

[iter spirituale]

dos colecciones

Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés y
Galería Espai Nivi (Colección Mariano Poyatos y Filomena de Lorenzo)

Museo del Mar Santa Pola

27 marzo - 18 mayo 2026

Alberto Corazón · Alberto García-Alix · Ángeles Marco · Antonio Saura · Ana Roussel
Andy Warhol · Antoni Clavé · Antoni Tàpies · Art al Quadrat · Aurèlia Muñoz · Carmen Calvo
Carmen Puchol · Carlos Alcolea · Celso Lagar · Darío Villalba · Dora Maar · Eduardo Chillida
Elena Asins · Enric Mestre · Equipo Crónica · Esteban Vicente · Eva Lootz · Fernando Zóbel
Franz Marc · Giorgio Morandi · Grete Stern · Inma Femenía · Inma Liñana · Isabel Tristán
Ismael Teira · Javier Mariscal · Joan Hernández Pijuan · Joan Miró · Jorge Oteiza · Jorge Usán
José Guerrero · Juan Antonio Aguirre · Juan Ortí · Laura Silleras · Luis Feito · Man Ray
Manolo Millares · Manuel Hernández Mompó · Marc Chagall · Mariano Poyatos · Marie-Pierre
Guiennot · Martín Chirino · Menchu Gal · Miguel Ángel Campano · Miquel Barceló
Nadezhda Udaltsova · Nan Goldin · Natha Piña · Natividad Navalón · Ouka Leele · Paloma Navares
Pablo Picasso · Pepe Beas · Pello Irazu · Ramón De Soto · Ramón Roig · Robert Capa
Silvestre Moros · Takashi Murakami · Teresa Cháfer · Teresa Gancedo · Tono Carbajo
Vicente Barón · Víctor Mira · Wolf Vostell

Comisarios:

Alejandro Mañas García y Laura Silvestre García



Emprender un viaje espiritual a través de dos colecciones no constituye únicamente un argumento expositivo, sino una invitación a habitar un patrimonio interior que nos concierne colectivamente, una geografía invisible hecha de cuerpos, gestos, recuerdos y signos que el arte levanta y preserva en el tiempo. La espiritualidad se perfila hoy menos como refugio privado que como apertura crítica al contexto social, un modo de ensayar nuevas formas de sensibilidad en medio de un paisaje cultural atravesado por la precariedad, la hiperconectividad y la exhibición permanente. Basta pensar en cómo determinadas propuestas musicales recientes —como el último disco de Rosalía, que entrelaza plegaria, confesión íntima y mirada social— configuran la experiencia espiritual como un territorio híbrido donde conviven tradición popular, experimentación formal y relato biográfico, señalando que la búsqueda de sentido ya no se recluye en los templos, sino que irrumpe en la esfera pública y en la cultura de masas. Frente a los límites de lo material, las colecciones de arte se revelan como una de las formas más sofisticadas de custodia de lo espiritual: un archivo vivo de intensidades, un sistema de resonancias donde las obras devuelven, transformada, la pregunta de quiénes somos y hacia dónde nos dirigimos. Como señalaba Kandinsky, «la verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística» (2010: 101) y, en ese nacimiento, se inscribe también la mirada del coleccionismo, que selecciona signos de su tiempo y los convierte en claves de una memoria común.

Hablar de espiritualidad en el arte contemporáneo implica ir más allá de cualquier marco confesional estricto para situarse en esa zona que, Evelyn Underhill, definió como la «vida interior», sin la cual el ser humano «no entra en posesión de todos sus poderes» (2015: 17). La espiritualidad, así entendida, se aproxima a lo que Raimon Panikkar llamó una «nueva inocencia simbólica», la capacidad de percibir que lo visible y lo invisible se tocan en ciertos signos privilegiados (1999: 73) y se articulan como una experiencia de profundidad que puede habitar tanto una imagen litúrgica como una abstracción radical. Mircea Eliade recordaba que lo sagrado no desaparece, sino que cambia de máscaras (1998: 21), y buena parte de la teoría reciente ha mostrado cómo esas máscaras se desplazan hacia el museo, la galería, el propio cuerpo o la ciudad contemporánea (Duque, 2010: 19).

En el interior de la provincia de Castellón, lejos de los grandes centros hegemónicos, el Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC) y la colección Mariano Poyatos y Filomena De Lorenzo—Espai Nivi han construido, a lo largo de décadas, dos relatos complementarios sobre la contemporaneidad. El MACVAC ha articulado una colección que dialoga con los grandes nombres del canon internacional y con las derivas críticas del arte español, consolidando un imaginario donde el experimentalismo formal se vincula a la memoria histórica y a la reflexión ética. La colección de la galería Espai Nivi, por su parte, ha convertido un espacio rural en laboratorio de riesgo y de escucha, entendiendo, en palabras de Rosa Olivares, que «una colección es un fragmento de una época, una demostración del sentir y del pensar de una generación» (2003: 61) y no una suma indiscriminada de obras.

El encuentro entre estas dos colecciones en un mismo recorrido no pretende resolver sus diferencias, sino subrayarlas como un privilegio hermenéutico. Desde el museo se ofrece la perspectiva de una institución que se ha configurado como “museo en el no centro”, lugar de resistencia e imaginación para la periferia. Desde la galería, se despliega la intensidad de una mirada que ha crecido al ritmo de la amistad con las y los artistas, las complicidades culturales y los riesgos asumidos en un contexto rural. Ambas colecciones comparten, sin embargo, una convicción: que la experiencia estética puede convertirse en vía de acceso a lo intangible y que la espiritualidad, como ha recordado Underhill, no es una carrera especial para unos pocos, sino «parte de la vida de cada ser humano» (2015: 17), algo que recorre, a su manera, tanto las lecturas fenomenológicas de lo sagrado (Velasco, 2007: 29), como las propuestas curatoriales recientes en torno a arte y trascendencia (Cano, 2022; De la Torre, 2022).

Este viaje espiritual se articula en cuatro umbrales expositivos que no describen un itinerario doctrinal, sino un proceso de búsqueda: el cuerpo, el ritual, los paisajes del alma y la trascendencia. Cada sección de esta muestra

señala un modo de habitar el mundo y, al mismo tiempo, un modo de interrogarlo. Cada obra se ofrece como testimonio singular y, a la vez, fragmento de un tejido simbólico mayor que quien visita la exposición puede recorrer como quien atraviesa una casa interior de muchas estancias, como hizo Santa Teresa de Jesús en sus Moradas.

Cuerpo. Donde todo comienza

El viaje se abre en el territorio del cuerpo, primer lugar donde lo espiritual se hace carne y donde lo invisible —el deseo, el miedo, la memoria— encuentra un lenguaje. El cuerpo es, como recuerda David Le Breton, «escenario donde acontece la vida y matriz de la identidad» (2007: 24), pero también sagrario: espacio que guarda la experiencia de lo absoluto aun cuando no hable en códigos religiosos explícitos, ese sagrario hogar donde lo íntimo se convierte en forma visible.

Aquí, la fotografía y la imagen construida devienen espejos incómodos y conmovedores a la vez. Nan Goldin (1953) convierte en liturgia profana la vida compartida en *Self Portrait in the mirror at the Lodge*, 1988, donde cada cuerpo herido aparece como un pequeño altar de amor y pérdida, una secuencia de «estaciones» que recuerdan que la intimidad también es un vía crucis. Grete Stern (1904 1999) sitúa a niñas y jóvenes en escenarios oníricos donde el despertar psíquico es también despertar espiritual: camas que flotan, arquitecturas imposibles, umbrales que anuncian la entrada en un mundo de símbolos. En la obra *Retrato de niña*, 1958 1964, ese despertar se condensa en la seriedad de un gesto que ofrece el cuerpo como ofrenda inicial, umbral de todo camino espiritual. Alberto García Alix (1956), en su fotografía *El brazo de Ana*, 1992, condensa en un miembro tatuado toda una biografía de excesos, ternuras y caídas, haciendo visible esa «biografía del cuerpo» de la que habla Jean Luc Nancy. Y Man Ray (1890 1976), en retratos como *Portrait de Nana*, 1926, convierte el rostro en icono inestable, recordando que la identidad no es un bloque sino un estado de iluminación intermitente.

A su lado, la imagen de Laura Silleras (1979), *Mujer traga sable*, 2012, lleva el cuerpo femenino al límite de sus posibilidades, entre la fragilidad y el desafío, como si cada gesto fuera una prueba de fe en la propia capacidad de sostener el riesgo. Ouka Leele (1957-2022), con *El Hortelano fumando*, 1978, envuelve el cuerpo en un color casi visionario, mezcla de ritual doméstico y aparición pop, convirtiendo la amistad y la intimidad en escena sagrada de la vida cotidiana. La investigación de Inma Liñana (1972) en su obra *Domestic Matters*, 2017-2025, prolonga este gesto al explorar el cuerpo como espacio de inscripción de afectos, cicatrices y relatos personales, desplazando definitivamente la figura del modelo hacia una subjetividad que se mira a sí misma y se narra. Carlos Alcolea (1949-1992) lleva en *La vendedora de peces*, 1983, su figuración lírica al territorio del cuerpo como escena narrativa. La figura femenina aparece envuelta en una atmósfera de color suave, casi acuosa —el pastel acuarelado sobre papel— que desdibuja los contornos y convierte el gesto cotidiano de vender en un instante suspendido, entre la ensoñación y la memoria. Más que un retrato psicológico, la obra propone un cuerpo atravesado por el flujo de miradas, mercancías y deseos, un cuerpo umbral donde la vida diaria se carga de una extraña intensidad poética.

En paralelo, la figuración desgarrada de Darío Villalba (1939 2018), con sus cuerpos encapsulados y casi reliquiarios, apunta a una mística de los desposeídos, donde el plexiglás funciona como urna y sudario a la vez. En *Basic document chapel*, 1976, la obra se convierte en diario del artista, registro de un cuerpo que atraviesa la historia y sus heridas.

Picasso (1881 1973), Wolf Vostell (1932 1998) y Takashi Murakami (1962), introducen el registro de la cultura visual de masas y de la iconografía popular, mostrando cómo el cuerpo deviene de proyección de fantasías colectivas, estereotipos y violencias mediáticas. De *La Grande Maternité*, 1963, pasando al *Torso con plato*, 1994 y a *Superflat Museum*, 2000, el cuerpo es pantalla donde se imprimen las fuerzas de la historia. En este mismo eje, las propuestas de Art al Quadrat (Mónica y Gema Del Rey Jordà, 1982) con P2-FI/02, 2014, Víctor Mira con

Cabeza con pedazo de cielo, 1984, o Juan Antonio Aguirre con *Dama con mantilla*, 1990, abren el cuerpo a la memoria política y al imaginario visionario, como si cada figura fuera al mismo tiempo retrato, archivo y aparición. Y, finalmente, el *Retrato*, 1978, de Antonio Saura (1930-1998) pertenece a la larga serie de figuras (mujeres, crucifixiones, autorretratos) en las que Saura entiende el retrato como campo de batalla entre la experiencia íntima y la violencia histórica. El título escueto, sin nombre propio, refuerza esa dimensión arquetípica: no se trata solo de una persona concreta, sino de un tipo humano sometido a presión, un “rostro” que encarna malestar, memoria traumática y deseo de resistencia.

Esta primera sección no se limita a mostrar el cuerpo, sino que lo convierte en un campo de fricción entre identidad y representación, entre autobiografía y construcción social. El cuerpo se vuelve así sagrario hogar, lugar donde se guarda lo absoluto y, muchas de estas obras, funcionan precisamente como habitaciones abiertas de ese hogar o morada: espacios donde la experiencia particular se vuelve legible al público, que puede reconocer en la piel ajena la cartografía espiritual de su propio deseo de ser.

Rituales. Gestos compartidos

Tras el territorio del cuerpo, la exposición desplaza la mirada hacia los ritos y ceremonias que articulan la vida en común: despedidas, duelos, promesas, actos de reparación. Si en la primera sección el énfasis recae en la experiencia individual, aquí emerge el gesto compartido como lugar donde lo espiritual se hace acto, memoria, forma repetida, una coreografía que recuerda que la comunidad también tiene su propio cuerpo.

La fotografía de Robert Capa (1913-1954) condensa esa dimensión de escenas de ceremonias de despedida, coreografías colectivas donde el dolor encuentra forma, medida y relato. En *Ceremonia de despedida*, 1938, Capa fija un instante de duelo que es también gesto de resistencia y de cuidado mutuo. En sus imágenes late aquello que Mircea Eliade describió como «estructura del rito de paso», un tiempo separado del tiempo ordinario, donde la comunidad se mira a sí misma y reconoce sus pérdidas.

En la misma sala, estas imágenes documentales se cruzan con rituales contemporáneos que ya no se inscriben en el marco religioso tradicional, sino en la intimidad de los vínculos, en la política de los cuidados o en la crítica social. Natividad Navalón (1961), en *No lo llamaba hogar. Estudio I*, 2024, cose, pincha, sutura con hilos y agujas hogares atravesados por la ausencia y la violencia simbólica. *La jeringuilla*, 1977, de Teresa Gancedo (1937), los hilos de Ana Roussel (1979) en su *S/T. Serie Hilos*, 2025 o la obra de Carmen Puchol *Cosiendo miedos*, 2017, devienen pequeños altares profanos: acciones mínimas, rituales humildes con capacidad de abrir un espacio de trascendencia en lo doméstico. Mientras tanto, Marie Pierre Guiennot (1970), con *Vagabundeo somático* (2014), convierte el desplazamiento del cuerpo en el paisaje en una suerte de procesión laica, donde cada paso es también un gesto de escucha interior.

En este contexto, la serigrafía de Andy Warhol (1928-1987) titulada *Italian carbine*, 1968, con el arma y su halo de repetición seriada, aparece como icono de una liturgia mediática de la violencia: un nuevo ritual, frío y espectacular, que la sociedad contemporánea ha erigido en sustitución de los antiguos sacrificios. Las imágenes de Tono Carbajo (1960), en la *Serie Europa Cultura*, 2013, interrogan los rituales políticos y culturales de la Europa reciente, mostrando cómo banderas, símbolos y mapas se convierten en escenografía de pertenencia y exclusión. El vídeo de Pepe Beas (1955), *Persona*, 2022, introduce la dimensión performativa del rito: la identidad y la máscara se ensayan frente a la cámara como si se tratara de una ceremonia íntima, donde cada gesto es al mismo tiempo confesión, duda y deseo de reconciliación.

Si el místico inglés de *La nube del no saber* invitaba a permanecer en la «oscuridad» como forma de acercarse a lo divino (1981: 65), estas obras muestran cómo los rituales contemporáneos intentan hacer visible esa oscuridad compartida, transformándola en gesto, en materia, en imagen. El ritual ya no es solo un protocolo heredado, sino

también un laboratorio de lo común, un ensayo continuo sobre cómo estar juntos en un tiempo atravesado por la fragilidad.

Paisajes del alma. Mirar por dentro

En el núcleo del recorrido, la exposición propone un giro desde el gesto hacia el entorno: el paisaje deja de ser simple motivo representacional para convertirse en proyección del mundo interior. No se trata aquí de un paisaje topográfico, ni de una exaltación del litoral, sino de escenarios que condensan estados de ánimo, tensiones afectivas y configuraciones de la memoria, auténticos paisajes del alma donde cada horizonte está atravesado por una experiencia subjetiva.

Las obras de Celso Lagar (1891-1966), *La playa*, 1917-1918, Menchu Gal (1919-2008), la *Estación de Kostorbe*, Irún, 1950-1952, o Javier Mariscal (1950), *3625-1*, 2005, sitúan al visitante ante estaciones, playas, espacios urbanos y rurales que parecen captados en el momento en que algo está a punto de suceder o acaba de terminar: un tren que llega o se marcha, una luz que se apaga, una tarde que se desliza hacia la noche. En estas escenas, el paisaje se carga de biografía; no son vistas neutras, sino lugares donde resuena el paso del cuerpo y la herida del tiempo, pequeños umbrales donde el afuera refleja pérdidas, expectativas y deseos acumulados. Una pieza como *Levante/Poniente*, 1970, de José Guerrero (1914-1991), condensa en clave abstracta ese ciclo: dos formas rojas en tensión, unidas por cadenas, articulan un paisaje interior donde el viento se vuelve mirada hacia dentro. En la fotografía de Dora Maar (1907-1997), *Dans la Boucherie*, 1935, la acumulación casi infinita de jamones y luces sobre el mostrador convierte un puesto de mercado en un paisaje mental saturado, donde la abundancia material deja entrever una inquietante sensación de desasosiego interior. Alberto Corazón (1945-2021), desplaza esa experiencia hacia una suerte de cartografía simbólica: signos, fragmentos urbanos y visiones deformadas que parecen registrar no tanto un lugar físico como la huella emocional de quien lo habita en su obra *S/T* de 2011.

En diálogo con estas imágenes más reconocibles, la geometría estricta de Elena Asins (1940-2015) en *S/T.*, ca 1960, —una obra de cuando era estudiante que permite intuir sus orígenes—, o las superficies tensas de Antoni Tàpies (1923-2012), a través de *Diagonal de puntos*, 1981, así como las estructuras moduladas de Juan Ortí (1974), *S/T* 2006-2008, desplazan el paisaje hacia la abstracción. Sus obras reducen el horizonte a líneas, generan vibraciones de color que actúan como campos de energía, que reclaman una lectura lenta, casi meditativa. Ismael Teira (1987), con sus recorridos cartográficos de los caminos del deseo como *Barbecho*, 2011, o Pello Irazu (1963), con *S/T*, 1988, desde la tensión entre plano y volumen, insisten en que todo espacio es también construcción mental, un “afuera” que en realidad se dibuja desde dentro. Aquí, la espiritualidad se formula como atención: como ese ejercicio de «ver más allá y por debajo de la aparente crueldad» del mundo que Evelyn Underhill atribuía a la vida interior (2015: 17) y que en estos paisajes mínimos se traduce en silencio, repetición y escucha del detalle.

Marc Chagall (1887-1985) a través de *Le part de blé*, 1923 y Franz Marc (1880-1916) con *Tiger*, 1912, introducen en este ámbito bestiarios, puertos, tigres y espigas que remiten a una naturaleza imaginada, soñada, filtrada por lenguajes simbólicos que atravesaron el siglo XX. En sus papeles donde aparecen figuras flotantes y animales resuena la intuición de Raimon Panikkar de que «el símbolo es el lugar donde lo visible y lo invisible se tocan» (1999: 73), y el visitante puede leer estos paisajes como mapas del alma: cartografías donde lo sensible y lo espiritual nunca están del todo separados, porque toda forma remite a un más allá de sí misma.

Giorgio Morandi (1890-1964) en *S/T*, 1950, condensa un paisaje entero en la disposición mínima de unas botellas y cajas; Aurèlia Muñoz (1926-2011), con sus volúmenes de papel con *Homenaje al cubismo*, 1987, convierte la fibra en arquitectura interior, como si el aire que rodea la obra fuera también parte del paisaje. En *Los días escondidos*, 1997, Isabel Tristán (1958), convierte cada pintura en fragmento de tiempo interior, como un día mínimo guardado entre pliegues de color y silencio. La serie funciona como un diario visual pudoroso, donde el

paisaje del alma se insinúa más que se muestra y convierte esos días aparentemente insignificantes en verdadero núcleo de la biografía espiritual. Jorge Usán (1979), en piezas como *Butho*, 2022, lleva el papel a un territorio casi líquido, donde la superficie intervenida con grabado y troquelada nos resguarda a paisajes interiores. Mariano Poyatos (1954) y Vicente Barón (1968), con obras como *Serie El Beso del agua*, 2006 y *Atalayas de la ruina I*, 2024, se mueven entre la ruina y el horizonte, levantando panoramas en los que la materia erosionada actúa como diario del tiempo. Arquitecturas desde las que vigilar y observar nuestros paisajes interiores. Ramón Roig, *Un lunes Glacial*, 2010, Ramón De Soto, *Posible escultura*, 1980 y Teresa Cháfer, *Ser elles*, 2025, añaden, desde la pintura, escultura y dibujo líneas que son más bien respiraciones, notas de un paisaje mental que se escribe a medida que se recorre.

Esta sección, pensada como espacio de pausa, propone al público un gesto de contemplación: no tanto avanzar como demorarse, dejar que las obras decanten impresiones, recuerdos, imágenes propias. Los paisajes del alma que aquí se despliegan insisten en que el viaje espiritual no abandona el mundo, sino que lo relee desde dentro, filtrando lo que se ve a través de aquello que se siente y se recuerda; la mirada se convierte así en una práctica interior, una forma de oración laica que hace del paisaje un espejo de la experiencia.

Trascendencia. La forma y la materia

La última sección, *Trascendencia. La forma y la materia*, reúne obras que exploran la materialidad y la abstracción como vías de acceso a una dimensión más silenciosa y, al mismo tiempo, más espiritual. No se propone aquí una trascendencia entendida como evasión, sino una experiencia de plenitud: formas, fragmentos, trazos, estructuras geométricas, iconos populares y materiales atravesados por la historia, la naturaleza y el tiempo se convierten en lugares donde la mirada entra en un régimen casi contemplativo.

Este último viaje empieza con *El sueño de Jacob* de 1972 del Equipo Crónica (1965-1981), que reformula la iconografía bíblica desde un vocabulario pop y crítico que nos abre a ese viaje interior en que acceder a otra dimensión, mientras los ángeles ascienden y descienden por una escalera que nos eleva desde lo terrenal a lo celestial, la trascendencia. Esteban Vicente (1903 2001) con su *Composición*, 1974, representa un claro ejemplo de cómo la abstracción puede convertirse en experiencia de densidad espiritual. En esta pintura, el color no ilustra nada externo: es el auténtico protagonista, un «clima» que oscila entre la calidez incandescente del rojo y la quietud velada del gris, obligando a una mirada lenta, casi meditativa. Los gouaches expansivos de Joan H. Pijuan (1931 2005) como *S/T*, 2002, las composiciones de Luis Feito (1929 2021), *Pintura 570* de 1967 y Miguel Ángel Campano (1948 2018), *S/T*, 1981-1984, o la obra *Playa bordeada... remanso*, 1971, de Fernando Zobel (1924-1984), articulan un lenguaje donde el color, la línea y el ritmo dejan de acompañar a una figura para convertirse ellos mismos en protagonistas absolutos. La mirada ha de aprender a demorarse en una diagonal de puntos, en un campo de manchas negras sobre blanco, en un trazo rojizo que parece retirarse del mundo para escuchar algo que solo se intuye.

La obra de Silvestre Moros (1942), *Sin título*, 2021, es un relieve de madera donde las formas redondeadas y orgánicas adquieren un protagonismo cautivador. La utilización depurada de bellos recursos plásticos, compositivos y formales genera una tensión poética entre la inmovilidad y el dinamismo, entre la solidez del volumen y la fugacidad de la línea, que dota a la escultura de una gran potencia expresiva. Fiel a su búsqueda de la síntesis formal, el artista condensa en la pieza una emoción que invita a la contemplación reposada de su esencia. Las esculturas de Jorge Oteiza (1908 2003), como *S/T* de 1975, pertenecen a la etapa final de su «propósito experimental», cuando el artista depura al máximo la forma hasta convertirla en un pequeño laboratorio de vacío, luz y ritmo. El volumen pétreo blanco aparece como un fragmento casi arquitectónico: planos quebrados, aristas netas y cortes diagonales que parecen plegar un bloque compacto para abrir en su interior huecos virtuales, espacios de sombra que no se ven del todo, pero se intuyen en los cambios de luz. En este territorio de signos condensados, la escultura *Raíz*, 1957, de Martín Chirino (1925-2019) lleva literalmente el título al plano

material: un haz de hierro forjado y soldado se extiende sobre el espacio como si fuera a aferrarse a la tierra y, al mismo tiempo, a despegarse de ella. La pieza, heredera de la investigación constructiva de los años cincuenta, convierte el hierro en dibujo tridimensional; la raíz deja de ser solo motivo orgánico para transformarse en símbolo de origen, de arraigo y de impulso espiritual que busca crecer desde lo más hondo. Mientras, los dibujos tensos de Manolo Millares (1926-1972) o las superficies cargadas de Carmen Calvo (1950) y Eva Lootz (1940) desplazan el énfasis hacia la materialidad. Técnica mixta sobre papel, guata, piedra artificial, fragmentos de imágenes halladas, objetos cotidianos reorganizados: elementos encontrados que funcionan como reliquias de una historia que excede al individuo y que han sido descritos por la crítica como sedimentos de memoria activa. Podríamos hablar aquí de una trascendencia material: la conciencia de que los materiales son depósitos de memoria histórica y política, capaces de conservar en su textura la violencia, el trabajo y la esperanza de quienes los manipularon, de que el más allá puede formularse también como densidad del más acá.

La pequeña acuarela de Nadezhda Udaltsova (1885-1961) datada en 1916-1917, vinculada a las búsquedas del suprematismo, reintroduce la genealogía de las vanguardias rusas, conectando esta sala con otros momentos en los que arte y espiritualidad se encontraron bajo la forma del constructivismo, del icono reescrito, de las investigaciones teosóficas. Las obras de Ángeles Marco (1947-2008), como *Estructura. Serie Suplemento al vacío*, 1966, delimitan un espacio ausente y lo convierten en protagonista. Antoni Clavé (1913-2005) o Manuel Hernández Mompó (1927-1992) suman a este coro abstracto superficies donde la huella del gesto y del proceso pictórico se percibe casi como escritura, como si cada mancha fuera un signo que insiste en decir algo que no acaba de formularse.

Los bocetos de Eduardo Chillida (1924-2002) para el logotipo de la Sociedad de Ciencias Aranzadi, 1968, buscan un signo esencial, casi caligráfico, capaz de sostener una comunidad de conocimiento; Joan Miró (1893-1983), con *Suite Barcelona*, 1973, despliega una constelación de símbolos que parecen alfabeto de otra lengua, escritura abierta de una espiritualidad sin dogma. Paloma Navares (1947), *Inma Femenía* (1985), o *Natha Piña* (1976) incorporan luz, soportes digitales, materia orgánica o pigmentos densos para mostrar que el signo contemporáneo sigue siendo un lugar de paso, una apertura hacia algo que se escapa. Enric Mestre completa este territorio con arquitecturas mínimas donde el vacío pesa tanto como la forma, como si el silencio fuera el verdadero protagonista.

El recorrido se cierra con *Black Kitchen*, 1987, de Miquel Barceló (1957), que hace resonar la célebre frase de Santa Teresa de Jesús: «entre pucheros anda el Señor». La cocina ennegrecida, cargada de materia pictórica, convierte el ámbito doméstico en escenario visionario, recordando que lo trascendente puede irrumpir en las tareas más ordinarias. Este último tramo ofrece una experiencia cercana a aquello que la tradición ha llamado éxtasis: una salida de sí que, sin embargo, no abandona el mundo, sino que lo reconecta desde otra escala de percepción, allí donde el signo, el color y la materia se convierten en instrumentos de una búsqueda interior compartida.

Dos colecciones, un patrimonio interior compartido

El diálogo entre el MACVAC y la colección Espai Nivi representa la puesta en escena de dos modos de entender la responsabilidad de custodiar imágenes en un tiempo atravesado por la aceleración y el olvido. Una colección es un fragmento de época, una demostración del sentir y del pensar de una generación y, el cruce de estos fragmentos, procedentes del museo y de la galería, produce una constelación en la que el público puede reconocerse como parte implicada.

En un contexto global donde la espiritualidad se desplaza desde las formas religiosas institucionales hacia búsquedas más personales, híbridas y transversales, el arte contemporáneo se muestra como uno de los espacios privilegiados para explorar esa dimensión. Las obras reunidas en este recorrido, desde los cuerpos vulnerables

hasta los signos más depurados, testimonian —como se ha argumentado— que la creación artística puede ser un medio de introspección y de autoconocimiento, un ejercicio espiritual y, en muchos casos, ritualizado. El hecho de que muchas de las piezas presentes en la exposición procedan directamente de los fondos del MACVAC y de Espai Nivi refuerza, además, la sensación de estar accediendo a un patrimonio interior ya vivido, hecho de elecciones, afinidades y riesgos asumidos en el tiempo.

El viaje espiritual que propone esta exposición no exige creencias previas ni adhesiones dogmáticas: apela a la capacidad, compartida, de conmoverse, de dejarse afectar, de reconocer en una imagen la huella de una vida que no es la propia y con la que, sin embargo, podemos identificarnos. En este sentido, la espiritualidad se entiende aquí como patrimonio común, un «universo nuevo, un nuevo orden de la realidad» al que se accede, en palabras de Underhill, desde el propio corazón (2015: 30).

Entre el cuerpo y el signo, entre el ritual y la abstracción, entre el museo y la galería, la exposición traza así un camino que cada persona recorre a su propio ritmo. Cada obra es una puerta; cada sala, una morada; cada colección, una forma de decir que el viaje hacia dentro sigue siendo posible. Y el arte, aquí, se ofrece como su cartografía más intensa.

Bibliografía:

- Anónimo inglés (1981). *La nube del no saber*. Monte Carmelo.
- Cano Ramos, J. J. (2022). Arte y espiritualidad en la era contemporánea: Un cambio de modelo. En *Spiritualitas in arte hodierna. Arte y espiritualidad en la era contemporánea* (pp. 11–22). Junta de Extremadura.
- De la Torre, A. (2022). Luz en la noche, por la noche. En *Arte y espiritualidad. Imaginar lo extraordinario* (pp. 10–35). BBVA.
- Duque, F. (2010). De las *vanitas* barrocas a la religión del mercado. En *Arte y espiritualidad. Imaginar lo extraordinario* (pp. 118–121). BBVA.
- Eliade, M. (1998). *Ritos de iniciación y símbolos de nacimiento y renacimiento* (L. Gil, Trad.). Taurus. (Obra original publicada en 1958 como *†*).
- Kandinsky, W. (2010). *De lo espiritual en el arte* (A. Gimeno, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1911).
- Le Breton, D. (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos* (M. Perera, Trad.). Nueva Visión.
- Martín Velasco, J. (2007). *El retorno de lo sagrado*. PPC.
- Olivares, R. (2003). *Coleccionar arte contemporáneo*. Exit Publicaciones.
- Panikkar, R. (1999). *El espíritu de la política. Homo politicus* (J. Rovira, Trad.). Península.
- Underhill, E. (2015). *La práctica del misticismo* (J. Martín Velasco, Pról.). Trotta.