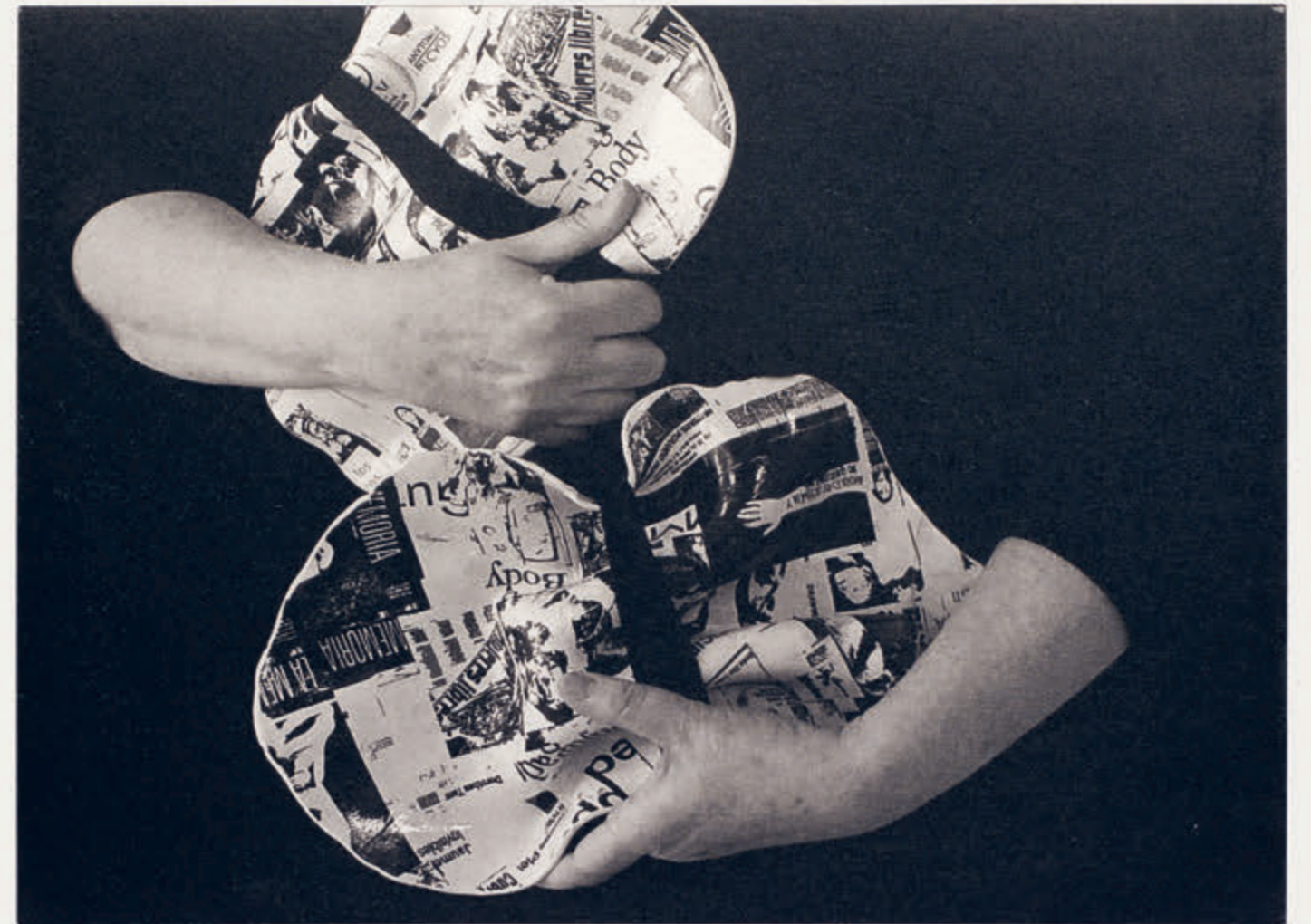


PREMIO NACIONAL DE ARTE GRÁFICO

ELENA JIMÉNEZ



ELENA JIMÉNEZ

PREMIO NACIONAL DE ARTE GRÁFICO



PREMIO NACIONAL DE ARTE GRÁFICO

ELENA JIMÉNEZ

ELENA JIMÉNEZ
PREMIO NACIONAL DE ARTE GRÁFICO

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
AYUNTAMIENTO DE MADRID
MADRID 2026

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

TOMÁS MARCO ARAGÓN Director
ALFREDO PÉREZ DE ARMIÑÁN Y DE LA SERNA Vicedirector-Tesorero
JOSÉ RAMÓN ENCINAR MARTÍNEZ Secretario General
BEGOÑA LOLO HERRANZ Censora
JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ Bibliotecario
VÍCTOR NIETO ALCAIDE Delegado del Museo, Calcografía y Exposiciones
JUAN BORDES CABALLERO. Delegado del Taller de Vaciados y Reproducciones
ANTONIO ALMAGRO GORBEA Adjunto al Bibliotecario
HERNÁN CORTÉS MORENO. Adjunto al Delegado del Museo, Calcografía y Exposiciones
JOSÉ LUIS TURINA DE SANTOS Adjunto a la Dirección
JAVIER BLAS BENITO Subdelegado de la Calcografía Nacional

JURADO DEL PREMIO NACIONAL DE ARTE GRÁFICO 2025

VÍCTOR NIETO ALCAIDE Presidente
CARLOTA BUSTOS JUEZ Vocales
MARÍA JOSÉ MAGAÑA CLEMENTE
ROCÍO DE LA VILLA ARDURA
JAVIER BLAS BENITO Secretario

La exposición *Elena Jiménez. Premio Nacional de Arte Gráfico* ha sido subvencionada por la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos (Área de Gobierno de Cultura, Turismo y Deporte) del Ayuntamiento de Madrid con cargo a los presupuestos municipales del año 2026


PREMIO NACIONAL DE
ARTEGRÁFICO

Convocado por la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

ACTA DE LOS ACUERDOS DEL JURADO


El Premio Nacional de Arte Gráfico 2025 ha sido otorgado a la artista Elena Jiménez Moreno (Alicante, 1965) en reconocimiento a la práctica coherente y continuada durante más de cuatro décadas de los recursos, sistemas y procesos de generación y producción de imágenes múltiples. Elena Jiménez ha reflexionado sobre las formas tradicionales y alternativas de expresión en el campo del arte gráfico incorporando nuevos medios para redefinir los límites y ampliar las posibilidades comunicativas y críticas de la estampa. En sus investigaciones recientes ha venido trabajando con instalaciones tridimensionales que abordan el análisis de la gráfica expandida. La difusión de sus conocimientos en el ámbito de la docencia ha proyectado el valor del arte gráfico en sucesivas generaciones de jóvenes artistas.

En Madrid, a 21 octubre de 2025

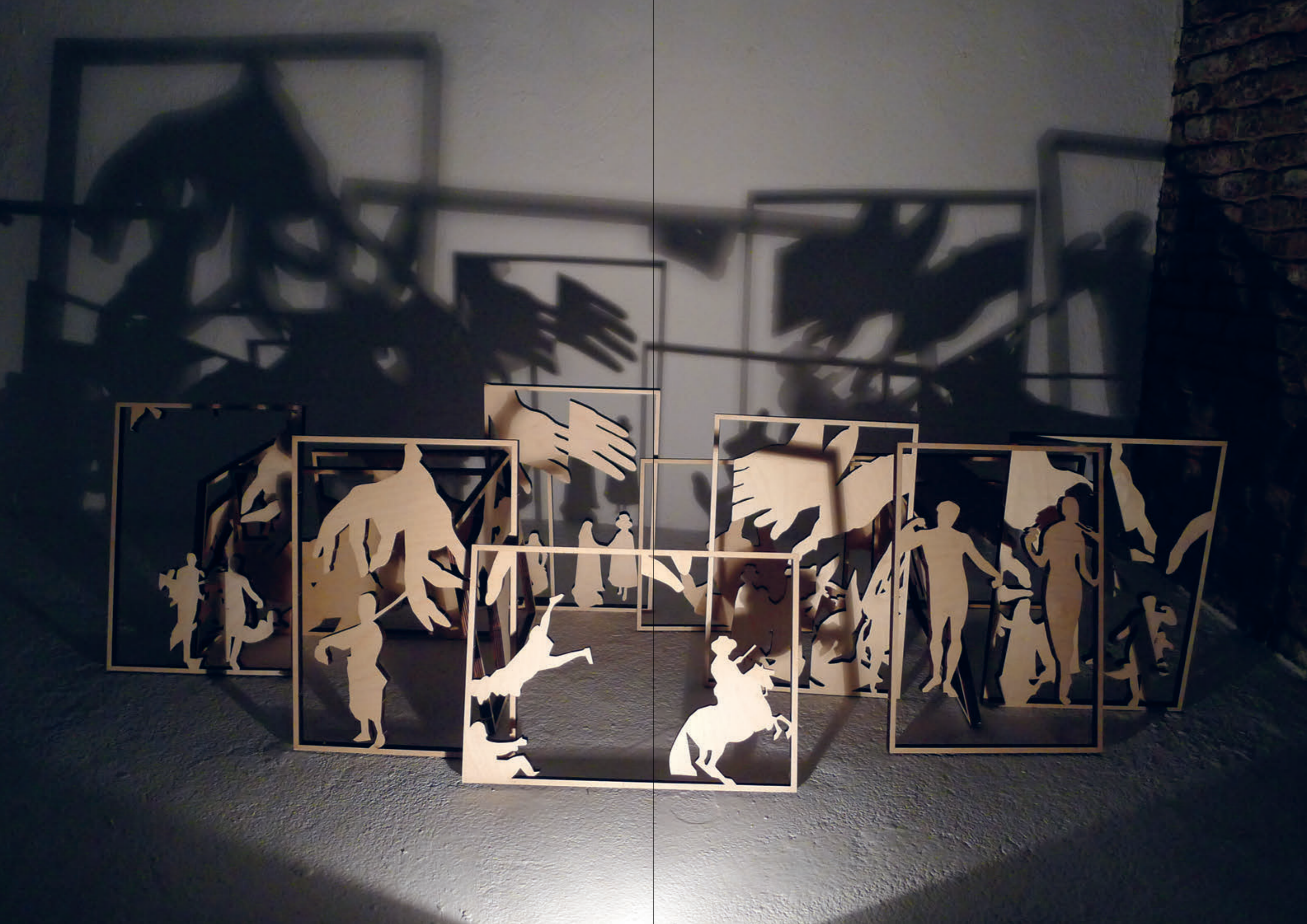

Víctor Nieto Alcaide
PRESIDENTE


Rocío de la Villa Ardura
VOCAL


M^a José Magaña Clemente
VOCAL


Carlota Bustos Juez
VOCAL


Javier Blas Benito
SECRETARIO



Más de cuatro décadas de dedicación ininterrumpida al arte gráfico, explorando las posibilidades de la imagen, con la imprevisibilidad de quien asume el riesgo de no instalarse en la comodidad de las convenciones, una carrera honesta marcada por la voluntad de abrir el espacio de la estampa, justifican sobradamente la concesión del Premio Nacional de Arte Gráfico a Elena Jiménez. A ella expresamos nuestra admiración mediante un efusivo agradecimiento por sus valiosas aportaciones en la exploración e investigación sobre la imagen impresa. Hay otro aspecto muy relevante en su actividad profesional que no podemos eludir y por el que sentimos un profundo aprecio, nos referimos a su magnanimidad como docente desde numerosos talleres y centros de enseñanza. Hace mucho tiempo que Elena ha alcanzado la condición de maestra, en el más exacto sentido del término.

En contadas ocasiones se da un consenso unánime entre los colegas de una determinada profesión hacia quien recibe el premio en reconocimiento a una trayectoria. Eso sucede con Elena Jiménez entre la amplia comunidad de artistas gráficos. Lo que pone de manifiesto la eficacia del jurado, a cuyas vocales damos encarecidamente las gracias por su acierto, complicidad con los objetivos del Premio y generosidad al aportar su conocimiento en arte actual y su experiencia como gestoras culturales: Carlota Bustos –directora del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid–, María José Magaña –responsable de Artes Visuales del Instituto Cervantes– y Rocío de la Villa –catedrática de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid. Es muy justo expresar a las tres nuestra mayor gratitud porque asumieron el deber irrenunciable de dar continuidad al criterio iniciado en la anterior convocatoria del Premio, en el sentido de garantizar con responsabilidad la igualdad de género y de atender prioritariamente a la contribución al arte gráfico de la artista premiada.

No puede faltar nuestro sincero agradecimiento a la profesora Isabel Tejada, catedrática de la Universidad de Murcia, cuyos estudios sobre feminismos, arte popular y colaborativo, expografía y narraciones del arte contemporáneo, nos han orientado y servido de guía en numerosas ocasiones. Isabel Tejada es una de las expertas en arte actual que mejor conoce la obra de Elena Jiménez, lo que otorga un indiscutible valor a su magnífico texto.

Continuando con el catálogo, tenemos la fortuna de que Iván Mezcu nos haya obsequiado con su refinada y precisa inspiración en el diseño del libro y en la imagen gráfica de la exposición. Hacemos extensiva nuestra gratitud a quienes han contribuido con su esfuerzo y entusiasmo a que el proyecto se convirtiera en una sugerente realidad. De manera particular, reconozco y manifiesto una enorme satisfacción por el

trabajo bien hecho del excelente equipo de la Calcografía Nacional, bajo la dirección del académico delegado, Víctor Nieto, y del subdelegado, Javier Blas, quien ha puesto al servicio del proyecto su respetada erudición sobre arte gráfico, tanto en el comisariado compartido de la exposición como en su estimable texto en el que analiza las coordinadas gráficas de Elena Jiménez.

La interesante exposición y la magnífica publicación del Premio son posibles gracias a la estrecha colaboración entre la Academia y el Área de Cultura, Turismo y Deporte del Ayuntamiento de Madrid. Nos sentimos en deuda con el magnífico equipo de Cultura del Ayuntamiento por su confianza y apoyo sostenidos. Somos muy conscientes de que una parte esencial de la programación expositiva y de las acciones culturales de la Academia se deben a su sensibilidad, compromiso institucional y generosa ayuda mantenida en el tiempo. Por lo que respecta al Premio Nacional de Arte Gráfico, el Ayuntamiento de Madrid ha demostrado durante las tres últimas convocatorias ser el más firme y leal garante de su continuidad.



La gráfica expandida en la obra de Elena Jiménez



Elena Jiménez Moreno (Alicante, 1965), aunque parte de base y en su primera formación del concepto de obra gráfica, labor que la ha hecho merecedora del Premio Nacional de Arte Gráfico de la Calcografía Nacional, puede considerarse una artista multidisciplinar; ha experimentado en el entrelazamiento, hasta la fusión, de las técnicas de la estampación tradicional con la escultura, la fotografía, el dibujo, la cerámica, la instalación e incluso el vídeo de vocación performativa. La artista alicantina ha considerado fundamental, desde sus inicios, hacer estallar por sus costuras las técnicas gráficas como fórmula necesaria para generar un discurso sobre los procesos contemporáneos de representación, identidad y visualidad¹.

Nos conocimos a principios de los años 90 cuando fui primero subdirectora y luego directora del Departamento de Arte y Comunicación Visual «Eusebio Sempere» que, de centro autónomo, había pasado recientemente a depender del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante. Allí, en el pequeño y discreto espacio que creamos y que se llamó Sala Jove, pasaron a presentar su trabajo artistas alicantinos como Daniel García Andújar, Elena Jiménez o Miguel Ángel Maestre Yago. Nuestro primer proyecto juntas se inauguró en 1994 bajo el título *Memoria de una carpintería*. Jiménez construía distintas matrices a partir del *assemblage* de objetos; los sellos de estampar una firma, el logotipo de una empresa o institución (que provenían si no recuerdo mal de los restos de una casa de filiación familiar, un taller de carpintero que pertenecía a su abuelo)² servían como mango en el que adherir cualquier cosa que pudiera servir de matriz, en definitivas cuentas,

1 Además de su trabajo creativo, Elena Jiménez ha sido merecedora del Premio Nacional de Arte Gráfico por su generosidad tanto en el campo de la educación como de la acción política. Por un lado, ha tenido un papel relevante en la formación gráfica en Madrid. Desde 1991 es docente en talleres de grabado del Ayuntamiento de la capital del Estado. También ha impartido cursos y seminarios sobre obra gráfica y técnicas de estampación en distintas instituciones y ha participado en encuentros de arte, contribuyendo a la formación de nuevas generaciones de artistas y grabadores. Por otro, no podemos obviar que, con su participación en la Junta Directiva de la asociación MAV (Mujeres en las Artes Visuales), ha contribuido a promover la visibilidad, el reconocimiento y la valoración del trabajo de las artistas mujeres en España, lo que, sin duda, impregna también su última obra, como veremos más adelante.

2 «El espacio del que yo partí era una carpintería, que formaba parte de la empresa de construcción que tenía mi abuelo materno y que estaba en la misma calle donde me crie, en la acera de enfrente debajo de su casa. Por eso yo le llamaba *la carpintería del abuelo*, aunque en realidad mi abuelo no era carpintero» [declaraciones de la artista enviadas por correo electrónico el 5 de enero de 2026].

cualquier artefacto. Estas piezas, que en aquel entonces se mostraban como itinerarios autobiográficos, tenían mucho de objeto encontrado sirviéndose la autora indistintamente de diapositivas antiguas, mapas de ferrocarriles o restos de un puzle. Todo era potencialmente apto para estampar porque su poética partía de lo lúdico y lo azaroso. Ya entonces el proceso, los encuentros en el camino del hacer, eran tan importantes como la obra final, eran parte de ella. Escribía en el texto del catálogo:

Los ensamblajes de Elena Jiménez [...] permiten viajar a su infancia con los juegos de letras y los restos de un mar ajeno a la Meseta en la que vive hace diez años: sirven de huellas un granito de arena que se coló en sus sandalias o la madera recogida en un paseo por la playa, chupada hasta desalarla —porque la boca cuando somos niños es un imprescindible medio de conocimiento— y que guardaba como un tesoro bajo la cama.

A estos ensamblajes se sumaban estampas de cuadernos de viajes a lugares lejanos en los que Elena Jiménez jamás había estado o postales que nunca había escrito, lo que manifesté en el textito citado titulado «Elena cubre con sal marina las calles de Lavapiés»³. Y es que Jiménez, muy joven, a mediados de la década de los 80, había dejado el Mediterráneo para residir en Madrid⁴. Es en la capital de España donde ha realizado la mayor parte de su obra, pese a que mantiene un pequeño estudio taller en su ciudad natal. Ha creado, de hecho, varios talleres de grabado, el primero recién salida de la escuela y donde, con veinte años y tres compañeros más, creó el espacio experimental Carborundum, un centro de investigación de gráficas tradicionales; después fundó otros talleres, entre ellos OkUme en 1989, junto a Saskia Moro. Desde el año 2000 mantiene un taller de gráfica independiente como única titular.

En Madrid ha consolidado unos modos de hacer que no solo exploran las técnicas clásicas de la obra gráfica, sino que las dilatan hacia otras disciplinas y procesos, trabajando también en la experimentación que facilita la digitalización del medio; es decir, se ha intrincado en un diálogo con la tecnología que apenas ha esbozado sus posibilidades lingüísticas y conceptuales. Por tanto, y parafraseando a Rosalind Krauss, siempre útil para estos menesteres, Elena Jiménez es una artista cuyo trabajo se puede calificar de gráfica expandida.

El arte gráfico expandido es un concepto que designa un modo contemporáneo de entender el grabado y la estampación más allá de sus límites tradicionales. Ya no

3 Por aquel entonces yo escribía textos paralelos con una fuerte vocación literaria.

4 Su formación tuvo lugar en la Escuela de Arte de Alicante, la Escuela de Arte La Palma y la Escuela Artediez en Madrid, donde estudia Técnico Superior en Artes Plásticas, especializándose en diseño gráfico, escultura, grabado y técnicas de estampación. A mediados de la década de los años 80 da por finalizados sus estudios con un proyecto final de graduación que ya anunciaba su interés por el análisis y la expansión de las disciplinas gráficas: *Experimentación en la obra gráfica original*.

se trata únicamente de la huella de una matriz sobre papel, sino de concebir la gráfica como un campo abierto de experimentación, capaz de integrar distintos soportes, técnicas y lenguajes artísticos. Si hasta el siglo XX el arte gráfico se asociaba a métodos fácilmente identificables (como la xilografía, el grabado calcográfico, la litografía, la serigrafía o el linograbado), se solía estampar sobre papel y se seriaba (el número de las posibles copias dependía de la técnica y la resistencia al desgaste de la matriz), la obra de Elena Jiménez cuestiona esta definición cerrada al tiempo que investiga sobre las características diferenciales de la disciplina.

Aunque las ideas de huella, repetición, transferencia y «madre» siguen siendo centrales, la artista alicantina se aventura a una práctica libre donde no hay límites, ni respecto al soporte, ni a la matriz, que pueden ser/estar en cualquier elemento; es más, experimenta con la práctica de hacer saltar una misma imagen de una técnica a otra, de un soporte a otro, generando incesantes ecos que trabajan con la idea de repetición —intrínseca a la obra gráfica— pero que en ocasiones se resiste y rebela ante la numeración en un acto que no se entiende como traición al medio, sino como el cuestionamiento —tan duchampiano— de las nociones de original y copia —lo que no implica una repetición idéntica, sino que se puede trabajar más bien sobre el principio de variación, de cambio—. Se produce, en realidad, de forma paralela a lo ocurrido con otros lenguajes reproducibles como la fotografía o el vídeo, la dilatación de la gráfica y su mestizaje con otras disciplinas que la modernidad, durante décadas, había calzado en departamentos estancos construyéndolas como autónomas.

Ganan enteros en este sentido el propio proceso creativo y las prácticas híbridas de producción. Tampoco se libran las fórmulas de exposición, que asaltan el espacio y ocupan su tridimensionalidad sin escrúpulos ni recelos desplegándose las piezas en muros, sobre el pavimento, colgadas del techo, o presentándose de manera relacional, por lo que cada obra puede ser ya no sólo única sino irrepetible, al presentarse en espacios de exhibición connotados (el caso de su proyecto *Caer por tu propio peso* en la Sala Horno de la Ciudadela de Pamplona en 2021 es, en este sentido, paradigmático).

El acto de estampar ya no es, por tanto, un procedimiento exclusivamente técnico, sino un instrumento de reflexión y análisis preñado de significado que excede el medio mismo para abordar cuestiones centrales del arte contemporáneo de las últimas décadas como el papel social de la cultura visual, el cuerpo, el entorno natural, la identidad, el espacio, la memoria, el tiempo o el género, aspecto este último fundamental en trabajos recientes de Elena Jiménez.





En este sentido, y a su formación primera en la Escuela de Arte de Alicante, ha sido determinante sumar su asistencia a talleres de especialización, desde sus becas para participar en los Talleres de Arte Actual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con el inmenso Pablo Palazuelo (1986)⁵, a los del Monasterio de San Clemente de Sevilla con Luis Gordillo y el artista hispano-japonés Mitsuo Miura (1993), o a las residencias de proyección internacional que disfrutó a partir de finales de la década de los años 90 en el Taller Experimental de Gráfica en La Habana, en el Lower East Side Printshop en Nueva York y en el London Print Studio londinense, entre otras.

Resulta imposible encasillar temáticamente a una artista que, como Elena Jiménez, ha desarrollado su obra a lo largo de casi cuatro décadas de carrera. No obstante, a las citadas reflexión y experimentación del propio medio en la elaboración de una obra en muchas ocasiones metalingüística, así como a las cuestiones relativas a la representación, a la imagen y a la memoria en nuestra cultura visual que atraviesan su trabajo, se suma una lectura crítica de género. En Elena Jiménez esta declaración de intenciones tanto poética como política se expresa a través de los soportes más que con las posibles iconografías utilizadas (en muchas ocasiones incluidas por su valor como signos, hitos reconocibles de nuestra cultura que se encuentran atesorados en algunos de los museos más importantes del mundo)⁶.

En el año 2004, un terrible hecho histórico marca su perspectiva situando a la humanidad en el centro de su trabajo. Los atentados de Atocha, ocurridos muy cerca de su casa y que se llevaron decenas de vidas por delante, la trastocan profundamente y la paralizan durante un tiempo. A su obra de carácter más poético se suma,

- 5 Me gustaría subrayar la relevancia que tuvieron los Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Creados en 1983, se convirtieron en espacios de experimentación, especialización, pero también de encuentro entre varias generaciones de artistas que superaban la idea de formación académica reglada. Cada taller estaba dirigido por un o una artista, tanto españoles como de cariz internacional como Joan Hernández Pijuan, Juan Genovés, Jordi Teixidor, Eduardo Arroyo, Frederic Amat, Marisa González, Chema Cobo o Julian Schnabel. Fueron influyentes para la transformación de la escena artística madrileña y española de los años 80 y 90 y de radical trascendencia en el arte emergente de aquellos años.
- 6 Las primeras aportaciones de las artistas mujeres a la historia del arte, fundamentalmente en el ámbito de la pintura, fueron de carácter iconográfico más que lingüístico. No obstante, el espacio privado estaba preñado de piezas que servían para hacer la vida más cómoda y que por su papel utilitario, pero también porque estaban elaboradas por manos femeninas, se calificaron como decoración (que desde Adolf Loos se demonizó hasta casi provocar su desaparición en determinados escenarios creativos: no se encontraba entre lo que «debía hacerse») o como «artes menores», «artesanía». El textil o la cerámica debieron buscar sus propias aproximaciones a la cultura contemporánea de la mano de la Nouvelle Tapisserie o de la llamada «cerámica creativa». En este contexto, estas disciplinas dejaron de entenderse exclusivamente como herramientas para la fabricación de objetos de uso pasando a convertirse en medios de expresión artísticos que se fusionaron con otros lenguajes contemporáneos.

cuando finalmente es capaz de volver al taller, una autoconciencia de la condición humana y de su fragilidad e inicia la serie *Gulliver*, en la que cita por primera vez a Swift y su novela satírica, para expresar «cómo se puede estar en las manos del destino y sentirse grande o pequeño según la deriva de un barco en esta sociedad»⁷. En esta serie, que expuso en la sala El Brocense de la ciudad de Cáceres en 2005, suma imágenes de la naturaleza, de vegetaciones contrapicadas y de cabellos (líquidos, mojados como los de la Ofelia de Shakespeare antes de morir). Un texto de Paco Carpio defendía que esta serie proponía una personal «teoría del camuflaje y la ocultación»:

Retazos de un singular bosque que —de nuevo Gulliver— crece y decrece, aumenta y mengua, se aleja y se acerca, como entrevisto por el ojo-zoom de nuestra artista. Y, de esta forma, su mirada viaja (y hace que también lo haga la nuestra) del micromundo al macrouniverso; una mirada más fragmentaria que puramente retiniana. El ebrio viaje que abarca un vasto territorio, que va desde el gran angular hasta el teleobjetivo de nuestra percepción y de nuestros sentimientos.

Pero ese alfabeto vegetal(izado) quiere más, y busca otros referentes icónicos: manos, líneas, manchas, cabellos y también trayectos líquidos. De hecho, el húmedo cuerpo del agua está bien presente en alguna de sus series —estoy pensando en *Caída libre*— una de las propuestas más interesantes y rotundas de esta muestra, en la que diversos recorridos acuáticos peinan su superficie, como si fuese una cabellera de agua gris y azulada [...].

Y, sin embargo, no debemos olvidar que esconder nos obliga paradójicamente a tratar de descubrir aquello que late debajo, aquello que se esconde tras el engañoso velo de la apariencia⁸.

La obra continuaba creciendo, sumando; el archivo de imágenes aumentaba y se superponía como en estratigrafías que van colmatando memorias, imaginarios, experiencias. La siguiente parada, de nuevo citando a Jonathan Swift, es su serie *Brobdingnag*, nombre de la tierra de los gigantes en *Los viajes de Gulliver*, que crea en 2007 y expone, entre otros espacios, en el Colegio de España en París. Gulliver, que somos la ciudadanía en general en nuestra insignificancia, vive en unas tierras donde su tamaño es una desventaja, existiendo una imposibilidad física, biológica de crecer más; ser diminuto respecto a su nuevo contexto es un carácter inherente que no puede cambiar, unas reglas del juego para las que tiene que inventar estrategias

7 Declaraciones de la autora el 6 de enero de 2026.

8 Paco Carpio, «Escalas y Miradas», en *Elena Jiménez. Gulliver*, Cáceres: Sala El Brocense, 2005.

de supervivencia. Para esta serie, la artista se apropió de imágenes icónicas de la historia del arte, desde la Antigüedad Clásica hasta la modernidad que, como siluetas, superponía y recontextualizaba, como una galería de la memoria o gabinete de maravillas, siguiendo a Iván de la Torre; de esta manera activaba dichos fragmentos para generar una nueva obra con sentido ético y estético, un mundo sobre el que se posan las sombras de las manos «del gran titerero que nos manipulan a su antojo»⁹. En paralelo realiza cuatro serigrafías sobre papel japonés para las que parte de la *Victoria de Samotracia* convertida en una silueta negra o gris. Analiza así críticamente la idea del patrón, de la huella, partiendo de la repetición, del fragmento y del borrado de obras que, debido a su enorme peso simbólico, resulta una aporía.

A partir de su estancia neoyorquina, además del uso del dibond, la madera y las lonas, rescata la idea del *patchwork*¹⁰. El *patchwork* fue, desde el siglo XIX y sobre todo en el ámbito anglosajón, una práctica artística invisibilizada que se basaba en la unión por medio de la costura de fragmentos de tejido para generar relatos que las mujeres llevaban a cabo en el espacio privado de sus hogares —en muchas ocasiones de carácter político, como dispositivo, por ejemplo, para exigir la abolición de la esclavitud—. Estas mantas tenían además una función práctica, cubrir y proteger los cuerpos queridos del frío en invierno, y otra estética, crear objetos que hicieran hogar a través de la belleza y del afecto de lo hecho a mano. Parte de los feminismos ha reivindicado el *patchwork* por su potencia política y simbólica al marcarse estos edredones con emblemas y signos. En los últimos tiempos se han creado de forma colaborativa como instrumento de resistencia y expresión colectiva. Elena Jiménez no sigue esta práctica del cosido, pero si el recurso del collage y, después, del *assemblage*; es decir, cambia los trozos de tela por su archivo personal de dípticos y trípticos de exposiciones y actividades culturales de Madrid acumulados durante décadas que transfiere a distintos soportes, en definitiva, troca la costura por la estampación. Muchas de estas obras que partían de la idea de *patchwork* escapaban de la tradicional bidimensionalidad de la obra gráfica hacia el volumen, nos abrazaban y se convertían casi en arquitecturas de refugio.

Como he adelantado, la artista había realizado una residencia en Nueva York en 2008 en el Lower East Side Printshop. Lo que vendría a continuación en su producción artística debe considerarse como un cambio de paradigma que sigue aún su curso. En cada nuevo proyecto la artista da un paso más, sube un escalón hacia el uso de nuevos soportes y disciplinas y la fusión de la obra gráfica con otros lenguajes pero, sobre todo, conquista la tridimensionalidad y la performatividad —durante su estancia en Nueva York, una de sus acciones consistió en pegar por

9 Iván de la Torre, «El sueño (o pesadilla) del artista», en *Elena Jiménez. Brobdingnag, de viaje con Gulliver*, <https://elenajimenezart.com/texto-catalogo-exposicion-brobdingnag/> [en línea, última entrada 6/1/26].

10 *La sombra desobediente (De viaje con Gulliver)*, CEART, Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, 2012, exposición comisariada por Ana Robledillo.

las calles de la ciudad la obra que había realizado en el taller—. Además, subraya el peso crítico de la imagen sin dejar de servirse de su imaginario poético y señala el proceso de producción como parte inherente al sentido de la obra.

Resulta sugestivo que Elena Jiménez utilice desde entonces la apropiación de imágenes y su personal «transferencia» al soporte de una manera que delata la influencia de Robert Rauschenberg —el Rauschenberg de los años 60 en el que sin duda profundizó durante su estancia neoyorquina—. No obstante, que la alicantina se sirva de la palabra *patchwork* en lugar de fotomontaje o *assemblage* debe interpretarse como una decisión crítica, política, como cuando Ángela García Codoñer denominaba a una serie de sus pinturas feministas de los 70 *S.L. Sus labores*. Siguiendo a Rauschenberg, la transferencia fotográfica, el trabajo de intervención, estampación, serigrafía, relieve o tipografía de la obra de Elena Jiménez se realiza sobre los materiales impresos, cartelería, revistas, recopilados en los centros de arte; de esta manera se liga a su comprensión crítica de que la realidad social permea en nuestra cultura visual a través de la programación de los museos y centros de arte. Similar a la fórmula del estadounidense, su acumulación de imágenes pareciera caótica y no jerarquizada, como los anuncios que primero te venden un detergente y después te convencen de que debes votar a un determinado partido político.

No obstante, al incorporar carteles de exposiciones como la de los Madrazo, troqueles o impresiones de obras con gran presencia simbólica como *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck (National Gallery, Londres), *The Skating Minister*, conocido como *El patinador*, atribuida a Henry Raeburn (National Gallery of Scotland, Edimburgo), el *Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, a caballo* de Velázquez (Museo del Prado), *El pie varo* de Ribera (Museo del Prado) o *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet (Musée d'Orsay, París), entre otras, Jiménez evoca por su estrategia iconográfica a nuestro pop local: ese pop antifranquista que lideró Equipo Crónica en los años 60, y que en la década siguiente sumó el feminismo artístico de Isabel Oliver, pintores que procuraban tensionar, forjar un contraste crítico entre la tradición artística «oficial» y la cultura visual contemporánea.

En *Disobedient Shadows. Patchwork NY, Londres, Berlín, Madrid*, Elena Jiménez mezcla estas imágenes de poderosa presencia simbólica con fotografías procedentes de periódicos, carteles y revistas de las que se apropia. De esta manera, tira de la cuerda con una estética y poética neo-pop o neo-dadaísta (una vuelta de tuerca más al viejo Marcel) al fragmentar, deteriorar con el borrado parcial de la transferencia o

convertir las imágenes en una mera silueta que rellenamos con nuestros recuerdos. Así, con esta mezcla iconográfica en la que una imagen puede substituirse por otra, pone en evidencia cómo los imaginarios cuando se inoculan, crecen y se asientan son una base relevante para generar opinión pública, mantener el *statu quo* y construir memoria colectiva, manifestando la artista que esos «personajes de las pinturas clásicas manipulados representan la humanidad»¹¹.

*Proyecto CMYK. Cuatricomía en patchwork*¹² mantenía la estrategia discursiva del *patchwork* reciclando su archivo de imágenes, si bien su obra ganaba cada vez mayor tridimensionalidad. Esta muestra había tenido una versión previa en la exposición *Color y medidas variables*¹³. Por vez primera hacía su aparición la cerámica, aún de forma algo tímida y como pequeños fragmentos de grabado calcográfico con el aspecto de ser el resto de un objeto triturado, casi molido; eran los residuos no barridos que parecían desprenderse de cuatro impresiones calcográficas sobre papel colgadas en la pared, tres monocromas y otra generada por la superposición de los colores magenta, azul y amarillo. El sobrenombre *CMYK* del título hacía referencia al cian, el magenta, el amarillo (*yellow*) y el negro (*key*) del sistema de color sustractivo de la impresión: los colores se crean robando luz al blanco del papel mediante la superposición de tintas. Todas las imágenes y conceptos anteriores se customizaban y reciclaban en estas dos muestras incluyendo acetatos de estos mismos colores como materiales que velaban la gráfica. También construía pequeñas instalaciones de estructuras endebles (*Scraps of Words*) o, simplemente, esculturas con el acto sencillo de arrugar el papel de una estampa calcográfica (*Origami CMYK*).

En la exposición individual *No puedo decir que no he roto un plato*¹⁴ o en *Atención muy frágil*¹⁵, Elena Jiménez produce una obra situada cuando explora las posibilidades creativas de la cerámica y busca aquellas técnicas que la presentan rompible, frágil y poco consistente, lo que contrasta con el hecho de que también ofrezca una resistencia incomparable al fuego. La muestra como cerámica serigrafiada con imágenes de la publicidad de exposiciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) —como la individual de Jaume Plensa en el Palacio de Velázquez o un folleto para hacerse «amigo/a» del museo—, junto al *flyer* del proyecto

11 Declaraciones de la artista enviadas por correo electrónico el 6 de enero de 2026.

12 Casa Bardin, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2016, exposición comisariada por Isabel Tejada.

13 Sala Maruja Mallo, Centro Cultural Pérez de la Riva, Las Rozas (Madrid), 2016, exposición comisariada por Carlos Delgado Mayordomo.

14 Casa de Cultura de El Campello, Alicante, 2019, exposición comisariada por Isabel Tejada.

15 XX Encuentros de Arte Contemporáneo (EAC), Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2020.

Mujeres mirando a mujeres, o la individual *Cuerpos (no) domesticados* de Estibaliz Sádaba Murguía (Fundación BBVA, Madrid). Una constelación de propuestas que aparecen superpuestas y desordenadas, semi-borradas, estrujadas y arrugadas hasta el límite y colgadas como animales en un matadero de tensores de distintos olores. Las referencias al cuerpo tienen una lectura política pero también personal, hablan de identidades, así como de dolor, de enfermedad.

La noción de ruina que anticipaba la artista en *Color y medidas variables* era llevada a su máxima expresión con la instalación *Cerrado por obras*¹⁶: en esta pieza utilizaba la escayola como soporte para las impresiones digitales, un medio aún más pobre e inconsistente; cientos de fragmentos de escayola se amontonaban en una esquina de la sala junto a innumerables picos y palas, la foto fija de un momento de desmoronamiento, de destrucción —o de construcción de algo nuevo—. Se acompañaba esta instalación de unas fotografías impresas sobre azulejos en las que se aprecia la secuencia del lento desmenuzamiento hasta la migaja y el polvo de algunos fragmentos de porcelana estampada (la citada *Atención muy frágil*). Un vídeo de 5', *No puedo decir que no he roto un plato*, mostraba el acto de destrucción de una vajilla previamente estampada (se aprecia en algún plato la imagen del díptico de la muestra de Ingres en el Museo del Prado en 2015 —el retrato de *La condesa de Haussenville*— o el de la de Munch en el Museo Thyssen-Bornemisza al año siguiente —que utilizó para publicitarse la pintura *Pubertad*, el retrato de una niña desnuda sentada en una cama—); la artista se grabó en el acto catártico de estrellar plato a plato contra el suelo. Junto a la proyección del vídeo, en la sala, la misma loza, rudamente pegada y con fragmentos faltantes, colgaba orgullosa de la pared simulando las prácticas decorativas de nuestras madres en el hogar cuando colgaban los platos importantes o heredados, los que no se usaban porque brindaban señas de identidad a las visitas o, en su caso, distinción. Y sí, cuando Jiménez rompe platos se rebela contra lo que se esperaba de ella al nacer en un sistema que consideraba a las españolas eternas menores de edad, con un destino ya escrito, buenas madres y mujeres hacendosas. Elena Jiménez lo explicaba así:

Romper con las obsoletas normas sociales y la línea marcada de yo no he roto un plato... [estar] dentro de los parámetros de lo que se espera de mí. La resiliencia representada en la imagen de la deformación residual de un cuerpo tras retirar una carga externa o presión, la deformación plástica o elástica, las roturas y agujeros, la medición de mejora de la tenacidad de un material como representación de un sentimiento, una enfermedad o un dolor¹⁷.

16 La instalación formó parte de la mencionada exposición *No puedo decir que no he roto un plato* en El Campello, 2019.

17 Elena Jiménez, «Visibles invisibles», en *Elena Jiménez. No puedo decir que no he roto un plato*, Alicante: Casa de Cultura de El Campello, 2019.







En *Caer por tu propio peso*¹⁸ recuperó parte de estas piezas y añadió algunas nuevas. Una larguísima soga de cinta negra de algodón atrapaba los cuerpos de cerámica que, colgados del techo, caían atados hasta el suelo en el marcado centro de la sala —una planta central con forma de lágrima que se construyó en el siglo XVI para usarse como horno—. En esta muestra individual de Pamplona, extraordinaria por su ubicación en uno de los espacios más connotados en los que la artista ha trabajado, volvía a una de sus líneas de fuerza, el metalenguaje. Con similar propuesta formal, serigrafaba en *Compresión estructural* las imágenes del díptico promocional del proyecto antológico *Cuerpo conjugado* del artista, poeta, performer y activista cultural andaluz Miguel Benlloch, a las que se sumaban otros *flyer* difícilmente reconocibles en los que tan sólo puede leerse reiteradamente la palabra cuerpo; esta vez las imágenes era serigrafadas sobre cobre y aluminio, dando la vuelta al material de la matriz, de la madre, para acabar convirtiéndose en el soporte de la obra final. La elección de la palabra «cuerpo» no es, en absoluto, baladí, presentándose estas piezas atadas y aparentemente arrastradas sobre el suelo de adoquín de piedra de Ezcaba¹⁹.

La muestra de la Calcografía Nacional, institución creada en 1789 que salvaguarda las planchas grabadas al aguafuerte por Francisco de Goya y ha llevado a cabo múltiples ediciones de los *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates* desde principios del siglo XIX, reúne, asimismo, la obra que Elena Jiménez llevó a cabo en 2023 bajo el título *Goya desobediente*, que da continuidad a la serie *La sombra desobediente*. Lejos de la fútil irreverencia de los hermanos Chapman, la artista manipula impresiones de los *Disparates* sin valor y provoca que la obra del aragonés vuelva a respirar bajo otra luz; elige un fragmento, lo recorta del cuerpo original y lo arranca para, a continuación, instalar ese elemento en otra impresión recontextualizándolo. Siguiendo a Carlos Delgado Mayordomo, Elena Jiménez genera «una lúcida reflexión acerca de una concepción del arte engullida por la linealidad clasificatoria de la historia, aparentemente agotada en la búsqueda constante de lo nuevo y condicionada en su recepción estética por un panorama de inusitada densidad visual»²⁰. Con Goya la artista hace como quien extrae una astilla de la memoria para escuchar aún su latido, genera un territorio donde la imagen se rebela contra su propio origen.

18 Sala Horno, Ciudadela de Pamplona, 2021.

19 También serigrafó en blanco sobre hojalata su *patchwork* de imágenes en *Tensiones internas*. O presentaba una lectura con menos interferencias en las impresiones digitales sobre cerámica de *Arqueología del camuflaje*.

20 Carlos Delgado Mayordomo, «Elena Jiménez: una voz desobediente», *G&E. Grabado y edición*, n. 41 (2013) 50-57; vid. también en https://elenajimenezart.com/portfolio_page/2023-goya-desobediente/ [en línea, última entrada 7/1/26].

La obra de Elena Jiménez, esa gráfica expandida de la que hablamos en un inicio, se mueve en un delicado equilibrio entre abstracción y representación, transformando lo familiar, lo reconocible, en una pregunta visual que se sirve de una mirada tensionada, crítica, sobre la iconografía, sobre la propia historia del arte, sobre la gráfica en sí, sobre nuestros imaginarios. En sus últimas instalaciones la obra gráfica sigue situándose en el centro del tablero y es cuestionada desde sus entrañas, pero no solo ocupa el espacio físico, sino que lo habita, activando la recepción del espectador, de la espectadora. Elena Jiménez sigue cubriendo con sal marina las calles y plazas de Madrid, sólo que, ahora, su sal viene cargada de la experiencia del hacer y, sobre todo, del vivir.



*Coordenadas gráficas
Un tablero de juego para movimientos disruptivos*

Los últimos cuarenta años —el intervalo aproximado que lleva Elena Jiménez moviéndose en el tablero del arte gráfico— han sido testigos del desarrollo de un número de procesos, lenguajes y productos superior a los precedentes en la historia de la estampa. En realidad, esta situación no es nueva, a pesar de que cualitativa y cuantitativamente carezca de referencias comparables. La aparición en escena de cantidades formidables de imágenes impresas, como nunca antes se había conocido, y la práctica de tantas técnicas nuevas como las existentes hasta entonces, fue una sensación ya percibida desde mediados del siglo XIX. Quizás la novedad es que el tiempo en el que han sucedido las transformaciones en las últimas décadas ha sido más corto, o para decirlo de otro modo, se han operado a un ritmo mayor. La expansión tecnológica y la globalización informativa, textual y visual, son en gran medida responsables del vértigo. Obviamente, este fenómeno no es exclusivo del arte gráfico. De hecho, en muchos aspectos hemos acelerado nuestra forma de interactuar y nuestra manera de vivir hasta unas cotas casi intolerables. Como es lógico, el arte gráfico —y en general cualquier manifestación de la creatividad— no ha sido ajeno a esta aceleración. El tiempo objetivo es un artificio por mucho que su medida esté sujeta a unas convenciones aceptadas. Pese a que la comprensión del devenir es subjetiva, todos los indicios mayoritariamente compartidos apuntan a que los cambios están sucediendo demasiado deprisa.

La crisis de los parámetros que hasta finales del siglo XX venían utilizándose para definir una estampa ha inducido a que una entidad con más de dos siglos de historia, lejos de atrincherarse en la defensa de la ortodoxia y en la fijación de los límites del arte gráfico, haya contribuido justamente a lo contrario, esto es, a la impugnación de su especificidad y a la elusión de esos límites. En una época tan mutable toda actitud dogmática ampara un principio de exclusión, y precisamente de ahí deriva la paradoja de que la Calcografía Nacional, una institución especializada en arte gráfico, tenga dudas sobre cómo definir una estampa, aunque esas dudas estén justificadas.

Los conceptos convencionales referidos a los géneros artísticos manifiestan una evidente incapacidad para adecuarse a la inestabilidad contemporánea. La cuestión no es sólo cómo caracterizar a las categorías, sino incluso cómo llamarlas. La razón de cuanto sucede en este sentido se debe a que las especificidades de género son transgredidas constantemente por procesos y productos que intermedian entre las categorías.

Por lo que concierne al arte gráfico, no es exagerado considerarlo como el más mestizo de todos los géneros, ya que en amplia medida su disposición para adaptarse a modos tecnológicos avanzados en la generación de imágenes ha favorecido su transgresión fronteriza y la renuncia a su especificidad. En muchas de sus manifestaciones el arte gráfico ha dejado de existir como tal, al menos en su identificación tópica: singularidad del artista, bidimensionalidad de los productos, exclusividad de la naturaleza de los soportes, multiplicidad de la imagen e inmutabilidad del binomio matriz-estampa. En confrontación con esos parámetros, las nuevas categorías de productos gráficos son el resultado de acciones colectivas y contienen valores potenciales de tridimensionalidad, versatilidad de los soportes, refutación del principio de multiplicidad e indefinición del concepto *matriz*. Solo coyunturalmente tales productos podrían ser considerados estampas, pero esencialmente trascienden ese significado.

En efecto, la desorganización de las disciplinas en la práctica artística contemporánea ha conducido a la transversalidad de los géneros y al hecho de que los procedimientos y sus consustanciales recursos técnicos, así como los productos resultantes, se hayan visto urgidos a dar respuesta a cuestiones cada vez más complejas. Desde hace algunas décadas, aunque ahora con mayor evidencia, el arte gráfico expandido ha hecho permeable a la imagen impresa dentro de los territorios de la pintura, la escultura, la instalación, la ideación arquitectónica o los sistemas de lenguaje visual generados con inteligencia artificial. Las expresiones gráficas ocupan una posición de mediadoras transversales entre esas distintas categorías. Es obvio que se asiste a la activa descomposición de los parámetros taxonómicos y a la consecuente implantación de productos híbridos. Volveremos sobre ello a propósito de la obra de Elena Jiménez.

Cualquier tentativa de situar en un nivel evolutivo superior a los medios que emplean estructuras algorítmicas conduce a una distorsión metodológica y a una evaluación errónea de la historia de la técnica. De acuerdo con dicho esquema evolutivo, basado en una equívoca noción de progreso, los resultados gráficos digitales ocuparían un estadio avanzado respecto a las estampas obtenidas por métodos químicos, que a su

vez supuestamente constituyeron un adelanto cualitativo sobre los procesos mecánicos. La explicación evolutiva de las técnicas impone un orden jerárquico supeditado a la innovación, ahora bien, tal esquema no es inocente porque, como es de sobra conocido, el acceso a las tecnologías dominantes está condicionado por factores económicos. Si se analiza desde un prisma de superposición de planos y no de secuencias lineales, la historia del arte gráfico demuestra que ninguna de sus técnicas ha perdido vigencia. Cada una de ellas es insustituible para ciertos fines y objetivos. No es acertado plantear estrategias de desplazamiento, porque en verdad cada sistema gráfico tiene singularidades diferenciales que determinan su eficacia en la expresión y comunicación de significados. La tecnología pone a disposición del artista herramientas cuya razón de ser no es la sustitución de las existentes, sino la adecuación de los lenguajes a las nuevas exigencias de la mirada. Por ello, el quid para el creador gráfico consiste en adecuar los recursos tecnológicos a imaginarios concretos, es decir, dar con la clave de su especificidad lingüística y semántica.

Ciertamente, cada época ha demandado unas exigencias diferentes a la imagen. A medida que la demanda mutaba se buscaron técnicas capaces de dar respuesta a la nueva demanda. Los desarrollos más significativos habidos en el ámbito de la estampa, aquellos que han dinamitado su caracterización convencional, están relacionados con la crisis de la mirada, entendiendo *crisis* en el sentido de *cambio*.

Los intermediarios y el mercado del arte reclaman la adecuación de las creaciones más recientes a un definido esquema de valores establecido y jerarquizado, lo que en arte gráfico se traduce en la sistemática incorporación de los productos experimentales al citado decurso de la evolución lineal. De acuerdo con dichos planteamientos, la legitimación del resultado gráfico utiliza fórmulas prefijadas en la comercialización y distribución de estampas, y se sirve de los medios habituales para su distribución, explicitados en signos externos como la firma del artista y la justificación de la tirada. Parece evidente que muchos productos están en condiciones de cuestionarse los hábitos impuestos por intereses de mercado y de proponer canales de distribución alternativos.

La asimilación y aceptación de una propuesta artística disruptiva requiere de un adecuado propósito cognitivo. En el caso del arte gráfico, el desconocimiento no sólo afecta a las soluciones heterodoxas y sus procesos inherentes, sino que hunde sus raíces en un extendido menosprecio de la estampa. En amplia medida, los productos gráficos siguen lastrados por su infravaloración cualitativa respecto a otros objetos artísticos.

Desde el punto de vista del receptor, ni el grado de conocimiento, ni la capacidad de asimilación, ni las reacciones ante las nuevas propuestas visuales son uniformes. Si algo hemos aprendido de otros episodios es el plazo de tiempo diferencial que existe entre la activación de los dispositivos estéticos y su aceptación por la demanda. Cuando en el escenario del arte se pone en marcha el mecanismo de estímulo-respuesta, el primero acontece en un tiempo distanciado del segundo. Es decir, pocas veces la respuesta es inmediata al estímulo. En otras palabras, las manifestaciones experimentales de arte gráfico aún no han sido digeridas convenientemente por sus potenciales receptores.

En el paradigma capitalista los dogmas de fe se reducen a la oferta y la demanda. El mercado ha logrado imponer sus reglas y someter al artista en muchos casos a una subordinación implícita. Como hemos apuntado, la numeración de la tirada y la firma son testimonios significativos de su poder y capacidad de intervención, a pesar de tratarse de hábitos relativamente recientes en la historia de la stampa. Esas formulaciones, externas al valor de la obra, no protegen a su creador, ya que desplazan la atención de las cualidades de la imagen por la cotización de la firma. Por otra parte, no han logrado la finalidad de abolir la perversa equiparación de lo múltiple con la copia y lo original con lo único. Inciden, de hecho, sobre la consideración social de la stampa, ya que actúan al servicio de la injustificada jerarquía de las categorías artísticas perpetuada por intereses económicos. Además, el culto al artista, implícito en la firma, es consecuencia de un sistema de valores que ensalza al individualismo y transforma al autor en mercancía.

La contemporánea es una cultura extremadamente visual. El consumo de imágenes estáticas o en movimiento no tiene parangón en la historia. Los cambios en las estructuras visuales están sucediendo con tal celeridad que el tiempo transcurrido entre generaciones próximas es suficiente para detectar alteraciones sustanciales. Parece evidente que la mirada ha sido transformada por el consumo masivo de imágenes generadas a través de sistemas electrónicos. Hoy la percepción de la imagen se explicita, como soporte preferente, a través de una caja de luz —la pantalla de televisión, el ordenador o una amplia variedad de dispositivos móviles—. Existen suficientes indicios que confirman la crisis de la mirada, la alteración de los métodos representacionales y la transformación de los mecanismos visuales. Las respuestas de resistencia y las tácticas de enfrentamiento a las propuestas creativas derivadas de los recursos tecnológicos son indicativas de que dicha transformación está actuando eficazmente sobre los resortes de la creación, distribución y consumo de imágenes.







Centrando el enfoque en el arte gráfico, similares respuestas gestuales fueron interpuestas coincidiendo con la aparición de la litografía, primero, y la fotografía, después. Pero la renuencia resultó inútil. La fotografía se apropió de una de las funciones históricas de la estampa, la transmisión informativa, lo que obligó a su redefinición a un nivel esencialmente creativo. Ahora son las tecnologías algorítmicas las que despojan a la imagen de su dependencia procesal, simplificando las fases de creación y manipulación. La capacidad tecnológica para producir infinitas variables icónicas a partir de una misma idea aporta unas posibilidades impensables desde la perspectiva de las técnicas históricas de arte gráfico.

Está implícita en la tecnología electrónica la liberación de la técnica manual, entre otras razones porque la desaparición de la matriz material coloca al artista en un estado estrictamente intelectual. Las soluciones obtenidas a través de herramientas digitales, explicitadas en forma de imágenes, pueden interpretarse como sucesivas concreciones de una secuencia de estímulos mentales y reducen la exigencia de tener que dominar una actividad mecánica.

El rasgo más genuino de los artefactos digitales es la eliminación de la matriz tangible y, por consiguiente, su eficiencia para eludir la intervención física sobre la materia. Al prescindir de las cualidades matéricas de la matriz, el estado intelectual ante el que se coloca el artista le aporta otras opciones. Entre ellas, la posibilidad de variar la escala o de retornar a estados previos de la imagen, un imposible en el caso de matrices materiales, y la no menos interesante contingencia de previsualizar resultados, con la oportunidad de disponer de un proyecto de imagen antes de su concreción definitiva. Las facultades de modificación en cada estadio del acto creativo son enormes y, por tanto, se antojan infinitas las variables icónicas a partir de una misma imagen. Despojados de la retórica procesal, la virtud de muchos productos gráficos queda reducida a su eficacia visual y a la capacidad del artista para acertar con la idea y escoger la mejor de las opciones en cada fase de creación de la imagen. Precisamente eso es lo complicado, obtener resultados satisfactorios de unas herramientas integradas en la cotidianeidad y universalmente accesibles.

Al hilo de esas variaciones formales e icónicas casi infinitas, cabe introducir el factor de la multiplicidad, un concepto clave de las supuestas cualidades diferenciales de la estampa. A esa capacidad ilimitada de modificación de una misma imagen se añade el ruido inherente a los procedimientos digitales, lo que ha introducido la injerencia del azar en los mecanismos de producción, cuya consecuencia derivada es la singularidad de algunos productos motivada por la imposibilidad de su exacta multiplicación.

El monotipo ya había anticipado esa posibilidad, pero su deuda con la pintura y su propio carácter marginal no ponían en riesgo el dogma inmutable de la multiplicidad de los productos gráficos. Ahora el cambio es más profundo.

En cualquier caso, la unicidad o la multiplicidad son aspectos irrelevantes como parámetros definidores del arte gráfico. Porque si bien las variaciones no finitas o la imperfección casual niegan la obtención de dos productos exactamente iguales, en el extremo opuesto también los sistemas digitales —debido a la no dependencia de matrices materiales expuestas a desgaste— permiten la multiplicación ilimitada sin pérdida de calidad en la imagen.

Llegados a este punto, abramos el marco de análisis a otro asunto, el de la individualidad del creador. Hasta la segunda mitad del siglo XX, el aura del artista individual, ensimismado, ha sido considerado el paradigma de la creación y de la relación del autor con su obra. Esta apreciación se ampara en una concepción antropocéntrica del mundo, en una estructura de pensamiento articulada en torno al monoteísmo y en el culto al individuo propio de la doctrina liberal. A diferencia del arquetipo del creador aislado, la experiencia demuestra que muchas manifestaciones del pensamiento y del arte son resultado de procesos colectivos. En efecto, un número considerable de estampas nacen de la suma de intervenciones, del intercambio de conocimientos y experiencias entre un creador de ideas, un técnico de taller responsable de traducir la idea a un soporte gráfico y un estampador encargado de multiplicarla.

Además, la creación y distribución de imágenes a través de tecnologías que incentivan una relación de comunidad en red facilita transferir la pertenencia de la imagen del creador individual a cualquier potencial receptor. Desaparece así la posición estática del receptor pasivo, la creación de la obra deviene en una permanente inconclusión y el artista único deja paso a un nuevo modelo de creador colectivo y anónimo capaz de alterar sin limitaciones un resultado hipotético.

Los anteriores argumentos confirman la ineficacia de la definición convencional del arte gráfico para acoger a un número creciente de productos híbridos. De ahí las dudas para definir con precisión una estampa. Sólo la asunción de la ruptura de los límites del arte gráfico permite entender cuanto sucede actualmente en el territorio de la creación y producción de imágenes. Es más, las preferencias por soluciones sintácticas híbridas no suelen estar condicionadas por un deseo de innovación como finalidad prioritaria. Se trata, sencillamente, de la consecuencia previsible en la forma que tiene el artista contemporáneo de interpretar el mundo y de relacionarse con él.

Sobre este tablero de juego se desplaza Elena Jiménez, con las referidas coordenadas gráficas como pautas de algunos de sus movimientos. Además del arte gráfico, Elena emplea tratamientos específicos del dibujo, fotografía, cerámica e instalación. Una de sus aportaciones más relevantes ha sido la exploración de los límites de la imagen múltiple en instalaciones de gráfica expandida y la indagación sobre parámetros procesales, objetuales y conceptuales alternativos en el campo de la estampa.

Desde su amplio conocimiento de las técnicas de arte gráfico es autora de estampas irreprochables en su respeto a la ortodoxia del grabado, la litografía o la serigrafía, aunque se encuentra particularmente cómoda trabajando con productos gráficos tridimensionales, obras que plantean la disgregación de la dualidad matriz-estampa o la eliminación de las cualidades matéricas de la matriz —devenida en una estructura matemática virtual—, creaciones gráficas irrepetibles basadas en el rechazo de la multiplicidad y en el abandono de los formatos limitados.

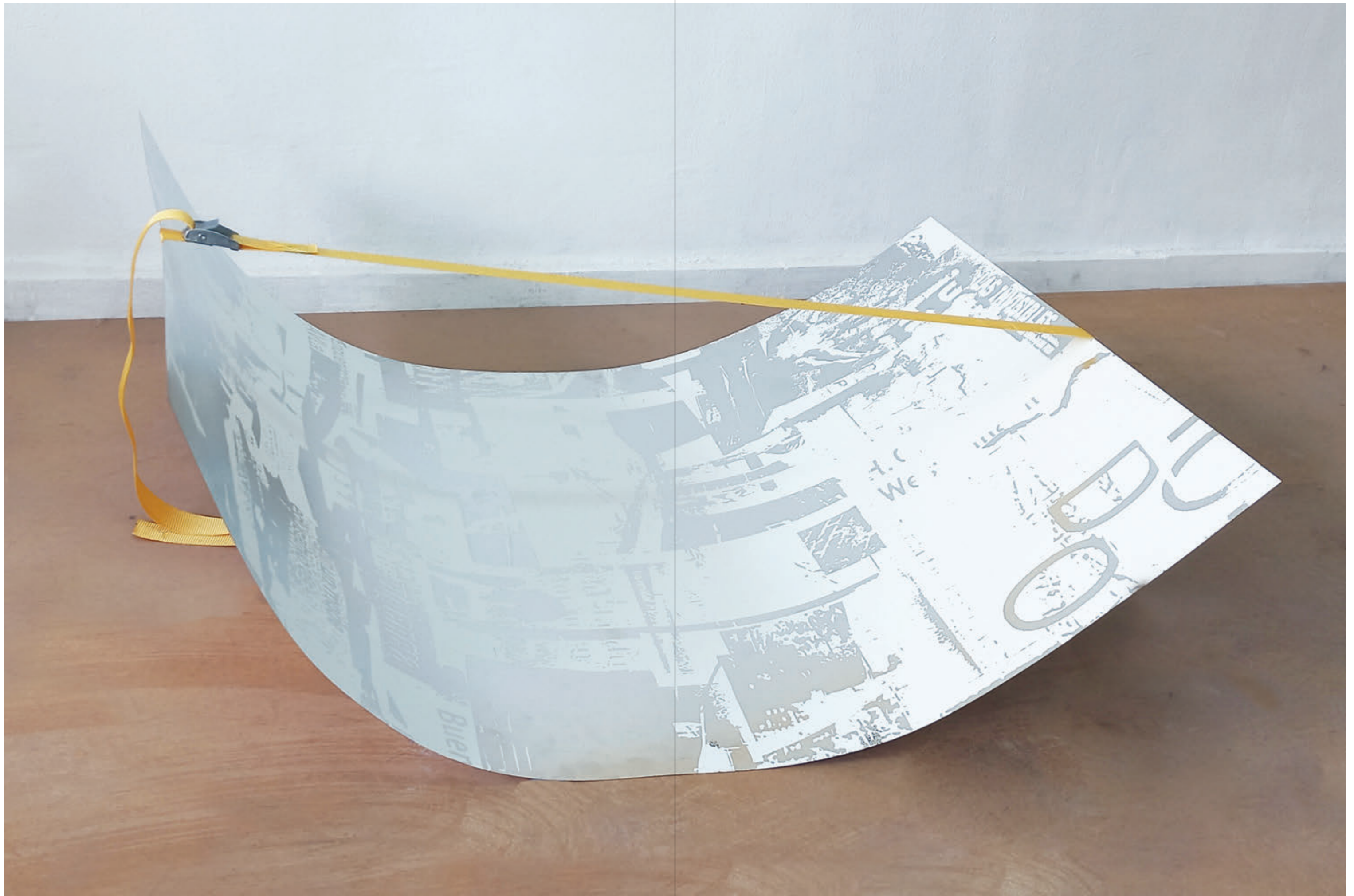
Sus estampas tridimensionales en soportes rígidos introducen interrogantes sobre la naturaleza de la matriz. De acuerdo con la dialéctica heredada de los sistemas convencionales de grabado y estampación, un material físicamente persistente de naturaleza metálica o cerámica cumple la función de matriz y el papel o un soporte flexible es la estampa. Pero esas funciones en el caso de Elena Jiménez pueden invertirse, al especular sobre las sutiles diferencias entre pares de opuestos: matriz y estampa, copia y original, algoritmos como matriz y cerámica o metal como estampa... Por cierto, a la tridimensionalidad de la obra gráfica alude el sugerente proyecto *El múltiple que ocupa el espacio*, dirigido en 2025 por la profesora y artista Ana Soler desde el grupo de investigación Dx5 digital & art_research de la Universidad de Vigo, iniciativa en la que participa Elena Jiménez con la obra *Me das tus manos* de 2022 a 2024, un *work in progress* seriado de piezas gráficas resueltas en escayola sobre baldas de aluminio.

Sus trabajos reflexionan acerca de la representación y la identidad, sirviéndose de un esquema de acción fronterizo entre dispositivos multidisciplinares desde el que repensar los límites de la reproducción y la serialidad. La estrategia de tensionar la especificidad del género es empleada por la artista tanto en iniciativas realizadas en el espacio urbano como dentro del área acotada de una sala de exposiciones, proponiendo variables a la presentación convencional y al sometimiento de la obra al muro como plano de colocación vertical preestablecido.

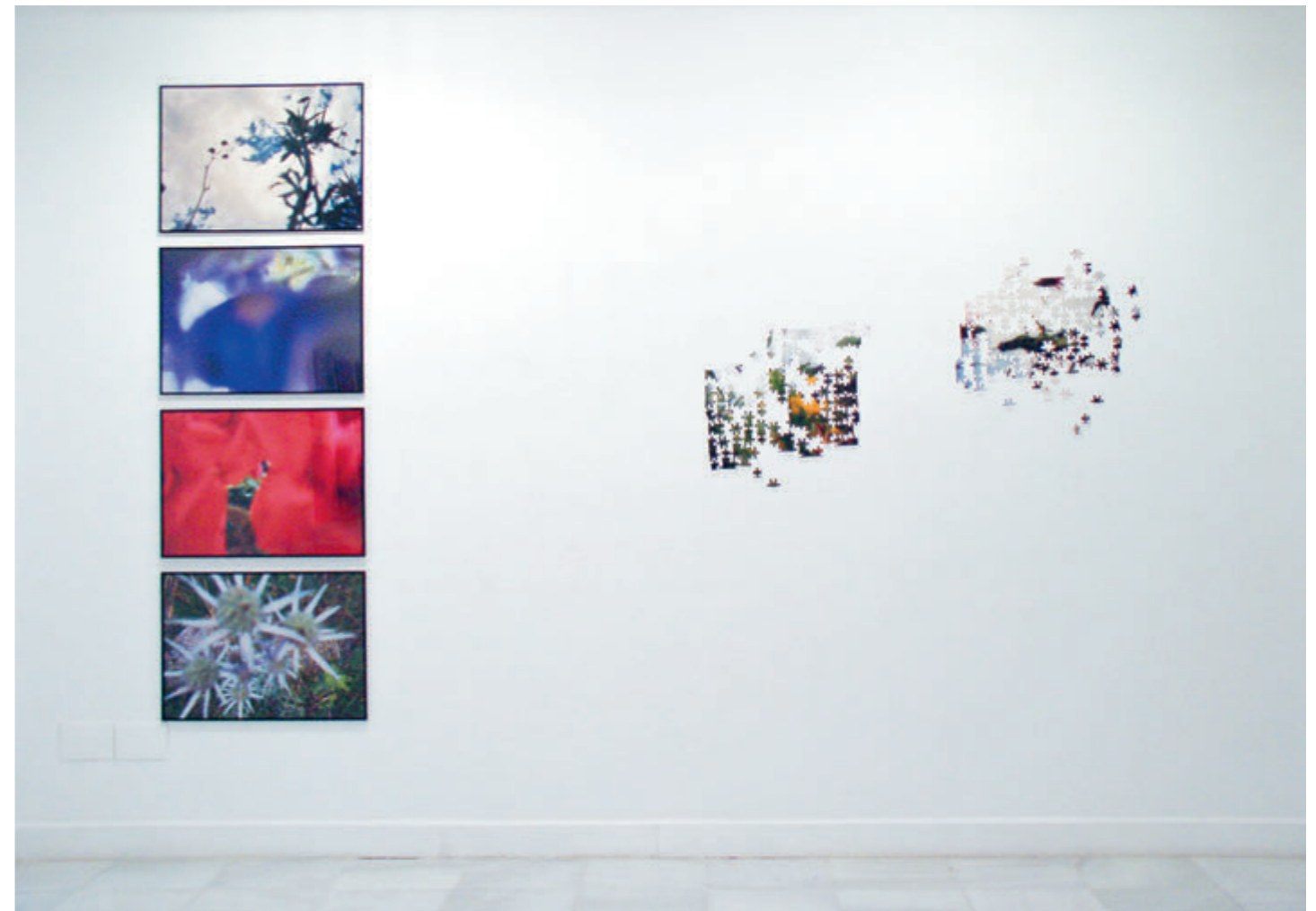
Apropiaciones, resignificaciones, estructuración semántica en niveles superpuestos, derivas entre la abstracción y la figuración, subjetividad del mensaje, incitación a la implicación activa del receptor en la búsqueda de significado, transitoriedad de la apariencia, imposibilidad de una representación finita... son artefactos intelectuales de los que se vale Elena Jiménez para articular con su obra una metáfora sobre la violencia social y cultural sin abandonar el empeño de construir situaciones capaces de modificar la realidad. En su práctica artística propone mecanismos para romper con normas sociales obsoletas y hábitos de conducta impuestos.

Varias de sus propuestas aluden al cuerpo mediante tácticas de comparación, recurriendo a formulaciones relativas a la fragilidad o la tenacidad, la plasticidad o la resistencia mecánica, que usa para mapear síntomas y diagnósticos físicos. La artista es consciente de que las estructuras de lenguaje visual insertas en mecanismos de circulación y distribución de significados han otorgado a la imagen múltiple una posición crítica aventajada. Desde esa actitud explora las opciones comunicativas y expresivas de la imagen a partir del mestizaje, la contaminación y la hibridación de medios generativos que desembocan en resultados heterogéneos. El contenido de esos productos hibridados gira en torno a los temas de la autorrepresentación, el archivo como arqueología de la memoria, el ecofeminismo, la vulnerabilidad del sujeto, los síndromes afectivos y obsesivos o la resistencia ante la violencia sistémica.



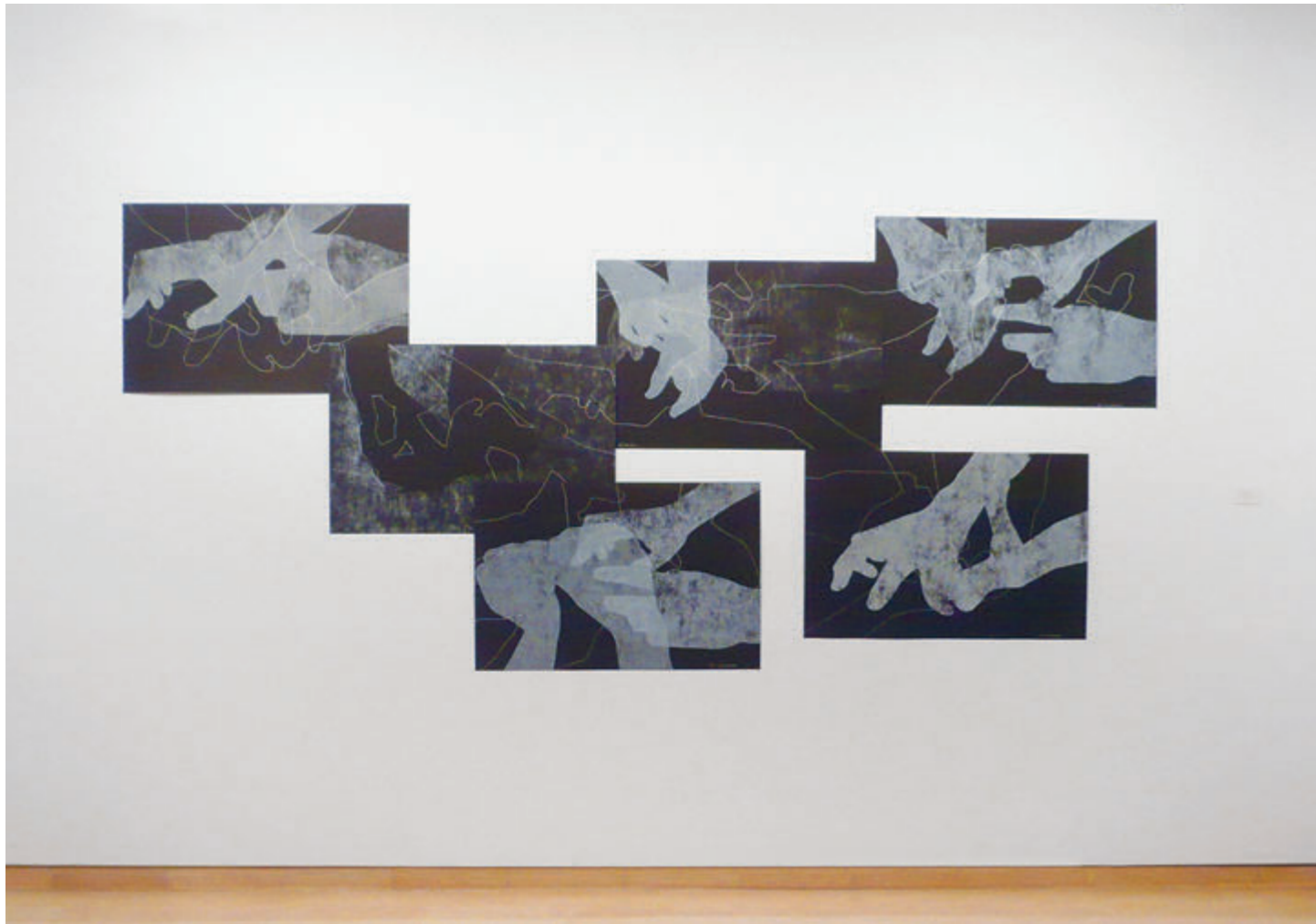


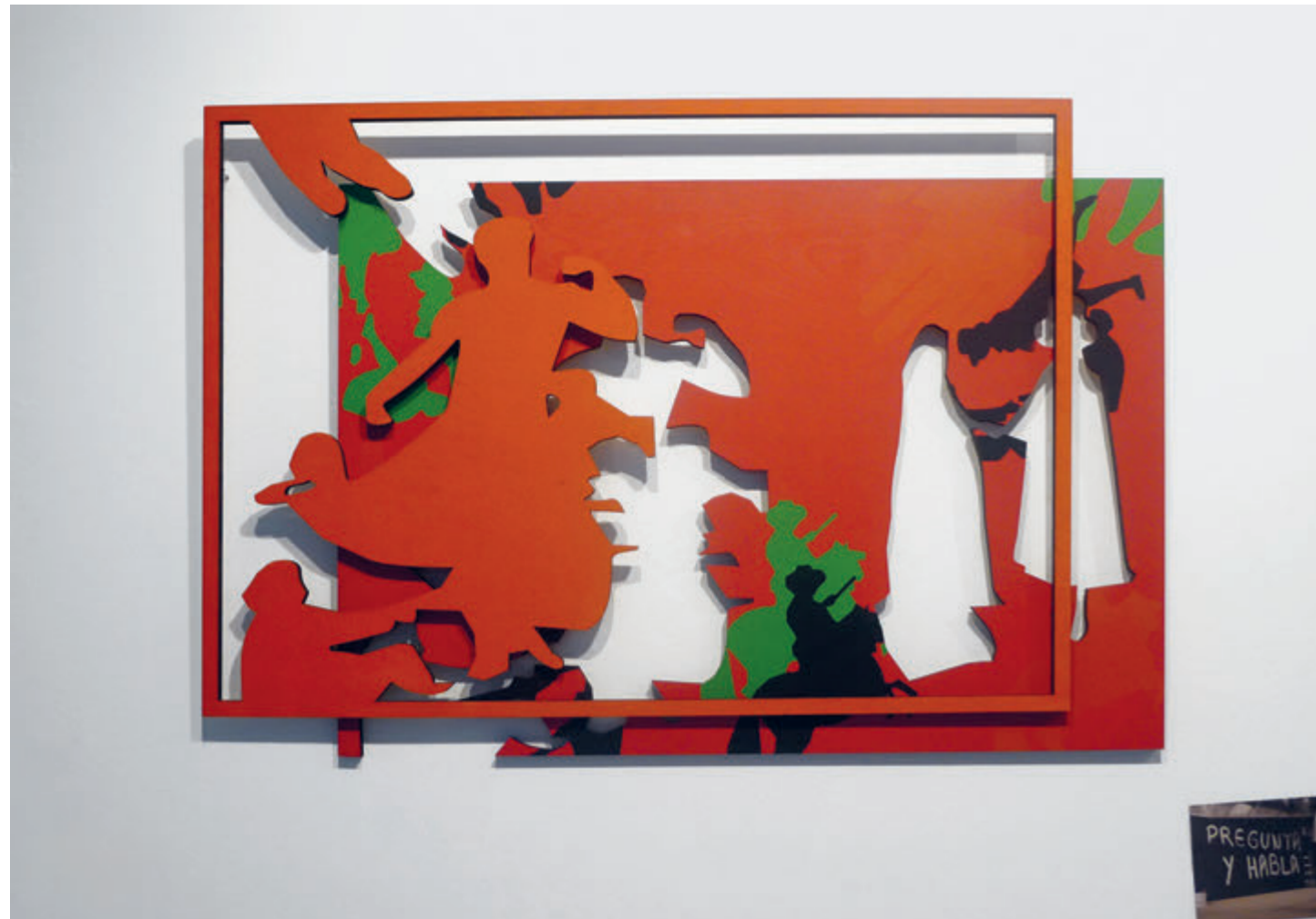




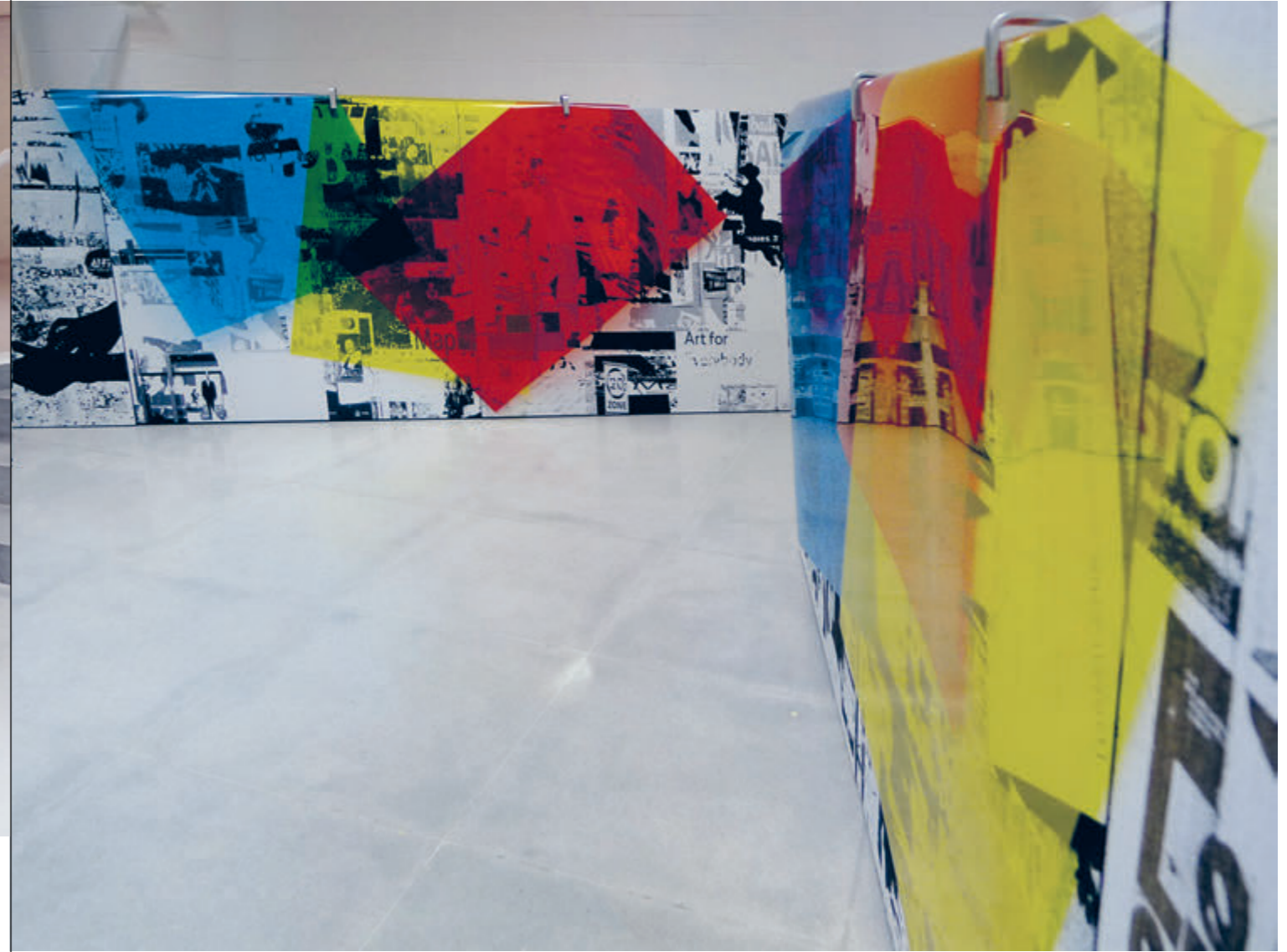






















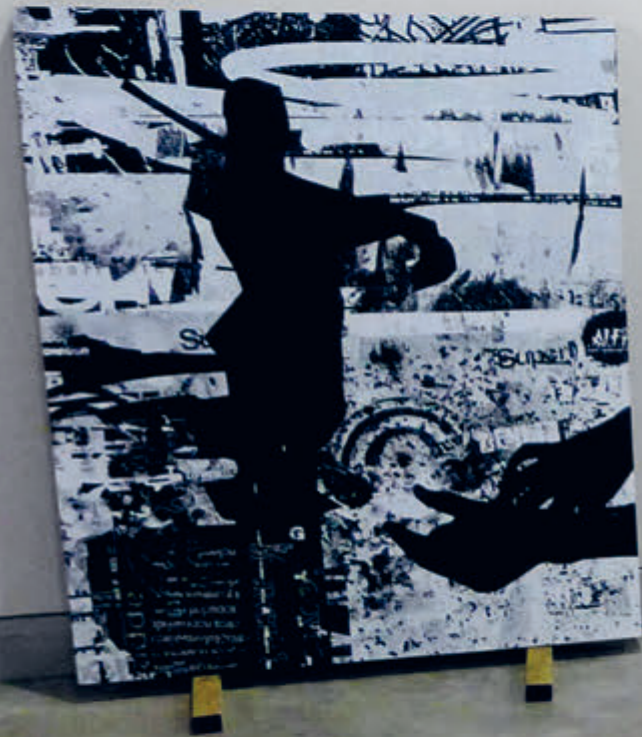












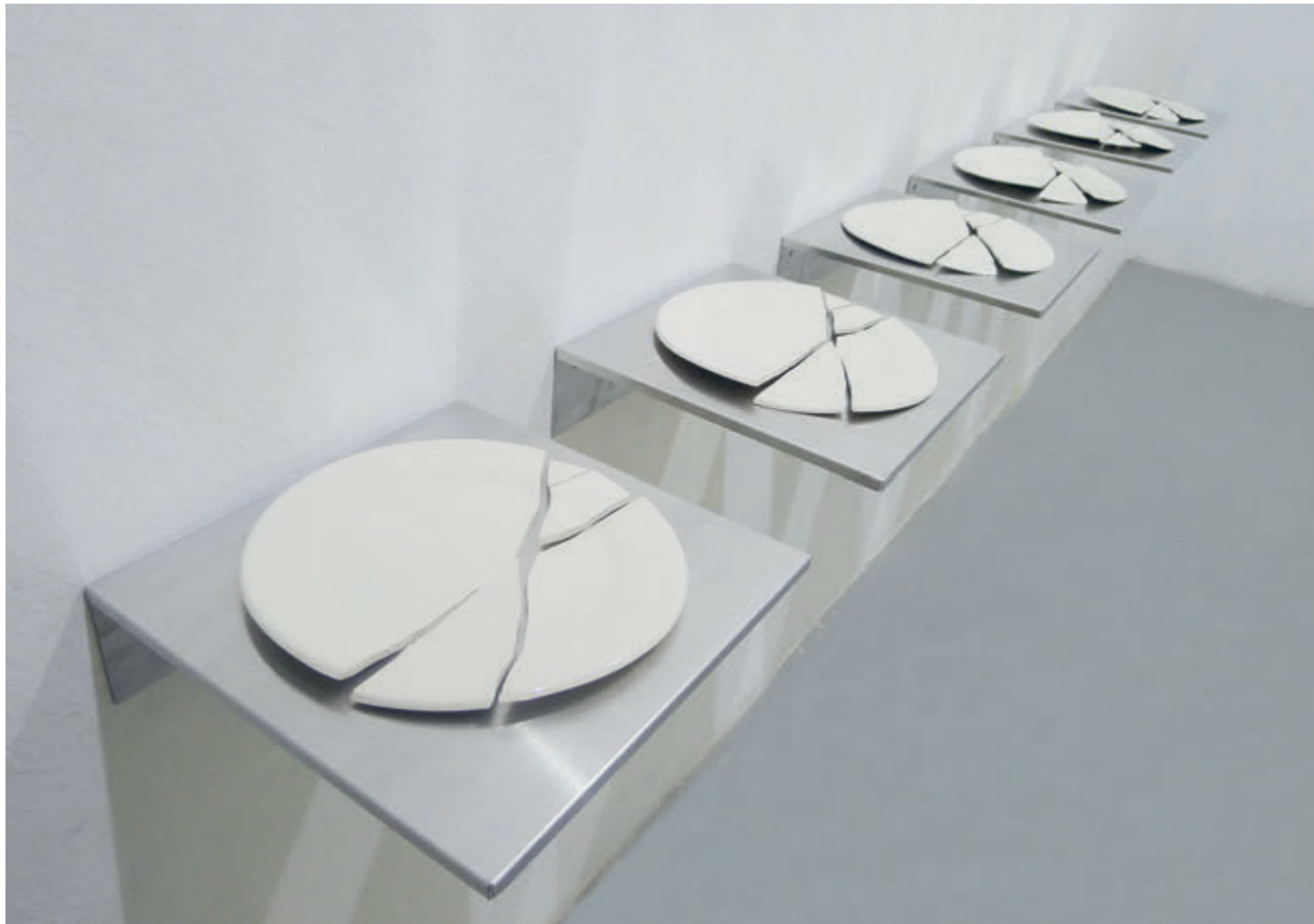










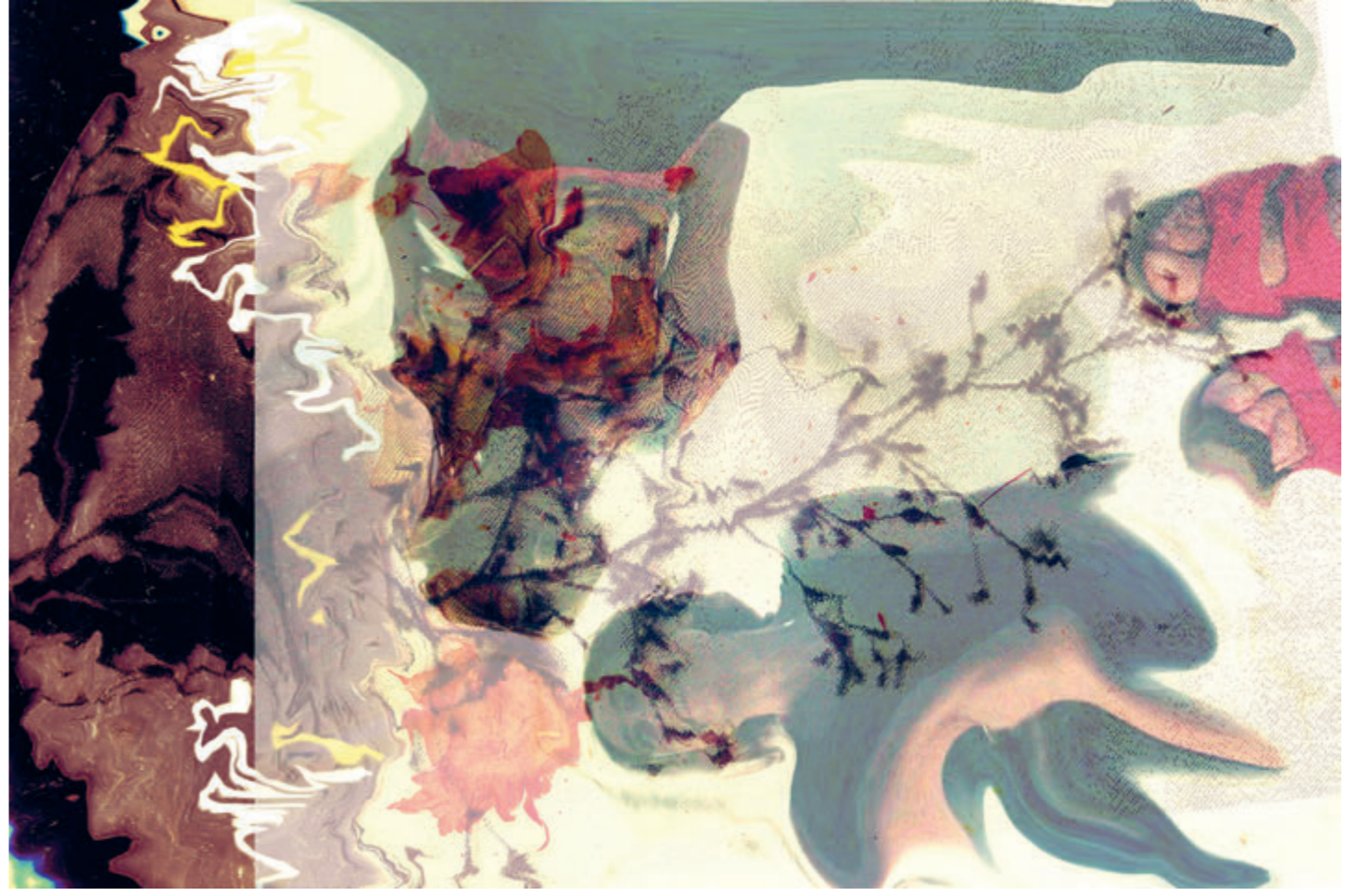
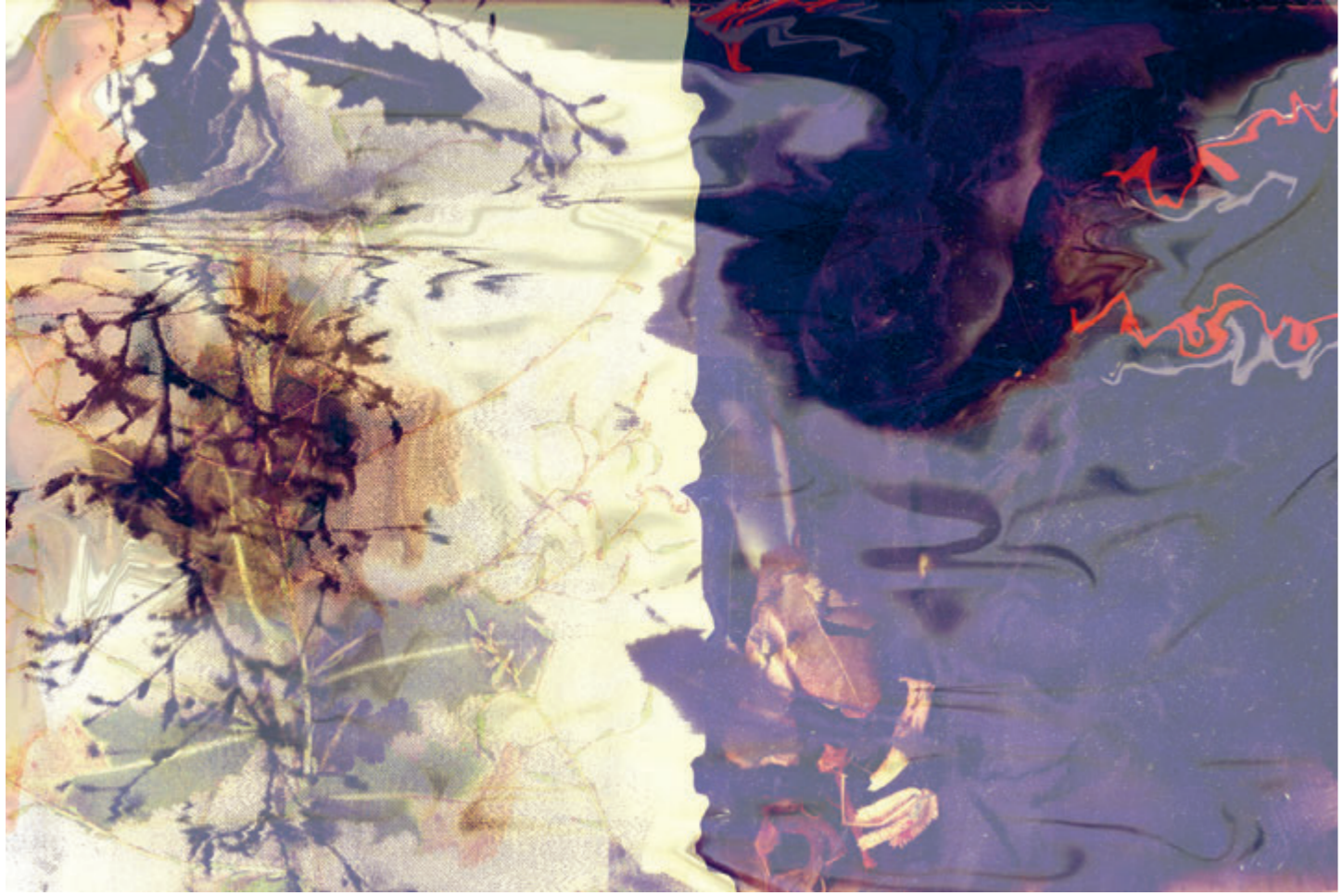


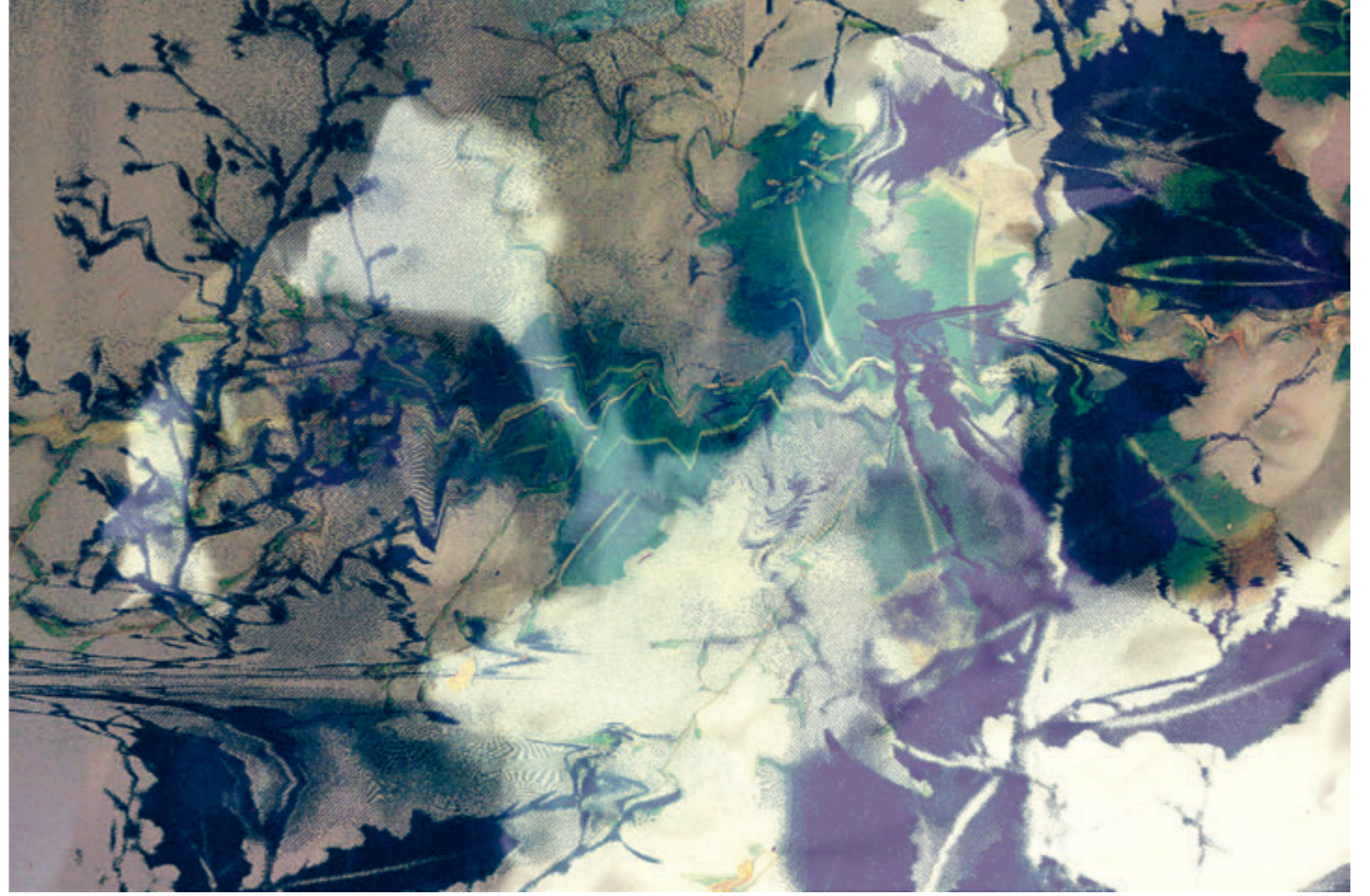


TRAYECTORIA GRÁFICA 2001-2025

NINFA ECO

2001
Impresión digital sobre friselina
600 × 900 mm

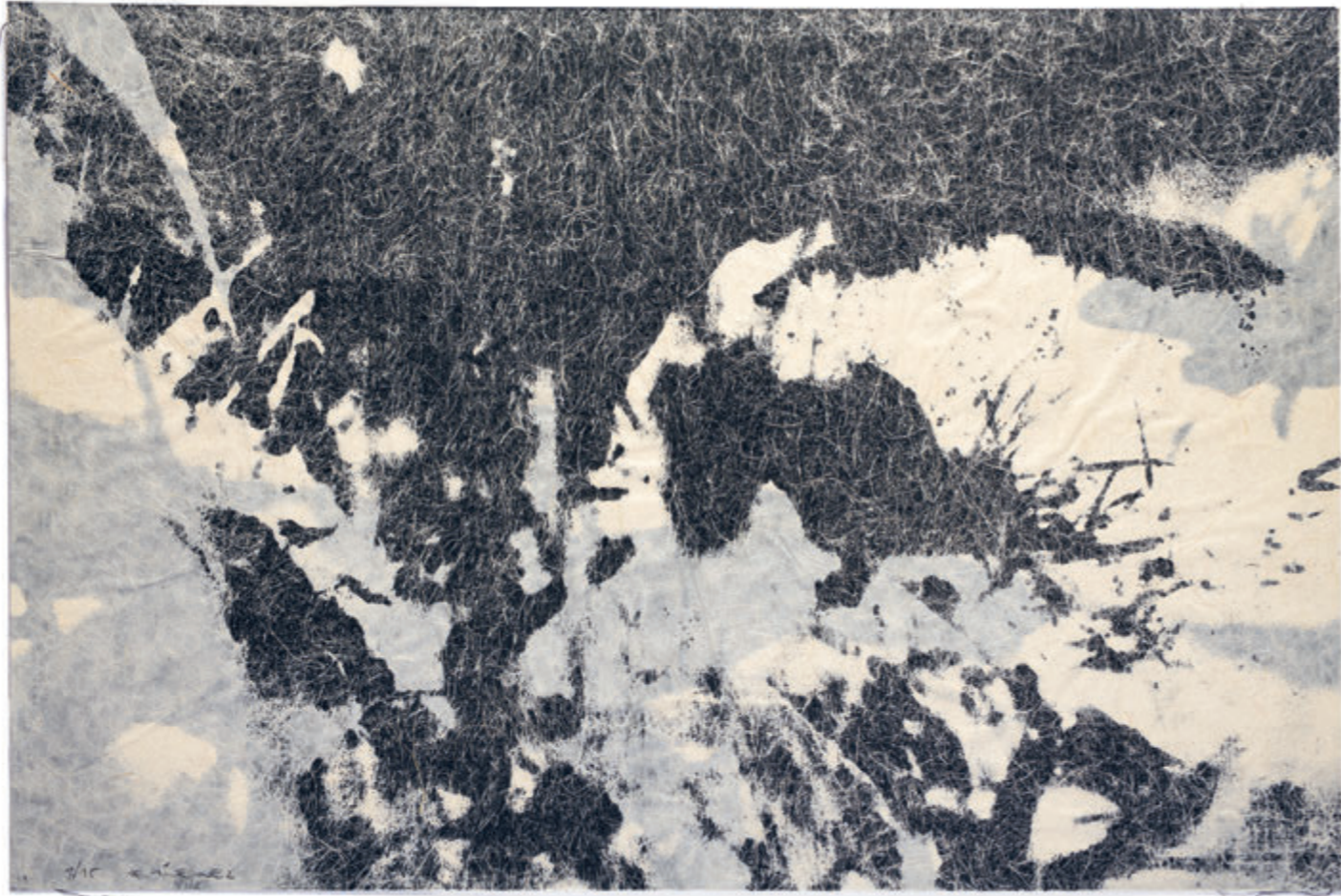




GULLIVER NATURALEZA

2004
Serigrafía sobre papel japonés
960 × 640 mm





JUEGO DE CUERDAS

2004
Serigrafía sobre papel japonés
1000 × 700 mm

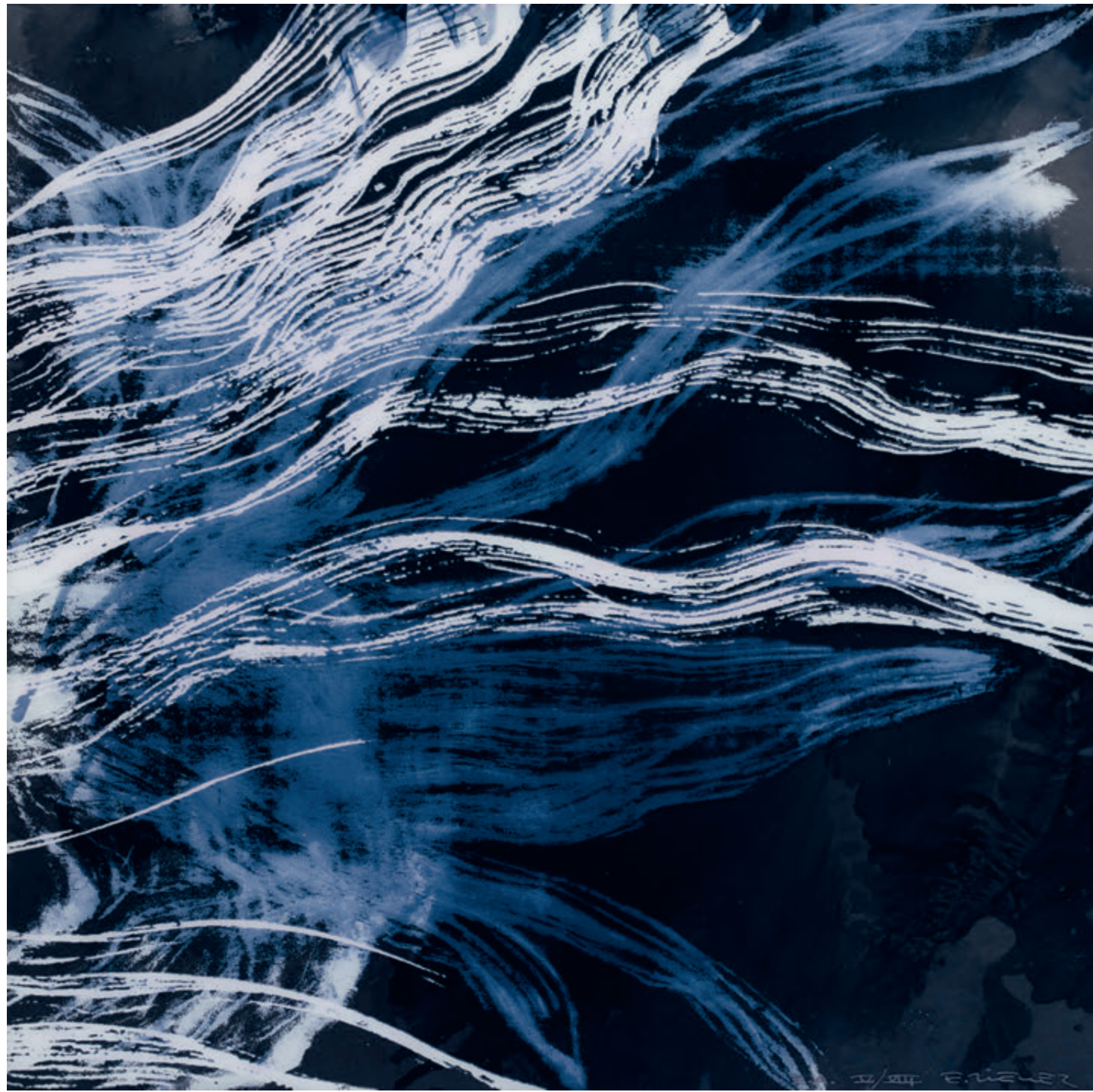


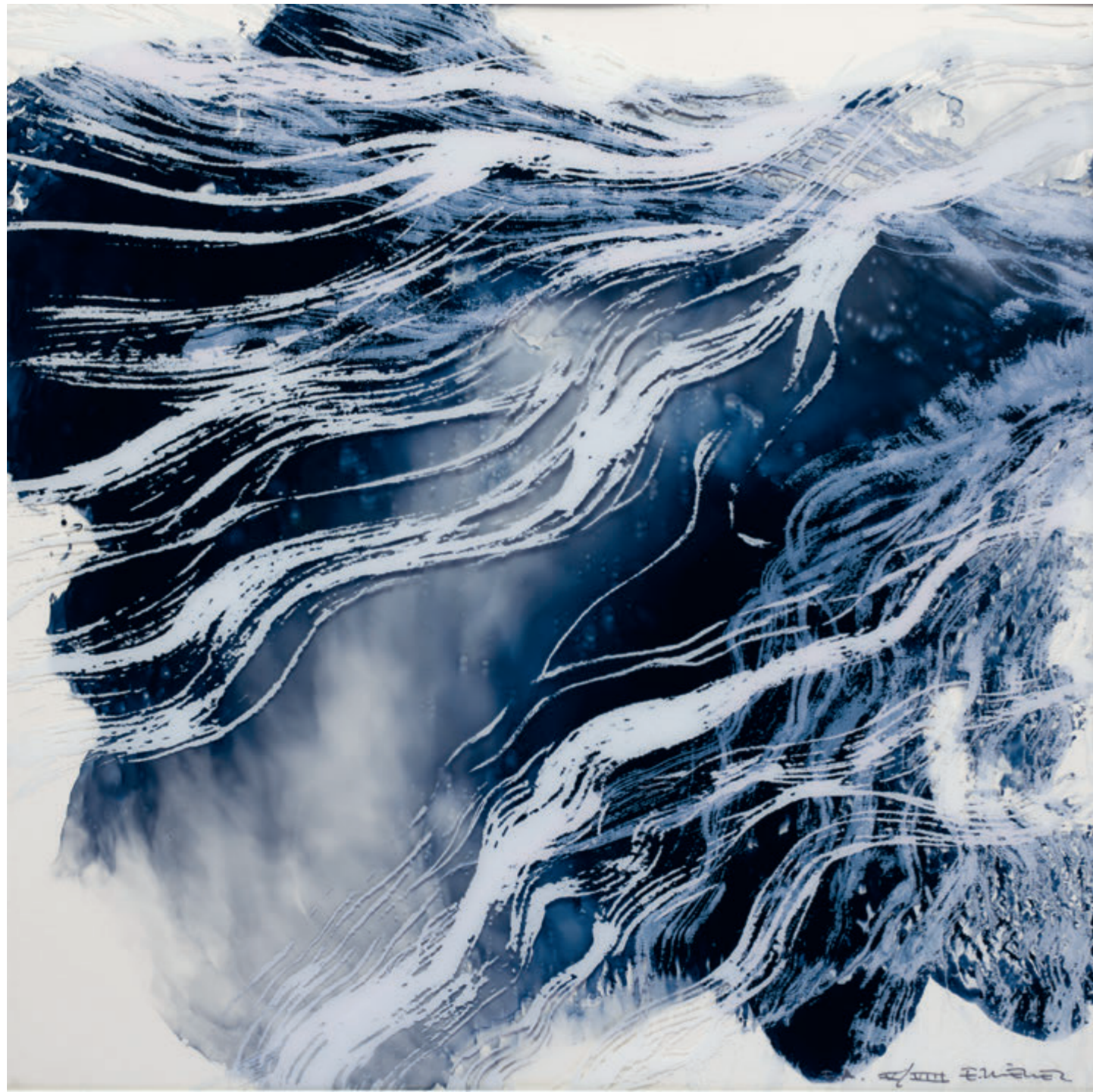


GULLIVER

2005
Serigrafía sobre metacrilato intervenido
500 × 500 mm







VICTORIA DE SAMOTRACIA

2006
Serigrafía sobre papel japonés
1000 × 700 mm





BROBDINGNAG

2007
Plantilla para color, punta seca sobre metacrilato, recorte
760 × 560 mm









LA SOMBRA DESOBEDIENTE

2007
Plantilla para color
570 × 570 mm





BROBDINGNAG MANOS

2008

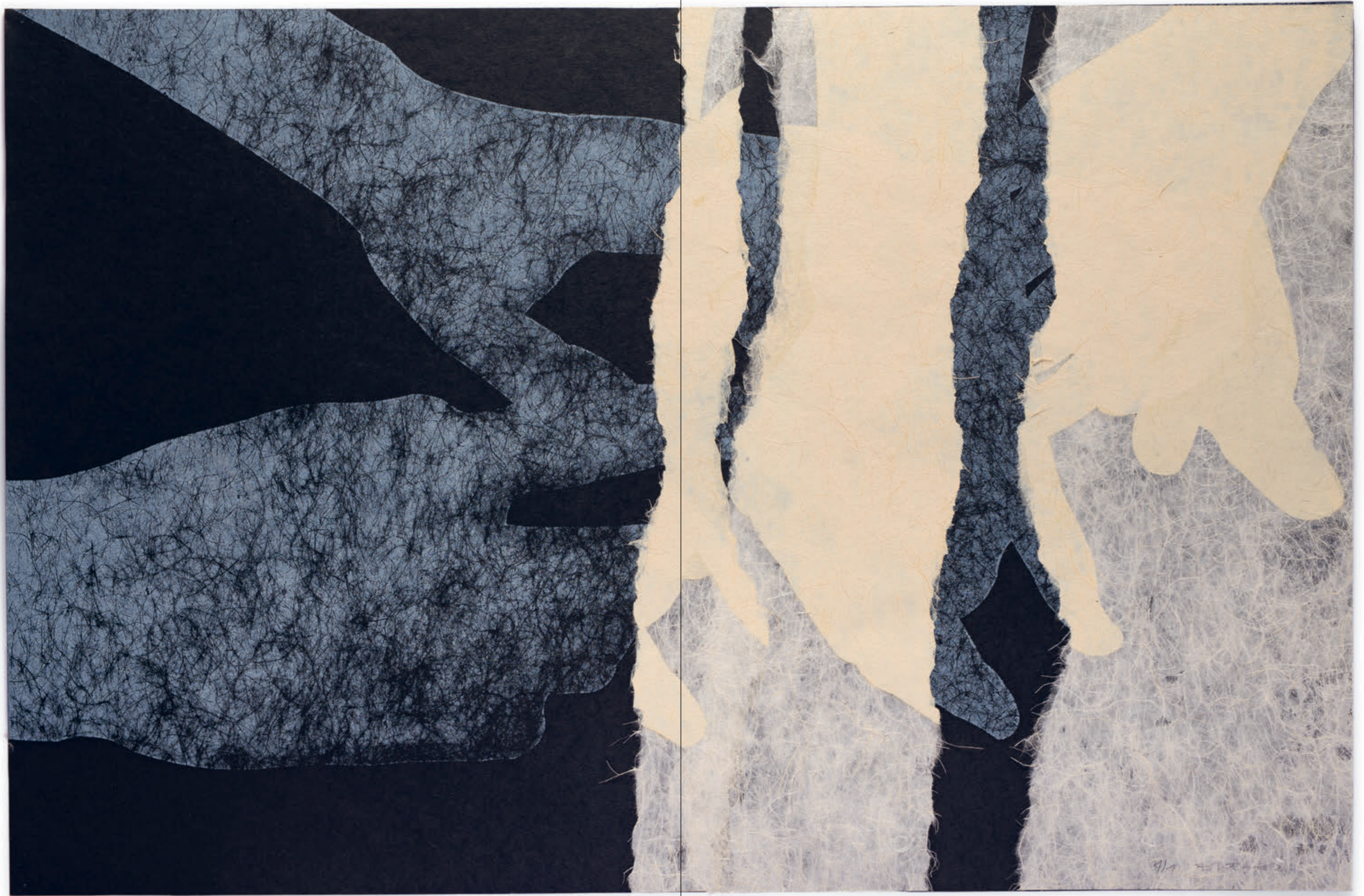
Plantilla para color, collage, papel hecho a mano, papel japonés

640 × 970 mm









LA SOMBRA DESOBEDIENTE

2009
Impresión digital sobre friselinas
980 × 1010 mm / 680 × 900 mm







360° BERLÍN

2010
Tipografía sobre papel impreso
296 × 420 mm / 560 × 380 mm

1/2 **Sonal Jain und Mirganka Madhukaillya** arbeiten seit 2004 gemeinsam als **Desire Machine Collective** an Filmen und Videos. Theoretische Grundlage ihrer künstlerischen Praxis bilden die philosophischen Schriften von Gilles Deleuze und Félix Guattari. In ihren Arbeiten untersuchen sie die Rolle des bewegten Bildes bei der Aufzeichnung und Dokumentation von gesellschaftlichen und geschichtlichen Entwicklungen. Für *Being Singular Plural* haben die Künstler mit *Residue* (2009–10) eine neue Arbeit produziert, die sie von 16-mm-Film auf digitales Video übertragen haben. Zudem wurde eine bereits bestehende Arbeit, *Trespassers Will Be Prosecuted* (2008/10), als ortsspezifische, interaktive Soundinstallation für die Fassade der Ausstellungshalle Unter den Linden überarbeitet.

Die bewegte Geschichte der Assam-Region ist eng mit der Kontrolle natürlicher Ressourcen wie Kohle und Öl verbunden. Mit ihren Aufnahmen von stillgelegten Kohlekraftwerken am Rand von Guwahati verweisen die Künstler in *Residue* auf die Folgen des ungebremsten Kapitalismus: Die Kraftwerke wurden aufgrund der zu hohen Kosten für die Kohlegewinnung stillgelegt – zumal diese die Erträge aus der Stromerzeugung weit überstiegen.

Die Soundinstallation *Trespassers Will Be Prosecuted* besteht aus mehreren Lautsprechern, aus denen sowohl Raumklänge als auch gezielt ausgerichtete Klänge übertragen werden, die interaktiv auf die vorbeilaufenden Passanten reagieren. Die Klänge stammen aus den heiligen Wäldern von Mawphlang im indischen Meghalaya. Dem einheimischen animistischen Glauben zufolge bewachen die Geister oder die „U Ryngew U Basa“ den Wald. Dabei ist es streng verboten, irgendetwas aus dem Wald mitzunehmen oder tierisches und pflanzliches Leben zu zerstören. Indem die Künstler die Geräusche aus dem Wald aufnehmen und sie in den vom Konsumdenken geprägten öffentlichen Raum einbauen, laufen sie Gefahr, gegen die Regeln dieses heiligen Ortes zu verstößen. Das suggestive Abrufen der Klänge, so die Künstler, beschwört „falsche Erinnerungen“ an eine vermeintlich natürliche, vorurbane Existenz herauf und versetzt die Passanten tatsächlich in einen weit entfernten Wald.

Jain graduierte als bildende Künstlerin an der Maharaja Sayajirao University, Vadodara, Indien. Anschließend arbeitete sie von 1999 bis 2001 als Mitglied der Fakultät für Kommunikationsdesign am National Institute of Design in Ahmedabad, Indien. Madhukaillya machte seinen Hochschulabschluss in Physik am Fergusson College in Pune und absolvierte im Anschluss 2003 ein Postgraduiertenstudium in Film und Video am National Institute of Design. 2007 gründeten die Künstler *Periferry 1.0*, ein Atelier- und Galerieprojekt für Gastkünstler auf einer gemieteten öffentlichen Fähre, die auf dem Fluss Brahmaputra im Zentrum von Guwahati vor Anker liegt. Um ihre Idee des „Nirgendwo“ auszuarbeiten, plant das Desire Machine Collective ähnliche Projekte auf Flüssen in aller Welt, beginnend mit einem öffentlichen Veranstaltungsprogramm auf der Spree im September 2010.

3 **Amar Kanwar** ist ein Filmemacher und Künstler, der im Kontext von Galerien und Museen die Ästhetik des Kinos mit den Mitteln der Installation und den Strategien von Videokunst kombiniert. In seiner Arbeit verbindet er die formale Kraft von Dichtung und Poesie mit der kommunikativen Kraft der Politik. Sein Anliegen ist es, die Grenzen tradierter Genres und Vermittlungsformen aufzubrechen, um mit einer Vielzahl von Präsentationsmöglichkeiten und einer multiplen Methodik des Sehens neue Beziehungen zu eröffnen. Seine Filme und Videos sind Akte des politischen Widerstands und einfühlsame Bestandsaufnahmen der menschlichen Existenz.

Kanwars lyrische 19-Kanal-Videoinstallation *The Torn First Pages* (2004–2008) konfrontiert den Betrachter mit verschiedenen räumlichen, emotionalen und zeitlichen Ebenen. Die komplexe Meditation über die Demokratiebewegung in Burma wird auf dünne Papierblätter, die in eine Stahlkonstruktion montiert sind, projiziert. In ihrer Gesamtheit werfen die drei Teile der Videoinstallation Fragen nach individuellem politischem Engagement und der Möglichkeit politischen Widerstands durch Kunst auf.

Während seiner künstlerischen Laufbahn wurde der Künstler mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. 2006 erhielt er den Ehrendoktor für Bildende Künste vom Maine College of Art in Portland. Außerdem arbeitete er als Gastkünstler und Fakultätsmitglied an mehreren akademischen Institutionen. Mit seinen Arbeiten war Kanwar in bedeutenden Gruppenausstellungen vertreten, etwa auf der *documenta 11* (2002) und der *documenta 12* (2007) in Kassel, in *Zones of Contact* auf der 15. Sydney Biennale (2006) und in *A Question of Evidence*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien (2008–09). Zudem hatte er zahlreiche Einzelausstellungen in Museen- und Galerien in Indien, Europa und den Vereinigten Staaten.

4 **Kabir Mohanty** nähert sich dem bewegten Bild mit der „Sensibilität eines Filmemachers“, um darüber hinaus innovative Visionen für die Videokunst zu entwickeln, die von einem starken ontologischen Interesse geprägt sind. Seit 2001 entwirft er Räume für seine Video- und Klanginstallationen, mit denen er abgegrenzte geistige Landschaften erzeugt. Für *Being Singular Plural* hat er eine interaktive Video- und Klanginstallation entwickelt, die die Klänge von Mawphlang im indischen Meghalaya aufnimmt. Die Klänge stammen aus den heiligen Wäldern von Mawphlang im indischen Meghalaya. Dem einheimischen animistischen Glauben zufolge bewachen die Geister oder die „U Ryngew U Basa“ den Wald. Dabei ist es streng verboten, irgendetwas aus dem Wald mitzunehmen oder tierisches und pflanzliches Leben zu zerstören. Indem die Künstler die Geräusche aus dem Wald aufnehmen und sie in den vom Konsumdenken geprägten öffentlichen Raum einbauen, laufen sie Gefahr, gegen die Regeln dieses heiligen Ortes zu verstößen. Das suggestive Abrufen der Klänge, so die Künstler, beschwört „falsche Erinnerungen“ an eine vermeintlich natürliche, vorurbane Existenz herauf und versetzt die Passanten tatsächlich in einen weit entfernten Wald.

Als Student des experimentellen Filmemachers Leighton Pierce schloss Mohanty 1986 sein Graduiertenstudium für Film und Video an der University of Iowa, Iowa City, ab. Viele seiner Werke entstanden in Kooperation mit Vikram Jogleka. Nach wie vor prägt die jahrelange Zusammenarbeit mit dem Sounddesigner den meisterhaften Einsatz von Klang in Mohantys Werken, so auch in *Song for an ancient land*. 2007 wurde er von der University of California, Los Angeles, ein, während dieser Zeit nahm er an der 15. Sydney Biennale (2006) teil. Er ist Mitglied der Fakultät für Kommunikationsdesign am National Institute of Design in Ahmedabad, Indien.

5 **Shumona Goel** ist eine indische Filmemacherin und Künstlerin, die sich mit der Verbindung von Film, Video, Fotografie, Ton und gefundene Objekte integriert. Sie ist eine maßgebliche Akteurin des jungen indischen Dokumentarfilms und engagiert sich für dessen Weiterentwicklung – gerade in Umgebungen, in denen häufig schwierige Produktions- und Präsentationsbedingungen herrschen.

Als Kind indischer Eltern in Pennsylvania aufgewachsen, zog die Filmemacherin Shumona Goel 2000 nach Indien und begann dort an Installationen zu arbeiten, in die sie Film, Video, Fotografie, Ton und gefundene Objekte integriert. Sie ist eine maßgebliche Akteurin des jungen indischen Dokumentarfilms und engagiert sich für dessen Weiterentwicklung – gerade in Umgebungen, in denen häufig schwierige Produktions- und Präsentationsbedingungen herrschen.

Shai Heredia ist Direktorin der Experimenta, einem internationalen Film- und Videofestival, das indische Experimentalfilme an bedeutenden Ausstellungs- und Veranstaltungsorten rund um den Globus präsentiert. Zudem ist sie für die Verwaltung der Künstlerstipendien des Extending Arts Practice Program der India Foundation for the Arts in Bengaluru zuständig.

1/2 **Sonal Jain and Mirganka Madhukaillya**, who derive their theoretical disposition from the philosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari, have been collaborating as **Desire Machine Collective** on films and videos since 2004. Their praxis examines the roles that moving images can play in recording social histories and asks what the limits of this involvement might be. For *Being Singular Plural*, the artists have produced a new digital video, transferred from 16 mm film, entitled *Residue* (2009–10), as well as reformatted an existing work, *Trespassers Will Be Prosecuted* (2008/10), into a site-specific, interactive sound installation for the museum's facade on Unter den Linden.

The history of agitation in the region of Assam, India, is closely entwined with the control and flow of natural resources such as coal and oil. In *Residue*, the artists have included a series of images shot in and around a now-defunct coal power plant on the outskirts of Guwahati in order to meditate on the fallout of unhampered capitalism—the plant was abandoned due to high costs of production, which outweighed the beneficial outcome in electric output.

Trespassers Will Be Prosecuted consists of a number of loudspeakers that broadcast ambient sounds from the forest and the streets of Mawphlang in Meghalaya, India. The sounds of the forest, including the voices of Mawphlang in Meghalaya, India, are used to create a sense of place. The sounds of the forest, including the voices of Mawphlang in Meghalaya, India, are used to create a sense of place. The sounds of the forest, including the voices of Mawphlang in Meghalaya, India, are used to create a sense of place.

Jain is a fine arts graduate from the Maharaja Sayajirao University, Vadodara, India. She subsequently served as a faculty member in Communication Design at the National Institute of Design in Ahmedabad, India, from 1999 to 2001. Madhukaillya received a degree in physics from Fergusson College in Pune, India, and completed his postgraduate work in film and video at the National Institute of Design in 2003. In 2007, the artists established *Periferry 1.0*, a migratory artists' project utilizing a government-leased ferry docked on the Brahmaputra River in the heart of Guwahati. The project is a "space of nowhere" embodied by the ferry's movement between the city and the forest to re-create similar riverbank spaces in other parts of the world.

Kanwar's lyrical video installation *The Torn First Pages* (2004–08) envelops viewers in multiple spatial, emotional, and temporal zones. The intimate drama of the work, which is a complex rumination on the ongoing struggle for democracy in Burma, unfolds on fragile pieces of paper attached to steel armatures. Together the three parts provide insight into questions that arise from an individual's engagement with politics and the possibilities of political resistance through art.

Kanwar's lyrical video installation *The Torn First Pages* (2004–08) envelops viewers in multiple spatial, emotional, and temporal zones. The intimate drama of the work, which is a complex rumination on the ongoing struggle for democracy in Burma, unfolds on fragile pieces of paper attached to steel armatures. Together the three parts provide insight into questions that arise from an individual's engagement with politics and the possibilities of political resistance through art.

The artist has been the recipient of many awards throughout his career and also received an Honorary Doctorate in Fine Arts from the Maine College of Art, Portland (2006). In addition, he has worked as a visiting artist or faculty member at a number of academic institutions. His work has been included in important group exhibitions, such as *Documenta 11* (2002) and *Documenta 12* (2007), Kassel, Germany; *Zones of Contact*, Fifteenth Biennale of Sydney (2006); and *A Question of Evidence*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna (2008–09). Kanwar

has also had solo exhibitions at various museums and galleries around India, Europe, and the United States.

4 **Kabir Mohanty's** approach to his moving-image practice stems from a "filmmaker's sensibility," but moves beyond this framework to develop an innovative vision for video, nestled within a deep ontological inquiry. He has, since 2001, developed spaces for his video and sound installations that create demarcated mental landscapes that have the capacity to slowly transport viewers into meditative zones. The indeterminacy of video enables Mohanty to experiment and improvise with various formats of image making and viewing.

For *Being Singular Plural*, Mohanty has built a seemingly impermanent space, imbued with natural sunlight, which will be used to screen his ongoing epic video *Song for an ancient land* (2003–) at selected times. Combining archival and new footage with complex sound, Mohanty pans, inverts, curves, or otherwise deconstructs the material bases of his images in order to reveal the artifice of his construction and the physicality of video.

The artist completed his graduate studies in film and video at the University of Iowa, Iowa City, in 1986, studying with experimental filmmaker Leighton Pierce. Mohanty's collaborations have included the creation of work with Vikram Joglekar, and his long-standing relationship with the sound designer continues to inform his adept use of sound in many of his moving-image works, including *Song for an ancient land*. In 2002, Mohanty was invited by artist Paul McCarthy to be a Visiting Scholar in the Department of Art at the University of California, Los Angeles—a position he held from 2002 to 2004. During this time, he attended seminars in acoustics and electronic music at the Department of Music at the nearby University of California, San Diego.

5 **Shumona Goel and Shai Heredia's** new 16 mm film *I am micro* (2009–) is a work-in-progress that celebrates small-scale independent filmmaking. The first part of *I am micro*, which is being presented in *Being Singular Plural*, mixes documentary and philosophical commentary, and is shot in an abandoned optics factory and on the set of an independent film production.

Raised in central Pennsylvania by Indian parents, Goel moved to India in 2000 as a filmmaker and began creating installations that incorporate film, video, photography, sound, and found objects. She is invested in the current state of independent documentary film practice in India and committed to its development in an often-prohibitive environment.

Heredia is the director of Experimenta—an international festival for film and video that has showcased Indian experimental films in major venues around the globe. She also administers artists' grants under the Extending Arts Practice Program at the India Foundation for the Arts in Bengaluru.

IDEA OF NOWHERE

**MULTIPLE
MethodoDOLogIA
OF
SeeiNG**

**The
intimate
DRama OF
THE
WoRK**

**tRansPORT
VieWERS
iNTo
MeDiTATive
ZoNeS**

**TheiR
PRaxis
eXAMinEs
THE
ROLeS**

PATCHWORK MADRID / NY / LONDRES

2010, 2008, 2009

Plantilla para color, vinilos recortados y serigrafía sobre papel impreso

1120 × 760 mm / 400 × 600 mm / 420 × 296 mm

MUSEO
DEL PRADO



INGIDO

nes españoles de la colección

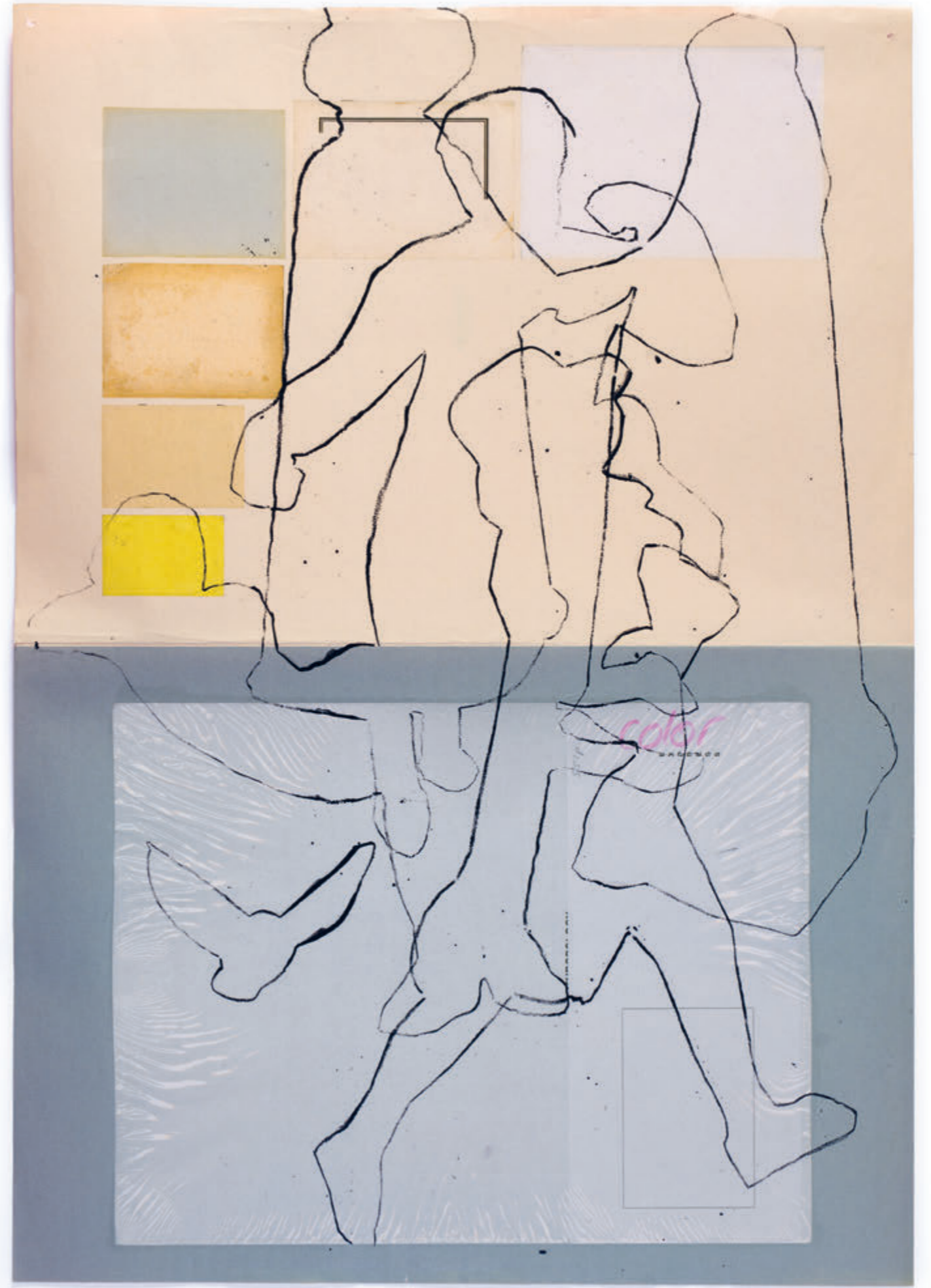
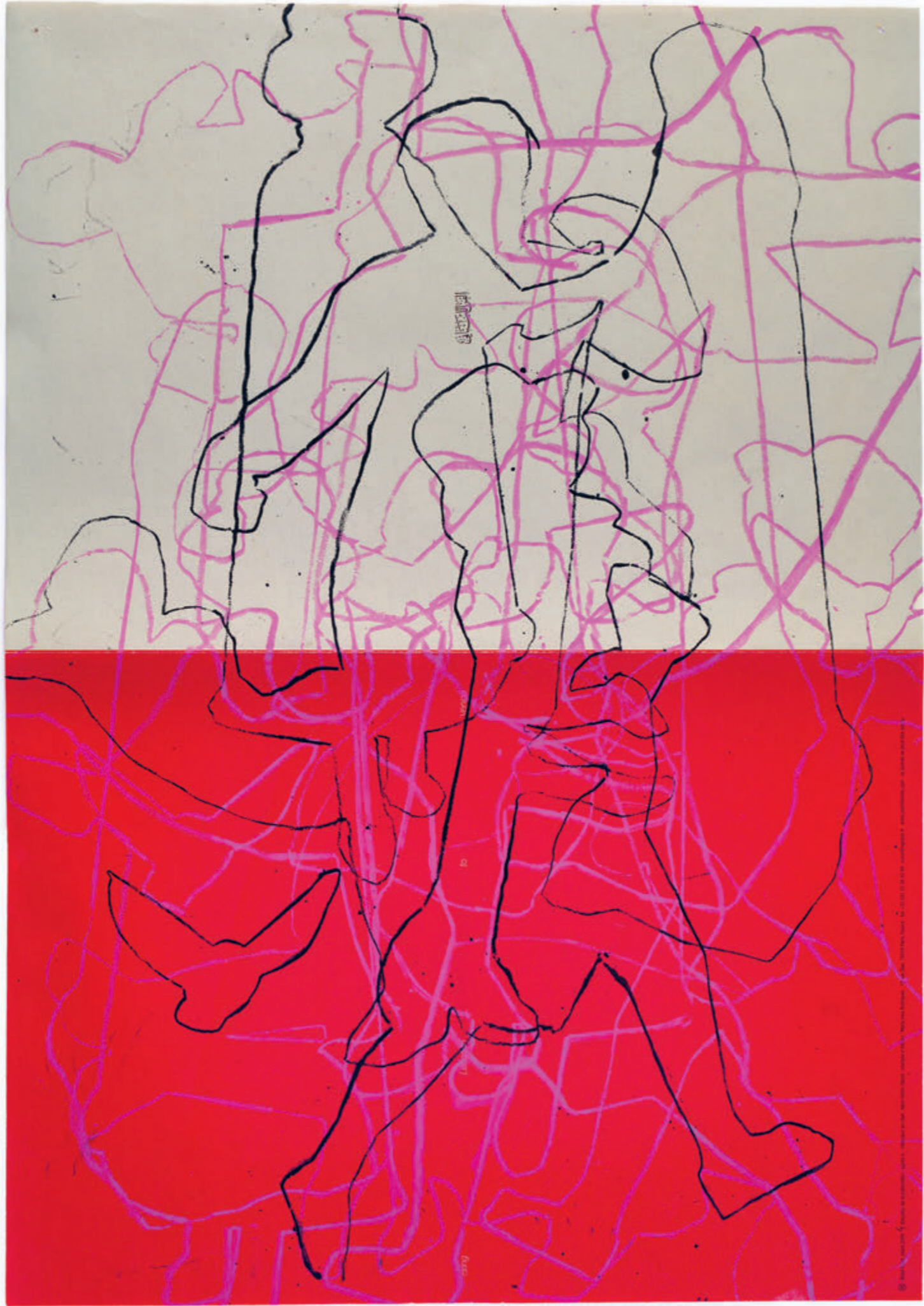
24 octubre 20



el Prado

Programa 'El Prado en el Aula'
organizadas por el Área de Educa
el Museo Nacional del Prado







Canada, 2007
Venezuela, 2007 India, 2004
China, 2002 India, 2002
Bangladesh, 2000
Kenya, 2004
Marshall Islands, 2004
Brazil, 2004 United States, 2000
South Africa, 2004
Moldova, 2001
United States, 2004
Russia, 2000 Tokelau, 2003
Brazil, 2006 Mexico, 2004

21st century carbon budget

emissions at
American levels



2042

Bu

LA SOMBRA DESOBEDIENTE

2012
Impresión digital
560 × 760 mm





LA SOMBRA DESOBEDIENTE — THE FAR FOREST

2013
Impresión digital, plantilla para color
700 × 1000 mm







FILSON

WALKER

WALKER



LA SOMBRA DESOBEDIENTE

2013
Impresión sobre dibond
1000 × 700 mm





PATCHWORK

2013
Impresión digital
1400 × 1000 mm

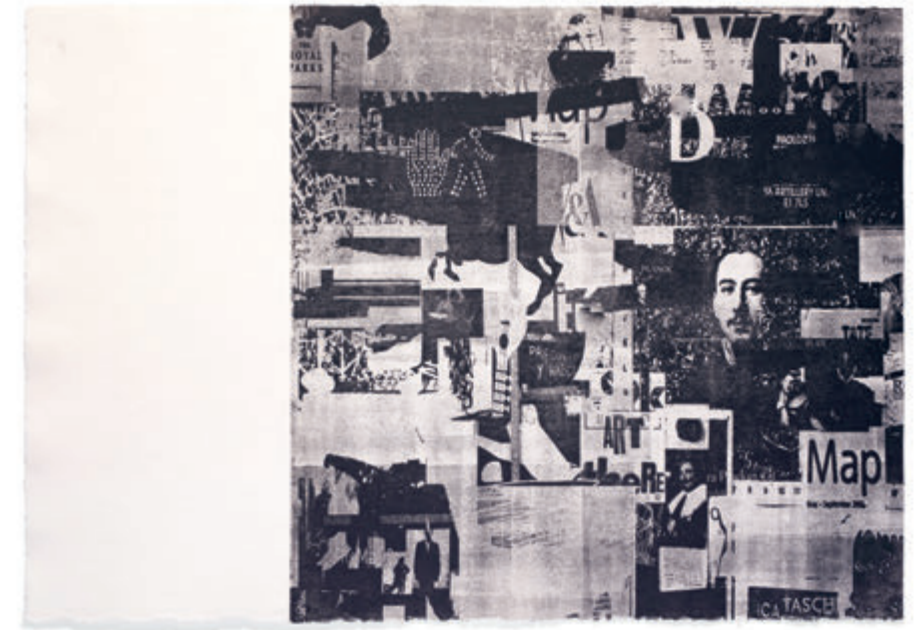




JUEGO DE PATCHWORK

2016
Fotograbado
390 × 560 mm





SCRAPS

2016

Aguafuerte y aguatinta mediante reserva serigráfica

550 × 830 mm





bad

WELCOME

NEW

HAPPY

HAPPY

ZENIT

GOVERN

Go Home Now

Don

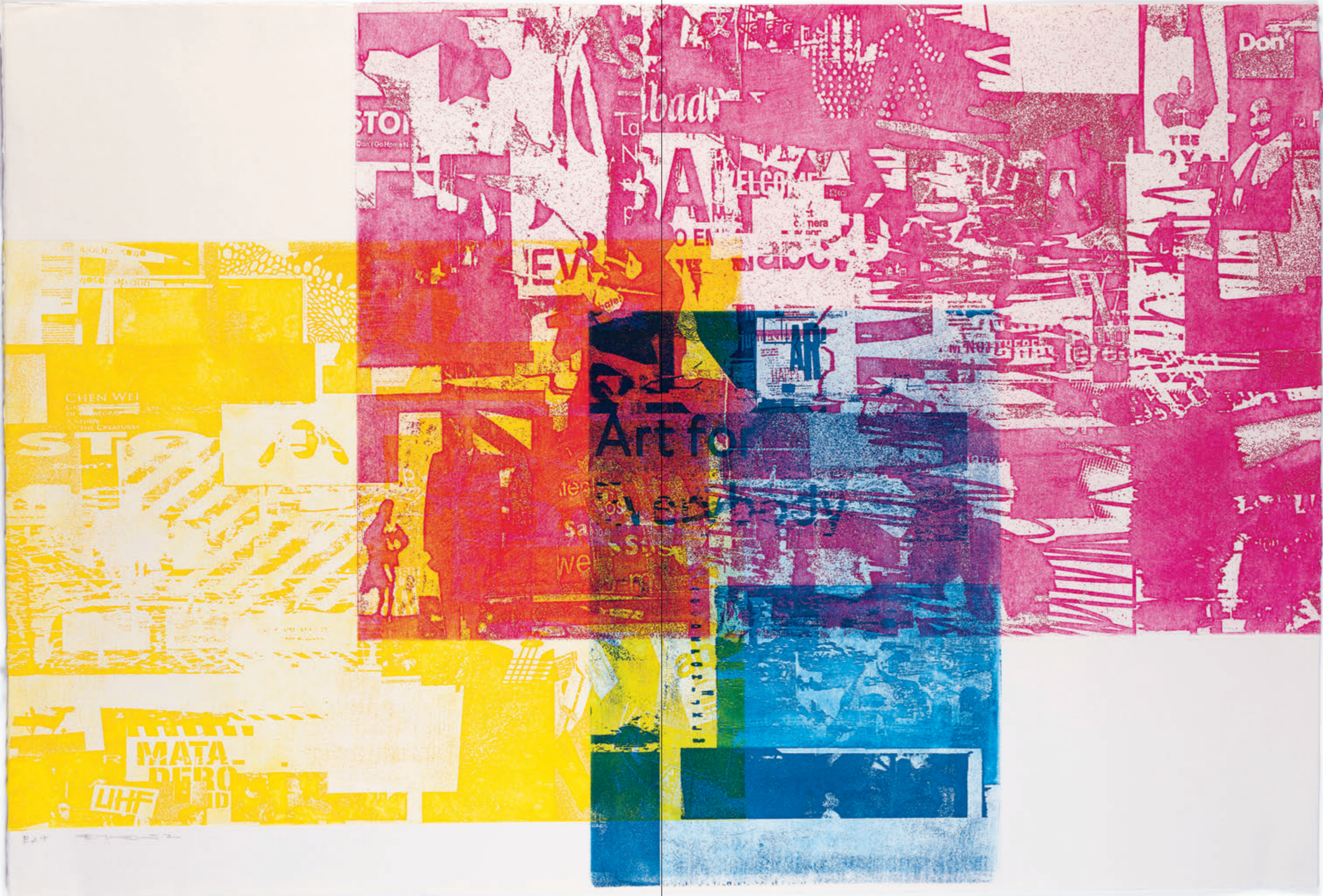
THE

ter
nos
sa
we
m

SCRAPS CMYK

2016

Aguafuerte, aguatinta, reserva serigráfica, transferencia no tóxica, fotgrabado
680 × 980 mm

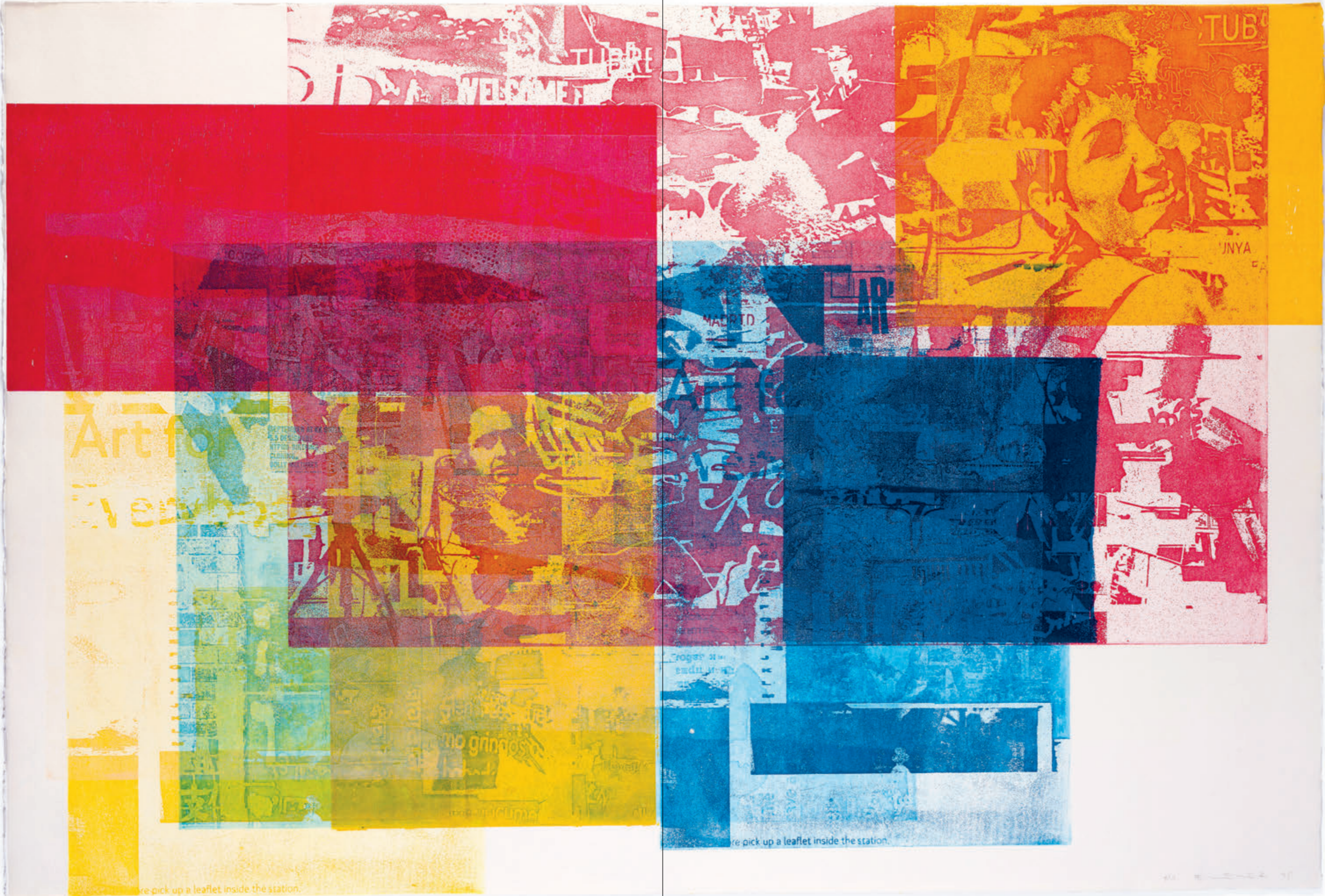


STO
Don't Go Home

Don

Artfo

MATA DEBO
UHF



Art for
everybody

TUB

JNYA

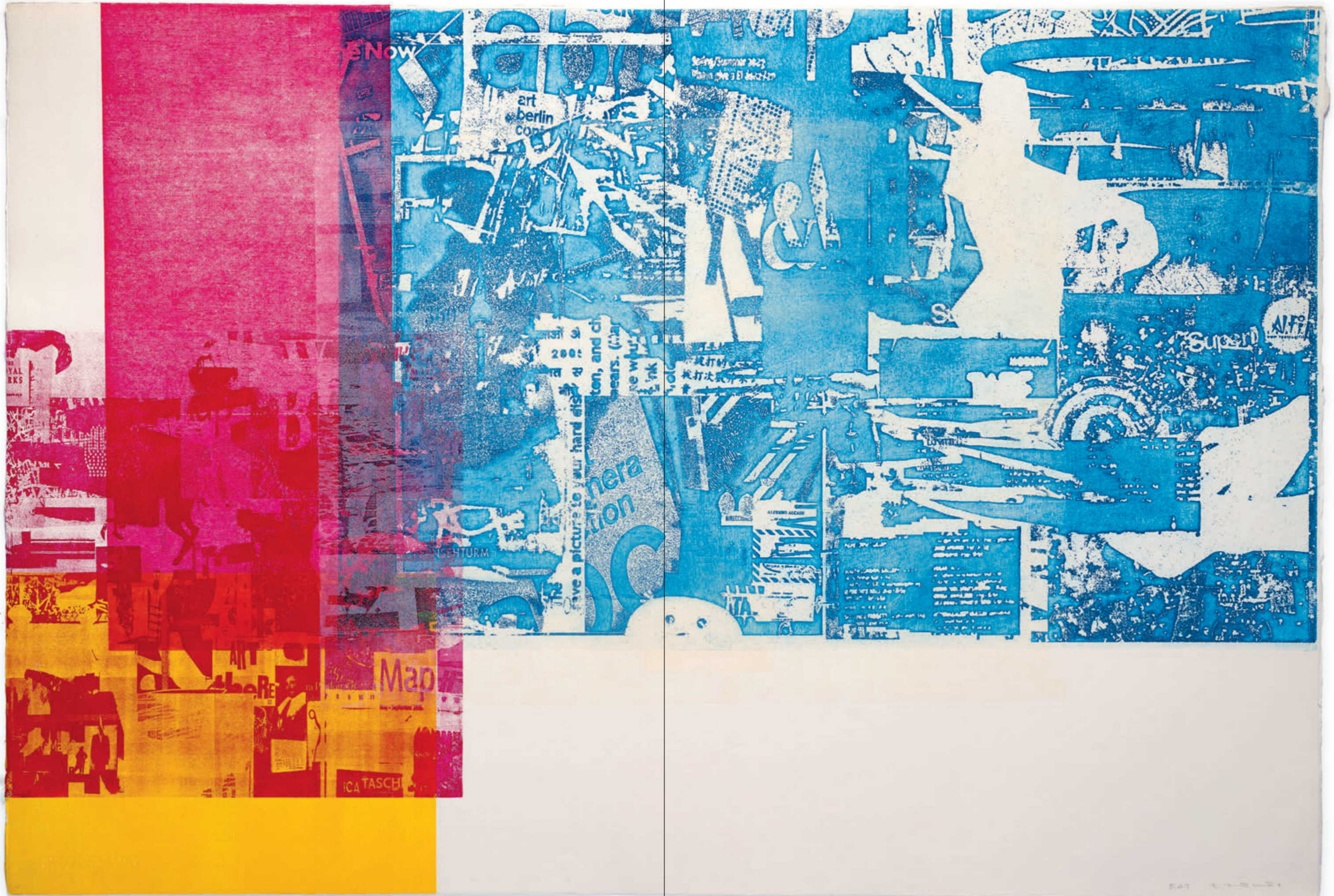
MADRID

AR

no gringos

re pick up a leaflet inside the station.

re pick up a leaflet inside the station.



The Now

art
berlin
cont

have a picture to our hard disc
ton, and ci
ears. (i)ar
ve whur
ink

generation

INSEKTURM

Super

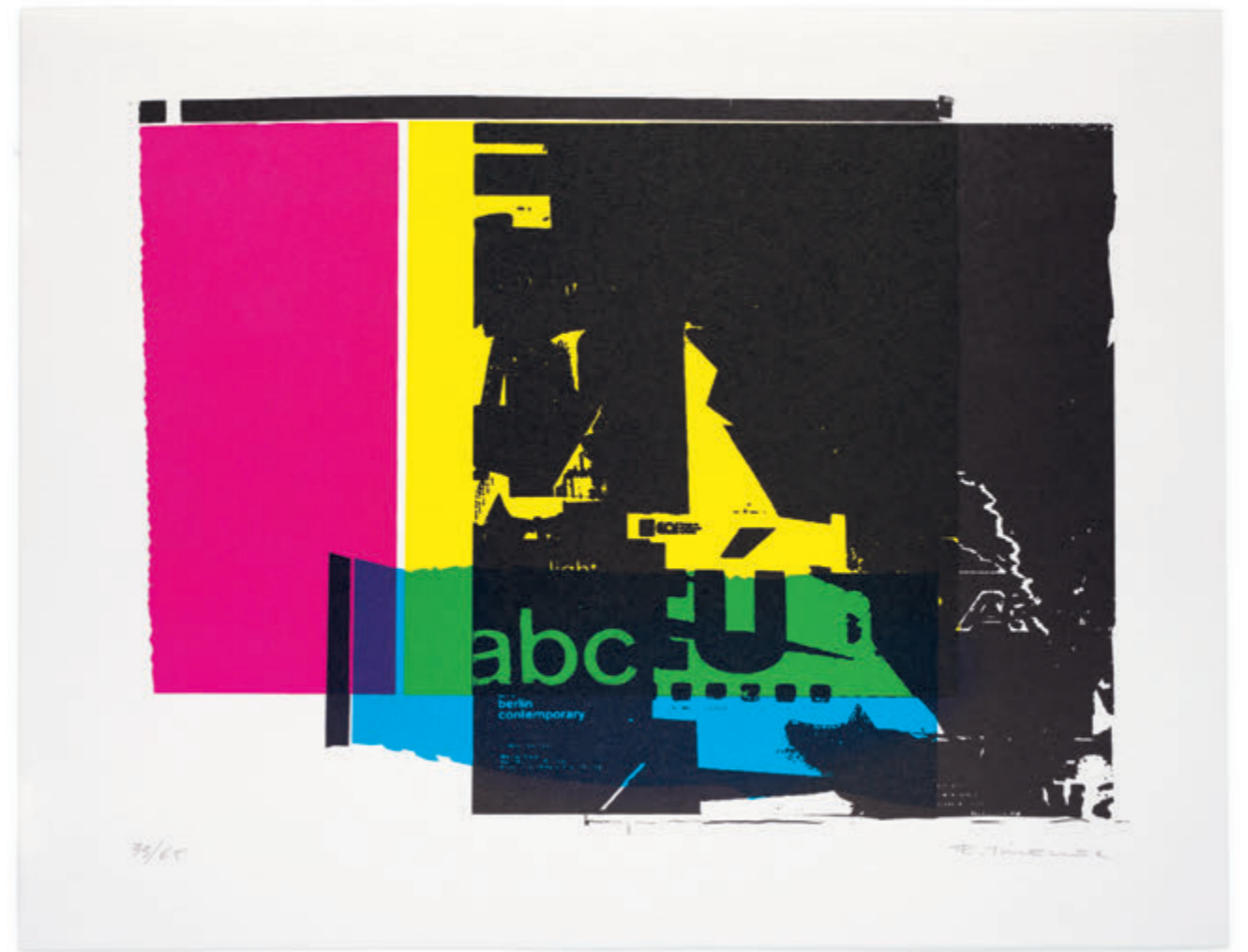
ALFA

Map

TASCH

PATCHWORK CMYK

2017
Fotolitografía en aluminio
350 × 450 mm



ATENCIÓN MUY FRÁGIL

2018
Impresión fotográfica sobre azulejos, porcelana
200 × 300 mm





LA VOZ SUPERPUESTA

2019
Impresión digital sobre plakene con ollados metálicos
1000 × 700 mm

SECURITY
CAMERAS
IN OPERA
THROUGH
PLANNING
THESE

RINOCERONTE

THOMAS DJ AL

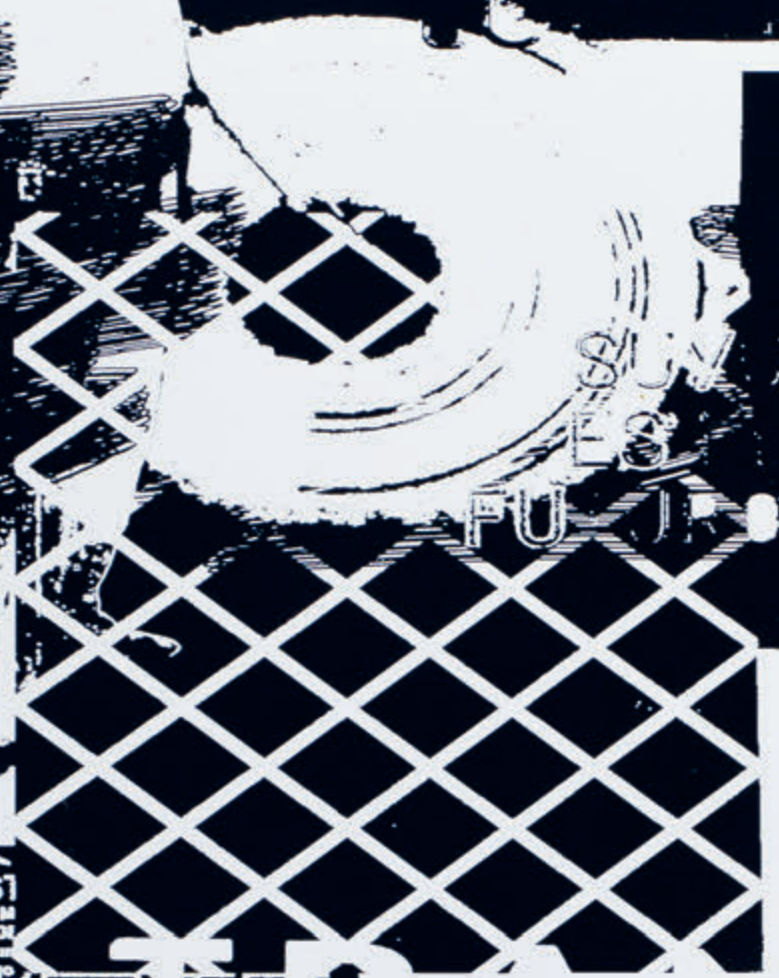
MIRIAM B

Plan

2016

Lo
poé-
tico

ESPAÑOL



Un saber
realmente

util

MAESTRO

GRAN VIDENTE M
TODOS LOS PRO
en el retorno m
quitar mal de ego
de pareja, puede ayudar tam
de concursos y a mejorar el deporte.

Los concursos y a mejorar el deporte.
Los concursos y a mejorar el deporte.
Los concursos y a mejorar el deporte.

Los concursos y a mejorar el deporte.
Los concursos y a mejorar el deporte.
Los concursos y a mejorar el deporte.

Los concursos y a mejorar el deporte.
Los concursos y a mejorar el deporte.
Los concursos y a mejorar el deporte.

Los concursos y a mejorar el deporte.
Los concursos y a mejorar el deporte.
Los concursos y a mejorar el deporte.

Los concursos y a mejorar el deporte.
Los concursos y a mejorar el deporte.
Los concursos y a mejorar el deporte.

Teatro
Valle-Inolán

Del
29 de enero
al
20 de marzo
de 2016

Arts & Visuals
MUSIC

Convocatoria 2016

KE

Mar's

Pintura y otra

cosas

fotos & libros

año 1905-1977

...

...

...

...

...

...

Exposición

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

Hito Steyerl

Duty-Free Art

...

...

...

...

...

...

...

Exposición

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

Nasser Mohamedi
La espera forma parte
de una vida intensa

Museo
Borneo



RINOCERONTE

MIRIAM RINOCERONTE

Lo

Lo

THOMAS DI

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

El gran mundo de Mohamedi

La espera forma parte de una vida intensa

MAESI

GRAN VIENTE M TODOS CORREN en el mismo sentido...

El mundo útil

El mundo útil

El mundo útil

Arts Visuals

Arts Visuals

Un saber realmente útil

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

Nasreen Mohammedi

La espera forma parte de una vida intensa

La espera de una vida intensa

M

GRAN VIENTE M TODOS CORREN en el mismo sentido...

Útil

Arts Visuals

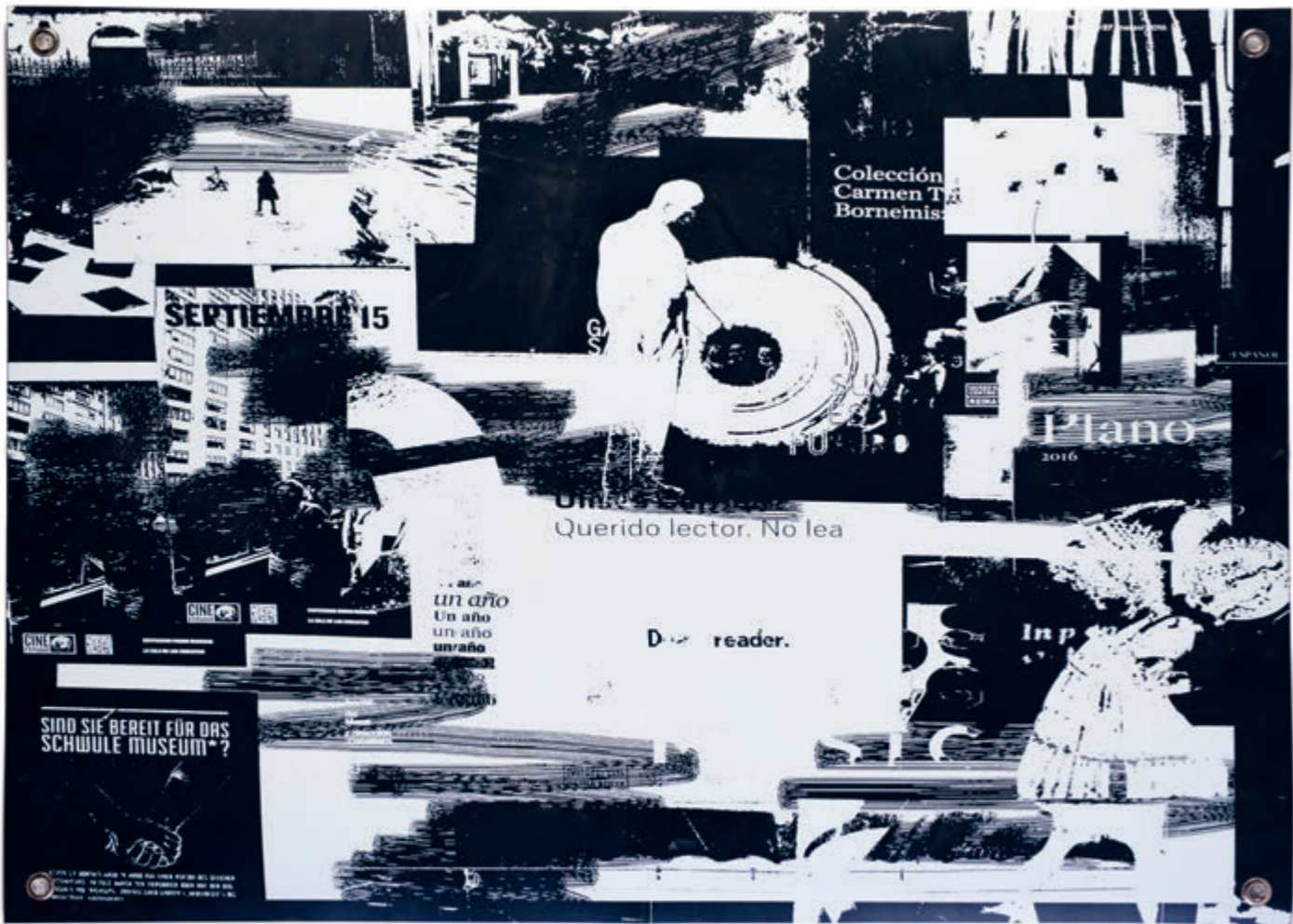
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

La espera forma parte de una vida intensa

La Casa ARS Inc.

libros

to Steyerl



QUÉ PUEDE UN CUERPO

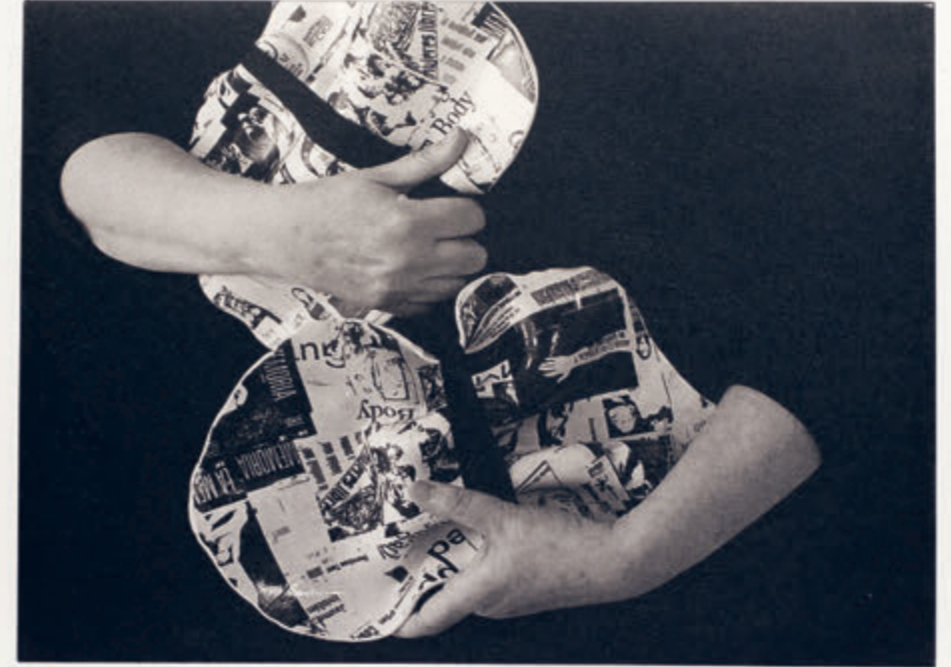
2019
Cerámicas serigrafiadas, gomas elásticas
400 × 250 × 150 mm





QUÉ PUEDE UN CUERPO

2022
Fotopolímero
545 × 620 mm





CERRADO POR OBRAS

2022
Fotopolímero, chine collé
1000 × 700 mm



LOS DISPARATES DESOBEDIENTES

2023
Impresión offset intervenida con recortes y collage
265 × 370 mm

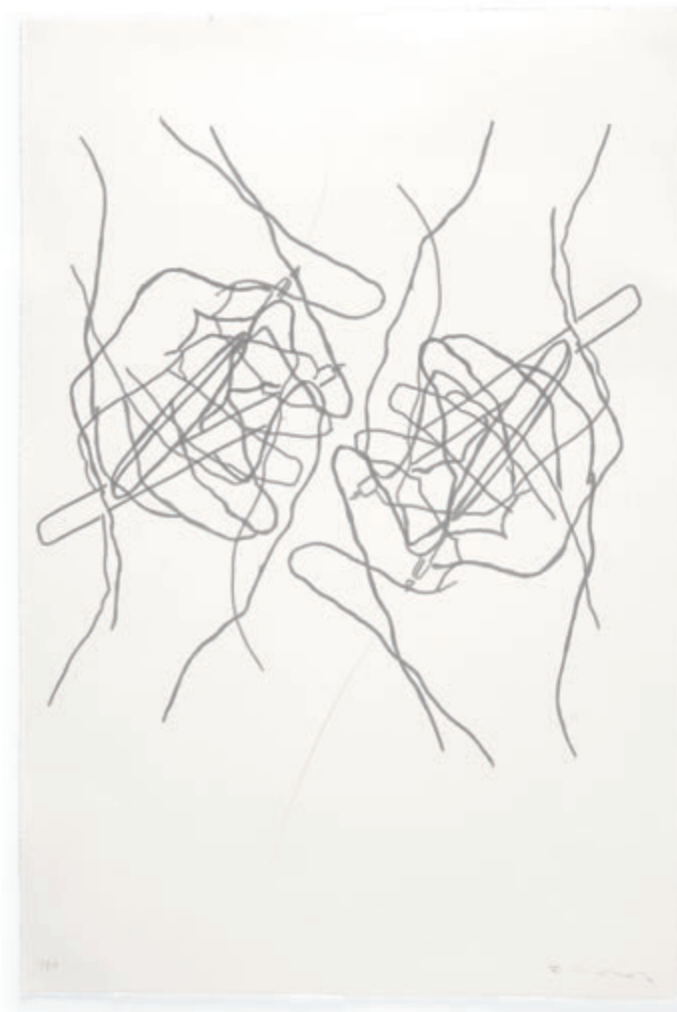
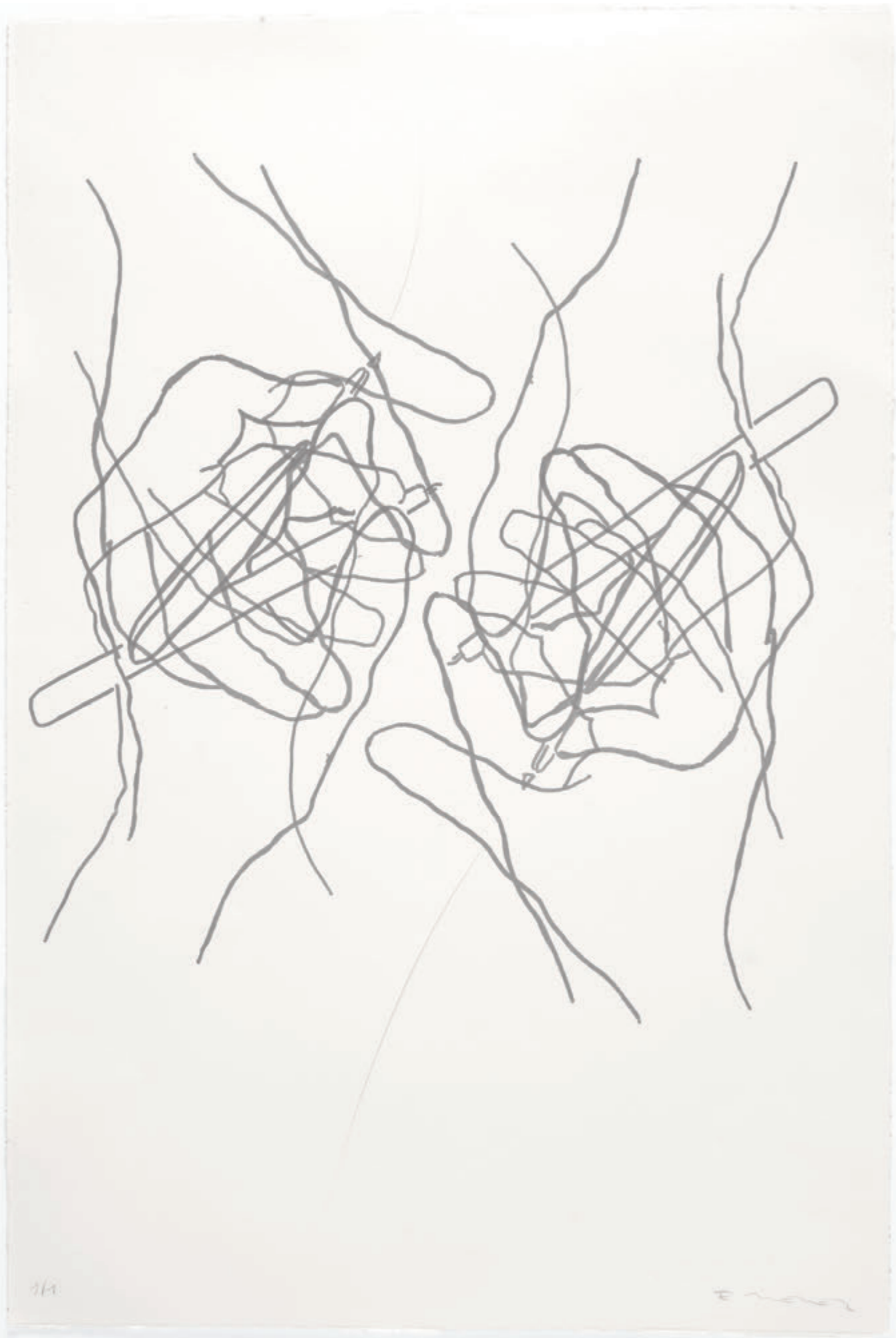


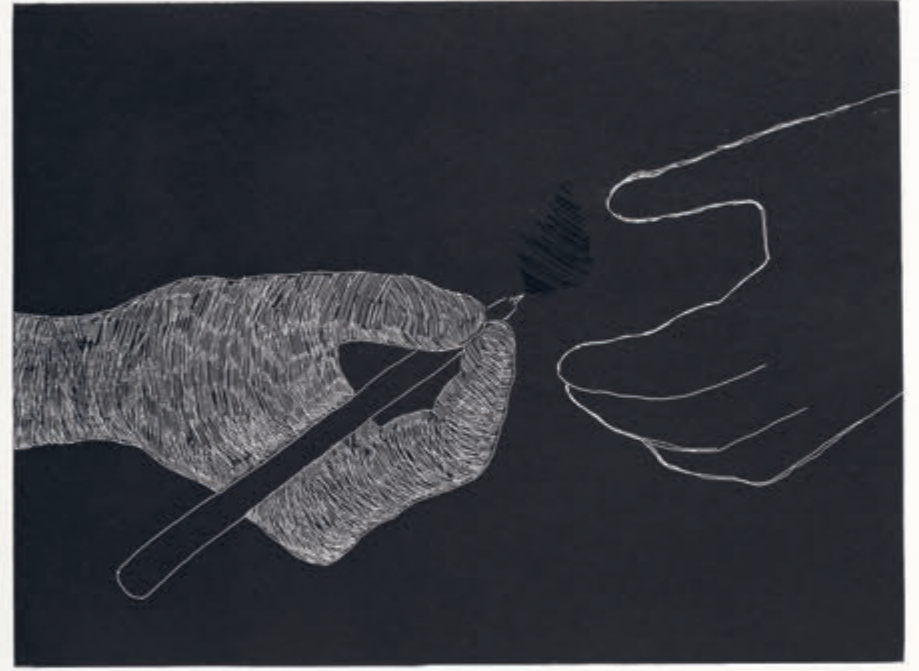




LAS MANOS QUE PIENSAN

2025
Serigrafía y corte / aguafuerte entintado en relieve
570 × 280 mm / 570 × 640 mm







Artista visual, docente e investigadora, Elena Jiménez (Alicante, 1965) ha explorado diferentes géneros como el dibujo, la fotografía, la cerámica o la instalación, aunque ha sido el arte gráfico el medio con mayor continuidad en su extensa trayectoria y que mejor define su propuesta creativa. Desde hace más de cuatro décadas, la artista focaliza su práctica y dirige su investigación hacia las posibilidades sintácticas y comunicativas de los sistemas de generación de estampas. Explora la idoneidad de los diversos procesos técnicos, las cualidades diferenciales de los soportes y su capacidad para adaptarse a nuevas categorías de imágenes. Frecuentemente diluye la frontera del arte gráfico para expandir sus límites y cuestionar sus convenciones. Es significativa al respecto la perseverante experimentación con manifestaciones gráficas tridimensionales, productos que renuncian a la multiplicidad o que acortan la distancia entre la mediación de la matriz y la consecución de un resultado definitivo.

Elena Jiménez ha recibido varias becas institucionales para el desarrollo de proyectos de investigación en arte gráfico, entre ellas las ayudas a la creación y producción de artes plásticas y visuales de la Comunidad de Madrid (2010, 2018 y 2021) o las convocadas para la promoción de las artes del Ministerio de Cultura (2014).

Diversas residencias jalonan su carrera profesional, asistiendo a centros de experimentación en los que ha podido analizar la versatilidad de los lenguajes gráficos actuales: el Taller Experimental de Gráfica de La Habana (Cuba, 1997), la Fundació Miró Mallorca (Palma, 1998), el Museo Internacional de Electrografía - Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías (Cuenca, 2001), el Lower East Side Printshop (Nueva York, 2008), el London Print Studio (Londres, 2009), la Künstlerhaus Bethanien (Berlín, 2010) y la Casa Encendida (Madrid, 2010). Participó en 2011 en el Centro de Creación Contemporánea 'El Ranchito' instalado en la Nave 16 de Matadero Madrid, un programa transdisciplinar para hacer visibles los trabajos compartidos entre creadores, comisarios, instituciones culturales y el entorno social. Recientemente ha sido invitada a una residencia colaborativa en el Münsterland Festival: prINT - The Graphic Project (Münster, 2025).

En 2001 intervino con la instalación *Ángel por un día* en el espacio ‘Tentaciones’ de la Feria Estampa y fue portada del catálogo *Generación 2001* de la Fundación Caja Madrid. Con motivo de la invitación en 2005 a la Calcografía Nacional, apoyada por el Ministerio de Cultura y la Embajada de España en Eslovenia, para participar en la 26th International Biennial of Graphics Arts de Liubliana, el encuentro de arte gráfico contemporáneo más antiguo de Europa, organizado por el MGLC, fue seleccionada la obra *Naturaleza muerta* de Elena Jiménez. Esa edición, que conmemoraba el medio siglo de la prestigiosa Bienal de Liubliana, fue comisariada por el profesor Jure Mikuž bajo el título *Thrust [Empuje]*. La obra de Elena indagaba sobre la naturaleza del soporte de la estampa, la tridimensionalidad del objeto y su unicidad. A pesar de su apariencia escultórica, los feltros introducidos de forma aleatoria sobre tarros de vidrio contenían una mancha de color obtenida con carbón, una técnica clásica del arte gráfico del siglo XX. Su trabajo estuvo también presente en el proyecto *Alter gráfico: la estampa más allá de la estampa* acogido por el Instituto Cervantes de Rabat en 2006.

La labor metódica y continuada de dedicación al arte gráfico de Elena Jiménez ha sido reconocida en la I Bienal Internacional de Grabado ‘Julio Prieto Nespereira’ (Orense, 1990), el Premio Arte Joven del Instituto de Cultura ‘Juan Gil-Albert’ (Alicante, 1994), la sexta edición de los premios convocados por la Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid (2001), la trigésima convocatoria del Premio Internacional de Arte Gráfico ‘Carmen Arocena’ del Cabildo Insular de La Palma (2002), los premios ‘Pilar Banús’, ‘María Teresa Toral’ y ‘María de Salamanca’ del Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella (2004, 2010 y 2019, respectivamente), la quinta edición del Premio de Grabado de San Lorenzo del Escorial (2005), los premios ‘Luis García Ochoa’ y ‘Rafael Canogar’ del Ayuntamiento de Pinto (2008 y 2009, respectivamente), el Premio de Artes Plásticas del Colegio de España en París (2009), el principal galardón de la V Bienal Iberoamericana de Obra Gráfica ‘Ciudad de Cáceres’ (2013), el primer premio del XVI Certamen de Grabado ‘José Caballero’ del Ayuntamiento de Las Rozas (2014), el Premio Open Studio-Arte Lateral (2018) o la quinta edición del Libro de Artista Ciudad de Móstoles (2019), entre otros galardones.

En 1994 realizó su primera exposición individual, *Geografías*, instalada en la sede de la Generalitat Valenciana en Alicante, punto de partida de un brillante itinerario personal remarcado por las exposiciones *Memoria de una carpintería* (Madrid, 1995), *Norte, Sur, Este y Oeste* (Alicante, 1996), *Rosal de Narciso* (Madrid, 2001), *Gulliver* (Madrid y Cáceres, 2005), *Brobdignag* (París, Málaga y Cádiz, 2007), *Prohibido*

no participar (Madrid, 2008), *The Papers of NY* (Nueva York, 2008), *Patchwork* (Valladolid y Madrid, 2009), *La sombra desobediente* (Madrid, 2012), *Cortar, copiar, pegar* (Madrid, 2013), *Del amor, el arte y otros síndromes* (Alicante, 2013), *Color y medidas variables* (Madrid, 2016), *CMYK arte lateral* (Madrid, 2018), *No puedo decir que no he roto un plato* (Madrid, 2020), *Caer por tu propio peso* (Pamplona, 2021) y *Paisaje de la inoperancia* (Marbella, 2022).

Entre sus más de ochenta participaciones colectivas, la obra de Elena Jiménez ha estado presente en programas expositivos internacionales como el *IV Festival Gravura* de Évora (Portugal, 2004), *Gráfica actual: diez jóvenes artistas españoles en Münster* (Alemania, 2005), *Encuentro Iberoamericano I y II* en la Galería Nacional de San José (Costa Rica, 2009 y 2010, respectivamente), *Kofuku-ji International Art Symposium* en Nara (Japón, 2009), *Shanghai Express* organizado por The Nut (China, 2010), *I Bienal Iberoamericana de Aguascalientes* (México, 2013), *9th International Printmaking Biennial of Douro* comisariada por Nuno Canelas (Portugal, 2018) o *El poder de las emociones: gráfica y mujer* (Costa Rica, 2019).

Un aspecto muy apreciado en la actividad de Elena Jiménez es su voluntad colaborativa y su generosa entrega de conocimientos mediante el ejercicio de la docencia. En 1986 fundó el espacio Carborundum, al que estuvo vinculada durante tres años, hasta la creación en 1989 del taller de grabado OkUme en colaboración con la artista plástica Saskia Moro. Codirigió OkUme durante una década, compaginando la práctica docente desde aquel taller con la enseñanza de grabado y técnicas de estampación en centros dependientes del Ayuntamiento de Madrid. Mantuvo su condición de maestra en los planes educativos municipales hasta 2010, en paralelo con la dirección de su propio taller estudio. En 2005 y 2006 dirigió las Jornadas de Arte Gráfico Profesional y en los años siguientes fue profesora del curso *Otras gráficas: el grabado como experimentación y creación* en los VI Talleres internacionales del Centro Murciano de Arte Gráfico y Estampa Contemporánea ‘El Jardinico’ (Caravaca de la Cruz, 2007) y en los III Encuentros de Arte Gráfico Digital en la Universidad Politécnica de Cartagena (2010). Continúa su intensa labor docente en la actualidad proyectando su magisterio en numerosos alumnos, muchos de los cuales son seleccionados anualmente en el Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores que convoca la Calcografía Nacional.



La amplitud de mis propuestas gráficas a lo largo de más de cuatro décadas de práctica artística impone una delimitación temporal en las obras seleccionadas. El catálogo reúne una selección representativa de los trabajos realizados en los últimos veinticinco años.

En la primera parte de la publicación, incluidos los textos, las ilustraciones remiten a exposiciones celebradas en diversas entidades y fotos de estudio, donde el desarrollo en sala se expande hacia la instalación en el espacio. La segunda parte presenta una secuencia ordenada cronológicamente por series o conjuntos, muchos de los cuales corresponden al contenido de la exposición en la Academia con motivo de la concesión del Premio Nacional de Arte Gráfico.

Por lo que respecta a la cronología de las obras, el catálogo ofrece un itinerario en el que se combinan trabajos recientes, como *Las manos que piensan* o *Qué puede un cuerpo*, con piezas realizadas hace varias décadas, entre ellas, *Patchwork*, *La sombra desobediente*, *Gulliver* o *Narciso*. La selección abarca no solo distintas épocas, sino también diversos procesos de arte gráfico, desde una perspectiva didáctica que pone de relieve la riqueza de los recursos de la imagen múltiple contemporánea.

Mis proyectos, lejos de desarrollarse de manera lineal, se solapan en el tiempo y establecen relaciones de retroalimentación entre sí, dando lugar a un entramado de continuidades y desplazamientos. Dentro de cada proyecto, articulado en torno a un título y una temática específica, se generan diversas series que se despliegan de manera heterogénea y se desarrollan mediante la aplicación de distintos recursos técnicos, sin embargo, todas ellas se encuentran vinculadas por un mismo concepto de partida, que actúa como eje estructurador del conjunto.

En mi trabajo busco constantemente los medios y recursos adecuados para dar forma a las ideas que necesito transmitir, abordando cuestiones relacionadas con las fragilidades humanas y la cultura visual contemporánea. Utilizo procedimientos que permiten la reproducción; sin embargo, no renuncio a lo que podría

denominarse el «aura» de la obra única. Esta tensión entre lo múltiple y lo singular convive con otras líneas temáticas presentes en mi obra: la apropiación, el autorretrato, la violencia y la sociedad, el mapeado y el archivo, el feminismo, los afectos, así como ciertos síndromes y obsesiones que atraviesan mi imaginario.

Mi producción en el ámbito de la gráfica contemporánea se ha caracterizado por una constante experimentación. En este recorrido, he incorporado materiales poco habituales en el contexto de la edición, como la cerámica o la escayola, así como elementos textiles, lo que me ha llevado en determinadas ocasiones a resolver formalmente mis propuestas en clave de instalación escultórica.

Asimismo, muchos de mis proyectos se ven atravesados por acciones que implican la interacción con el espectador, ya sea mediante experiencias participativas o propuestas de carácter sonoro, en algunos casos, así como a través de intervenciones en el espacio público. Este desplazamiento no solo amplía el campo de acción de la gráfica, sino que también pone de manifiesto un interés sostenido por cuestionar y expandir sus límites.

Forman parte del catálogo trabajos como *Narciso y Eco*, que, basado en la mitología clásica, propone una reflexión sobre la identidad y el reflejo. *Eco*, en cambio, representa la pérdida de voz propia, una identidad que se limita a repetir la de otros.

Gulliver, basada en el libro de Jonathan Swift, se adentra en un mundo donde las proporciones cambian constantemente y, con ellas, la forma de entender la realidad. En esta serie, reflexiono sobre la relación entre la mirada y la escala mediante recursos de luces y sombras, compuestos desde la idea de una naturaleza subjetiva.

En la serie *Brobdingnag* planteo un mundo de gigantes en el que las manos adquieren un papel central: aparecen ampliadas como sombras que dominan el espacio. No son solo partes del cuerpo, sino símbolos de poder y presencia. En este sentido, la obra no solo habla de tamaño, sino también de dominio y fragilidad.

En *La sombra desobediente*, a partir de la apropiación de figuras procedentes de la pintura clásica, construyo un nuevo lenguaje en el que esas presencias pierden su identidad original para convertirse en sombras. La sombra, como proyección, sustituye al cuerpo: lo que se muestra no es el ser, sino su representación, y la incapacidad para resolver distintas formas de violencia, ya sean visibles o estructurales, donde la desobediencia aparece aún como una tensión no resuelta.

En *Patchwork*, estos iconos «viajan» sobre el material impreso de los espacios culturales para publicitar sus exposiciones, reutilizados y enriquecidos con nuevos elementos gráficos, en una ruta nómada que me lleva de Nueva York a Londres, de Berlín a Madrid, en un proceso de recopilación y reinterpretación de materiales encontrados. Exploro la construcción de la imagen a partir de fragmentos, ensamblando elementos visuales que remiten tanto a lo doméstico como a lo simbólico, generando lecturas abiertas sobre la memoria, la identidad y la acumulación.

Todas estas series se reflejan a su vez como motivo iconográfico de partida de series posteriores, es el caso de *Qué puede un cuerpo*, donde he incorporado materiales poco habituales en el contexto de la edición, como metales, cerámica y escayolas. Se configura como un archivo de síntomas, en el que cada pieza puede entenderse a modo de registro de experiencias corporales y afectivas. A través de la repetición y la variación, construyo una narrativa que invita a reflexionar sobre la identidad, la vulnerabilidad y los límites del cuerpo.

Los últimos trabajos, *Las manos que piensan*, parten de una reflexión sobre el uso excesivo de la tecnología y un retorno al dibujo y al trabajo pausado en el estudio. En este contexto, el dibujo con lápiz y tinta china se entiende como un gesto de resistencia. Las imágenes están creadas a partir de retratos de las manos de otros artistas junto a sus herramientas, mediante procesos de arte gráfico tradicionales.

En los últimos años he realizado diversos proyectos de dibujo, así como series de vídeo y trabajos con papel de aluminio, como *Doble o nada*, además de proyectos colaborativos como *Me das tus manos*, un archivo de mujeres creadoras.

Este proyecto expositivo no se presenta como un cierre, sino como un momento dentro de un proceso continuo de investigación. Las obras aquí reunidas forman parte de un sistema en evolución, en el que cada pieza remite a otras y en el que los límites entre series, técnicas y conceptos permanecen abiertos.

ELENA JIMÉNEZ

- pp. 6-7
Cortar, copiar, pegar, 2013
Maderas troqueladas,
150 × 40 cm
Cortar, copiar, pegar, Espacio B,
Madrid
- p. 8
Caer por tu propio peso, 2020
Cerámica serigrafiada (detalle)
Paisaje de la inoperancia, MGECC,
Marbella
- pp. 12-14
Arqueología del camuflaje, 2019
Impresión digital sobre cerámica,
400 × 170 cm
Foto de estudio
- pp. 18-20
Patchwork Mad, 2010
Impresión plantilla para
color sobre carteles, vinilos
recortados, maderas troqueladas
e impresiones digitales,
300 × 800 cm
Colección CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo,
Comunidad de Madrid
- p. 27
Cerrado por obras, 2018
Impresión digital sobre escayola,
600 × 160 cm
*No puedo decir que no he roto
un plato*, Casa de la Cultura
El Campello, Alicante
- pp. 28-29
Cerrado por obras, 2022
Impresión digital sobre escayola,
fotograbados,
300 × 140 cm
Paisaje de la inoperancia, MGECC,
Marbella
- pp. 30 y 33
Caer por tu propio peso, 2021
Cerámica serigrafiada y cinta negra,
800 × 50 cm
Tensiones internas
Impresión digital sobre hojalata
y cinta de algodón,
100 × 140 cm
Caer por tu propio peso, Sala
Ciudadela, Pamplona
- pp. 34 y 39
Tensiones internas, 2025
Impresión digital sobre aluminio
y cinchas,
8 piezas de 200 × 100 cm
XIX Encuentro de Artistas,
Fundación Amelia Moreno,
Quintanar de la Orden (Toledo)
- pp. 40-42
Patchwork Words in the World, 2014
Impresión digital sobre dibond,
100 × 200 cm
Instalación: lonas impresas,
50 × 400 cm
Arteúltimo, Museo Centro del
Carmen, Valencia
- p. 47
Caer por tu propio peso, 2022
Impresión sobre lonas y cintas
de algodón,
150 × 200 cm
Metanoia, Espacio Intermitente,
Madrid
- pp. 48-49
Estudio para *Tensiones
internas*, 2018
Impresión digital sobre hojalata,
70 × 100 cm
Foto de estudio
- pp. 50-51
Rosal de Narciso, 2001
Aguafuerte, laca y reporte sobre
espejo en placas de Petri,
36 piezas de 10 cm Ø
Rosal de Narciso, Galería Carmen
de la Guerra, Madrid
- pp. 52-53
Gulliver, 2005
Impresión sobre metacrilato,
8 piezas de 50 × 50 cm
Fotografías y puzzle fotográfico,
6 piezas de 50 × 70 cm
Impresión espejo y placas de Petri,
18 piezas de 10 × 15 cm
Impresión sobre friselina montada
en bastidor,
3 piezas de 100 × 180 cm
Gulliver, Sala El Brocense,
Cáceres
- pp. 54-55
Patchwork NY, 2009
Impresión plantilla para color
sobre material gráfico,
200 × 350 cm
Patchwork, Palacio de Pimentel,
Valladolid
- pp. 56-57
Papers of NY, 2008
Fotografía, intervención en
espacio público
Patchwork, Palacio de Pimentel,
Valladolid
- p. 58
Brobdingnag, 2008
Estampación plantilla para color
y papel japonés,
instalación 300 × 400 cm,
6 piezas de 70 × 100 cm
Patchwork, Palacio de Pimentel,
Valladolid
- p. 59
Victorias de Samotracia, 2008
Serigrafía sobre papel secante,
instalación 280 × 400 cm,
8 piezas de 140 × 98 cm
Patchwork, Palacio de Pimentel,
Valladolid.
- pp. 60-63
La sombra desobediente, 2012
Madera troquelada intervenida
con pintura,
70 × 100 cm
Carteles, impresión digital sobre
metacrilato y papel
La sombra desobediente, Centro
de Arte Tomás y Valiente, Madrid
- pp. 64-65
Color y medidas variables, 2016
Instalación,
430 × 550 cm
Impresión digital sobre madera
intervenida, acetatos de color y
gatos metálicos
Color y medidas variables, Sala
Maruja Mallo, Las Rozas, Madrid
- pp. 66-67
Patchwork CMYK, 2016
Estampación calcográfica sobre
cerámica fría,
150 × 400 cm
Patchwork CMYK, Arte en la Casa
Bardín, Instituto Juan Gil-Albert,
Alicante
- pp. 68-69
Patchwork CMYK, 2016
Papel para transferencia térmica
e impresión sobre poliéster.
2 piezas de 20 × 50 cm
4 piezas de 56 × 38 cm
8 piezas de 28 × 38 cm
Patchwork CMYK, Arte en la Casa
Bardín, Instituto Juan Gil-Albert,
Alicante
- pp. 70-71
Cortar, copiar, pegar, 2013
Vinilos recortados,
180 × 600 cm
Cortar, copiar, pegar, Espacio B,
Madrid
- pp. 72-73
Cerrado por obras, 2024
Fotografías recortadas,
dimensiones variables
Con.Fusiones, Centro Dados
Negros, Villanueva de los Infantes
- pp. 74-75
*Cerrado por obras / Caer por
tu propio peso / Qué puede un
cuerpo*, 2013
Fotografías plegadas e
intervenidas con cinta de
algodón, cerámica serigrafiada
y fotograbados, dimensiones
variables
La Iberoamericana, Colegio de los
Caracciolos, Alcalá de Henares
- pp. 76-77
Qué puede un cuerpo, 2018
Cerámica y metal serigrafiados,
dimensiones variables
Foto de estudio
- pp. 78-79
Qué puede un cuerpo, 2018
Instalación, cerámica y cinchas,
dimensiones variables
*No puedo decir que no he roto
un plato*, Casa de la Cultura El
Campello, Alicante
- p. 80
London Papers / Patchwork, 2011
Serigrafía sobre papel impreso,
medidas variables
Memorias, Palacio de la Mosquera,
Arenas de San Pedro
- p. 81
Manifiéstate, 2020
Impresión sobre dibond y acrílico,
180 × 140 cm
Foto de estudio
- pp. 82-83
La voz superpuesta, 2019
Planchas de plakene impresas
y cinchas, medidas variables
Encuentros de Arte
Contemporáneo (EAC), MUA
- pp. 84-85
Visión borrosa transitoria, 2018
Planchas de plakene impresas
y cinchas, medidas variables
Foto de estudio
- pp. 86-87
Scraps, 2016
Instalación,
100 × 600 cm
Impresión sobre madera
Proyecto Se Alquila, Centro Daoiz
y Velarde, Madrid
- pp. 88-89
Restos, 2018
Estampación calcográfica sobre
cerámica fría,
140 × 140 cm
XX Bienal Internacional de Arte
de Cerveira
- pp. 90-91
Atención muy frágil, 2018
Vídeo, porcelana e impresión
sobre azulejos,
40 × 210 cm
Encuentros de Arte
Contemporáneo (EAC), MUA
- pp. 92-97
*No puedo decir que no he roto un
plato*, 2018
Vídeo, platos impresos mediante
calcas cerámicas, rotos y
recompuestos, dimensiones
variables
*No puedo decir que no he roto
un plato*, Casa de la Cultura El
Campello, Alicante
Colección Ayuntamiento de
Alicante
- pp. 98-99
Incertidumbres domesticadas, 2019
Cerámica,
15 × 180 cm
Memory Hole, 2018
Cerámica,
210 × 250 cm
*No puedo decir que no he roto un
plato*, Cruce, Madrid
- pp. 100-101
Pinacoteca desobediente, 2020
Collage,
170 × 350 cm
Foto de estudio
- p. 296
Naturaleza muerta, 2000
Collagraf sobre peluche y frasco
de cristal,
50 × 30 cm
*26th International Biennial of
Graphic Arts*, Liubliana
Generación 2001
Alter gráfico, Instituto Cervantes
de Rabat y Calcografía Nacional

EXPOSICIÓN

Proyecto	CALCOGRAFÍA NACIONAL
Comisariado	ELENA JIMÉNEZ JAVIER BLAS BENITO
Coordinación	ISABEL ACEBES DOMÍNGUEZ ALBERTO M. URUEÑA GARCÍA
Taller de estampación	FRANCISCO JAVIER BLÁZQUEZ ALCARAZO CONSTANZA LÓPEZ TORREBLANCA MARÍA DONES OBISPO
Transporte, producción y montaje	SIT PROYECTOS, DISEÑO Y CONSERVACIÓN
Seguros	AON IBERIA / ONE UNDERWRITING
Enmarcado	CARPENTIER ENMARCACIÓN
Diseño gráfico	IVÁN MEZCUA
Comunicación y difusión	MARINA ARROYO FAJARDO JAIME CAZORLA SÁNCHEZ VIOLETA HERRANZ MARTÍNEZ HÉCTOR LÓPEZ ULLOA MARGARITA ROBLES BORES ISABEL SÁNCHEZ-BELLA SOLÍS

CATÁLOGO

Edición	REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO www.rabasf.com AYUNTAMIENTO DE MADRID www.madrid.es
Dirección de la edición	ELENA JIMÉNEZ
Textos	JAVIER BLAS BENITO ISABEL TEJEDA MARTÍN
Diseño, maquetación y fotomecánica	IVÁN MEZCUA
Fotografía	RAFAEL SUÁREZ
Impresión y encuadernación	IZQUIERDO

© de la edición, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

© de los textos, Javier Blas e Isabel Tejada

© Elena Jiménez, VEGAP, Madrid, 2026

© de la fotografía, Rafael Suárez

© María Antonia García de la Vega (p. 292)

© Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (fotografía Sofía Álvarez) (pp. 18-20)

© Colección Ayuntamiento de Alicante (pp. 94-95)

CARTA DE AGRADECIMIENTO

Deseo expresar mi más sincera gratitud a las instituciones y personas que han hecho posible la concesión del Premio Nacional de Arte Gráfico.

A la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a su director, Tomás Marco, y al académico delegado de la Calcografía, Víctor Nieto, por su apoyo a la obra gráfica. Al Ayuntamiento de Madrid, por su compromiso con la cultura y las artes. Al Ministerio de Cultura y a la Comunidad de Madrid, por las ayudas recibidas para la producción de algunas de las piezas que forman parte de este catálogo.

Al equipo de la Calcografía Nacional, del gabinete de estudios, Isabel Acebes, Alberto M. Urueña, Laura Fernández y Ana Moriana, y a los estampadores Javier Blázquez, Constanza López y María Dones, por haber asumido la edición de la obra realizada con motivo del Premio. De manera especial, a Javier Blas, comisario de la muestra, por su dedicación, su compromiso con la igualdad y su valentía en la ampliación de nuevos horizontes gráficos.

Mi sincero agradecimiento al jurado, Carlota Bustos, María José Magaña y Rocío de la Villa, por su generosidad, y a Isabel Tejada, por su valioso texto sobre mi trayectoria.

Gracias a María Antonia García de la Vega por el magnífico retrato que generosamente ha cedido para acompañar mi biografía, y a Iván Mezcuca y Rafael Suárez por sus aportaciones al catálogo.

A lo largo de los años he trabajado con prestigiosos talleres y profesionales: Manolo Gordillo, Ogami Press, El Mono de la Tinta y Taller del Prado, cuya profesionalidad ha sido fundamental en mi trayectoria; Johanna Speidel y Est Art Space, por los vídeos, y Lola Juan, por las cerámicas. Y al resto de compañeras y compañeros profesionales que, con su apoyo, diálogo y generosidad, han acompañado y enriquecido este camino.

Finalmente, a mi familia: a mis padres, Fernanda Moreno y Antonio Jiménez, por enseñarme a ser; a mis hermanas Fendi, Pilar y Vicky, por su cercanía y complicidad; y a mi marido, Narciso García, por su acompañamiento y confianza.

Gracias a todas y todos.

ELENA JIMÉNEZ

