

**Edicions
Maior:
25 anys**

Obra Gràfica 1991 - 2016

Amador
A.R. Penck
Charo Pradas
Darío Urzay
Eva Lootz
Helge Leiberg
Joan Bennàssar
Joan March
Joël Leick
José Manuel Broto
José Morea
José Pedro Croft
Jürgen Partenheimer
Miguel Ángel Campano
Mónica Fuster / Nicholas Woods
Patxi Echeverría
Pep Llambías
Susana Solano
Susy Gómez
Xavier Grau
Xisco Mensua

EXPOSICIÓ:
EDICIONS MAIOR: 25 ANYS

Comisaris	Jero Martinez Amador Magraner
Coordinació	Andreu Aguiló Díaz
Muntatge:	Galeria Maior Personal de l'Àrea de Serveis de l'Ajuntament de Pollença Xicarandana
Imatge gràfica	Ramon Giner
Retolació	Julià Homar
Enmarcat:	Vuit Ulls

CATÀLEG

Edita	Ajuntament de Pollença
Batle	Andres Nevado Rodríguez
Regidor del Museu	Bartomeu Cifre Ochogavia
Direcció Museu	Andreu Aguiló
Coordinació	Andreu Aguiló Díaz Manel Domingo
Texts	Josep Maria Nadal Suau Antoni Ferrer
Revisió lingüística, català-castellà	Teresa Cànaves
Fotografies	Natasha Lébedeva Taller Edicions Maior
Disseny i Maquetació	Txema González Manel Domingo Ramon Giner
Impressió	Amadip Esment
Dipòsit Legal	

Edicions Maior: 25 anys
Obra Gràfica 1991 - 2016

Siempre se ha hablado de la profunda relación de Pollença con el arte como si fuera una particular idiosincrasia pollensina, y para demostrarlo normalmente apelamos a los gloriosos momentos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX cuando nuestra villa era lugar de peregrinación y residencia de muchos artistas de fuera. Sin duda todo esto es cierto, como también lo es que esta particularidad se ha ido manteniendo a lo largo de los años posteriores hasta llegar a al presente. Por eso debemos pensar que todo aquello del pasado fue la semilla que echó raíces para que nuestro pasado más reciente también ofrezca argumentos para afirmar que Pollença y el arte van cogidos de la mano.

La exposición que ahora ofrecemos en la iglesia del convento es un buen ejemplo de ello. Nos muestra el trabajo realizado por una de las galerías icónicas de Pollença a lo largo de veinticinco años, que en su intento de ir más allá de la labor habitual de una galería, creó entre 1991 y 2016 unos talleres gráficos para artistas profesionales que se han convertido en un referente en el mundo del arte. La propuesta era sencilla y al mismo tiempo muy ambiciosa. Se invitaba a un artista a pasar una temporada en Pollença (sin limitar exactamente su duración) para que pudiera crear obras en el taller de grabado que Maior había montado. Se les daban todos los materiales y, además, el soporte técnico y pedagógico de Perico Simón, un especialista reconocido en la técnica del grabado. Él acompañaba al artista en su proceso creativo y, tras investigar, le daba las herramientas técnicas para conseguir el objetivo deseado.

Esta aventura produjo a lo largo de veinticinco años todo lo que ahora pueden contemplar. Un conjunto de trabajos, de estampas, muchas de ellas de gran formato, de diferentes estilos y técnicas que bajo el nombre de Edicions Maior nos ofrecen lo mejor de veintiun artistas de prestigio nacional e internacional.

Es un gozo poder invitarles a visitar esta exposición sabiendo que les abrirá los ojos a una disciplina artística como es el grabado, a veces desconocido en sus extremos más creativos e innovadores, que se manifiestan aquí con toda su fuerza.

Sempre s'ha parlat de la profunda relació de Pollença amb l'art com si fos una particular idiosincràsia pollencina, i per demostrar-ho normalment apel·lam als gloriosos moments de finals del segle XIX i principis del segle XX quan la nostra vila era lloc de pelegrinatge i de residència de molts d'artistes de fora. Tot això sense cap dubte és ben cert, com també ho és que aquesta particularitat s'ha anat mantenint al llarg dels anys posteriors fins arribar a ara mateix. És per això que hem de pensar que tot allò del passat va ser la llavor que va arrelar perquè el nostre passat més recent també ofereixi arguments per afirmar que Pollença i l'art van agafats de la mà.

L'exposició que ara us oferim a l'església del convent n'és un bon exemple. Ens mostra la feina feta per una de les galeries icòniques de Pollença al llarg de vint-i-cinc anys, que en el seu intent d'anar més enllà de la tasca habitual d'una galeria, va crear entre 1991 i el 2016 uns tallers gràfics per a artistes professionals que han esdevingut un referent en el món de l'art. La proposta era senzilla i alhora molt ambiciosa. Es convidava un artista a passar una temporada a Pollença (sense limitar-ne exactament la durada) perquè pogués crear obres al taller de gravat que la Maior havia muntat. Se'ls donaven tots els materials i, a més a més, el suport tècnic i pedagògic de Perico Simón, un especialista reconegut en la tècnica del gravat. Ell acompanyava l'artista en el seu procés creatiu i, després d'investigar, li donava les eines tècniques per aconseguir l'objectiu desitjat.

Aquesta aventura va produir al llarg de vint-i-cinc anys tot això que ara podeu contemplar. Un conjunt de treballs, d'estampes, moltes d'elles de gran format, de diferents estils i tècniques que sota el nom d'Edicions Maior ens ofereix el bo i millor de vint-i-un artistes de prestigi nacional i internacional.

És un goig poder-vos convidar a visitar aquesta exposició tot sabent que us obrirà els ulls a una disciplina artística com és el gravat, de vegades desconegut en els seus extrems més creatius i innovadors, que es manifesten aquí amb tota la seva força.



ÍNDEX // ÍNDICE

Passat i present	11
Andreu Aguiló	
Pasado y presente	13
Andreu Aguiló	

Taller de Edicions Maior. 25 anys	15
Josep Maria Nadal Suau	
Taller de Edicions Maior. 25 años	24
Josep Maria Nadal Suau	

Amador	36
A.R. Penck	68
Charo Pradas	74
Darío Urzay	84
Eva Lootz	88
Helge Leiberg	106
Joan Bennàssar	110
Joan March	116
Joël Leick	120
José Manuel Broto	130
José Morea	146
José Pedro Croft	150
Jürgen Partenheimer	158
Miguel Ángel Campano	171
Mónica Fuster / Nicholas Woods	202
Patxi Echeverría	206
Pep Llambías	212
Susana Solano	216
Susy Gómez	228
Xavier Grau	233
Xisco Mensua	245

English texts	252
---------------	-----

Passat i present

La majoria de vegades, el pas del temps provoca l'oblit. És injust, i sobretot ho és amb els seus protagonistes i esdeveniments. Oblidar en comptes de recordar significa convidar la ignorància a menjar a la nostra taula i quan això passa podem assegurar que provocam una societat mal alimentada.

Precisament una de les primeres obligacions dels museus, si no la primera, és la de conservar el passat i fer que el present esdevingui passat en les millors condicions.

És ben curiós que revisar el passat treu les coses, els fets, o les persones de l'oblit i fa que algunes d'aquestes coses o fets que han passat agafin una dimensió més gran del que suposàvem, quasi extraordinària, i provoca en les nostres cares mitja expressió d'incredulitat, ja que, aquell fet rememorat quan és traslladat al present adquireix una lluminositat que a vegades s'acosta a l'heroïcitat.

De tot això crec que n'és una demostració l'exposició que us presentam. Ens recorda el treball i els artistes de l'èpic projecte d'Edicions Maior, que durant vint-i-cinc anys va promoure uns tallers experimentals de gravat que varen donar com a resultat un conjunt de propostes visuals de gran envergadura i solidesa. Des del 1991 fins al 2016 na Jero i n'Amador varen apostar per un projecte internacional amb l'epicentre a Pollença. Tot, absolutament tot, sortia de Pollença, començant pel tòrcul construït a Pollença com a eina i com a símbol d'aquell somni, amb unes dimensions que el feien un dels tòrculs més grans del país. Així de gran era el seu somni i la seva ambició per convertir el present en futur i que ara és un passat extraordinari. També sortia de Pollença el temps-espai que els artistes sentien i vivien al llarg de la seva estada, que els donava l'oportunitat d'un gaudi complementari al del mateix procés creatiu i de treball. Vacances de feina, que són segurament allò que més desitgen molts artistes.

Com diu en el text d'aquest catàleg Josep Maria Nadal Suau: «D'una manera relativament indeliberada i mitjançant un procés que va conjugar atzar amb esperit lúdic, entre el 1990 i el 1991 Amador va anar posant en marxa un taller de gravat amb una línia d'edició que acabaria sent una referència a nivell nacional».

Aquesta és la meravella del passat. Moltes de vegades els seus protagonistes no són conscients de la dimensió de les seves iniciatives i de la força de voluntat que desprenen aconseguint resultats al llarg del temps que només un repàs al passat pot posar en autèntic valor.

Gaudiu doncs d'aquesta exposició i coneixeu els seus herois: els artistes, en Perico Simón, tècnic en gravat i estampació i el seu ajudant Lluís Magraner i, naturalment, na Jero i n'Amador.

Pasado y presente

La mayoría de las veces, el paso del tiempo da como resultado el olvido. Es injusto, y sobre todo lo es con sus protagonistas y eventos. Olvidar en vez de recordar significa invitar a la ignorancia a comer en nuestra mesa, y cuando esto ocurre provocamos una sociedad mal alimentada.

Precisamente una de las primeras obligaciones de los museos, si no la primera, es la de conservar el pasado y hacer que el presente se convierta en pasado en las mejores condiciones.

Es muy curioso que revisar el pasado saca las cosas, los hechos, o las personas del olvido y hace que algunas de estas cosas o hechos pasados adopten una dimensión mayor de lo que suponíamos, casi extraordinaria, y provoca en nuestras caras media expresión de incredulidad, puesto que, aquel hecho recordado cuando es trasladado al presente adquiere una luminosidad que a veces se acerca a la heroicidad.

Creo que la exposición que presentamos es una demostración de todo esto. Nos recuerda el trabajo y los artistas del épico proyecto de Edicions Maior, que durante veinticinco años promovió unos talleres experimentales de grabado que dieron como resultado un conjunto de propuestas visuales de gran envergadura y solidez. Desde 1991 hasta 2016 Jero y Amador apostaron por un proyecto internacional con el epicentro en Pollença. Todo, absolutamente todo, salía de Pollença, empezando por el tórculo construido en Pollença como herramienta y como símbolo de ese sueño, cuyas dimensiones lo hacía uno de los tórculos más grandes del país. Así de grande era su sueño y su ambición por convertir el presente en futuro y que ahora es un pasado extraordinario. También salía de Pollença el tiempo-espacio que los artistas sentían y vivían a lo largo de su estancia, que les daba la oportunidad de un disfrute complementario al del propio proceso creativo y de trabajo. Vacaciones de trabajo, que son seguramente lo que más desean muchos artistas.

Como dice en el texto de este catálogo Josep Maria Nadal Suau: «De una manera relativamente indeliberada y mediante un proceso que conjugó azar con espíritu lúdico, entre 1990 y 1991 Amador fue poniendo en marcha un taller de grabado con una línea de edición que acabaría siendo una referencia a nivel nacional».

Ésta es la maravilla del pasado. Muchas veces sus protagonistas no son conscientes de la dimensión de sus iniciativas y de la fuerza de voluntad que desprenden consiguiendo resultados a lo largo del tiempo que sólo un repaso al pasado puede poner en auténtico valor.

Disfruten de esta exposición y conozcan a sus héroes: los artistas, Perico Simón, técnico en grabado y estampación y su ayudante Lluís Magraner y, naturalmente, Jero y Amador.

Andreu Aguiló
Director Museo de Pollença

Taller de Edicions Maior. 25 anys

Josep Maria Nadal Suau

Aquesta publicació té un sentit memorialista, i part de la seva funció serà la de deixar constància de la feina feta durant un temps determinat en un lloc determinat: cronologia i localització. Però també està en condicions d'exercir una influència real, avui dia, en generacions emergents.

La cronologia és important. La Galeria Maior es va inaugurar oficialment el setembre de 1990, després d'un procés d'incubació que s'havia allargat massa mesos a causa de circumstàncies variades i doloroses, però també per una fixació pacient de l'enfocament que els seus fundadors desitjaven atribuir-li. Per tant, va ser un projecte deutor de l'alliberament dels anys vuitanta, però va aparèixer quan el model cultural d'aquella dècada s'estava clausurant per donar pas a la seva automatització oficial i canònica. El 1990 ja eren evidents i explícits els aspectes més foscos d'aquella època, els mateixos que ara són sempre referits a tots els intents seriosos de revisar críticament la Transició i la seva ona expansiva: ens referim a les relacions fraudulentament amb el poder polític; la domesticació del discurs crític, amb l'expulsió del circuit més visible com a alternativa en cas de dissidència; els estralls de la frivolitat, tant pel que fa al concepte artístic com a la caracterització pública de l'arquetip de l'artista; etcètera. Gràcies a la barreja de l'actitud de la seva propietària Jero Martínez (valenta i assenyada: una entusiasta realista) i del fet de sorgir en unes dates que obrien uns límits històrics, Maior va poder impulsar-se operant sobre una xarxa de referències i interlocutors que representaven la puixança del mercat de l'Art espanyol, al ma-



A. R. Penck i Jero Martínez, 1996

... Maior convocava amics admirats; alguns hi acudien davant el reclam específic de treballar al taller, d'altres el descobrien una vegada instal·lats a Pollença.



A l'esquerra, Lluís Magraner treballant una planxa. A dalt a la dreta, Xavier Grau, Amador i Amador fill.
A baix a la dreta, els tècnics Lluís Magraner i Perico Simón, devora n'Amador fill.



Helge Leiber



A. R. Penck

teix temps que esquivava els seus pitjors errors. La solidesa d'aquests pilars ha permès sobreviure des de la coherència al llarg dels diferents cicles econòmics i conceptuals que han vingut després. Amb més o menys turbulències, certament, però sense renúncies que desfiguressin la seva identitat.

Per descomptat, res no és fàcil, i el naixement de Maior no ho va ser en absolut. Al cap i a la fi, la localització també és una coordinada important. Si Maior sorgeix en un any limítrof, afegim que ho fa en un enclavament perifèric: el poble de Pollença. Perifèria de la perifèria, com va escriure el crític literari Sam Abrams, Pollença és un municipi de gran bellesa i una forta tradició artística, però aquests són dos arguments anèmics en un marc cultural que persegueix coses diferents de la bellesa i que tendeix a incrustar-se, encara que sigui epidèrmicament, en la tradició de la ruptura. Això últim massa vegades acaba per ser un subterfugi teòric per a la desmemòria. A sobre, en aquell moment el poble no era el lloc més turístic de l'illa ni, per descomptat, el més ben connectat. En definitiva, les cartes amb què jugaven Jero Martínez i Felip March (el soci que va participar en la creació de Maior però que mai la va veure en funcionament, morí massa jove, a la dècada de les morts underground) no eren bones. O potser sí. Potser els marges són un bon lloc des d'on plantejar propostes diferents. La primera vegada que vaig tenir l'oportunitat de conversar amb Amador a les dependències de la galeria, record que tots dos ens vam trobar de sobte mirant el Puig de Maria a través dels finestrals: Amador es va referir llavors al seu aspecte piramidal, aquesta simetria perfecta que el converteix en una referència gairebé ocultista. Jo, que estava d'acord amb ell en aquesta apreciació poètica, també vaig pensar en l'efecte imantador del paisatge pollencí: hi ha un ancoratge emocional difícil d'explicar que opera en aquest horitzó tan domèstic i miniaturista. Per això, potser no és casualitat sinó sincronia que el tret determinant de la proposta de Maior tingui a veure amb la sorprenent fidelitat i lleialtat que Jero Martínez ha desenvolupat amb artistes i col·leccionistes. Qualsevol coneixedor del món de l'art sap que aquest tipus de relacions a llarg termini són cada vegada més difícils de trobar, cosa que no ha estat cap obstacle perquè aquesta galeria i les seves diferents infraestructures hagin allotjat durant dècades iniciatives dels mateixos artistes que els van acompanyar en el primer minut. Iniciatives, a més, concebudes i desenvolupades sovint entre les seves parets, en temps real.



José Manuel Broto



José Pedro Croft

I això ens condueix a la tercera forma d'heterodòxia que competeix a aquest text: si la Maior va néixer en un any limítrof i en una ubicació perifèrica, l'última pirueta arribaria gairebé alhora que la seva obertura: l'aposta per una disciplina amb fama (immerescuda) de menor. D'una manera relativament indeliberada i mitjançant un procés que va conjugar atzar amb esperit lúdic, entre el 1990 i el 1991 Amador va anar posant en marxa un taller de gravat amb una línia d'edició que acabaria sent una referència a nivell nacional, per moltes raons. El que és interessant d'aquest origen té a veure amb dues preguntes que se'ns plantegen. La resposta a la primera ja s'ha insinuat: amb quines intencions es va fundar el taller? Aquí entra en escena el joc experimental que deriva d'una curiositat sense càlcul. Per a mi va resultar molt revelador el moment en què em vaig interessar per saber qui va ser el primer artista que va fer planxes a la màquina del taller: Jero i Amador no van aconseguir posar-se d'acord en un sol nom. I encara que segur que podríem trobar un aclariment exacte tirant d'arxiu, aquesta indeterminació és molt més valuosa perquè assenyala la generositat i el desordre creatiu dels primers anys de



Susana Solano



Xavier Grau

Maior. Així, potser la primera planxa sorgida d'allà va ser del mateix Amador, però potser aquest privilegi correspongui a Xavier Grau, o a Charo Pradas, o a Xisco Mensúa, o a Campano... Ningú no en portava un registre, ni les Edicions Maior en van amagar mai una lògica especulativa. Era més senzill: convertida en una mena de refugi semiocult per a tota una generació d'artistes, Maior convocava amics admirats; alguns hi acudien davant del reclam específic de treballar al taller, d'altres ho descobrien una vegada instal·lats a Pollença i decidien quedar-hi i explorar les seves possibilitats. Sense saber-ho, tot avançant-se a la fraseologia contemporània del món artístic, la galeria estava proposant veritables residències als artistes, si bé en la majoria de casos es tractava de noms amb trajectòria molt ascendent o ja consolidada.

La segona pregunta és per què es va posar en marxa, precisament, un taller de gravat. És una pregunta pertinent i no un cliqué de periodista mandrós: al cap i a la fi, la tradició del gravat és molt escassa a Espanya, i a Mallorca encara més; la seva arrencada és difícil perquè implica una sèrie de reptes mecànics i tècnics de certa complexitat; en definitiva, la seva viabilitat i rendibilitat havien de ser molt dubtoses en un primer moment. La resposta, com tantes altres vegades, arriba en clau biogràfica. Si Maior és filla de Jero Martínez, el taller ho és d'Amador. Nascut a Pollença en el si d'una família nombrosa i sense abundància de recursos econòmics, l'artista va ser primer aprenent d'artesà. Als tretze anys va començar a treballar a la fàbrica de mobles Can Paco, aprenent l'ofici, tallant fusta, perfeccionant motlures, descobrint "com envestir la fusta" segons ell mateix ho recorda. I tot i que després estudiaria Arts i Oficis i desenvoluparia la seva coneguda trajectòria artística, durant un temps de joventut l'habilitat artesana va ser una font d'ingressos recurrent que li garantí encàrrecs de mobles nous o restauracions diverses. No em sembla arriscat interpretar que aquesta és l'arrel primera que després el portaria a interessar-se per la tècnica del gravat, amb la seva forta fisicitat i amb la tangibilitat dels seus procediments, confrontaven amb el que era artesanal. El pas següent va ser, quan el seu enlairament com artista ja era un

...la galeria proposava veritables residències als artistes, si bé en la majoria dels casos es tractava de noms amb trajectòria molt ascendent o ja consolidada.

El tòrcul en què es feien els gravats d'Edicions Maior té unes dimensions sorprenents; tres metres per un i mig. Això el converteix en un dels més grans del país.

fet, estudiar la tècnica del gravat. Ho va fer al Museu de Conca, una referència de primer nivell en aquell moment, i allà va fer amistat amb Perico Simón. Simón és una figura essencial en aquesta història: expert gravador, un dels millors d'Espanya, format a Itàlia, en el moment oportú va acceptar la invitació d'instal·lar-se a Mallorca i coordinar el funcionament del taller. Gràcies a això, va ser ell qui va conèixer durant anys amb els artistes que desfilaven per Pollença, els assessorava en l'aspecte tècnic, establia connexions emocionals i creatives, resolva tota mena de problemes, interpretava el llenguatge d'aquests creadors per avançar-se a les seves necessitats, en fi, essent l'acord pedal que vertebrava tota aquesta història. Ell i Lluís Magraner (germà d'Amador i un dels millors mestres artesans de Mallorca, que va treballar al taller durant uns deu anys) són la veritable memòria interna del taller, cosa que per a ells va haver de constituir un privilegi: alguns dels artistes que hi han treballat han mostrat una llegendària tendència a l'hermetisme, per la qual cosa és rar haver gaudit de certa intimitat amb els seus processos creatius. Pollença va permetre trencar aquesta constant en moltes ocasions.

Com hem vist, Amador havia viscut experiències prematures que li permetien entendre les possibilitats artístiques de comptar amb una eina o una màquina i explorar-ne el funcionament; també havia conegut de primera mà la tècnica del gravat, l'havia estudiat amb la concentració obsessiva que el caracteritza com artista. Resultava natural que el pas següent fos entusiasmar-se amb la fabricació d'aquestes eines. El tòrcul en què es feien els gravats d'Edicions Maior té unes dimensions sorprenents: tres metres per un i mig. Això el converteix en un dels més grans del país; durant anys només fou superat pel de Chillida (una referència d'àmbit europeu), i encara avui és dubtós que tingui molts competidors a Espanya. I això no obstant, és l'obra d'uns treballadors excel·lents que al principi, quan van rebre l'encàrrec d'Amador, ni tan sols sabien gaire bé què estaven construint. Pollença és terra d'artesans, fins al punt que l'herència d'aquesta genealogia ha resistit els embats del turisme, s'hi ha supeditat però l'ha sobreviscut per arribar vigent al 2017. Per això no estranya que Amador, a principis dels noranta, pogués



Charo Pradas



Miguel Ángel Campano



Eva Lootz

comptar amb la complicitat de ferrers i torners (aquests darrers, vinguts del poble veí de Sa Pobla) il·lusionats i curiosos davant un treball diferent dels habituals. Amb eines precàries, van aconseguir equilibrar perfectament els cilindres i lliurar una taula de gravat que obria per als artistes una gamma infinita de possibilitats. Era el 1991, i Edicions Maior començava a caminar.

A *Protecció i Ornament*, una col·lecció de gravats d'Amador tirada en el seu propi taller, la molt reivindicable escriptora pollencina Xesca Ensenyat va escriure: "No hi ha orfebres i no hi ha taxidermistes que hagin aconseguit paralitzar instantàniament un petit ésser i sostenir la seva transparència a través dels mil·lennis a partir d'un tremolor". El lirisme somnàmbul de la frase es pot referir a moltes coses, però serveix per assenyalar la tensió entre la voluntat de fixació i com d'incapturable és allò que es vol fixar, si és viu. Pens llavors en la lògica del gravat, en la seva dinàmica artesana al servei de la intuïció artística, en la paradoxa que suposa ser a l'origen de la reproductibilitat tècnica de l'obra d'art i no obstant haver-se convertit en una aposta idealista i impràctica després de tres o quatre o cinc revolucions tecnològiques; pens, sobretot, com el gravador intenta paralitzar instantàniament el tremolor d'una consciència individual. Després, escolt Amador explicant el treball de gravació: "Implica un munt de reptes, perquè al cap i a la fi treballes amb paper, quelcom que en definitiva és fibra, pura textura orgànica. La tècnica del gravat et proporciona molta llibertat, sempre que entenguis que no és un procés merament automàtic i que t'exigeix no tenir por en els moments clau. El procés dura setmanes, de vegades mesos, i durant molt de temps no saps què està passant realment a la planxa: vull dir que no ho pots veure, literalment; és així de difícil. L'interessant d'una eina és saber-la utilitzar, entendre-la; doncs bé, tot això a l'estampació no té res de mecànic, i és aquí on aquesta comprensió del tòrcul pot donar els millors fruits, abans d'arribar-hi. Per això va ser tan important Perico Simón, de qui els artistes van aprendre tant. Alguns arribaven amb molta experiència en aquesta disciplina, d'altres no en tenien ni idea i va ser tot un repte per a la seva vanitat afrontar aquesta nuesa, aquesta condició d'aprenent. El regal posterior era que s'obria davant d'ells un camp infinit. I el camí que conduïa a aquest camp reclamava el seu temps, un temps que es constituïa sobre la base d'un diàleg continu amb el gravador i amb nosaltres; era una cadena de relacions magnífica, allunyada de les presses que s'han apoderat de les relacions humanes

El present catàleg recull amb exactitud la nòmina de creadors que van passar pel taller... als quals caldria afegir escriptors com Xesca Ensenyat, Biel Mesquida o Clara Janés.

i del sector artístic durant la darrera dècada i mitja". Li deman com l'adaptació a la tècnica del gravat afecta el llenguatge de cada artista: "No canvia, però està obligat a obrir-se; la gravació té les seves regles i recursos: aquesta barreja de planxa, vernissos, paper... El teu llenguatge no experimenta cap renúncia, sinó que guanya accents insospitats... Si aprens a adquirir-los".

Aquest catàleg recull amb exactitud la nòmina de creadors que passaren pel taller: no repetiré els noms que figuren a l'índex, però val la pena repassar-los. Caldria afegir-hi escriptors com la mateixa Ensenyat, Biel Mesquida o Clara Janés. És, doncs, un llistat senzillament impressionant que arreplega noms importants de diverses generacions de l'art espanyol i europeu. Només per això, el balanç d'Edicions Maior ja seria molt notable. Ara bé, resultaria just aplicar el prejudici segons el qual un gravat de Broto, Campano o Eva Lootz (els citam a ells per ser protagonistes dels períodes més efervescents d'Edicions Maior) forma part de la seva producció "menor"? Només cal excavar una mica en les possibles respostes per intuir que en aquesta jerarquització hi batega un conflicte més polític o màrqueting tècnic que pròpiament artístic: el gravat és, per producció i preu, més democràtic que altres disciplines. És més accessible. Això el converteix en un mitjà refractari als rècords monetaris o a la seva instrumentalització en clau de prestigi mundà. En canvi, costa trobar arguments de veritable pes artístic que justifiquin considerar-lo un gènere menor. I aquesta és la raó, entesa tant en l'àmbit econòmic com en el militant, per la qual el gravat (com el fanzín i altres formes precàries de producció i distribució) ha recuperat part de vigència en els darrers anys, després d'un temps en què la fotografia i la tecnologia digital van gaudir d'una atenció gairebé exclusiva. Per a alguns creadors formats després del 2007, aquestes fórmules tenen un atractiu atemporal, contraposat a les dinàmiques més perniciosos tant del mercat com de l'ambigua elitització de l'art. Així que no, els gravats que recull aquest volum no són obra menor en cap sentit, i la seva celebració no té a veure amb un gest merament nostàlgic. Per descomptat que aquesta publicació té un sentit memorialista, i part de la seva funció serà la de dei-



Jero Martínez, Helge Leiberg, Amador, A.R. Penck i Lothar Fiedler

jar constància de la feina feta durant un temps determinat en un lloc determinat: cronologia i localització. Però també està en condicions d'exercir una influència real, avui, en generacions emergents. Hem dit abans que la tradició del gravat a Espanya és escassa, insuficient. De fet, al mateix taller de Maior podia passar que altres disciplines colonitzassin de manera puntual un espai que li estava destinat: pens, per exemple, en unes exposicions concebudes allà per Susana Solano, José Pedro Croft o en l'excel·lent treball escultòric que va fer Eva Lotz entre les seves parets, que va recórrer també a la col·laboració amb artesans de la zona que sabien com treballar amb plom o mercuri. Podem celebrar aquesta invasió pels seus fruits magnífics i per la desimbolta llibertat conceptual que mostraren Amador i Jero Martínez; però no deixa de subratllar el fràgil estatus del gravat. Si la tradició del gènere és tan escassa i la seva condició tan sospitosa, una fita com aquestes dècades de treball continuat a Maior les enriqueix substancialment. I per als joves que desitgen aproximar-se a una forma lenta i íntima de treballar (una presa de posició no tant romàntica com defensiva: aquí serviria la metàfora jüngeriana de l'emboscada), Edicions Maior mereix quedar establerta com una referència actuant. Per tot això, aquesta publicació hauria de funcionar per a nosaltres com diu el poeta Josep Lluís Aguiló que funcionen els veritables poemes:

*Aquest és un poema dels de veres
és un poema eina, dels que serveixen
per recordar fets útils [...]*



Clara Janés



Biel Mesquida escrivint el manuscrit *Rar avis*



Xesca Ensenyat

Taller de Edicions Maior. 25 años

Josep Maria Nadal Suau



Exposicions d'obra gràfica a la Galeria Maior, Palma, 2009

La cronología es importante. La Galería Maior se inauguró oficialmente en septiembre de 1990, después de un proceso de incubación que se había alargado demasiados meses a causa de circunstancias variadas y dolorosas, pero también por una paciente fijación del enfoque que sus fundadores deseaban atribuirle. Por lo tanto, fue un proyecto deudor de la liberación de los años ochenta, y sin embargo apareció cuando el modelo cultural de esa década se estaba clausurando para dar paso a su automatización oficial y canónica. En 1990 ya eran evidentes y explícitos los aspectos más oscuros de aquella época, los mismos que ahora son siempre referidos en todos los intentos serios de revisar críticamente la Transición y su onda expansiva: nos referimos a las relaciones fraudulentas con el poder político; la domesticación del discurso crítico, con la expulsión del circuito más visible como alternativa en caso de disidencia; los estragos de la frivolidad, tanto en el concepto artístico como



Amador Magraner, Jero Martínez, Amador fill i Miguel Ángel Campano, 1994



Jürgen Partenheimer i Jero Martínez, 2000

Esta publicación tiene un sentido memorialista, y parte de su función será la de dejar constancia del trabajo hecho durante un tiempo determinado en un lugar determinado: cronología y localización. Pero también está en condiciones de ejercer una influencia real, hoy, en generaciones emergentes.

en la caracterización pública del arquetipo del artista; etcétera. Gracias a la mezcla de la actitud de su propietaria Jero Martínez (valiente y sensata: una entusiasta realista) y del hecho de surgir en unas fechas que abrían un limbo histórico, Maior pudo impulsarse operando sobre una red de referencias e interlocutores que representaban la pujanza del mercado del Arte español, al mismo tiempo que esquivaba sus peores errores. La solidez de esos pilares le ha permitido sobrevivir desde la coherencia a lo largo de los diferentes ciclos económicos y conceptuales que han venido después. Con más o menos turbulencias, cierto, pero sin renuncias que desfiguraran su identidad.

Por supuesto, nada es fácil, y el nacimiento de Maior no lo fue en absoluto. A fin de cuentas, la localización también es una coordenada importante. Si Maior surge en un año limítrofe, añadamos que lo hace en un enclave periférico: el pueblo de Pollensa. "Periferia de la periferia", como escribió el crítico literario Sam Abrams, Pollensa es un municipio de gran belleza y una fuerte tradición artística, pero esos son dos argumentos anémicos en un marco cultural que persigue cosas diferentes a la belleza y que tiende a incrustarse, siquiera sea epidérmicamente, en la tradición de la ruptura. Eso último demasiadas veces



termina siendo un subterfugio teórico para la desmemoria. Encima, en ese momento el pueblo no se trataba del lugar más turístico de la isla ni, desde luego, del mejor conectado. En definitiva, las cartas con que jugaban Jero Martínez y Felip March (el socio que participó de la creación de Maior pero nunca la vio en funcionamiento, fallecido demasiado pronto, en la década de los fallecimientos *underground*) no eran buenas. O tal vez sí. Tal vez los márgenes sean un buen lugar desde el que plantear propuestas diferentes. La primera vez que tuve la oportunidad de conversar con Amador en las dependencias de la galería, recuerdo que ambos nos encontramos de pronto mirando el Puig de Maria a través de los ventanales: Amador se refirió entonces a su aspecto piramidal, esa simetría perfecta que lo convierte en una referencia casi ocultista. Yo, que estaba de acuerdo con él en esa apreciación poética, pensé también en el efec-

to imantador del paisaje pollensin: hay un anclaje emocional difícil de explicar operando en ese horizonte tan doméstico y miniaturista. Por eso, tal vez no sea casualidad sino sincronía que el rasgo determinante de la propuesta de Maior tenga que ver con la sorprendente fidelidad y lealtad que Jero Martínez ha desarrollado con artistas y coleccionistas. Cualquier conocedor del mundo del arte sabe que ese tipo de relaciones a largo plazo son cada vez más difíciles de encontrar, lo que no ha sido obstáculo para que esta galería y sus diferentes infraestructuras hayan albergado durante décadas iniciativas de los mismos artistas que los acompañaron en el primer minuto. Iniciativas, además, concebidas y desarrolladas a menudo entre sus paredes, en tiempo real.

Y eso nos conduce a la tercera forma de heterodoxia que compete a este texto: si Maior nació en un año limítrofe y en una ubicación periférica, la última pirueta llegaría casi al mismo tiempo que su apertura: la apuesta por una disciplina con fama (inmerecida) de menor. De un modo relativamente indeliberado y a través de un proceso que conjugó azar con espíritu lúdico, entre 1990 y 1991 Amador fue poniendo en marcha un taller de grabado con una línea de edición que acabaría siendo una referencia en el ámbito nacional, por muchas razones. Lo interesante de ese origen tiene que ver con dos preguntas que se nos plantean. La respuesta a la primera ya se ha insinuado: ¿con qué intenciones se fundó el taller? Aquí entra en escena el juego experimental que deriva de una curiosidad sin cálculo. Para mí resultó muy revelador el momento en que me interesé por saber quién fue el primer artista que realizó planchas en la máquina del taller: Jero y Amador no lograron ponerse de acuerdo en un solo nombre. Y aunque seguro que podríamos encontrar una aclaración exacta tirando de archivo, esa indeterminación es mucho más valiosa porque señala la generosidad y el desorden creativo de los primeros años de Maior. Así, tal vez la primera plancha surgida de allí fue del propio Amador, pero acaso le corresponda ese privilegio a Xavier Grau, o a Charo Pradas, o a Xisco Mensúa, o a Campano... Nadie llevaba un registro de ello, ni las Ediciones Maior ocultaron jamás una lógica especulativa. Era más sencillo: convertida en una especie de refugio semioculto para toda una generación de artistas, Maior convocaba a amigos admirados; algunos acudían ante el reclamo específico de trabajar en el taller, otros lo descubrían una vez instalados en Pollensa y decidían quedarse y explorar sus posibilidades. Sin saberlo, adelantándose a la

... Maior convocaba a amigos admirados; algunos acudían ante el reclamo específico de trabajar en el taller, otros lo descubrían una vez instalados en Pollensa ...



Perico Simón, José Pedro Croft, Amador Magraner i Lluís Magraner, 1997

fraseología contemporánea del mundo artístico, la galería estaba proponiendo verdaderas residencias a los artistas, si bien en la mayoría de casos se trataba de nombres con trayectoria muy ascendente o ya consolidada.

La segunda pregunta es por qué se puso en marcha, precisamente, un taller de grabado. Es una pregunta pertinente y no un cliché de periodista perezoso: a fin de cuentas, la tradición del grabado es muy escasa en España, y en Mallorca todavía más; su arranque es dificultoso porque implica una serie de retos mecánicos y técnicos de cierta complejidad; en definitiva, su viabilidad y rentabilidad tenían que ser muy dudosos en un primer momento. La respuesta, como tantas otras veces, llega en clave biográfica. Si Maior es hija de Jero Martínez, el taller se lo debemos a Amador. Nacido en Pollensa en el seno de una familia numerosa y sin abundancia de recursos económicos, el artista fue primero aprendiz de artesano. Con trece años empezó a trabajar en la fábrica de muebles Can Paco, aprendiendo el oficio, tallando madera, perfeccionando molduras, descubriendo "cómo embestir a la madera" según él mismo lo recuerda. Y aunque luego estudiaría Artes y Oficios y desarrollaría su conocida trayectoria artística, durante un tiempo de juventud la habilidad artesana

fue una recurrente fuente de ingresos, garantizándole encargos de muebles nuevos o restauraciones varias. No me parece arriesgado interpretar que esa es la raíz primera que luego le llevaría a interesarse por la técnica del grabado, con su fuerte fisicidad y lo tangible de sus procedimientos, colindantes con lo artesanal. El paso siguiente fue, cuando su despegue como artista ya era un hecho, estudiar la técnica del grabado. Lo hizo en el Museo de Cuenca, una referencia de primer nivel en aquel momento, y allí trabó amistad con Perico Simón. Simón es una figura esencial en esta historia: experto grabador, uno de los mejores de España, formado en Italia, a su debido tiempo aceptó la invitación a instalarse en Mallorca y coordinar el funcionamiento del taller. Gracias a eso, fue él quien convivió durante años con los artistas que desfilaban por Pollensa, asesorándolos en lo técnico, estableciendo conexiones emocionales y creativas, resolviendo todo tipo de problemas, interpretando el lenguaje de esos creadores para adelantarse a sus necesidades, en fin: siendo el acorde pedal que vertebra toda esta historia. Él y Lluís Magraner (hermano de Amador y uno de los mejores maestros artesanos de Mallorca, que trabajó en el taller durante unos diez años) son la verdadera memoria interna del taller, algo que para ellos tuvo que constituir un privilegio: algunos de los artistas que han trabajado allí han mostrado una legendaria tendencia al hermetismo, por lo que es raro haber gozado de cierta intimidad con sus procesos creativos. Pollensa permitió romper esa constante en muchas ocasiones.



Susana Solano, 2008

Como hemos visto, Amador había vivido experiencias prematuras que le permitían entender las posibilidades artísticas de contar con una herramienta o una máquina y explorar su funcionamiento; también había conocido de primera mano la técnica del grabado, estudiándolo con la concentración obsesiva que le caracteriza como artista. Resultaba natural que el siguiente paso fuera entusiasmarse con la fabricación de esas herramientas. El tórculo en el que se realizaban los grabados de Ediciones Maior tiene unas dimensiones sorprendentes: tres metros por uno y medio. Eso lo convierte en uno de los más grandes del país; durante años sólo era superado por el de Chillida (una referencia de ámbito europeo), y todavía hoy es dudoso que tenga muchos competidores en España. Y sin embargo, es la obra de unos excelentes trabajadores que al principio, cuando recibieron el encargo de Amador, ni siquiera sabían demasiado bien qué estaban construyendo. Pollença es tierra de artesanos, hasta el punto de que la herencia de esa genealogía ha resistido los embates del turismo, supeditándose a él pero sobreviviéndolo para llegar vigente a 2017. Por eso no extraña que Amador, a principios de los noventa, pudiera contar con la complicidad de herreros y torneros (estos últimos, venidos del vecino pueblo de Sa Pobla) ilusionados y curiosos ante un trabajo diferente a los habituales. Con herramientas precarias, lograron



José Manuel Broto, Jero Martínez, Marina Magraner, Perico Simón i Lluís Magraner, 1997

equilibrar perfectamente los cilindros y entregar una mesa de grabado que abría para los artistas una gama infinita de posibilidades. Era 1991, y Ediciones Maior echaba a andar.

En *Protecció i Ornament*, una colección de grabados de Amador tirada en su propio taller, la muy reivindicable escritora pollensina Xesca Ensenyat escribió: “No hay orfebres y no hay taxidermistas que hayan conseguido paralizar instantáneamente un pequeño ser y sostener su transparencia a través de los milenios a partir de un temblor”. El lirismo sonámbulo de la frase puede referirse a muchas cosas, pero vale para señalar la tensión entre la voluntad de fijación y lo incapturable de aquello que se desea fijar, si está vivo. Pienso entonces en la lógica del grabado, en su dinámica artesana al servicio de la intuición artística, en la paradoja que supone estar en el origen de la reproductibilidad técnica de la obra de arte y sin embargo haberse convertido en una apuesta idealista e impráctica tras tres o cuatro o cinco revoluciones tecnológicas; pienso, sobre todo, en cómo el grabador intenta paralizar instantáneamente el temblor de una conciencia individual. Luego, escucho a Amador explicando el trabajo de grabación: “Implica un montón de retos, porque a fin de cuentas trabajas con papel, algo que en definitiva es fibra, pura textura orgánica. La técnica del grabado te proporciona mucha libertad, siempre y cuando entiendas que no es un proceso meramente automático y que te exige no tener miedo en los momentos clave. El proceso dura semanas, a veces meses, y durante mucho tiempo no sabes qué está ocurriendo realmente en la plancha: quiero decir que no puedes verlo, literalmente; así de difícil es. Lo interesante de una herramienta es saberla utilizar, entenderla; pues bien, todo lo anterior a la estampación no tiene nada de mecánico, y es ahí donde esa

... la galería estaba proponiendo verdaderas residencias a los artistas, si bien en la mayoría de los casos se trataba de nombres con trayectoria muy ascendente o ya consolidada.

El tórculo en el que se realizaban los grabados de Ediciones Maior tiene unas dimensiones sorprendentes; tres metros por uno y medio. Eso lo convierte en uno de los más grandes del país ...



Marina i Amador, 1997

comprensión del tórculo puede dar los mejores frutos, antes de llegar a él. Por eso fue tan importante Perico Simón, de quien los artistas aprendieron tanto. Algunos llegaban con mucha experiencia en esta disciplina, otros no tenían ni idea y fue todo un reto para su vanidad afrontar esa desnudez, esa condición de aprendiz. El regalo posterior era que se abría ante ellos un campo infinito. Y el camino que conducía a ese campo reclamaba su tiempo, un tiempo que se constituía sobre la base de un diálogo continuo con el grabador y con nosotros; era una cadena de relaciones magnífica, alejada de las prisas que se han adueñado de las relaciones humanas y del sector artístico durante la última década y media". Le pregunto cómo afecta la adaptación a la técnica del grabado al lenguaje de cada artista: "No cambia, pero está obligado a abrirse; la grabación tiene sus reglas y sus recursos: esta mezcla de plancha, barnices, papel... Tu lenguaje no experimenta ninguna renuncia, sino que gana acentos insospechados... Si aprendes a adquirirlos".

El presente catálogo recoge con exactitud la nómina de creadores que pasaron por el taller: no voy a repetir unos nombres que figuran en el índice, pero vale la

pena repasarlos. A ellos cabría añadirles escritores como la propia Ensenyat, Biel Mesquida o Clara Janés. Es, pues, un listado sencillamente impresionante que recoge nombres importantes de varias generaciones del arte español y europeo. Sólo por eso, el balance de Ediciones Maior ya sería muy notable. Ahora bien, ¿resultaría justo aplicar el prejuicio según el cual un grabado de Broto, Campano o Eva Lootz (los citamos a ellos por ser protagonistas de los períodos más efervescentes de Ediciones Maior) forma parte de su producción "menor"? Sólo hace falta excavar un poco en las posibles respuestas para intuir que en esa jerarquización late un conflicto más político o mercadotécnico que propiamente artístico: el grabado es, por producción y precio, más democrático que otras disciplinas. Es más accesible. Esto lo convierte en un medio refractario a los récords monetarios o a su instrumentalización en clave de prestigio mundano. En cambio, cuesta encontrar argumentos de verdadero peso artístico que justifiquen considerarlo un género menor. Y esa es la razón, entendida tanto en lo económico como en lo militante, por la que el grabado (como el fanzine y otras formas precarias de producción y distribución) ha recuperado parte de vigencia en los últimos años, tras un tiempo en que la fotografía y la tecnología digital gozaron de una atención casi exclusiva. Para algunos creadores formados después de 2007, estas fórmulas tienen un atractivo atemporal, contrapuesto a las dinámicas más perniciosas tanto del mercado como de la ambigua elitización del arte. Así que no, los grabados que recoge este volumen no son obra menor en ningún sentido, ni su celebración tiene que ver con un gesto meramente nostálgico. Desde luego que esta publicación tiene un sentido memorialista,



Eva Lootz, 1998



Charo Pradas, Jero Martínez i Xavier Grau, 2002

CATÀLEG // CATÁLOGO

y parte de su función será la de dejar constancia del trabajo hecho durante un tiempo determinado en un lugar determinado: cronología y localización. Pero también está en condiciones de ejercer una influencia real, hoy, en generaciones emergentes. Hemos dicho con anterioridad que la tradición del grabado en España es delgada, insuficiente. De hecho, en el mismo taller de Maior podía ocurrir que otras disciplinas colonizaran de manera puntual un espacio que le estaba destinado: pienso, por ejemplo, en unas exposiciones concebidas allí por Susana Solano, José Pedro Croft o en el excelente trabajo escultórico que realizó Eva Lotz entre sus paredes, recurriendo también a la colaboración con artesanos de la zona que sabían cómo trabajar con plomo o mercurio. Podemos celebrar esa invasión por sus magníficos frutos y por la desenvuelta libertad conceptual que revela de Amador y Jero Martínez; pero no deja de subrayar el frágil estatus del grabado. Si la tradición del género es tan escasa y su condición tan sospechosa, un hito como estas décadas de trabajo continuado en Maior las enriquece sustancialmente. Y para los jóvenes que están deseando aproximarse a una forma lenta e íntima de trabajar (una toma de posición no tanto romántica como defensiva: aquí serviría la metáfora jüngeriana de la emboscadura), Ediciones Maior merece quedar establecida como una referencia actuante. Por todo ello, esta publicación debería funcionar para nosotros como dice el poeta Josep Lluís Aguiló que funcionan los verdaderos poemas:

*Aquest és un poema dels de veres
és un poema eina, dels que serveixen
per recordar fets útils [...]*

El presente catálogo recoge con exactitud la nómina de creadores que pasaron por el taller ... a ellos cabría añadirles escritores como Xesca Ensenyat, Biel Mesquida o Clara Janés.

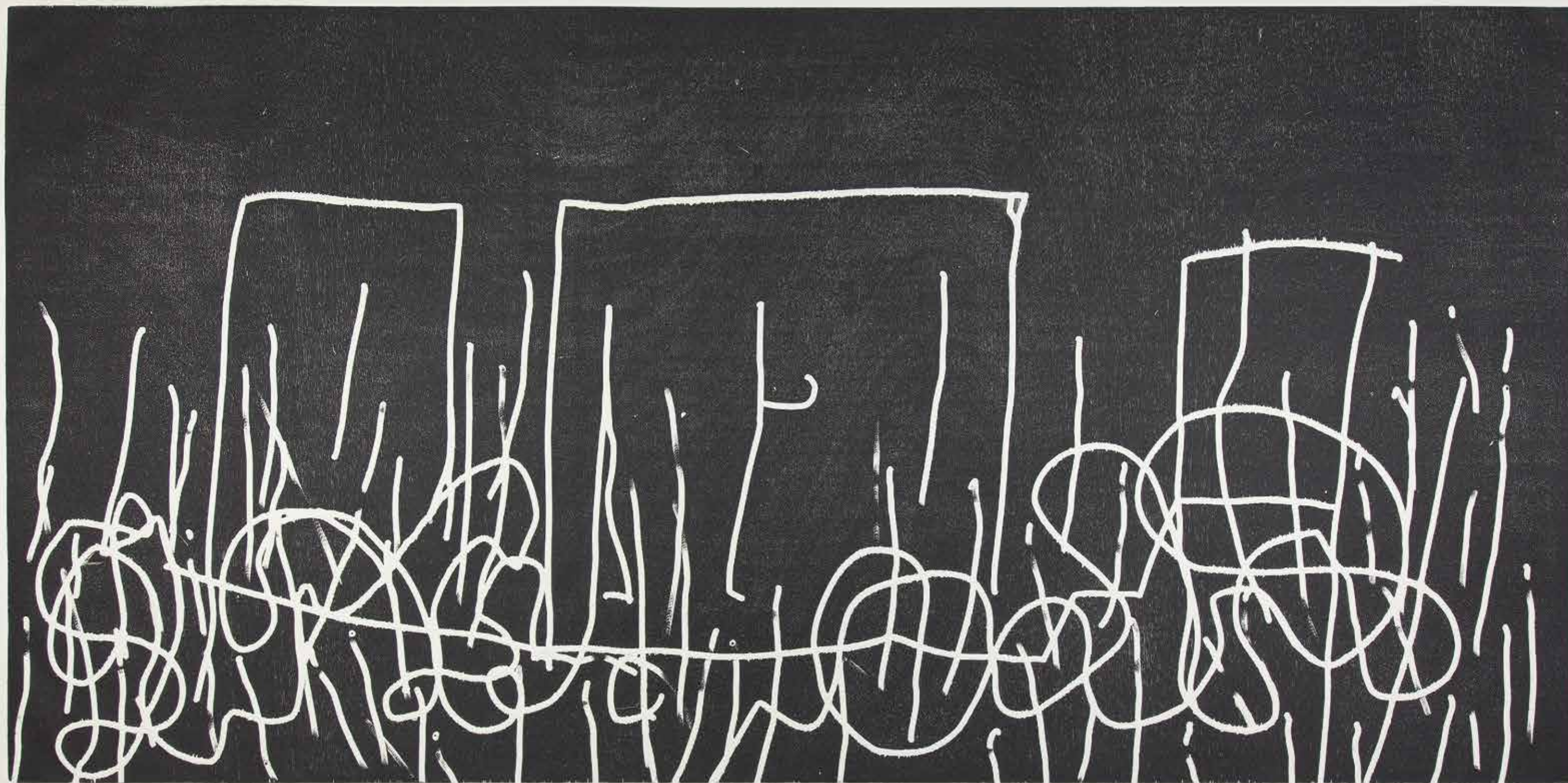
Amador

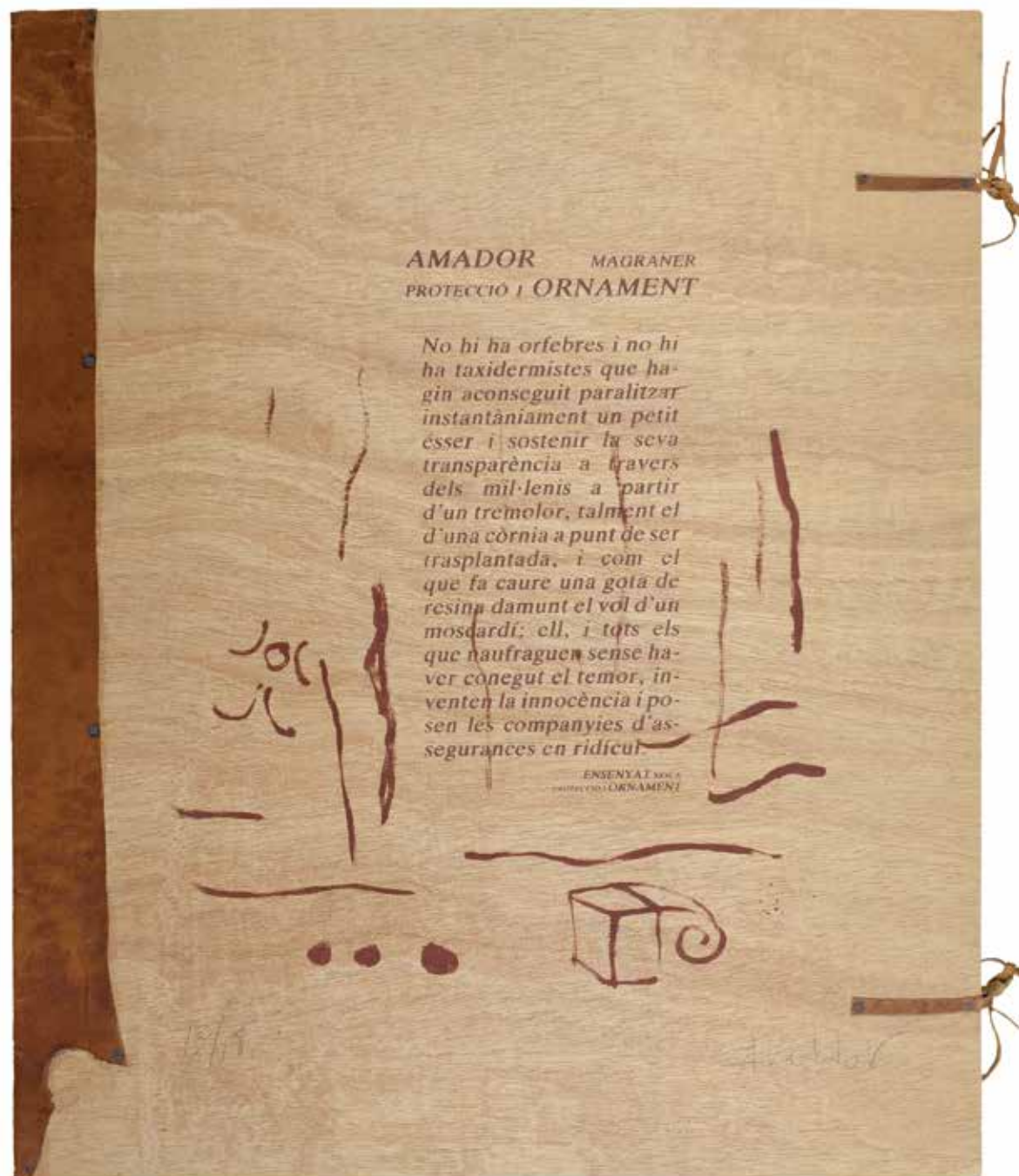
Pollença, 1957

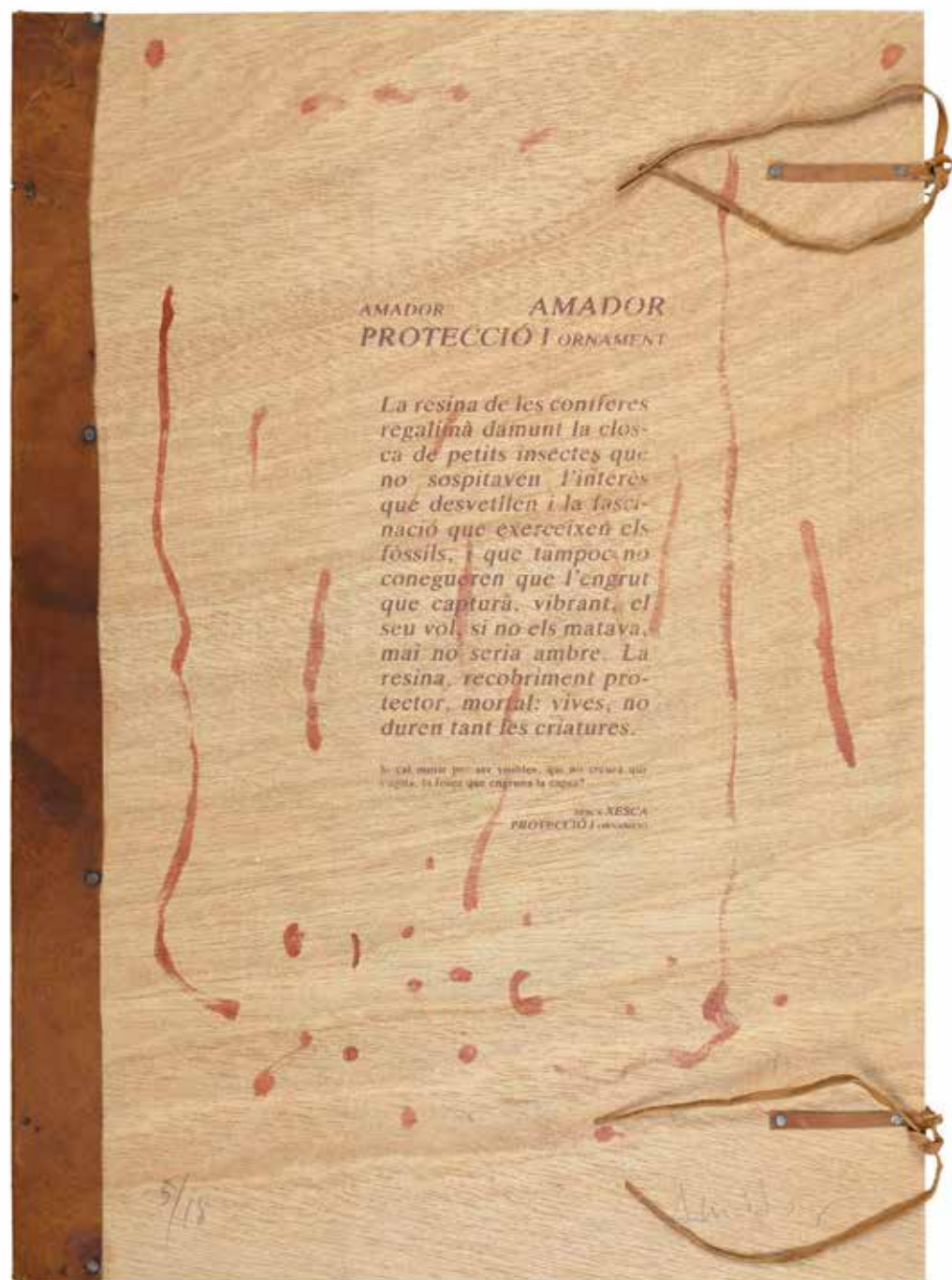
Des que començà la seva carrera a finals dels anys 80, **Amador** s'ha convertit en un dels artistes més destacats del panorama artístic de les Illes Balears. L'obra d'Amador es caracteritza per una gran coherència formal i s'interessa especialment per l'experimentació tècnica i la manipulació de materials. Artista multidisciplinari, el seu afany innovador l'ha duit a explorar les qualitats expressives de materials com ara la resina epoxi o la fibra de vidre. La figura humana ocupa un lloc fonamental a la pràctica artística d'Amador, que s'interessa per qüestions de representació i investiga les condicions sota les quals la vida contemporània emergeix i es desenvolupa. El 1995 Amador va participar a la Biennal Internacional d'Arts Gràfiques a Ljubljana (Eslovènia).

Desde que empezara su carrera a finales de los años 80, **Amador** se ha convertido en uno de los artistas más destacados en el panorama artístico de las Islas Baleares. La obra de Amador se caracteriza por una gran coherencia formal y se interesa especialmente por la experimentación técnica y la manipulación de materiales. Artista multidisciplinar, su afán innovador le ha llevado a explorar las cualidades expresivas de materiales como la resina epoxi o la fibra de vidrio. La figura humana ocupa un lugar fundamental en la práctica artística de Amador que se interesa por cuestiones de representación e investiga las condiciones bajo las cuales la vida contemporánea emerge y se desarrolla. En 1995 Amador participó en la Bienal Internacional de Artes Gráficas en Ljubljana (Eslovenia).









AMADOR AMADOR
PROTECCIÓ I ORNAMENT

La resina de les coníferes
regalimà damunt la clos-
ca de petits insectes que
no sospitaven l'interès
que desvetllen i la fasci-
nació que exerceixen els
fòssils, i que tampoc no
conegueren que l'engrut
que captura, vibrant, el
seu vol, si no els matava,
mai no seria ambre. La
resina, recobrint pro-
tector, mortal: vives, no
duren tant les criatures.

Si cal morir per ser visible, què no creura que
vivia, si fouc que engrua la capsa?

DESIGN: XESCA
PROTECCIÓ I ORNAMENT

5/18





AM 01 | S/T, 1992-93 | Aiguafort, 50 x 39 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/16 a 16/16



AM 02 | S/T, 1992-93 | Aiguafort, 56 x 46 cm
paper artesà de Segundo Santos | Edició 1/18 a 18/18



AM 04 | S/T, 1992-93 | Xilografia, 108 x 55 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/8 a 8/8



AM06 | S/T, 1993-94 | Xilografia i aiguafort, 112 x 180 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/6 a 6/6



AM 07 | S/T, 1993-94 | Xilografia i aiguafort il·luminat a mà, 112 x 180 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/6 a 6/6



AM 13 | S/T, 1996 | Aiguafort, 61 x 113 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/9 a 9/9



AM 12 | S/T, 1996 | Aiguafort, 61 x 113 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/9 a 9/9



AM 08 | *Retrat i laberint*, 1993-94 | Xilografia i aiguatinta, 120 x 113 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/5 a 5/5



AM 09 | *Retrat i laberint II*, 1993-94 | Xilografia i aiguatinta, 120 x 113 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/5 a 5/5

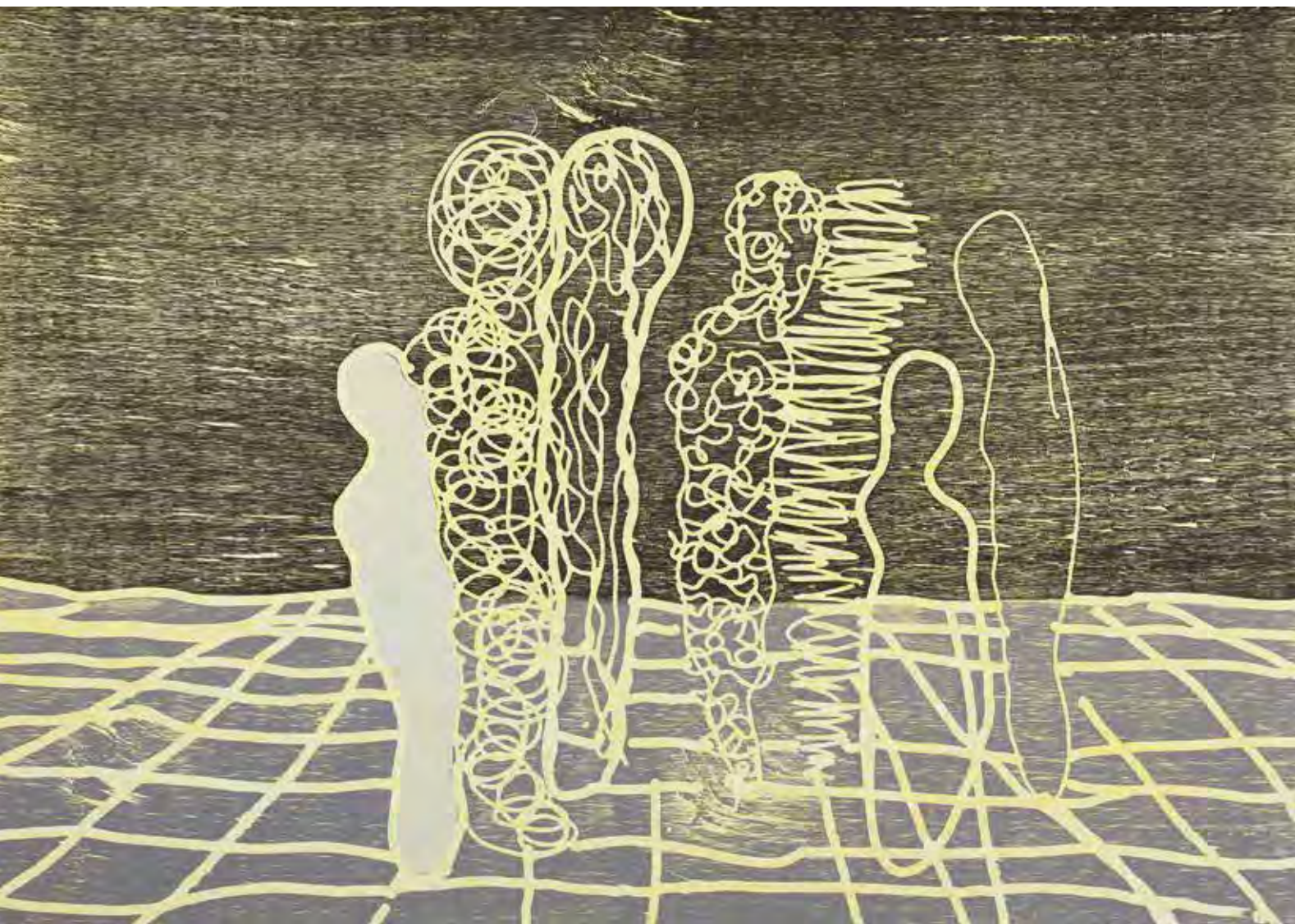


AM 10 | *Retrat i laberint III*, 1994 | Xilografia, 83.5 x 83.5 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/6 a 6/6

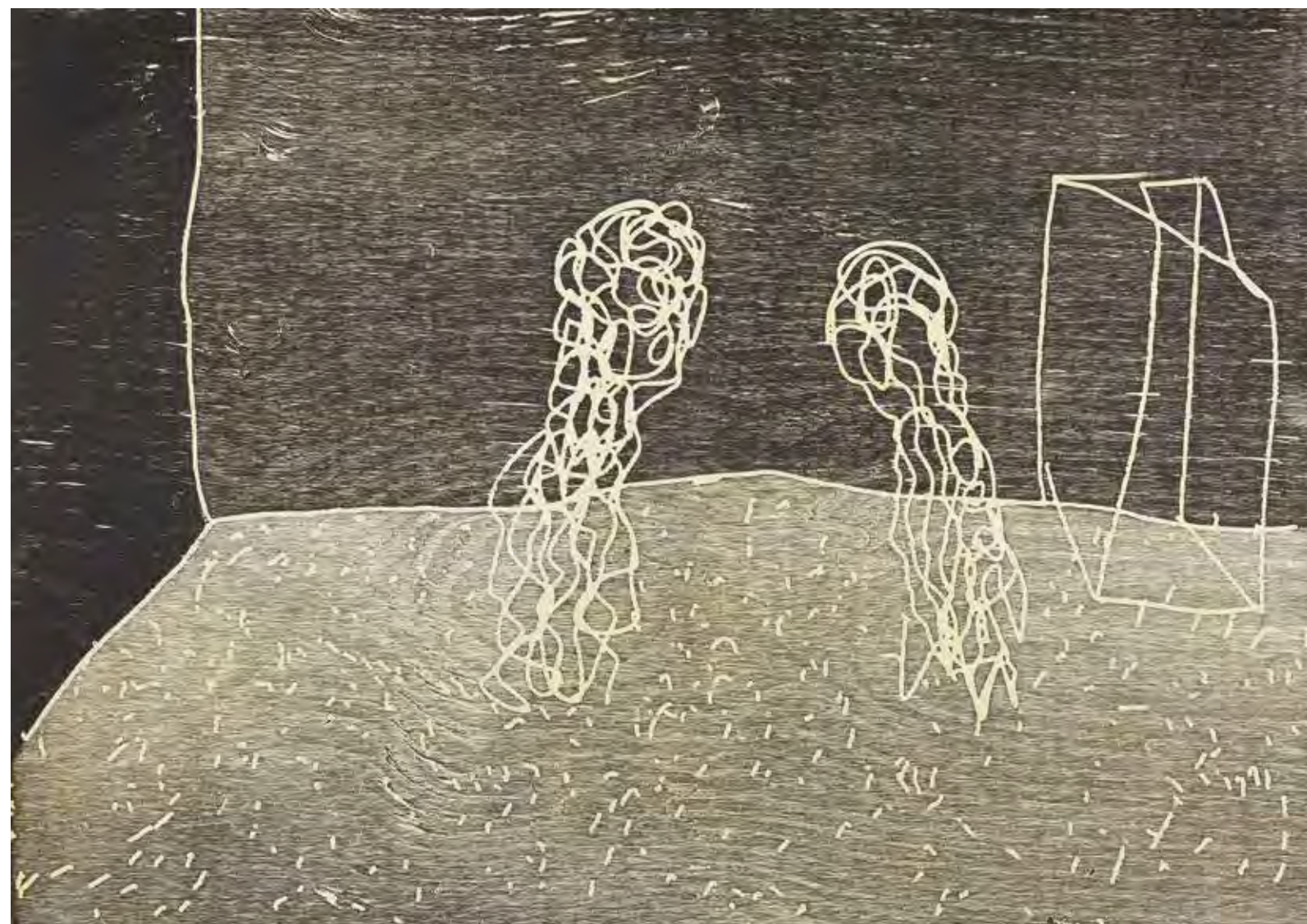


AM 11 | S/T, 1996 | Xilografia i collage, 177 x 112 cm
paper artesà de Segundo Santos | Edició 1/3 a 3/3

AM14 | S/T, 1996 | Xilografia, 177 x 112 cm
paper artesà de Segon Sants | Edició 1/3 a 3/3



AM 25 | S/T, 1999 | Xilografia, 75 x 106 cm
paper Velin (270 g) | Edició 1/16 a 16/16



AM 24 | S/T, 1999 | Xilografia, 75 x 106 cm
paper Velin (270 g) | Edició 1/20 a 20/20



AM 23 | S/T, 1998 | Aguatinta, 71 x 66 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/20 a 20/20

AM 22 | S/T, 1998 | Aguatinta, 71 x 66 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/15 a 15/15

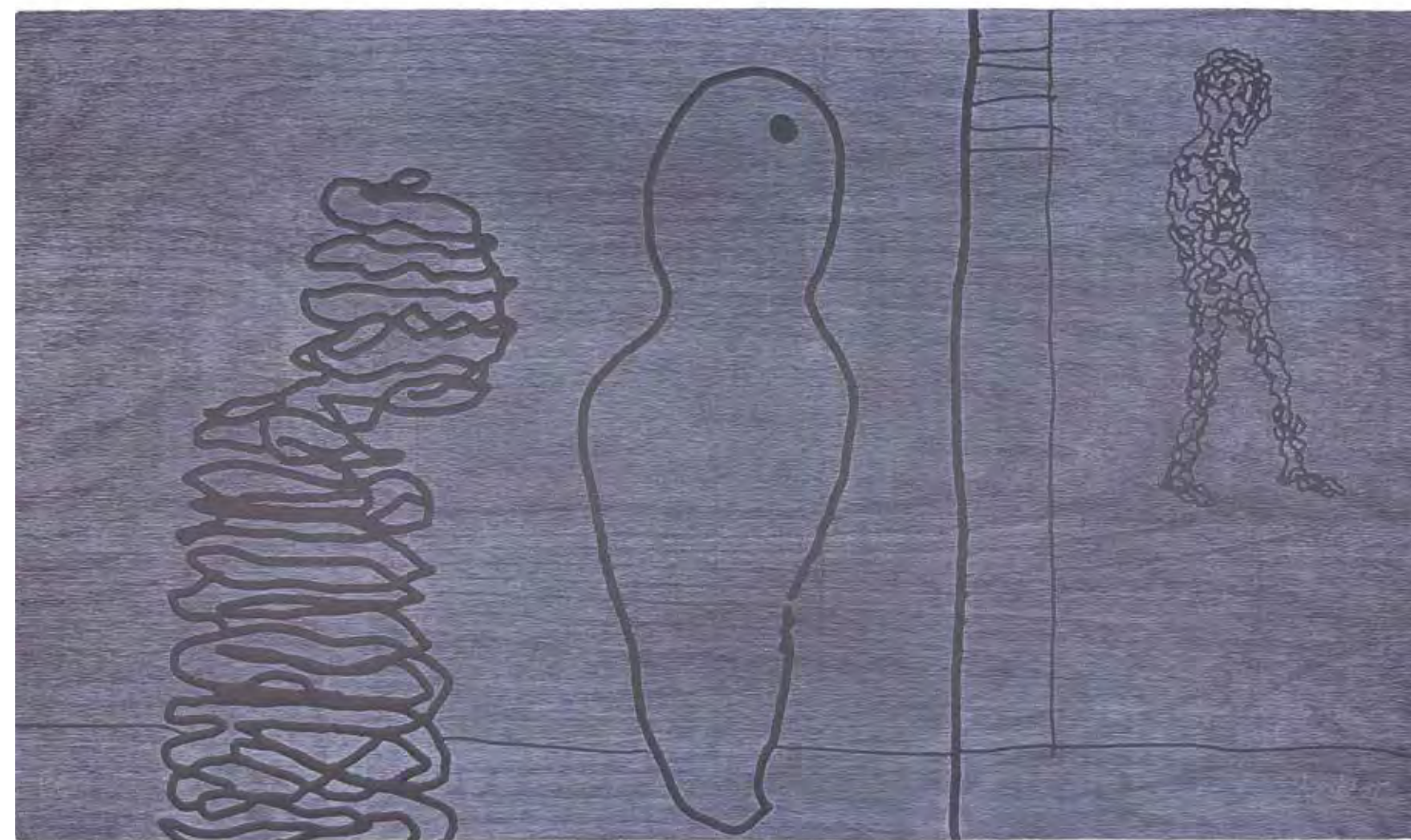
AM 21 | S/T, 1998 | Aguatinta, 71 x 57 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/20 a 20/20



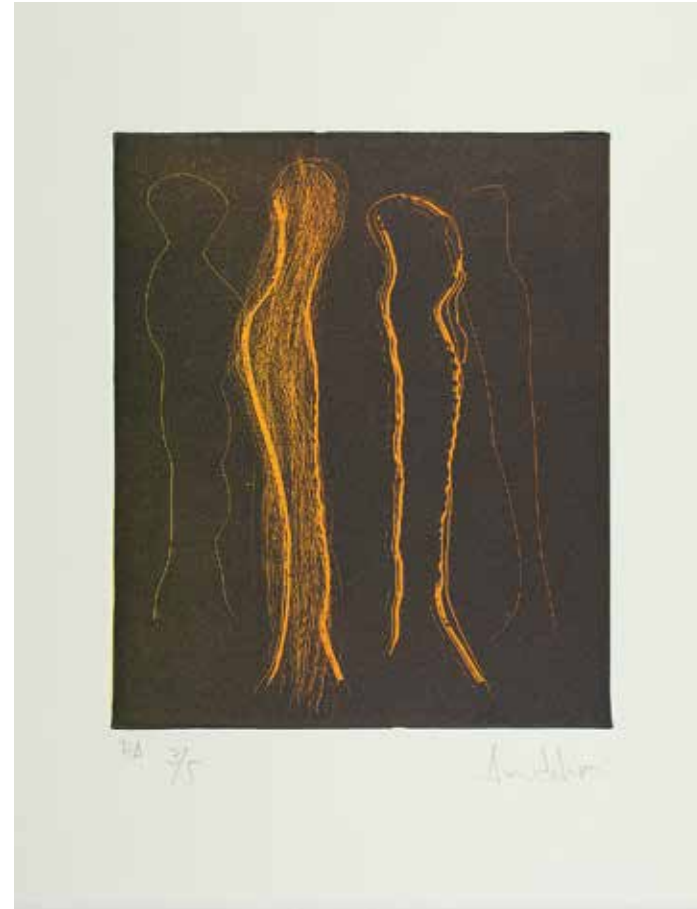
AM 20 | S/T, 1998 | Aguatinta, 71 x 57 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/23 a 23/23



AM 27 | S/T, 1999 | Xilografia, 56 x 76 cm
paper Velin (270 g) | Edició 1/16 a 16/16



AM 26 | S/T, 1999 | Xilografia, 65,5 x 113 cm
paper Velin (270 g) | Edició 1/12 a 12/12



AM 18-19 | S/T, 1998 | Aiguafort, 38 x 33 cm
paper Super Alfa Guarro | Edició 1/22 a 22/22

AM 30-31 | S/T, 1994 | Aiguafort, 20 x 76 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/8 a 8/8



AM 15-17 | *Espais tramats*, 1996 | Xilografia i aiguafort, 141,5 x 200 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/12 a 12/12



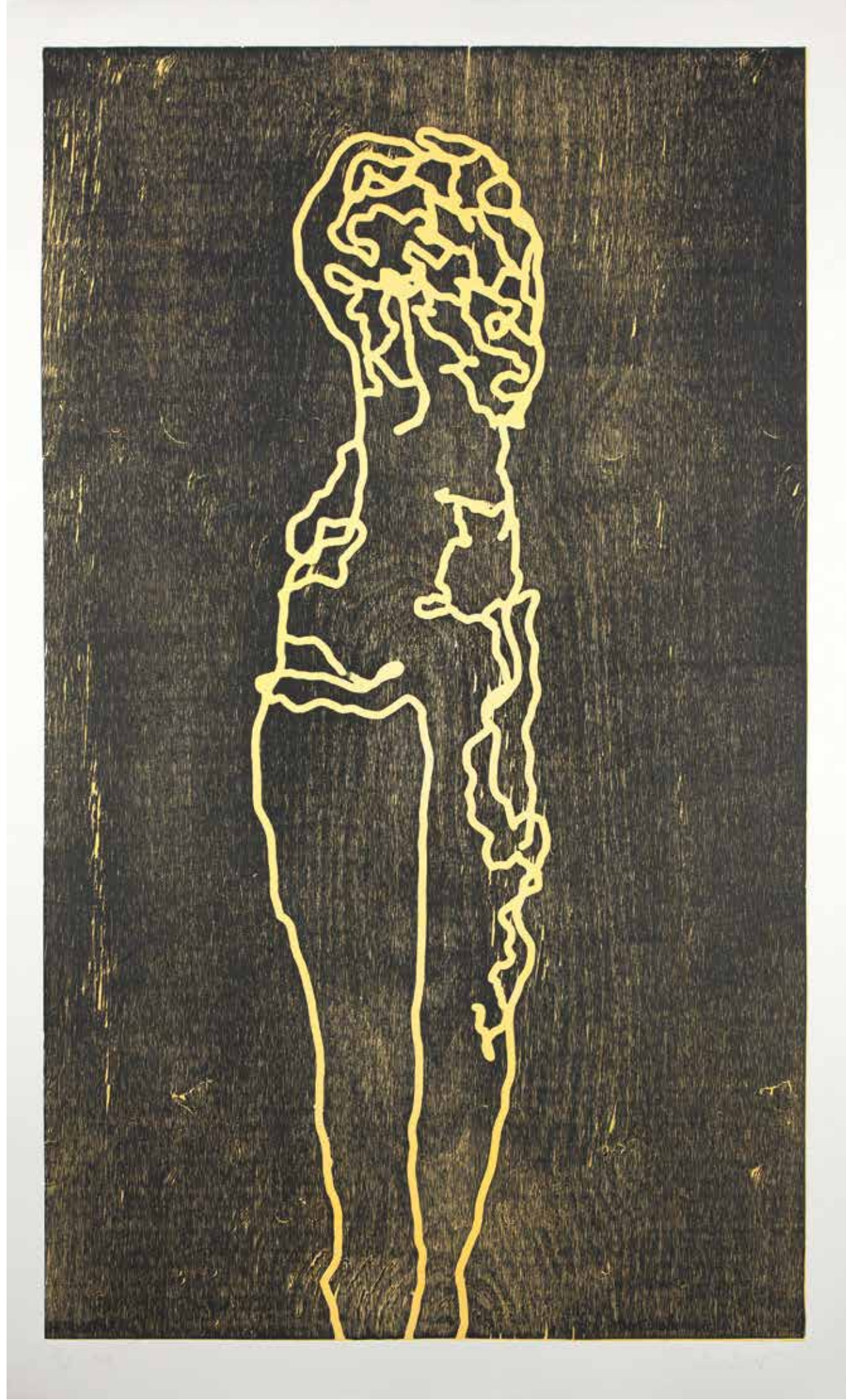
AM16 | *Espais tramats*, 1996 | Xilografia i aiguafort, 200 x 141,5 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/12 a 12/12



AM 38-40 | S/T, 2004 | Xilografia, 183 x 90 cm
paper Creysse (280 g) | Edició 1/10 a 10/10



AM 39 | S/T, 2004 | Xilografia, 183 x 90 cm
paper Creysse (280 g) | Edició 1/10 a 10/10



A.R. Penck

Dresden, 1939 - Zúrich, 2017

Figura destacada del neoexpressionisme alemany, **A. R. Penck** (nascut com Ralf Winkler) va començar la seva carrera artística a la República Democràtica Alemanya per després exiliar-se a Berlín Oest (República Federal d'Alemanya). El seu estil inconfusible es va caracteritzar per l'ús de formes geomètriques i motius pseudoprimitius toscs que modelaren una pràctica artística que en essència tractava temes de tall social, polític i històric. La cruesa dels seus motius s'han d'entendre dins el context de la Guerra Freda, un període dominat pel pessimisme i el terror a la destrucció nuclear. El seu llenguatge de signes i figures troba el seu zenit en els seus 'Standart' dels anys 70, diagrames de formes elementals amb una clara vocació de llenguatge universal. El 1984 A. R. Penck va participar en la 41ª edició de la Biennal de Venècia i el 2013 va formar part de la Internationale Sculptuur Biennale ARTZUID d'Amsterdam. Durant la seva carrera va rebre diverses distincions entre les quals destaquen el premi Will Grohmann de l'Acadèmia de les Arts a Berlín Oest (1976), el premi Rembrandt - Goethe Foundation a Basilea (1981) o el premi NORD/LB (1987).

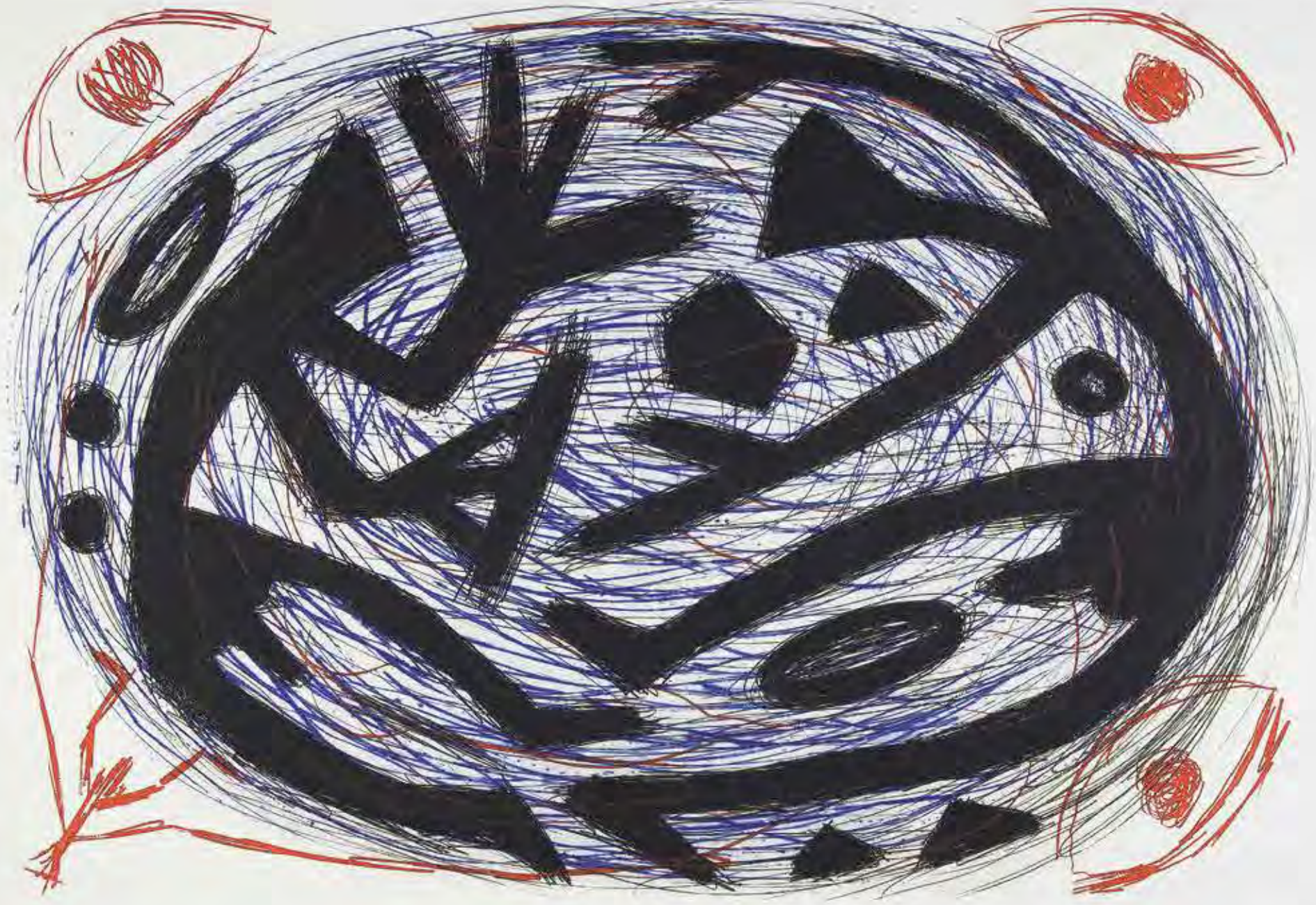
Figura destacada del neo-expresionismo alemán, **A. R. Penck** (nacido como Ralf Winkler) empezó su carrera artística en la República Democrática Alemana para luego exiliarse a Berlin Oeste (República Federal Alemana). Su inconfundible estilo se caracterizó por el uso de formas geométricas y toscos motivos pseudo-primitivos que dieron forma a una práctica artística que en esencia trataba temas de corte social, político e histórico. La crudeza de sus motivos tiene que entenderse dentro del contexto de la Guerra Fría, un periodo dominado por el pesimismo y el terror a la destrucción nuclear. Su lenguaje de signos y figuras encuentra su zenit en sus 'Standart' de los años 70, diagramas de formas elementales con una clara vocación de lenguaje universal. En 1984 A R Penck participó en la edición 41 de la Bienal de Venecia y en 2013 formó parte de la Internationale Sculptuur Biennale ARTZUID en Amsterdam. Durante su carrera recibió varias distinciones entre las cuales destacan el premio Will Grohmann de la Academia de las Artes en Berlín Oeste (1976), el premio Rembrandt - Goethe Foundation en Basilea (1981) o el premio NORD/LB (1987).





Kraftfeld Kampf (Grün-Blau-Schwartz-Rot), 1996 | Aiguafort i punta seca, 85 x 110 cm
paper artesà de Segundo Santos | Edició 1/3 a 3/3

Kraftfeld Kampf (Orange), 1996 | Aiguafort i punta seca, 85 x 110 cm
paper artesà de Segundo Santos | Edició 1/3 a 3/3



Charo Pradas

Teruel, 1960

Charo Pradas forma part d'aquesta generació d'artistes que van irrompre als anys 80 per reivindicar la pintura davant el domini de les pràctiques conceptuals. Després d'una època breu de tints surrealistes, la seva obra adquireix progressivament un clar biaix abstracte on el motiu, o més aviat el gest, de l'*espiral* es fa present a la gran majoria de les composicions. Amb el pas del temps els elements geomètrics han donat lloc a formes suaus i 'camps' de color; pintures matèriques que agafen gran intensitat i dinamisme per l'ús expressiu que sorgeix de la combinació de colors i textures.

Charo Pradas forma parte de esa generación de artistas que irrumpieron en los años 80 para reivindicar la pintura frente al dominio de las prácticas conceptuales. Tras una breve época de tintes surrealistas, su obra adquiere progresivamente un claro sesgo abstracto donde el motivo, o más bien el gesto, de la *espiral* se hace presente en la gran mayoría de sus composiciones. Con el paso del tiempo los elementos geométricos han dado lugar a formas suaves y 'campos' de color; pinturas matéricas que adquieren gran intensidad y dinamismo por el uso expresivo que surge de la combinación de colores y texturas.

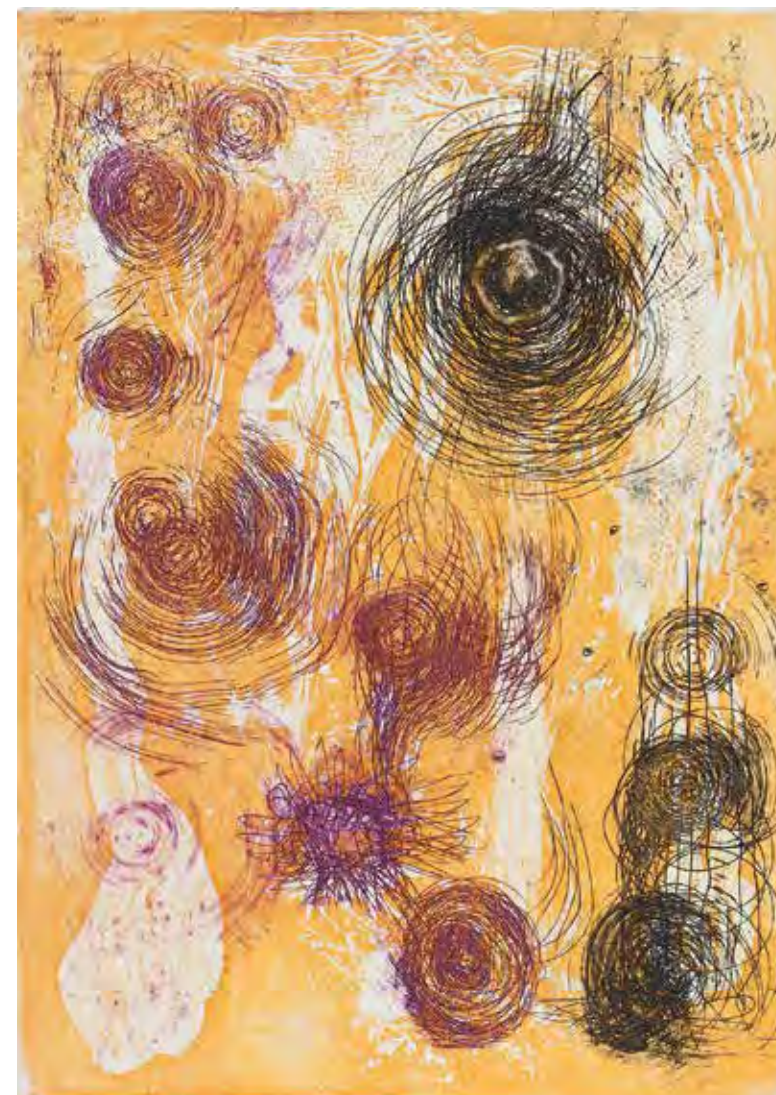




PR 04 | S/T, 2002 | Aiguafort i plantilles, 56 x 38 cm
paper BFK de Rives (280 g) | Edició 1/36 a 36/36



PR 03 | S/T, 2002 | Aiguafort i plantilles, 37 x 53,5 cm
paper BFK de Rives (280 g) | Edició 1/36 a 36/36





[FLUEIX, FLUEIX SENSE FI...]*

Andrés Sánchez Robayna

FLUEIX, flueix sense fi, oh teixit invasor, oh xarxa que planes. Flueix secament de tota absència obscura. Fluïu, raigs extensos, sobre els arenals. Sortiu densament de l'absència, sigau, allà, flames en el tron de l'ull. Sent com un murmur en les dunes del fons, i encara no hi ha fulles ni passes ni pensaments en els passatges de l'espai assedegat. Que vingui la teva remor de bras i de laques a l'hora altiva sobre les dunes. Allà hi ha les fustes, els suros i les planxes de coure sota el cel segmentat i rodant, i les ones, i la pols; ells també t'esperen. Dona, llum, la teva passa sencera. Arriba't fins a la llengua que esbufega. Sigues l'aigua d'aquest no-res.

*Text per a la carpeta de gravats de Charo Pradas



PR 11-10 | S/T, 2002 | Punta seca, 35 x 29 cm
paper BFK de Rives (280 g) | Edició 1/36 a 36/36



PR 01 | S/T, 1993 | Aiguafort i aiguatinta, 89 x 73 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/33 a 33/33

Darío Urzay

Bilbao, 1958

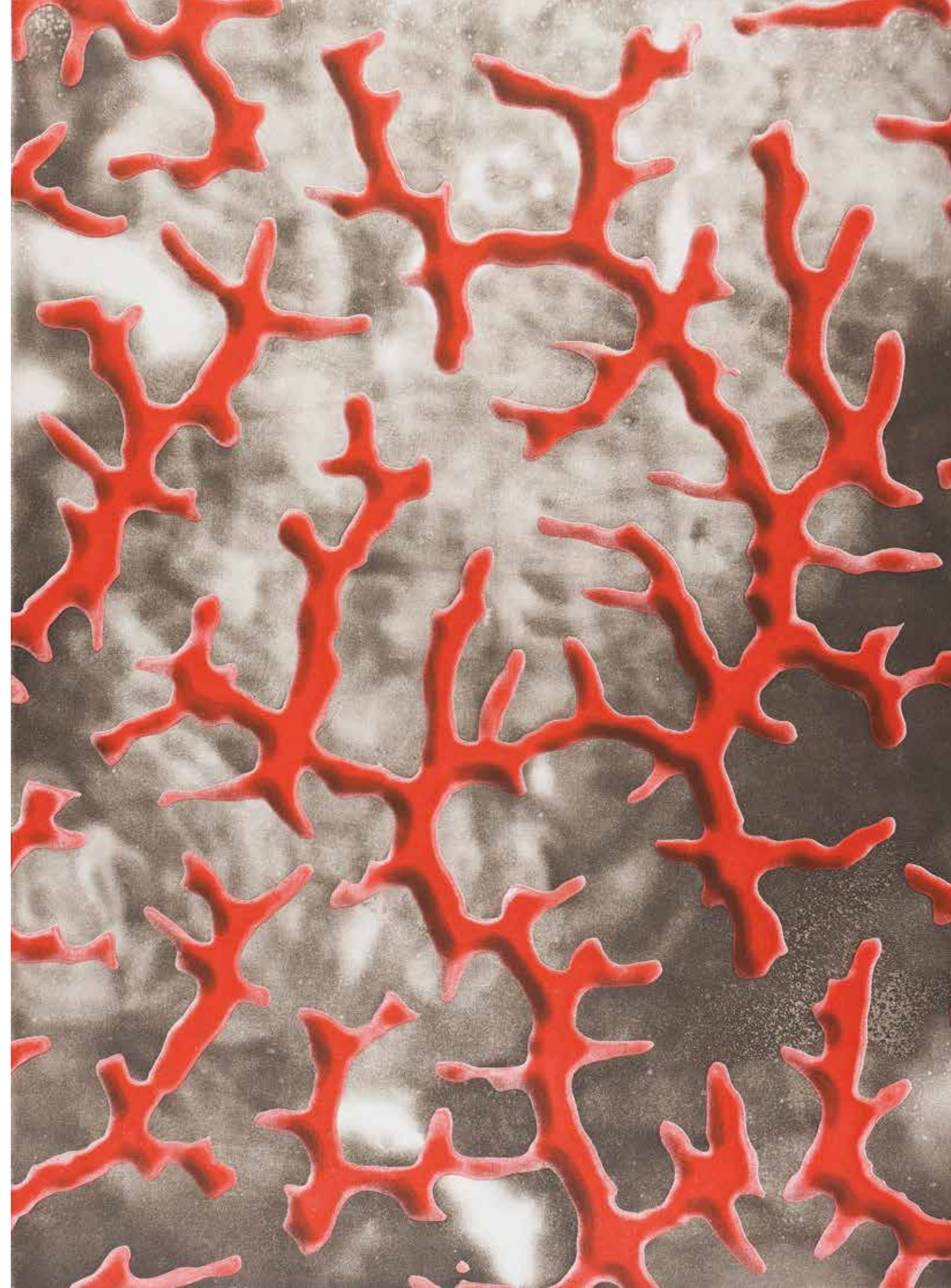
La pràctica artística de **Darío Urzay** es troba entre la pintura i la fotografia. Les seves obres són una síntesi de mitjans i tècniques que sovint formen complexos paisatges cromàtics que es caracteritzen per una gran originalitat. Partint de les seves pròpies fotografies o emprant-ne d'altres ja existents, l'artista les manipula digitalment per sotmetre-les després a diversos processos pictòrics. El resultat és una pràctica artística que gravita entre l'abstracció i la figuració, fet que comporta una ambigüitat molt productiva que permet explorar nous territoris en el camp de la representació. Aquesta fluïdesa dota l'obra d'Urzay d'una qualitat formal que entronca amb la societat tecnològica tan híbrida en què vivim. El 2005 Darío Urzay va rebre el Premi Nacional d'Art Gràfic per la seva tasca més recent.

La práctica artística de **Darío Urzay** se encuentra entre la pintura y la fotografía. Sus obras son una síntesis de medios y técnicas que muy a menudo resultan en complejos paisajes cromáticos que se caracterizan por una gran originalidad. Partiendo de sus propias fotografías o haciendo uso de otras ya existentes, el artista las manipula digitalmente para luego someterlas a diversos procesos pictóricos. El resultado es una práctica artística que gravita entre la abstracción y la figuración, lo que conlleva una ambigüedad muy productiva que le permite explorar nuevos territorios en el campo de la representación. Esta fluidez dota la obra de Urzay de una cualidad formal que entronca con la sociedad tecnológica tan híbrida en la que vivimos. En 2005 Darío Urzay recibió el Premio Nacional de Arte Gráfico por la labor más reciente.





DUR 02 | S/T, 2002 | Aiguafort, 76 x 56 cm
paper BFK de Rives (280 g) | Edició 1/55 a 55/55



DUR 01 | S/T, 2002 | Aiguafort, 76 x 56 cm
paper BFK de Rives (280 g) | Edició 1/55 a 55/55

Eva Lootz

Viena, 1940

La pràctica artística d'**Eva Lootz** se situa de forma voluntària als marges del discurs i investiga la relació tan fascinant que hi ha entre el llenguatge, l'art i la vida. Davant una lògica antropocèntrica, patriarcal i capitalista, la seva obra reivindica la importància de la natura. Artista multidisciplinària, la seva pràctica s'allunya de cànons i academicismes per endinsar-se així en el camp de l'experimentació formal i conceptual. Com ella mateixa admet, la seva obra promou una forma de "feminisme ecològic" a través del qual reivindica la importància de la *matriu* que en la seva feina troba una analogia amb la natura i la dona davant els models socioeconòmics actuals. El 1994 li va ser atorgat el prestigiós Premi Nacional d'Arts Plàstiques i el 2009 el Premi Tomás Francisco Prieto.

La práctica artística de **Eva Lootz** se sitúa de forma voluntaria en los márgenes del discurso e investiga la relación tan fascinante que existe entre el lenguaje, el arte y la vida. Frente a una lógica antropocéntrica, patriarcal y capitalista, su obra reivindica la importancia de la naturaleza. Artista multidisciplinar, su práctica se aleja de cánones y academicismos para así adentrarse en el campo de la experimentación formal y conceptual. Como ella misma admite, su obra promueve una forma de "feminismo ecológico" a través del cual reivindica la importancia de la *matriz* que en su trabajo encuentra una analogía con la naturaleza y la mujer frente a los modelos socio-económicos actuales. En 1994 le fue otorgado el prestigioso Premio Nacional de Artes Plásticas y en 2009 el Premio Tomás Francisco Prieto.





EL 07 | *Weddingshoes*, 1998 | 9 Gravats i textos d'Eva Lootz | Aiguafort i aiguatinta, 55 x 38 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/24 a 24/24



dancing in a wooden house
wooden houses in the wind



sweet Summernights
yellow flowers in front of the door



your rosy lips
my burning shoe



weddingshoes
eat the honey, drink the wine



sailing in the eveningsun
darling, don't be so quick to turn!



sewing on a dark morning
icy mountains, frozen sea



norwegian socks
welcome the fire, forget about spring



welts and wounds
too many islands to know the names



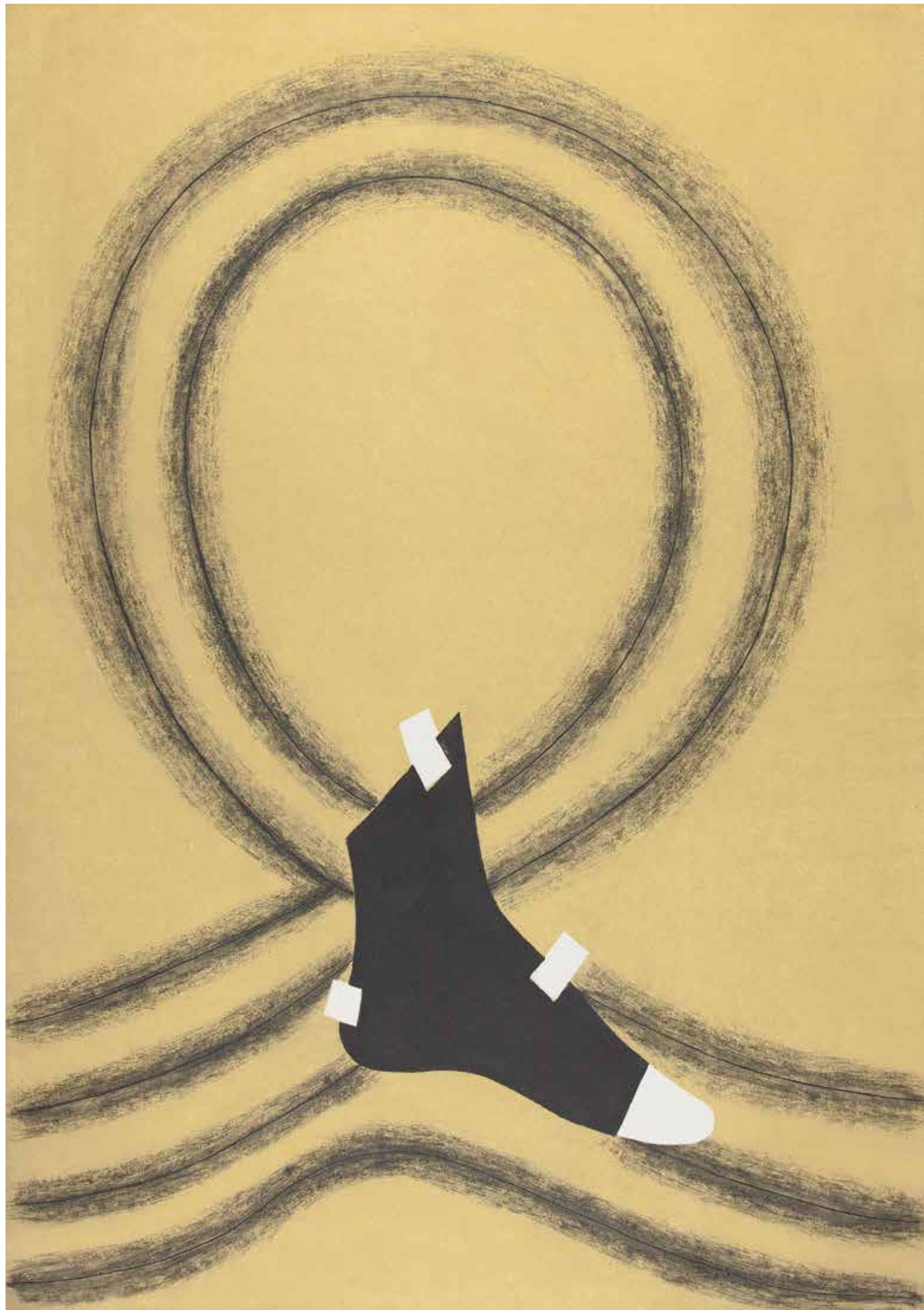
swans, she said, mate for life

EL04 | *Gravats blancs*, 1998 | Aiguafort, 112 x 76 cm ▶
paper Creysse (250 g) | Edició 1/12 al 12/12

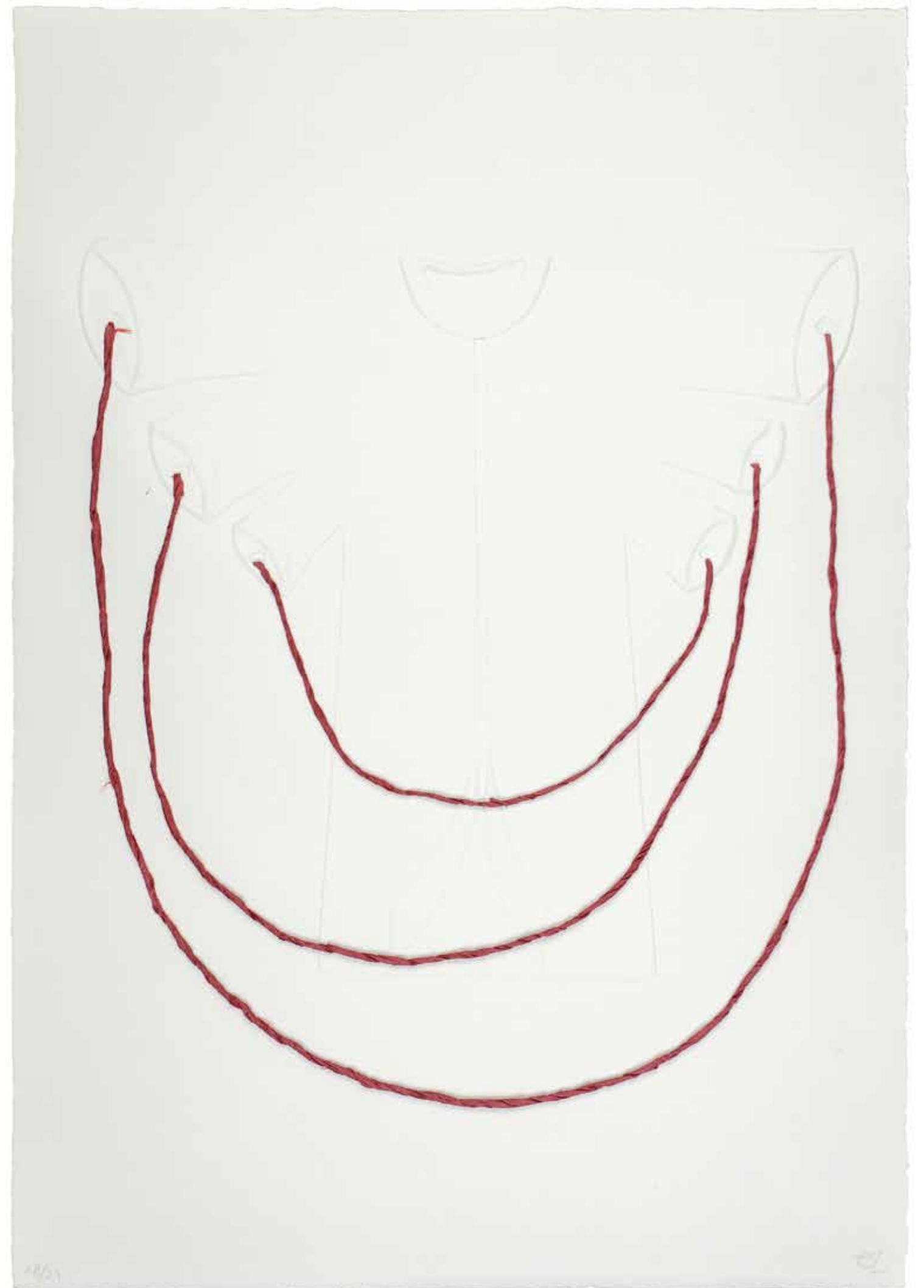
EL06 | *Gravats blancs*, 1998 | Aiguafort i gofratge, 112 x 76 cm ▶
paper Creysse (250 g) | Edició 1/12 al 12/12

SI AUN QUIERES
VER ALGO DATE
PRISA TODO ESTA
DESAPARECIENDO

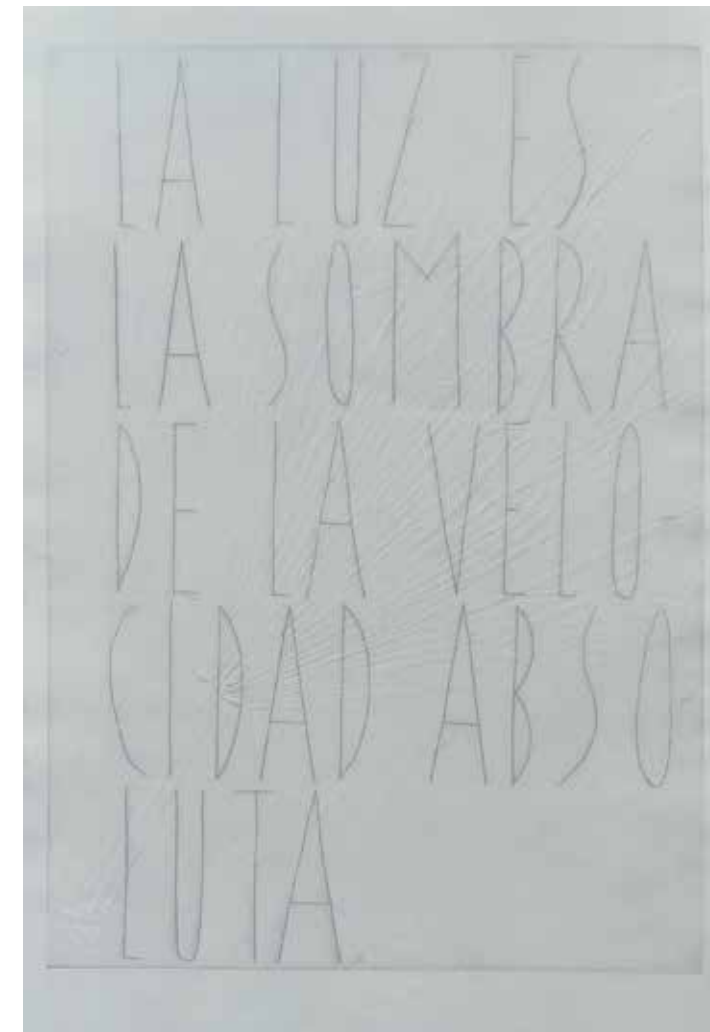
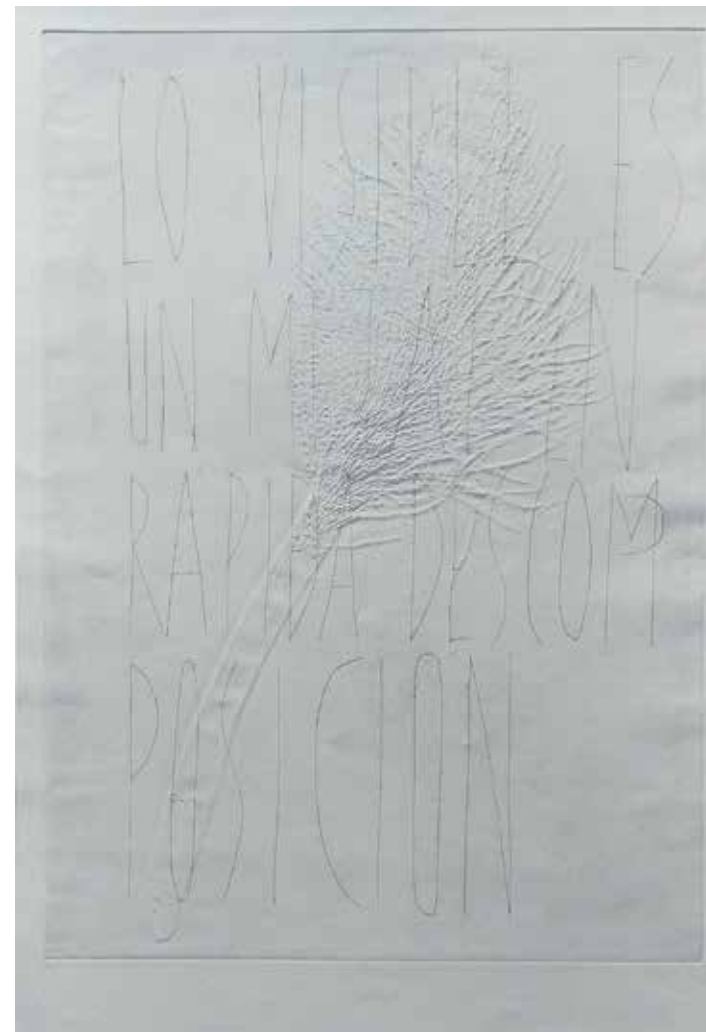
SI AUN QUIERES
VER ALGO DATE
PRISA TODO ESTA
DESAPARECIENDO



EL 01 | S/T, 1998 | Aiguafort, 113 x 80 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/35 a 35/35



EL 02 | S/T, 1998 | Gofrat i collage amb paper de seda, 55 x 38 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/24 a 24/24



EL03 | Gravats blancs, 1998 | Gofratge sobre fons gris, 112 x 76 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/12 al 12/12

EL05 | Gravats blancs, 1998 | Aiguafort i gofratge, 112 x 76 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/12 al 12/12

EL08 | Gravats blancs, 1998 | Aiguafort i gofratge, 112 x 76 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/12 al 12/12

EL09 | Gravats blancs, 1998 | Aiguafort i gofratge, 112 x 76 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/12 al 12/12

EL10 | Gravats blancs, 1998 | gofratge sobre fons gris, 112 x 76 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/12 al 12/12

EL11 | Gravats blancs, 1998 | Gofratge sobre fons gris, 112 x 76 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/12 al 12/12

Helge Leiberg

Dresde, 1954

L'obra de **Helge Leiberg** gira al voltant de la figura de l'ésser humà i es caracteritza per tractar temes de caràcter universal com ara la vida, l'amor o la mort. I ho fa al so de la música —les seves figures, allargades i estilitzades que semblen representar cossos dansant, capturen els moviments ràpids i àgils d'aquells que segueixen una melodia silenciosa. La seva pràctica artística, que inclou escultura, pintura, dibuix i performance, està fortament relacionada amb la música. Les figures humanes de Helge Leiberg no només transmeten la sensualitat i la passió que deriva de la dansa sinó que també ens porten a pensar en quelcom ritual i universal.

La obra de **Helge Leiberg** gira en torno a la figura del ser humano y se caracteriza por tratar temas de carácter universal como la vida, el amor o la muerte. Y lo hace al son de la música — sus figuras, alargadas y estilizadas que parecen representar cuerpos danzando, capturan los rápidos y ágiles movimientos de aquellos que siguen una melodía silenciosa. Su práctica artística, que incluye escultura, pintura, dibujo y performance, está fuertemente relacionada con la música. Las figuras humanas de Helge Leiberg no solo transmiten la sensualidad y la pasión que deriva de la danza sino que también nos llevan a pensar en lo ritualístico y universal.





HEL 02 | *Frühnebel*, 1996 | Aiguatinta i sucre, 68 x 73 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/20 a 20/20



HEL 03 | *Toro infantil*, 1996 | Aiguatinta, aiguafort i sucre, 68 x 73 cm
paper Michel (250g) | Edició 1/20 a 20/20



HEL 01 | *STYX*, 1996 | Aiguatinta i sucre, 68 x 73 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/20 a 20/20

Joan Bennàssar

Pollença, 1950

Artista multidisciplinari, **Joan Bennàssar** cultiva igualment la pintura, el dibuix, el gravat i l'escultura. La seva obra s'ha d'entendre en el context de la Mediterrània, cosa que ha influït decididament en la seva paleta de colors i en els motius que fa servir l'artista. Deutor d'artistes de l'avantguarda europea com Picasso o Matisse, la seva obra investiga les qualitats expressives de la figura humana que representa individualment o en grup. La seva obra neix de la necessitat d'expressar-se i donar forma al seu món interior, i per això té a la seva disposició un gran elenc d'habilitats i tècniques artístiques. L'obra sobre paper, especialment el gravat, li ha permès desenvolupar un vocabulari molt personal i experimental alhora.

Artista multidisciplinar, **Joan Bennàssar** cultiva por igual la pintura, el dibujo, el grabado y la escultura. Su obra ha de entenderse en el contexto del Mediterráneo lo cual ha influido decididamente en su paleta de colores así como los motivos de los que el artista hace uso. Deudor de artistas de la vanguardia europea como Picasso o Matisse, su obra investiga las cualidades expresivas de la figura humana que representa de forma individual o grupal. Su obra nace de la necesidad por expresarse y dar forma a su mundo interior, y para ello tiene a su disposición un gran elenco de habilidades y técnicas artísticas. La obra sobre papel, especialmente el grabado, le ha permitido desarrollar un vocabulario muy personal a la vez que experimental.





22/33

Bernàcer



24/33

Bernàcer



BE 03 | S/T, 1994 | Aiguafort i aigüatinta, 110 x 84 cm
paper artesà de Segundo Santos | Edició 1/33 a 33/33



BE 04 | S/T, 1994 | Aiguafort i aigüatinta, 110 x 84 cm
paper artesà de Segundo Santos | Edició 1/21 a 21/21

Joan March

Pollença, 1958

Artista de formació autodidacta, l'obra de **Joan March Torrandell** evoluciona des d'una pintura figurativa cap a una abstracció progressiva que avui dia està consolidada. El seu univers plàstic transmet un cert regust surrealista amb atmosferes carregades i passatges imaginaris. Amb una paleta cromàtica molt rica, les seves composicions tendeixen cap a un lirisme i una harmonia en què apareixen representats diversos motius que conformen alhora petites escenes. En la seva obra s'endevina un cert regust per atmosferes incipients —la idea de la *llavor* hi és molt present— cosa que ens porta a pensar en estats en transició que comporten el canvi.

Artista de formación autodidacta, la obra de **Joan March Torrandell** evoluciona desde una pintura figurativa hacia una progresiva abstracción que hoy en día está consolidada. Su universo plástico transmite un cierto regusto surrealista con atmósferas cargadas y pasajes imaginarios. Con una paleta cromática muy rica, sus composiciones tienden hacia un lirismo y una armonía en las que aparecen representados diversos motivos que a la vez conforman pequeñas escenas. En su obra se adivina un cierto regusto por atmósferas incipientes —la idea de la *semilla* está muy presente— lo que nos lleva a pensar en estados en transición que conllevan al cambio.





JOM 01 | S/T, 1996 | Aiguafort, 104 x 80 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/30 a 30/30



JOM 02 | S/T, 1996 | Aiguafort, 100,5 x 73 cm
paper artesà de Segundo Santos | BAT

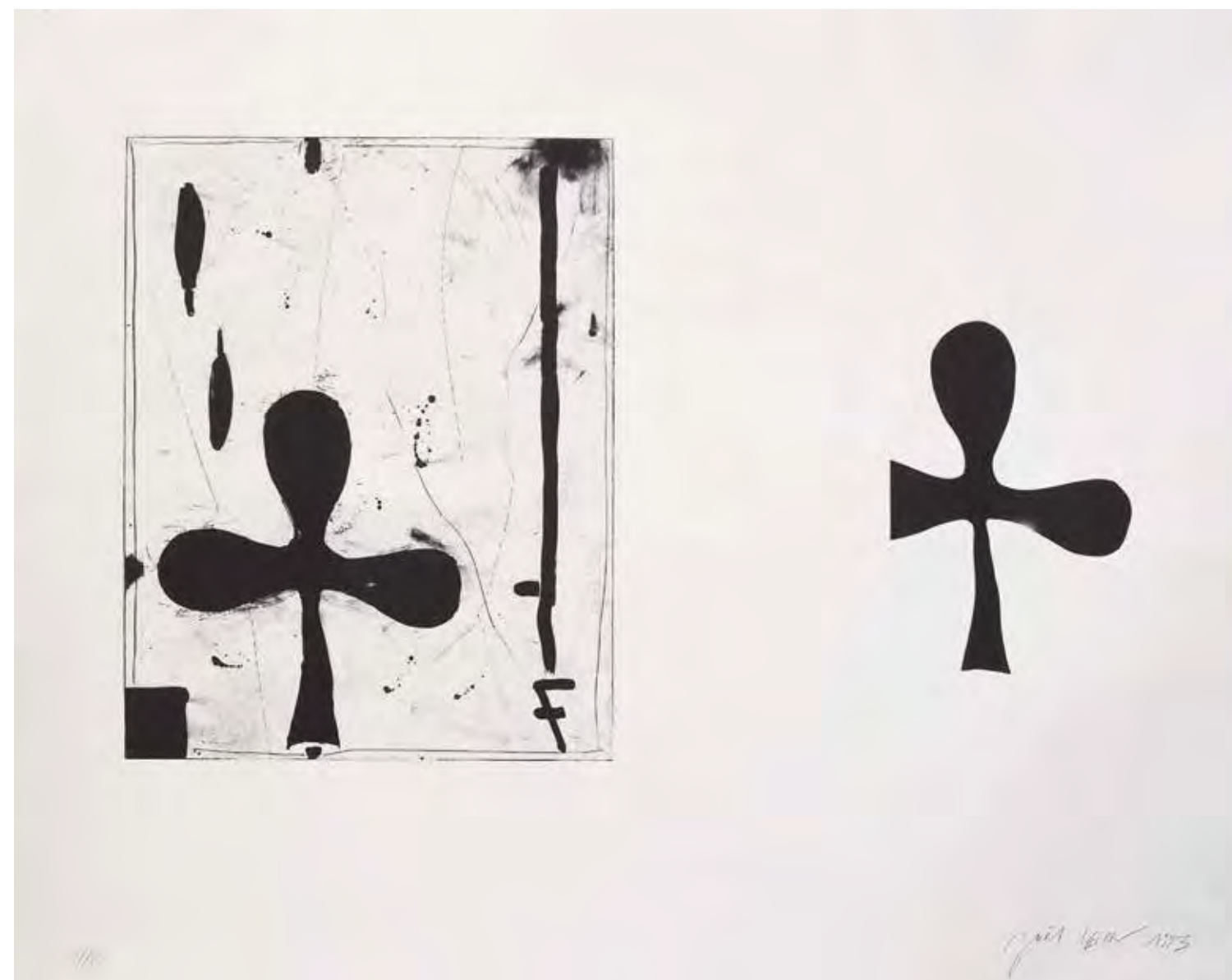
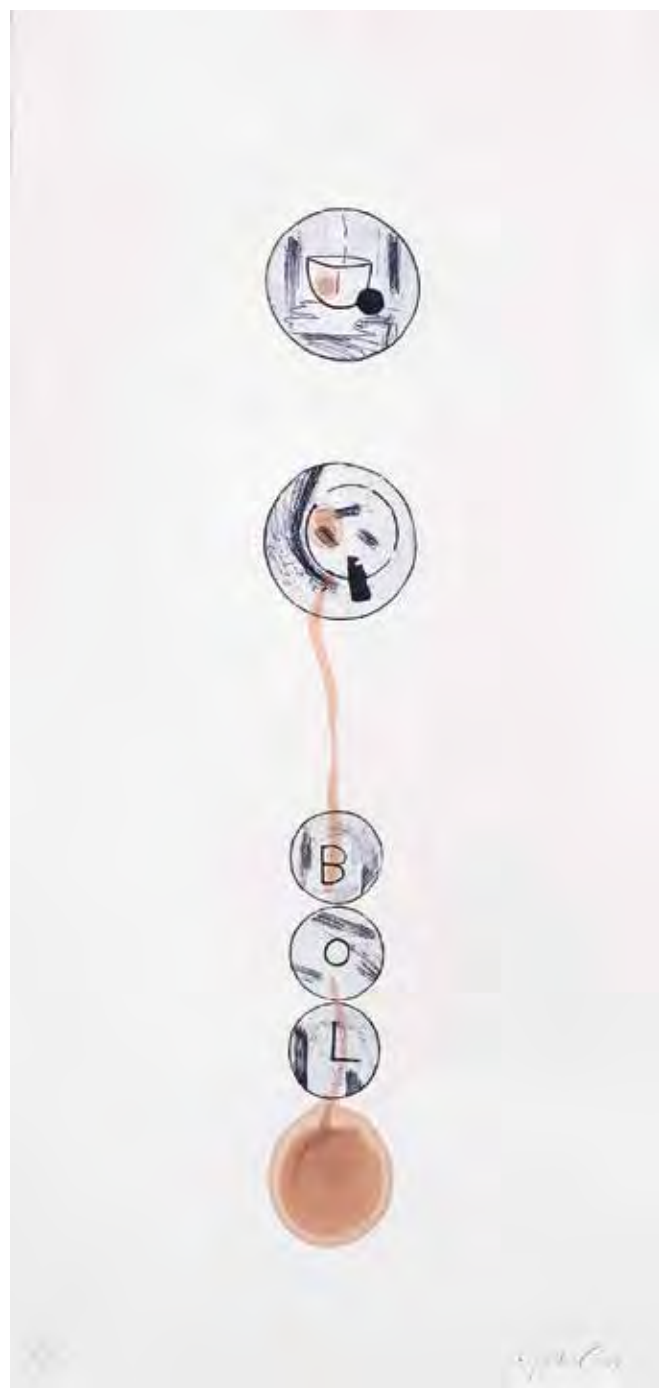
Joël Leick

Thionville, 1961

Joel Leick és un artista multidisciplinari que cultiva la pintura, la fotografia i la poesia; la seva obra certament transmet aquesta síntesi tan rica i variada. Així, una gran part de la seva producció artística consisteix en obres de tècnica mixta en què també combina elements figuratius i abstractes. La seva obra sobre paper es concep principalment de forma associativa, és a dir, neix a partir de juxtaposar imatges, grafismes o altres elements visuals dels quals sorgeix una realitat poètica que transmet la sensibilitat artística de l'autor. En les seves intervencions hi ha una gran economia de mitjans i una certa contenció en l'ús del color. L'obra de Joel Leick també destaca pels nombrosos llibres d'artista que ha editat de forma individual o en col·laboració amb altres artistes.

Joel Leick es un artista multidisciplinar que cultiva la pintura, fotografía y poesía; su obra ciertamente transmite esa síntesis tan rica y variada. Así, una gran parte de su producción artística consiste en obras de técnica mixta en la cual también combina elementos figurativos y abstractos. Su obra sobre papel se concibe principalmente de forma asociativa, es decir, nace a partir de yuxtaponer imágenes, grafismos u otros elementos visuales de los que surge una realidad poética que transmite la sensibilidad artística del autor. En sus intervenciones existe una gran economía de medios y una cierta contención en el uso del color. La obra de Joel Leick destaca también por los numerosos libros de artista que ha editado de forma individual o en colaboración con otros artistas.

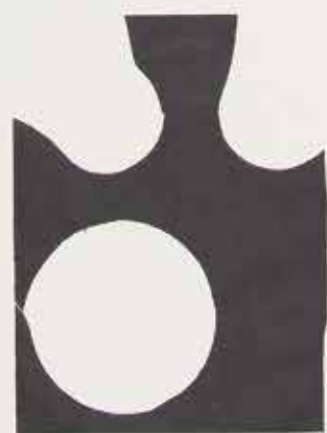
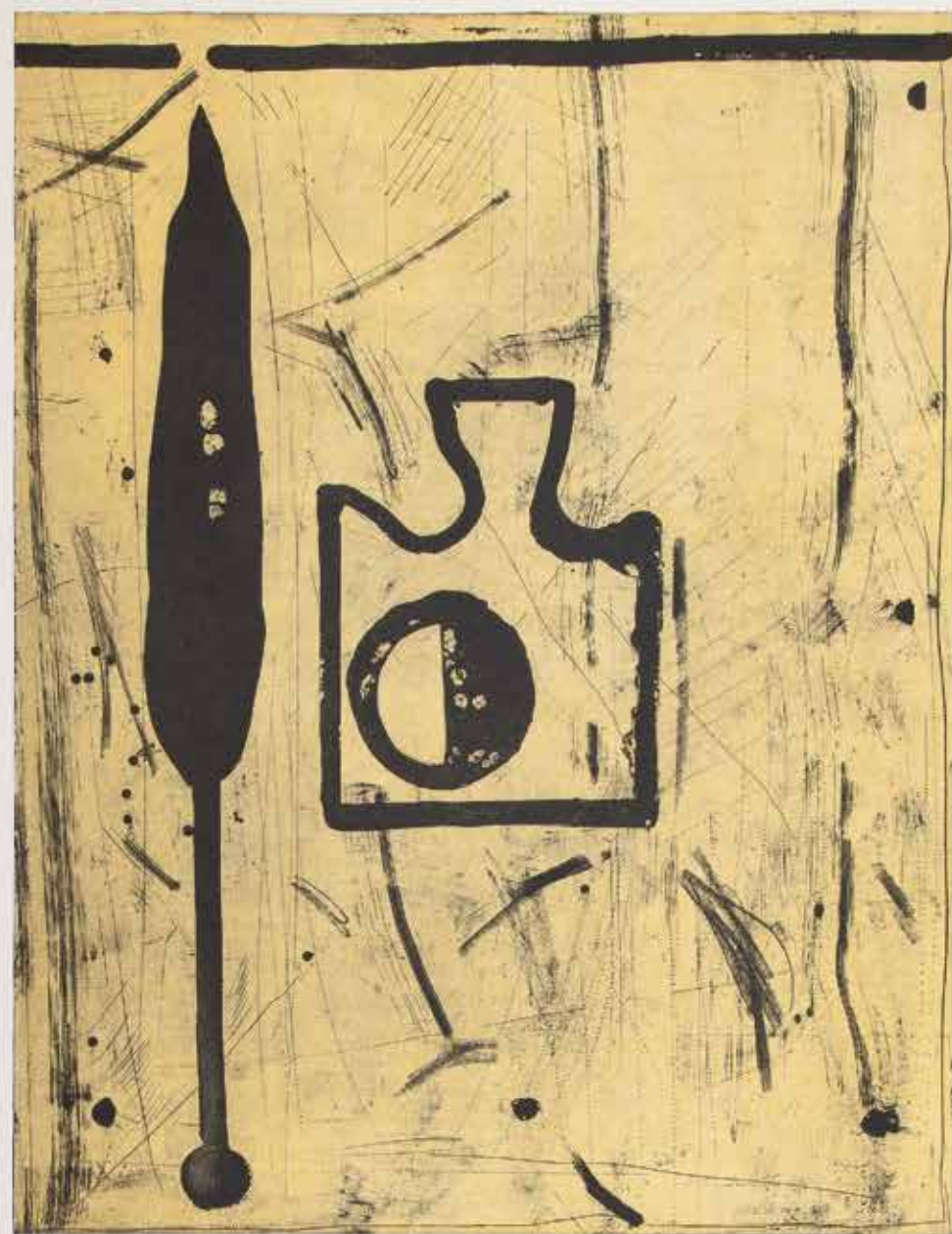




LE 01 | *Bol/Trèvol I*, 1994 Aiguafort i aiguatinta enriquida a mà, 120 x 56 cm paper Michel (250 g) | Edició 1/30 a 30/30

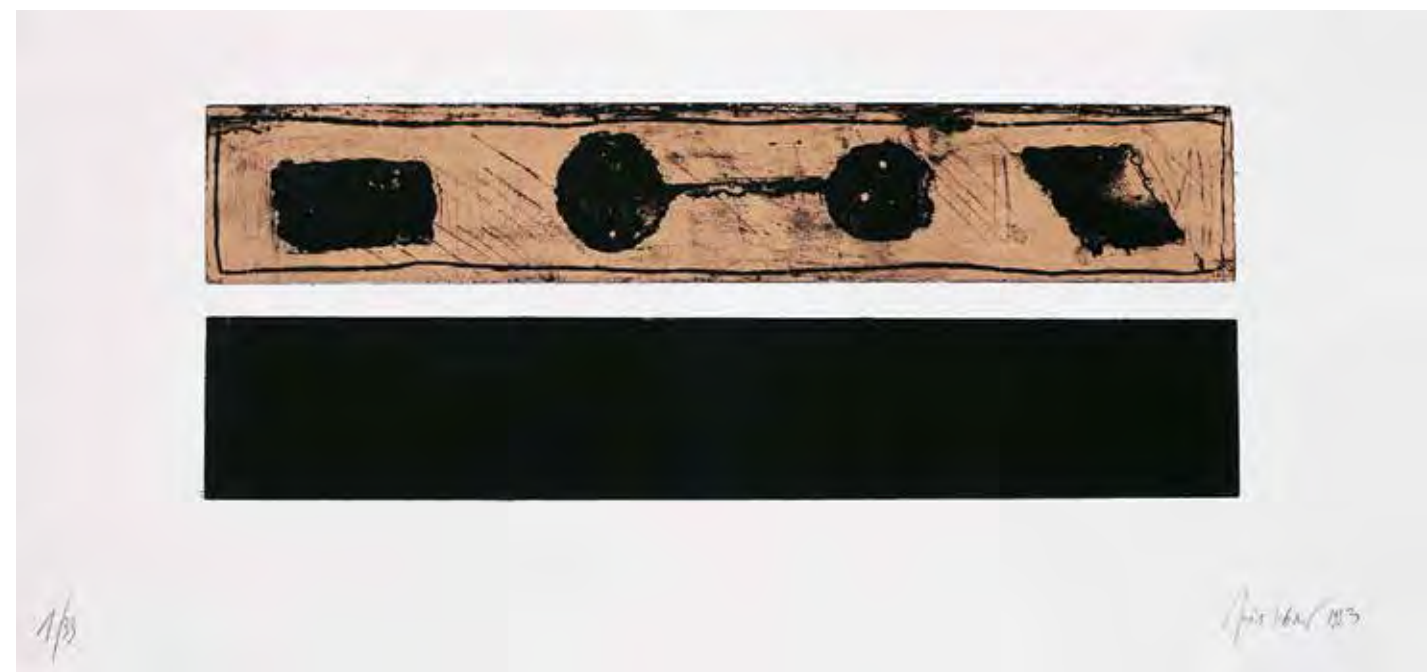
LE 05 | *S/T*, 1994 | Aiguatinta, 120 x 56 cm paper Michel (250 g) | Edició 1/35 a 35/35

LE 02 | *2 Trèfels noirs a Pollença*, 1994 | Aiguafort i aiguatinta, 112 x 140 cm paper Michel (250 g) | Edició 1/15 a 15/15



Jordi Heix 2015

LE 03 | Le plume et l'encrier, 1994 | Aiguafort i aiguatinta, 180 x 112 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/15 a 15/15



1/33

Jordi Heix 2015



1/30

Jordi Heix 2015

LE 04 | Pollença, 1995 | Aiguafort i aiguatinta, 40 x 86 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/33 a 33/33

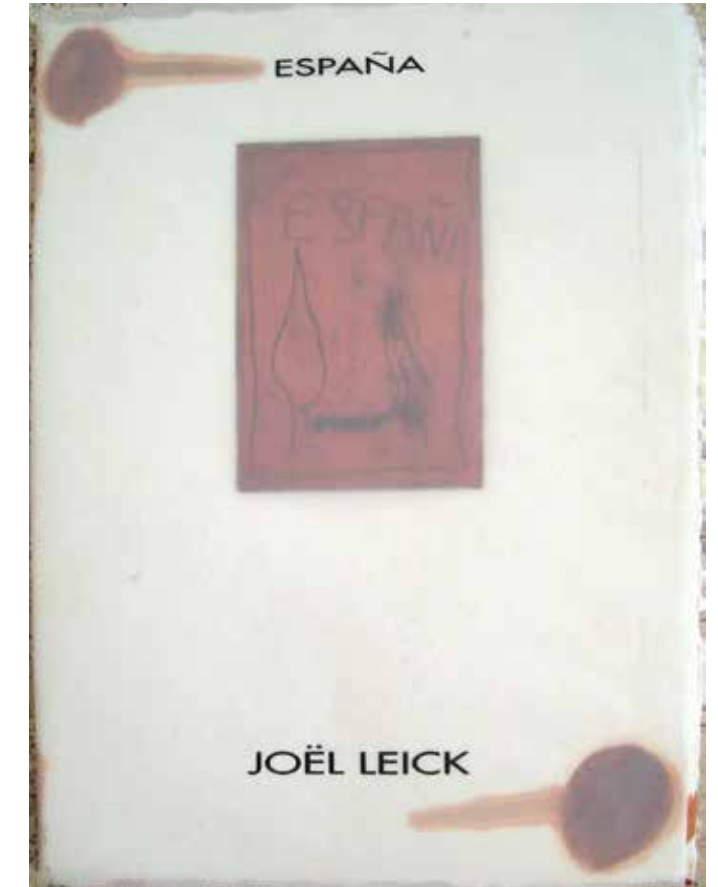
LE 06 | Via Pollença, 1995 | Aiguafort i aiguatinta, 32 x 90 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/30 a 30/30



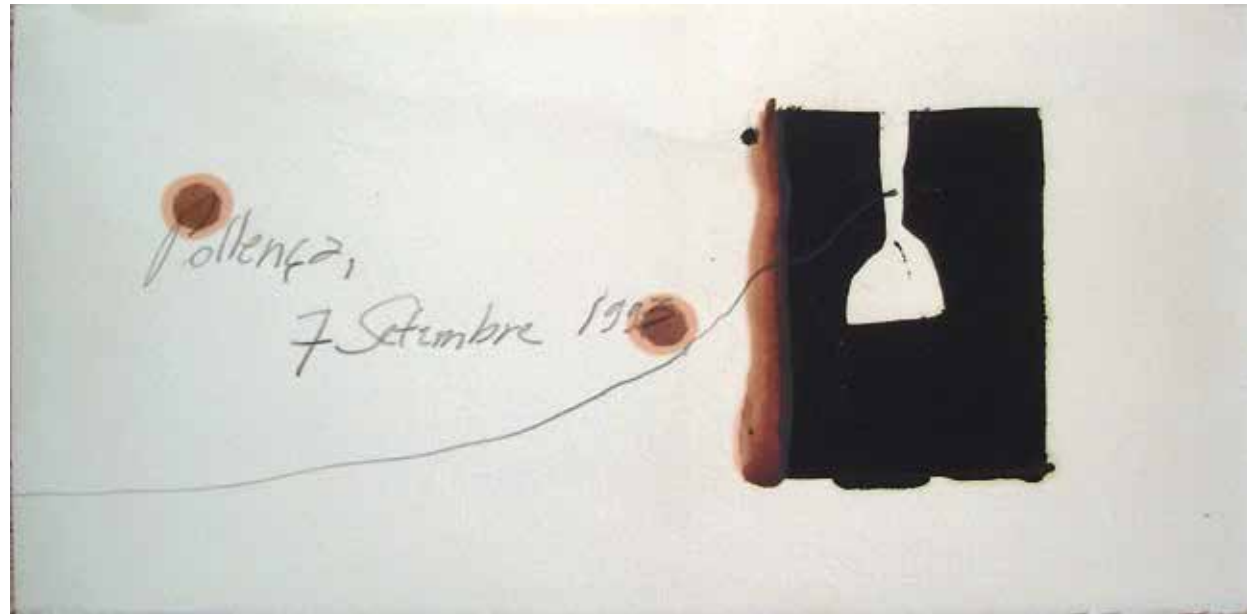
LE 07 | *Espanya*, 1994 | Aiguafort i aiguatinta, 76 x 56 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/34 a 34/34



Libre *Pollença*, 1994
Aiguafort i aiguatinta, 74 x 18 cm
paper Michel (250 g)
Edició 1/23 a 23/23



Libre *Espanya*, 1994
Aiguafort i aiguatinta, 38 x 27 cm
paper Michel (250 g)
Edició 1/8 a 8/8



S/T, 1995 | Aiguafort i aiguatinta, 21 x 43,5 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/3 a 3/3

Llibre *La Langue*, 1995
Aiguafort i aiguatinta, 25 x 30 cm
paper Michel (250 g)
Edició 1/3 a 3/3

Llibre *Mallorca a fondo*, 1993
Aiguafort i aiguatinta, 113 x 76 cm
paper Michel (250 g)
Edició 1/3 a 3/3

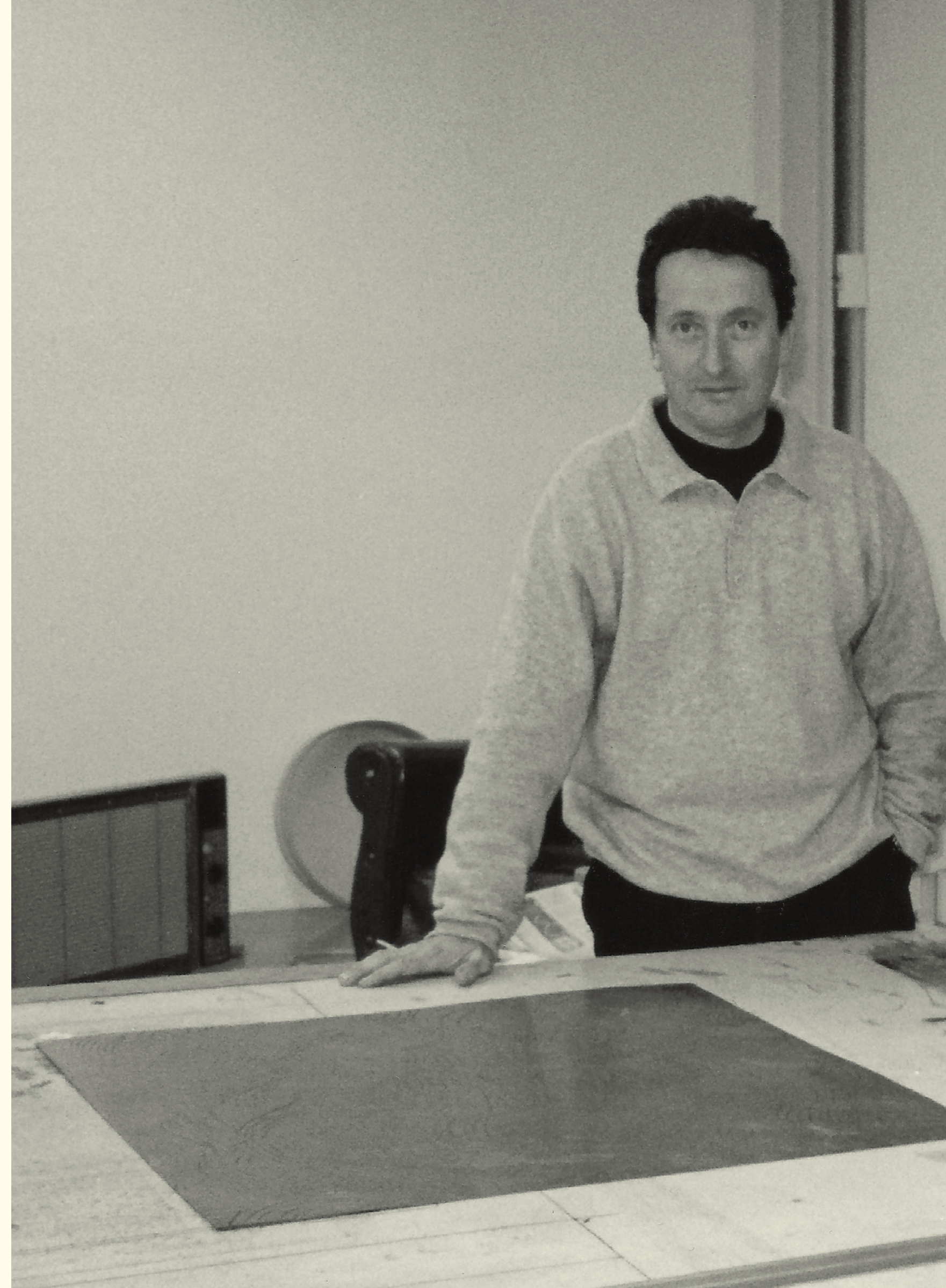
Llibre *OR*, 1995
Aiguafort i aiguatinta, 76 x 28,5 cm
paper Michel (250 g)
Edició 1/3 a 3/3

José Manuel Broto

Zaragoza, 1949

Amb una trajectòria que abasta més de quatre dècades, **José Manuel Broto** es troba entre els creadors espanyols més rellevants i influents dels darrers temps. Durant els anys 70 José Manuel Broto va formar part del grup de Trama que, amb ell al capdavant, propugnava un retorn a la pintura davant el conceptualisme de l'època. L'obra de Broto ha madurat un vocabulari artístic únic i inconfusible que l'ha portat cap a un refinament tècnic i estilístic progressiu on la llum i el color han estat sempre els grans protagonistes. José Manuel Broto ha rebut nombrosos premis entre els quals destaquen el Premi Nacional d'Arts Plàstiques el 1995, el Premi Goya de Gravats el 2003, el Premi Nacional d'Art Gràfic el 2017 i, més recentment, el Premi Tomás Francisco Prieto de Medallística el 2018.

Con una trayectoria que abarca más de cuatro décadas, **José Manuel Broto** se encuentra entre los creadores españoles más relevantes e influyentes de los últimos tiempos. Durante los años 70 José Manuel Broto formó parte del grupo de Trama que, con él a la cabeza, propugnaba un retorno a la pintura frente al conceptualismo de la época. La obra de Broto ha madurado un vocabulario artístico único e inconfundible que le ha llevado hacia un progresivo refinamiento técnico y estilístico donde la luz y el color han sido siempre los grandes protagonistas. José Manuel Broto ha recibido numerosos premios entre los que destacan el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1995, el Premio Goya de Grabado en 2003, el Premio Nacional de Arte Gráfico en 2017 y, más recientemente, el Premio Tomás Francisco Prieto de Medallística en 2018.

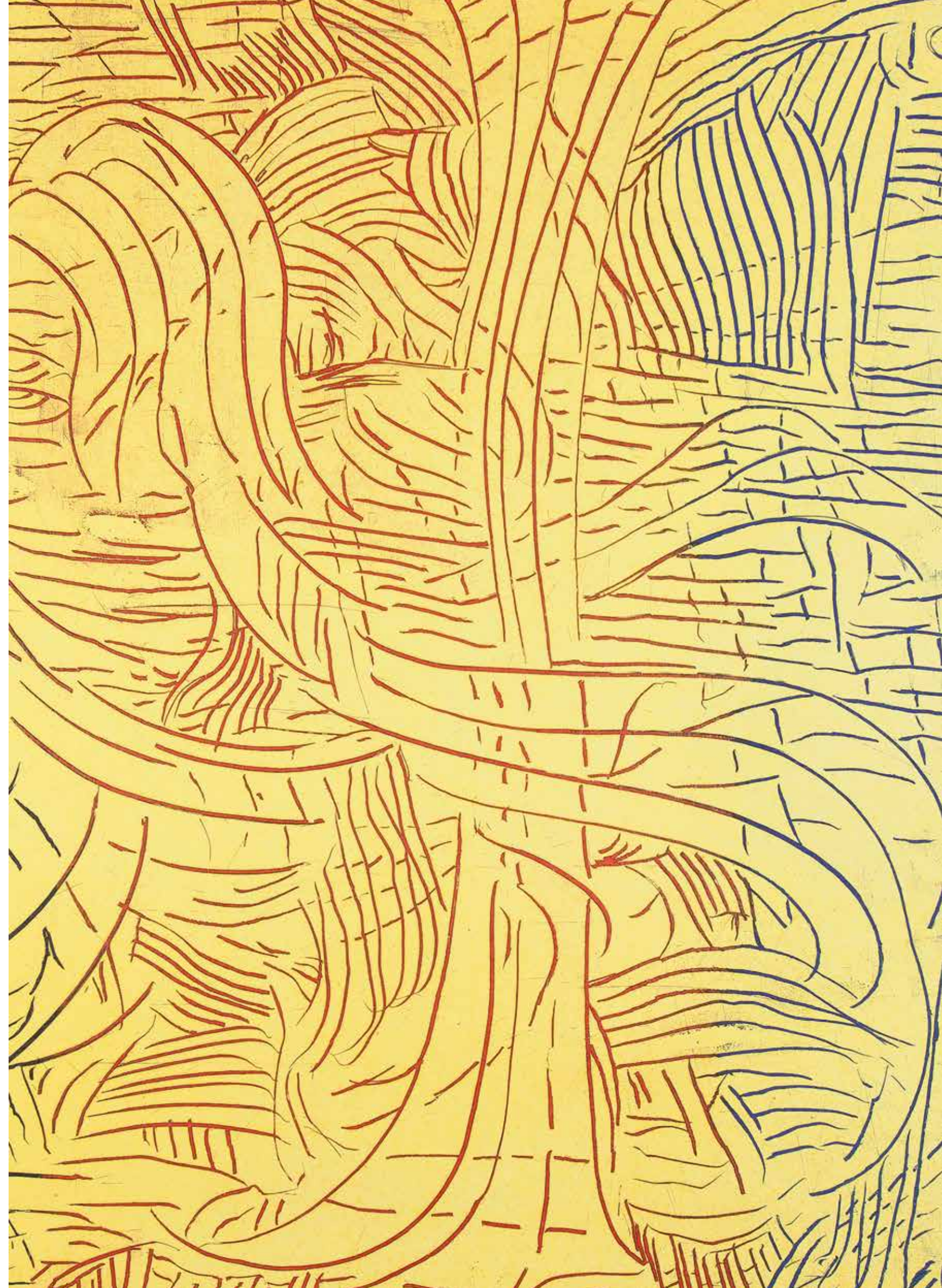
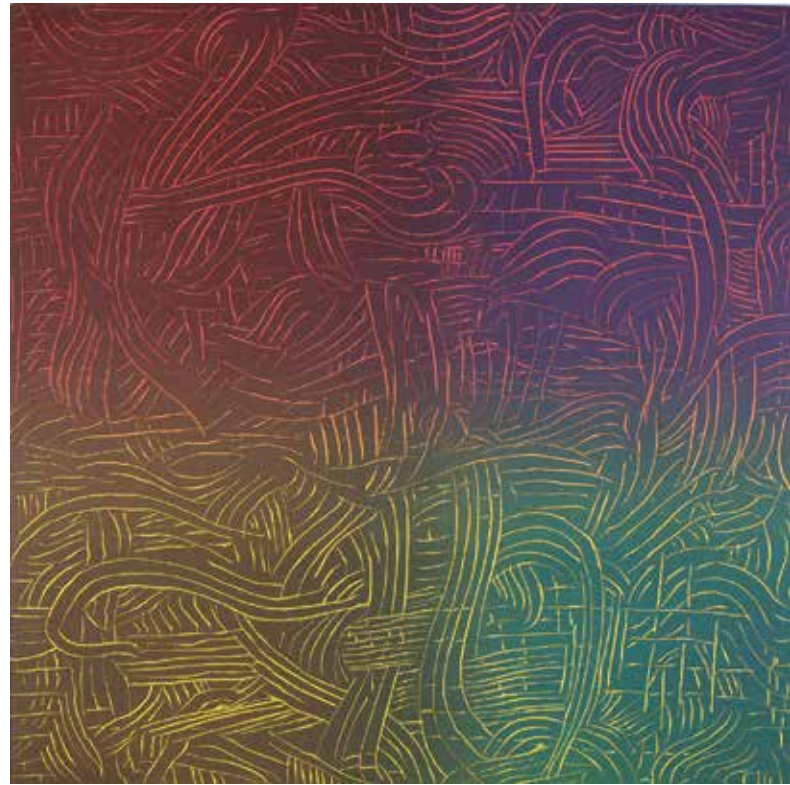


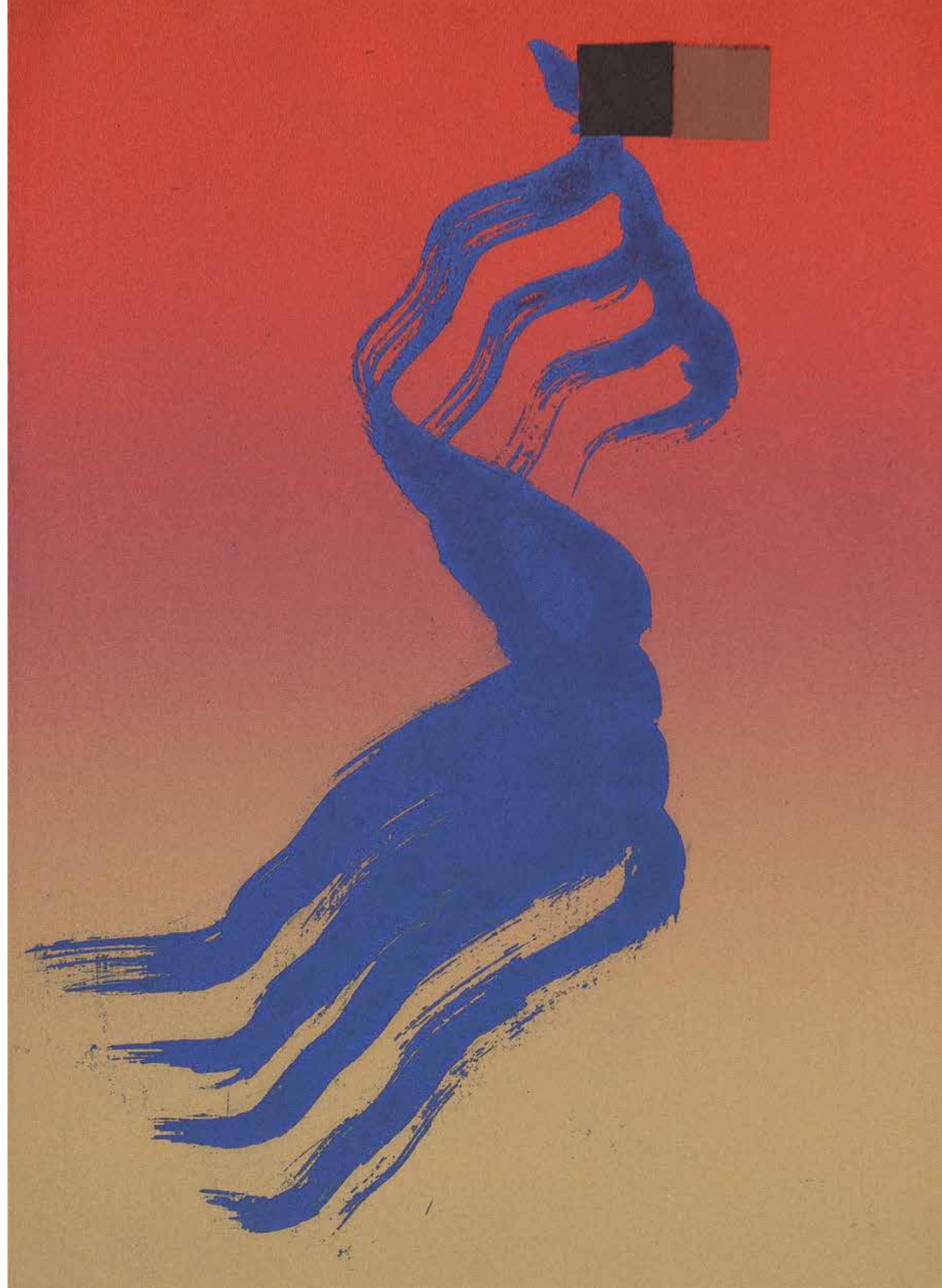
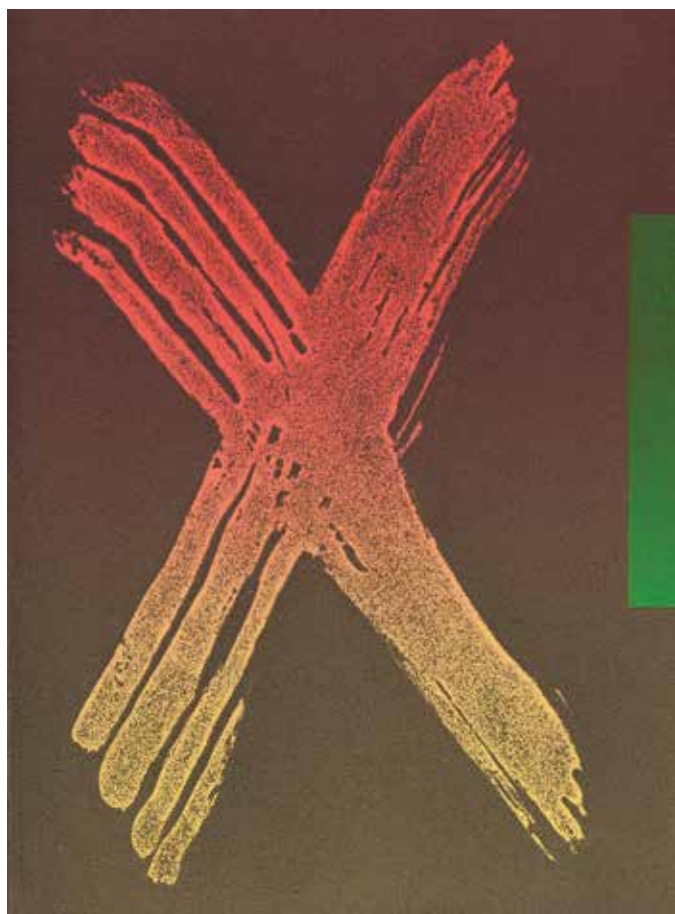
Qui veu un gravat és com qui toca mar
Mumure, mumure, mumure; material de memòria,
el buit silent del mar, de les llàgrimes, de la nit
negra com els imperatius: vine, no te torbis, sense ad
d'abans del mot; vine, no te torbis, drecara, vint,
amor que fa parlar, enemic de la violència pornogràfica
i la tendresa de (un) cadavament) sentir el sentit.
Vine, no te torbis, dariana de gràcia tatuatge nionari,
mai pa sonor. pus mai més: vull deixar del temps moit,
del carnatge i del Kmetà: donar paraules
a la fosca cosa: paua fuig, encara no he escrit
prou epitafis pu reconèixer els sabors del no-res.
Dol de l'innombrable a la punta de la llengua, de fit
a fit mitja alidoscòpis de temps estucats up en sec,
extençons sense veu, salives balbes, el pa florit
de la llengua Vine, no te torbis, tros de revolta
que creu entre sang i cara desfetes, matèria d'oblet
no m'empentis; som aquí, en tot solat amb el llenguatge
cerc deserts de set, carnívoraes flors del contra sentit,
els daners braccigs del naufrag a terra de fer el cuc,
la bava afadigada d'un cervell sempre seguit
amandament i mercurial: vine, no te torbis, escrit
inlacte resurrecció.

Tellex, tardor, 1997

Paul Junot







BRO 15-12-16-14 | S/T, 1999 | Aiguafort i aigutinta, 44 x 34 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/39 a 39/39. BRO 16 edició 1/50 a 50/50

BRO 13 | S/T, 1999 | Aiguafort i aigutinta, 44 x 34 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/39 a 39/39



19/10

11/10



23/10

11/10



8/10

BRO 09



3/10

BRO 07



30/10

1/10/70



BR29 | S/T, 2005 | Aiguafort, aiguatinta i corró, 76 x 56 cm
paper Michel (250 g) | BAT



BR30 | S/T, 2005 | Aiguafort, aiguatinta i corró, 76 x 56 cm
paper Michel (250 g) | BAT

José Morea

Chiva, 1951 - 2020

L'obra de l'artista valencià **José Morea** es caracteritza per una mena de pintura figurativa que a més de realista és decididament subjectiva. La seva pintura s'ha nodrit d'un gran ventall d'influències entre les quals destaquen les derivades de les seves llargues estades a Itàlia i el Brasil i les que responen al seu interès per cultures orientals com l'antic Egipte o el Japó. Aquesta forma de nomadisme confereix a la seva obra una gran riquesa plàstica que es tradueix en una originalitat d'aproximacions i tècniques pictòriques. L'autoretrat sempre ha estat molt important en la seva producció, fet que apunta a un tipus de pràctica reflexiva que recull els estats d'ànim de l'artista i dóna forma al seu univers interior.

La obra del artista valenciano **José Morea** se caracteriza por un tipo de pintura figurativa que a la vez de realista es decididamente subjetiva. Su pintura se ha nutrido de un gran abanico de influencias entre las que destacan las derivadas de sus largas estancias en Italia y Brasil y las que responden a su interés por culturas orientales como el antiguo Egipto o el Japón. Esta forma de nomadismo confiere a su obra una gran riqueza plástica que se traduce en una gran originalidad de aproximaciones y técnicas pictóricas. El autorretrato ha sido siempre muy importante en su producción lo que apunta a un tipo de práctica reflexiva que recoge los estados de ánimo del artista y da forma a su universo interior.





MOR 02 1996



MOR 03 1996

MOR 02 | S/T, 1996 | Aiguafort i aiguatinta, 56 x 76 cm
paper Michel (250 g) | BAT

MOR 03 | S/T, 1996 | Aiguafort i aiguatinta, 56 x 76 cm
paper Michel (250 g) | BAT



MOR 01 | S/T, 1996 | Aiguafort i aiguatinta, 76 x 90 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/27 a 27/27

José Pedro Croft

Oporto, 1957

José Pedro Croft és un dels artistes més destacats de la plàstica portuguesa contemporània. El seu treball s'endinsa en la pròpia idea d'escultura i investiga els seus processos de construcció a través de nocions com el volum i l'equilibri. La seva pràctica artística cultiva un llenguatge eminentment abstracte de certa reminiscència minimalista que alhora s'allunya de categories preestablertes. Reconegut principalment per la seva pràctica escultòrica, el dibuix i l'obra gràfica també són elements molt importants en una obra que es caracteritza per una certa severitat i una naturalesa clarament processual. El 1987 José Pedro Croft va participar a la 19a Biennal Internacional de São Paulo, Brasil, i el 2017 va representar Portugal a la Biennal de Venècia. L'any 2001 va rebre el Premi Nacional d'Art Pública Queluz (Portugal) i va guanyar l'EDP Prize – Drawing (Portugal).

José Pedro Croft es uno de los artistas más destacados de la plástica portuguesa contemporánea. Su trabajo se adentra en la propia idea de 'escultura' e investiga sus procesos de construcción a través de nociones como el volumen y el equilibrio. Su práctica artística cultiva un lenguaje eminentemente abstracto de cierta reminiscencia minimalista que a la vez se aleja de categorías preestablecidas. Reconocido principalmente por su práctica escultórica, el dibujo y la obra gráfica son también elementos muy importantes en una obra que se caracteriza por cierta severidad y una naturaleza claramente procesual. En 1987 Jose Pedro Croft participó en la 19a Bienal Internacional de São Paulo, Brasil, y en 2017 representó a Portugal en la Bienal de Venecia. En el año 2001 recibió el Premio Nacional de Arte Pública Queluz (Portugal) y ganó el EDP Prize – Drawing (Portugal).





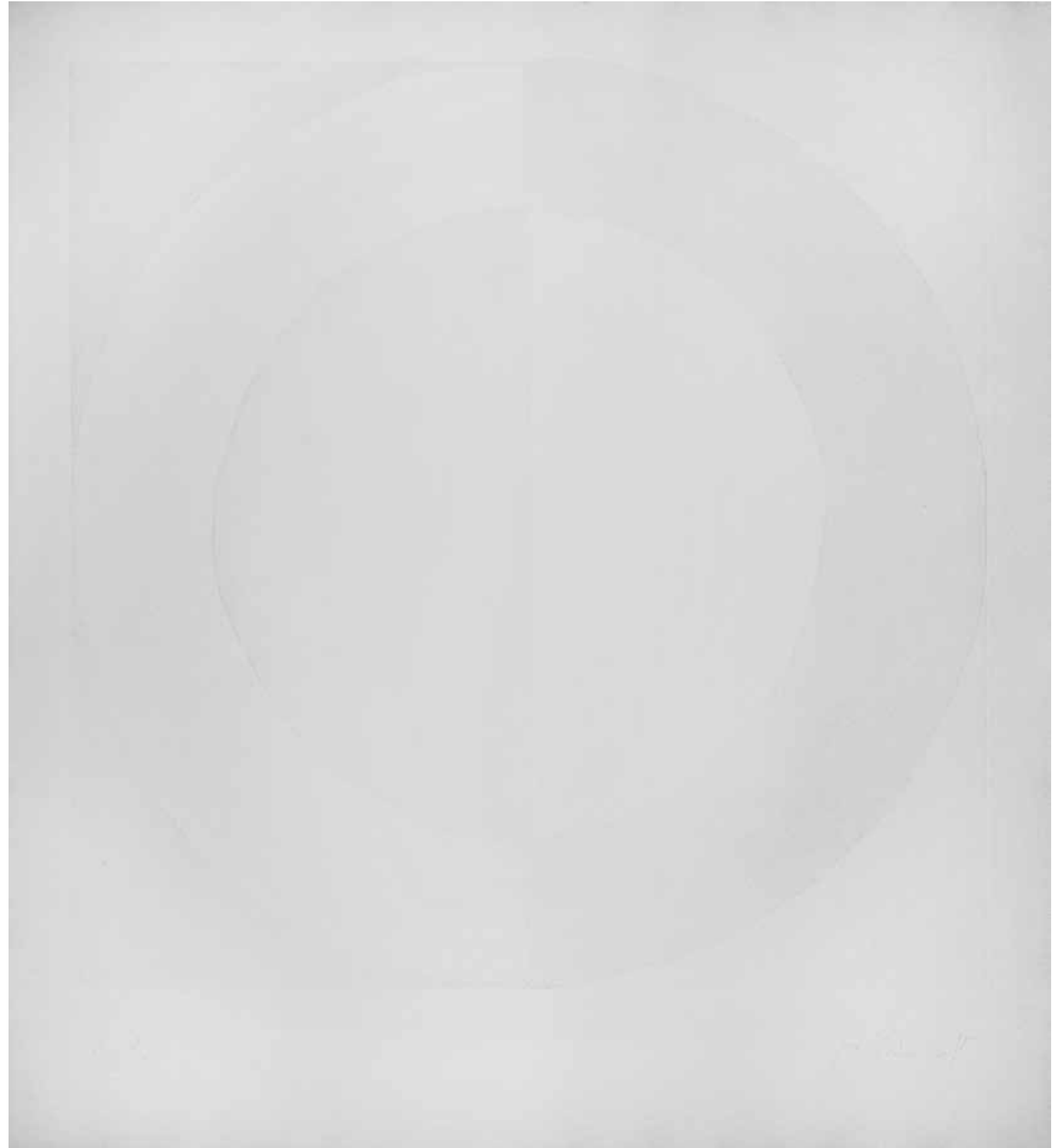
CRO 01 | S/T, 1997 | Aiguafort, 124 x 112,5 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/12 a 12/12



CRO 02 | S/T, 1997 | Aiguafort, 124 x 112,5 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/12 a 12/12



CRO 03 | S/T, 1997 | Aiguafort, 124 x 112,5 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/12 a 12/12



CRO 04 | S/T, 1997 | Aiguafort, 124 x 112,5 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/12 a 12/12



CRO 05 | S/T, 1997 | Aiguafort, 112 x 129 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/12 a 12/12



CRO 06 | S/T, 1997 | Aiguafort, 86 x 112 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/19 a 19/19

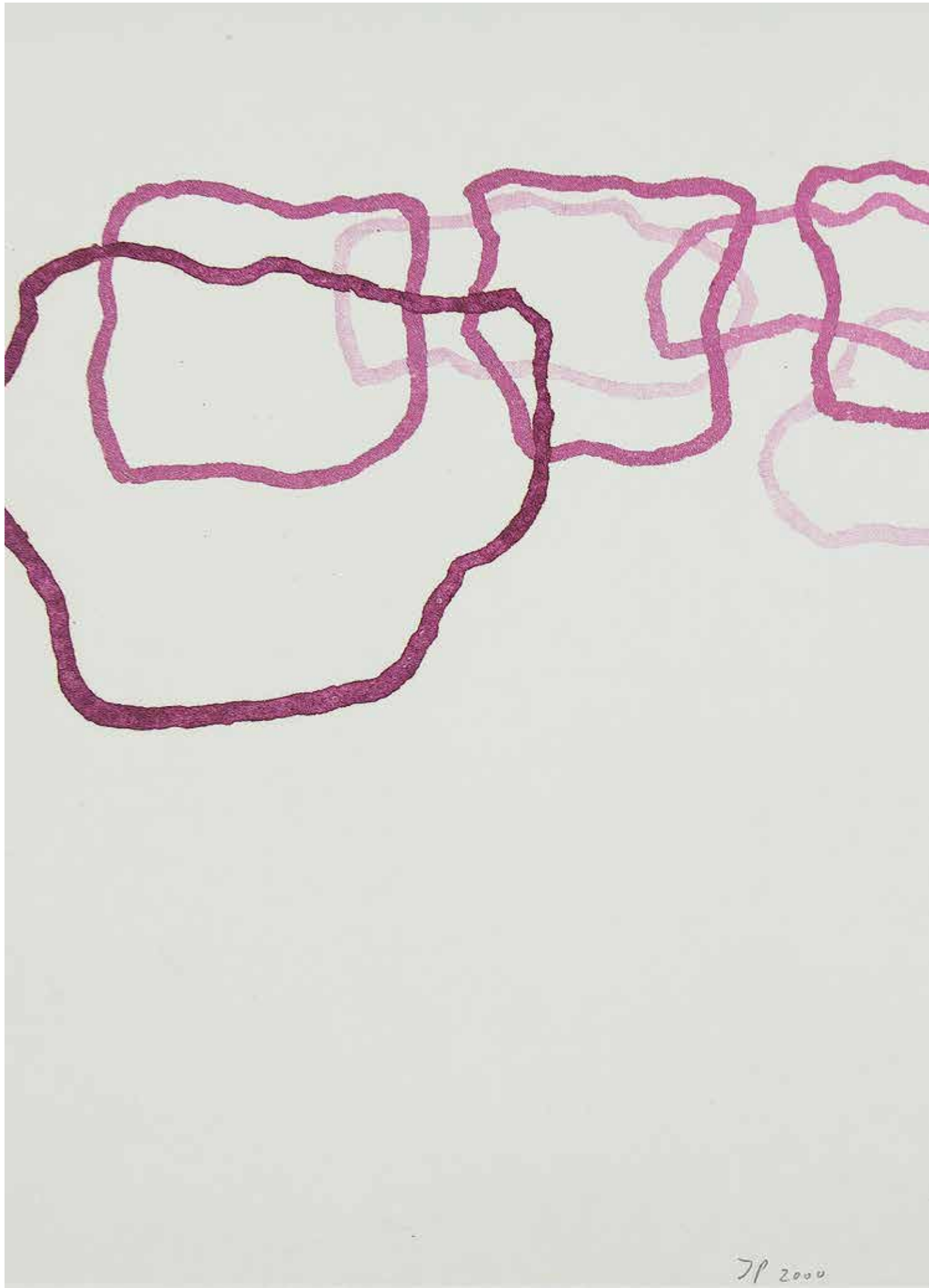
Jürgen Partenheimer

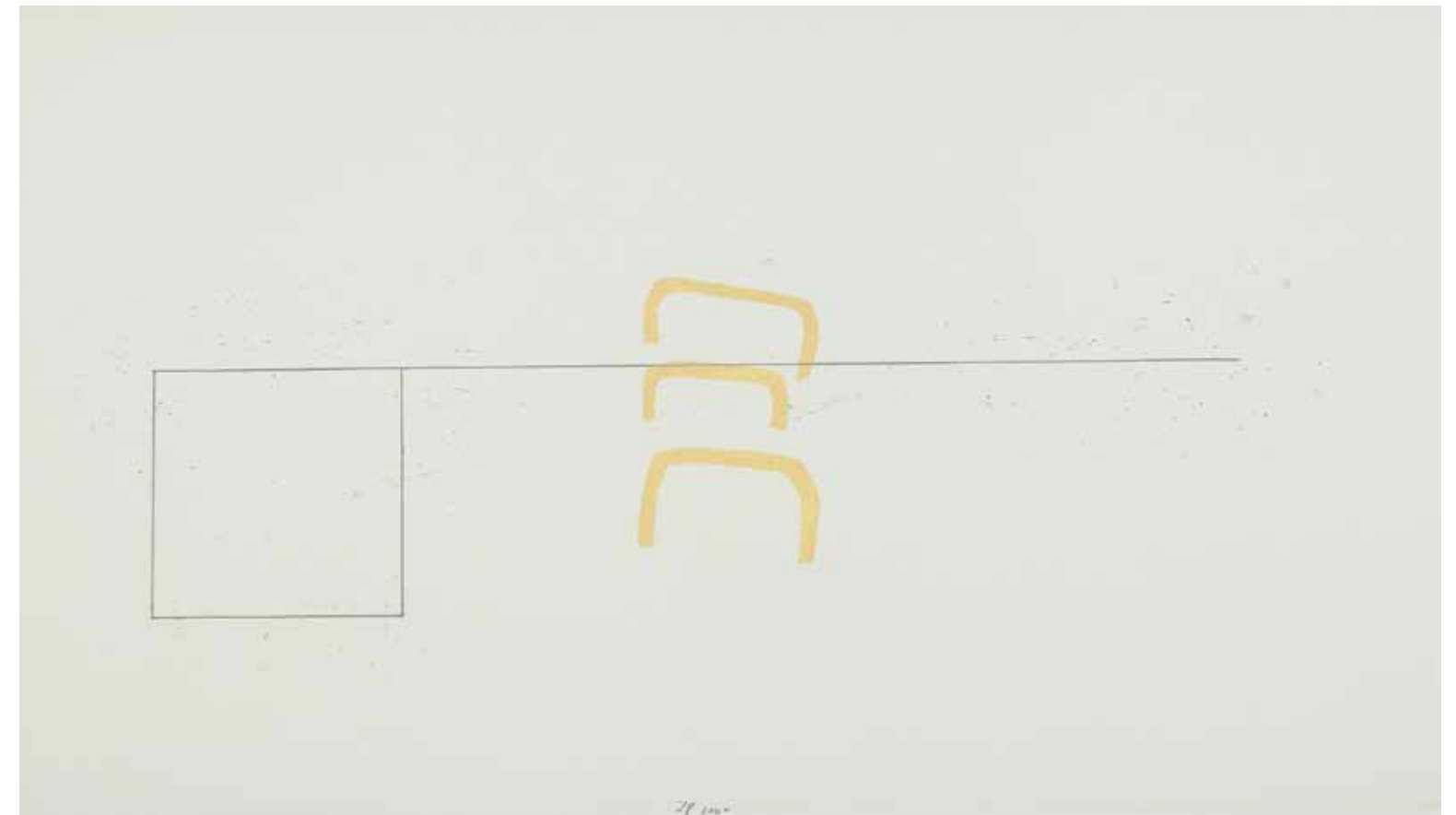
Múnic, 1947

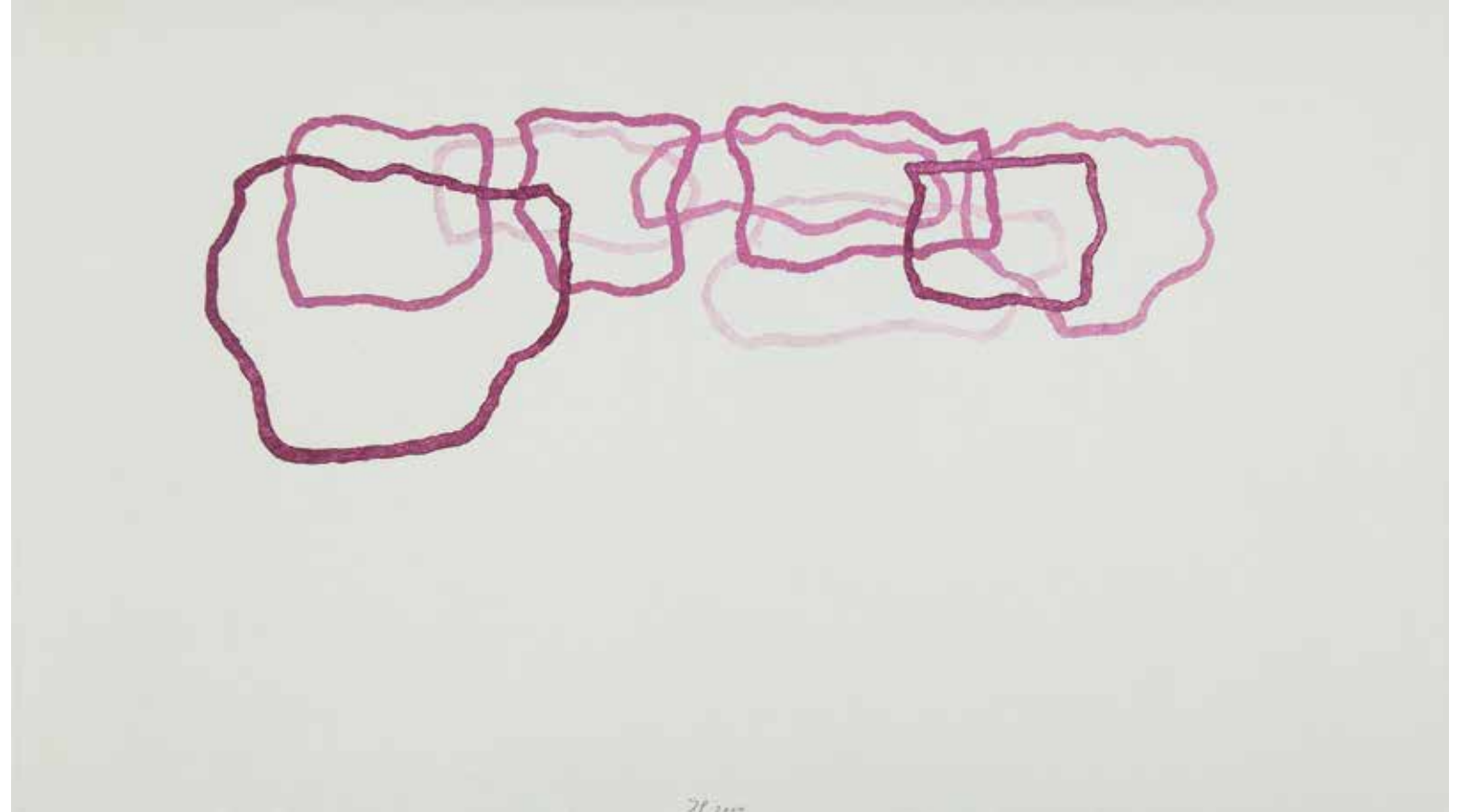
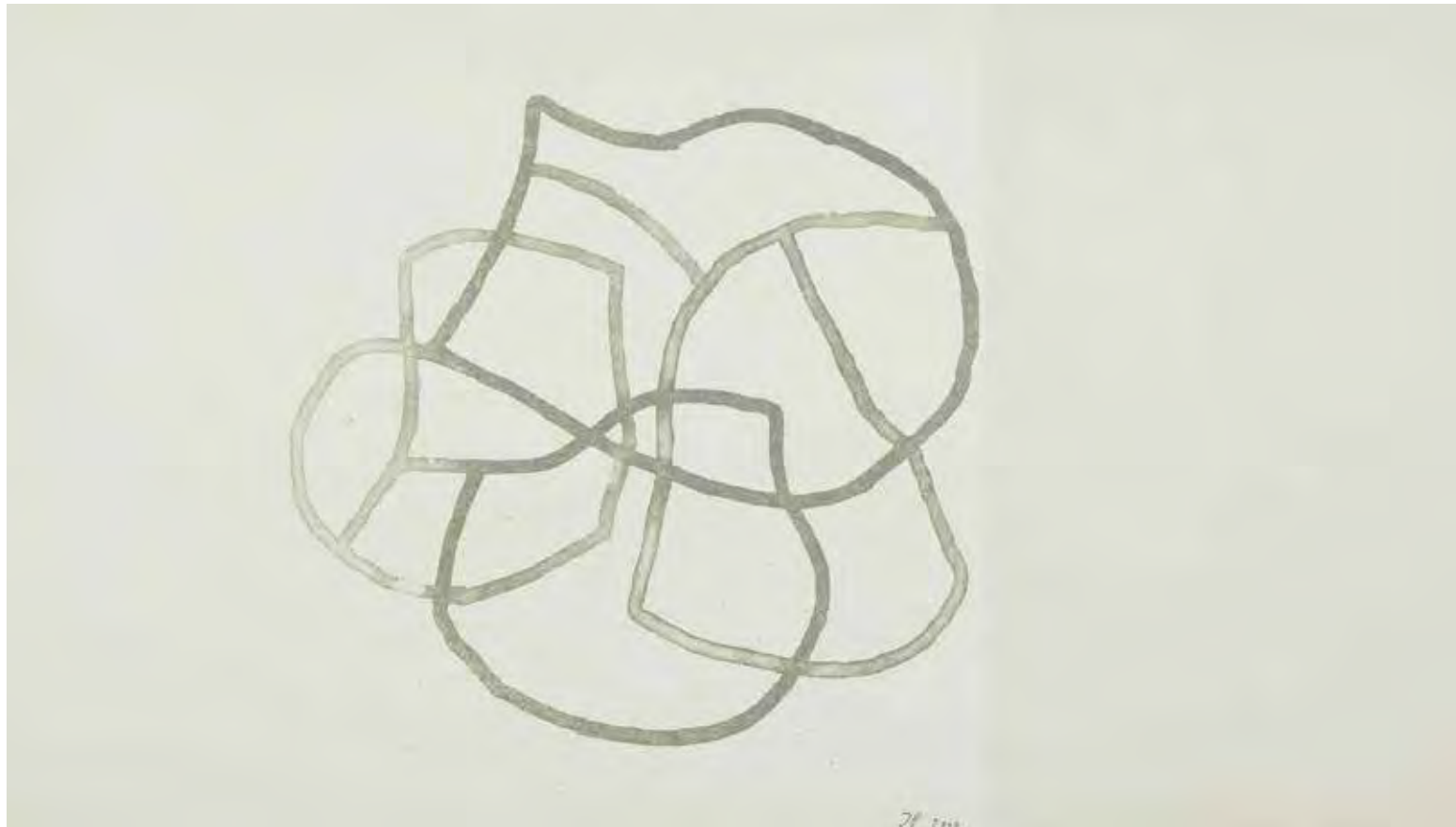
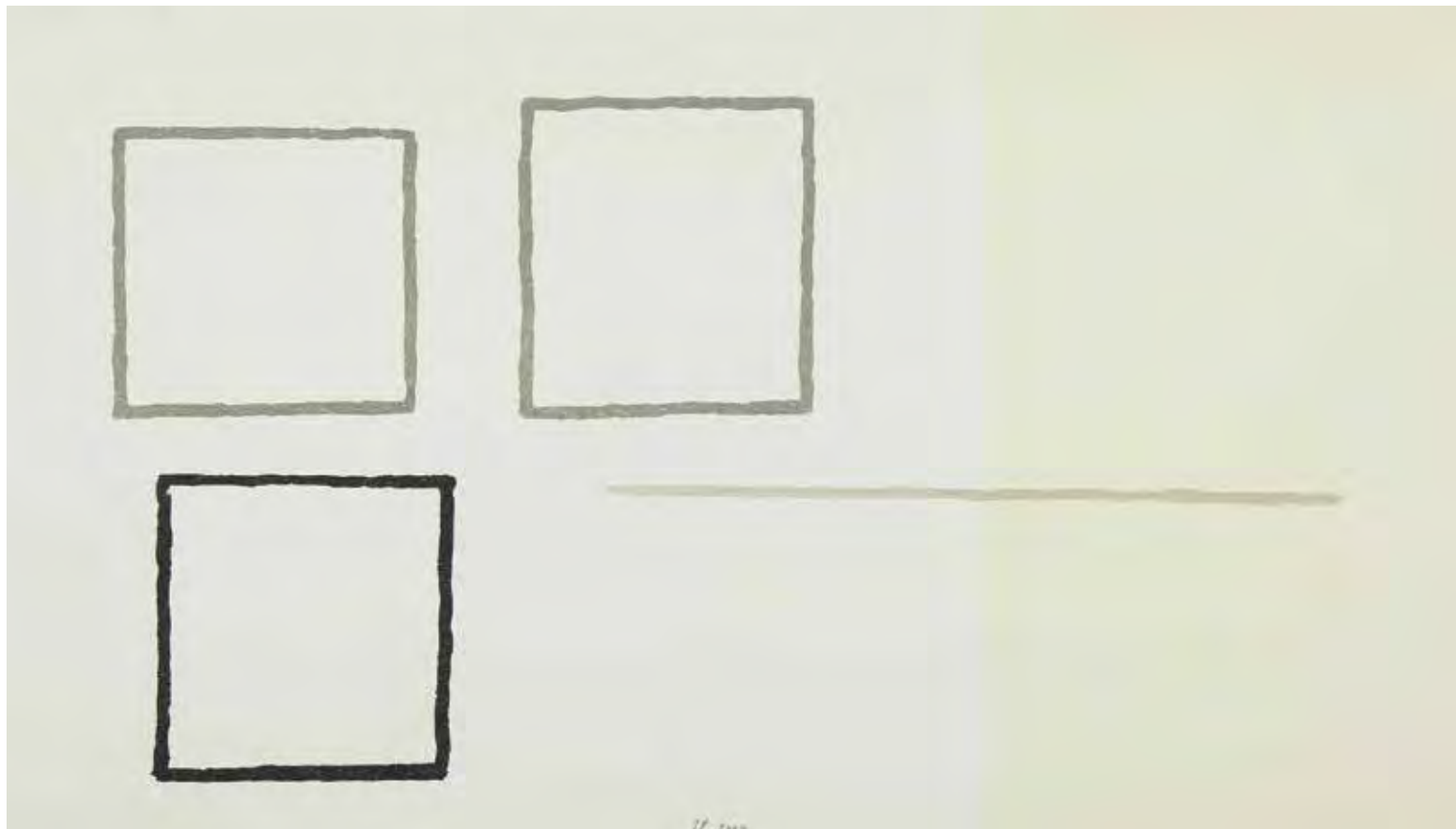
Jürgen Partenheimer és un dels artistes contemporanis més importants que treballen a Alemanya actualment. El seu art cultiva un tipus d'abstracció molt particular que es nodreix d'altres disciplines com la poesia, la literatura i la filosofia. La seva pràctica de tall conceptual, que inclou dibuix, obra gràfica, pintura, escultura, instal·lació i text, es forma a partir d'una complexa xarxa d'idees i associacions que l'han portat a desenvolupar un vocabulari artístic molt ric i variat. Jürgen Partenheimer entén la seva obra com un procés de síntesi en què el pensament i la imatge actuen com una unitat indissoluble. La seva obra presenta un imaginari ple de traços, marques, línies i colors que en la seva reminiscència minimalista donen forma a un llenguatge visual de gran sensibilitat poètica. Partenheimer ha rebut diverses distincions entre les quals hi ha el Premi de la Crítica d'Art a Madrid per la millor exposició de la temporada, Madrid (1995), Convidat d'Honor, Deutsche Akademie – Villa Massimo, Roma (2003), Premi de Belles Arts, Lebenswerk, Kulturstiftung Dormund (2004), Premi Copan - EXO Experimental Grant, São Paulo (2005) o el Premi Distinció Audain, Emily Carr University of Art + Design, Vancouver (2014).

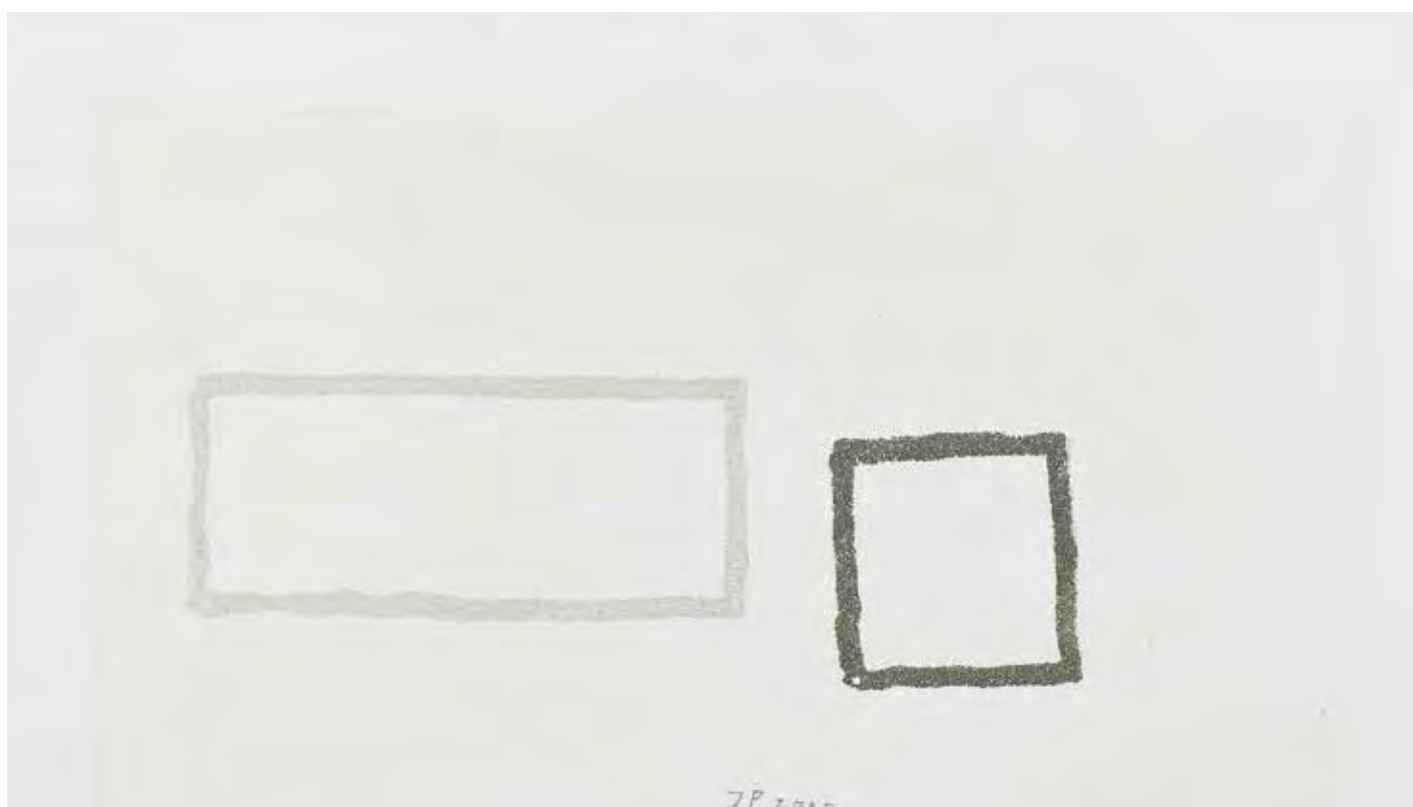
Jürgen Partenheimer es uno de los artistas contemporáneos más importantes que trabajan en Alemania actualmente. Su arte cultiva un tipo de abstracción muy particular que se nutre de otras disciplinas como la poesía, la literatura y la filosofía. Su práctica de corte conceptual, que incluye dibujo, obra gráfica, pintura, escultura, instalación y texto, se forma a partir de una compleja red de ideas y asociaciones que le han llevado a desarrollar un vocabulario artístico muy rico y variado. Jürgen Partenheimer entiende su obra como un proceso de síntesis en la que el pensamiento y la imagen actúan como una unidad indisoluble. Su obra presenta un imaginario lleno de trazos, marcas, líneas y colores que en su reminiscencia minimalista dan forma a un lenguaje visual de una gran sensibilidad poética. Partenheimer ha recibido varias distinciones entre las que se encuentran el premio de la Crítica de Arte en Madrid por la mejor exposición de la temporada, Madrid (1995), Invitado de Honor, Deutsche Akademie – Villa Massimo, Roma (2003), Premio de Bellas Artes, Lebenswerk, Kulturstiftung Dormund (2004), Premio Copan - EXO Experimental Grant, São Paulo (2005) o el Premio Distinción Audain, Emily Carr University of Art + Design, Vancouver (2014).











I queda el negre

La nit guarda l'espectre
 en la seva caixa negra.
 Es renta els ulls
 i els disposa
 per a la visió secreta,
 anterior a la consciència,
 anterior a la ignorància,
 anterior a l'absència,
 anterior al buit.

I queda el negre.
 L'aigua suspesa a l'aire
 forma una xarxa cristal·lina
 on els nostres cossos s'ajunten
 aliens al color.

Mesurat pels astres.
 I queden l'ànima i l'enigma.
 No hi ha barca
 que travessi a l'altra vorera,
 ésser aquí és tot.
 El vol s'emportà
 l'horitzó dels nostres somnis.

Clara Janés



Jp11 | *queda el negro*, 2000 | Aiguafort i vernís, 28 x 37 cm
paper BFK de Rives (280 g) | Edició 1/20 a 20/20



Jp 13 | *queda el negro*, 2000 | Aiguatinta, 28 x 37cm
paper BFK de Rives (280 g) | Edició 1/20 a 20/20

Miguel Ángel Campano

Madrid, 1948 - Cercedilla, 2018

Miguel Ángel Campano fou una figura essencial en la recuperació de la pintura contemporània espanyola dels anys 80. Al llarg de la seva carrera, la seva obra va experimentar grans canvis que el portaren de la figuració a l'abstracció; però més enllà d'aspectes purament formals, per a Campano la pintura fou sempre una manera d'expressar les seves emocions, una activitat visceral que li va permetre desenvolupar una obra excepcional. Devot de la pintura, la seva obra va estar sempre allunyada dels cànons establerts, cosa que li va permetre experimentar amb noves fórmules pictòriques i avançar cap a un vocabulari summament ric i individualitzat. El 1996 Miguel Ángel Campano va ser guardonat amb el Premi Nacional d'Arts Plàstiques.

Miguel Ángel Campano fue una figura esencial en la recuperación de la pintura contemporánea española de los años 80. A lo largo de su carrera, su obra experimentó grandes cambios que le llevaron de la figuración a la abstracción; pero más allá de aspectos puramente formales, para Campano la pintura fue siempre una forma de expresar sus emociones, una actividad visceral que le permitió desarrollar una obra excepcional. Devoto de la pintura, su obra estuvo siempre alejada de los cánones establecidos, lo que le permitió experimentar con nuevas fórmulas pictóricas y avanzar hacia un vocabulario sumamente rico e individualizado. En 1996 Miguel Ángel Campano fue galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas.





CA 04 | S/T, 1994 | Sucre i aigüatinta, 98 x 75 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/20 a 20/20



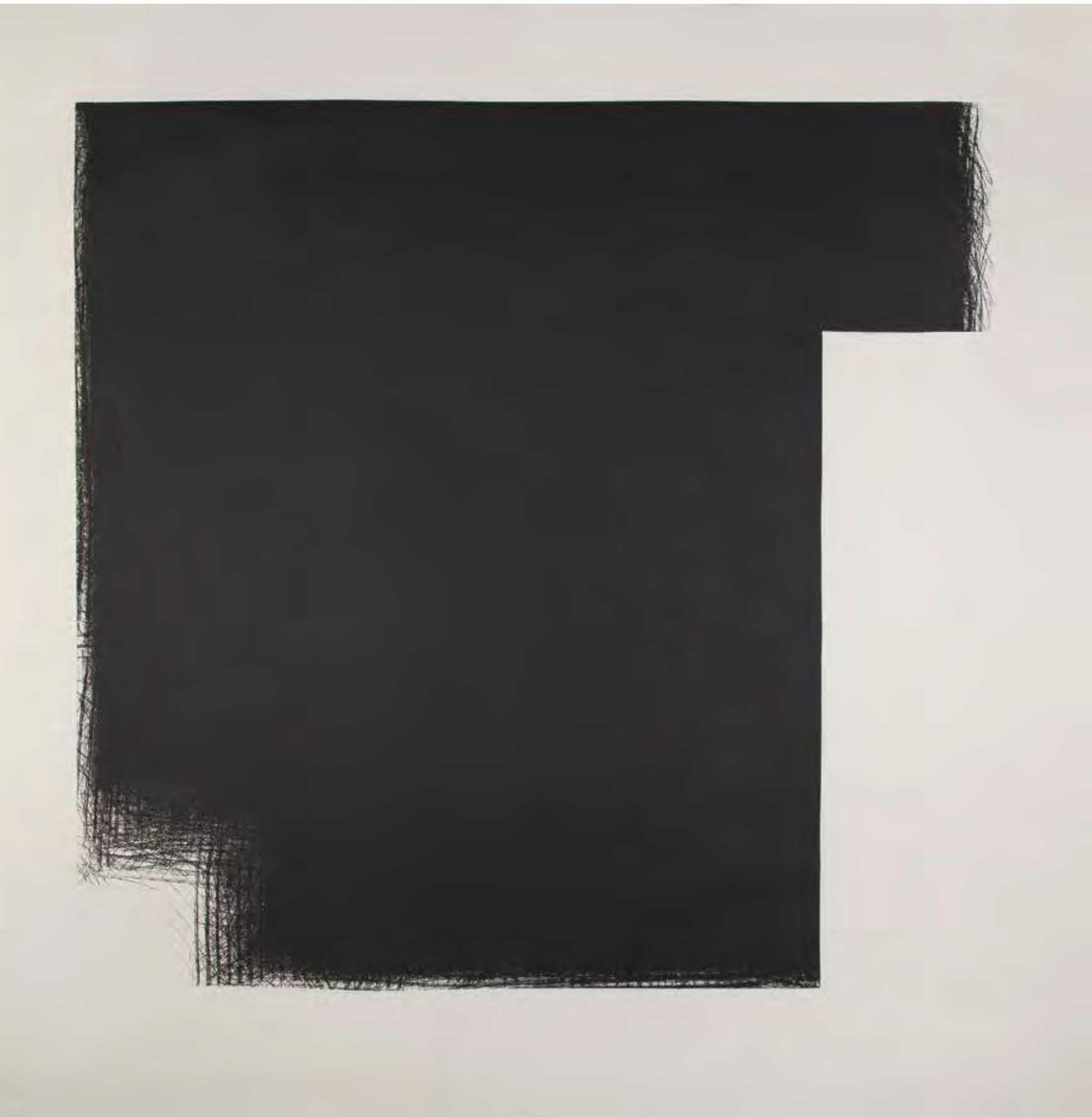
CA 29 | *Llibre-suite S/T*, 1995 | Aigüatinta, 23,5 x 16,5 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/50 a 50/50

CREIXENT / DECREIXENT, 1994

'Els camins oberts per la seva pintura, a la gràfica es decanten d'una manera molt més ascètica i minimalista, i deixen la taca als seus límits més precisos, sense qualitats, com un vocabulari de formes pures i intensament negres sobre el blanc del paper. Per altra banda, en els gravats, fets el 1994 i alguns conclusos el 1995, la imatge es presenta més com una construcció de volum en el sentit específicament escultòric, subratllant a través de les reduïdes dimensions en sentit intimista i gairebé dibuixístic. Però la sèrie més ambiciosa i sens dubte una de les seves més aconseguïdes, és 'Creixent /Decreixent'. En realitat, aquesta sèrie constitueix un políptic organitzat en sis parts que s'articulen escalonadament, creixent o decreixent en grandària i intensitat. S'alineen per la seva base per generar un procés de formació de la imatge com a taca negra que pot ser alhora creixent i decreixent segons com es miri (d'aquí el títol). La taca es forma seguint dos camins: un dels camins està determinat per la superposició de línies gestuals que, de mica en mica, van cobrint la totalitat de l'espai omplint de negre cadascun dels buits que ofereix el paper; per altra banda, la taca va cercant i trobant la seva orientació, posició en l'espai, rotant sobre si mateixa. Al final del procés ambdós camins conflueixen en una solució final que ofereix el lloc natural que correspon a la taca'

Extracte del text de Santiago B. Olmo, catàleg d'Edicions Maior 'Campano', 1995





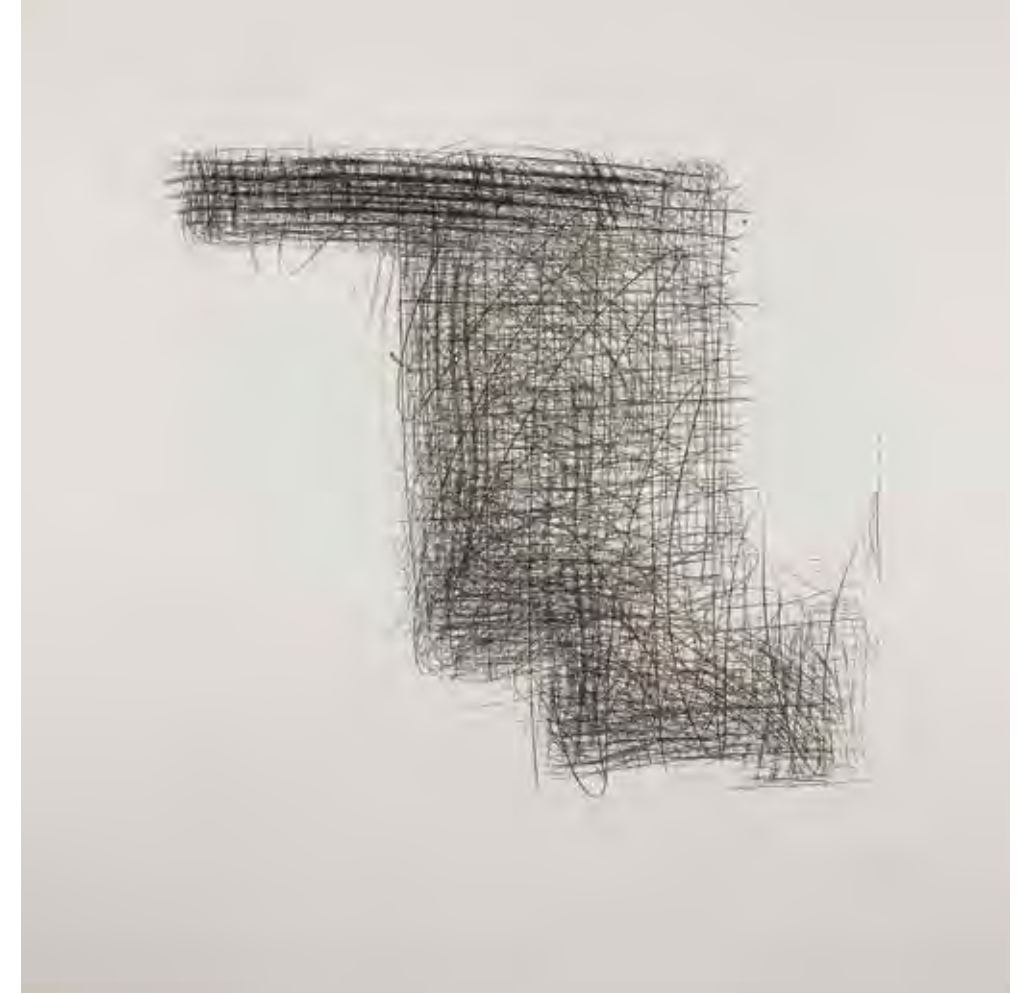
CA 07 | *Creixent · Decreixent*, 1994 | Carpeta de sis aiguatintes / 112 x 114 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/30 a 30/30



CA 07 | *Creixent · Decreixent*, 1994 | Carpeta de sis aiguatintes / 100 x 108 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/30 a 30/30



CA 07 | *Creixent · Decreixent*, 1994 | Carpeta de sis aiguatintes / 94 x 96 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/30 a 30/30

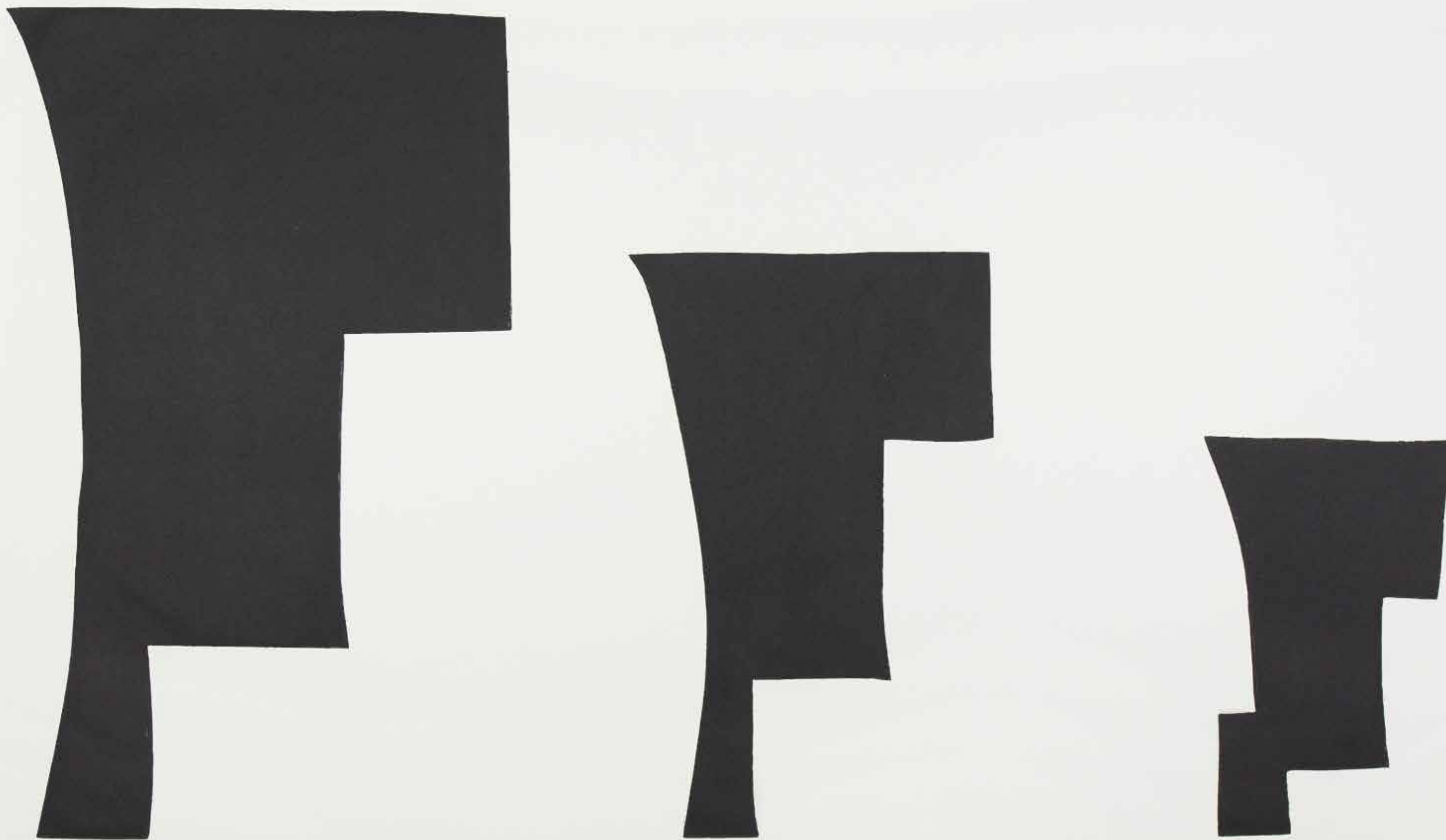


CA 07 | *Creixent · Decreixent*, 1994 | Carpeta de sis aiguatintes / 73 x 75 cm / 52 x 56 cm / 37,5 x 38,5 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/30 a 30/30



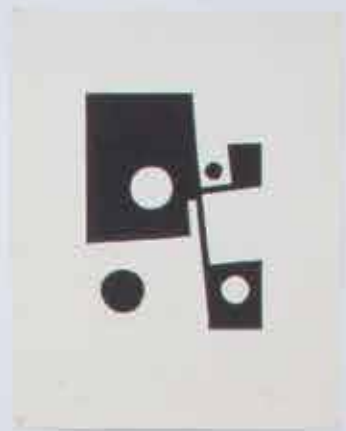
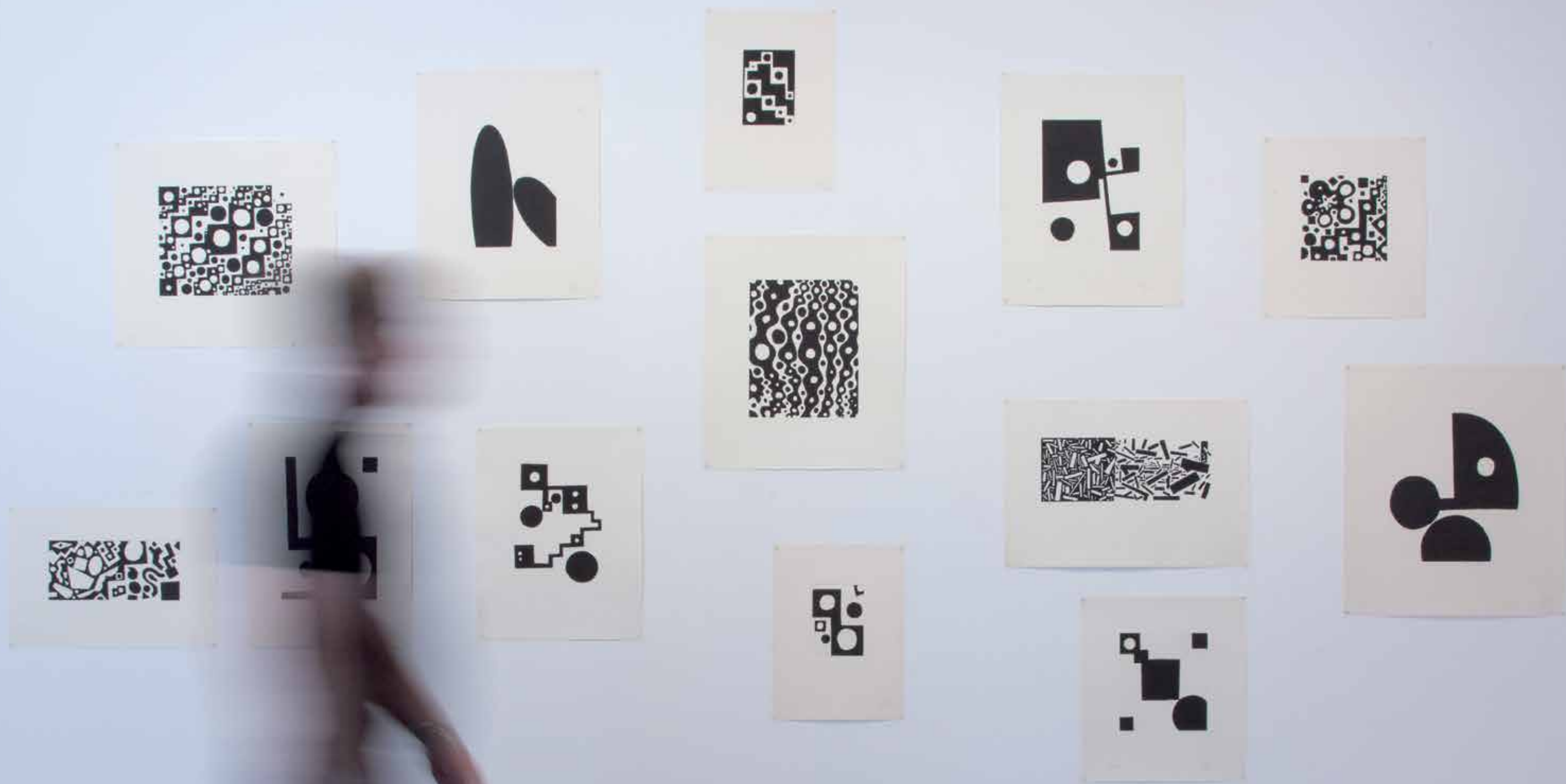


CA 06 | S/T, 1993 | Carpeta de cinc aigüatintes / 100 x 70 cm / 70 x 52 cm / 50 x 38 cm / 35 x 27 cm / 23 x 18 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/20 a 20/20



11/20

11/20





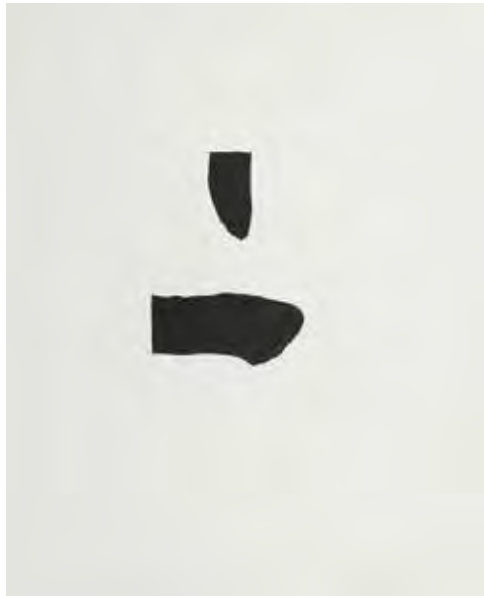
CA 09 | *Amador*, 1994 | Aiguatinta, 52 x 42,5 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/30 a 30/30



CA 10 | *Marina*, 1994 | Aiguatinta, 44 x 37 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/30 a 30/30



CA 11 | S/T, 1994 | Aiguatinta, 57 x 51,5 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/30 a 30/30



CA 12 | S/T, 1994 | Aiguatinta, 41 x 30 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/30 a 30/30



CA 13 | *Jerònima*, 1994 | Aiguatinta, 50 x 38,5 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/30 a 30/30



CA 14 | S/T, 1994 | Aiguatinta, 52 x 42,5 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/30 a 30/30



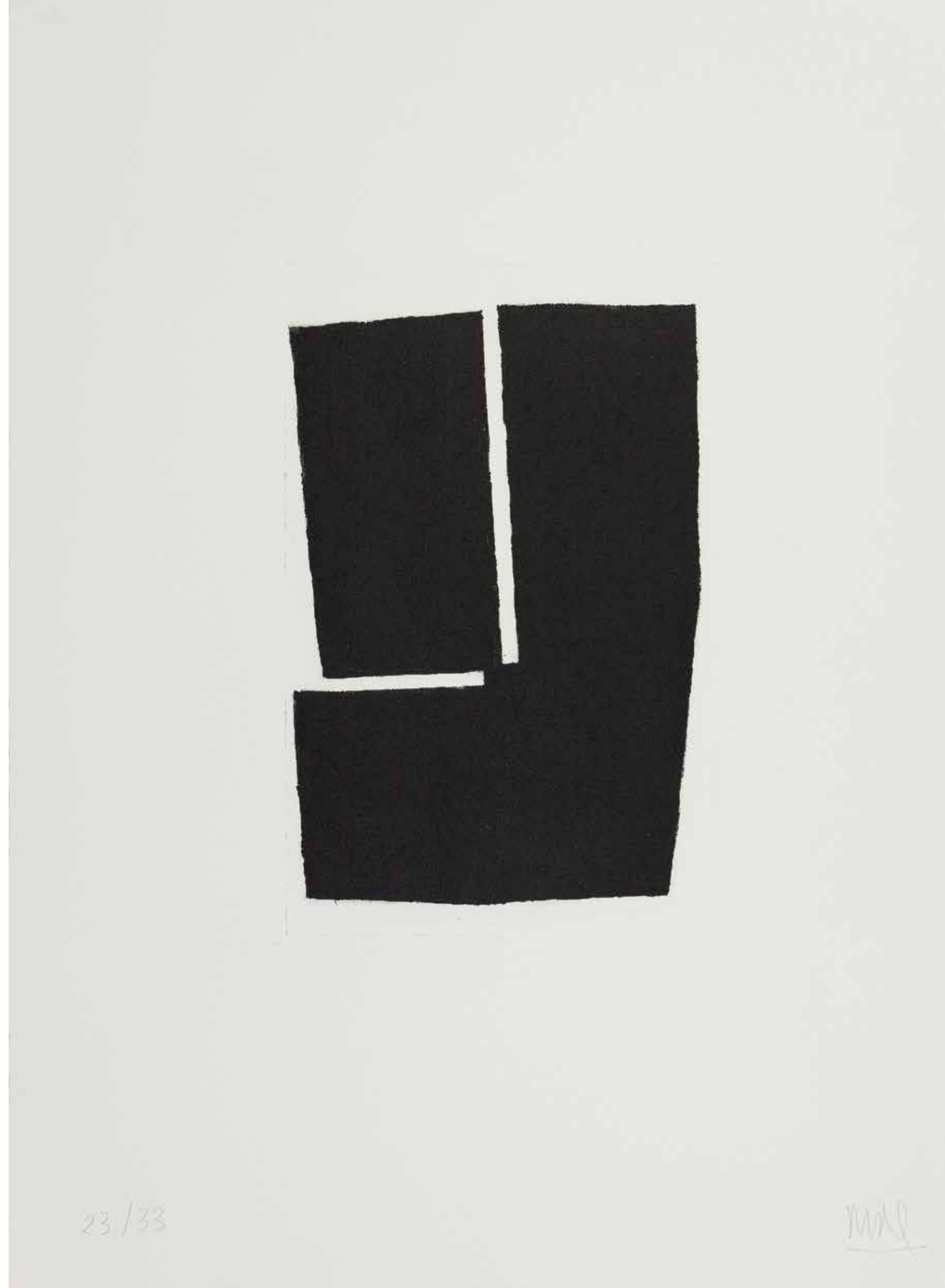
CA 15 | *Lluis*, 1994 | Aiguatinta, 52 x 37,5 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/22 a 22/22



CA 18 | S/T, 1994 | Aiguatinta, 40 x 30 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/30 a 30/30

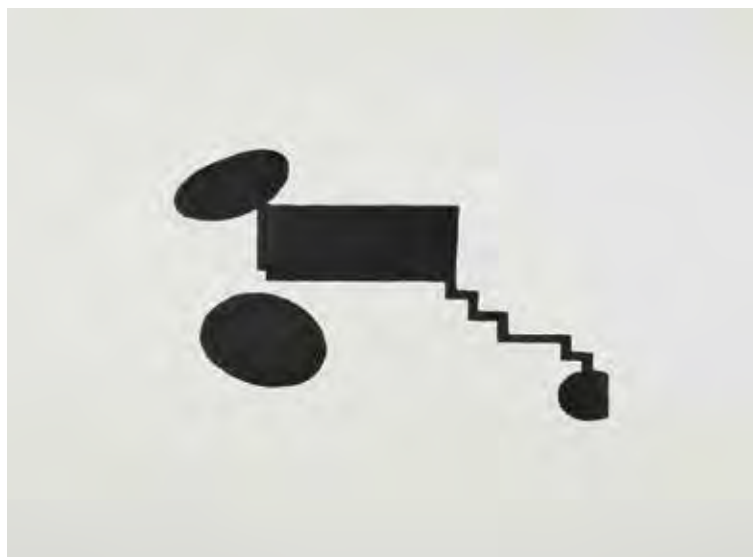
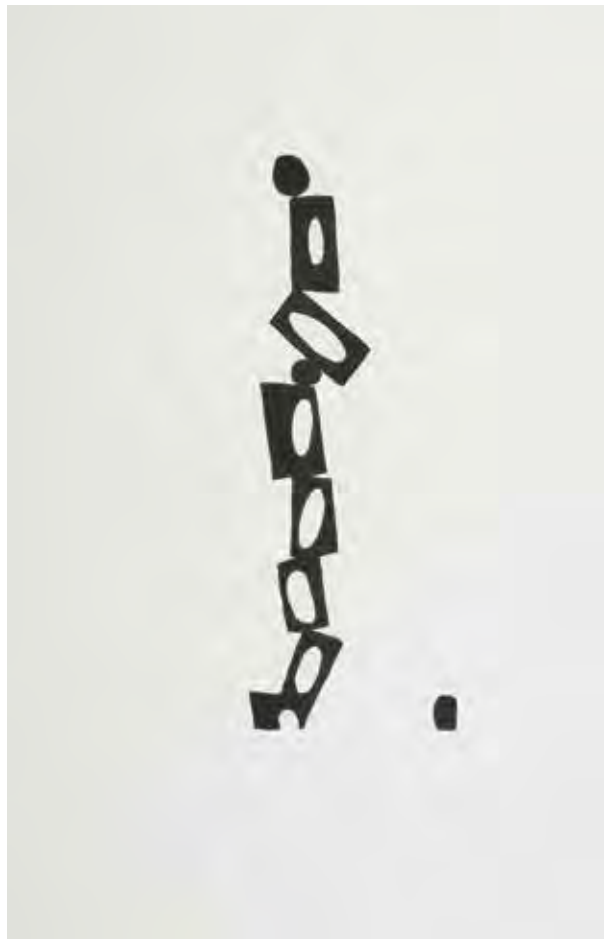


CA 19 | S/T, 1994 | Aiguatinta, 43 x 30 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/35 a 35/35



23/33

[Handwritten signature]



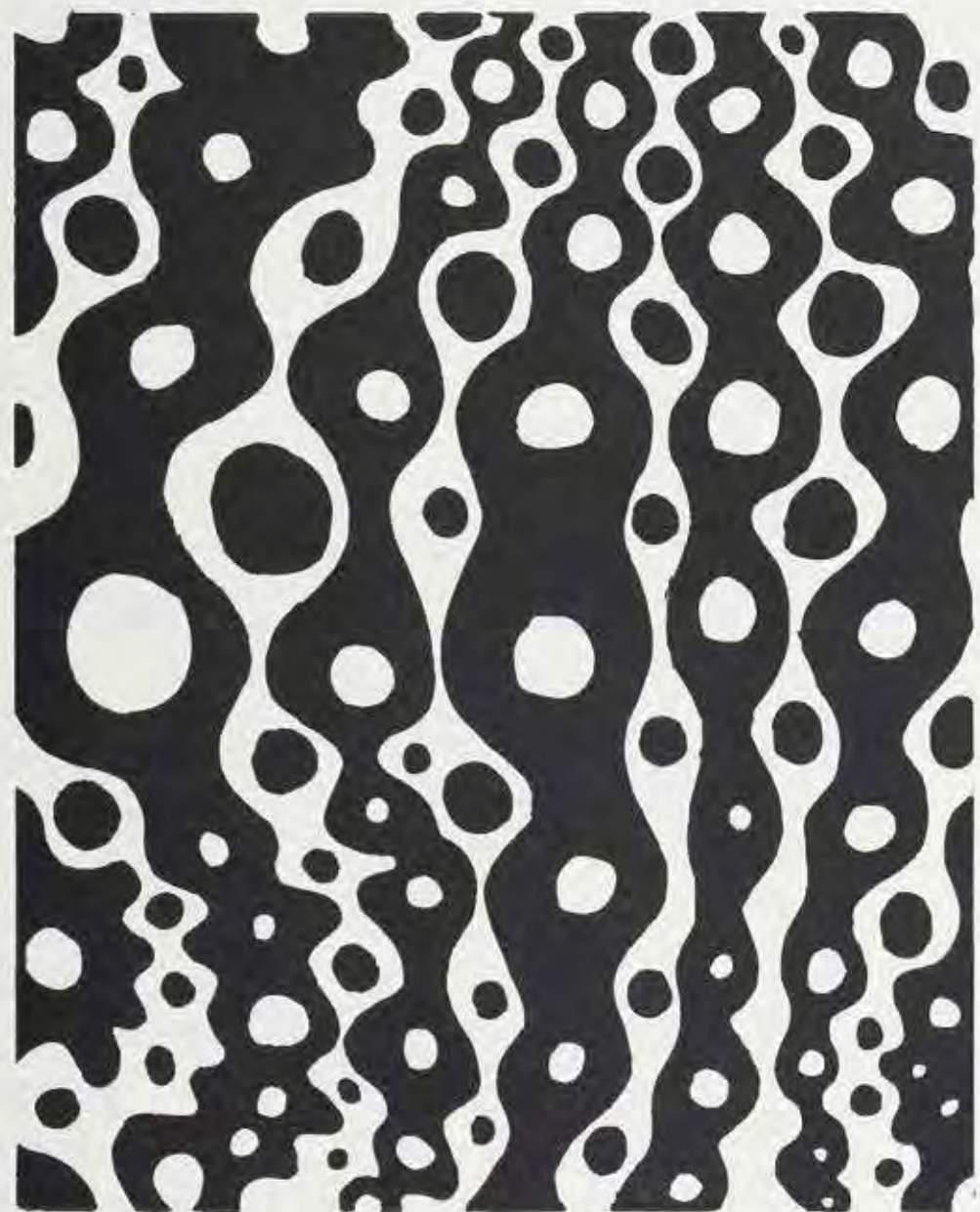
CA 22 | *Gabi*, 1994 | Aiguatinta, 48 x 38 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/24 a 24/24

CA 23 | *Carmen*, 1995 | Aiguafort i aiguatinta, 50 x 32 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/28 a 28/28

CA 16 | *S/T*, 1994 | Aiguatinta, 42 x 38,5 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/30 a 30/30

CA 17 | *Joy*, 1994 | Aiguatinta, 44 x 50 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/28 a 28/28

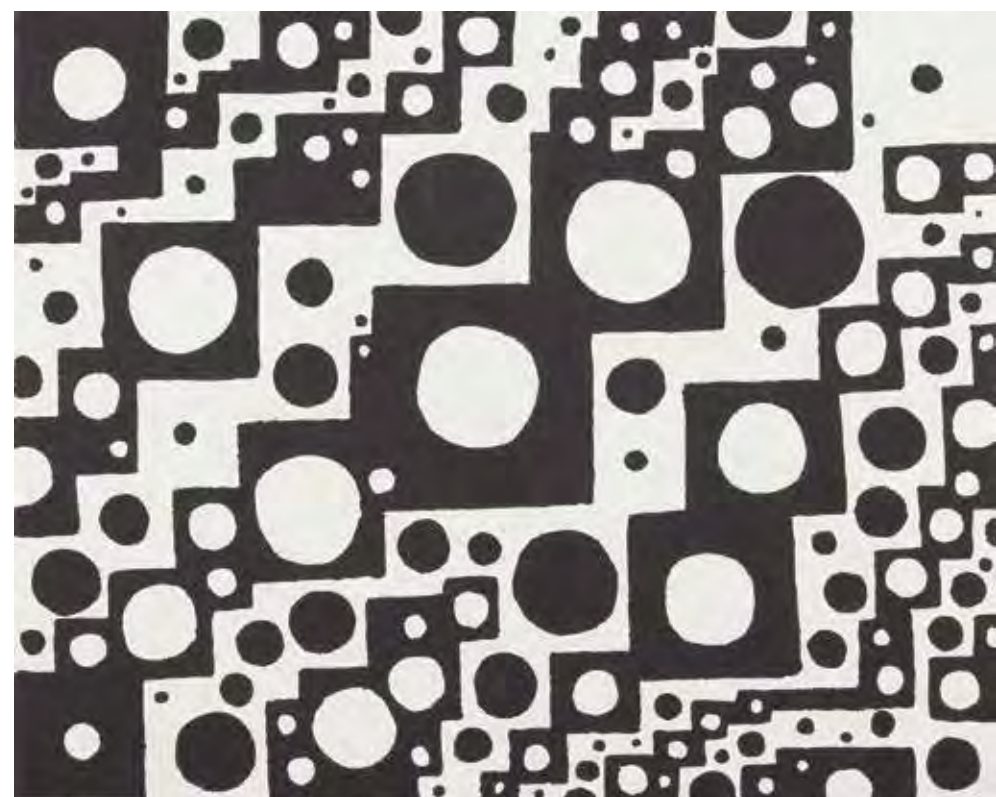
CA 21 | *Serreta*, 1994 | Aiguatinta, 56,5 x 45,5 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/23 a 23/23



CA 24 | *Manel*, 1995 | Aiguafort, 53 x 46 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/20 a 20/20

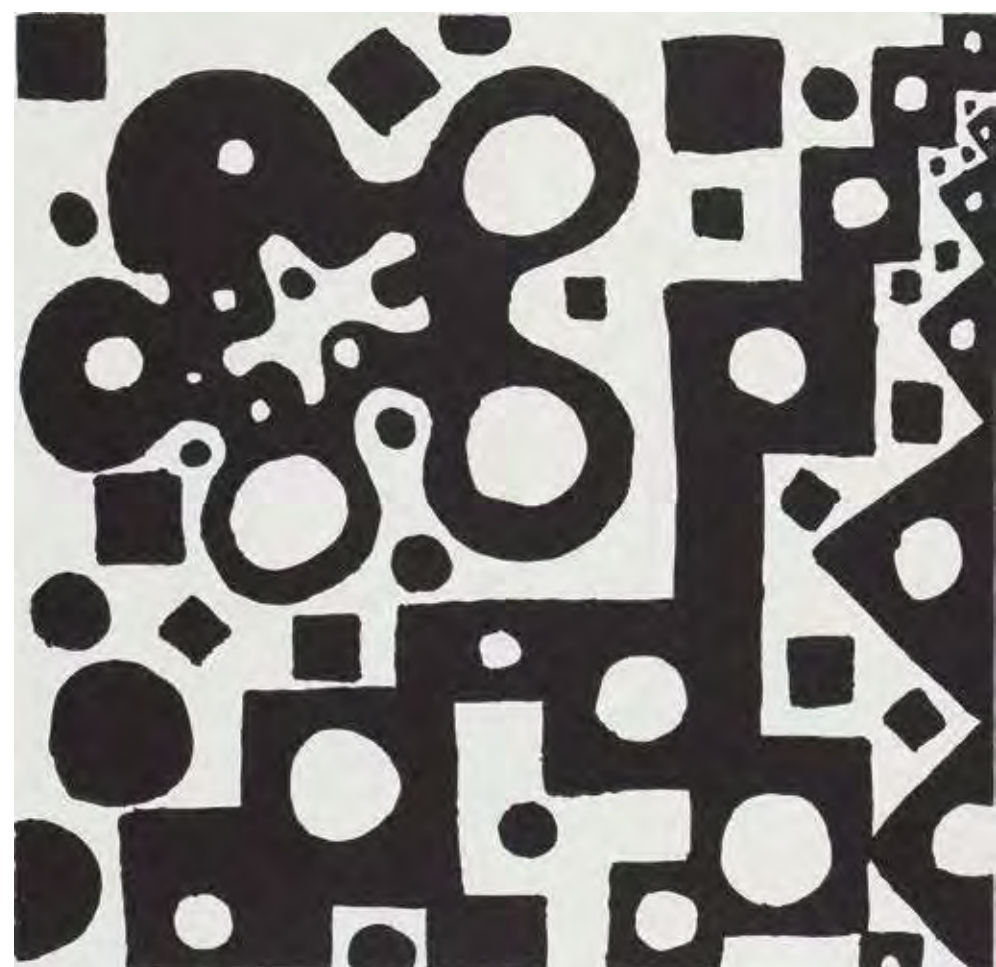


CA 27 | *Javier G.*, 1995 | Aiguafort, 64 x 50 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/19 a 19/19



CA 26 | *Tòfol*, 1995 | Aiguafort, 47 x 51 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/18 a 18/18

CA 25 | *Unai*, 1995 | Aiguafort, 41 x 38 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/31 a 31/31



CA 28 | *José*, 1995 | Aiguafort, 38 x 56 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/40 a 40/40



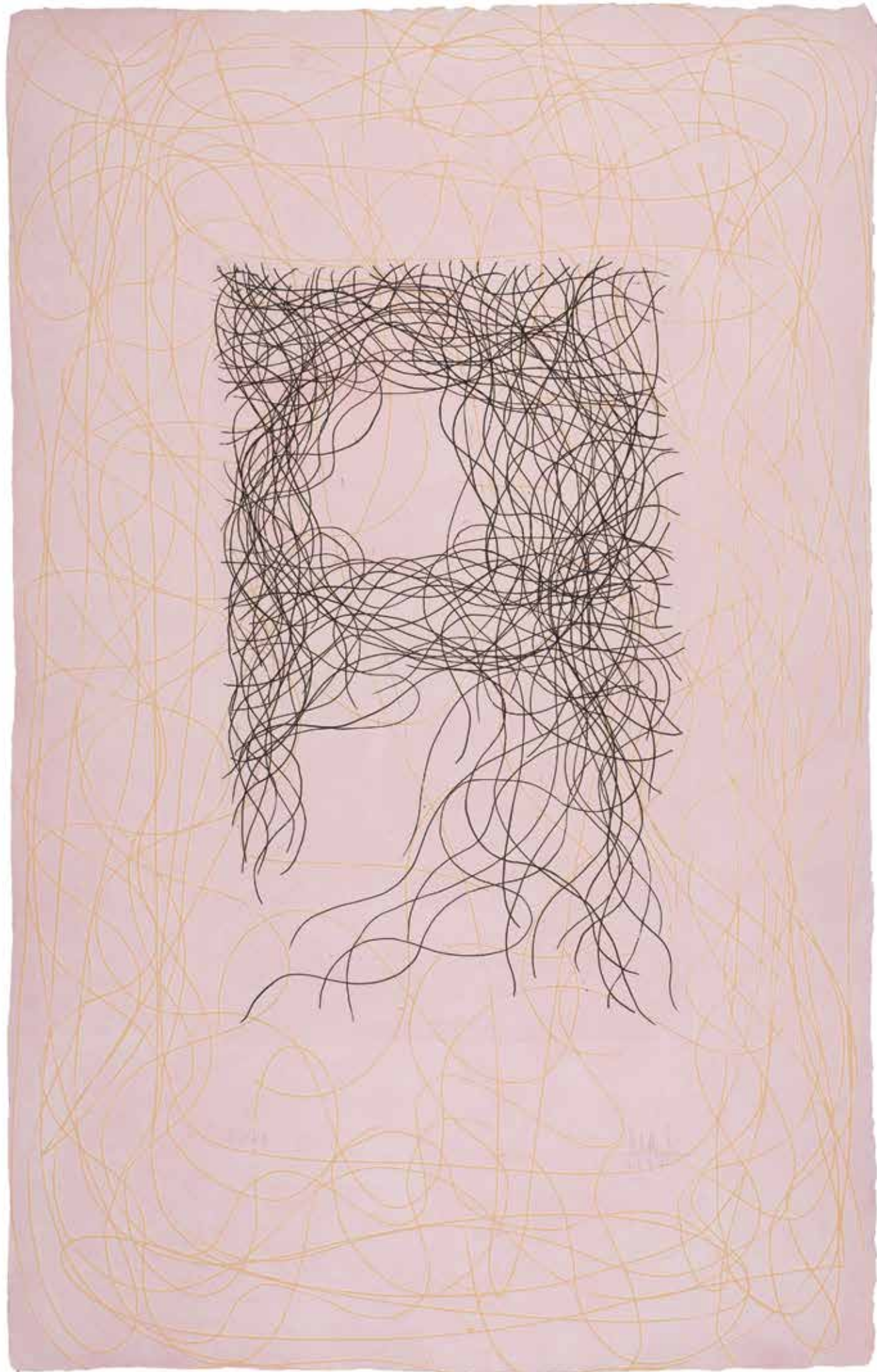
CA 20 | *Gregorio*, 1994 | Aiguafort, 32 x 47,5 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/25 a 25/25



CA 33 | *Eròtica IV*, 1995-1997 | Aiguatinta, 86 x 55 cm
paper artesà de Segundo Santos | Edició 1/25 a 25/25



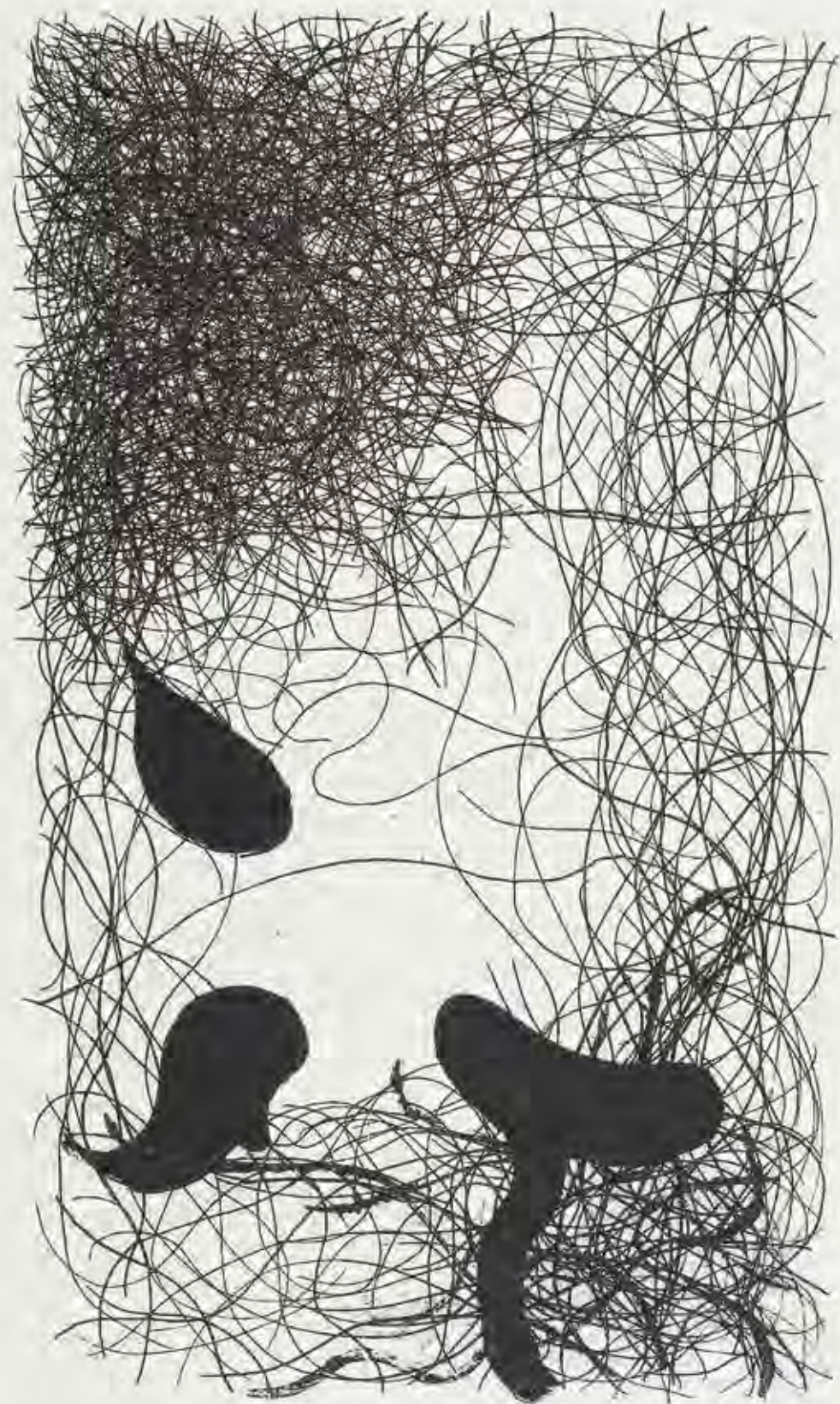
CA 30-31-32 | *Eròtica I, II i III*, 1995-1997 | Aiguatinta, 86 x 55 cm
paper artesà de Segon Sants | Edició 1/25 a 25/25 CA 30 edició 1/17 a 17/17



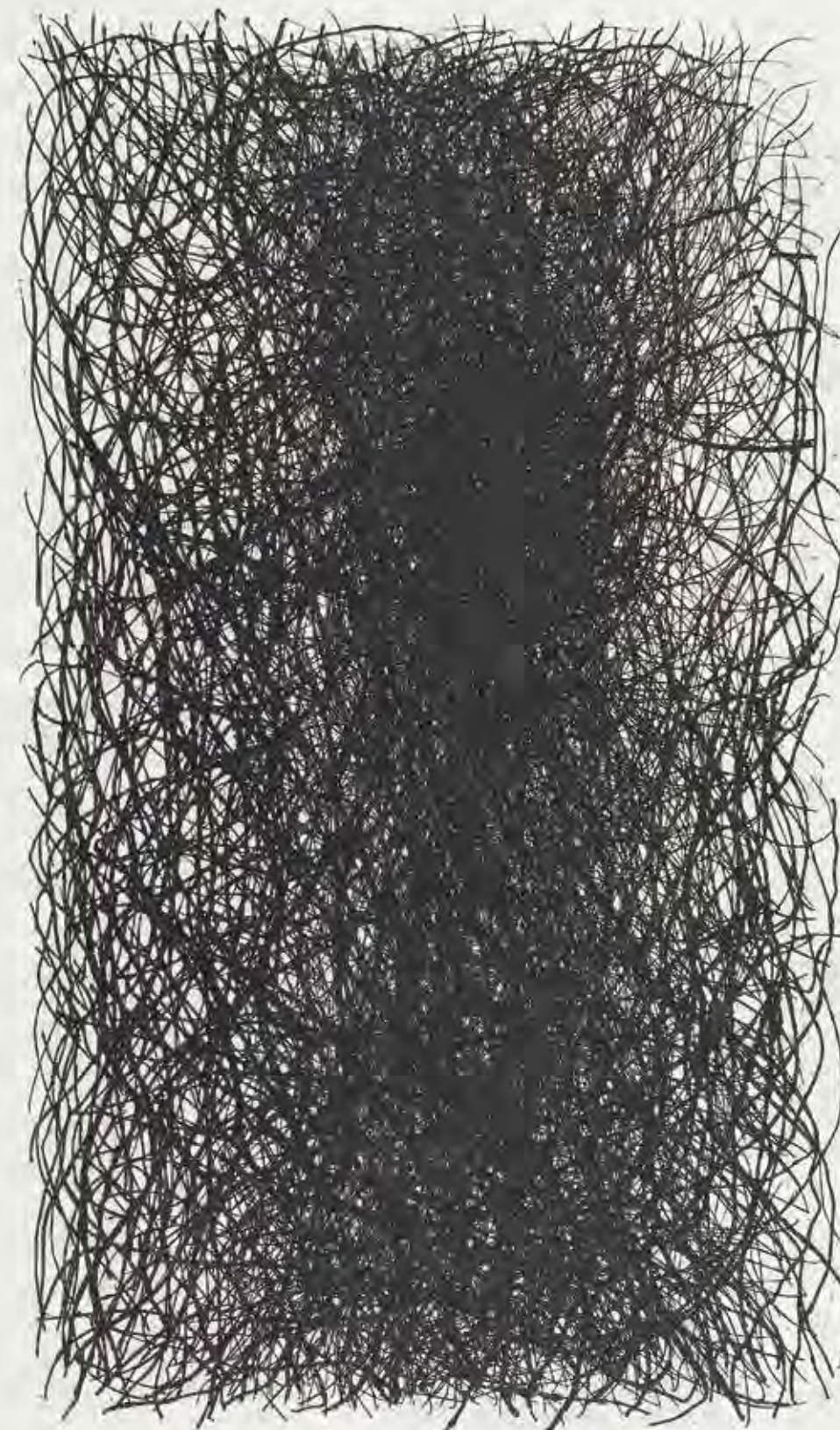
CA 34 | *Erótica V*, 1995-1997 | Aiguatinta, 86 x 55 cm
paper artesà de Segundo Santos | Edició 1/25 a 25/25



CA 35-36 | *Erótica VI i VII*, 1995-1997 | Aiguatinta, 86 x 55 cm
paper artesà de Segundo Santos | Edició 1/25 a 25/25



CA 38 | S/T, 1997-2002 | Aiguatinta, 75 x 53 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/60 a 60/60



CA 37 | S/T, 1997-2002 | Aiguatinta, 75 x 53 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/60 a 60/60

Mónica Fuster / Nicholas Woods

Nicholas Woods (Virgínia, 1971) i **Mónica Fuster** (Palma, 1967) van treballar de forma col·laborativa entre 1999 i 2004. Durant aquest període els artistes van dur a terme una pràctica artística multidisciplinària que es va centrar, sobretot, en projectes de naturalesa específica in situ. A través del seu treball els artistes van explorar nocions relatives a l'espai i pararen especial atenció a les complexes dinàmiques que el conformen. Les obres de Woods i Fuster van crear entorns efímers, en general inaccessibles i mancats de l'element humà, on la poètica ens porta a una reflexió sobre la nostra condició en època moderna. Espais inhòspits però prou reconeixibles per poder-nos situar entre el que és familiar i el que és estrany. L'any 2002 la seva instal·lació *Hellium* va guanyar el premi Altadis secció Open Spaces d'ARCO amb l'estand de la Galeria Maior.

Nicholas Woods (Virginia, 1971) y **Mónica Fuster** (Palma, 1967) trabajaron de forma colaborativa entre 1999 y 2004. Durante este periodo los artistas llevaron a cabo una práctica artística multidisciplinar que se centró sobre todo en proyectos de naturaleza específica in situ. A través de su trabajo los artistas exploraron nociones relativas al espacio prestando especial atención a las complejas dinámicas que lo conforman. Las obras de Woods y Fuster crearon entornos efímeros, por lo general inaccesibles y faltos del elemento humano, en los que la poética nos lleva a una reflexión sobre nuestra condición en época moderna. Espacios inhóspitos pero suficientemente reconocibles como para situarnos entre lo familiar y lo extraño. En el año 2002 su instalación *Hellium* ganó el premio Altadis sección Open Spaces de ARCO con el stand de la Galería Maior.



Foto: Grimalt de Blanch



MFNW 01 | S/T, 2002 | Monotípia, gofratge i plantilles il·luminades a mà, 90 x 112 cm
paper artesà de Segundo Sants | Edició 1/10 a 10/10



MFNW 02 | S/T, 2002 | Monotípia, gofratge i plantilles il·luminades a mà, 90 x 112 cm
paper artesà de Segundo Sants | Edició 1/10 a 10/10

Patxi Echeverría

Palma, 1955

Patxi Echeverria és un artista multidisciplinari, i la seva obra es caracteritza per l'experimentació amb materials i el desenvolupament de temàtiques que fan referència a la memòria i al passat. Efectivament, moltes de les seves obres semblen objectes antics decorats amb motius d'aparença arcaica que al·ludeixen d'alguna manera a un temps remot. Això té molt a veure amb la manera que té l'artista de tractar els materials i el procés de reflexió que els imbueix. A les seves exposicions el temps sembla aturar-se i això fa que sigui especialment difícil traçar un origen clar a les seves peces.

Patxi Echeverria es un artista multidisciplinar cuya obra se caracteriza por la experimentación con materiales y el desarrollo de temáticas que hacen referencia a la memoria y el pasado. Efectivamente, muchas de sus obras parecen objetos antiguos decorados con motivos de apariencia arcaica que aluden de alguna forma a un tiempo remoto. Esto tiene mucho que ver con la forma que tiene el artista de tratar los materiales y el proceso de reflexión que los imbuye. En sus exposiciones el tiempo parece detenerse haciendo que sea especialmente difícil trazar un origen claro a sus piezas.

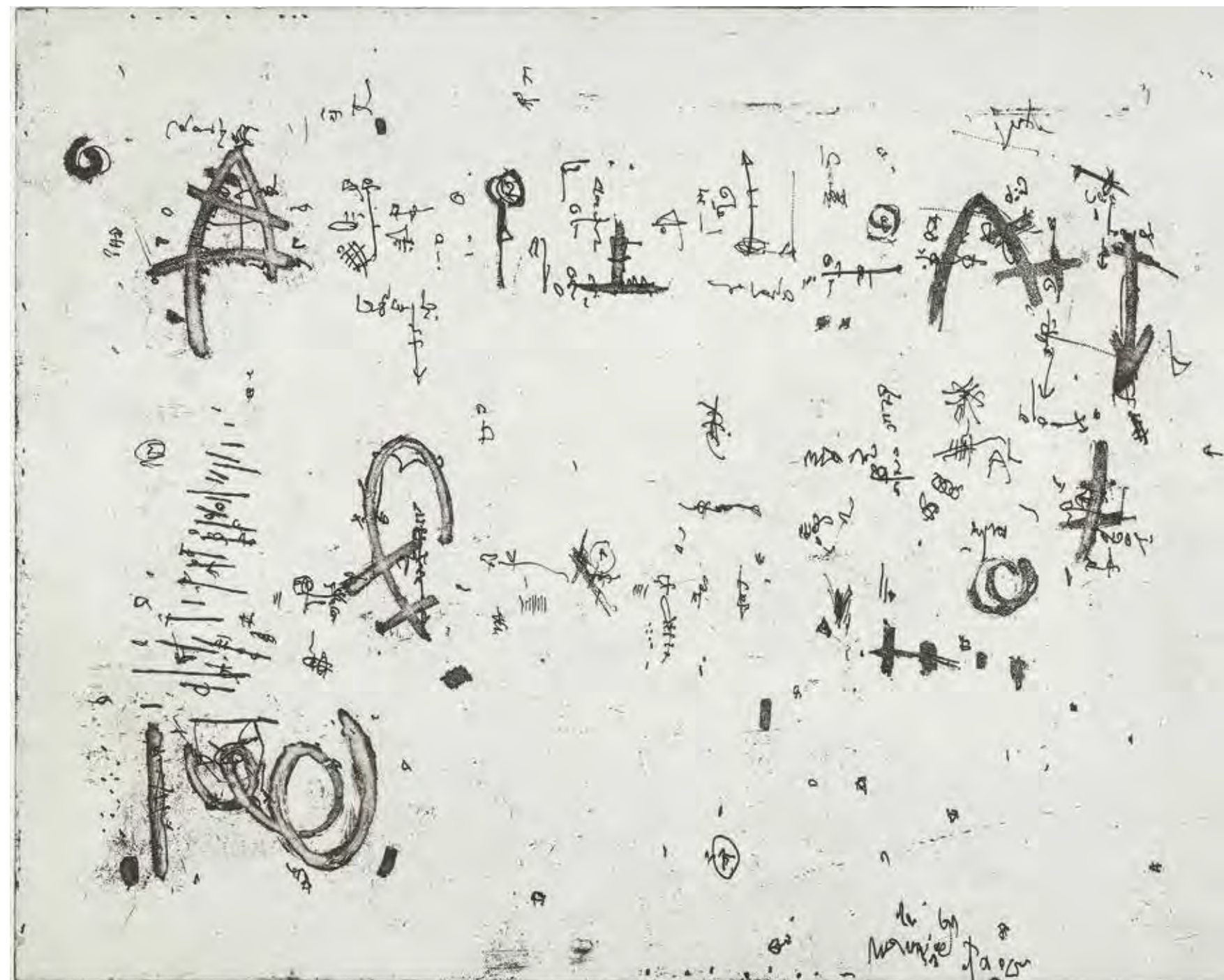




PE 01 | S/T, 1994 | Aiguafort, 56 x 76 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/35 a 35/35



PE 03 | S/T, 1994 | Xilografia, 41 x 80 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/35 a 35/35



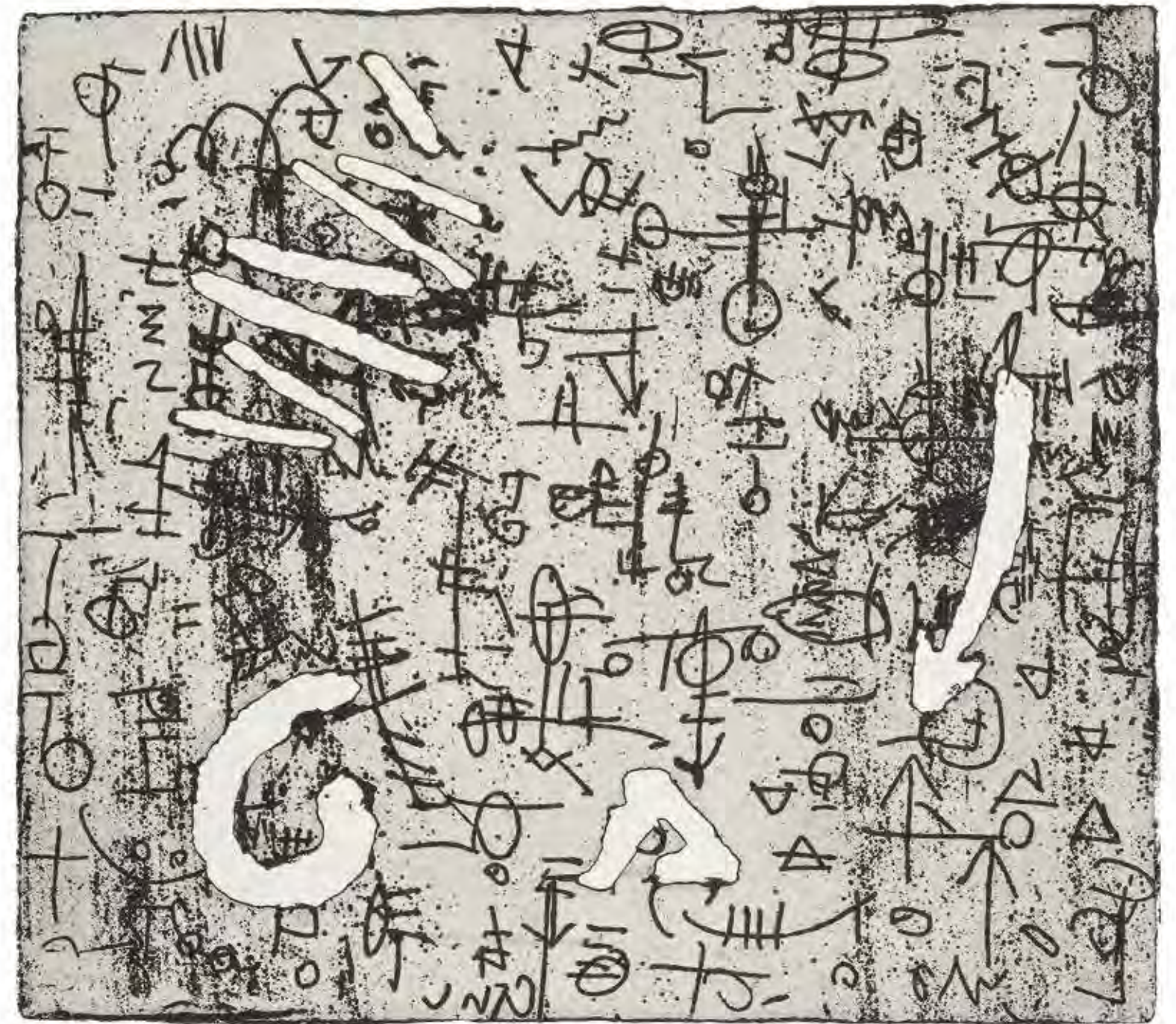
PE 04 | S/T, 1994 | Aiguafort i aiguatinta, 76 x 88 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/35 a 35/35



PE 05 | S/T, 1994 | Aiguafort, 34 x 31 cm
paper Creysson (250 g) | Edició 1/75 a 75/75



PE 06 | S/T, 1994 | Aiguafort, 25 x 30,5 cm
paper Creysson (250 g) | Edició 1/75 a 75/75



PE 02 | S/T, 1994 | Aiguafort, 45 x 41 cm
paper Creysson (250 g) | Edició 1/35 a 35/35

Pep Llambías

Alaró, 1954

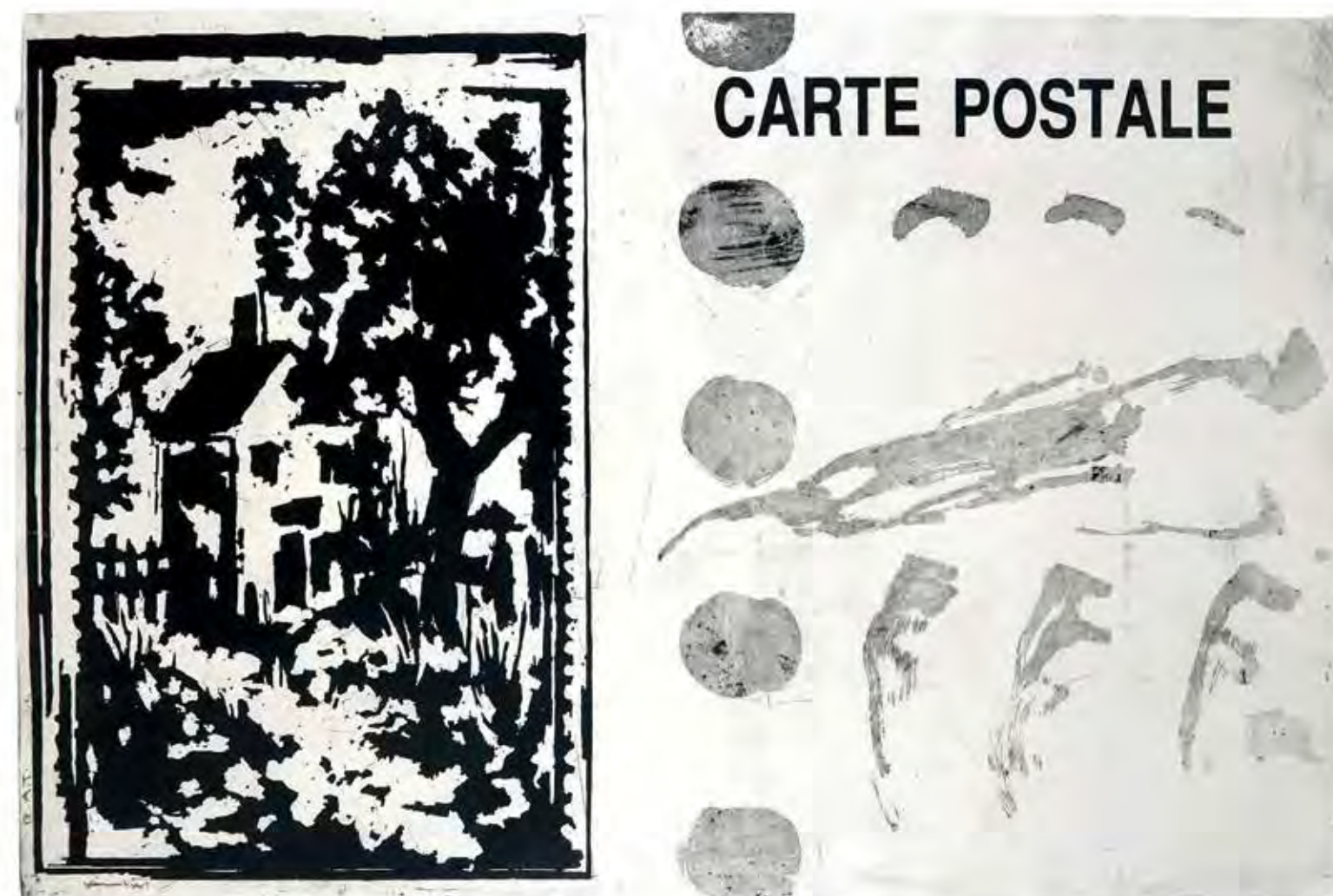
L'obra de **Pep Llambías** reflexiona principalment sobre l'individu i l'entorn social. Fent ús d'un gran desplegament tècnic i conceptual, Llambías s'interessa per la relació tan dinàmica i complexa que hi ha entre la persona i la societat. Molt sovint l'artista usa la paraula amb què fa referència als conceptes que tracta alhora que els dota d'una presència física. La llum és una altra constant que trobam a la seva pràctica artística —instal·lacions específiques in situ que li permeten explorar les possibilitats poètiques del medi i que remetent al lloc que les acull. La seva obra necessita la complicitat de l'espectador per ser completa, però també és important la idea de l'enigma, el doble sentit i la metàfora amb què eludeix qualsevol tipus de literalitat. La seva obra s'ha exposat internacionalment mitjançant projectes institucionals, galeries i fires d'art.

La obra de **Pep Llambías** reflexiona principalmente sobre el individuo y el entorno social. Haciendo uso de un gran despliegue técnico y conceptual, Llambías se interesa por la relación tan dinámica y compleja que existe entre la persona y la sociedad. Muy a menudo el artista hace uso de la palabra con la que hace referencia a los conceptos que trata a la vez que los dota de una presencia física. La luz es otra constante que encontramos en su práctica artística —instalaciones específicas in situ que le permiten explorar las posibilidades poéticas del medio y que remiten al lugar que las acoge. Su obra necesita de la complicitad del espectador para completarse pero también es importante la idea del enigma, el doble sentido y la metáfora con la que elude cualquier tipo de literalidad. Su obra se ha expuesto internacionalmente a través de proyectos institucionales, galerías y ferias de arte.





LL01 | Carta postale 1, 1994 | Aiguafort i aiguatinta, 75 x 112 cm
paper Creysse (250 g) | BAT



LL02 | Carta postale 2, 1994 | Aiguafort i aiguatinta, 75 x 112 cm
paper Creysse (250 g) | BAT

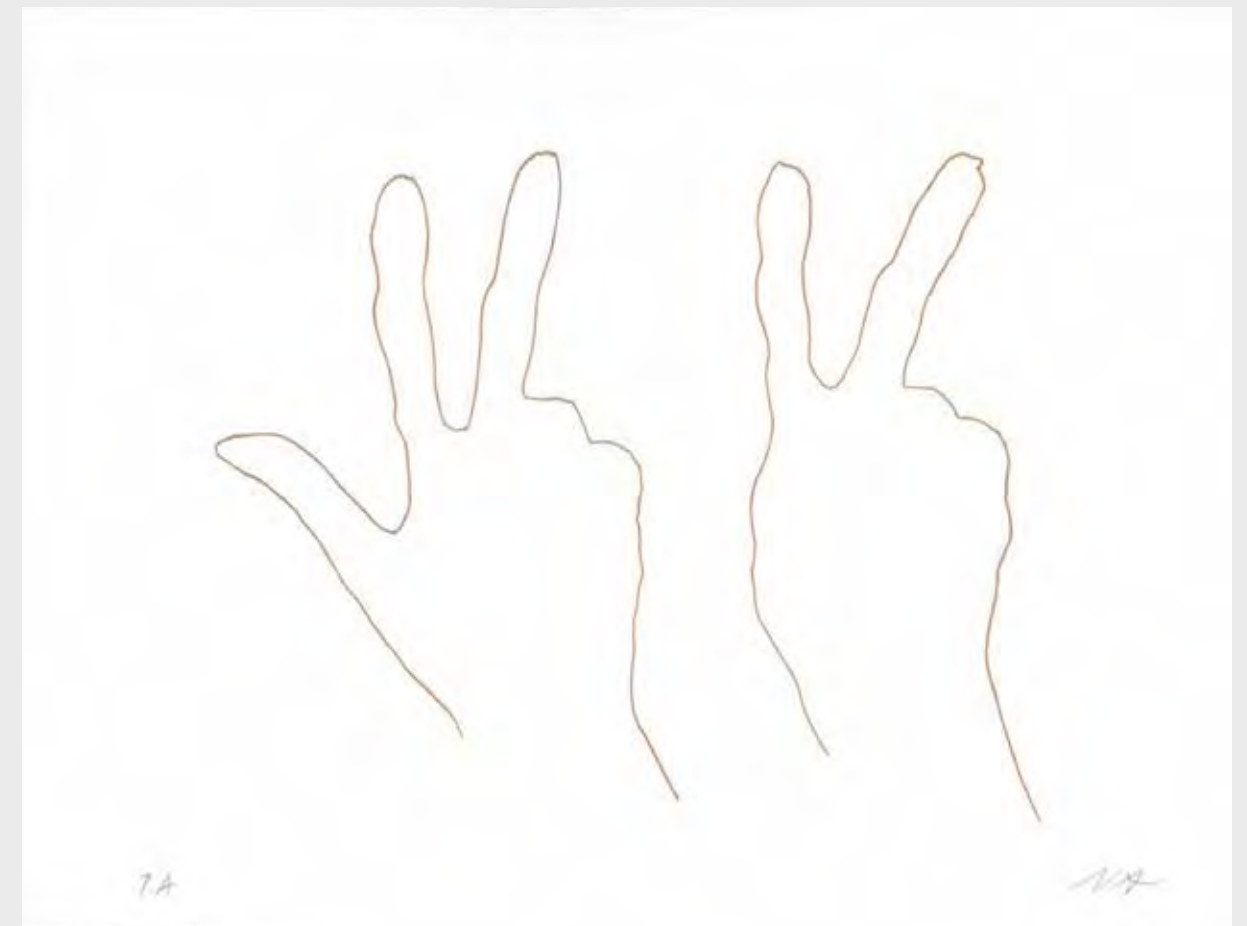
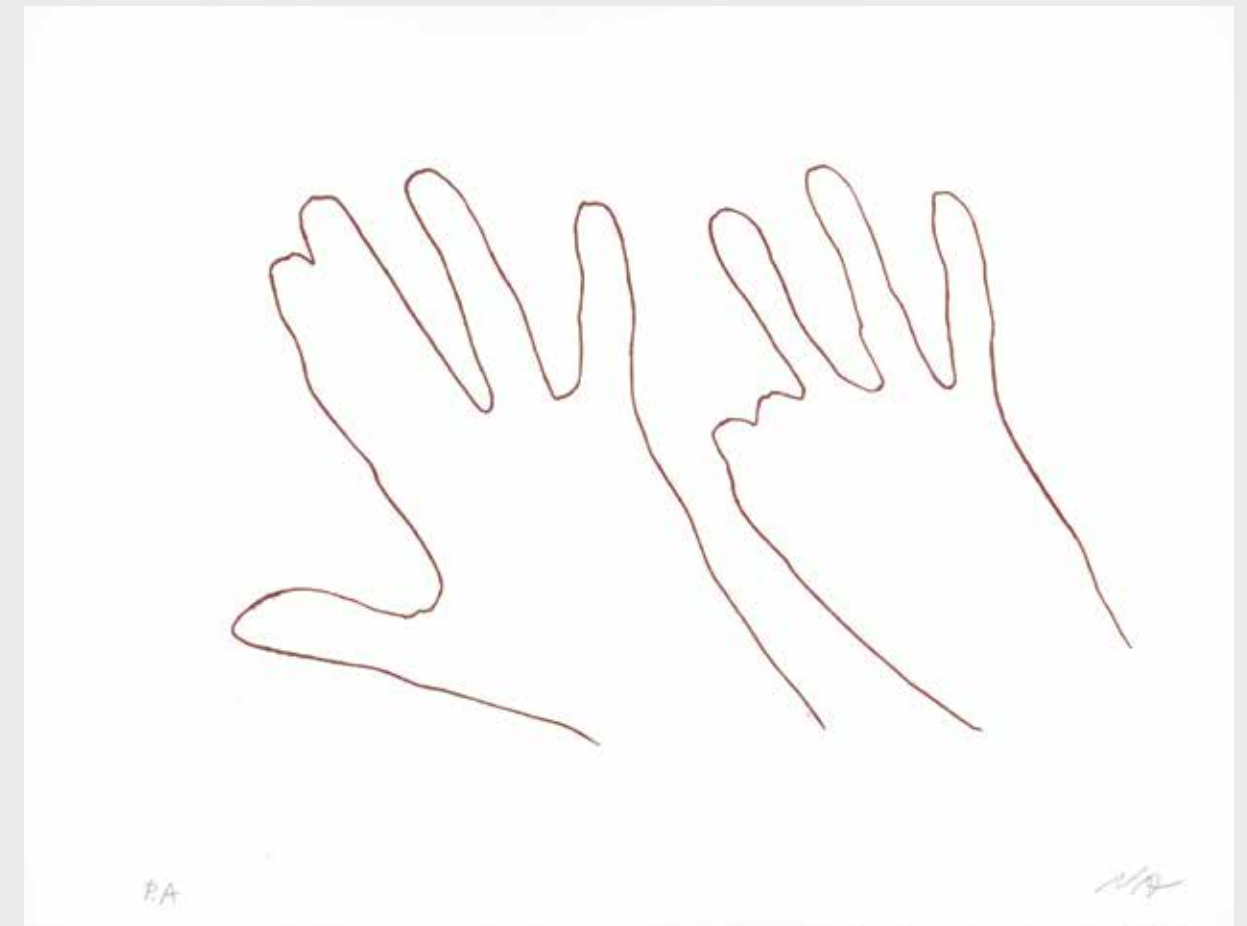
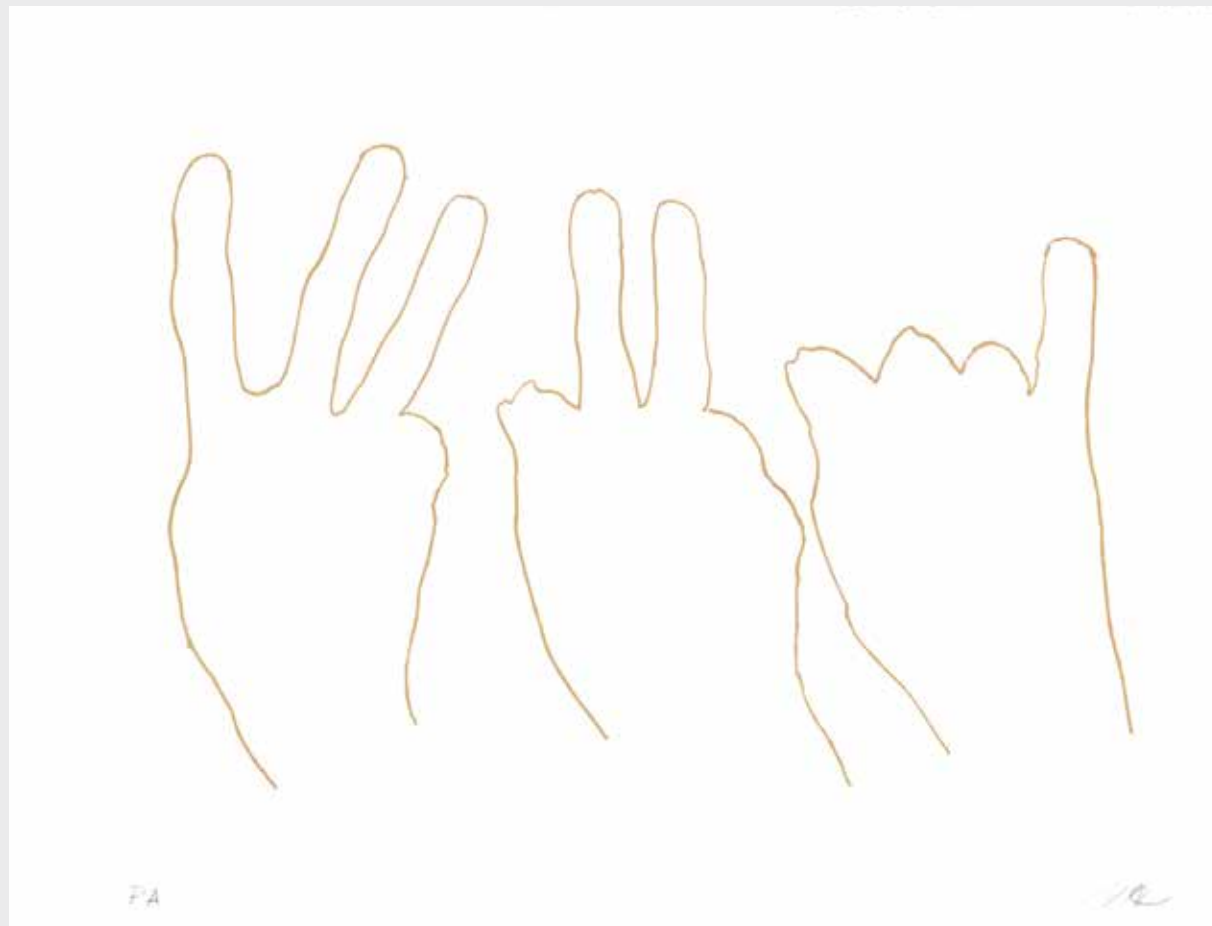
Susana Solano

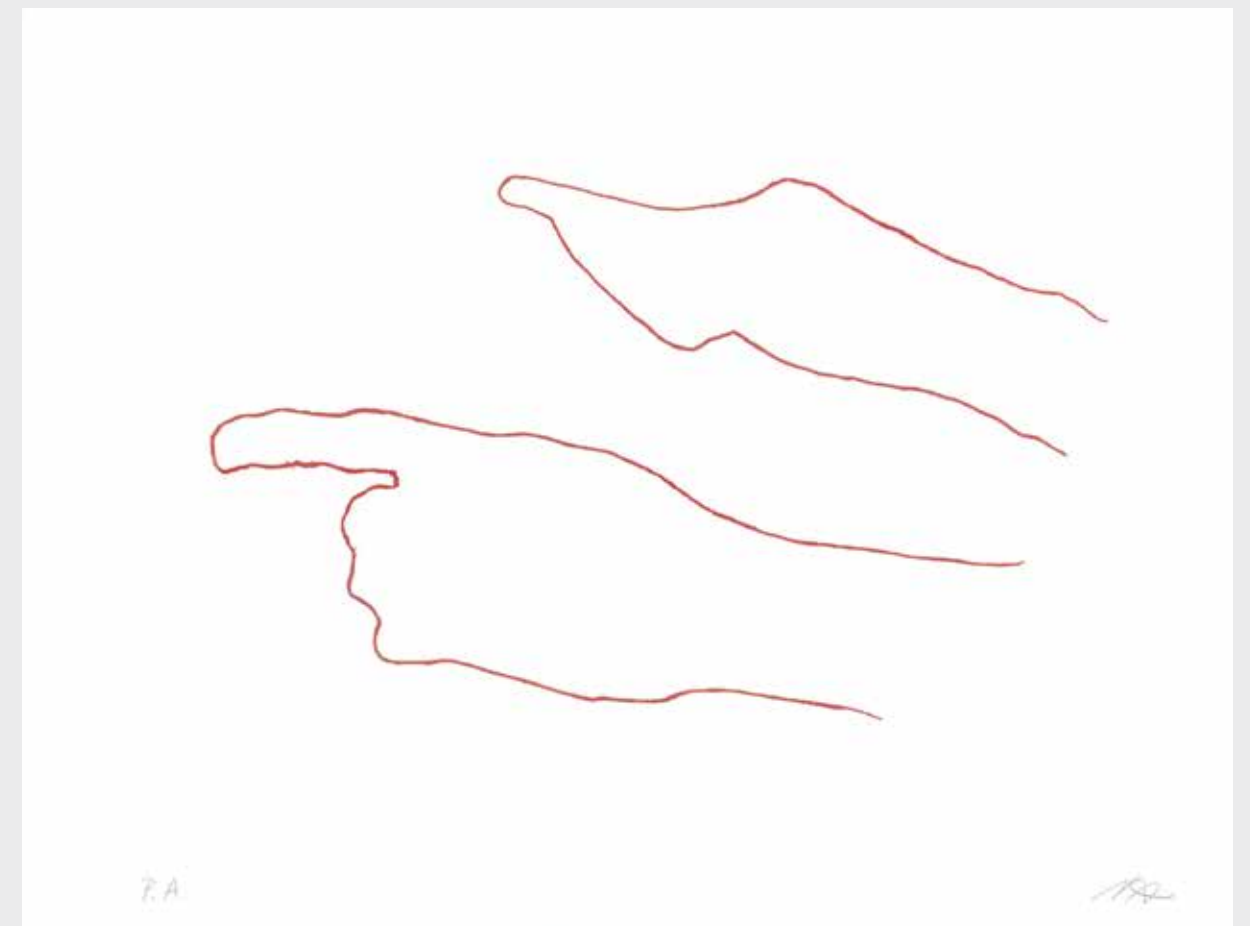
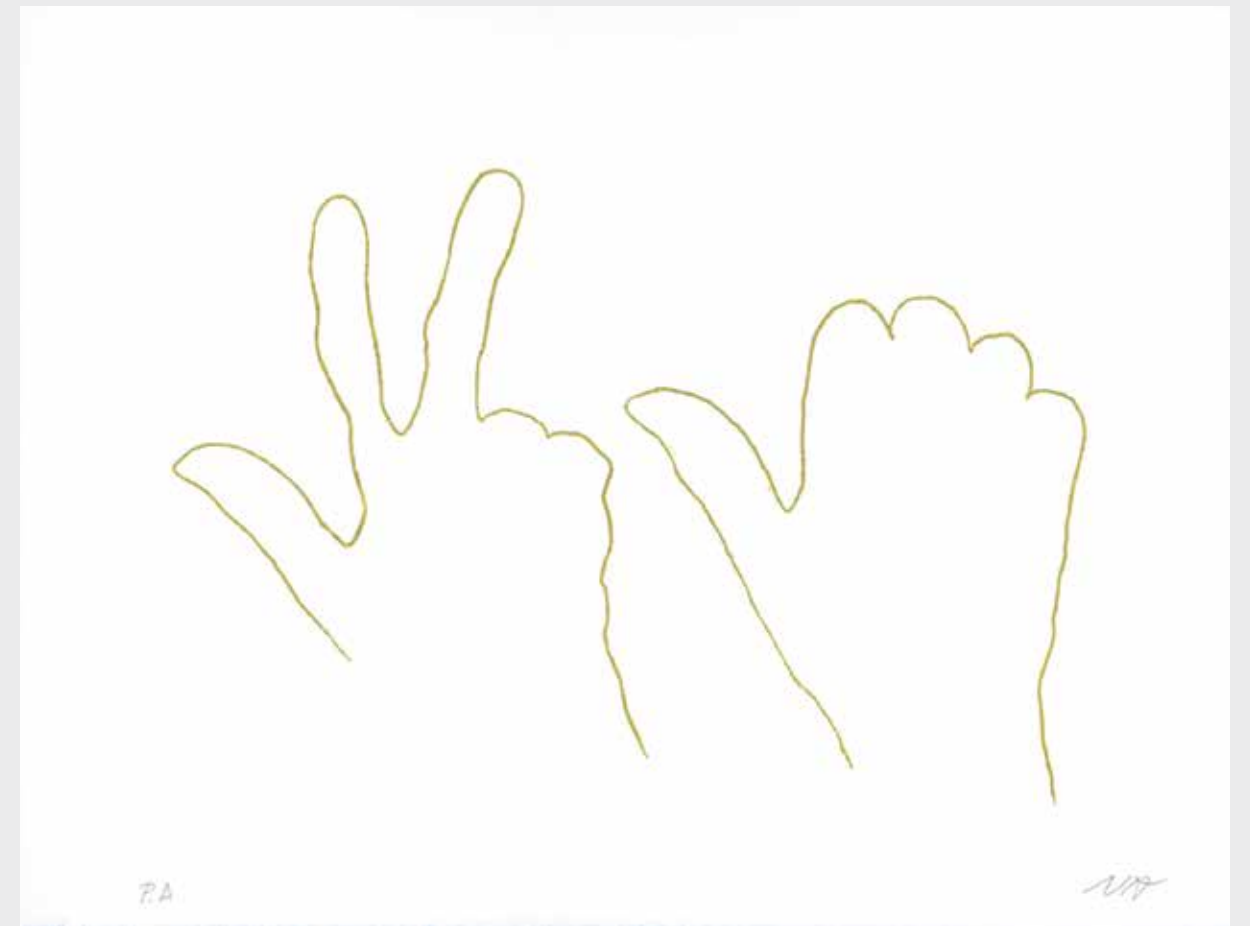
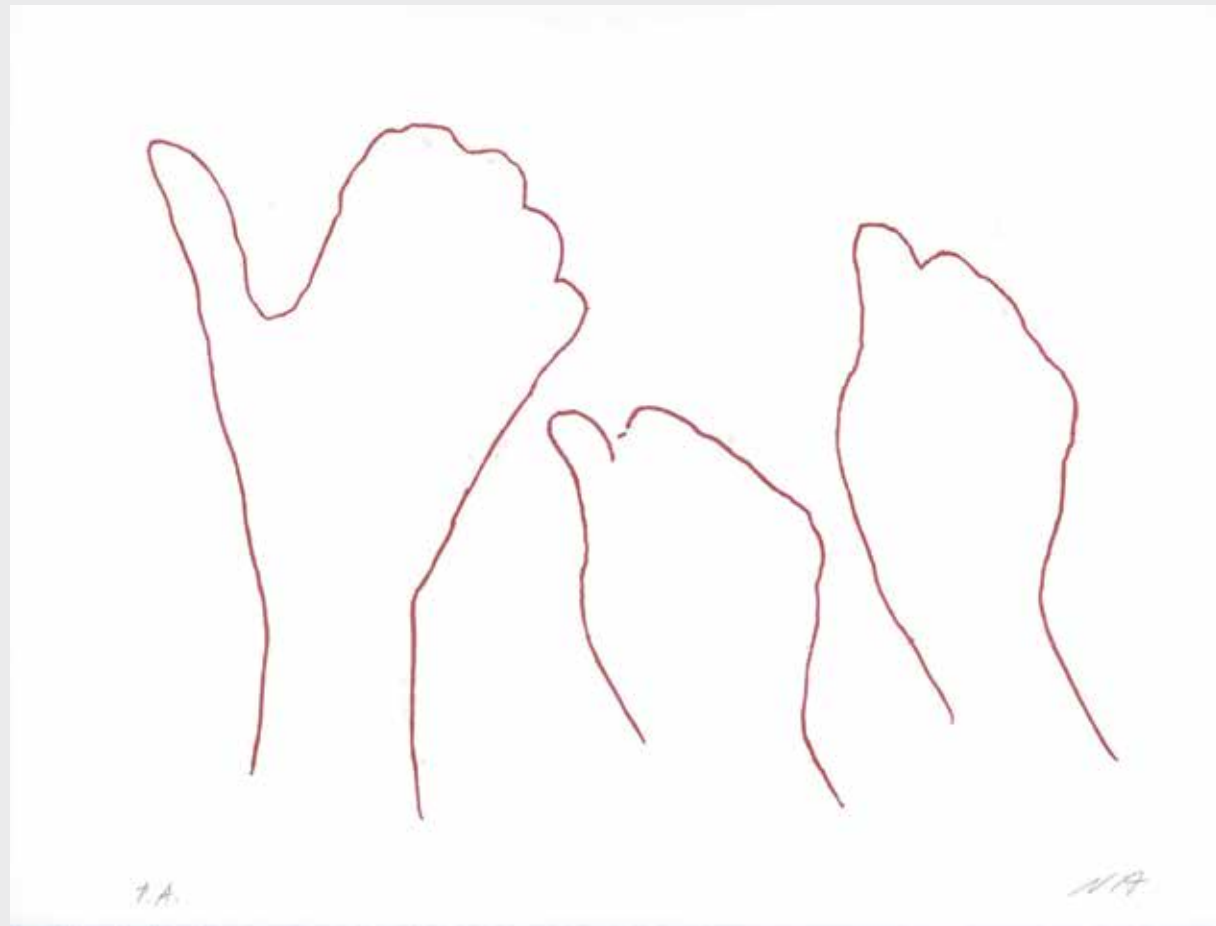
Barcelona, 1946

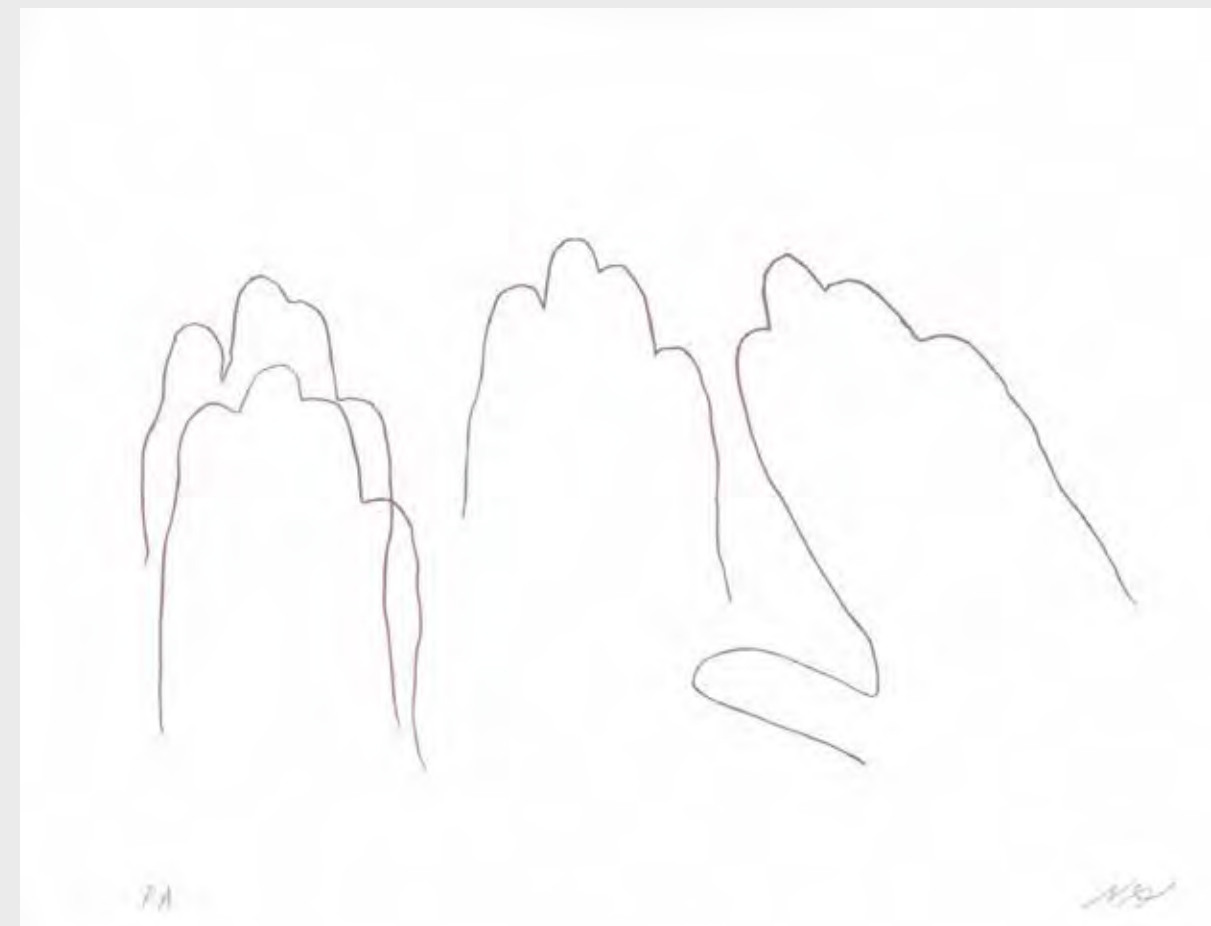
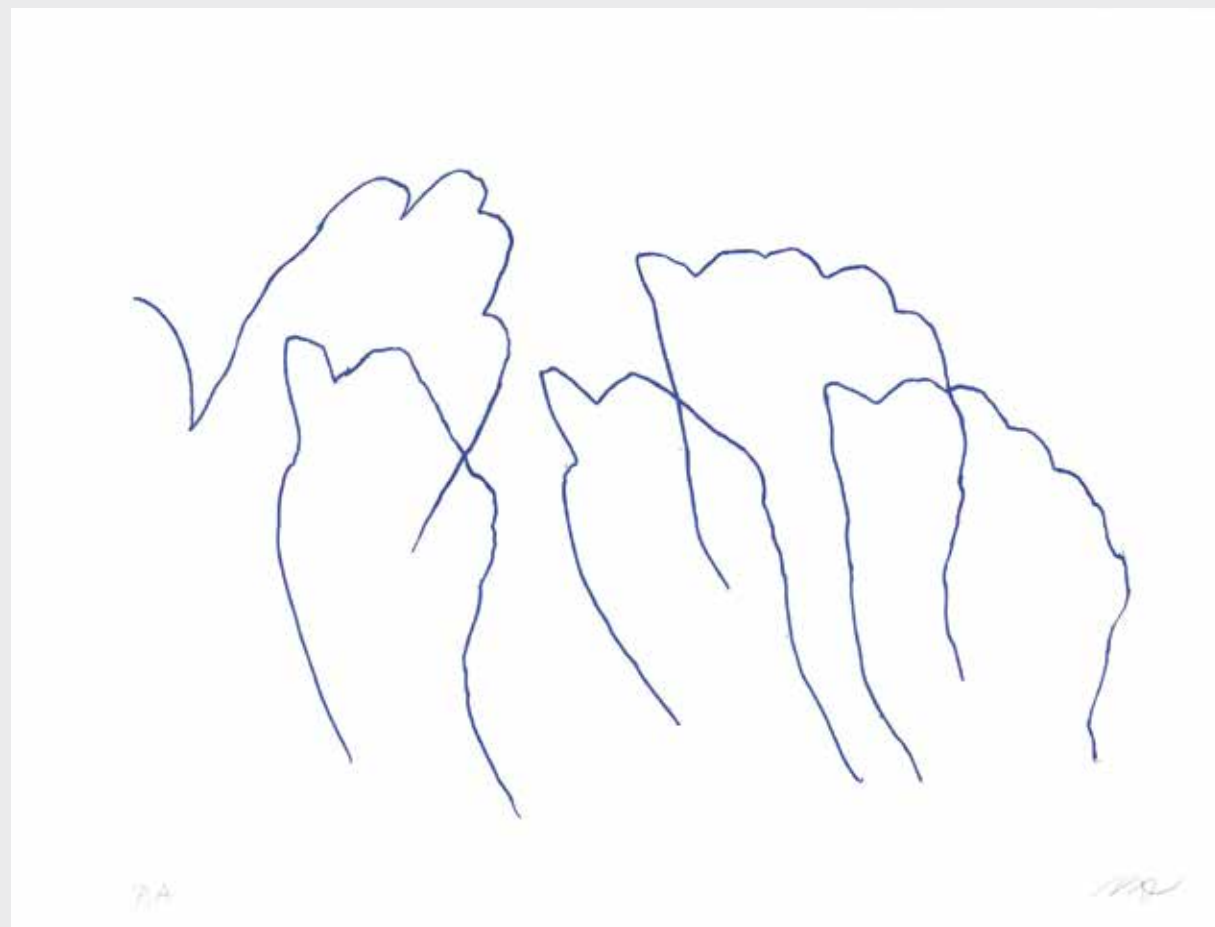
Susana Solano és una artista versàtil i la seva obra es caracteritza per un vocabulari abstracte ric que combina amb un tipus d'ordre simbòlic que sovint al·ludeix a la seva pròpia biografia. Protagonista indiscutible de la renovació de l'escultura dels anys 80, la seva obra s'ha exposat prolíficament a Europa i als Estats Units. La pràctica de Susana Solano destaca per una capacitat de síntesi extraordinària a través de la qual aconsegueix abordar temes tan universals com la memòria, la natura, la vida o la mort. Tot el que és íntim i delicat de la seva obra contrasta marcadament amb el rigor del llenguatge abstracte i l'ús que fa de materials industrials com el ferro o l'alumini. Susana Solano va participar a la Documenta de Kassel (1987 i 1992), va representar Espanya amb Oteiza a la Biennial de Venècia de 1988 i aquell mateix any va rebre el Premi Nacional d'Arts Plàstiques. El 2011 va ser guardonada amb el Premi Tomás Francisco Prieto.

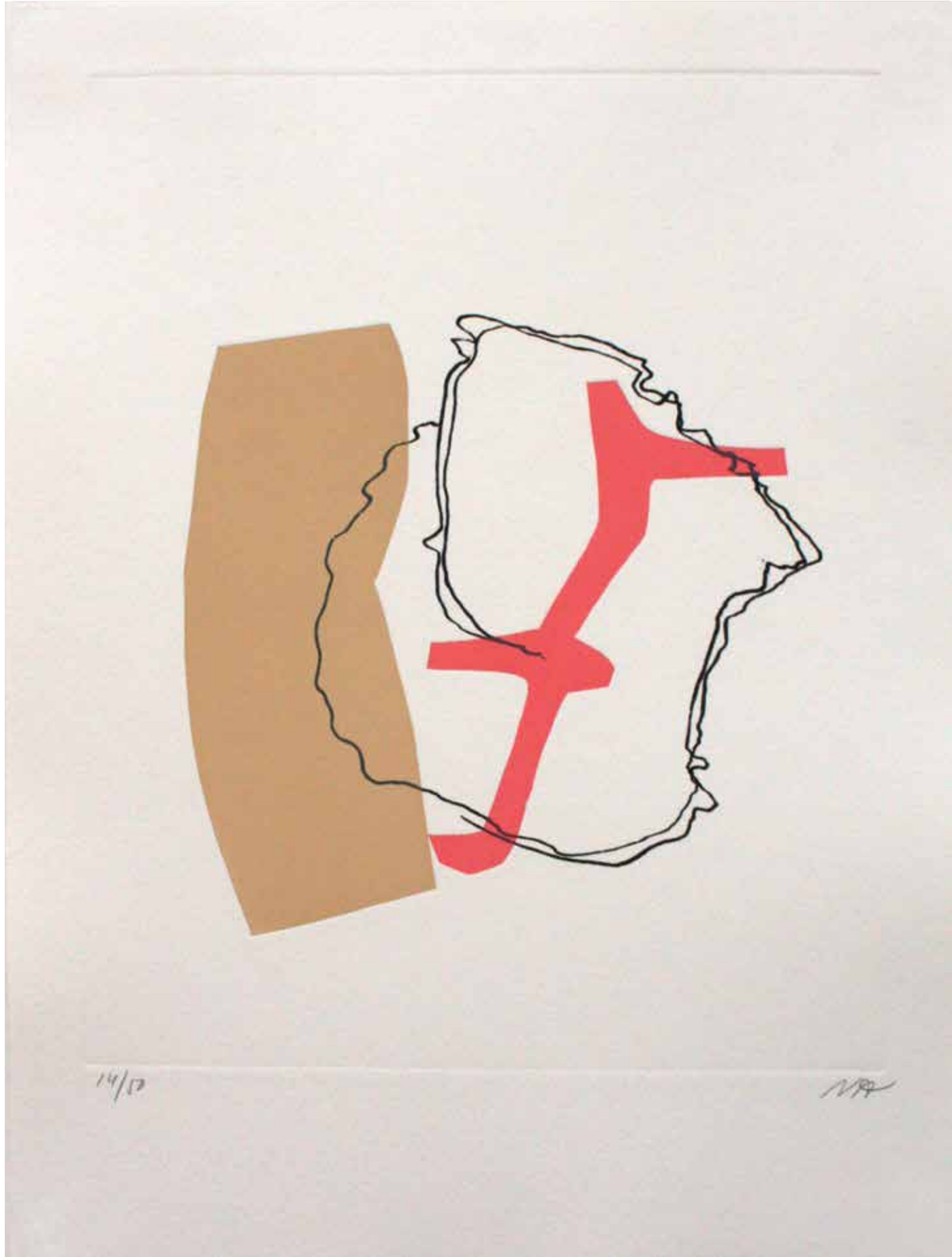
Susana Solano es una artista versátil cuya obra se caracteriza por un rico vocabulario abstracto que combina con un tipo de orden simbólico que muy frecuentemente alude a su propia biografía. Protagonista indiscutible en la renovación de la escultura de los años 80, su obra se ha expuesto prolíficamente en Europa y Estados Unidos. La práctica de Susana Solano destaca por una capacidad de síntesis extraordinaria a través de la cual logra abordar temas tan universales como la memoria, la naturaleza, la vida o la muerte. Lo íntimo y delicado de su obra contrasta marcadamente con la rigurosidad de su lenguaje abstracto y el uso que hace de materiales industriales como el hierro o el aluminio. Susana Solano participó en la Documenta de Kassel (1987 y 1992), representó a España junto a Oteiza en la Bienal de Venecia de 1988 y ese mismo año recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas. En 2011 fue galardonada con el Premio Tomás Francisco Prieto.



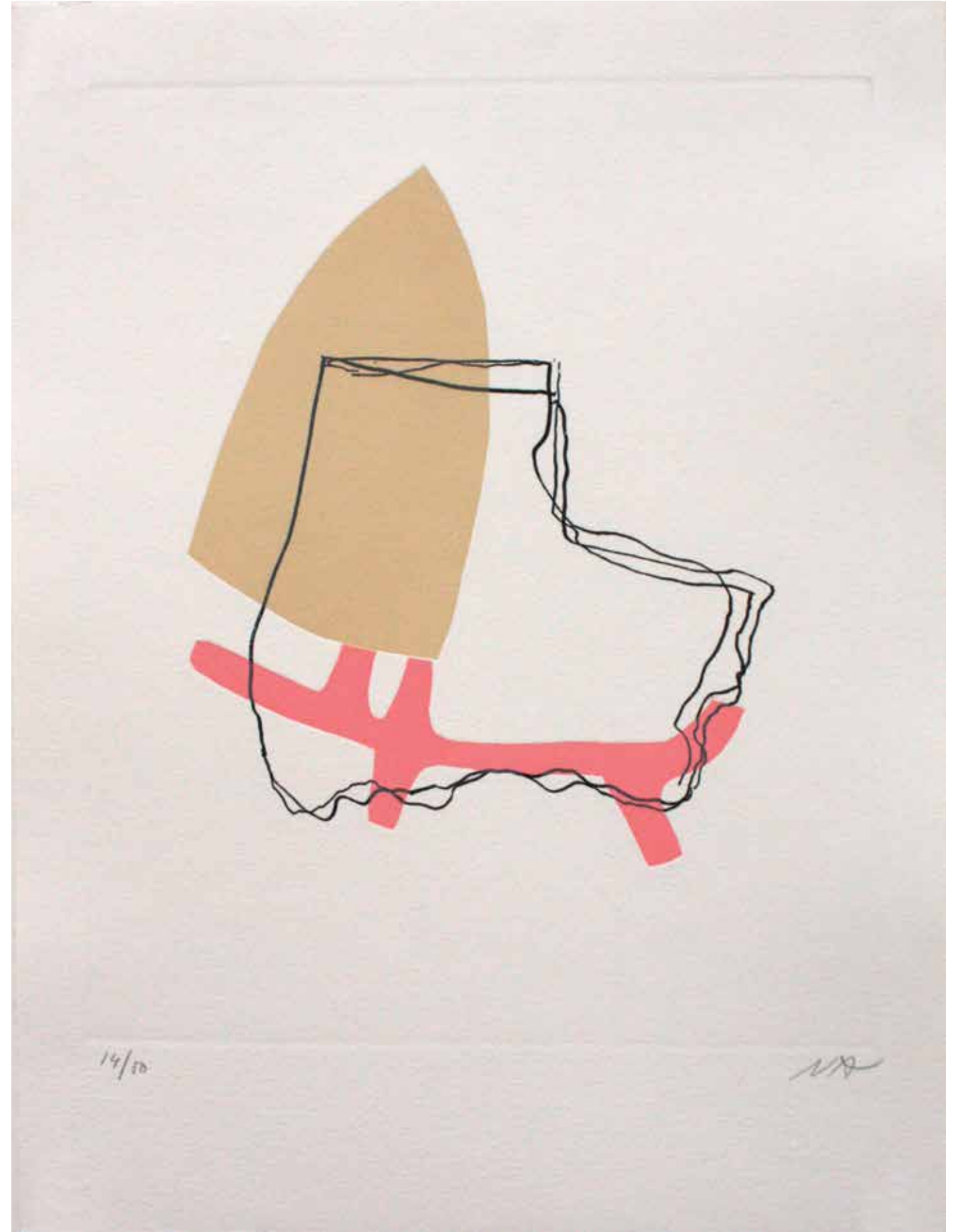








SS 10 | *Ingal 1*, 2008 | Aiguafort, 40 x 30 cm
paper Creysse (280 g) | Edició 1/50 a 50/50



SS 11 | *Ingal 2*, 2008 | Aiguafort, 40 x 30 cm
paper Creysse (280 g) | Edició 1/50 a 50/50



SS 12 | *Niger 1*, 2008 | Aiguafort, 40 x 30 cm
paper Creysse (280 g) | Edició 1/50 a 50/50



SS 13 | *Niger 2*, 2008 | Aiguafort, 40 x 30 cm
paper Creysse (280 g) | Edició 1/50 a 50/50

Susy Gómez

Pollença, 1964

Susy Gómez desenvolupa una pràctica artística multidisciplinària que inclou escultura, instal·lació, pintura i vídeo, entre d'altres manifestacions. La seva obra és eminentment poètica on la metàfora, l'associació d'idees i les emocions juguen un rol fonamental. Partint en molts de casos de la pròpia biografia, l'artista Susy Gómez reflexiona al voltant de conceptes com l'individu, la identitat o l'espiritualitat. Els valors formals de la seva obra com l'ús de l'espai, la composició, els materials o les tècniques van intrínsecament lligats a les emocions que ens vol transmetre —és a dir, la poètica ens arriba no només per les idees que tracta a nivell teòric sinó que també és imbuïda en la pròpia expressió matèrica de les seves peces. El 2019 va formar part de la XIII Biennal de l'Havana (Cuba) i el 2003 de la Biennal d'Arts Plàstiques Ciutat de Pamplona. Sala Conde de Rodezno, Pamplona. La seva obra forma part de col·leccions internacionals d'art públiques i privades.

Susy Gómez desarrolla una práctica artística multidisciplinar que incluye escultura, instalación, pintura, video, entre otras manifestaciones. Su obra es eminentemente poética donde la metáfora, la asociación de ideas y las emociones juegan un rol fundamental. Partiendo en muchos casos de su propia biografía, la artista Susy Gómez reflexiona alrededor de conceptos como el individuo, la identidad o la espiritualidad. Los valores formales de su obra como el uso del espacio, la composición, los materiales o las técnicas van intrínsecamente ligados a las emociones que nos quiere transmitir —es decir, la poética nos llega no solo por las ideas que trata a nivel teórico sino que también es imbuida en la propia expresión matérica de sus piezas. En 2019 formó parte de la XIII Bienal de la Habana (Cuba) y en 2003 de la Bienal de Artes Plásticas Ciudad de Pamplona. Sala Conde de Rodezno, Pamplona. Su obra forma parte de colecciones de arte internacionales públicas y privadas.





GOM 01 | S/T, 1994 | Aiguatinta, 85 x 112 cm
paper artesà de Segon Santos | BAT



GOM 02 | S/T, 1994 | Aiguatinta, 45 x 60 cm
paper Creysse (250 g) | BAT

Xavier Grau

Barcelona, 1951 - 2020

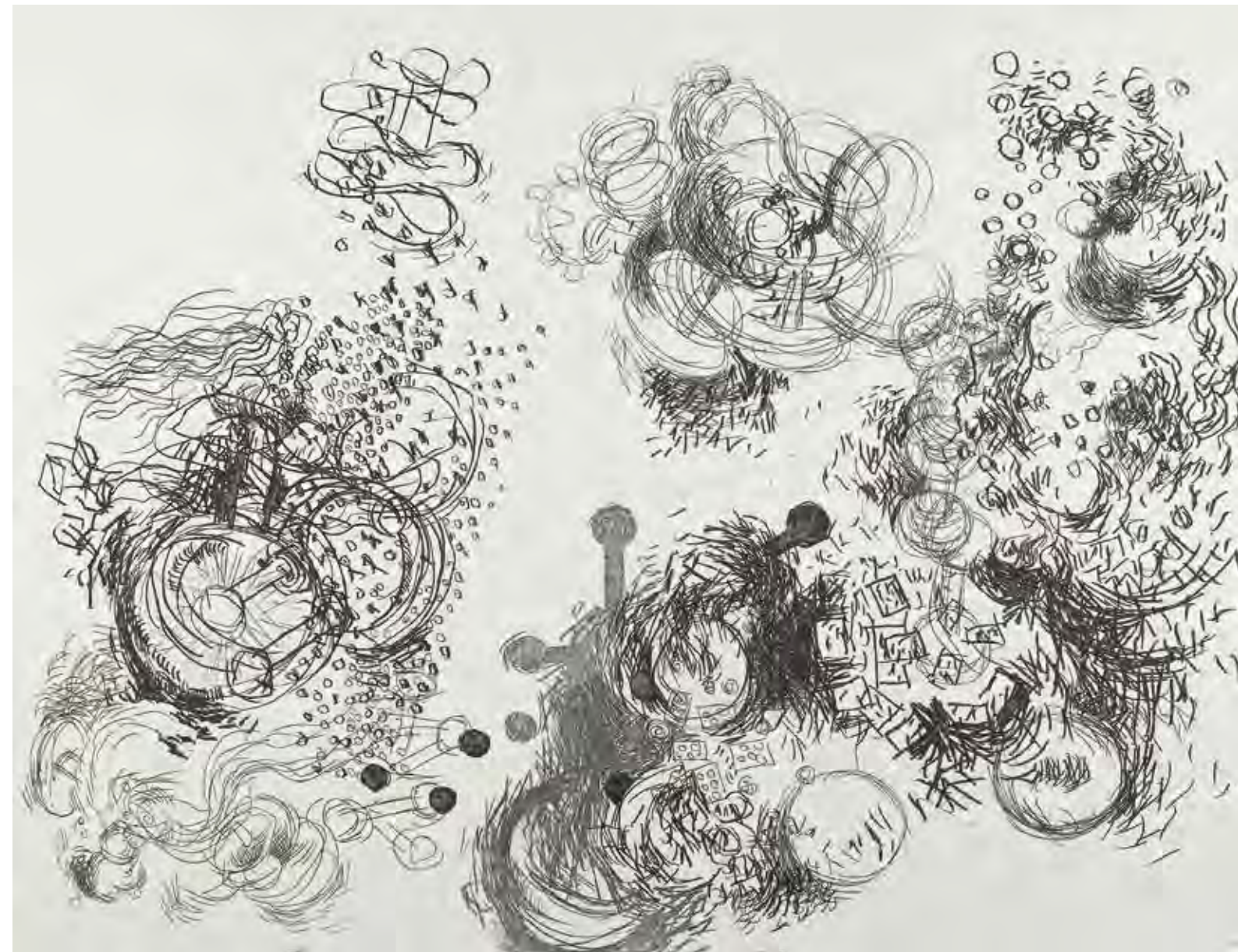
Xavier Grau va ser un dels principals protagonistes del grup de Trama, un col·lectiu artístic dels anys 70 al voltant del qual gravitaven artistes que propugnaven una tornada a la pintura com a contrapunt al conceptualisme imperant de l'època. El rigor formal i geomètric que caracteritzà els seus inicis va anar desapareixent a favor d'un estil més personal que l'acostà als postulats gestuals de l'expressionisme abstracte americà. Dins la complexitat formal dels seus plantejaments, les seves composicions manifesten tensions estructurals que sorgeixen principalment de la superposició de plànols i l'ús d'una tècnica afí al dibuix que sovint recorre i desestabilitza la superfície pictòrica.

Xavier Grau fue uno de los principales protagonistas del grupo de Trama, un colectivo artístico de los años 70 alrededor del cual gravitaban artistas que propugnaban una vuelta a la pintura como contrapunto al conceptualismo imperante de la época. La rigurosidad formal y geométrica que caracterizó sus inicios fue desapareciendo en pos de un estilo más personal que le acerca a los postulados gestuales del expresionismo abstracto americano. Dentro de la complejidad formal de sus planteamientos, sus composiciones manifiestan tensiones estructurales que surgen principalmente de la superposición de planos y el uso de una técnica afín al dibujo que muy a menudo recorre y desestabiliza la superficie pictórica.





GR 01 | S/T, 1993 | Aiguafort i aiguatinta, 112 x 90 cm
paper artesà de Segundo Santos | Edició 1/33 a 33/33



GR 02 | S/T, 1993 | Aiguafort, 76 x 88 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/33 a 33/33



GR 03 | S/T, 2002 | Aiguafort i aiguatinta, 44,5 x 53 cm
paper Arches (270 g) | Edició 1/36 a 36/36



GR 04 | S/T, 2002 | Aiguafort i aiguatinta, 44,5 x 53 cm
paper Arches (270 g) | Edició 1/36 a 36/36



El vent de l'horabaixa *

Andrés Sánchez Robayna

Començà per alçar-se de l'asfalt, sense renou.
O arribà de branques oscil·lants, d'un verd pur,
del brancatge celeste, fet ja buf que fuig i ens
embolcalla, com a fum?

Enmig d'aquest horabaixa, el vent gira pels camins
vasts del somni de l'un. Sobre la llum, assedegat,
sota el cel, arrastra una cadena com un cercle.

El vent d'aquest horabaixa va i ve dels vessants de
l'asfalt fosc, del bosc fins a les cúpules blanquíssimes
de les esglésies de devora la mar. En el seu cercle
agafa branques i arenes, onatges i cossos, agafa el
rostre dels mons: mira el vent en el vent, el despertar,
mira el cos, el desig, mira l'un en l'un.

*Text per a la carpeta de gravats de Xavier Grau



GR 07 | S/T, 2002 | Aiguafort, aiguatinta i punta seca, 44,5 x 53 cm
paper Arches (270 g) | Edició 1/36 a 36/36



GR 08 | S/T, 2002 | Aiguafort i aiguatinta, 44,5 x 53 cm
paper Arches (270 g) | Edició 1/36 a 36/36



GR 10 | S/T, 2002 | Aiguafort, aiguatinta i punta seca, 36 x 30,5 cm
paper Arches (270 g) | Edició 1/36 a 36/36



GR 05 - 06 | S/T, 2002 | Aiguafort, aiguatinta i punta seca, 44,5 x 53 cm
paper Arches (270 g) | Edició 1/36 a 36/36

Xisco Mensua

Barcelona, 1960

Xisco Mensua és un artista conceptual que desenvolupa la seva obra principalment mitjançant la pintura i el dibuix. Text i imatge coexisteixen per embastar narratives que tracten temàtiques com la memòria, el temps, la vida o la mort. La seva obra emprà múltiples referències provinents no només de la història de l'art sinó també d'altres disciplines com la literatura, la filosofia, la música i la cinematografia. En la seva pràctica es barreja la idea de ficció amb un cert to al·legòric, de vegades malenconiós, amb què s'al·ludeixen temes existencials com la finitud de la vida i l'implacable pas del temps. L'humor també és part de la seva estratègia conceptual ja que li permet abordar temàtiques amb què qüestiona l'estatu quo.

Xisco Mensua es un artista conceptual que desarrolla su obra principalmente a través de la pintura y el dibujo. Texto e imagen coexisten para hilvanar narrativas que tratan temáticas como la memoria, el tiempo, la vida o la muerte. Su obra hace uso de múltiples referencias provenientes no solo de la propia historia del arte sino también de otras disciplinas como la literatura, la filosofía, la música y la cinematografía. En su práctica se mezcla la idea de ficción con un cierto tono alegórico, a veces melancólico, con el que se aluden temas existenciales como la finitud de la vida y el implacable paso del tiempo. El humor es también parte de su estrategia conceptual ya que le permite abordar temáticas con las que cuestiona el statu quo.





XM 01 | S/T, 1994 | Aiguafort, 40 x 35 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/35 a 35/35



XM 02 | S/T, 1994 | Aiguafort i aiguatinta, 40 x 35 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/35 a 35/35



XM 08 D | S/T, 1994 | Aiguafort i aiguatinta, 90 x 112 cm
paper artesà de Segundo Santos | Edició 1/10 a 10/10



XM 03 | S/T, 1994 | Aiguafort, 46 x 57 cm
paper Michel (250 g) | Edició 1/35 a 35/35



XM 08 B | S/T, 1994 | Aiguafort i aigüatinta, 90 x 112 cm
paper artesà de Segundo Santos | Edició 1/10 a 10/10



XM 06 | S/T, 1994 | Manera pictòrica i aigüatinta, 76 x 88 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/35 a 35/35



XM 04 | S/T, 1994 | Sucre i aigüatinta, 57 x 46 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/35 a 35/35



XM 05 | S/T, 1994 | Sucre i aigüatinta, 57 x 46 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/35 a 35/35



XM07 | S/T, 1994 | Carborúndum, 93 x 76 cm
paper Creysse (250 g) | Edició 1/14 al 14/14

Edicions Maior workshop. 25 years

Josep Maria Nadal Suau

Chronology is important. Galería Maior was founded in September 1990 and it was the result of an incubation period that due to varied and painful reasons had extended for way too long; but the truth is that it also took longer because of the founders' own personality, whose patient nature allowed them to mature their singular vision. Maior was a project indebted to the liberation that followed the decade of the 80s; it is also true, however, that the gallery appeared in a moment when the cultural model of that decade was effectively disappearing thus giving way to a more official and canonic version of itself. By 1990 the darker sides of that period were already evident, specially those issues that are now referred to when analysing the Transition; here we mean the fraudulent relations with the political sphere; the domestication of the critical discourse and the exclusion of dissident voices from the official circuit; the consequences of frivolity, both in the artistic concept as well as the establishment a public artist archetype; etc. It was due to the attitude of Maior's owner Jero Martínez (brave and thoughtful; a realistic enthusiast) and the fact that Maior emerged in a time that triggered a historical limbo, that the gallery could take an impulse and operate within a network of references and interlocutors that represented the strength of the Spanish art market as it avoided its worst mistakes. The robustness of Maior's foundations and the overall coherence of its artistic project have allowed the gallery to survive the following economic and conceptual cycles. With more or less turbulences, to be sure, but never giving up its core identity.

Nothing is easy, that is a given, and so the birth of Maior was not an exception. In our case physical location is an important coordinate as well. If Maior was born in a bordering year, we should also add that it did so in a peripheral region; the village of Pollensa. 'Periphery of the periphery' as literary critic Sam Abrams once put it, Pollensa is a municipality of great beauty with a strong artistic tradition; but to me, quite frankly, these two arguments are somewhat anachronistic since our current cultural context is more concerned with other things than beauty, and decidedly favours a tradition of rupture. To be sure, the latter very often ends up

being a theoretical subterfuge for the forgetful. On top of that, when Maior appeared the village of Pollensa was not a tourist destination nor it was as well connected as it is today. That is to say that the preexisting conditions did not favour Jero Martínez and Felip March (he participated in the creation of Maior but passed away too early and never had the occasion to see it functioning, it was the decade of the *underground* deaths). Or perhaps those preexisting conditions were favourable. It might be the case that the margins are the right place to propose different models. I remember the first time I had the chance to speak with Amador and how we both ended up looking at the Puig de Maria: Amador referred to its pyramidal form, to that perfect symmetry that turns this construction into an almost occultist reference. I, who totally agreed with such a poetic comment, also thought about the magnetic force of Pollença's landscape; there is an indescribable emotional load that operates all through this domestic and miniaturist horizon. This might be one of the reasons why Maior, specially Jero Martínez, is characterised by a unique form of fidelity and loyalty to her artists and collectors. Anyone who is familiar with the art world knows that these kind of long-term relations are now very rare to find; but this seems not to apply to Maior as the gallery has developed long and fruitful relations with all the artists they set pace with in the first place. In addition, the artistic projects presented at Maior are usually conceived and developed within the gallery's own walls, in real time.

And this leads us to a third form of heterodoxy; if Maior was born in a bordering year and in a peripheral location, the last main feature would also appear right at the beginning; that is, Maior's bet on a discipline that, undeservedly, is usually referred to as 'minor'. The truth is that Maior arrived to it in a quite casual way and was the result of chance and a ludic spirit; between 1990-1991 Amador created a printmaking studio with an editorial line that would end up being a reference in Spain. To fully understand the scope of its beginnings we first need to solve two questions. The answer to the first question has been already implied; what was the intention behind Edicions Maior? Here comes into play an experimental spirit and an

infinite curiosity that runs all through its instigators. It was very revealing to me the moment that I enquired about who was the first artist who worked in the studio; the result was that neither Jero nor Amador agreed on a single name. Although we could naturally find the right answer just by going through the archive, such an indetermination is more valuable to our story because it points to a form of generosity and a creative disorder that was so present during Maior's initial years. Perhaps the first artwork was Amador's own, or perhaps this privilege corresponds to Xavier Grau, or Charo Pradas, or Xisco Mensúa, or Campano... The fact is that in those days no one had any real control of things; Edicions Maior never had an speculative logic. It was easier: for a whole generation of artists Edicions Maior turned into a sort of hidden refuge; Maior summoned admired friends, some of them came because they wanted to work in the studio, others would discover it when already settled in Pollença and only later would decide to stay longer to explore its possibilities. Unaware of it, and certainly ahead of its time, the gallery was setting the foundations of what we now call artistic residences; even though it usually were artists with a clear ascendent career or already established.

The second question is why did they start a printmaking studio. This is an essential question to this story and not the cliché of a lazy journalist: as a matter of fact, the engraving tradition in Spain is very rare, even more in Mallorca; in addition, the beginnings of printmaking studios are usually very hard because it means a series of complex mechanical and technical challenges that need to be solved beforehand; this might mean that during Edicions Maior's first years viability and profitability were probably not a priority. The answer to that question, as it usually happens, comes from a biographical point of view. If Maior is the daughter of Jero Martínez, we owe the printmaking studio to Amador. Born in Pollensa to a large family with limited economic resources, the artist started as an artisan's apprentice. At the age of thirteen he started working at Can Paco, a furniture factory where he learnt the profession of wood carving and, as he himself states, it was the place where he discovered "how to attack the wood". Although he later studied Arts and Crafts and developed his now well known artistic career, during his youth he made a living thanks to his artisan skills making furniture and restorations. Based on the above, Amador was probably first attracted to the engraving technique because of its physical processes that are very close to the artisanal. The next step was, after he was already an artist, to study the engraving technique. He did so at the Museo of Cuenca, a first rate reference at that time, where he became friends with Perico Simón. Simón is an essential character in this story; formed in Italy he was an expert engraver, actually one of the best ones in Spain, and he accepted Amador's invitation to settle down in Mallorca to coordinate the functioning of the studio. It was him who worked closely with the artists that came to Pollensa, he not only advised them technically but also bonded emotionally and creatively with all of them; he was a real problem solver who interpreted perfectly the language of these artists, sometimes even anticipating some of their needs. He was certainly a central element to this whole story. It was him but also Lluís Magraner (Amador's brother and one of the best artisans in Mallorca who also worked in the studio for a decade) who are the real internal memory of the studio. And I am quite positive that for them that was something that constituted a real privilege: some of the artists that worked at the studio are known for their legendary hermeticism, it was then a rare opportunity to have achieved a certain degree of artis-

tic intimacy with them. But the truth is that Pollensa allowed to break such a constant.

As we have seen above, Amador's own life experience allowed him to fully understand the artistic possibilities that arose from having such a tool at his disposal; but the truth is that he also studied the engraving technique as obsessively as it is common in artists like himself. It was only natural that the next step would be to be interested in the actual making of those tools. Edicions Maior circle had a quite surprising size; 3 by 1.5 meters. Such dimensions make of it one of the largest in the country; for years it was only behind Chillida's one (a reference in the European context), and even today is one of the biggest ones in Spain. Amador's machine was in fact the work of a handful of very skilled workers that, specially at the beginning, did not know quite well what were they really up to. Pollensa is a land of artisans with a strong tradition that has resisted the profound changes brought by tourism. In this sense, it should not come as a surprise that at the beginning of the 90s Amador could work alongside a few of high skilled blacksmiths and turners (the latter coming from the neighbouring village of Sa Pobla.) that were very excited and curious to be involved in such a special project. With precarious tools they managed to level the cylinder and deliver an engraving table that offered an infinite range of artistic possibilities. That happened in 1991 and so Edicions Maior started its course.

On *Protecció i Ornament*, a series of Amador's etchings produced at his own printmaking studio, Pollensa writer Xesca Ensenyat once said: "There are no goldsmiths nor taxidermists that had ever managed to instantaneously paralyse a little being and, from a tremor, sustain its transparency through the millennia". The lyricism of such a sentence might refer to many things, granted, but I think it might be worth pointing out the tension she refers to between the will to capture and the impossibility of capturing what is wanted to be fixed, if it is alive. In this regard, I think about the engraving's own logic and its artisan mechanisms in service of an artistic intuition, I also think of the paradox that stems from the fact of printmaking being at the very origin of mechanical reproducibility but now, after three, four or five technological revolutions, has turned into something akin to an idealist and impractical tool; I think, above all, how the engraver tries to stop the tremor of an individual consciousness. After that, I hear Amador explaining the technique of engraving: "It implies a lot of challenges because, at the end, you are working with paper, something that is fibre, pure organic texture. The engraving's technique allows you a great deal of freedom as long as you understand that it is not only a mere mechanical process and that it demands not being afraid in key moments. The process might take weeks, even months, and for a long time you just don't know what is going on the plate; with this I mean that you cannot see it, literally, that is how difficult it is. The interesting thing about any tool is to know how to use it, to understand it; everything that comes before the actual engraving has nothing to do with mechanics, it is precisely there when a good comprehension of the tool might give the best results, before arriving to it, so to speak. That is why Perico Simon was so important, the person who taught the artists. A few of the artists had a lot of experience, some others, however, did not have a clue about it and it was a real challenge for them, and also to their vanity, to confront the condition of being an apprentice. It was only after the actual learning that the real thing happened and opened an infinite range of new possibilities. But the path to this reward demanded

time, a time that was the fruit of a continuous dialogue between the engraver and us; it was certainly a great chain of relations, opposed to the acceleration that for the last decade or so has pervaded all human relations and the art world in particular". I ask him how the adaptation to the engraving technique might actually affect the artistic language of each artist: "It does not change, but s/he must open her/himself; printmaking processes have their own rules and resources: such plate, such varnish, such paper... Your artistic language does not renounce to anything, quite the contrary, it actually gains new nuances... Only if you learn how to acquire them".

This catalogue contains the exact number of artists that have worked in the studio: I will not repeat the names that appear in the index but I think it is worth going over them. We should also add writers like the aforementioned Ensenyat, Biel Mesquida or Clara Janés. It is in fact an impressive list of names that includes some of the most important artists of various Spanish and European generations. Only for that, the outcome of Edicions Maior is already great. But in any case, would it be fair to say that the print works made by artists such as Broto, Campano or Eva Lootz (I name them only because they were main protagonists during Edicions Maior's most active period) should be considered a rather 'minor' artistic production? We only need to think a bit to realise that this question is the result of a political or merchandising conflict more than an artistic one: in terms of production and price, printmaking is in fact far more democratic than other mediums. It is more accessible. This fact turns engraving into something not concerned with monetary records or its instrumentalisation in terms of mundane prestige. The truth is that it is hard to find any arguments of artistic relevance that justify the consideration of printmaking as a minor genre. And this is the reason why like the fanzine and other precarious forms of production and distribution, and after a time where photography and digital technology

had an almost exclusive attention, engraving has slowly regained a certain relevance in these last few years. For some artists educated after 2007, these formulas have an atemporal attraction that is opposed to the most pernicious dynamics of the art market as well as the *elitisation* of art. So the answer is no, the print works showcased in this volume are not minor productions at all; nor this celebration should be acknowledged as a form of nostalgia. Naturally this publication has a *memorialist* function, and part of its function is to leave proof of the work made during that precise period of time and location; chronology and location. But this publication is also in a position to influence today's emerging generations. We have already mentioned that the printmaking tradition in Spain is quite insufficient. In fact, it happened a few times that Maior's printmaking studio was occasionally colonised by other disciplines; I am thinking now, for instance, of exhibitions by Susana Solano, Jose Pedro Croft or the excellent sculptures that Eva Lootz did there in collaboration with local artisans who knew how to work lead and mercury. We should certainly celebrate such *invasions* and Amador and Jero Martínez's conceptual freedom; but the truth is that it also points to the fragile status of engraving. If the printmaking tradition is so scant, these decades of uninterrupted work at Maior should be taken as a milestone that has substantially enriched the discipline. And to the younger generations that are willing to approach such a slow and intimate way of working (not a romantic positioning but a defensive one: here would work the jüngerian metaphor of the *ambushed*), Edicions Maior deserves to be established as a reference. For all the above, this publication should work the same way the poet Josep Lluís Aguiló says real poems function:

*This is a real poem
this is a tool poem, the ones that are useful
to remember useful facts*

Amador

Pollença, 1957

Since the beginning of his artistic career in the late 80s, **Amador** has progressively become one of the most significant contemporary artists working in the context of the Balearic Islands. The work of Amador is characterised by a great formal coherence and is interested in technical experimentation and material manipulation. Multidisciplinary artist, his innovative efforts have taken him to explore the expressive qualities of materials as singular as the epoxy resin and fiberglass. The human body is the central element in Amador’s practice that deals with issues around representation and investigates the conditions under which contemporary life emerges and develops. In 1995, Amador took part in the International Biennial of Graphic Arts, Ljubljana (Slovenia).

A.R. Penck

Dresden, 1939 - Zúrich, 2017

Prominent figure in the German Neo-Expressionist movement, **A. R. Penck** (born as Ralf Winkler) started his artistic career in the Democratic Republic of Germany but later exiled himself to West Berlin (Federal Republic of Germany). His unmistakable style was characterised by an abundant use of geometric forms and rough pseudo-primitive motives that shaped up an artistic language that in essence dealt with social, political and historical issues. The overall rawness of his art should be understood in the context of the Cold War, a period dominated by pessimism and the fear to nuclear annihilation. His language of signs and figures found its zenith during the 70s with his series ‘Standart’, diagrams made of elementary forms with a clear vocation towards a universal language. In 1984 A. R. Penck participated in the 41st Venice Biennale and in 2013 in the Internationale Sculptuur Biennale ARTZUID in Amsterdam. He received many distinctions such as Will Grohmann Prize of the Academy of Arts in West Berlin (1976), Rembrandt Prize by the Goethe Foundation in Basel (1981) or the NORD/LB prize for art (1987).

Charo Pradas

Teruel, 1960

Charo Pradas is part of that generation that appeared in the decade of the 80s and reclaimed painting against the prevailing Conceptual art practices. After a brief period characterised by slight surreal hints, her work turned progressively towards an abstract vocabulary where the motif, or rather the gesture, of the *spiral* became a central element in the great majority of her compositions. With time, her geometric motives have given way to soft forms and colour ‘fields’; materic paintings that convey great intensity and dynamism due to the expressive use that appears in the combination of colours and textures.

Darío Urzay

Bilbao, 1958

Dario Urzay’s artistic practice is located between painting and photography. His work is a synthesis of mediums and techniques that very often result in complex chromatic landscapes characterised by its originality. Departing from his own or other already existing photographs, the artist manipulates them digitally to later subdue them to a range of pictorial processes. The result is an artistic practice that gravitates between abstraction and figuration, a very productive form of ambiguity that allows him to explore new territories in the field of representation. Such a fluidity imbues Urzay’s work a formal quality that relates to our technologically hybrid society. In 2005, Darío Urzay received the Premio Nacional de Arte Gráfico for his most recent work.

Eva Lootz

Viena, 1940

The artistic practice of **Eva Lootz** purposely positions itself in the margins of discourse in order to investigate the fascinating relation that exists between language, art and life. Against the anthropocentric, patriarchal and capitalist logic that dominates our present days, her work defends the importance of nature. Multidisciplinary artist, her body of work has distanced itself from pre-established canons to focus on formal and conceptual experimentation. As she herself states, her work promotes a form of ‘feminist ecology’ through which she defends the importance of the *matrix* that in her work finds a rich analogy with nature and the feminine against the predominant socio-economic model. In 1994 she received the prestigious Premio Nacional de Artes Plásticas and in 2009 the Premio Tomás Francisco Prieto.

Helge Leiberg

Dresde, 1954

The work of **Helge Leiberg** gravitates around the figure of the human body and characterises itself for dealing with universal issues such as life, love or death. Moreover, he does so through the sound of music —his figures, elongated and highly stylised that seem to represent dancing bodies, capture the fast and agile movements of those who follow a silent melody. His artistic practice, which includes sculpture, painting, work on paper and performance, is indeed intimately related to music. Leiberg’s human figures not only transmit the sensuality and passion that derives from dancing but also take us to think about something ritualistic and universal.

Joan Bennàssar

Pollença, 1950

Joan Bennàssar is a multidisciplinary artist that cultivates painting, drawing, engraving and sculpture. His work has to be understood in the context of the Mediterranean, which has decidedly influenced his colour palette and the motives the artist recurrently makes use of. Indebted to avant-garde artists such as Picasso and Matisse, his work investigates the expressive qualities of the human body that he represents both individually or in groups. His work is born from the need to express himself and to give form to his inner world, and to do this he has many skills and artistic techniques at his disposal. His work on paper, specially his prints, have allowed him to develop a very personal as well as experimental artistic vocabulary.

Joan March

Pollença, 1958

Self-taught artist, the work of **Joan March Torrandell** has evolved from figurative painting towards a progressive abstraction that today is completely consolidated. His plastic universe transmits a certain kind of surrealism with dense atmospheres and imaginary landscapes. With a very rich palette, his compositions are prone to a lyricism and a form of harmony where diverse motives simultaneously create parallel small scenes. In his work, we discern incipient atmospheres —the idea of the *seed* is present— that bring to mind transitional states that entail change.

Joël Leick

Thionville, 1961

Joel Leick is a multidisciplinary artist that cultivates painting, photography and poetry; his work certainly transmits such a varied and rich synthesis. As a result, a large part of his artistic production consists of works of mixed technique in which he also combines figurative and abstract elements. His work on paper is conceived mainly in an associative way, meaning that it is born from juxtaposing images, graphics or other visual elements from which a poetic reality emerges that conveys the author’s artistic sensibility. His interventions are characterised by an economy of pictorial elements and a certain restraint in the use of colour. Joel Leick also stands out for the numerous artist books he has edited himself or in collaboration with other artists.

José Manuel Broto

Zaragoza, 1949

With an artistic career that spans for over four decades, **José Manuel Broto** is among the most relevant and influential Spanish contemporary artists. During the 70s Broto was part of the group Trama that, with him as a leader, advocated for a return to painting as a reaction against the predominant conceptual practices of that period. José Manuel Broto has thoroughly developed a unique and unmistakable artistic vocabulary that has led him toward a progressive technical and aesthetic refinement where light and colour have always been the most important elements. José Manuel Broto has received many prizes among which Premio Nacional de Artes Plásticas in 1995, Premio Goya de Grabado in 2003, Premio Nacional de Arte Gráfico in 2017 and, more recently, the Premio Tomás Francisco Prieto de Medallística in 2018.

José Pedro Croft

Oporto, 1957

José Pedro Croft is among the most renowned Portuguese contemporary artists working today. His body of work delves into the very idea of sculpture and investigates its construction processes through notions of volume and balance. Croft’s work cultivates an eminently abstract vocabulary that in its minimalist reminiscence also avoids being easily categorised. Widely known for his sculpture work, drawing and graphic art also play a very important role in his overall practice that is characterised by a kind of roughness and processual nature. Jose Pedro Croft took part in the 19th International Biennial of São Paulo, Brasil, and in 2017 represented Portugal in the Venice Bienale. In 2001 he received the Premio Nacional de Arte Pública Queluz (Portugal) and won the EDP Prize – Drawing (Portugal).

José Morea

Chiva, 1951 - 2020

The work of **José Morea** is characterised by a form of figurative painting that is both realist and subjective. His painting has nourished from a great number of influences that include the ones derived from his long stays in countries like Italy and Brasil as well as the ones that come from his interest in Oriental cultures such as Ancient Egypt or Japan. This form of nomadism fills his work with a plastic richness that gives way to a great originality, both in its approaches and pictorial techniques. Self-portraiture has always been very important in his artistic production, which points to a kind of reflexive practice that reflects the artist’s moods and give form to his inner universe.

Jürgen Partenheimer

München, 1947

Jürgen Partenheimer is among the most relevant contemporary artists working in Germany today. His work cultivates a very particular kind of abstraction that draws from other disciplines such as poetry, literature and philosophy. A complex network of ideas and associations that result in a rich and varied artistic vocabulary forms his eminently conceptual practice, which includes drawing, graphic art, painting, sculpture, installation and text-based works. Jürgen Partenheimer understands his work as a process of synthesis in which thought and image act as a unit. Partenheimer's imagery is characterised by delicate brushstrokes, marks, lines and colours that in their minimalist reminiscence give way to a very poetic visual language. Partenheimer has received many distinctions such as the Prize of Art Criticism Madrid, best exhibition of the season, Madrid (1995), Guest of Honor, Deutsche Akademie – Villa Massimo, Roma (2003), Prize for Fine Art, Lebenswerk, Kulturstiftung Dormund (2004), EXO Experimental Grant, Copan Residency Award, São Paulo (2005) or Audain Distinguished Residency Award, Emily Carr University of Art + Design, Vancouver (2014).

Miguel Ángel Campano

Madrid, 1948 - Cercedilla, 2018

Miguel Ángel Campano is considered an essential figure in the recuperation of Spanish contemporary painting during the decade of the 80s. Throughout his career, Campano's work experienced great changes that took him from figuration to abstraction, but beyond any formalist approach, for him painting was always a form to express his emotions, a visceral activity that allowed him to develop an exceptional body of work. Devoted to painting, he set himself apart from pre-established artistic currents, which allowed him to experiment with new pictorial methods and progress toward a very individualised artistic vocabulary. In 1996, Miguel Ángel Campano received the prestigious Premio Nacional de Artes Plásticas.

Mónica Fuster / Nicholas Woods

Nicholas Woods (Virginia, 1971) and **Mónica Fuster** (Palma, 1967) formed a collaborative partnership between 1999 until 2004. During this period, the artist duo developed a multidisciplinary artistic practice with a main focus on site-specific projects. Through their work, they explored notions around the idea of the space paying special attention to the complex underlying dynamics at work. Woods and Fuster created ephemeral spaces, generally inaccessible and missing the human element, in which the poetics take the viewer to reflect on our condition in modern times. Inhospitable spaces indeed but recognisable enough to place the beholder between the realm of the familiar and the strange. In 2002, their installation *Hellium* won the *Altadis* prize in the *Open Spaces* section of *ARCO* with *Galeria Maior* stand.

Patxi Echeverría

Palma, 1955

Patxi Echeverría is a multidisciplinary artist whose work is characterised by material experimentation and the development of topics that tackle issues around memory and the past. Many of his works seem to be ancient objects decorated with archaic motives that allude to a remote time. Much of it has to do with the way the artist manipulates the materials he uses and the process of reflexion that leads him to the final object. In his exhibitions, time seems to stop making particularly difficult to trace a clear origin of his pieces.

Pep Llambías

Alaró, 1954

The work of **Pep Llambías** (Alaró, 1954) primarily reflects on the person and the social context. Making use of advanced technical and conceptual strategies, Llambías is interested in the dynamic and complex relation that exists between individual and society. He very often makes use of the word through which he refers to the concepts he tackles as well as it provides them with a physical presence. Light is also another formal constant in his work — site-specific installations that allow him to explore the poetic possibilities of the medium and to relate to the immediate surroundings. His works need the complicity of the beholder but the idea of the enigma, the double sense and the metaphor are also important, in order to avoid any form of literal reading. He has exhibited internationally through institutional projects, galleries and art fairs.

Susana Solano

Barcelona, 1946

Susana Solano is a versatile artist whose body of work is characterised by a rich abstract vocabulary that she combines with a symbolic order that very frequently alludes to her own biography. With a leading role in the renovation of sculpture during the 80s, her work has been extensively exhibited in Europe and the US. Susana Solano's artistic practice stands out for its extraordinary capacity of synthesis through which she tackles issues as universal as memory, nature, life or death. The intimacy and delicacy of her work, however, contrast markedly with her rigorous abstract language as well as the use she makes of industrial materials such as steel and aluminium. Susana Solano participated in *Documenta* Kassel (1987, 1992), represented Spain alongside Oteiza in the Venice Biennale in 1988 and that same year received the Premio Nacional de Artes Plásticas. In 2011, she also received the prestigious Premio Tomás Francisco Prieto.

Susy Gómez

Pollença, 1964

Susy Gómez (Pollença, 1964) develops a multidisciplinary artistic practice that includes sculpture, installation, painting and video, among many other manifestations. Her work is eminently poetic where the metaphor, the association of ideas and the emotions play a fundamental role. Taking as a starting point her own biography, Spanish artist Susy Gómez tackles a variety of concepts such as identity or spirituality. The formal values of her work, such as the use of space, the composition, the materials or the techniques are intrinsically related with the emotions she is trying to convey —that means, the poetics in her work come not only from the concepts she deals with on a theoretical level, but they are also imbued with the materiality of her creations. In 2019, her work was part of the *XIII Bienal de la Habana* (Cuba) and in 2003 in the *Bienal de Artes Plásticas Ciudad de Pamplona*. *Conde de Rodezno*, Pamplona. Her work is part of international public and private art collections.

Xavier Grau

Barcelona, 1951 - 2020

Xavier Grau was one the most prominent members of *Trama*, a 70s art collective around which gravitated a series of artists that advocated for a return to painting against the dominant conceptual practices. The formal and geometric rigour that characterised his beginnings slowly disappeared giving way to a more personal style that would bring him closer to the gestural postulates of American Abstract Expressionism. Within the formal complexity of his artistic approach, his compositions manifest structural tensions that appear mainly due to the superimposition of plans and the use of a technique akin to drawing that very often appears and destabilises the pictorial surface.

Xisco Mensua

Barcelona, 1960

Xisco Mensua is a conceptual artist that develops his work mainly through painting and drawing. Text and image co-exist to put together a narrative that very often deals with issues such as memory, time, life or death. His work makes a prolific use of references that draw not only from the discipline of history of art but also from literature, philosophy, music and cinematography. His practice mixes the idea of fiction with an allegoric tone, sometimes melancholic, by which he is able to allude to existential issues such as the finitude of life and the implacable pass of time. Humour is also a key element in his practice as it allows him to tackle topics that question the status quo.

Aquest catàleg es va acabar d'imprimir el dia 25 de març de 2023,
en la Impremta Esmert de Palma.
El paper offset superior 140 g Arena Extra White Smooth.
Les cobertes en Paper Texturados 350 g Tintoretto Gesso.

Amador
A.R. Penck
Charo Pradas
Darío Urzay
Eva Lootz
Helge Leiberg
Joan Bennàssar
Joan March
Joël Leick
José Manuel Broto
José Morea
José Pedro Croft
Jürgen Partenheimer
Miguel Ángel Campano
Mónica Fuster / Nicholas Woods
Patxi Echeverría
Pep Llambías
Susana Solano
Susy Gómez
Xavier Grau
Xisco Mensua