

Sala de Arte Joven

Nueva
Vieja
Pintura

13.05–19.07.2026

Nueva-Vieja Pintura¹ propone una genealogía de la pintura actual, algo así como una genealogía experimental de lo pictórico, articulada a través de cuatro viejos conceptos vinculados a la construcción de la historia del arte moderno y contemporáneo. Formalismo, historicismo, figuración y conceptualismo conforman los cuatro ejes museográficos de esta exposición que, a través de un ejercicio historiográfico parcial, no plantea una lectura general sobre el estado actual de la pintura, sino un acercamiento necesariamente incompleto a la pregunta sobre una posible nueva vuelta a lo pictórico –sí, otra vuelta más¹–. Se trata de un ejercicio tentativo, a tiempo real, que parte de un contexto inmediato y de la práctica de siete artistas que forman parte de este. Artistas que no necesariamente comparten un marco generacional o epistemológico, ni se definen como pintores.

A partir del binomio nuevo-viejo habilitamos un espacio temporal extensible, un futuro del pasado y un pasado del presente; una metodología dislocada que responde ante esa retórica causal todavía presente en muchos discursos institucionales². Si el tiempo ya no es tiempo y la historia ya no es historia, una historiografía de este no-tiempo debería acoger líneas narrativas yuxtapuestas, polisémicas o dialógicas, que nos permitan ampliar –o quizás simplemente ensayar– nuestras perspectivas del presente³. Así, el trabajo de Esther Gatón, Andrés Izquierdo, Raúl Silva, Irene Anguita, Iris Sanmartín, María Tinaut y Álvaro del Fresno da cuenta de cómo viejos lenguajes aún resuenan en nuestros imaginarios pictóricos y de cómo, sin embargo, estos códigos no podrían seguir entendiéndose como se entendieron entonces.

Podríamos empezar por pensar que si la pintura –más o menos pintada⁴– está volviendo, quizás lo esté haciendo, en parte, como forma de supervivencia ante la precariedad de las infraestructuras que sostienen nuestra imaginación y nuestro trabajo. Esta genealogía no pretende sistematizar las obras expuestas, sino atender a cómo sus particularidades ensanchan nuestros marcos de pensamiento. Ante una necesidad colectiva

³ Lucrecia Martel⁴ Juan Manuel Bonet

de trazar vínculos y de contar historias, proponemos apropiarnos de lo genealógico para expandirlo, para desplegar un nuevo vocabulario artístico que integre lo contingente y lo anacrónico⁵.

Nueva-Vieja Pintura podría considerarse una suerte de iconografía pictórica en proceso⁶: una práctica de interpretación que introduce cierto grado de indeterminación en nuestro acercamiento a lo representado.

*Nuevo-Viejo Formalismo **

Al pensar en formalismo, en relación a la historia del arte –la de antes y la de ahora– recordamos esa vieja idea de “la forma por la forma”. Esta corriente surge a mediados del siglo diecinueve desde un rechazo a la subordinación del medio a otro tipo de actividades intelectuales y estéticas, alineado con el deseo del arte de ser conocimiento científico⁷. Se trata de una inclinación teórico-práctica que es integrada y difundida por las primeras vanguardias, y cuyo clímax historiográfico se sitúa en el expresionismo abstracto –en la aceptación de la pulsión artística como acto creativo autosuficiente–. Se trata también de una corriente que ha recibido múltiples y merecidas críticas, a menudo desde el cuestionamiento de esa supuesta neutralidad distante de lo autónomo⁸. Hoy, sabemos que no existe autonomía sin heteronomía; que la pintura no se produce sola o que el saber no se genera en solitario⁹. No tendría sentido, sin embargo, negar que la forma reaparece cíclicamente, que atraviesa una genealogía que se extiende hasta nuestro presente. Y es que el estudio formal no debería excluir la posibilidad del pensamiento situado¹⁰. Al pensar en qué significa hacer formalismo hoy, al observar los nuevos usos del lenguaje formal en las prácticas que nos rodean, tras recorrer planos y superficies, nos encontramos con su particularidad contemporánea. Un nuevo formalismo no sería ensimismado sino vinculante, algo así como un formalismo queer¹¹: una reapropiación del espacio –en este caso, del espacio pictórico– que deviene de un hacer contextualizado, perfectamente consciente de la realidad material que habita¹².

Algo que podría extrapolarse, incluso, a la disciplina del diseño expositivo¹³.

*Nuevo-Viejo Historicismo **

Es posible que el historicismo sea, junto al formalismo, una de las ideas más recicladas de la historia del arte. Es también su falso antagonista pues, en términos generales, defiende que un objeto artístico sólo puede ser comprendido en relación a su contexto¹⁴. No se trataría tanto de una escuela como de una orientación intermitente del pensamiento estético que, desde el siglo dieciocho, ha estado siempre atravesada por ese diálogo fundamental que se da entre lo social y lo artístico¹⁵. Nos viene a la cabeza la idea del quizás ya viejo arte político. Viejo no por su falta de validez –especialmente ahora, que navegamos un continuo estado de emergencia¹⁶–, sino por la distancia que aún marca respecto a lo sensible. Hoy sabemos que todo ejercicio estético es político¹⁷, además de por su capacidad de interferir en nuestra relación con lo sensible, por las condiciones en las que se produce. Pensamos también en aquella pintura de historia, siempre al servicio de un orden simbólico dominante. Un nuevo historicismo no sería, desde luego, una nueva pintura de historia. Sería más bien una práctica de investigación analítica –movida a veces por la justicia material, a veces por el afecto– centrada en visibilizar relatos paralelos a los principales, así como los dispositivos discursivos que han dado forma a esos mismos relatos¹⁸. Una práctica de escritura de una nueva memoria, más cercana a la historicidad o a la auto-historia¹⁹ que a la construcción de la historia tal y como la conocemos.

*Nueva-Vieja Figuración **

Por su parte, la representación figurativa es probablemente el lugar más común de la historia de la pintura; tan común que, durante algún tiempo, pareció el único lugar posible. No tendría sentido extendernos aquí sobre los inicios y el desarrollo del lenguaje icónico. Sí nos interpela, sin embargo, la cantidad de veces que este se ha abandonado y recuperado a lo largo de

los años. Tantas veces, casi, como la propia pintura. Desde mediados del siglo veinte, se suceden una serie de nuevas figuraciones que han sido a menudo leídas como reacciones al predominio del arte abstracto. Todas estas vueltas implicaron, no obstante, una suerte de integración entre lo abstracto y lo figurativo²⁰; una expansión de lo representable que insiste en la inconsistencia del binarismo en el que se basa gran parte de la historiografía moderna²¹. Figuración viene de una conjunción latina entre figura y acción, del acto de imaginar a través de la representación. Esto nos lleva a pensar en lo representacional como un espectro que combina la percepción – subjetiva, por supuesto – con la proyección imaginaria de algo más. La propia idea de la representación es engañosa ya que, como sabemos, las imágenes disparan realidades y disparamos realidades a partir de ellas²². El problema sigue siendo ese viejo empeño por distribuir las como si estuvieran disparadas bajo estructuras invisibles, a menudo alineadas con principios liberales violentos²³. Una nueva *nueva* figuración no ocultaría la subjetividad que acompaña al gesto pictórico, sino que visibilizaría dichas estructuras representándose a sí misma²⁴. Sería algo así como una pintura auto-afirmativa, situada, que abordaría un desplegar identitario que, como el desplegar de las imágenes²⁵, empujaría nuestro criterio de realidad hacia otro sitio, hacia otras realidades.

Nuevo-Viejo Conceptualismo *

A pesar de ser definido como una corriente – con viejas y nuevas variaciones –, el arte conceptual podría considerarse otra de las metodologías fundacionales del arte contemporáneo. A mediados de los años sesenta se produce una desmaterialización del objeto artístico a gran escala; una reorganización ontológica centrada en la ausencia material y la abundancia lingüística²⁶. La elección del medio, cualquier medio, pasa a ser funcional: es la idea lo que constituye la obra de arte, que rechaza su dimensión formal aún apegada a cierta idea de autonomía. El objeto artístico se retrae, de nuevo, de su contexto, hasta alcanzar

²⁴ Irene Anguita
Iris Sanmartín

²⁵ Andrea Soto Calderón

²⁶ Lucy Lippard

su propia filosofía interna²⁷. Sin embargo, esta actitud auto-reflexiva no sólo establece las preguntas constitutivas del arte contemporáneo – qué es el arte y por extensión, la institución artística – sino que, con el tiempo, acaba por resituar la práctica conceptual en un contexto social más amplio²⁸. La pregunta por el sentido del arte se acerca a la pregunta que la pintura se ha hecho en tantas ocasiones a sí misma. Podríamos pensar que se trata, de hecho, de un medio altamente conceptual²⁹. En su constante desbordamiento, lo pictórico plantea, ya desde lo post-conceptual y lo post-pictórico, la posibilidad de ampliar el enfoque sistémico del arte conceptual hacia una materialidad, casi escultórica, que integraría lo formal y lo significativo. Al pensar en un nuevo conceptualismo – que podría ser pictórico y podría ser, además, algo más³⁰ – imaginamos una pintura que, más allá de expandir o abstraer su medio, visibilizaría las fuerzas de trabajo material que sustentan los regímenes inmateriales en los que se inscribe hoy la producción simbólica del arte³¹.

* Cada uno de estos ejes conceptuales y museográficos no se concibe como un dispositivo cerrado, sino como una constelación teórica que habilita la posibilidad de nuevos ejes y constelaciones.

Andrea Celda y Lu Millet

1. *Otra vez la maldita pintura*. Bea Espejo – 2018 · 2. *Pintura enojada*. Gilberto González. Travesía Cuatro – 2024 · 3. *La flecha del tiempo*. Lucrecia Martel – 2020 · 4. Juan Manuel Bonet. Sala 17. Colecciones. Itinerario III. MNCARS · 5. *Aby Warburg. ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?* Carta #2 – 2011 · 6. *Iconografía e iconología*. Juan Antonio Ramírez – 1996 · 7. *El formalismo y el desarrollo de la historia del arte*. Francisca Pérez Carreño – 1996 · 8. *¿Qué podemos hacer?* Marina Garcés – 2019 · 9. *Crítica visual del saber solitario*. Aurora Fernández Polanco – 2019 · 10. *Formalism: modern art, today*. Kunstverein Hamburg – 2004 · 11. *Queer formalism: the return*. William J. Simmons – 2021 · 12. Artistas participantes: Andrés Izquierdo y Esther Gatón · 13. Diseño expositivo de la muestra: SSOP · 14. *Formalismo e historicidad*. Benjamin Buchloh – 2004 · 15. *Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental*. Jaime Brihuela – 1996 · 16. *Wave of blood*. Ariana Reines – 2025 · 17. *La división de lo sensible: estética y política*. Jacques Rancière – 2000 · 18. Artista participante: Raúl Silva · 19. *Critical (auto) theory*. McKenzie Wark. e-flux Journal #140 – 2023 · 20. *El arte último del siglo XX*. Anna María Guasch – 2000 · 21. *Beyond painting*. Rosalind Krauss. October #181 – 2022 · 22. *Cuando las imágenes disparan*. Pablo Martínez – 2013 · 23. *Bad Infinity*. Aria Dean – 2023 · 24. Artistas participantes: Irene Anguita e Iris Sanmartín · 25. *Imágenes que resisten*. Andrea Soto Calderón – 2023 · 26. *Information*. MoMA – 1970 · 27. *Del arte objetual al arte de concepto*. Simón Marchán Fiz – 1986 · 28. *Philosophies of conceptual art*. Adrian Piper y Peter Osborne – 2025 · 29. *Nachleben. La pintura como arte conceptual*. Es Baluard Museu – 2025 · 30. Artistas participantes: Álvaro del Fresno y María Tinaut · 31. Marina Vishmidt y Manual Labours – 2013

³⁰ Álvaro del Fresno
María Tinaut

³¹ Marina Vishmidt

Las últimas del verano (verde)

Intervención site-specific con tinta
y pétalos secos sobre moqueta — 2026

Las últimas del verano (verde) se presenta como un suelo continuo de alfombra sintética intervenida pictóricamente para evocar un pastizal que nos invita a ser atravesado. Desplegada en el espacio, esta opera como elemento doméstico y como escenografía, situando el horizonte en el punto donde se encuentra con la pared. Las fibras teñidas sugieren las variaciones cromáticas de la hierba: ocres, verdes, tonos pajizos y fluorescentes. La absorción irregular del pigmento genera manchas y zonas dispares que remiten a

procesos propios de los suelos de pasto, como el estrés hídrico, la acidificación, el orín o la degradación de la clorofila.

La moqueta, procedente de un proyecto de interiorismo que realizó en 2023, ha sido recuperada para esta exposición. En esta ocasión, los fragmentos originales son reordenados y superpuestos creando grietas e interrupciones en el patrón original. Sobre la moqueta sintética se disponen pétalos de tulipán 'Mango Charm', recogidos y secados a comienzos de la primavera en Madrid.

Andrés Izquierdo

La práctica de Andrés Izquierdo (Madrid, 1993) aborda, a través de medios como la instalación, el diseño de mobiliario, la escultura o aproximaciones materiales a la pintura, las experiencias de un territorio específico, sus procesos latentes y los ritmos que configuran su entorno. Su obra establece relaciones entre distintos sistemas y campos de conocimiento: la biología y la teología, la psicología y la arqueología,

lo anárquico y lo estructurado, o lo fluido y lo estático.

Mediante la recolección de materiales encontrados, la reformulación de formas domésticas y la reutilización de trabajos previos, Andrés activa elementos que de otro modo permanecerían inertes. Estas operaciones proponen un desplazamiento en la percepción y en la experiencia del espacio.



NN1.0624

Instalación de óleo y grafito sobre madera y papel — 2024

NN1.0624 se articula como un modelo escenográfico elaborado a partir de litografías provenientes de las publicaciones *Antigüedades peruanas* (1859) y *Fauna peruana* (1844-1846), vinculadas a la investigación que el naturalista suizo Johann Jakob von Tschudi presentó en el siglo diecinueve en el Museo de Historia Natural de Neuchâtel (Suiza), institución que comisionó y presentó por primera vez esta pieza. El proyecto explora las relaciones entre vacío y objeto, parte y totalidad.

La cara principal de la pieza muestra un calado que aísla el templo de Ollantaytambo (Perú) de la montaña sobre la que se erige, visibilizando un fondo plano sobre el que aparece

material de cartelas infográficas que se presentaron en la primera exposición de Tschudi. Mediante la omisión de la naturaleza, esta operación visual evidencia una idea de cultura desligada de su entorno. El gesto confronta el pensamiento andino, de carácter animista, con la lógica occidental del catolicismo monoteísta.

El conjunto de piezas pictóricas sobre papel recurre directamente a los archivos de Tschudi y del museo para profundizar, desde una estética de la catalogación y la gráfica museográfica, en el devenir de los objetos culturales, así como en la incidencia de la racionalidad colonial sobre el territorio y el mundo prehispánico.

Raúl Silva

En los últimos años, el trabajo de Raúl Silva (Lima, 1991) se ha enfocado en la memoria histórica, indagando en las relaciones entre el imaginario religioso colonial y el paradigma de progreso. Su práctica involucra investigación académica, comisariado y producción artística

—entendiendo esta última como un medio técnico para la reproducción de archivos históricos—, abordando ensayo, video, diseño gráfico y pintura. A través de sus proyectos, Raúl atiende a lo que queda fuera de la imagen o de la narración, para dar cuenta de la urgencia de compensar esos vacíos.

NUEVO-VIEJO HISTORICISMO

NUEVO-VIEJO HISTORICISMO



Roxy

Acrílico y lejía sobre tela — 2025

Dark room

Acrílico, óleo y lejía sobre lienzo negro — 2025

En *Roxy* y en la serie *Dark room*, la pintura se desplaza hacia un territorio donde la figura no se construye por acumulación sino por sustracción. A través del uso de lejía, las formas emergen desde el borrado, como presencias inestables, resultantes de un proceso en el que cada gesto introduce variaciones y desvíos. La identidad se comprende como algo que se produce en el tiempo a través de repeticiones siempre imperfectas. En este sentido, la imagen funciona de manera similar: no se impone sino

que aparece parcialmente, atravesada por fallas y zonas de indeterminación.

A través de materiales de la cultura visual de la escena *fetish* londinense de los años ochenta, Irene introduce una dimensión relacional en las piezas. Más allá de su carga estética o erotizante, estos materiales funcionaban como herramientas vinculares, creando redes de cuidado y de comunidad. Así, estas obras no solo articulan una figuración inestable, sino que amplifican una imagen que integra diversos modos de estar en común.

Irene Anguita

Irene Anguita (Córdoba, 1997) es una pintora cuyo trabajo se centra en la exploración de su propio cuerpo como representación de los diferentes estados de su vida, a partir de su identidad como mujer queer y de sus relaciones

con su entorno. Estas se reflejan en su práctica, entendiendo el medio como un proceso de diálogo no predeterminado. Su lenguaje pictórico se compone tanto de factores conceptuales –metafísicos incluso– como de elementos tangibles.



Sin título · Sin título

Óleo sobre tela — 2023

Apertura semiabierta

Óleo y tinta sobre madera — 2026

Ante la pregunta por qué representar y las infinitas posibilidades que ofrece el medio pictórico en este sentido, Iris recurre a recuerdos de su infancia y a antiguas inquietudes: escenas olvidadas hace tiempo, ubicadas entre lo familiar y lo ajeno, que le sirven para encontrar ese objeto “cualquiera” a partir del que constituir el motivo de su pintura. Equiparando el proceso pictórico al de la escritura –dos medios accesibles y, a la vez, capaces de contener múltiples imágenes–, este conjunto de piezas parte de una reconstrucción archivística de su propia memoria que establece resonancias generacionales.

Cómics, carpetas escolares, series de anime, disfraces, intercambios con sus amigas, muñecas, películas en DVD y visitas a la casa en la que creció, sirven a Iris como fuentes documentales para la creación de imágenes fragmentarias que parecen capturar acciones intermedias. A través de dos escenas contenidas, en las que dos personajes aparecen en primer plano, fuera de contexto, y una tercera escena que se expande hacia un registro panorámico de marcado carácter cinematográfico, se sugiere un imaginario que no llega a resolverse del todo.

Iris Sanmartín

La obra de Iris Sanmartín (Barcelona, 1996), centrada en la pintura, despliega y teje lo autobiográfico en un intento de establecer vínculos entre el cotidiano y los aspectos mítico-poéticos que le subyacen. A través de un proceso focalizado en el trazo y el vaciado de la pintura, estos gestos se convierten en sus recursos compositivos centrales.

Mediante el uso de capas diluidas y veladuras, utiliza el óleo, el trapo y la lija como principales medios para remover y rehacer escenas. Sus piezas se nutren de escritos y apuntes previos, de fotografías de archivo propio, de referentes literarios y de motivos ligados a la representación del cuerpo, la intimidad y la memoria.



Blue Pastuñes (after Mary Oliver)

Fundas de colchón remendadas sobre bastidor – 2026

Blue Pastuñes (after Mary Oliver) se constituye a partir de tres antiguas fundas de colchón, cosidas y remendadas, que recogen la herencia del minimalismo esencialista en su apuesta por la reducción formal y la atención a las cualidades del textil. Las telas, atravesadas por secuencias de rayas y líneas verticales de distintos colores y grosores, incorporan también las huellas de reparación del material. Este gesto integra lo irregular –lo roto, torcido o reforzado– dentro de la composición, generando superficies abstractas que, al tensarse sobre el bastidor, pasan del plano

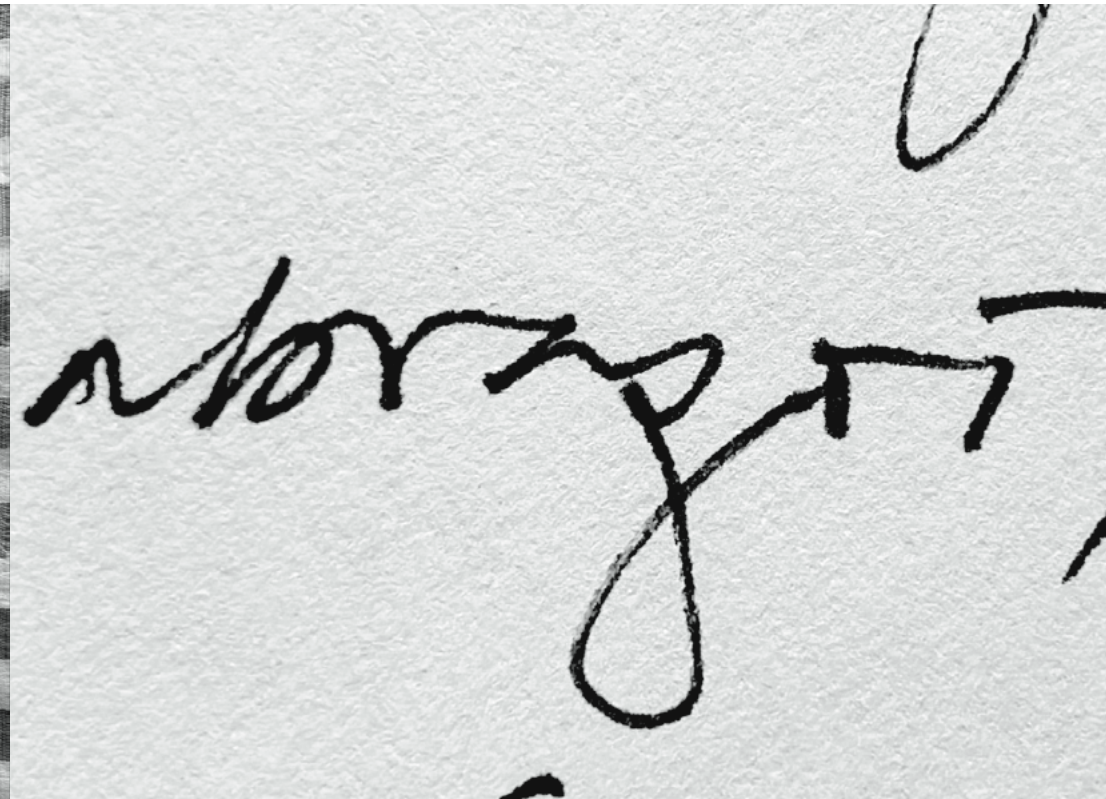
horizontal del descanso al vertical de la pared.

Los azules remiten al poemario homónimo de Mary Oliver –en el que la poeta concibe el mar como un pasto generador de hallazgos– que María leyó en el pueblo de su familia, en la comarca de Tierra de Campos (Castilla y León). Se traza así un vínculo entre la amplitud de los campos castellanos y la del Océano Atlántico en la costa noreste de EE. UU. La idea de pasto conecta con la ordenación agraria del territorio familiar: los tres paneles funcionan como un paisaje de campos ensamblados en *patchwork*.

María Tínaut

La práctica de María Tínaut (Valladolid, 1991) se articula en torno a la construcción de un lenguaje despojado del ejercicio explícito de la pintura, en un intento de pensar estrategias metodológicas de producción queer. Este procedimiento permite la producción de un

vocabulario indirecto, que no emplea necesariamente las herramientas habituales del medio. A través de procesos abiertos, que implican el teñido, el remiendo y el uso de objetos encontrados, María introduce una variable temporal en la producción de sus piezas.



Sobre el amor y la muerte

Doble lámina de vidrio, plancha de hierro grabada, anillo, pastilla placebo, celofán · Doble lámina de vidrio, fotografía, cartulina, luz led, cable eléctrico, batería de moto, celofán — 2026

Esta obra está dedicada a mi hermano, al cónico del LeRoy Merlin, a la señora de la cristalería y a todos los que escuchan mis sueños.

Sobre el amor y la muerte constituye una suerte de díptico que desborda los márgenes de la pintura, incluso los de la pintura ya desbordada; un desborde del desborde que se apropia de la estructura de *El gran vidrio* de Marcel Duchamp para activar una división formal que puede leerse en términos sexuales y simbólicos. El primer vidrio se ordena a partir de una lógica de sentido —cercana a lo que puede

ser capturado, contabilizado o interpretado—. El segundo vidrio se desplaza hacia la vía del no-todo, del “goce femenino”: un espacio que no puede ser completamente inscrito por el significante, en el que el sentido se resiste a cerrarse.

La obra sostiene la tensión entre la producción de significado y su desbordamiento. Amor y muerte aparecen así como límites de la experiencia —y de la representación—, allí donde la imagen ya no puede justificarse plenamente y queda atravesada por aquello que la excede: un sol cálido.

Álvaro del Fresno (Madrid, 1999) trabaja a partir de la idea de un conceptualismo plano, en el que la profundidad hermenéutica queda desplazada en favor de un encuentro con pistas, gestos y síntomas

sin garantías. De este modo, favorece la equivocidad de los signos y lo impredecible ante la vida. Su práctica reciente dialoga con el psicoanálisis, la historia del arte, el cine y la negatividad.

quizá su ausencia en la habitación. Al día siguiente, quizás experimentaría un deseo de verla de nuevo allí, en la extrañeza de la soledad, en su estado de desconocida de usted. Quizá la buscaría fuera de su habitación, en las playas, en las terrazas, en las calles. Pero no podría encontrarlo porque en la luz del día no reconoce a nadie. No la reconocería. No conoce de ella más que su cuerpo dormido bajo sus ojos entreabiertos o cerrados. La penetración de los cuerpos usted no puede reconocerla, no puede nunca reconocerla. Usted no podrá nunca.

Cuando usted lloró, fue sólo por usted y no por la admirable imposibilidad de alcanzarla a través de la diferencia que les separa.

De toda la historia usted no conserva más que ciertas palabras que ella pronunció en el sueño, esas palabras que nombran aquello de lo que usted padece: Mal de la muerte.

Muy pronto usted renuncia, ya no la busca, ni en la ciudad, ni en la noche, ni en el día. Con todo, así pudo usted vivir este amor de la única forma posible para usted, perdiéndolo antes de que se diera.

FIN

PROGRAMA PÚBLICO

Domingo 17 de mayo, 11–12 h
Taller de pintura infantil (2/3 años)
en Espositivo Academy
(con Desi Civera y Tuchi H. Galán)

Miércoles 27 de mayo, 19–20.30 h
Conversación entre
Isabella Lenzi y Raúl Silva

Miércoles 3 de junio, 19–20 h
Encuentro con Andrea Celda
y Lu Millet

Sábado 13 de junio, 12–13.30 h
Conversación entre Juf
(Bea Ortega Botas y Leto Ybarra),
Álvaro del Fresno y María Tinaut

Domingo 14 de junio, 11–12 h
Taller de pintura infantil (2/3 años)
en Espositivo Academy
(con Desi Civera y Tuchi H. Galán)

Sábado 20 de junio, 12–13.30 h
Conversación entre Élan d'Orphium,
Irene Anguita e Iris Sanmartín

Miércoles 1 de julio, 19–20.30 h
Conversación entre
Sofía Montenegro, Esther Gatón
y Andrés Izquierdo

Actividades gratuitas

Comisariado
Andrea Celda
Lu Millet

Diseño expositivo
SSOP

Diseño gráfico
Jaime del Corro

Montaje expositivo
David Cuero

Iluminación
Intervento

*Enmarcado de las piezas
de Álvaro del Fresno*
Herederos de Crispín

Imprenta
Gráficas Crutomen

Transporte
Crisóstomo

Programa público
Juf (Bea Ortega Botas y Leto Ybarra),
Desi Civera, Tuchi H. Galán,
Isabella Lenzi, Sofía Montenegro,
Élan d'Orphium

Agradecimientos
Paula Anta, Maddi Aguilar,
Karmen Ameller, Javier Aparicio /
El Chico, Odile Atthalin, Elisa Celda,
Rafa Celda, Espositivo Academy,
Gonzalo Fernández, Mapi Millet,
Marta Rodríguez, Simón Sepúlveda,
Franc Vila

SE BUSCA COMISARIO 2026

Nueva-Vieja Pintura
Irene Anguita, Álvaro del Fresno,
Andrés Izquierdo, Esther Gatón,
Iris Sanmartín, Raúl Silva y María Tinaut

Del 13 de mayo al 19 de julio de 2026
Sala de Arte Joven
de la Comunidad de Madrid
Avenida de América, 13
28002 Madrid

Horario
Martes a sábado
11–14 h y 17–20.30 h
Domingo 11–14 h
Lunes Cerrado

Organiza
Subdirección General
de Bellas Artes
Dirección General de Cultura
e Industrias Creativas
Consejería de Cultura,
Turismo y Deporte



Comunidad
de Madrid

DL: M-10489-2026

Esther Gatón

Andrés Izquierdo

Raúl Silva

Irene Anguita

Iris Sanmartín

María Tinaut

Álvaro del Fresno