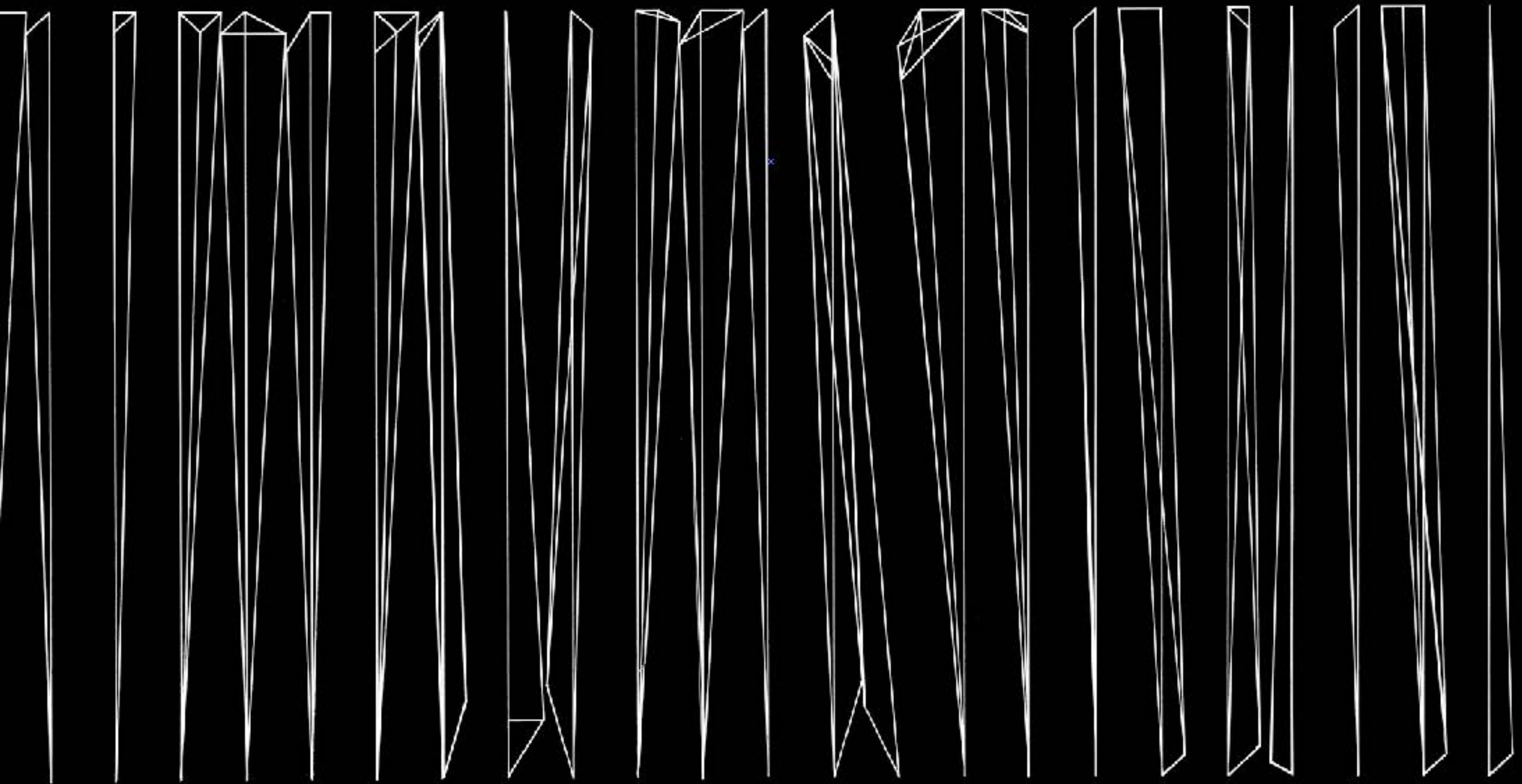
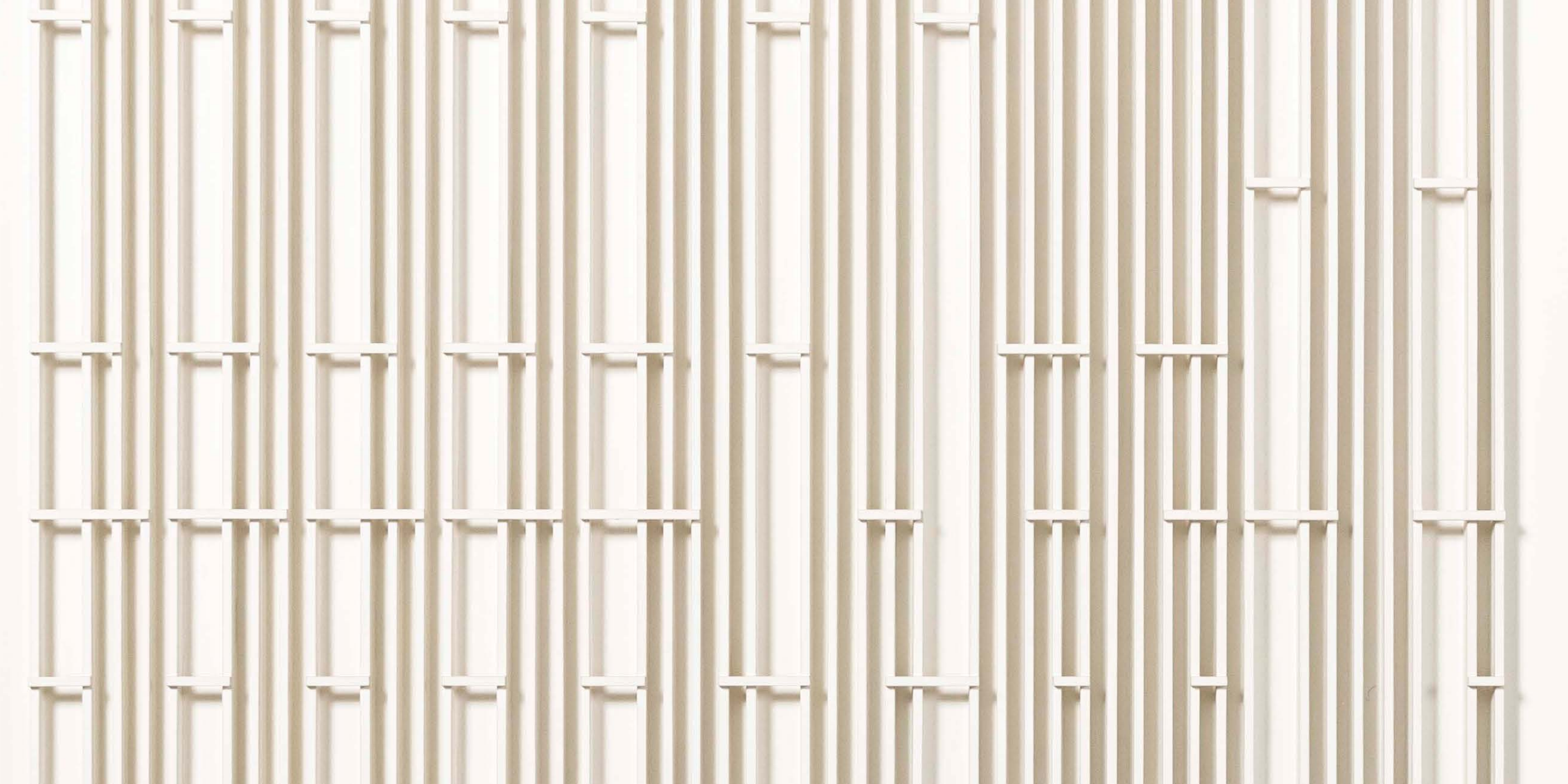


elena asins

estructura musical





AJUNTAMENT DE VALÈNCIA
Regidoria d'Acció Cultural.
Patrimoni i Recursos Culturals
Regidor: José Luís Moreno Maicas

Servici de Patrimoni Històric i Artístic
Museu de la Ciutat
Directora: Marta López Ricarte
Plaça de l'Arquebisbe, 3, 46003 València

**FUNDACIÓ CHIRIVELLA SORIANO
DE LA COMUNITAT VALENCIANA**

President
Manuel Chirivella Bonet
Secretari
Eugenio Chirivella Soriano
Vocals
Generalitat Valenciana
Diputació de València
Ajuntament de València:
José Luís Moreno Maicas
Regidor de patrimoni i recursos culturals
Miguel Chirivella Bonet
Manuel Chirivella Soriano
Noemí Montoro Soriano
Rafael Tejedor Chapín
Begoña Garzón Gómez

Direcció
Begoña Garzón Gómez
Direcció artística
Rafael Tejedor Chapín

La Fundació Chirivella Soriano va rebre:

La Medalla de les Belles Arts 2007, que li va concedir la Reial Acadèmia de BBAA de Sant Carles, per la labor que desenvolupa a favor dels artistes valencians.

El Premi Important del diari Levante-EMV l'any 2007

La Medalla de Plata del Consell Valencià de Cultura 2007 -que es va atorgar per primera vegada- com a "Benefactora del Patrimoni" per estimular la realització d'activitats dirigides a posar en valor el patrimoni des de la iniciativa privada.

I la Medalla de Sant Carles 2013 entregada per la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València per la seua labor com a dinamitzadora de l'escena cultural de la nostra ciutat i per la seua destacada activitat pública.

EXPOSICIÓ

Organització
Fundació Chirivella Soriano de la C. V.

Comissariat
Arturo Sagastibelza

Disseny i direcció del muntatge
Arturo Sagastibelza
Rafael Tejedor

Coordinació tècnica
Begoña Garzón
Daniel Elvira
Marta Carrasco

Transport
Espais d'Art

Muntatge
Espais d'Art

Producció retolació
Marc Martí Mediterranea

Assegurances
HISCOX

RELACIÓ D'OBRES

pag 89
IVAM Institut Valencià d'Art Modern (Donació Juan Antonio Aguirre)

pag 58 / 76-77 / 82-83 / 92 / 124
Fundació Chirivella Soriano

Reste d'obres
Colecció espíritu – materia

Obres en catàleg no exposades: (*)

Imatge de la coberta:
Strukturen (1974) -polaritzada-

CATÀLEG

Textos
Manuel Chirivella Bonet
Arturo Sagastibelza
Miguel Cereceda
Elena Asins

Cronologia
Arturo Sagastibelza

Disseny gràfic i maquetació
Rafael Tejedor

Fotografías
Tato Baeza
Calixto Berrocal
Pablo Linés

Traducció al valencià
Cristóbal Cabeza Cáceres

Impressió i enquadernació
La Imprenta CG

© dels textos: els autors
© de les imatges: els autors
© de la present edició:
Ajuntament de València

ISBN:
Depòsit legal:

AGRAÏMENTS

José Luís Moreno Maicas
Regidor d'Acció Cultural,
Patrimoni i Recursos Culturals

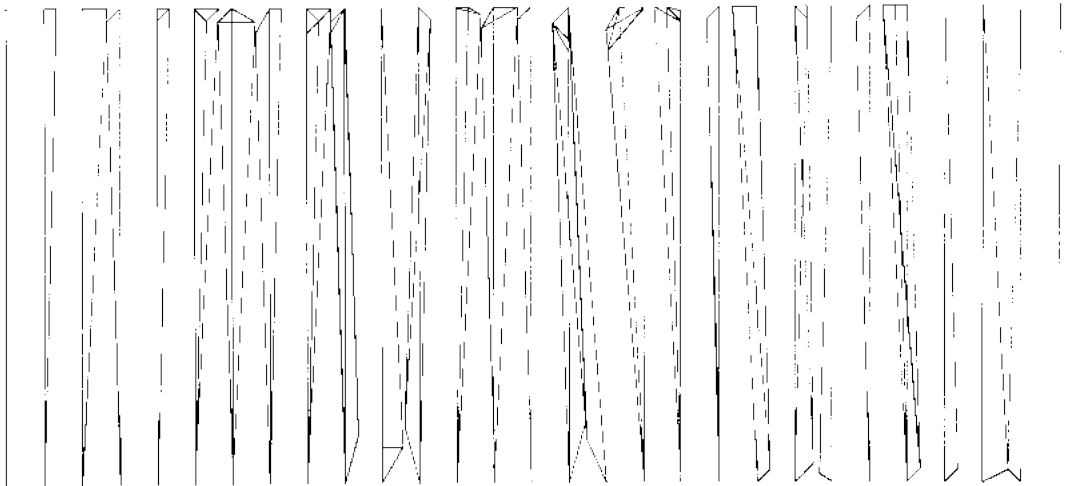
Xavier Martí Oltra
Cap de Secció de
Museus i Monuments

Marta García Pastor
Cap de Patrimoni Històric i Artístic

Marta López Ricarte
Directora del Museu de la Ciutat

elena asins

estructura musical



Museu de la Ciutat
26 setembre 2025 - 22 març 2026



El Museo de la Ciudad, referente del arte y la cultura valenciana, reafirma su compromiso con la sociedad colaborando activamente con instituciones, asociaciones y fundaciones de ámbito público y privado, con el objetivo de profundizar en los aspectos artísticos y socioculturales de nuestro entorno.

La difusión del arte y de los artistas, con sus ricos y variados lenguajes plásticos, constituye una de las prioridades del museo. Por ello es una gran satisfacción acoger, en sus salas, la exposición *Elena Asins. Estructura musical* organizada por la Fundación Chirivella Soriano.

Elena Asins (Madrid, 1940 – Azpíroz, Navarra, 2015) fue una artista plástica considerada una figura destacada del arte conceptual en España. Pionera en el uso de las nuevas tecnologías como herramienta creativa, basó su arte en el cálculo sistemático, dando forma a un lenguaje plástico propio, austero y casi minimalista, pero cargado de fuerza visual y rigor intelectual.

Esta primera exposición monográfica sobre Elena Asins en València, conmemorando el décimo aniversario de su fallecimiento, es una gran oportunidad para acercar el arte geométrico a los visitantes del Museo de la Ciudad desde una perspectiva innovadora y con un recorrido expositivo lleno de sensaciones para el espectador.

Desde aquí quiero expresar mi agradecimiento a la Fundación Chirivella Soriano, impulsora de esta muestra, así como a la Colección espíritu - materia, cuya generosa colaboración ha sido clave para hacerla realidad, y a las entidades que han prestado sus obras para esta exposición.

Con esta iniciativa, reafirmamos nuestra voluntad de que el Museo de la Ciudad siga siendo un espacio de encuentro con el arte más relevante de nuestro tiempo y con las voces que, como la de Elena Asins, siguen resonando por su capacidad de cuestionar, emocionar y transformar.

*José Luis Moreno Maicas
Concejal de Acción Cultural, Patrimonio y Recursos Culturales.
Ayuntamiento de Valencia.*

El Museu de la Ciutat, referent de l'art i la cultura valenciana, reafirma el seu compromís amb la societat col·laborant activament amb institucions, associacions i fundacions d'objectiu d'aprofundir en els aspectes artístics i socioculturals del nostre entorn.

La difusió de l'art i dels artistes, amb els seus rics i variats llenguatges plàstics, constituïx una de les prioritats del museu. Per això, és una gran satisfacció acollir, a les seues sales, l'exposició "Elena Asins. Estructura musical" organitzada per la Fundació Chirivella Soriano.

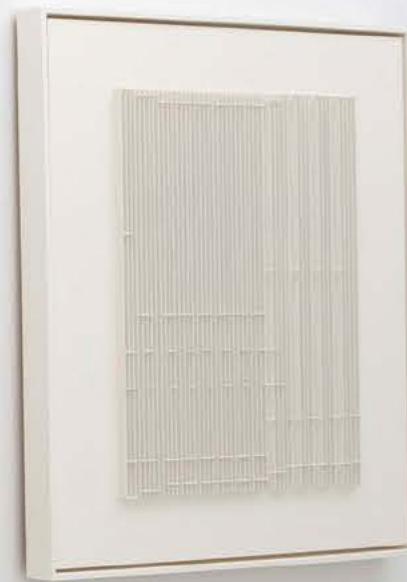
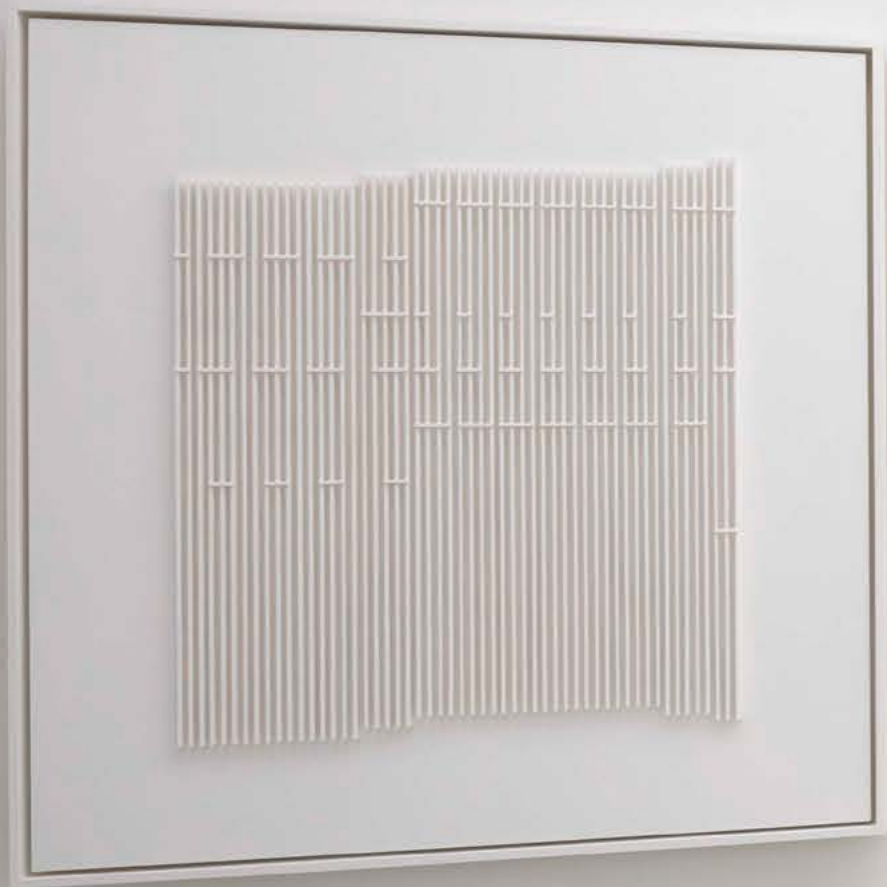
Elena Asins (Madrid, 1940 – Azpirotz, Navarra, 2015) va ser una artista plàstica considerada una figura destacada de l'art conceptual a Espanya. Pionera en l'ús de les noves tecnologies com a ferramenta creativa, va basar el seu art en el càlcul sistemàtic, donant forma a un llenguatge plàstic propi, austere i quasi minimalista, però carregat de força visual i rigor intel·lectual.

Esta primera exposició monogràfica sobre Elena Asins a València, que commemora el desé aniversari de la seua defunció, és una gran oportunitat per a acostar l'art geomètric als visitants del Museu de la Ciutat des d'una perspectiva innovadora i amb un recorregut expositiu ple de sensacions per a l'espectador.

Des d'ací vull expressar el meu agraïment a la Fundació Chirivella Soriano, impulsora d'esta mostra, així com a la Colecció espíritu - materia, la generosa col·laboració de la qual ha sigut clau per a fer-la realitat, i a les entitats que han prestat les seues obres per a esta exposició.

Amb esta iniciativa, reafirmem la nostra voluntat que el Museu de la Ciutat continue sent un espai de trobada amb l'art més rellevant del nostre temps i amb les veus que, com la d'Elena Asins, continuen ressonant per la seua capacitat de qüestionar, emocionar i transformar.

*José Luis Moreno Maicas
Regidor d'Acció Cultural, Patrimoni i Recursos Culturals
Ajuntament de València*



1111111111

Estructura vital

Una pintura es simplemente un hecho, una acción, o una intervención, en que sus elementos propios están relacionados de una determinada manera, y precisamente esta relación o conexión es lo que yo vengo denominando, desde muchos años atrás, estructura.

Elena Asins. (1)

Puede afirmarse, con las oportunas matizaciones, que el arte español entre el final de los años cincuenta y bien entrados los años setenta del pasado siglo puede verse desde la óptica de la pacífica oposición entre figuración y abstracción, entendida esta última desde el prisma expresionista. Pacífica oposición por cuanto que ambas direcciones compartieron en el panorama artístico de ese periodo *cierto talante cálido, emocional y expresivo*.(2) Esa aceptación compartida de dos posiciones opuestas dejó al margen un arte más frío, racional y calculado (nunca carente de emoción) que trataba de poner en valor una cuestión esencial de la cultura moderna cual es la relación entre racionalidad y arte. Ese entendimiento del arte como un reto teórico, como una formulación experimental por encima de cualquier estímulo individual tenía en su basamento el interés por producir un arte que valore la imprescindible presencia de la ciencia, no sólo con avances técnicos, sino con *un discurso que llega al nivel de actitudes ante el mundo, las personas y los universos simbólicos*. (3)

Estructura vital

Una pintura és simplement un fet, una acció o una intervenció, en què els seus elements propis estan relacionats d'una determinada manera, i precisament eixa relació o connexió és el que jo denomine, des de fa molts anys, estructura.

Elena Asins. (1)

Es pot afirmar, amb les oportunes matisacions, que l'art espanyol entre la fi dels anys cinquanta i ben entrats els setanta del segle passat pot ser vist des de l'òptica de l'oposició pacífica entre figuració i abstracció, entesa esta última des del prisma expresionista. Oposició pacífica perquè ambdues direccions compartiren, en el panorama artístic d'aquell període, un cert tarannà *càlid, emocional i expressiu*. (2) Eixa acceptació compartida de dues posicions oposades deixava al marge un art més fred, racional i calculat (mai mancat d'emoció) que tractava de posar en valor una qüestió essencial de la cultura moderna, com és la relació entre racionalitat i art. Aquell enteniment de l'art com un repte teòric, com una formulació experimental per damunt de qualsevol estimul individual, tenia en la seua base l'interés per produir un art que valore la presència imprescindible de la ciència, no sols amb avanços tècnics, sinó amb *un discurs que arriba al nivell d'actituds davant el món, les persones i els universos simbòlics*. (3)

Esta visión y planteamiento del arte no tuvieron, como antes se ha dicho, gran predicamento en nuestro país. Hay ejemplos que así lo certifican: Pablo Palazuelo que celebró su primera exposición individual en París en 1955 no tuvo su oportunidad en España hasta 1973; hubo que esperar hasta 1993 para que se realizara una retrospectiva de la obra del Equipo 57 y hasta el año 2011 no tuvo lugar una exposición omnicomprendiva de la obra de Elena Asins en el Museo Reina Sofía de Madrid, el mismo año en que se le concedió el Premio Nacional de Artes Plásticas. La presente exposición, fruto de la simbiosis público/privada entre el Ayuntamiento de Valencia, a través de la Concejalía de Acción Cultural, Patrimonio y Recursos Culturales y nuestra Fundación supone la primera vez que en nuestra ciudad se muestra de forma retrospectiva e individual la obra de una de las artistas capitales en el devenir del arte contemporáneo español desde los años sesenta del siglo XX hasta la actualidad. Esta oportunidad ha sido viable merced a la colaboración inestimable de la Colección espíritu - materia centrada de forma específica en un número de artistas de los que atesora un número muy significativo de obras. Concretamente de Elena Asins cuenta en sus fondos con más de sesenta piezas comprensivas de todas las etapas de su producción: desde las estructuras numéricas con obras hechas a tinta china sobre papel, collages y pliegues de papel hasta las últimas series de Dólmenes, Menhires y obra digital. Mi agradecimiento profundo a la labor curatorial de Arturo Sagastibelza, conservador de la mencionada colección y gran conocedor de la obra y trayectoria artística y personal de Elena Asins como lo demuestra su texto incluido en este catálogo. Catálogo enriquecido por la aportación textual del crítico y profesor Miguel Cereceda.

Por tanto con piezas de la Colección espíritu - materia, una pieza del IVAM y algunas de nuestra Fundación se ha conformado un recorrido bastante completo del saber y hacer, artístico, intelectual, matemático musical e informático de una artista singular.

Singularidad que ya se percibe en la cita que encabeza este texto donde Asins viene a precisar lo que para ella fue la esencia de su trabajo y que se puede englobar bajo el concepto de estructura. Estructura entendida como resultado de cálculos matemáticos a través de algoritmos que se desarrollan de forma incesante en el tiempo y en el espacio plástico. Desde sus inicios su trabajo gravitó sobre una constante investigación sobre las estructuras plásticas, que no son sino *formas de energía que proceden siempre unas de otras en una trans-formación constante -mejor dicho perpetua- que nunca llegaremos a conocer totalmente ni hacia su origen ni hacia su final porque es ilimitado.* (4)

Ese *live motiv* en su quehacer se acrecentó por una serie de hechos decisivos como fueron su participación en los seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid a partir de 1968, su estancia a principios de los setenta en la Universidad de Stuttgart donde conoce al profesor Max Bense y sus estudios sobre estética informacional, explorando también territorios de la música contemporánea de Alemania y su estancia en la década siguiente en la Universidad de Columbia donde ya utiliza el ordenador como principal herramienta de trabajo. Durante ese periodo en Estados Unidos también tuvo contacto con el profesor Noam Chomsky y sus teorías sobre las gramáticas generativas. Todo ello desembocó en una concepción del arte siempre ligada con la ciencia, en el intento de hallar un nuevo lenguaje y *en un empeño constante para no fijar nuevas convenciones,*

Esta visió i plantejament de l'art no tingueren, com ja s'ha dit, gran predicament al nostre país. Hi ha exemples que així ho certifiquen: Pablo Palazuelo, que celebrà la seua primera exposició individual a París el 1955, no tingué la seua oportunitat a Espanya fins al 1973; calgué esperar fins al 1993 perquè es fera una retrospectiva de l'obra de l'Equipo 57 i fins a l'any 2011 no tingué lloc una exposició omnicomprendiva de l'obra d'Elena Asins al Museu Reina Sofía de Madrid, el mateix any en què se li concedí el Premi Nacional de Belles Arts. Esta exposició, fruit de la simbiosi publicoprivada entre l'Ajuntament de València, a través de la Regidoria d'Acció Cultural, Patrimoni i Recursos Culturals, i la nostra Fundació, suposa la primera vegada que a la nostra ciutat es mostra de manera retrospectiva i individual l'obra d'una de les artistes cabdals en l'esdevindre de l'art contemporani espanyol des dels anys seixanta del segle XX fins a l'actualitat. Esta oportunitat ha sigut viable gràcies a la col·laboració inestimable de la Colección espíritu-materia, centrada de manera específica en un nombre d'artistes dels quals atesora un conjunt molt significatiu d'obres. Concretament, d'Elena Asins conserva als seus fons més de seixanta peces representatives de totes les etapes de la seua producció: des de les estructures numèriques amb obres fetes a tinta xinesa sobre paper, *collages* i plec de paper fins a les últimes sèries de *Dòlmens*, *Menhirs* i obra digital. El meu agraïment profund a la tasca curatorial d'Arturo Sagastibelza, conservador de la col·lecció esmentada i gran coneixedor de l'obra i trajectòria artística i personal d'Elena Asins, com ho demostra el seu text inclòs en este catàleg. Catàleg enriquit per l'aportació textual del crític i professor Miguel Cereceda. Per tant, amb peces de la Colección espíritu-materia, una peça de l'IVAM i algunes de la nostra Fundació, s'ha

conformat un recorregut prou complet del saber i el quefer artístic, intel·lectual, matemàtic, musical i informàtic d'una artista singular.

Singularitat que ja es percep en la cita que encapçala este text, on Asins precisa el que per a ella fou l'essència del seu treball i que es pot englobar sota el concepte d'estructura. Estructura entesa com a resultat de càlculs matemàtics a través d'algoritmes que es desenvolupen de manera incessant en el temps i en l'espai plàstic. Des dels inicis, el seu treball gravità sobre una constant investigació de les estructures plàstiques, que no són sinó *formes d'energia que procedixen sempre les unes de les altres en una transformació constant —més ben dit perpètua— que mai no arribarem a conèixer del tot, ni cap al seu origen ni cap al seu final, perquè és il·limitat.* (4) Eixe *leitmotiv* en el seu quefer s'acresqué per una sèrie de fets decisius com foren la seua participació en els seminaris del Centre de Càlcul de la Universitat de Madrid a partir de 1968; la seua estada a principis dels setanta a la Universitat de Stuttgart, on conegué el professor Max Bense i els seus estudis sobre estètica informacional, explorant també territoris de la música contemporània d'Alemanya; i la seua estada, en la dècada següent, a la Universitat de Colúmbia, on ja utilitzà l'ordinador com a principal eina de treball. Durant aquell període als Estats Units també tingué contacte amb el professor Noam Chomsky i les seues teories sobre les gramàtiques generatives. Tot això desembocà en una concepció de l'art sempre lligada a la ciència, en l'intent de trobar un nou llenguatge i *en un afany constant per a no fixar noves convencions, sinó per a subsumir-les contínuament, i una garantia d'una nova societat, de noves formes de vida.* (5) Merleau-Ponty ho expressava en termes semblants quan

sino para subsumirlas continuamente, y una garantía de una nueva sociedad, de nuevas formas de vida. (5)
Merleau-Ponty lo expresaba en términos similares al hablar del trabajo del artista cuya *búsqueda es total incluso cuando parece parcial. En el mismo instante en que alcanza la madurez en algún área se encuentra con que ha reabierto una nueva en la que todo lo que se ha dicho antes debe dicho de nuevo de un modo diferente. La conclusión es que aquello que ha encontrado todavía no lo tiene. Tiene que ser descubierto; el propio descubrimiento provoca nuevas búsquedas.* (6)

Ese norte en su trabajo también marcó la elección de una forma de vida solitaria, alejada de modas o coyunturas, muy dura en ocasiones, pero siempre sobre la base de *una actitud de creencia apasionada, casi religiosa, en los presupuestos estructurales como marco original de definición de la obra de arte.* (7)

Creencia en la existencia de una estructura interior con que ya nacemos y que permanece en estado potencial y se actualiza a lo largo de nuestra vida.
Pablo Palazuelo lo denominó *estructura interna de la persona que puede ser, y de hecho es, siempre modificada por la influencia del entorno o medio en el que nace, en el que transcurre su vida y en el que desarrolla su personalidad.* (8)
Wittgenstein entendía que cualquier experiencia estética requiere constitutivamente de un trasfondo de prácticas humanas.

La vida y obra de Elena Asins vino marcada por esa búsqueda permanente e inacabable por el proceso que genera como consecuencia un objeto, una obra que se pueda considerar o no como obra artística. Un proceso en que intervienen diferentes y múltiples medios.

Una persecución, casi obsesiva, de su propio destino, un intento de captura de su propia libertad, su propia dignidad, su propia esencia.

No se me ocurre mejor final que reproducir parte del artículo

que el crítico Diego Medrano publicó en la página web “Cultura inquieta.com” con motivo de la exposición de Elena Asins en la galería Elvira González de Madrid en el año 2020, cinco años después del fallecimiento de la artista.

*Es la ciencia como pincel.
Es la democracia como único fin: variedad y respeto.
Es el pensamiento, como debe ser y fue en los genios: álgebra, lógica, puro proceso mental.
Es la primera gran obra hecha por una computadora de dos piernas y las mejores ideas de su tiempo.
Geometría. Deriva fractal/factual, lenguaje plástico, el justo envés que necesitó aquí Wittgenstein y Walter Benjamin.* (9).

Nada más que añadir.

*Manuel Chirivella Bonet.
Presidente de la Fundación Chirivella Soriano C.V.*

1. Elena Asins. Texto incluido en el catálogo de la exposición “Elena Asins. Menhires”. Sala Luzón de la Caja de Ahorros de La Inmaculada. Zaragoza (1996).

2-3. Juan Bosco Díaz de Urmeneta, José Lebreros y Luisa López. Texto titulado “Módulos, Estructuras, Formas. España 1957-1979” incluido en el catálogo de la exposición del mismo título en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla (2005).

4-8. Carmen Bonell. “La Geometría y la vida. Antología de Pablo Palazuelo”. Cendeac. Murcia (2006).

5. Ignacio Gómez de Liaño. Texto

titulado “Elena Asins, o la danza silenciosa de las líneas.” incluido en el catálogo de la exposición “Elena Asins. Fragmentos de la Memoria.” en el Museo Reina Sofía. Madrid (2011).

6. Maurice Merleau-Ponty. “El ojo y el espíritu”. Editorial Paidós. Barcelona (1985).

7. Francisco Calvo Serraller. Artículo titulado “Del cero al infinito” publicado en el diario “El País”. Madrid (1980).

9. Diego Medrano. Artículo titulado “Todos los suicidas del Viaducto buscan a Elena Asins.” Cultura inquieta.com. 2 de octubre de 2020.

parlava del treball de l’artista, *la recerca del qual és total fins i tot quan sembla parcial. En el mateix instant en què arriba a la maduresa en alguna àrea, es troba que n’ha reobert una altra en què tot el que s’havia dit abans s’ha de dir de nou d’una manera diferent. La conclusió és que allò que ha trobat encara no ho té. Ha de ser descobert; el mateix descobriment provoca noves recerques* (6).

Eixe nord en el seu treball també marcà l’elecció d’una forma de vida solitària, allunyada de modes o conjuntures, a vegades molt dura, però sempre sobre la base d’*una actitud de creença apassionada, quasi religiosa, en els pressupostos estructurals com a marc original de definició de l’obra d’art.* (7)
Creença en l’existència d’una estructura interior amb què ja naixem i que roman en estat potencial i s’actualitza al llarg de la nostra vida.
Pablo Palazuelo l’anomenà *estructura interna de la persona, que pot ser, i de fet és, sempre modificada per la influència de l’entorn o medi en què naix, en què transcorre la seua vida i en què desenvolupa la seua personalitat* (8).

Wittgenstein entenia que qualsevol experiència estètica requerix constitutivament un rerefons de pràctiques humanes.

La vida i obra d’Elena Asins vingueren marcades per eixa recerca permanent i inacabable pel procés, que genera com a conseqüència un objecte, una obra que es puga considerar o no com a obra artística. Un procés en què intervenen diferents i múltiples mitjans.

Una persecució, quasi obsessiva, del seu propi destí, un intent de captura de la seua pròpia llibertat, la seua pròpia dignitat, la seua pròpia essència.

No se m’ocorre millor final que reproduir part de l’article que el crític Diego Medrano publicà en la pàgina web culturainquieta.com amb motiu de l’exposició d’Elena Asins a la galeria Elvira González de Madrid l’any 2020, cinc anys

després de la mort de l’artista:

*És la ciència com un pinzell.
És la democràcia com un fi únic: varietat i respecte.
És el pensament, com ha de ser i fou en els genis: àlgebra, lògica, pur procés mental.
És la primera gran obra feta per una computadora de dues cames i les millors idees del seu temps.
Geometria. Deriva fractal/factual, llenguatge plàstic, el just revers que necessitaren ací Wittgenstein i Walter Benjamin.* (9)

Res més a afegir.

*Manuel Chirivella Bonet
President de la Fundació Chirivella Soriano C.V.*

1.- Elena Asins. Text inclòs en el catàleg de l’exposició «Elena Asins. Menhires». Sala Luzón de la Caja de Ahorros de La Inmaculada. Saragossa (1996).

2-3.- Juan Bosco Díaz de Urmeneta, José Lebreros i Luisa López. Text titulat «Módulos, Estructuras, Formas. España 1957-1979», inclòs en el catàleg de l’exposició del mateix títol al Centre Andalús d’Art Contemporani. Sevilla (2005).

4-8.- Carmen Bonell. «La Geometría y la vida. Antología de Pablo Palazuelo». Cendeac. Murcia (2006).

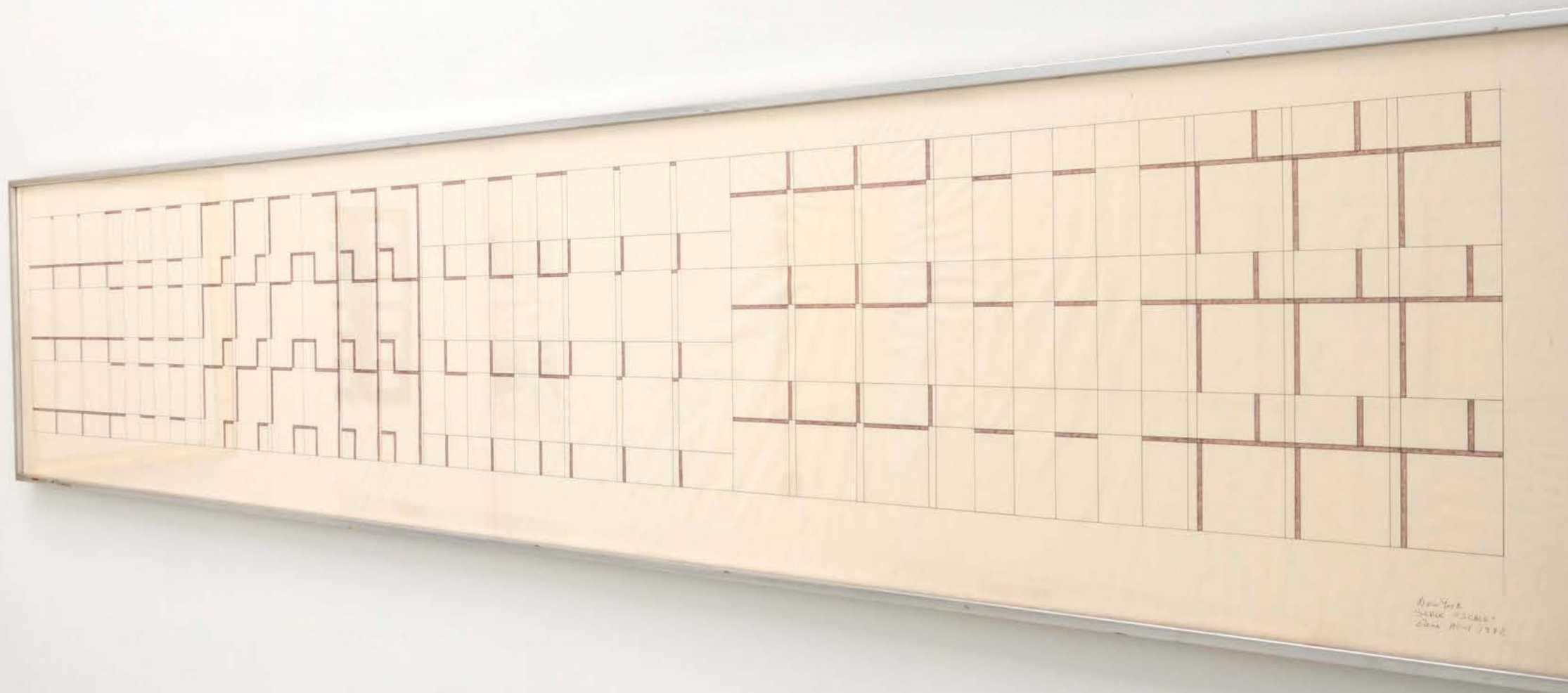
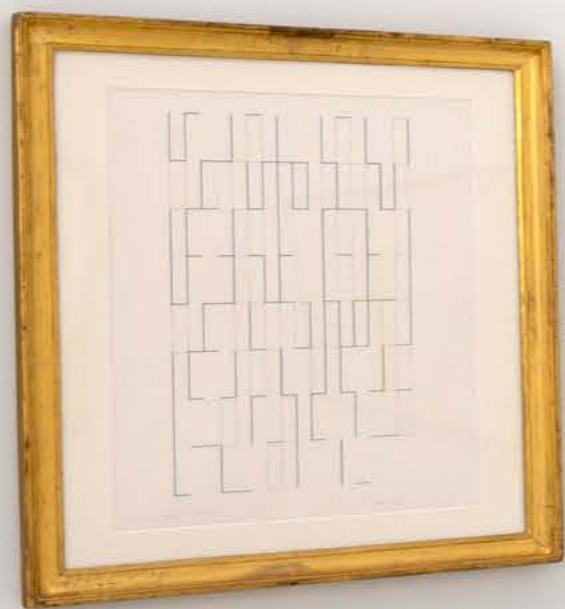
5.- Ignacio Gómez de Liaño. Text titulat «Elena Asins, o la danza silenciosa

de las líneas», inclòs en el catàleg de l’exposició «Elena Asins. Fragmentos de la memoria». Museu Reina Sofía. Madrid (2011).

6.- Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, Editorial Paidós. Barcelona (1985).

7.- Francisco Calvo Serraller. «Del cero al infinito», publicat al diari *El País*. Madrid (1980).

9.- Diego Medrano, «Todos los suicidas del Viaducto buscan a Elena Asins». *culturainquieta.com*, 2 d’octubre de 2020.



Elena Asins: como música callada

No puedo sino comenzar manifestando la enorme satisfacción que siento al tener el honor de colaborar en esta primera exposición individual, en la ciudad de Valencia, de la artista Elena Asins (1940-2015), justo el año en que se cumple el décimo aniversario de su fallecimiento.

Cuando Manuel Chirivella me propuso este proyecto, planteándolo como el resultado de la confluencia de dos colecciones -la de su Fundación y la Colección espíritu – materia, de la cual soy conservador- y me invitó a comisariarla, he de confesar que, al margen de la gratitud por la confianza depositada, me sorprendió un tanto su elección; y así se lo manifesté, porque siendo Elena Asins una artista tan admirable, es obligado admitir que su obra no es «fácil» para el público, ya que carece casi por completo, o mejor dicho, por completo, de los componentes más llamativos de las artes plásticas, como pueda ser el color, el gesto, la materia o la figuración. Su obra es una abstracción geométrica despojada de todos esos atractivos, austera y esencialista: orden, ritmo, música, pensamiento...; una obra casi minimalista.

Es evidente que, con esta elección, Manuel Chirivella revelaba el gran aprecio y estima que siente por la obra de esta artista, que, de hecho, se encuentra bien representada en su colección. Pero creo que, por encima de todo, primó su deseo de poner al alcance de sus conciudadanos, y de todos aquellos foráneos que se acerquen a verla, una buena muestra de una artista de la máxima calidad y reconocimiento, con el valor añadido de que, hasta el momento, no se había tenido ocasión de poder contemplar su trabajo con suficiente amplitud en esta ciudad. Ahora se salda, sobradamente, esa carencia.

Elena Asins: com música callada

No puc sinó començar manifestant l'enorme satisfacció que sent en tindre l'honor de col·laborar en esta primera exposició individual, a la ciutat de València, de l'artista Elena Asins (1940-2015), just l'any en què es complix el dècim aniversari de la seua defunció.

Quan Manuel Chirivella em va proposar este projecte, plantejant-lo com el resultat de la confluència de dos col·leccions —la de la seua Fundació i la de Colección espíritu-materia, de la qual en soc conservador— i em va convidar a comissariar-la, he de confessar que, al marge de la gratitud per la confiança depositada, em va sorprendre un poc la seua elecció; i així li ho vaig manifestar, perquè sent Elena Asins una artista tan admirable, és obligat admetre que la seua obra no és «fàcil» per al públic, ja que li falten quasi completament, o millor dit, completament, els components més cridaners de les arts plàstiques, com puga ser el color, el gest, la matèria o la figuració. La seua obra és una abstracció geomètrica despullada de tots eixos atractius, austera i essencialista: orde, ritme, música, pensament...; una obra quasi minimalista.

És evident que, amb esta elecció, Manuel Chirivella revelava la gran estima i afecte que sent per l'obra d'esta artista, que, de fet, es troba ben representada en la seua col·lecció. Però crec que, per damunt de tot, va prevaldre el seu desig de posar a l'abast dels seus conciutadans i de tots els forans que s'acosten a veure-la, una bona mostra d'una artista de la màxima qualitat i reconeixement, amb el valor afegit que, fins al moment, no s'havia tingut ocasió de poder contemplar el seu treball amb prou amplitud en esta ciutat. Ara se salda, complidament, eixa mancança.

Hagamos un poco de historia. Hubo que esperar hasta 1997 para que en la exposición «Antes del Arte», celebrada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), se mostraran seis importantes obras de Asins¹. Dos años después, en 1999, la valenciana Galería La Nave exhibió algún trabajo de la artista en una exposición colectiva. Pero es justo reconocer que ha sido, principalmente, la amplia labor expositiva desarrollada por la Colección Ars Citerior de la Comunidad Valenciana la que ha permitido ver diversas obras de Elena Asins en esta tierra, ya que conserva más de diez en sus fondos, en la actualidad depositados en el Museo de Castellón. En concreto, entre 2004 y 2022, esta colección ha incorporado piezas de Asins en una decena de exposiciones colectivas, celebradas mayormente en diversas localidades de Alicante, pero también en Castellón y Valencia². A ello hay que añadir que en este mismo museo, y organizadas por la Fundación Chirivella Soriano, estuvo presente la artista en dos destacadas

^[1] Instituto Valenciano de Arte Moderno. Centre Julio González, 10 de junio-7 de septiembre de 1997. Las obras expuestas fueron: *Estructuras* (1972), del Museo de Vilafamés, Castellón; *Estudio n.º 14 para cuartetos prusianos* (1978), de la colección del IVAM; *I Ching* (1995), dos *Menhires* (1995) y *Canons 22 (Positivo y reverso)* (1995), de la colección de la artista.

^[2] Por orden cronológico, son las siguientes: «El collage, un encuentro», Sala de Exposiciones Municipal La Llotja, Elche, Alicante, 1-31 de octubre de 2004; «Gabinete de papers», Centro Municipal de Exposiciones, Elche, Alicante, 21 de enero-27 de marzo de 2011; «60 anys de geometria», Lonja de San Jordi, Alcoy, Alicante, octubre-noviembre de 2013, y Museo de la Universidad de Alicante, 21 de enero-28 de marzo de 2015; «L’Art del Col·leccionista», Lonja del Pescado, Alicante, 3 de abril-18 de mayo de 2014; «Sempere sempre entre nosaltres», Lonja de San Jordi, Alcoy, Alicante, abril-mayo de 2015; «Vanitats, intel·lecte, espiritualitat» Centro del Carmen, Valencia, 9 de junio-25 de septiembre de 2016; «Papers i collages per a Joan Valls», Lonja de San Jordi, Alcoy, Alicante, 6 de abril-28 de mayo de 2017; «Monocromos. Infinitos matices en un único color», Sala San Miguel, Fundació Caixa Castelló, Castellón, 31 de enero-12 de marzo de 2020; «El color abstracte» Sala de Exposiciones de la Fundación Mediterráneo, Elche, Alicante, agosto-septiembre de 2021; «Somni de línies. L’eclosió geomètrica. Espanya 1954-1985», Sala Menador, Castellón de la Plana, 16 de diciembre de 2022-26 de febrero de 2023.

exposiciones recientes, también colectivas; en ambos casos con obras procedentes de esta fundación: «Elles», celebrada del 5 de enero al 5 de marzo de 2022, y «Vida y color», que se pudo ver entre septiembre y noviembre de 2023. Ese mismo año, unos meses antes, entre el 17 de febrero y el 28 de mayo, el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA) había inaugurado la primera exposición individual de Elena Asins en Alicante, «Elena Asins. El rumor del viento es un silbido infatigable», en la que tuvo el gusto de colaborar la Colección espíritu – materia con siete obras que también se podrán ver ahora en Valencia. Y mientras escribimos estas líneas, de nuevo la Fundación Chirivella Soriano acaba de inaugurar en su sede la exposición colectiva «Una vida de papel»³, que, entre otras obras de sus fondos, muestra dos de la artista. Hasta el momento, este era todo el historial expositivo de Elena Asins en la Comunidad Valenciana. Manuel Chirivella y el Ayuntamiento de esta ciudad, han tomado la inteligente y acertada decisión de solventar esta situación, ofreciendo al público esta exposición que ahora presentamos, la segunda individual en la Comunidad, pero, insistimos, la primera en esta ciudad.

La muestra está integrada por más de sesenta piezas de tres procedencias: el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), la Fundación Chirivella Soriano de la Comunidad Valenciana y la madrileña Colección espíritu – materia. Es, por tanto, el feliz resultado de la colaboración entre un museo público y dos colecciones privadas.

El IVAM aporta una obra que llegó a sus fondos a través del legado del pintor y teórico Juan Antonio Aguirre, aglutinador del grupo Nueva Generación a través de la Sala Amadís, y

^[3] Celebrada entre el 18 de julio y el 29 de septiembre de 2025.

Fem una miqueta d’història. Va caldre esperar fins a 1997 perquè en l’exposició «Abans de l’Art», celebrada en l’Institut Valencià d’Art Modern (IVAM), es mostraren sis importants obres d’Asins.¹ Dos anys després, en 1999, la valenciana Galería La Nave va exhibir algun treball de l’artista en una exposició col·lectiva. Però és just reconèixer que ha sigut, principalment, l’àmplia labor expositiva desenvolupada per la Col·lecció Ars Citerior de la Comunitat Valenciana la que ha permés veure diverses obres d’Elena Asins en esta terra, ja que en conserva més de deu als seus fons, en l’actualitat depositats al Museu de Castelló. En concret, entre 2004 i 2022, esta col·lecció ha incorporat peces d’Asins en una desena d’exposicions col·lectives, celebrades majoritàriament en diverses localitats d’Alacant, però també a Castelló i València.² A això, cal afegir que en este mateix museu, i organitzades per la Fundació Chirivella Soriano, va estar present l’artista en dos destacades exposicions recents, també col·lectives; en els dos casos amb obres procedents

^[1] Institut Valencià d’Art Modern. Centre Julio González, 10 de juny-7 de setembre de 1997. Les obres exposades van ser: *Estructures* (1972), del Museu de Vilafamés, Castelló; *Estudi núm. 14 per a quartets prussians* (1978), de la col·lecció de l’IVAM; *I Ching* (1995), dos *Menhirs* (1995) i *Cànons 22 (Positiu i revers)* (1995), de la col·lecció de l’artista.

^[2] Per orde cronològic, són les següents: «El collage, una trobada», Sala d’Exposicions Municipal La Llotja, Elx, Alacant, 1-31 d’octubre de 2004; «Gabinete de papers», Centre Municipal d’Exposicions, Elx, Alacant, 21 de gener-27 de març de 2011; «60 anys de geometria», Llotja de Sant Jordi, Alcoi, Alacant, octubre-novembre de 2013, i Museu de la Universitat d’Alacant, 21 de gener-28 de març de 2015; «L’Art del Col·leccionista», Llotja del Peix, Alacant, 3 d’abril-18 de maig de 2014; «Sempere sempre entre nosaltres», Llotja de Sant Jordi, Alcoi, Alacant, abril-maig de 2015; «Vanitats, intel·lecte, espiritualitat» Centre del Carme, València, 9 de juny-25 de setembre de 2016; «Papers i collages per a Joan Valls», Llotja de Sant Jordi, Alcoi, Alacant, 6 d’abril-28 de maig de 2017; «Monocroms. Infinitis matisos en un únic color», Sala Sant Miquel, Fundació Caixa Castelló, Castelló, 31 de gener-12 de març de 2020. «El color abstracte» Sala d’Exposicions de la Fundació Mediterrani, Elx, Alacant, agost-setembre de 2021; «Somni de línies. L’eclosió geomètrica. Espanya 1954-1985», Sala Menador, Castelló de la Plana, 16 de desembre de 2022-26 de febrer de 2023.

d’esta fundació: «Elles», celebrada del 5 de gener al 5 de març de 2022, i «Vida i color», que es va poder veure entre setembre i novembre de 2023. Eixe mateix any, uns mesos abans, entre el 17 de febrer i el 28 de maig, el Museu d’Art Contemporani d’Alacant (MACA) havia inaugurat la primera exposició individual d’Elena Asins a Alacant, «Elena Asins. La remor del vent és un xiulit infatigable», en què va tindre el gust de col·laborar la Colección espíritu-materia amb set obres que també es podran veure ara a València. I mentre escrivim estes ratlles, de nou la Fundació Chirivella Soriano acaba d’inaugurar a la seua seu l’exposició col·lectiva «Una vida de paper»,³ que, entre altres obres dels seus fons, en mostra dos de l’artista. Fins ara, este era tot l’historial expositiu d’Elena Asins a la Comunitat Valenciana. Manuel Chirivella i l’Ajuntament d’esta ciutat han pres la intel·ligent i encertada decisió de posar solució a eixa situació, oferint al públic esta exposició que ara presentem, la segona individual a la Comunitat, però, insistim, la primera en esta ciutat.

La mostra està integrada per més de seixanta peces de tres procedències: l’Institut Valencià d’Art Modern (IVAM), la Fundació Chirivella Soriano de la Comunitat Valenciana i la madrilenya Colección espíritu-materia. És, per tant, el feliç resultat de la col·laboració entre un museu públic i dos col·leccions privades.

L’IVAM aporta una obra que va arribar als seus fons a través del llegat del pintor i teòric Juan Antonio Aguirre, aglutinador del grup Nueva Generación a través de la Sala Amadís, i autor del llibre que el va consolidar en la història de l’art, *Arte Último. La «Nueva Generación» en la escena española*⁴.

^[3] Celebrada entre el 18 de juliol i el 29 de setembre de 2025.

^[4] Juan Antonio Aguirre, *Arte último. La «Nueva Generación» en la escena española*, Julio Cerezo Estévez Editor, Madrid, 1969.

autor del libro que lo consolidó en la historia del arte, *Arte Último. La “Nueva Generación” en la escena española*⁴. Una «Nueva Generación», posterior a la informalista, en la que, por supuesto y con toda razón, incluyó a nuestra artista.

El resto de las obras procede de las otras dos colecciones citadas. Por tanto, la exposición es, principalmente, el resultado de la fusión de esas colecciones; y como colecciones privadas que son, manifiestan de alguna manera las preferencias de las personas que las han reunido, además de otras circunstancias vitales y de todo tipo que condicionan siempre, ineludiblemente, cualquier colección, desde su origen a su desarrollo.

La colección de la Fundación Chirivella Soriano es muy variada, ya que cuenta con obra de multitud de artistas, por lo que muy bien puede mostrar —y así lo viene haciendo desde hace veinte años— un panorama completo del arte español contemporáneo. En cambio, la Colección espíritu —materia es extremadamente limitada en ese sentido, ya que en sus fondos figura un número muy restringido de artistas -poco más de una treintena—, centrándose, además con especial intensidad, en algunos de ellos, de entre los cuales Elena Asins es una de las figuras mejor representadas. Por tanto, es esta colección la que aporta el mayor número de obras.

En todo caso, el conjunto reunido es, por su cantidad y calidad, altamente representativo de la trayectoria de la artista. También por su cronología, ya que abarca obras fechadas entre 1968 y 2003, o sea, entre la fecha que podemos considerar el inicio de su «estilo» personal,

superada su etapa de aprendizaje y experimentación, y su obra de madurez vital. Podemos considerarla, por tanto, una exposición de marcado cariz retrospectivo.

La verdad es que a pesar de ser Elena Asins una artista muy respetada, reconocida y valorada por la crítica, por sus compañeros artistas y por el público entendido, su proyección nacional e internacional ha sido, hasta hace pocos años, muy escasa. Cuando tuvimos ocasión de conocerla personalmente en 2001, era todavía una artista minoritaria, bastante desconocida para muchos aficionados al arte contemporáneo. Sin duda, la gran exposición que le dedicó el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid en 2011, coincidiendo con el Premio Nacional de Artes Plásticas concedido ese mismo año, comenzó a situarla en el lugar que merece, contribuyendo enormemente a una difusión pública que, desde entonces, no ha hecho más que crecer. Esa decisiva exposición fijó las directrices básicas del quehacer creativo de Asins, pero a la vez abrió múltiples caminos de su trabajo, casi inexplorados, que acabaron demostrándonos que es una artista mucho más prolífica y variada de lo que pensábamos.

La exposición que planteamos, sin pretender la tarea imposible de mostrar una Asins «total» —fuera quedan campos como el vídeo o sus propuestas arquitectónicas y urbanísticas, por ejemplo— nos permite un acercamiento amplio y diverso a su obra, a las principales series y temas, también técnicas y medios, que la conforman.

Se inicia con una importante obra de 1968, *H-2-1202*, en la que se anuncia la primacía que la línea acabará adquiriendo en sus trabajos posteriores. En este caso la línea es, aunque muy sutil, física, corpórea, ya que se trata de unos finos hilos

Una «nova generació», posterior a la informalista, en què, per descomptat i amb tota la raó, va incloure la nostra artista.

La resta d’obres procedix de les altres dos col·leccions citades. Per tant, l’exposició és, principalment, el resultat de la fusió d’eixes col·leccions; i com a col·leccions privades que són, manifesten d’alguna manera les preferències de les persones que les han reunides, a més d’altres circumstàncies vitals i de tota classe que condicionen sempre, ineludiblement, qualsevol col·lecció, des del seu origen al seu desplegament.

La col·lecció de la Fundació Chirivella Soriano és molt variada, ja que compta amb obres de multitud d’artistes, així que pot mostrar molt bé —i així ho fa des de fa vint anys— un panorama complet de l’art espanyol contemporani. En canvi, la Colección espíritu-materia és extremadament limitada en eixe sentit, ja que en els seus fons figura un nombre molt restringit d’artistes —poc més d’una trentena—, centrant-se, a més amb especial intensitat, en alguns d’ells, entre els quals Elena Asins és una de les figures millor representades. Per tant, és esta col·lecció la que aporta el major nombre d’obres.

En tot cas, el conjunt reunit és, per la quantitat i qualitat, altament representatiu de la trajectòria de l’artista. També per la seua cronologia, ja que abasta obres datades entre 1968 i 2003, és a dir, entre la data que podem considerar l’inici del seu «estil» personal, superada la seua etapa d’aprenentatge i experimentació, i la seua obra de maduresa vital. Podem considerar-la, per tant, una exposició de marcat caràcter retrospectiu.

La veritat és que, a pesar de ser Elena Asins una artista molt respectada, reconeguda i valorada per la crítica, pels seus companys artistes i pel públic entés, la seua projecció nacional

i internacional ha sigut, fins fa pocs anys, molt escassa. Quan vam tindre ocasió de conèixer-la personalment en 2001, era encara una artista minoritària, prou desconeguda per a molts aficionats a l’art contemporani. Sens dubte, la gran exposició que li va dedicar el Museu Nacional Centre d’Art Reina Sofia (MNCARS) de Madrid en 2011, coincidint amb el Premi Nacional d’Arts Plàstiques concedit eixe mateix any, va començar a situar-la al lloc que mereix, contribuint enormement a una difusió pública que, des d’aleshores, no ha fet més que créixer. Eixa decisiva exposició va fixar les directrius bàsiques del quefer creatiu d’Asins, però alhora va obrir múltiples camins del seu treball, quasi inexplorats, que van acabar demostrant-nos que és una artista molt més prolífica i variada del que ens pensàvem.

L’exposició que plantegem, sense pretendre la impossible tasca de mostrar una Asins «total» —en queden fora camps com el vídeo o les seues propostes arquitectòniques i urbanístiques, per exemple— ens permet un acostament ampli i divers a la seua obra, a les principals sèries i temes, també tècniques i mitjans, que la conformen.

S’inicia amb una important obra de 1968, *H-2-1202*, en la qual s’anuncia la primacia que la línia acabarà adquirint en els seus treballs posteriors. En este cas la línia és, tot i molt subtil, física, corpòria, ja que es tracta d’uns fils prims de niló tensats davant d’un fons monocrom, però encara pictòric, en què generen unes tènues ombres. Poc després, Elena Asins desmaterialitzarà quasi completament la seua obra, que quedarà reduïda a unes línies traçades amb tinta xinesa sobre paper, dibuixades amb els mitjans tècnics que utilitza un delineant o un arquitecte.

Són poquíssims els treballs que es conserven d’esta genial sèrie de pintures fetes a base de fils, de la qual, d’altra banda,

⁴ Juan Antonio Aguirre, *Arte Último. La “Nueva Generación” en la escena española*, Julio Cerezo Estévez Editor, Madrid, 1969.

de nylon tensados ante un fondo monocromo, pero todavía pictórico, en el que generan unas tenues sombras. Poco después, Elena Asins, desmaterializará casi por completo su obra, que quedará reducida a unas líneas trazadas con tinta china sobre papel, dibujadas con los medios técnicos que utiliza un delineante o un arquitecto.

Son poquísimos los trabajos que se conservan de esta genial serie de pinturas realizadas a base de hilos, de la que, por otra parte, desconocemos cuántos llegó a realizar, ya que en la exposición celebrada en el MNCARS en 2011 —que, por cierto, se iniciaba también con estas obras— se mostraron solo dos; uno, «pareja» de este que aquí tenemos ocasión de contemplar; y otro, de menores dimensiones, perteneciente a la colección del museo.

En todo caso, *H-2-1202* es una obra de madurez absoluta, realizada por una joven artista de veintiocho años, que ha sabido conseguir el más refinado efecto con los mínimos y más ligeros elementos —el «menos es más» de Mies van der Rohe—, como resultado de la exacta adecuación de medios, procedimiento y resultado. Es un ejemplo perfecto de lo que caracterizará siempre el estilo de Elena Asins, como supo ver muy pronto Juan Antonio Aguirre: «Unos cuadros rigurosamente monocromos, en los que se aplica una técnica acertadísima, producto del hallazgo de un instrumento a cuya novedad ha de añadirse lo fecundo que ya resulta. Este instrumento es el hilo, y con él se ha conseguido evidenciar al máximo las características que vienen definiendo su obra. Son estas: la percepción tenue y dificultosa, procurada unas veces por un ligerísimo relieve, otras por un mínimo contraste en la variación de la forma o el tono, y ahora mediante la sombra de ese hilo»⁵.

⁵ *Ibid.*, pp. 66-67.

Tras esta destacada pieza, con la que se abre cronológicamente la exposición, disponemos de excelentes y variados ejemplos del trabajo «dibujístico», que no pictórico, desarrollado por Elena Asins principalmente en los años setenta y ochenta, en los que renuncia —podemos decir que de forma radical, porque son contadas las excepciones— a la pintura y a cualquier otro soporte que no sea el papel. Un nutrido número de obras nos presentan sus más importantes series de este momento: *Strukturen*, *Cuartetos prusianos*, *Preludios*, *Utseski*, *Scale*, *Lama* o *Canons*, por ejemplo, con piezas muy destacadas por sus dimensiones y calidad. Son siempre, como acabamos de indicar, obras ejecutadas exclusivamente con tinta sobre papel; algunas de ellas, de un gran desarrollo horizontal, que nos sugiere, y hasta nos obliga, a una lectura espacio-temporal, como si de una moderna partitura musical se tratara. De hecho, muchas de las obras de este periodo llevan títulos musicales, en ocasiones en homenaje explícito a Bach (*Canons*) o Mozart (por ejemplo los *Cuartetos prusianos*, una de sus mejores creaciones, reelaborada en 2002 en forma de relieve).

Es quizá esta la etapa más conocida de su trabajo. Son obras de una variedad y riqueza realmente prodigiosa, más aún si tenemos en cuenta la austeridad de medios con que se componen. En ellas podemos encontrar las características esenciales de su obra: la levedad, el ritmo, la secuencia, la variación, el módulo, la repetición, el desarrollo temporal...; música silenciosa, en definitiva. Todo ello planteado con tal sobriedad y rigor que puede resultar engañoso, porque la obra final, lejos de ser simplemente el producto «frío» de un razonamiento lógico-matemático o geométrico —como en ocasiones se quiere ver—, deviene, en nuestra opinión, y eso es lo importante, en poesía visual, «música callada». Esta

desconeixem quants en va arribar a fer, ja que en l'exposició celebrada en el MNCARS en 2011 —que, per cert, s'iniciava també amb estes obres— se'n van mostrar només dos; un era la «parella» d'este que tenim ací ara l'oportunitat de contemplar; i un altre, de menors dimensions, pertanyent a la col·lecció del museu.

En tot cas, *H-2-1202* és una obra de maduresa absoluta, duta a terme per una jove artista de vint-i-huit anys, que ha sabut aconseguir el més refinat efecte amb els mínims i més lleugers elements —el «menys és més» de Mies van der Rohe—, com a resultat de l'adequació exacta de mitjans, procediment i resultat. És un exemple perfecte del que caracteritzarà sempre l'estil d'Elena Asins, com va saber veure molt prompte Juan Antonio Aguirre: «Unos cuadros rigurosamente monocromos, en los que se aplica una técnica acertadísima, producto del hallazgo de un instrumento a cuya novedad ha de añadirse lo fecundo que ya resulta. Este instrumento es el hilo, y con él se ha conseguido evidenciar al máximo las características que vienen definiendo su obra. Son estas: la percepción tenue y dificultosa, procurada unas veces por un ligerísimo relieve, otras por un mínimo contraste en la variación de la forma o el tono, y ahora mediante la sombra de ese hilo».⁵

Després d'esta peça destacada, amb la qual s'obri cronològicament l'exposició, disposem d'exemples excel·lents i variats del treball «dibuixístic», que no pictòric, desplegat per Elena Asins principalment en els anys setanta i huitanta, en què renuncia —podem dir que de manera radical, perquè són comptades les excepcions— a la pintura i a qualsevol altre suport que no siga el paper. Un nodrit nombre d'obres ens

⁵ *Ibid.*, p. 66-67.

presenten les seues sèries més importants d'este moment: *Strukturen*, *Quartets prussians*, *Preludis*, *Utseski*, *Scale*, *Lama* o *Cànons*, per exemple, amb peces molt destacades per les seues dimensions i qualitat. Són sempre, com acabem d'indicar, obres executades exclusivament amb tinta sobre paper; algunes, d'un gran desplegament horitzontal, que ens suggerix, i fins i tot ens obliga, a una lectura espaciotemporal, com si es tractara d'una partitura musical moderna. De fet, moltes de les obres d'este període porten títols musicals, a vegades en homenatge explícit a Bach (*Cànons*) o Mozart (per exemple els *Quartets prussians*, una de les seues millors creacions, reelaborada en 2002 en forma de relleu).

És potser esta l'etapa més coneguda del seu treball. Són obres d'una varietat i riquesa realment prodigiosa, més encara si tenim en compte l'austeritat de mitjans amb què es componen. Hi podem trobar les característiques essencials de la seua obra: la levitat, el ritme, la seqüència, la variació, el mòdul, la repetició, el desenvolupament temporal...; música silenciosa, en definitiva. Tot això plantejat amb tal sobrietat i rigor que pot resultar enganyós, perquè l'obra final, lluny de ser simplement el producte «fred» d'un raonament logicomatemàtic o geomètric —com a vegades es vol veure—, esdevé, en la nostra opinió, i això és l'important, poesia visual, «música callada». Esta és la sorprenent habilitat d'Elena Asins: la seua capacitat per a despertar la «sonoritat» de la nostra emoció amb unes simples línies, res més. Crec que, en el fons, a això es referia Juan Antonio Aguirre quan escrivia: «Apunto una vez más, aquí, la síntesis lírico-constructiva como sabido denominador común de gran parte de los trabajos “Nueva Generación”. Dentro de esta, la obra de Elena Asins, tal vez no muy asequible, pero excepcionalmente clara, es ejemplo de hondura conceptual,

es la sorprendente habilidad de Elena Asins: su capacidad para despertar la «sonoridad» de nuestra emoción con unas simples líneas, nada más. Creo que, en el fondo, a esto se refería Juan Antonio Aguirre cuando escribía: «Apunto una vez más, aquí, la síntesis lírico-constructiva como sabido denominador común de gran parte de los trabajos «Nueva Generación». Dentro de esta, la obra de Elena Asins, tal vez no muy asequible, pero excepcionalmente clara, es ejemplo de hondura conceptual, de flexibilidad dentro de su mismo rigor, y de sutileza»⁶. Sí, de sutileza poética.

Se han relacionado, y quizá no sin razón, estas obras de Asins con la tradición artística familiar, dedicada desde su bisabuelo a los trabajos de rejería artística y construcción en hierro⁷. Es tentador buscar una cierta causalidad entre los diseños lineales que la artista debió contemplar, siendo niña, en el taller de su padre, y los dibujos que realizara mucho después, pero entre una cosa y otra se extiende el indescifrable abismo que separa el oficio, el buen diseño y la artesanía, de la creación artística original, de la obra de arte.

Después de estas obras de geometría lineal, tan excepcionales dentro del panorama del arte español de aquel momento, e incluso del actual, Elena Asins se encamina hacia la tridimensionalidad. Primero, simulada a través de la perspectiva; pero muy pronto real, con el relieve y la escultura. El salto lo opera, hacia 1990, la que quizá sea su serie más conocida, una de las más fecundas en el tiempo, que más variantes y desarrollos ha tenido: el *Canons* 22.

⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁷ Sobre este tema, véase el interesante artículo de José Javier Azanza López y Maite Dávila Mata, «Elena Asins antes de Elena Asins: entre el aprendizaje y la búsqueda (1956-1968)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 54, Granada, 2023, pp. 153-172.

Según la propia artista, es esta obra la génesis de la superación bidimensional en su obra: «Si yo no hubiera aprehendido tanto el *Canons* 22, trabajándolo de manera intensa, cualitativa y cuantitativamente, nunca hubiera llegado a producir los *Menhires*, porque la resolución tridimensional se produjo precisamente en esta obra. Con ella apareció otra organización espacio-temporal, otra lectura del discurso narrativo de la obra. Se abrió dentro de mi trabajo otra clase de intereses en la relación física establecida entre espectador y obra. Y también, de la complejidad de la anterior, surgió su sencillez formal»⁸.

En esta exposición contamos con un gran *Canons* de 1991, el *Canons* 17.11.91, y con diversos ejemplos, fechados entre 1993 y 2003, de esa importante obra, el *Canons* 22. Entre ellos destaca el díptico de 1996-2003, que presenta las setenta y dos piezas del *Canons* en positivo y negativo, en un juego temporal de vacío-lleño, construcción-deconstrucción, muy del gusto de la artista. Algunas de estas obras dedicadas al *Canons* 22 son digitales. Tenemos que tener en cuenta que estos trabajos se conciben con ayuda del ordenador, y que Elena Asins es una artista pionera en el uso de esta herramienta en el arte, que no dejó de utilizar desde que se iniciara en ella gracias a su participación, a finales de los años sesenta, en el Seminario sobre Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. No nos detendremos más en esta obra, ya que por su interés incluimos en este catálogo el texto completo que, sobre este tema y la serie *Menhires*, escribió Elena Asins para el catálogo de su exposición en la Sala Luzán de Zaragoza en 1996, del que acabamos de reproducir un

⁸ Elena Asins, «Menhires», en *Elena Asins. Menhires* [cat. exp. Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza], Zaragoza, 1996, s. p.

de flexibilidad dentro de su mismo rigor, y de sutileza».⁶ Sí, de sutileza poética.

S’han relacionat, i potser no sense raó, estes obres d’Asins amb la tradició artística familiar, dedicada des del seu besavi als treballs de reixeria artística i construcció en ferro.⁷ És temptador buscar una certa causalitat entre els dissenys lineals que l’artista degué contemplar, sent xiqueta, al taller de son pare, i els dibuixos que faria molt després, però entre una cosa i l’altra s’estén l’indesxifrable abisme que separa l’ofici, el bon disseny i l’artesanía, de la creació artística original, de l’obra d’art.

Després d’estes obres de geometria lineal, tan excepcionals dins del panorama de l’art espanyol d’aquell moment, i fins i tot de l’actual, Elena Asins s’encamina cap a la tridimensionalitat. Primer, simulada a través de la perspectiva, però molt prompte real, amb el relleu i l’escultura. El salt el du a terme, cap a 1990, la que potser és la seua sèrie més coneguda, una de les més fecundes en el temps, que més variants i desenvolupaments ha tingut: el *Cànon*s 22. Segons la mateixa artista, és la gènesi de la superació bidimensional en la seua obra: «Si jo no haguera aprehés tant el *Cànon*s 22, treballant-lo de manera intensa, qualitativament i quantitativament, mai hauria arribat a produir els *Menhirs*, perquè la resolució tridimensional es va produir precisament en esta obra. Amb ella va aparéixer una altra organització espaciotemporal, una altra lectura del discurs narratiu de l’obra. Es va obrir dins del meu treball una altra classe d’interessos en la relació física

⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁷ Sobre este tema, vegeu l’interessant article de José Javier Azanza López i Maite Dávila Mata, «Elena Asins antes de Elena Asins: entre el aprendizaje y la búsqueda (1956-1968)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 54, Granada, 2024, p. 153-172.

establida entre espectador i obra. I també, de la complexitat de l’anterior, va sorgir la seua senzillesa formal».⁸

En esta exposició comptem amb un gran *Cànon*s de 1991, el *Cànon*s 17.11.91, i amb diversos exemples, datats entre 1993 i 2003, d’eixa important obra, el *Cànon*s 22. Entre ells destaca el díptic de 1996-2003, que presenta les setanta-dos peces del *Cànon*s en positiu i negatiu, en un joc temporal de buit-ple, construcció-desconstrucció, molt del gust de l’artista. Algunes d’estes obres dedicades al *Cànon*s 22 són digitals. Hem de tindre en compte que estos treballs es conceben amb ajuda de l’ordinador, i que Elena Asins és una artista pionera en l’ús d’esta ferramenta en l’art, que no va deixar d’utilitzar des que s’hi va iniciar gràcies a la seua participació, a finals dels anys seixanta, en el Seminari sobre Generació Automàtica de Formes Plàstiques del Centre de Càlcul de la Universitat Complutense de Madrid. No ens detindrem més en esta obra, ja que pel seu interés incloem en este catàleg el text complet que, sobre este tema i la sèrie *Menhirs*, va escriure Elena Asins per al catàleg de la seua exposició a la Sala Luzán de Saragossa en 1996, del qual acabem de reproduir un fragment. En ell explica l’estreta relació entre el *Cànon*s 22 i la sèrie *Menhirs*, que suposa un altre cos molt destacat de la seua obra i d’esta exposició.

Cap a 1994, l’artista va idear un senzill mòdul geomètric, el qual va anomenar «menhir», consistent en un quadrat — mòdul bàsic del *Cànon*s 22— al qual se li resta, seguint unes proporcions matemàtiques determinades, una prima porció en un dels seus costats, cosa no impediex, en canvi, que el continuem percebent com una forma bella; com una figura

⁸ Elena Asins, «Menhires», en *Elena Asins. Menhires* [cat. exp. Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Saragossa], Saragossa, 1996, s. p. Nota del traductor: S’oferix la traducció al valencià del text, ja que s’ha traduït per a este catàleg.

fragmento. En él explica la estrecha relación existente entre el *Canons 22* y la serie *Menhires*, que supone otro cuerpo muy destacado de su obra, y de esta exposición.

Hacia 1994, la artista ideó un sencillo módulo geométrico, al que denominó «menhir», consistente en un cuadrado – módulo básico del *Canons 22*- al que se le resta, siguiendo unas proporciones matemáticas determinadas, una delgada cuña en uno de sus lados, lo que no impide, en cambio, que lo sigamos percibiendo como una forma bella; como una figura que por su austeridad y simplicidad satisfacía plenamente a la artista: «No encontré figura mejor por más esfuerzos que hice»⁹. Desde luego, al someter a ese pequeño «accidente» una figura tan perfecta como el cuadrado, la ligera «imperfección» resultante genera una tensión muy rica en posibilidades, que la artista ha sabido desarrollar en multitud de técnicas, formatos y soportes, de los que damos muestra aquí.

La combinación de varios menhires genera las obras de la serie *Dolmen*. La referencia a los primeros monumentos megalíticos es evidente e intencionada, tanto en una serie como en otra. También su deseo de infundir a estas obras de ciertas connotaciones simbólicas, o hasta religiosas, aunque «no se trata de reproducir aquí, en la obra, lo que es un menhir como modelo megalítico, sino de encontrar el arquetipo que muestre eficazmente los más profundos anhelos de la vida humana»¹⁰.

Como ya apuntamos, la variedad formal que la artista consigue con este sencillo módulo es realmente asombrosa. La combinación de pequeños «menhires» de cartón nos

descubre todo un mundo de sugerentes posibilidades combinatorias en *Dólmenes. 18 permutaciones o Dólmenes. Combinaciones A, B, C y D*; o el hermoso resultado plástico que genera la secuencia lógica del movimiento del «menhir» en *Menhir. Inversión (N.º 1 a 8)* o *Menhir. Rotación-inversión*; en otros casos será la solemnidad, —y ese juego positivo-negativo, blanco-negro, de *Dolmen N.º 1 (B/B)*, *Dolmen N:º 2 (B/N)*, *Dolmen N.º 3 (N/B)* y *Domen N.º 4 (N/N)*—, o la contundencia, en su simplicidad, de una obra de grandes dimensiones, totalmente vacía y blanca, como *Dólmenes Albiko Trikuharri 13*, la que nos sorprenda y nos cautive.

Mayor complejidad resulta cuando la razón geométrico-matemática del «menhir» se aplica sobre figuras tridimensionales de planta rectangular, y estas a su vez se funden y combinan, como ocurre en las seis impresiones digitales tituladas *Albiko Trikuharri* (o *Dolmen de Albi*), las únicas obras que eluden el austero blanco y negro, siempre imperante.

La progresiva tendencia a la tridimensionalidad conduce lógicamente a Elena Asins al campo de la escultura. En esta exposición contamos con nueve piezas ejecutadas a base de planchas de metacrilato, dentro de la serie *Menhires*. A través de la superposición en paralelo de las planchas de metacrilato opal y la variación en la disposición de sus «cortes», se genera una sutil sensación de movimiento, acrecentada por la evanescencia del propio material. Resulta curiosa esta dificultosa percepción, que ya señalara como característica de la artista Juan Antonio Aguirre, generada a partir de un módulo geométrico tan sencillo. En definitiva, viene a subrayar la habilidad para obtener una gran diversidad de resultados plásticos con un elemento tan simple.

que per la seua austeritat i simplicitat satisfieia plenament l'artista: «No vaig trobar cap figura millor per molt que m'hi vaig esforçar».⁹ Per descomptat, en sotmetre a eixe xicotet «accident» una figura tan perfecta com el quadrat, la lleugera «imperfecció» resultant genera una tensió molt rica en possibilitats, que l'artista ha sabut desenvolupar en multitud de tècniques, formats i suports, dels quals en donem mostra ací.

La combinació de diversos menhirs genera les obres de la sèrie *Dolmen*. La referència als primers monuments megalítics és evident i intencionada, tant en una sèrie com en l'altra. També el seu desig d'infondre a estes obres certes connotacions simbòliques, o fins i tot religioses, encara que «no es tracta de reproduir ací, en l'obra, el que és un menhir com a model megalític, sinó de trobar l'arquetip que mostre eficaçment els anhelos més profunds de la vida humana».¹⁰

Com ja apuntem, la varietat formal que l'artista aconseguix amb este senzill mòdul és realment sorprenent. La combinació de xicotets «menhirs» de cartó ens descobrix tot un món de suggeridores possibilitats combinatories en *Dòlmens. 18 permutacions o Dòlmens. Combinacions A, B, C i D*; o el bell resultat plàstic que genera la seqüència lògica del moviment del «menhir» en *Menhir. Inversió (Núm. 1 a 8)* o *Menhir. Rotació-inversió*; en altres casos serà la solemnitat —i eixe joc positiu-negatiu, blanc-negre, de *Dolmen Núm. 1 (B/B)*, *Dolmen Núm. 2 (B/N)*, *Dolmen Núm. 3 (N/B)* i *Dolmen Núm. 4 (N/N)*—, o la contundència en la seua simplicitat d'una obra de grans dimensions, totalment buida i blanca com *Dòlmens Albiko Trikuharri 13*, la que ens sorprenga i ens captive.

Major complexitat resulta quan la raó geometricomatemàtica del «menhir» s'aplica sobre figures tridimensionals de planta rectangular, i estes al seu torn es fonen i combinen, com passa en les sis impressions digitals titulades *Albiko Trikuharri* (o *Dolmen d'Albi*), les úniques obres que eludixen l'auster blanc i negre, sempre imperant.

La progressiva tendència a la tridimensionalitat conduïx lògicament Elena Asins al camp de l'escultura. En esta exposició comptem amb nou peces executades a base de planxes de metacrilat, dins la sèrie *Menhirs*. A través de la superposició en paral·lel de les planxes de metacrilat òpal i la variació en la disposició dels seus «talls», es genera una subtil sensació de moviment, augmentada per l'evanescència del mateix material. Resulta curiosa esta dificultosa percepció, la qual Juan Antonio Aguirreja ja va assenyalar com a característica de l'artista, generada a partir d'un mòdul geomètric tan senzill. En definitiva, el que subratlla és l'habilitat per a obtindre una gran diversitat de resultats plàstics amb un element tan simple.

Però Asins no es va limitar a l'escultura. La seua pretensió va arribar a l'àmbit de l'arquitectura i l'urbanisme. Amb la col·laboració de l'arquitecte Carlos de Frutos Sanz, va plantejar un projecte per a una biblioteca pública al Japó,¹¹ basada en la combinació de «menhirs», que, per desgràcia, no es va arribar a dur a terme. Tampoc va arribar a culminar el seu projecte de ciutat seguint les traces del *Cànons 22*, que sí que va prendre forma d'escultura monumental al passeig marítim de Zarautz.

L'última obra que reproduïm, formalment molt diferent de totes les altres, és una impressió digital. Pertany a una de

⁹ *Ibid.*
¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Aquest projecte està profusament il·lustrat en *Ibid.*



Canons 22, Paseo marítimo de Zarautz, 1977. Foto: autor desconocido.

Pero no se limitó Asins a la escultura. Su pretensión llegó al ámbito de la arquitectura y el urbanismo. Con la colaboración del arquitecto Carlos de Frutos Sanz, planteó un proyecto para una biblioteca pública en Japón¹¹ basada en la combinación de «menhires», que, por desgracia, no llegó a realizarse. Tampoco llegó a culminarse su proyecto de ciudad siguiendo las trazas del *Canons 22*, que sí tomó forma de escultura monumental en el paseo marítimo de Zarautz.

La última obra que reproducimos, formalmente muy distinta a todas las demás, es una impresión digital. Pertenece a una de sus series menos conocida, *Azpirotz & Aforismos de Ludwig Wittgenstein*, presentada el año 2000 en la Galería Trazos Tres de Santander. Realizada a partir de fotografías, tomadas por la propia artista, del pequeño pueblo de Azpirotz (Navarra), con ella se propone un doble homenaje, en el que aúna las razones éticas y estéticas que le llevaron a la elección de esa localidad como residencia del último periodo de su vida, con la profunda admiración que sentía por la obra del filósofo austriaco.

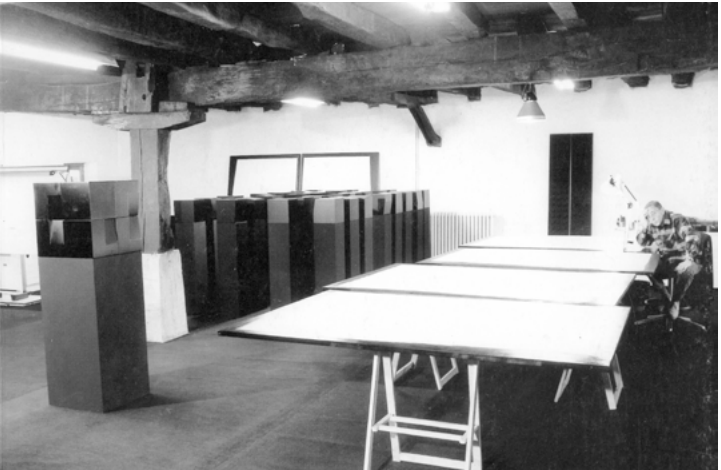
La peculiaridad y excepcionalidad de la obra de Elena Asins dentro del arte español, discurre pareja a una actitud vital también muy peculiar, excéntrica en muchos sentidos, en la que no podemos dejar de coincidir los que tuvimos la fortuna de conocerla. Su vida, un tanto errática, la llevó a un cambio

constante de residencia: Madrid, Alemania, Nueva York, El Escorial, Azpirotz..., parece que ajena a los condicionantes del mercado del arte, indiferente a la precariedad económica y a un cierto ostracismo artístico. La prestigiosa Galería Theo de Madrid, quizá la galería más importante del momento, supo valorar y apoyar su obra, y así lo demuestran las exposiciones individuales que le dedicó en 1991, 1994 y 1996, al margen de otras exposiciones colectivas y ferias internacionales de arte contemporáneo en que la incluyó. Pero Elena Asins parecía querer escapar siempre de cualquier tipo de ataduras. Debíó ser eso lo que la llevó a recluirse finalmente en Azpirotz, donde la conocimos personalmente y vivió voluntariamente apartada del mundo del arte, concentrada y dedicada en exclusiva a su trabajo, los últimos años de su vida hasta su fallecimiento, en soledad, en 2015.

Si la música es la más abstracta e inmaterial de las artes, la obra de Elena Asins aspira a esa misma inmaterialidad, a la levedad, al concepto o puro pensamiento; su vida, casi ascética, tal vez a la «soledad sonora» del místico abulense.

Escuchemos la música callada de sus obras.

Arturo Sagastibelza



Elena Asins en su estudio de Azpirotz, circa 1998. Foto: J.L. López de Zubiría.

les seues sèries menys conegudes, *Azpirotz & Aforismes de Ludwig Wittgenstein*, presentada l'any 2000 en la Galería Trazos Tres de Santander. Feta a partir de fotografies, preses per la mateixa artista, del xicotet poble d'Azpirotz (Navarra), amb ella es proposa un doble homenatge en què conjumina les raons ètiques i estètiques que la van portar a l'elecció d'eixa localitat com a residència de l'últim període de la seua vida, amb la profunda admiració que sentia per l'obra del filòsof austriac.

La peculiaritat i excepcionalitat de l'obra d'Elena Asins dins l'art espanyol discorre conjuntament amb una actitud vital també molt peculiar, excèntrica en molts sentits, en la qual no podem deixar de coincidir els qui vam tindre la fortuna de conèixer-la. La seua vida, una miqueta erràtica, la va portar a un canvi constant de residència: Madrid, Alemanya, Nova York, El Escorial, Azpirotz..., sembla que aliena als condicionants del mercat de l'art, indiferent a la precarietat econòmica i a un cert ostracisme artístic. La prestigiosa Galería Theo de Madrid, potser la més important del moment, va saber valorar i donar suport a la seua obra, i així ho demostren les exposicions individuals que li va dedicar en 1991, 1994 i 1996, al marge d'altres exposicions col·lectives i fires internacionals d'art contemporani en què la va incloure. Però Elena Asins semblava voler escapar sempre de qualsevol mena d'aferrament. Degué ser això el que la va portar a recloure's finalment a Azpirotz, on la vam conèixer

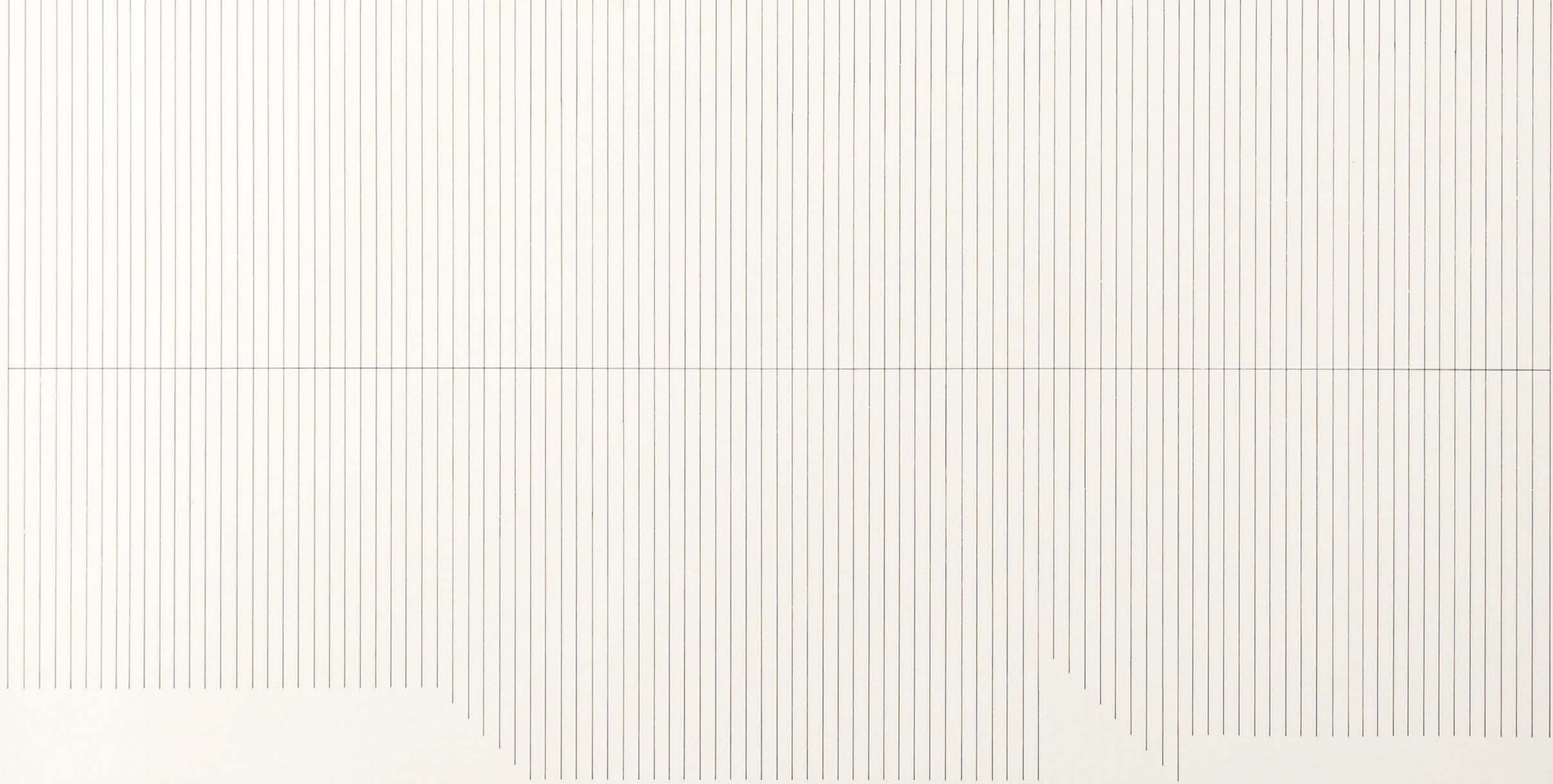
personalment i va viure voluntàriament apartada del món de l'art, concentrada i dedicada en exclusiva al seu treball, els últims anys de la seua vida fins que va morir en soledat en 2015.

Si la música és la més abstracta i immaterial de les arts, l'obra d'Elena Asins aspira a eixa mateixa immaterialitat, a la levitat, al concepte o pur pensament; la seua vida, quasi ascètica, potser a la «soledat sonora» del místic avilés.

Escoltem la música callada de les seues obres.

Arturo Sagastibelza

¹¹ Este proyecto está profusamente ilustrado en *Ibid*.



Arte conceptual y pulsión de muerte en la obra de Elena Asins

El pensador se parece mucho al delineante que quiere marcar todas las conexiones.

Ludwig Wittgenstein¹.

1.- Rara avis

Dentro de la representación usual del arte, la obra de Elena Asins sorprende al espectador no solo por su austeridad, sino también por su total indiferencia con respecto al gusto, a la moda y al mercado. Ella misma, viviendo aislada del mundo en su casita de Azpirotz, en Navarra, también contrasta con la imagen consolidada del artista consagrado. A pesar de que recibiera en 2006 la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes y en 2011 el Premio Nacional de Artes Plásticas, apenas tenía lo imprescindible para vivir y mantenerse. Javier Maderuelo cuenta que se alimentaba de patatas cocidas y de té², y en el archivo personal de la artista se conservan tres cartas de Jorge Oteiza, de los años 1992 y 1993, en las que éste le contesta que no la puede ayudar económicamente.

«No he vivido marginada, sino al margen» —le decía a un periodista del *Diario de Navarra*³—, insistiendo en su distancia con respecto a todo lo mundano del arte contemporáneo.

1 Ludwig Wittgenstein, *Aforismos: Cultura y valor*, ed. de Javier Sádaba, Espasa Calpe, Madrid, 1995, p. 59.

2 En el vídeo *Aquí no hay nada que comprender. Un documental sobre Elena Asins*, MNCARS, 5 de mayo de 2022: 48’43’’. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/elena-asins-documental> [consultado el 24/08/2025].

3 Ion Stegmeier, «Adiós a Elena Asins, la artista al margen», *Diario de Navarra*, 16 de diciembre de 2015, p. 75.

Art conceptual i pulsíó de mort en l’obra d’Elena Asins

«El pensador se parece mucho al delineante que quiere marcar todas las conexiones».

Ludwig Wittgenstein.¹

1.- Rara avis

Dins la representació usual de l’art, l’obra d’Elena Asins sorprén l’espectador no només per la seua austeritat, sinó també per la seua total indiferència respecte al gust, a la moda i al mercat. Ella mateixa, vivint aïllada del món a la seua caseta d’Azpirotz, a Navarra, també contrasta amb la imatge consolidada de l’artista consagrat. A pesar que rebera en 2006 la Medalla d’Or al Mèrit en les Belles Arts, i en 2011 el Premi Nacional d’Arts Plàstiques, a penes tenia l’imprescindible per a viure i mantindre’s. Javier Maderuelo conta que s’alimentava de creïlles bullides i de te², i en l’arxiu personal de l’artista es conserven tres cartes de Jorge Oteiza, dels anys 1992 i 1993, en què li respon que no la pot ajudar econòmicament.

«No he vivido marginada, sino al margen» —li deia a un periodista del *Diario de Navarra*³—, insistint en la seua distància respecte al caràcter mundanal de l’art contemporani.

1 Ludwig Wittgenstein, *Aforismos: Cultura y valor*, ed. de Javier Sádaba, Espasa Calpe, Madrid, 1995, p. 59.

2 En el vídeo *Aquí no hay nada que comprender. Un documental sobre Elena Asins*, MNCARS, 5 de maig de 2022: 48’43’’. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/elena-asins-documental> [consultat el 24/08/2025].

3 Ion Stegmeier, «Adiós a Elena Asins, la artista al margen», *Diario de Navarra*, 16 de desembre de 2015, p. 75.

Sin embargo, no es cierto que Elena Asins haya vivido tan al margen de las corrientes fundamentales del arte contemporáneo, sino que más bien, ajena e indiferente a las modas, fue capaz de mantenerse fiel a un compromiso con el arte y a una trayectoria de investigación que hunde sus raíces en la mejor tradición del arte del s. XX. En una conferencia impartida en el Museo Reina Sofía, en 1996, titulada «Historia y reflexión», se quejaba la artista del ingrato olvido al que toda la generación conceptual había sido condenada. Especialmente se remitía al triunfo del mercado del arte y al retorno de la figuración que, durante los años ochenta, «fue capaz de producir un alto retroceso de comprensión e intelectualización en la sociedad»⁴. Frente a tal retroceso, ella se mantuvo aferrada a sus convicciones y, alejada del mundo y de las modas, se consagró a la realización de su trabajo. «Un poco de memoria histórica hay que tener para recordar los años en que todos los que manteníamos un nivel teórico conceptual y concreto fuimos marginados»⁵.

La historia de ese retorno neoconservador del mercado del arte —y del desprecio y del olvido de lo mejor de las prácticas vanguardistas de los años sesenta— ha sido contada en reiteradas ocasiones⁶. Los gobiernos de Ronald Reagan y Margaret Thatcher, y la ofensiva triunfante contra los países del llamado «socialismo real» acabaron, en la década de los ochenta, con el izquierdismo militante y con las prácticas artísticas de vanguardia, comprometidas tanto con la transformación plástica y formal, como con la transformación política. La prodigiosa reafirmación del

mercado del arte terminó por imponer un concepto del arte «objetual, mercantil, estéticamente bello e ideológicamente neutro», contra el que se habían revelado activamente todas las vanguardias, desde principios del s. XX.

2.- Artista conceptual

De hecho, la obra y la actitud de Elena Asins deben entenderse en este contexto de fidelidad a una tradición que, a falta de un mejor nombre, tendremos que denominar «conceptual». Ello no nos permite inscribirla dentro del llamado «arte conceptual», popularizado por Joseph Kosuth y por el colectivo *Art and Language*, aunque sí la emparenta directamente con artistas como Walter de Maria, al que la propia Elena Asins rindió reiterados homenajes, y sorprendentemente con otro al que no menciona nunca en sus escritos, pero con el que mantiene un extraordinario parentesco: Sol LeWitt⁷. Javier Maderuelo la denomina «conceptual» en varios de los textos que sobre ella ha publicado, y la propia Elena parece identificarse y reconocerse en esa etiqueta, haciendo algunas salvedades:

Javier Maderuelo, más de una vez, ha escrito públicamente que yo soy la única artista verdaderamente conceptual de todo el Estado. Creo él lo dice no porque mi obra sea invisible o no sea «visual», sino por el origen de su concepción, basándose en que mi obra es generada no de manera imaginativa, sino que el proceso de su generación y desarrollo es una teoría de cálculo (*símbolo*) dado que está fundamentado en algoritmos (Javier Maderuelo es de las pocas personas que conoce desde sus

No obstant això, no és cert que Elena Asins haja viscut tan al marge dels corrents fonamentals de l'art contemporani, sinó que, més aïna aliena i indiferent a les modes, va ser capaç de mantindre's fidel a un compromís amb l'art i a una trajectòria d'investigació que clava les arrels en la millor tradició de l'art del s. XX. En una conferència impartida al Museu Reina Sofia, en 1996, titulada «Historia y reflexión», es queixava l'artista de l'ingrat oblit a què tota la generació conceptual havia sigut condemnada. Especialment es remetia al triomf del mercat de l'art i al retorn de la figuració que, durant els anys huitanta, «fue capaz de producir un alto retroceso de comprensión e intelectualización en la sociedad».⁴ Davant de tal retrocés, ella es va mantindre aferrada a les seues conviccions i, allunyada del món i de les modes, es va consagrar a la realització del seu treball. «Un poco de memoria histórica hay que tener para recordar los años en que todos los que manteníamos un nivel teórico conceptual y concreto fuimos marginados».⁵

La història d'eixe retorn neoconservador del mercat de l'art —i del menyspreu i de l'oblit del millor de les pràctiques avantguardistes dels anys seixanta— ha sigut contada en reiterades ocasions.⁶ Els governs de Ronald Reagan i Margaret Thatcher, i l'ofensiva triomfant contra els països de l'anomenat «socialisme real» van acabar, en la dècada dels huitanta, amb l'esquerranisme militant i amb les pràctiques artístiques d'avantguarda, compromeses tant amb la transformació plàstica i formal com amb la transformació política. La prodigiosa reafirmació del mercat de l'art va acabar per imposar un concepte de l'art «objetual, mercantil,

estèticament bonic i ideològicament neutre», contra el que s'havien revelat activament totes les avantguardes, des de principis del s. XX.

2.- Artista conceptual

De fet, l'obra i l'actitud d'Elena Asins s'han d'entendre en este context de fidelitat a una tradició que, a falta d'un nom millor, haurem de denominar «conceptual». Això no ens permet inscriure-la dins l'anomenat «art conceptual», popularitzat per Joseph Kosuth i pel col·lectiu Art and Language, tot i que sí que l'emparenta directament amb artistes com Walter de Maria, a qui la mateixa Elena Asins va rendir reiterats homenatges, i sorprenentment amb un altre que no esmenta mai en els seus escrits, però amb qui manté un parentiu extraordinari: Sol LeWitt.⁷ Javier Maderuelo la denomina «conceptual» en diversos dels textos que ha publicat sobre ella, i la mateixa Elena sembla identificar-se i reconèixer-se en eixa etiqueta, fent algunes excepcions:

Javier Maderuelo, más de una vez, ha escrito públicamente que yo soy la única artista verdaderamente conceptual de todo el Estado. Creo él lo dice no porque mi obra sea invisible o no sea «visual», sino por el origen de su concepción, basándose en que mi obra es generada no de manera imaginativa, sino que el proceso de su generación y desarrollo es una teoría de cálculo (*símbolo*) dado que está fundamentado en algoritmos (Javier Maderuelo es de las pocas personas que conoce desde sus principios y en profundidad mi obra). Pero si ello lleva al error de incluirme dentro del ismo *conceptualismo*, tampoco sería ni mucho menos acertado.

⁷ Així ho afirma també la musicòloga Carmen Pardo Salgado, en «Elena Asins. Una escucha contemplativa», en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria, op. cit.* p. 29.

⁴ Elena Asins, «Historia y reflexión», conferencia encontrada en el Archivo personal de la artista y publicada en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria* [cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid], Madrid, 2011, p. 277.

⁵ *Id.*

⁶ Véase por ejemplo, el libro colectivo VV. AA. *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Blume, Barcelona, 1980; o también, aunque de un modo muy matizado, Brandon Taylor, *Arte hoy*, trad. de Isabel Balsinde, Akal, Madrid, 2000, p. 10.

⁷ Así lo afirma también la musicóloga Carmen Pardo Salgado, en «Elena Asins. Una escucha contemplativa», en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria, op. cit.* p. 29.

principios y en profundidad mi obra). Pero si ello lleva al error de incluirme dentro del ismo *conceptualismo*, tampoco sería ni mucho menos acertado.

Es conocida la reticencia de los artistas a dejarse incluir en movimientos o en colectivos que no hayan sido directamente promovidos por ellos mismos. Y, en el caso de Elena Asins, esta reticencia se extiende a todos los movimientos de la vanguardia con los que haya querido identificársela, especialmente con el arte geométrico, el normativismo, el minimalismo o el arte conceptual. A pesar de ello, en un texto del año 1993 afirmaba: «El movimiento que considero más interesante tras la aparición de la poesía experimental, es el *Conceptual Art* y de él hablaremos especialmente. Una buena representación en España la tenemos en la postura radical y existencial de Jorge Oteiza»⁸. Pero, el hecho mismo de que incluya a su admirado Jorge Oteiza entre los artistas del llamado arte conceptual sugiere que, por conceptual, no entiende precisamente el movimiento artístico de los años sesenta, capitaneado por Joseph Kosuth, sino un movimiento mucho más amplio que en España podría integrar a personajes como Isidoro Valcárcel Medina, Nacho Criado o Esther Ferrer. Aunque los artistas que en nuestro país reivindicaron específicamente la etiqueta de «conceptuales», como por ejemplo, el *Grup de Treball* en Barcelona o Alberto Corazón en Madrid, reúnen algunas de las características en sus manifiestos y en su producción que también serán reivindicadas reiteradamente por Elena Asins como propias de su trabajo.

Algunas de estas principales características son la negación de la obra de arte, entendida como objeto comercial o

decorativo, su rechazo de sus valores estéticos, visuales o táctiles, y su vinculación con estructuras semiológicas o con sistemas lingüísticos. Esto es lo que afirmaba explícitamente la artista en un texto del año 1982, titulado *Scale*:

EL ARTE PERTENECE AL CAMPO SEMIOLÓGICO
EL ARTE ES CONCEPTO
EL ARTE NO ES VISUALIDAD
NO OBJETOS
NO COMPRA Y VENTA
NO ACUMULACIÓN
NO MATERIA
sino INTERCAMBIO SIMBÓLICO⁹.

Los años ochenta, ya lo hemos dicho, son el momento en que comenzó a reafirmarse con fuerza la ofensiva contra el arte conceptual y contra la performance, en favor de un arte objetual, mercantil, estéticamente bello e ideológicamente neutro. Son los años de las grandes exposiciones manifiesto, «1980» y «Madrid DF», abanderadas por Juan Manuel Bonet, Quico Rivas y Ángel González García, los años de la «Movida», de la «Transvanguardia» italiana, con Achille Bonito Oliva, y de la doble exposición «Zeit Geist A New Spirit in Painting», comisariada en Londres y en Berlín por Norman Rosenthal y Christos Joachimides que se presentaron todas ellas como el retorno y la resurrección de la pintura, como reivindicación del mercado y de la galería como canales de difusión del arte, y como una crítica radical de la concepción teleológica, lineal y progresiva de la historia del arte, en la que supuestamente unas vanguardias superaban a otras. En este contexto es en el que, contra el espíritu del tiempo —

⁹ Elena Asins, «Tema 1 de SCALE», 1982 (Archivo personal de la artista) en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria*, op. cit. p. 192. Esto lo amplía y lo aclara aún más en el catálogo de su exposición en el Palacio de la Magdalena en Santander, en 1984.

És coneguda la reticència dels artistes a deixar-se incloure en moviments o en col·lectius que no hagen promogut ells mateixos. I, en el cas d’Elena Asins, esta reticència s’estén a tots els moviments de l’avantguarda amb què se l’haja volguda identificar, especialment amb l’art geomètric, el normativisme, el minimalisme o l’art conceptual. Tot i això, en un text de l’any 1993 afirmava: «El movimiento que considero más interesante tras la aparición de la poesía experimental, es el *Conceptual Art* y de él hablaremos especialmente. Una buena representación en España la tenemos en la postura radical y existencial de Jorge Oteiza».⁸ Però, el fet mateix que incloga el seu admirat Jorge Oteiza entre els artistes de l’anomenat art conceptual suggerix que, per conceptual, no entén precisament el moviment artístic dels anys seixanta, capitanejat per Joseph Kosuth, sinó un moviment molt més ampli que a Espanya podria integrar personatges com Isidoro Valcárcel Medina, Nacho Criado o Esther Ferrer. Encara que els artistes que al nostre país van reivindicar específicament l’etiqueta de «conceptuals», com per exemple, el Grup de Treball a Barcelona o Alberto Corazón a Madrid, reunixen algunes de les característiques en els seus manifiestos i en la seua producció que també seran reivindicades reiteradament per Elena Asins com a pròpies del seu treball.

Algunes d’estes característiques principals són la negació de l’obra d’art, entesa com a objecte comercial o decoratiu, el rebuig dels seus valors estètics, visuals o tàctils, i la vinculació amb estructures semiològiques o amb sistemes lingüístics. Això és el que afirmava explícitament l’artista en un text de l’any 1982, titulat *Scale*:

EL ARTE PERTENECE AL CAMPO SEMIOLÓGICO
EL ARTE ES CONCEPTO
EL ARTE NO ES VISUALIDAD

⁸ «Una panorámica de los problemas artísticos actuales y sus antecedentes históricos», 1993. En *Elena Asins, Fragmentos de la memoria*, op. cit. p. 269.

NO OBJETOS
NO COMPRA Y VENTA
NO ACUMULACIÓN
NO MATERIA
sino INTERCAMBIO SIMBÓLICO.⁹

Els anys huitanta, ja ho hem dit, són el moment en què es va començar a reafirmar amb força l’ofensiva contra l’art conceptual i contra la *performance*, en favor d’un art objectual, mercantil, estèticament bonic i ideològicament neutre. Són els anys de les grans exposicions manifest, «1980» i «Madrid DF», abanderades per Juan Manuel Bonet, Quico Rivas i Ángel González García, els anys de la «Movida», de la «Transvanguardia» italiana, amb Achille Bonic Oliva, i de la doble exposició «Zeit Geist, A New Spirit in Painting», comissariada a Londres i a Berlín per Norman Rosenthal i Christos Joachimides, que es van presentar totes com el retorn i la resurrecció de la pintura, com a reivindicació del mercat i de la galeria com a canals de difusió de l’art, i com una crítica radical de la concepció teleològica, lineal i progressiva de la història de l’art, en què suposadament unes avantguardes superaven les altres. És en este context quan, contra l’esperit del temps —que és el que literalment vol dir «Zeit Geist»— Elena Asins reafirma una convicció i una actitud artística que en aquell moment es començava a considerar ja «passada de moda», si no directament obsoleta.

Perquè, en efecte, els ideals estètics i artístics amb què ella s’identificava s’havien formulat almenys deu anys abans, a finals de la dècada dels seixanta. El manifest de Joseph Kosuth, «Art after Philosophy», és de 1969, les «Sentences on Conceptual Art» de Sol Lewitt són del mateix any. I de 1973 és el polèmic manifest d’Alberto Corazón, en què s’afirmava:

⁹ Elena Asins, «Tema 1 de SCALE», 1982 (Arxiu personal de l’artista) en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria*, op. cit. p. 192. Això ho amplia i ho aclarix encara més en el catàleg de la seua exposició al Palau de la Magdalena de Santander, en 1984.

que es lo que literalmente quiere decir «Zeit Geist»— Elena Asins reafirma una convicción y una actitud artística que en aquel momento empezaba a considerarse ya «pasada de moda», si no directamente obsoleta.

Pues en efecto, los ideales estéticos y artísticos con los que ella se identificaba habían sido formulados al menos diez años antes, a finales de la década de los sesenta. El manifiesto de Joseph Kosuth, «Art after Philosophy», es de 1969, las «Sentences on Conceptual Art» de Sol Lewitt son del mismo año. Y de 1973 es el polémico manifiesto de Alberto Corazón, en el que se afirmaba:

La ligazón del arte al objeto es, por razones históricas, obvia. La propiedad, tanto en el deseo como en su realización, no puede concretarse sino a través del objeto. En este sentido la obra de arte ha sido, es, EL OBJETO. A los artesanos que siguen produciendo estos objetos convendría advertirles que su trabajo como tal sigue siendo estimable, pero que el pacto que implícitamente suscriben a través de él está históricamente condenado a desaparecer¹⁰.

En este contexto se formula el ideal artístico auspiciado por Elena Asins de un arte eminentemente conceptual, no estético, es decir ajeno e indiferente a cualquier tipo de gusto. Un arte no objetual, no comercial y relacionado con el intercambio simbólico, lingüístico o comunicativo. Pero también es necesario advertir que, en esta concepción del arte, las ideas y las prácticas artísticas de Elena Asins se adelantaron algunos años a estos manifiestos.

José Javier Azanza y Maite Dávila han tratado de explorar en los orígenes de la formación artística de Elena Asins,

señalando el vacío historiográfico que, en su caso, se produce con todo lo anterior a su viaje a La Haya, en 1966, y su estancia en Stuttgart, en 1969¹¹. Vacío tal vez debido al incendio que destruyó su casa en 1989, en el que se perdieron muchas obras y mucha documentación. Señalan la posible influencia en su trabajo de la dedicación profesional de su familia a la carpintería del hierro. Estudian y documentan sus diferentes visitas, junto con su marido Julio Plaza, al Museo del Prado, en calidad de copistas. Señalan su vinculación al grupo de artistas Castilla 63, y fijan en esta fecha (1963) su paso de la figuración a la abstracción. Mencionan igualmente el viaje a La Haya, junto con Julio Plaza y Lugán, para visitar la exposición retrospectiva de Mondrian. Viaje en el que, por cierto, conocieron en Tours a Ignacio Gómez de Liaño, que estaba haciendo autostop, camino de París¹². Mencionan su participación en las exposiciones y colectivos en los que colaboró, y recuerdan su relación con el colectivo Problemática 63, promovido por el poeta uruguayo Julio Campal y su integración en la Cooperativa de Producción Artística y Artesanal, promovida por Ignacio Gómez de Liaño. Ella fue la única mujer participante en la doble exposición organizada por Juan Antonio Aguirre, en 1967, titulada «Nueva Generación», presentada primero en Amadís y luego en la galería Edurne. Y, del mismo modo, es la única mujer que aparece mencionada en el libro *Arte último*, de Juan Antonio Aguirre, publicado dos años más tarde y en el que se presentaba a la llamada «nueva generación».

¹¹ José Javvier Azanza López y Maite Dávila Mata, «Elena Asins antes de Elena Asins: entre el aprendizaje y la búsqueda (1956 -1968)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 54, Granada, 2023, p. 154.

¹² Ignacio Gómez de Liaño, «Elena Asins, o la danza silenciosa de las líneas», en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria*, op. cit., p. 17.

La ligazón del arte al objeto es, por razones históricas, obvia. La propiedad, tanto en el deseo como en su realización, no puede concretarse sino a través del objeto. En este sentido la obra de arte ha sido, es, EL OBJETO. A los artesanos que siguen produciendo estos objetos convendría advertirles que su trabajo como tal sigue siendo estimable, pero que el pacto que implícitamente suscriben a través de él está históricamente condenado a desaparecer.¹⁰

En este context es formula l’ideal artístic promogut per Elena Asins d’un art eminentment conceptual, no estètic, és a dir, alié i indiferent a qualsevol mena de gust. Un art no objectual, no comercial i relacionat amb l’intercanvi simbòlic, lingüístic o comunicatiu. Però també cal advertir que, en esta concepció de l’art, les idees i les pràctiques artístiques d’Elena Asins es van avançar alguns anys a estos manifiestos.

José Javier Azanza i Maite Dávila han tractat d’explorar els orígens de la formació artística d’Elena Asins, assenyalant el buit historiogràfic que, en el seu cas, es produïx amb tot l’anterior al seu viatge a la Haia, en 1966, i a la seua estada a Stuttgart, en 1969.¹¹ Buit potser a causa de l’incendi que va destruir sa casa en 1989, en el qual es van perdre moltes obres i molta documentació. Assenyalen la possible influència en la seua obra de la dedicació professional de la seua família al treball del ferro. Estudien i documenten les seues diverses visites, juntament amb el seu home Julio Plaza, al Museu del Prado, en qualitat de copistes. Assenyalen la seua vinculació al grup d’artistes Castilla 63, i fixen en eixa data (1963) el seu pas de la figuració a l’abstracció. Esmenten igualment el viatge

¹⁰ Alberto Corazón, «En favor de un arte perfectamente útil», *Temas de diseño*, núm. 5, 1973, pp. 17-18; reed. en Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, 6a ed. Akal, Madrid, 1994, pàg. 425-426.

¹¹ José Javier Azanza López i Maite Dávila Mata, «Elena Asins antes de Elena Asins: entre el aprendizaje y la búsqueda (1956 -1968)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 54, Granada, 2023, p. 154.

a la Haia, juntament amb Julio Plaza i amb Lugán, per a visitar l’exposició retrospectiva de Mondrian. Viatge en què, per cert, a Tours van conèixer Ignacio Gómez de Liaño, que feia autoestop de camí a París.¹² Esmenten la seua participació en les exposicions i col·lectius en què va col·laborar, i recorden la seua relació amb el col·lectiu Problemática 63, promogut pel poeta uruguaià Juliol Campal i la seua integració en la Cooperativa de Producción Artística y Artesanal, promoguda per Ignacio Gómez de Liaño. Ella va ser l’única dona participant en la doble exposició organitzada per Juan Antonio Aguirre, en 1967, titulada «Nueva Generación», presentada primer a Amadís i després a la galeria Edurne. I, de la mateixa manera, és l’única dona que apareix esmentada en el llibre *Arte último*, de Juan Antonio Aguirre, publicat dos anys més tard i on es presentava a l’anomenada «Nueva Generación».

3.- Julio Plaza

Però és tal volta la relació amb Julio Plaza, el seu home, la que pot explicar la seua vinculació amb l’art conceptual més radical i la seua renúncia al caràcter mercantil de les obres d’art. En març de 1967 Julio Plaza va publicar un manifest titulat «Manifiesto pro integración», en què s’afirmaven i s’exigien de l’art una sèrie de característiques que després van passar a formar part de la tradició conceptual, així com de les pràctiques artístiques d’Elena Asins. En este manifest es criticava explícitament el caràcter objectual de l’obra d’art («la invención del “objeto artístico” es relativamente reciente —unos quinientos años—, sus consecuencias han sido nefastas para la sociedad, porque hay una dualidad entre el arte y la vida»); es criticava el caràcter individual de la creació artística, enfront d’una creació col·lectiva («es

¹² Ignacio Gómez de Liaño, «Elena Asins, o la danza silenciosa de las líneas», en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria*, op. cit., p. 17.

3.- Julio Plaza

Pero es tal vez la relación con Julio Plaza, su marido, la que puede explicar su vinculación con el arte conceptual más radical y su renuncia al carácter mercantil de las obras de arte. En marzo de 1967 publicó Julio Plaza un manifiesto titulado, «Manifiesto pro integración», en el que se afirmaban y se exigían del arte una serie de características que luego pasaron a formar parte de la tradición conceptual, así como de las prácticas artísticas de Elena Asins. En dicho manifiesto se criticaba explícitamente el carácter objetual de la obra de arte («la invención del “objeto artístico” es relativamente reciente —unos quinientos años—, sus consecuencias han sido nefastas para la sociedad, porque hay una dualidad entre el arte y la vida»); se criticaba el carácter individual de la creación artística, frente a una creación colectiva («es necesario que desaparezca el artista mítico y sofisticado»); se abogaba por la desaparición de la figuración, así como del mural pictórico y de la escultura tradicional; se desdeñaba la producción artesanal, como medio de producción individual, en favor de una producción técnica o mecánica; y finalmente se llamaba a una construcción matemática, cibernética o científica de la obra. Aunque dicho manifiesto se encuentra reproducido en dos diferentes páginas web —y una de ellas en el prestigioso archivo de arte latinoamericano del Museo de Bellas Artes de Houston¹³— por desgracia no hemos podido encontrar la referencia del sitio real en el que se publicó originalmente, si es que se publicó en la fecha en la que aparece firmado (marzo de 1967). Ignacio Gómez de Liaño me sugiere que seguramente se publicase en el número 1 de la revista *Integración de las artes* (Gráficas Martín, Madrid, 1967), dirigida por Ramón de Soto y editada a ciclostil, y entre cuyos colaboradores se encontraban Julio

Plaza y el propio Gómez de Liaño. No he podido confirmar este extremo. En cualquier caso, el manifiesto de Julio Plaza me parece un testimonio importante de las ideas que, en ese mismo momento, podría todavía compartir con Elena Asins, a pesar de que 1967 es precisamente el año de su separación.

Hay además en dicho manifiesto una característica que me parece muy importante señalar. Todo él está escrito con minúsculas, al igual que todos los textos de los manifiestos publicados por Elena Asins a lo largo de su vida. Por el contrario, Julio Plaza volvió a servirse de las mayúsculas en la mayor parte de sus publicaciones posteriores, aceptando la ortografía tradicional. No quisiera con ello atribuir a Elena Asins la autoría y mecanografía de este escrito, ni restarle tampoco méritos intelectuales a su marido, sino tan solo mostrar que seguramente en aquel momento compartían muchas de las ideas que en él se proclamaban.

Y sin duda estas ideas las llevó Elena Asins a la práctica, a través de su trabajo. Así se entienden su empeño en desvincular la producción artística de sus elementos subjetivos. «El arte en sí no es —escribía en 1984—: tactilidad, olfatibilidad, audibilidad, visualidad»¹⁴. Se entiende igualmente su negativa a aceptar el carácter objetual y mercantil de la obra de arte:

ARTE NO ES:
objetos
no compra y venta
no acumulación
no materia
sino: INTERCAMBIO SIMBÓLICO¹⁵.

¹⁴ Elena Asins, en *Arte y nuevas tecnologías* [cat. exp. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander], 1984. Reprod. en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria, op. cit.*, p. 203.

¹⁵ *Ibid.*

necesario que desaparezca el artista mítico y sofisticado»); s’advocava per la desaparició de la figuració, així com del mural pictòric i de l’escultura tradicional; es menyspreava la producció artesanal, com a mitjà de producció individual, en favor d’una producció tècnica o mecànica; i finalment es feia una crida a una construcció matemàtica, cibernètica o científica de l’obra. Tot i que eixe manifest està reproduït en dos pàgines web diferents —una és el prestigiós arxiu d’art llatinoamericà del Museu de Belles Arts de Houston—¹³ per desgràcia no hem pogut trobar la referència del lloc real on es va publicar originalment, si és que es va publicar en la data en què apareix signat (març de 1967). Ignacio Gómez de Liaño em suggerix que segurament es publicara en el número 1 de la revista *Integración de las artes* (Gráficas Martín, Madrid, 1967), dirigida per Ramón de Soto i editada a ciclostil, que tenia entre altres col·laboradors Julio Plaza i el mateix Gómez de Liaño. No he pogut confirmar este extrem. En qualsevol cas, el manifest de Julio Plaza em sembla un testimoni important de les idees que, en eixe mateix moment, podria encara compartir amb Elena Asins, a pesar que 1967 és precisament l’any que se separen.

A més, en este manifest hi ha una característica que em sembla molt important d’assenyalar. Està completament escrit en minúscules, igual que tots els textos dels manifestos publicats per Elena Asins al llarg de la seua vida. Per contra, Julio Plaza va tornar a utilitzar les majúscules en la major part de les seues publicacions posteriors, acceptant l’ortografia tradicional. Amb això, no voldria atribuir a Elena Asins l’autoria i la mecanografia d’este escrit, ni restar-li tampoc mèrits intel·lectuals al seu home, sinó només mostrar que segurament en aquell moment comparten moltes de les idees que s’hi proclamaven.

¹³ Julio Plaza, «Manifiesto pro-integración», Madrid, 1967, s. n, 1. En línia: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110751#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-3413%2C-246%2C10124%2C5666>. Consultat el 27/08/2025.

I, sens dubte, estes idees les va portar Elena Asins a la pràctica a través del seu treball. Així s’entenen la seua obstinació a desvincular la producció artística dels seus elements subjectius. «El arte en sí no es —escribía en 1984—: tactilidad, olfatibilidad, audibilidad, visualidad».¹⁴ S’entén igualment la seua negativa a acceptar el caràcter objectual i mercantil de l’obra d’art:

ARTE NO ES:
objetos
no compra y venta
no acumulación
no materia
sino: INTERCAMBIO SIMBÓLICO.¹⁵

S’entén igualment el seu menyspreu de la producció artesanal de les obres i el seu acostament cap a un disseny industrial, tècnic, científic i fins i tot cibernètic. I per això mateix s’entén el seu «desprecio del color», del qual, en el manifest de Julio Plaza, s’afirma que «debe ser una parte constructiva del conjunto total» i que «carecerá de contenido simbólico».¹⁶ Finalment, també en aquell manifest es defenia una altra de les característiques que Elena Asins ha exigit sempre i que cal reconèixer en el seu treball: la integració d’espai i temps.¹⁷ Va ser possiblement Juan Antonio Aguirre el primer a assenyalar eixe doble caràcter espaciotemporal de l’obra d’Elena Asins, quan, en el fullet de la seua exposició a la galeria Edurne, en 1968, afirmava: «Los cuadros de Elena Asins son imágenes

¹⁴ Elena Asins, en *Arte y nuevas tecnologías* [cat. exp. Universitat Internacional Menéndez Pelayo, Santander], 1984. Reprod. en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria, op. cit.*, p. 203.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Julio Plaza, «Manifiesto pro integración», *op. cit.*

¹⁷ Vegeu Elena Asins, «Sin título», en *Elena Asins* [cat. exp. Galeria Sen, Madrid], Madrid, 1975. Reprod. en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria, op. cit.*, pp. 101-106.

Se entiende igualmente su desdeño de la producción artesanal de las obras y su acercamiento hacia un diseño industrial, técnico, científico e incluso cibernético. Y por lo mismo se entiende su «desprecio del color», del que, en el Manifiesto de Julio Plaza, se afirma que «debe ser una parte constructiva del conjunto total» y que «carecerá de contenido simbólico»¹⁶. Por último, también en aquel manifiesto se defendía otra de las características que Elena Asins ha exigido siempre que debe reconocerse en su trabajo: la integración de espacio y tiempo¹⁷. Fue posiblemente Juan Antonio Aguirre el primero en señalar ese doble carácter espacio-temporal de la obra de Elena Asins, cuando, en el folleto de su exposición en la galería Eburne, en 1968, afirmaba: «los cuadros de Elena Asins son imágenes de un espacio abstracto en el que se visualiza una situación temporal»¹⁸. Fue también el primero en advertir del carácter «no muy asequible, pero excepcionalmente claro» de la obra de Elena Asins, así como de su rigor y de su «hondura conceptual»¹⁹.

4.- Música y arquitectura

Y tal vez el mejor modo de acercarnos a este rigor y a esta hondura conceptual sea deteniéndonos brevemente en algunas de las piezas presentes en esta exposición. Muchas de ellas vemos que son dibujos lineales, trazados con tiralíneas y con la ayuda de un tecnígrafo, que pueden recordar los planos de un arquitecto o más bien los dibujos de un delineante.

Ludwig Wittgenstein resultó ser el filósofo favorito de los artistas conceptuales. Aunque Joseph Kosuth no lo menciona directamente en su manifiesto «Art after Philosophy», sí que lo tiene en cuenta en sus declaraciones, al hablar del carácter tautológico de las obras de arte y lo cita con frecuencia en escritos posteriores. Lo mismo sucede con el grupo y con la revista *Art and Language*, que reiteradamente reivindicó la influencia de Wittgenstein en su trabajo. También para Elena Asins, Wittgenstein era su filósofo de cabecera. Citaba con frecuencia el *Tractatus*, pero su libro preferido eran los aforismos publicados con el título de *Zettel* y que en España tradujo Javier Sádaba con el título de *Aforismos: Cultura y valor*. En dichos aforismos puede encontrarse una sentencia de Wittgenstein, que hemos recogido en el encabezamiento de este texto, y con el que seguramente se identificaba mucho Elena Asins: «El pensador se parece mucho al delineante que quiere marcar todas las conexiones»²⁰.

Muchas de las obras de Elena Asins parecen en efecto el trabajo de un delineante, en la medida en que este es también el trabajo de un pensador. Pero también hemos dicho que pueden sugerir los planos de un arquitecto. En el manifiesto de Julio Plaza en pro de la integración (de las artes), da la sensación de que se piensa la arquitectura como la verdadera integradora de las artes. «Es indudable —se afirma allí— que la arquitectura se completa con la colaboración de todas las artes»²¹. Esta idea ni es nueva ni es original. Se remonta a la idea wagneriana de la obra de arte total, en la que también se le otorga un puesto privilegiado a la arquitectura. Aunque su precedente más inmediato en España sea el segundo manifiesto del Equipo 57, titulado «Interactividad del espacio plástico (2)», en el que se pensaba el espacio plástico en

de un espacio abstracto en el que se visualiza una situación temporal». ¹⁸ Va ser també el primer a advertir del caràcter «no muy asequible, pero excepcionalmente claro» de l’obra d’Elena Asins, així com del seu rigor i de la seua «hondura conceptual». ¹⁹

4.- Música i arquitectura

I tal volta la millor manera d’acostar-nos a eixe rigor i a eixa fondària conceptual siga parant-nos breument en algunes de les peces presents en esta exposició. Moltes veiem que són dibuixos lineals, traçats amb tiralínies i amb l’ajuda d’un tecnígraf, que poden recordar els plànols d’un arquitecte o, més aïna, els dibuixos d’un delineant.

Ludwig Wittgenstein va resultar ser el filòsof favorit dels artistes conceptuals. Tot i que Joseph Kosuth no l’esmenta directament en el seu manifest «Art after Philosophy», sí que el té en compte en les seues declaracions, en parlar del caràcter tautològic de les obres d’art, i el cita amb freqüència en escrits posteriors. El mateix passa amb el grup i amb la revista *Art and Language*, que reiteradament va reivindicar la influència de Wittgenstein en el seu treball. També per a Elena Asins, Wittgenstein era el seu filòsof de capçalera. Citava amb freqüència el *Tractatus*, però el seu llibre preferit eren els aforismes publicats amb el títol de *Zettel* i que a Espanya va traduir Javier Sádaba amb el títol d’*Aforismos: Cultura y valor*. En estos aforismes es pot trobar una sentència de Wittgenstein, que hem recollit en l’encapçalament d’este text, amb el qual segurament s’identificava molt Elena Asins: «El pensador se parece mucho al delineante que quiere

marcar todas las conexiones». ²⁰

Moltes de les obres d’Elena Asins semblen, en efecte, el treball d’un delineant, en la mesura que el seu és també el treball d’un pensador. Però també hem dit que poden suggerir els plànols d’un arquitecte. En el manifest de Julio Plaza en pro de la integració (de les arts), fa la sensació que es pensa l’arquitectura com la verdadera integradora de les arts. «Es indudable —s’hi afirma— que la arquitectura se completa con la colaboración de todas las artes». ²¹ Esta idea ni és nova ni és original. Es remunta a la idea wagneriana de l’obra d’art total, en la qual també se li atorga un lloc privilegiat a l’arquitectura. Tot i això, el seu precedent més immediat a Espanya és el segon manifest de l’Equipo 57, titulat «Interactividad del espacio plástico (2)», en el qual es pensa l’espai plàstic en dibuix, en pintura, en escultura i en arquitectura. ²²

També Elena Asins mantenia este concepte integrador de l’arquitectura. En una conferència que va impartir en 1995, titulada «Sobre objetos y cosas», dirigida als alumnes de la Facultat de Belles Arts de Madrid, el model d’obra d’art que l’artista els va proposar era en realitat l’arquitectura. Sobre este tema declarava:

Pienso que cuando hablamos de arquitectura la palabra se amplía y toma nuevas Pienso que cuando hablamos de arquitectura la palabra se amplía y toma nuevas apreciaciones, pienso finalmente, que todo es arquitectura, arquitectura es, por ejemplo, una construcción del pensamiento, la disposición espacio-

¹⁶ Julio Plaza, «Manifiesto pro integración», *op. cit.*

¹⁷ Véase Elena Asins, «Sin título», en *Elena Asins* [cat. exp. Galería Sen, Madrid], Madrid, 1975. Reprod. en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria, op. cit.*, pp. 101-106.

¹⁸ Juan Antonio Aguirre, en Invitación para la exposición en la Galería Eburne, 1968. Reprod. en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria, op. cit.*, p 62.

¹⁹ *Id.*

²⁰ Véase nota 1.

²¹ Julio Plaza, «Manifiesto pro integración», *op. cit.*

¹⁸ Juan Antonio Aguirre, en *Invitación para la exposición en la Galería Eburne*, 1968. Reprod. en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria, op. cit.*, p 62.

¹⁹ *Íd.*

dibujo, en pintura, en escultura y en arquitectura²².

También Elena Asins mantenía este concepto integrador de la arquitectura. En una conferencia que impartió en 1995, titulada «Sobre objetos y cosas», y dirigida a los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, el modelo de obra de arte que la artista les propuso era en realidad la arquitectura. Al respecto declaraba:

Pienso que cuando hablamos de arquitectura la palabra se amplía y toma nuevas apreciaciones, pienso finalmente, que todo es arquitectura, arquitectura es, por ejemplo, una construcción del pensamiento, la disposición espacio-temporal de cualesquiera elementos posibles, y pienso también, que lo que vale para la arquitectura vale para el ARTE y al revés. Antonio Fernández Alba dice: «Arquitectura como la estructura inicial que ordena el espacio de aquel lugar que ha de edificar el ser» y yo añadiría, que toda creación, cualquiera que sea, es una ordenación en la que nos edificamos a nosotros mismos²³.

Sin embargo, es tal vez la música su modelo favorito de obra de arte. Pues, al igual que la obra de su admirado Mondrian estaba dominada por las analogías musicales, toda la obra de Elena Asins parece igualmente muy marcada por su relación con la música. En algunos casos los títulos de sus trabajos son tan explícitos que no permiten eludir la analogía. Algunos llevan el título de «Preludios», otros el de «Cuartetos prusianos» y otros, en alusión explícita a *El arte de la fuga*

^[22] «Interactividad del espacio plástico 1» se publicó en Madrid, en noviembre de 1957, con motivo de la exposición de la Sala Negra. «Interactividad del espacio plástico 2» se publicó en mayo de 1960, con motivo de la exposición del Equipo 57 en la Sala Darro. Ambos manifiestos están recogidos en el catálogo de la exposición *Equipo 57*, en la sala Rekalde, Bilbao, 1994, pp. 157-177.

^[23] Elena Asins, «Sobre objetos y cosas». Escrito para una conferencia impartida en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, Madrid, 1995. Reprod. en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria*, op. cit., p. 276.

de Bach, el de «Canons». A diferencia de la música de jazz y del bugui-bugui que tanto le gustaba a Mondrian, en el caso de Elena Asins, la música que le interesaba consistía en composiciones clásicas, armónicas y casi matemáticas.

Lejos de lo que su nombre parece sugerir, los *Cuartetos prusianos* de Mozart no fueron compuestos en Prusia, sino en Austria. Según el catálogo Köchel, el *Cuarteto de cuerda nº 21 en re mayor* fue compuesto en Viena en 1789. Su estructura en cuatro movimientos, en la que predomina el minueto, tiene una apariencia galante que contrasta con la irrupción de la revolución que sacudiría ese mismo año toda Europa. Los cuartetos prusianos se llaman así, porque estaban dedicados al rey de Prusia, Federico Guillermo II, que era un flautista aficionado. Nada de esto se percibe en los dibujos de Elena Asins, relacionados con estos cuartetos. Ni el mundo galante ni el baile del minué, ni tampoco el rey flautista, ni mucho menos el mundo de la revolución. No se trata por tanto de ilustraciones de los mismos. Se trata para ella más bien de estructuras compositivas armónicas y matemáticas.

Es notable sin embargo la diferencia entre su modo de representar la música en la serie titulada «Cuartetos prusianos», frente al modo de representar los «Canons». Pues, en el primer caso, toda la estructura compositiva aparece dominada por la línea. Esta línea, en ocasiones, puede adquirir cierto relieve. Pero, en el segundo caso, la estructura dominante es el cubo que ocasionalmente también puede ser bidimensional, pero que, en su culminación llega a convertirse incluso en escultura serial tri o incluso —mejor dicho— tetradimensional. Pues en los cánones se hace evidente que hay una transformación y una transición entre cada uno de los elementos, de modo que se incorpora allí el tiempo, más propio de la música que de las artes plásticas. Como en el caso de la serie monumental del *Canons* 22 (1997), para el malecón de Zarautz.

temporal de cualesquiera elementos posibles, y pienso también, que lo que vale para la arquitectura vale para el ARTE y al revés. Antonio Fernández Alba dice: «Arquitectura como la estructura inicial que ordena el espacio de aquel lugar que ha de edificar el ser» y yo añadiría, que toda creación, cualquiera que sea, es una ordenación en la que nos edificamos a nosotros mismos.²³

No obstant això, és tal volta la música el seu model favorit d’obra d’art, ja que, igual que l’obra del seu admirat Mondrian estava dominada per les analogies musicals, tota l’obra d’Elena Asins sembla igualment molt marcada per la seua relació amb la música. En alguns casos els títols dels seus treballs són tan explícits que no permeten defugir l’analogia. Alguns porten el títol de *Preludis*, d’altres el de *Quartets prussians* i d’altres, en al·lusió explícita a *L’art de la fuga* de Bach, el de *Cànons*. A diferència de la música de jazz i del bugui -bugui que tant agradava a Mondrian, en el cas d’Elena Asins, la música que li interessava eren composicions clàssiques, harmòniques i quasi matemàtiques.

Lluny del que el nom sembla suggerir, els *Quartets prussians* de Mozart no els va compondre a Prússia, sinó a Àustria. Segons el catàleg Köchel, el *Quartet de corda núm. 21 en re major* el va compondre a Viena en 1789. La seua estructura en quatre moviments, en què predomina el minuet, té una aparença galant que contrasta amb la irrupció de la revolució que sacsejaria eixe mateix any tot Europa. Els *Quartets prussians* es diuen així perquè estaven dedicats al rei de Prússia, Frederic Guillem II, que era un flautista aficionat. Res de tot això es percep en els dibuixos d’Elena Asins, relacionats amb estos quartets. Ni el món galant ni el ball del minuet, ni

^[23] Elena Asins, «Sobre objetos y cosas». Escrit per a una conferència impartida a la Facultat de Belles Arts de la Universitat Complutense, Madrid, 1995. Reprod. en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria*, op. cit., p. 276.

tampoc el rei flautista, ni molt menys el món de la revolució. No es tracta, per tant, d’il·lustracions d’això. Es tracta, per a ella, més prompte d’estructures compositives harmòniques i matemàtiques.

És notable, no obstant això, la diferència entre la seua manera de representar la música en la sèrie titulada *Quartets prussians*, en comparació a la manera en què ho fa en els *Cànons*. Perquè, en el primer cas, tota l’estructura compositiva apareix dominada per la línia. Esta línia, a vegades, pot adquirir cert relleu. Però, en el segon cas, l’estructura dominant és el cub, que ocasionalment també pot ser bidimensional, però que, en la seua culminació arriba a convertir-se inclús en escultura serial tri o, fins i tot —millor dit—, tetradimensional. Perquè en els *Cànons* es fa evident que hi ha una transformació i una transició entre cadascun dels elements, de manera que s’hi incorpora el temps, més propi de la música que de les arts plàstiques. Com en el cas de la sèrie monumental del *Cànons* 22 (1997), per al passeig marítim de Zarautz.

5.- Pulsió de mort

Esta analogia amb la música produïx, no obstant això, una certa interferència en la concepció de la seua obra, ja que, d’una banda, Elena Asins afirma: «Lo que trato es de crear un mundo perfecto. Un mundo como el mundo matemático, alejado de toda pasión o de todo sentimiento».²⁴ En eixe sentit, en tot el seu treball hi ha un rebuig explícit de l’estètica, entesa com a sensacions, emocions i sentiments. «ARTE no es sensaciones, ni emociones, ni sentimientos, es puro concepto mental» —afirmava solemnement en 1984, en el catàleg de la seua exposició per al Palau de la Magdalena de Santander.²⁵

^[24] En el vídeo *Aquí no hay nada que comprender*, op. cit., minut 13.

^[25] Elena Asins, en *Arte y nuevas tecnologías*, op. cit., p. 203.

5.- Pulsión de muerte

Esta analogía con la música produce sin embargo una cierta interferencia en la concepción de su obra. Pues si, por un lado, Elena Asins afirma: «Lo que trato es de crear un mundo perfecto. Un mundo como el mundo matemático, alejado de toda pasión o de todo sentimiento»²⁴. En ese sentido en todo su trabajo hay un rechazo explícito de lo estético, entendido como sensaciones, emociones y sentimientos. «ARTE no es sensaciones, ni emociones, ni sentimientos, es puro concepto mental» —afirmaba solemnemente en 1984, en el catálogo de su exposición para el Palacio de la Magdalena de Santander²⁵.

Por otro lado, en numerosas ocasiones reconoce que en la música encuentra la belleza, el placer e incluso la felicidad. «Hay una obra, concretamente de Franz Schubert —contaba en una entrevista—, que es *Du bist die Ruhe (Tú eres la paz)*. Es una obra tan bella... Es clásica, pero es tan bella. Hay veces que alcanzo la felicidad simplemente escuchando a Schubert»²⁶. Y, por tanto, si en la música es posible encontrar una verdadera experiencia estética, cabría preguntarse por qué no sería posible una experiencia semejante en la contemplación de su trabajo.

Pero lo que es más curioso es que, de ese compromiso racionalista de ir contra la expresión de sentimientos y emociones, de esa matematización de la representación para eludir el trazo, el gesto, incluso la intención del artista, se desprenda finalmente una concepción mística de la propia creación.

Es cierto que esta concepción mística coincide mucho con las posiciones filosóficas defendidas por su admirado Ludwig Wittgenstein. Es célebre la proposición 6.44 del *Tractatus*,

^[24] En el vídeo *Aquí no hay nada que comprender*, op. cit., minuto 13.

^[25] Elena Asins, en *Arte y nuevas tecnologías*, op. cit., p. 203.

^[26] *Aquí no hay nada que comprender*, op. cit., minuto 21′17″.

en la que se afirma: «No es lo místico cómo sea el mundo, sino *que* el mundo sea»²⁷. Y también es cierto que las no menos conocidas «Sentences on conceptual art», publicadas por Sol LeWitt en 1969, también empezaban afirmando radicalmente lo siguiente: «1.- Los artistas conceptuales son místicos, más que racionalistas. Llegan a conclusiones que la lógica no puede alcanzar»²⁸.

Es posible que Elena Asins viera con cierta simpatía este misticismo. Así lo logiaba, por cierto, en la obra de Mondrian, cuando en un texto muy temprano, de 1969, le denominaba «un portador de utopías, un idealista, sí, pero un idealista potentemente racional, un místico pero de lo concreto, un matemático de sistemas poéticos»²⁹. Y sin embargo, treinta años más tarde, con motivo de una conferencia impartida por ella en el Museo Reina Sofía, insistía en que su obra no era ni intelectual ni mística. «Mi obra no es ni misteriosa, ni es mística, ni es difícil, ni dice más allá de lo que tiene que decir»³⁰. A pesar de ello, al final de la misma, citaba sin embargo a Wittgenstein, identificándose plenamente con la siguiente sentencia:

Hago mío, como si fuera mío, el famoso aforismo de Wittgenstein, en *Cultura y Valor*; él dice: «Cuando algo es bueno, también es divino, extrañamente así se resume mi ética»³¹.

De un modo semejante concluye Elena Asins su reflexión

^[27] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Enrique Tierno Galván, Alianza, Madrid, 1973.

^[28] «1 — Conceptual Artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach». Sol LeWitt, «Sentences on conceptual Art», 0–9, no. 5 (January 1969), pp. 3–5.

^[29] Elena Asins, «Consideraciones generales sobre la obra de Mondrian», en *Ordenadores en el arte*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969. Reprod. en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria*, op. cit, p. 51.

^[30] Elena Asins, «Historia y reflexión», conferencia impartida en 1996 en el MNCARS, recogida en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria*, op. cit., p. 279.

^[31] *Ibid.* p. 280.

Però de l'altra, en nombroses ocasions reconeix que en la música troba la bellesa, el plaer i fins i tot la felicitat. «Hay una obra, concretamente de Franz Schubert —explicava en una entrevista—, que es *Du bist die Ruhe (Tú eres la paz)*. Es una obra tan bella... Es clásica, pero es tan bella. Hay veces que alcanzo la felicidad simplemente escuchando a Schubert»^{.26} I, per tant, si en la música és possible trobar una verdadera experiència estètica, caldria preguntar-se per què no seria possible una experiència semblant en la contemplació del seu treball.

Però el que és més curiós encara és que, d'eixe compromís racionalista d'anar contra l'expressió de sentiments i emocions, d'eixa matematització de la representació per a eludir el traç, el gest, fins i tot la intenció de l'artista, es desprenga finalment una concepció mística de la mateixa creació.

És cert que esta concepció mística coincidix molt amb les posicions filosòfiques defenses pel seu admirat Ludwig Wittgenstein. És cèlebre la proposició 6.44 del *Tractatus*, en la qual s'afirma: «No es lo místico cómo sea el mundo, sino que el mundo sea»^{.27} I també és cert que les no menys conegudes «Sentences on Conceptual Art», publicades per Sol LeWitt en 1969, també començaven afirmant radicalment el següent: «1.- Els artistes conceptuais són místics, més que racionalistes. Arriben a conclusions que la lògica no pot aconseguir»^{.28}

És possible que Elena Asins vera amb certa simpatia este misticisme. Així ho logiava, per cert, en l'obra de Mondrian, quan en un text molt primerenc, de 1969, el denominava

^[26] *Aquí no hay nada que comprender*, op. cit., minut 21′17″.

^[27] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Enrique Tierno Galván, Alianza, Madrid, 1973.

^[28] «1 — Conceptual Artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach». Sol LeWitt, «Sentences on conceptual Art», 0–9, núm. 5 (Gener de 1969), pàg. 3–5.

«un portador de utopías, un idealista, sí, pero un idealista potentemente racional, un místico pero de lo concreto, un matemático de sistemas poéticos»^{.29} I, no obstant això, trenta anys més tard, amb motiu d'una conferència impartida per ella al Museu Reina Sofia, insistia que la seua obra no era ni intel·lectual ni mística. «Mi obra no es ni misteriosa, ni es mística, ni es difícil, ni dice más allá de lo que tiene que decir»^{.30} A pesar de això, al final citava Wittgenstein, identificant-se plenament amb la sentència següent:

Hago mío, como si fuera mío, el famoso aforismo de Wittgenstein, en *Cultura y valor*; él dice: «Cuando algo es bueno, también es divino, extrañamente así se resume mi ética»^{.31}

D'una manera semblant conclou Elena Asins la seua reflexió sobre la seua exposició retrospectiva titulada «Fragmentos de la memoria», al Museu Reina Sofia en 2012: «Si por casualidad he rozado lo “sublime” en alguna de estas obras, habré colmado la trascendencia que ha sido, y sigue siendo, la meta de mi vida»^{.32}

«Transcendentalitat». Curiosa paraula. Què significa? Vida més enllà de la mort? Romandre en la memòria dels hòmens? Hi ha ací res de religiós, res de místic? Eixa vida entregada a l'ascetisme i a l'aïllament seria aleshores una vida religiosa?

I el concepte de sublim? No és un vell ideal romàntic? En quin sentit és sublim l'obra d'Elena Asins? No inspira de cap manera terror ni por en l'espectador, tot i que sí que impressiona per les seues dimensions, per la seua constància

^[29] Elena Asins, «Consideraciones generales sobre la obra de Mondrian», en *Ordenadores en el arte*, Centre de Càlcul de la Universitat de Madrid, 1969. Reprod. en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria*, op. cit, p. 51.

^[30] Elena Asins, «Historia y reflexión», conferència impartida en 1996 en el MNCARS, recollida en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria*, op. cit., p. 279.

^[31] *Ibid.* p. 280.

^[32] Elena Asins, «Ni antològica ni retrospectiva», en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria*, *ibíd.*, p. 11.

acerca de su exposición retrospectiva, titulada «Fragmentos de la memoria», en el Museo Reina Sofía en 2012: «Si por casualidad he rozado lo “sublime” en alguna de estas obras, habré colmado la trascendentalidad que ha sido, y sigue siendo, la meta de mi vida»³².

«Trascendentalidad». Curiosa palabra. ¿Qué significa? ¿Vida más allá de la muerte? ¿Permanecer en la memoria de los hombres? ¿Hay aquí algo de religioso, algo de místico? Esa vida entregada al ascetismo y al aislamiento ¿sería entonces una vida religiosa?

¿Y lo sublime? ¿No es un viejo ideal romántico? ¿En qué sentido es sublime la obra de Elena Asins? No inspira en modo alguno terror ni miedo en el espectador, aunque sí que impresiona por sus dimensiones, por su constancia infatigable, por su reiteración obsesiva. Kant distinguió entre lo sublime matemático y lo sublime dinámico. En el primer caso, la sublimidad procedía de la contemplación de la infinitud, en relación a nuestra limitada existencia. En el segundo, del exceso de fuerza y de potencia, característico de los cataclismos y de los desastres naturales. Si hay alguna sublimidad en la obra de Elena Asins, no cabe duda de que se tendría que corresponder con lo sublime matemático. Y es cierto que en su producción las secuencias creativas parecen infinitas. Sin embargo, ella siempre se esfuerza en que las series estén completas y acabadas. Tampoco se percibe el infinito en la *Columna sin fin* de Brancusi o en el *Broken Kilometer* de Walter De Maria, y sin embargo ella encontraba allí una especie de sublimidad. Aunque tal vez esa sublimidad procedía para ella de lo que denominaba «pulsión de muerte».

El *Broken Kilometer* de Walter de María supuso para ella una

especie de revelación. Un punto de no retorno. Un final de una determinada concepción del arte.

THE BROKEN KILOMETER me devolió el concepto perdido por saturación, de OBRA DE ARTE, muy lejos quedaban para mí los stella, los newman, los kenneth noland, los dan flavin, los carl andré, los donald judd, los robert morris, los tony smith, los ronald bladen, los rothko...³³

Sorprendentemente ella percibe en esa obra el corte, la interrupción, el vacío y la presencia inquietante de la muerte. «THE BROKEN KILOMETER —escribe— tiene una fuerte pulsión de muerte». Y tal vez sea esta la sublimidad que ella quería expresar en su trabajo. Y tal vez por eso concluía su conferencia sobre su trabajo, titulada «Historia y reflexión», citando a Rilke:

abril y mayo y junio están ya lejos
yo ya no soy
no me gusta vivir³⁴.

Miguel Cereceda
Madrid, 30 de agosto de 2025

infatigable, per la seua reiteració obsessiva. Kant va distingir entre el concepte de sublim matemàtic i el concepte de sublim dinàmic. En el primer cas, la sublimitat procedia de la contemplació de la infinitud, en relació a la nostra existència limitada. En el segon, de l'excés de força i de potència, característic dels cataclismes i dels desastres naturals. Si hi ha alguna sublimitat en l'obra d'Elena Asins, no hi ha dubte que s'hauria de correspondre amb el concepte de sublim matemàtic. I és cert que, en la seua producció, les seqüències creatives semblen infinites. No obstant això, ella sempre s'esforça a aconseguir que les sèries estiguen completes i acabades. Tampoc es percep l'infinit en la *Columna sense fi* de Brancusi o en el *Broken Kilometer* de Walter De Maria i, en canvi, ella hi trobava una espècie de sublimitat. Encara que potser eixa sublimitat procedia per a ella del que denominava «pulsio de mort».

El *Broken Kilometer* de Walter de Maria va suposar per a ella una espècie de revelació. Un punt de no retorn. La fi d'una determinada concepció de l'art:

THE BROKEN KILOMETER me devolió el concepto perdido por saturación, de OBRA DE ARTE, muy lejos quedaban para mí los stella, los newman, los kenneth noland, los dan flavin, los carl andré, los donald judd, los robert morris, los tony smith, los ronald bladen, los rothko...³³

Sorprenentment, ella percep en eixa obra el tall, la interrupció, el buit i la presència inquietant de la mort. «THE BROKEN KILOMETER —escriu— tiene una fuerte pulsión de muerte». I tal volta siga esta la sublimitat que ella volia expressar en el

seu treball. I tal volta per això concloïa la seua conferència sobre el seu treball, titulada «Historia y reflexión», citant a Rilke:

abril y mayo y junio están ya lejos
yo ya no soy
no me gusta vivir.³⁴

Miguel Cereceda
Madrid, 30 d'agost de 2025

³² Elena Asins, «Ni antològica ni retrospectiva», en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria, ibid.*, p. 11.

³³ Elena Asins, «The Broken Kilometer», *Guadalimar*, Madrid, 1982. Reprod. en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria, op. cit.*, p. 197.

³⁴ Elena Asins, «Historia y reflexión», loc. cit., p. 281.

³³ Elena Asins, «The Broken Kilometer», *Guadalimar*, Madrid, 1982. Reprod. en *Elena Asins, Fragmentos de la memoria, op. cit.*, p. 197.

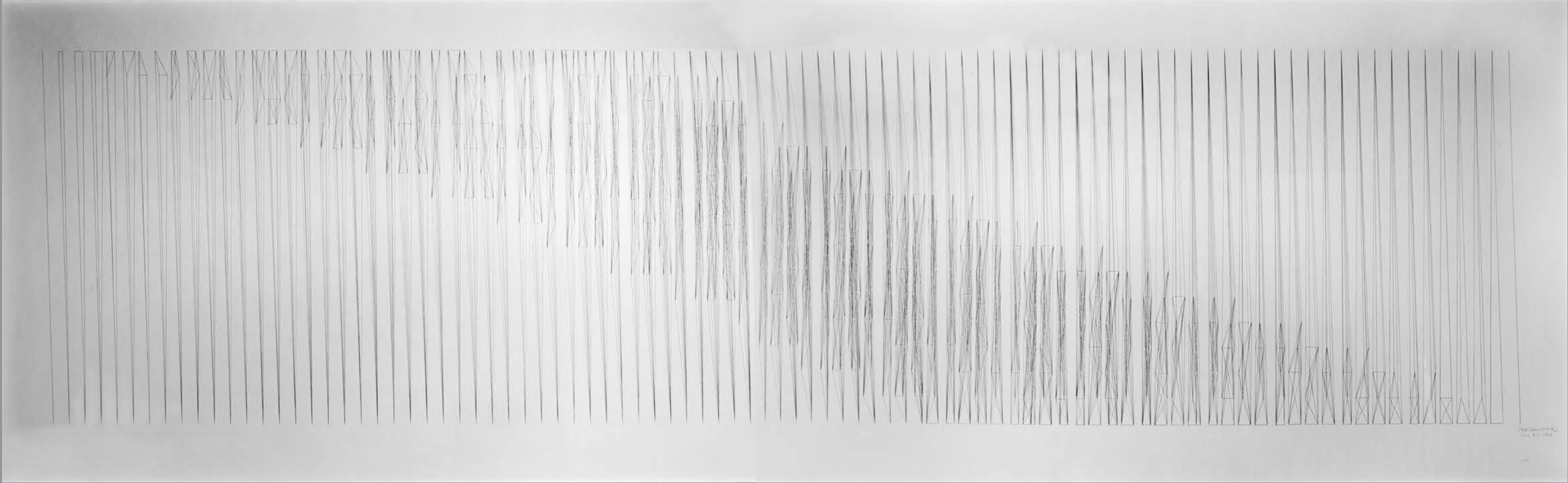
³⁴ Elena Asins, «Historia y reflexión», loc. cit., p. 281.

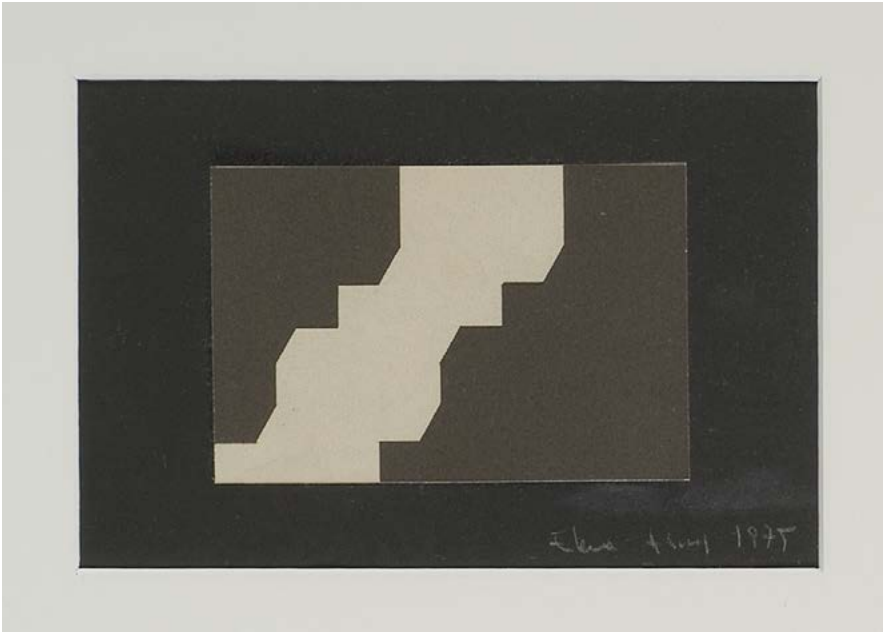


H-2-1202 ____ **1968** ____ Hilos de nylon y pintura sobre lienzo y madera ____ 92,8 x 92,8 x 3 cm



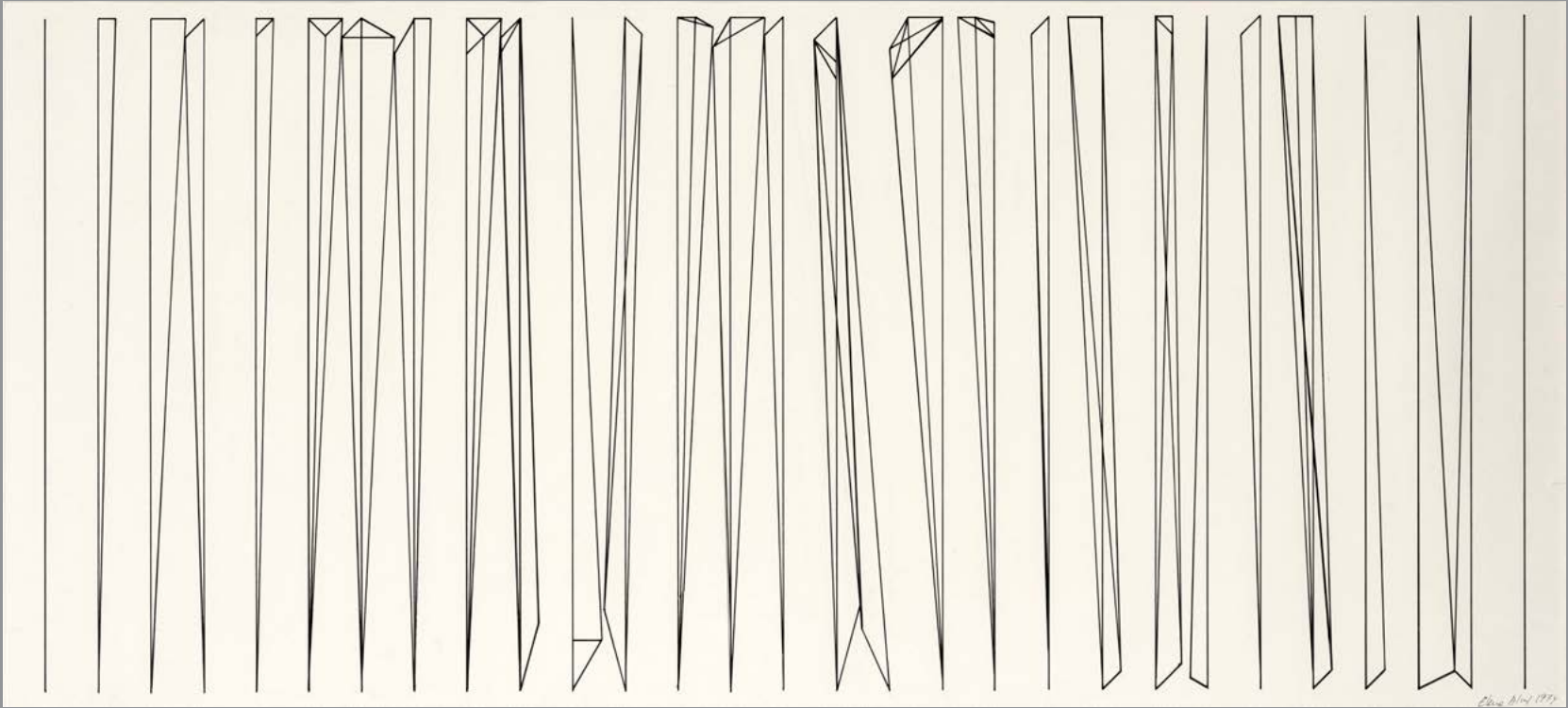
Strukturen KV 757₂₂ — 1973 — Tinta china sobre papel — 121,8 x 404,1 cm **(*)**



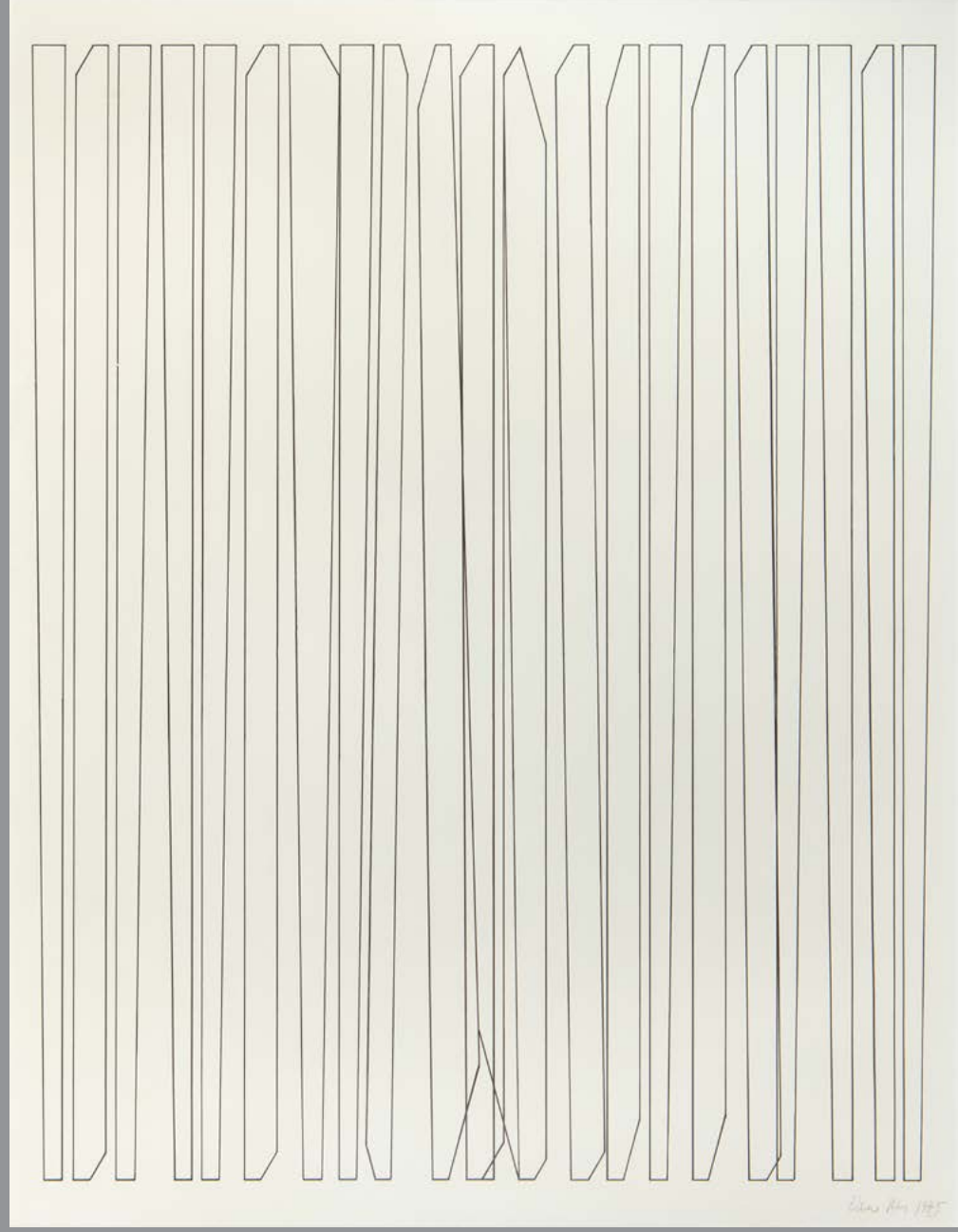


Strukturen ____ **1975** ____ Cópia heliográfica sobre papel ____ 10 x 15 cm **(*)**

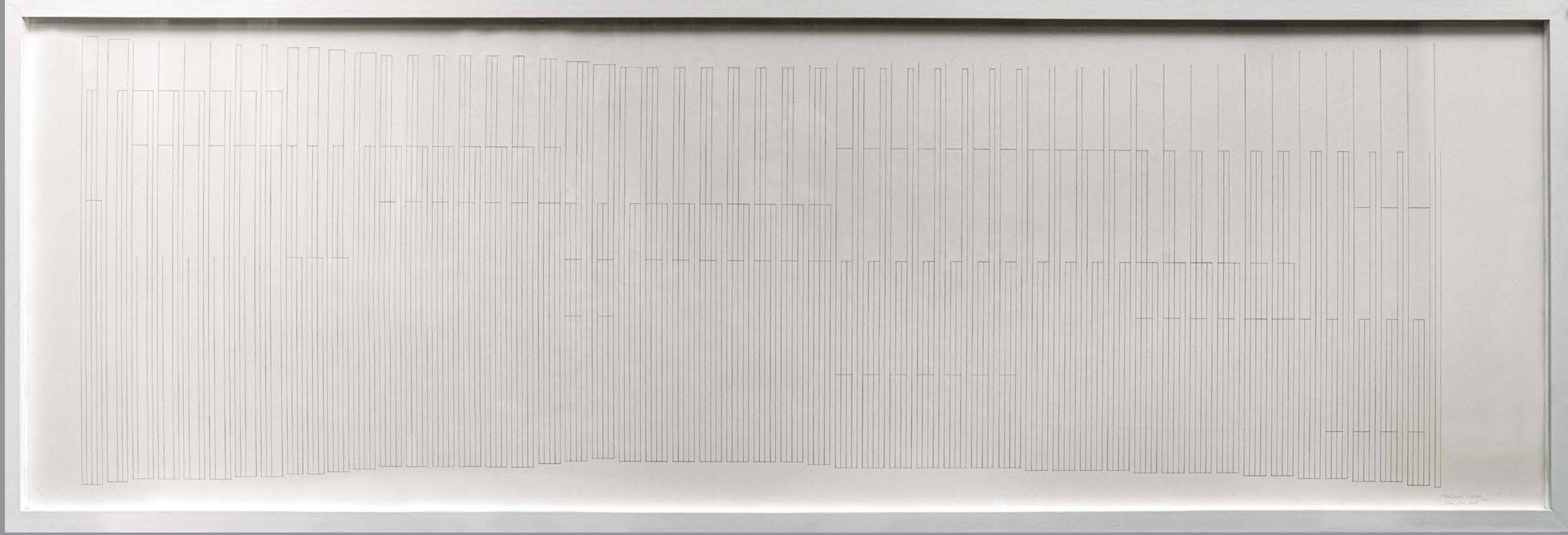
Strukturen ____ **1974** ____ Tinta china sobre papel ____ 41,5 x 90 cm



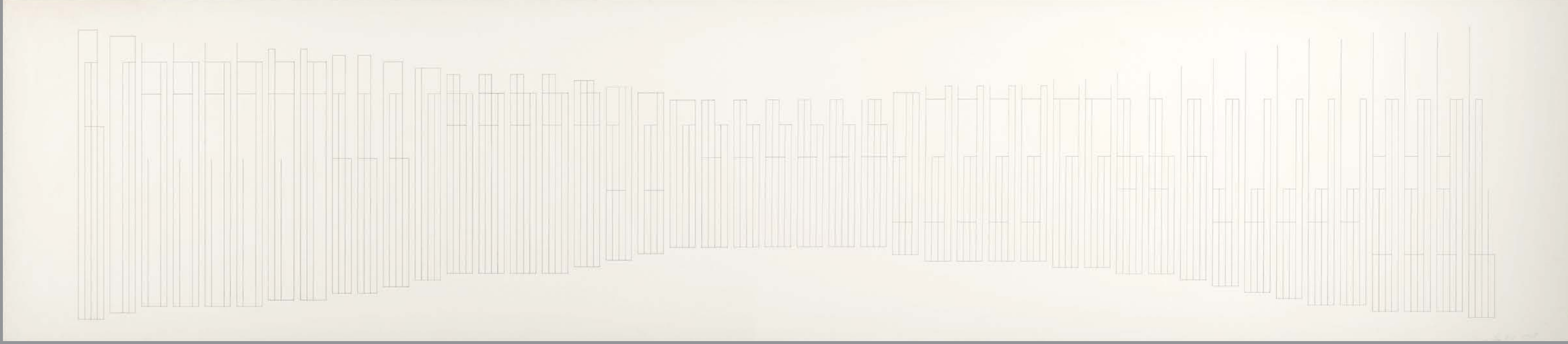
Strukturen — 1975 — Tinta china sobre papel — 73,3 x 56,6 cm (*)

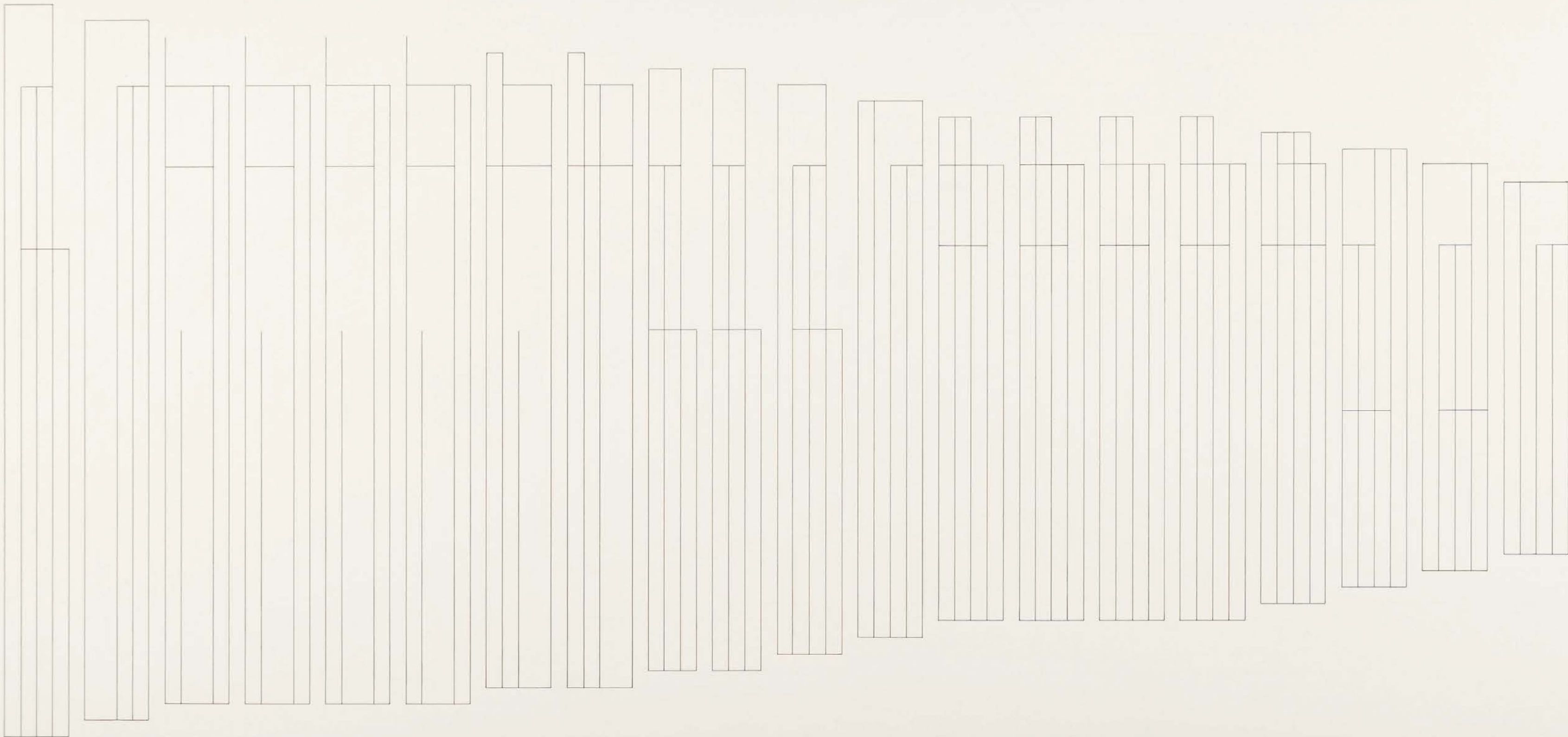


Strukturen KW 575₂₂___1978 ___ Tinta china sobre papel___ 89,6 x 282,6 cm (*)

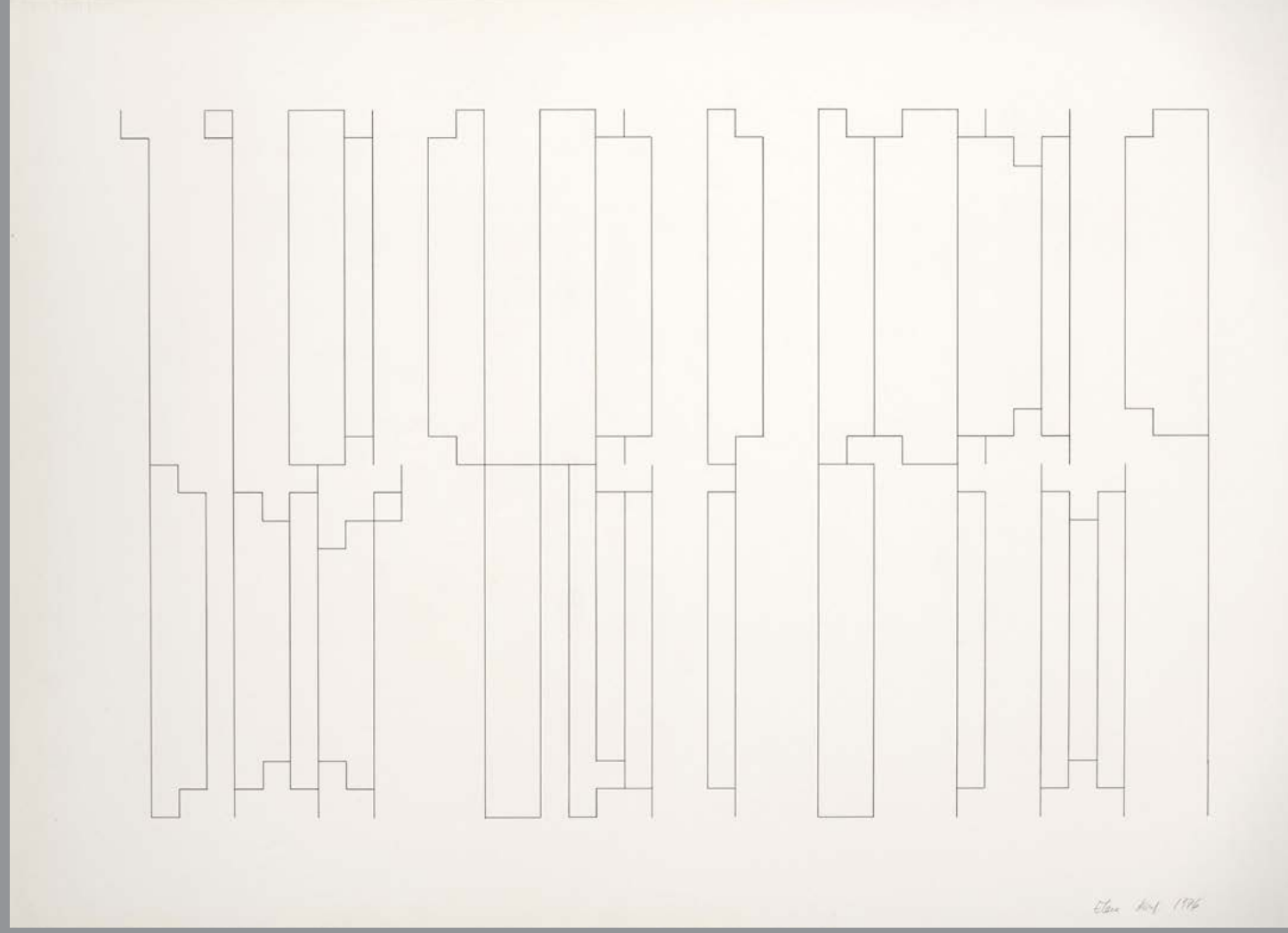


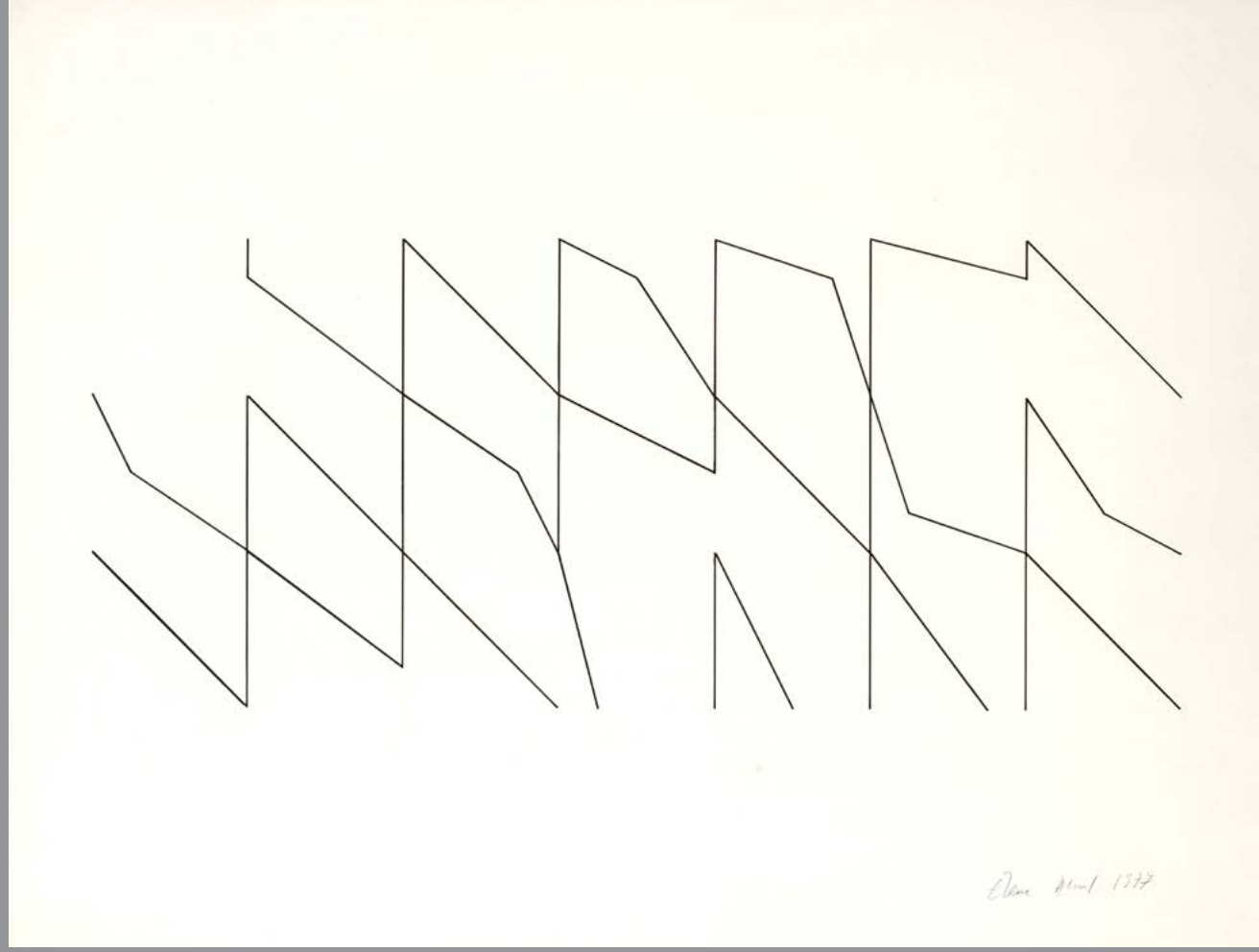
Strukturen ____ **1978** ____ Tinta china sobre papel ____ 54,7 x 25]2 cm





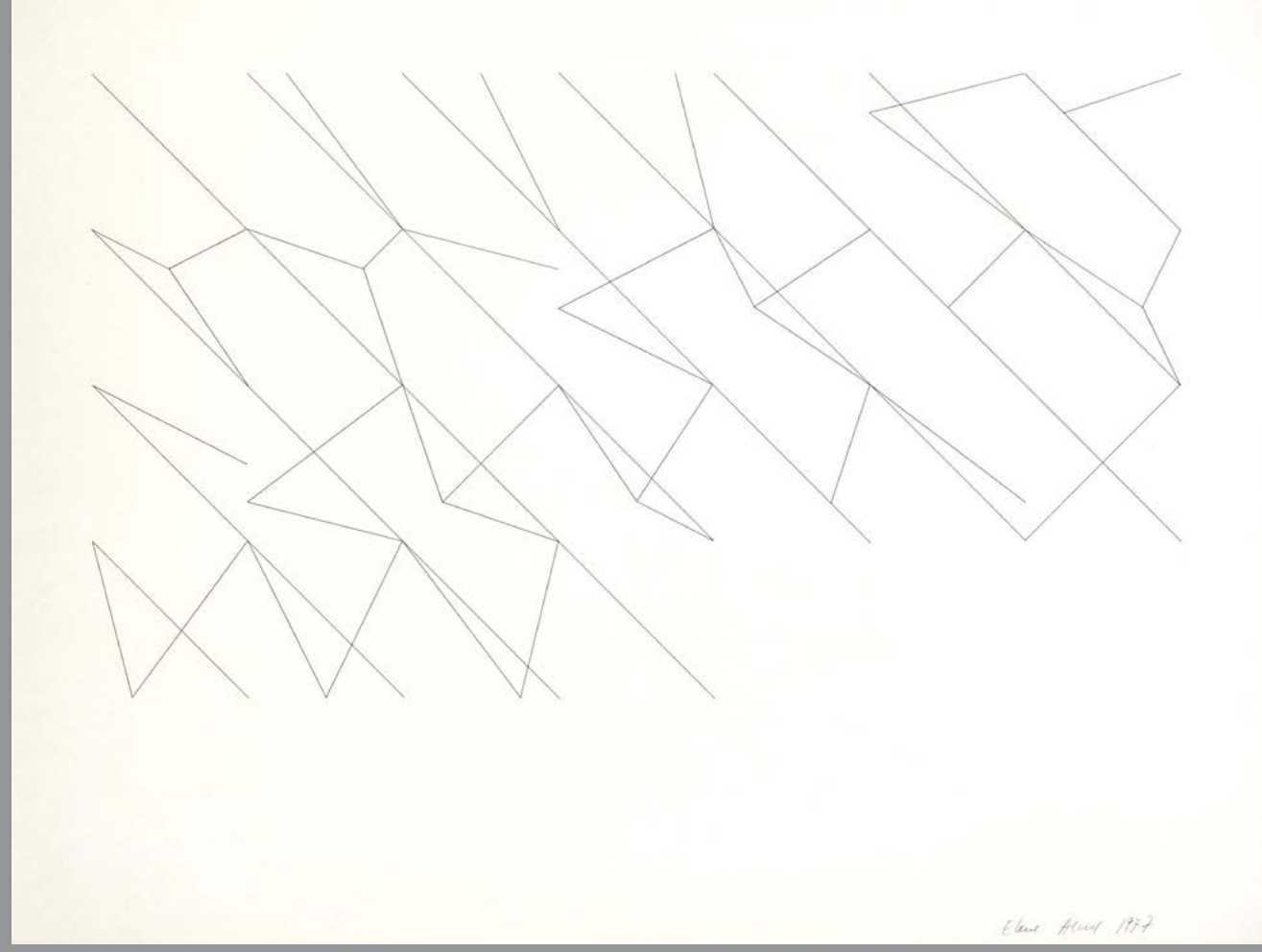
Sin título ____ **1976** ____ Tinta china sobre papel ____ 51 x 72,9 cm





Sin título ____ **1977** ____ Tinta china sobre papel ____ 50,2 x 65,2 cm

Sin título ____ **1977** ____ Tinta china sobre papel ____ 50,2 x 65,2 cm



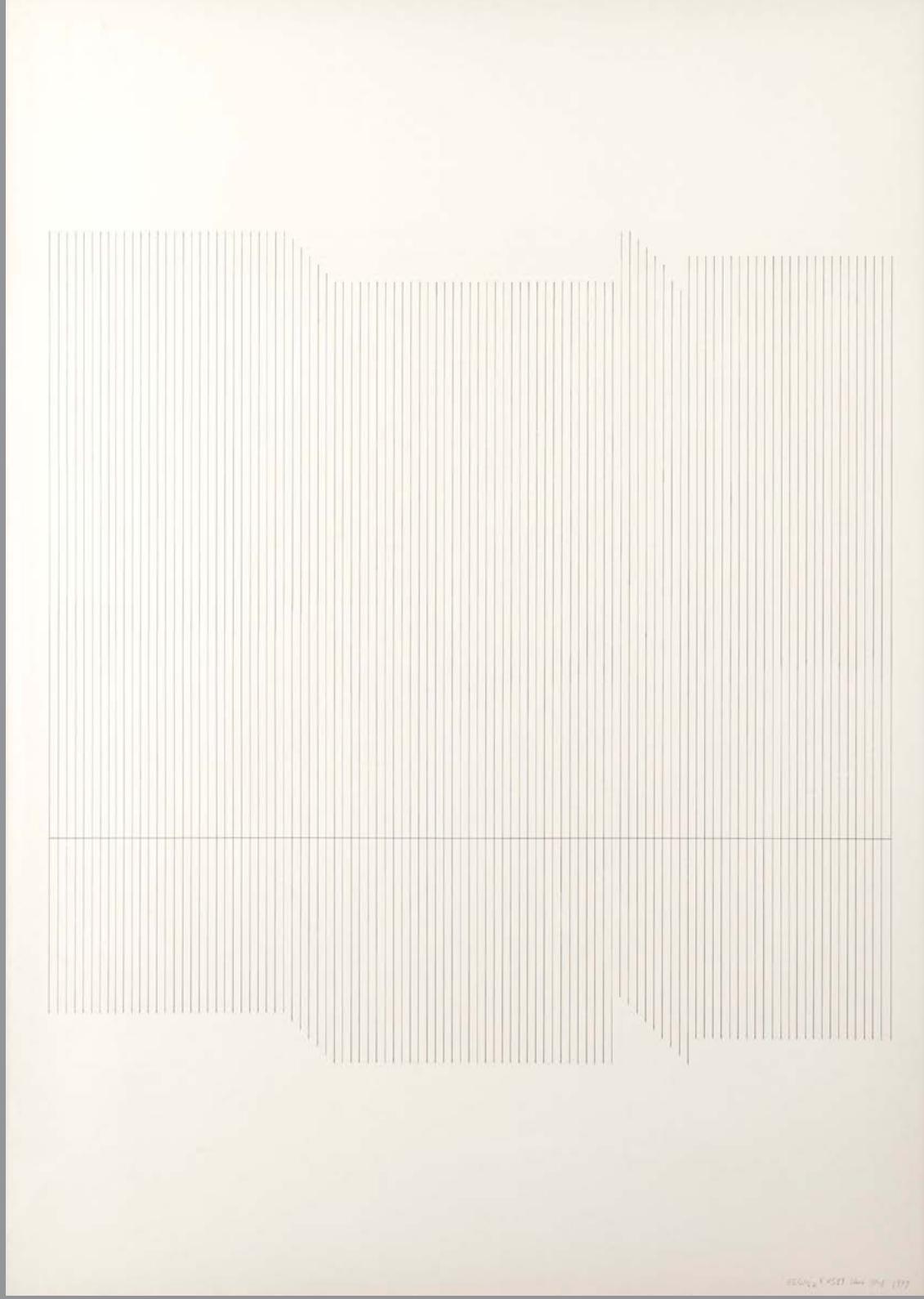


Preludio N.º 2 para E 59 KV 575 ____ 1978 ____ Tinta china sobre cartón ____ 101,9 x 72,8 cm

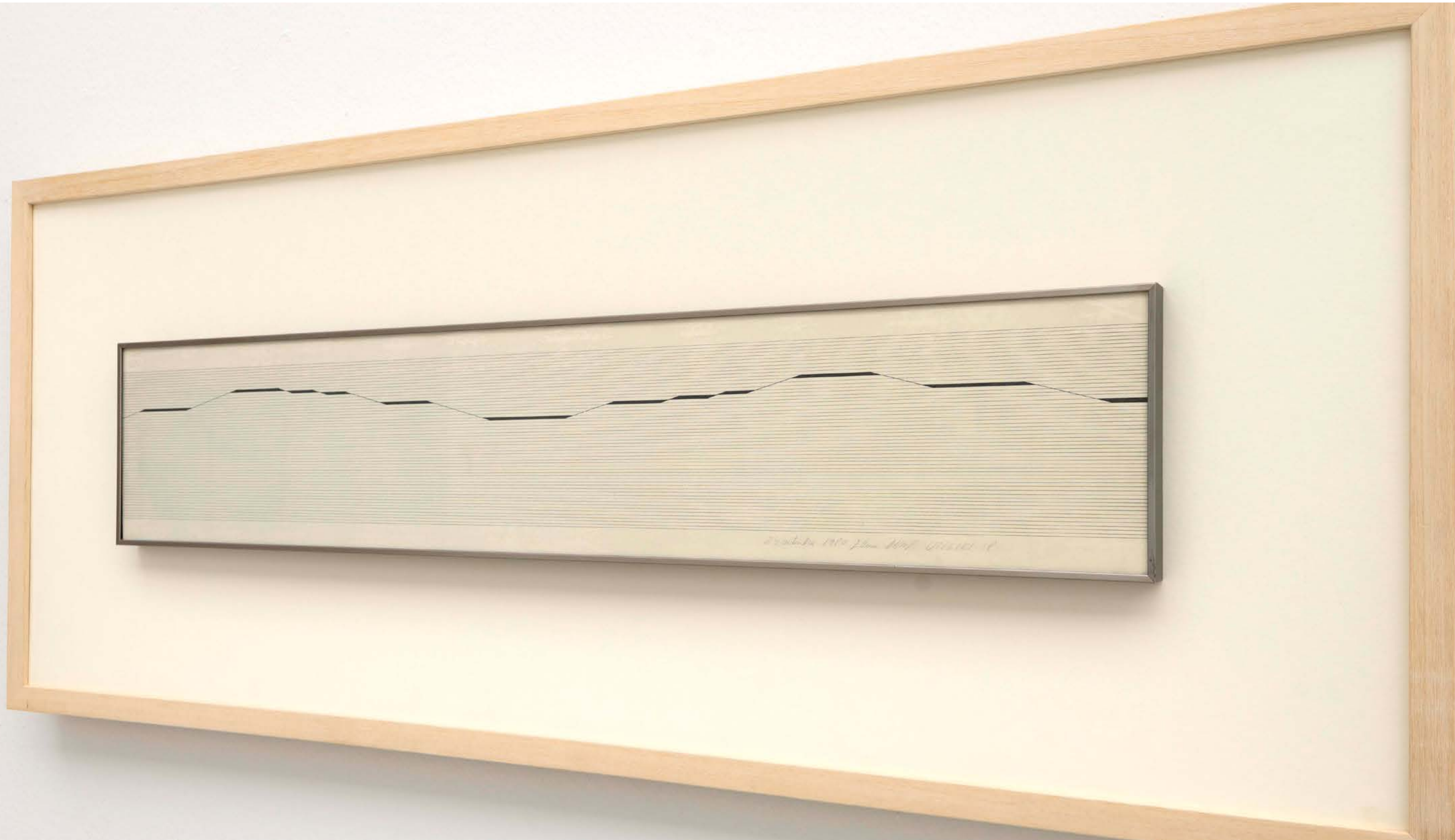
Preludio N.º 7 para E 59 KV 575 ____ 1978 ____ Tinta china sobre cartón ____ 101,9 x 72,8 cm



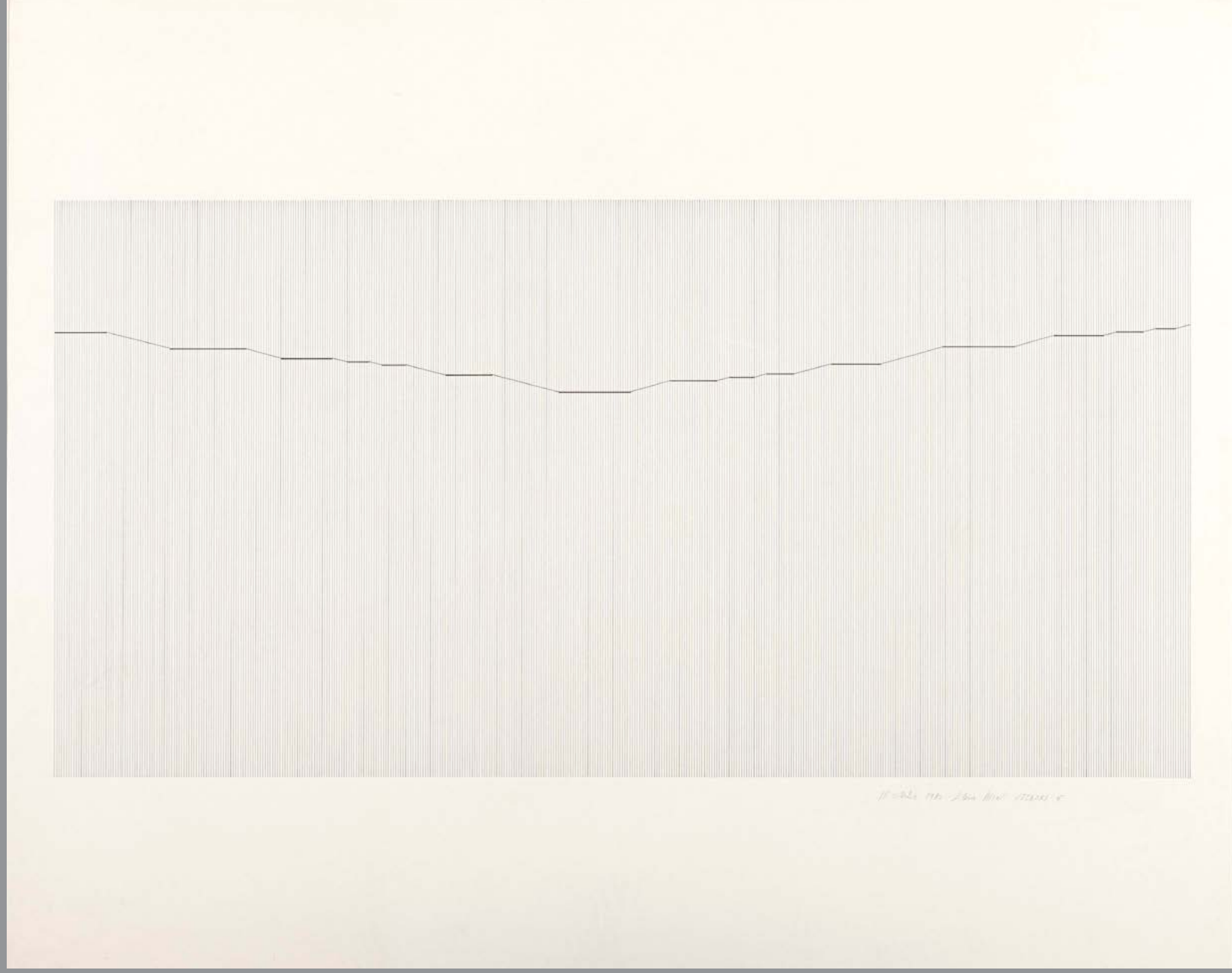
3 E 60₆₂ KV 589 — 1979 — Tinta china sobre papel — 156,5 x 113 cm

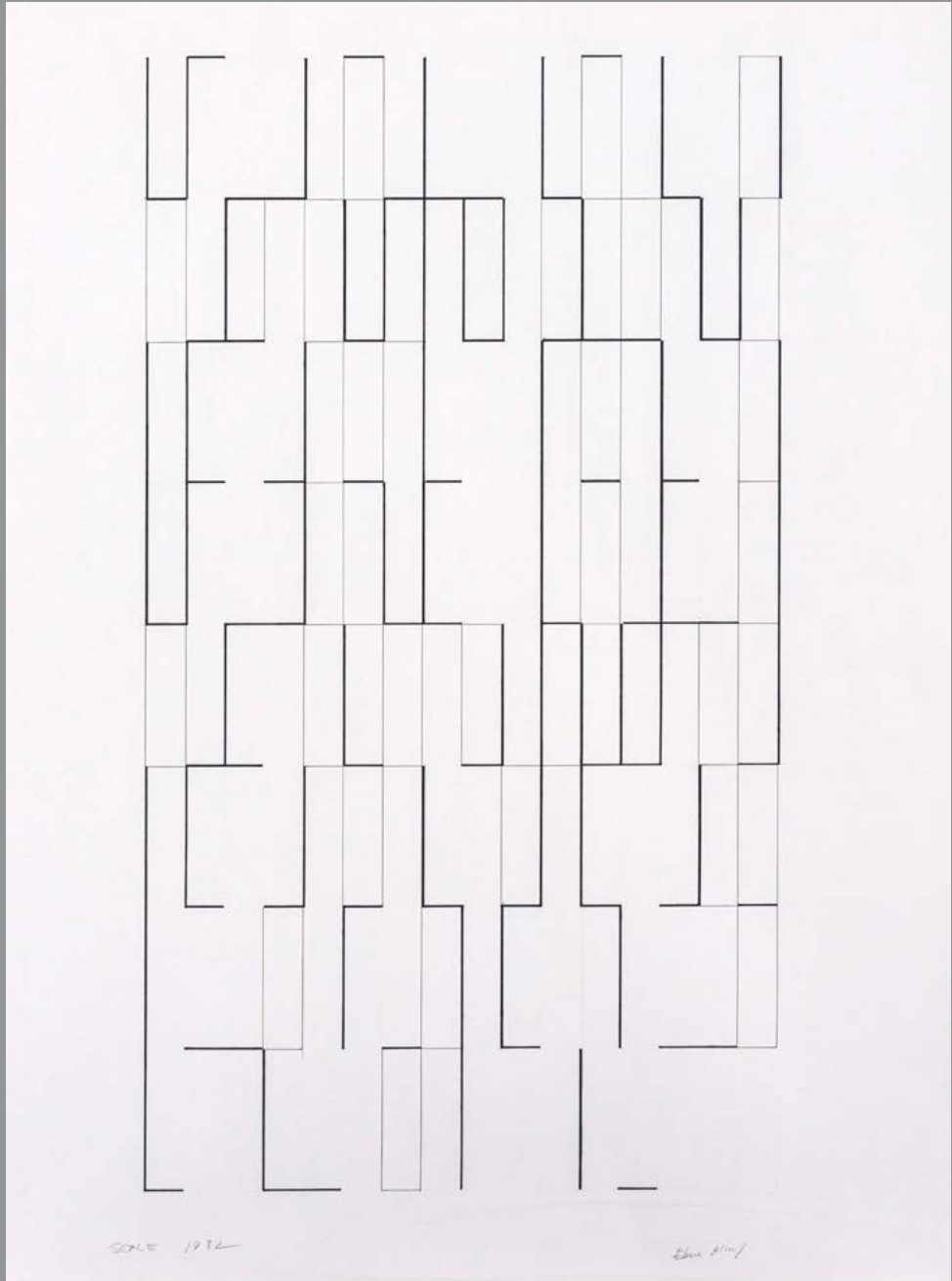


Utzeski 18 ____ 1980 ____ Tinta china sobre papel ____ 14,5 x 75 cm



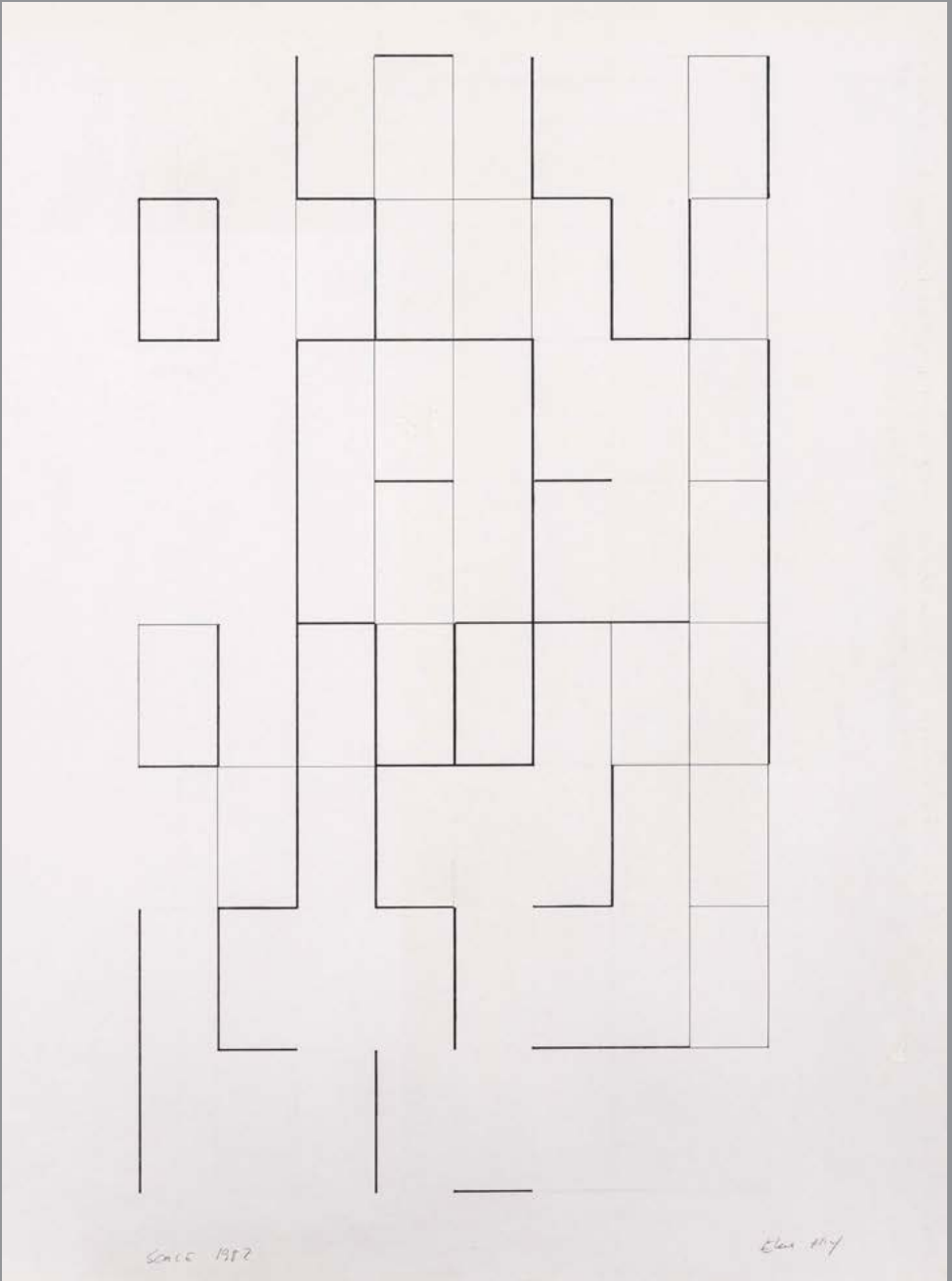
Utseski 5 ____ **1980** ____ Tinta china sobre papel ____ 79,8 x 99,8 cm



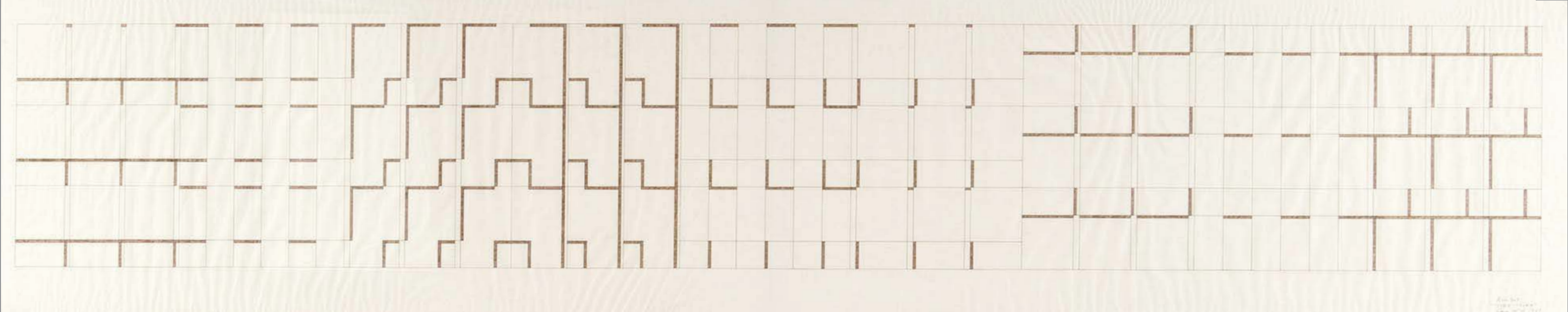


Scale ____ 1982 ____ Tinta china sobre papel ____ 65 x 50 cm

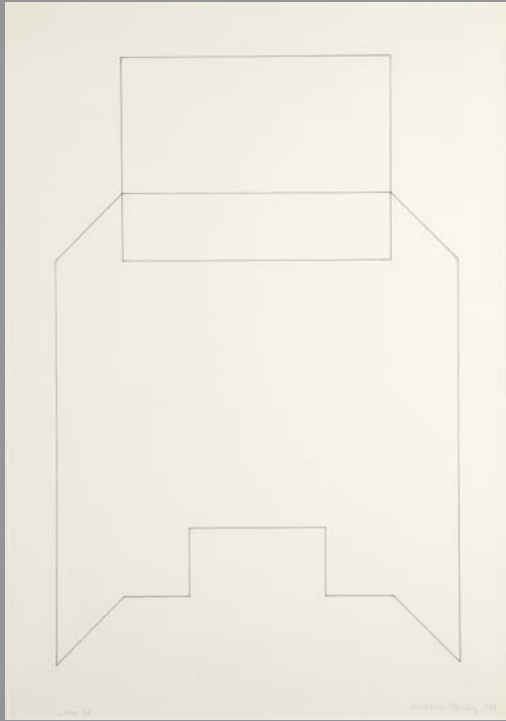
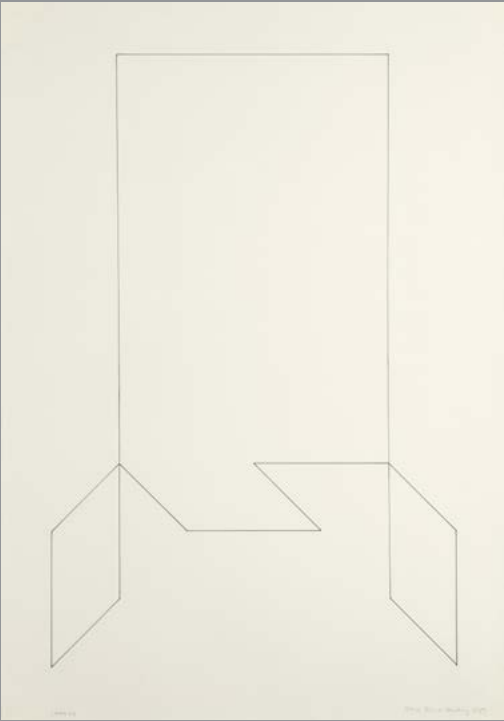
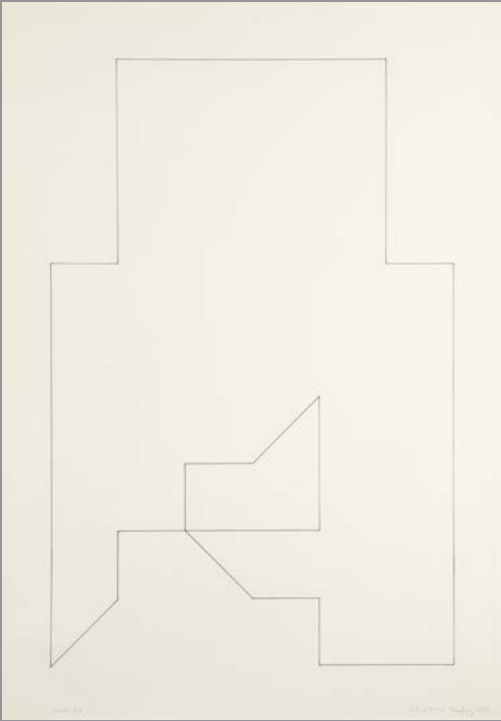
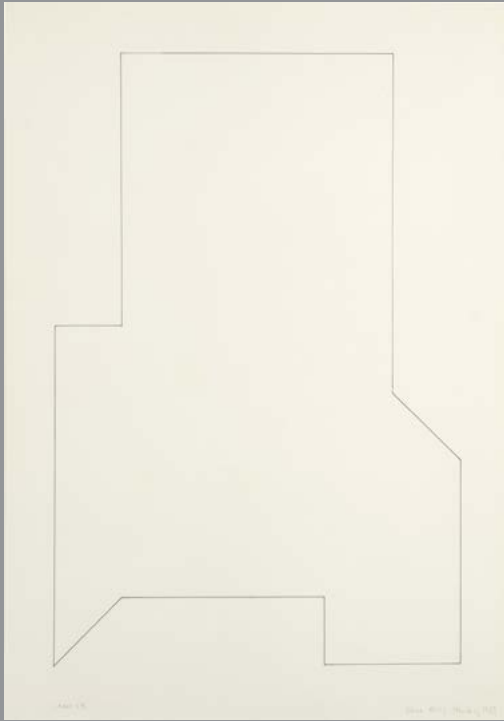
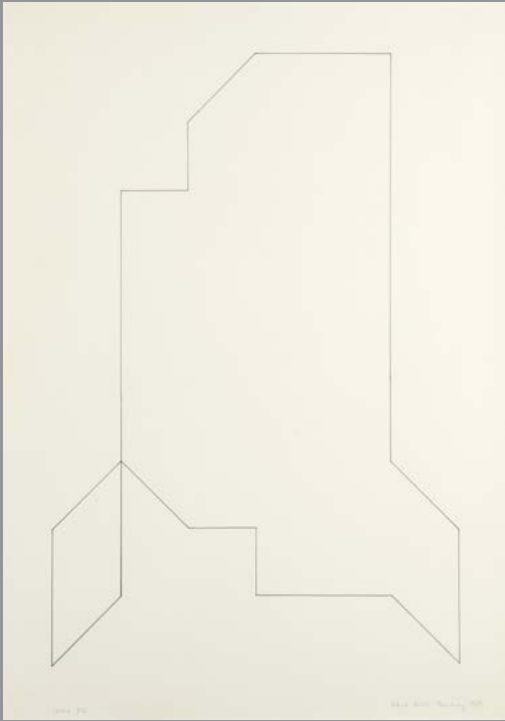
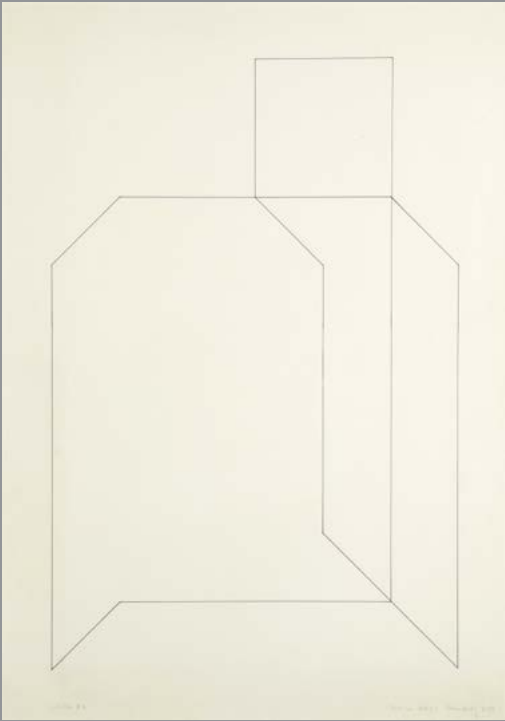
Scale ____ 1982 ____ Tinta china sobre papel ____ 65 x 50 cm

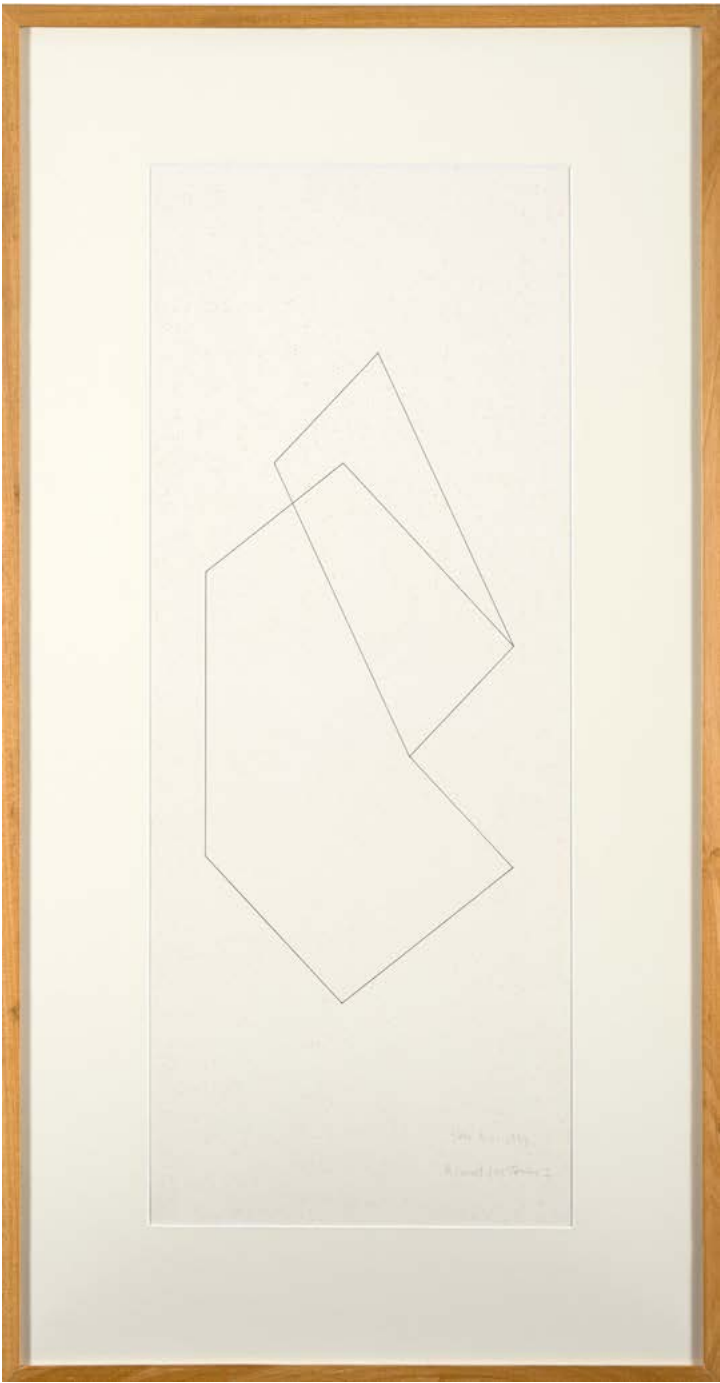


Scale ____ 1982 ____ Tinta sobre papel ____ 62 x 284 cm



Lama 22, 56, 58, 63, 66, 70 ____ 1989 ____ Tinta china sobre papel ____ 59,2 x 41,9 cm

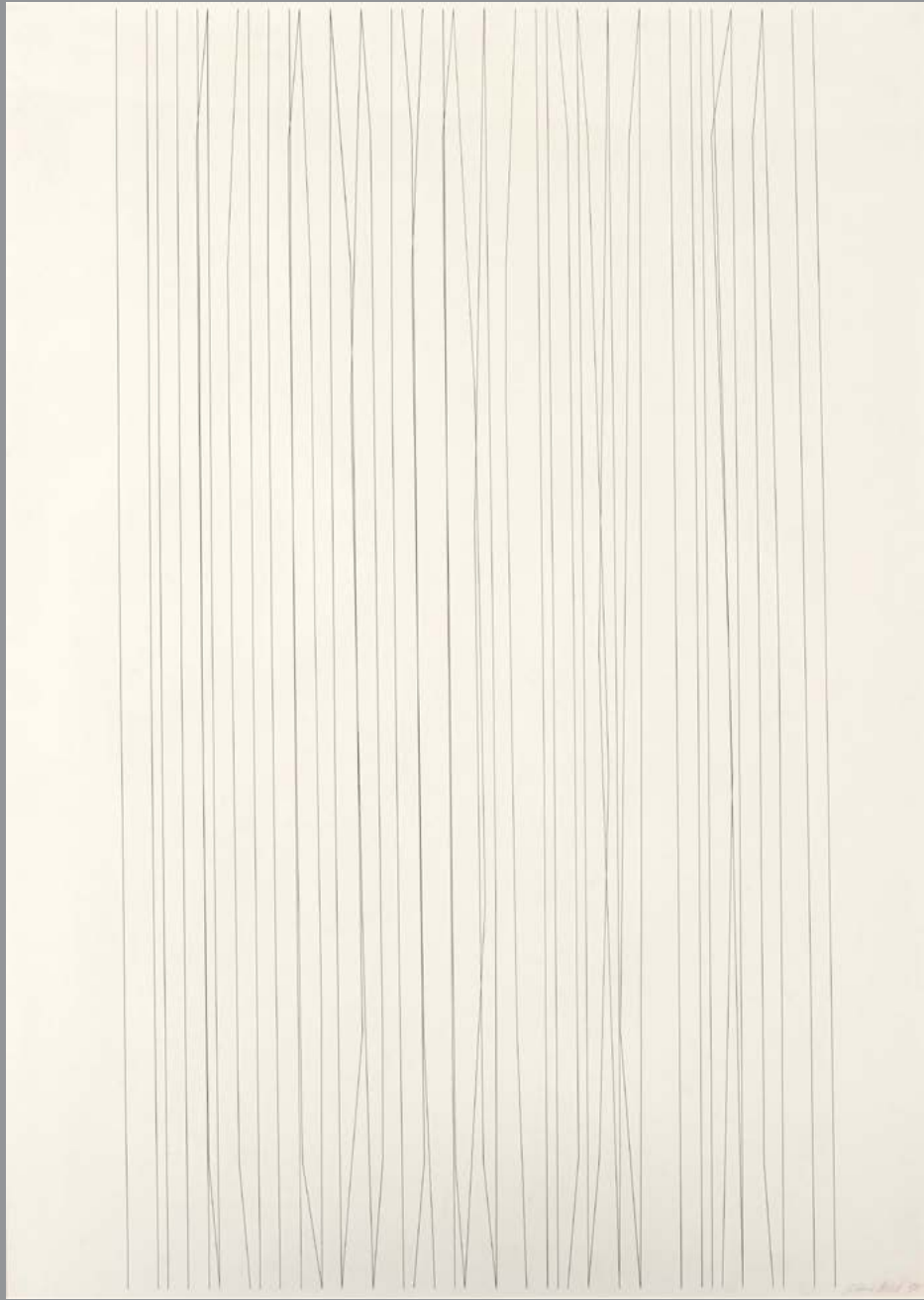




A Concept of one structure 7 ____ 1994 ____ Tinta china sobre papel ____ 73,2 x 31,9 cm

A Concept of one structure 7₂ ____ 1994 ____ Tinta sobre papel ____ 65,5 x 50,2 cm

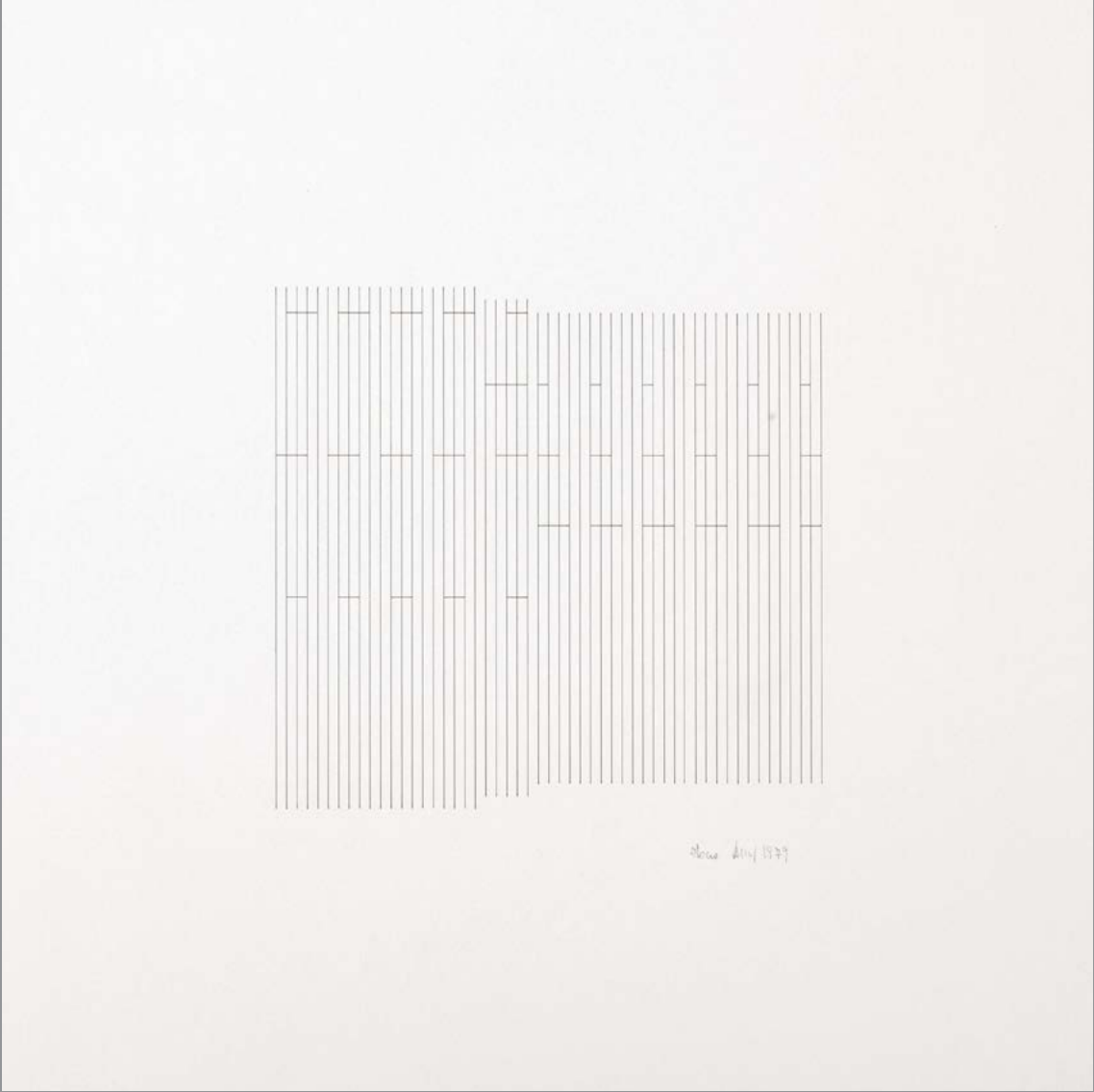




Sin título ____ **1975** ____ Tinta china sobre papel ____ 101,9 x 72,8 cm

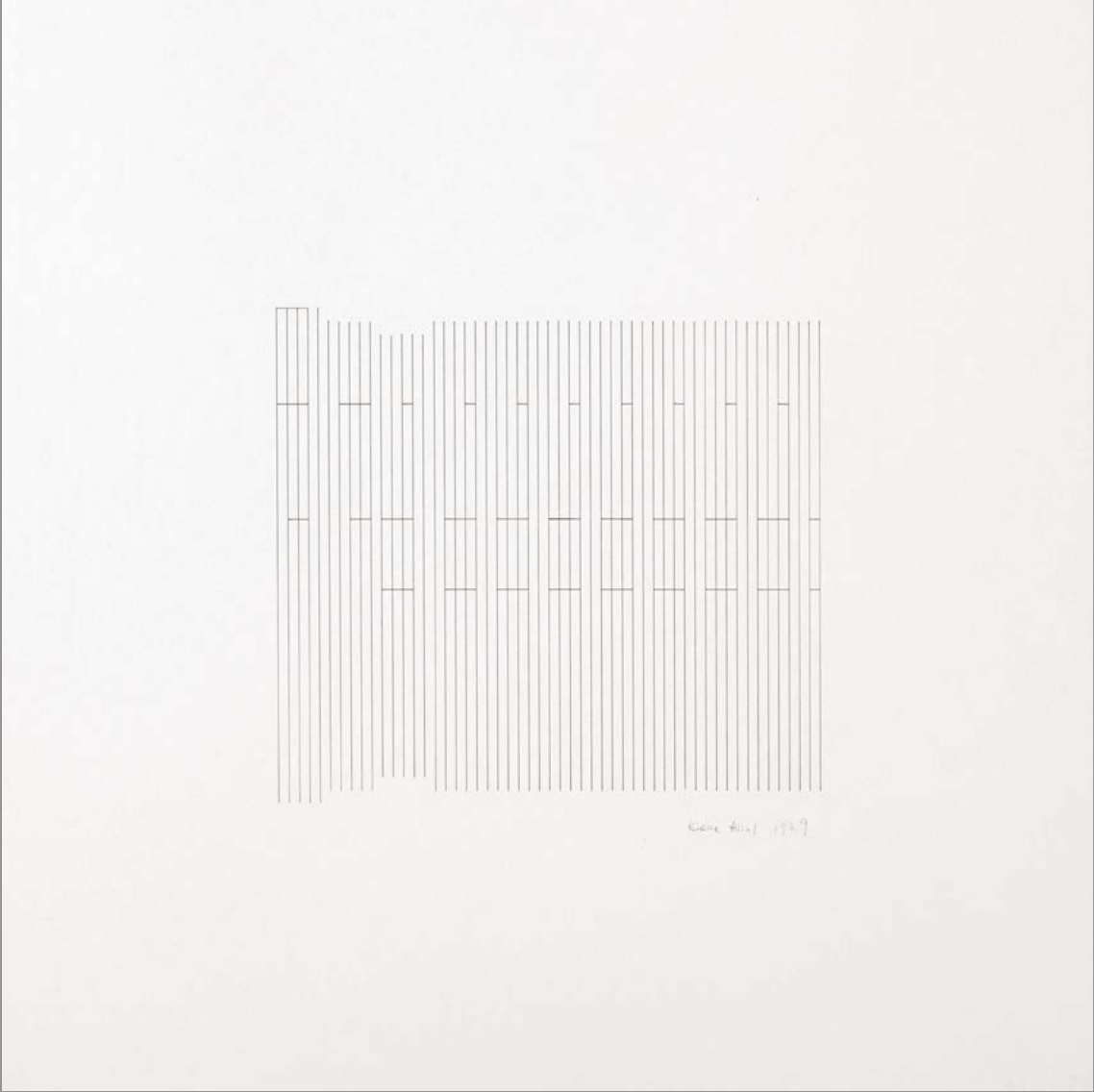
Estudio N.º 14 para cuartetos prusianos, Septiembre ____ **1978** ____ Tinta sobre cartulina ____ 70 x 54,5 cm

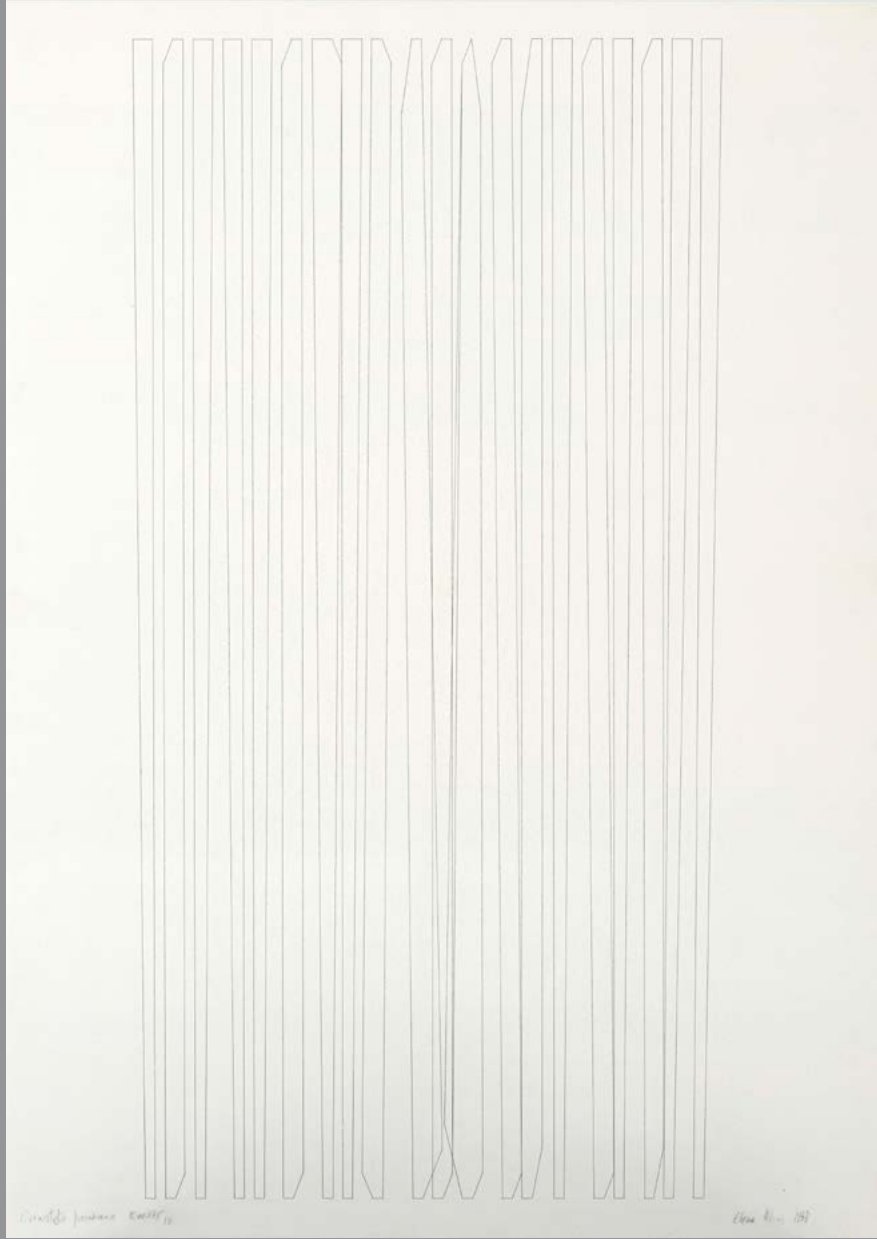




Cuartetos Prusianos KW 575 ____ 1979 ____ Tinta china sobre papel ____ 68,5 x 47 cm

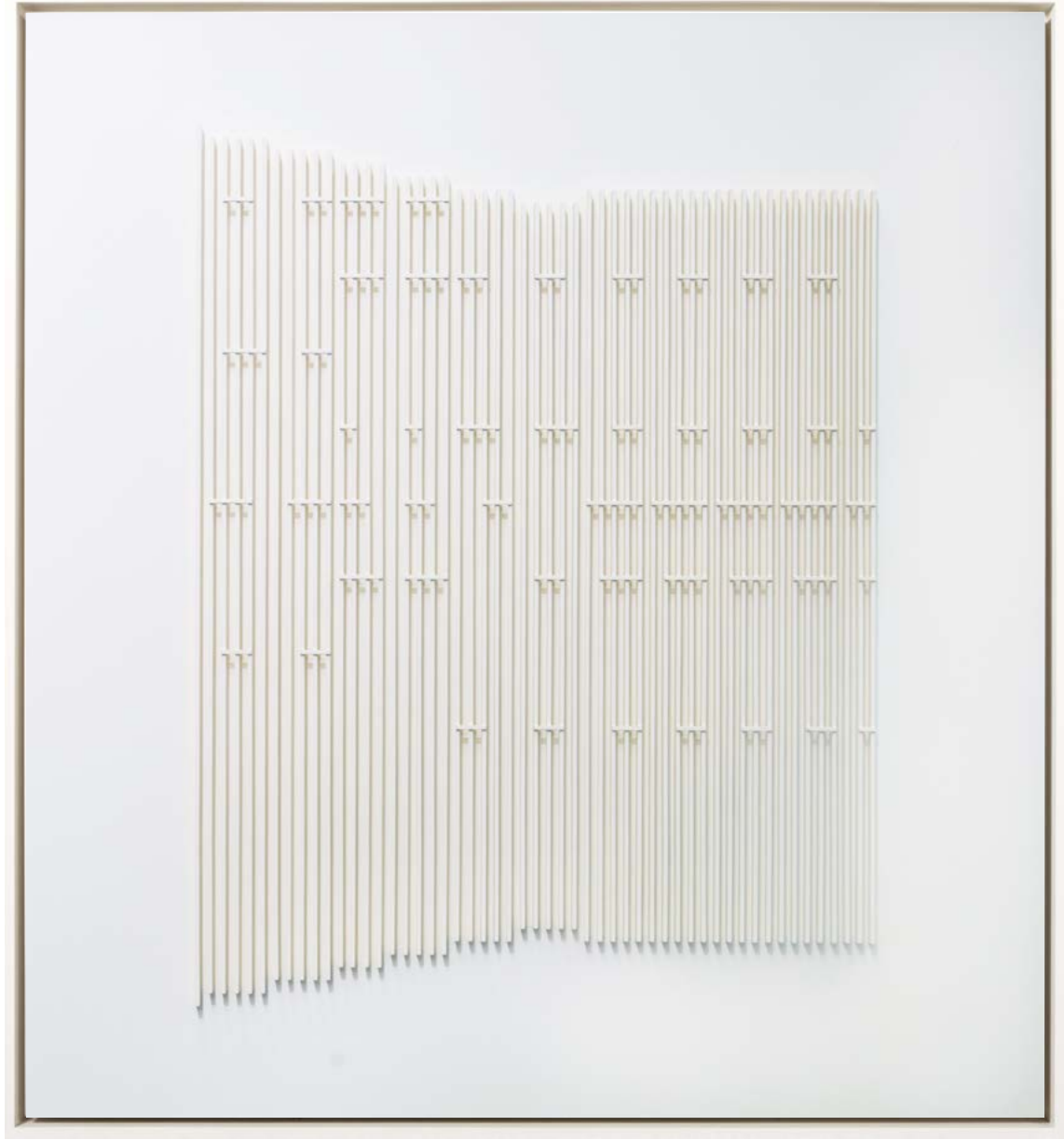
Cuartetos Prusianos KW 575 ____ 1979 ____ Tinta china sobre papel ____ 68,5 x 47 cm



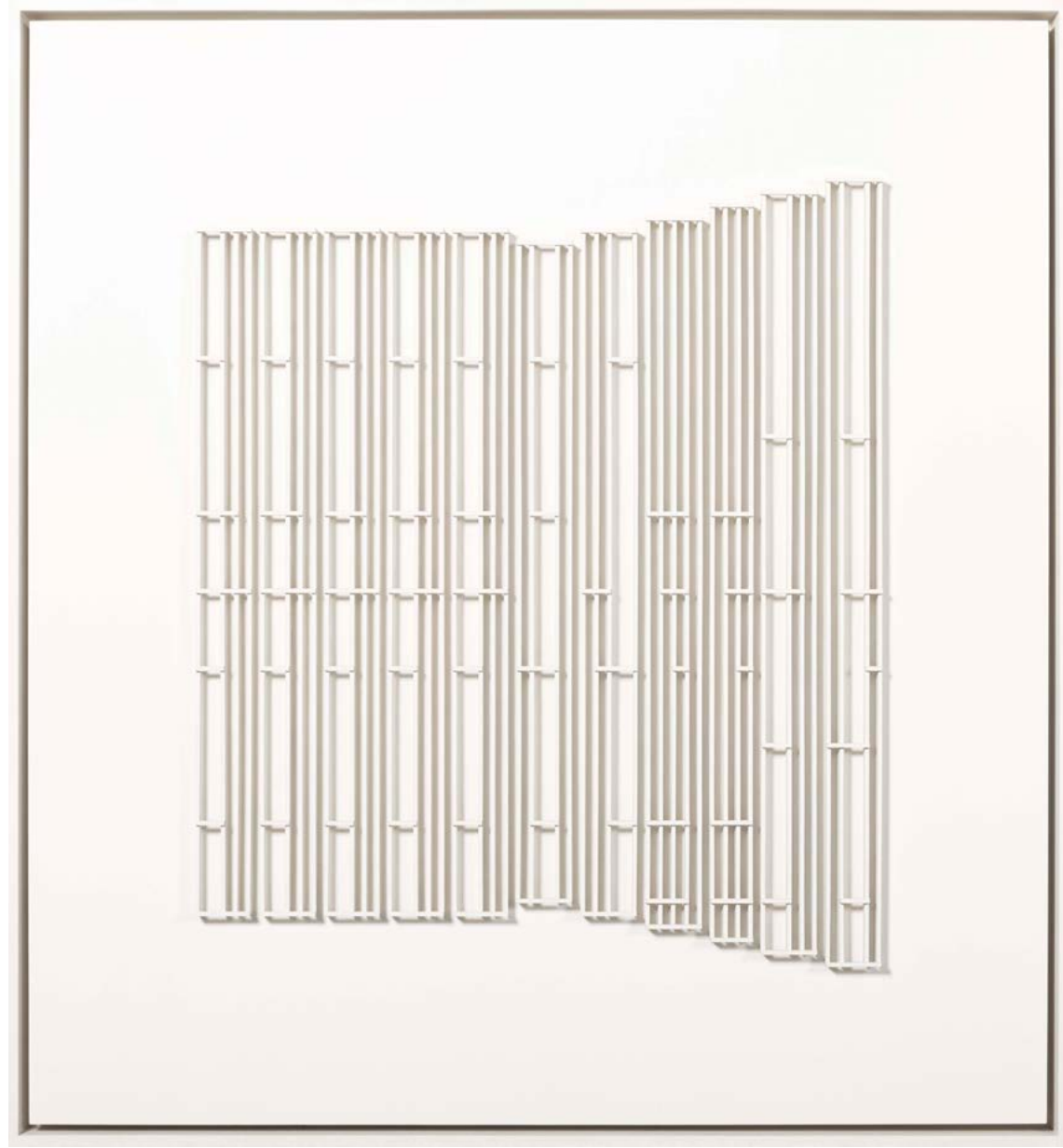


Cuarteto prusiano KW 575 ____ 1977 ____ Tinta china sobre papel ____ 100 x 72 cm

Cuarteto Prusiano KW 589, 4 ____ 2002 ____ Pintura sobre madera ____ 130 x 120 x 7 cm (*)

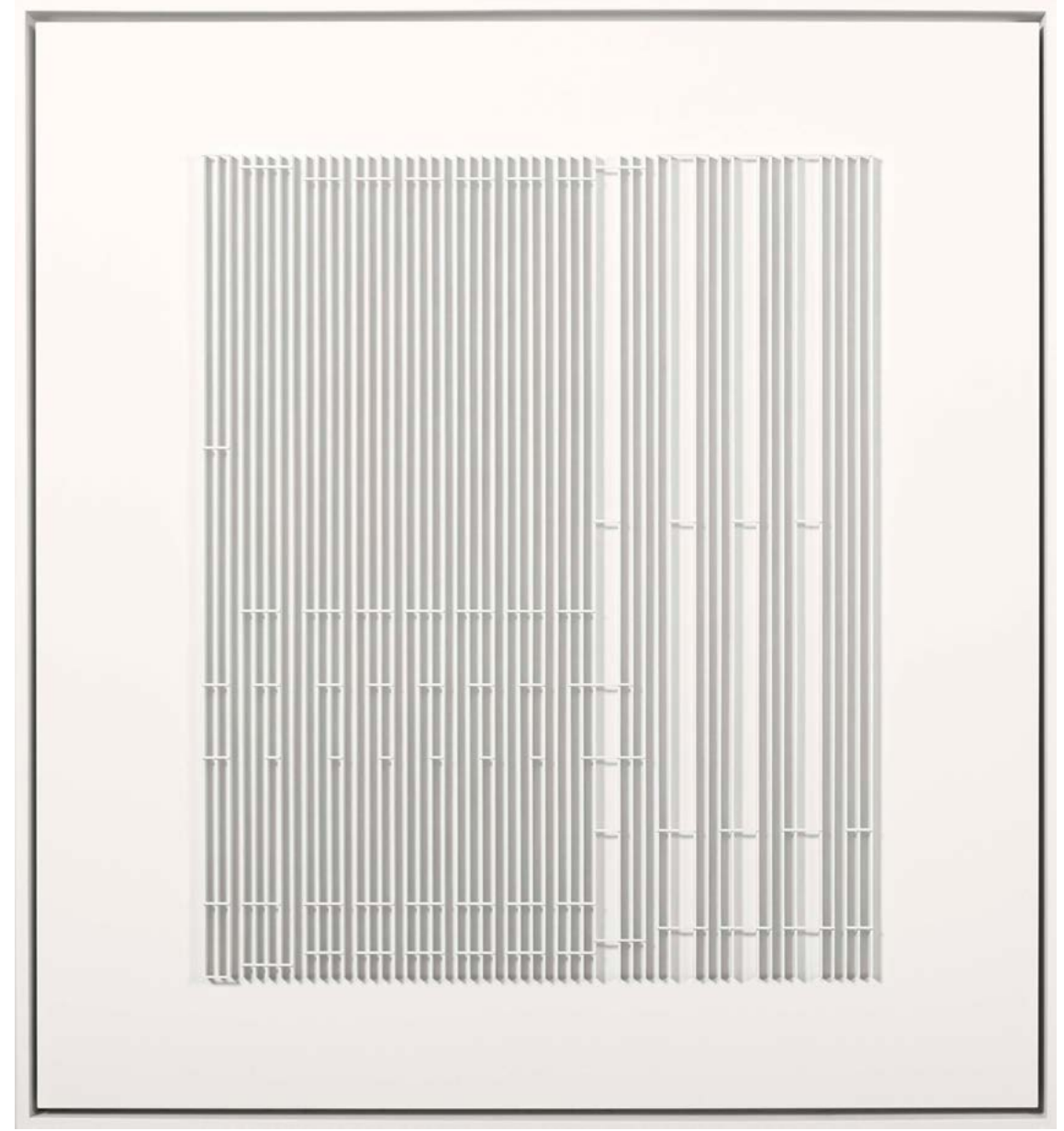


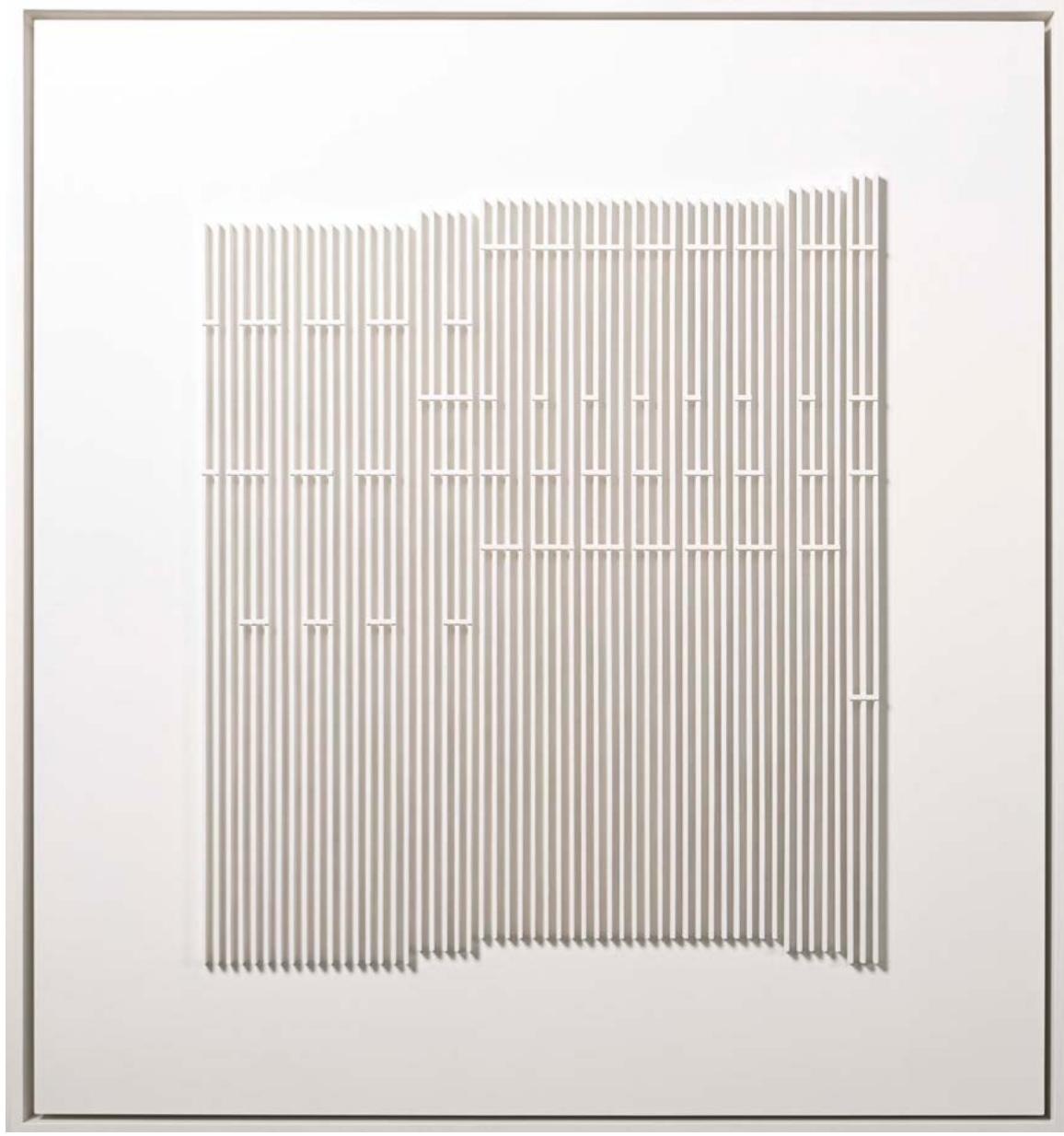




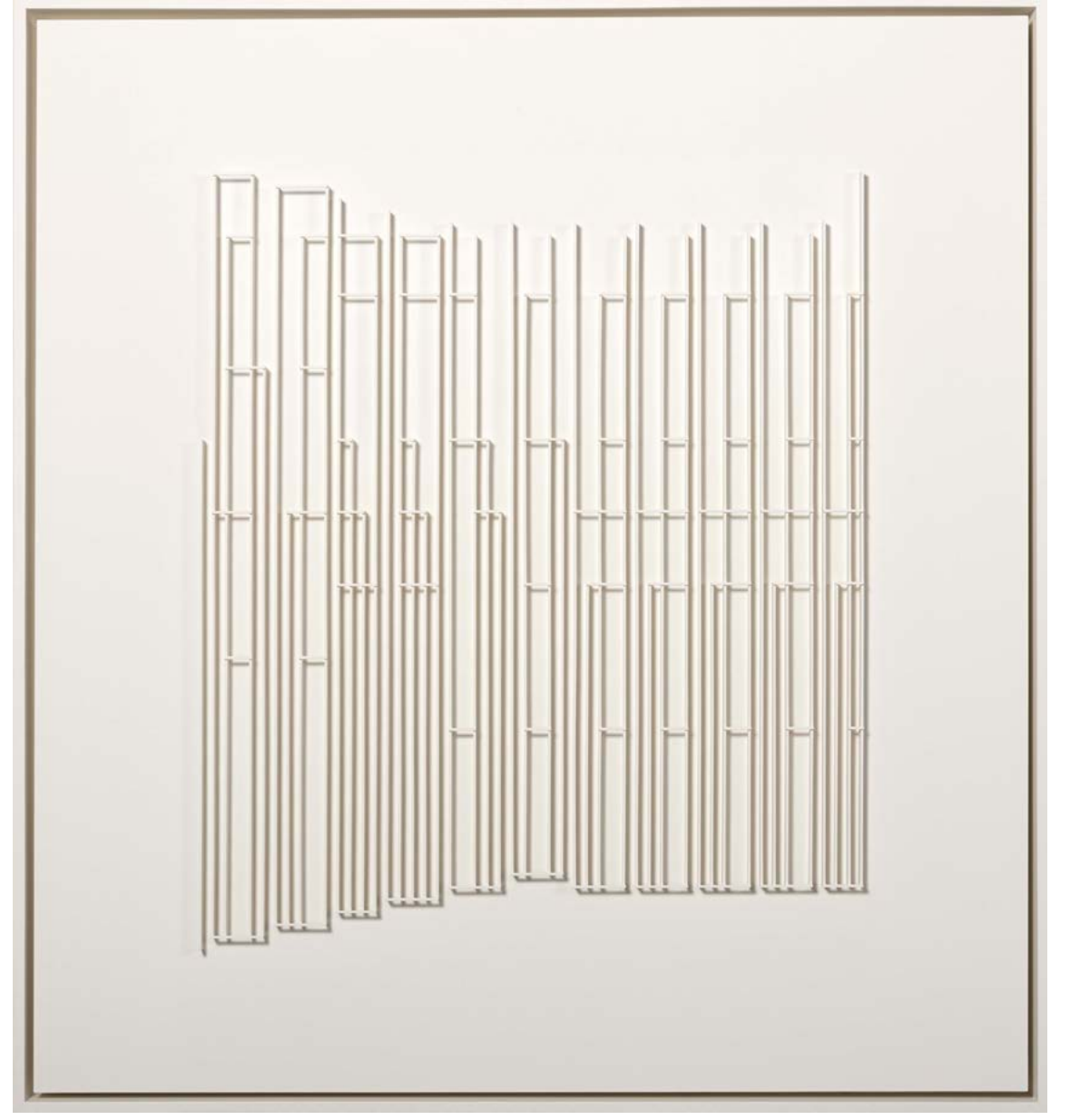
Cuarteto Prusiano KW 589 Relieve ____ 2002 ____ Pintura sobre madera ____ 130 x 120 x 7 cm

Cuarteto Prusiano KW 589, 5 ____ 2002 ____ Pintura sobre madera ____ 130 x 120 x 7 cm





Cuarteto Prusiano KW 589, 3 ____ 2002 ____ Pintura sobre madera ____ 130 x 120 x 7 cm



Cuarteto Prusiano KW 589, 2 ____ 2002 ____ Pintura sobre madera ____ 130 x 120 x 7 cm

MENHIRES¹

Elena Asins / Agosto 1996

Antes de escribir sobre el trabajo que aquí se expone – MENHIRES-, quisiera decir algo sobre la obra producida inmediatamente anterior a ésta y que casualmente me llevó a producirla. Estoy hablando del CANONS 22. A lo largo de mi carrera he manejado un número limitado de obras y a ninguna de ellas doy por concluida. Desarrollar una idea hasta dotarla de un sistema genuino y una entidad aceptables, no es cosa que se produzca de manera frecuente. Pienso que cada obra corresponde a una determinada etapa intelectual y vital. Cuando un cambio se produce, seguir trabajando e insistiendo sobre una idea que ya no ocupa el lugar principal, sería una falsedad que de ninguna manera se correspondería con lo auténtico. Y ¿por qué se produce un cambio?, ¿cambiamos nosotros por nuestra voluntad o somos transformados por el medio y las circunstancias?, ¿somos nosotros mismos las circunstancias?

Pasado un determinado tiempo, sí puede ocurrir que volvamos hacia atrás y redondeemos lo anteriormente producido, o le demos otras soluciones; esto es lo que regularmente a mí me sucede. Pero, sin ahondar más por el momento sobre el proceso creativo, quisiera pasar a describir la obra originaria de mi actual producción.

Posiblemente lo que voy a decir sobre el ‘canons 22’ no va a ser demasiado importante. Si al escribir sobre ella obtuviera la obra misma, seguramente todo esto sería innecesario. Pero dado que existe una gran incomprensión del lenguaje

¹ Texto publicado en el catálogo de la exposición “Elena Asins. Menhires”, celebrada en la Sala Luzán de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza del 3 al 29 de octubre de 1996.

plástico, de su lógica interna, diré acerca de ella todo lo que puedo decir con el lenguaje ordinario. Y no digo esto porque la obra sea, bajo ningún aspecto, misteriosa o enigmática – que no lo es-, sino que, repito, la gente normalmente lee y comprende mejor (o así lo cree) un texto dicho en palabras o en lenguaje convencional. No ocurre lo mismo con un texto dicho o escrito en el espacio temporal, es decir, un hecho plástico. Así pues, de la misma manera que cuando se traduce de un idioma a otro, la obra traducida se convierte en otra mejor o peor, pero indudablemente otra. Mis límites van a ser ahora una especie de acción o hecho del pensamiento acerca de cierto hecho o acción del pensamiento, lo cual seguramente traerá consigo dos consecuencias: o bien construyo otra obra independiente, puede que hasta mejor, pero ajena a la anterior, o me limito a describir las partes de una totalidad, es decir, construyo fragmentariamente, históricamente, lo que no puedo mostrar.

De lo que sí estoy segura es de que no aspiro a ser original, no sé si lo que yo hago ya se le habrá ocurrido a alguien antes de mí; esto me es indiferente. Pero lo que sí considero importante es mi relación con lo que habitualmente se entiende por pintura.

Una pintura es simplemente un hecho, una acción o una intervención, en que sus elementos propios están relacionados de una determinada manera, y precisamente esta relación o conexión es lo que yo vengo denominando, desde muchos años atrás, estructura. Durante mi estancia y trabajo en Hamburgo, empecé a denominar los átomos o partes mínimas de una obra, en recuerdo a J. S. Bach, canons. Cuando comencé el canons 22, principiaba el año 1990. Yo acababa de instalarme de nuevo en este país tras un lapsus de 10 años. Como me sentía bastante extraña ala medio, procuré aislar-me lo más posible y comenzar un trabajo que

MENHIRS¹

Elena Asins / Agost 1996

Abans d’escriure sobre el treball que ací s’exposa — *MENHIRS*—, voldria dir una cosa sobre l’obra produïda just abans d’esta i que casualment em va dur a produir-la. Parle del *CÀNONS 22*. Al llarg de la meua carrera, he treballat amb un nombre limitat d’obres i cap ni una la considere conclosa. Desenvolupar una idea fins a dotar-la d’un sistema genuí i una entitat acceptables no és una cosa que es faça de manera freqüent. Pense que cada obra correspon a una determinada etapa intel·lectual i vital. Quan un canvi es produïx, continuar treballant i insistint sobre una idea que ja no ocupa el lloc principal seria una falsedat que de cap de les maneres es correspondria amb l’autenticitat. I per què es produïx un canvi? Canviem nosaltres per la nostra voluntat o som transformats pel mitjà i les circumstàncies? Som nosaltres mateixos les circumstàncies?

Passat un determinat temps, sí que pot ocórrer que tornem cap arrere i arredonim el que hem produït anteriorment, o que li donem altres solucions; això és el que sovint em passa a mi. Però, sense aprofundir-hi més de moment en el procés creatiu, voldria passar a descriure l’obra originària de la meua producció actual.

Possiblement el que diré sobre el *Cànons 22* no serà molt important. Si en escriure sobre ella obtinguera l’obra mateixa, segurament tot açò seria innecessari. Però ja que hi ha una gran incomprensió del llenguatge plàstic, de la seua lògica interna, diré sobre ella tot el que puc dir amb el llenguatge ordinari. I no dic açò perquè l’obra siga, en cap aspecte,

¹ Text publicat en el catàleg de l’exposició «Elena Asins. Menhirs» a la Sala Luzán de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Saragossa del 3 al 29 d’octubre de 1996.

misteriosa o enigmàtica —que no ho és—, sinó perquè, repetisc, la gent normalment llig i comprén millor (o així ho creu) un text dit en paraules o en llenguatge convencional. No passa el mateix amb un text dit o escrit en l’espai temporal, és a dir, un fet plàstic. Així, de la mateixa manera que quan es traduïx d’un idioma a un altre, l’obra traduïda es converteix en una altra de millor o de pitjor, però indubtablement és una altra. Els meus límits seran ara una espècie d’acció o fet del pensament sobre un cert fet o acció del pensament, la qual cosa segurament portarà dos conseqüències: o bé construiré una altra obra independent, pot ser que fins i tot millor però aliena a l’anterior, o bé em limitaré a descriure les parts d’una totalitat, és a dir, que construiré fragmentàriament, històricament, el que no puc mostrar.

Del que sí que estic segura és que no aspire a ser original, no sé si el que jo faig ja se li deu haver ocorregut a algú abans que a mi; això m’és indiferent. Però el que sí que considere important és la meua relació amb el que habitualment s’entén per pintura.

Una pintura és simplement un fet, una acció o una intervenció, en què els seus elements propis estan relacionats d’una determinada manera, i precisament eixa relació o connexió és el que jo denomine, des de fa molts anys, *estructura*. Durant la meua estada i treball a Hamburg, vaig començar a denominar els àtoms o parts mínimes d’una obra, en record a J. S. Bach, *cànons*.

Quan vaig iniciar el *Cànons 22*, estava començant l’any 1990. Jo acabava d’instal·lar-me de nou en este país després d’un lapsus de deu anys. Com que em sentia prou estranya al medi, em vaig intentar aïllar al màxim possible i començar un treball que m’interessara, un treball que jo poguera jutjar com a digne i conseqüent. De manera que vaig tornar a treballar amb la computadora i vaig reactivar antigues

me interesase, un trabajo que yo pudiera juzgar como digno y consecuente. De modo que volvía a trabajar con el computador y reactivé antiguas fórmulas matemáticas que me sirvieran como medio para tomar conciencia de mí misma. Me embebí en el proceso y al cabo de los días conseguí un sistema bastante acertado para mis propósitos, bastante acertado y singular dentro de mi producción. Porque si yo siempre había investigado con la ecuación **ascendente-descendente**, en esta nueva opción tuvo lugar un cierto accidente inusual: la formula establecía una **deconstrucción y una construcción**, una **descendencia y ascendencia** sucesivas que se me aparecieron como curvilíneas, a pesar de su carácter visual rectilíneo.

En fin, era un nuevo modo de construir que me interesó. Seguí nombrándole canons, y en este caso, por el número obtenido hasta el momento, canons 22.

La obra se me había constituido en 72 figuras o canons, que comenzando en un cuadrado se deshacía hasta el vacío y reanudaba su proceso hasta la construcción nuevamente del cuadrado.

Cuando yo trato un trabajo, cualquiera que sea, el menor cambio dentro del sistema se me presenta como un acontecimiento. Entonces, trato de hacerme claro, lo más claro posible, el fenómeno producido; de otro modo mis pensamientos acerca de la obra, las ideas que la sustentan, serían inoperantes por la falta de control. Indagué así sobre la construcción y llegué a la conclusión de que, a medida que la obra va ocupando espacio, es decir, sus elementos se agrandan y multiplican, el espacio central se vacía, de modo que es la periferia la que se altera o expande y

la energía permanece siendo la misma a pesar de su tamaño. Esto lo relacioné de inmediato con la construcción que mira al centro, es decir, donde el centro es generador y matriz de la periferia. El centro visto tradicionalmente es pleno y lleno, y a medida que nos alejamos de él aparece el espacio vacío o la ausencia de objetos. Sin embargo, encontré que este proceso de desocupación de la periferia obedece a leyes más visuales que reales en el sentido físico (masa) del término.

Visto esto, empecé a interesarme por el crecimiento y lo generativo, igual que en el lenguaje según Chomsky, e intenté apropiarme de un espacio físicamente real. Primero lo hice figuradamente, es decir, dibujé con una determinada perspectiva a cada uno de los elementos o canons. Una figura tras otra ocupaban siempre una gran extensión, de modo que por economía espacial comencé a agrupar los elementos en líneas de 3x24, de 12x6, de 8x9, etc. Cuando agrupé en la forma 3x24, me di cuenta que se producía una cierta rima, una especie de ritmo muy asonante y perceptible, y me pareció un acierto, aunque siempre consideré que su lógica más acorde con mi método era la seriación de un elemento tras otro, a pesar del concurso de un espacio considerablemente largo.

Pasados dos o tres años, retomé la obra y la investigué de una manera espacial o físicamente tridimensional, que agrupase los elementos en filas de 12x6, y obtuve la inmediata percepción de una ciudad. Observada a vista de pájaro, desde arriba, reunía todo lo necesario para convertirse en un hecho urbano bastante idóneo y significativo: mientras que toda ciudad, pueblo o aldea se ha edificado alrededor de un centro, la mía surgía desde la periferia hacia el centro en una espacial desocupación lineal bastante interesante.

fórmules matemàtiques que em serviren com a mitjà per a prendre consciència de mi mateixa. Em vaig imbuir en el procés i al cap dels dies vaig aconseguir un sistema prou encertat per als meus propòsits, prou encertat i singular dins la meua producció. Perquè si jo sempre havia investigat amb l'equació **ascendent-descendent**, en esta nova opció va tindre lloc un cert accident inusual: la fórmula establia una **desconstrucció i una construcció**, una **descendència i ascendència** successives que se'm van aparèixer com a curvilínies, a pesar del seu caràcter visual rectilini.

En fi, era una nova manera de construir que em va interessar. Vaig continuar dient-li *Cànon*s, i en este cas, pel nombre obtingut fins al moment, *Cànon*s 22.

L'obra se m'havia constituït en 72 figures o cànon

s que, començant en un quadrat, es desfeia fins al buit i reprenia el seu procés fins a la construcció, novament, del quadrat.

Quan jo tracte un treball, siga el que siga, el menor canvi dins del sistema se'm presenta com un esdeveniment. Aleshores, intente aclarir-me, al màxim possible, el fenomen s'ha produït; d'una altra manera els meus pensaments sobre l'obra, les idees que la sustenten, serien inoperants per la falta de control.

Vaig indagar així sobre la construcció, i vaig arribar a la conclusió que, a mesura que l'obra va ocupant espai, és a dir, que els seus elements s'engrandixen i multipliquen, l'espai central es buida, de manera que és la perifèria la que s'altera o expandix, i l'energia continua sent la mateixa, a pesar de la grandària. Això ho vaig relacionar immediatament amb la construcció que mira cap al centre, és a dir, on

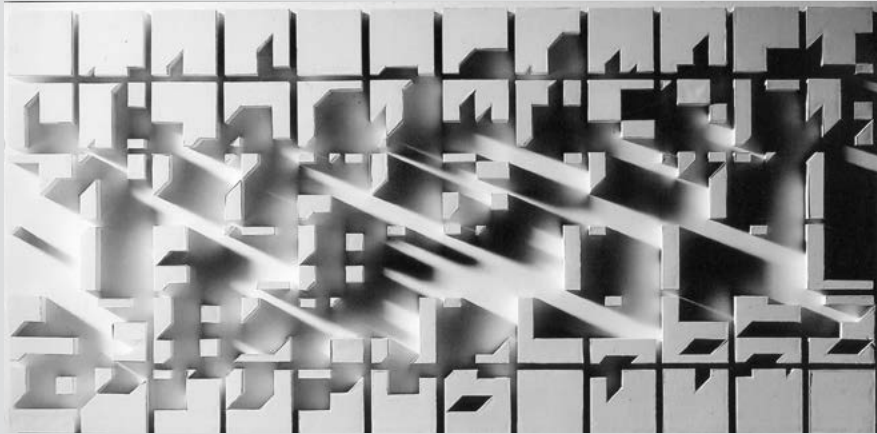
el centre és generador i matriu de la perifèria. El centre vist tradicionalment és ple i està ple, i a mesura que ens n'allunyem apareix l'espai buit o l'absència d'objectes. No obstant això, vaig trobar que este procés de desocupació de la perifèria obeeix a lleis més visuals que reals en el sentit físic (massa) del terme.

Vist això, vaig començar a interessar-me pel creixement i tot allò generatiu, igual que en el llenguatge segons Chomsky, i vaig intentar apropiarme d'un espai físicament real. Primer ho vaig fer figuradament, és a dir, vaig dibuixar amb una determinada perspectiva cadascun dels elements o cànon

s. Una figura rere l'altra ocupaven sempre una gran extensió, de manera que per economia espacial vaig començar a agrupar els elements en línies de 3x24, de 12x6, de 8x9, etc. Quan els vaig agrupar en la forma 3x24, em vaig adonar que es produïa una certa rima, una espècie de ritme molt assonant i perceptible, i em va semblar un encert, encara que sempre he considerat que la lògica més d'acord amb el meu mètode era la seriació d'un element rere l'altre, a pesar del concurs d'un espai considerablement llarg.

Passats dos o tres anys, vaig reprendre l'obra i la vaig investigar d'una manera espacial o físicament tridimensional, que agrupara els elements en files de 12x6, i vaig obtindre la immediata percepció d'una ciutat. Observada a vista de pardal, des de dalt, reunia tot el que calia per a convertir-se en un fet urbà prou idoni i significatiu: mentre que tota ciutat, poble o llogaret s'ha edificat al voltant d'un centre, la meua sorgia des de la perifèria cap al centre en una desocupació lineal espacial prou interessant.

Vaig fer construir una maqueta de 360 cm x 180 cm x 28



Maqueta ‘Proyecto para una ciudad’, 1994

Hice construir una maqueta de 360 cm x 180 cm x 28 cm aproximadamente, y la llamé “Proyecto para una ciudad”.

Queda abierta una investigación más amplia, y en especial sobre la ordenación necesaria de los espacios sometidos a una ley de crecimiento y organización especial.

Y ahora, ya buscando la conexión existente con la obra actual, puedo llegar a relaciones muy directas entre las dos, que demuestran su correspondencia y sobre todo la ascendencia de la una sobre la otra, cuestión que como investigadora me interesa.

Si yo no hubiera aprehendido tanto el CANONS 22, trabajándolo de manera intensa, cualitativa y cuantitativamente, nunca hubiera llegado a producir los MENHIRES, porque la resolución tridimensional se produjo precisamente en esta obra. Con ella apareció otra organización espacio-temporal, otra lectura del discurso narrativo de la obra. Se abrió dentro de mi trabajo otra clase de intereses en la relación física establecida entre espectador y obra. Y también, de la complejidad de la anterior, surgió su sencillez formal. Seguramente, se abrieron éstos y no otros caminos debido a los medios tenidos a mi alcance y posiblemente a una determinada forma de ser específica de mi personalidad, que a su vez se ha formado y fomentado en unos determinados medios y niveles que han estado a mi alcance. La idea de trabajar con el espacio real, que no imaginario, ha sido, pues,

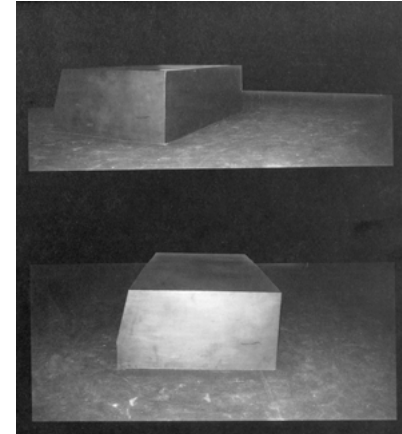
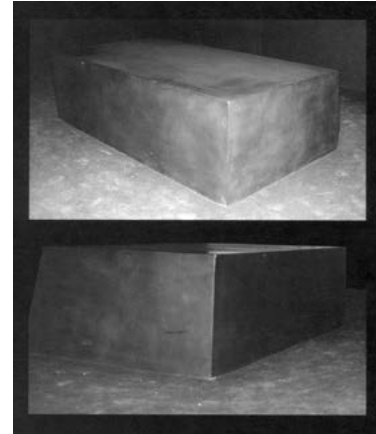
un descubrimiento reciente y consecuente de lo anterior.

Por ello, lo primero que hay que tener en mente frente al trabajo presentado aquí, es que no es casual ni mimético a otros trabajos ajenos al mío.

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente dicho, quisiera destacar principalmente que lo importante de la obra MENHIRES no es lo que se manifiesta a la mirada, sino las asociaciones naturales, religiosas, míticas, cultas que nos proporciona. La disposición en el espacio físico forma parte de la obra, es el tiempo adecuado a su lectura.

La primera obra que aquí se expone, MENHIR 2, la realicé conceptualmente en 1994. Las primeras ideas que tuve acerca de esta construcción fueron la ansiosa necesidad de disponer las cosas de la realidad, el espacio en el que acostumbramos a vivir, en un espacio sacro, un lugar de reposo eterno. Todo esto lo relacionaba con algo desconocido pero perceptible, seguro, final. Se había convertido en obsesivo un habitáculo ideal para la paz de espíritu, un monumento funerario en memoria de...

Había trabajado exhaustivamente muchas figuras; se produjo una serie que denominé “a concept of one structure”, en la que ya el título por sí mismo demostraba que no se trataba de trabajar esculturas, sino de un concepto de espacio tridimensional, estructural, constructivo. De toda esta serie, sólo una figura me pareció idónea, y la denominé



Detalles de ‘Menhir 2’ en la exposición del Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1995

cm aproximadament, i la vaig anomenar «Projecte per a una ciutat». Queda oberta una investigació més àmplia, especialment sobre l’ordenació necessària dels espais sotmesos a una llei de creixement i organització especial.

I ara, ja buscant la connexió existent amb l’obra actual, puc arribar a relacions molt directes entre les dos, que demostren la seua correspondència i, sobretot, l’ascendència d’una sobre l’altra, qüestió que com a investigadora m’interessa.

Si jo no haguera aprehés tant el *Cànons 22*, treballant-lo de manera intensa, qualitativament i quantitativament, mai hauria arribat a produir els *Menhirs*, perquè la resolució tridimensional es va produir precisament en esta obra. Amb ella va aparèixer una altra organització espaciotemporal, una altra lectura del discurs narratiu de l’obra. Es va obrir dins del meu treball una altra classe d’interessos en la relació física establida entre espectador i obra. I també, de la complexitat de l’anterior va sorgir la seua senzillesa formal. Segurament, es van obrir estos camins i no uns altres a causa dels mitjans que tenia a l’abast i possiblement a una determinada manera de ser específica de la meua personalitat, que alhora s’ha format i fomentat en uns determinats medis i nivells que han estat al meu abast. La idea de treballar amb l’espai real, que no imaginari, ha sigut, per tant, un descobriment recent i conseqüent de l’anterior.

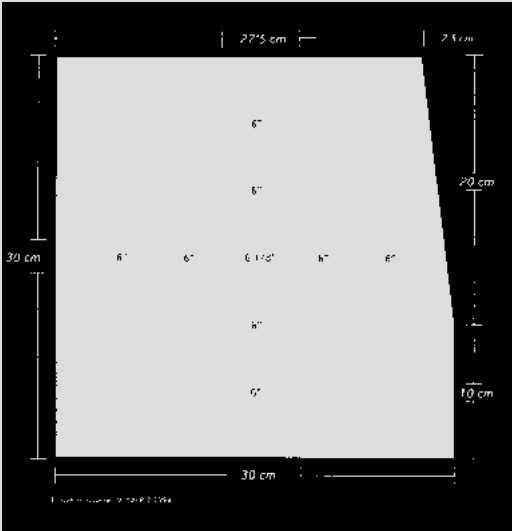
Per això, el primer que cal tindre al cap pel que fa al treball

presentat ací és que no és casual ni mimètic respecte a altres treballs aliens al meu.

Tenint en compte tot el que he dit anteriorment, voldria destacar principalment que l’important de l’obra *Menhirs* no és el que es manifesta en la mirada, sinó les associacions naturals, religioses, mítiques, cultes que ens proporciona. La disposició en l’espai físic forma part de l’obra, és el temps adequat a la seua lectura.

La primera obra que ací s’exposa, *Menhir 2*, la vaig dur a terme conceptualment en 1994. Les primeres idees que vaig tindre sobre esta construcció van ser l’ansiosa necessitat de disposar les coses de la realitat, l’espai on solem viure, en un espai sacre, un lloc de repòs etern. Tot açò ho relacionava amb una cosa desconeguda però perceptible, segura, final. S’havia convertit en obsessiu un habitacle ideal per a la pau d’esperit, un monument funerari en memòria de...

Havia treballat exhaustivament moltes figures; es va produir una sèrie que vaig denominar *A concept of one structure*, en què ja el títol per si sol demostrava que no es tractava de treballar escultures, sinó d’un concepte d’espai tridimensional, estructural, constructiu. De tota esta sèrie, només una figura em va semblar idònia, i la vaig denominar *menhir*, però el curiós és que vaig començar per l’agrupació de quatre menhirs, dos dalt i dos baix, i el que va merèixer plenament la meua atenció no van ser les figures, sinó l’espai



Estructura base del ‘Menhir’

MENHIR, Pero lo curioso es que comencé por la agrupación de 4 menhires, dos arriba y dos abajo, y lo que mereció plenamente mi atención no fueron las figuras, sino el espacio creado entre ellas al agruparse, y este espacio era una cruz. Simple y llanamente formaban una cruz más o menos bien delimitada. A partir de este descubrimiento presté atención a la periferia y surgieron los MENHIRES.

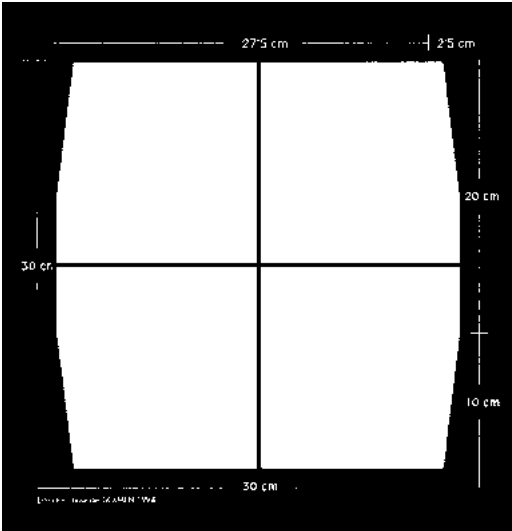
Un MENHIR, su buena forma (en el sentido que le da la Gestalt), es únicamente una superficie espacial cuadrículada a lo ancho, lo largo y lo alto en 6 partes, de las que yo resto dos de una cara y media parte de otra, en un plano bidimensional. No encontré figura mejor por más esfuerzos que hice. De modo que singularicé, y deshice la agrupación de cuatro menhires —a lo que denominaba DOLMEN-, y comencé a centrarme sobre una sola figura, un MENHIR. Asocié esta visión con la idea de reposo y de sagrado, me sugería multitud de significados. Entonces enlacé ambas, dándome cuenta de que se correspondían perfectamente. Construí una maqueta, que es la que corresponde a MENHIR 2, donde intervine el espacio real de la misma manera que el imaginario, es decir, cuadriculé el espacio en 6 partes, de las que resté 2 y la media parte del lado opuesto.

Luego comencé a trabajar con la luz (no con el color), y la

luz debía estar tan ausente como fuera posible. La luz era un medio sutil pero peligroso, que había de ser controlado hasta la saciedad; por eso trabajé con el negro, que es capaz de absorber la suficiente luz como para no dejar escapar ningún soplo de vida.

Javier Maderuelo, entendiendo con una lucidez excepcional mi intención, escribió en 1995, para el catálogo del Centro Cultural de la Villa de Madrid, donde esta obra fue expuesta por primera vez: “...Cabe preguntarse, ¿qué es lo que constituye la obra, el túmulo? ¿la sala? ¿el conjunto de ambos? Yo apostaría por asegurar que la obra es el negro intenso que domina el conjunto, el espacio vacío y ciego que queda delimitado en el interior de esta construcción. Me atrevería a decir que la obra es aquello que no se ve, lo que no se palpa, lo que no se oye. Aquello que se hace evidente por su ausencia, como la muerte misma. Una vez más, la obra es idea.”

La segunda obra que se presenta surgió posteriormente. Cumplida la necesidad de la anterior construcción, comencé a intuir y anhelar un templo para la vida y el sigilo, para la meditación a través de un espacio también arquitectónico, habitable, intervenido, pero lúcido y glorioso. Esta construcción también desarrollada por MENHIRES, está compuesta de una hilera de 40 relacionados entre sí, no de forma aleatoria, sino sistemática. E sistema obedece a las leyes combinatorias precedentes que constituyeron la serie de los dólmenes, pero que en vez de ser agrupados de forma que la lectura fuese cruzada, se diese la lectura lineal (uno tras el otro) de sus posiciones en el espacio-temporal.



Estructura base del ‘Dolmen’

creat entre elles en agrupar-se, i eixe espai era una creu. Clar i ras, formaven una creu més o menys ben delimitada. A partir d'eixe descobriment vaig parar atenció a la perifèria i van sorgir els *Menhirs*. Un *Menhir*, la seua bona forma (en el sentit que li dona la Gestalt), és únicament una superfície espacial quadrículada a l'ample, al llarg i a l'alt en sis parts, de les quals jo en reste dos d'una cara, i mitja d'una altra, en un pla bidimensional. No vaig trobar cap figura millor per molt que m'hi vaig esforçar. De manera que vaig singularitzar, i vaig desfer l'agrupació de quatre menhirs —que denominava *Dolmen*—, i vaig començar a centrar-me en una sola figura, un *Menhir*. Vaig associar esta visió amb la idea de repòs i de sagrat, i em suggeria multitud de significats. Aleshores, les vaig enllaçar les dos i em vaig adonar que es corresponien perfectament. En vaig construir una maqueta, que és la que correspon a *Menhir 2*, on vaig intervindre l'espai real de la mateixa manera que l'imaginari, és a dir, vaig quadricular l'espai en sis parts, de les quals en vaig restar dos i la mitja part del costat oposat.

Després vaig començar a treballar amb la llum (no amb el color), i la llum hi havia d'estar tan absent com fora. La llum era un mitjà subtil però perillós, que havia de ser controlat fins a la sacietat; per això vaig treballar amb el negre, que és capaç d'absorbir prou llum com per a no deixar escapar ni un bri de vida.

Javier Maderuelo, entenent amb una lucidesa excepcional la meua intenció, va escriure en 1995, per al catàleg del Centro Cultural de la Villa de Madrid, on esta obra es va exposar per primera volta: «...cal preguntar-se: què és el que constituïx l'obra, el túmul? *La sala? El conjunt de les dos coses? Jo apostaria per assegurar que l'obra és el negre intens que domina el conjunt, l'espai buit i cec que queda delimitat a l'interior d'esta construcció. M'atreviria a dir que l'obra és allò que no es veu, que no es palpa, que no se sent. Allò que es fa evident per la seua absència, com la mort mateixa. Una vegada més, l'obra és idea.*»

La segona obra que es presenta va sorgir posteriorment. Complida la necessitat de la construcció anterior, vaig començar a intuir i a anhelar un temple per a la vida i el sigil, per a la meditació a través d'un espai també arquitectònic, habitable, intervingut, però lúcid i gloriós. Esta construcció també desenvolupada per menhirs, està composta d'una filera de 40 relacionats entre si, no de manera aleatòria, sinó sistemàtica. El sistema obeïx a les lleis combinatories precedents que van constituir la sèrie dels dòlmens, però que en comptes de ser agrupats de manera que la lectura fora creuada, es donara la lectura lineal (un rere l'altre) de les seues posicions en l'espai-temps. Desplegats així, la seua combinatòria a més de quasi infinita és insospitadament versàtil, curiosament sorprenent. Ací, el negre i el blanc dels pedestals i estructures, que formen, els dos, part integrant de la totalitat, s'alternen. Mentrestant, l'ocupació de l'espai bidimensional dona peu a la mirada per a la contemplació dels huit menhirs bidimensionals, que ocupen l'espai neutre de la paret circumdant. Mostren en les seues posicions les

Desplegados así, su combinatoria además de cuasi infinita es insospechadamente versátil, curiosamente sorprendente. Aquí, el negro y el blanco de los pedestales y estructuras, que forman ambos parte integrante de la totalidad, se alternan. Mientras, la ocupación del espacio bidimensional da pie a la mirada para la contemplación de los 8 menhires bidimensionales, que ocupan el espacio neutro de la pared circundante. Muestran en sus posiciones las 8 posibilidades que un MENHIR posee cuando se hace girar su ángulo en relación a las agujas de un reloj.

¿Por qué llamé MENHIRES a estas piezas?

La impresión que los megalitos despertaron en mí la primera vez que los contemplé a campo abierto, fue profunda y me ha acompañado a lo largo de mi vida. Hastiada de muchas cosas, he llegado a pensar que, en nuestra época en la que nos ha tocado vivir, tomamos por ARTE lo que sólo es un sustituto del mismo. Y que después de su muerte, sólo tenemos como referencia a aquéllos que comenzaron la cultura, que construyeron los verdaderos monumentos ejemplificadores. Su presencia, que significa recordar la humanidad sumergida, se me aparece como un hecho necesario y que con ello conservo la memoria colectiva de nuestra especie. Por tanto y bajo esta perspectiva, presumo que son dos las alternativas que esta exposición pudiera ofrecer al espectador. La primera, la referencia histórica cargada de simbología, que se cierne alrededor de la figura del MENHIR. La segunda, tratar de situarlas dentro de mi trabajo. Y aún más, dentro de lo que un megalito puede tener de verdad en el hacer artístico actual. Por otra parte, y sin restar importancia a los dos disyuntivas anteriormente citadas, nos vamos a proponer entrar directamente en el núcleo de lo expuesto aquí, que es intentar dar con la sustancia que se esconde en la perseguida **regularidad, rigurosidad y singularidad** de estas obras.

Tratar de indagar sobre la religiosidad se convierte en tarea secundaria frente a la gran cuestión de la idea o concepción de un mensaje, de una NOTICIA de una alta, pero imposible por otros medios, COMUNICACIÓN.

Aquí, pues, estamos ante un problema de lenguaje, un lenguaje de un tipo particular, pero no de un lenguaje privado. Sí, un lenguaje constructor y construido (en el lenguaje artístico se encierra toda una mitología), que va recogiendo expresiones primarias, las acciones básicas, que son el comienzo de cualquier concepto “pre-artístico” (es decir, lo que aparece antes de la formación de un sistema sustitutorio posterior como en el que vivimos).

De manera muy especial el ser humano se manifiesta como contingencia, finitud entre dos nada, necesitado de salvación, sujeto de exclamaciones. Y es precisamente desde aquí, desde este punto límite, desde donde debe entenderse el ARTE; obra de comunidad, obra intemporal que perpetúa reacciones expresivas humanas, creencias y opiniones.

Esta muestra, esta exposición aspira a dar forma a los aspectos más extraños y misteriosos, a las preguntas más acuciantes, siempre sin respuesta, que acechan al ser humano. Lo impresionante es el pensamiento de las cosas, lo que hemos vivido como especie, lo que hemos oído y visto: la memoria sacralizada. Me gustaría añadir que no se trata de reproducir aquí, en la obra, lo que es un menhir como modelo megalítico, sino de encontrar el arquetipo que muestre eficazmente los más profundos anhelos de la vida humana.

huit possibilitats que un *Menhir* té quan es fa girar el seu angle en relació a les agulles d’un rellotge.

Per què vaig anomenar *Menhirs* estes peces?

La impressió que els megàlits van despertar en mi la primera vegada que els vaig contemplar a camp ras va ser profunda i m’ha acompanyat al llarg de la vida. Fastiguejada de moltes coses, he arribat a pensar que, en l’època que ens ha tocat viure, entenem per ART el que només n’és un substitut. I que, quan mor, només tenim com a referència aquells que van començar la cultura, que van construir els veritables monuments exemplificadors. La seua presència, que significa recordar la humanitat submergida, se m’apareix com un fet necessari i, amb això, conserve la memòria col·lectiva de la nostra espècie.

Per tant i des d’esta perspectiva, entenc que són dos les alternatives que esta exposició podria oferir a l’espectador. La primera, la referència històrica carregada de simbologia que hi ha al voltant de la figura del *Menhir*. La segona, tractar de situar-les dins del meu treball. I, encara més, dins del que un megàlit pot tindre de veritat en el quefer artístic actual. D’altra banda, i sense restar importància a les dos disjuntives citades anteriorment, ens proposem entrar directament en el nucli del que s’ha exposat aquí, que és intentar trobar la substància que s’amaga en la perseguida **regularitat, rigurositat i singularitat** d’estes obres.

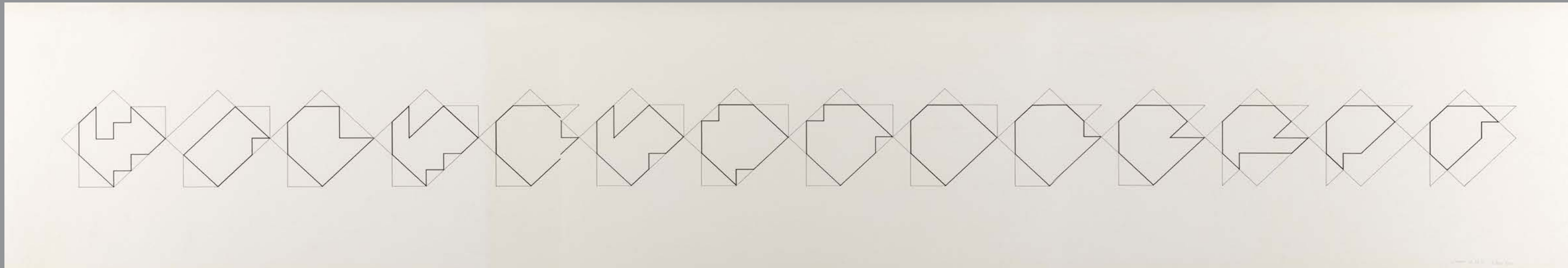
Tractar d’indagar sobre la religiositat es convertix en tasca secundària enfront de la gran qüestió de la idea o de la concepció d’un missatge, d’una NOTÍCIA d’una alta —però impossible per altres mitjans— COMUNICACIÓ.

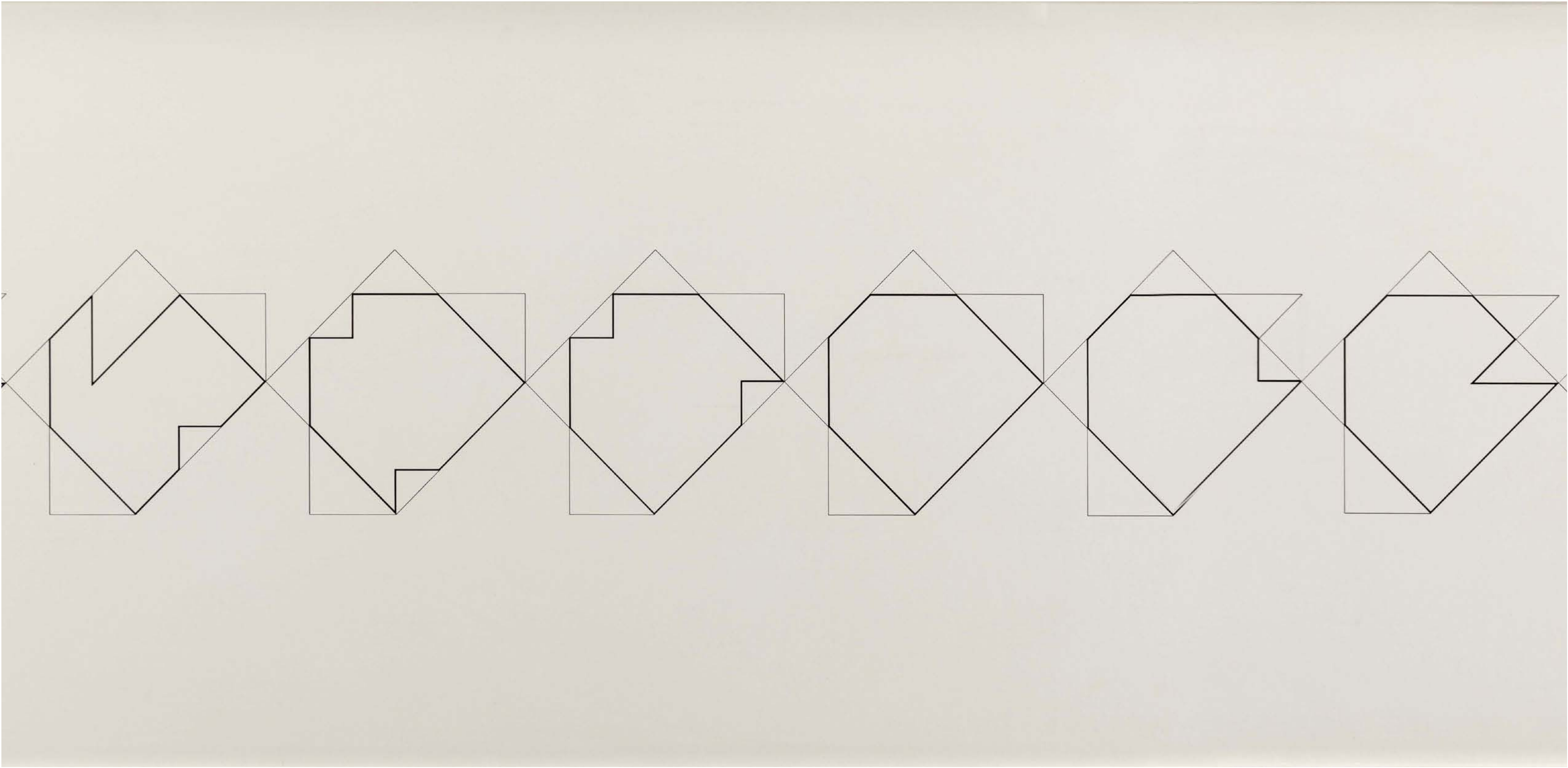
Ací, per tant, ens trobem davant d’un problema de llenguatge, un llenguatge d’un tipus particular, però no d’un

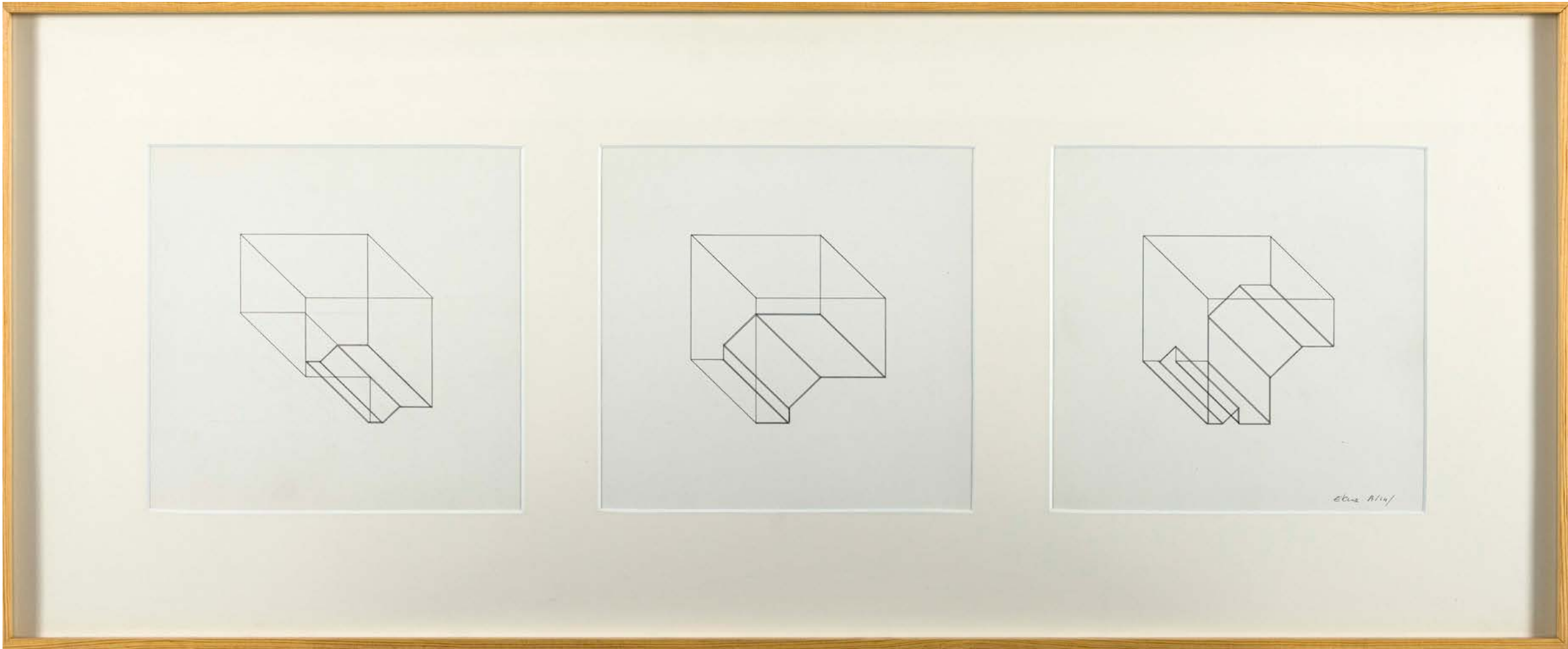
llenguatge privat. Sí, un llenguatge constructor i construït (el llenguatge artístic engloba tota una mitologia), que va recollint expressions primàries, les accions bàsiques, que són el començament de qualsevol concepte «preartístic» (és a dir, el que apareix abans de la formació d’un sistema substitutori posterior com en el que vivim).

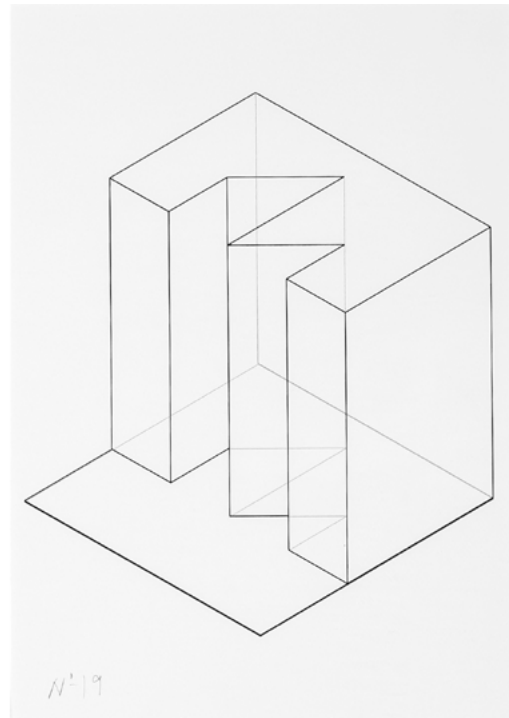
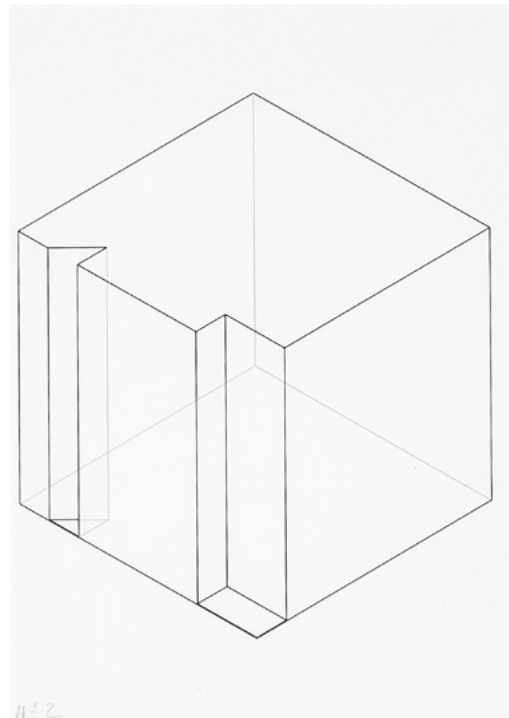
De manera molt especial, l’ésser humà es manifesta com a contingència, finitud entre dos no-res, necessitat de salvació, subjecte d’exclamacions. I és precisament des d’ací, des d’este punt límit, des d’on s’ha d’entendre l’ART; obra de comunitat, obra intemporal que perpetua reaccions expressives humanes, creences i opinions.

Esta mostra, esta exposició, aspira a donar forma als aspectes més estranys i misteriosos, a les preguntes més apressants, sempre sense resposta, que acacen l’ésser humà. L’impressionant és el pensament de les coses, el que hem viscut com a espècie, el que hem sentit i vist: la memòria sacralitzada. M’agradaria afegir que no es tracta de reproduir ací, en l’obra, el que és un menhir com a model megalític, sinó de trobar l’arquetip que mostre eficaçment els anhelos més profunds de la vida humana.





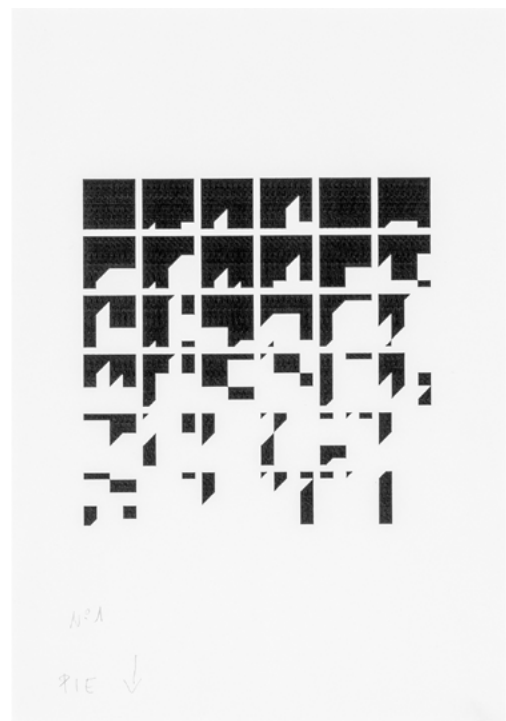
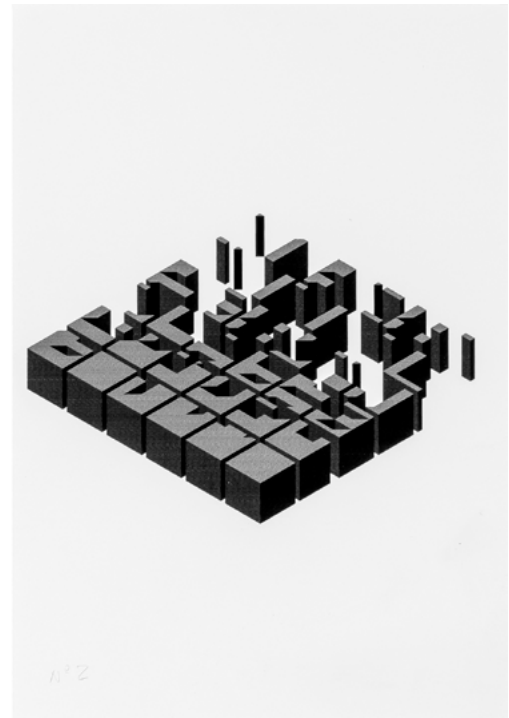
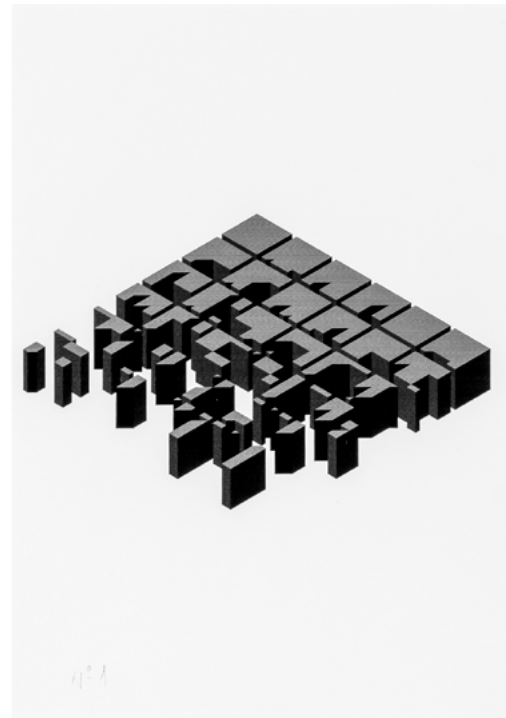


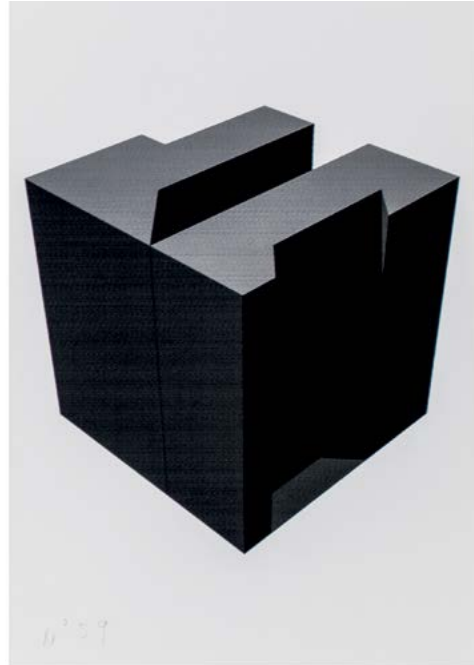
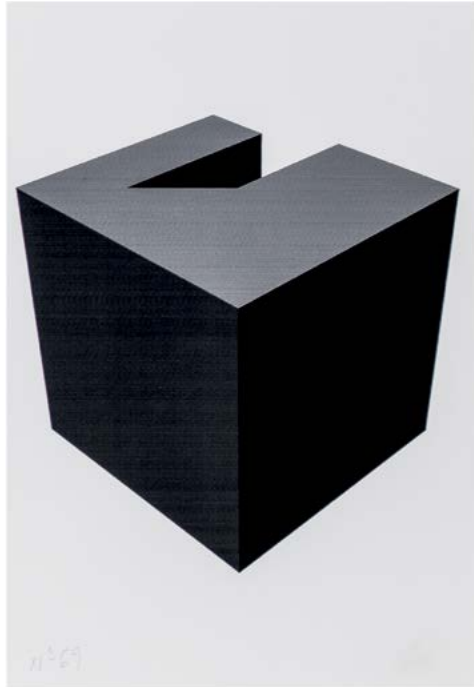
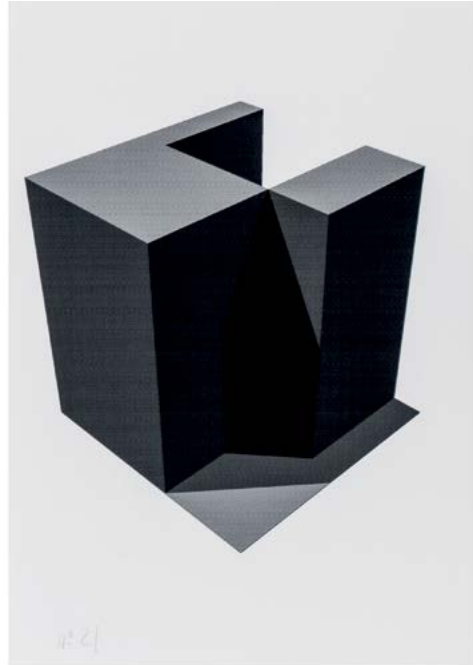
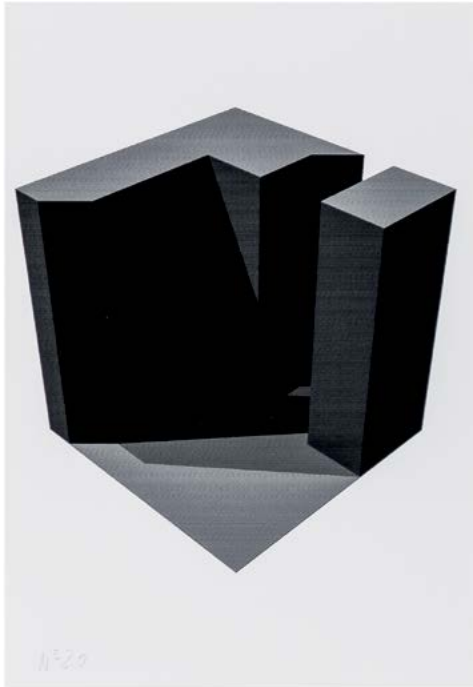
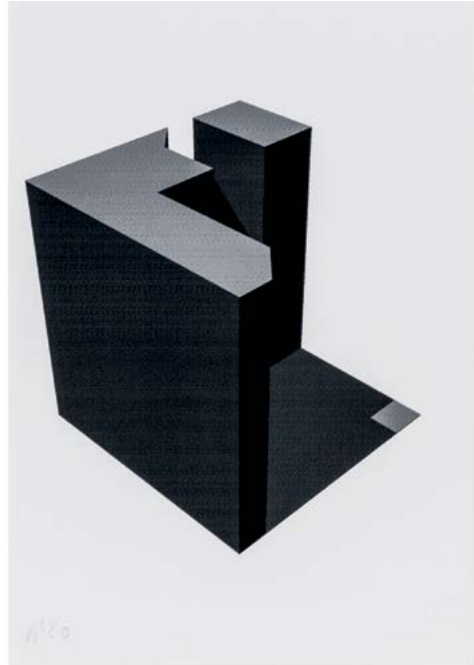
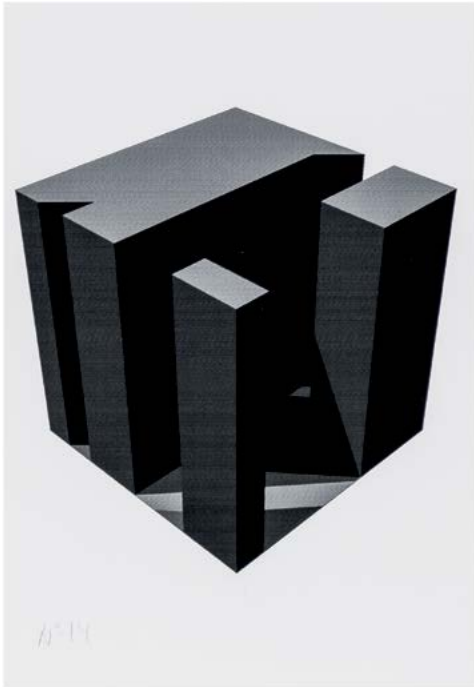
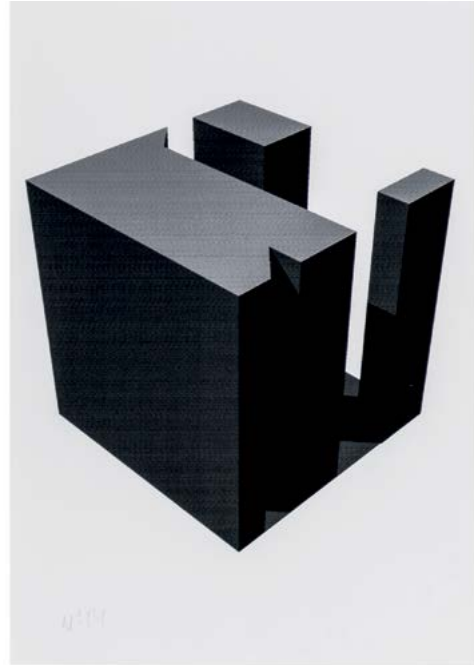
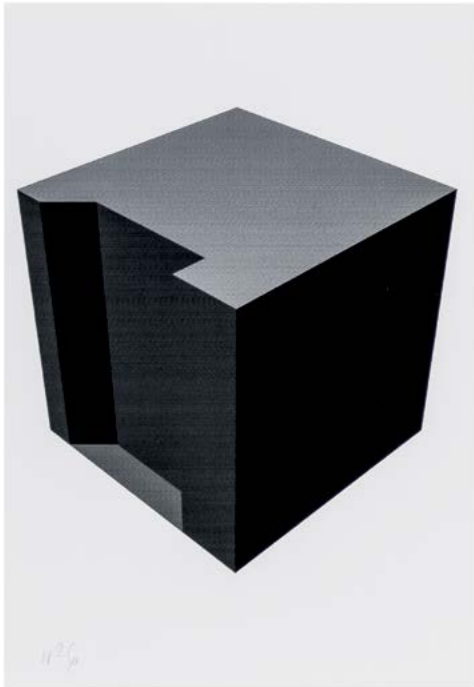
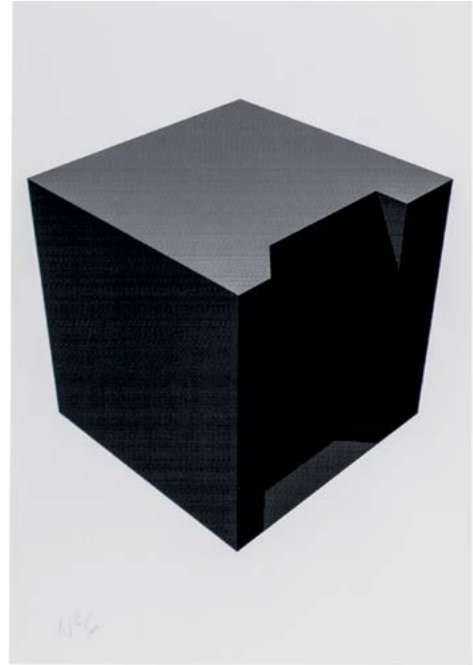
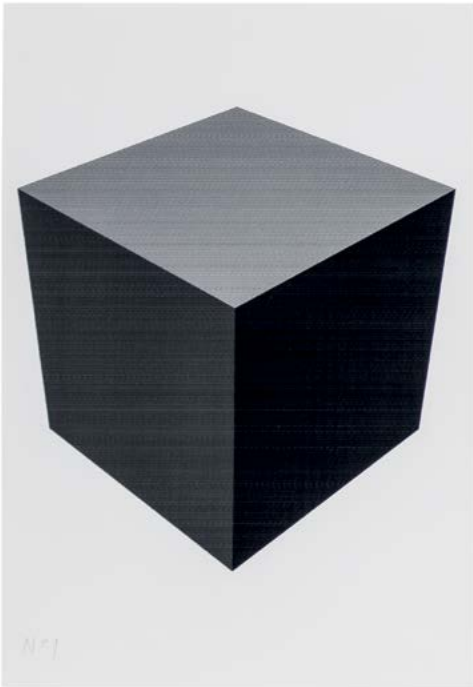


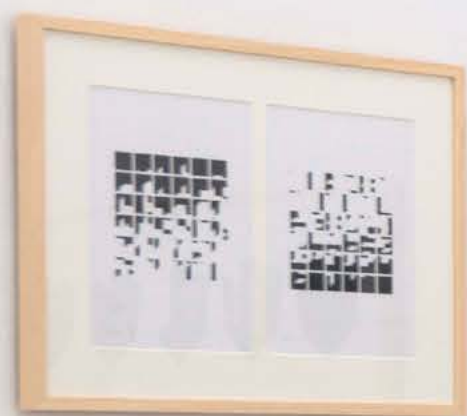
Canons 22 isométrico en B. Línea (N.º 2 y 19) ____ 2002 ____ impresión digital sobre papel ____ Díptico, 2 piezas de 29,7 x 21 cm

Canons 22. Planta ____ 2002 ____ Impresión digital sobre papel ____ Díptico, 2 piezas ____ 29,7 x 21 cm

Canons 22 isométrico en B ____ 2002 ____ Impresión digital sobre papel ____ Díptico, 2 piezas ____ 29,7 x 21 cm



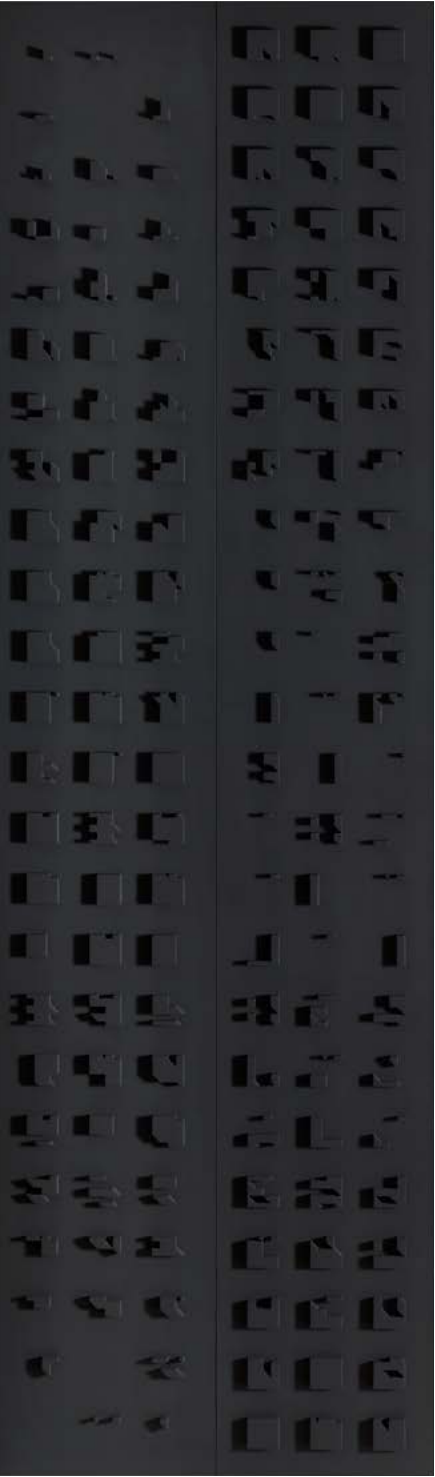






Exercise 12: *Explain the difference between a **strong** and a **weak** type.*
 Exercise 13: *Explain the difference between a **strong** and a **weak** type.*
 Exercise 14: *Explain the difference between a **strong** and a **weak** type.*
 Exercise 15: *Explain the difference between a **strong** and a **weak** type.*

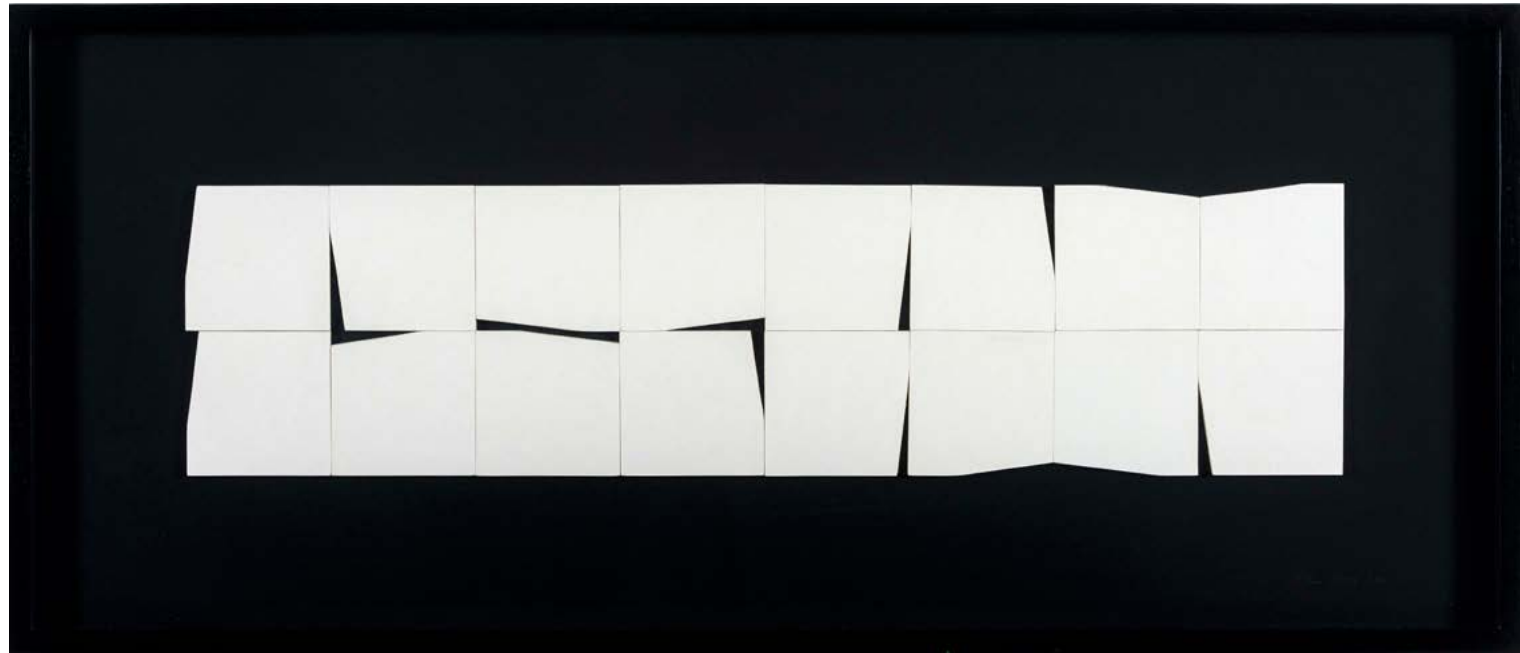
Canons 22 ____ 1996-2003 ____ Gouache sobre cartón pluma y madera ____ 196 x 56 cm Díptico, 2 piezas de 196 x 28 cm





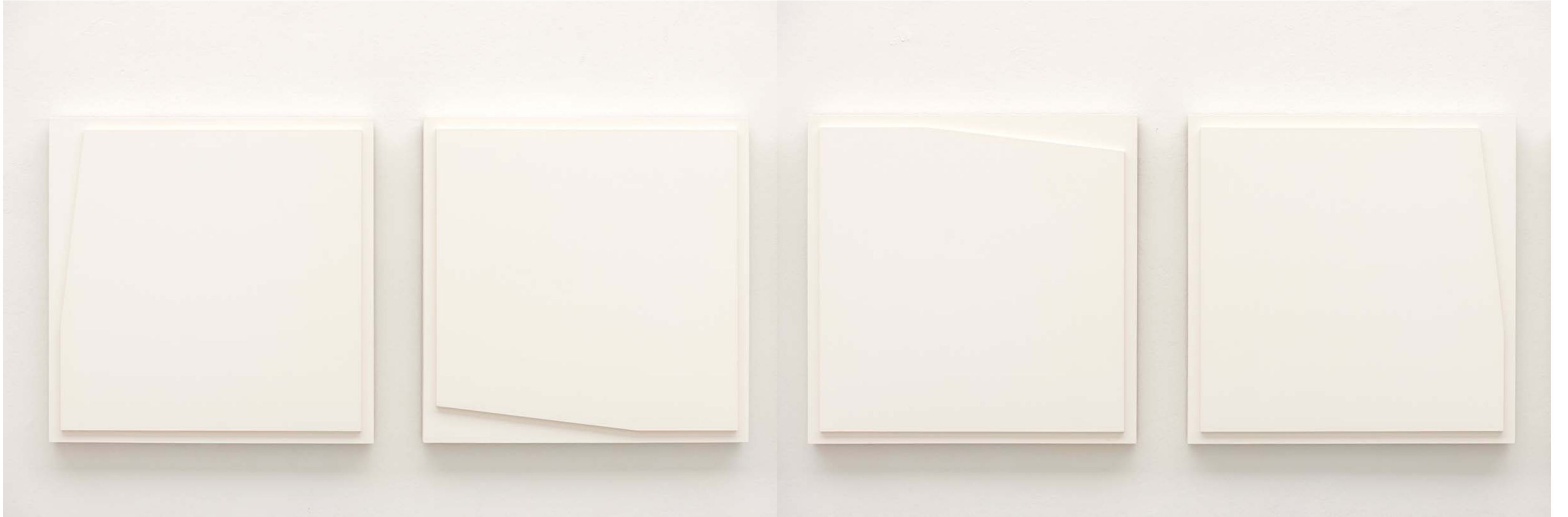
Menhir (Serie menhires) — 1997 — Cartón pluma sobre papel — 20 x 20 cm (*)

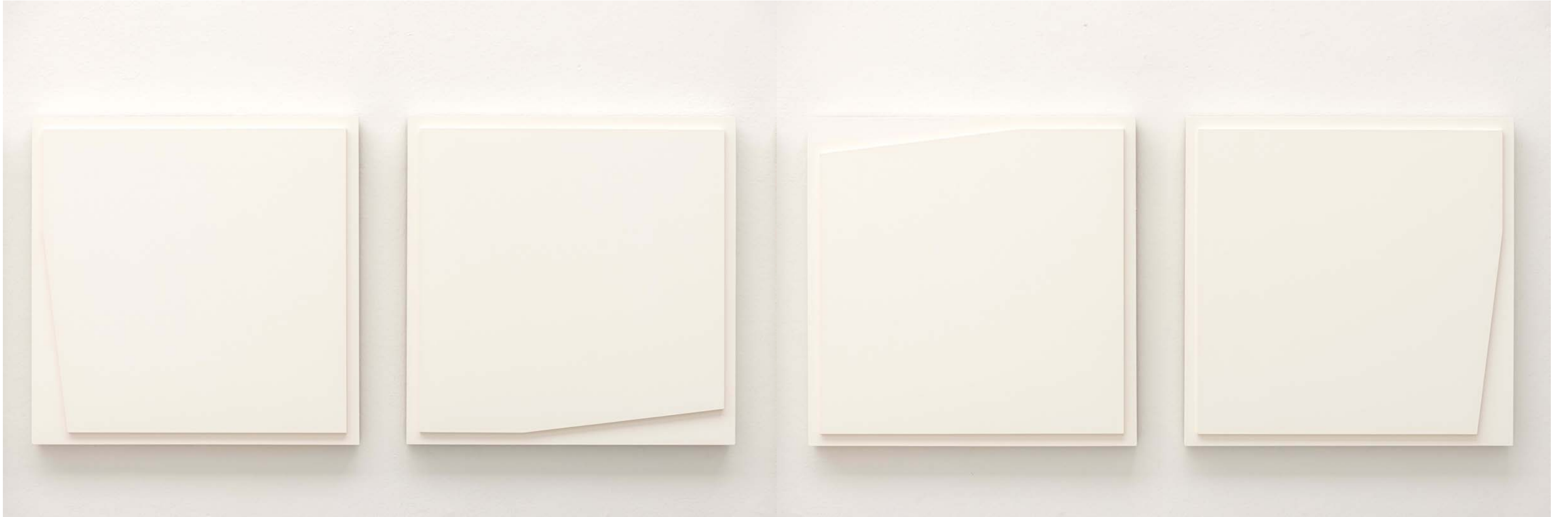
Menhir. Rotación-inversión — 2002 — Collage de cartón pluma sobre cartón — 38 x 92 cm



Menhir inversión (N.º 1 a 8) — 1995 — Pintura sobre táblex y madera — Políptico, 8 piezas de 65 x 65 x 5,2 cm



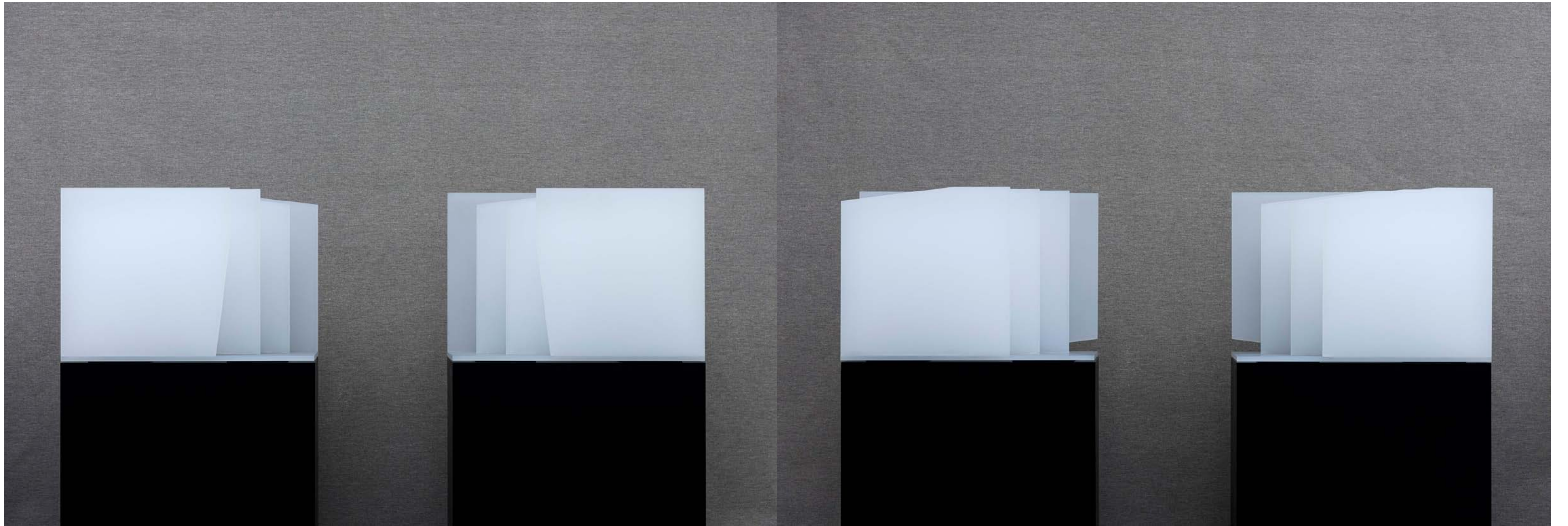


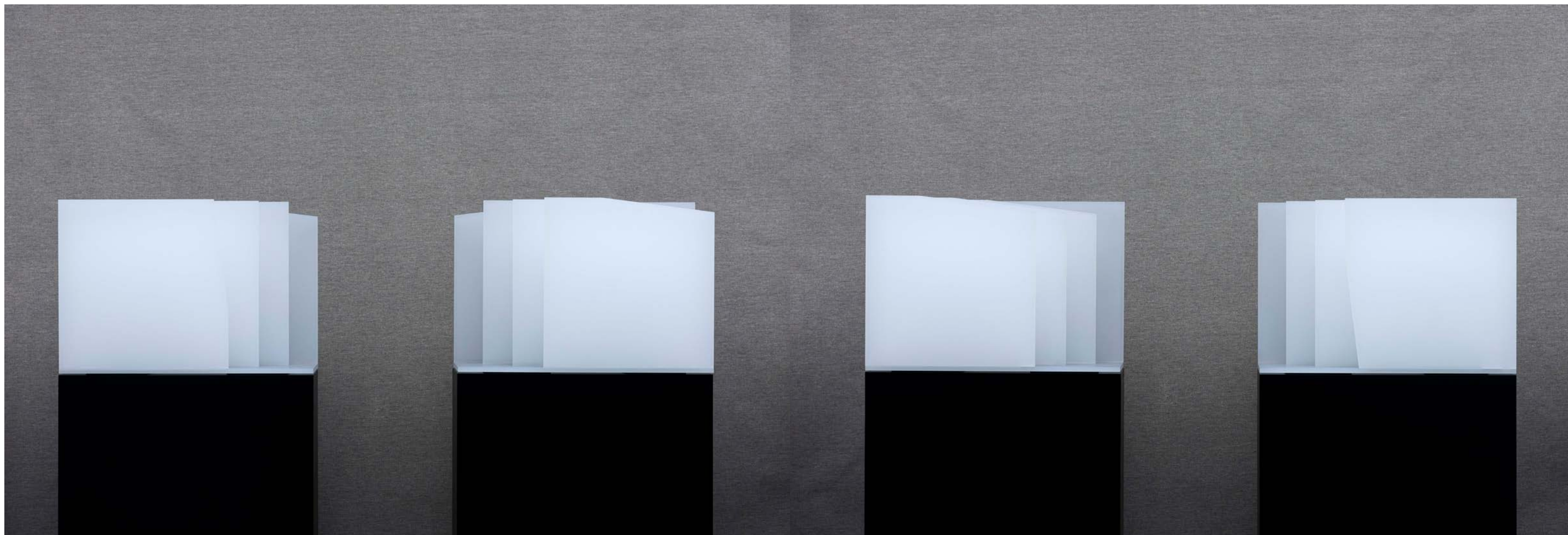


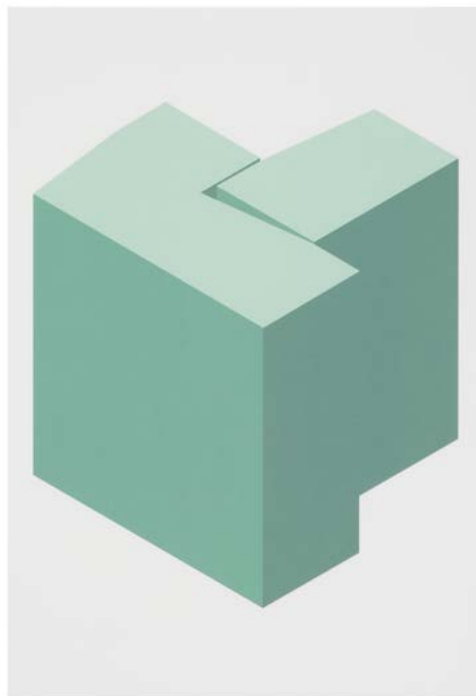
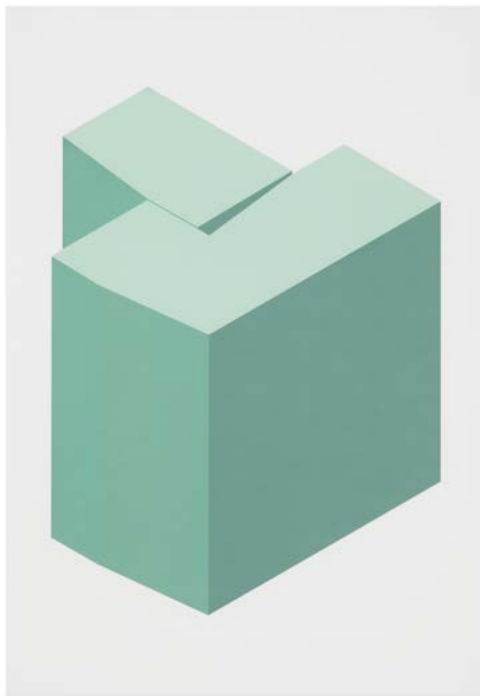
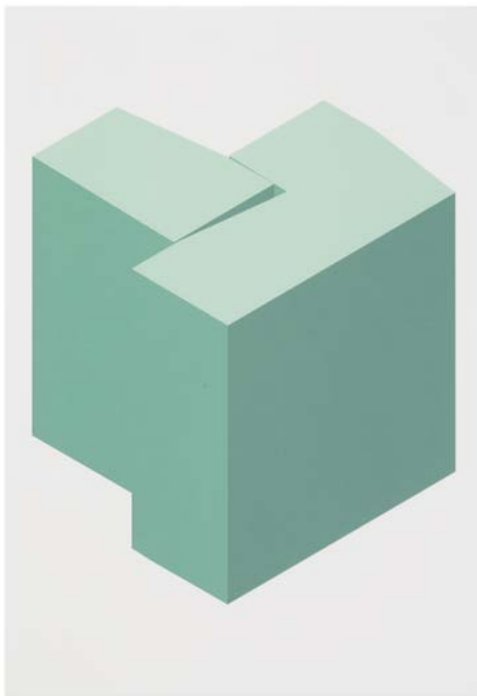


Menhires ____ **2002** ____ Metacrilato opal matizado ____ 92 x 60 x 26 cm

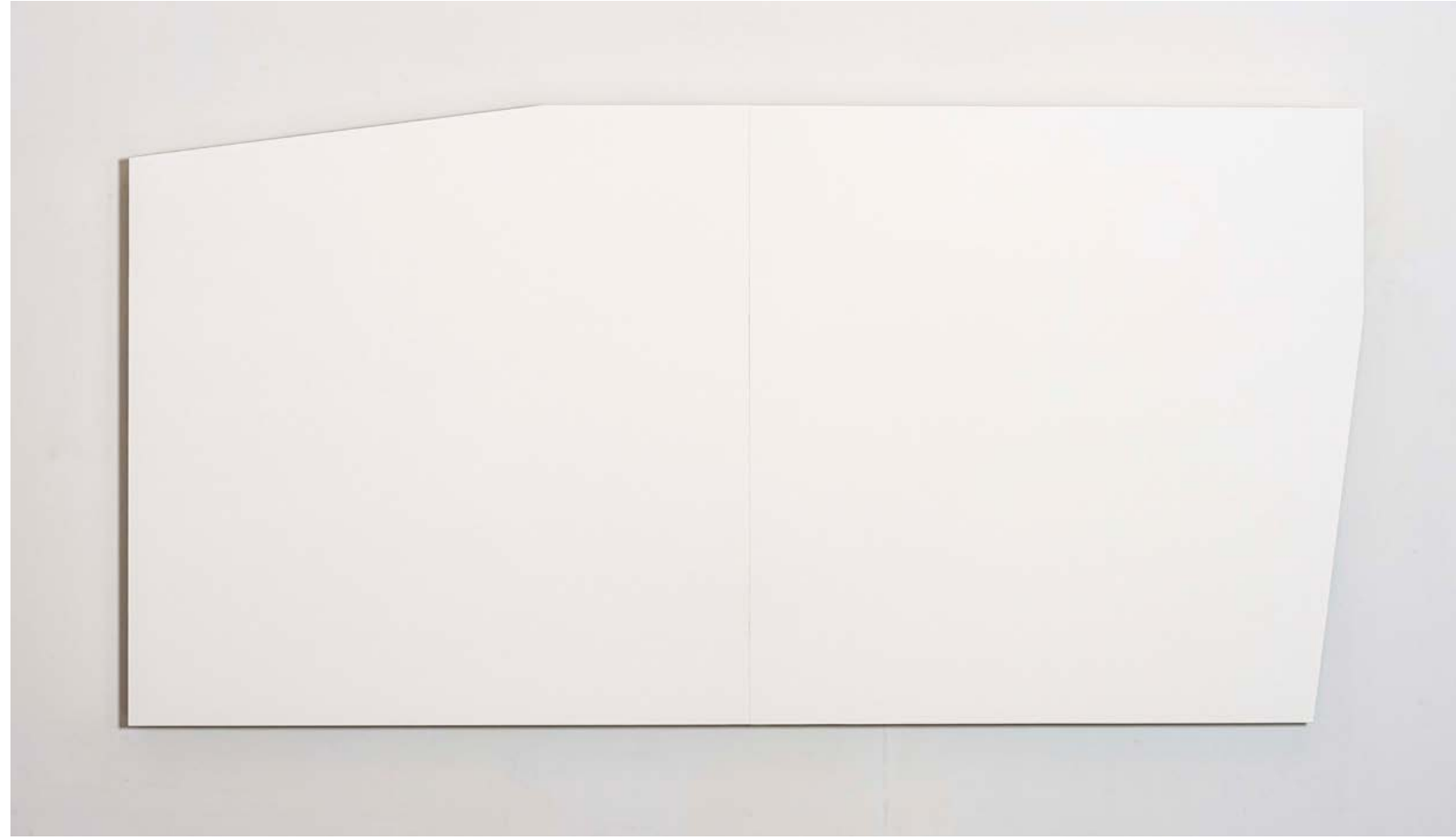


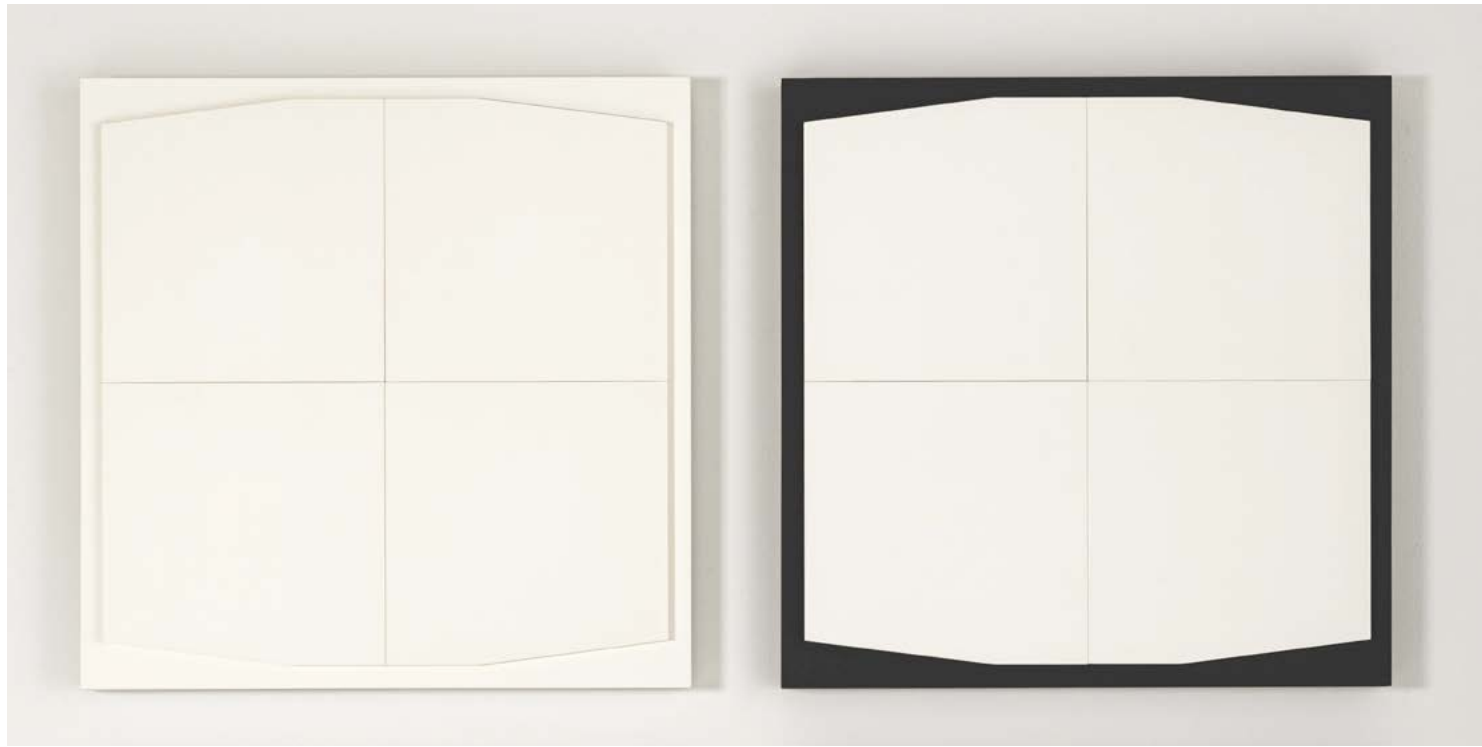




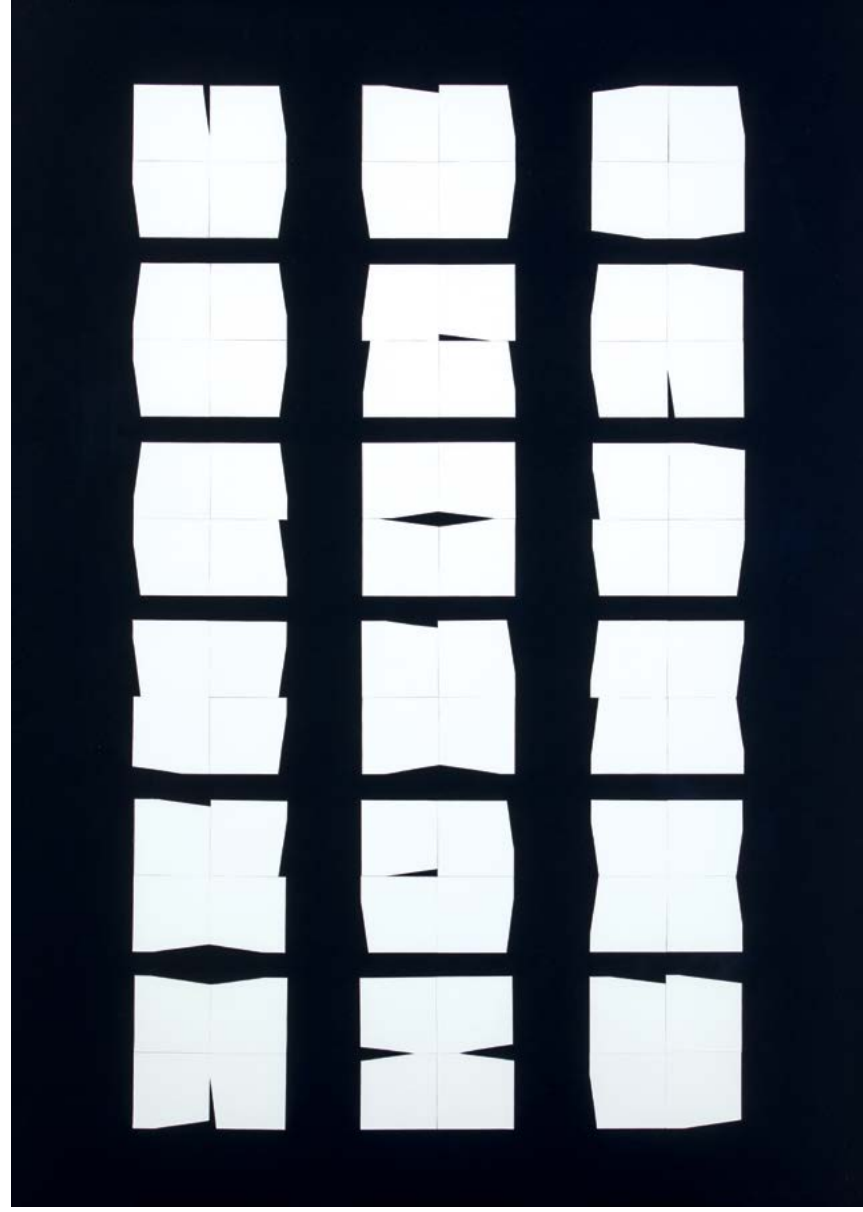


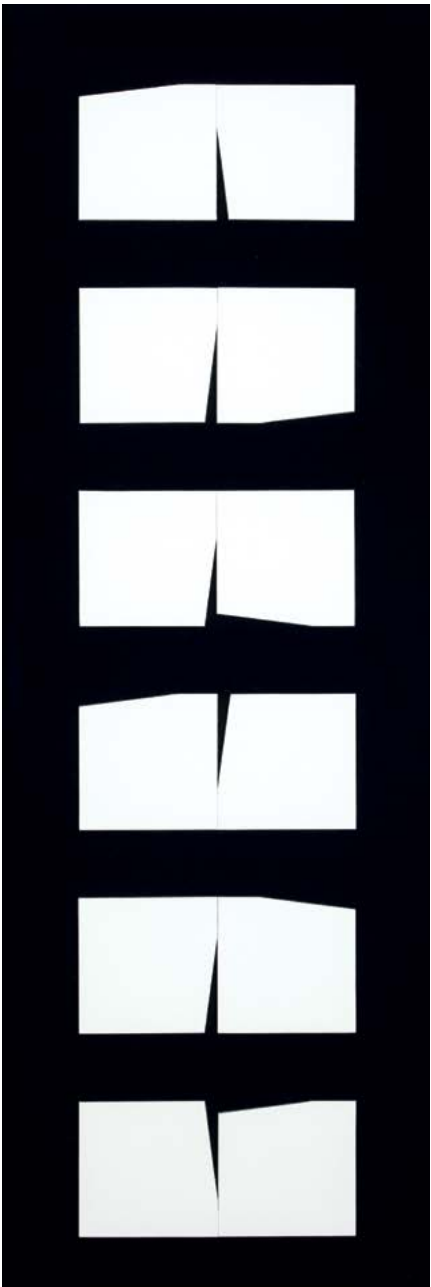
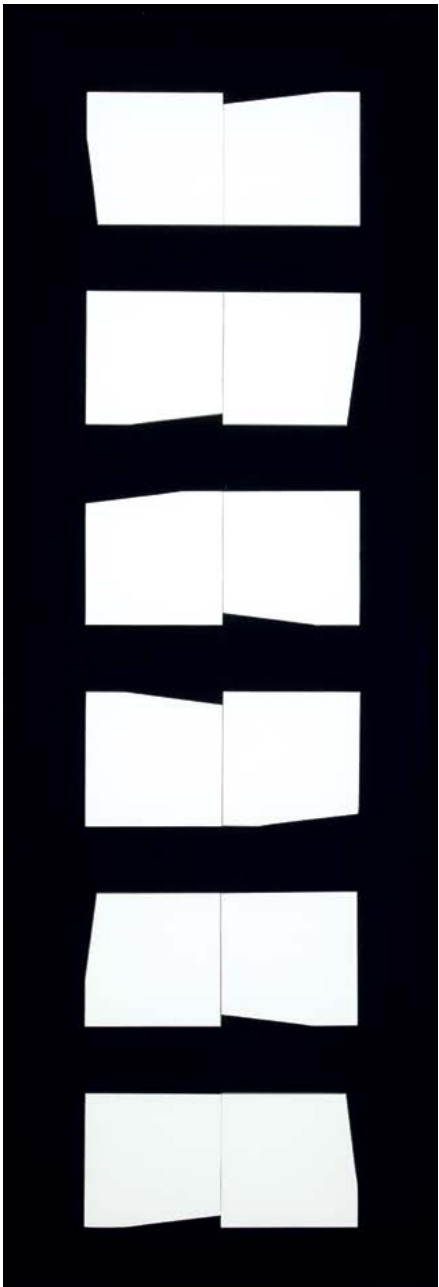
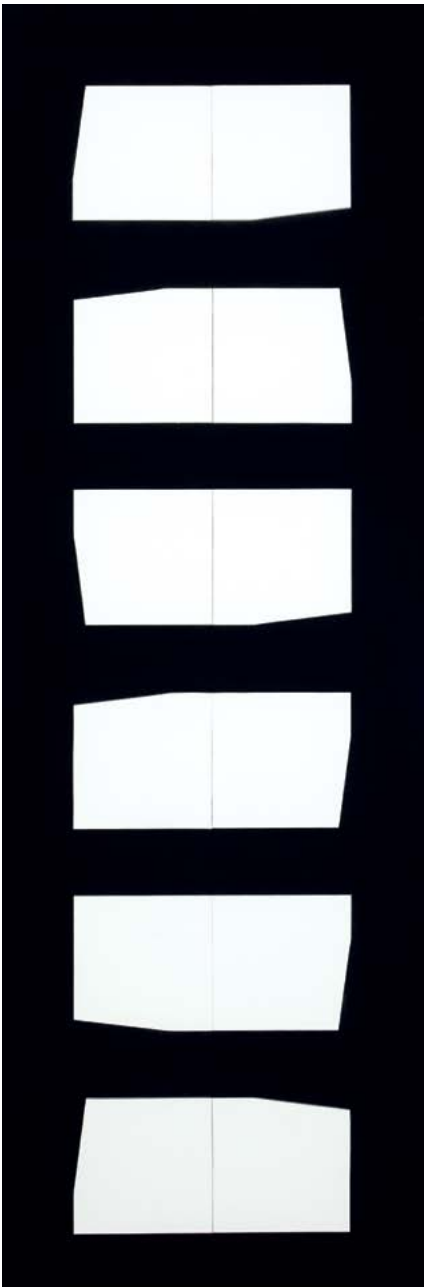
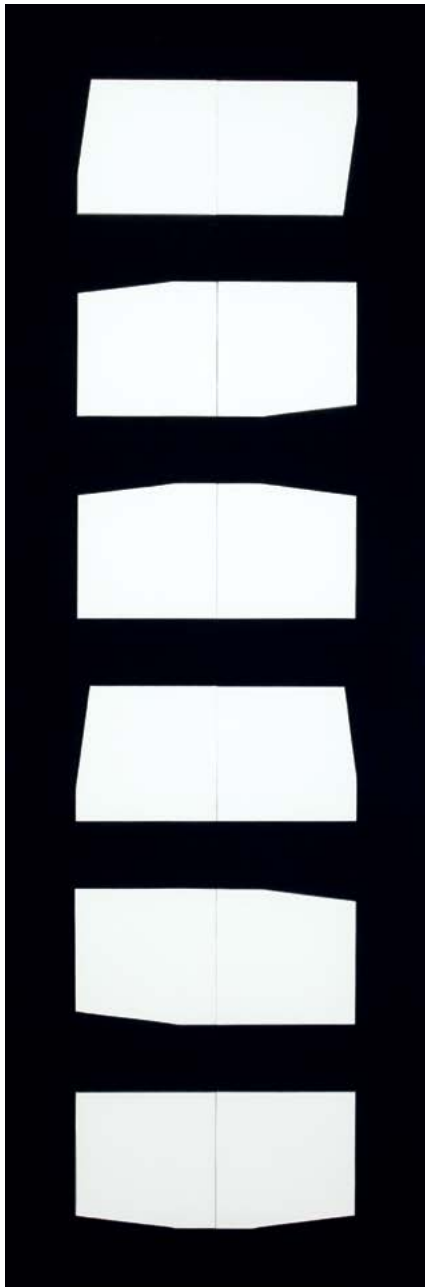
Dólmenes Albiko Trikuharri 13 ____ 2002 ____ Pintura sobre tela sobre madera ____ 120 x 240 x 5,5 cm





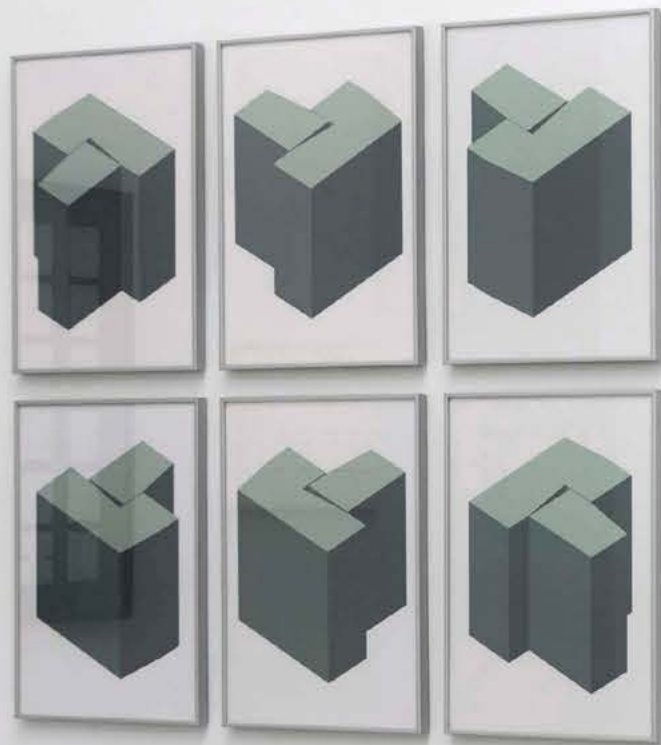
Dólmenes. 18 permutaciones ____ 2000 ____ Collage de cartón ____ 97,5 x 70,1 cm







11

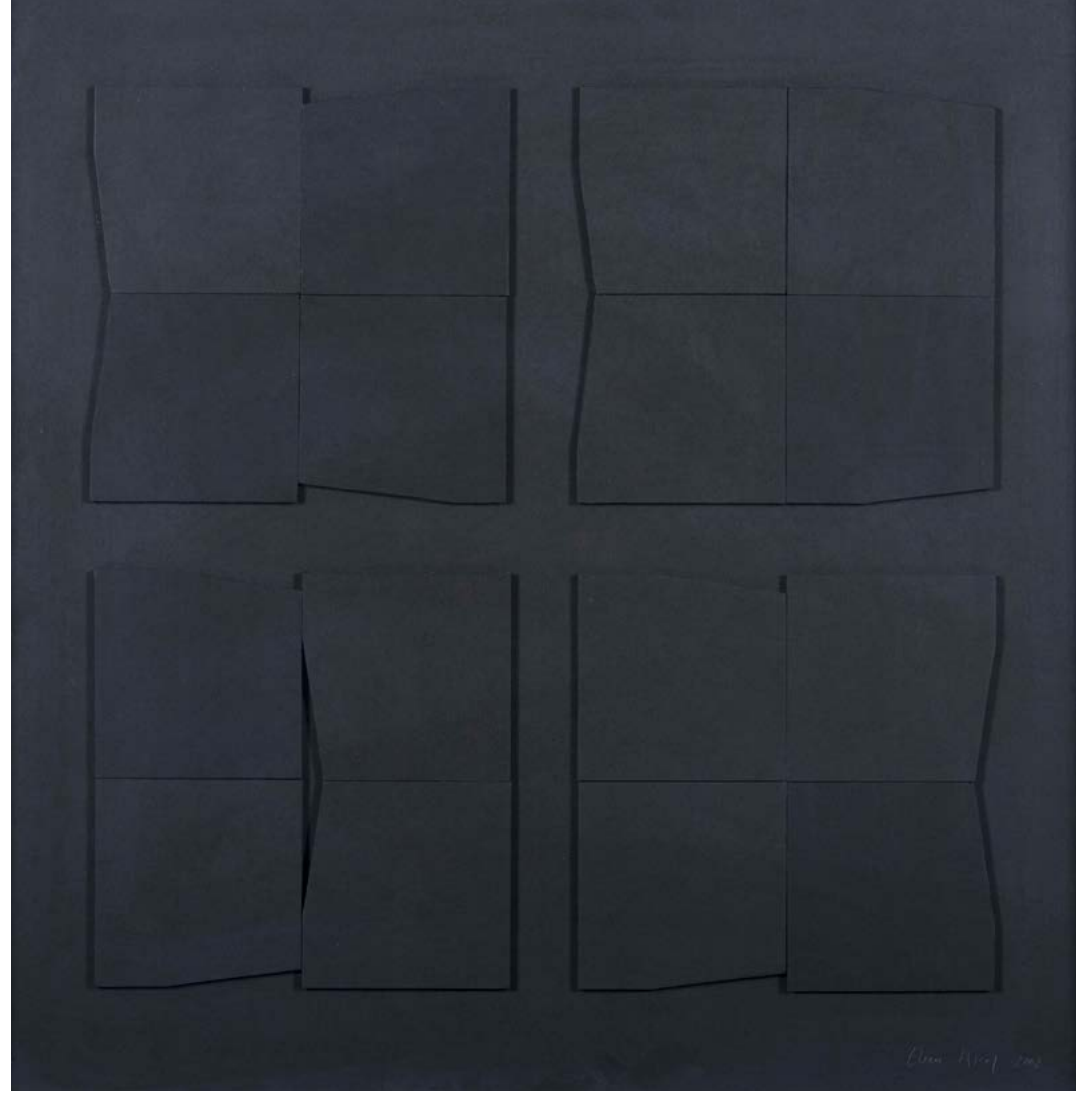


12

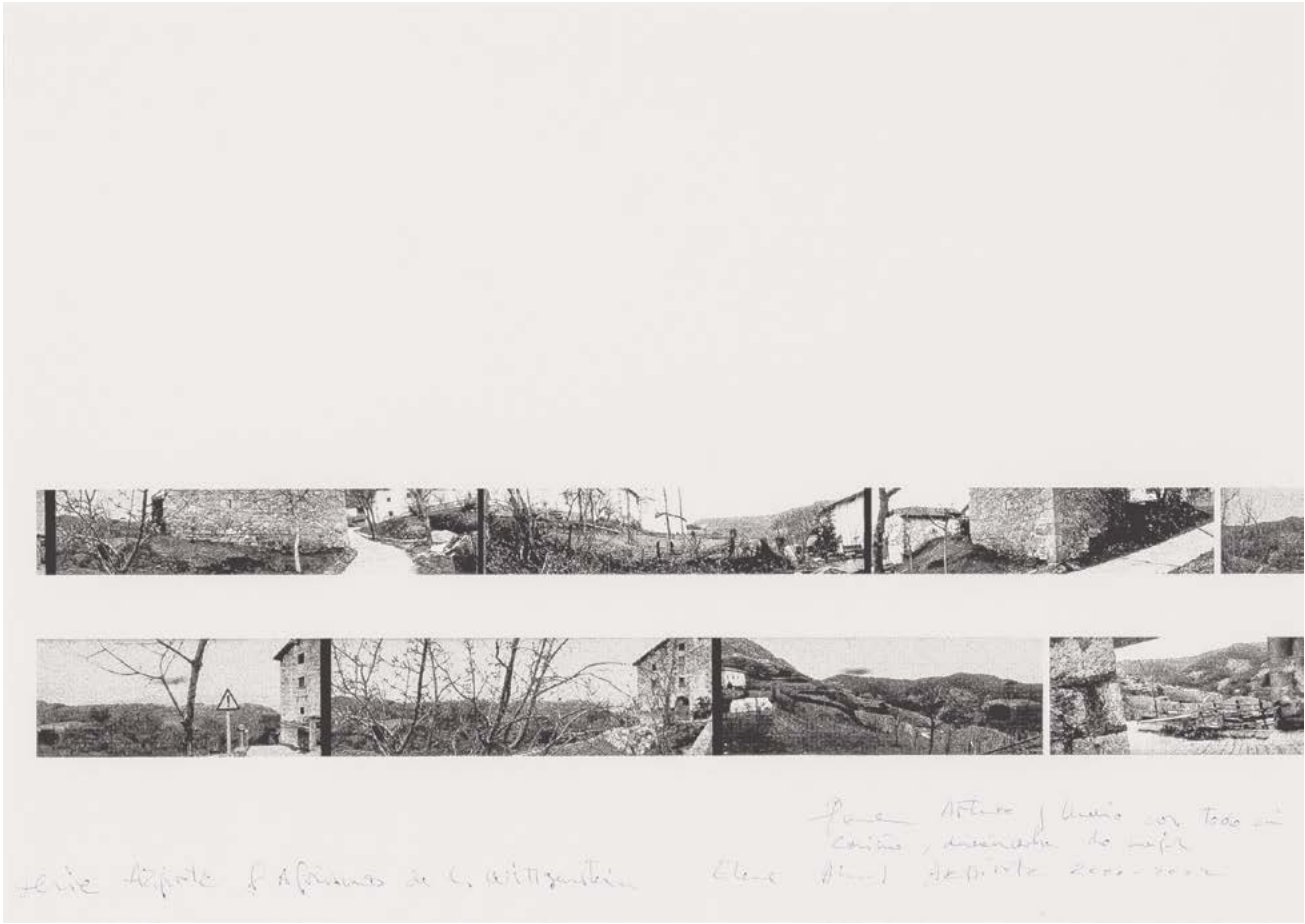


13

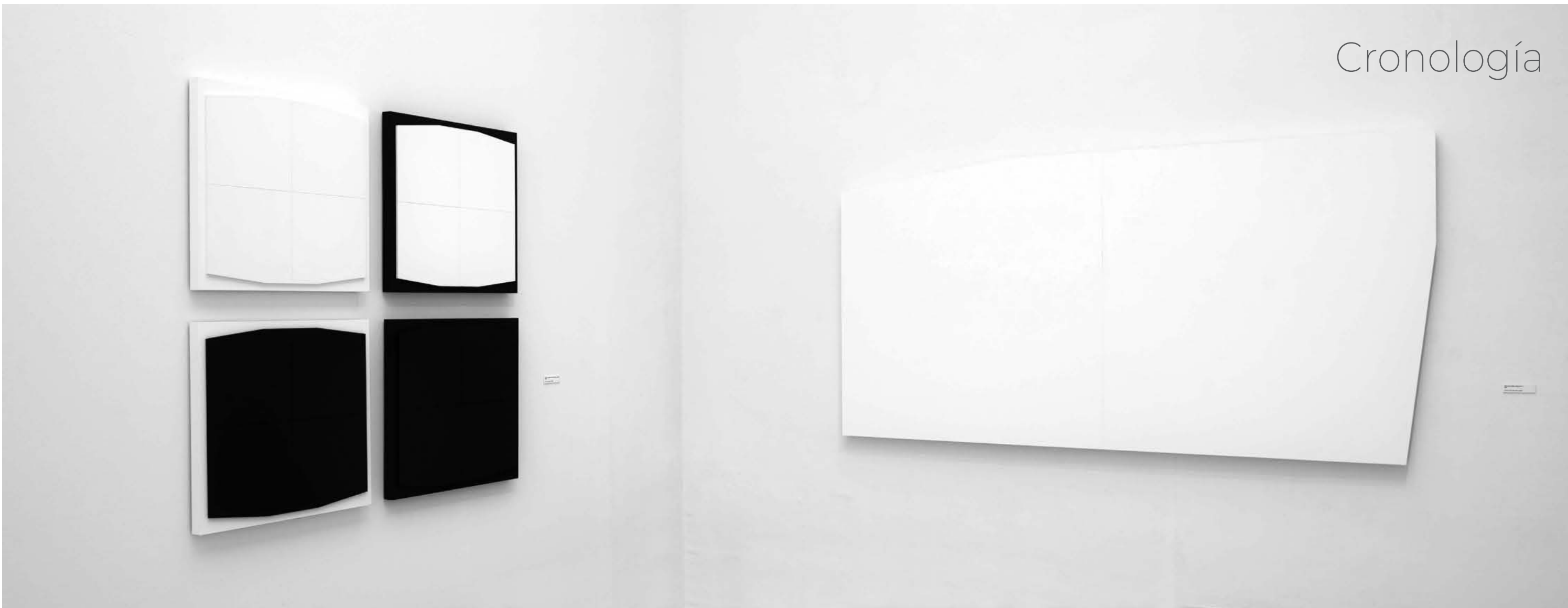
Dólmenes 1-4 — 2002 — Collage de cartón pluma — 50 x 50 cm



Serie Azpiroz & Aforismos de L. Wittgenstein — 2000-2002 — Impresión digital sobre hoja de papel continuo — 25,8 x 38 cm (*)



Cronología



Elena Asins nasce en Madrid el 2 de marzo de 1940, en el seno de una familia con tradición artística. Su bisabuelo, Bernardo Asins (Madrid, 1840-1897), estudió construcción en hierro en París, muy probablemente con Gustave Eiffel (1832-1923). Su abuelo, Gabriel Asins (1874-1931), y su padre (n. 1905), homónimo, siguieron la tradición familiar, centrada en la rejería arquitectónica y la arquitectura de hierro, a la que se deben numerosas e importantes intervenciones arquitectónicas.

Aunque de formación autodidacta, Elena Asins asistió a clases en la Escuela de Artes y Oficios y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y se ejercita como copista en el Museo del Prado. En 1963 entra a formar parte del grupo Castilla 63, y en 1966 de la Cooperativa de Artes Plásticas y Artesanas, fundada por Ignacio Gómez de Liaño. A finales de esa década abandona la figuración, adentrándose en una obra geométrica y experimental, que la lleva a formar parte del grupo Nueva Generación (1967), surgido en torno al pintor y teórico Juan Antonio Aguirre.

Con posterioridad, asistió a numerosos cursos y seminarios, entre los que cabe destacar los realizados en la Universidad de Stuttgart (Semiótica, con Max Bense),

el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (Generación Automática de Formas Plásticas), la Escuela de Bellas Artes de París, o The New School for Social Research y Columbia University de Nueva York, donde fue invitada como Visiting Scholar para la investigación de la aplicación del ordenador en el arte, tema que ocupó gran parte de su trabajo y del cual es artista pionera en España.

A la par que su variada obra en campos como la pintura, la escultura, el dibujo, la fotografía o el vídeo, desarrolló una amplia labor como escritora y crítica de arte, publicando numerosos ensayos sobre su propia obra, sobre arte cibernético, y sobre arte contemporáneo en general, interesándose especialmente por la obra de Walter de Maria. Asimismo, impartió cursos y conferencias en universidades, museos y centros culturales, como, por ejemplo, en la Hasting Gallery de Nueva York, o en la Universidad del País Vasco; y en Madrid, en el Centro Cultural Conde Duque, el Centro Cultural de la Villa, la Escuela de Arquitectura, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, o la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. También dio uno de los Talleres de Arte Actual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, dedicado a la enseñanza del manejo del computador

en el arte; y con el mismo contenido en el Centro de Experimentación de la Caixa de Barcelona. Además, es autora de poemas de poesía concreta y experimental, recogidos en publicaciones especializadas de España, Francia, Alemania y Estados Unidos.

Ha participado en multitud de exposiciones colectivas dentro y fuera de España, y se han realizado más de cincuenta muestras individuales sobre su obra, destacando la retrospectiva que le dedicó en 2011 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, «Elena Asins. Fragmentos de la memoria».

Ha recibido diversos premios y distinciones, entre los que cabe destacar la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2006), el Premio Nacional de Artes Plásticas (2011), y el Premio Arte y Mecenazgo (2012), otorgado por la Fundación La Caixa; y su obra está representada en importantes museos y colecciones.

Fallece en Azpirotz, Navarra, el 14 de diciembre de 2015, legando sus bienes y obra al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Elena Asins naix a Madrid el 2 de març de 1940, en el si d'una família amb tradició artística. El seu besavi, Bernardo Asins (Madrid, 1840-1897), va estudiar construcció en ferro a París, molt probablement amb Gustave Eiffel (1832-1923). El seu avi, Gabriel Asins (1874-1931), i el seu pare (n. 1905), homònim, van seguir la tradició familiar, centrada en la reixeria arquitectònica i l'arquitectura de ferro, a la qual es deuen nombroses i importants intervencions arquitectòniques.

Encara que de formació autodidacta, Elena Asins va assistir a classes a l'Escola d'Arts i Oficis i en el Cercle de Belles Arts de Madrid, i s'exercita com a copista en el Museu del Prado. En 1963 entra a formar part del grup Castella 63, i en 1966 de la Cooperativa d'Arts Plàstiques i Artesanes, fundada per Ignacio Gómez de Liaño. A la fi d'eixa dècada abandona la figuració, endinsant-se en una obra geomètrica i experimental, que la porta a formar part del grup Nova Generació (1967), sorgit entorn del pintor i teòric Juan Antonio Aguirre.

Amb posterioritat, va assistir a nombrosos cursos i seminaris, entre els quals cal destacar els realitzats en la Universitat de Stuttgart (Semiòtica, amb Max Bense), el Centre de Càlcul

de la Universitat Complutense de Madrid (Generació Automàtica de Formes Plàstiques), l'Escola de Belles Arts de París, o The New School for Social Research i Columbia University de Nova York, on va ser convidada com Visiting Scholar per a la investigació de l'aplicació de l'ordinador en l'art, tema que va ocupar gran part del seu treball i del qual és artista pionera a Espanya.

Al mateix temps que la seua variada obra en camps com la pintura, l'escultura, el dibuix, la fotografia o el vídeo, va desenvolupar una àmplia labor com a escriptora i crítica d'art, publicant nombrosos assajos sobre la seua pròpia obra, sobre art cibernètic, i sobre art contemporani en general, interessant-se especialment per l'obra de Walter de Maria. Així mateix, va impartir cursos i conferències en universitats, museus i centres culturals, com, per exemple, en la Hasting Gallery de Nova York, o en la Universitat del País Basc; i a Madrid, en el Centre Cultural Conde *Duque, el Centre Cultural de la Vila, l'Escola d'Arquitectura, el Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía, o la Facultat de Belles Arts de la Universitat Complutense. També va donar un dels Tallers d'Art Actual en el Cercle de Belles Arts de Madrid, dedicat a l'ensenyament del maneig del computador en l'art; i amb el mateix

contingut en el Centre d'Experimentació de la Caixa de Barcelona. A més, és autora de poemes de poesia concreta i experimental, arreplegats en publicacions especialitzades d'Espanya, França, Alemanya i els Estats Units.

Ha participat en multitud d'exposicions col·lectives dins i fora d'Espanya, i s'han realitzat més de cinquanta mostres individuals sobre la seua obra, destacant la retrospectiva que li va dedicar en 2011 el Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía de Madrid, «Elena Asins. Fragmentos de la memoria».

Ha rebut diversos premis i distincions, entre els quals cal destacar la Medalla d'Or al Mèrit en les Belles Arts (2006), el Premi Nacional d'Arts Plàstiques (2011), i el Premi Art i Mecenatge (2012), atorgat per la Fundació La Caixa; i la seua obra està representada en importants museus i col·leccions.

Mor en Azpirotz, Navarra, el 14 de desembre de 2015, llegant els seus béns i obra al Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía de Madrid.



EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1960
Casino Español, Melilla

1961
Frankfurt am Main

1962
Galería Espacio, Madrid

1968
Galería Edurne, Madrid
Cercle Artistic de Sant LLuc, Barcelona

1970
Galería Am Berg, Stuttgart

1971
Galería Seiquer, Madrid
Galería La Casa del siglo XV, Segovia
Museo de Bellas Artes, Málaga

1972
Galería Delos, Murcia

1973
Galería Tupac, Madrid

1974
Diputación Provincial, Málaga

1975
Galería Sen, Madrid

1978
Galería Iolas-Velasco, Madrid
Galería Carteia, Algeciras, Cádiz

1979
Colegio de Arquitectos de Zara-

goza, Zaragoza
Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid

1980
Galería Juana de Aizpuru, Sevilla
Galería Edurne, Pedraza, Segovia
Colectivo Palmo, Málaga

1982
Casa Municipal de la Cultura de San Lorenzo de El Escorial, Madrid
Spanish Institute, Nueva York
SIMO, IBM, Madrid

1985
SIMO, IBM, Madrid

1988
Galería Columela, Madrid

1989
Centre d’Iniciatives i d’Experimentació, Barcelona

1990
Galerie Kammer, Hamburgo

1991
Galería Theo, Madrid

1994
Galería Theo, Madrid

1995
Centro Cultural de la Villa, Madrid

1996
Galería Theo, Madrid
Sala Luzán, Caja de Ahorros de

la Inmaculada, Zaragoza

1997
Colegio de Arquitectos de Madrid, Madrid

1998
Mitxausenea Kultur Etxea, Leikunberri, Navarra
Sanz-Enea Casa de Cultura, Zarauz, Guipúzcoa
Colegio de Arquitectos de Málaga, Málaga

1999
Ciudadela, Pabellón de Mixtos y Horno, Pamplona

2000
Galería Vanguardia, Bilbao
Galería Trazos Tres, Santander
Galería Caracol, Valladolid
Galería Altxerri, San Sebastián

2001
ARCO, Galería Altxerri, Madrid

2002
ARCO, Galería Antonio Barnola

2003
ARCO, Museo Provincial de Madrid

2006
Fundación Aparejadores, Sevilla

2011
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

2012
Museo de Navarra, Pamplona
Koldo Mitxelena, San Sebastián

2014
Galería Juana de Aizpuru, Madrid

2016
Museo de Navarra, Pamplona

2017
Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara, México

2018
Instituto Cervantes, Nueva York, Estados Unidos
Museo de la Universidad de Navarra, Pamplona

2019
Sala Vimcorsa, Córdoba

2020
Galería Kow, Berlín
Freijo Gallery, Madrid
Galería Elvira González, Madrid

2021
Galería Trinta, Santiago de Compostela

2022
Museo Francisco Sobrino, Guadalajara

2023
Galería Nogueras-Blanchard, L’Hospitalet de Llobregat
Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA), Alicante

2024
Galería Elvira González, Madrid

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1960
Primera Medalla de Juventudes Musicales, Madrid

1963
«Grupo Castilla 63», Sala Amadís, Madrid; Ateneo de Oviedo
«Salón de Mayo» de Juventudes Musicales, Madrid

1965
«Grupo Castilla 63», Cercle Artístic de Sant Lluc, Barcelona

1966
«Festivales de España»
«II Salón de Corrientes Constructivistas», Galería Biqué, Madrid

1967
«Arte Objetivo», Dirección General de Bellas Artes, Madrid
«Nueva Generación», Sala Amadís, Madrid
«Nueva Generación», Galería Eurne, Madrid

1969
«Formas computables», Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid

1969-1970
«Salón de mayo», Parque de la Ciudadela, Barcelona
«Premio Miró», Barcelona
«Colectiva», Palacio de Exposiciones del Ministerio de Información y Turismo, Madrid

1970
«Colectiva», Galería Juana Mordó, Madrid
«Pictorama I», Madrid
«Colectiva», Ateneo, Málaga

1971
«Man 71. Muestra de arte nuevo 1971», Barcelona

1973
«Signos Espacio Arte», Exposición Internacional de la poesía concreta al arte conceptual, Club Pueblo, Centro Universitario de Madrid

1974
«Signos», Galería Daniel, Madrid

1975
«Grabado español contemporáneo», Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid
«Pintores constructivistas españoles», Galería Kandinsky, Madrid

1977
«Forma y medida en el arte español actual», Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid
«Nueva Generación. 10 años», Palacio de Velázquez, Parque de El Retiro, Madrid

1979
«Exposición becarios de artes plásticas V», Fundación Juan March, Madrid

1980
«Abstracción geométrica», Caja

de Ahorros y Monte de Piedad, Zaragoza
«Spanish graphics», The Nickle Arts Museum, University of Calgary

1982
«Línea, espacio y expresión en la pintura española actual», Galería de Arte Moderno de Santo Domingo; Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, México D.F.

1983
«La experimentación en el arte», Centro Cultural Conde Duque, Madrd

1984
«Arte y nuevas tecnologías», Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander
«Elena Asins, José Freixanes, Isabel Garay», ARCO, Galería Eurne, Madrid

1985
«Artistas en Madrid: en el Museo Español de Arte Contemporáneo», Centro Cultural Conde Duque, Madrid
«Propuestas objetivas», Galería Fernando Vijande, Madrid

1987-1988
«Prix Arts. Meisterwerke der computerkunst», Ars Electronica Linz GmbH, Linz, Austria

1989
«Kunstforum Nord. Hafen Handel Arbeit», Kunsthaus Hamburg, Hamburgo y Bonn
«Arte geométrico en España»,

Centro Cultural de la Villa, Madrid

1990
«Madrid. El arte de los sesenta», Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid
«Vertical / Diagonal / Horizontal», Kunsthaus Hamburg, Hamburgo
«Homenaje al cuadrado», Galería Theo, Madrid.
«From Picasso to today. Masters of twentieth century spanish art», Macquarie Galleries, Australia

1991
«100 paintings: Spanish art in the 20th Century: from Picasso to present day», Mie Prefectural Art Museum, Tsu, Mie Prefectura, Japón
«Colectiva», F.I.A.C., Galería Theo, París

1992
«Constructivistas de Madrid», Galería Quorum, Madrid

1993
«Colectiva Artistas Internacionales», Galería Theo, Madrid

1994
«El gesto», Galería Eurne, Madrid
«Cuatro décadas», Galería Juana Mordó, Madrid
«Blanco y Negro», Galería Theo, Madrid
«XIV Salón de los 16», Museo Nacional de Antropología, Madrid

1995
«Colectiva», ARCO 1995, Galería Eurne, Madrid
«Colectiva», Art Basel, Galería Elvira González, Basilea
«IV Muestra Unión Fenosa», Pontevedra
«Colectiva», Galería Anselmo Álvarez, Madrid
«Blanco», Galería Theo, Madrid
«Colección Unión Fenosa», Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

1996
«Fondos de la galería», Galería Theo, Madrid

1997
«Bienal de pintura», Pamplona
«V Muestra Unión Fenosa», La Coruña
«Plastika Garaikidea (Plástica contemporánea)», Antiguo Depósito de Aguas, Vitoria
«Antes del Arte», IVAM, Valencia (itinerante en Nueva York, Buenos Aires y Caracas)
«III Certamen Unicaja de Artes Plásticas», Unicaja, Málaga
«Spais Minims», Galerie deis Angels, Zarauz, Guipúzcoa
«Colectiva», Galería Rafael Ortiz, Sevilla
«Colección Helga de Alvear», Centro Cultural Rioja, Burgos
«Colectiva», Sanz-Enea Casa de la Cultura, Zarauz, Guipúzcoa

1998
«Colección Helga de Alvear», Pabellón de Mixtos, Ciudadela, Pamplona
«Colectiva», Unicaja, Sala de Exposiciones Santa Inés, Sevilla;

Baluart de la Ciudadela, Cádiz
«Dibujos germinales. 50 artistas españoles», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

1999
«Colectiva», Cultural Rioja, Sala Amós Salvador, Logroño
«Colectiva», Museo de la pasión, Valladolid
«Imágenes de la abstracción», Museo Español de Arte Contemporáneo y Sala de las Alhajas, Madrid
«Colectiva», Palacio Almodí, Murcia
«Colectiva», Galería Lekune, Pamplona
«Colectiva», Galería Cruce, Madrid
«Colectiva», Galería La Nave, Valencia
«Colectiva», Galería Elvira González, Madrid
«VI Muestra Unión Fenosa», La Coruña
«Gráfica Arteleku», Palacio de Aranburu, Tolosa, Guipúzcoa
«Colección Fefa Seiquer», Círculo de Bellas Artes, Madrid
«Obra sobre papel», Galería Elvira González, Madrid
«Colectiva», ARCO, Galería Lekune, Pamplona

2000
«Dibujos germinales», Sala Municipal de Exposiciones, Valladolid
«Colectiva», Sprengel Museum, Hannover

2001
«Colectiva», Fundación Focus Abengoa, Sevilla
«Colectiva», Galería Vanguardia, Madrid
«33», Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Córdoba

2002
«El número y la mirada. Barbadillo y el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid», Sala Vimcorsa, Córdoba
«Colectiva», Galería Antonio de Barnola, Barcelona
«Colectiva», ARCO, Galería Antonio de Barnola, Madrid
«Colectiva», Estudio Arte-Casa del Este, San Sebastián

2003
«XX Aniversario», Galería Altxerri, San Sebastián
«El Centro de Cálculo 30 años después», Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Museo de la Universidad de Alicante y Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza
«XIII Certamen Nacional de Dibujo Gregorio Prieto», Valdepeñas, Ciudad Real
«Mirar dentro de la caja: exposiciones de la Sala CAI Luzán (1962-1977-2000)», Sala Luzán, Zaragoza

2004
«Excéntrico», Museo Provincial de Lugo.
«Fragmentos. Arte del XX al XXI (Colección Pilar Citoler)», Centro Cultural de la Villa, Madrid
«Dibujando el espacio», Galería

Rafael Ortiz, Sevilla
«El collage, un encuentro», Sala de Exposiciones Municipal La Llotja, Elche, Alicante
«El siglo XX en La Casa del Siglo XV: una galería de arte en Segovia 1963-2000», Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia

2005
«El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
«Modelos, estructuras, formas. España 1957-59», Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla
«Colectiva», Feria Estampa, Galería Arte y Naturaleza, Madrid

2006
«Tránsito Geométrico», Fundación Chirivella Soriano, Valencia
«Bifurcaciones», Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid
«Medias y extremas razones», Museo de Bellas Artes de Cádiz
«Adquisiciones», Museo de Navarra, Pamplona

2007
«Adquisiciones», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
«Línea y plano», Galería Antonio Machón, Madrid
«No hay arte sin obsesión. Colección Circa xx-Pilar Citoler», Fundación Antonio Pérez, Cuenca; Museo de Obra Gráfica de

San Clemente, Cuenca; Fundación Caixa Galicia, Ferrol

2008
«Síntesis», Galería Cayón, Madrid.
«Geometrías de Rodchenko a Sol Lewitt», Galería Guillermo de Osma, Madrid
«Lenguajes de papel. Colección Circa XX. Pilar Citoler», Sala Comunidad de Madrid-Alcalá 31, Madrid.

2009
«Colectiva», Galería Mikel Armentia, Pamplona
«Derivas de la geometría. Razón y orden en la abstracción española, 1950-75», Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra
«Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental», Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía, Madrid
«Aprendiendo a mirar. 25 años de la Galería Rafael Ortiz», Centro de las Artes de Sevilla
«La sombra de Oteiza», Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra
«Escrito está: poesía experimental en España», Museo Artium, Álava; Museo Patio Herreriano, Valladolid

2010
«Creadoras del S. XX y XXI», Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid
«El retorno de lo imaginario. Realismos entre XIX y XXI», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

«Encuentros de Pamplona 1972», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

2011
«Figuras de la exclusión», Museo Nacional de Escultura y Museo Patio Herreriano, Valladolid
«Gabinet de papers», Centro Municipal de Exposiciones, Elche, Alicante
«Colectiva», Feria MadridDear-te, Madrid

2012
«Arte como vida. Colección Circa XX-Pilar Citoler», Sala Kubo-Kutxa, San Sebastián
«Escritura experimental española (1965-1983). Colección José María Lafuente», Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, Santander

2013
«Sobre papel», Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres
«60 anys de geometria», Lonja de San Jordi, Alcoy, Alicante
«9915 miradas íntimas. Dibujos de maestros modernos y contemporáneos en colecciones privadas españolas», Fundación Mercedes Calles-Carlos Balles-tero, Cáceres

2014
«Suturak: cerca a lo próximo», Museo de San Telmo, San Sebastián
«L'Art del Col.leccionista», Lonja del Pescado, Alicante
«Escritura experimental en Es-

paña, 1963-1983», Círculo de Bellas Artes, Madrid
«Memoria de la diversidad (expediente I/B)», Sala Rekalde, Bilbao

2015
«En cuerpo y alma: mujeres artistas de los siglos XX y XXI», Sala Kubo-Kutxa, San Sebastián
«60 anys de geometría», Sala el Cub. Museo de la Universidad de Alicante
«Sempere sempre entre nosaltres», Lonja de San Jordi, Alcoy, Alicante
«Abstracción: del Grupo Pórtico al Centro de Cálculo», Museo Francisco Sobrino, Guadalajara; Galería Guillermo de Osma, Madrid

2016
«Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016», Museu Fundación Juan March, Palma; Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca; Fundación Juan March, Madrid
«Vanitats, intel·lecte, espiritualitat» Centro del Carmen, Valencia
«Colección XIII: hacia un nuevo museo de arte contemporáneo», CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid

2017
«Papers i collages per a Joan Valls», Lonja de San Jordi, Alcoy, Alicante

2018
«El poder del arte», Congreso de los Diputados y Senado, Madrid

2019
«Una manera de veure» Espais Volart, Fundación Vila Casas, Barcelona

2020
«Monocromos. Infinitos matices en un único color», Sala San Miguel, Fundació Caixa Castelló, Castellón

2021
«Panorama Madrid 01», CentroCentro, Ayuntamiento de Madrid
«El color abstracte» Sala de Exposiciones de la Fundación Mediterráneo, Elche, Alicante

2022
«Elles», Museo de la Ciudad, Valencia
«Somni de línies. L'eclosió geomètrica. Espanya 1954-1985 (Ensueño de líneas. La eclosión geométrica. España 1954-1985)» Sala Menador, Castellón de la Plana

2023
«Vida y color», Museo de la Ciudad, Valencia

2024
«Tendencias artísticas en España, 1950-2000. Homenaje a la Galería La Casa del Siglo XV», Torreón de Lozoya, Segovia

2025
«Una vida de papel», Fundación Chirivella Soriano, Valencia

OBRAS EN MUSEOS Y COLECCIONES PÚBLICAS

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Colección Asociación Amigos del Arte Contemporáneo, Museo Patio Herreriano, Valladolid

Fundación Banesto, Madrid

Banco Coca, Madrid

Fundación Juan March, Madrid

Colección Banco de España, Madrid

Colección de la Biblioteca Nacional, Madrid

Colección Unión Fenosa, Madrid

Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona

Fundación Caixa de Pensiones, Barcelona

Cercle de Sant Lluc, Barcelona

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés, Castellón

Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria

Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia

Spanish Institute, Nueva York

Kulturböherde, Hamburgo

Museo de Bellas Artes, Bilbao

Colección Caja Kutxa, Bilbao

Universidad Pública, Pamplona

Museo de Navarra, Pamplona

Artium, Vitoria

Araba eta Gazteizko Aurrezk Kutxa Fundazioa

Fundación Focus Abengoa, Sevilla

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Madrid

Colección Iberdrola

Archivo Lafuente, Heras, Cantabria

BECAS Y PREMIOS

1978
Beca para España, Fundación Juan March

1980
Beca del Ministerio de Cultura

1981
Beca para U.S.A., Fundación Juan March

1982
Subvención del Ministerio de Cultura

1983
Subvención Spanish - Us Joint Committee

1985
Invitada por la Universidad de Columbia, New York, como Visiting Professor

1988
1º Preis en «Zeitschrift für Kunst und Medien», Karlsruhe, Alemania

1997
Bigarren Saria, Zarauzko Itsas Pasealekurako Eskultura Saria

1998
Primer Premio de Escultura Pública, Vitoria

2000
Primer Premio Fundación Focus-Abengoa

2001
Segundo Premio Fundación Todisa

2006
Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes

2011
Premio Nacional de Artes Plásticas

2012
Premio Arte y Mecenazgo (categoría artista), Fundación La Caixa

OBRA PÚBLICA

1983
Museo al Aire Libre, Fuengirola, Málaga

1997
Canons 22, Paseo Marítimo de Zarauz, Guipúzcoa

2001
Menhires para la Infancia, Vitoria

2004
Albiko Trikuharri II, Berantevilla, Álava

BIBLIOGRAFÍA (Selección)

ABEIJÓN, José Ignacio, «Geometrías», en *Geometrías de Rodchenko a Sol Lewitt* [cat. exp. Galería Guillermo de Osmá, Madrid], Madrid, 2008, pp. 3-11.

AGUIRRE, Juan Antonio, texto en *Elena Asins* [cat. exp. Galería Edurne, Madrid], Madrid, 1968.
- *Arte último*, Madrid, 1969.
- «El arte y las matemáticas», *Artes*, n.º 102-103, Madrid, noviembre-diciembre de 1969.

ALONSO, Andoni, «Buscando a Wittgenstein...», en *Elena Asins. Menhir dos* [cat. exp. Centro Cultural de la Villa, Madrid], Madrid, 1995.

ARANZASTI, María José, «Diez notas para un canon», en *Elena Asins* [cat. exp. Sanz-Enea Casa de Cultura, Zarauz, Guipúzcoa], Zarauz, 1998.

AREÁN, Carlos, «Grupo Castilla 63», en *Grupo Castilla 63* [cat. exp. Sala Amadís, Madrid], Madrid, 1963.
-*Treinta años de arte español (1943-1972)*, Madrid, 1972.

ARTETXE, José Ángel, «Conversación con Elena Asins», *Artecontexto. Arte, cultura, nuevos medios*, n.º 12, 2006, pp. 49-55.

ARZOZ, Iñaki, «Menhir dos: “obra de arte”», en *Elena Asins. Menhir dos* [cat. exp. Centro

Cultural de la Villa, Madrid], Madrid, 1995.

AZANZA LÓPEZ, José Javier, y DÁVILA MATA, Maite, «Elena Asins antes de Elena Asins: el aprendizaje y la búsqueda (1956-1968)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 54, Granada, 2023, pp. 153-172.

BALLESTER, José María, «Elena Asins: imagen y concepto», *Hoja del Lunes*, Madrid, enero de 1971.
- *Elena Asins* [cat. exp. Diputación Provincial de Málaga], Málaga, 1974.

BARBADILLO, Manuel, «Heterodoxia y vanguardia (La formación artística de Elena Asins)», en *Elena Asins* [cat. exp. Colegio de Arquitectos de Málaga], Málaga, 1998.

BARBER, Llorenç, y PALACIOS, Montserrat, *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*, Madrid, 2009.

BARREIRO, Paula, *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, Madrid, 2009.
- «La proyección internacional de la abstracción geométrica española (1957-1972): una aproximación», en *El arte español fuera de España*, Madrid, 2003.

BARROSO VILLAR, Julia, *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*, Oviedo, 1979.

BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen, «Catálogo

de obras», en *Arte en España. 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, 1995.

BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen, y TORRENTE, Virginia, «Biografías», en *Arte Contemporáneo Español. Museo Patio Herreriano*, Madrid, 2002.

BINÉTRUY, Pierre, «Los tiempos de Elena Asins», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* [cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid], Madrid, 2011, p. 15.

BONET, Juan Manuel, «Variaciones sobre el monocromo», en *Monocromos. Infinitos matices en un único color* [cat. exp. Sala San Miguel, Castellón], Castellón 2020, pp. 39-54.

BORJA-VILLEL, Manuel J., texto en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* [cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid], Madrid, 2011, pp. 9-10.

BOSCO DÍAZ-URMENETA, Juan, «Bifurcaciones», en *Bifurcaciones* [cat. exp. Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid], Madrid, 2006, pp. 9-27.

- «Procesos. Los tiempos de la forma», en *Procesos* [cat. exp. Fundación Aparejadores, Sevilla, 2006, pp. 11-24.

BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, Madrid, 1992.

CALVO SERRALLER, Francisco, *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, vol. II, Madrid, 1985.
- «Del cero al infinito», *El País*, Madrid, 19 de marzo de 1988.
- *Enciclopedia del Arte Español del siglo XX*, vol. I y II, Madrid, 1991.
- *Las cien mejores obras del siglo XX. Historia visual de la pintura española*, Madrid, 2001.

CARPIO, Francisco, «Signo y memoria», *ABC cultural*, Madrid, 23 de julio de 2011, pp. 30-31.

CARRILLO, Jesús et. al. (eds.), *Desacuerdos 3. Sobre arte, políticas y esfera pública en el arte español*, 2005.

CASTAÑOS ALÉS, Enrique, «La realidad del pensamiento», en *Elena Asins* [cat. exp. Colegio de Arquitectos de Málaga], Málaga, 1998.
- *Los orígenes del arte cibernético en España. El seminario de generación automática de formas plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)*, Málaga, 2003.

CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa María, «Los Cantos de Orfeo de Elena Asins conservados en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante. Un regalo de la artista a Eusebio Sempere», en *Elena Asins. El rumor del viento es un silbido infatigable* [cat. exp. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA), Alicante, 2024, pp. 90-129.

CASTRO ARINES, José de, «Los espacios de Elena Asins», *Informaciones*, Madrid, 15 de junio de 1968.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, «El vuelo sin motor del arte conceptual español», *ABC de las artes y las letras*, n.º 716, Madrid, 22-28 de octubre de 2005, pp. 32-34.
- «Las líneas de la cultura», *ABC*, Madrid, 15 de diciembre de 2015, p. 68.

CORRALES RODRIGÁÑEZ, Capi, *¡Que no quiero que me expliquen! Elena Asins: espacio y ciudades*, Navarra, 2020.

CUEVAS RIAÑO, María del Mar, *Estructuras lógicas en las artes plásticas*, Madrid, 2007.

DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, y LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, 2004.

DIEGO, Estrella, «Elena Asins o la belleza del algoritmo», *El País*, Madrid, 19 de octubre de 2011, p. 39.

DOLDÁN DE CÁCERES, Ana, «Abstracción geométrica 1957-1979», en *Tendencias artísticas en España, 1950-2000. Homenaje a la Galería La Casa del Siglo XV* [cat. exp. Torreón de Lozoya, Segovia], Segovia, 2024, pp. 55-58.

EMMETT, William (ed.), *An anthology of concrete poetry*, Nueva York, 1967.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, «Un lugar donde habita la línea», en *Elena Asins* [cat. exp. Colegio de Arquitectos de Zaragoza], Zaragoza, 1979.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, y GODOY ARCA-YA, Roberto (coords.), *El Monte tallado. El Escorial*, Madrid, 1987.
- «Geografías en el espacio vacío», *El Pa-seante*, n.º 9, Madrid, 1988, pp. 26-39.

FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, «La innovación de una geometría total. Un texto de Elena Asins sobre Eusebio Sempere», *Cane-lobre*, n.º 68, Alicante, verano de 2018, pp. 167-173.
- «Una geometría total. Elena Asins intérprete de la obra de Sempere», en *Elena Asins. El rumor del viento es un silbido infatigable* [cat. exp. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA), Alicante, 2024, pp. 46-63.

GARCÍA MONTALVO, *Elena Asins* [cat. exp. Galería Delos, Murcia], Murcia, 1972.

GARNERÍA, José, «Artistas en torno a Antes del Arte», en *Antes del Arte* [cat. exp. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centre Julio González, Valencia], Valencia, 1997, pp. 89-138.

GIL, Julián, «Breve Historia del Constructivismo en España», en *Constructivistas españoles* [cat. exp. Centro Cultural de la Villa, Madrid], Madrid, 1987.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, «De la pintura a la poesía concreta», en *Elena Asins* [cat. exp. Cercle Artistic de Sant Lluc, Barceloma], Barcelona, 1968.
- «Las imágenes celestes de Elena Asins», en *Elena Asins* [cat. exp. Galería Columela, Madrid], Madrid, 1988.
- «Elena Asins, o la danza silenciosa de las líneas», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* [cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid], Madrid, 2011, pp. 17-25.

HERNANDO CARRASCO, Javier, «Dinámica del arte normativo en España. De Equipo 57 a Soledad Sevilla», *Goya*, n.º 190, Madrid, 1986, pp. 208-218.

IGLESIAS, José María, «Elena Asins», *Guadalimar*, n.º 48, Madrid, enero de 1980.

JULIÁN, Inmaculada, *El arte cinético en España*, Madrid, 1986.

KORTADI OLANO, Edorta, «La dama negra de las Mailoak», en *Elena Asins* [cat. exp. Galería Altxerri, San Sebastián], San Sebastián, 2000.

LANDA, Isabel, «La soledad coherente», *El País. Babelia*, Madrid, 11 de febrero de 2012, p. 3.

LERTXUNDI, Anjel, «Diez notas para un canon», en *Elena Asins. Menhires y Canons 22* [cat. exp. Ciudadela, Pabellón de Mixtos y

Horno, Pamplona], Pamplona, 1999.
- «Notas en un cuaderno de hule negro», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* [cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid], Madrid, 2011, pp. 13-14.

LISBONA, José Antonio, «Elena Asins, pionera del arte por computador en España», *Espiral de las artes*, n.º 3-4, junio-julio de 1993, pp. 109-111.

LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, «Elena Asins, poeta del tiempo y el espacio», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* [cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid], Madrid, 2011, pp. 35-44.
- «Elena Asins. Dolmenes, menhires y obra digital», en *Elena Asins. Dólmenes, menhires y obra digital* [cat. exp. Museo Francisco Sobrino, Guadalajara], Guadalajara, 2022, pp. 9-13.

LÓPEZ GARCÍA, Verónica, «Elena Asins. De lo lítico a lo digital», *O₂ cultura*, n.º 519, Guadalajara, México, 20 de noviembre de 2017, pp. 6-7.

MADERUELO, Javier, «La rigurosa pintura de Elena Asins», *El País*, Madrid, 1979.
- «La forma y el pensamiento», en *Elena Asins* [cat. exp. Galería Columela, Madrid], Madrid, 1988.
- «Menhir dos», en *Elena Asins. Menhir dos* [cat. exp. Centro Cultural de la Villa, Madrid], Madrid, 1995.
- «Conceptos confusos», *El País. Babelia*, Madrid, 5 de noviembre de 2005, p. 18.

MARCHÁN FIZ. Simón, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Madrid, 1990.

MARÍN-MEDINA, José, «Carencias sobre el conceptual», *El Cultural de El Mundo*, Madrid, 20 de octubre de 2005, pp. 44-45.
- «Elena Asins, la creación del vacío», *El Cultural de El Mundo*, Madrid, 22 de julio de 2011, p. 30.

MARTEL, Richard, *Arte acción 1. 1958-1978*, Valencia, 2004.

MARTÍN, Javier B., «60 anys de geometría», en *60 anys de geometría* [cat. exp. Lonja de San Jordi y Museo de la Universidad de Alicante], Alicante, 2013, pp. 5-30.
- «Color y espiritualidad», en *Monocromos. Infinitos matices en un único color* [cat. exp. Sala San Miguel, Castellón], Castellón 2020, pp. 11-21.
- «Ensueño de líneas», en *Somni de línies. L'eclosió geomètrica. Espanya 1954-1985 (Ensueño de líneas. La eclosión geométrica. España 1954-1985)* [cat. exp. Sala Menador, Castellón], Castellón, 2022, pp. 17-52.

MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, Rosa, «Nueva generación 1976-77», *La Estafeta Literaria*, n.º 617, Madrid, 1 de agosto de 1977, pp. 29-30.

MILLÁN, Fernando, «Poesía experimental en España», *Camp de l'arpa*, n.º 86, abril de 1981, pp. 29-37.
MONTOLIO, Celia, «Los lenguajes del tiempo», *Lápiz*, n.º 123, Madrid, junio de 1996, pp. 40-49.

MORENO GALVÁN, José María, «Pintores constructivistas españoles», *Guadalimar*, n.º 7, Madrid, noviembre de 1975, pp. 69-70.

NAVARRO, Mariano, «Razonamiento mental mayor», en *Derivas de la geometría. Razón y orden en la abstracción española, 1950-75* [cat. exp. Fundación Museo Oteiza, Alzuza, Pamplona], Pamplona, 2009, pp. 15-62.

ORTIZ-ECHAGÜE, Javier, y ALONSO PEDREIRO, Fernando, *Elena Asins. Menhires*, Navarra, 2018

OTERO, Gloria, «Elena Asins», *El País Semanal*, Madrid, 31 de diciembre de 2011, p. 44.

PABLO, Luis de, «Carta dirigida a la artista», en *Elena Asins* [cat. exp. Colegio de Arquitectos de Zaragoza], Zaragoza, 1979.

PALOMO, Bernardo, «Caminos de un arte iniciático», *El Cultural de El Mundo*, Madrid, 8 de octubre de 2005, p. 35.

PARCERISAS, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*, Madrid, 2007.

PARDO SALGADO, Carmen, «Elena Asins. Una escucha contemplativa», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* [cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid], Madrid, 2011, pp. 27-33.

PAREDES, Tomás, «Elena Asins: Imágenes del razonamiento puro», *El Punto de las Artes*, Madrid, 18-24 de marzo de 1988, p. 3.
- «F. Morellet/Elena Asins: lo prosaico y lo sutil», *El Punto de las Artes*, Madrid, 27 de septiembre-3 de octubre de 1991, p. 5.
- «Elena Asins: “Menhir Dos”», *El Punto de las Artes*, Madrid, 8-19 de diciembre de 1995, p. 5.

RAMÍREZ BLANCO, Julia, «Armonías del número. Elena Asins, 1940-2015», *Arquitectura viva*, n.º 182, Madrid, marzo de 2016.

REVUELTA, Laura, «Con acento español», *ABC cultural*, Madrid, 12 de noviembre de 2011, pp. 22-23.

RIVAS, Francisco, «Elena Asins a contracorriente», *El País*, Madrid, 19 de enero de 1980.

ROBLEDI PALOP, Joan, «La desaparición de la imagen: Conversación con Elena Asins», *Forma. Revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament*, vol IV, Barcelona, otoño de 2011, pp. 43-52.

RUIZ MANTILLA, Jesús, «Elena Asins. “España no es una madre, es una madrastra”», *El País Semanal*, Madrid, 20 de noviembre de 2011, pp. 24-28.

SAGASTIBELZA RUIZ, Arturo, «Elena Asins tridimensional», en *Elena Asins. Dólmenes, menhires y obra digital* [cat. exp. Museo

Francisco Sobrino, Guadalajara], Guadalajara, 2022, pp. 5-8.

SARMIENTO, José Antonio, *La otra escritura. La poesía experimental española*, 1990.

TORRE, Alfonso de la, «Gabinete de papeles, gabinete de sueños», en *Gabinet de papers* [cat. exp. Centro Municipal de Exposiciones, Elche, Alicante], Alicante, 2011, pp. 25-39.

VALLE, Teresa del, «Reflexiones acerca de la obra de Elena Asins», en *Elena Asins. Menhires y Canons 22* [cat. exp. Ciudadela, Pabellón de Mixtos y Horno, Pamplona], Pamplona, 1999.

TEXTOS DE ELENA ASINS

- «Consideraciones generales sobre la obra de Mondrian», en *Ordenadores en el arte*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, Madrid, 1969.

- «El léxico de la pintura es la coherencia formal», *Gaceta Universitaria*, Madrid, 15 de enero de 1969, p. 24.

- «Artes Plásticas. Antes del Arte», *Gaceta Universitaria*, Madrid, 15 de marzo de 1969, p. 20.

- «Artes Plásticas. Múltiples», *Gaceta Universitaria*, Madrid, 15 de abril de 1969, p. 21.

- «Prescindo de muchas cosas», *Gaceta Universitaria*, Madrid, 1 de junio de 1969, p. 21.

- «El arte se justifica existiendo», *Gaceta Universitaria*, Madrid, 1 de diciembre de 1969, p. 46.

- Texto en *Elena Asins* [cat. exp. Galería Seiquer, Madrid], Madrid, 1971.

- Texto en *Elena Asins* [cat. exp. Museo Provincial de Bellas Artes, Málaga], Málaga, 1971.

- Texto en *Elena Asins* [cat. exp. Galería La Casa del siglo XV, Segovia], Segovia, 1971.

- «Poema», *Fabla. Revista de Poesía y Crítica*, n.º 22-23, septiembre-octubre de 1971.

- «Poema dre baume», *Avant-Propos*, n.º 4, 1972.

- «Dos poemas de Elena Asins», *El Urogallo*, n.º 19, enero-febrero de 1973, p. 5.
- «Autocrítica», en *Elena Asins* [cat. exp. Diputación Provincial de Málaga], Málaga, 1974.

- Texto en *Elena Asins* [cat. exp. Galería Sen, Madrid], Madrid, 1975.

- Texto en *Elena Asins* [cat. exp. Galería Car-teia, Algeciras], 1978.

- «16 variaciones con improvisación sobre b1», en *Elena Asins* [cat. exp. Galería Iolas-Velasco, Madrid], Madrid, 1978.

- «Forma y medida en el arte español actual (II)», *Arteguía*, n.º 36, Madrid, 15 de abril de 1978, pp. 6-7.

- «Concepto de estructura bucle» y «Representación interna», en *Elena Asins* [cat. exp. Galería Columela, Madrid], Madrid, 1978.

- «Elena Asins: La inteligencia también es animal», *El País*, Madrid, 22 de junio de 1978.

- «Estudios y reflexiones sobre pintura», en *Elena Asins* [cat. exp. Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid], Madrid, 1979.

- «Mis propósitos y mis resultados», *Arteguía*, n.º 52, Madrid, febrero de 1980, pp. 16-17.

- «El polvo», *Poesía. Revista ilustrada de Información poética*, n.º 11, primavera-verano de 1981.

- «El rumor de la lluvia», en *Encuentro con la poesía experimental. Antología y ponencias de las “Jornadas de poesía visual” de Cantabria*, Pamplona, mayo de 1979.

- «The Broken Kilometer», *Guadalimar*, n.º 67, Madrid, abril-mayo de 1982, pp. 36-37.

- Texto en *Ni heroico ni sublime* [cat. exp. Casa Municipal de la Cultura de San Lorenzo de El Escorial, Madrid], Madrid, 1982.

- Texto en *Arte y nuevas tecnologías* [cat. exp. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander], 1984.

- «Elena Asins por Elena Asins», en *Propuestas objetivas* [cat. exp. Galería Fernando Vi-jande, Madrid], Madrid, 1985.

- «Pasado», «Futuro», «Algunos comentarios» y «Estructuras», *El Paseante*, n.º 9, Madrid, 1988, pp. 40-44.

- «Concepto de estructura bucle / Representación interna», en *Elena Asins* [cat. exp. Galería Columela, Madrid], Madrid, 1988.

- *Homenaje al cuadrado*, en «Homenaje al cuadrado» [políptico exp. Galería Theo, Madrid*, Madrid, 1990.

- «Tecno-Arte», *Telos. Cuadernos de comu-*

nicación, tecnología y sociedad, n.º 29, Madrid, abril-junio de 1992, pp. 72-80.

- «Elena Asins. Arte normativo», *Espiral de las Artes*, vol. III, n.º 11-12, 1994.

- «El Arte hoy y sus diversos usos», *MAS 2*, Galería Eburne, Madrid, febrero de 1995.

- «Biografía», en *Elena Asins* [cat. exp. Galería Theo, Madrid], Madrid, 1996.

- «Sobre objetos y cosas», en *Elena Asins, Manuel Barbadillo, Guillermo Lledó y Eugenio López* [cat. exp. Galería Anselmo Álvarez, Madrid], Madrid, 1996.

- «Los lenguajes del tiempo», *Lápiz*, n.º 126, Madrid, junio de 1996, pp. 40-49.

- «Menhires», en *Elena Asins. Menhires* [cat. exp. “Elena Asins. Menhires”, Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza], Zaragoza, 1996.

- «¿Por qué llamé Menhires a estas piezas?», *Guadalimar*, n.º 134, Madrid, octubre-noviembre de 1996, p. 44.

- «Recuento», *Inventario*, n.º 7, primavera de 1997, pp. 67-72.

- «Proyectos de la imaginación», en *Elena Asins* [cat. exp. Mitxausenea Kultur Etxea, Lekunberri], 1998.

- «Carta para Manuel Barbadillo», en *Elena*

Asins [cat. exp. Colegio de Arquitectos de Málaga], Málaga, 1998.

- «Explicaciones someras», en *Elena Asins* [cat. exp. Pabellón de Mixtos, Ciudadela, Pamplona], Pamplona, 1999.

- «Memoria visual», en *Elena Asins, Azpirotz & Aforismos de Ludwig Wittgenstein. Azpi-rotz 1996-2000* [cat. exp. Galería Trazos Tres, Santander], Santander, 2000.

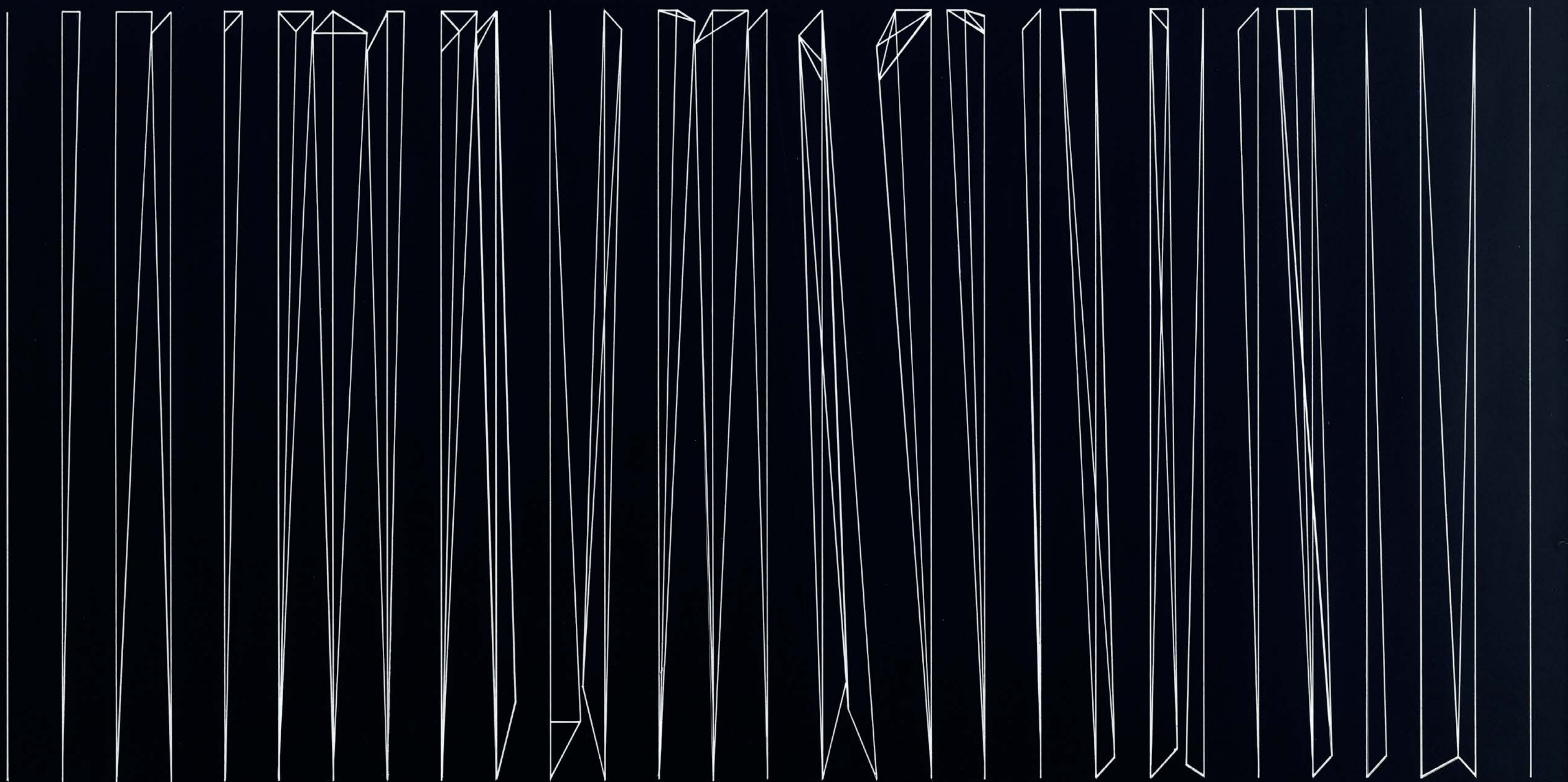
- «Tiempo-movimiento-memoria virtual» y «Sobre esta exposición», en *Elena Asins* [cat. exp. Galería Altxerri, San Sebastián], San Sebastián, 2000.

- «Memoria visual», en *El Centro de Cálculo 30 años después* [cat. exp. itinerante por El-che, Alicante e Ibiza], Alicante, 2003.

- «Mi relación con el arte», en *Excéntrico* [cat. exp. Museo Provincial de Lugo], Lugo, 2004, pp. 32-33.

- «Ni antológica ni retrospectiva», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* [cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid], Madrid, 2011, p. 11.

- *Cantos de Orfeo*, Santander, 2013.



Eleonora A. 1/4 1978



**AJUNTAMENT
DE VALÈNCIA**



**Fundación
Chirivella
Soriano**



COLECCIÓN
espíritu - materia