



DAVID, MAGÁN

The weight of color
El peso del color

LISA LE FEUVRE

VIBRATIONS IN SPACE

Lisa Le Feuvre

Sculpture is gregarious and corporeal. It needs a body to both make and perceive it. No matter who you are, you cannot stand in the same spot as a sculpture: it claims space for itself. David Magán, though, makes exceptions to this particular condition of sculpture, while carefully embracing the critical history of modern sculptural thinking. Magán is an artist who studies the move from two – to three – dimensions in order to explore the dependent, and subjective, relationships between space, perceiver and object. His sculptures are materially formed from layers of coloured planes set in perfect equilibrium – but these objects are a just a means, not an end. The subject is not the tangible coloured glass and acetate, rather it is the force of interrupted light that invites a blurring of the boundary between objects and perception.

Sculpture insists that those who perceive it are mobile; it initiates dialogues between bodies (be they human or sculptural) and the space holding them. Sculpture should always be seen in the round – its limits needs to be walked, its full surface peered at from different viewpoints, and its form measured in relation to the body of the perceiver. One of the reasons why photography can never accurately depict a sculpture is that these three-dimensional forms demand encounters to be rooted in direct experience. The art historian Rudolf Arnheim (1904-2007) connected perceptual psychology and the laws of physics to art – he described that ‘the essence of an image is its ability to convey meaning through sensory experience.’¹ Writing of statues in the 1950s, in his book *Art and Visual Perception*, Arnheim argued that sculpture and its surrounding space always work together as co-dependent volumes. A sculpture clearly possesses volume; in turn this volume creates a negative space in all that is around it through ‘texture, density, [and] solidity.’² Whether a sculpture is in a museum, a gallery, on the street, or in the middle of a field it asks to be perceived by a body. A sculpture does not sit in a void; it changes the volume of what surrounds it through the agency of encounters. If there is no change, then there is no point to a sculpture existing. These qualities of scale and volume are what make sculpture so unique within the realm of art. Sculpture enables us to understand our place in the world by reminding us that we humans are not simply beings, we are *perceiving beings*. This understanding is at the heart of Magán’s sculptural investigations.



David Magán, *Cubic Progression II (Progresión Cúbica II)*, 2015. Glass and stainless steel cable, 290 x 290 x 170 cm. At the exhibition *Colours*, Hempel Glass Museum, Nykøbing Sjælland (Denmark).

1 Isabel Grundmann, ‘The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim’ in *Cabinet Magazine*, Issue 2, Spring 2001.

2 Rudolph Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, 1954, p.242.

Magán's sculptures combine horizontal, vertical and transversal planes to open a 'dialogue between form and colour.'³ This is a conversation that can never be predicted or exactly repeated: each artwork responds to the ever-changing light passing through it, which is mediated by the surrounding space and by subjective and personal encounters. His sculptures project light and shadow, expanding their form far beyond their material edges. Take 'Adaptable I' (2012) as an example. Just the right size to be held in outstretched arms, it is always displayed on an edge. It could be a domestic support, a table or shelf. Or it could be a museum plinth or pedestal, props that have long-bothered sculptors and sculpture historians. In 1966 Anthony Caro (1924-2013) embarked on a discrete series of table pieces that, like his monumental works, are united to the scale of the body. He noted: 'all sculpture is to do with the physical – all sculpture takes its bearings from the fact that we live inside our bodies and that our size and stretch and strength is what it is.'⁴ This too is the case with Magán's 'Adaptable I' and, from this physical index the sculpture pushes into the immaterial perceptual realm. Made from orange, blue, turquoise and yellow planes it throws colour into the immediate space, interrupting the physicality of space and perceivers. Reflecting on his work in the 1950s in 2001, Arnheim stated 'art, just like perception in general, is dependent on the structure of forms and colour.'⁵ Magán creates sculptures that vibrate in space.

While training at Escuela de Artes y Oficios in Madrid during the 1990s, Magán became fascinated by the processes of stained glass, a tradition used to create wonder with light. Coloured glass has been deployed since ancient times and, from as far back as the first millennium, it can be found in religious architecture to instil stories of belief, using the intangible properties of light to communicate power beyond humankind. Natural light streaming through coloured glass will always be in motion, radiating and fading as light shifts with the sun and as those moving through space interrupt light-beams. 'Cubic Progression II' (2015) is Magán's most explicit work pointing to this allure for the magic of light. Made for Hempel Glass Museum in Denmark, the limits of this sculpture are difficult to point to. Is it just the window? Or is it also – or, for that matter, only – the coloured light that falls on the floor that can be stepped on and through? Magán makes light material. The sculptor William Tucker (b. 1935) once defined sculpture as being 'subject to gravity and revealed in light'⁶ – like us humans, gravity pulls sculpture to the floor. Magán investigates and defies these properties of light and gravity: in 'Golden Ratio Cube' (2009) 'Exempt II' (2011), 'Exempt III' (2012) and 'Gravitational Equilibrium' (2007), for example, planes ignore such rules and tip their faces upwards



David Magán, *Adaptable I*, 2012. Glass, stainless steel and rubber, 57 x 85 x 40 cm.



Anthony Caro, *Link Up*, 2010. Steel, cast iron and wood, 104 x 53.5 x 61cm.

3 Conversation between Adolfo Cayón, David Magán and Kiko Magán, Madrid, October 2017.

4 Paul Moorhouse (ed.), *Anthony Caro*, Tate Publishing, London, 2005, p.25.

5 Isabel Grundmann, 'The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim' in *Cabinet Magazine*, Issue 2, Spring, 2001.

6 William Tucker, *The Condition of Sculpture*, Thames and Hudson, 1992, p.7.



David Magán, *Golden Ratio Cube (Cubo Áureo)*, 2009.
Glass, stainless steel and wood, 180 x 120 x 60 cm.

to catch light, while 'Primary Cube I' (2015-16) and 'Cubic Network VII' (2015-16) seem to be floating in space. Closer inspection reveals the utilitarian props keeping them steady: it is perception, not illusion, which is under investigation.

Each of Magán's sculptures begins with an abstract idea of three-dimensional form that is wrestled with, using either a digital⁷ or a three-dimensional model. When digital, the projects are mapped from an idea into isometric drawings – graphic projections used by architects and engineers to represent three-dimensions on the page. Then it is translated once again, this time from two – to three-dimensions to form a sculpture. This is a process mired with productive failure: intuitive thinking does not easily translate into mathematical logic. Other times manual thinking is used, working with analogue three-dimensional models, which are never made public. This tender balance between instinctive and mathematical projection results in temporal and phenomenological sculptures that push and pull between 'exactitude and feeling, logic and intuition, the dogmatic and irrelevant.'⁸ These words were used in 1962 by the critic Jasia Reichardt (b. 1933) to describe the work of Belgian artist and theorist Georges Vantongerloo (1886-1965) as she responded to an exhibition of his work at Marlborough Gallery in London. He was a key protagonist in *de Stijl*: first a journal and then a movement founded in 1917, it sought a universal abstract language using geometric forms and colours. *De Stijl* was committed to a new way to perceive the world. Vantongerloo created abstract paintings and sculptures that, when taken as body of work, give a lesson in the relationship between figuration and abstraction.

In the case of Magán and Vantongerloo, the sculptures are intuitive yet realised through logic. Vantongerloo regarded mathematics as a tool akin to the sculptor's chisel cutting through marble – for him, mathematics is a means to make form and to ruminate on the relationship between the experience of perception and the facts of form. He believed poetry and music belonged to time, but sculpture, architecture and painting belonged to space. For him, mathematics, sculpture, architecture and painting all obey the laws of unity, balance and harmony. The exhibition at Marlborough Gallery was curated by Max Bill (1908-1994), the visionary Swiss artist and designer who exerted much influence on the development of geometric abstraction in Europe and Latin America – an art historical moment that clearly has resonances with Magán's approach to sculpture. Bill, in 1962, described Vantongerloo as an artist seeking 'structure and universal colour values,'⁹ setting about his quest by creating 'idea patterns' that vibrate



David Magán, *Gravitational Equilibrium (Equilibrio Gravitacional)*, 2007. Glass, stainless steel and aluminum, 63 x 108 x 26 cm.

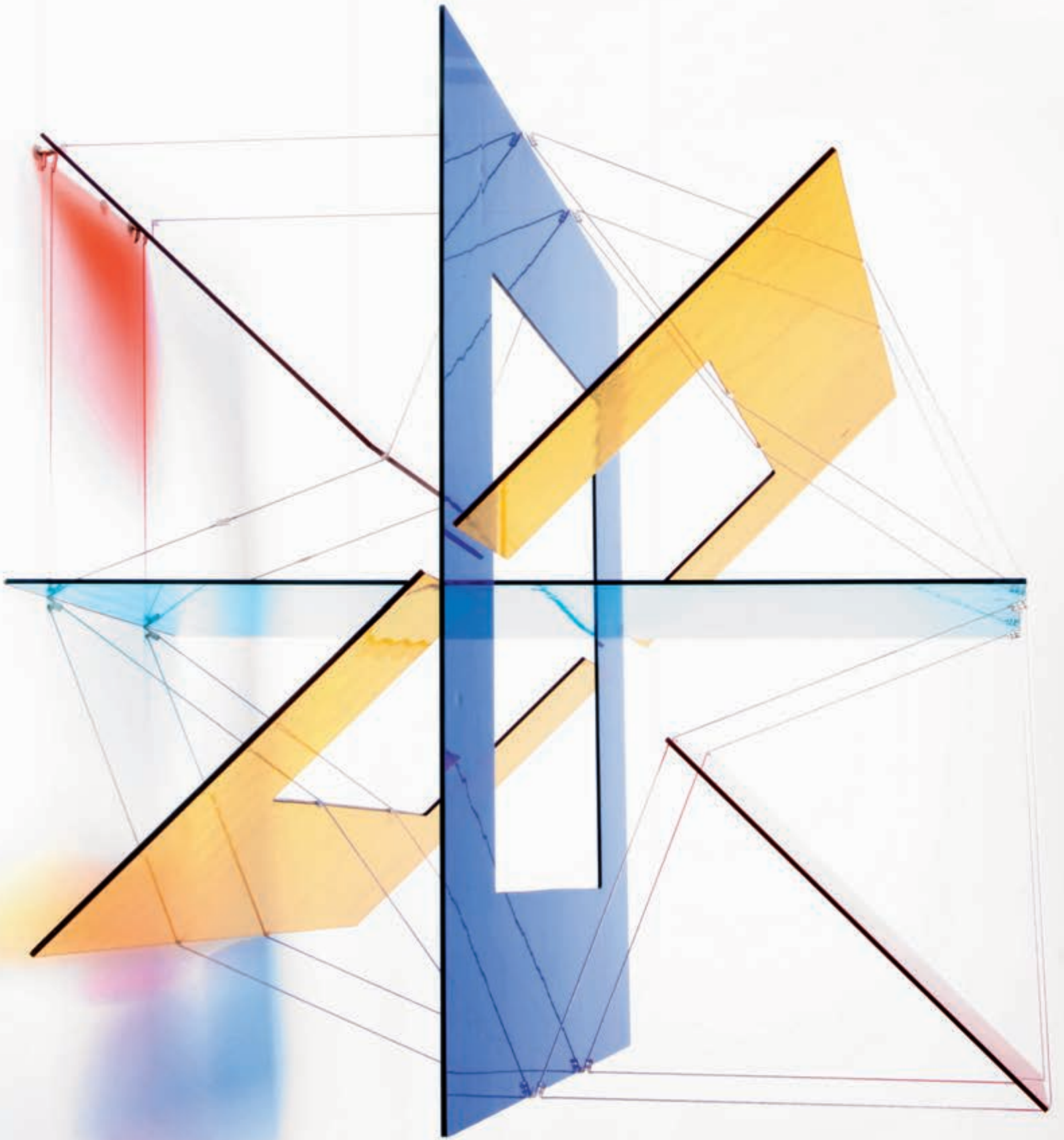


Georges Vantongerloo, *Plusieurs éléments*, 1960. Plastic and pigments, 29.5 x 13.5 x 11 cm.

⁷ Working closely in the studio with his brother, Kiko Magán, who develops the computer modelling to produce the final sculptures.

⁸ Jasia Reichardt in a review of *Georges Vantongerloo* at Marlborough Gallery, London in *The Arts Review*, 2 November, 1962.

⁹ Max Bill (ed.), *Georges Vantongerloo*, Marlborough Gallery, London, 1962, p.5.



David Magán, *Exempt II (Exenta II)*, 2011. Glass and stainless steel cable, 58 x 58 x 58 cm.

with perception. Magán's sculptures use reflected light to produce colour-shadows. He works with the primary colours of red, yellow and blue, adding two interlopers of turquoise and orange. This palette of five is layered into geometric constructions of solid planes of colour. When one looks through or across the sculpture, the colours overlay each other to create darker hues from the secondary register. This is still the means not the end: the planes, both independently and in concert, refract and merge colours to form shadow combinations that adapt to what is around them.

The shadow is a familiar physical effect caused by light being interrupted by an object or figure. Shadows create volume: in the most basic drawing lesson one is taught that shadows sit objects in space, giving evidence of form and initiating sculptural perception. Shadows are events defined by space and time, and there are a number of historical precedents that make the shadow the subject. One is Andy Warhol's (1928-1987) *Shadows* (1978-79), the American artist's most sculptural work. Comprising one-hundred-and-two paintings, measuring 193 by 132 centimetres, they are intended to be hung close enough beside each other to touch, filling walls of the exhibition space in a continuous horizontal line.¹⁰ They are no doubt mysterious: when first exhibited, and more recently too, they were dismissed as minor works, but quite the opposite is the case. A painted shadow with no source performs time-travel and cajoles the perceiver to be mobile, to find the place where actual experience seems to replicate that depicted. The same holds true for another *Shadow* series, from a decade earlier in Tokyo, by the artist Jiro Takamatsu (1936-1998). Starting in 1964, he painted shadows of what was around him – be that a coat hook or the critics, collectors, curators, artists and friends that surrounded him. Sometimes the shadows were on depicted on canvas, sometimes he painted them directly on to sculpture, and he made architectural scaled elongated shadows of people in room-sized environments and on building site hoardings on the street. To stand in front of these shadows is to invent a fiction – one cannot help but try to find the exact point of perception from where the shadow was formed. In the case of Magán's sculptures the shadows are independent, with their source – an object and a perceiver – clearly evident. In his series *Isometries* this effect is at its most palpable – as the perceiver moves the sculptures change¹¹. It is as if there is a dance between two bodies: one breathing air, the other breathing colour.

Magán describes that he works with the 'weight of colour',¹² forming a dynamic relationship between artwork and viewer. He refutes a static appreciation of the qualities of light, stepping aside from the kind of passive comprehension that



David Magán, *Primary Cube I (Cubo Primario I)*, 2015-2016. Acrylic and stainless steel cable, 200 x 200 x 200 cm.



Exhibition *Andy Warhol. Shadows*. Museo Guggenheim, Bilbao in collaboration with Dia Art Foundation, 2015-2016.



Jiro Takamatsu, *Shadow*, 1997. Acrylic on canvas, 227.5 x 181.5 cm.

10 Made for the DIA ART Foundation's exhibition space at 393 West Broadway in New York City for an exhibition in January 1979.

11 The experience is the inverse to that of perceiving Hans Holbein's portrait of Jean de Dinteville and Georges de Selve, known as 'The Ambassadors' (1533), that uses an anamorphic skull.

12 David Magán in conversation with the author, Madrid, September 2017.

might be requested by an example of impressionist painting. Sometimes, as can be seen in the series *Light Works*, Magán directly controls the light falling on his sculptures, top – illuminating reliefs, spreading light at all angles on to the neighbouring architecture. But, however much he might try to control light, it cannot be fully possessed. There is a wonderful tautology in this phrase ‘the weight of colour.’ Can colour have weight? It can certainly have depth and height – a deep blue and a high red are ways that we use language to communicate colour. And colour can be light or dark – skies are often described in this way. But weight? Colour ‘saturation’ is a term used in photography, referring to the intensity of a colour. If something is saturated it has reached full absorption – think of a wet cloth soaking up water, becoming heavy as it holds liquid inside its form. Perhaps this is close to what the weight of colour might be – an excess that leaks out of its confines. The excess of colour in Magán’s sculptures seep into the environment, and wait to be perceived in time and space.

Photography and sculpture have a strong relationship – both have a distinct history within the realm of art, both involve technical virtuosity, both can be repeated through prints and casts, both involve scale, and in both there is an ambiguous line between what is art and what is artisanship. The artist Gordon Matta-Clark (1943-1978) worked with sculpture and photography, forming light in architecture by cutting through buildings and letting sunlight flood into internal spaces. He described that he would let buildings breathe. Matta-Clark vehemently claimed that the strongest sculptures could never be captured in a ‘single shot’ photograph – he believed sculpture eludes such a translation as photography divorces space from object. Matta-Clark made photographs, but they are not documents – rather, they are singular moments that stop time in order to slow looking and deepen thinking. These photographs may be on paper, but they exhibit careful sculptural thinking. Such a conversation, and distinction, between photography and sculpture is important in Magán’s oeuvre. Alongside his sculptures is a body of photographic work that operate as fragments of specific and unrepeatable perceptual encounters. These colour-saturated, close-up digital photographs are not documents: these are sculptures in photographic form emphasising the fact that every time a sculpture is seen it changes – the light, the shadow, the space, the circumstances. For example: ‘Cubic Network VII’ (2015-16) when seen in the exhibition *Primary Interferences* (Museo CEART, Madrid, March-April 2016) catches light from the large window to the right, but when seen in another space everything will be different. Sculpture is a subjectivity machine, a perception initiator.



View of the exhibition *David Magán: the weight of color*, Galería Cayón (Madrid) November, 2017 – January, 2018.



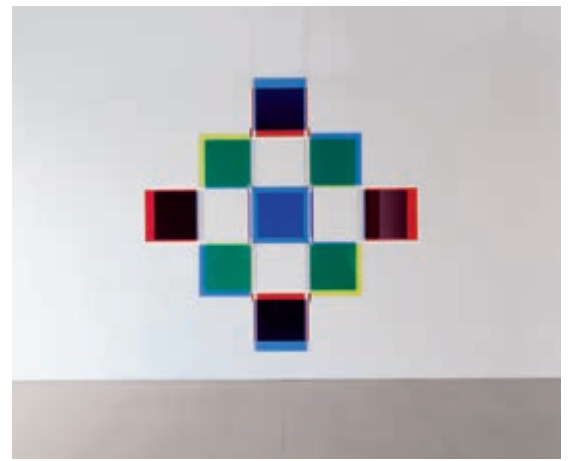
Hans Holbein the Younger, *Jean de Dinteville and Georges de Selve ("The Ambassadors")*, 1533. Oil on canvas, 209 x 209 cm. The National Gallery, London



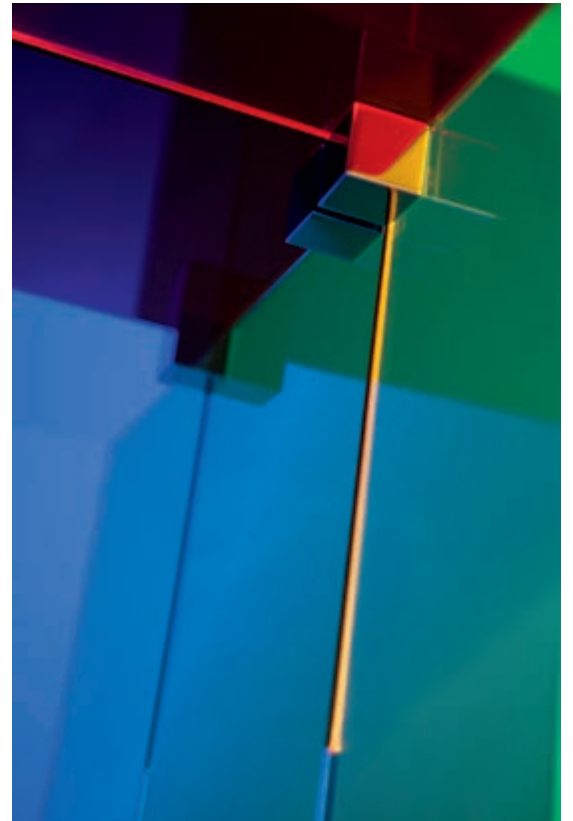
Gordon Matta-Clark, *Splitting: Four Corners*, 1974. Four photographs. Each one: 40.6 x 50.8 cm.

Drawing on Bauhaus photography, Magán's photographs enter into a rich conversation with the work of Barbara Kasten (b. 1936), a sculptor who works with photography to create three-dimensional space using light, mirrors and colour. Early photography used the phrase 'the pencil of nature' to describe its processes, a term chosen by William Henry Fox Talbot (1800-1877) to title a series of publications¹³ where he set out to show the possibilities of the new medium of photography. In these early days, photography was regarded as possessing the ability to provide a direct and unmediated transcription of reality that provided incontrovertible evidence. Photography of course is not a mirror, it is something that produces effects through its powers: far from 'magical', it is a contingent and temporal medium. This is exactly what Magán's photographs demonstrate: seductive and saturated with colour, his prints are static fictions of his vibrating sculptures.

Magán expands the legacy of art historical moments such as these into the present. The power of his work is in its call to perception, an activity we too often fail to pay attention to. Perception is how we understand the world; if we take no notice of how we perceive we lose our agency, our ability to analyse and, with this, our humanity.



David Magán, *Cubic Network VII (Red Cúbica VII)*, 2015-2016. Acrylic and stainless steel cable, 174 x 174 x 174 cm.



David Magán, *SD-16*, 2015-2016. Chromogenic color print face mounted on Plexiglas and wood frame, 212 x 145 cm. Edition of five plus two artist's proofs.



Barbara Kasten, *Parallels I*, 2017. Fluorescent acrylic. Approx: 81.5 x 249 x 244 cm.

¹³ William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, published in six instalments by Longman, Brown, Green and Longmans, London, 1844.

Vibraciones en el espacio

Lisa Le Feuvre

La escultura es sociable y corporal. Necesita un cuerpo para hacerla y percibirla. Seas quién seas no puedes estar en el mismo lugar de la escultura, que reclama el espacio para sí misma. Aunque David Magán admite excepciones a esta condición particular de la escultura, al tiempo que acepta con cautela la historia crítica del pensamiento escultórico moderno. Magán es un artista que estudia el movimiento de las dos a las tres dimensiones a la hora de explorar las relaciones dependientes, y subjetivas, del espacio con el receptor y el objeto. Desde el punto de vista material sus esculturas están formadas por capas de planos de color en perfecto equilibrio. Aunque estos objetos sólo son medios, no el fin. El sujeto no es el palpable vidrio y acetato de color, sino que es la energía de la luz discontinua aquella que invita a desdibujar las fronteras entre los objetos y la percepción.

La escultura insiste en que aquellos que perciben sean móviles. Inicia diálogos entre los cuerpos (ya sean humanos o escultóricos) y el espacio que los contiene. La escultura siempre debe ser observada rodeándola. Sus límites necesitan que sean recorridos, su entera superficie que sea contemplada con detenimiento desde diferentes ángulos, su forma que sea sopesada en relación al cuerpo de quien percibe. Una de las razones por las que la fotografía no es capaz de representar la escultura con exactitud es porque las tres dimensiones demandan encuentros que tienen su origen en la experiencia directa. El historiador del arte Rudolf Arnheim (1904-2007) había vinculado la psicología de la percepción y las leyes de la física con el arte, escribiendo que “la esencia de una imagen es la habilidad para expresar significado a través de la experiencia sensorial”.¹ En la década de 1950 cuando escribe acerca de la escultura en su libro *Art and Visual Perception*, Arnheim sostenía que la escultura y el espacio que la rodea funcionan como volúmenes co-dependientes. Una escultura posee claramente un volumen; por su parte, este volumen crea un espacio negativo en el entorno que lo rodea a través de “textura, densidad, (y) solidez”.² Se encuentre en una galería, en un museo, en la calle o en el medio del campo la escultura demanda ser percibida por un cuerpo. La escultura no se sitúa en el vacío; cambia el volumen de lo que la rodea gracias a la acción de los encuentros. Si no hay cambio no tiene sentido para la escultura existir. Estas cualidades de escala y volumen son las que hacen única a la escultura en el mundo del arte. La escultura nos permite entender nuestro lugar en el mundo al recordarnos que nosotros los seres humanos no somos simplemente seres, nosotros somos *seres perceptores*. Esta comprensión es parte esencial de la investigación escultural de Magán.

Las esculturas de Magán combinan planos horizontales, verticales y transversales que abren un “diálogo entre la forma y el color”.³ Es una conversación que nunca puede ser predicha o repetida con exactitud: cada obra responde a la luz cambiante que la atraviesa, mediada por el espacio que la rodea y los encuentros subjetivos y personales. Sus esculturas proyectan luces y sombras, expandiendo su forma más allá de los límites materiales. Por ejemplo “Adaptable I” (2012). Con el tamaño justo para ser abarcada con los brazos extendidos siempre es mostrada en un rincón. Podría tratarse de un apoyo doméstico, una mesa o un estante; o podría ser la peana o pedestal de un museo, los atrezos de los que han reelado escultores e historiadores de la escultura durante tanto tiempo. En 1966 Anthony Caro (1924-2013) se embarcó en una serie de piezas de mesa diferentes que, como en sus obras monumentales, tienen en común la escala del cuerpo. Caro señalaba que “toda escultura tiene que ver con lo físico, toda escultura se basa en el hecho de que vivimos en nuestros cuerpos y que nuestro tamaño y nuestra elasticidad y fuerza es la que es”.⁴ Lo mismo ocurre con “Adaptable I” de Magán: es a partir de este índice físico que la escultura penetra el mundo perceptual inmaterial. Hecha de planos naranjas, azules, turquesas y amarillos proyecta color en el espacio inmediato interrumpiendo el carácter físico del espacio y de los que lo perciben. Al reflexionar en el 2001 sobre su trabajo en la década de 1950 Arnheim afirmaba que “el arte, como la percepción en general, depende de la estructura de las formas y los colores”.⁵ Magán crea esculturas que vibran en el espacio.

Durante su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en los años 90 Magán quedó fascinado por los procesos de las vidrieras, una tradición

empleada para embelesar a través de la luz. Desde tiempos antiguos se ha hecho uso del vidrio y, por lo menos desde el primer milenio, se puede encontrar en la arquitectura religiosa con el fin de inculcar historias de la fe haciendo uso de las propiedades intangibles de la luz para transmitir el poder allende la especie humana. La luz natural que se filtra a través del vidrio policromado siempre está en movimiento, resplandeciendo y desvaneciéndose tan pronto como la luz cambia con el sol y aquellos cuyos movimientos en el espacio interrumpen los rayos de luz. “Progresión Cúbica II” (2015) es la obra en la que Magán expone de una manera más evidente la fascinación por la magia de la luz. Realizada para el Hempel Glasmuseum de Dinamarca los contornos de esta escultura son difíciles de definir. ¿Es la ventana o es también, o para el caso sólo, la luz policromada la que se extiende en el suelo y sobre y a través de la cual se puede pisar? Magán hace la luz material. El escultor William Tucker (n. 1935) definió en una ocasión la escultura estando “sujeta a la gravedad y puesta al descubierto gracias a la luz”;⁶ la gravedad empuja la escultura como los seres humanos hacia el suelo. Magán investiga y desafía estas propiedades de la luz y la gravedad: en “Cubo Áureo” (2009) “Exenta II” (2011), “Exenta III” (2012) y “Equilibrio Gravitacional” (2007), por ejemplo, los planos ignoran estas reglas e inclinan sus caras hacia arriba con el fin de captar la luz, mientras que en “Cubo Primario I” (2015-16) y en “Red Cúbica VII” (2015-16) parecen flotar en el espacio. Un examen más de cerca revela la utilería que los mantiene firmes: es la percepción, no la ilusión, la que es objeto de investigación.

Cada una de las esculturas de Magán comienza con una idea abstracta de la forma tridimensional usando un modelo o bien digital⁷ o bien tridimensional. En el caso de modelos digitales los proyectos son mapeados a partir de una idea en dibujos isométricos, proyecciones gráficas usadas por arquitectos e ingenieros para representar las tres dimensiones en el papel. Entonces son traducidos, una vez más, de las dos a las tres dimensiones para así configurar la escultura. Este es un proceso condenado a fracasar: el pensamiento intuitivo no se puede traducir fácilmente a la lógica matemática. En otras ocasiones se hace uso del pensamiento manual trabajando con modelos análogos en tres dimensiones, los cuales nunca son mostrados al público. Este delicado equilibrio entre la proyección intuitiva y matemática tiene como resultado esculturas temporales y fenomenológicas que van y vienen entre “exactitud y sensibilidad, lógica e intuición, lo dogmático y lo irrelevante”.⁸ Estas fueron las palabras empleadas en 1962 por la crítica Jasja Reichardt (n. 1933) para describir el trabajo del artista y teórico belga Georges Vantongerloo (1886-1965) con motivo de la exposición en la galería Marlborough de Londres. Vantongerloo fue clave en *De Stijl*: primero una revista y después un movimiento fundado en 1917. En la búsqueda de un lenguaje universal abstracto empleaban formas y colores. *De Stijl* quería llegar a percibir el mundo de una nueva forma. Vantongerloo creó pinturas abstractas y esculturas que tomadas en su conjunto nos instruyen acerca de la relación entre figuración y abstracción.

En el caso de Magán y Vantongerloo las esculturas son intuitivas aunque realizadas con método. Vantongerloo consideraba las matemáticas como un instrumento similar al cincel del escultor labrando el mármol; para él, las matemáticas son un medio con el que formar y reflexionar acerca de la relación entre la experiencia de la percepción y los hechos de la forma. Para Vantongerloo la poesía y la música pertenecen al tiempo, pero la escultura, la arquitectura y la pintura corresponden al espacio. Las matemáticas, la escultura, la arquitectura y la pintura obedecen todas a las leyes de unidad, equilibrio y armonía. La exposición en la galería Marlborough fue comisariada por Max Bill (1908-1994), el visionario artista y diseñador suizo que ejerció una enorme influencia en el desarrollo de la abstracción geométrica en Europa y Latinoamérica, un momento histórico-artístico con claras resonancias en la forma cómo Magán aborda la escultura. En 1962 Bill describió a Vantongerloo como un artista que buscaba “estructura y valores de color universales”,⁹ cuya misión era la de crear “ideas ejemplares” que vibran con la percepción. Magán hace uso en las esculturas del reflejo de la luz para producir sombras de color. Trabaja con los colores primarios rojo, amarillo y azul, a los que añade dos intrusos: el turquesa y el naranja. Esta paleta de cinco colores se dispone en estratos sobre las construcciones geométricas de planos de color sólidos. Cuando uno contempla a través de la escultura los colores se superponen creando tonalidades oscuras correspondientes al registro secundario. Pero estos son los medios, no se

trata aún del fin. Los planos, de forma independiente y en común, refractan e incorporan colores formando combinaciones de sombras que se adaptan al entorno.

La sombra es un efecto físico familiar causado por la luz que es interrumpida por un objeto o una figura. Las sombras crean volumen: la lección de dibujo más elemental muestra que las sombras asientan a los objetos en el espacio, dando forma y poniendo en marcha la percepción escultórica. Las sombras son eventos definidos por el espacio y el tiempo. Existen numerosos precedentes históricos que hacen de la sombra su objeto. Uno de ellos es *Shadows* (1978-79) de Andy Warhol (1928-1987), el trabajo más escultórico del artista norteamericano que incluye ciento dos cuadros de 193 x 132 centímetros destinados a ser colgados lo suficientemente cerca los unos de los otros para que llenen las paredes del espacio expositivo en una línea horizontal continua.¹⁰ No hay duda de que son misteriosos. Cuando fueron expuestos por primera vez, y también más recientemente, fueron despachados como obras menores; y, sin embargo, lo contrario es el caso. Una sombra pintada sin su fuente lleva a cabo un viaje en el tiempo y persuade al espectador a volverse móvil, a encontrar el lugar en el que la experiencia real parece replicar lo representado. Lo mismo se puede decir una década antes en Tokio de otra serie *Shadows* del artista Jiro Takamatsu (1936-1998). Comenzada en 1964, Takamatsu pintaba las sombras de lo que estaba a su alrededor, ya fuese la percha del abrigo o los críticos, coleccionistas, conservadores, artistas y amigos que le rodeaban. Algunas veces las sombras eran representadas en el lienzo, otras veces las pintaba directamente en la escultura, y realizó sombras elongadas a escala arquitectónica de personas en entornos del tamaño de habitaciones y en vallas publicitarias de recintos en construcción en la calle. Estar situado en frente de estas sombras significa inventar una ficción, uno no puede evitar tratar de buscar el punto perceptual exacto dónde se origina la sombra. En el caso de las esculturas de Magán las sombras son independientes, con su fuente –un objeto y un perceptor– claramente visible. Es en su serie *Isometrías* que este efecto es más palpable, al moverse el perceptor la escultura cambia¹¹. Es como si se produjera una danza entre dos cuerpos: uno respirando aire, el otro respirando color.

Magán dice que trabaja con el “peso del color”,¹² formando una dinámica relación entre obra de arte y espectador. Rechaza una apreciación estática de las cualidades de la luz, alejándose del tipo de interpretación pasiva que se requeriría, por ejemplo, al mostrar un cuadro impresionista. Algunas veces, como se puede observar en la serie *Binarias*, Magán controla directamente la luz que cae sobre sus esculturas, relieves iluminados desde lo alto, al difundir la luz desde todos los ángulos sobre la arquitectura circundante. No obstante, por mucho que quiera controlar la luz, ésta no puede ser poseída completamente. La frase “el peso del color” contiene una tautología maravillosa. ¿Puede el color tener peso? Tiene por supuesto profundidad y altura, un azul intenso (*deep*) y un rojo fuerte (*high*) son formas de comunicar el color a través del lenguaje. Y el color puede ser claro u oscuro, el cielo es descrito a menudo de esta manera. ¿Pero el peso? La saturación de color es una expresión usada en la fotografía para referirse a la intensidad de un color. Si algo está saturado quiere decir que ha alcanzado el nivel máximo de absorción, como un paño empapado de agua que se vuelve pesado al incorporar líquido en su interior. Tal vez sea esta la forma de pensar acerca del peso del color: un exceso que rezuma desde sus confines. El exceso de color en las esculturas de Magán se filtra en el entorno y espera ser percibido en el tiempo y el espacio.

La fotografía y la escultura mantienen una estrecha relación: ambas tienen su propia historia en el mundo del arte, ambas conllevan virtuosismo técnico, ambas pueden ser reproducidas gracias a copias y moldes, ambas comportan escala, y ambas comparten una línea ambigua entre lo que es arte y la artesanía. El artista Gordon Matta-Clark (1943-1978) trabajó con escultura y fotografía, dando forma a la luz en la arquitectura a través de cortes en los edificios que permitían a la luz del sol inundar los espacios interiores. Decía que dejaba a los edificios respirar. Matta-Clark afirmaba con entusiasmo que las esculturas más contundentes nunca podrían ser captadas en una “única toma” fotográfica, pensaba que la escultura se escapaba a esta traslación al separar el espacio del objeto. Matta-Clark hacía fotografías que no son documentos; más bien, se trata de momentos singulares que paran el tiempo con el objetivo de ralentizar la mirada e intensificar el pensamiento.

Estas fotografías pueden ser sobre papel, pero muestran un cuidadoso tratamiento escultural. Este diálogo, y distinción, entre la fotografía y la escultura es importante en la obra de Magán. Junto a sus esculturas existe un trabajo fotográfico que opera como fragmentos de encuentros perceptuales específicos e irrepetibles. Estas fotografías digitales en primer plano saturadas no son documentos, son esculturas en forma fotográfica que ponen énfasis en el hecho de que cada vez que una escultura es vista cambia: la luz, la sombra, el espacio, las circunstancias. Por ejemplo, “Red Cúbica VII” (2015-16) tal y como se expone en *Interferencias Primarias* (Museo CEART, marzo-abril 2016) capta la luz de la ventana grande de la derecha, pero cuando se expone en otro espacio todo es diferente. La escultura es una máquina subjetiva que incita a la percepción.

Valiéndose de la fotografía de la Bauhaus, las fotografías de Magán entablan un fructífero diálogo con el trabajo de Barbara Kasten (n. 1936), una escultora que trabaja con fotografía creando espacios tridimensionales que usan luz, espejos y color. En sus comienzos la fotografía usaba la frase “el lápiz de la naturaleza” para describir sus procesos, un término escogido por William Henry Fox Talbot (1800-1877) como título de una serie de publicaciones¹³ donde se propuso mostrar las posibilidades del nuevo medio. En este momento se consideraba que la fotografía poseía la habilidad de ofrecer una reproducción directa, sin mediar, de la realidad aportando evidencias indisputables. Por supuesto, la fotografía no es un espejo, produce efectos gracias a sus propiedades: lejos de ser “mágica” es un medio contingente y temporal. Esto es exactamente lo que las fotografías de Magán demuestran: seductoras y saturadas de color, sus impresiones fotográficas son ficciones estáticas de sus esculturas vibrantes.

Magán dilata el legado de la historia del arte en el presente. La fuerza de sus trabajos reside en el llamado a la percepción, una actividad a la que a menudo no le prestamos la suficiente atención. A través de la percepción entendemos el mundo; si no nos percatamos de cómo percibimos malogramos nuestra capacidad de acción, nuestra habilidad de analizar y, con ello, nuestra humanidad.

Notas

- 1 Isabel Grundmann, “The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim”, en *Cabinet Magazine*, Issue 2, Spring 2001.
- 2 Rudolph Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, 1954, p.242.
- 3 Conversación entre Adolfo Cayón, David Magán y Kiko Magán; Madrid, octubre de 2017.
- 4 Paul Moorhouse (ed.), *Anthony Caro*, Tate Publishing, Londres, 2005, p.25.
- 5 Isabel Grundmann, “The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim”, en *Cabinet Magazine*, Issue 2, Spring 2001.
- 6 William Tucker, *The Condition of Sculpture*, Thames and Hudson, 1992, p.7.
- 7 Magán trabaja en su estudio junto a su hermano Kiko Magán, quien desarrolla la modelización informática para producir las esculturas finales.
- 8 Jasia Reichardt crítica de *Georges Vantongerloo* en la Marlborough Gallery, Londres, *The Arts Review*, 2 de noviembre, 1962.
- 9 Max Bill (ed.), *Georges Vantongerloo*, Marlborough Gallery, Londres, 1962, p.5.
- 10 Realizados para la exposición de enero de 1979 en el espacio de la DIA ART Foundation, 393 West Broadway, Nueva York.
- 11 La experiencia es la contraria a la que se tiene cuando se observa la obra “Jean de Dinteville y Georges de Selve” (Los embajadores), de Hans Holbein, en la que el pintor utiliza un cráneo anamórfico.
- 12 Conversación con la autora, Madrid, septiembre de 2017.
- 13 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, publicado en seis entregas por Longman, Brown, Green and Longmans, Londres, 1844.



David Magán, *Cubic Composition*, 2013. Glass and stainless steel cable, 380 x 380 x 50 cm. View of the exhibition *Hola! Spain*, Seongnam Arts Center (South Korea), 2013.

David Magán, *Composición Cúbica*, 2013. Vidrio y cable de acero inoxidable, 380 x 380 x 50 cm. Vista de la exposición *Hola!Spain*, Seongnam Arts Center (Corea del Sur), 2013.

David Magán: I was looking for a plate in a pure color, which I could then combine with another pure color, in order to produce the desired blend. The plate had to be as smooth and flawless as possible.

Kiko Magán: What you're saying is that you're not the kind of artist who works with one particular material; you work with various transparent colored planes in space. And you look for whatever best suits your needs, whether it might be found in industry or the Marketplace.

DM: I look for solutions. I am not interested in working with a particular material, but rather with a transparent colored plane in space.

DM: During my formative years, I discovered the plane, specifically the transparent plane. I found that every plane offers interesting sculptural possibilities, but that adding the element of transparency allows you to explore further, so that everything changes. It broadened my concept of volume, which up to that moment had been much more traditional, involving solid, heavy materials. It was the idea I had inherited.

KM: Yet, over the years, through your own research, you found out other artists who also work with planes. From the Russian avant garde—Rodchenko, for example—all the way to the Cubists.

DM: Yes, but the Cubists used an enclosed plane, giving the appearance of volume through the enclosure of other planes, which is why I find other artists from that era of greater interest: Rodchenko, as you mentioned, Katrina Cobro, or Naum Gabo, to name a few. These artists took the plane out of its context and played with it in a much freer way. Through an abstraction of forms and planes that crisscrossed in space, they generated a series of volumes. It's what Anthony Caro did; he would take a pile of pieces and fill up a space. The result is not an enclosed volumetric sculpture; it's a unified yet fragmented piece. This is what appealed to me: a modularity of pieces capable of filling a space to create a single volume made up of numerous pieces, none of which is limited by the whole.

KM: And what about the isometric works?

DM: I learned early on that by drawing a series of planes on paper, overlapping them on a grid, one could construct

David Magán: Lo que quería era una plancha de color puro y que me diese una mezcla de color adecuada con otro color puro. Lo más liso y plano posible.

Kiko Magán: Es decir, que más que un artista que trabaja con un material en concreto, trabajas con planos transparentes de color en el espacio. Y buscas en el mercado o en la industria lo que más encaja a tus necesidades.

DM: Busco soluciones. No me interesa trabajar con un material concreto, sino trabajar con un plano transparente de color en el espacio.

DM: En mis años de formación e investigación descubrí el plano y, especialmente, el plano transparente. El plano ya te permite cosas bastante interesantes dentro de la escultura, pero al meterle esa transparencia al plano, todo cambia. Para explorar y para ampliar mi concepto de volumen, que en esos momentos era de una herencia mucho más tradicional, de materiales sólidos, pesados.

KM: Sin embargo, con los años e investigando sí que te has encontrado con otros artistas que trabajan con el plano. Ya desde los vanguardistas rusos, Rodchenko por ejemplo, hasta los cubistas.

DM: Sí, pero en los cubistas era el plano cerrado, un volumen cerrado a través de planos. Por eso los artistas que más me interesaban de esa época eran Rodchenko, Katarzyna Kobro, Naum Gabo, porque eran artistas que cogían el plano, lo descontextualizaban y jugaban de una manera mucho más libre. Una abstracción de formas y planos en el espacio que se cruzaban unos con otros y eso generaba una serie de volúmenes. Pues como hacía Anthony Caro, que cogía un montón de piezas y llenaba el espacio con ellas. Entonces no es una escultura cerrada volumétrica, está desfragmentada, pero a la vez está unida. Eso es lo que me interesaba. La modularidad de unas piezas que son capaces de llenar el espacio y generar un volumen entero pero que a su vez está hecho de muchas piezas y no están cerradas es un volumen.

KM: Y respecto a las obras isométricas.

DM: Enseguida me dí cuenta que al dibujar una serie de planos en este papel, ciñéndose a la retícula, se podía generar la



David Magán, *Binaria 09*, 2017. Wood, white painting glass, acrylic, aluminum and light, 120 x 120 x 33 cm.
View of the exhibition *David Magán: the weight of color*, Galería Cayón (Madrid), 2017-2018.

David Magán, *Binaria 09*, 2017. Madera, pintura blanca vidrio, metacrilato, aluminio y luz, 120 x 120 x 33 cm. Vista de la exposición *David Magán: el peso del color*, Galería Cayón (Madrid) 2017-2018.

the perfect isometric perspective, thus creating a trompe l'oeil, where a three-dimensional figure appears on a two-dimensional plane.

DM: The binary series also are highly complex. They entail working with lights and with the way they crisscross in space. It would take an inordinate amount of time to solve all the problems that arise along the way, but the 3D tool accelerates the process. I am able to see and work out the possibilities much more dynamically. Of course, the extent to which the 3D tool is used depends on the series and the type of work. When working on a model or drawing, we focus on the color and dimensions of the work and how it might function in space and with people around it. At other times, the entire creative process emerges from our use of the 3D tool, which gives way to possibilities not found in a plastic medium.

KM: It also allows us to achieve chromatic fusion, which is why we always rely on a computer to study color. Exploring the numerous possibilities of color, as well as the interactions among colors, on a model or a sketch would be extremely complicated and time-consuming.

DM: In most of my sculptures, light functions as space. It is a transforming element, because it is transparent matter. In other words, light transforms the work. It exerts a constant influence, the way the surrounding space also exerts a constant influence. In return, the work saturates the space through the medium of light. Now, I tend to use a neutral light, not one that was chosen specifically to transform the work. I do have some sculptures, the binaries, for example—already mentioned, and there are two of them shown in this exhibit—wherein light is an essential element. They are called binaries precisely for this reason: there is a physical element and a luminous element, and jointly they create a kind of framed light. In the other exhibited pieces, however, light plays only a somewhat more casual role. Shadows emerge and interact with the work, but they are not modulated in any particular way. These pieces are unlike the binaries, where the lights have to be positioned just so to produce that exact frame of light.

KM: The works are thus perceived in two ways: as tridimensional objects and as something utterly ethereal.

DM: They require very specific illumination; they cannot be lit in a random manner. But, of course, it is the material itself that determines the work's luminosity. It was that quality of a captured color, of a modal luminescence, which captivated me from the start.

perspectiva isométrica perfectamente y crear ese trampantojo de representar en dos dimensiones un estado de tres dimensiones.

DM: Las binarias sería otra serie muy compleja. Son obras que trabajan con luces y cómo se cruzan esas luces en el espacio. Me llevaría una cantidad de tiempo enorme para llegar a soluciones. La herramienta 3D te permite acelerar ese proceso, ver las posibilidades y trabajar de una manera mucho más dinámica. Pero claro, depende de la serie y del tipo de obra el que use más esa herramienta o no. A veces el 3D lo usamos a partir de una maqueta o dibujo y lo único que tenemos que trabajar es el estudio de color de la obra, las proporciones, cómo funciona en el espacio y con personas alrededor. Pero hay otras veces que todo el proceso creativo nace a través de la herramienta 3D porque permite posibilidades que no te permite el mundo plástico.

KM: Y para la fusión cromática. Por eso el estudio de color lo hacemos siempre en el ordenador. Porque trabajar las distintas posibilidades del color y las interacciones de unos colores con otros, sería un trabajo complicadísimo y lento en maqueta o dibujo.

DM: En la mayoría de mi trabajo más escultórico la luz funciona como el espacio. Como elemento transformador, puesto que es un material transparente. Digamos que la luz transforma a la obra. Siempre la influencia, igual que el espacio que la rodea. Y recíprocamente, es la obra la que empapa ese espacio a través de la luz. Pero es una luz neutra la que suelo utilizar, no es un luz específica para transformar a la obra. Sin embargo, tengo obras, como las binarias, mencionadas anteriormente y expuestas dos en la exposición, en las que la luz es parte esencial de la obra. Se llaman binarias precisamente por eso, por la parte física y la parte lumínica que están creando una especie de cuadro de luz. Sin embargo, en las otras obras la luz es algo más casual, las sombras aparecen e interactúan con la obra, pero no están moduladas de una manera específica. En las binarias las luces sí tienen que estar en una precisa situación para generar ese cuadro de luz exacto.

KM: Tienen esa doble lectura: el objeto tridimensional y algo totalmente etéreo.

DM: Requiere un situación de iluminación específica, cualquier iluminación no vale para iluminar mis obras. Pero sí, es el material el que tiene ese cualidad lumínica que me enamoró de color atrapado, de luminescencia en cierto modo.



David Magán, *Cubic Progression II*, 2015. Glass and stainless steel cable, 290 x 290 x 170 cm. View of the exhibition *Colours*, Hempel Glass Museum, Nykøbing Sjælland (Denmark).

David Magán, *Progresión cúbica II*, 2015. Vidrio y cable de acero inoxidable, 290 x 290 x 170 cm. Vista de la exposición *Colours*, Hempel Glass Museum, Nykøbing Sjælland (Dinamarca).

KM: What you really want is for the viewer to be aware that the color is being created right there, as an event.

DM: The formal studies underlying my work are all very different from those behind opaque sculptures, which must be seen first from one side and then from another. In my pieces, the back of the work always impacts the front of the work. Therefore, one must constantly consider two forms. You look at the face on the front and the face on the back; you reflect on how the colors interact with each other. Transparency forces this constant double vision, which means that the forms you use are totally distinct from those pertaining to the world of opaque sculpture.

KM: But in your pieces you usually work from form to color.

DM: They are interrelated. Each one must be able to host a series of colors if the whole piece is to work. I don't create by means of a simple process where you have one color here and another color there. Instead, I have a kaleidoscope of pieces on both sides, and they must interact with one another. Not every form is valid. I select particular color combinations because I find them interesting. Sometimes, I create twelve studies in color for a single work. Of those twelve studies, only one may interest me. At other times, I create only four studies, yet it turns out that half of those are worth keeping. It is essential to me that the number of repeating pieces and their combinations should correspond to mathematical patterns, whether I use three colors or five. I'm also interested in the way a dialogue unfolds between color and form.

DM: I have always been interested in the formal demands of modularity. For example, I pick up a square and ponder the formal possibilities that such a square would have if it were repeated in space. Then I explore various options, using different squares of the same size, often by means of scale models. Still with the initial square in mind, I keep doubling it here and there in space. Or I might turn it into a series of cubes, for example, and explore what other cubes I might generate by means of square forms, using the same module. Alternatively, I might set the squares aside, create a 2:1 rectangle instead, and examine its possibilities in space. Or I could select a circle, even one fourth of a circle, out of which I create possibilities.

KM: Sino que quieres que el espectador sea consciente que ese color se está creando ahí, como fenómeno.

DM: Toda la investigación formal de mi obra está muy separada del mundo de la obra opaca, que se ve por un lado y se ve por el otro. En mis obras, la parte de atrás siempre interfiere sobre el lado de delante. Con lo cual estás pensando en dos formas, no en una sola. Tú estás mirando la cara de delante y la cara de detrás y cómo interaccionan esos colores unos con otros. Al ser transparente siempre tienes que estar con esa doble visión. Con lo cual, las formas que estás utilizando no tienen nada que ver con el mundo de la escultura opaca.

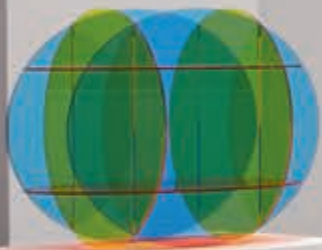
KM: Pero en tus obras sueles trabajar primero desde la forma y luego hacia el color.

DM: Están interrelacionados. La forma está pensando en que tiene que albergar una serie de colores para que eso funcione. Porque no la hago de una manera simplista que hay un color y otro, sino que hay un caleidoscopio de piezas en un lado y en el otro que interactúan. No todas las formas son válidas. Elijo las combinaciones de color que más me interesan. Hay veces que puedo dedicarme a hacer doce estudios de color para una obra. Y de esos doce estudios de color sólo hay uno que me interesa. Y otras veces, hay obras que les hago cuatro estudios de color y resulta que hay dos estudios de color que me interesan y los doy por válidos. Me interesa mucho que tengan que ver con patrones matemáticos, el número de piezas que se repiten, si los hago con tres colores o con cinco. Y cómo existe el diálogo entre color y forma.

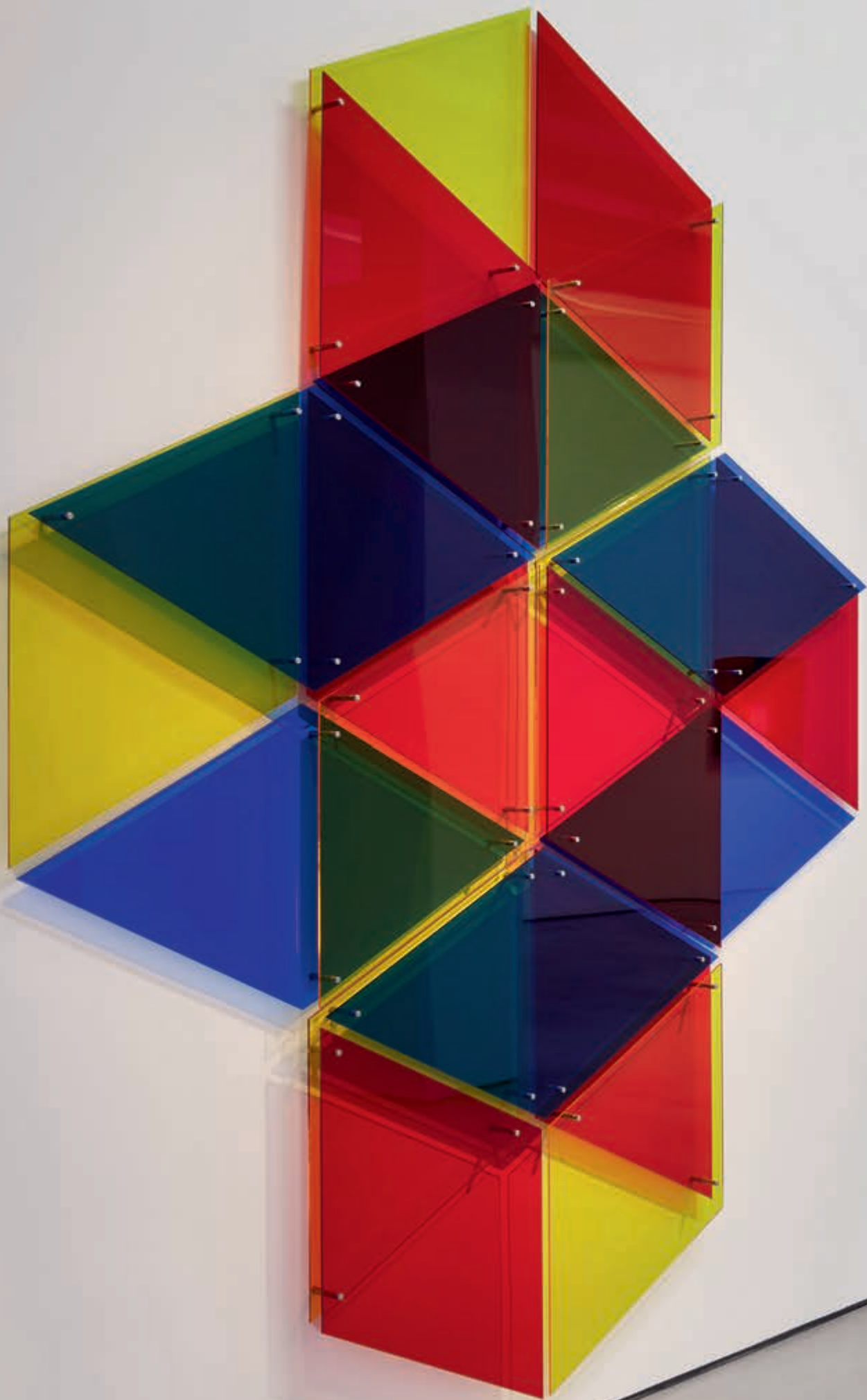
DM: La modularidad es algo que me ha interesado muchísimo a nivel formal. Por ejemplo, cojo un cuadrado y estudio qué posibilidades formales puede tener ese cuadrado repetido en el espacio. Hago una serie de investigaciones de obras con cuadrados del mismo tamaño, normalmente mediante unas maquetas. Y partiendo de ese cuadrado, lo voy doblando en distintas partes del espacio. O hago una serie de cubos, por ejemplo, y realizo una investigación de qué cubos, a través de formas cuadradas, se pueden componer con un mismo módulo. Luego, a lo mejor, en vez de coger piezas cuadradas hago un rectángulo que sea 2:1 y estudio qué posibilidades tiene en el espacio. O cojo un círculo, o un cuarto de círculo. Y a través de ese cuarto de círculo genero posibilidades.



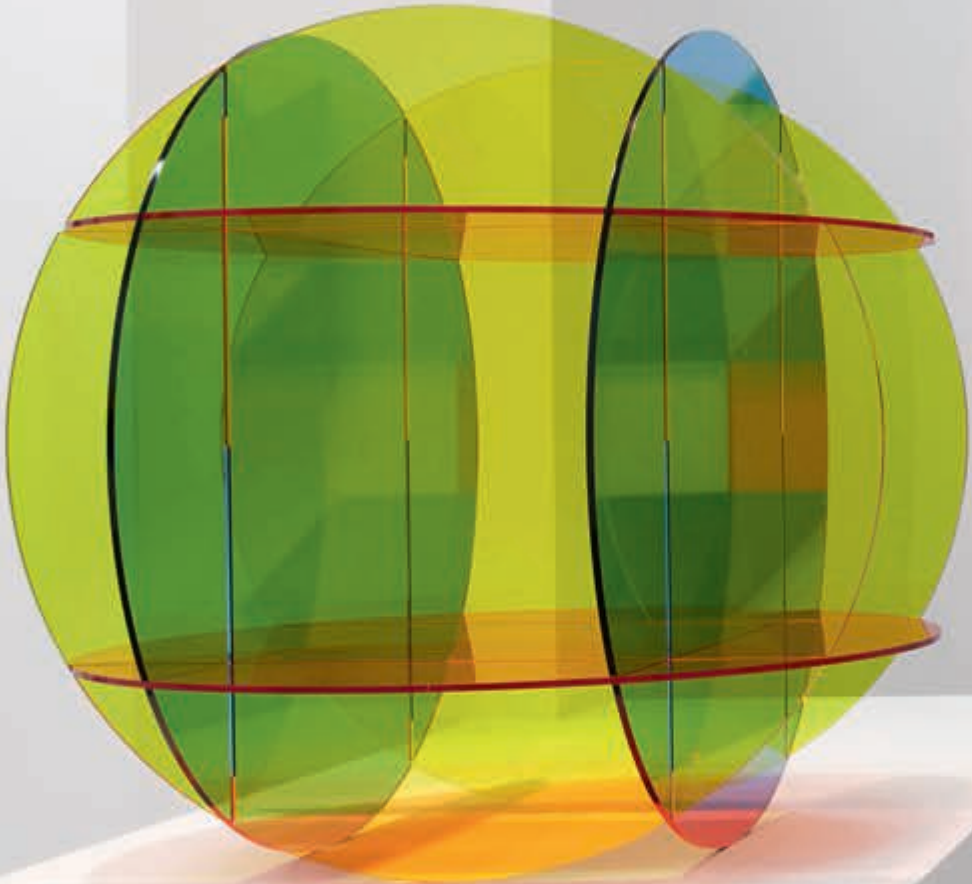






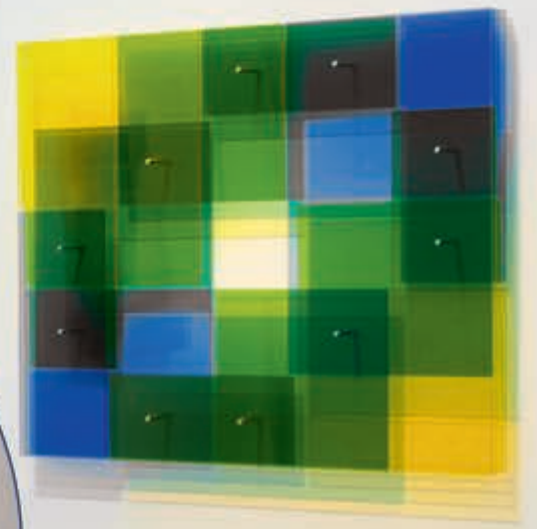
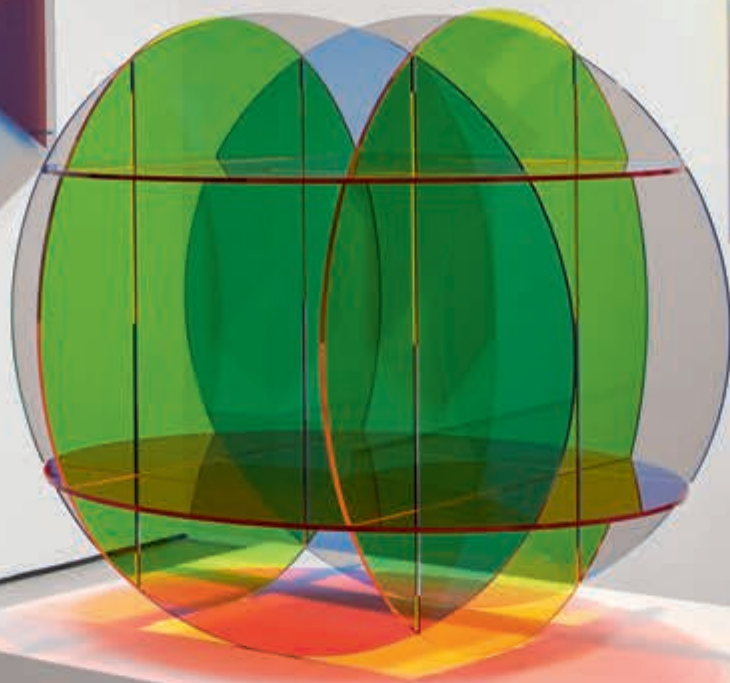
















EXHIBITED WORKS

OBRAS EXPUESTAS



I-ISO-06
2017
Acrylic and stainless steel cable
273 x 120 x 120 cm.

I-ISO-06
2017
Metacrilato y cable de acero inoxidable
273 x 120 x 120 cm.



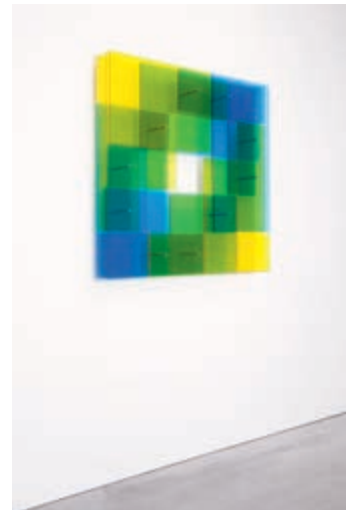
Relief 46 v.01
2016-2017
Acrylic and stainless steel
262 x 182 x 7.5 cm.

Relieve 46 v.01
2016-2017
Metacrilato y acero inoxidable
262 x 182 x 7,5 cm.



Relief 49
2016-2017
Acrylic and stainless steel
278 x 240 x 7.5 cm.

Relieve 49
2016-2017
Metacrilato y acero inoxidable
278 x 240 x 7,5 cm.



Relief XXXVIII
2016-2017
Acrylic and stainless steel
100 x 100 x 15 cm.

Relieve XXXVIII
2016-2017
Metacrilato y acero inoxidable
100 x 100 x 15 cm.



Binary 09
2017
Wood, white painting, acrylic, glass,
aluminum and light
120 x 120 x 33 cm.

Binaria 09
2017
Madera, pintura blanca, metacrilato,
vidrio, aluminio y luz
120 x 120 x 33 cm.



Binary 11 v.01
2017
Wood, white painting, acrylic, glass,
aluminum and light
130 x 160 x 33 cm.

Binaria 11 v.01
2017
Madera, pintura blanca, metacrilato,
vidrio, aluminio y luz
130 x 160 x 33 cm.



Relief 52
2016-2017
Acrylic and stainless steel
177 x 206 x 14.5 cm.

Relieve 52
2016-2017
Metacrilato y acero inoxidable
177 x 206 x 14,5 cm.



Relief XXXVII
2016-2017
Acrylic and stainless steel
90 x 90 x 11 cm.

Relieve XXXVII
2016-2017
Metacrilato y acero inoxidable
90 x 90 x 11 cm.



P5
2014-2017
Acrylic
60 x 60 x 60 cm.

P5
2014-2017
Metacrilato
60 x 60 x 60 cm.



Relief XXIV
2013-2017
Acrylic and stainless steel
150.5 x 150.5 x 6 cm.

Relieve XXIV
2013-2017
Metacrilato y acero inoxidable
150,5 x 150,5 x 6 cm.



I-SO-07 v.01
2017
Acrylic and stainless steel cable
245 x 180 x 180 cm.

I-SO-07 v.01
2017
Metacrilato y cable de acero
inoxidable
245 x 180 x 180 cm.



I-SO-04 v.01
2017
Acrylic and stainless steel cable
244 x 120 x 120 cm.

I-SO-04 v.01
2017
Metacrilato y cable de acero
inoxidable
244 x 120 x 120 cm.



Relief 53 v.03
2016-2017
Acrylic and stainless steel
140 x 330 x 14.5 cm

Relieve 53 v.03
2016-2017
Metacrilato y acero inoxidable
140 x 330 x 14,5 cm.

Créditos fotográficos

Cubierta: © Joaquín Cortés y Román Lores. Pág. 3, foto inferior: Cortesía de Barford Sculptures Ltd. Foto: © John Riddy. Pág. 5, foto inferior: max, binia + jakob bill foundation ch–adligenswil Foto: ©Theres Butler © Georges Vantongerloo, VEGAP, Madrid, 2017. Pág. 7, foto central: © FMGB Guggenheim Bilbao, 2016. Foto: © Erika Ede. Pág. 7, foto inferior: © Legado de Jiro Takamatsu. Cortesía Yumiko Chiba Associates /Stephen Friedman Gallery / Fergus McCaffrey. Pág. 8, foto central: © The National Gallery, Londres. Pág. 8, foto inferior: © Legado de Gordon Matta-Clark/VEGAP, Madrid, 2017. Cortesía de The Estate of Gordon Matta-Clark y David Zwirner, Nueva York/Londres. Pág. 9, foto inferior: Cortesía del artista y Bortolami, Nueva York. Foto: © John Berens.
Fotografías de las obras y de los espacios © Joaquín Cortés y Román Lores y © Studio David Magán

© Galería Cayón
© Studio David Magán

Coordinación: **Elena Yélamos**

Traducción:
Sofía M. Starnes
Jose María Durán

© de los textos, Lisa Le Feuvre
© de las imágenes, sus autores
© de las traducciones, sus autores

ISBN: 978-84-697-7533-2
Impresión: Artes Gráficas Palermo

Agradecimientos:
Barford Sculptures Ltd., Londres
max, binia + Jakob bill foundation, Zúrich
Bortolami, Nueva York
Stephen Friedman Gallery, Londres
National Gallery, Londres
FMGB Guggenheim Bilbao
Legado Gordon Matta-Clark
Legado Jiro Takamatsu
Barbara Kasten, Chicago
David Zwirner, Nueva York/Londres

Y en especial a Lisa Le Feuvre

This catalogue was published on the occasion of the exhibition "David Magán: the weight of color" held at Galería Cayón, Madrid, November 2017-January 2018.

Esta publicación se editó con motivo de la exposición *David Magán: el peso del color* celebrada en Galería Cayón, Madrid, noviembre 2017-enero 2018.



Blanca de Navarra 7 y 9
Madrid 28010
T. (34) 91 310 62 89
info@galeriacayon.com
vea la exposición en galeriacayon.com



Idea y diseño: Adolfo Cayón

DAVID, MAGÁN

The weight of color
El peso del color

Madrid, 1979

Formed between London and Madrid, he was awarded in 2016 with the II NH Collection of Contemporary Art Prize. That same year he did his first solo exhibition in a museum, Museo CEART (Madrid). His work, inspired by the properties of the glass and acrylic, has been selected by various museums and biennials around the world.

Artista formado entre Londres y Madrid, recibe en 2016 el II Premio NH Colección de Arte Contemporáneo y celebra su primera exposición individual en una institución, Museo CEART (Madrid). Su obra, basada en las cualidades del vidrio y el metacrilato, ha sido seleccionada en diversos museos y bienales de todo el mundo.

LISA LE FEUVRE

Lisa Le Feuvre is a curator, writer, editor and public speaker. In 2017 she was appointed as the inaugural Executive Director of the Nancy Holt & Robert Smithson Foundation. Between 2010 and 2017 she led the Henry Moore Institute, the research component of the largest artist foundation in Europe. Her writing has been published extensively in international journals and academic publications, and her editorial projects include the Henry Moore Institute's journal *Essays on Sculpture* (2010-17), *Failure* (2010) in the MIT/Whitechapel Gallery Documents of Contemporary Art series and the second issue of *NOIT*, Flat Time House's journal (2012).

Lisa Le Feuvre es comisaria, escritora, editora y conferenciante. En 2017, fue nombrada Directora Ejecutiva inaugural de la Fundación Nancy Holt y Robert Smithson. Entre 2010 y 2017 dirigió el Instituto Henry Moore, el centro de investigación perteneciente a la fundación más importante en Europa dedicada al artista, donde comisarió varias exposiciones. Como escritora, sus textos han sido publicados en revistas internacionales y publicaciones académicas, y sus proyectos editoriales incluyen la revista del Instituto Henry Moore: *Essays on Sculpture* (2010-17), *Failure* (2010) y el segundo número de *NOIT*, Flat Time House's journal (2012).