



PATIO HERRERIANO
Museo de Arte Contemporáneo Español

DERIVACIONES

FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA
ENTRE LOS 50 Y LOS 80

25.6.2022 - 13.11.2022

SALAS 1 Y 2

DERIVACIONES.

FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA ENTRE LOS 50 Y LOS 80

Alberto Martín · Comisario

Derivaciones propone una mirada panorámica sobre tres décadas de fotografía española, tomando como puntos respectivos de partida y de llegada, dos momentos de su historia en la segunda mitad del siglo XX: por un extremo, el movimiento de renovación que toma cuerpo a partir de mediados de los años cincuenta, y por el otro, la progresiva normalización e institucionalización del medio fotográfico que tiene lugar a lo largo de los ochenta.

El eje principal que guía esta visión retrospectiva reside en la atención al proceso de articulación del campo fotográfico y su configuración a través de diversos gestos generacionales, territoriales, programáticos, funcionales y estéticos, así como la reacción en cada momento a las condiciones contextuales. Un proceso que configura también la progresiva consideración de la fotografía como práctica artística autónoma de pleno derecho, y cuya culminación en la frontera de los noventa señala el límite de esta exposición.

La propuesta busca el equilibrio entre el reflejo y la representación de las etapas, movimientos y posiciones que caracterizan la fotografía española en estas tres décadas, y la presencia individualizada de los diferentes autores, proponiendo a partir de ahí un juego de resonancias, diálogos y correspondencias, tanto como disonancias y bifurcaciones, entre estéticas, territorios y periodos.

Tres aspectos guían la selección de los contenidos de esta muestra y estructuran su hilo narrativo. Por una parte, la diversa relación y actitud que los diferentes grupos y autores mantienen con lo real, algo especialmente importante teniendo en cuenta las determinantes condiciones históricas vividas en España durante estas tres décadas. Por otra parte, la tensión que se desarrolla en la conformación del medio a lo largo del periodo entre función y expresión, utilidad y creación, con respecto a la imagen. Y, por último, el destacado papel desempeñado por determinadas revistas que sirvieron de aglutinantes para el despliegue de nuevos posicionamientos y especialmente para la configuración de decisivos impulsos y recambios generacionales.



Manel Esclusa. *Naufragio* [Serie Naus], 1984.
Colección Museo Centro de Arte Dos de Mayo. ©Manel Esclusa / VEGAPP

LA FOTOGRAFÍA DE NUESTRO TIEMPO / UN SENTIMIENTO COMPARTIDO DE RENOVACIÓN

A mediados de los años cincuenta, desde diferentes ámbitos territoriales, un amplio número de fotógrafos inicia un proceso de renovación del panorama fotográfico español, que cristaliza alrededor del grupo AFAL y de la revista del mismo nombre. Desde una cierta identidad generacional (la mayor parte de sus miembros han nacido en la década de los años veinte), les une más una posición común de superación del anquilosamiento pictorialista y asociacionista del medio (definido de manera general con el afortunado término de “salonismo”), que un verdadero y desarrollado planteamiento programático. Confluyen diversas prácticas y opciones, cuyas

diferencias se irán poniendo de manifiesto con el tiempo, en torno a ese sentimiento compartido de renovación que las diferentes editoriales de la revista *AFAL* van definiendo en una doble dirección. Por una parte, la afirmación de la fotografía como una manifestación artística con su propio campo de expresión, y, por otra parte, la necesidad de desarrollar una fotografía propia de su tiempo, una “fotografía moderna”. La atmósfera del documento humanista, o en palabras de Pérez Siquier, de una fotografía humanizada, sobrevuela de manera genérica la producción del grupo en estos años. Desde *AFAL* se articula una nueva forma de abordar la fotografía, y se consiguen



Xavier Miserachs. *Via Laietana. Barcelona*, 1962. Fundació Foto Colectania. © Xavier Miserachs / VEGAP



Ramón Masats. *Madrid*, 1958. Fundación Foto Colectania. ©
Ramón Masats / VEGAP

abrir vías de apertura al exterior, mediante contactos y exposiciones con grupos de otros países. El largo proceso de legitimación e institucionalización cultural de la fotografía en España, que culmina con el inicio de los años noventa, tiene aquí su punto de partida.

Desde el punto de vista específico de la creación fotográfica en estos años, hay dos elementos que suponen un gran cambio en cuanto a la actitud del fotógrafo ante su trabajo. Uno es la apuesta decidida por la narración en imágenes y de manera algo más secundaria, también por la serie. El resultado más visible de ello será el libro de imágenes, el fotolibro, que se convierte en medio y herramienta privilegiada de expresión para muchos de estos autores. Potenciación de la narración que también aparece relacionada, desde principios de los años sesenta, con el cualitativo desarrollo del reporterismo gráfico, gracias a la aparición de un buen número de semanarios ilustrados, y con

los diferentes usos de la imagen impresa. Revistas ilustradas y fotolibros serán el ámbito desde el que se desarrolle una nueva forma de entender y practicar la fotografía documental.

El otro elemento destacado es la cuestión de la fotografía útil, un aspecto estrechamente ligado tanto al acceso al profesionalismo de una parte de estos “nuevos fotógrafos” como a la evolución y desarrollo en España de los campos de aplicación funcional de la fotografía en diferentes medios. La diferenciación entre fotógrafo amateur y fotógrafo profesional, en el seno de este movimiento de renovación, se hace notar, del mismo modo que cierta oposición entre fotografía creativa (aún sin el sentido que tendrá después) y fotografía funcional. Se problematiza así, también, no solo la cuestión de la autoría y la expresión dentro de una y otra práctica, sino también, la cuestión de la actitud del fotógrafo ante la realidad a la que se enfrenta. La revista *Imagen y Sonido* será la plataforma desde la que se exponga una firme defensa de la fotografía útil o funcional de la mano de su director Josep María Casademont. Una diferenciación entre amateur y profesional que en cierto modo marca estos años y que, más adelante, desde *Nueva Lente*, se propondrán superar a partir de su apuesta por la ampliación de las fronteras creativas.

Entre finales de los años cincuenta y primera mitad de los sesenta, la reformulación del campo fotográfico, sostenido hasta entonces en las consolidadas asociaciones y agrupaciones, procede de diferentes grupos surgidos desde dentro del propio sistema, como es el caso de AFAL, pero también de otros como La Palangana o La Colmena, menos articulados y orgánicos que el primero, pero más cercanos a dinámicas de afinidad personal. Especialmente significativo es el caso

de La Palangana, de corta vida, pero importante influencia, en cuyo seno convivieron prácticas y estilos muy diferentes, tanto lo funcional como lo expresivo, como partes necesarias de un mismo sentimiento compartido en torno al medio fotográfico.

En buena medida, La Palangana está en el origen de la denominada Escuela de Madrid, verdadera cristalización de un modo de entender la fotografía con un claro aliento humanista y una evidente voluntad de expresión formal. Si La Palangana era un núcleo casi espontáneo asentado en esa afinidad personal, puede decirse por el contrario que la Escuela de Madrid, aprovechando el impulso y revulsivo que supuso aquel inicial grupo, respondía a una intención clara de construir cierta centralidad hegemónica dentro del campo fotográfico. La diversidad que articulaba el medio desde AFAL, donde convivían en relativo equilibrio lo expresivo y lo funcional, el amateur y el profesional, se ve sometida desde la Escuela de Madrid a una reducción en sus postulados, incluso un cierto estancamiento estetizante, abriéndose así una brecha, una fractura, entre esas dos direcciones, del mismo modo que paralela-

mente se abre también una evidente dualidad entre Madrid y Barcelona. La atención al hombre y su entorno, componente genérico del periodo, se perfila de un modo más acusado con los miembros de esta Escuela. El influyente crítico Josep María Casademont hará un esfuerzo por definir y exponer las diferencias entre las dos opciones y entre los dos territorios: estatismo frente a dinamismo, o si se prefiere situación frente a acción, expresividad frente a funcionalidad, la imagen unitaria frente a la serie, el formalismo sobrepasando el contenido o el tema, y en gran medida lo rural frente a lo urbano.

La revista *Imagen y Sonido*, con Casademont al frente, será la cara enfrentada a la posición dominante representada por la Escuela de Madrid. Desde esta publicación se defiende una práctica fotográfica funcional y un sentido de utilidad para el reportaje y la labor documental del fotógrafo, del mismo modo que postula el uso de la serie y la narración frente a la fotografía unitaria. Se consume así definitivamente, a lo largo de los años sesenta, una progresiva diferenciación entre dos formas de entender la fotografía documental.

Rafael Sanz Lobato. *Viernes Santo. Bercianos de Aliste*, 1971.
Museo Universidad de Navarra.
© Rafael Sanz Lobato / VEGAP





Gabriel Cualladó, Cementerio. *Puente de Toledo (Madrid)*, 1960. Museo Universidad de Navarra. © Gabriel Cualladó / VEGAP

No obstante, y casi como si se tratara de una tercera vía, algunos autores adscritos o cercanos a la Escuela de Madrid (Dolcet, Gordillo, Sanz Lobato) profundizan en una línea que en cierto modo es precursora de lo que más adelante se definirá como documental antropológico. Sin abandonar la voluntad de estilo que tiende a caracterizarles, su lectura de ciertos ritos y tradiciones, así como del “lugar”, prefigura la mirada netamente sociocultural que en los años setenta pondrán en marcha una serie de fotógrafos interesados en explorar la naturaleza y esencia del país a través de toda una gama de aspectos rituales, simbólicos e identitarios. Ellos inician la tendencia futura hacia registros y proyectos de más larga duración en el tiempo, así como de mayor sistematicidad en el enfoque de los temas.

**Leopoldo Pomés · Xavier Miserachs ·
Josep Colom · Oriol Maspons · Ricard
Terré**

**Gabriel Cualladó · Paco Gómez · Joaquín
Rubío Camín · Ramón Masats · Francisco
Ontañón · Carlos Pérez Siquier · Alberto
Schommer**

**Juan Dolcet · Leonardo Cantero · Rafael
Sanz Lobato · Fernando Gordillo**

UN MEDIO CLAUSURADO

Como trasfondo de este recorrido, aparece inevitablemente la interrupción de la evolución del medio fotográfico como consecuencia de la Guerra Civil, que abre paso a un periodo de oscuridad y retroceso que cubrirá los años cuarenta y cincuenta. El desarrollo de la fotografía española en las siguientes décadas aparece claramente marcado en sus movimientos por ese corte traumático. Algunos fotógrafos reflejan y simbolizan, por su obra y su trayectoria, esa posibilidad perdida y truncada al final de los años treinta. Son autores con una obra singular y muy diferenciada dentro del panorama fotográfico de la posguerra, que enlazan de diferentes maneras y desde diversas circunstancias con las vanguardias de aquel periodo: Nicolás Muller, José Suárez y Francesc Català-Roca.

El primero un exiliado húngaro que se forma a la sombra de la vanguardia centroeuropea y termina afincándose en España y desarrollando un cuerpo de trabajo tan representativo como atípico, el segundo, un autor surgido en el periodo de la República, exiliado fuera de España, que a su regreso en los sesenta y retomar su trabajo enfrenta con cierto aire de pesimismo y frustración la realidad que encuentra, y el tercero, un “heredero” natural de la vanguardia fotográfica anterior a la guerra, cuya figura y trabajo aparecen como vía de transición hacia el realismo propugnado y practicado por las nuevas generaciones de fotógrafos a partir de mediados de los cincuenta.

**José Suárez · Nicolás Muller · Francesc
Català-Roca**

QUIZÁ ALGUIEN NOS ESPERABA. LA REVOLUCIÓN DE NUEVA LENTE

“Quizá alguien nos esperaba” era el expresivo título de la editorial del primer número de la revista *Nueva Lente*, aparecido en julio de 1971. Desde sus primeras páginas apelaban a la apertura y la renovación, para remover el “sueño blando” en que según sus palabras estaba instalado el medio fotográfico. Una vez más, una revista aparece como herramienta y símbolo de articulación de la fotografía española. Durante buena parte de los años setenta esta publicación se va a convertir en la referencia fundamental para la creación fotográfica, desde una clara posición de ruptura con la fotografía de corte documental anclada en la tradición humanista, en beneficio de la experimentación y de la libertad creativa. Frente al “pasado gris” y la “siesta de la inercia”, como se califica el pasado fotográfico del país, *Nueva Lente* quiere representar la nueva y joven fotografía, caracterizada por la inteligencia, la imaginación, la sensibilidad y el libre desarrollo de la personalidad. Este eje programático hará buena la afirmación del “todo vale” por el que se conocerá a la revista. Lo absurdo, lo provocador, lo inesperado encuentran su lugar, así como la libre intervención sobre la imagen, especialmente el fotomontaje, o la utilización de cualquier medio fotográfico por pobre que sea. Sus números se abren a lo colaborativo, a la recepción de propuestas, convirtiendo la propia página impresa, y todos sus elementos (el grafismo, la maquetación, la tipografía, ...) en verdaderas herramientas creativas. En su decida apuesta por la libre expresión y la creación artística, se convierte en un lugar de confluencia donde encontrarán un espacio importante las estrategias conceptuales que empiezan a desplegar-

se en los años setenta, la relación imagen texto, la secuencia, las acciones performativas, etc.

Contextualmente, a principios de esa década, lo fotográfico estaba a punto de dejar de estar dictado por la situación del propio país, para entrar en un proceso más indagatorio y autorreflexivo que prioriza los postulados creativos o al menos no los supedita literalmente a la necesidad de registrar la realidad circundante. Esta nueva posición, que progresivamente tratará de alterar los referentes que eran hegemónicos hasta ese momento en el campo fotográfico, desarrolló, como reacción ante la situación dominante, una cierta actitud antidocumental. Se trataba ante todo de construir una mayoría



Pablo Pérez Mínguez. *Torero - cordero*, 1972. Colección de Fotografía Alcobendas. © Pablo Pérez Mínguez / VEGAP

de edad para la fotografía española, dotando a la obra fotográfica de autonomía, liberada de las necesidades documentales o de las aplicaciones y desarrollos profesionales, y, sobre todo, superando la vieja oposición entre amateur y profesional. Es en ese momento cuando se comienza a construir en el campo fotográfico ese equilibrio entre la afirmación de su autonomía como medio, y el reconocimiento de su condición artística. Comienza ya a utilizarse el término “fotografía creativa”, expresión que condensa este cambio y que encontrará un gran eco en la siguiente década.

Y como es lógico, toda esa renovación cristaliza en un recambio generacional. Es la llamada *Quinta generación*, formada por los nacidos a partir del 1 de enero 1950, que aparece configurada por la revista en el número de julio-agosto de 1974, después de haber lanzado una convocatoria al efecto. Dos características la definen, según los responsables de la revista en aquel momento (Carlos Serrano y Pablo Pérez-Mínguez): su actitud ante la fotografía, completamente opuesta a los fotógrafos de los años sesenta, que es entendida como un “enfrentamiento creativo y de constante expresión”. Al fotógrafo, ahora, se le exige ser inteligente antes que fotógrafo, añadirán en el editorial de justificación. Y la segunda, una clara voluntad de integración y difusión a escala internacional, de la que da perfecto testimonio la exposición *Límite*, presentada en Nueva York en 1979, que ofrece una ajustada representación de la creación fotográfica española en el entorno de *Nueva Lente*.

La labor de esta generación se notará, casi más que en la producción fotográfica propiamente dicha, en la puesta en juego de nuevas actitudes y estrategias, sobre todo a partir de la mitad de la década de

los setenta, que darán un importante impulso hacia la normalización del medio, sentando las bases para su definitiva institucionalización cultural: se despierta el interés por el mercado, se potencia la exposición como vía de difusión, se crean espacios formativos y galerías especializadas en fotografía, y se va alcanzando progresivamente cierta nivelación con el resto de disciplinas artísticas. *Nueva Lente* aparece, así, como evidente reflejo y epicentro fotográfico de un clima de cambio en el país.

Jorge Rueda · Pablo Pérez-Mínguez · Luis Pérez-Mínguez · Joan Fontcuberta · Pere Formiguera · Barbara Allende (Ouka Leele) · Miguel Oriola · Javier Campano · Manel Úbeda · Ferran Freixa · Manel Esclusa – Toni Catany

**MEDIADOS DE LOS AÑOS
SETENTA – MEDIADOS DE LOS
AÑOS OCHENTA**

DOCUMENTOS CRUZADOS

Después de dos etapas consecutivas protagonizadas por posiciones en buena medida antagónicas, ya desde mediados de los años setenta y casi coincidiendo con una segunda etapa de *Nueva Lente* más atenuada en sus planteamientos, el panorama fotográfico se diversifica y se matiza en consonancia con la progresiva normalización del medio. Las fronteras y asignaciones entre diferentes prácticas y actitudes se diluyen, aunque de algún modo se van a ir marcando las diferencias entre dos líneas de trabajo a lo largo de los años ochenta, una más inclinada hacia la indagación en las propias capacidades expresivas de la fotografía y otra que en cierto modo retoma la práctica documental inherente al medio.

Esta última, enlaza con la generación de los años 60 en el objetivo de trazar un



Cristina García Rodero. *La confesión* [Serie *España oculta*], 1980. Fundación Foto Colectania. © Cristina García Rodero / Magnum Photos / Contacto

retrato del país. Si aquellos autores registraban la realidad que les rodeaba de un modo general, en breves aproximaciones o proyectos de rápido desarrollo, y muy a menudo a través de imágenes individuales (lo que Casademont denominaba “unicidad”), construyendo así una mirada global sobre el país, estos nuevos autores lo hacen a través de proyectos de larga duración, a modo de encuesta general, acentuando los rasgos de la observación personal y la construcción visible y consciente de un punto de vista que sustenta su desarrollo. Son trabajos prolongados en el tiempo que arrancan en los años setenta y se desenvuelven hasta ver la luz, de manera coincidente y en forma de libro, a mediados de los años noventa. Además de este planteamiento de proyecto, les identifica entre sí y les diferencia de

la anterior generación, una mirada incisiva, a menudo irónica, que no oculta el objetivo más o menos explícito de ahondar en la identidad y en la trastienda sociológica del país. Son los en su momento identificados por un cariz antropológico que quizás habría que definir preferiblemente como socio-cultural. Les caracteriza también mayoritariamente el peinado de la geografía con afán generalizante (en cierto modo pueden definirse como fotógrafos viajeros) y la profundización en la dimensión cultural de la realidad a la que se aproximan. Sin duda, hay detrás de todo ello la necesidad de explicarse algo sobre la realidad en la que se vive, y las identidades e impulsos que la conforman. Probablemente por ello, todo lo relativo a la ritualidad, en una clara relectura de las tradiciones y los ritos, alcanza una importancia destacada en este contexto creativo, de un modo mucho más intenso y concreto de lo que se encuentra en los fotógrafos de los cincuenta y sesenta. Pero no es solo esa percepción cultural, sino también la búsqueda de representatividad simbólica en aquello que fotografían algo que da homogeneidad a un núcleo bien diferenciado dentro de la práctica documental.

**Cristina García Rodero · Koldo Chamorro ·
Fernando Herráez · Ramón Zabalza ·
Cristobal Hara**



Humberto Rivas. *Barcelona*, 1980. Colección de Arte Contemporáneo. Universidad de Salamanca. © Humberto Rivas / VEGAP

Junto a esta vertiente documental, encontramos otra línea de trabajo bien diferenciada. Se trata de un desarrollo más interesado en las capacidades formales y expresivas del propio medio, que permite hablar hasta cierto punto de una tendencia formalista. Un formalismo que en buena medida sirve como palanca y argumento para la reivindicación de la fotografía como arte desde un territorio estrictamente fotográfico que no pasa por la asimilación con otras disciplinas artísticas. La actitud frente a lo real apunta ahora hacia la importancia de la percepción y la visión, desplazando la esencialidad del tema en beneficio de una poética de la mirada, altamente subjetiva, que tiende a explorar atmósferas, sensaciones, presencias, emociones o temporalidades. La sugerencia se sitúa por encima de la evidencia fotográfica, la sensorialidad y la sutilidad conviven a menudo con la alteración de la realidad, del documento, por la vía de la imaginación y la fantasía, siendo frecuente tanto la recuperación como la reformulación de géneros y referentes fotográficos. Destaca, dentro de un contenido formalismo, la atención a elementos esenciales como la luz, la perspectiva y el encuadre, siendo definitorio en muchos de los autores el modo en que hacen un uso preferencial de la estética del blanco y negro y de sus cualidades, así como de la composición.

Jaume y Jordi Blassi · Ferran Freixa · Toni Catany · Manel Esclusa · Joan Fontcuberta · Humberto Rivas

Estas cualidades se despliegan en buena parte en otra línea de trabajo, relacionada con la evolución de la fotografía documental americana a lo largo de los años setenta. De igual sutileza y calidad técnica, optarán por lecturas menos fragmentarias de lo real, menos ambiguas, inclinándose progresivamente hacia un cierto reequili-

brio entre sensorialidad y objetividad en beneficio de la carga específicamente documental de la imagen. Su campo de desarrollo lo encontrarán en la lectura del territorio y especialmente en la captación de los procesos de transformación urbana, incorporándose así a una tendencia claramente apuntada en la fotografía europea desde finales de los años setenta y comienzos de los ochenta consistente en un importante proceso de reactivación y reformulación de la fotografía de paisaje, que tiene características propias bien diferenciadas de la americana *New Topographics*. Una vía de trabajo fructífera que a lo largo de los años noventa será retomada por nuevos autores con renovados planteamientos.

Manolo Laguillo · Carlos Cánovas

AÑOS 80

NUEVOS CONTEXTOS

A lo largo de los años ochenta la normalización del medio progresa, con referenciales centros de formación y creación, galerías, encuentros, revistas, exposiciones y festivales. Del mismo modo las asignaciones generacionales y territoriales ceden paso a un mayor nivel de individualización creativa. Las posiciones están bastante definidas, y el medio fotográfico mantiene su equilibrio respecto al ámbito de la creación artística, entre inmersión, contaminación y autoafirmación. Sin embargo, al hilo del contexto de modernización acelerada del país, surgirá un ámbito tanto territorial como cultural, que tendrá en la fotografía un reflejo privilegiado y que, al mismo tiempo, remueve y agita sus prácticas. Aunque este momento y lugar ha terminado reducido en buena medida a la llamada movida madrileña, escapa a esa delimitación. Es el momento en que cierto espíritu *de Nueva Lente*

reaparece, desde claves contextuales nuevas, entre las cuales surge como referencia esencial la apelación a la posmodernidad. De nuevo se explora, como en la etapa más avanzada de *Nueva Lente*, la propia vida convertida en materia expresiva y creativa. Madrid y su dinámica cultural se convierten en referenciales dentro del panorama fotográfico. Reaparece así cierta asignación territorial que no dejará de tener su importancia en un momento en que se dibuja y afirma el mapa territorial del estado.

La fotografía impresa cobra vida por múltiples vías y canales, especialmente los magazines. Dentro de un clima de fusión y mezcla, ciertos géneros fotográficos (el retrato, la fotografía de calle, la moda, el bodegón) evolucionan y se contaminan, y nuevas formas de práctica documental se desarrollan para dar cuenta de la realidad circundante, hacer inventario o manifestarse uno mismo. Si hay un momento en que se percibe hasta qué punto la fotografía es un medio especialmente sensible a las circunstancias contextuales, es este. Una vez más, una revista tendrá la capacidad de simbolizar y articular creativamente todo este movimiento: *La Luna de Madrid*.

Más allá de una delimitación estrictamente circunstancial y temporal, relacionada con la movida, hay que reconocer en este contexto madrileño el que quizás sea el último momento dentro de estas tres décadas en que el medio fotográfico se agita, evoluciona y reconfigura desde asignaciones y contextos determinados, ya sean territoriales, generacionales o contextuales.

Si en este territorio, la evolución creativa de la fotografía tiene un fuerte componente ambiental y cultural, en general el

medio se lanza en los ochenta a diversas vías de diálogo con el conjunto del campo artístico, escenario que queda conscientemente fuera de esta revisión. Los noventa traerán, pasada esta intensa fase de inmersión en la esfera artística, una vuelta al medio desde planteamientos donde se percibe ya la asimilación y superación natural de todas las tensiones y derivaciones provocadas por los fuertes procesos de cambio (tanto políticos, como culturales y artísticos) de los años setenta-ochenta, así como la superación de las fracturas que han caracterizado la fotografía española hasta esa década.

En el fondo, no dejan de arrastrarse todavía, a lo largo de los ochenta, viejas divergencias, alineamientos e identificaciones dentro del campo fotográfico. Habrá que esperar así, hasta los años noventa, para que el campo fotográfico comience a estructurarse ya desde coordenadas renovadas, superando cualquier tipo de vieja fractura, y desde la completa normalización e institucionalización del medio, acorde con los tiempos del propio país y el ensanchamiento del campo artístico.

Miguel Trillo · Alberto García-Alix · Ouka Leele · Javier Vallhonrat · Chema Madoz



PATIO HERRERIANO

Museo de Arte Contemporáneo Español

Calle Jorge Guillén, 6, Valladolid. | +34 983 362 908 | www.museoph.org
Martes a viernes de 11 a 14 h y de 17 a 20 h. Sábados de 11 a 20 h y domingos de 11 a 15 h