

FIGURADOS
FIGURACIONES
FIGURANTES

ESTAR O
(TAL VEZ)
SOÑAR



FIGURA
FIGURA
FIGURA

**FIGURADOS
FIGURACIONES
FIGURANTES**

FIGURA
FIGURA
FIGURA

**ESTAR O
(TAL VEZ)**

SOÑAR

FIGURA
FIGURA
FIGURA



IBERDROLA

Índice

—

PRESENTACIÓN			
Ignacio S. Galán	07		
ESTAR O (TAL VEZ) SOÑAR			
Javier González de Durana	09	Bill Viola	32
FIGURADOS	39	Juan José Aquerreta	40
		Dora Salazar	44
		John Baldessari	48
		Robert Mapplethorpe	52
		John Davies	56
		Markus Lüpertz	60
		Manolo Valdés	64
		Ronald Brooks Kitaj	68
		Humberto Rivas	72
		Joseph Beuys	80
		Carmen Calvo	84
		Vicente Ameztoy	88
		Sergio Prego	92
FIGURACIONES	97	Alfonso Gortázar	98
		Javier Riaño	102
		Cristóbal Balenciaga	108
		Manuel Outumuro	112
		José Manuel Ballester	122
		Jesus Mari Lazkano	128
		Gonzalo Sicre	134
FIGURANTES	139	Andrés Nagel	140
		Nam June Paik	144
		Nan Goldin	148
		Ramón Zuriarrain	152
		Carlos Aires	156
		Francis Bacon	162
		Carmela García	166
		José Carlos Fernández Marcote	170
		Clara Gangutia	174
		Shirin Neshat	178
		Peter Blake	182
		Ixone Sádaba	186
		Manuel Vilariño	190
		Andrés Serrano	194
INSTITUCIONES Y COLECCIONES			
COLABORADORAS	198		

PRESENTACIÓN

Ignacio S. Galán

Constituye para mí un motivo de satisfacción presentar *Figurados, figuraciones, figurantes*, una nueva exposición instalada en el singular espacio de la planta 25 de la Torre Iberdrola de Bilbao. Se trata ya de la tercera muestra que producimos e inauguramos con ocasión de nuestra Junta General de Accionistas, subrayando así el compromiso de la compañía con el arte y la cultura.

Si hace dos años mostramos una selección de obras de una de las más importantes colecciones privadas de arte contemporáneo de nuestro país, la de los bilbaínos Fernando Meana y Mariví Larrucea (*Entre chien et loup*), y el año pasado reunimos por primera vez en un solo espacio obras de nuestra propia colección (*La piel translúcida*), en esta ocasión hemos querido centrarnos en las colecciones públicas del País Vasco, recogiendo una selección de las adquisiciones realizadas desde principios de siglo por los principales museos vascos de arte moderno y contemporáneo: Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Guggenheim Bilbao, San Telmo Museoa, de Donostia/San Sebastián, Artium de Vitoria-Gasteiz, y Cristóbal Balenciaga Museoa, de Getaria. Dando continuidad al trabajo realizado en los años anteriores, la exposición cuenta también con algunas obras procedentes de las colecciones Meana Larrucea e Iberdrola.

Con todo ello, queremos poner de manifiesto la importancia de la colaboración pública y privada en la promoción y difusión de las artes, y del efecto multiplicador de unir esfuerzos en este empeño por parte de los dos ámbitos y en ambas direcciones: tanto desde lo privado a lo público como desde lo público a lo privado.

Javier González de Durana, comisario de la exposición, ha realizado un magnífico trabajo al seleccionar y ordenar las obras en torno a una interesante reflexión sobre la figura en el arte contemporáneo: su presencia, su ensoñación y su ausencia. Estoy seguro de que este relato ofrecerá al visitante una atractiva senda para recorrer la heterogeneidad de las distintas propuestas.

No quiero terminar sin agradecer la extraordinaria disposición y generosidad a la hora de colaborar en el proyecto de Daniel Castillejo, Fernando Meana, Mariví Larrucea, Susana Soto, Javier Viar, Juan Ignacio Vidarte y Miren Vives, así como de las instituciones que dirigen.

ESTAR O (TAL VEZ) SOÑAR

Javier González de Durana

Esta exposición se configura con la idea de contar, únicamente, con obras pertenecientes a los cinco museos de arte moderno y contemporáneo más importantes existentes hoy en la Comunidad Autónoma Vasca, es decir: Museo de Bellas Artes de Bilbao, San Telmo Museoa en San Sebastián, Museo Guggenheim Bilbao, ARTIUM en Vitoria-Gasteiz y Cristóbal Balenciaga Museoa en Getaria. Dentro de sus colecciones, el campo de selección acotado es el de las piezas realizadas por artistas a partir de 1968, pero adquiridas (mediante compra, donación o depósito) por dichos museos desde el año 2001 en adelante (salvo excepción). Además, dos piezas de la colección de arte de Iberdrola y cuatro de una importante colección privada (Meana Larrucea) se insertan en diversos momentos de la exposición, estableciendo así un diálogo desde el ámbito privado con las colecciones públicas de arte. Así, si la primera de estas exposiciones celebradas en Torre Iberdrola se articuló con los fondos de esa colección privada vasca (*Entre chien et loup*), y la segunda tomó cuerpo con piezas de la colección de Iberdrola (*La piel translúcida*), ahora el propósito ha sido trabajar con las colecciones públicas del País Vasco.

El año 1968 se establece como punto de arranque del período tenido en consideración, con el propósito de dar cabida a una obra de Cristóbal Balenciaga creada para la temporada de otoño-invierno de 1967-1968. Este fue, como se sabe, el último año de su fértil carrera artística. Su final creativo marca el arranque del lapso temporal establecido para los demás artistas. Por otra parte, 2001 se establece como fecha de cierre para el examen de lo coleccionado; desde entonces, catorce años que corresponden a los vividos durante este tercer milenio: siete con vientos de bonanza y otros siete azotados por la crisis.

EL CONCEPTO CURATORIAL

Los museos mencionados poseen características diferentes a la hora de forjar sus respectivas colecciones. Uno, que aún no ha cumplido veinte años de vida, se fija en las obras maestras del arte internacional de las últimas décadas, de entre las cuales se seleccionan para esta ocasión diversas piezas de artistas vascos y españoles. Otro, con más de un siglo de existencia, colecciona obras internacionales realizadas desde la Edad Media —e incluso antes— hasta la actualidad. Un tercero, que abrió sus puertas en 2002, atiende preferentemente a la creación más local —vasca y española— y más cercana en el tiempo, si bien su préstamo para la exposición incluye algunas de las piezas de más elevada relevancia internacional, campo al que no renuncia. Otro museo, también centenario, orienta sus criterios hacia lo antropológico, histórico y actual, sin descuidar lo artístico, si bien vinculado solo a la escena vasca. Finalmente, el quinto museo, inaugurado en 2011, atesora colecciones de indumentaria, y más concretamente la nacida de las manos de un genio de la alta costura, pero incluye también imágenes de moda concebidas por un fotógrafo actual.

Se trata de colecciones en las que resulta complicado hallar un campo común de interés y, por tanto, de actuación más o menos coincidente. Las guían criterios y objetivos diferentes, pero también distintas capacidades para incrementar sus fondos. A pesar de esas dificultades mencionadas, no se ha querido realizar una exposición de piezas consideradas en su individualidad, como un simple recapitulado de *adquisiciones recientes*. Por el contrario, se ha buscado en todo momento un hilo conductor perceptible y aglutinador para el conjunto de la exposición.

Un primer planteamiento de esta muestra se concibió como una excavación arqueológica en las colecciones museísticas, a través de la cual, hipotéticamente, se configuraría la imagen que de nuestra sociedad se tendrá dentro de varios siglos a la vista de las obras coleccionadas. Sin embargo, al igual que sucede en este tipo de excavaciones, las obras surgirían del desorden del terreno analizado, de la posición a la que cada obra habría sido conducida por el paso del tiempo, la acción de la naturaleza y las posteriores actuaciones de otros agentes sobre el ámbito examinado. Es decir, procederían del particularismo de cada colección museística, poco equiparable con los particularismos de las otras colecciones.

En consecuencia, tras examinar detenidamente las obras accesibles de los citados museos, se ha optado por un sutil relato compuesto por tres capítulos en los que el *estar* y el *soñar* se dan la mano en torno a la idea de *figura*, su presencia, su ausencia y su destino; esos capítulos muestran: 1) representaciones del cuerpo —entero o por partes, cabezas...—, algo así como figuras de personajes únicamente posibles de imaginar en el campo de lo simbólico, pues *están* en lo artístico

porque han sido soñados por sus creadores, y para los que el contexto ambiental es casi inexistente; este grupo de obras compondría el capítulo de «figurados»; 2) lo contrario de lo anterior, es decir, ambientes, indumentarias y arquitecturas de gran fuerza expresiva en las que lo humano se halla inesperadamente ausente, suposiciones de momentos entre el silencio y la inquietud, donde nadie está (ni siquiera Odiseo) y los lugares rozan la *ensoñación* de alguien ausente; este bloque aglutina las «figuraciones»; y 3) figuras humanas, de nuevo, pero que, a diferencia del primer capítulo, sí se presentan muy contextualizadas por el ambiente que las rodea, el entorno geográfico, sus vestimentas o su estado físico..., hasta el punto de que se nos ofrecen no como figuras que *están*, sino como *figurantes* que *sueñan* con una representación en la que desempeñan un papel menor, pero no por ello menos trágico o cómico unas veces, bucólico o insondable otras, y sin excluir la comparsa patética; aquí se integrarían los «figurantes».

El título secundario de la exposición, *Estar o (tal vez) soñar*, se hace eco de la duda en el célebre monólogo hamletiano:

... ¡Y decir que con un sueño damos fin
al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos
que constituyen la herencia de la carne! ¡He aquí un
término devotamente apetecible! ¡Morir... dormir,
tal vez soñar!¹

Pero también evoca las esperanzadas reflexiones del encarcelado y platónico Segismundo calderoniano:

... soñemos, alma, soñemos
otra vez; pero ha de ser
con atención y consejo
de que hemos de despertar
de este gusto al mejor tiempo...

Con estas referencias, es inevitable que el relato construido posea componentes barrocos y teatrales, donde las perplejidades existenciales se hacen patentes en múltiples y distorsionados espejos físicos y mentales.

1 «(...) and by a sleep, to say we end / The Heart-ache, and the thousand Natural shocks / That Flesh is heir to? 'Tis a consummation / Devoutly to be wished. To die, to sleep, / To sleep, perchance to Dream (...).»

LA SALA DE LOS SUSURROS O LA IMPOSIBILIDAD DE LA COMUNICACIÓN

Que quizá soñando estoy,
aunque despierto me veo?
No sueño, pues toco y creo
lo que he sido y lo que soy.

Segismundo en *La vida es sueño*,
Pedro Calderón de la Barca, vv. 1532-1535

La obra de **Bill Viola**, *Hall of Whispers* [*Vestíbulo de susurros*], recibe y despide al espectador de esta exposición. Así como otras piezas presentes en el espacio expositivo pueden ser ignoradas por el visitante —le basta con girar la cabeza en dirección contraria—, esta del videoartista norteamericano es ineludible, pues tanto para ver las restantes obras de la exposición como para salir del espacio que las alberga se debe penetrar en el oscuro interior donde se escenifica el drama sobre el que Viola nos habla.

Las cabezas de diez personas, enfrentadas por parejas, jalonan el recorrido de esta sala. Son personas normales, gente que podríamos encontrar en el ascensor de nuestra comunidad de vecinos o tomando un café en el bar más cercano. Sin embargo, su estado no es el que esperaríamos encontrar en circunstancias corrientes: sus bocas están vendadas y tienen cerrados los ojos; lo primero debemos suponerlo como algo impuesto por alguien que decidió silenciar las palabras que quisieran pronunciar, pero lo segundo parece un acto voluntario, ya que los párpados no se muestran violentados por algo ajeno al propio cuerpo y, por tanto, a la voluntad de esas personas cuyas imágenes observamos ordenadamente proyectadas sobre los muros de la lúgubre estancia.

A pesar del obstáculo que dificulta la inteligibilidad de lo que dicen, los diez individuos tratan de hablar y comunicarse, pero de sus bocas solo salen palabras entorpecidas por las mordazas. Convertidas esas palabras en un rumor sordo, el espacio se inunda con una locución incomprensible.

Lo chocante de su situación es que si bien la palabra clara les está prohibida por una aparente imposición externa, la clausura de la mirada es una pérdida o autolimitación asumida. Esta contradicción entre las causas de la incomunicación oral y visual nos lleva a concluir que quizá todo ello sea más bien voluntario. Nos fijamos con mayor atención en las mordazas y nada en ellas nos indica que estén forzadamente anudadas alrededor de las cabezas, ni la actitud de los personajes nos permite suponer que se encuentren incómodos o en una situación contraria a su voluntad. Nos preguntamos por qué no se las quitan de la boca con las manos, ya

que no sabemos que las tengan atadas a la espalda. No dan muestras de desesperación física ni parecen intentar movimientos para recuperar la visión y la oralidad.

Una interpretación nos señala que todo —los ojos, la boca, la rigidez— se nos presenta como una gran pérdida consentida. Los individuos se encaran, se reúnen y tratan de hablar, pero algo previo, anterior a cualquier deseo e intención, lo imposibilita. Dotados para la comunicación por su naturaleza, esos individuos han articulado los medios adecuados —interiores y exteriores— para anular esa capacidad. No obstante, intentan o fingen intentar decirnos algo, pero el espacio se llena de ruido. La furia no tardará en llegar.

Otra interpretación apunta a que estos sujetos estén dormidos y que su habla surja desde el inconsciente, el cual no por estar sumergido deja de poner prohibiciones a la expresión oral. La oposición entre vida y sueño. A la vigilia, al estado de conocimiento que no siente dudas y en el que la fuerza de lo cierto se asienta con seguridad, le corresponde lo que se puede tocar y lo que se puede ver. ¿Qué pertenece al sueño? La imposible libertad de actuación, el coercitivo determinismo de los acontecimientos, la pasiva actitud del soñador ante lo que le acontece, la vía de paso a los lugares fronterizos de la existencia —antesala de lo sobrenatural— y la imagen de la muerte, ante la que toda vanidad humana se derrumba; ese es su patrimonio.

FIGURADOS: ENIGMAS DE LA EFIGIE

¿No es increíble que ese actor, fingiendo una emoción,
con pasión imaginada, ponga tanta alma y vida en
su ejecución que su rostro palidezca, se le salten las
lágrimas, su expresión refleje inmenso dolor, la voz se le
estrangule y su figura toda se amolde tan perfectamente
al papel? Y todo ello... sin motivo alguno.

Hamlet, William Shakespeare, Acto II, Escena XI

Este dios desnudo y múltiple de **Juan José Aquerreta**, *Apolo barneliluratua* (*Heraklitoren hilobirako frisoa*) [*Apolo ensimismado (Friso para la tumba de Heráclito)*], idéntico a sí mismo, volcado en su interior pero que se muestra en toda su exterioridad, está hecho con la misma materia que el entorno que lo envuelve. No hay diferencia entre su carnalidad y el neutro fondo sobre el que dibuja su perfil. De hecho, es tan idéntico que solo es un perfil, o cuatro perfiles que vienen a ser el mismo. Compuesto a modo de friso monumental, su figura reiterada no explica por sí misma lo abrumador de su presencia, la totalizadora ocupación del espacio que le es propio. Este Apolo, que fue dios de la belleza y la perfección, de la armonía y el equilibrio razonable —además de patrono de las musas y, por tanto, del arte—, es muy posible que nos esté hablando —o sea, que Aquerreta nos hable— en un lenguaje figurado del propio ensimismamiento del arte, es decir, de ese arte que solo atiende a sus propias convenciones, a sí mismo y a sus cambiantes obsesiones gramaticales, separándose y olvidando la realidad y la vida. De ahí su inútil repetición formal, la insistencia en ser únicamente su propio y perplejo cuerpo, nada más, sin entorno ni contexto, apenas discernible gracias a una línea; un cuerpo que, por otra parte, ya no se exhibe hermoso, sino más bien fondón.

A la manera del *Hombre de Vitruvio* concebido por Leonardo da Vinci, **Dora Salazar**, con sus dos grabados sin título, realiza un estudio de proporciones en un *cuerpo universal* activo, en movimiento. Visto de frente y de perfil, desplaza piernas, brazos y pies a derecha e izquierda, de arriba abajo o haciéndolos girar 360 grados, como dejando claro el mínimo espacio alrededor que le pertenece o aquel que necesitaría para el despliegue de un baile en clave autómatas o geométrica. Este cuerpo no es el de un individuo concreto, sino un cuerpo figurado que quiere englobar el de todos, universalizando la idea de un tipo sin atributos personales, sin más elocuencia que la movilidad de sus extremidades.

Si en el caso de Bill Viola veíamos rostros de los que nada sabíamos ni podíamos conjeturar, salvo su incapacidad para comunicarse, a estos rostros de **John Baldessari**,

Prima Facie (Third State) [A primera vista (tercer estado)], el propio autor les ha atribuido una determinada condición humana al primer golpe de vista. Es decir, Baldessari contempla una cara humana en una fotografía (en un periódico, una revista, en la televisión...) y se apropia de ella para, a partir de la impresión inicial que le produce, asignarle una probable característica de comportamiento y, ya después, dar a ese rostro un color acorde a dicho carácter. Así, el rojo acompaña el rostro de una mujer «despiadada», el gris al de otra mujer «disgustada», el rosa al de un hombre «tramposo», el amarillo para un individuo «perplejo»... Finalmente, imagen de rostro e imagen de palabra caracterizadora componen un espacio visual en el que ambas tienen igual importancia, el cincuenta por ciento para cada una, a izquierda y derecha, como si nuestro conocimiento de la gente en general y de los individuos en particular estuviera constituido a partes iguales por juicios y prejuicios. Lo que hace Baldessari, a la vista de unas determinadas facciones y la gestualidad que brota de ellas, es imaginar para esas personas un rasgo humano, una virtud o su carencia, partiendo para ello de su experiencia en el trato con otras personas con rasgos físicos y actitudes semejantes; diríamos que él se figura cómo son, improvisadamente, conforme a lo que le dictan sus apriorismos. Así, la contundencia explícita de la palabra, clara, centrada y unívoca, escrita en negro sobre blanco, convive en tensión con la imagen abierta, interpretable, llena de matices conjeturables, cromáticamente diversa... La figura aquí coexiste con lo figurado, lo aparente con lo secreto, y nos empuja a cotejar nuestra opinión con el aserto, sin pruebas razonadas, del artista intuitivo.

La imagen del mal siempre ha sido, tanto en la historia del arte como en la historia de las religiones, una imagen figurada. El mal mejor representado, por lo habitual, ha tenido un aspecto muy humano. La animalización del mal y de los vicios, su caracterización como un ser dotado de atributos zoomórficos, lo alejaba tanto de lo antropológico como de la humana racionalidad. El desenfrenado apetito sexual del sátiro —del que fueron víctimas propicias Diana y sus ninfas—, unido al hecho de habitar los bosques, lo acercaba a la figura de la cabra y de ahí el cuerpo velludo, el rabo, las pezuñas y los cuernos sobre su frente, tal y como lo fotografió **Robert Mapplethorpe** en *Satyr* [Sátiro], a partir de una escultura del Barroco. La intensa expresividad maligna del rostro que captó el interés del fotógrafo estadounidense contrasta con la estolidez de los apolos de Aquerrete. Ambos artistas, en todo caso, se valen de imágenes del pasado para, figuradamente, referirse a asuntos de cualquier época.

Las cabezas de **John Davies**, *Flemish Head* [Cabeza flamenca], **Markus Lüpertz**, *Frauenkopf (Kopf meiner Mutter)* [Cabeza de mujer (cabeza de mi madre)], y **Manolo Valdés**, *Dama con abanico*, se muestran sin connotaciones, a diferencia de las de Baldessari y Mapplethorpe, pero cargadas de detalles en sus texturas, frente a la monotonía igualitarista de Viola. La carnosa piel pigmentada, la mirada de ojos

inyectados en sangre y la frontalidad hierática de la obra del inglés nos acercan a un individuo del que solo nos queda figurarnos por qué para su creador esa cabeza es «flamenca» y no valona o sajona o teutona o bretona, o simplemente una cabeza después de haber hecho caer la guillotina sobre su cuello. El expresionismo del alemán, con las gruesas facciones en boca, nariz y ojos sobre un rotundo cuello difícilmente *guillotnable*, nos aporta algo más que la cabeza, pues incluye parte de los hombros y el arranque de un brazo, todo lo cual le otorga una fuerza presencial de gran intensidad. También es frontal la visión del español: una mujer construida con materiales y pigmentos diversos a modo de *collage* ofrece una superficie elocuente en matices. Su rostro se divide en dos partes iguales, iluminada la derecha, sombreada la izquierda; un abanico añade un acento rompedor a la simetría compositiva. En el fondo sufre la misma rigidez y mutismo que los *apolos* de Aquerreta. Las superficies pictóricas hablan más que los personajes representados en ellas, o podría decirse que estos hablan a través de tales superficies.

Frente a todos estos sujetos sin nombre, anónimos por su vocación de ser universales, **R. B. Kitaj** nos presenta en *The Hispanist (Nissa Torrents)* [*La hispanista (Nissa Torrents)*] a una persona muy concreta en el espacio que le es propio y particular. Todo en esta escena de interior nos remite a la personalidad de la retratada. Los rasgos fisonómicos la definen con precisión, su ropa, el gesto de entrelazar los dedos de las manos, la postura adelantada del cuerpo, la mirada que nos acerca a ella con calidez..., el conjunto le es privativo. La especificación es tan nítida que hasta su nombre aparece en el título de la obra, Nissa Torrents, después de haber utilizado el sustantivo genérico de *la hispanista*. Si en el caso de Baldessari los adjetivos eran supuestas caracterizaciones, calculadas a simple vista, de personas cuyos nombres desconocemos, ahora con Kitaj es al revés: la persona se identifica con su nombre exacto, e incluso antes queda caracterizada por su condición/profesión, que ya no es supuesta sino cierta. Baldessari encontraba defectos de carácter; Kitaj nos asegura que la persona es aquello de lo que vive. A pesar de tanta especificación física y nominal, el personaje tiene un mundo de querencias que van más allá, situando su espíritu en el territorio de la poesía y lo onírico. Así lo apuntan esos dos gatos que penden sobre su cabeza como si fueran perchas de colgar ropa, la apertura azul hacia un impreciso horizonte paisajístico; o ese bodegón en el que, junto a objetos cotidianos, se ha incluido el busto de un hombre —una suma bastante verosímil de los de Davies y Lüpertz— que parece caer hacia atrás y que, desde luego, sobresale peligrosamente del borde de la mesa. Los gatos, el busto, la fuga hacia la azulada distancia... son parte del mundo que existe tras ese rostro diáfano de Nissa, y nos informan de manera figurada sobre su lado espiritual; la butaca, el cuaderno con el lápiz, la jarra con flores, por el contrario, pertenecen a la persona que nos habla con su figura, sus ojos y sus objetos.

También **Humberto Rivas**, con sus *Retratos de fin de siglo*, nos presenta individuos muy personales, de cuerpo entero y a escala 1:1, de modo que su representación fotográfica no es muy distinta de cómo debieron de ser en realidad cuando su imagen fue tomada. Sin embargo, el esfuerzo por proporcionar las medidas naturales de los individuos se ve contrarrestado por la contención cromática, en blanco, grises y negro. Incluso conocemos sus nombres, a la manera de Kitaj pero sin apellido, y así sabemos que responden como Brigitte, Loredana, Gabriela, Inge, Jeanne y Richard. A excepción del único hombre, Richard, que se exhibe en bañador y alardeando de musculatura, las mujeres del resto de retratos parecen haber sido conducidas al estudio del fotógrafo directamente desde la calle. Tal como visten es tal como estaban en ese inesperado, para ellas, momento en que fueron invitadas a dejarse fotografiar. Si Nissa Torrents era contemplada en su peculiar universo doméstico, lleno de detalles, estas otras personas son observadas totalmente desconectadas de sus espacios privativos. El neutro y abstracto lugar en el que se hallan no nos proporciona información sobre sus personalidades, y solo sus rostros, sus rotundas figuras e indumentarias nos envían leves señales abiertas a la interpretación.

Joseph Beuys, en su litografía *La rivoluzione siamo noi* [La revolución somos nosotros], se presenta a sí mismo un tanto a la manera de los cotidianos sujetos de Rivas: frontalidad, escala 1:1, mirada directa al observador, contención cromática..., pero las diferencias son asimismo muy notables. Frente al sujeto común de la calle o los amigos, el artista protagonista; frente al estatismo de aquellos, la movilidad dinámica hacia delante; frente al nombre que personaliza, el nosotros que colectiviza, un nosotros que además no lo es sin más, sino que corporeiza un acto radical y violento. Beuys, por tanto, se presenta a sí mismo como epítome del nosotros y atribuyéndose un carácter catártico, de cambios drásticos que dan paso a una época nueva, un tiempo revolucionario. Ese caminar frontal y directo hacia el observador parece inspirarse en el personaje central de la pintura *El Cuarto Estado* (1901), de Giuseppe Pellizza da Volpedo, pero lo que visualmente para este es grupal, en Beuys se torna individual; lo que en el italiano apelaba desde el título al singular colectivo en tercera persona (el «cuarto estado» es esa masa proletaria), en Beuys es plural en primera persona (un nosotros ciertamente mayestático); y si Volpedo no dice hacia dónde se encaminan tan decididamente los obreros, aunque insinuando que constituyen una arrolladora fuerza revulsiva, Beuys lo deja claro y explícito: la revolución. Una duda queda flotando en el aire: ¿quiénes configuran ese nosotros? Es obvio que no se refería a los individuos varones que portan sombrero y un bolso en banderola o que caminan con animoso paso, sino que aludía, sin ser explícito, a los artistas. Cuando el arte creía que podía ser revolucionario y cambiar el mundo: el egocéntrico y engreído momento epigónico de una época que nació con las vanguardias de principios de siglo, al tiempo que Pellizza

da Volpedo pintaba su obra. Pero que en vez de conseguir la revolución, logró que el arte se alejara de la realidad, ensimismándolo en formalismos y procedimientos, y dejándonos a todos tan estupefactos como los apolos de Aquerreta. La vanidad del ser humano es su convencimiento de ser libre, lo cual en ocasiones le aproxima a creerse casi omnipotente, capaz de dar un vuelco a la vida, de reinventarla y mejorarla. Y su equivocación, por tanto, su percepción de la realidad, una percepción fundada sobre la enorme arrogancia con que desconoce sus graves limitaciones.

Las figuras de **Carmen Calvo** en sus *collages* *El ruido de la lluvia lloró alto* y *Soledad final* nos ofrecen el reverso de lo que nos mostraba Rivas. Si de aquellas personas solo teníamos su rostro e indumentaria, aquí la faz ha sido negada y la indumentaria es uniforme o convencional. Los rasgos fisonómicos se hallan ocultos tras capas de pelo que iguala a quienes vemos, negándoles la posibilidad de esa transmisión básica de su personalidad. Carmen Calvo reutiliza fotografías antiguas de gente en actitudes tan antinaturales como las que cabe esperar en un estudio fotográfico —el retrato de la familia reunida, el de los novios el día de la boda—, seres conscientes de que esa será la imagen que de ellos verán sus descendientes, sus posibles futuros. Rígidos y acartonados, para Carmen Calvo sus nombres ya han sido olvidados y su fisonomía también. Únicamente queda la innominada huella de un pasado que nos precedió, que a su modo fue primitivo en tanto que antecedente, y que, a pesar de las apariencias formales, encerraba un fondo salvaje. Recuérdese cómo en el Renacimiento se representaba al bárbaro, cubierto por completo de pelo, cercano al simio. Todos los formalismos y los *despersonalismos* de la época no pueden evitar el olvido total, ni que la artista nos avise con notas surrealistas (incluidos los títulos) de que aquellos sujetos poseían un componente animalesco, un fuego interior incontrolado, unas pasiones que, de vez en cuando, desdeñaban la razón. Parecería como si la racionalidad (las formas) se empeñaran en domeñar la animalidad (el pelo). El fuego de las pasiones animales del hombre, las ligadas a su carne y a su sensualidad, se apaga al recorrer un camino que se bifurca en senderos de contrastes: por un lado, el de la belleza sensual e indescriptible frente a la muerte y el olvido; por el otro, en uso profuso de las antítesis, la presencia del cuerpo y la ausencia de la cara, la imagen plana y el apósito material, la antigüedad de la fotografía y la actualidad de su reconversión, el *carpe diem* y el desencanto de la puesta en escena, espejo exagerado de alegrías y tristezas.

Algo telúricos y nocturnos, también algo silvestres y respaldados por sus antecesores, es el modo en que **Vicente Ameztoy**, en su óleo sin título pero conocido como *La familia*, contempló precisamente a sus propios antepasados, no ya a unos seres ajenos y olvidados, sino a otros emparentados con él de cerca y bien conocidos por su mote, su nombre y todos sus apellidos. Tan conocidos que Ameztoy,

tras observar la fotografía que los legaba a la posteridad, llevó a cabo su verdadero retrato al figurárselos como una emanación de la naturaleza, un producto de la tierra, del aire, de la noche y del tiempo. De nuevo, seres que en lugar de cabezas poseen otro elemento que los representa mejor, unas gavillas de hierba, poses formales con guiños *pop*, *magrittianos* perfiles que dibujan cielos azules y el estrellado firmamento con tres personajes oscuros y ancestrales sobre todo ello. Lo que en Carmen Calvo era zoomórfico, en Ameztoy es vegetal. El pintor guipuzcoano perteneció a un mundo ya desencantado en el que la noción de progreso y desarrollo evolutivo, entendida como una posibilidad sin fin, adquiría sombrías premoniciones teñidas con la negrura de la palabra *antepasados*, significando estos la brecha entre el cielo que todo lo sabe y el suelo de la incertidumbre. Lo sobrenatural se eleva desde este suelo como signo y regresa, desprovisto de interpretación, a la geografía mágica del cielo claro. ¿Profecías y oráculos, o deseos y pulsiones? ¿Noche o día? La percepción del tiempo va unida a una ilusión de realidad. El trío de personajes nocturnos se asemeja mucho más a la razón oscura de lo diferente e incomprensible que al limpio placer del descanso de unos individuos que, sentados tranquilamente sobre peldaños de piedra, contemplan el paso del tiempo. El problema surge cuando la dinámica de lo cotidiano desplaza la tranquilidad e inflige heridas en el pensamiento. Sin poder ni esperanzas, abandonado a su suerte, el único enlace del individuo con la vida es la propia tierra y, en un juego infinito de metonimias, la familia, la historia en su sentido primigenio de encuentro con los orígenes, el legado, normalmente perdido, pero siempre recuperable, de la sangre.

Tetsuo, Bound to Fail [*Tetsuo, condenado al fracaso*] es el vídeo de **Sergio Prego** que conecta con el *hombre universal* de Dora Salazar a través de su nervioso y dinámico movimiento, el de cuerpo y gesto en esta, el de espacio y acción en aquel. El hombre de Salazar es un bailarín de movimientos precisos y calculados, un matemático esteta. El personaje de Prego —él mismo— sabe lo que hace, una *performance* en solitario, y ha dispuesto el mecanismo que registra el acontecimiento desde múltiples puntos de vista, pero es incapaz de prever lo que resultará, de qué manera se elevará en el espacio el informal líquido amarillo que salpica y se convierte en forma que vuela ante y sobre él. Su sistema documenta simultáneamente diversos únicos momentos desde diversos ángulos de visión captados por cámaras fotográficas dispuestas a su alrededor. La percepción fragmentada que se obtiene de cada disparo múltiple es reconstruida para lograr una perspectiva inesperada en la que espacio y tiempo, cuerpo y entorno, quedan transformados; el tiempo se detiene mientras el espacio se curva a instancias de la materia y la materia se mueve a sugerencia del espacio. Multipolaridad y continuidad son dos notas morfológicas del barroquismo como estilo; *Tetsuo, Bound to Fail* es la obra de un artista conceptualmente barroco.

FIGURACIONES: ARQUITECTURAS PARA DESHABITAR

Tanta es la ruina de tu imperio, tanta
la fuerza del rigor duro y sangriento,
que visto admira y escuchado espanta.
El sol se turba y se embaraza el viento;
cada piedra una pirámide levanta
y cada flor construye un monumento;
cada edificio es un sepulcro altivo,
cada soldado un esqueleto vivo.

Estrella en *La vida es sueño*,
Pedro Calderón de la Barca, vv. 2468-2475

Es interesante empezar por establecer las diferencias entre los conceptos de espacio y lugar, pues nos serán útiles para comprender los siguientes párrafos. El primero tiene una condición ideal teórica, genérica e indefinida, y el segundo posee un carácter concreto, empírico, existencial, articulado, definido hasta los detalles. Pensamos el espacio y lo podemos representar, pero habitamos un lugar que debe construirse necesariamente con nuestra presencia.

La experiencia arquitectónica consiste en relacionarse con un edificio, más que en percibir las formas exteriores de su construcción. El acto de entrar en un inmueble y no simplemente el diseño visual de la puerta, el hecho de mirar al interior o al exterior por una ventana, más que la ventana en sí como un objeto material, son los actos que determinan nuestra experiencia con la arquitectura. El espacio arquitectónico, por tanto, es un lugar existencial, construido para la vida. Los de **Jesus Mari Lazkano** en *A la espera del dibujo inacabado* y *Bastante más que infinito*, sin embargo, no parecen muy vividos y, en cambio, sí se muestran casi exclusivamente estéticos, diseñados para la contemplación y atravesados por una seca frialdad, en los que casi nada puede o debe hacerse porque cualquier inserción, por mínima que fuera, supondría una alteración de un orden meticulosamente elaborado. No son hogares. Solo lo serían de haber ahondado en el sentido originario de la conjunción entre técnica y arte —de lo cual estos espacios están sobrados en apariencia—, que permitió en otros tiempos diseñar edificios donde acoger las incertidumbres inherentes a la vida de los mortales. En las ciudades de las sociedades tecnológicamente avanzadas, sin embargo, las sensaciones de alienación, distanciamiento y soledad son crecientemente abrumadoras. De ahí, quizá, que estas arquitecturas purísimas y de sofisticada simplificación no estén habitadas por alguien que las humanice y elimine, con su presencia, la gélida geometría de las cosas.

Friedad como en los hospitales y los aeropuertos que, siendo lugares técnicamente privilegiados, a menudo generan una paradójica sensación de distanciamiento e indiferencia. Como apuntó Heidegger, el habitar es mostrar que los adelantos técnicos, unidos al espacio y al hombre que ha de habitarlo, pueden dar lugar a edificios que se entienden como expresiones constructivas del vacío sobre el que se edifica la existencia, y del cual deriva la incertidumbre que anula el tiempo.

Los espacios arquitectónicos de **Javier Riaño**, perceptibles en sus óleos sin título (I y II), se muestran neutrales, geométricos y, hasta cierto punto, ideales: son espacios *aideológicos* y, por tanto, incuestionables desde la razón social y política. Si los de Lazkano estaban destinados a usos privados, particulares, de personas que parecían habitar en otro lugar, estos de Riaño muestran una vocación colectiva, multitudinaria, aunque en ellos ahora no haya nadie. Al no ser patentes sus vínculos con estrategias políticas, se presentan y se hacen pasar por la realidad objetiva. No obstante, solo son representaciones parciales y, a menudo, minoritariamente sectarias de una realidad fabricada con un propósito expansivo, despersonalizador y homogeneizador sin fin, si ello les fuera permitido. Estos espacios sin atributos específicos requieren de independencia respecto de cualquier contenido, el cual es considerado impuro y, por tanto, debe quedar transformado en algo más manejable y comprensible a partir de estándares, datos, estadísticas, moldes, etc. Esta neutralidad es perseguida a partir de una pureza geométrica que se pretende culmen de un orden y una estabilidad *fetichizadas*. Las impurezas de la realidad (gentes superfluas, objetos inútiles, suciedad, ruido, desorden...) son excluidos simbólicamente y físicamente. La idealidad de este orden va también ligada a su separación de las personas, las emociones, lo sensual-sensible, los conflictos, los gestos y las ideologías, y su artificial simplicidad se asocia a una pretensión de atemporalidad y seguridad.

Los lugares deshabitados de **Alfonso Gortázar**, como el titulado *Día de pesca*, sitúan el concepto de sitio construido en términos existencialistas y fenomenológicos, al tiempo que recurre a la barroca oposición entre proliferación formal y vacío. En las antípodas de los espacios vistos o imaginados por Lazkano y Riaño, en los suyos la ausencia de habitantes resulta estruendosa y sus voces nos llegan por medio de los numerosos rastros dejados en sus cotidianas existencias, configurando personales escenarios para el *horror vacui*. Frente a la solidez constructiva y voluntad de perpetuarse en los primeros, las estructuras frágiles y caóticas de Gortázar revelan unas existencias pegadas a ras de suelo y a los quehaceres pequeños y reparadores. El *espacio de la arquitectura* considerado como la concreción de estructuras abstractas en el ámbito material de la vida diaria no interesa a Gortázar, que prefiere volcarse en el *lugar para la existencia* entendido como un conjunto de esquemas que el ser humano acumula y relaciona en la memoria durante las

distintas etapas de su desarrollo, y que influyen en la percepción de su entorno. Por esto, las casas de Gortázar tienen mucho de hogar, porque el hogar es un espacio siempre inacabado, por conquistar y por hacer, vulnerable, al igual que la existencia humana.

Las indumentarias son arquitecturas, espacios para ser habitados que, cuando visten cuerpos, se convierten —o aspiran a convertirse— en lugares de comodidad personal. Los materiales son textiles, frágiles, y en muchas ocasiones su pretensión de perdurar no va más allá de una temporada, un año, incluso una ocasión. **Cristóbal Balenciaga**, tanto en su *Vestido de noche en gazar blanco* aquí expuesto como en cualquiera de sus creaciones, diseñaba ámbitos en los que el cuerpo se sintiera confortable y atractivo. Pero los cuerpos cambian y desaparecen, mientras los vestidos que los cubrieron y atrajeron miradas ajenas sobreviven a sus propietarias iniciales. Desaparecido el cuerpo, la creación artística se hace patente al no tener que justificar su función utilitaria. Despojadas de la necesidad antropológica, los valores visuales, constructivos y espaciales de estas unidades personales de habitación resultan patentes. La ausencia del individuo dentro de su ropaje subraya la fantasmagórica y melancólica condición de la existencia. Un vestido sin soporte humano se parece mucho a una *vanitas* que recuerda lo efímero de las cosas y las máscaras con las que tiende a ocultarse la vida. Balenciaga era un artista conceptual al que su clientela exigía realizaciones físicas. En su mente los vestidos existían completos, detallados y acabados. El traslado de la idea al vestido era, en todo caso, parte de un proceso de conceptualización que daba la mano, simultáneamente, a lo técnico y a lo artesanal, a la precisión y a la ideación creativa sobre la marcha.

Las fotografías de **Manuel Outumuro** sobre las piezas de Cristóbal Balenciaga prolongan ese respeto hacia la creación al subrayar la importancia del objeto material, a lo cual colabora la ausencia de las personas (o sus simulacros sustitutivos) para quienes fueron concebidas y realizadas. El vacío del no-cuerpo encuentra en estas imágenes un armónico eco en los fondos contra los que observamos los vestidos, los abrigos, los conjuntos. Unos espacios neutros y grises —muy a lo Irving Penn e incluso Velázquez—, que muestran apenas unos cortes o sombras, resultan propicios para resaltar la majestuosa delicadeza de tejidos y detalles, la precisa geometría descriptiva del patronaje y la atemporal sobriedad de unas ideas que vistieron vidas.

La aristocrática elegancia de Balenciaga y las austeras fotografías de Outumuro encuentran un sorprendente diálogo con la sobria arquitectura del antiguo Alcázar Real de los Austrias en Madrid, aquel en una de cuyas habitaciones Velázquez pintó *Las meninas*, y que **José Manuel Ballester** en su fotografía *Palacio Real* ha querido imaginar vacío, sin los habitantes que el sevillano inmortalizó. Todo

lo demás permanece en la imagen: la puerta abierta y el espejo al fondo, parte del lienzo y bastidor a la izquierda, las oscuras pinturas en los altos muros, la luminosidad procedente de las ventanas a la derecha... Pero la infanta Margarita, los reyes Felipe IV y Doña Mariana, sus meninas, los cuidadores, enanos y criados, el perro y el pintor ya no están o todavía no han llegado. Ballester nos desvela el *espacio oculto* que la presencia de los personajes no permite ver con claridad. Parecería como si la majestuosidad de la escena derivara de la presencia de los reyes y la infanta, pero no. Esta fotografía demuestra que lo majestuoso ya estaba en la propia estancia, la cual, vacía y en silencio, impresiona más que cuando las palabras y el griterío infantil resonaban bulliciosos. Su ausencia magnifica el espacio, lo hace parecer mayor, más vasto. La profundidad se acentúa y ya no es solo el ritmo de los machones de las ventanas a la derecha y de los ganchos para lámparas del techo lo que nos permite comprenderla, sino que ahora también la superficie del suelo se muestra en una magnitud inesperada. El espectador se siente ante esta imagen un tanto desolado y vacío, como la habitación que contempla. Y es que los personajes de la pintura implican al observador y le hacen partícipe de la escena al dirigir sus miradas hacia donde este supuestamente se encuentra, dando a entender que son conscientes de estar siendo examinados: en el tiempo histórico de la realización de la pintura, examinados por los reyes —elididos de la escena a pesar de protagonizarla, y cuya imagen solo se ve en el espejo del fondo—; y en el tiempo actual, examinados por nosotros, que ocupamos el lugar visual de los reyes, cuya elisión Ballester hace llegar a todos. De pronto, su desaparición en esta fotografía —que para mayor desconcierto posee las mismas dimensiones que el lienzo— deja huérfana no ya la mirada, sino nuestra misma presencia ante la imagen. Algunos años antes, Ballester ya había realizado un estudio de espacios vacíos, puertas, pasillos y luminosidad en *Espacio 5*.

Gonzalo Sicre, en su óleo *Flamenco*, parece sugerir que todo lugar posee su propio carácter o atmósfera que lo provee de una identidad y es irreductible a una mera localización geométrica o geográfica. Si cada lugar particular posee un carácter que lo identifica o un espíritu, un sentido propio, por leve que sea, Sicre nos traslada cuál pueda ser. De hecho, cuanto más leve es ese espíritu, y más neutro a pesar de haber sido intensamente vivido, más atrae su mirada. Muy *hopperianamente*, capta el aroma de habitaciones de hotel, estancias vacías y alumbradas por una luz que cae sobre un mobiliario que ha sido tocado y sentido por manos y cuerpos portadores de historias. En estos rincones anónimos de estancias sin demasiada personalidad, estandarizadas, Sicre intuye el paso de gentes cuyas vidas desconoce, pero que nos incita a imaginar a partir del lugar en el que rieron o lloraron, amaron o murieron, fantaseando sobre lo quieto, mudo y permanente.

FIGURANTES: ACTRICES Y ACTORES SIN TEXTO AL BORDE DEL ESCENARIO

¿Quién arrastraría, gimiendo y sudando, las cargas de esta vida, si no fuese por el temor de que haya algo después de la muerte, ese país inexplorado del que *nadie* ha logrado regresar? Es lo que inmoviliza la voluntad y nos hace concluir que mejor es el mal que padecemos que el mal que está por venir. La *duda* nos convierte en cobardes y nos desvía de nuestro racional curso de acción.

Hamlet, William Shakespeare, Acto I, Escena VII

El mito moderno imaginado por Honoré de Balzac en su relato *La obra maestra desconocida* es revisado por **Ramón Zuriarrain** en *Bikote baten erretratua* [*Retrato de una pareja*]. La historia del viejo y prestigioso pintor Frenhofer que, al retratar a una mujer, llega a creer que está plasmándola con tal perfección que ya no es mera imagen de ella, sino que habiendo superado la representación, es ella misma, una mujer viva y palpitante, con la cual habla y de la que declara estar enamorado, motivo por el que no enseña su pintura a nadie, manteniéndola en secreto. Este mito hunde sus raíces en la Antigüedad clásica: el escultor Pígmalión también creía que su escultura, Galatea, estaba viva, y era de tal hermosura que terminó enamorado de ella. En la época moderna este desvarío de la razón acabó en desastre para el protagonista de Balzac (su cuadro, en realidad, era un delirio caótico, y cuando un observador externo se lo hizo notar, se suicidó), pero resultó atractivo para muchos pintores. Picasso fue uno de los que más a menudo lo abordó, quizá por sentirse investido con la piel del viejo pintor literario; pero también Magritte lo hizo en modo y manera semejante a la de Zuriarrain. Si Magritte pintaba una mujer que se iba haciendo cuerpo vivo a medida que las pinceladas pictóricas eran colocadas en un espacio sin lienzo, en Zuriarrain la historia llega un poco más allá: el pintor ya casi ha concluido la imagen del retrato femenino, pero en ese momento final el artista-creador se hace consciente de que su pintura también le ha pintado a él. Ante esta situación el observador se pregunta quién ha creado realmente a quién, cuál de los dos es el verdadero protagonista y cuál el figurante, por qué ella nace vestida con vestigios vegetales en su rostro y él muestra un cuerpo desnudo marmorizado que solo adquiere color carnal cuando el pincel de la mujer repasa su piel, por qué ambos actúan en un territorio artificial y ante una mesa imposible en neto contraste con un ajardinado bosque que funciona como telón de fondo del escenario, como si quisiera subrayarse la oposición entre el terreno del artificio y el de la naturaleza. Se nos sugiere que todo es teatral y todos figurantes, todo simulación y vana pretensión.

La figura de **Andrés Nagel**, *Besamanos*, bebe en la misma tradición figurativa de raíz surrealista que Zuriarrain. Como surgido de un mundo ajeno a este, el sujeto avanza con las manos extendidas buscando algo o a alguien. Una tercera mano, como pájaro perdido, se posa en su hombro. Ni esta mano conduce al sujeto como una guía segura, ni aquellas consiguen dar con algo sólido, sino con otra mano huérfana. Como acto de respetuosa salutación cortesana, el besamanos nos recuerda que ningún tipo de vida tiene tanto de teatro y de espectáculo como la de aquellos que han escogido la corte como elemento; una escenificación que exige la presencia de un protagonista principal, que recibe ese gesto entre cariñoso y reverencial de una larga fila de protagonistas secundarios que lo repiten mecánica y ritualmente ante él. Pero Nagel no muestra quién recibe la pleitesía, sino únicamente su mano perdida, para ofrecernos la imagen de un individuo que, al margen de la mano y en su extrañeza, parece dispuesto a ejecutar un acto más drástico que la simple reverencia. Es el figurante a punto de convertirse en protagonista, heroico o criminal. Si a los personajes de Zuriarrain es el acto creativo lo que les hace vivir para la mirada, a este de Nagel lo que suponemos le pondrá en primera fila de la historia es el acto violento que, en su voluntad de llevarse a cabo, ya está haciendo desaparecer para la mirada y la vida al otro personaje. Pero, su voluntad de actuar ¿es realmente suya o ha sido introducida en su mente por otro individuo que convertiría a este en un actor meramente instrumental? La cabeza con las cintas sobre la nuca, especie de aureola sacra o dispositivo para el control mental remoto, parece hablarnos de alguien que de verdad dirige la situación y al que, en su ausencia, tampoco vemos.

En el sueño de **Nam June Paik**, *Dream with legs* [*Sueño con piernas*], el autor se ve a sí mismo disfrazado y absorbido por una vorágine cromática. Las actrices de **Nan Goldin**, en *Noa Dressing for Venus Show at Shogun Club, Tokyo* [*Noa vistiéndose para el show Venus en el Shogun Club, Tokio*], se disfrazan para hacer su trabajo. Esta es la diferencia entre ambas obras. El sueño del artista coreano no es un hecho voluntario, sino que irrumpe en él de modo espontáneo e impremeditado. Su sueño, como todos, se define al despertar, sometido a la triple presión de la memoria, el relato y la interpretación. Qué se recuerda del sueño y cómo se relata pertenecen al soñador, pero la interpretación puede ser tanto suya como de quien se atribuye la capacidad para comprender su significado, sea el chamán o cualquier iglesia que dice estar en contacto con el más allá, el lugar de donde proceden esas incontroladas visiones nocturnas cuando se ha bajado la guardia de la vigilia. El control de lo que significan los sueños ha sido siempre un asunto del poder, de quien ostenta la hegemonía dentro de una comunidad. Aquí, Paik desempeña este papel y se nos muestra con rostro atónito, tocado con un gorro

cómico e impostado, como un juguete en manos ajenas y sorprendido por el mensaje de lo soñado. Las actrices japonesas de Goldin, por el contrario, conocen bien su papel, que es hacer soñar a otros. Se visten voluntaria y adecuadamente para la eficaz transmisión del mensaje, conscientes de que el saber más grande es el arte de la apariencia.

Los toreros de **Carlos Aires**, cuatro fotografías sin título (pertenecientes a la serie *Y fueron felices*), manifiestan en actitudes y rostros que su destino es parte del derrotero de la melancolía. Su camino trágico está escrito en las estrellas o en el libro de la naturaleza, pero, allí donde fuere, está lejos de su mirada y más lejos aún de su pensamiento. Así lo sugiere la oscuridad barroca que los envuelve. La vida se les escurre en la celebración de un festejo donde los defectos de la existencia y de sus cuerpos se enfrentan, supuestamente, a la fuerza animal de un ser sin dobleces, todo instinto. En el contraste entre el drama y la risa, a estos figurantes la vida se les escapa como agua cuando quieren atraparla: las cosas ya no son lo que solían y ni siquiera se presentan como cosas, sino como imágenes. De la fiesta grande del toreo solo les quedan los gestos de seriedad ampulosa y las máscaras —esos trajes de luces—, todo lo demás es negrura y falsedad; la supuesta felicidad resultó esquiva o muy breve. Tampoco ellos son toreros genuinos, sino actores menores de un espectáculo que no pretende asomarse a ningún abismo, ni el marco en que los vemos retratados es de madera tallada, sino de plástico barato. Solo quedan imágenes que hablan de un estrellato efímero que por momentos permitió suplantar la miseria cotidiana. A los humanos siempre nos cuesta trabajo identificarnos únicamente con nuestro cuerpo y sentimos la tentación de considerarlo como un límite que hay que franquear o defender. Estos enanos eligen vestirse con indumentarias gloriosas para, así, protegerse de los sarcasmos ajenos y poder mostrar cierto orgullo. Donde no hay elección solo hay imperfección, una desdichada carrera hacia el desengaño.

Todo lo que de minuciosa precisión descriptiva poseen los enanos de Aires tiene de ambigua la escena torera de **Francis Bacon**, *Study for a Bullfight No. 1* [*Estudio para una corrida de toros n.º 1*]. La asfixiante habitación cúbica en la que habitualmente se presentan encerrados sus personajes ha sido sustituida por otro espacio cerrado sobre sí mismo, la circular plaza de toros. Si la habitación encierra dramas privados, la plaza circular teatraliza una tragedia de dimensiones cósmicas: la razón y el instinto en pugna ante la mirada colectiva. Bacon restringe la presencia del público a un espacio concreto del ruedo, de lo que concluimos que para él ese drama es independiente de los demás seres, que tanto pueden ser testigos como ajenos a él. En todo caso, se produce: el drama existe. Y en el choque entre ambos elementos la razón se entremezcla con el instinto, los cuerpos de ambos

se confunden y enlazan, como si fuera imposible la existencia de la una sin el otro. O como si, en el fondo, fueran lo mismo: lo que se aferra en las profundidades del hombre —escribió Walter Benjamin en *Calle de dirección única* (1928)— es la oscura conciencia de que en él vive algo que puede ser reconocido por su parentesco bestial con esa conciencia, a cuya llamada responde para adueñarse de ella y acabar, simbólica y ritualmente, una y otra vez, con su vida. La lucha de los cuerpos informes en constante movimiento se concentra, se diluye y hace a ambos, es decir, a todos, protagonistas; y a todos, a la vez, anónimos figurantes.

El vínculo entre la fotografía de **Carmela García**, sin título (*Serie Paraíso*), y la de **Shirin Neshat**, *Untitled (Rapture Series)* [sin título, *Serie Éxtasis*], es que las mujeres ocupan el escenario de una manera no protagónica a pesar de la absoluta certeza de su presencia. En la de García se ubican en primer plano y, dando la espalda a la cámara, a la manera de Friedrich, contemplan desde una altura el paisaje que se extiende bajo sus pies y ante ellas. La idea que transmite es la de comunión, de mutua y extasiada entrega entre el grupo de mujeres —en diferentes posturas y con ropas que las individualizan— y el conjunto de jugosos y fértiles valles y montañas. Al mostrarse de espaldas, al no poder ser identificadas con exactitud, pueden ser cualesquiera mujeres y, de hecho, en su diversidad, son metonimia de la Mujer, de la Mujer ante la Naturaleza: dos fertilidades. Su obra también tiene algo de contemplación de la naturaleza como escenario, incluso como escenario del Paraíso, en el que se está pero en el que no se puede penetrar completamente, sino tan solo contemplarlo desde la distancia. Las mujeres de Neshat son muchas más, decenas, y visten todas de igual modo, con túnicas negras que las cubren de la cabeza a los pies. Se despliegan en un paisaje con pocos matices: en primer plano la arena de una playa, en último plano, unos rocosos pedregales. Las mujeres adoptan distintas actitudes dependiendo de dónde se encuentran. En la playa algunas están de pie, estáticas y ligeramente inclinadas, como haciendo frente al viento; otras, más cercanas, se afanan en desplazar con sus manos una pesada barca sobre la arena seca. Por el contrario, otras mujeres, sentadas en las rocas, se muestran más pasivas, moteando con sus cuerpos el horizonte. Diríase que ofrecen tres actitudes diferentes en tres ubicaciones distintas, de más cerca a más lejos: la activa y laboriosa, la predispuesta pero aún inmóvil y la paralizada por completo. Todas están separadas entre sí, aisladas, y solo las que se mueven alrededor del bote —las menos— manifiestan formar un grupo con una misión aglutinadora. Ello nos traslada el estado de la mujer en algunos países musulmanes. Por su parte, en la pintura *Junio*, de **Clara Gangutia**, nos hallamos ante el apacible rincón de una naturaleza domesticada y urbana, un parque junto al río, lo que marca una importante diferencia en relación con la naturaleza grandiosa e inalterada de García, y la seca y monótona de Neshat.

En la de Gangutia, además, el elemento femenino se encuentra distante, cediendo el protagonismo a la naturaleza en una soleada tarde de verano, y su relación no es de comunión, sino de integración, absorción, fusión.

Otra pintura nos muestra una escena de interior donde un individuo porta en sus manos un lienzo pintado que representa un paisaje exterior. Lo humano se muestra como intermediador entre dos representaciones, la de la pintura que vemos y la de la pintura que vemos dentro de esa pintura, pero su intermediación aquí también es una representación. **José Carlos Fernández Marcote** en su *Bodegón, figura y paisaje* reflexiona sobre lo ficticio del arte y los autoengaños complacientes. En medio, entre la naturaleza muerta del bodegón y la naturaleza viva del paisaje, un figurante discreto que se limita a pasar ante nosotros sin decir una palabra, pero que, sin embargo, es el creador de lo que vemos. El gran actor Montgomery Clift tenía una hermana gemela, pero, ¿qué nos quiere facilitar esa información en el título de la obra de **Peter Blake**, *Montgomery Clift was a Twin [Montgomery Clift fue gemelo]*?; ¿qué dice el hecho de verlo paseando airoso entre edificios que intuimos procedentes de la Grecia clásica?; ¿está actuando en un escenario?; ¿en realidad, esa figura que vemos es la suya? Si todo parece un *collage* de cosas y circunstancias, ¿por qué no habría de serlo también el título? Cada elemento —el formato ovalado de la pintura, el aparatoso marco dorado, el escenario representado, el individuo, su indumentaria y gestualidad, la referencia al hecho de haber nacido gemelo...— parece proceder de una decisión independiente de las demás y tener una importancia relativamente pequeña. Todo funciona como casual y sin mayor pretensión; solo la suma adquiere unidad por la circunstancia de haberse materializado y, por derivación, conduce a unas últimas preguntas: ¿qué fue de la hermana gemela de Monty?, ¿era la bisexualidad del actor la dualidad a la que se refiere el título? El artista de Fernández Marcote pasa con su cuadro y el actor de Blake pasea por el escenario. Ambos se dirigen a otra parte con su material de trabajo, la pintura y el cuerpo; los dos representan un papel, uno en el espacio ficticio del lienzo y otro en el espacio artificial del teatro. Al fin y al cabo, el mundo es un escenario, y el arte de actores y artistas es el simulacro. Toda representación supone la suspensión del sentido de realidad. No solo estamos en un mundo de apariencias, sino que, con unas pocas tramoyas y mecanismos de engaños, manifestamos y exhibimos el triunfo de las apariencias.

Rechazar el sueño, la muerte y la locura, y desaparecer o huir al menos por un momento de la melancolía, son los recursos de los que dispone el ser humano en su quimérica búsqueda de consuelo cuando, más allá de la mirada de los otros, desafía con sereno atrevimiento el peso insoportable del destino. La razón humana es una fuerza que necesita de la discontinuidad o, dicho en términos metafóricos,

que mira siempre entre rendijas, a través de los pequeños huecos que consigue abrir en el muro de lo incomprensible, cuya constante contemplación no tolera, del mismo modo que tampoco soporta ver permanentemente la realidad y, por eso, sueña e imagina. **Ixone Sádaba**, en *Poética de la desaparición*, nos hace contemplar la convulsa agitación, sea sexual o mental, en soledad o compartida, de quien a pesar de sus esfuerzos no cambia de escenario. La disolución de los cuerpos en el espacio no impedirá que todo alrededor continúe igual más tarde, cuando ya no quede nadie para observarlo. Aquel axioma marxista de que todo lo sólido está abocado a desvanecerse en el aire es reconvertido aquí en la idea de que todo lo humano desaparecerá tarde o temprano. La diferencia de fondo es que si lo sólido se refería a las construcciones materiales y sociales de las civilizaciones, lo humano apunta a un vacío poético y existencial, al hueco dejado por agitados actores y figurantes una vez concluida la función y que apenas queda ocupado por las sombras inciertas de sus vidas en la débil memoria de los otros.

La belleza de la rosa es la más frágil, lo sabemos, y no ignoramos que el reloj de arena tiene mezclados entre sus resbaladizos componentes las cenizas de la muerte. Somos conscientes de ello, pero, aún así, simulamos creer que esa belleza es eterna en la flor, y que el reloj registra el paso de un tiempo humano que derrochamos o desperdiciamos. La calavera avisa que la muerte es un hecho cierto y que, además, es indescifrable. A la vista de ella, iluminada por la tenue luz de la vela, cabe preguntarse si hay algo más falaz y misterioso que la prepotencia de la imagen y de las representaciones, desplegadas una tras otra ante nuestras miradas, como apunta **Manuel Vilariño** en el tríptico *El despertar*, de paradójico título. Por su parte, **Andrés Serrano** en su fotografía *Morgue* capta un último instante de belleza humana. Esa cabeza pudorosamente cubierta con una tela no es un símbolo, como tampoco lo es la calavera, sino un anuncio de que la representación ha concluido, de que con independencia del papel que al individuo le tocó representar —figura de carácter o figurante sin texto, en un espacio ideal o en un lugar concreto—, ya ha acabado toda simulación y el escenario es otro.

FIGURADOS
FIGURACIONES
FIGURANTES

FIGURA

FIGURA

FIGURA

ESTAR O

(TAL VEZ)

SOÑAR

Bill Viola

—

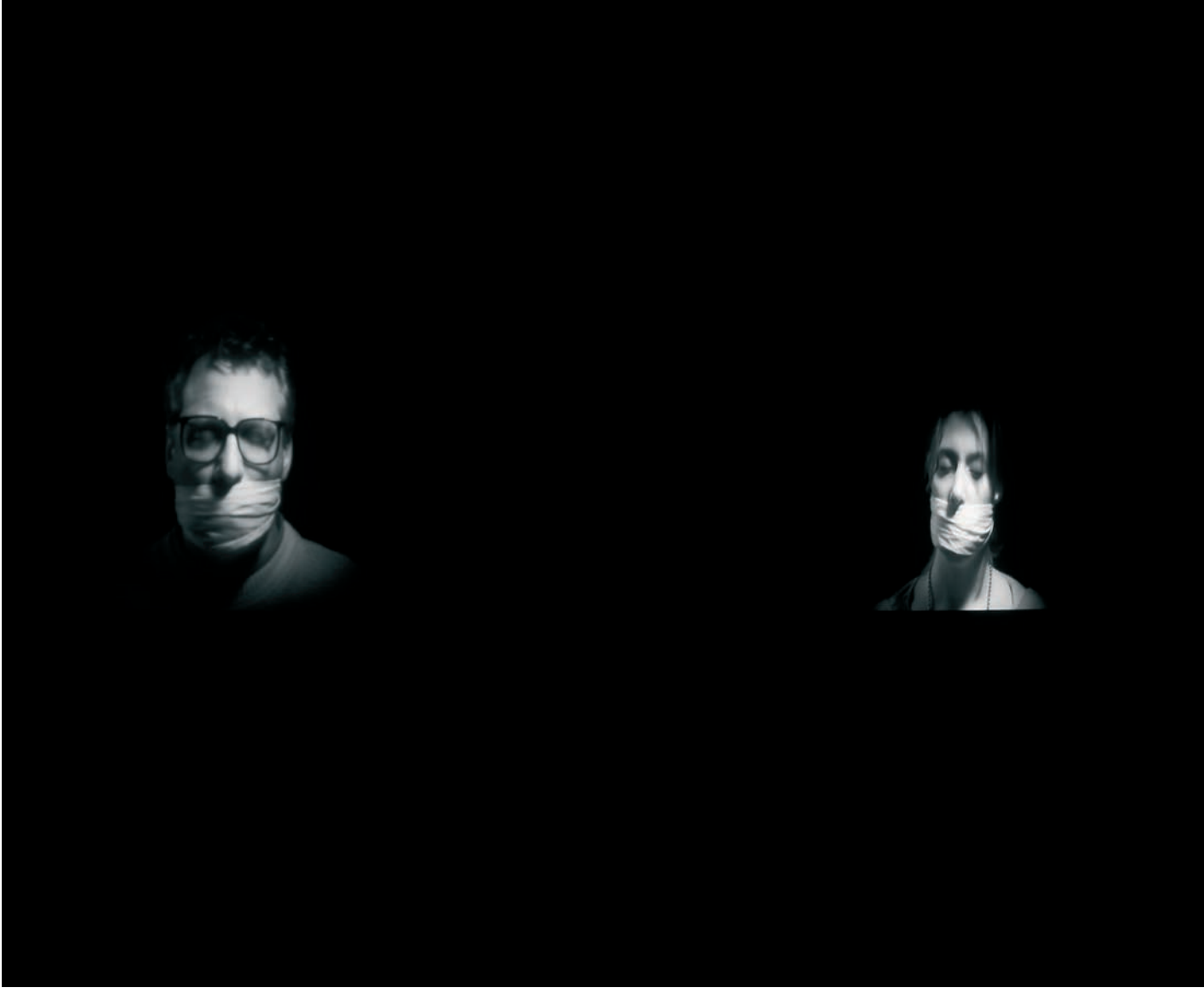
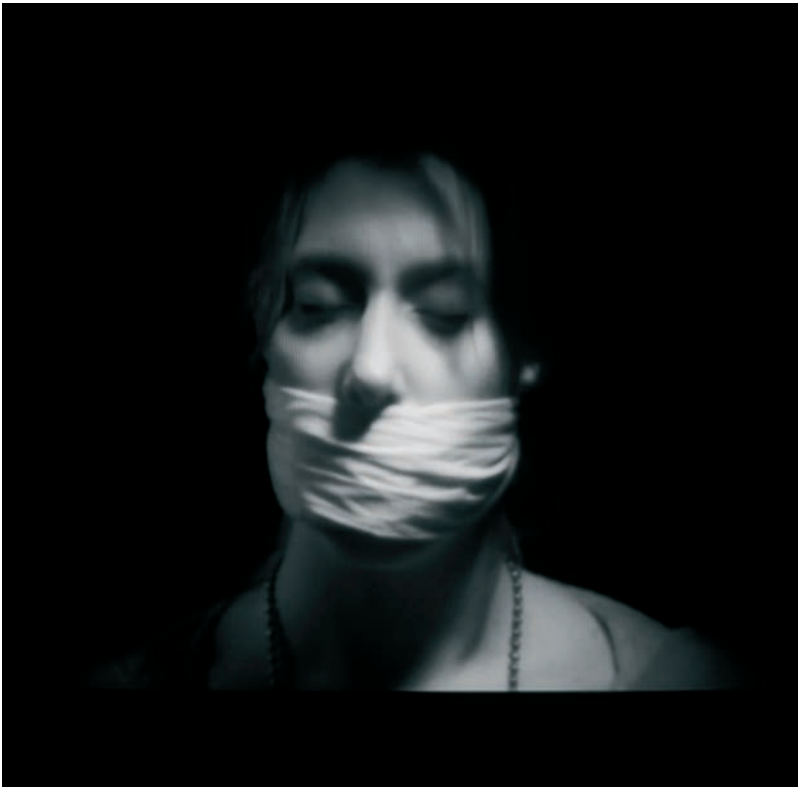
Hall of Whispers [Vestíbulo de susurros], 1995

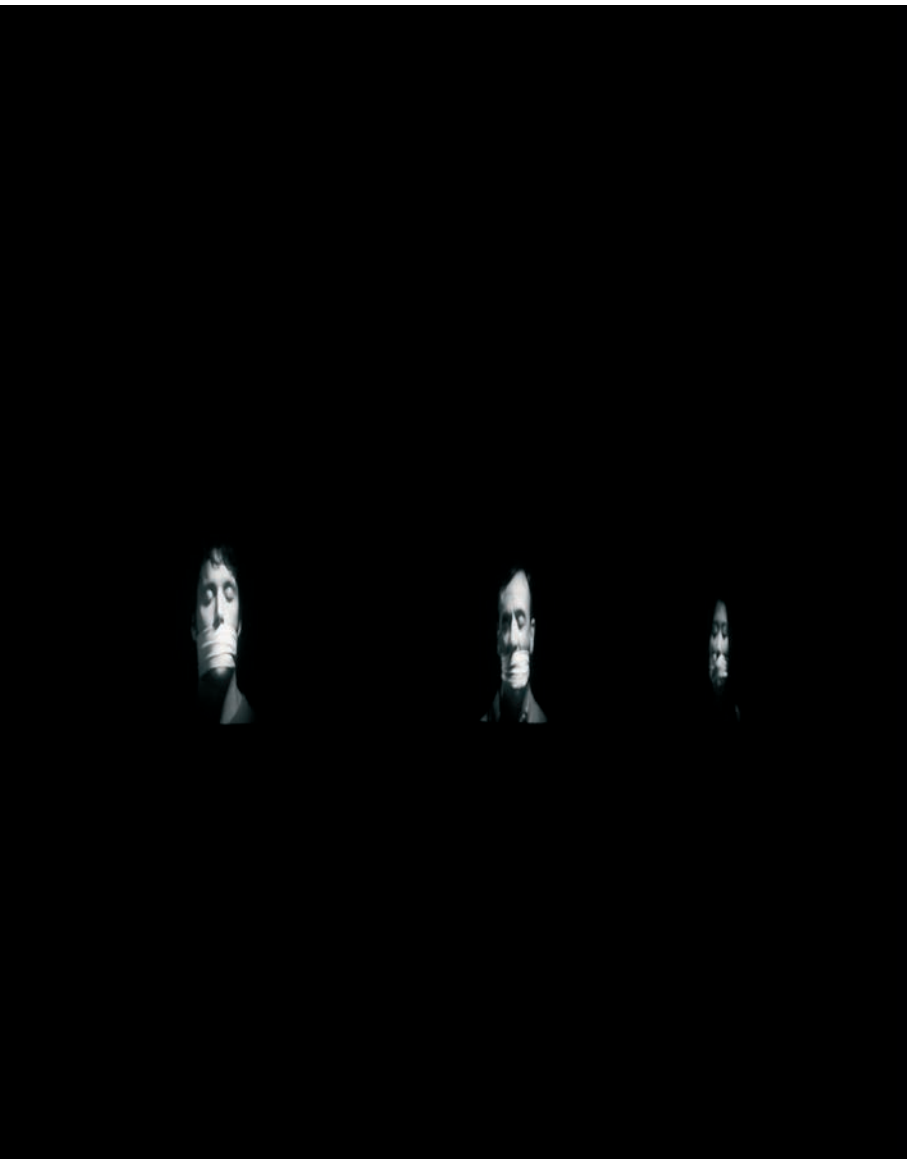
Videoinstalación, dimensiones variables

—

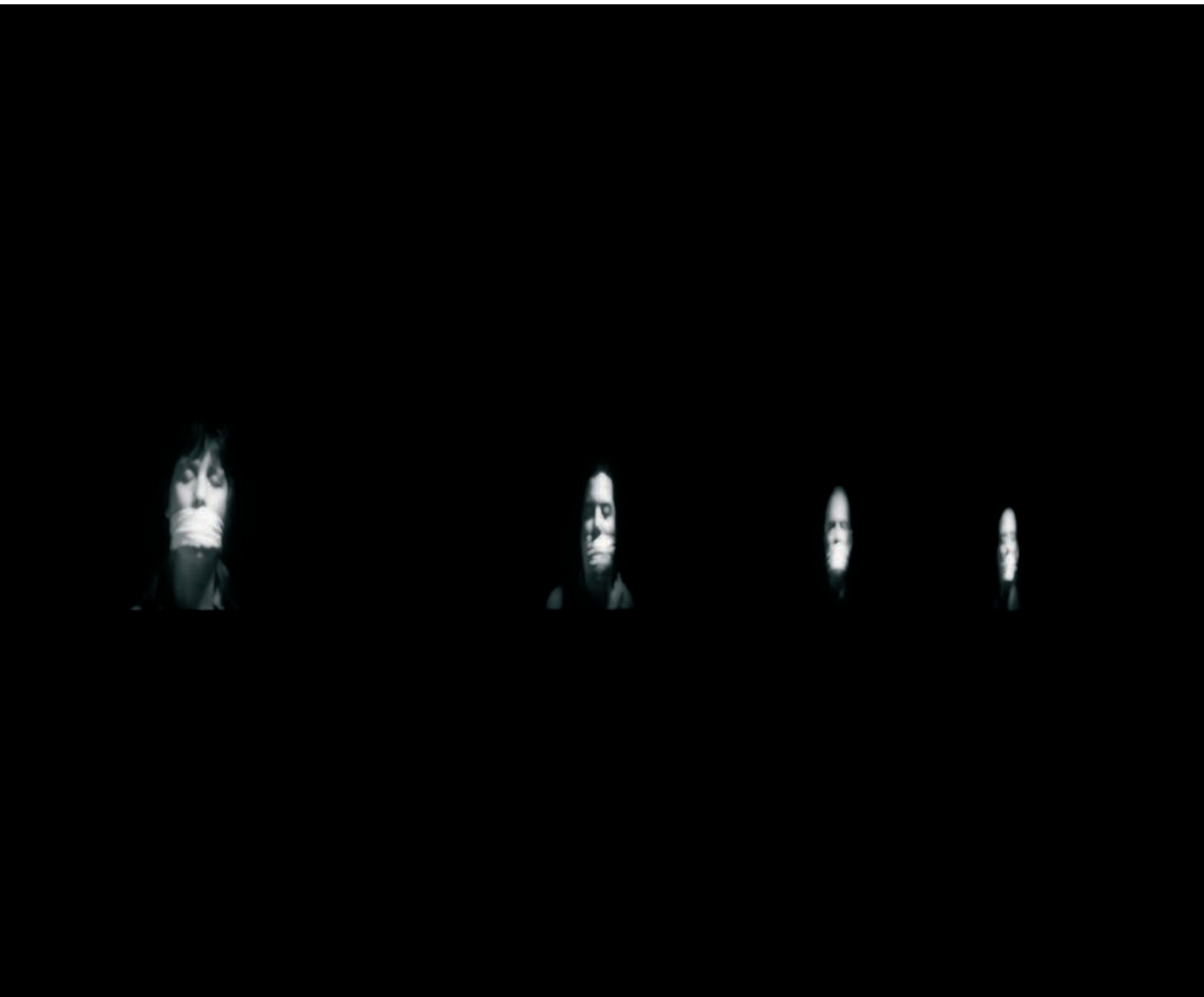
«... han articulado los medios
adecuados —interiores y exteriores—
para anular esa capacidad. No
obstante, intentan o fingen intentar
decirnos algo, pero el espacio se
llena de ruido.»

—









FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURADOS

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

Juan José Aquerreta

—

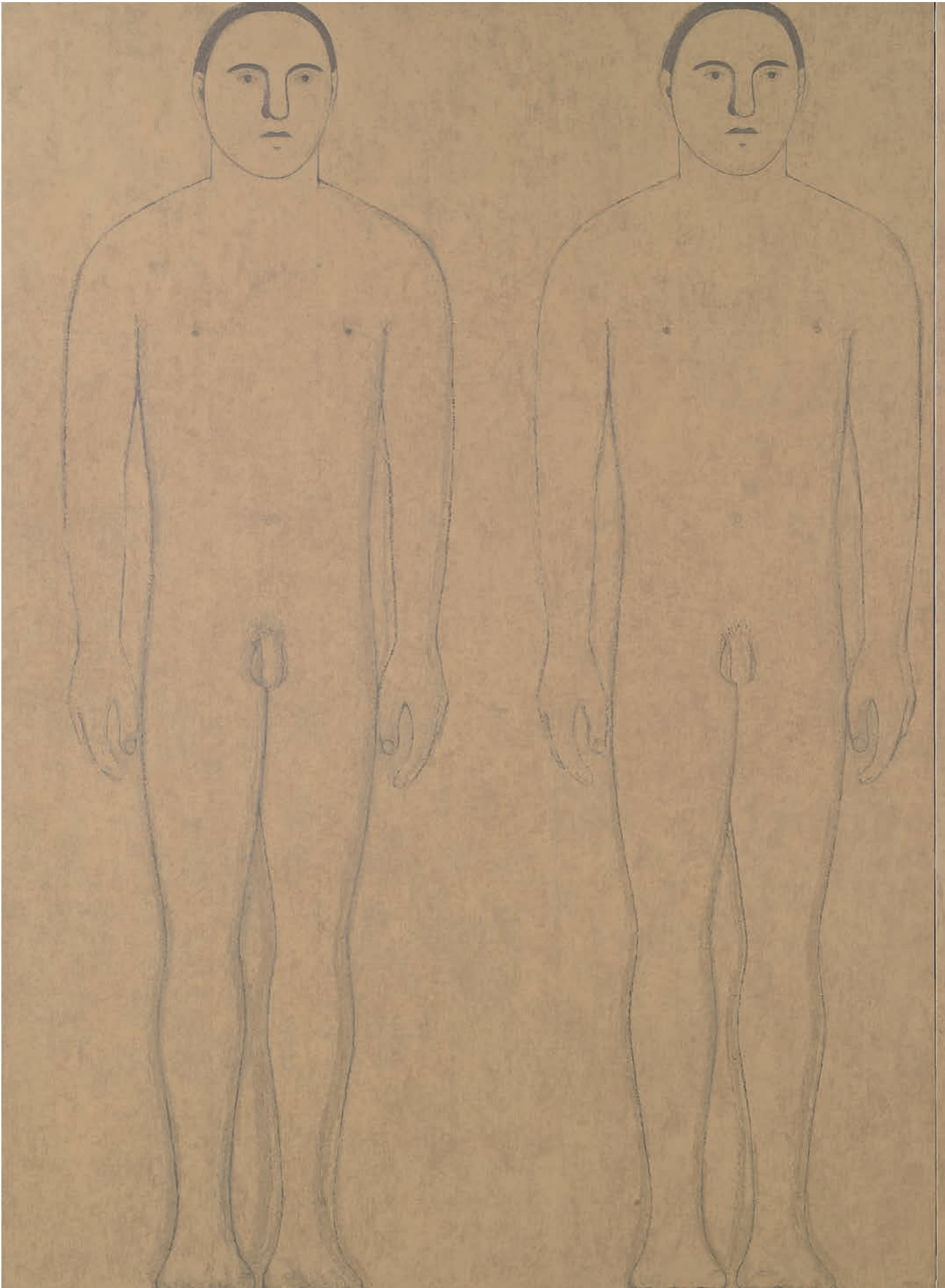
Apolo berneliluratua (Heraklitoren hilobirako frisoa)
[*Apolo ensimismado (Friso para la tumba de Heráclito)*], 1990-1991

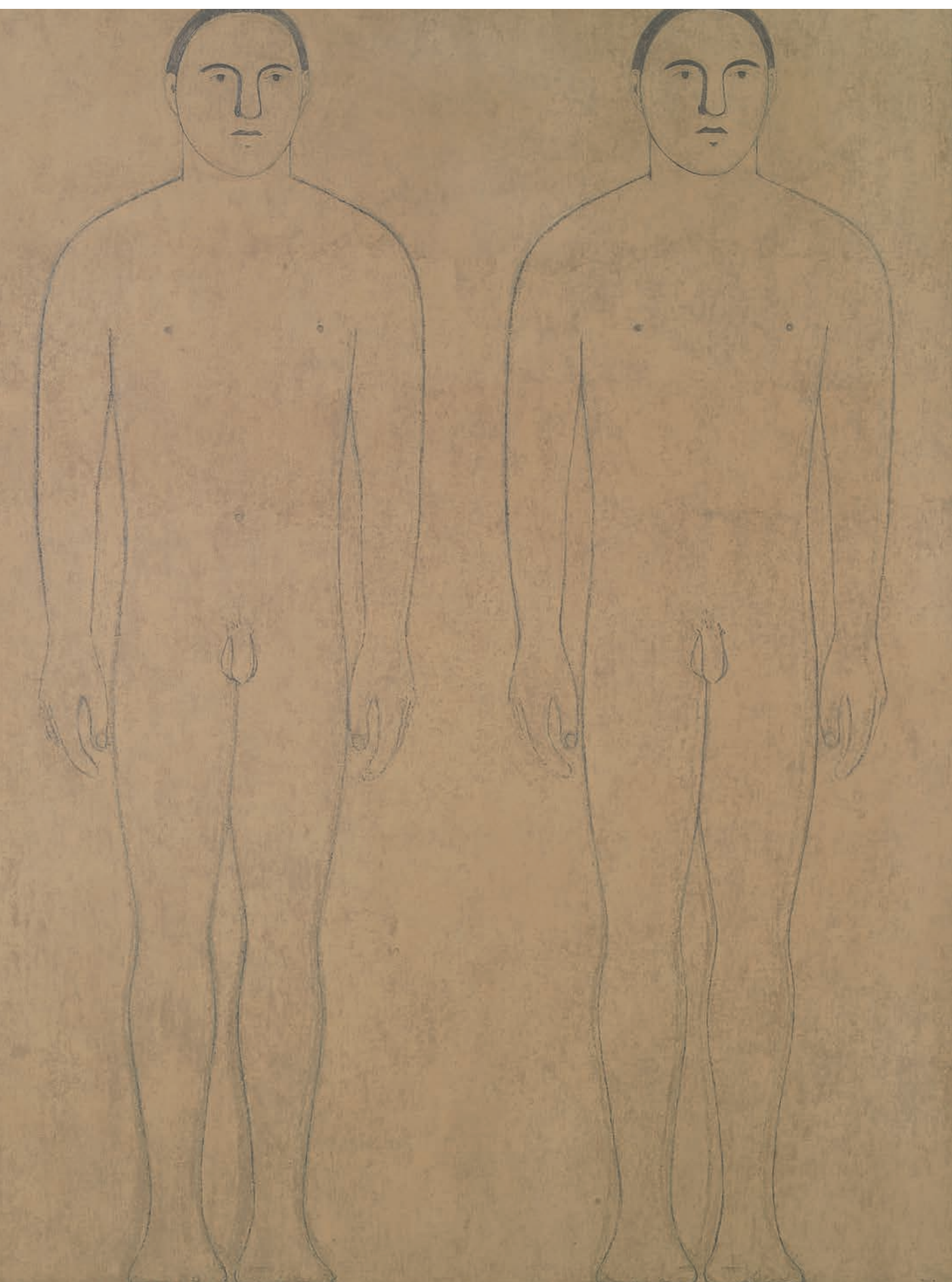
Óleo sobre lienzo, 250 x 372 cm

—

«... su inútil repetición formal, la
insistencia en ser únicamente su
propio y perplejo cuerpo, nada
más, sin entorno ni contexto, apenas
discernible gracias a una línea...»

—





Dora Salazar

—

Sin título (I), 2003-2004

Sin título (II), 2003-2004

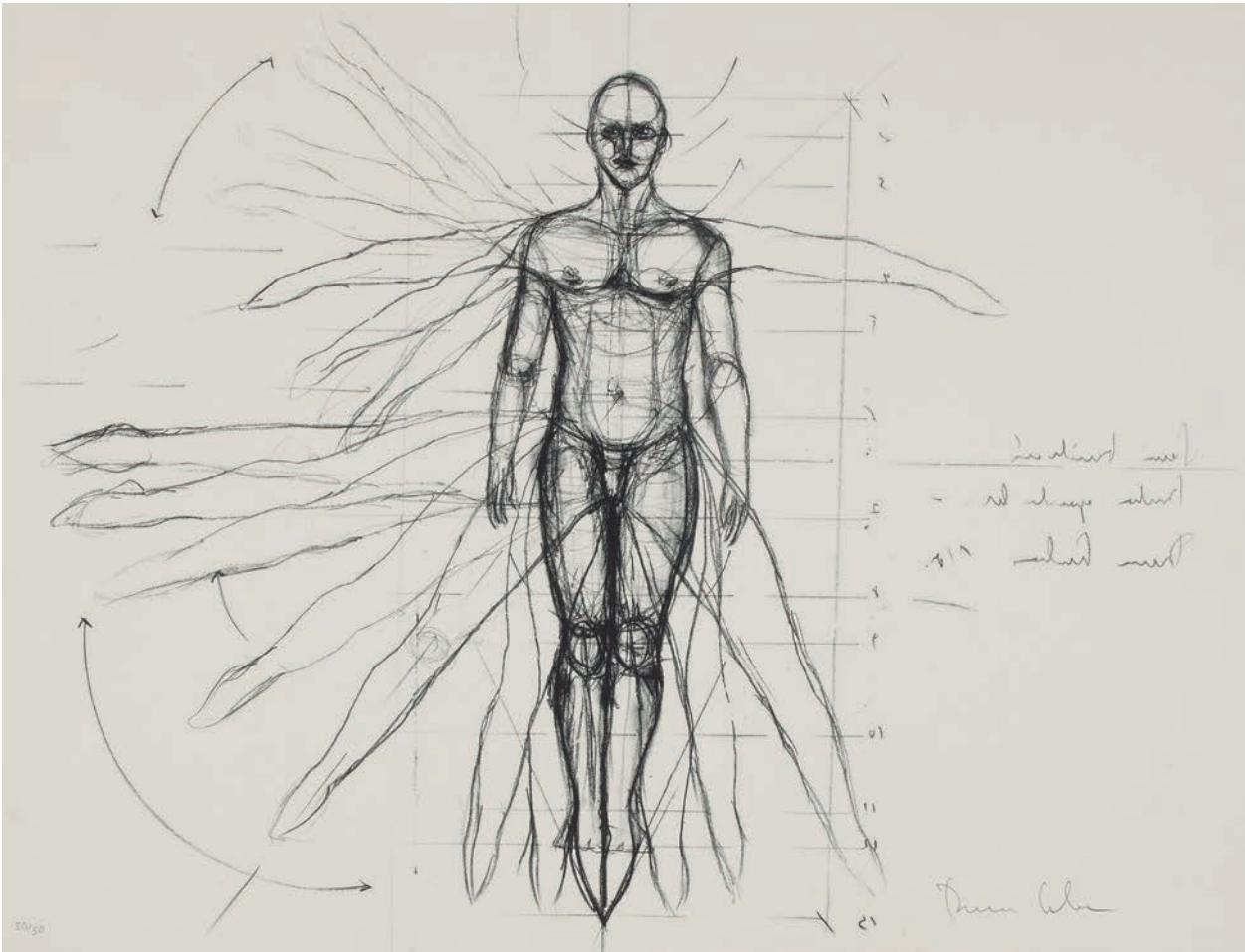
Grabado sobre papel, 38 x 50 cm (cada pieza)

—

«Este cuerpo no es el de un individuo
concreto, sino un cuerpo figurado
que quiere englobar el de todos,
universalizando la idea de un tipo sin
atributos personales...»

—





John Baldessari

—

*Prima Facie (Third State): Pitiless / Wishful /
Disappointed / Tricky / Quizzical / Unfathomable
[A primera vista (tercer estado): despiadado, deseoso,
decepcionado, astuto, perplejo, indescifrable], 2005*

Pigmentos minerales sobre papel de algodón sobre tablero
de conservación, 373 x 98,3 cm

—

«... la contundencia explícita de la
palabra, clara, centrada y unívoca,
escrita en negro sobre blanco,
convive en tensión con la imagen
abierta, interpretable, llena de matices
conjeturables, cromáticamente
diversa...»

—



PITILESS



PITILESS



WISHFUL



DISAPPOINTED



TRICKY



QUIZZICAL



UNFATHOMABLE

Robert Mapplethorpe

—

Satyr [Sátiro], 1988

Fotografía sobre papel, 50,8 x 61 cm

—

«El mal mejor representado, por lo habitual, ha tenido un aspecto muy humano. La animalización del mal y de los vicios...»

—





John Davies

—

Flemish Head [*Cabeza flamenca*], 1991

Resina de poliéster y pintura, 39,4 x 20 x 27,3 cm

—

«La carnosidad pigmentada, la
mirada de ojos inyectados en sangre
y la frontalidad hierática...»

—



Markus Lüpertz

—

Frauenkopf (Kopf meiner Mutter)
[Cabeza de mujer (cabeza de mi madre)], 1987

Bronce pintado, 97 x 75 x 47,5 cm

—

«... las gruesas facciones en boca,
nariz y ojos sobre un rotundo cuello
difícilmente *guillotnable*...»

—



Manolo Valdés

—

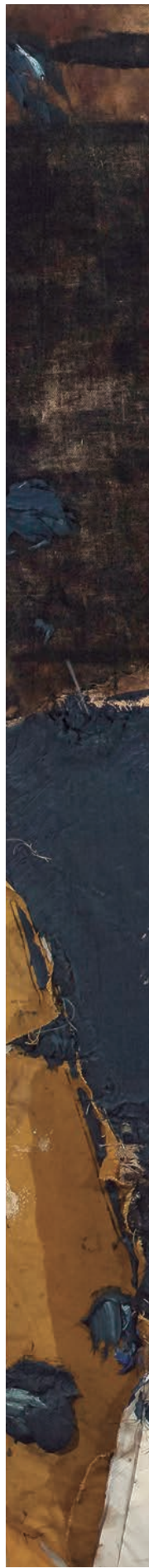
Dama con abanico, 2007

Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 150 cm

—

«un abanico añade un acento
rompedor a la simetría compositiva.
En el fondo sufre la misma rigidez y
mutismo que los *apolos*...»

—





Ronald Brooks Kitaj

—

The Hispanist (Nissa Torrents)
[*La hispanista (Nissa Torrents)*], 1977-1978

Óleo sobre lienzo, 244,2 x 76,2 cm

—

«... su ropa, el gesto de entrelazar
los dedos de las manos, la postura
adelantada del cuerpo, la mirada
que nos acerca a ella con calidez... el
conjunto le es privativo...»

—



Humberto Rivas

—

Loredana (Serie Retratos de fin de siglo), 1989

Brigitte (Serie Retratos de fin de siglo), 1989

Richard (Serie Retratos de fin de siglo), 1998

Gabriela (Serie Retratos de fin de siglo), 1990

Inge (Serie Retratos de fin de siglo), 1990

Jeanne (Serie Retratos de fin de siglo), 1990

Fotografía sobre papel, 248 x 123 cm (cada pieza)

—

«... solo sus rostros, sus rotundas
figuras e indumentarias nos
envían leves señales abiertas a la
interpretación.»

—













Joseph Beuys

—

La rivoluzione siamo noi
[*La revolución somos nosotros*], 1972

Litografía sobre papel, 185 x 106,5 cm

—

«... se presenta a sí mismo como
epítome del nosotros y atribuyéndose
un carácter catártico, de cambios
drásticos que dan paso a una época
nueva, un tiempo revolucionario.»

—



Carmen Calvo

—

El ruido de la lluvia lloró alto, 2003

Soledad final, 2006

Collage y fotografía, 170 x 120 cm

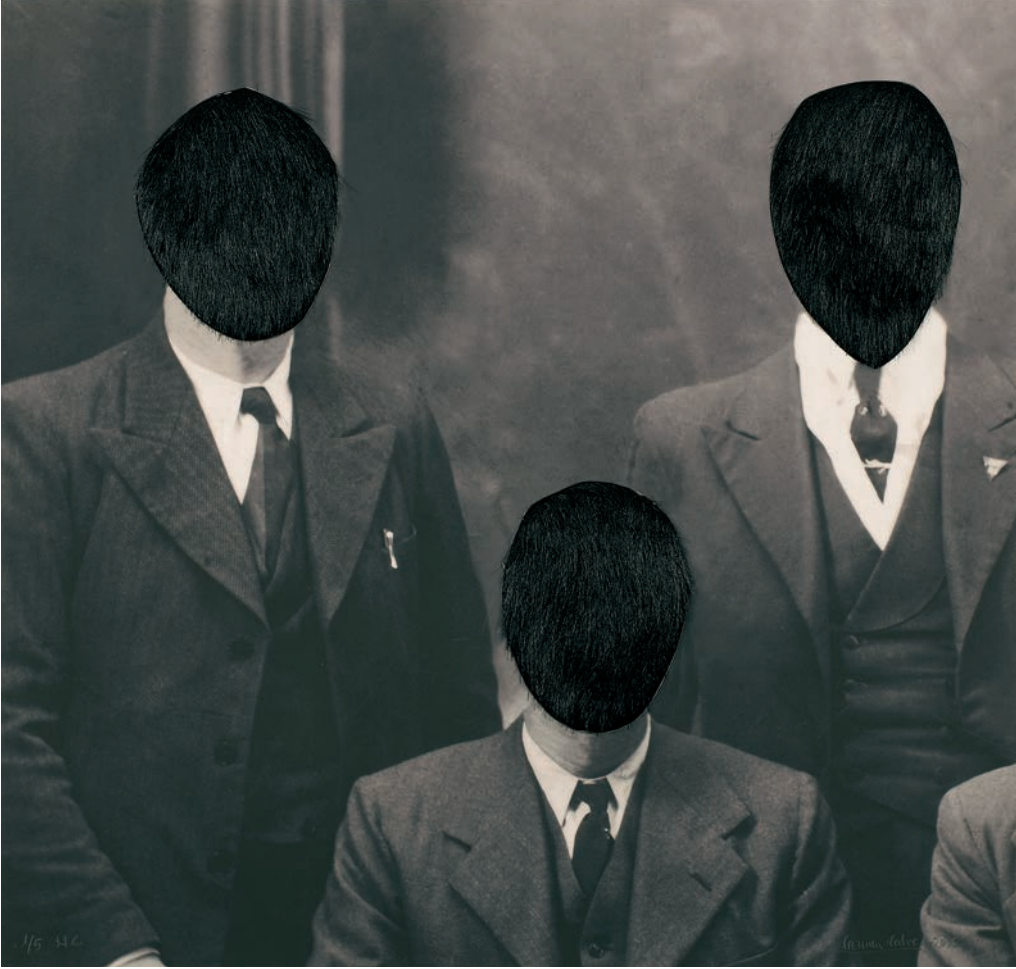
Collage y fotografía, 48 x 50 cm

—

«... un fuego interior incontrolado,
unas pasiones que, de vez en cuando,
desdeñaban la razón. Parecería como
si la racionalidad (las formas) se
empeñaran en domeñar la animalidad
(el pelo).»

—





Vicente Ameztoy

—

Sin título, 1975

Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm

—

«... un juego infinito de metonimias,
la familia, la historia en su sentido
primigenio de encuentro con los
orígenes, el legado, normalmente
perdido, pero siempre recuperable,
de la sangre.»

—





Sergio Prego

—

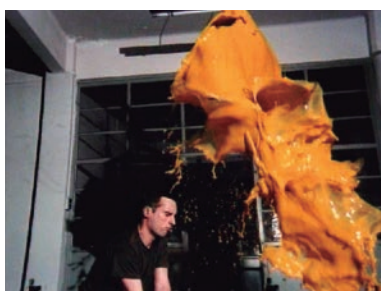
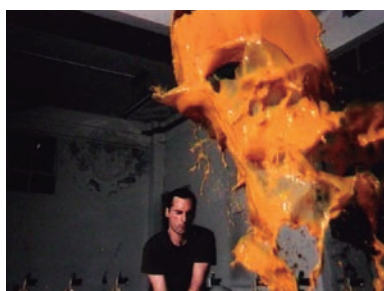
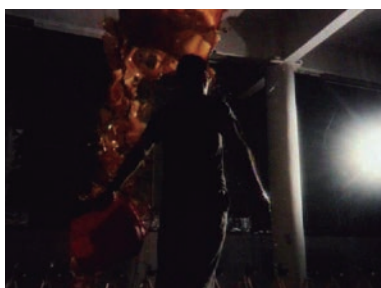
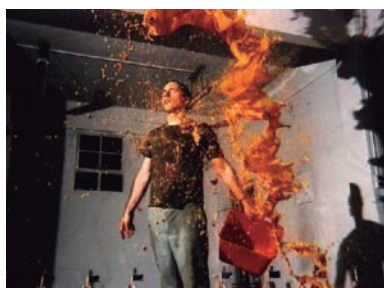
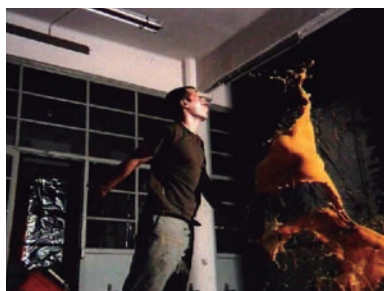
Tetsuo, Bound to Fail [*Tetsuo, condenado al fracaso*], 1998

Vídeo monocal (imagen en color y sonido), DVD

—

«... espacio y tiempo, cuerpo y
entorno, quedan transformados; el
tiempo se detiene mientras el espacio
se curva a instancias de la materia y
la materia se mueve a sugerencia del
espacio.»

—





FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURACIONES

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

Alfonso Gortázar

—

Día de pesca, 2006

Óleo sobre lienzo, 200 x 350 cm

—

«... el *lugar para la existencia*
entendido como un conjunto de
esquemas que el ser humano acumula
y relaciona en la memoria...»

—





Javier Riaño

—

Sin título (I), 2006

Sin título (II), 2006

Óleo sobre lienzo, 100 x 200 cm

—

«... a partir de una pureza geométrica
que se pretende culmen de un
orden y una estabilidad *fetichizadas*.

Las impurezas de la realidad
(gentes superfluas, objetos inútiles,
suciedad...»

—









Cristóbal Balenciaga

—

Vestido de noche en ziberlina blanca,
agosto de 1967 (modelo 163), Balenciaga París

—

«La ausencia del individuo dentro de su ropaje subraya la fantasmagórica y melancólica condición de la existencia. Un vestido sin soporte humano se parece mucho a una *vanitas* que recuerda lo efímero...»

—





Manuel Outumuro

—

Abrigo de noche en tafetán de seda de color negro, 1935, 2010

Vestido de noche en gros de Nápoles de seda amarilla con aplicación de bordado con hilos de chenilla policromos formando motivos florales, 1960, 2010

Vestido de noche en satén negro con transparencia de tul mecánico decorado con una aplicación de lentejuelas y abalorios en pasta vítrea, 1964, 2010

Vestido de noche en satén de color rosa palo y bambula de seda negra con transparencia de encaje mecánico sobre seda negra, ca. 1953, 2010

Conjunto de noche compuesto de chaqueta en cloqué de plata con fondo azul y falda en cloqué de plata y oro, 1965, 2010

Vestido de noche en crepé de seda de color beis con transparencia en tul mecánico verde, 1966, 2010

Vestido de novia en gazar de color marfil, 1967, 2010

Vestido de noche en crespón de seda negro y guarnición de cinta aplicada de lentejuelas y cristales facetados, 1968, 2010

Fotografía digital. Copia sobre papel baritado, 160 x 110 cm (cada pieza)

—

«El vacío del no-cuerpo encuentra en estas imágenes un armónico eco en los fondos contra los que observamos los vestidos, los abrigos, los conjuntos. Unos espacios neutros y grises...»

—

















José Manuel Ballester

—

Palacio Real, 2009

Espacio 5, 2003

Impresión fotográfica sobre lienzo, 318,4 x 276 cm. Edición 1/2 + PA
Fotografía digital sobre papel, 124 x 167 cm

—

«... lo majestuoso ya estaba en la propia estancia, la cual, vacía y en silencio, impresiona más que cuando las palabras y el griterío infantil resonaban bulliciosos. Su ausencia magnifica el espacio...»

—









Jesus Mari Lazkano

—

A la espera del dibujo inacabado, 2001

Bastante más que infinito, 2001

Acrílico sobre lienzo, 125 x 200 cm

Acrílico sobre lienzo, 130 x 255 cm

—

«... las sensaciones de alienación,
distanciamiento y soledad son
crecientemente abrumadoras. De
ahí, quizá, que estas arquitecturas
purísimas y de sofisticada
simplificación...»

—









Gonzalo Sicre

—

Flamenco, 2001

Óleo sobre lienzo, 250 x 170 cm

—

«... el aroma de habitaciones de hotel, estancias vacías y alumbradas por una luz que cae sobre un mobiliario que ha sido tocado y sentido por manos y cuerpos portadores de historias.»

—



FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURANTES

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

FIGURA

Andrés Nagel

—

Besamanos, ca. 1980

Técnica mixta, óleo sobre fibra de vidrio y poliéster, 170 x 100 x 47 cm

—

«... ese gesto entre cariñoso y
reverencial de una larga fila de
protagonistas secundarios que lo
repiten mecánica y ritualmente
ante él».

—





Nam June Paik

—

Dream with legs [*Sueño con piernas*], 1988

Técnica mixta sobre lienzo, 134 x 140 cm

—

«... cuando se ha bajado la guardia
de la vigilia. El control de lo que
significan los sueños ha sido siempre
un asunto del poder, de quien
ostenta la hegemonía dentro de una
comunidad.»

—



Nan Goldin

—

Noa Dressing for Venus show at Shogun Club, Tokyo
[Noa vistiéndose para el show Venus en el Shogun Club, Tokio], 1994

Cibachrome, 76 x 102 cm

—

«... visten voluntaria y adecuadamente
para la eficaz transmisión del mensaje,
conscientes de que el saber más
grande es el arte de la apariencia.»

—





Ramón Zuriarrain

—

Bikote baten erretratua [*Retrato de una pareja*], 1982

Óleo sobre lienzo, 197,5 x 132 cm

—

«... entre el terreno del artificio y el de la naturaleza. Se nos sugiere que todo es teatral y todos figurantes, todo simulación y vana pretensión.»

—



Carlos Aires

—

Sin título (Serie *Y fueron felices*) I, 2003

Sin título (Serie *Y fueron felices*) II, 2003

Sin título (Serie *Y fueron felices*) III, 2003

Sin título (Serie *Y fueron felices*) IV, 2003

Fotografía sobre papel, 175 x 140 cm

—

«... los gestos de seriedad ampulosa
y las máscaras —esos trajes de
luces—, todo lo demás es negrura y
falsedad; la supuesta felicidad resultó
esquiva o muy breve.»

—









Francis Bacon

—

Study for a Bullfight No. 1
[*Estudio para una corrida de toros n.º 1*], ca. 1971

Litografía sobre papel, 160 x 120,8 cm

—

«... la razón se entremezcla con el
instinto, los cuerpos de ambos se
confunden y enlazan, como si fuera
imposible la existencia de la una sin
el otro. O como si, en el fondo,
fueran lo mismo...»

—





Francis Bacon

Carmela García

—

Sin título (Serie *Paraíso*), 2003

Fotografía sobre papel, 180 x 225 cm

—

«... como escenario del Paraíso, en el que se está pero en el que no se puede penetrar completamente, sino únicamente contemplarlo desde la distancia.»

—





José Carlos Fernández Marcote

—

Bodegón, figura y paisaje, 2004

Óleo sobre lienzo, 81 x 130 cm

—

«... reflexiona sobre lo ficticio del arte
y los autoengaños complacientes.
En medio, entre la naturaleza muerta
del bodegón y la naturaleza viva del
paisaje, un figurante discreto...»

—





Clara Gangutia

—

Junio, ca. 2003-2005

Óleo y acuarela sobre lienzo, 75 x 102 cm

—

«... soleada tarde de verano, y su
relación no es de comunión, sino de
integración, absorción, fusión.»

—





Shirin Neshat

—

Untitled (*Rapture Series*) [Sin título, Serie *Éxtasis*], 1999

Fotografía sobre papel, 90 x 178 cm

—

«... con túnicas negras que las cubren
de la cabeza a los pies. Se despliegan
en un paisaje con pocos matices...»

—





Peter Blake

—

Montgomery Clift was a Twin
[*Montgomery Clift fue gemelo*], 1981-1983

Técnica mixta, 116 x 95 x 8,5 cm

—

«Toda representación supone la
suspensión del sentido de realidad.
No solo estamos en un mundo de
apariencias...»

—





Ixone Sádaba

—

Poética de la desaparición (Poétique de la disparition), 2006

Cinco copias digitales en color, 100 x 150 cm cada una. Edición 1/3 + PA

—

«La disolución de los cuerpos en
el espacio no impedirá que todo
alrededor continúe igual más tarde,
cuando ya no quede nadie para
observarlo.»

—





Manuel Vilariño

—

El despertar, 2001

Fotografía sobre papel sobre aluminio, 120 x 360 cm

—

«... tiempo humano que derrochamos
o desperdiciamos. La calavera avisa
de que la muerte es un hecho cierto y
que, además, es indescifrable.»

—





Andrés Serrano

—

Morgue, 1992

Cibachrome, 28 x 35,5 cm

—

«... con independencia del papel que al individuo le tocó representar —figura de carácter o figurante sin texto, en un espacio ideal o en un lugar concreto—, ya ha acabado toda simulación y el escenario es otro.»

—





INSTITUCIONES Y COLECCIONES COLABORADORAS

ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz

Carlos Aires

Sin título (Serie *Y fueron felices*) I, 2003
Fotografía sobre papel, 175 x 140 cm

Sin título (Serie *Y fueron felices*) II, 2003
Fotografía sobre papel, 175 x 140 cm

Sin título (Serie *Y fueron felices*) III, 2003
Fotografía sobre papel, 175 x 140 cm

Sin título (Serie *Y fueron felices*) IV, 2003
Fotografía sobre papel, 175 x 140 cm

José Manuel Ballester

Espacio 5, 2003
Fotografía digital sobre papel, 124 x 167 cm

Carmen Calvo

El ruido de la lluvia lloró alto, 2003
Collage y fotografía, 170 x 120 cm

Soledad final, 2006
Collage y fotografía, 48 x 50 cm

Carmela García

Sin título (Serie *Paraíso*), 2003
Fotografía sobre papel, 180 x 225 cm

Gonzalo Sicre

Flamenco, 2001
Óleo sobre lienzo, 250 x 170 cm

Humberto Rivas

Loredana (Serie *Retratos de fin de siglo*), 1989
Fotografía sobre papel, 248 x 123 cm

Brigitte (Serie *Retratos de fin de siglo*), 1989
Fotografía sobre papel, 248 x 123 cm

Richard (Serie *Retratos de fin de siglo*), 1998
Fotografía sobre papel, 248 x 123 cm

Gabriela (Serie *Retratos de fin de siglo*), 1990
Fotografía sobre papel, 248 x 123 cm

Inge (Serie *Retratos de fin de siglo*), 1990
Fotografía sobre papel, 248 x 123 cm

Jeanne (Serie *Retratos de fin de siglo*), 1990
Fotografía sobre papel, 248 x 123 cm

Javier Riaño

Sin título (I), 2006
Óleo sobre lienzo, 100 x 200 cm

Sin título (II), 2006
Óleo sobre lienzo, 100 x 200 cm

José Carlos Fernández Marcote

Bodegón, figura y paisaje, 2004
Óleo sobre lienzo, 81 x 130 cm

Manuel Vilariño

El despertar, 2001
Fotografía sobre papel sobre aluminio,
120 x 360 cm

Andrés Serrano

Morgue, 1992
Cibachrome, 28 x 35,5 cm

Joseph Beuys

La rivoluzione siamo noi
[*La revolución somos nosotros*], 1972
Litografía sobre papel, 185 x 106,5 cm

Vicente Ameztoy

Sin título, 1975
Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm

Bill Viola

Hall of Whispers [*Vestíbulo de susurros*], 1995
Videoinstalación, dimensiones variables

Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao

José Manuel Ballester

Palacio Real, 2009

Impresión fotográfica sobre lienzo, 318,4 x 276 cm.

Edición 1/2 + PA

© FMGB Guggenheim Bilbao Museoa

Jesus Mari Lazkano

Bastante más que infinito, 2001

Acrílico sobre lienzo, 130 x 255 cm

© FMGB Guggenheim Bilbao Museoa

Ixone Sádaba

Poética de la desaparición (Poétique de la disparition), 2006

Cinco copias digitales en color, 100 x 150 cm
cada una. Edición 1/3 + PA

© FMGB Guggenheim Bilbao Museoa

Cristóbal Balenciaga Museoa, Getaria

Cristóbal Balenciaga

Vestido de noche en ziberlina blanca, agosto de 1967 (modelo 163). Balenciaga París
Fotografía © Juantxo Egaña

Manuel Outumuro

Abrigo de noche en tafetán de seda de color negro, 1935, 2010
Fotografía digital. Copia sobre papel baritado, 160 x 110 cm

Vestido de noche en gros de Nápoles de seda amarilla con aplicación de bordado con hilos de chenilla policromos formando motivos florales, 1960, 2010
Fotografía digital. Copia sobre papel baritado, 160 x 110 cm

Vestido de noche en satén negro con transparencia de tul mecánico decorado con una aplicación de lentejuelas y abalorios en pasta vítrea, 1964, 2010
Fotografía digital. Copia sobre papel baritado, 160 x 110 cm

Vestido de noche en satén de color rosa palo y bambula de seda negra con transparencia de encaje mecánico sobre seda negra, ca. 1953, 2010
Fotografía digital. Copia sobre papel baritado, 160 x 110 cm

Conjunto de noche compuesto de chaqueta en cloqué de plata con fondo azul y falda en cloqué de plata y oro, 1965, 2010
Fotografía digital. Copia sobre papel baritado, 160 x 110 cm

Vestido de noche en crepé de seda de color beis con transparencia en tul mecánico verde, 1966, 2010
Fotografía digital. Copia sobre papel baritado, 160 x 110 cm

Vestido de novia en gazar de color marfil, 1967, 2010
Fotografía digital. Copia sobre papel baritado, 160 x 110 cm

Vestido de noche en crespón de seda negro y guarnición de cinta aplicada de lentejuelas y cristales facetados, 1968, 2010
Fotografía digital. Copia sobre papel baritado, 160 x 110 cm

San Telmo Museoa, San Sebastián

Dora Salazar

Sin título (I), 2003-2004

Grabado sobre papel, 38 x 50 cm

Sin título (II), 2003-2004

Grabado sobre papel, 38 x 50 cm

Andrés Nagel

Besamanos, ca. 1980

Técnica mixta, óleo sobre fibra de vidrio y
poliéster, 170 x 100 x 47 cm

Ramón Zuriarrain

*Bikote baten erretratua [Retrato
de una pareja]*, 1982

Óleo sobre lienzo, 197,5 x 132 cm

Museo de Bellas Artes de Bilbao

Markus Lüpertz
Frauenkopf (Kopf meiner Mutter) [Cabeza de mujer (cabeza de mi madre)], 1987
Bronce pintado, 97 x 75 x 47,5 cm

Juan José Aquerreta
Apolo barneliluratua (Heraklitoren hilobirako frisoa) [Apolo ensimismado (Friso para la tumba de Heráclito)], 1990-1991
Óleo sobre lienzo, 250 x 372 cm

Ronald Brooks Kitaj
The Hispanist (Nissa Torrents) [La hispanista (Nissa Torrents)], 1977-1978
Óleo sobre lienzo, 244,2 x 76,2 cm

Jesus Mari Lazkano
A la espera del dibujo inacabado, 2001
Acrílico sobre lienzo, 125 x 200 cm

Peter Blake
Montgomery Clift was a Twin [Montgomery Clift fue gemelo], 1981-1983
Técnica mixta, 116 x 95 x 8,5 cm

Alfonso Gortázar
Día de pesca, 2006
Óleo sobre lienzo, 200 x 350 cm

Sergio Prego
Tetsuo, Bound to Fail [Tetsuo, condenado al fracaso], 1998
Vídeo monocal (imagen en color y sonido), DVD

Nam June Paik
Dream with legs [Sueño con piernas], 1988
Técnica mixta sobre lienzo, 134 x 140 cm

John Davies
Flemish Head [Cabeza flamenca], 1991
Resina de poliéster y pintura, 39,4 x 20 x 27,3 cm

Francis Bacon
Study for a Bullfight No. 1 [Estudio para una corrida de toros n.º 1], ca. 1971
Litografía sobre papel 160 x 120,8 cm

Colección Iberdrola

Clara Gangutia

Junio, ca. 2003-2005

Óleo y acuarela sobre lienzo, 75 x 102 cm

Manolo Valdés

Dama con abanico, 2007

Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 150 cm

Colección Meana Larrucea

Robert Mapplethorpe
Satyr [Sátiro], 1988
Fotografía sobre papel, 50,8 x 61 cm

Shirin Neshat
Untitled (Rapture Series) [Sin título,
Serie Éxtasis], 1999
Fotografía sobre papel, 90 x 178 cm

Nan Goldin
*Noa Dressing for Venus Show at Shogun
Club, Tokyo*
[Noa vistiéndose para el show Venus en
el Shogun Club, Tokio], 1994
Cibachrome, 76 x 102 cm

John Baldessari
*Prima Facie (Third State): Pitiless / Wishful /
Disappointed / Tricky / Quizzical /
Unfathomable*
[A primera vista (tercer estado): despiadado,
deseoso, decepcionado, astuto, perplejo,
indescifrable], 2005
Pigmentos minerales sobre papel de algodón
sobre tablero de conservación, 373 x 98,3 cm

Catálogo

Texto: Javier González de Durana
Diseño: Lars Amundsen
Coordinación editorial y producción: Editorial Nerea, S. A.
Edición: Marién Nieva Miralles
Fotomecánica: Eurosíntesis
Impresión: Ziur Navarra, S. A.

Exposición

Comisariado y diseño del montaje: Javier González de Durana
Montaje técnico: Equipo 7
Arquitectura: Hirilán
Transporte: Transportes San Roque
Seguros: Generali
Producción: Iberdrola

Créditos fotográficos

© de la edición: Iberdrola / © de los textos: sus autores / © de las fotografías:
sus autores / © Gert Voor in't Holt, para las imágenes de ARTIUM Centro-Museo
Vasco de Arte Contemporáneo / © Juntxo Egaña, para las imágenes de San
Telmo Museoa, las pinturas de Clara Gangutia y Manolo Valdés (Colección
Iberdrola) y el vestido de Cristóbal Balenciaga (Fundación Cristóbal Balenciaga
Fundazioa) / © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao /
© FMGB Guggenheim Bilbao Museoa / © ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte
Contemporáneo / © Fundación Cristóbal Balenciaga Fundazioa / © San Telmo
Museoa / © de las obras reproducidas: sus autores.

© Markus Lüpertz, Manolo Valdés, Humberto Rivas, Joseph Beuys, Carmen Calvo,
Vicente Ameztoy, Alfonso Gortázar, Jesus Mari Lazkano, Andrés Nagel, Ramón
Zuriarrain, Carlos Aires, The Estate of Francis Bacon, Carmela García, Clara
Gangutia, Peter Blake, Manuel Vilarriño, VEGAP, Madrid, 2015.

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden
reproducirse o transmitirse de ninguna forma o por ningún medio, sea electrónico,
mecánico, reprográfico, fotoquímico, óptico, de grabación o cualquier otra forma
de almacenamiento de información o sistema de recuperación, sin el permiso
previo y por escrito del editor.
Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org;
91 702 19 70 / 93 272 04 47) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de
esta obra.

Depósito legal: SS 207-2015
Impreso en España

Agradecimientos

Ane Abalde, Lucía Agirre, Juan Antonio Ballester, Arantza Barandiarán, Francisco José Conde, Yolanda Egoscozabal, Daniel Eguzkiza, Nuria González de Ubieta, David Jiménez, Laboratorio Dinasa, Enrique Martínez Goikoetxea, Estefanía Meana, José Luis Merino, Javier Novo, Mentxu Platero, Emilio Ruiz de Arcaute, M.ª José Ruiz-Ozaita, Berengere Ruffin, Ana Santo Domingo, Ainhoa Sanz, Xabier Urberuaga, Igor Uria, Virginia Uriarte.

Esta exposición ha sido posible gracias a la generosa colaboración de:



GUGGENHEIM BILBAO



CRISTÓBAL **BALENCIAGA** MUSEOA



San Telmo Museoa

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**