sólo no es perjudicial, sino que unos se benefician de las aportaciones de los otros. ¿O no es *Interior de museo 1* (2006) de José Manuel Ballester una imagen fotográfica que el artista formaliza pictóricamente? ¿Y no será la obra *Paisaje uniformado 24* (2013-2017) de Mateo Maté una pintura sobre tela y bastidor conceptualizada y ejecutada desde la base de las nuevas tecnologías? Algunas obras de la colección muestran cómo actualmente los lenguajes se entremezclan y abren nuevos campos de investigación para la creatividad artística.

Las vicisitudes de la colección de estos veinticinco años y las obras escogidas han corrido parejas a lo que acontecía en la propia empresa. La inquietud para el desarrollo de nuevos productos farmacéuticos y la investigación sobre problemas de salud que padece la población se han visto reflejados en el diálogo artista-empresario. Cuando uno indaga en los entresijos de algunas obras, enseguida aparecen las complicidades con el autor. Fruto de una larga conversación que madre e hijo Peris mantuvieron con Josep Guinovart, al artista se le planteó el reto de representar, conceptualmente, en una obra un futuro medicamento que la compañía venía investigando para tratar un tema tan preocupante como es la obesidad patológica. *Merlin* (1996) es la plasmación de un reto, de una ilusión, que el entrañable Guinovart, con su personal lenguaje pictórico, simboliza con un huevo y una secuencia de bolas de tamaño decreciente. Es la clara expresión de una serie menguante que, gracias a la magia de Merlin (y la ayuda de la ciencia), obraría el milagro de la pérdida de peso.

Esta especial relación con el artista está detrás de la mayoría de las elecciones de las veinticinco obras. Participé en algunas de ellas, en visitas a estudios o galerías, especialmente en cómo se fraguó la incorporación de una obra tan rotunda y maravillosa como es *Bajo luces de neón* (1997) de Julio Vaquero. Esta conformaría la síntesis de la tesis de la exposición *Realismo de Vanguardia* que presentamos en la Galería Llucià Homs, la galería que en esos días tenía en la avenida Diagonal de Barcelona. Doy fe de la fascinación que provocó la pintura en Javier Peris y las largas conversaciones que mantuvimos los dos con el artista sobre la validez de un realismo pictórico contemporáneo.

Cada obra, cada elección, ha tenido su momento también en las preocupaciones de la compañía. *Ensambaje en azul* (2013-2014) de Cristóbal Toral «aparece» en un momento que hay una preocupación en los laboratorios por el viaje, por la expansión a nuevos mercados. Las maletas encajadas como símbolo de la movilidad, del viaje, del cambio, de la apertura a nuevos retos. O con *En la penumbra (Elogio de la luz)* (2015), donde Gorka García Herrera plasma, desde el realismo pictórico, un espacio derruido que la empresa compró delante de su sede de Esplugues de Llobregat y que en algún momento rehabilitará para el desarrollo de nuevos proyectos que ya se están fraguando.

Unas tienen vivencias personales detrás; otras entran de lleno en caminos de investigación sobre los que la empresa es especialmente sensible en ese momento: el misterio del cerebro humano que Jaume Plensa plasma de manera magistral en el papel gofrado *Dream, desire, chaos...* (1999) donde, a caballo entre lo pictórico y lo escultórico, escudriña algunas de las emociones de la condición humana; el reto conceptual que se le plantea a Ignasi Aballí sobre el color azul corporativo de Salvat que deviene base sobre la que el artista barcelonés desarrolla la obra *Clasificados. Azul cerúleo* (2012), un prolífico y obsesivo listado sobre un concepto que hoy es una de las señas de identidad de las series que caracterizan su impecable trayectoria; o la maraña del puzzle resuelto que el tiempo está alterando donde, como un juego, nos adentra Jaume Pitarch en *Las Lanzas* (2012-2013), construyendo y destruyendo, tira a tira, el frágil equilibrio de composición que plantea una de las pinturas clave de Velázquez y, también, de la historia del arte.

Otras obras han sido seleccionadas según los gustos personales y la sensibilidad de los propietarios con la creación y la investigación artística. Esta investigación está en el ADN de una compañía farmacéutica que trabaja a largo plazo para desarrollar medicamentos que beneficien al conjunto de la sociedad. Ahí encontramos *Pasaje (Dos años)* (2007) de Dario Urzay, un paisaje con sus formas fruto del azar, un mundo onírico particular, de expresiones, formas y colores sobre aluminio, con unos acabados lacados que nos evocan la exquisitez de la artesanía oriental; o *Exercícis de desaparició* (2010) de Jordi Alcaraz, con la investigación sobre el soporte de metacrilato que altera la visualidad de la pintura, en este caso, de unos agujeros negros mironianos sobre el cartón que se ven enriquecidos por el agujero del cristal/metacrilato que deviene soporte en sí mismo; y claramente, en *Imágenes Bastardas (Maurizio Cattelan)* (2010) de Javier Arce, con la manipulación del plexiglás grabado entintado al óleo, toda una lucha para abrir nuevos caminos pictóricos que llevan al artista a mundos desconocidos de la mano de obras icónicas de la contemporaneidad. Un trabajo que enseguida nos transporta a sus papeles arrugados que devienen pinturas escultóricas en blanco y negro.

En otros casos, la investigación pictórica discurre por los terrenos propios de cada artista. Lluís Lleó con *Cuartocento uno bis* (1998) y sus gruesos empastes conformando rotundas figuras geométricas sobre un fondo oscuro, denso, matérico, que no quiere perder el gusto por la alquimia de la pintura pero que evoca ya todo el mundo pictórico y escultórico que Lluís desarrollará magistralmente en los años venideros;

Vicenç Viaplana con *Hipnosis* (2000) y su ejercicio de representar la luz gracias a tintas monocromas que se esparcen por la superficie de la tela, produciendo una impresión de misterio que atrapa nuestra atención; Juan Sotomayor con *Sin título* (2003) y su pintura organizada según un sistema de franjas horizontales paralelas sobre las que actúa suavemente, superponiendo las diferentes capas, apoyadas en el estudio de las propiedades de la luz y su comportamiento sobre la superficie; Frederic Amat con *Lactants* (2004), un maravilloso y fascinante ejército pictórico de organismos en amarillo, gris y blanco en un medio acusado que van a la búsqueda de su misión ancestral, una cortina de luz y vida sobre un fondo negro inerte; Joan Hernández Pijuan con *Pintura de la serie negra 5* (2005), unos incisivos surcos que gravan la pintura negra como los agricultores surcan la tierra al labrarla, unos ordenados cinceles que organizan el espacio pictórico cuales campos arados, cuales caligrafías imaginarias sobre el campo, encuadrado en un potente marco pictórico blanco que delimita la pintura en sí misma; Ricardo Cavada con *Sin título* (2008), un rothkiano campo de color sobre la única base de los matices de un particular y enigmático azul, donde descubre lo lumínico a partir de la superposición de unos pliegues deleuzianos que interrogan la abstracción; Hugo Fontela con *Florida* (2016) y su paisaje de mínimos elementos que nos transporta emocionalmente a una playa arenosa bañada por la luz, un mar de colores turquesa que deviene horizonte inalcanzable; o Guillermo Oyáñez con *Stranger Things T1-E3* (2018), donde un universo lumínico envuelve la quietud y placidez de una piscina junto al bosque, y en el que las cualidades de cada elemento son bañadas por la luz nocturna.

Cada artista desarrolla su propio discurso. Cada obra esconde su misterio. En muchas, la formalización evoluciona de su propio concepto pictórico, adentrándose en las profundidades de un reto personal. Un concepto que puede beber de lo constructivo, como en las figuras blancas *Cut 0707 M* (2009) de Eduard Arbós, una reflexión sobre el espacio y su representación, lo arquitectónico de telón de fondo y los conceptos esenciales de esta disciplina: construir, delimitar, habitar. Es una mezcla de lenguajes a caballo entre lo pictórico, lo escultórico y el maravilloso mundo de las maquetas. En otros casos, la evolución es hacia lo fotográfico, como *Pintura i representació: Delta de l'Ebre* (1989) de Perejaume, un sugestivo paisaje que, coherente con el compromiso y la voluntad del artista de reformular la relación entre el arte y el territorio, explica los problemas en torno a la representación dentro y fuera de la pintura, siempre con su especial sensibilidad sobre una reverenciada naturaleza; o lo que sucede en un plano cinematográfico, como es el caso de la pintura en blanco y negro *La ronda de noche* (2002) de Carlos García-Alix, una grisalla que esconde una misteriosa narrativa casi policiaca, donde los sujetos se ven situados estratégicamente en una rembrandtiana tensión de elementos que conforman la composición.

La última pintura incorporada en la colección, *Untitled* (2019) de Secundino Hernández, entraña con la tradición pictórica de la búsqueda materialista que en los años 50 se codificó como una estética informalista y abstracta. El artista transforma la pintura en objeto, tejiendo la tela a base de ensamblar distintos recortes pintados, casi como una forma de escritura. En palabras del español Manolo Millares, que hizo de las arpillerías el sustrato corpóreo de una pintura dolorida, es un construir donde «la aguja repara el daño». La aguja es sanadora de una violencia en el soporte al que, en el caso de Secundino, se le añade el proceso de des-pintura posterior; es decir: el procedimiento de despintar la superficie pintada, en este caso blanca, por la fuerza (o las tiernas caricias) del agua a presión, buscando un resultado que llena la tela cosida de las vivencias que le incorpora la vida y el azar a través del artista.

Como decía anteriormente, en la mayoría de las obras de esta colección hay detrás una especial relación personal con el artista, cuando no una profunda amistad. Todas y cada una de las elecciones tienen su historia particular que las singulariza dentro de la colección y que, por extensión, hacen de este conjunto una colección única

en sí misma, lejos de aquellas que son dirigidas desde la distancia por comisarios y contienen los artistas que creen que una colección debe tener. Esta es, sin duda, una colección basada en el enriquecimiento intelectual que aporta el artista a su empresa y a la sociedad, y no está basada en fines especulativos. ¿No será que a menudo hay otras formas más rentables de invertir que ver el arte como un activo financiero alternativo? ¿No será que la mirada y la sensibilidad del artista es mucho más enriquecedora para aquellos que conviven con sus obras?

Esa sensibilidad es lo que ha movido la familia Peris a priorizar el contacto personal con el artista, para entender su personalidad, sus preocupaciones, para descubrir métodos de trabajo que a menudo circulan paralelos a las prácticas de investigación de una empresa farmacéutica como la suya, que se mantiene firmemente comprometida con la innovación.

Coleccionar de manera responsable conlleva también custodiar y conservar la obra de los artistas. Estos veinticinco años de colección demuestran cómo una ilusión, un reto empresarial, se convierte en una realidad que hoy sus propietarios quieren exponer, divulgar, al tiempo que la ponen a disposición de aquellas instituciones que la precisen para articular sus proyectos expositivos. Es la generosidad y no sólo el goce privado, individual, el que marca el paso en esta colección.

En definitiva, cada colección denota la sensibilidad de quien la configura. Cada colección es una oda a una forma de entender el arte del momento, de explicar el discurso artístico que la guía desde la libertad y desde la personal asociación de imágenes que Malraux nos proponía en su ensayo. Sólo a través de las lentes de la generosidad se puede entender que una empresa tome, consigo misma, un compromiso con la creación contemporánea de su país. Constituye una forma loable de custodiar veinticinco obras, y las que año a año se irán incorporando bajo la batuta de las nuevas generaciones Peris, con este marcado y profundo compromiso con el arte de su tiempo y con ese marcado y profundo respeto hacia la creación.

25 años, 25 obras

1995	Albert Ràfols-Casamada	22
1996	Josep Guinovart	24
1997	Julio Vaquero	26
1998	Lluís Lleó	28
1999	Perejaume	30
2000	Jaume Plensa	32
2001	Vicenç Viaplana	34
2002	Carlos García-Alix	36
2003	Juan Sotomayor	38
2004	Frederic Amat	40
2005	Joan Hernández Pijuan	42
2006	José Manuel Ballester	44
2007	Darío Urzay	46
2008	Ricardo Cavada	48
2009	Eduard Arbós	50
2010	Jordi Alcaraz	52
2011	Javier Arce	54
2012	Ignasi Aballí	56
2013	Jaume Pitarch	58
2014	Cristóbal Toral	60
2015	Gorka García Herrera	62
2016	Hugo Fontela	64
2017	Mateo Maté	66
2018	Guillermo Oyáñez	68
2019	Secundino Hernández	70

Albert Ràfols-Casamada

Envol, 1994

Técnica mixta sobre tela
114 x 146 cm



Josep Guinovart

Merlin, 1996

Técnica mixta sobre tabla
114 x 121 cm



Julio Vaquero

Bajo luces de neón, 1997

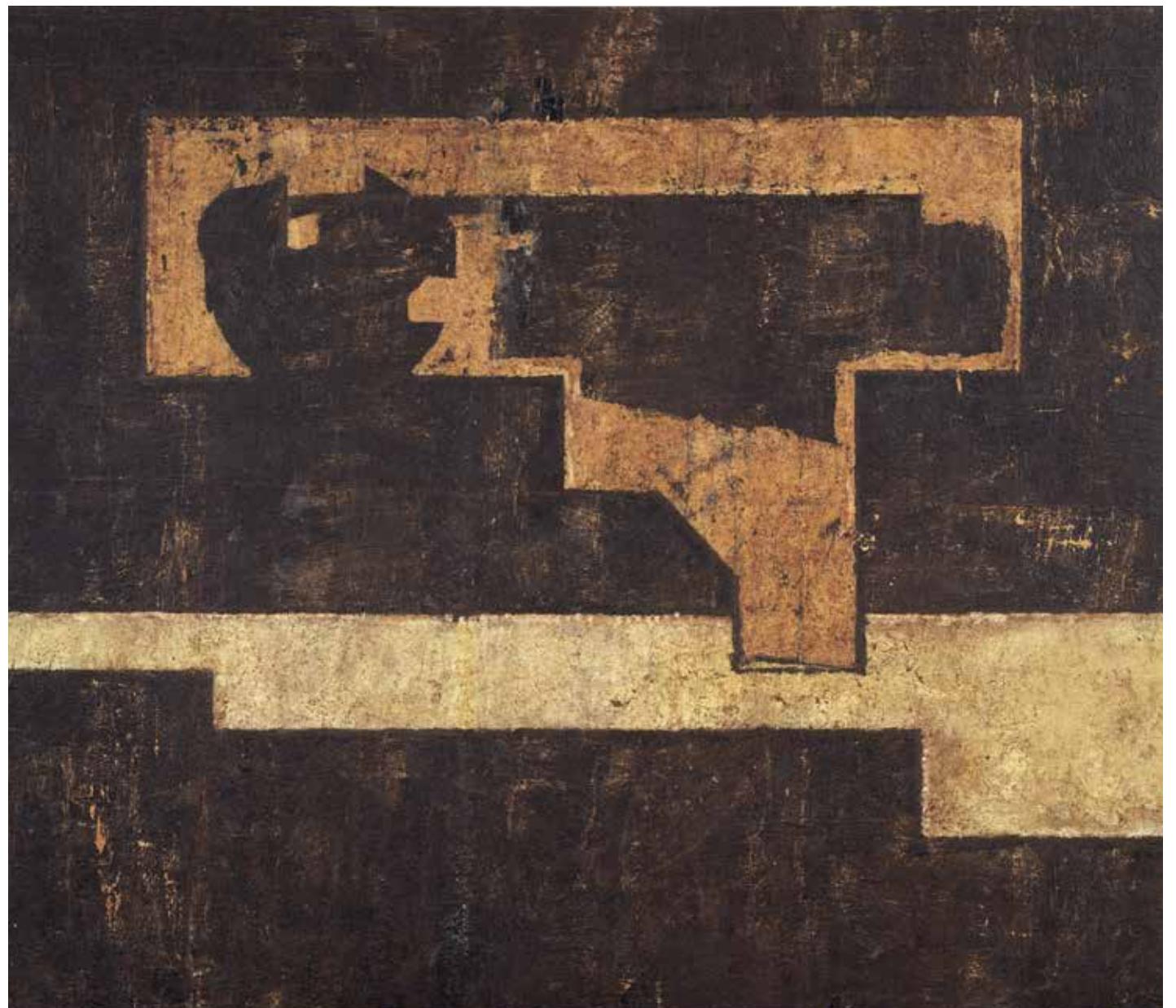
Óleo y témpora sobre tela
260 x 200 cm



Lluís Lleó

Cuatrocento uno bis, 1998

Óleo y cera sobre tela
183 x 213 cm



Perejaume

Pintura i representació: Delta de l'Ebre, 1989

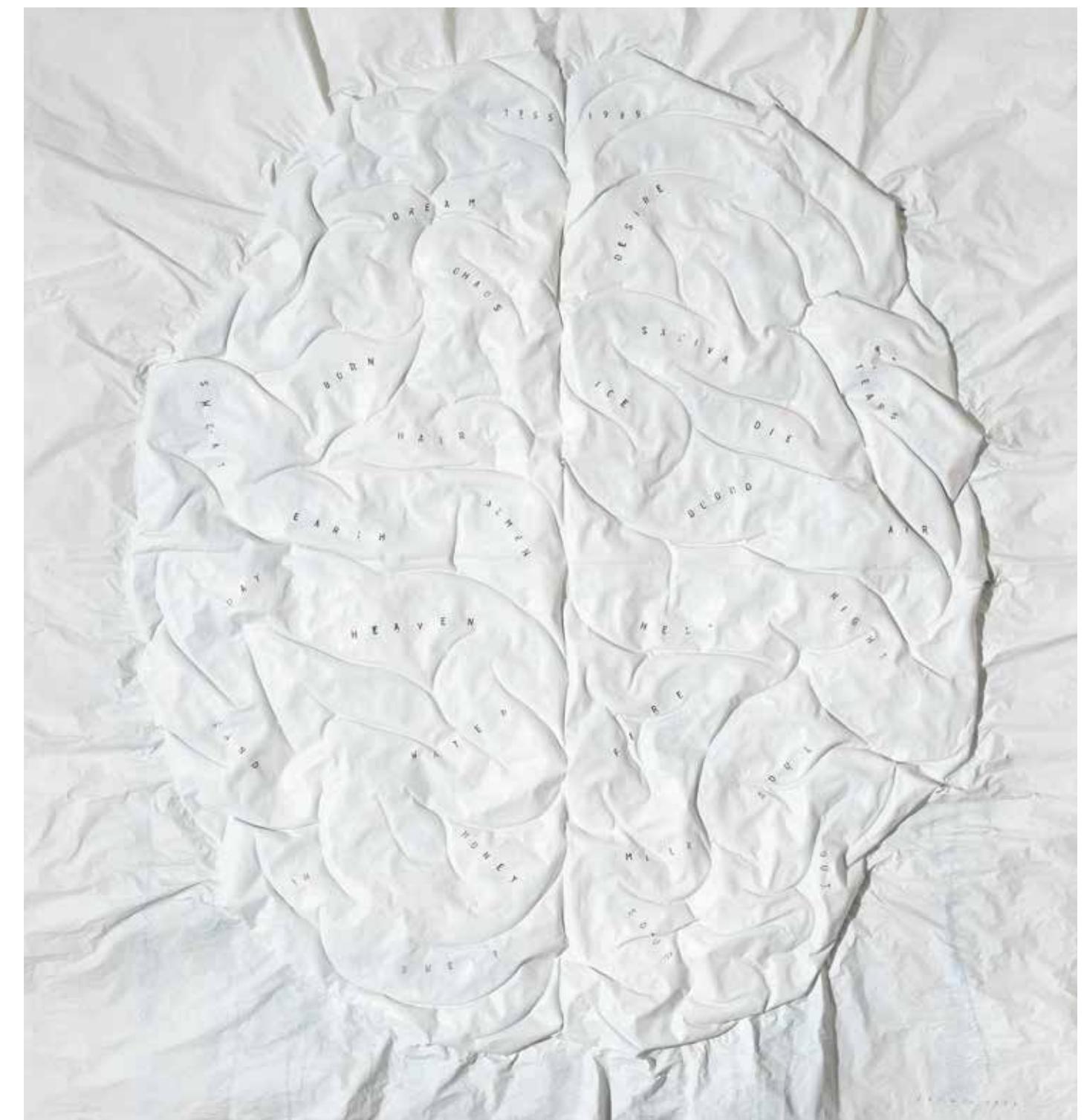
Técnica mixta en fotografía
155 x 155 cm



Jaume Plensa

Dream, desire, chaos..., 1999

Técnica mixta sobre papel
204 x 187 cm



Vicenç Viaplana

Hipnosis, 2000

Técnica acrílica sobre tela
226 x 180 cm



Carlos García-Alix

La ronda de noche, 2002

Óleo sobre lienzo
125 x 165 cm



Juan Sotomayor

Sin título, 2003

Acrílico sobre lienzo
200 x 200 cm



Frederic Amat

Lactants, 2004

Técnica mixta sobre tela
210 x 273 cm



Joan Hernández Pijuan

Pintura de la sèrie negra 5, 2005

Óleo sobre tela
200 x 150 cm



José Manuel Ballester

Interior de museo 1, 2006

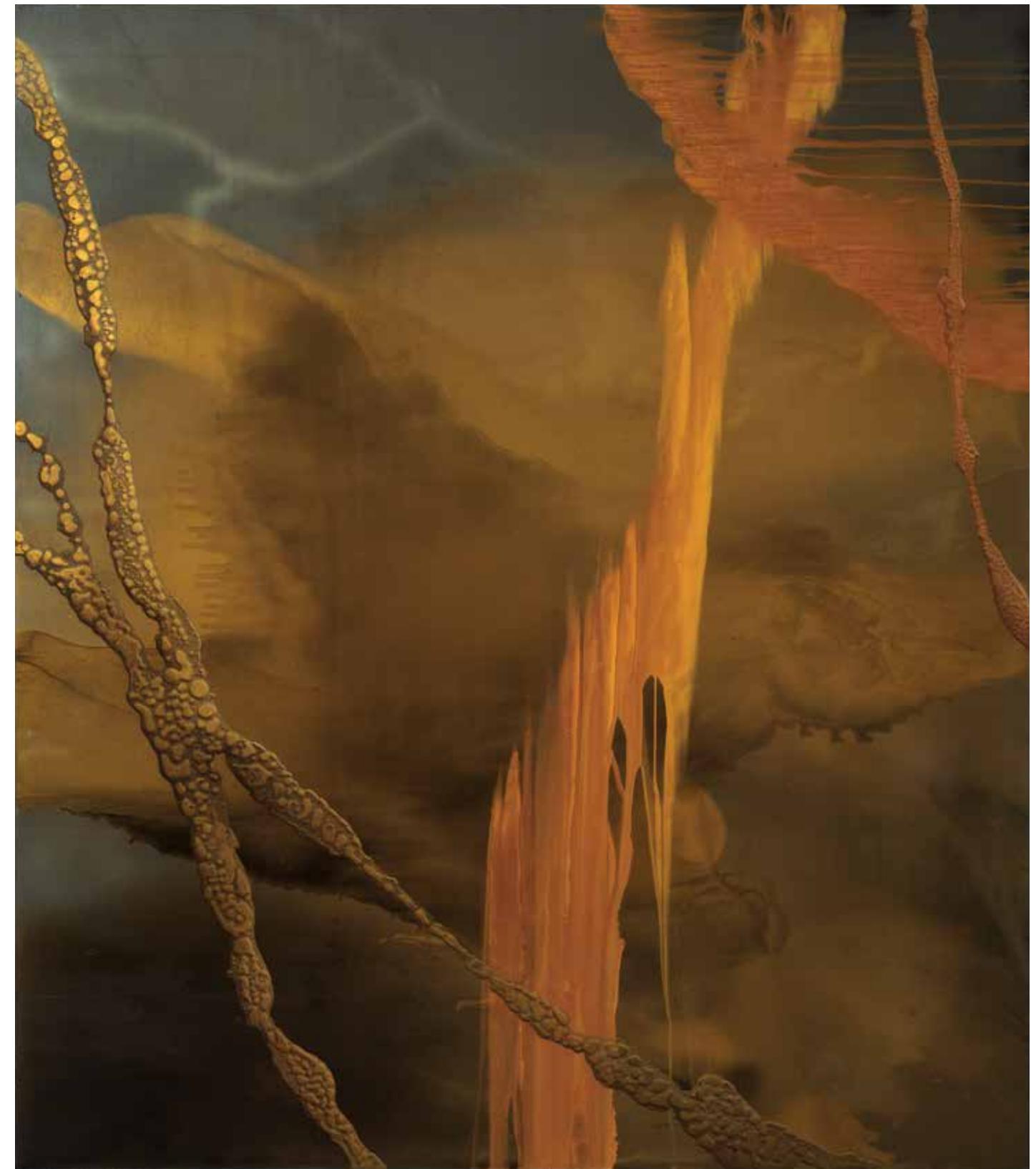
Acrílico sobre papel encolado y tabla
160 x 258 cm



Darío Urzay

Pasaje (Dos Años), 2007

Técnica mixta sobre madera
210 x 180 cm



Ricardo Cavada

Sin título, 2008

Técnica mixta sobre tela
200 x 160 cm



Eduard Arbós

Cut 0707 M, 2009

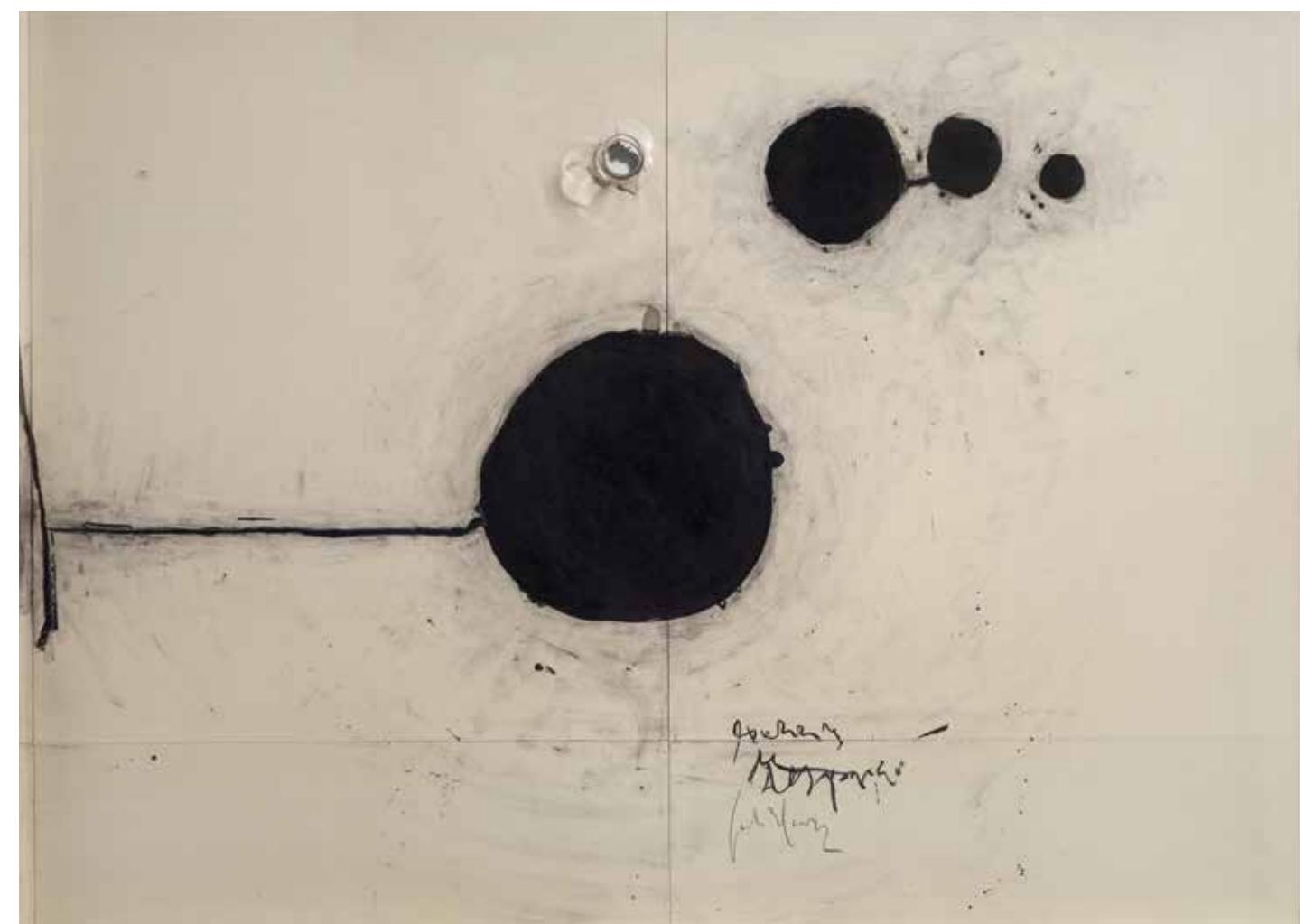
Planchas de foam cortadas
200 x 122 cm



Jordi Alcaraz

Exercicis de desaparició, 2010

Pintura sobre cartón y metacrilato
152 x 202 cm



Javier Arce

Imágenes Bastardas (Maurizio Cattelan), 2010

Plexiglás grabado entintado al óleo
148 x 223 cm



Ignasi Aballí

Clasificados. Azul cerúleo, 2012

Pintura acrílica e impresión digital sobre tela
200 x 190 cm

Azul cerúleo

Tonalidad: azul

Sinónimo: azul celeste; cerúleo; celeste.

Sugerencia origen: característica de los pigmentos homónimos (de óxidos de cobalto y de estaño combinados con yeso).

Origen iconolingüístico: europeo

Sinestesias: sonidos agudos de la nota “mi”; aroma etéreo.

Simbolismo: distanciamiento, higiene; indiferencia; el cielo; sabiduría espiritual.

Cerulean blue

Tone: blue

Synonym: azure; cerulean; sky-blue.

Suggested origin: feature of homonym pigments (cobalt and tin combined with gypsum).

Iconolinguistic origin: Europe.

Synesthesia: high sounds of the musical note E; ethereal aroma.

Symbolism: distancing; hygiene; indifference; heaven; spiritual wisdom.

蔚蓝色

色 调: 蓝色

同义词: 天蓝色; 蔚蓝的

词的本意: 用来描述同名的(蓝色)粉末(成份为钴和锡氧化后与石膏的混合物)

原产地: 欧洲

通 感: (从音乐的角度)高音的“mi”,空灵的香气

象 征: 疏远; 卫生; 冷淡; 天堂; 精神智慧

Jaume Pitarch

Las Lanzas, 2012-2013

Puzle/técnica mixta
157 x 214 cm



Cristóbal Toral

Ensamblaje en azul, 2013-2014

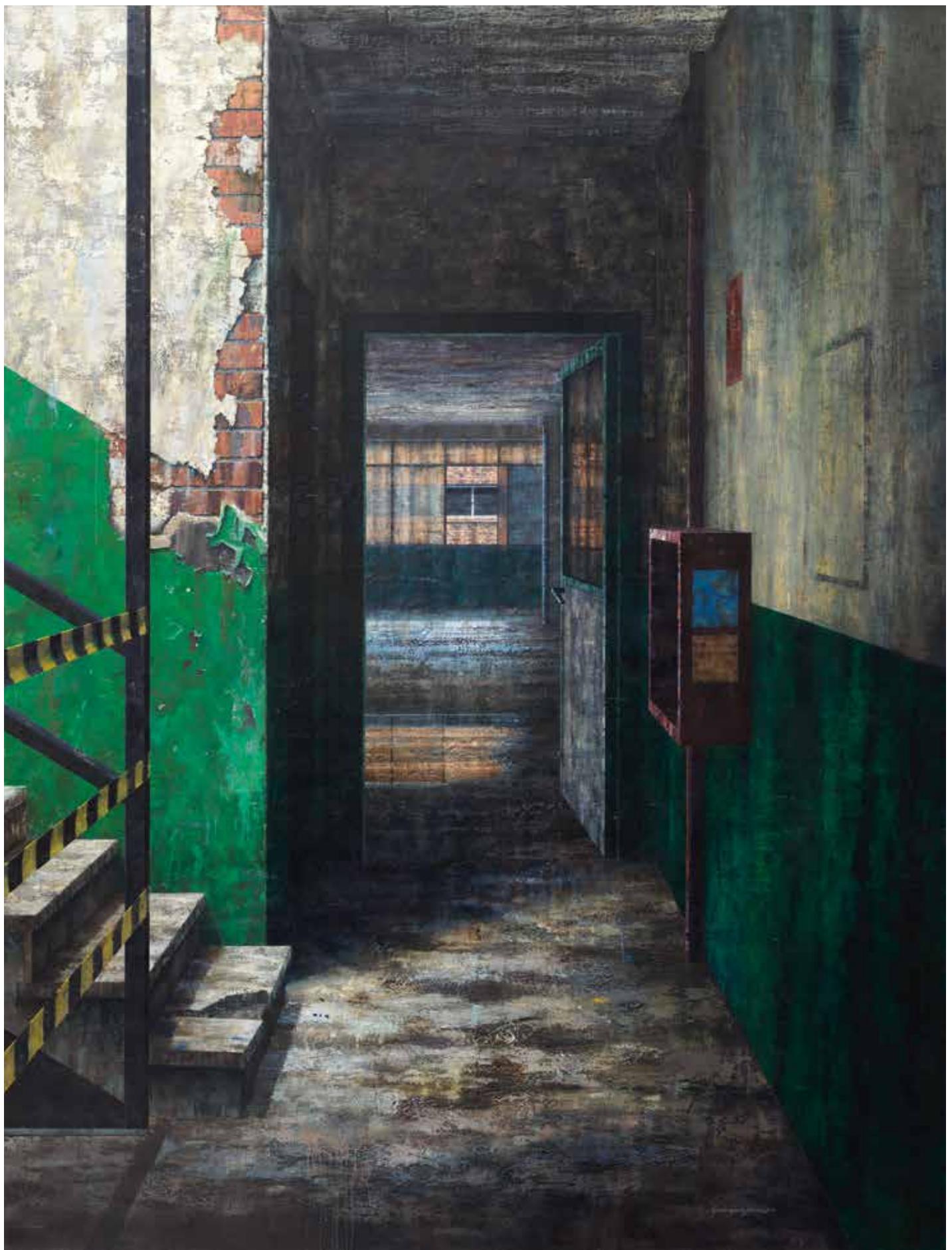
Técnica mixta
210 x 210 cm



Gorka García Herrera

En la penumbra (Elogio de la luz), 2015

Óleo sobre madera
250 x 187 cm



Hugo Fontela

Florida, 2016

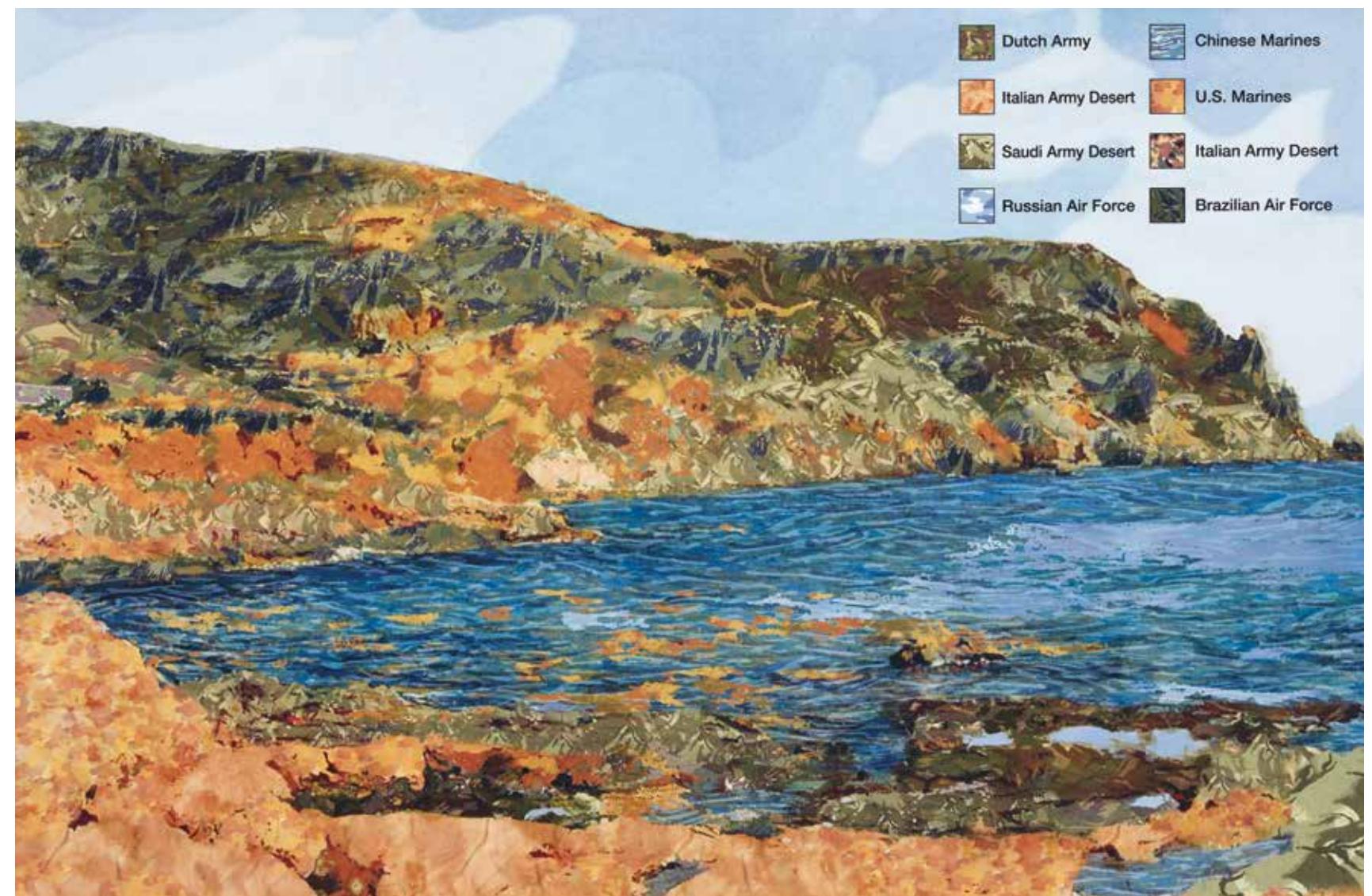
Técnica mixta sobre lienzo montado en bastidor
250 x 300 cm



Mateo Maté

Paisaje uniformado 24 (Joaquín Sorolla: Cueva de San Jávea), 2013-2017

Impresión en tela sobre bastidor y marco
135 x 196 cm



Guillermo Oyáñez

STRANGER THINGS T1-E3 Luces navideñas 38' 17" Versión, 2018

Óleo sobre lino
97 x 195 cm



Secundino Hernández

Untitled, 2019

Técnica mixta sobre lino
179 x 176 cm

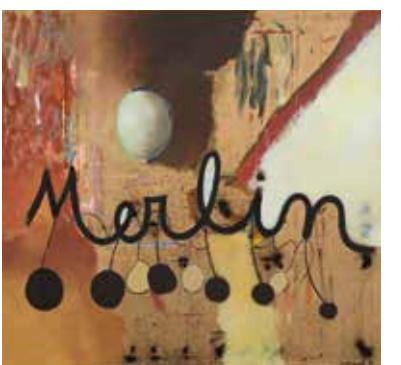


[Biografías de los artistas](#)



Albert Ràfols-Casamada
(Barcelona, 1923-2009)

pintor, poeta y profesor de arte involucrado en los movimientos de vanguardia, es considerado uno de los artistas catalanes más significativos y multifacéticos de su tiempo. Se inició en el dibujo y la pintura de la mano de su padre, Albert Ràfols Cullerés. Tras unos años de estudios de arquitectura, optó por la pintura y expuso por primera vez en Barcelona en 1946 con el grupo Els Vuit. En 1950 obtuvo una beca del gobierno francés y se trasladó a París, donde residió hasta 1954 junto a su esposa, la también pintora María Girona. Su obra pictórica comenzó en el terreno de la figuración, pero pronto evolucionó hacia una abstracción en la que tenían un peso importante el color y el uso de estructuras geométricas. Con una dilatada trayectoria pictórica y literaria, también desarrolló una intensa actividad pedagógica en el ámbito del diseño y el arte. En 1967 fundó la Escuela EINA junto a un grupo de intelectuales, profesores y artistas siguiendo el modelo pedagógico de la Bauhaus; fue su director durante diecisiete años. A lo largo de su extensa carrera, fue reconocido con el Premio Nacional de Artes Plásticas (1980), la Creu de Sant Jordi (1983), la Legión de Honor del Gobierno de Francia (1991) y el Premio Nacional de Artes Visuales de Cataluña (2003).



Josep Guinovart
(Barcelona, 1927-2007)

fue un protagonista clave de la vanguardia plástica catalana de la segunda mitad del siglo XX. Tras iniciarse en el taller familiar como pintor de paredes, se formó en la Escola d'Arts i Oficis de Barcelona, y en 1953 se marchó a París con

una beca del Instituto Francés. De regreso a Cataluña, en 1954 fundó, junto con otros artistas como Antoni Tàpies y Joan-Josep Tharrats, el grupo Taüll, de corto recorrido, que aglutinaba a la vanguardia pictórica de aquellos años. Con una producción polifacética –que incluye grabado, dibujo, cartelismo, pintura, escultura, escenografías teatrales y tapiz, entre otros– y tras una primera etapa figurativa, a partir de 1957 practicó la abstracción pictórica con obras de gran formato, una clara intención matérica y el uso de elementos tridimensionales ajenos al mundo del arte convencional. El informalismo de Guinovart incorporó la presencia del paisaje mediterráneo, sugerido mediante tonos azules y ocre cálidos, y otros elementos que evocan el campo y la tierra, pero también realizó obras con una acusada implicación social y política. En 1982 obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas y en 1990 fue galardonado por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Desde 1994, su obra se expone de modo permanente en la Fundació Espai Guinovart de Agramunt (Lleida), población a la que el artista siempre estuvo vinculado.



(1999), y *Realisme d'Avantguarda*, Galería Llucià Homs (1997). Su obra se encuadra fundamentalmente en el realismo y en la pintura figurativa a partir de la observación del natural. A inicios del 2000, Vaquero comenzó a experimentar con la manipulación y alteración de objetos en una mezcla ambigua de realismo y simbolismo. Vive y trabaja en Barcelona, donde también ejerce como asesor artístico de la Fundación Sorigué de Lleida.



Lluís Lléo

(Barcelona, 1961)

pintor y escultor, reside en Nueva York desde 1989, aunque sigue realizando estancias en su estudio de Rupià, Girona. Óleo, acuarela y cera son características de su pintura desde inicios de la década de los noventa, en unas obras en las que domina la geometría con formas casi orgánicas. Su trabajo se ha expuesto en la Galería Carles Taché de Barcelona, Sala Pelaire de Palma de Mallorca, Galería Alfredo Viñas de Málaga y Kingsborough Community College de Nueva York, entre otros. Sus obras pueden encontrarse en colecciones nacionales e internacionales, como el Museo Reina Sofía de Madrid, Fundació "la Caixa" de Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo Sofia Imber de Caracas, y Nagoya Art Museum, en Nagoya, Japón.

Brossa, Josep Vicenç Foix y Jacint Verdaguer, autores que influyeron en el desarrollo de su mirada artística, así como la cultura popular del Maresme y el mundo rural. Su obra oscila entre la teoría y la práctica, la escritura y la imagen, la influencia de la vanguardia histórica y el interés por la cultura catalana, que impregna su producción poética, ensayística y artística. En 2005 recibió el Premi Nacional d'Arts Visuals de la Generalitat de Catalunya por la obra *Els cims pensamenters* y en 2006 el Premio Nacional de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura por la «reformulación de la relación entre arte y territorio». Algunas de sus intervenciones y exposiciones más importantes son los medallones del Gran Teatro del Liceo (1999), las retrospectivas *Deixar de fer una exposició*, en MACBA, Barcelona (1999) y *Ai Perejaume, si veies la munió d'obres que t'envolten, no en faries cap de noval*, en La Pedrera (2011) o el proyecto expositivo *Maniobra de Perejaume*, en Museu Nacional d'Art de Catalunya (2014). Entre sus libros destacan: *L'obra i la por* (2007), *Pagèsiques* (2011, Premio Ciutat de Barcelona 2012), *Paraules locals* (2015) y *Treure una marededéu a ballar* (2018). Vive y trabaja en Sant Pol de Mar.



Jaume Plensa

(Barcelona, 1955)

estudió en la Escola de la Llotja y en la Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi de su ciudad natal. Desde sus comienzos como escultor en los años 80, ha desarrollado una carrera de gran proyección y se ha convertido en uno de los máximos exponentes de la escena escultórica actual, siendo conocido internacionalmente por sus piezas e instalaciones en espacios públicos, en ciudades como Chicago, Londres, Montreal, Niza, Tokio, Toronto o Vancouver. Artista polifacético, Plensa ha experimentado también con el grabado, el dibujo, el sonido, el video e incluso la escenografía, colaborando con la compañía catalana La Fura dels Baus. Tras su primera exposición individual en 1980, en la Fundació Joan Miró de

Barcelona, su obra se ha mostrado en museos de todo el mundo, entre ellos: Jeu de Paume de París (1997), Malmö Konsthall de Malmö, Suecia (1997), Museo Reina Sofía de Madrid (2000), Nasher Sculpture Center de Dallas (2010), Yorkshire Sculpture Park, Inglaterra (2011), Basílica San Giorgio Maggiore en la Bienal de Venecia (2015) y MACBA de Barcelona (2018-19). Ha recibido numerosos premios nacionales e internacionales: la Medaille des Chevaliers des Arts et Lettres del Ministerio de Cultura francés (1993) el Premi Nacional de Cultura d'Arts Plàstiques de la Generalitat de Catalunya (1997); el Premio Nacional de las Artes Plásticas (2012) y el Premio Velázquez de las Artes (2013). Vive y trabaja en Barcelona.



Juan Sotomayor

(Villanueva de Arzobispo, Jaén, 1959)

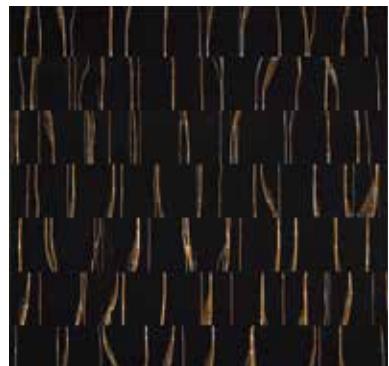
se inició en la pintura luego de abandonar estudios en medicina. Se formó en Zaragoza, ciudad en la que permaneció entre 1973 y 1988. Es miembro fundador del grupo Zotal, colectivo de pintores activo



Carlos García-Alix

(León, 1957)

es escritor, pintor y cineasta. Desde finales de los años 80 ha celebrado numerosas exposiciones colectivas e individuales. Sus querencias por la literatura, el cine y la historia le han acompañado desde el principio de su actividad pictórica. Desde hace años viene desarrollando una tarea de recopilación documental centrándose en los años 30 en España, que se refleja tanto en su pintura y obra gráfica como en la literaria y cinematográfica, y que ha denominado «novela pintada», un proyecto que ha puesto en escena en obras como el libro *Madrid-Moscú* (ganador del segundo premio al Libro de Arte Mejor Editado del Ministerio de Cultura en 2003), o el lienzo *Regreso a casa* (1999). Destaca su novela y luego largometraje-documental titulado *El honor de las injurias* (2007), obra premiada en la Semana Internacional de Cine de Valladolid en 2007. Ha colaborado en diferentes periódicos y revistas, como *El Canto de la Tripulación*, *Refractor*, *El gato encerrado*, *El Europeo*, *Lars: Cultura y Ciudad* y *Sur Express*. Su obra se encuentra en colecciones como Museo Patio Herreriano de Valladolid, Colección Testimonio Colección Testimonio "la Caixa" de Barcelona o Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid. Vive y trabaja en Madrid.



Perejaume

(Sant Pol de Mar, 1957)

es un artista difícil de clasificar por la experimentación constante con casi todos los recursos expresivos –pintura, escultura, dibujo, texto, acción, fotografía, sonido y video. Se formó frecuentando la obra de Joan

en Zaragoza en la década de 1980. Su obra, tras comenzar cercana al surrealismo literario, evolucionó a una pintura de carácter neoexpresionista, gestual y muy matérica. Hacia finales de los años 80, surgen unas bandas geométricas que se alternan con sinuosas líneas y manchas de cambiantes formas que constituyó la base del lenguaje pictórico de años posteriores, caracterizado por bandas horizontales y verticales. En sus obras, Sotomayor realiza movimientos que expresan un recorrido horizontal propiciando una manera de percibir el plano parecido al ejercicio de leer. El pintor aplica la pintura organizando un sistema de franjas horizontales paralelas sobre las que actúa suavemente, superponiendo las diferentes capas. Vive y trabaja entre Zaragoza y Madrid.



Joan Hernández Pijuan

(Barcelona, 1931-2005)

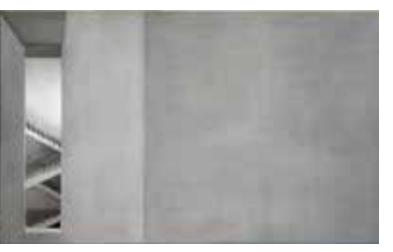
se formó en la Escola de la Llotja y la Escola de Belles Arts de Barcelona. En 1957 se trasladó a París, donde estudió grabado y litografía en la École de Beaux-Arts. Si bien en sus inicios su pintura se situó cerca de un expresionismo gestual, pronto adoptaría una figuración geométrica dominada por campos lisos de color, por la presencia de objetos solitarios como frutas, copas, huevos o tijeras y por la inclusión de elementos y referencias matemáticas como cuadriculas o cintas métricas. A finales de los años 80 retomó el informalismo, desarrollando una pintura que acabó caracterizándose por el uso de una paleta mayoritariamente en blanco y negro. Desde su primera exposición individual en el Museu de Mataró en 1955, expuso en destacados espacios de arte de España y del ámbito internacional. Entre las retrospectivas dedicadas al artista, cabe destacar las de Centre Cultural Tecla Sala de L'Hospitalet de Llobregat (1992), Museo Reina Sofía de Madrid (1993), MACBA de Barcelona (2003) y Museo de Arte Moderno de Moscú (2011). En 2004 recibió el Premio Nacional de Arte Gráfico. Su obra se encuentra en colecciones como las de Palais des Beaux-Arts de Bruselas, Guggenheim Museum de Nueva York, National Gallery de Montreal, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Museo Reina Sofía de Madrid y MACBA de Barcelona.



Frederic Amat

(Barcelona, 1952)

es un pintor cuyo trabajo desafía una única forma de categorización. Formado en arquitectura y también en escenografía con Fabià Puigserver, su concepción abierta de la pintura le ha llevado a integrar en su trabajo creativo múltiples lenguajes artísticos. Su obra pictórica, que comenzó en los años 60, pone en diálogo elementos objetuales con un trabajo matérico que a menudo remite a símbolos y a un contexto de misterio. Además de su producción propiamente pictórica, desde mediados de los años 80 Amat ha realizado escenografías para danza y teatro a partir de textos de autores literarios como García Lorca, Samuel Beckett, Juan Goytisolo, Bernard-Marie Koltès y Octavio Paz, entre otros. También ha creado espacios escénicos para ópera y oratorios, ha ilustrado obras literarias como *Las mil y una noches* o *La Odisea* y ha dirigido proyectos cinematográficos como *Viaje a la luna* (1998) y *Foc al càntrir* (2000). Sus intervenciones en espacios arquitectónicos, ya sean naturales o urbanos, combinan pintura, escultura y cerámica. Su obra ha sido ampliamente expuesta y publicada alrededor del mundo. Vive y trabaja en Barcelona.



José Manuel Ballester

(Madrid, 1960)

pintor y fotógrafo, se licenció en 1984 en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Su carrera

artística comenzó en la pintura con especial interés por la técnica de las escuelas italiana y flamenca de los siglos XV y XVIII. A partir de 1990, empezó a conjugar pintura y fotografía y, posteriormente, se centró en la fotografía arquitectónica. Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Grabado (1999), Premio Goya de Pintura Villa de Madrid (2006) y Premio de Fotografía de la Comunidad de Madrid (2008). En 2010 le fue concedido el Premio Nacional de Fotografía «por su singular interpretación del espacio arquitectónico y la luz, y por su aportación destacada a la renovación de las técnicas fotográficas». De entre sus exposiciones individuales destacan: *Lugares de Paso*, Valencia (2003); *Setting Out*, Nueva York (2003); *Habitación 523*, Museo Reina Sofía (2005); *Fervor de Metrópolis*, Pinacoteca de São Paulo (2010); *Bosques de luz*, Tabacalera, Madrid (2013) y Fundación Bancaria, Valencia (2018). Su obra está presente en fondos del Museo Reina Sofía, Artium, Museo Patio Herreriano, IVAM, Fundación Telefónica, Museo Würth (Logroño), Pérez Art Museum y Cisneros Fontanals Art Foundation (Miami), entre otros. Vive y trabaja en Madrid.



Darío Urzay

(Bilbao, 1958)

es uno de los pintores españoles contemporáneos más representativos dentro de la corriente abstracta gestual que alcanzó un gran auge en los años 80 y 90 del siglo XX en España. Su trabajo destaca por una poética personal y reconocible. Orden y desorden conviven en su obra junto con una gran importancia del color, formando hibridaciones complejas que, a modo de contrapunto, se complementan perfectamente. Urzay se licenció en Bellas Artes en la Universidad del País Vasco, centro en el que ejerció de profesor entre 1983 a 1988. En 1988 residió un año en Londres invitado por la Fundación Delfina Studios, y posteriormente se trasladó a Nueva York, ciudad en la que vivió nueve años, alternando su actividad con Bilbao. En 1983 obtuvo el premio

Gure Artea de pintura y en 2005 fue reconocido con el Premio Nacional de Arte Gráfico y el Excellence Work Award en la Bienal de Beijing. Ha expuesto individualmente en Fundación ICO (Madrid), Galería Estiarte y Distrito 4 (Madrid), Galería Xippas (París), Galería Juan Silió (Santander), Galería Tomás March (Valencia), Galería Senda (Barcelona) y Christian Dam Gallery (Oslo), entre otras. Su obra forma parte de colecciones como Museo Guggenheim Bilbao, Museo Reina Sofía de Madrid o Deutsche Bank Collection de Londres. Actualmente vive y trabaja en Bilbao.



Eduard Arbós

(Barcelona, 1959)

ha centrado su trabajo en una reflexión sobre el espacio y su representación. Con lo arquitectónico como telón de fondo y mediante conceptos esenciales relacionados como construir, delimitar o habitar, se estructuran unas propuestas que interrogan los límites que separa el espacio físico y vivencial del espacio mental, imaginario y abstracto. Se trata de un código constructivo y relational que busca generar un diálogo contextual, una sintaxis constructiva que permite analizar las formas de representar el espacio a través de los códigos del arte. Distintos lenguajes formalizan una obra que utiliza, indistintamente, la pintura, la escultura, las maquetas, las intervenciones espaciales, la fotografía o, incluso, las publicaciones. Su creación artística está íntimamente ligada a su faceta de diseñador gráfico, actividad que desarrolló trabajando en estudios de diseño y publicidad hasta el año 1990. Desde entonces ha expuesto regularmente en España y Portugal. Su obra está presente en destacadas colecciones públicas y privadas, entre otras: Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo, Colección Caja Madrid, CAB Burgos, Col·lecció Chirivella Soriano (Valencia) y Otten Kunst Raum (Austria). Vive y trabaja entre Barcelona y Lisboa.



Jordi Alcaraz

(Calella, Barcelona, 1963)

comenzó su trayectoria artística en el ámbito de la escultura y el grabado y, más tarde, incorporó la pintura. Con el tiempo desarrolló una obra singular e inconfundible, que se caracteriza por la fusión de diferentes técnicas y el uso de materiales diversos, como el agua, el vidrio, el espejo, el pigmento, el libro o la piedra. En su lenguaje pictórico prevalecen el blanco y el negro y la interrelación de transparencias y agujeros, que permiten entrever espacios ocultos y mágicos que trascienden la exclusividad óptica. Alcaraz ha expuesto ampliamente tanto en España como en el exterior, en países como Bélgica, Alemania, Italia, Canadá o Suiza. Entre sus últimas exposiciones individuales destaca *Esborrhadis*, presentada en la Fundació Vila Casas-Can Framis de Barcelona, en 2017. Sus obras forman parte de colecciones públicas y privadas, como Ella Cisneros en Miami, Emanuela Barilla en Parma, Giorgio Frasca en París, MACBA en Barcelona, Museo Biedermann en Donaueschingen, Alemania, o Williams Collection en Nueva York. Vive y trabaja en Calella, Barcelona.

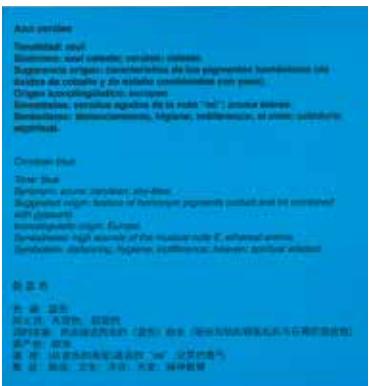


Javier Arce

(Santander, 1973)

es graduado en Técnicas de Estampación por la Escuela de Artes Aplicadas de Oviedo y licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. Obtuvo una maestría en escultura por la Wimbledon College of Arts, Londres. Desde 2007 ha recibido múltiples reconocimientos: Beca Fundación Marcelino Botín, Beca Hangar, Mención de Honor Premio ABC y Mención de Honor Generación 2007 de Caja Madrid. En 2008 obtuvo las becas del International Studio & Curatorial Program (ISCP) de Nueva York y de la Fundación de Arte y Derecho. En 2018 fue galardonado

con las Becas Leonardo de la Fundación BBVA a Investigadores y Creadores. Entre sus últimas exposiciones individuales destacan: *Kill lies all*, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander (2014); *Primeras exposiciones prestadas*, CAB, Burgos (2010); *This could be a show of historical importance*, Moderna Galería, Liubliana (2010), así como sus intervenciones en Espai 13. Fundación Joan Miró, Barcelona, y en Espai Quatre, Casal Sollerí, Mallorca. Su trabajo está presente en numerosas colecciones nacionales, como CAB de Burgos, MUSAC de León, Fundación Caja Madrid, Fundación Marcelino Botín o Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo. Vive y trabaja en Santander.



Ignasi Aballí

(Barcelona, 1958).

es un artista próximo a las prácticas conceptuales que, desde inicios de los años 80, desarrolla su labor artística a través de formalizaciones, técnicas y materiales diversos. Su obra propone una reflexión conceptual sobre la representación y la percepción de medios como la pintura, el objeto, la fotografía, la ficción, el cine o el video. Su trabajo inventa y reorganiza textos, imágenes, materiales y procesos, confrontando la presencia y la ausencia, lo material y lo inmaterial, lo visible y lo invisible, la transparencia y la opacidad, la apropiación y la creación. Aballí estudió Bellas Artes en la Universidad de Barcelona y se licenció en 1981. De destacada proyección internacional, su obra se ha expuesto en Fundació Joan Miró (Barcelona), MACBA (Barcelona), Museo Reina Sofía (Madrid), Museo Serralves (Oporto), Ikon Gallery (Birmingham), Drawing Center (Nueva York) y ZKM (Karlsruhe, Alemania). Ha participado en la Bienal de Venecia de 2007 y ha expuesto en espacios y galerías de arte de Madrid, Barcelona, México, Bélgica, Brasil o China. En 2015 recibió el Premio Joan Miró por su «exitosa reflexión sobre los límites de la pintura y la representación, por su meticulosa atención a las consecuencias significativas que puede generar el cambio más pequeño en una estrategia de

resignificación, así como por su papel de mentor con artistas más jóvenes». Vive y trabaja en Barcelona.



Jaume Pitarch

(Barcelona, 1963)

es licenciado en Bellas Artes por el Chelsea College of Art, Londres, y obtuvo un Máster por el Royal College of Art de Londres. Inicialmente interesado en la pintura, ha ido desplazando su área de trabajo hacia una investigación de los usos y abusos de la imagen en el mundo actual. Descendiente directo de la más pura tradición del arte conceptual catalán, Pitarch manipula objetos de manera brossiana y surrealista que inciden sobre nuestra existencia. Trabaja habitualmente con elementos fabricados o ya habitados, que desmonta y reconstruye para crear obras de nuevos significados. Pitarch ha expuesto extensamente a nivel nacional e internacional. Entre sus exposiciones individuales destacan las presentadas en: Tecla Sala, L'Hospitalet (2017), àngels barcelona (2013, 2009, 2004, 1997); Galería Fúcares, Madrid (2013, 2008); Spencer Brownstone Gallery, Nueva York (2013, 2009, 2006) o en Galería Vartai, Lituania (2011). Sus obras forman parte de colecciones públicas y privadas como MACBA, Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo, Artium, Colección Bergé, Museo Patio Herreriano o Royal College of Art de Londres. Vive y trabaja entre Madrid y Toledo.



Cristóbal Toral

(Torre Alháquime, Cádiz, 1940)

es considerado uno de los máximos representantes del realismo mágico español del siglo XX. Conocido por

su talento precoz y una capacidad inusual para el dibujo, Toral inició su formación en arte en 1958 en la Escuela de Artes y Oficios de Antequera, continuando en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y la de San Fernando de Madrid, donde en 1964 obtuvo el Premio Nacional Fin de Carrera. Entre 1968 y 1969 obtuvo la Beca Fundación Juan March para ampliar sus estudios en España y, más tarde, en Nueva York, ciudad en la que entró en contacto con el nuevo realismo de los pintores americanos. Su participación en la Bienal de Florencia en dos ocasiones (1973 y 1977), obteniendo medalla de oro, y en la Bienal de São Paulo (1975) con el Gran Premio, le dieron a conocer en el ámbito internacional. Ha realizado importantes exposiciones individuales en ciudades como Madrid, Nueva York, Buenos Aires, México, París y Tokio, entre otras. En 2018 el Museo de la Ciudad de Antequera, ciudad a la que estuvo vinculado buena parte de su vida, le dedicó una de sus mayores retrospectivas. Su obra figura en colecciones como Centre Pompidou (París), Museo de Arte Moderno (Bruselas), Museo Reina Sofía (Madrid) o Guggenheim Museum (Nueva York). Vive y trabaja entre Madrid y Toledo.



Gorka García Herrera

(Jerez de la Frontera, Cádiz, 1982)

se licenció en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco en 2005. Cursó el tercer año de carrera en la Accademia di Belle Arti di Ravenna (Italia) gracias a la concesión de una beca Erasmus. Tras su paso por la universidad, completó su formación artística en el estudio del pintor Alejandro Quincoces y recibió, entre otras, la beca del «Curso de Pintores Pensionados del Palacio Quintanar» (Segovia) y la Beca de Residencia de la «Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores» (Córdoba) en 2007. Su obra ha formado parte de diversas exposiciones tanto a nivel individual como colectivo. Entre

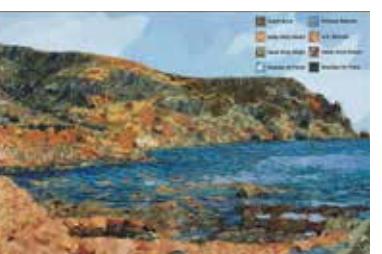
sus proyectos recientes, destaca la exposición colectiva *Ciudades líquidas*, en la Sala Parés de Barcelona (2018). Vive y trabaja en Madrid.



Hugo Fontela

(Grado, Asturias, 1986)

comenzó su formación pictórica en la Escuela de Artes y Oficios de Avilés y en la Escuela de Arte de Oviedo. En 2005, a sus 18 años, se trasladó a Nueva York, donde amplió sus estudios en The Arts Students League e instaló su taller. Ha sido merecedor de los siguientes premios: XX Premio BMW de Pintura (2005); el premio al mejor artista de la Feria de Arte Gráfico Estampa (2007); y Premio Princesa de Girona de las Artes (2014) por su precoz pero intensa trayectoria artística. Entre sus proyectos expositivos más destacados figuran la exposición individual en el Museo de la Abadía de Montserrat en 2011 y, el mismo año, *Niemeyer by Fontela* en el Centro Niemeyer de Avilés, fruto de dos estancias en Río de Janeiro junto a Oscar Niemeyer. Desde 2014 es representado por la galería Marlborough. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas en España, como Biblioteca Nacional, Madrid; Colección Ayuntamiento de Zamora; Colección Cajastur-Liberbank, Asturias; Colección DKV, Barcelona; Colección Fundación Príncipe de Asturias, Oviedo; y Museo de Bellas Artes de Asturias, entre otras. Vive y trabaja en Manhattan, alternando los estudios de Madrid y Nueva York.



Mateo Maté

(Madrid, 1964)

es un representante destacado del arte de tradición conceptual en el contexto español. Utiliza objetos cotidianos, a menudo ligados a su

propia rutina doméstica. Interesado por el potencial simbólico de la metáfora cartográfica, crea espacios escultóricos y performativos que resultan familiares a la vez que generan un profundo desconcierto. Sus trabajos plantean repensar y reinventar la noción de habitar, ser capaces de desbordar la mirada y devolver la concreción a los espacios y objetos que nos rodean. Con frecuencia recurre a la ironía y busca la implicación crítica del espectador, junto con una cierta presencia del azar. Maté ha expuesto extensamente en centros de arte nacionales e internacionales. Entre sus proyectos recientes destacan: *El eterno retorno*, Museo del Romanticismo, Cerralbo, Artes Decorativas, Lázaro Galdiano y Biblioteca Nacional, Madrid (2013-14); *Delimitations*, Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel (2012); *Universo personal*, Museo Reina Sofía-Monasterio de Silos, Burgos (2012); *Área restringida*, Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México (2011) y *The Real Royal Trip*, MoMA PS1, Nueva York (2003). Su obra forma parte de numerosas colecciones públicas y privadas del ámbito nacional e internacional. Vive y trabaja en Madrid.



Secundino Hernández

(Madrid, 1975)

se licenció en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 2000. Comenzó a exponer en 2002 y su trayectoria profesional se ha convertido en una de las más internacionales de los artistas españoles de su generación. Su práctica diversa y enérgica de la pintura resiste la caracterización fácil. Sus trabajos combinan hábilmente representación y abstracción, dibujo lineal y color, minimalismo y gestualidad. A lo largo de su carrera, Hernández ha venido mezclando diversas referencias: una materialidad que recuerda la pintura de acción, la figuración abreviada de los dibujos animados y paisajes que evocan una larga tradición pictórica. Esta multiplicidad estilística surge del conocimiento detallado del artista de la historia del arte. Hernández ha expuesto en museos como CAC Málaga (2018); Taidehalli, Helsinki (2018); Royal Academy of Arts, Londres (2017); YUZ Museum, Shanghai (2015); Museo Nacional de Escultura, Valladolid (2014); Rubell Family Collection, Miami (2013); Museo Patio Herreriano, Valladolid (2013). Su obra se encuentra en colecciones como National Museum of Wales, Cardiff; Auckland Art Gallery, Nueva Zelanda; Museo Patio Herreriano, Valladolid; Helga de Alvear Foundation, Cáceres; The Rubell Family Collection, Miami y Kunstddepot Göschener, Suiza. Vive y trabaja entre Berlín y Madrid.



Guillermo Oyáñez

(Málaga, 1970)

estudió Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, donde se licenció en 1992. Desde el inicio de su carrera se decantó por la pintura figurativa, evolucionando con los años desde una paleta cromática poco intensa hasta otra mucho más colorista, por influencia de sus viajes a Norte y Centroamérica, en especial a la isla mexicana de Holbox. El manejo del color es tal vez uno de los mayores atributos de su trabajo. Ha expuesto internacionalmente en ciudades como Madrid, Barcelona, Miami, Londres o Singapur, y ha recibido premios como el Pintura al Aire Libre Parque del Retiro, Mejor artista menor de 25 años (1994); Premio Fundación Taylor, Grand Palais, París (2008); Salón de Otoño de Madrid; Premio «Excmo Ayuntamiento de Madrid» (2010). Vive y trabaja en Madrid.

Conversación con Lluís Lleó y Julio Vaquero

Barcelona, 7 de julio de 2020

Introducción a la conversación

Javier Peris: En 2015, con motivo del 60º aniversario de los Laboratorios Salvat, y coincidiendo con el 20º de la Colección, presentamos en la Llotja de Mar las veinte obras que en ese momento la conformaban. Teníamos muchas ideas para la celebración del 25º aniversario, pero las circunstancias provocadas por el coronavirus han impedido que se pudieran llevar a cabo. Pero sí que hemos querido ir adelante con la publicación de este libro, con la idea de catalogar todas las obras y añadirle algún elemento más que ayude a contextualizar los procesos de cómo se configura la Colección Salvat; uno de ellos, a iniciativa de Llucià Homs, ha dado lugar a estas *Conversaciones*. Esta primera –porque seguro que seguirán otras– es entre dos destacados y a la vez muy próximos artistas presente en la colección, Lluís Lleó y Julio Vaquero.

A los tres quiero agradecer su disponibilidad para reencontrarnos en un almuerzo, convocados por Llucià en mi casa, en el que, durante la sobremesa y con él mismo como moderador, se generó un clima relajado para un análisis sobre la visión de las artes plásticas, en general, y su faceta profesional y convicciones, en particular. A estos tres grandes amigos les agradezco su tiempo y dedicación, así como su compromiso con la voluntad de nuestra Fundación Salvat por la divulgación de la cultura.

*

Llucià Homs: Con motivo de la publicación del catálogo de los veinticinco años de la Colección Salvat, a Javier Peris y a mí nos pareció interesante incorporar una conversación entre dos artistas cuyas obras formen parte de la Colección. Por consiguiente, quisieramos adentrarnos en vuestra experiencia vital ante el hecho pictórico, indagar sobre vuestras vivencias durante el confinamiento provocado por el coronavirus, y de ahí, aproximarnos a vuestro posicionamiento artístico. Quisiera empezar por hablar de la necesidad de crear y del juego de la inspiración. Veía hace unos días un documental del ilustrador Christoph Niemann, que publica para *The New Yorker*. Citando al pintor americano Chuck Close, decía que la inspiración es para amateurs, que el buen trabajo sale de ir cada mañana al estudio. En esto se acercaba a Picasso, que afirmaba que la inspiración existía, pero que debía encontrarte trabajando. ¿Cómo han sido estos días de confinamiento en el estudio?

Julio Vaquero: En relación con los días pasados en el estudio os diré que ha sido bastante irrelevante. Puede que por el momento en el que yo estaba, pues pasaba un atasco de trabajo, de esos en los que tú estás trabajando con la misma intensidad de siempre y no sabes por qué, pero las cosas no salen como tú quieres. En el confinamiento no es que se desatacara, pero sí que se fue resolviendo progresivamente.

Sin embargo, el confinamiento no ha significado nada especial, ni conceptual ni internamente. A veces tenemos la tendencia de atribuir a estos períodos, porque nos ayuda a entenderlos y a etiquetarlos, una experiencia trascendental o pseudotrascendental. Yo no puedo decir eso, la verdad, pues mi vivencia del coronavirus ha sido bastante ordinaria dentro de lo que es mi vida. Sin embargo, en lo personal, sí me llevó a plantearme qué es mi vida y por qué trabajamos, por qué hacemos lo que hacemos, esto que llamamos la vocación.

Soy de la opinión que todo lo que hacemos arranca de nuestra infancia, de esos años que los psicólogos dicen que son tan fértiles, en los que el cerebro se constituye, se crea. Ese periodo va del año hasta los siete años. He leído que es una cosa germinal, que arranca desde la infancia, de la fuerza que te hace sumergirte en algo prescindiendo de todo el mundo a tu alrededor. Para mí la pintura era un reducido en donde yo me metía renunciando a todo lo demás. ¿Qué pasa en la mente de una persona cuando sucede eso? Un amigo músico me contaba que de niño le llamaban sus compañeros para jugar a la pelota y él les decía: «No, porque tengo que crear mi obra», con su guitarra. Recuerdo perfectamente cómo en el colegio yo estaba totalmente ausente y volvía a casa caminando o en autobús, y venía poseído por el embeleso que me producía llegar a casa y, con los simples materiales de entonces, ponerme en aquel dibujo que había empezado el día anterior y que estaba deseando seguir como un loco. En mi caso, eso es lo absolutamente genuino y todo lo que hay después es una construcción que se ha hecho sobre eso. Con el paso del tiempo creas un ejercicio que te permite hacer lo que hacen los deportistas: estar horas y horas ejercitando determinada actividad sin que la voluntad desfallezca. Eso te lo da la práctica.

JP: ¿Más la práctica que el entusiasmo?

JV: Lo uno se construye sobre lo otro. Uno no es capaz de pasar por las penurias de todo el aprendizaje, ¡porque mira que cuesta pintar!, si no tiene un entusiasmo brutal. En mi caso, lo he vivido de una forma absolutamente genuina y no se puede narrar. Yo no sé por qué me pasaba esto, pero estaba todo el tiempo con la cabeza en otro sitio, pensando en mis propios dibujos. Nadie te induce a ello. Podrá ser el resultado de muchas influencias, pero hay algo ahí que es genuino. Tiene que ver con algo que el crítico Ángel González explicaba muy bien en su libro *Pintar sin tener ni idea*, que era recuperar ese arte que se hace sin pensar en el provecho que te produce, el arte genuino que hacen los locos o que hacen los niños. Yo en mi momento fui poseído por eso y por alguna razón extraña, si la vida te da muchos reveses y te lo ahoga, eso se te puede agotar y acaba muriendo. O puedes tener la suerte de que lo mantengas y seas capaz de hacerlo crecer.

Lluís Lleó: Yo vengo de otro sitio, pero el sentimiento es el mismo. A mí me obsesionaba ver la cara de mi padre cuando llegaba a casa, como supongo que a muchos niños. Recuerdo que cuando llegaba del estudio, su cara era la del que viene de jugar y se le había acabado el juego. Aunque había otro juego que era la ilusión de ver a sus hijos y a su mujer, pero nada se podía comparar con la ilusión de ir a pintar.

Yo, que había compartido muchas horas con él, porque ya llevaba puesto esto de la pintura, iba con mi padre a su estudio y para mí era un mundo ideal: el olor de pintura cuando subías por las escaleras, los cuadros, los pinceles y la colección de geranios desde el rosa hasta el rojo oscuro, hechos por un pintor... Volver al mundo normal era duro. Mi padre me decía de muy pequeño, con cinco años: «Y ahora te pones con una pastilla de Heno de Pravia y limpias los pinceles, y no acabas hasta que la espuma salga blanca.» Y acabas queriendo pintar por todo lo que rodea a la pintura: el olor del lápiz, el olor de la goma Milán, las barras de Dacs Manley, el papel... Todo esto es un mundo secreto que nadie conoce. Porque, aunque tú te creas que todo el mundo lo conoce, no lo conoce nadie, porque nadie tiene un padre pintor. Los niños no hacían estas cosas; jugaban a la pelota, a canicas, al escondite o a otras cosas.

A mí, lo que me ha pasado es que he vivido en una casa de pintores. La angustia ha estado siempre muy presente. Mi madre, que es muy inteligente, trabajaba en el ayuntamiento de Barcelona como bibliotecaria del museo de la Ciudadela, donde conoció a mi padre, pintor y profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona. Uno era el bohemio total y absoluto y la otra la que

tenía que vivir con un señor que el día siete del mes se había gastado el sueldo en pinceles. En mi casa había la angustia del «¿de qué comeremos si seguimos gastando esta fortuna?». Entonces, yo he heredado la angustia de una familia de «cuidado no te despistes que aquí nos morimos de hambre.» Y gracias a las estrategias de mi madre, de esconder billetes en sitios estratégicos de la casa, porque ella ya sabía lo que pasaba con el dinero, iban saliendo billetes de mil de los rincones...

Lo curioso que me ha pasado con el confinamiento es que he dormido mejor que nunca en mi vida. De repente, me he dado cuenta de que, primero, quienes hace muchos años hacemos esto sabemos cómo manejar un poco todo lo de las angustias, los miedos, las incertidumbres y los peligros. O sea, estamos acostumbrados a estar confinados, estamos acostumbrados a no comernos un rosco cuando queremos comérnoslo y a comérnoslo cuando no nos importa comérnoslo, porque todo es un poco al revés de lo que esperas y el cuadro maravilloso no se vende y el cuadro horrible gusta mucho, y todo es así. Me he dado cuenta de que, de repente, nos hemos situado en un mundo donde los grandes afortunados somos los que nos dedicamos a la profesión más peligrosa de todas. Porque sabemos lo peligrosa que es, sabemos manejarla y porque, sobre todo, sabemos que podemos seguir dedicándonos a eso, cuando todos lo demás dependen del ERE o del ERTE. Lo que era una situación aparentemente de desventaja hacia los demás, porque todo se aguantaba por los pelos, todo era una construcción de naipes, se ha revelado como una gran suerte de estar donde estamos, haciendo lo que hacemos, especialmente en este momento histórico. Hoy en día, ¿es mejor ser pintor o médico?

Evidentemente, como decías, Julio, sucedía «que te ibas a casa a trabajar y dejabas la pelota». Soy de los que creen que hemos descubierto el amor antes que los demás. No se puede comparar conocer a alguien y enamorarte con la pintura. Puede apetecer mucho por el tema físico o por el descubrimiento de la persona y del otro cuerpo, pero la fidelidad, el amor y la pasión las tienes puestas en otro sitio, porque empezaste muy pronto a estar metido en eso. Esto es lo que a mí me pasó. Después, con los años ha sido distinto, porque también hemos aprendido a dejar que las cosas convivan. En la infancia y la juventud sólo cabe un amor, y el mío era «Id a jugar que yo me quedo cuidando mi pintura»; ya podían jugar a la pelota los demás. Era como si te quedases cuidando a tu novia enferma en la cama, porque pintar es estar atento y ofrecer pequeñas cosas: «¿Quieres una gotita de agua para que estés mejor?», «¿Quieres un trocito de...?» Todo son pequeñas cantidades y un cierto equilibrio para que sobreviva y se haga grande. Todo cuadro, toda escultura, empieza como un pajarito que se

ha caído del nido al que hay que dar una gotita de agua y, mañana, si aún está vivo, dos gotitas y un trocito de pan. Así crecen los cuadros, crecen las esculturas y crecen los libros y las sinfonías, me imagino.

JV: A mí me cuesta compararlo, por ejemplo, con la experiencia de tener la primera novia. Pero sí que me doy cuenta de que a mí las cosas me pasan casi sin darme cuenta. Me di cuenta de que lo que a mí me pasaba no era lo normal, era una anomalía. Cuando ves que las personas que te rodean están arrastrando su vida profesional como quien arrastra un gran peso es cuando tú piensas: «Pues yo esta sensación no la conozco, no la tengo». Entonces es cuando reaccionas. Yo he sido verdaderamente consciente de esto cuando ya he sido muy mayor, porque estaba totalmente sumergido en lo que para mí era una manera natural de ser. Ni siquiera cuando a mis treinta años la gente me decía la suerte que tenía de trabajar en lo que me gusta. Cuando te haces mayor te das cuenta de que hay muchas personas que arrastran una gran condena con la vida que llevan.

En un momento en el cual las profesiones y el mundo en general, se han vuelto líquidos, citando a Bauman, la seguridad que ofrecía estudiar una carrera, por ejemplo, medicina, ha desaparecido. Hoy, los jóvenes que después de mucho esfuerzo han estudiado una carrera de muchos años acaban teniendo unos oficios mal pagados y esclavizantes, de los que rara vez disfrutan. Entonces, te hace pensar que, si el mundo tiene que cambiar o se derrumba una parte de él, a lo mejor no es tan malo, porque las cosas que arrastramos –y creo que lamentablemente ha sido así siempre a lo largo de toda la historia, por diferentes aspectos– son una cantidad de lacras que no nos han hecho ni más libres ni más felices. Ahora estamos mejor que antes, pero se produce de una forma gradual, con una lentitud tal que casi no nos damos cuenta. Es verdad que ahora no existen las enfermedades del siglo XVIII, pero tenemos una serie de estigmas que son muy difíciles de sobreponer.

LH: Habláis de amor, de sufrimiento, de enamoramiento de lo artístico y de un determinado *modus vivendi*, pero el momento en el que nosotros estamos hoy en el mundo, parafraseando a Gramsci, es ese momento en que el viejo mundo aún no ha acabado de morir y el nuevo mundo aún no ha acabado de nacer. ¿Cómo ha afectado este interregno a vuestro posicionamiento ante la obra? ¿Qué ha sucedido estos días?

JV: Para mí, esto está ligado, no tanto a la esencia del trabajo, sino a una cosa absolutamente central, que conecta con un saber esencial. Y creo que vas a coincidir conmigo, Lluís, que cuando tú sabes de pintura, como cuando sabes mucho de arquitectura, sabes de muchas

otras cosas a través de ese conocimiento. ¿Por qué? Porque estás hablando de un saber que es un saber raíz, un saber que está en el origen de muchas cosas. Pienso que la pintura tiene esa cualidad. Cuando vemos una pintura como las de las cuevas de Chauvet, pintadas por el hombre hace 35.000 años, se demuestra que ese hombre, que somos nosotros, tuvo esa misma necesidad. Ahí hay algo esencial. Creo que eso va a seguir siendo pertinente.

Me pregunto por la estructura que ha permitido que los pintores vivan, por aquello que nace en el 1400 en Europa. ¿Qué pasará en un mundo donde dominan las pantallas de ordenador, la profusión de imágenes y la hiperconectividad, donde la proporción del «yo» delante de la colectividad ha cambiado a través del uso de las redes? ¿Qué pasará con todo lo que a nosotros nos ha permitido seguir ejerciendo esa influencia? ¿Qué pasará cuando esas estructuras se transformen tanto que parezca que desaparecen? Eso es lo que me pregunto ahora.

LL: Yo creo que no cambiará nada. Nada de todo esto cambiará o desaparecerá. Lo que pasa es que estamos en la cultura del entretenimiento, porque es lo que vende. Pero pienso que hay más gente que nunca interesada en la pintura, hay más gente que nunca interesada en no estar interesada en lo que todo el mundo está interesado.

JV: Ojalá tengas razón, Lluís, y una parte de mí quiere creer que hay mucha gente interesada en la pintura, pero el otro día veía en Netflix un reportaje sobre el coleccionismo de arte contemporáneo donde aparecían unos coleccionistas de Chicago que habían comprado uno de los tiburones de Damien Hirst, un Jeff Koons, etc. En fin, este tipo de obras. En un momento de la charla, aquel coleccionista, que parecía muy avispado, de pronto decía cosas que no tenían mucho valor: «Yo regalé mi Warhol al Art Institute de Chicago y el museo me dio a cambio una réplica perfecta de la obra. Era una Liz Taylor y en seguida nos dimos cuenta de que no notábamos la diferencia. Ahora me pregunto: ¿qué es el arte?». Entonces, la consecuencia de un comentario como este me lleva a preguntar qué pasará con el buen arte. ¿Resistirá? ¿Resistirá a la influencia de estos galeristas que están vendiendo los aceros inoxidables de Jeff Koons y que están creando un estado de opinión para que se valore unas obras en detrimento de otras? ¿Sobrevivirán esas otras cosas que se quedan muchas veces en el extremo del camino?

En Barcelona, recientemente los artistas recibimos una petición para que nos sumemos al apoyo de la ampliación del MACBA con la capilla de la Misericordia, y yo me preguntaba: ¿qué tenemos que ver con eso?

Yo he tenido en alguna ocasión experiencias intensas visitando sus salas, pero el museo se ha ocupado de un área específica, dejando a un lado muchas otras formas de ver el arte. ¿Qué pasa cuando una parte prevalece dejando de lado las demás? ¿Qué pasará cuando la fuerza de empresas e instituciones, las que influyen en el estado de opinión, lo ocupen todo? ¿En qué lugar va a quedar lo que consideramos verdaderamente valioso? Para mí, el arte y la pintura siempre tendrán su reducto, pero me pregunto si va a ser capaz de sobrevivir.

LH: Quisiera indagar un poco sobre vuestros dos conceptos de pintura, no tanto sobre la figuración o la abstracción, sino sobre el debate entre la tradición y la modernidad en vuestras dos pinturas, que son relativamente distantes, pero que probablemente dentro de cien años, serán bastante parecidas.

LL: Como se ha dicho, filosóficamente partimos de un sitio muy parecido: no podemos vivir sin hacerlo. Pienso que es como el huevo frito y El Bulli. Cada día hay un artículo sobre Ferran Adrià en el periódico, pero prácticamente todos comemos huevos fritos cotidianamente, por lo que hay que tener un poco de cuidado con la sobreinformación. Si te vas a ver las escuelas de arte cuando hacen puertas abiertas, y me refiero a las grandes escuelas de arte, como Central Saint Martin's en Londres o Parsons School of Design en Nueva York, los alumnos reniegan tremadamente de artistas como Jeff Koons. Una cosa es lo que el galerista intenta imponer, porque es un gran negocio, porque se pueden hacer setecientos iguales, pero la gente pinta maravillosamente.

Estamos en un país complicado, en que todo es o blanco o negro. Si uno va al MoMA, se encuentra una exposición de Hopper al lado de una de Marina Abramović. Y las dos están llenas de gente y, sin tener nada que ver, les parecen fantásticas, y su carácter anglosajón les hace que no juzguen.

JV: En eso tienes razón, Lluís. Aquí somos un poco más dogmáticos.

LL: ¡Somos muy talibanes! Es, o esto o nada, que es la academia. Es un país terriblemente académico en todo. Yo sólo veo gente, gente y gente que pinta. Conozco una niña de veintiún años de Cádiz que está estudiando en Barcelona y ha hecho un intensivo conmigo. Está preparando una tesis y pinta muy bien. Se la ha presentado a Ferran Josa, que la ha introducido en la Sala Parés para ver si pueden trabajar conjuntamente. Ella pinta paisajes y me cuenta que en Bellas Artes la miran como si fuese una marciana, pero, el problema o la ventaja es que, dentro de veinte años, ella pintará y los demás no. Por esa misma razón yo no estudié Bellas Artes.

Fijaros que todos los que pintaban, todos los que hacían lo que había que hacer en aquel momento, hoy no están.

JV: Yo era uno...

LL: La excepción. Pero a ti te gustaba pintar. Tú no estabas pintando, esperando a que te diesen la real cruz del pintor.

JV: No, no, no. La facultad de Bellas Artes donde yo estudié ya era una facultad en la que el dogmatismo era muy radical. Nosotros éramos unos apestados en una esquina.

LL: Los pintores somos privilegiados porque es tan extraño pintar. Pero en Inglaterra no es extraño pintar. Y en Estados Unidos no es extraño pintar. Y en Alemania, mira las escuelas, ¡salen unos pintorazos! Se pinta y se hace escultura maravillosamente, y te aseguro que los estudiantes reniegan de Jeff Koons, porque Jeff Koons, Damien Hirst y compañía son los grandes pelotazos inmobiliarios llevados al mundo del arte. Son unos inventos perfectos para vender objetos caros a gente que sólo valora lo caro.

JV: Sí, pero yo me paseo por las ferias comprando para la Fundación Sorigué y me ha costado mucho, muchísimo, encontrar pintura verdaderamente interesante.

LL: Bueno, pero es que las ferias son muy complicadas...

JV: Me ha costado encontrar algo que realmente me parezca commovedor. Lo que encontraba eran cosas que yo ya conocía. Pero encontrar gente nueva, no creas que es tan sencillo.

LL: Las ferias son un sitio difícil, porque son como el virus del hospital. Uno sale enfermo de las ferias. Los que entran bien, salen mal; y los que entran mal, salen peor, porque nada queda bien en la feria. Yo he visto piezas, como un Ellsworth Kelly amarillo, solo en una pared de veinte metros de un museo americano. ¡Era increíble! La misma obra, en una feria, con un Julian Opie al lado...

JV: Te lo has cargado, sí.

LL: Un papel y un lápiz es lo más barato y lo más bueno. ¡Pero si hace 35.000 años ya dibujaban el techo a manotazos y a rallas! Si nuestros hijos tienen que dibujar, dibujarán.

JV: Pero me produce una gran angustia el abrir los ojos y mirar a mi alrededor. Hoy, hacer algo es un gran ejercicio de resistencia. Hace unos años, hablando con Antonio López, me enseñó una postal de época, pequeñita, francesa, donde aparecía una pintura de esas de

angelitos en un estanque. Una cosa niñoa, estúpida, para hacerme ver lo que se vendía en el París de finales del XIX, lo que «triunfab» en aquella época. ¡Cuando ya estaban los impresionistas, los Delacroix y compañía! En la historia esto siempre ha pasado.

LH: ¿Y en qué momento entiendes que estamos ahora, Julio?

JV: Pues vendiendo angelitos, claro. Pero como siempre ha pasado, hay cosas genuinas y hay profesionales capaces de detectarlos. Hoy, a diferencia del pasado, ha emergido con fuerza la tecnología.

LH: Y, ¿cómo afecta la tecnología vuestra obra?

JV: En mi caso, procuro mantener constantemente lo genuino de las herramientas que uso, o sea, sin perder el norte de lo que quiero hacer. Tengo la experiencia de haber sido jurado de muchos premios de pintura, de asesorar a una colección de arte contemporáneo, y de ser un pintor que se pasea por el mundo, como todos nosotros, y te das cuenta de que hoy hay una diferencia fundamental con respecto al tiempo pasado, y es que ahora los artistas, muchos de los artistas que tienen éxito, no hacen ellos la obra. Tenemos una larga lista de ejemplos, muchos muy cercanos. Tiene mucha fuerza un estudio que produce esas cosas manufacturadas, que se asemejan mucho a los productos industriales, muy correctamente realizados, por cierto. Pero no entiendo cómo personas que los adquieren puedan decir: «Vi aquellas mariposas de Damien Hirst y se me saltaron las lágrimas». Es ese momento cuando tú te das cuenta de que estás en otro mundo. Luego la tecnología produce otra cosa, y esto lo digo como jurado de premios de pintura, porque en seguida te das cuenta de los artistas que están trabajando a partir de lo que ven en la pantalla del ordenador y son devorados por la gran potencia que tiene una pantalla de ordenador, y aquellos que no.

LH: Sin embargo, Julio, esto antes pasaba también con la fotografía.

JV: Sí. Exactamente igual. Y tú sabes muy bien de lo que estás hablando, Lluís, porque tú preparaste aquella exposición sobre el realismo en Cataluña. Pasa exactamente lo mismo, sólo que cada vez la herramienta te proporciona más y te exime de tener que hacer el esfuerzo por tu parte. Simplificando las cosas que haces, pero las homogeneiza, de manera que en un concurso de pintura en Ávila o en Barcelona encuentras los mismos imitadores de este u otro artista. ¿Por qué? Pues porque todos han acudido al papá Google, que les proporciona toda esa información. Y esa información los captura.

LL: ¿Pero debemos temer esto? Porque esto siempre fue un poco así. Sólo que antes las imágenes corrían a menos velocidad. Y no iban a Google, sino al museo.

JV: Sí. Hay quien tendrá mucha fortaleza interior y sabrá sacar el grano de la paja. Sabrá mantenerse alejado de la influencia mala de todo esto, pero hay una gran cantidad que no.

LH: Hablemos de aquellos que ven vuestras obras. Dora García escribió que «El arte es para todos, pero sólo una élite lo sabe». ¿Pensáis en las personas que verán vuestras obras, hoy o dentro de cincuenta o cien años? ¿Pensáis en cómo se van a emocionar con vuestro trabajo? ¿Cómo os condiciona todo esto en vuestras prácticas?

LL: A menudo se tiene a alguien en mente cuando se pinta: gente que te ha ayudado a llegar donde estás y gente que te mantiene donde estás, que te son fieles. No porque te compren, que también, sino porque están y han estado siempre a tu lado, apoyándote, en lo bueno y en lo malo en este camino solitario. A mí, lo que pase después, la verdad, me importa más bien poco. Y luego está el coleccionista. Para mí, los hay de dos tipos: el que se lleva el cuadro a casa, que obviamente es muy importante, y el que no se lo lleva, pero hace que el cuadro sea posible. Y piensas en todos estos, porque sabes que serás examinado por ellos y esto te hace mejor, sabes que te van a mirar con cariño e intentas hacerlo lo mejor que puedes. Intentas no decepcionar a nadie de los que te importa no decepcionar.

JV: Todos tenemos esas referencias, tanto desde el lado de los coleccionistas, como del de las personas que nos han formado, y te preguntas: ¿Qué pensaría esa persona que me abrió los ojos a esto? O, ¿qué pensará esa otra de esto que estoy haciendo? Sin embargo, ante la reflexión sobre mi trabajo dentro de cincuenta años los pensamientos me duran cinco minutos. Decía Picasso: «Es un sol de mil rayos en el vientre». Si consigues encender ese sol de mil rayos, ese por el que tú te preparas día tras día, todo lo demás no importa. Se produce además un hecho químico, metafísico, energético, que es cuando un ojo, educado o no, se da cuenta, y eso lo justifica todo. Es una conexión que no tiene tiempo. Ese espacio donde te sumerges en el tiempo sin tiempo. Es una cosa que sólo la puedes atestiguar, no la puedes explicar. Uno tiene que predisponer todos los elementos para que esto suceda. Es como el estado de forma de un deportista. Llega el momento en el que dices, ahora puedo tenerlo, no quiere decir que lo logres, pero ahora tengo las condiciones para despegar. A menudo pasan días y días y no lo consigues y estás ahí con una voluntad y esto es lo que es verdaderamente duro. ¡Pero yo siento que vale la pena!



English texts

A collection born out of spontaneous generation

Javier Peris

Since Antiquity and through to the 17th and 18th centuries, scientists such as Aristotle, Descartes or Newton have defended the hypothesis—nowadays obsolete—that certain kinds of animal and plant life were born spontaneously from organic or inorganic matter, or a combination of both. There was never a scientific explanation, but the conclusion was reached because of visual evidence.

The hypothesis of **spontaneous generation** takes on the idea of inert matter being capable of generating life by itself: what we could call autogenesis. Aristotle affirmed that some parts of inert matter contained an "active ingredient", thanks to which, in favourable conditions, a living organism could come into being. This "active ingredient" was equated with energy, which was also said to be the ability to carry out an action.

Our large-format contemporary art collection was also born out of **spontaneous generation**, that is, out of autogenesis. I can remember how, talking with my mother in 1994, I wondered how the people and companies that collaborate with Salvat around the world—each with their own culture and religious beliefs—would receive our Christmas cards, which used to have our traditional, Catholic images. "Well then", she said, "send them a reproduction of a modern painting! But it must be a Spanish painter!" Somewhere between surprised and sceptical, I held on to that idea and, a few days later, I brought it up again. My mother had recently purchased a work by Albert Ràfols-Casamada called *Envol* [Flight] (1994). It met the conditions, so our "active ingredient" was filled with energy and produced the action using the painting to wish a Merry Christmas and a Happy New Year from our company in an innovative and original way.

We received some positive feedback, which was enough for us to suggest to Barcelona painter Josep Guinovart, some of whose works my mother already owned, that he create a work of art that alluded to the scientific project Salvat was immersed in at the time: a hormone to treat morbid obesity, in collaboration with the University of Barcelona and the research of Prof. Marià Alemany. Josep Guinovart, who had a great interest in science and especially biology, accepted enthusiastically and asked to meet Prof. Alemany. A few days later we all met in a well-known restaurant in Esplugues de Llobregat for a very long lunch, which ended as clients started coming in for dinner. Throughout, it was the two maestros—of art and biochemistry—who talked. This was the origin of a powerful artwork, just like Guinovart himself, which bears the name of Alemany's project: *Merlín* (1995). Although the project did not succeed, Guinovart's work allowed us to become innovators once again, sending out a reproduction of an artwork which is hanging at our headquarters in Esplugues de Llobregat as a Christmas card. Thus, year by year we took on the exciting task of finding the "painting of the year". We visited art galleries, art fairs and listened to those who could advise us.

For our third year, thanks to Llucià Homs, we acquired the magnificent *Bajo luces de neón* [Under Neon Lights] (1997), by our good friend Julio Vaquero. At the time, we had already enjoyed the opportunity of visiting his studio regularly. The following year, we got our hands on Lluís Lleó's work, who in time also became a friend. We continue to buy his works in different galleries across Spain and in his studio in Brooklyn, which we had the chance to visit on our trips to New York. We were introduced to Lleó by another multitalented artist, Xavier Corberó, who I had the pleasure of having as a good relationship as a neighbour, enjoying long talks in his spectacular house at Plaza de la Iglesia, next to our parish of Santa Magdalena.

The following year we acquired Perejaume's *Pintura i representació: Delta de l'Ebre* [Painting and Representation: Ebro Delta]. Our best wishes for the new millennium were accompanied by Jaume Plensa's *Dream, Desire, Chaos* (1999), an artwork of embossed paper that we bought in the artist's astonishing studio in Sant Just Desvern, accompanied by another good friend, the gallerist Toni Tàpies. In 2001, we acquired an artwork by Vicenç Viaplana, who we met at the Carles Taché Gallery, which not only boasts a long history but is also one of the most active in Barcelona.

Carlos García-Alix, who we met and talked to in Madrid alongside our good friend Doctor Fernando García Alonso, was the next addition to the collection with *La ronda de noche* [The Night Watch] (2002). After that came the work by Juan Sotomayor. We never had the chance to meet him or visit him, although we did meet his gallerist in Zaragoza, Fernando Latorre, towards the end of the 1990s. We first discovered his Picasso-esque figurative works, and later, his abstractions based on long series of vertical lines, which show a great chromatic strength, and we found very "biological".

The following work to join the collection was Frederic Amat's *Lactants* [Nursing Infants] (2004). He himself, accompanied by gallerist Carles Taché, showed us this piece in his studio in Collserola after he returned from his stay in Mexico. We were also able to include Joan Hernández Pijuan, through *Pintura de la sèrie negra 5* [Black Series Painting 5] (2005), which belongs to his latest period. My mother always admired this important Catalan painter. They used to talk about art when my mother visited the Galeria Joan Prats in Rambla de Catalunya. José Manuel Ballester's *Interior de museo 1* [Museum Interior 1] (2006) was next. We had been following this artist's career ever since we had admired his works on the Gran Teatro del Liceu opera house, destroyed by flames in January of 1994. We had the opportunity to meet Ballester in his studio in Madrid at the time when his works started to balance between painting and photography. After some lengthy conversations, he accepted to create a work representing the inside of MoMA with acrylic paint. This was the same year that we established our subsidiary in America: Salvat USA, Inc.

We discovered Darío Urzay at Galeria Senda. After acquiring some of his works, we met him in person in his studio in the centre of Bilbao, accompanied by Llucià Homs. We discovered his fantastic work, which is the result of his unique way of moving paint while still wet along a horizontal medium, creating spectacular aerial landscapes. The following year we chose an intense blue artwork we saw at the ARCO fair. It was painted by Ricardo Cavada, an artist we never met and whose career we have been unable to follow. In the summer of 2009, we received a call from Alejandro Sales, a Barcelona-based lawyer and gallerist. He informed us of a new exhibition at his gallery by Eduard Arbós. We had already acquired some works by this young artist, whose geometrical pieces seek to describe space. We said we would go, but we also wanted to meet the artist, preferably not during the opening, as this always turns into a titanic struggle to have a conversation that lasts more than a couple of minutes (although trying to taste a canapé or find a drink is even harder) together with a semi-dry cava, at times not even cold enough. We wanted to meet Eduard personally, as we were

interested in his career. Meeting the artist was a pleasure, as always: we talked about his recent work, his artistic evolution and even the way he understood culture in a world where other values stand out and it is not easy nor profitable to develop a professional career as a young painter. A simple question such as, "Why do you paint?", yielded surprising answers, in different ways. We were lucky enough to meet the artist, and see his latest creations, geometrical as always. That is how *Cut 0707 M* (2009) was incorporated into the collection. It was with deep regret that some years later we found out about the serious eye condition that had stalled the promising career we had predicted for him. In 2019, we were delighted to hear that Arbós was exhibiting in the Portuguese town of Coimbra. The exhibition's title referenced his suffering: *A shot in the eye*.

Jordi Alcaraz's magnificent *Exercis de desaparició* [Disappearance Exercises] (2010), a spectacular large-scale piece was the next acquisition. We had the opportunity of enjoying numerous interesting conversations with the artist, both at Galeria Joan Prats where we met and at the places we chose to display his works, which were always different because of the materials he used. Innovation springs from his work. He is a great artist with an extraordinary personality.

We met Javier Arce at ARCO in 2011, where we chose one of the works he was exhibiting, *Imágenes Bastardas* [Maurizio Cattelan] [Bastard Images (Maurizio Cattelan)] a plexiglas piece, engraved and dyed in black. We were very interested as in Barcelona we had already seen his spectacular *Brillo Box*, a mountain of boxes built out of crunched paper bearing that brand. We asked our friend Llucià Homs if, as a gallerist, he could ask him to make us one of his works in crunched paper. Arce accepted and even asked us to tell him what topic or work we would like. He would then create it in his own way. We had recently been to German expressionist Franz Marc's exhibition in New York's MoMA and seen a series of oil paintings of horses he did in the early 20th century. As was common with Marc's work, he used colour codes to describe attributes: blue was for masculine and the spiritual. So, a couple of months later we received a small box in a bin liner; inside it was his very personal version *Caballo azul*, Franz Marc, 1911 [Blue Horse, Franz Marc, 1911]. We told our friend Llucià that it would be hard to frame, but he had a solution. According to Javier Arce, we had to put double-sided duct tape on it and crunch it up a little, leaving the parts that should stand out further away from the wall. That is what we did and it has been on our wall ever since—marvellous!

We also owned a work by Ignasi Aballí. It was composed of seven pieces, made with pulped old euro notes, shredded by the Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre. Each one corresponded to a different colour of legal tender, and the seventh came from the mixture of all the previous ones. However, it was at Estrany-De la Mota's gallery that we were able to plunge into his work. We saw many texts describing the colour with which the work had been painted. We suggested painting our corporate colour, a very intense blue selected from a Pantone, which Ignasi identified as "cerulean blue", which is how we refer to the corporate colour in numerous occasions. That is how we arrived at one of the few commissioned paintings of the collection. We are greatly satisfied to have Aballí's work, both because of the artist's personality and the way he transmits his conceptual view on art.

We were recommended Jaume Pitarch's work by Llucià Homs. We were surprised by his work with puzzles. Once he has assembled the thousands of pieces, with a little razor he takes off the top layer or, in his own words, just "the superfluous material" (as sculptors usually say). This is how Pitarch works: reusing materials or making them do things they were not initially designed to, in a new dimension proposed by him.

Watching the news on television we found out about a peculiar Cádiz artist named Cristóbal Toral. We had not had the chance to explore his work, but his controversial

appearance in the media in 2014 showing an official painting of former Spanish monarch Juan Carlos in a rubbish container, brought him to our attention. We used the internet to find out more about his work and discovered very recent installations, halfway between painting and sculpture, formed by suitcases. We contacted him, and his daughter María confirmed that the blue suitcases had not been acquired yet. Once we had all of the information, we decided that this work from the series *Antología de un viaje. Maletas azules* [Anthology of a Journey, Blue Suitcases] would become the twentieth painting in the collection. Cristóbal and his daughter also very kindly attended the exhibition we held in May 2015 at Barcelona's Llotja de Mar, to celebrate the sixtieth anniversary of the creation of Salvat and twentieth anniversary of the collection.

After the pleasant experience of meeting Cristóbal Toral, we were encouraged to search for young artists, through recent exhibitions and art reviews in general. We discovered works influenced by Antonio López's realism, which focused on the metallurgical plants in the Basque country, many of which have been abandoned since the 2002 crisis and are, as in the case of Metakal, in ruins. Behind them was a young Jerez-born painter who had lived in Bilbao since he was very young. Totally unknown to us, Gorka García Herrera's work had an undisputable force. We found it hard to get in touch with him, as he did not have a gallery, nor a website, but we finally managed to make contact over the phone. We said we wanted to meet him and his work. We arranged to meet in Bilbao on one of the days I was visiting the directors of Histocell, a biotech company with which we coordinate research projects. Of course, the place to meet and discuss art had to be the Guggenheim Museum's café. And, with a Catalan newspaper under my arm, this is how I met this young artist with whom, from the very beginning, there was very interesting communication. Time passed quickly and my flight back could not wait, so we arranged a future visit to see his studio. On the phone, we suggested he come and visit Salvat 2 building, which is in disuse, during his next trip to Barcelona. It was a source of inspiration for Gorka. During the various days he spent exploring the building, he took thousands of photographs of the most suggestive spaces at different times of day with different foci until he showed us the chosen one. That was the basis for *En la penumbra (Elogio de la luz)* [In Penumbra (Elegy to Light)] (2015). It is a painting of an exceptional realism, which has allowed us to discover Gorka García Herrera's work, purchase some of his best pieces and, in time, build a close friendship. Neither imposed nor suggested, this relationship is something that is only born out of "spontaneous generation".

At the following year's ARCO, it was Gorka García Herrera who introduced us to Hugo Fontela, the next young painter to appear in our collection. We loved his pictorial style and his open and communicative style. We spoke, among other things, about Florida, which we both knew for different reasons. This led to him suggesting he make a wonderful painting inspired by his time there. This work has ended up welcoming visitors to the Salvat building in Esplugues de Llobregat, becoming the largest painting (250x300cm) in our collection.

In 2017 we acquired a piece by Mateo Maté, an artist suggested to us by Llucià Homs and to whom we were attracted because of his conceptuality. We had the chance to see various of his works in his "*paisajes uniformados*" [uniformed landscapes] series, and chose number 24 (*Joaquín Sorolla, Cueva de San Jávea*). We still have to meet him personally, as he is one of the few we haven't had the chance to. Meeting the artist is always appealing and so meeting him is pending.

Guillermo Oyáñez is one of the newest artists to join our collection. He was also introduced to us by his old friend Gorka García Herrera. We liked his figurative painting and the chiaroscuros of his work. His *Stranger Things T1-E3* (2018) is a good example of his ability. We spoke with him about the sharks on Holbox Island, where he frequently

goes during his visits to Mexico; the music his brother Alfredo programmes and directs during the summer in Mallorca; and, of course, art, his art, his exhibitions and future projects.

We finished off these first twenty-five years with the art of Secundino Hernández. This young and well-known artist surprised us with his way of working and creating. Despite his youth, he has earned international recognition, and it was worth the effort we made to add a flourish for the twenty-fifth anniversary of our collection of large-format Spanish painters, as my mother called it twenty-five years ago.

Thus, unwittingly, by spontaneous generation and out of love for art, we have built our collection. We have not expected to gain anything in exchange; we have simply enjoyed building it, which, in a way, could be described as patronage. It may not only be for the artists themselves, who duly receive their deserved remuneration as a reward for their creativity and effort, but it is also for the popularisation of visual arts and culture in general. We have never thought about the material worth of our collection. We have not even asked anybody whether it was a good or a bad collection and haven't thought about it ourselves, either. It may well be that we haven't wanted to ask ourselves this because our good fortune has allowed us to meet, and in many cases to make friends with, the artists that form it. We have been more interested in getting inside their works and their knowledge, learning about their trade and the thought with which they build their artistic lives, over and above simply owning the works. This is what is truly enriching.

I have spoken about the first twenty-five years of the Salvat Collection with the certainty that it will continue for many more. In fact, a work with a clear reference to the uncertainty of world health is currently being discussed as a possible twenty-sixth work in the collection. This collection started as a result of the decision my mother and I took to send out an innovative Christmas card to our team, collaborators and friends.

My mother, Elvira María Teresa Musso, and my father, José María Peris, shared an interest, almost a passion, for visual arts. Together, they started a collection of late 19th century and early 20th century Catalan art, including works by Mompou, Pruna, Villà, Mercadé, Sacharoff, Grau Sala and others. The collection was later modernised by my mother, incorporating works by Guinovart, Ràfols-Casamada, Clavé and Hernández Pijuan. She met the latter at the hairdresser's on Tuset Street run by my father's good friend Pascual Iranza, where there were always works hanging on the walls. My parents infused my brother Jorge and me with a passion for painting and also music, with our visits to the Palau and the Liceu from an early age. I am certain that this family legacy, in the broadest cultural meaning, has already been assimilated by Hugo, Alejo and Silvia, my three beloved children, and that they will know how to pass this sensitivity onto their children—Santi, Hugo's son, born on the 8th of May 2019 and living in San Francisco—as well as those that will join us in the future.

In the end, this is a company's collection. It is a company that values its social task and its responsibility with values such as art and culture in general. With this collection, the company walls give off an innovative style within what we all give for granted: the family business and the many sensitivities that this condition entails.

The future will be written by Hugo, Alejo and Silvia. Their common ground but also their different personalities will play a key part. The time edges closer when they will have to take the best decisions for our entrepreneurial family and also for the family business. A lot of what we are and will be we owe to those who have helped us build this collection and establish Grupo Farmacéutico Salvat.

Salvat Collection 25 years of commitment

Llucià Homs

"For over a century, our relationship to art has become ever more intellectual."
André Malraux

Printing of the first edition of Malraux's *Museum without Walls* was finalised towards the end of 1947. Later versions would be rearranged and completed, but the essence of that lucid *préfiguration artistique* was kept intact in each of the published revisions.

Malraux (1901-1976) had many roles, but he was first and foremost the novelist of the great crises of the 20th century. He used techniques from adventure novels, reporting and cinema to narrate wars and revolutions in Asia, Spain and Europe, winning the Prix Goncourt with *Man's Fate*. The anecdote lies in him being minister of Culture for the French government between 1958 and 1969. Only a country such as France, capable of giving culture the key role it must play across society, could have a cultivated and learned minister such as Malraux for eleven long years. His sensitivity and relationship with the great European artists of the time cemented him as an intellectual capable of making French culture shine around the globe.

Museum without Walls is the working assumption for a different history of art, where the genealogies of the subject, present in most authors at the time, become active and in tension with the modern. That is where Malraux's project takes an unexpected turn, allowing for other series and analogies based on unthought contiguities, which arise through Malraux's way of manipulating images.

As Diana Wechsler highlighted in *Una metamorfosis de la mirada* [A Metamorphosis of the Gaze], opposite the real museum that, in its time, tried to establish the canon, Malraux displays a restructuration of historical-artistic perspective, putting modern art on the horizon. In *Museum without Walls*, his premise on the relation between the past and the present guides his rereading of history to construct other series, to draw different vanishing points through the text, which address the historical notions of his time.

We cannot forget that when Malraux started this project in the mid-30s, the modern narrative was already a disputed question. It was just a few years after Walter Benjamin wrote about the flow of images in "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1929), questioning the different ways to organise a sequence of images. At the same time, Ernst Gombrich was working on his popular *The Story of Art*, which would be published in 1950 and become the basis for many later generations.

Nevertheless, Malraux questions the ability to think with images beyond fixed compartments of preestablished narratives and tries other relations between past and

present, relativising the distance between decorative arts and fine arts. In the text, their expressive capabilities reveal these distinctions to be insufficient.

"The museum was an assertion, the *Museum without Walls* a question" writes Malraux to close the third chapter of his essay. This is where he dismantles art history's certainties of the time, the foundations on which his own visual standpoint and the way of seeing of his time are constructed, in order to stretch them or deactivate them.

Maurice Jarnoux's well known photo shoot for *Paris Match*, *Malraux au travail* (1953), shows how the author structures the association of images in his study, covering the floor with reproductions of works ordered according to his new criteria. This is also the synthesis of his working assumption: the *Museum without Walls* continues out of shot, aspiring to infinity.

*

Throughout history, every collector has, in some way, mentally drawn associations between works that are still unknown to everybody else. In their privacy, collectors see the works they add to their collection while they link them to their visual imagination and use them to prefigure the future of other works that they will acquire and add to their collection in time.

Collecting is also adding a set of experiences to a group of works. Every work has a personal story assimilated to it, a flow of emotions that make it unique, unparalleled by the rest. It is also the story of the collector who ties them to an object they have wanted, sought and found. Once the work has become part of the collection, the collector admires it, keeps it, conserves it and loves it. It is a story of love of creation and respect for the cultural wealth of the times.

A collection of the present must engage with art of its time. Inevitably, it becomes the representation of the *zeitgeist*, the spirit of the times, an artistic embodiment of times lived through. There, every collection creates a personal visual and artistic universe, an "imagined museum of the present" which, regardless of limitations imposed by the resources of each individual or institution, configure a personal narrative of the art of the time and, by extension, of the corresponding image associations with works of the past and present.

This does not mean that in a hundred years, as history has shown happens, works considered very different today, formally and conceptually, will not be seen as a homogenous group, a clear reflection of the times. Nevertheless, setting aside musings about times yet to come, we can say that this does apply to the twenty-five anniversary of the Salvat Collection: the clear reflection of the art of the times.

The collection was started in 1994 by the owners of family-run pharmaceutical company Laboratorios Salvat and tells a story from the 1990s until today. The twenty-five works reflect twenty-five years during which Spanish art that has been shaped by the individualities of each artist, when the times an artistic movement established the hegemonic way of presenting the art of the time were behind us. That is why the Salvat Collection is made up of twenty-five different works, which have been chosen through a prism of total independence. It has been chance and the personal criteria of those at the helm of the company that have decided its course.

In a text written five years ago on the same collection, I reminisced about when, in 1995, María Teresa Musso de Peris and her son Javier, then President and General Manager of Laboratorios Salvat, decided to start the company's collection. Collecting contemporary art was a family tradition, and this new venture was more of a commitment to the company itself; they were committing to incorporate a large-scale work every year, especially selected amongst the most relevant living Spanish artists. It

would have to be a unique work, created the same year it was bought. This artistic fund would enlarge the Foundation's assets whilst being incorporated to the workspaces of the company itself. Thus, it carries out a double mission: it builds up assets and brings artists closer to an industrial community. It is an ode to artistic sensibility and cultural promotion in an environment in which science and management ruled. To this we must add that each of these works has been reproduced in the Christmas cards the company sends out all around the world. Thus, every year thousands of spores fly and culturally pollinate other sensibilities, other latitudes, including them in the artistic choice the company has made.

It has been twenty-five years between the choice of *Envol [Flight]* (1994) by Albert Ràfols-Casamada, which, with its lyrical abstraction of ochres, was the first to be included in the collection, and the latest acquisition, *Untitled* (2019) by Secundino Hernández, whose research on pictorial technique has earned him great international recognition. This allows the collection to bear witness to the years gone by through the eyes of various generations of artists who have worked with multiple languages.

These wayward artistic languages have combined to enrich each other formally. Now, we not only see how this contamination is not harmful, but in many cases is even beneficial. Isn't José Manuel Ballester's *Interior de museo 1* [Museum Interior 1] (2006) a photographic image that the artist formalises pictorially? And isn't Mateo Maté's *Paisaje uniformado 24* [Uniformed Landscape 24] (2013–2017) a painting on canvas conceptualised and executed through new technologies? Some of the collection's works show how languages mix and open new paths for artistic creativity.

The fortunes of the collection these twenty-five years and the works chosen have run parallel to events in the company itself. The development of new pharmaceutical products and research on the population's health problems have been reflected in the dialogue between business people and artists. Looking at the works up close, we immediately find complicities with the artist. After a long conversation between María Teresa Musso, her son Javier Peris and artist Josep Guinovart, the latter was challenged to represent a future medication that the company was working on to treat pathologic obesity. *Merlin* (1996) is the result, where Guinovart uses his personal pictorial language to symbolise this aspiration: an egg and a series of balls decreasing in size, which together with Merlin's magic (and science's help) would work the miracle of weight loss.

A special relationship with the artist is behind most of the choices of the twenty-five works. I took part in some of them, visiting studios or galleries, especially in the case of the marvellous and emphatic *Bajo luces de neón* [Under Neon Lights] (1997) by Julio Vaquero. This work was the synthesis of the *Realismo de Vanguardia* exhibition that we put on at Galería Llucià Hom, the gallery I used to run on Avenida Diagonal in Barcelona. I can attest to the fascination the painting exerted on Javier Peris and the long conversations we both held with the artist about the validity of contemporary pictorial realism. Every work, every choice, has had its moment too in the company's concerns. Cristóbal Toral's *Ensamblaje en azul* [Packaging in Blue] (2013–2014) appears at a moment when the company is focussing on travelling, on expanding to new markets. Suitcases fit in as a symbol of mobility, travel, change and being open to new challenges. Gorka García Herrera's *En la penumbra (Elogio de la luz)* [In Penumbra (Elegy to Light)] (2015) shows, in a realist way, the run-down space the company bought in front of its headquarters in Esplugues de Llobregat and that it intends to renovate so that it can accommodate the new projects it already has its sights on.

Some works are connected to personal experiences; others are linked to research projects the company is especially sensitive to at a certain point. Jaume Plensa's *Dream, desire, chaos* (1999) masterfully embodies the mystery of the human brain; between painting and sculpture, it scrutinises some of the emotions of the human condition. The conceptual challenge set to Ignasi Aballí on the colour blue, linked to

Laboratorios Salvat's corporate image, becomes the basis on which the Barcelona artist develops *Clasificados. Azul cerúleo* [Classified: Cerulean Blue] (2012), a prolific and obsessive listing on a concept, now a distinguishing feature of the series that characterise his career. Jaume Pitarch's *Las Lanzas* [The Lances] (2012–2013) makes a tangle of the resolved puzzle altered by time, where, in a playful manner, he puts together and pulls apart the delicate balance in the composition of one of Velázquez's key works.

Other works have been selected according to the owners' taste and sensibility towards creation and artistic research. This lies at the heart of this pharmaceutical company that works in the long term to develop drugs that will benefit society as a whole. That is where we find *Pasaje (Dos años)* [Landscape (Two Years)] (2007) by Dario Urzay, a landscape whose shapes are decided by chance, a dreamworld of expressions, shapes and colours on aluminium, with a lacquered finish that reminds us of exquisite Oriental artisanship. Jordi Alcaraz's *Exercisis de desaparició* [Disappearance Exercises] (2010) is a study into how plexiglas alters the visuality of painting, in this case, two black Miró-style holes on cardboard, enriched by the glass/plexiglas hole that becomes a support itself. In Javier Arce's *Imágenes Bastardas (Maurizio Cattelan)* [Bastard Images (Maurizio Cattelan)] (2010), with its manipulation of engraved plexiglas with oil paints, we see a struggle to open new paths, which leads the artists to new worlds through iconic contemporary works. This work immediately transports us to his works with crumpled paper that become sculpted paintings in black and white.

In other cases, pictorial research comes closer to each artist's interests. In Lluís Lleó's *Cuatrocento uno bis* (1998), thick blocks form emphatic geometrical shapes on a dark, dense material background, which seeks to keep its taste for alchemy but already evokes the pictorial and sculptural world Lleó would masterfully develop in the following years. Vicenç Viaplana's *Hipnosis* [Hypnosis] (2000) represents light thanks to monochrome inks that are spread around the surfaces of the canvas, giving a feeling of mystery that traps our attention. Juan Sotomayor's *Sin título* [Untitled] (2003) is organised according to a system of parallel horizontal strips that Sotomayor acts on softly, superimposing different layers, supported by the study of the properties of light and its behaviour on the surface. Frederic Amat's *Lactants* [Nursing Infants] (2004) is a marvellous and fascinating pictorial exercise, depicting organisms in yellow, grey and white in an aqueous medium, seeking their ancestral mission; it is a curtain of light and life on an inert black background. In Joan Hernández Pijuan's *Pintura de la serie negra 5* [Black Series Painting 5] (2005), incisive grooves engrave the painting, like farmers ploughing the land; the chisel organises the pictorial space like ploughed fields, like imagined handwriting on the land, cased in a strong pictorial white frame which establishes the limits of the painting itself. Ricardo Cavada's *Sin título* [Untitled] (2008) is a Rothkian field of colour on the only basis of the nuances of a particular enigmatic blue, where the light is revealed thanks to the superimposition of Deleuzian folds, questioning abstraction. Hugo Fontela's *Florida* (2016) presents a landscape with the minimum elements, transporting us emotionally to a sandy beach bathed by the light, a turquoise sea that becomes an unattainable horizon. In Guillermo Oyáñez's *Stranger Things T1-E3* (2018), a universe of light surrounds the quietness and stillness of the swimming pool next to the woods, in which the qualities of each element are engulfed by the light of the night.

Every artist develops its own discourse. Every work hides its own mysteries. In many of them, formalisation evolves from its own pictorial concept, submerging itself in the depths of a personal challenge. The concept may stem from the constructive, as in the white figure in Eduard Arbós's *Cut 070 M* (2009), a reflection on space and its representation, with an architectural backdrop and the elements of the discipline: building, limiting and living. It embraces a mixture of languages between the pictorial,

the sculptural and the wonderful world of models. In other cases, the evolution tends towards photography, as in Perejaume's *Pintura i representació: Delta de l'Ebre* [Painting and Representation: Ebro Delta] (1989). This suggestive landscape, at one with the artist's commitment and will to reformulate the relationship between art and territory, makes explicit the problems around representing inside and outside painting, whilst remaining sensitive to his revered nature. In Carlos García-Alix's black and white *La ronda de noche* [The Night Watch] (2002) we find a closer link to cinema. This monochrome painting hides a mysterious noirish narrative, where the characters are placed strategically in a Rembrandtesque tension between the elements that shape the composition.

The last painting to be incorporated to the collection, Secundino Hernández's *Untitled* (2019), connects with the pictorial tradition of materialist search, which, in the 1950s became codified as an abstract and *informalist* aesthetic. The artist transforms the painting into an object, sewing the canvas and assembling different painted cuttings, in what resembles a kind of writing. Manolo Millares, who turned hessian fabric into the basis of a painting of hurt, said it is a way of constructing in which "the needle repairs the damage". The needle heals the violence of the medium that, in Hernández's case, is added to the later process of unpainting—that is, the process by which the paint is removed using the strength (or caresses) of a high-pressure cleaner. The resulting work fills the sewn canvas with the experiences of life and chance through the artist.

As I said before, behind most of the works of this collection lies a special relationship with the artist; in many cases, a deep friendship. Every single one of the choices has its own story, making it special within the collection and which, by extension, makes this collection unique in itself. This is not a collection which, directed at a distance by curators, contains the artists they believe a collection should. This is, beyond doubt, a collection based on the intellectual enrichment an artist provides a company and society as a whole and is not based on speculation. Could it not be that there are more profitable ways of investing than seeing art as a financial asset? Could it not be that the artist's sensitivity and outlook are enriching for those who live with their works?

This sensitivity is what has moved the Peris family to prioritize personal contact with the artist. They do this to understand their personality, their concerns; to discover the ways they work. Their methods often run parallel to the research projects the pharmaceutical company carries out, firmly committed as it is to innovation.

Collecting responsibly also means preserving and conserving works. The last twenty-five years show how this dream, this entrepreneurial challenge, has become a reality. Today, the owners wish to exhibit and give access to the work, making it available to institutions for different projects. It is generosity and not mere individual, private enjoyment that leads the way in this collection.

Ultimately, every collection shows the collector's sensitivity. Every collection is an ode to a way of understanding the art of the moment, of explaining the artistic discourse that guides it, based on freedom and the personal association of images that Malraux proposed in his essay. It is only through the lenses of generosity that we can understand that a company makes a commitment to its country's contemporary art. It is a praiseworthy way to preserve the twenty-five works currently in the collection, but also the new additions that the upcoming Peris generations will make, based on a profound commitment to the art of their time and to creative power.

Artists' biographies



Josep Guinovart

(Barcelona, 1927-2007)

was a key artist in the Catalan avantgarde of the late 20th century. Initially working for his family's business in commercial painting, he later trained at the Master Painters' School and the Arts and Crafts School of Barcelona. In 1953 he left for Paris, having received a grant from the French government. In 1954 he returned to Catalonia and founded the Taüll group, alongside Antoni Tàpies and Joan-Josep Tharrats among others, whose members included the avantgarde artists of the time. Guinovart's work is hugely diverse: it includes etching, drawing, posters, painting, sculpture, theatre sets and tapestries. His initial work is figurative, but after 1957 he started working on large scale abstract works, with a clear material-based intention and using three-dimensional objects which do not belong to the world of conventional art. Guinovart's *informalism* incorporated the presence of the Mediterranean landscape, evoked by blue and ochre tones, as well as other elements that evoke the land, although he also made works with a clear social and political commitment. Since the late 1950s, his work has been extensively exhibited. In 1982 he received the Spanish National Award for Visual Arts and in 1990 the Catalan National Award for Visual Arts. Since 1994, his work is on permanent display at the Fundació Espai Guinovart in Agramunt, a village 100km west of Barcelona to which the artist was always linked.

in many group exhibitions, both at a local and international level. Among the most important are *Visiones de realidad*, CajaCanarias Foundation, Tenerife (2014); *Contemporary Spanish Realism*, Panorama Museum, Bad Frankenhausen, Germany (2007); *Between Heaven and Earth*, Museum of Modern Art Ostend, Belgium (2001); *Realisme a Catalunya*, Santa Mònica Art Centre, Barcelona (1999); and *Realisme d'Avantguarda*, Galeria Llucià Homs (1997). His work can be fundamentally categorised as realism and figurative painting based on observations of the natural world. In the early 2000s, Vaquero started experimenting with the manipulation and alteration of objects, in an ambiguous combination of realism and symbolism. An art adviser to the Sorigué Foundation in Lleida, he lives and works in Barcelona.



Perejaume

(Sant Pol de Mar, 1957)

is a difficult artist to classify, as he is constantly experimenting with expressive resources: painting, sculpture, drawing, text, action, photography, sound and video. His training arose through the creations of Joan Brossa, Josep Vicenç Foix and Jacint Verdaguer, creators whose work influenced his artistic outlook, along with the popular culture of the rural Maresme area. His work moves between theory and practice, writing and images, the influence of historic avantgarde movements and interest in Catalan culture, all of which impregnate his poetic, essayistic and artistic production. In 2005 he received the Catalan National Award for Visual Arts for his work *Els cims pensamenters* and in 2006 the Spanish National Award for Visual Arts for his "reformulation of the relationship between territory and art". His most notable interventions include the decorative medallions for the Gran Teatre del Liceu opera house (1999), the retrospective exhibitions *Deixar de fer una exposició* at MACBA (1999) and *Ai Perejaume, si veies la munió d'obres que t'envolten, no en faries cap de novat* at La Pedrera (2011), and the exhibitions project *Maniobra de Perejaume* at the Museu Nacional d'Art de Catalunya (2014). His most outstanding books are *L'obra i la por* (2007), *Pagèsiques* (2011, winner of the Ciutat de Barcelona Prize), *Paraules locals* (2015) and *Treure una marededéu a ballar* (2018). He lives and works in Sant Pol de Mar.

sound, video and even theatre sets, collaborating with Catalan theatre company La Fura dels Baus. His first solo exhibition was in 1980 in the Joan Miró Foundation in Barcelona, and since then he has exhibited in museums all around the world: *Jeu de Paume* in Paris (1997); Malmö Konsthall in Sweden (1997); Reina Sofia Museum in Madrid (2000); Nasher Sculpture Center in Dallas (2010); Yorkshire Sculpture Park in West Bretton (2015); San Giorgio Maggiore basilica during the Venice Biennale (2015); and MACBA in Barcelona (2018-2019). He has received numerous national and international prizes: the Medaille des Chevaliers des Arts et Lettres from the French Ministry of Culture (1993); the Catalan National Award for Visual Arts (1997); the Spanish National Award for Visual Arts (2012); and the Velázquez art award (2013). He lives and works in Barcelona.



Carlos García-Alix

(León, 1957)

is a writer, painter and filmmaker, whose work has been presented in solo and collective exhibitions since the late 80s. His interest in literature, cinema and history have accompanied him throughout his painting career and for many years he has been compiling archival documents, focusing on 1930s Spain. This is reflected in his painting and graphic work, as well as his books and films, which he calls "painted novels". This project has seen the adaptation of books such as *Madrid- Moscú* (runner-up in the Ministry of Culture's Best-Edited Artbook award in 2003) or the canvas *Regreso a casa* (1999). His novel—and later documentary—*El honor de las injurias* (2007) stands out, having received an award at Valladolid Cinema Festival in 2007. García-Alix has written for many newspapers and magazines, such as *El Canto de la Tripulación*, *Refractor*, *El gato encerrado*, *El Europeo*, *Lars: Cultura y Ciudad* and *Sur Express*. His work is featured in Valladolid's Patio Herreriano, "La Caixa" Testimony Collection and Madrid's Municipal Museum of Contemporary Art. He lives and works in Madrid.



Lluís Lléo

(Barcelona, 1961)

is a painter and sculptor who has lived in New York since 1989, although he continues to spend time in his studio in Rupià, Girona. His work, dominated by quasi-organic geometrical shapes, has been marked by the use of oil paint, watercolour and wax since the early 1990s. He has had shows at Galeria Carles Taché in Barcelona, Sala Pelairea in Palma (Mallorca), Galeria Alfredo Viñas in Malaga and Kingsborough Community College in New York, among others. His works are in national and international collections, such as the Reina Sofia Museum in Madrid, La Caixa Foundation in Barcelona, the Sofia Imber Museum for Contemporary Art in Caracas and the Nagoya Art Museum in Nagoya, Japan.



Vicenç Viaplana

(Granollers, 1955)

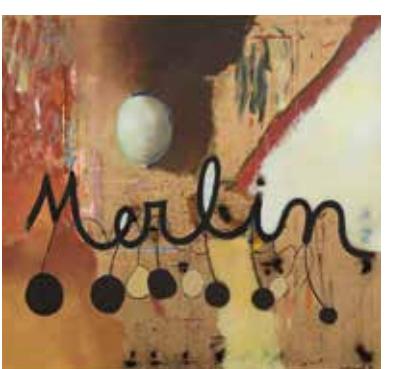
is part of the generation of conceptual artists that renovated the Catalan avantgarde in the 1970s. The installations and performances of his early career were followed by works with photography, videos and an extensive body of pictorial work. His technique involves using pigments and glue, making his paintings float between abstraction and figuration, emitting a feeling of mystery that traps the viewer's attention. Viaplana's first solo show was in 1975 in Galeria Ciento in Barcelona. Since then, he has held exhibitions in Barcelona at the Carles Taché and Marc Domenech galleries, as well as in Madrid, Ibiza, New York, Kyoto, Groningen and Basel. His work is part of public and private collections such as the Museum of Granollers, the Fundació Vila Casas, Sorigué Foundation and "La Caixa" collection. He lives and works in Granollers, near Barcelona.



Jaume Plensa

(Barcelona, 1955)

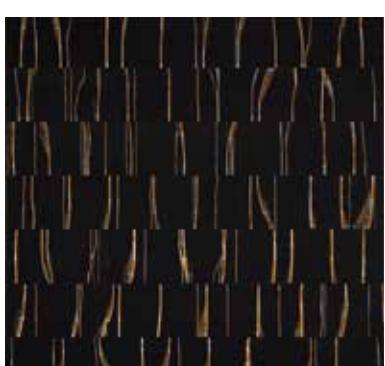
studied at the Escola de la Llotja and Sant Jordi Faculty of Fine Arts in Barcelona. He started his sculpting career in the 1980s and has become a leading exponent of contemporary sculpture. His works are known worldwide and he has made public installations in cities such as Chicago, London, Montreal, Nice, Tokyo, Toronto and Vancouver. Plensa has also experimented with other techniques, such as etching, drawing,



Julio Vaquero

(Barcelona, 1958)

graduated in Fine Arts and received the Joan Güell Award from Barcelona's Sant Jordi Faculty of Fine Arts. His first exhibition was in 1986 in the Carlos de Sicart gallery in Cadaqués; the following year he exhibited for the first time in Barcelona. He has had individual exhibitions in art galleries in Bologne, New York, Madrid, Barcelona and Trieste. He has also taken part



Juan Sotomayor

(Villanueva de Arzobispo, Jaén, 1959)

started painting after dropping out of medical school. He trained in Zaragoza, where he lived between 1973 and 1988. He is a founding member of Zotal, a collective of painters active in Zaragoza in the 1980s. His early work was close to literary surrealism and then evolved towards neo-expressionist, gestural and matter painting. Towards the late 1980s he started using geometric stripes that alternated with sinuous

lines and patches of changing shapes. This became the base of his later pictorial language, which was characterised by horizontal and vertical stripes. In his work, Sotomayor makes movements that follow a horizontal trajectory, in a way that resembles writing: the painter applies paint organising a system of parallel horizontal stripes on which he acts softly, superposing different layers. He lives and works in Zaragoza and Madrid.



Frederic Amat

(Barcelona, 1952)

is a painter whose work defies any single method of categorisation. Trained as an architect and later as a set designer under Fabià Puigserver, his open conception of painting has led him to use several artistic languages in his work. His painting, which started in the 1960s, creates a dialogue between object elements through matter painting that often remits to symbols and a context of mystery. As well as his pictorial production, since the mid-1980s Amat has built sets for dance and theatre performances based on texts by Federico García Lorca, Samuel Beckett, Juan Goytisolo, Bernard-Marie Koltès and Octavio Paz, among others. He has also created sets for opera and oratorio, illustrated works such as the *Arabian Nights* or the *Odyssey* and directed films such as *Viaje a la luna* (1998) or *Foc al càntrir* (2000). His interventions in architectonic spaces, both natural and urban, combine painting, sculpture and ceramics. Amat's work has been exhibited and published internationally. He lives and works in Barcelona.



Joan Hernández Pijuan

(Barcelona, 1931–2005)

studied at the La Llotja School and the Barcelona School of Fine Arts. In 1956 he was one of the founders of Silex, alongside Carles Planell, Eduard Alcoy i Lázaro and Josep Maria Rovira i Requesón. In 1957 he moved to Paris where he studied engraving and lithography at the École des Beaux-Arts. Although his first paintings were close to gestural expressionism, he would soon adapt geometric figuration dominated by flat fields of colour, the presence of solitary objects such as fruit, wine glasses, eggs or scissors, and the inclusion of mathematical elements and references, such as grids or measuring tape. In the late 1980s he went back to informalism, and the characteristic trait of his work became the exclusive use of black and white. After his first solo exhibition in Mataró Museum in 1955, he exhibited in many different venues worldwide, featuring the retrospectives at Tecla Sala Cultural Centre in Hospitalet de Llobregat (1992), Reina Sofia Museum in Madrid (1993), MACBA in Barcelona (2003) and Moscow Museum of Modern Art (2011). In 2004 he received the National Prize for Graphic Art. His work can be found in the collections of the Palais des Beaux-Arts in Brussels, the Guggenheim in New York, the Montreal Museum of Fine Arts, the Buenos Aires Museum of Modern Art, the Reina Sofia Museum in Madrid and MACBA in Barcelona.



José Manuel Ballester

(Madrid, 1960)

is a painter and photographer. He completed his studies in Fine Arts at the Complutense University of Madrid in 1984. He was centred on painting in his early career and was especially interested in the techniques of the 15th and 18th-century Flemish and Italian schools. After 1990 he started to combine painting and photography and, later, focused on architectural photography. He has been awarded the National Prize for Etching (1999), the Villa de Madrid Goya Painting Prize (2006) and the Madrid Photography Prize (2008). In 2010 he received the National Photography Award for his "outstanding interpretation of architectural space and light, and for his noted contribution to the renewal of photographic techniques". Some of his most notable exhibitions

are: *Lugares de Paso*, Valencia (2003); *Setting Out*, New York (2003); *Habitación 523*, Reina Sofia Museum in Madrid (2005); *Fervor de Metrópolis*, Pinacoteca de São Paulo (2010); and *Bosques de Luz*, in Madrid's Tabacalera (2013) and Bancaja Foundation, Valencia (2018). His work is in the collections of the Reina Sofia Museum, Artium, Patio Herreriano, IVAM, the Telefónica Foundation, the Würth Museum (La Rioja), the Pérez Art Museum and the Cisneros Fontanals Art Foundation (Miami). He lives and works in Madrid.



Darío Urzay

(Bilbao, 1958)

is one of the most important contemporary gestural abstract artists, a trend which was especially strong in Spain in the 1980s and 1990s. His work stands out for its personal and recognisable poetics, in which order and disorder coexist. Colour also plays a very important role, creating complex hybridisations that, like a counterpoint, complement each other perfectly. Urzay graduated in Fine Arts from the Universidad del País Vasco, where he was a lecturer between 1983 and 1988. He then lived in London for a year, as a resident artist at the Delfina Studio Trust, after which he moved to New York. He alternated New York and Bilbao for nine years. In 1983 he received the Gure Artea painting award and in 2005 he received the National Prize for Graphic Arts and the Excellent Work Award at the Beijing Biennale. He has had solo shows at ICO Foundation (Madrid), Galería Estiarte and Distrito 4 (Madrid), Galerie Xippas (Paris), Galería Juan Silió (Santander), Galería Tomás March (Valencia), Galería Senda (Barcelona) and Christian Dam Gallery (Oslo), among others. His work can be seen at the Guggenheim Museum in Bilbao, the Reina Sofia Museum in Madrid and the Deutsche Bank collection in London.



Ricardo Cavada

(Pontejos, Cantabria, 1954)

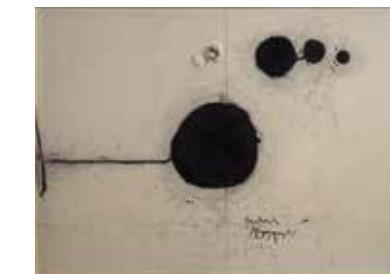
has given his work a personal and recognisable language. He organises his work in a clear and systematic manner, giving space to the play of light created by superposition. Throughout his career, Cavada's painting has been described as expressionistic, gestural, synthetic, abstract, essential, silent, geometric, thoughtful, minimalist and reductionist. All of these descriptions are true, as they are all traits that in one way or another have found their own place in Cavada's painting, along with a very personal use of colour, while the execution of his work is hidden by transparencies that add spontaneity and freshness. Having lived in Madrid, in 1981 he returned to Cantabria. In 1982 he had his first solo exhibition in Castro Urdiales's Sala Municipal. Since then he has taken part in solo and collective exhibitions in galleries in Santander, Santillana del Mar, San Sebastián, Porto, Barcelona and Valencia, among others. His work is part of national collections such as "la Caixa" Collection of Contemporary Art, the Coca Cola Foundation, the CAC Málaga, the Unicaja Foundation and the Museum of Modern and Contemporary Art of Santander (MAS). He lives and works in his hometown, Pontejos.



Eduard Arbós

(Barcelona, 1959)

has centred his work around a reflection on space and representation. Using architecture as a backdrop and essential related concepts such as building, limiting or inhabiting, his work questions the limits that separate physical and experienced space from mental, imaginary and abstract space. It is a constructive and relational code, which seeks to create a contextual dialogue, a constructive syntax which allows us to analyse forms and represent space through the codes of art. Arbós moves effortlessly between sculpture, painting, models, spatial interventions, photography or even publications. His artistic creations are closely linked to his work as a graphic designer, an activity he carried out in different design and advertising studios until 1990. Since 1990, he has had regular exhibitions in Spain and Portugal. His work is featured in important private and public collections, including "la Caixa" Collection of Contemporary Art, the Caja Madrid Collection, the CAB Burgos, the Col·lecció Chirivella Soriano (Valencia) and Otten Kunst Raum (Austria). He lives and works in Barcelona and Lisbon.



Jordi Alcaraz

(Calella, Barcelona, 1963)

started his artistic career sculpting and etching, and only later started painting as well. In time, he developed a unique, unmistakable body of work, which is characterised by the fusion of different techniques and materials, such as water, glass, mirrors, pigments, books or stone. His artistic language is dominated by black and white, and the interrelation of transparency and holes. These allow viewers to perceive hidden magical spaces that transcend optical exclusivity. Alcaraz has had many exhibitions, both in Spain and abroad, in countries such as Belgium, Germany, Italy, Canada and Switzerland, among others. One of his most notable recent solo shows was *Esborrhidis*, held at Foundation Vila Casas-Can Framis in Barcelona in 2017. His works feature in private and public collections, such as those of Ella Cisneros in Miami, Emanuel Barilla in Parma, Giorgio Frasca in Paris, the MACBA in Barcelona, the Biedermann Museum in Donaueschingen in Germany or Williams in New York. He lives and works in Calella, near Barcelona.



Javier Arce

(Santander, 1973)

graduated in Printing Techniques at Oviedo School of Applied Arts, and in Fine Arts at the Universidad del País Vasco. He later completed a master's course in sculpture at Wimbledon College of Arts in London. Since 2007 he has received many awards: the Marcelino Botín scholarship, a Hangar scholarship, and an honourable mention in the ABC Prize and Caja Madrid's Generation of 2007 award. In 2008 he won the International Studio & Curatorial Program (ISCP) grant in New York and the Arte y Derecho scholarship. In 2018 he was awarded BBVA's Leonardo grant for researchers and creators. Some of his most significant recent exhibitions include *Kill Lies All*, at the Museum of Modern and Contemporary Art of Santander (2018); *Primera exposición prestada*, at CAB in Burgos (2010); *This could be a show of historical importance*, Moderna Galerija, Ljubljana (2010); and interventions at Espai 13 at the Miró Museum in Barcelona and at Espai Quatre at the Casal Solleric, Mallorca. His work is found in many Spanish collections, such as the CAB in Burgos, the MUSAC in León, the Caja Madrid foundation, the Marcelino Botín foundation and "la Caixa" Collection of Contemporary Art. He lives and works in Santander.



Ignasi Aballí

(Barcelona, 1958)

is an artist close to the practices of conceptual art that, since the early 80s, has developed his oeuvre through different formalisations, techniques and materials. His work puts forward a conceptual reflection on representation and the perception of media such as painting, object, photography, fiction, cinema or video. His work invents and reorganises texts, images, materials and processes,

confronting presence and absence, the material and immaterial, the visible and invisible, transparency and opacity, appropriation and creation. Aballí studied Fine Arts at the University of Barcelona and graduated in 1981. His work has been well received internationally and has been shown at the Joan Miró Foundation (Barcelona), MACBA (Barcelona), the Reina Sofia Museum (Madrid), the Serralves Museum (Porto), Ikon Gallery (Birmingham), The Drawing Center (New York), ZKM (Karlsruhe, Germany), the 2007 Venice Biennale and art galleries and spaces in Madrid, Barcelona, Mexico, Belgium, Brazil and China. In 2015 he won the Joan Miró Prize for his "successful reflection on the limits of painting and representation, his meticulous attention to the meaningful consequences the smallest change can make in a strategy of resignifying, as well as his work mentoring younger artists". He lives and works in Barcelona.



Cristóbal Toral

(Torre Alháquime, Cádiz, 1940)

is considered one of the most significant representatives of Spanish magical realism in the 20th century. Known for his precocious talent and unusual ability for drawing, Toral started his training in 1958 at the Antequera School of Arts, later continuing at the Seville School of Fine Arts and then the San Fernando School of Fine Arts in Madrid, where in 1964 he obtained the national graduation prize. Between 1968 and 1969, he was awarded a grant from the Juan March foundation to continue his studies, first in Spain and later in New York, where he came into contact with New Realism in American painting.

He took part in the Florence Biennale twice (1973 and 1977), obtaining a gold medal, and the São Paulo Biennial (1975), obtaining the Grand Prize, which earned him an international reputation. He has had important individual exhibitions in cities such as Madrid, New York, Buenos Aires, México City, Paris and Tokyo, among others. In 2018, he had one of his biggest retrospectives in Antequera, a town he was linked to for a large part of his life. His work can be found at Centre Pompidou in Paris, the Museum of Modern Art, Brussels, the Reina Sofia Museum in Madrid and Guggenheim New York. He lives and works in Madrid and Toledo.



Jaume Pitarch

(Barcelona, 1963)

graduated in Fine Arts from Chelsea College of Art in London, going on to complete a Master's at London's Royal College of Art. He was initially interested in painting but has gradually shifted his research area towards the uses and abuses of images in the contemporary world. Wholly indebted to the tradition of Catalan conceptual art, Pitarch manipulates objects in a surreal, "Brossian" way that affects our existence. He often works with pre-made or inhabited objects, which he deconstructs and rebuilds to create works with new meanings. Pitarch has exhibited extensively nationally and internationally. Some of his most important solo exhibitions were those at Tecla Sala, L'Hospitalet (2017); àngels barcelona, Barcelona (2013, 2009, 2004, 1997); Galería Fúcares, Madrid (2013, 2008); Spencer Brownstone Gallery, New York (2013, 2009, 2006); and Galería Vartai, Lithuania (2011). His works are part of public and private collections, such as MACBA, "la Caixa" Collection of Contemporary Art, Artium, the Bergé Collection, Patio Herreriano and the Royal College of Art in London, among others. He lives and works in Barcelona.



Gorka García Herrera

(Jerez de la Frontera, Cádiz, 1982)

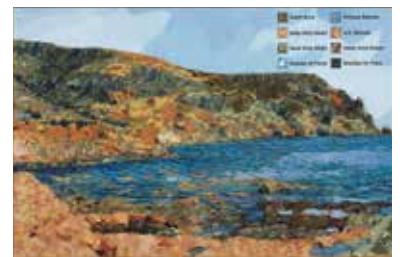
graduated in Fine Arts at Universidad del País Vasco in 2005. He studied for a year in Ravenna's Accademia di Belle Arti thanks to an Erasmus grant. After finishing university, he continued his training with Alejandro Quincoces and received grants from the Palacio Quintanar in Segovia and the Antonio Gala Foundation in Córdoba in 2007. He has shown his works both in solo and group exhibitions. Among his most recent projects, the collective exhibition *Ciudades líquidas* at Sala Parés in Barcelona (2018) is especially noteworthy. He lives and works in Madrid.



Hugo Fontela

(Grado, Principado de Asturias, 1986)

started his training as a painter at Avilés School of Arts, and later at Oviedo School of Art. In 2005, at the age of 18, he moved to New York where he continued his studies at The Art Students League, and set up his studio. He has won the following prizes: the 20th BMW Painting Prize (2005), Best Artist at Estampa Graphic Art Fair (2007), and the Princess of Girona Prize for the Arts (2014), for his precocious but intense artistic career. Among his most outstanding exhibitions are the solo show at Montserrat Abbey (2011) and Niemeyer by Fontela in the Niemeyer Centre in Avilés (2011), which is the result of two stages in Rio de Janeiro with Oscar Niemeyer. Since 2014, he has been represented by Marlborough Gallery. His work is part of private and public collections in Spain, such as the Spanish National Library in Madrid, the Zamora Town Council collection, the Cajastur-Liberbank collection in Asturias, the DKV Collection in Barcelona, the Prince of Asturias Collection in Oviedo and the Oviedo Museum of Fine Arts, among others. He lives and works in Manhattan, alternating between his studios in Madrid and New York.



Mateo Maté

(Madrid, 1964)

is a prominent representative of the conceptual tradition in the Spanish context. He uses common objects, often linked to his own domestic routine. He is interested in the symbolic potential of cartographic metaphor and creates sculptural and performative spaces that are familiar whilst also being deeply disconcerting. His work asks us to rethink and reinvent the notion of inhabiting, to be capable of going beyond looking and to give back specificity to the spaces and objects that surround us. He often uses irony and seeks the critical involvement of the viewer, as well as allowing chance to be present. Maté has exhibited extensively in national and international art centres. Among his most recent projects are *El eterno retorno*, held at the Museo del Romanticismo, the Cerralbo Museum, the Decorative Arts Museum of Madrid, the Lázaro Galdiano Museum and the National Library, Madrid (2013-2014); *Delimitations*, Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel (2012); *Área restringida*, Sala de Arte Público Siqueiros, Mexico City (2011); and *The Real Royal Trip*, MoMA PS1, New York (2003). His work is featured in numerous public and private Spanish and international collections. He lives and works in Madrid.



Guillermo Oyáñez

(Málaga, 1970)

studied Fine Arts at the Complutense University of Madrid, where he graduated in 1992. He has opted for figurative painting from the beginning of his career, evolving from a milder chromatic scale to a much more colourful palette, influenced by his trips to North and Central America, especially to the Mexican island of Holbox. The use of colour is possibly one of the strongest points of his work. He has exhibited internationally in cities such as Madrid, Barcelona, Miami, London and Singapore, and received prizes such as the

best under-25 artist award at the Parque del Retiro open-air painting competition (1994); the Taylor Foundation Prize, Grand Palais, Paris (2008); the Madrid Autumn Salon; and the Madrid City Council Prize (2010), among others. He lives and works in Madrid.



Secundino Hernández

(Madrid, 1975)

graduated in Fine Arts from the Complutense University in Madrid, in 2000. He started exhibiting in 2002 and he has become one of the most international Spanish artists of his generation. His diverse and energetic painting is hard to classify: his work skilfully combines representation and abstraction, line drawing and colour, minimalism and gesturalism. Over the course of his career Hernández has mixed diverse references, including a physicality reminiscent of action painting, the shorthand figuration of cartoons and passages evoking painterly precedents. This stylistic multiplicity stems from the artist's detailed and informed knowledge of art history. Hernández has exhibited in museums such as the CAC Málaga (2018), Taidehalli, Helsinki (2018), the Royal Academy of Arts, London (2017), YUZ Museum, Shanghai (2015), the National Sculpture Museum, Valladolid (2013), the Rubell Family Collection, Miami (2013) and Patio Herreriano, Valladolid (2013). His work features in collections such as the National Museum of Wales in Cardiff, the Auckland Art Gallery in New Zealand, Patio Herreriano in Valladolid, Helga de Alvear Foundation in Cáceres, the Rubell Family Collection in Miami and Kunsdepot Göschenen, Switzerland. He lives and works in Berlin and Madrid.

Conversation with Lluís Lleó and Julio Vaquero

Barcelona, 7th July 2020

Introduction to the conversation

Javier Peris: In 2015, for the 60th anniversary of Salvat Laboratories—which coincided with the 20th anniversary of the Salvat Collection—we presented the twenty works which then formed the collection at Barcelona's Llotja de Mar. We had plenty of ideas about how to celebrate our 25th anniversary, but the Coronavirus pandemic has prevented us from carrying them out. Nevertheless, we did want to go ahead with the publication of this book, as a way to catalogue all the works and add elements that will help to contextualise the processes by which this collection is configured. One of these elements, suggested by Llucià Homs, is the starting point for these *Conversations*. For what, I am sure, will be the first of many, today we are joined by two distinguished artists from the collection: Lluís Lleó and Julio Vaquero.

I want to thank all three for their availability to meet for lunch at my home where, after the meal and with Llucià moderating, we enjoyed a relaxed atmosphere for the analysis of their view of visual arts in general and their professional work and convictions in particular. I thank these three great friends for their time and dedication, as well as their commitment to Salvat Foundation and its wish to popularise culture.

*

Llucià Homs: As we have published the catalogue for Salvat Collection's twenty-five anniversary, Javier Peris and I thought it would be interesting to include a conversation between two artists whose works are part of the collection. That is why we would like to delve into your pictorial experience, find out about your experience of the Covid-19 lockdown and, from there, move on towards your views on art.

I'd like to start by talking about the need to create and the role of inspiration. A few days ago, I watched a documentary by *The New Yorker* illustrator Christoph Niemann. He quoted American painter Chuck Close: "Inspiration is for amateurs—the rest of us just show up and get to work." It's not far from Picasso's thoughts, who said inspiration existed, but it had to find you working. How has the lockdown period been for you in the studio?

Julio Vaquero: Regarding the days spent in the studio, the lockdown has been fairly irrelevant. It might have been because of the situation I was in: I was stuck. I worked as hard as always but, I don't know why, things were not coming out the way I wanted. It is not that I became unstuck with the lockdown, but I did start finding solutions.

However, the lockdown has not meant anything special, neither conceptually nor internally. We sometimes tend to assign transcendental or pseudo-transcendental value to these periods, as it helps us understand and label them. I cannot say this is the case, as my experience of the pandemic has been rather ordinary within my everyday life. Nevertheless, on a personal level, it has led me to question my life, why we work and why we do what we do, our so-called vocation.

I believe everything we do originates in childhood; those years before our seventh birthday, which psychologists say are so fertile, when our brain is constituted, created. I have read that it is like a seed, planted in childhood, which will give you the strength to submerge yourself in something, ignoring the world around you. Painting was a refuge where I could renounce everything else. What happens to a person's mind when that happens? A musician friend told me that, as a child, when his friends asked him to come out and play, he would say: "I can't, I must work on my creation", with his guitar. I can remember perfectly how I was totally absent-minded at school. After school, I'd take the bus or walk home, enchanted by the thought of getting home and, with the simple materials at my disposal, go back to work on that drawing I'd started the day before, and had been wanting to get back to like mad. In my case, that is what is absolutely genuine, and everything that comes afterwards is a construction. With time, you create exercises that allow you to do the same as sportspeople: spend hours and hours exercising a particular activity without your will faltering. Practice gives you that.

JP: Practice more than enthusiasm?

JV: They build on each other. It is impossible to go through the hardships of learning without huge enthusiasm. In my case, I have lived it totally genuinely and I cannot explain it. I don't know why that happened to me, but I was always absent-minded, thinking of my drawings. Nobody induces that in you. As the critic Ángel González explained in *Pintar sin tener ni idea* [Painting without having a clue], it's related to reclaiming that art which is created without thinking of the benefits it may produce, genuine art which children and mad people make. I was possessed by that in my time. For some reason, if life treats you badly, this can be drowned out and die. However, you may be lucky and maintain it and be capable of making it grow.

Lluís Lleó: I come from a different place, but the feeling is the same. I was obsessed with seeing my father's face when he got home, the same as many children, I guess. I remember that when he got back from the studio, his face was like that of a child who had just come back from playing. Although there was another game, which was seeing his wife and children, nothing could be compared to the thrill of painting.

I shared many hours with him, because I was already into painting. I would go with my father to his studio, which

was a dream place for me: the smell of paint when you went up the stairs, the paintings, the brushes, and the collection of geraniums ranging from pink to dark red, made by a painter. Going back to the real world was hard. When I was five, my father would tell me to go and clean the brushes with a bar of soap until the foam was white. You end up wanting to paint because of everything that surrounds painting: the smell of a pencil, the smell of a rubber, the wax crayons, the paper... All of this was a secret world that nobody knew about, because nobody's father was a painter. Children didn't do these things; they played ball games, marbles, hide-and-seek or other games.

What happened in my case is that I lived in a painter's house. Anxiety has always been very present. My mother, who is very intelligent, used to work for the Barcelona City Council as a librarian at the Ciutadella museum, where she met my father, a painter and teacher at Barcelona's Art School. He was a total bohemian and she had to live with someone who had spent his month's salary on paintbrushes a week after payday. We lived with the anxiety of not having enough to eat because we spent so much. So, I have inherited from my family the worry that hunger is always just around the corner if you're not careful. Thanks to my mother's strategies, hiding money around the house to avoid it being spent, there was always enough to see us through.

What's happened to me during lockdown is that I have slept better than ever before. Suddenly, I have noticed that, first of all, those of us who have been doing this for many years know how to manage anxiety, fear, uncertainty and danger. We are used to being locked in, not getting anything when we want and getting things when we no longer care. Everything is the opposite of what you expect: the wonderful painting doesn't sell and the horrendous one is really appreciated. I have noticed that, suddenly, our world has made those of us who work in the riskiest profession of all the most fortunate. This is because we know how dangerous it is, we know how to manage it and because, above all, we know we can continue working on it when everyone else depends on government furlough schemes. Now that the whole house of cards has come tumbling down, what used to look like a disadvantage is revealed to be a great fortune, especially in this historic moment. Is it better, nowadays, to be a painter or a doctor?

Of course, as you said, Julio, we had to stop our ball games and go home to work. I am one of those who believe that we discovered love before the rest. Meeting someone and falling in love for the first time cannot compare to painting. Desire and getting to know another person, another body, may make you want it, but loyalty, love and passion are elsewhere, because you started painting way earlier. That is what happened to me. With time, it has become different, because I have also learnt to allow things to coexist, but in childhood and

adolescence, there is only space for one thing: for me, it was not ball games but staying home taking care of my painting. It was as if you were to look after your sick girlfriend in bed, because painting is a bit like that: "Would you like a little drop of water to make you better?" It is all about tiny quantities and a certain balance for it to survive and become big. Every painting and every sculpture start like a little bird that has fallen from a nest and needs to be given a drop of water. If it is alive the next day, then two drops of water and a little bread. That is how paintings grow, how sculptures grow and, I imagine, how books and symphonies grow.

JV: I find it hard to compare it with having a girlfriend for the first time. But I do notice that things happen to me without me noticing. I realised that what was happening to me was not normal, was abnormal. When you see that everybody around you is dragging their professional lives as if they were carrying a great burden, you think, "Well, I don't know that feeling, I haven't experienced it". That is when you react. I have only become truly aware of this when I was older, because I was totally submerged in what for me was a natural way of being. Not even in my thirties, when I heard those how-lucky-you-are-to-work-in-what-you-like comments. When you get older, you notice that many people carry a great burden in the life they lead.

At a time when jobs and the world have become liquid, paraphrasing Bauman, the certainty conferred by studying a degree such as medicine has vanished. Nowadays, young people who have studied a long degree end up having badly paid, enslaving jobs, which they rarely enjoy. This makes you think that, if the world has to change, or part of it falls apart, it might not be that bad. All these burdens we carry—and I think it has unfortunately been this way throughout history—have neither made us happier nor freer. Things are generally better, but improvements take place so slowly we hardly notice. It is true that we no longer have the illnesses of the 18th century, but there are a series of stigmas that are hard to bear.

LH: You speak of love, of suffering, of falling in love with art and a certain way of life, but the times we are now in, to paraphrase Gramsci, are when the old world is dying and the new is not yet born. How has this interregnum affected your positioning in regard to your work? What has happened these days?

JV: In my opinion, this is linked not so much to the essence of the work but to a central element linked to essential knowledge. I think you will agree with me, Lluís, that when you know a lot about painting or architecture, you know a lot about other things through that knowledge. This is because it is a root knowledge: it lies at the origin of many things. I think that is a quality of painting: what we feel when we see a painting, like the paintings in the caves at Chauvet, where 35,000 years ago humans showed that

they had the same needs as we do. There lies something essential. I think that will stay relevant.

I do wonder about the structure which, since about 1400 in Europe, has allowed painters to make a living. What will happen in a world dominated by computer screens, the abundance of images and hyperconnectivity, where the proportion of the self in the community has changed through social networks? What will happen with the structures that have allowed us to continue exerting influence? What will happen when those structures transform to the point they seem to have disappeared? That is what I ask myself now.

LL: I don't think anything will change. Nothing will change or disappear. Entertainment culture is dominant now, because it is what sells. But I think that there are more people than ever interested in painting, more people than ever interested in not being interested in what everybody is interested in.

JV: I hope you're right, Lluís. Part of me wants to believe there are lots of people interested in painting, but the other day I saw a documentary on Netflix about collecting contemporary art. Some Chicago collectors on the show had bought Damien Hirst sharks, a Jeff Koons, those kinds of works. At a certain point, a collector who looked really clever started saying things that didn't really have much value: "I gave my Warhol to the Art Institute of Chicago and they gave me a perfect replica. It was a Liz Taylor and we immediately noticed we couldn't tell the difference. Now I ask myself, what is art?" This kind of comment makes me wonder what will happen with good art. Will it resist? Will it withstand the influence of those gallerists who are selling Jeff Koons's stainless steel and creating a state of opinion for some works to be valued over others? Will those other things, sometimes left behind, survive?

In Barcelona, artists received a request to back the expansion of Barcelona's Contemporary Art Museum. I wondered what we had to do with all that. I have had intense experiences visiting it, but the museum has focused in a specific area, leaving out many other ways of seeing art. What happens when one part prevails, excluding the rest? What will happen when the strength of companies and institutions that influence the state of opinion take over everything? Where will what we consider truly valuable end up? I think art and painting will always have their space, but I wonder whether they will be able to survive.

LH: I'd like to know a bit about your concepts on painting, not so much about figurative or abstract art, but on the debate between tradition and modernity in both of your works, which are relatively distant, but will probably seem fairly similar in a hundred years' time.

LL: As we said before, philosophically, we have a very similar starting point: we couldn't live without painting. I

think it is a bit like El Bulli's Michelin-star fried egg. There are articles about it in the press every day, but most people have a fried egg at home on an everyday basis. That is why you have to be careful with information overload. If you visit art schools on open days—and I mean great art schools like Central St. Martin's in London or Parsons in New York—students turn their back on artists like Jeff Koons. The gallerist may wish to impose one type of art because it is great business and you can produce seven hundred identical works, but people paint wonderfully.

Spain is a complicated country in which everything is either black or white. When you go to MoMA, you can find an Edward Hopper exhibition next to a Marina Abramović exhibition. Both are full of people and, although they have nothing in common, visitors find them both wonderful. It's the Anglo-Saxon character that allows them not to judge.

JV: You're right there, Lluís. We are more dogmatic here.

LL: We're just so uncompromising! It's either our way or no way: that is academism. We are a terribly academicist country in all aspects. I only see people, people who paint. I know a 21-year-old woman who is studying in Barcelona, who did an intensive course with me and is preparing her dissertation, and she paints wonderfully. I have introduced her to Ferran Josa, who in turn put in her in touch with Sala Parés gallery, to see if they could work together. She paints landscapes and tells me that at art school they look at her as if she were an alien; the problem, or the advantage, however, is that in twenty years' time she'll still be painting, but the rest won't. That's the very reason why I didn't study Fine Arts. All those who did what was expected then are not here now.

JV: I was one of them.

LL: The exception. You liked painting. You weren't there hoping to get a medal for your painting.

JV: No, of course not. The faculty where I studied Fine Arts was hugely dogmatic. We were pariahs.

LL: As painters, we are privileged, because painting is so strange. But in England, it isn't so strange to paint, nor is it in the US. And look at the schools in Germany—there are some great painters! People paint and sculpt wonderfully and I assure you that students turn their backs on Jeff Koons, because Jeff Koons, Damien Hirst and company are the quick buck of the art world. They are perfect inventions to sell expensive stuff to people who only value expensive stuff.

JV: Yes, but I go to lots of fairs to buy works for the Sorigué Foundation and I have found it very hard to find truly interesting paintings.

LL: Fairs are very complicated.

JV: I have found it hard to find something I thought was really moving. What I found were things that I already

knew. Finding new artists, however, is hard. I have found one or two, but it isn't easy.

LL: Fairs are difficult places, because they are like a hospital bug; when you leave the fair, you are sick. If you were alright before going to the fair, then you'll be sick when you leave; if you weren't all that well before going in, you'll leave even worse. I have seen works, like a yellow Ellsworth Kelly, hanging alone on a 20-metre wall in an American museum—amazing! The same work in a fair with a Julian Opie next to it wouldn't be the same.

JV: They'd have spoilt it.

LL: Pencil and paper are the cheapest and the best. People were already drawing on ceilings 35,000 years ago! If our children must paint, they will!

JV: However, I feel great anxiety when I look around me. Nowadays, anyone that has to do something is taking on a great exercise in resistance. Some years ago, speaking to Antonio López, he showed me a tiny French postcard from the late 19th century. It showed a painting of some angels around a pond. It was stupid and namby-pamby, just to show me what sold in *fin-de-siècle* Paris when the impressionists, Delacroix and company were around! This has always happened in history.

LH: And where do you think we are now, Julio?

JV: Selling angels, of course. But as has always happened, there are genuine works and professionals capable of detecting them. Nowadays, unlike in the past, technology has broken through.

LH: And how does technology affect your work?

JV: In my case, I always try to keep the tools I use genuine and not lose sight of my goals. I have been on many juries for painting prizes, an advisor to a contemporary art collection and travelled around the world, and I have noticed that there is a fundamental difference with the past: nowadays, many successful artists don't create the work themselves. We have a long list of examples, some of them close. It makes a studio very strong to produce that sort of manufactured products, very similar to industrial products, which are, by the way, very well made. But I don't understand how people who buy them can say, "I saw those Damien Hirst butterflies and tears came to my eyes." That is when you notice you are in a different world. Technology produces something different—and I say this as a member of the jury of various painting prizes—and you immediately notice that artists are working from what they see on their computer screen. You see the ones that are devoured by the great power of a computer screen and the ones that aren't.

LH: But that also used to happen with photography, Julio.

JV: Yes, exactly the same, and you know what you're talking about, Llucià, because you prepared that exhibition on realism in Catalonia. It is exactly the same,

except that tools give you more and more and allow you to make less of an effort on your side. It makes things simpler, but also more homogenous, so that you find the same imitators of this or that artist in Barcelona and in Ávila. This is because they have all turned to Google to find that information, and that information has captured them.

LL: But should we fear that? Because it was always a bit like that, just slower. People didn't turn to Google, but to the museum.

JV: Yes, there will be those who will have great inner strength and will know how to separate the wheat from the chaff. They will know how to stay away from the bad influences in all this, but there will be many that won't.

LH: Let's speak about the people who see your work. Dora García wrote that "Art is for everyone, but only an elite know." Do you think of the people that will see your works, today or in fifty or a hundred years? Do you think about how they will be moved by your work? How does that condition your work?

LL: You often think about someone when you are painting: people who have helped you to get where you are and people that help you stay there, that are loyal; not so much that they buy your work, but that have been by your side, supporting you through the good and the bad. I don't particularly care about what comes next, to be honest. And then you have collectors. I think there are two types: the one that takes the painting home, who is obviously very important, and the one that doesn't, but makes the painting possible. You think of all of them because you know that you will be assessed by them, and that makes you better. You know that they will look at you with affection and you try to do it as well as you can. You try not to disappoint any of those you care about not disappointing.

JV: We all have those references, both from collectors and the people who have taught us. You ask yourself what they would think about what you're doing. However, I'd spend less than five minutes reflecting on my work in fifty years' time. Picasso used to say, "It is a sun with a thousand rays in the belly." If you manage to turn that sun on, the one that you prepare for every day, the rest doesn't matter. A chemical, metaphysical, energetic moment occurs, which is when someone's eye, trained or untrained, pays attention, and that justifies everything. It is a timeless connexion, a space where you submerge into timeless time. It is something you can only witness, not explain. You have to arrange all of the elements for this to happen, like a sportsperson staying fit. The moment comes when you think you can make it; it doesn't mean you will, but you have the conditions to be able to. Often, days pass and you don't succeed. That is where you have to rely on your willpower and it is hard—but I think it is worth it!

GALVAN



Salvat Foundation

Salvat Pharmaceuticals' social work

Salvat Foundation's mission is to promote and develop scientific research in pharmaceutical technology, contribute to culture by patronage of the arts and help other organisations that reach out to vulnerable people and groups.

The foundation was originally set up as Inquifarma in 1972 thanks to the effort of 28 laboratories across Spain. Its aims were to support chemical, clinical and medical research in Spain. The Foundation has backed research since its inception and focused its activity on awarding grants.

Changes in Spain's circumstances, along with the evolution of the pharmaceutical industry, had an effect on its structure. This led to Salvat Laboratories' presence on the board of trustees to increase until in 1995 all board members were linked to the company. This was the start of a new period for the Foundation; whilst continuing its commitment to scientific research with a biennial Research Award for advances in pharmaceutical technology, it also broadened its aims to other areas.

The Foundation is headquartered in Barcelona and carries out an important role as patron to the arts. It focuses contemporary music and art, as well as supporting organisations that help the vulnerable.

Fundación Salvat

La Fundación, la obra social del Grupo Farmacéutico Salvat

La Fundación Salvat tiene como misión promover y desarrollar la investigación científica en tecnología farmacéutica, contribuir al impulso de la cultura a través del mecenazgo musical y artístico, y ayudar a otras entidades con decidida vacación asistencial hacia personas y colectivos en situación de vulnerabilidad.

Fundada en 1972, se constituyó por el esfuerzo de 28 laboratorios del estado español bajo el nombre de Fundación Inquifarma, que se unieron para fomentar la investigación química, farmacéutica y clínica en España. Desde el primer momento, la Fundación apostó decididamente por la innovación y centró su actividad en la concesión de becas.

Las circunstancias coyunturales del país y la evolución de la industria repercutieron en su estructura, de manera que Laboratorios Salvat fue incrementado paulatinamente su presencia en el patronato hasta que en 1995, con un nuevo patronato formado en su totalidad por profesionales del entorno de Laboratorios Salvat, inició una nueva etapa que si bien continuaba con su labor científica a través de un premio bianual de investigación en tecnología farmacéutica, ampliaba sus fines fundacionales a otras áreas.

Con sede en Barcelona, la Fundación Salvat desarrolla un comprometido papel de mecenazgo cultural, focalizándose en la música y el arte contemporáneo, al tiempo que apoya decididamente a entidades con fines asistenciales.

Edición:
Fundación Salvat

Concepto:
Javier Peris y Llucià Homs

Coordinación:
Sol García Galland

Traducciones:
Leandro Español Lyons

Diseño y maqueta:
Àlex Carrasco · @inoutsiel_studio

Impresión:
La Trama

Créditos fotográficos:

© de las obras, los artistas

© Albert Ràfols-Casamada, Carlos García-Alix, Darío Urzay, Frederic Amat, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijuan, Hugo Fontela, Jaume Plensa, Julio Vaquero, Mateo Maté, Perejaume, Secundino Hernández, VEGAP, Barcelona, 2020

© de los textos, los autores
© de las fotografías, FotoGasull
© de las traducciones, los traductores
© de la edición: Fundación Salvat, 2020
Gall, 30-36 - 08950 Esplugues de Llobregat

Cubierta y contracubierta:
Secundino Hernández, *Untitled*, 2019 (detalle)

Colección Salvat

25 años 1994-2019

