



EL COLOR DEL RUIDO
Virginia Rivas

EL COLOR DEL RUIDO

Virginia Rivas



CENTRO DE ARTE
CAJA DE BURGOS



Desde sus inicios, el Centro de Arte Caja de Burgos CAB ha orientado su programa hacia aquellas prácticas que exploran los límites entre disciplinas y que entienden el arte como un territorio abierto al diálogo con otros campos del conocimiento, con la tecnología, con la ciencia y con los debates culturales de nuestro tiempo. Esta vocación se concreta en proyectos que invitan al espectador a implicarse activamente, a recorrer, escuchar, atravesar y experimentar el espacio expositivo más allá de la mera contemplación.

El proyecto de Virginia Rivas responde plenamente a esta idea de exposición como experiencia. Antes que un recorrido cerrado con una única lectura, la autora propone un espacio que se activa con la presencia del visitante, convertido así en parte constitutiva de la obra.

Con esta exposición, el CAB continúa su trabajo como espacio de producción, reflexión y mediación cultural, atento a las prácticas contemporáneas más inquietas y comprometido con una idea de arte capaz de generar experiencias significativas, pensamiento crítico y formas renovadas de relación entre creación y sociedad.

CAB. DIRECCIÓN DE ARTE. FUNDACIÓN CAJA DE BURGOS





Virginia Rivas. Coloración, tonalidad, espectro

Javier Del Campo

“No es una creación musical. No es un binomio cromático. Por el contrario, esta exposición exalta —señala Virginia Rivas a propósito de su presentación en el CAB— el ruido y el color para ofrecer al espectador la posibilidad de percibirlos —ambos— con atención”. La autora partió de varias fuentes de investigación, como los descubrimientos de Margaret Watts Hughes en torno a la materialización del sonido y la dotación de color de sus vibraciones sonoras, a las que bautizó como *figuras voz*. Figuras naturales y geométricas que creó gracias a un invento desarrollado por sí misma, el eidófono. Junto a la conversión del sonido en imágenes por parte de Watts, no menos referente para Rivas ha sido el trabajo de Daphne Blake Oram, pionera de la música concreta y puntal de la música electrónica junto a Delia Derbyshire y Suzanne Ciani. Blake Oram desarrolló un sistema que transformaba las imágenes en sonido, el Oramics.

La investigación de Rivas partió en un primer estadio del germinal manifiesto de Luigi Russolo *L'arte dei rumori* [1913] en su radical defensa del sonido procedente de las máquinas que han configurado, desde entonces, nuestro mapa sonoro. “Disfrutamos mucho más el combinar idealmente ruidos del tren, motores de combustión, vagones y multitudes vociferantes que, al escuchar de nuevo, por ejemplo, la *Heroica* o la *Pastoral*”, escribía Russolo en el opúsculo dirigido al compositor futurista Francesco Balilla Pratella, origen en gran medida de la incorporación de la electrónica y la tecnología a la estética musical contemporánea. “La lectura del manifiesto de Russolo —nos cuenta Virginia Rivas— me recordó a la película de Lars von Trier

Dancing in the dark, en concreto el momento en que Björk se pone a bailar entre las máquinas y los ruidos se convierten en música. Desde que comencé a elaborar este proyecto, hace casi cuatro años, pinto con esos ruidos de fondo. De la pintura parte todo. Es el elemento que dialoga y articula todo cuanto nuestro”.

La trayectoria y el trabajo previo de Rivas se ha sustentado sobre la pintura, a la que ha otorgado un valor por sí misma en su materialidad, en su configuración e incluso diríamos en su ausencia. Una pintura a partir de la cual ha venido edificando un relato anímico, expresivo por tanto, en el que no ha dejado fuera ni la emotividad ni el compromiso público. Quizá esto sea lo distintivo de la pintura de Rivas. Su ejercicio, caracterizado por el uso de gamas propias, un punto veladas y nebulosas, interrumpidas por manchas opacas de apariencia gestual, envuelve con ligereza argumentos de inaplazable compromiso. Así ha sucedido en exposiciones como *Los espacios en blanco* (2024), una inmersión muy personal en los estragos causados por la pérdida de la memoria en los seres queridos, o en *Variaciones* (2021) y *Mapa Sonoro* (2018), donde analizaba la percepción de la realidad bajo determinados condicionantes sociales por parte del espectador. En cierta forma, estas exposiciones en las que la interacción cromática de los visitantes con la pintura de Rivas a través de diferentes dispositivos de contemplación y la relación que establece entre esta y el sonido, en cualquiera de sus múltiples variantes, podrían considerarse antecedentes de la que se presnetó en el CAB.

“Este proyecto conecta las dos líneas de trabajo de mi práctica artística: lo conceptual y lo social. Me interesa para reflexionar sobre los rangos de percepción a los que somos sensibles los seres humanos dentro del espectro sonoro y visual y en la que continúa mi investigación sobre el nexo individuo – entorno, más allá de su estudio en los campos de la física, la ingeniería de audio y la electrónica”, comenta la autora. Su propuesta para el CAB parte de la clasificación de ruidos en el espectro sonoro y su identificación cromática, con arreglo a lo que se ha llamado la densidad de su potencia desde la que se establece una analogía entre la onda visible y la audible. Según la clasificación comúnmente aceptada, cuando la densidad espectral de potencia de un ruido es uniforme, se identifica con el blanco, mientras que el color se define en función de los usos de tonos graves y frecuencias bajas. Blanco, rosa, gris, verde y marrón son los ruidos y los colores que determinarán cinco instalaciones complementarias y a la par independientes. Unas columnas traslúcidas convocan al espectador a sumergirse en la tex-

tura sonora elegida por la autora. La visión desde el interior transforma el espacio y altera la coloración del resto de instalaciones, mientras reafirma la coincidente en espectro y tonalidad.

No es casual que tanto para el ruido, el sonido, la música y la pintura se utilicen términos análogos: coloración, tonalidad, espectro... En la investigación de Virginia Rivas, las espectrográficas de los ruidos (olas de mar para el rosa; lluvia para el verde, interferencia electrónica para el gris; señal estática para el blanco y crispación de agentes naturales para el marrón —en realidad rojo—) han generado colores específicos, creados por la autora para este proyecto persiguiendo la misma dispersión cromática provocada por las estridencias sonoras. Para la selección de las cinco instalaciones en función de estos determinados colores se ha atendido al uso de los ruidos en terapias de sonido aplicadas a problemas de sueño, concentración, ansiedad y *tinnitus* (escucha de ruidos internos en los oídos). “En cambio, los ruidos azules y violetas al ser muy agudos, son más desagradables y no tiene estos usos”, indica Virginia Rivas. La investigación teórica, notas, apuntes, diapositivas, configuraciones electrónicas, pruebas y paletas de color, las mezclas de pintura creadas para cada ruido comparecen también en la exposición en una sala de procesos que explica el complejo desarrollo de la propuesta de Rivas: “Esa, de hecho, es una de mis señas de identidad, mi paleta de colores. Ya que nunca uso un color sin haberlo mezclado previamente. De ahí esa paleta quebrada que me caracteriza”.



Virginia Rivas: en un bosque sonoro y bello

Alfonso de la Torre

Obrar como obra la naturaleza, es decir, hacer soñar. Por eso las obras realmente bellas tienen ese carácter, son severas de aspecto e incompresibles (...) inmóviles como acantilados, agitadas como el océano, plenas de follaje y de murmullos como los bosques, tristes como el desierto, azules como el cielo.

Gustave Flaubert, 26/VIII/1953¹

La gran pintura no dice solo lo que se expresa en el lienzo o en el papel, sino el hecho de que está expresando tanto la potencia como la impotencia de expresarlo. Delicada y firme, amante de las voces poéticas, en especial de aquel decir que queda suspendido frecuentemente entre los misterios del mundo natural, las pequeñas cosas que quedan aherrojadas, Virginia Rivas (Madrid, 1981), semeja ensayar que, al igual que la poesía es suspensión y exposición de la lengua, la pintura es dormición y exposición de la mirada.² Como un himno he contemplado su pintura, en donde Rivas entona un irreductible-yo-singular-propio-mío que, en la exposición, decide revelar a quienes contemplamos. Esas pinturas que parecieren arrancadas a la corporalidad de la luz, tras un arduo embate que ha sucedido entre la presencia en la naturaleza y la quietud del silencio de su estudio, donde la pintura y la letra, una cierta hibridación de las artes, se han encontrado frecuentemente mostrando el ejercicio de una epifanía que siempre ha exaltado la redención mediante el acto de la pintura.

Hay un poema temprano escrito por Pablo Palazuelo expresándose sin ambages. Era un artista iniciando su carrera y, por tanto, devendría una declaración de principios, escribía: *dejadme, / tengo sed, / quiero / este reino*.³ Mas, nos preguntamos, ¿qué reino era ese donde un artista, *sediento*, podría apartarse implorando el deseo de tal misterioso y radical apartamiento?⁴ También es Rivas artista *sedienta*, creadora defensora de la elevación de un propio reino desde el que ofrece una pintura con frecuencia fulgurante. Contemplando sus lienzos estos días también evocaba a aquel que mencionaba que vive el arte de tensiones y muere de distracciones, estos estallidos de color resonantes que le pertenecen pues, como ha recordado siempre esta creadora, nacen de su propia composición en la paleta.⁵ Nos hallamos pues ante un-decir-Rivas que es propio, aquel salmón-coral o su azul-Rivas son ejemplos, lo cual incluye lo personal de la formalización en la extensión de sus manchas que a veces me devuelven a los límites irregulares de Clyfford Still, extensiones de color de bordes imprecisos, mas su paleta también parece a veces retornar al norte. Estos colores que tantean su crecimiento en el espacio de la tela y semejan, con frecuencia, estar tocados por aquella luz desvanecida de las pinturas de Vilhelm Hammershøi, hasta nosotros también llegan luces de los paisajes de Agnes Martin. En todo caso, pintura que no es solamente pintura, sino desarrollo de los ejercicios de una artista que, dijimos, no esquivo la tensión y que, a lo largo de toda su trayectoria, tampoco ha obviado la intensidad de menciones como las relativas al dolor y la pérdida (“belleza, dolor, memoria”, leo en una de sus pinturas).

Ahora, la meditada exposición que realiza Rivas en el CAB tiene un aire de proyecto total y conclusivo pues se asienta en propuestas anteriores, tras la travesía nos hallamos en el bosque, de densidades y claros, como si buena parte de su trabajo y exposiciones hasta la fecha fuesen ensayos conducentes a este bosque sonoro y bello, misterioso. De alguna forma, he pensado contemplando esta exposición, que Rivas podría afirmar aquello de Rothko: “he hecho un lugar”.⁶ Exposición de la facultad perceptiva de la artista que queda expresada en el vaciamiento de una intensa intimidad, que al mostrarse allende aparece como distante de sí, una experiencia con algo de *hors les murs* y aire de *opera aperta* y total, pues acontece la revelación de unos espacios que no dejan de ser radicalmente interiores, al cabo le pertenecen. Mostración de lo subjetivo en ese atravesar la distancia de las cosas que se hallan ahora alojadas en el espacio común, quienes contemplan arrastrados a una profundidad desconocida: sonidos, ruido o música y color, experiencia que promueve un verdadero encuentro con quien contempla la exposi-

ción, en su doble relación conceptual y social. No es una creación musical, ni un binomio cromático, —explicará Rivas—, menos un lugar inmersivo, es un espacio en donde se exalta el ruido y el color, una sensación de color y de sonidos o silencio absoluto, según haya o no personas metidas en las columnas. Espero poder conseguir esa experiencia multisensorial, concluye.⁷

El cuadro, ahora, no se muestra aislado, como una realidad lejana o un mero objeto visible, sino que más bien este proyecto expositivo tiene algo del ejercicio de conjunto, una apertura sensible, pues no abandona Rivas el soporte de los sentidos, no se olvide que su quehacer se ha sustentado con frecuencia en un hondo componente imaginativo. Ofreciendo a quien observa el vacío feliz de la escucha, transfigurados quienes contemplamos las pinturas en esta disposición en el espacio del mundo, lo invisible de esta realidad visible que ha concebido Rivas surgirá desde el encuentro de quien contempla con un *detrás*, allí los colores, rosa, verde, gris, blanco o marrón. Encuentro entre la contención arquitectónica del lugar concebido, el misterio de los sucesos en ciernes y la explosión sensorial de esa confluencia entre una realidad visible u otra invisible, tensión de presencia y ausencia, pues sin quien contempla nada sucede, como un espacio extinto. Camino del sujeto fuera de sí, abandonando su lugar al encuentro de este espacio perceptivo, de tal forma que, entre representación y abstracción, quien contempla es arrastrado fuera de sí.

Su desarrollo formal en el CAB de Burgos no es tanto una respuesta pictórica como la formulación allende de la cuestión de los límites, por eso, las situaciones que sucedan en dicho espacio serán diversas, entre espacios comunes e imágenes universales. Algo de encuentro en la naturaleza esa presencia de los sonidos de las olas del mar, lluvia, viento o nieve, como escenas mínimas y secretas que se vinculan a los colores que la artista establece, tal si se tratase del orden invisible de unos sueños recobrados y que, puesto que se hallan en el espacio acotado de la sala de exposiciones, podrían también entenderse como la experiencia del encuentro con un jardín sonoro, en un bosque acotado, un lugar distinto ejerciente de tiempos diferentes, en donde la experiencia de la naturaleza ha ocupado el espacio. Para que nazcan los relatos, parece sentenciar Rivas, es preciso estar a la escucha.

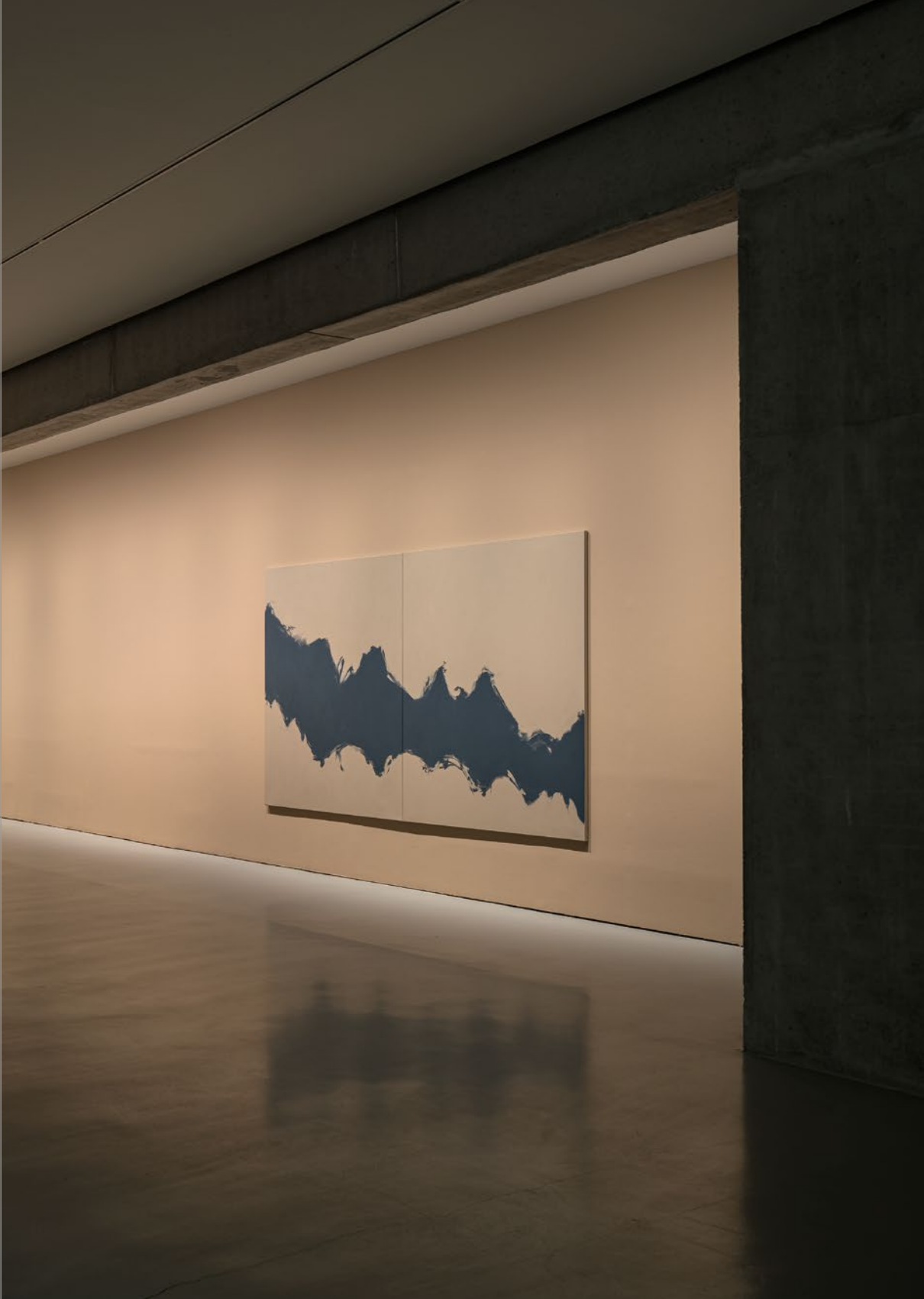
Si, como explica Aganbem, la luz del conocimiento siempre brota desde el afuera, llegado el momento en que el dentro y el afuera coinciden, no es posible distinguir lo uno y otro.⁸ Desmesura de la imaginación, lugar de en-



cuentro de aquello incomprendible que citaba Flaubert, ese espacio visual y sonoro, en la interactividad de quien contempla y desvela los ocultos velos, como a la búsqueda de la memoria de la naturaleza y del mundo, como exaltando una lengua perdida hacia la cual nuestra artista se mantiene siempre en viaje.

Pensé en aquel ensayo de Wassily Kandinsky para "Sonorité jaune" (1909), experiencia del encuentro de colores, formas y menciones poéticas al modo de un viaje sensorial. Con frecuencia, también, me devuelve hacia aquellos artistas de "Une journée dans la rue", el GRAV, y hacia ciertas experiencias de cromosaturación de Cruz-Diez. Al cabo, las creaciones del GRAV establecieron la consideración de quien contempla como elemento activo de la obra de arte ejerciendo una verdadera consagración de la presencia humana. El arte no sería tanto un acto individualizado, como una propuesta de experimentación continua establecida en el espacio. Un dar-a-ver⁹ la obra de arte que —una y múltiple, multiplicidad que conservaría la identidad—, no concluiría en sí misma, generando una obra entrópica¹⁰ y abierta que exigiría la presencia de quien contempla. Lo cual, sorprendentemente, no eximió el aire milagroso de la creación.

"El color es el baile entre la luz y la oscuridad, es el acto y sufrimiento de la luz en su lucha por la oscuridad", dirá Rivas.¹¹ Pienso ahora que las composiciones pictóricas de esta artista estuvieron siempre integradas en lo musical, evoco ahora un conjunto *cagiano* titulado "4'33'" (2019), pinturas y expresiones de color que cruzando el soporte han revelado medidas y ritmos precisos, extraños acordes, extensiones de pigmento que no tanto se erigían en el espacio como mostraban una acción y un ritmo. Capaz de hacer compatible ese rigor artístico con aquella musicalidad que quedaba expresada también en momentos de bellissimo silencio. Bello y tenso silencio, una mudez vigilada al encuentro con el secreto como un territorio en el límite entre lo innombrable y el reino de lo existente. Hora del fulgor, como quien señala en silencio el canto perdido, el ejercicio de su pintura también sucede mediante la disposición de variaciones, pinturas como largas canciones y arabescos, trastornado el decir pictórico en música, añadida la letra al soporte, en un alarde donde no dejo de escuchar la música del violinista Paul Klee, como éste, el mundo pictórico de Rivas supone otro país fértil, tal expresara Pierre Boulez.¹² Lo perdido define el otro lugar.



[UN EPÍLOGO, PARA LA PINTURA DE VIRGINIA RIVAS]

Conversé con Virginia Rivas en una reciente exposición individual de sus obras.¹³ Sus palabras me devolvieron a otra artista devorada por el amor a la pintura. Luego vagué por la sala, contemplaba las obras que parecían revelarse en la cuidada y morosa contemplación: leí las pequeñas escrituras, desvanecientes, en sus pinturas: el tiempo era común en ellas. Palabras con algo de dietario (pensé en aquella pintura, *Diario* (2017), donde escribe: “A veces siento que escribo / un diario que nadie sabe leer”), luego me explicó la presencia de memoria y recuerdos, versos o el calambur de la letra que es escrita a la inversa, casi fundida con la pintura. Pintora letrista (*Es el acto y sufrimiento, Color en castellano, italiano, inglés, francés, portugués y alemán o Goethe*, 2021), páginas impresas donde deposita la mancha de sus estudios de color (*Análogos sobre teoría del color*, 2021) o bien huellas de una escritura que se desvanece mostrando el retiro de la poesía. Otrora el paisaje sonoro o lecturas recientes.¹⁴ Son palabras aurales, tal un don del que fuese única portadora, como última testigo de una palabra secreta y decible, espejo de retorno con la escritura alada. En el desconuelo, es consuelo el verbo que fluye, tal suspendido espacio sin dirección la palabra sobre el soporte, los signos como rastros andariegos dejados en el plano, un *blues* letrista, un *rêve de vol* a lo Bachelard. Huellas de los pajaritos, las escrituras inscritas en las pinturas de Rivas quedan a veces desvanecidas, como fulguraciones otrora, tal una escritura indeleble que, trazando, desvanece los significados, camina hacia lo indecible. La palabra, reliquia ancestral capaz de custodiar los recuerdos entre la grandeza trágica del mundo, inaugura el ceremonial de lo imaginario, despliega un viaje desde la intimidad hacia la visible configuración del espacio en páginas de una lengua desconocida, lo que no ha quedado dicho tras ellas. Escritura que es gesto para alcanzar el sentido, como una distancia nunca saciada.

Conversando con la artista sobre sonido y silencio, le recordé a Rivas un texto de Rothko: “Cuando era joven el arte era una práctica solitaria: no había galerías, ni coleccionistas, ni críticos, ni dinero. Sin embargo, era una edad de oro, pues no teníamos nada que perder y sí toda una visión que ganar. Hoy ya no es lo mismo. Es una época de inmensa abundancia de actividad y de consumo. No me atrevo a aventurar cuál de las dos circunstancias sea mejor para el arte. Sin embargo, sí sé que muchos de los que se ven impelidos a este modo de vida buscan desesperadamente bolsas de silencio en que arraigar y crecer. Todos esperamos que las encuentren”.¹⁵ Ella me evocó

a Mary Oliver y Molly Malone Cook, *Nuestro mundo* (2007-2024), poblado por “momentos sagrados” como la proclama “ver más allá de lo celestial visible, hasta lo celestial invisible”.¹⁶

Entre tanto, recordé a Rivas, su defensa de los *otros* sonidos, al conocer la historia del reverendo Simeon Pease Cheney (1818-1890) quien fue el primer compositor que anotó todos los cantos de los pájaros que escuchó trinar en el jardín de su parroquia, entre los años 1860 y 1880, también los sonidos de las gotas de lluvia al derramarse sobre la hierba o la grava, los llantos que se derraman. Nos lo ha contado Pascal Quignard,¹⁷ quien también observó que anotó en su cuaderno “Wood Notes Wild”, hasta las gotas de la cañería mal cerrada que caían en la regadera apoyada sobre los adoquines de su patio. Incluso el sonido del perchero del pasillo cuando en viento acariciaba los abrigos invernales, “el arpegio amplio, remolinante, del perchero colmado de capas y de sombreros, en el invierno, cuando por un instante queda abierta la puerta de entrada en el pasillo de la casa parroquial, también es un *Te Deum*”. Añadiendo: “incluso las cosas inanimadas poseen su música. Escuchen el agua de la canilla que cae en el fondo de un balde”.¹⁸

Pintura expandida la de Virginia Rivas, ha afirmado en ocasiones, más bien pienso ahora, pintura-expandida-concentrada pues, conmovida por las imágenes, revelándome ser creadora de intensa entrega a la pintura, ha sido ejerciente de una conciencia anhelante que en ocasiones menciona la necesidad interior *kandinskyana*, contemplar sus obras me devolvía a pensar en aquellas palabras de Maurice Blanchot, tan tentado por el silencio también: “donde creemos tener palabras, nos atraviesa un virtual reguero de fuego”.¹⁹

Esta pintura, que a veces parece desvanecerse hacia el plano solar, otrora elevarse, celeste. ¿No será que, más que referir el silencio su lugar sea, justamente, un umbral? ¿En el umbral del silencio?

NOTAS AL TEXTO

1. Carta a Louise Colet desde Trouville. Recogida en: FLAUBERT, Gustave. *La religión del arte*. Sevilla: Renacimiento, 2025, p. 126.
2. Esta reflexión llega desde: AGAMBEN, Giorgio. *Studiolo*. Madrid: Adriana Hidalgo Editora, 2022, p. 28.
3. DE LA TORRE, Alfonso. *Pablo Palazuelo. Inextinguible llama. Poemas (Antología)*. Madrid: Ediciones del Umbral, Colección Invisible nº 2, 2015-2016.
4. "LACHEZ / J'AI SOIF. / JE VEUX / CE REGNE". En mayúsculas en el original. Ha sido publicado en *ibid.*
5. Sobre tensión y distracción. La cita pertenece a Fernando Zóbel. La hemos aludido con frecuencia. DE LA TORRE, Alfonso. *La poética de Cuenca*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 2004.
6. Citado en: VEGA ESQUERRA, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid: Ediciones Siruela, 2010, p. 83.
7. Conversación con Virginia Rivas de este autor, 18/06/2025.
8. AGAMBEN, Giorgio. *Autorretrato en el estudio*. Madrid: Adriana Hidalgo Editora, 2023, p. 98.
9. Galerie Creuze-Salle Balzac, *Donner à voir 3, Groupe de Recherche d'Art Visuel*, París, 7-29 Mayo, 1963.
10. Utilizamos este término desde: ARNHEIM, Rudolf. *Entropy and art: and essay on disorder and order*. Berkeley: University Of California Press, 1971. En él este autor refiere cómo, revisando la complejidad de lo real, puede destilarse otra armonía. Después llegarían las actitudes conceptuales, la llamada a la participación, o la obra de artistas en el margen como Robert Morris, James Turrell o Bridget Riley.
11. Me refiero al texto que conformaba el neón *Goethe* (2021).
12. BOULEZ, Pierre. *Le pays fertile. Paul Klee*. París: Éditions Gallimard, 1989. Y la reciente traducción de José María Sánchez Verdú (Acantilado, Barcelona, 2024).
13. DDR Art Gallery. *Virginia Rivas. Nuestro mundo*. Madrid, 23 de junio - 31 de julio de 2025.
14. Conversación con Virginia Rivas de este autor, 02/08/2025.
15. Mark Rothko, "Aceptación del Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Yale", 1969. En: ROTHKO, Mark. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Barcelona: Paidós Estética, 2007, p. 219 (Procede de "Papeles de Bernard J. Reis, 1934.1979", Archivos de Arte Americano, Smithsonian Institution, Washington D.C.).
16. OLIVER, Mary-COOK, Molly Malone. *Nuestro mundo*. Madrid: Ediciones Comisura, 2024, p.112. Los "momentos sagrados", en *ibid.* p. 77.
17. QUIGNARD, Pascal. *En ese jardín que amábamos*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2021, pp. 8 y 9. La edición original en: "Wood Notes Wild. Notations of Bird Music". Boston, 1892.
18. La historia de Simeon Pease Cheney, recogida en *ibid.* p. 15.
19. BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 2021, p. 38.

Ruido verde I, 2025
Acrílico sobre lienzo
195 x 310 x 3,2 cm (díptico)

Ruido verde II, 2025
Instalación sonora. 250 x 80 cm.
Columna formada con aro de aluminio
hueco de 80 cm, tejido de lino/
poliéster y caja de sonido.

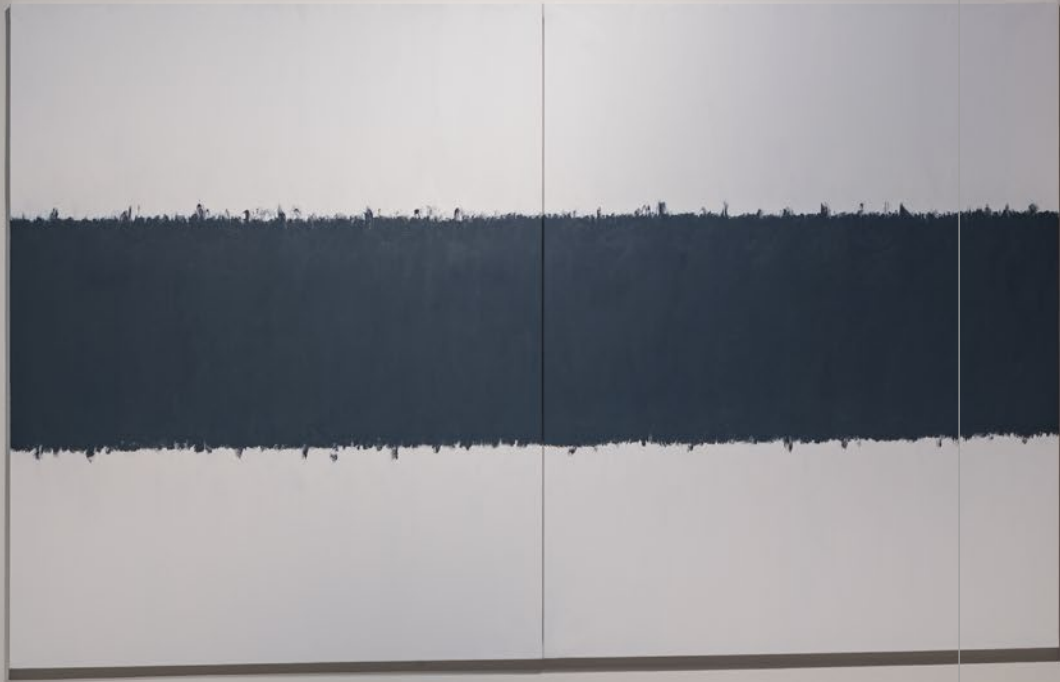
Ruido marrón I, 2025
Acrílico sobre lienzo
195 x 310 x 3,2 cm (díptico)

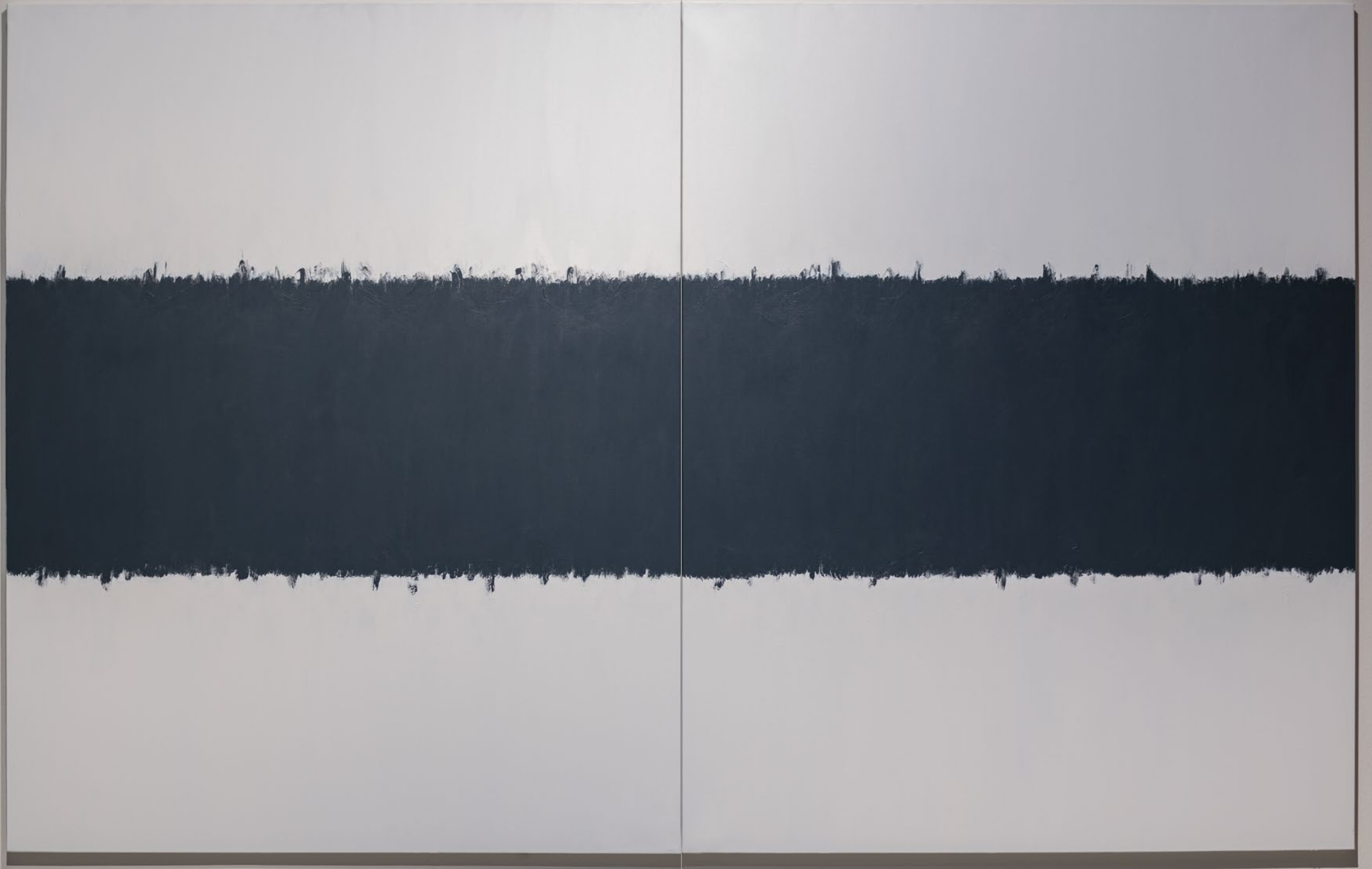
Ruido marrón II, 2025
Instalación sonora. 250 x 80 cm.
Columna formada con aro de aluminio
hueco de 80 cm, tejido de lino/
poliéster y caja de sonido.













Ruido blanco I, 2025
Acrílico sobre lienzo
195 x 310 x 3,2 cm (díptico)

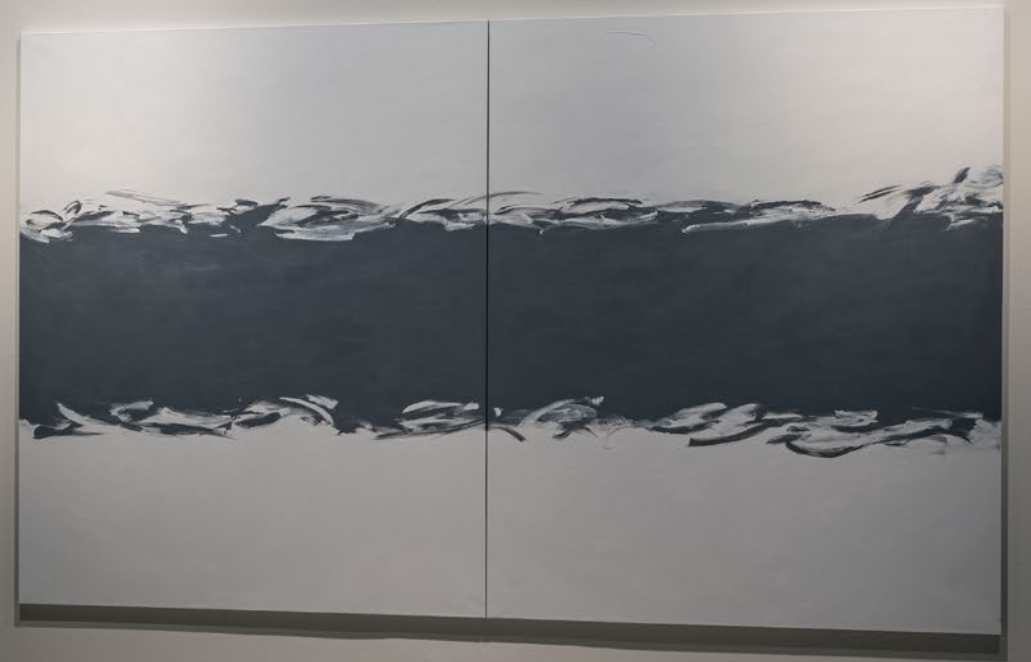
Ruido blanco II, 2025
Instalación sonora. 250 x 80 cm.
Columna formada con aro de
aluminio hueco de 80 cm, tejido de
lino/poliéster y caja de sonido.













Ruido rosa I, 2024

Acrílico sobre lienzo
195 x 310 x 3,2 cm (díptico)

Ruido rosa II, 2025

Instalación sonora. 250 x 80 cm.
Columna formada con aro de aluminio
hueco de 80 cm, tejido de lino/poliéster
y caja de sonido.

Ruido gris I, 2025

Acrílico sobre lienzo
195 x 310 x 3,2 cm (díptico)

Ruido gris II, 2025

Instalación sonora. 250 x 80 cm.
Columna formada con aro de aluminio
hueco de 80 cm, tejido de lino/poliéster
y caja de sonido.



SALA PROCESOS 1

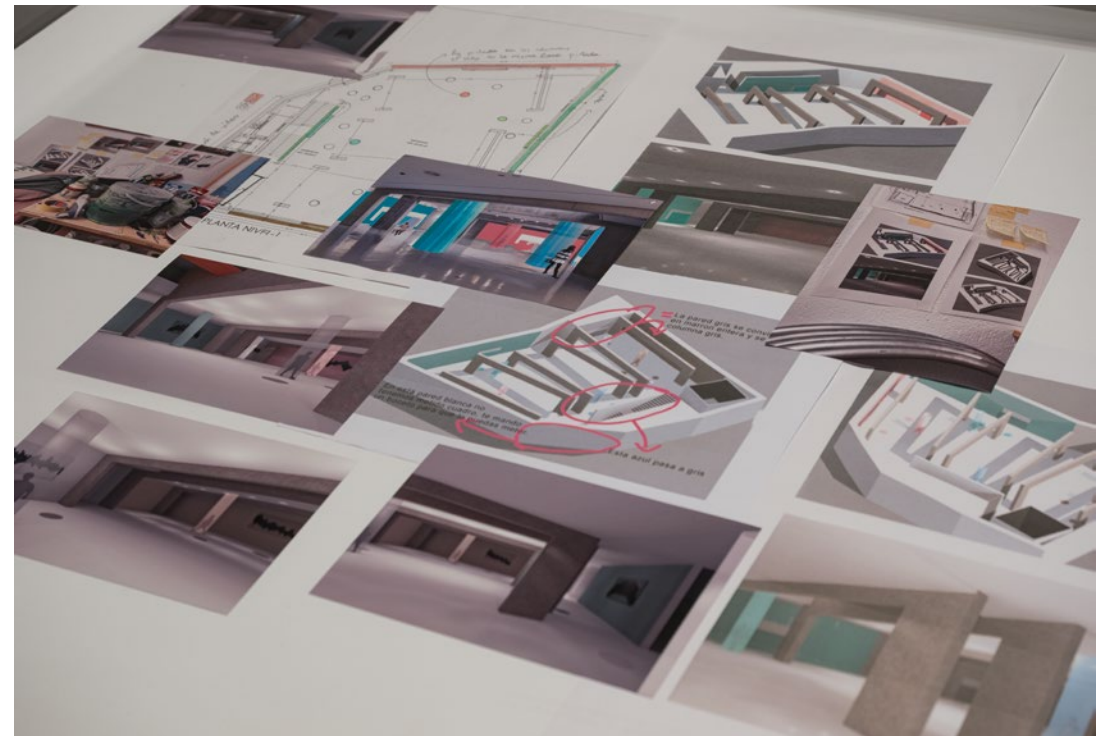
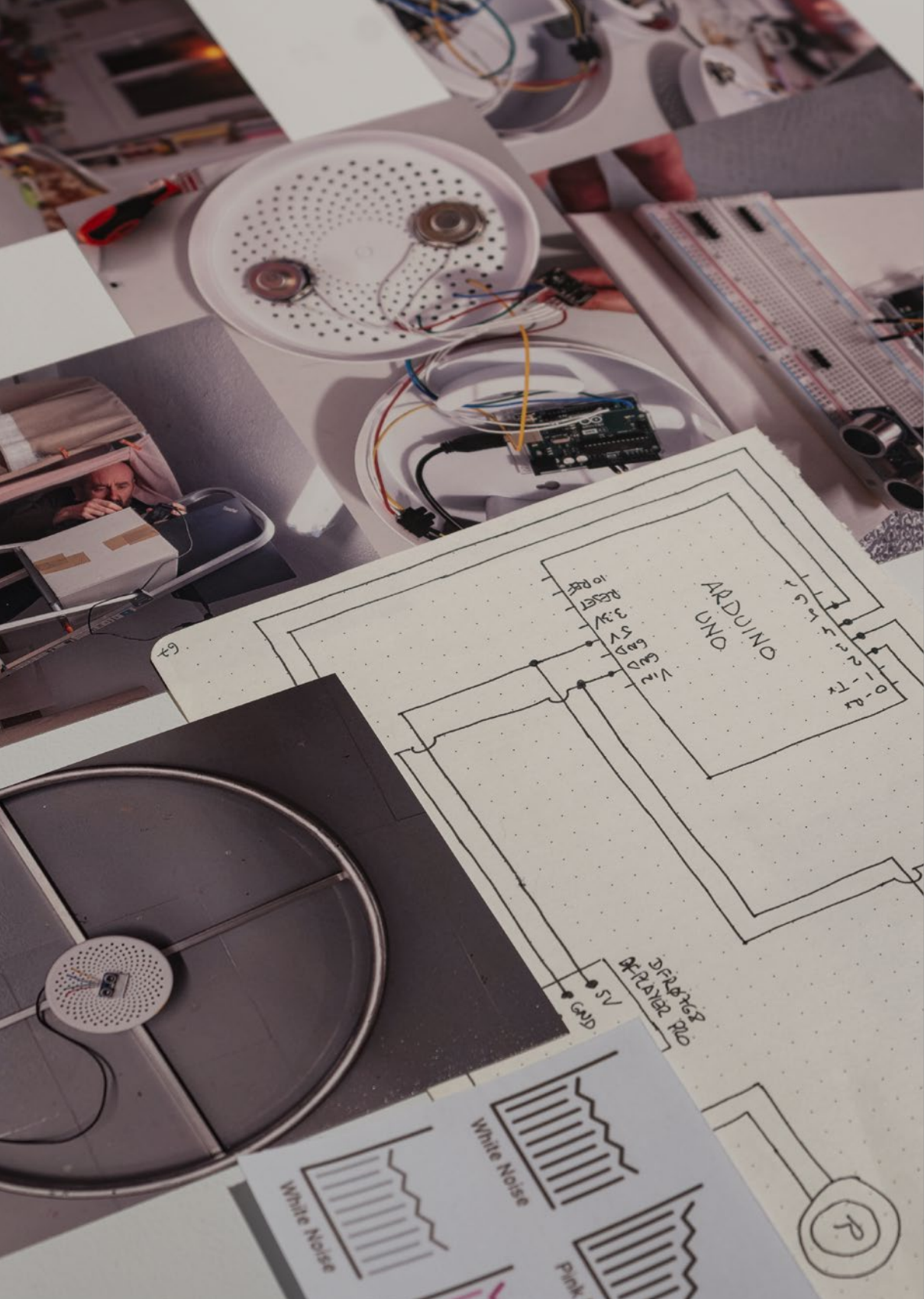
Procesos. Mesa vitrina con fotos de prototipos, imágenes 3D, polaroids y procesos de la artista en el estudio. 2020-2025

Estudio, Hervás (Cáceres). Telas, objetos y materiales trasladados desde el estudio de la artista, junto a 24 fotos de 10 x 15 cm que muestran el proceso creativo. 2023-2025.

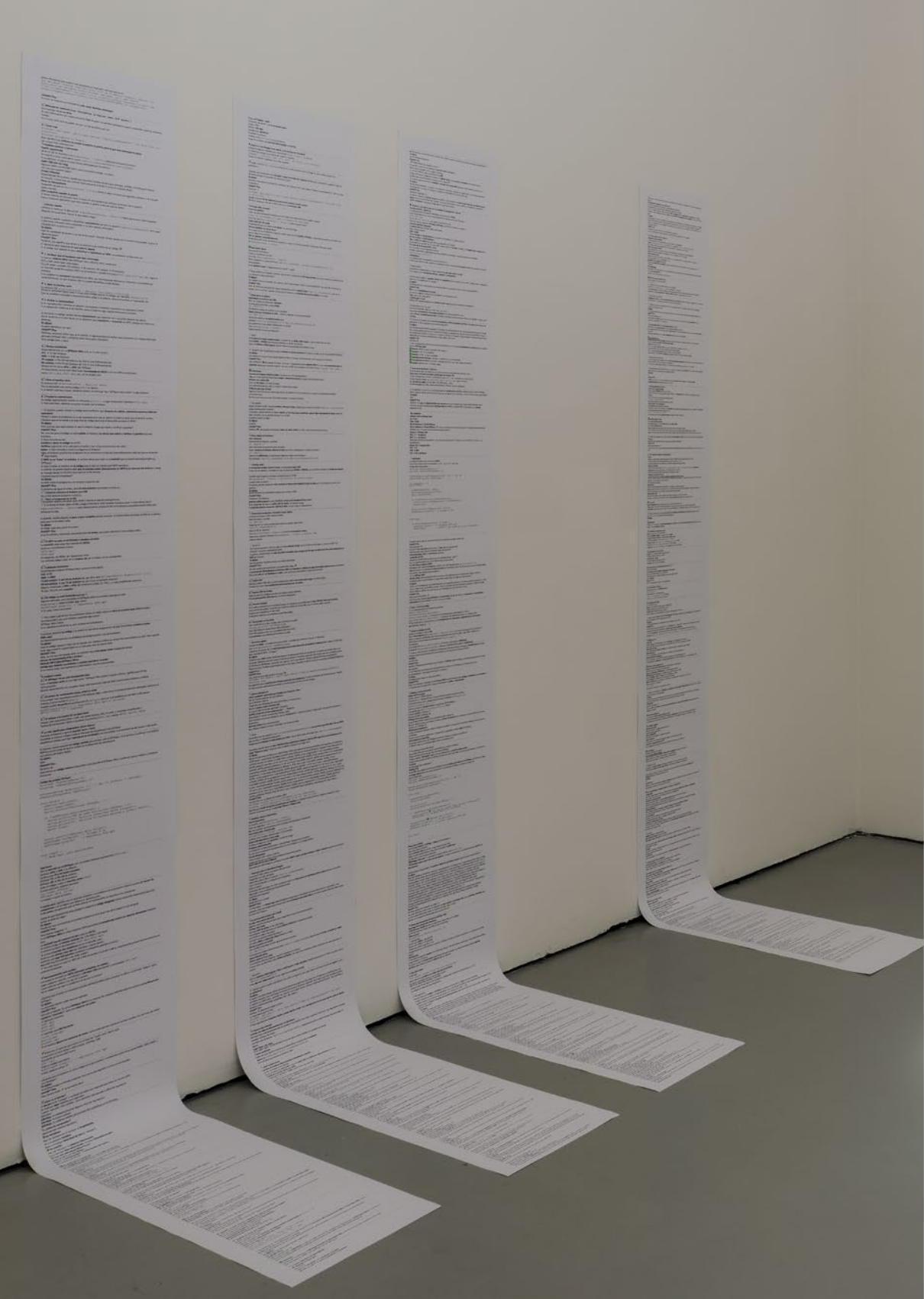
El eco del Big Bang. Radio televisor Akio (Japón, 1990) sobre soporte de metacrilato.

La torre del Puerco/ Ruido rosa. Polaroid sobre pared rosa. 2019.

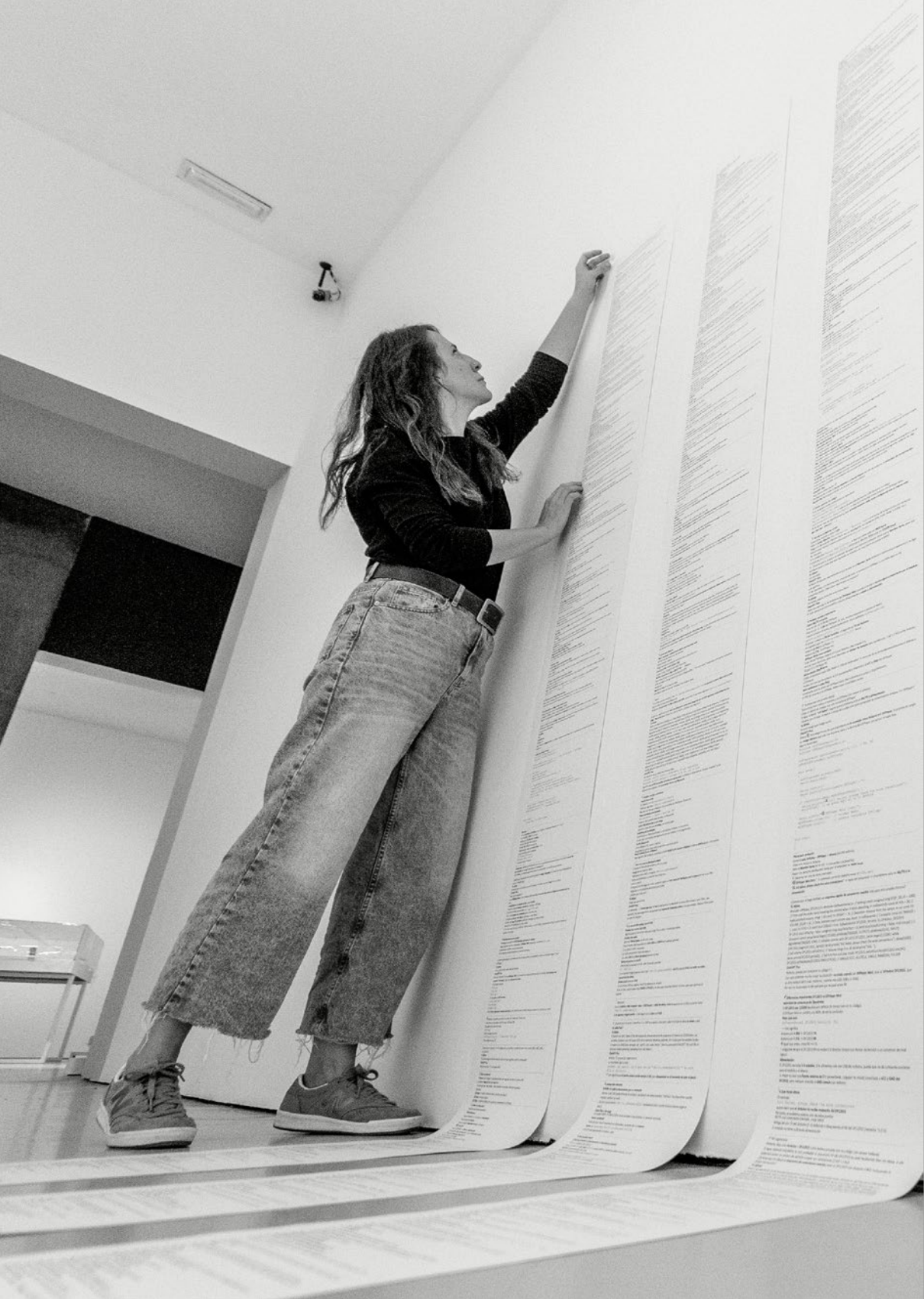












SALA PROCESOS 2

Ruido verde. Instalación sonora. Mesa de luz con diapositivas bajo caja de sonido con sensor ultrasónico.

Error de conexión. Instalación en papel. Cuatro pliegos de papel de 120 gr. 21 x 240 cm c/u. 2025.

Reel. Vídeo monocanal, color, sin sonido. 46". 2025.

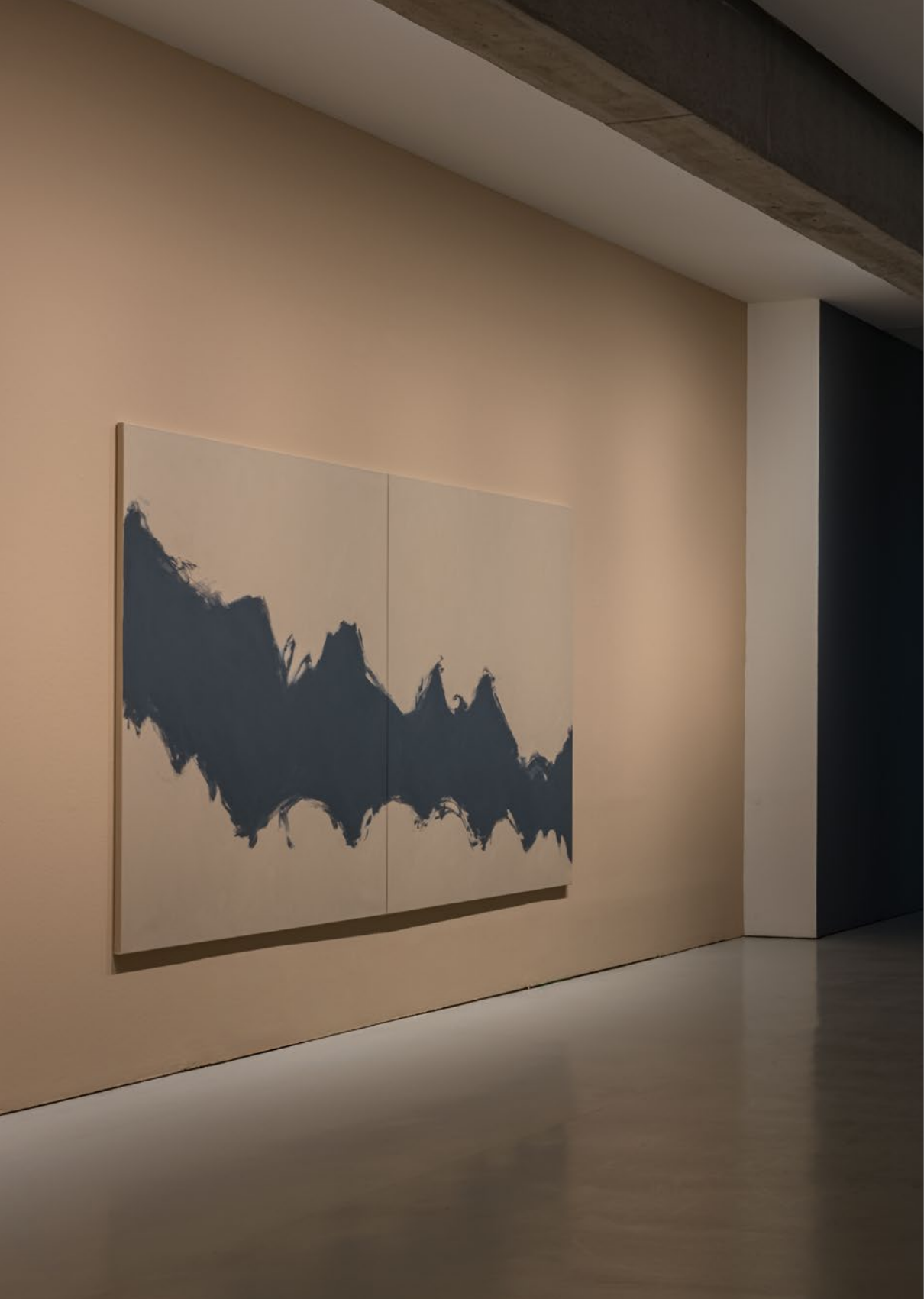












El color del ruido. Instalación de vídeo,
proyección monocanal sobre tela, color, sonido.
05'11". 2025. Material de archivo registrado entre
2023 y 2025 en Chiclana de la Frontera (Cádiz),
Hervás (Cáceres) y Yaiza (Lanzarote).





Escuchar la pintura, atravesar el color: Virginia Rivas ante la materia espectral del ruido

F. Javier Panera Cuevas

Todo intento de materializar plásticamente interacciones entre pintura y sonido se ha enfrentado históricamente a un dilema filosófico que precede cualquier decisión formal: ¿puede un sentido pensar por el otro? ¿es posible dar presencia plástica a aquello que por su naturaleza sucede en el tiempo, se propaga, se desvanece y no puede ser retenido como objeto?

Huelga aclarar que el sonido no se deja poseer. No se comporta como la imagen fija ni como la materia pictórica. Aparece, atraviesa, vibra, afecta y desaparece. Por eso, toda tentativa de “pintar el sonido” se sitúa —a priori— ante una imposibilidad física y me atrevería a decir que fenomenológica.

Bajo esta premisa, la cuestión, que tal frustración suscita no es si el color “equivale” al sonido —como proponían en las primeras décadas del siglo XX pintores como Wassily Kandinsky y Konstantinas Čiurlionis o músicos como Alexander Scriabin¹ que, supuestamente, poseían facultades sinestésicas— ni si una frecuencia sonora puede traducirse —sin perder parte de

1. Kandinsky establece las equivalencias y analogías entre los colores y los sonidos musicales principalmente en su libro *De lo espiritual en el arte* (*Über das Geistige in der Kunst*), publicado en 1912. También exploró esta relación en *Klänge* (Sonidos), un libro de poemas y grabados publicado en 1912 que combina texto e imagen como síntesis de las artes. Las obras de compositores como Alexander Scriabin, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky y Thomas von Hartmann moldearon los horizontes auditivos del pintor ruso y alimentaron directamente su lenguaje visual.

Alexander Scriabin, por su parte, estableció sus propias equivalencias entre colores y sonidos en la partitura de su sinfonía *Prometeo: El poema del fuego* (*Op. 60*), compuesta entre 1908 y 1910. Este compositor diseñó y patentó un instrumento llamado *clavier à lumières* o (órgano de luces), que proyectaría colores en una pantalla durante la ejecución musical.

Konstantinas Čiurlionis planteó estas equivalencias a través de su obra pictórica y musical combinada, entre 1907 y 1909; especialmente en sus ciclos de pinturas titulados “sonatas” (*Sonata del Sol*, *Sonata de la Primavera*, *Sonata del Mar* o *Sonata de las Estrellas*).

sus propiedades— en una mancha pictórica. La pregunta que me parece pertinente ahora es otra: ¿bajo qué condiciones una disciplina puede exponerse a las reglas de aquello que —aparentemente— no le pertenece? ¿qué puede hacer un artista para que la mirada escuche y la escucha sea capaz de evocar formas plásticas?

La pintura como forma de escucha

Una de las cualidades que otorgan singularidad al proyecto que ahora se presenta bajo el título *El color del ruido*, es que Virginia Rivas no convierte el sonido en imagen como si aplicara una correspondencia mecánica, sino que interviene en su génesis y construye un campo sensible donde la pintura, el ruido, el cuerpo, el espacio y la tecnología se afectan mutuamente. Dicho de otro modo: La artista propone una reformulación sensorial del espacio expositivo donde ver equivale a escuchar y escuchar transforma la manera de mirar.

Desde una perspectiva kantiana, podría decirse que Rivas se sitúa en la frontera entre las artes del espacio y las artes del tiempo². La pintura se ha entendido tradicionalmente como arte espacial; la música, como arte temporal. Pero el proyecto *El color del ruido* desordena audazmente esa clasificación. El color se temporaliza porque se recorre, se escucha, cambia con la luz y el movimiento del cuerpo. El sonido se espacializa porque queda distribuido en columnas flotantes atmósferas fugaces y recorridos transitorios. Lo visible gana tiempo; lo audible gana cuerpo. Rivas enfrenta ambas ontologías, pero no las reconcilia, sino que las mantiene en fricción.

La práctica pictórica sigue siendo el núcleo de su lenguaje, pero un núcleo sometido a expansión, tensión y desplazamiento hacia un territorio intersticial donde ya no basta con hablar de superficie, composición o cromatismo. Virginia Rivas no nos entrega una equivalencia cerrada entre pintura y música, no “pinta el sonido” como cosa, sino el rastro que deja cuando se cruza con el color, el cuerpo, la tecnología y —en su puesta en escena en la Sala de Exposiciones Patio de Escuelas de la Universidad de Salamanca— la propia memoria histórica del edificio.

En este sentido, *El color del ruido* debe leerse desde tres planos que se solapan sin confundirse: como pintura expandida, como arte sonoro visualizado y como ambiente de aspiración sinestésica: tres formas de nombrar una

2. Immanuel Kant diferencia entre las artes del espacio y las artes del tiempo en la *Crítica del Juicio* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), específicamente en la sección dedicada a la “Análítica de lo sublime” y en el análisis de las bellas artes, donde clasifica las artes según su relación con la forma de la intuición.

misma operación estética, aunque no sean equivalentes. La pintura deja de ser únicamente superficie; el sonido deja de ser solamente vibración; el color deja de ser exclusivamente presencia óptica. Todo se desplaza hacia una “zona de interés”³ donde los actos de ver, escuchar, intuir y “atravesar” se vuelven inseparables.

Si entendemos *El color del ruido* como “pintura expandida”, sus telas de gran formato (y trazos de apariencia gestual y casi sígnica que pueden traer a nuestra memoria algunos cuadros de pintores como Franz Kline) siguen siendo el centro desde el que se organiza la experiencia; pero el campo pictórico desborda los límites del bastidor y continua en los muros de la sala y en las columnas de tela translúcida que articulan el recorrido; pero también en la piel, en el oído y en la memoria del visitante.

Si lo leemos como “arte sonoro visualizado”, el sonido aparece como matriz generativa de las imágenes, ya que, la experiencia plástica que proporcionan no existiría sin el cúmulo de ruidos, espectros, frecuencias y paisajes acústicos que desplazan la atención hacia la escucha.

Si lo pensamos como “ambiente sinestésico”, el verdadero soporte deja de ser únicamente el lienzo y pasa a ser el cuerpo del espectador que transita por la sala expositiva y se aventura a atravesar esas columnas translúcidas que parecen flotar en el espacio quedando expuesto a una simultaneidad de estímulos, no exclusivamente sensoriales. En esos desplazamientos reside la singularidad del proyecto: Rivas no pinta la música en un sentido ilustrativo, ni convierte el sonido en una imagen obediente. Más bien, construye una situación perceptiva en la que el ruido adquiere cuerpo cromático y la pintura empieza a comportarse como una forma de escucha.

“No se ve lo mismo cuando se oye, no se oye lo mismo cuando se ve”, 1+1= 3

La célebre sentencia de Michel Chion⁴ a propósito de la experiencia audiovisual cobra aquí más sentido que nunca. En *El color del ruido* el sonido transforma la percepción de la imagen y la imagen transforma la escucha

3. Me refiero, en efecto, al perturbador uso del sonido en la película *La Zona de Interés* (Jonathan Glazer, 2023). Glazer utiliza un diseño sonoro inmersivo extraordinariamente denso que funciona en el film como un personaje invisible pero constante, haciéndonos sentir el horror del Holocausto en el interior de una casa cuyos muros limitan con Auschwitz, pero sin ver ninguna imagen explícita del campo de concentración. Este tratamiento sonoro fue fundamental para que la película ganara el Oscar a Mejor Sonido en 2024, destacando cómo, el ruido de fondo puede construir una narrativa más poderosa que la propia imagen.

4. Chion, Michel (1993), *La audiovisión, Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* Barcelona. Paidós.

del sonido creando una tercera experiencia sensorial que no existe en ninguno de los dos medios por separado. Se trata de un fenómeno de interdependencia donde el uno transmuta al otro volviéndolo más abstracto, o más concreto, según los casos.

Quien conozca la trayectoria de la artista ya habrá advertido que este “giro sónico” no es un accidente dentro de su producción, sino la culminación de una búsqueda que venía anunciando desde hace más de una década en exposiciones de títulos elocuentes que no esconden la influencia de Murray Schafer⁵ como: *Soundscape* (DA2, Salamanca 2018), *Mapa Sonoro* (El Brocense, Cáceres, 2018) o *Sinestesia* (Centro de Arte Alcobendas, 2017). En todas ellas, su práctica artística se ha mantenido fiel a la consideración del soporte pictórico como parte de un “fuera de campo” sobre el que se materializan acontecimientos plásticos y audiovisuales en los que el ruido ambiental —o el simple título de una canción— era capaz de generar diversas evocaciones y estados de ánimo en el espectador.

Pero en *El color del ruido* esa preocupación deja de funcionar exclusivamente como intuición ambiental y alcanza una formulación más precisa: la pintura ya no evoca una atmósfera sonora más o menos ambigua, sino que se construye —tal y como remarca Javier del Campo en el texto de presentación de su proyecto en el CAB de Burgos del 3 octubre de 2025 al 8 febrero de 2026—, a partir de “una analogía entre la onda visible y la onda audible” o, dicho de otro modo: mediante una clasificación pseudo-científica de los ruidos según su densidad espectral de potencia y su identificación cromática. Los sonidos de las olas del mar, la lluvia, la tormenta o las interferencias electrónicas y la señal estática del llamado “ruido blanco” se vinculan a colores como el rosa, el verde, el marrón, el gris o el blanco, lo cual ha llevado a Alfonso de la Torre en un texto incluido en este volumen, a describir la museografía presentada en el CAB de Burgos como un “bosque sonoro”.

En la Universidad de Salamanca, la muestra se ha desplegado en la Sala de Exposiciones Patio de Escuelas, del 27 de febrero al 17 de mayo de 2026, en el marco del Festival de música contemporánea y arte sonoro [CON]TEMPO. Preciso los datos, porque ese desplazamiento de la puesta en escena expositiva no ha sido neutro, ya que, el espacio universitario —edificado en el siglo XVI— añade una densidad histórica que modifica sustancialmente la experiencia de la escucha. La arquitectura universitaria, cargada de memoria, introduce un estrato casi espectral: no solo se escuchan los ruidos

5. Schafer, R. Murray (1977), *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Nueva York. Knopf

procesados electrónicamente por la artista, sino también los sonidos fantasmales de un espacio que parece haber acumulado, como si fuera un palimpsesto, siglos de pasos, voces, silencios y rituales de conocimiento.

Convengamos, por tanto, que el traslado geográfico, espacial e institucional del proyecto expositivo *El color del ruido* de Burgos a Salamanca, importa. La planta -1 del CAB ofrece el marco moderadamente neutro de la contemporaneidad; la Sala Patio de Escuelas introduce otra clase de vibración: la de una arquitectura universitaria donde los muros parecen conservar una memoria acústica anterior a la existencia de cualquier altavoz o tecnología de registro.

En Burgos, la obra puede leerse como una investigación sobre los límites de la pintura a través de la experiencia física del sonido. En Salamanca, además, se convierte en una conversación con un espacio de tiempo sedimentado. Las columnas de tela, las pinturas de gran formato, los sonidos naturales filtrados por la tecnología y la solemnidad del Patio de Escuelas generan una tensión entre tres espacios: el espacio onírico/expresivo de la imagen, el espacio natural evocado por los sonidos de la naturaleza que se filtra a través de los altavoces de las columnas de tela y el espacio/tiempo histórico de la sala.

El visitante no entra solamente en una exposición; entra en una atmósfera de veladuras físicas, en una niebla a la vez inquietante y esclarecedora, donde la memoria del edificio parece escuchar y emitir sus propios sonidos espectrales.

Rivas se apropia de ese campo mnemotécnico y lo desplaza hacia una pregunta pictórica: ¿qué ocurre cuando una forma de energía sonora se convierte en gesto, en mancha, en columna translúcida, en color fabricado y se enfrenta a una experiencia que hace pensar en aquello que Richard Serra bautizó como “la materia del tiempo”⁶?

La respuesta no es una traducción literal. Conviene decirlo con cautela: *El color del ruido* no demuestra que un sonido “sea” un color, ni que la pintura pueda reproducir objetivamente una frecuencia sonora. Su fuerza procede

6. El título “La materia del tiempo” (*The Matter of Time*), de la monumental instalación de Richard Serra en el Museo Guggenheim Bilbao, se refiere a la experiencia física y psicológica que vive el espectador al recorrer sus esculturas de acero, donde el tiempo se convierte en un elemento tangible y la escultura, más que verse, “se experimenta” a través del movimiento y el espacio. La instalación de Virginia Rivas en el recinto salmantino no está tan lejos de aquella experiencia: la ligereza de las telas flotantes (materia) se une con la experiencia de la duración y el movimiento del visitante por la sala (tiempo), creando un espacio en constante transformación.



de una poética de vocación sinestésica, no de una equivalencia pseudo-científica cerrada. La sinestesia opera aquí como régimen de relación: una manera de hacer que la vista escuche, que el oído imagine formas y que el cuerpo habite una vibración.

En igual medida, uno no puede evitar pensar en la colaboración entre Mark Rothko, Philip Johnson y Morton Feldman en la Rothko Chapel (Universidad de St. Thomas, Houston, Texas), pues allí se produce una convergencia entre obra pictórica, arquitectura y composición sonora no como simple inspiración temática, sino como hibridación estructural entre espacio, luz, silencio y duración, aspectos que en el recinto universitario salmantino se amplifican a través de la memoria histórica subyacente bajo sus muros.

Las superficies pictóricas, con su tendencia a la restricción cromática, a los campos amplios, a los gestos gráficos y a las capas sedimentadas, no gritan. Su intensidad no procede de la estridencia, sino de la concentración. La magnitud de cada pieza reclama una relación corporal, no solo óptica. Se mira con los ojos, sí, pero también con la distancia, con el oído, con la respiración... Las columnas de tela translúcida que se despliegan por el espacio con un ritmo cuidadosamente planificado son esenciales para entender esa operación. No funcionan como un simple complemento esceno-gráfico, sino como interfaces liminales que separan y conectan, que velan y (re)velan...

Penetrar dentro del color

La frase "penetrar dentro del color" desborda aquí su significado simbólico y adquiere un sentido físico. El espectador ya no mira la pintura desde fuera: atraviesa una veladura, queda envuelto por una atmósfera y percibe el espacio expositivo desde una membrana cromática y sonora. Se atraviesa el color dentro de una luz filtrada y de una vibración que altera la percepción del resto de la sala, porque, además, no escuchamos el mismo sonido cuando estamos dentro que cuando estamos fuera de cada columna.

Un aspecto frecuentemente pasado por alto en los análisis de la obra de Rivas es la importancia fundamental de su proceso de fabricación artesanal de pigmentos y colores. Esta decisión no constituye un mero acto de nostalgia por prácticas tradicionales, sino un posicionamiento estético y epistemológico respecto a la relación entre el artista y la materia. Al confeccionar manualmente su propia paleta cromática, Rivas establece un vínculo táctil y transformativo con el material que antecede y excede la aplicación

pictórica. Cada matiz de color deviene resultado de un proceso donde la experimentación y el conocimiento empírico se entrelazan, generando una paleta profundamente personal y, podríamos decir, íntima.

Este hecho pone sobre la mesa otro componente paradójico de *El color del ruido*: las pinturas nacen de una mediación electrónica procesada digitalmente, pero no se agotan en ella. La tecnología espectrográfica ofrece medición, análisis, visualización de frecuencias; pero la artista no delega el color en el dispositivo, sino que lo produce, lo corrige, lo encarna. Ahí es donde la pintura conserva su autoridad material pues allí donde el dispositivo tiende a convertir la vibración en información, la mano de Virginia devuelve a la práctica pictórica opacidad, espesor, demora... La artista no obedece al espectro: lo interpreta y en esa diferencia se juega la dignidad estética de la pintura. Entre el espectro calculable y la superficie del lienzo aparece una zona de fricción donde la materia deviene alquimia y pensamiento sensible.

Curvas, líneas quebradas, repeticiones, pulsaciones y barridos visuales recuerdan modulaciones de frecuencia, reverberaciones o envolventes dinámicas. Pero no se trata de traducir literalmente una onda en un trazo gestual, sino de capturar su energía. La pintura se convierte así en notación expandida: una partitura no para ser leída linealmente, sino habitada visualmente.

Cámara de ecos

En todo este proceso, la Sala Patio de Escuelas funciona como cámara de ecos y caja de resonancia temporal que produce una tensión particular entre lo natural y lo artificial, lo contemporáneo y lo histórico. La obra se vuelve inquietante y esclarecedora a la vez: inquietante porque no sabemos del todo si escuchamos una naturaleza real, una naturaleza procesada o una memoria acústica del espacio; esclarecedora porque obliga a reconocer que toda escucha (lo mismo que todo lenguaje) es una construcción cultural. La pintura se vuelve espacio, pero no en el sentido monumental de la arquitectura, sino en el sentido más frágil de algo que rodea, vela, transforma y desaparece; como niebla organizada.

David Toop en su libro *Resonancia siniestra*⁷, al especular acerca de la naturaleza del sonido desde la idea de los "fantasmas de la escucha", recuerda que el sonido tiene una condición ambigua que lo hace inaprensible: apare-

7. Toop, David (2015) *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires. Caja Negra Editora.

ce y desaparece, ocupa el espacio sin fijarse del todo, se sitúa entre presencia y ausencia y su existencia en el tiempo es inevitablemente transitoria. Ese marco permite leer *El color del ruido* en su adaptación a las particularidades arquitectónicas del Patio de escuelas como una instalación donde la pintura desea dar cuerpo a aquello que normalmente se esfuma. El ruido, históricamente relegado al estatuto de lo indeseado, lo parasitario, lo que obstruye la comunicación clara, se reivindica en trabajos como los de Rivas como materia dinámica, como portador de información ecológica y epistemológica. La instalación no captura simplemente los sonidos; más bien los deja merodear en forma de colores, de gestos y de atmósferas. De ahí que también detectemos algunos paralelismos con prácticas como la hauntología y los sonidos hipnagógicos⁸: no porque *El color del ruido* represente literalmente sueños o alucinaciones, sino porque el tránsito desde la claridad del claustro a la tenue iluminación de la sala de exposiciones sitúa nuestra percepción durante los primeros minutos de la visita en una zona liminar entre, el desconcierto, la escucha, la memoria y la aparición. No en vano, la propia autora ha reconocido en algunas entrevistas que la selección sonora de su instalación ha tenido en cuenta el uso de los ruidos en terapias aplicadas a problemas de sueño, concentración, ansiedad y tinnitus (escucha de ruidos internos en los oídos).

Por eso, el silencio —en términos declaradamente “cageanos”— también juega un papel decisivo en *El color del ruido*. El silencio, nos recuerda Cage, no es ausencia, sino condición de escucha⁹. La pintura necesita que el espectador desacelere, que acepte tácitamente la suspensión espacio-temporal que supone atravesar el umbral de la sala y abandone por un momento la exigencia de identificarlo todo. En esa pausa, el ruido se vuelve forma y el color adquiere duración, actuando como una frecuencia lenta. Las superficies cromáticas, a veces limpias, continuas o suavemente degradadas, remiten a una sensibilidad cercana al *ambient*: no imponen una narración frontal, sino que configuran un campo expandido. El silencio, entonces, no contradice al ruido. Lo prepara. Los sonidos naturales, los ruidos suaves, y los campos cromáticos de la tela generan una música sin partitura, una pintura que no quiere ser del todo visible, una escucha que se (trans)forma antes de volverse concepto.

8. La hauntología, es un concepto acuñado por el filósofo Jacques Derrida en su libro de 1993 *Espectros de Marx*. El término designa “el carácter espectral de ideologías del pasado. En el campo de la música y el arte sonoro, críticos como Mark Fisher y Simon Reynolds, lo asocian a la nostalgia por sonidos del pasado que solo pueden ser recuperados de modo fragmentario e impreciso: “ficciones sonoras que evocando la naturaleza imprecisa de la propia memoria” Fisher, Mark (2013) *The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology*, *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5: 42–55.

9. Cage, John (1961) *Silence*, Middletown, CT: Wesleyan University Press

El color del ruido puede, en definitiva, formularse de dos maneras, y ambas me parecen necesarias. La primera es afirmativa: Virginia Rivas convierte la pintura en un lugar de escucha, reconciliando sonido, color, cuerpo y espacio arquitectónico, demostrando con ello que el lenguaje de la abstracción todavía puede abrir territorios perceptivos nuevos sin abandonar su tradición material. La obra no elimina la distancia entre pintura y sonido, pero la vuelve habitable.

La segunda formulación es más inquietante —y por esta misma razón me parece la más destacable—: el color del ruido no resuelve la ecuación entre ruido, color y espacio, sino que mantiene entreabierto esa “zona de interés” espectral donde el espectador no tiene claro si está viendo sonidos, escuchando colores o atravesando la memoria neblinosa de un espacio históricamente connotado. A veces, ante ciertas prácticas artísticas, la pregunta no es qué significan, sino qué sensibilidad nos exigen.

En esa indecisión reside la potencia del discurso audiovisual de Virginia Rivas. Cuando abandonamos la sala de exposiciones Patio de Escuelas no queda solo el recuerdo de unas pinturas de cromatismo singular y gráfica contundente, sino una iluminación extraña y vaporosa: la sensación de que, por un momento, la pintura ha aprendido a resonar a través de océanos de tiempo.



VIRGINIA RIVAS. Madrid, 1981.

Su formación en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, la Accademia di Belle Arti de Venecia y la Universidad de Extremadura, provoca su interés por la versatilidad entre lo plástico y lo visual. Actualmente desarrolla su carrera desde Hervás (Cáceres), su pueblo, a donde regresa en 2014 tras un año como artista/docente en la Università delle Libere de Udine (Italia) con una Beca Grundtvig.

Trabaja en torno a la pintura, el vídeo y la instalación, medios con los que explora el nexo individuo-entorno y confecciona un discurso sociológico elaborado desde una esfera íntima. Le interesa el espectador como agente activo: su implicación, interpretación e interacción con la obra y el espacio. Analiza el paisaje social a través de la luz, el color y el sonido, práctica artística que compagina con talleres y conferencias que imparte.

Representada por DDR Art Gallery, Galería Adora Calvo y Galería Beatriz Pereira. Es vocal y socia fundadora de AVAEX Artistas Visuales y Asociados de Extremadura. Socia de BNM Blanco, Negro y Magenta Asociación de Mujeres Artistas de Madrid.

Ha sido becada con la Residencia Nautilus Lanzarote 2025. Ayudas para la promoción del arte contemporáneo español, Ministerio de Cultura de España 2023. Ayudas a artistas visuales, Junta de Extremadura 2023 y 2018. Ayudas para la investigación, creación y producción artísticas en el campo de las artes visuales, Ministerio de Cultura de España 2020. Ayudas a la Creación, VEGAP 2020. Y premiada en el Premio de Artes Plásticas 'Sala El Broncense' 2024, Premios BNM, Museo Thyssen 2023, el 13º Premio de Pintura Ciudad de Badajoz 2020, Galerías VI Proyectos de Intervención Artística, Segovia 2018 y el Certamen Art Nalón de Langreo (Asturias) 2016. Destaca su presencia en el Premio BMW de Pintura, el Certamen Nacional de Pintura Parlamento de La Rioja y la Beca Enate, entre otros reconocimientos.

Entre sus individuales está su paso el Museo Barjola de Gijón, la Fundación Ávila, el DA2 de Salamanca, la Galería Adora Calvo de Madrid, la Sala El Broncense de Cáceres y la OMPI de las Naciones Unidas de Ginebra (Suiza); y colectivas en la Fundación Enaire de Santander, el Museo de Cáceres, el MUBA Museo de Bellas Artes de Badajoz y el Círculo de Bellas Artes de Madrid; así como participado en ferias como ESTAMPA, Art Madrid, Just Mad, JustXL Lisboa, Arte Cremona y Art Santa Fe, entre otro centenar.

Tiene obra en colecciones públicas como Nautilus Lanzarote, Sala El Broncense, la Junta de Extremadura, Museo de Cáceres, Fundación Indalecio Hernández, + Mad Museo de BBAA, Pinacoteca Eduardo Úrculo, Ayuntamiento de Badajoz y Fundación Obra Pía de los Pizarro, además de privadas recorriendo España, Italia, Holanda, Bélgica y Suiza.

Su trabajo se ha visto en La 2 de TVE a través de Carta Blanca (2020) de Metrópolis y Boek Visual (2019) de La Aventura del saber. Y con motivo de su exposición en el CAB en la sección En pocas palabras de Babelia, El País (2025).

Desde 2006 imparte conferencias en instituciones como el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca (2026), LABORAL de Gijón (2019) y la Facultad de BBAA de Salamanca (2017). Coordinó en 2024 el II Encuentro Sectorial de las Artes Visuales Extremeñas en el Museo Helga de Alvear de Cáceres. Y realiza talleres en programas como Erasmus Plus (España, 2017) y Grundtvig (Italia, 2013) o proyectos creados por ella misma como Mujeres artistas: 500 años, 2 décadas para AUPEX (España, 2020).



CENTRO DE ARTE
CAJA DE BURGOS

CRÉDITOS

FUNDACIÓN
CAJA DE BURGOS

PRESIDENTE
Ginés Clemente Ortiz

DIRECTOR GENERAL
Rafael Barbero Martín

ÁREA DE CULTURA E
INNOVACIÓN EDUCATIVA
A. Beatriz Rodríguez Unamuno

DIRECTOR DE ARTE
Javier Del Campo San José

CENTRO DE ARTE
CAJA DE BURGOS

DIRECTORA
Cristina García Llorente

EXPOSICIÓN

DIRECCIÓN DE EXPOSICIÓN
Y CURADURÍA
Javier Del Campo San José

GESTIÓN Y COORDINACIÓN
Isabel Redondo Yllera
Cristina García Llorente

MONTAJE
Equipo técnico del CAB

SEGURO
AXA Art

CATÁLOGO

EDITA
Fundación Caja de Burgos

TEXTOS
Fundación Caja de Burgos
Javier Del Campo
Alfonso de la Torre
Javier Panera

FOTOGRAFÍA
Jorge Martín Muñoz
Álex Heras

DISEÑO GRÁFICO
Tomás Sánchez

IMPRESIÓN
La Trama Digital Print

DL BU 4-2026
ISBN 978-84-19265-42-5

La producción del proyecto expositivo de Virginia Rivas ha contado con las Ayudas para la promoción del arte contemporáneo español 2023.



Servicio de
Actividades
Culturales



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA

[CON]TEMPO

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA
Y ARTE SONORO DE SALAMANCA



CENTRO DE ARTE CAJA DE BURGOS
C/ Saldaña s/n - 09003 Burgos
Tel. 947 256 550
cab@cajadeburgos.com
www.cabdeburgos.com

FUNDACIÓN CAJA DE BURGOS
C/ La Puebla, 1 – Edificio Nexo
09004 Burgos
fundacion@cajadeburgos.com
www.cajadeburgos.com

La exposición de Virginia Rivas que dio origen a este libro tuvo lugar en el Centro de Arte Caja de Burgos CAB del 3 de octubre de 2025 al 8 de febrero de 2026.

La impresión de esta edición ha corrido a cargo de la Universidad de Salamanca, con motivo de la itinerancia de la muestra en el Patio de Escuelas del 27 de febrero al 17 de mayo de 2026.



Virginia Rivas en el CAB
cabdeburgos.com/canalarte



CENTRO DE ARTE
CAJA DE BURGOS



Servicio de
Actividades
Culturales



VNiVERSIDAD
D SALAMANCA

[CON]TEMPO

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA
Y ARTE SONORO DE SALAMANCA