La piel translúcida

Obras de la Colección Iberdrola



La piel traslúcida

Obras de la Colección Iberdrola

IBERDROLA

Índice

Presentación

Ignacio S. Galán 007
Presidente y consejero delegado de Iberdrola

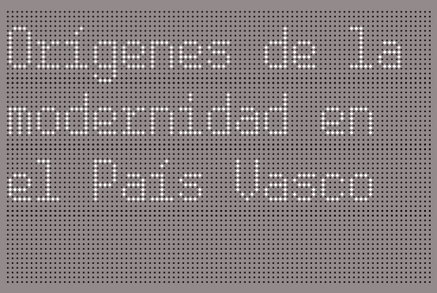
Al otro lado de la piel

Javier González de Durana 009
Comisario de la exposición *La piel translúcida*

Preámbulo: El vestíbulo

Darío Urzay 016
Jesus Mari Lazkano 020
Cristina Iglesias 024
Txomin Badiola 028
José Ramón Amondarain 032
Asier Mendizabal 036
Ibon Aranberri 040
Javier Pérez 042

Otras obras de la Colección Iberdrola 044







Adolfo Guiard 048
Anselmo Guinea 052
Darío de Regoyos 056
Ignacio Zuloaga 060
Juan Echevarría 064
Manuel Losada 068
Francisco Iturrino 072
Julián de Tellaeche 076
José Arrúe 080
Alberto Arrúe 084
Gustavo de Maeztu 086
Ángel Larroque 090
Valentín de Zubiaurre 094
Ramón de Zubiaurre 096
Ramiro Arrúe 098
Aurelio Arteta 100
José M.ª Ucelay 104

Antonio López 114
Jorge Oteiza 118
Antonio Saura 124
Gerardo Rueda 126
Equipo Crónica 130
Manuel Hernández Mompó 134
Pablo Palazuelo 138
César Manrique 142
Antoni Tàpies 144
Pello Irazu 146
Eduardo Chillida 148
Juan Uslé 152
Juan Genovés 154
Miquel Barceló 156
Eduardo Arroyo 160
Miquel Navarro 162
Jaume Plensa 164
Miguel Ángel Campano 166
Prudencio Irazabal 168
José María Sicilia 172
José Manuel Broto 174
Erlea Maneros Zabala 176
Juan Navarro Baldeweg 178
Luis Gordillo 182
Guillermo Pérez Villalta 186
Sergio Prego 190

Bernd & Hilla Becher 208
Francesca Woodman 212
Cindy Sherman 216
Robert Mapplethorpe 218
Gerhard Richter 222
Gabriel Orozco 226
Thomas Ruff 230
Hiroshi Sugimoto 234
Thomas Struth 238
Candida Höfer 240
Axel Hütte 244
Luisa Lambri 248
David Maisel 252
Vik Muniz 254
Wolfgang Tillmans 256
Gerardo Custance 258
Cy Twombly 260
Willie Doherty 264
Hannah Collins 266
Aitor Ortiz 268
Begoña Zubero 272
José Manuel Ballester 276



Presentación | **Ignacio S. Galán**

Es para mí un motivo de satisfacción presentar esta muestra que recoge una selección de obras de la Colección Iberdrola, reunidas por vez primera en un solo espacio con el objetivo de compartir con el visitante una parte importante de nuestro patrimonio artístico.

El compromiso de Iberdrola con el arte forma parte de nuestra labor de mecenazgo, siendo nuestra vocación desarrollarlo de forma sostenible, apoyando acciones que conserven el patrimonio del pasado pero también promuevan formas de expresión de nuestro tiempo.

En esta línea, la Colección Iberdrola ha ido creciendo en los últimos años incorporando a sus fondos nuevas piezas provenientes, en gran medida, de los entornos culturales en los que desarrollamos nuestra actividad, como concreción de los estrechos vínculos que nos unen con las sociedades en las que estamos presentes.

Con ocasión de nuestra expansión reciente y el traslado a nuevos edificios corporativos, la Colección se ha ido ampliando en torno a tres bloques diferenciados, pero con una estrecha ligazón con nuestra propia historia como empresa: por una parte, la escuela vasca de finales del siglo XIX y principios del XX, que simboliza nuestras raíces; por otra, un grupo de obras de arte español desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, que ilustra el período de consolidación del liderazgo energético de nuestra empresa en España; y, finalmente, se ha iniciado un línea de fotografía internacional como reflejo de la expansión global de la Compañía en la última década.

Esta exposición no podía tener otro marco que la Torre Iberdrola, un edificio que es ya una referencia arquitectónica del nuevo Bilbao. En este sentido, quiero felicitar al comisario de la muestra, Javier González de Durana, por el trabajo realizado y, especialmente, por su lectura conjunta de las obras y el edificio, que le ha llevado a conformar la selección y disposición de piezas en el espacio en torno al concepto tan sugerente de «La piel translúcida».



Al otro lado de la piel | **Javier González de Durana**

El mundo de la empresa y el del arte han ido habitualmente de la mano, sin que sea necesario recurrir a Hans Holbein o a Quentin de Metsys para probarlo, pues basta con recordar las numerosas tablas góticas en las que los comerciantes-comitentes se hacían representar con una mezcla de orgullo mundano y fervor espiritual. No todos los empresarios ni todas las empresas son coleccionistas de arte, ya que esto no forma parte de sus objetivos y tareas; pero sin un tejido empresarial dinámico y que genere beneficios colectivos e individuales tampoco es posible la aparición de un mercado del arte en cuyo seno el coleccionismo pueda surgir y desarrollarse.

Antes de que empezara el coleccionismo empresarial como actividad corporativa, algunos empresarios eran coleccionistas a título personal. En ambos casos los motivos son iguales: una sensibilidad (orientada hacia el arte), un gusto (enfocado a un tipo específico de arte: antiguo, moderno, pintura, escultura…) y una capacidad económica (dirigida a adquirir las mejores piezas que las oportunidades ponen al alcance). Estas premisas son las que definen la criteriología del coleccionismo, su campo de actuación y su estrategia, dando lo mismo que se haya forjado en el ámbito de la privacidad individual o en el del consenso corporativo.

Se suele decir que el coleccionismo corporativo implica, a diferencia del individual, solo una estratégica diversificación de activos. Pero también en el coleccionismo privado las obras de arte son una ayuda cuando resulta necesario resolver necesidades más importantes. No es una anomalía, ni una traición, sino una solución, al tiempo que un desgarro; o sea, parte de la vida misma porque, finalmente, coleccionar es una forma apasionada de vivir en la que se producen ganancias y pérdidas, logros y frustraciones. No siempre se puede coleccionar lo que se desea, pero siempre es el deseo el que estimula a seguir persiguiendo la mejora y el acrecentamiento de la colección.

En este punto, la mayor diferencia reside en la difusión de las consecuencias de ese deseo, pues mientras el coleccionismo privado tiende a recluirse en espacios domésticos no accesibles, la corporación busca socializar, de alguna manera, sus resultados. E Iberdrola es un buen ejemplo de ello.

El caso de Iberdrola, evolución y desarrollo

Todas las colecciones de arte viven particularismos específicos. Incluso en aquellas colecciones, públicas o privadas, que se han materializado al amparo de modas o gustos muy compartidos, se pueden detectar rasgos que solo pertenecen a una colección y están ausentes de las demás. Esto es así porque, en última instancia, las colecciones las hacen personas y estas poseen experiencias, conocimientos, informaciones, desarrollos, oportunidades y gustos que, en conjunto, resulta imposible que coincidan en varios individuos. Podrán darse áreas de coincidencia, pero nunca identidad completa, siendo por otra parte lógico que quienes coleccionan arte de su tiempo testimonien –lo quieran conscientemente, o no– el espíritu de la época. También la Casa de Alba o la de Medina-Sidonia atesoraban pinturas de los mismos artistas que coleccionaba la Casa Real y con semejantes temas: durante el último cuarto del siglo XVIII no era difícil coincidir en querer encargar una pintura a Goya o a Paret. Lo mismo sucede ahora con Tàpies u Oteiza; la diferencia mayor estriba en a qué *tàpies* o a qué *goya* le es dado acceder a quien lo desea.

La colección de arte de Iberdrola posee características de singularidad que, además, están ligadas al propio desarrollo histórico de la corporación.

Iberdrola nació como una empresa vasca, radicada en Bilbao, a principios del siglo XX. De aquel momento procede un grupo de pinturas relacionadas con los comienzos de la modernidad artística en el País Vasco, que tuvo su arranque en 1875 con la abolición de gran parte del régimen foral, que condujo a la unificación del mercado español. Son pinturas en las que se observa un gran peso del costumbrismo, así como del espíritu regeneracionista nacido alrededor de la crisis política y social de 1898.

Un segundo grupo de obras arranca a partir de los años cincuenta del siglo XX, momento en el que las empresas que hoy conforman Iberdrola lideraban claramente el mercado nacional. Como consecuencia de ello, la colección se interesa por artistas españoles que buscan renovar los lenguajes plásticos y que adquieren su mayor visibilidad a partir de 1957. El informalismo, el *pop art*, lo geométrico, lo matérico… adquieren protagonismo en la misma medida en que España se moderniza social y económicamente.

Finalmente, un tercer grupo se conforma a principios del siglo XXI, al tiempo que la compañía se convierte en una corporación global con actuaciones en numerosos lugares del planeta. Esta expansión supone la apertura de la colección a artistas internacionales, con la singularidad de orientarse exclusivamente a la fotografía, del mismo modo que, salvo excepción, las dos secciones anteriores están centradas en la pintura.

Si bien los tres capítulos nacieron en momentos empresariales e históricos diferentes, todos han ido incorporando piezas con posterioridad –incluso muy recientemente– y mejorando, por tanto, sus respectivos contenidos, claro síntoma de que la colección se mantiene viva y muy lejos de dar por cerrada la búsqueda de su particular perfección, anhelo utópico que anida en el alma de todo coleccionista.

La Torre, piel-cristal y luz-transparencia

La piel translúcida pone en valor dos bienes de la Corporación Iberdrola: por un lado, la Torre diseñada por César Pelli, al otorgar protagonismo a la piel acristalada que proyecta al usuario del edificio hacia el paisaje circundante, lo exterior; y por otro, la colección de arte atesorada a lo largo del tiempo, que proyecta al observador hacia sí mismo, lo interior. Con ellos se ha articulado un discurso en torno a la piel y lo translúcido (superficie y luz, corteza y permeabilidad, envoltura y transparencia). Este concepto, además del contenido artístico, ha determinado en buena medida la ordenación del espacio expositivo.

La transparencia en arquitectura facilita la percepción simultánea de distintos lugares, y supone un orden espacial ensanchado en el que lo manifiestamente claro se convierte en claramente impreciso. Propuestas minimalistas como la de César Pelli (bajo la influencia formal, pero no constructiva, de los primeros racionalistas) inciden en la superficie de los edificios, al emplear materiales reflexivos y explotar el juego de la luz mediante el uso de membranas, pantallas y filtros con los que dan versatilidad a la transparencia, la translucidez y la opacidad de sus superficies. Crean así una arquitectura de luz sin sombras, abstracciones de piedra o vidrio, prismas verticales u horizontales cubiertos por láminas translúcidas o mallas transparentes que afectan a la textura de la superficie y tersura de su piel.

Teniendo en cuenta esta importancia constructiva, se ha concebido una organización del espacio que resalta ambos valores, el arquitectónico y el artístico, manteniéndolos separados en dos ambientes diferenciados para que no compitan entre ellos, invitando al visitante a recorrerlos, observarlos y disfrutarlos independientemente. Una ligera cortina oscura microperforada y suspendida del techo metálico separa los dos espacios-ambientes.

El recorrido del primer espacio-ambiente, deambulatorio y muy pegado a la fachada de cristal, subraya la importancia de su piel arquitectónica como cierre diáfano y transparente, al tiempo que pone en contacto directo al visitante con el paisaje y la realidad cambiante por la luz natural. Este recorrido es absolutamente lineal y previsible desde su inicio. La piel cristalina, penetrable por la mirada, es uno de los hitos de la arquitectura moderna, al lograr sustituir la fachada-muro estructural portante, maciza y con limitados huecos, por una delgada epidermis de cristal que, como un vestido claro y liviano, simplemente delimita la frontera entre el interior y el exterior. Mies van der Rohe reconocía su fascinación por el vidrio: «Descubrí trabajando con maquetas de cristal que lo importante es el juego de los reflejos y no, como en un edificio corriente, el efecto de luz y sombra».

El recorrido del segundo espacio-ambiente centra la atención del espectador en las obras de arte, es interior y, por tanto, se halla iluminado artificialmente con una luz que no cambia con el transcurso de las horas. Su tránsito es serpenteante y provoca el encuentro-hallazgo con las obras de arte.

La mayor parte de la colección de Iberdrola consiste en pinturas y fotografías, es decir, telas o papeles impregnados o emulsionados con pigmentos que resultan en imágenes por cuyo valor duradero y trascendente son consideradas obras de arte. Un arte que busca arrojar luz y conocimiento sobre quien lo observa, haciendo transparentes aquellos asuntos de la vida humana que, sin la mediación artística, resultarían muchas veces difíciles de comprender. En cierto sentido, un arte que hace translúcida la realidad para sus observadores, proyectando claridad en su interior.

Algunas de las obras coleccionadas, además, hablan de la piel humana y de otras cortezas: en el caso de Francisco Iturrino, la de sus luminosas mujeres al sol; en el de Francesca Woodman, la del cuerpo que se vaporiza ante la piel de otra arquitectura; en el de Robert Mapplethorpe, la de las manos que hablan desde las huellas de sus vivencias; o en el de Prudencio Irazabal, entre otros, de las sedimentaciones de pigmentos sobre el lienzo para que transpiren color entre ellas.

La piel translúcida, por tanto, habla de la Corporación Iberdrola, de su evolución histórica, de su actual sede arquitectónica (que juega a una poética de «bruma y evanescencia», como diría Jean Nouvel) y de su forma de coleccionar objetos artísticos iluminadores.

Capítulo I: Orígenes de la modernidad en el País Vasco

Aunque hay algunas piezas de años anteriores, se puede decir que este apartado empieza en 1884 con Adolfo Guiard y se cierra en 1929 con José M.ª Ucelay. Entre un año y otro cupieron casi tres generaciones de artistas modernos, y si Guiard trajo de París el lenguaje del impresionismo a España –cuando la generalidad de los pintores acudía al academicismo romano para formarse–, Ucelay supuso la inmersión más genuina en las vanguardias europeas que no participaron en la abstracción.

La generación pionera, la que educó el gusto de una burguesía enriquecida con la minería, la siderurgia y la industria naval, y creyó a pies juntillas en el Ramiro de Maeztu que predicaba que la pujanza económica traería aparejada la apoteosis artística, estuvo integrada por Regoyos, Guinea, Guiard, Losada, Zuloaga e Iturrino. Su impulso noventayochista se vio sostenido por vocaciones a prueba de desalientos y una profunda convicción en las cualidades cívicas de la educación artística.

Sus continuadores sintieron la frustración de no ver cumplidas las esperanzas prometidas a la generación anterior y, así, la segunda oleada de artistas vascos modernos (Maeztu, Larroque, los Arrúe, los Zubiaurre, Tellaeche, Echevarría y Arteta) se vio forzada a lanzar un grito de queja posnoventayochista y un llamamiento a la autoorganización durante los primeros años del siglo XX. Sus más radicales momentos creativos, en todo caso, no fueron más allá del posimpresionismo y una simplificación cubista muy atenuada.

De la tercera generación se puede decir que solamente Ucelay está presente en esta selección, pues muy colateralmente entraría dentro de ella Ramiro Arrúe. De aquellos artistas que a partir de 1920 recibieron los influjos del surrealismo, de los metafísicos, del simultaneísmo, de la experimentación soviética…, el testimonio del pintor de Bermeo es espléndido y cubre su época con guiños a Giorgio de Chirico y acentos tomados de Federico García Lorca.

La recurrencia a una iconografía costumbrista y el mantenimiento de unas pautas estilísticas gestadas a principios del siglo XX se prolongaron durante muchas décadas en el contexto vasco, al margen de las diversas revoluciones pictóricas que fueron aconteciendo en el mundo, como si de un universo cerrado y endogámico se tratara.

Intervalo I: Oteiza 1957

La reconexión con la modernidad vino de la mano de Jorge Oteiza, artista vasco que en 1935 marchó a Latinoamérica; de allí, tras sumergirse en elaboraciones constructivistas y en teorías espacialistas, regresó a España a finales de los años cuarenta. Durante la década de los cincuenta desarrolló un complejo programa escultórico con diversas vertientes, todas las cuales se condensaron en el período 1957-1959. De 1957 es, precisamente, su obra sobre la desocupación de la esfera, que introduce en la Colección Iberdrola el arte español que abraza las vanguardias de la posguerra.

Capítulo II: Arte español a partir de 1957

De 1957 es, asimismo, la pintura que, actuando en otro ámbito de lo moderno, realiza Antonio López, quien desde una distancia rural contemplaba las luces urbanas entre las que se sumergiría poco después. De este año clave para el arte español –que vio el nacimiento de los grupos El Paso, Parpalló (1956) y Equipo 57– arranca la selección de pinturas y esculturas extraídas de la Colección Iberdrola.

El arte español adquirió a partir de ese momento una rica densidad con flujos que vertieron hacia el informalismo, las superficies matéricas, el *pop art* y lo geométrico, dando cuerpo a lo más fértil de la producción de las dos décadas finales de la dictadura franquista, y escenificando el final de las vanguardias artísticas como ideologías para pasar a ser pura innovación formal o narrativa visual.

Con las libertades políticas y el final de las ortodoxias creativas, un abanico de líneas se desplegó a continuación: la nueva abstracción posexpresionista, la figuración no acomplejada, la escultura sin pedestal, la invención de lenguajes personales, la regurgitación de hallazgos anteriores, etc. Algunos de sus hilos recorren décadas, como los que van de Rueda a Ferrer cruzando por Chillida, en su búsqueda por dar peculiar profundidad al orden; de Campano a Irazabal pasando por Sicilia, con la transparencia cromática como *leitmotiv*; de López García a Pérez Villalta en sus visiones urbanas; de Tàpies a Barceló por su gusto hacia las superficies elocuentemente texturadas, o al Equipo Crónica, a causa de su corrosiva y humorística crítica política.

Intervalo II: Oteiza 1958

Medio siglo después de que Oteiza anunciara que abandonaba la escultura, o de que esta lo abandonara a él, su ejemplo sigue fertilizando la obra de jóvenes generaciones, no tanto ya en lo formal como en lo relativo a la manera de relacionarse con la materia, la imagen y las ideas que anidan en ella.

Capítulo III: Fotografía y nuevas fronteras

La fotografía tardó en entrar con naturalidad en los museos. Hasta los años sesenta era considerada documento visual y no obra de arte. A partir de los años setenta, esta concepción cambió sustancialmente y en ello tuvieron mucho que ver tanto la quiebra de ideas museológicas procedentes del siglo XIX, como la obra de algunos artistas-fotógrafos que pusieron de relieve cómo sus creaciones dialogaban estrechamente con otras creaciones artísticas de su tiempo, en pie de igualdad. Y no solo sus fotografías, sino aquellas otras piezas que en tiempos pasados fueron realizadas con intenciones manifiestamente utilitarias (publicidad, propaganda, periodismo, recuerdo personal…).

Dentro de esta normalización de la imagen fotográfica, el matrimonio Becher desempeñó un papel determinante con sus trabajos y enseñanzas a partir de principios de los años setenta. La actividad docente que ejercieron tuvo una notable influencia entre sus alumnos, algunos de los cuales (Ruff, Höfer, Struth, Hütte…) están representados en esta exposición con trabajos significativos que manifiestan la deuda contraída con el magisterio recibido. Con otro sentido, Richter utilizaba la fotografía como objetivo en sí mismo, pero también como herramienta para su pintura.

A partir del éxito de todos ellos, la fotografía se apropió de los tradicionales géneros de la pintura, paulatinamente abandonados en gran medida a lo largo del siglo XX. Los avances tecnológicos permitieron una maniobrabilidad de efectos muy amplios, así como la resolución de imágenes en gran formato, con lo que los paralelismos con la pintura y el *gran arte* se acentuaron. Muchos artistas volcaron su creatividad en este campo de la imagen (Collins, Tillmans, Maisel, Doherty, Lambri, Ortiz, Zubero, Custance…).

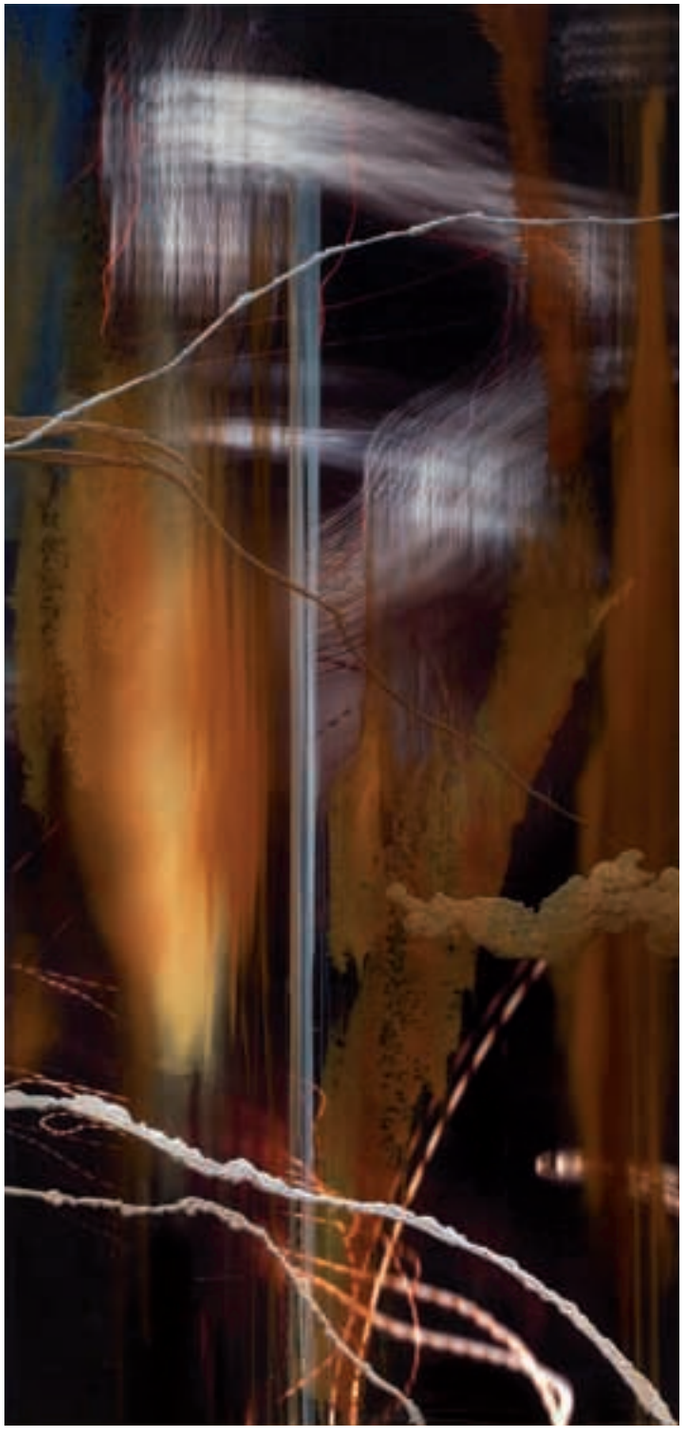
En Estados Unidos un papel semejante al de los Becher, como dinamizador de otro estilo, fue representado por Mapplethorpe. Su huella quedó más difusamente repartida y aunque no sea identificable de entrada en la obra de Woodman, Orozco o Muniz, todos los americanos lo reconocen como antepasado común. Por su parte, Twombly desempeña un papel paralelo al de Richter en Europa al separarse de la pintura para acercarse a las mismas cuestiones (esas flores imposibles) de su interés, pero desde la inmediatez facilitada por la cámara.

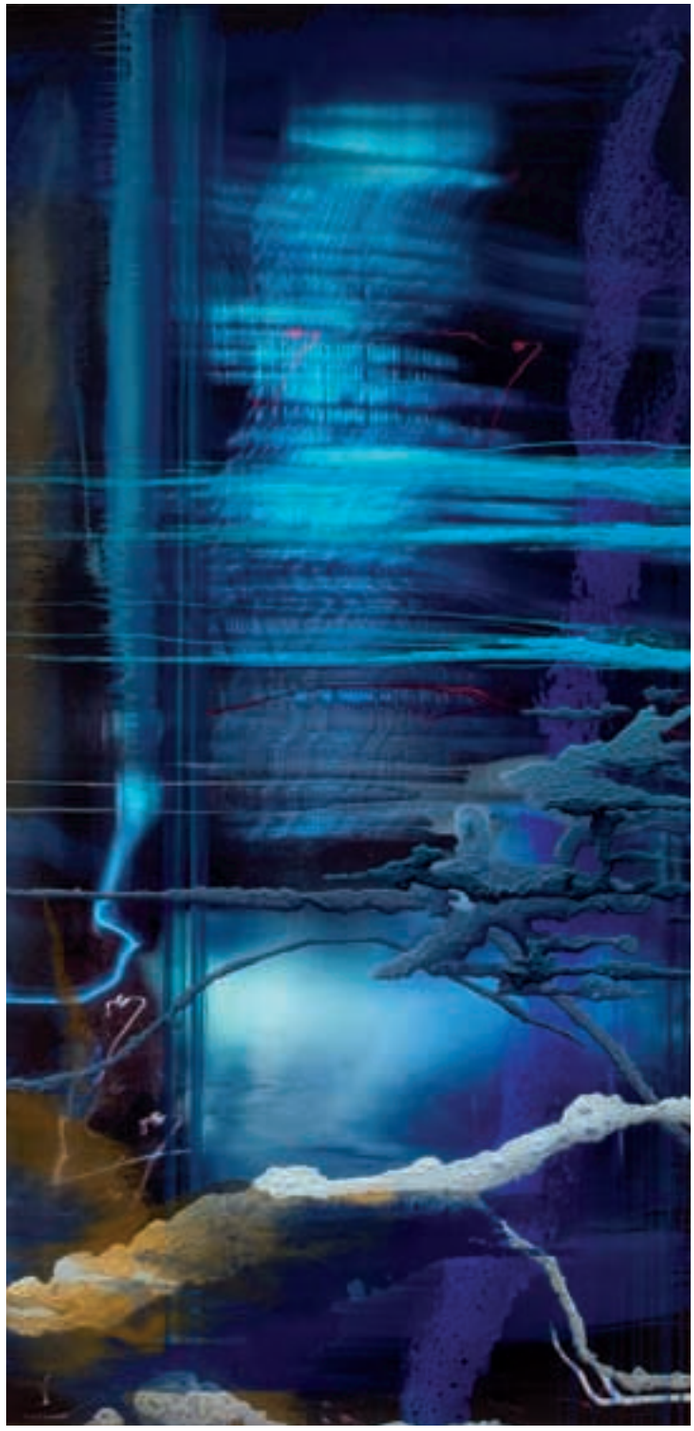
Dentro del conjunto fotográfico, la Colección Iberdrola contiene, además, un par de estrellas singulares por lo personal de su trabajo: Sugimoto, mirando el mar aparentemente inmutable en actitud casi religiosa, y Hatoum, observando sus propios pies en movimiento, obligados a arrastrar las botas de un invisible perseguidor durante una de sus *performances*.

Preámbulo: el vestíbulo

Dario Urzay

Pasaje nocturno (I) y *(II)*, 2011
Técnica mixta sobre dibond, 380 x 180 cm cada uno







Suele ser infrecuente en los últimos tiempos que Darío Urzay otorgue título a sus obras con palabras que remitan a elementos reconocibles. Prefiere la abstracción de los números de archivo o de coordenadas. A un tipo de pintura no realista como la suya conviene la no sugerencia de alusiones que obliguen a interpretarla en este o aquel sentido señalado por las palabras del título. Es histórica la querencia de los artistas abstractos por numerar sus obras o dejarlas *sin título* para no facilitar ninguna *lectura* basada en alusiones textuales, dejando abierto el acercamiento y la interpretación libre, no condicionada.

En estos dos casos, Urzay no sigue esa pauta y titula ambas obras con nombres que evocan ciertos lugares, pues la mención a «pasajes nocturnos» remite a tránsitos y oscuridad, a vías de paso y tinieblas. A pesar de ello, las pinturas desprenden luz. Tras la superficie de pulida transparencia anidan lechos de luminosidad, entre ráfagas cromáticas, para escenográficas ensoñaciones del inconsciente, y de ahí, quizá, la cita a lo nocturno. La pintura ocre alude al interior de terrosas y cálidas cavernas, y la azul, a la profundidad de frías simas.

Estas dos piezas responden a un encargo directo de Iberdrola al artista para los dos paneles que se observan, simétrica y frontalmente, cuando se accede al interior del vestíbulo de Torre Iberdrola, a ambos lados del pasillo central que conduce a los ascensores generales. La escala, el tema y la posición resultan grandiosos.

Jesus Mari Lazkano



Natura imaginis, 2010-2011
Óleo sobre lienzo, 1.600 x 600 cm





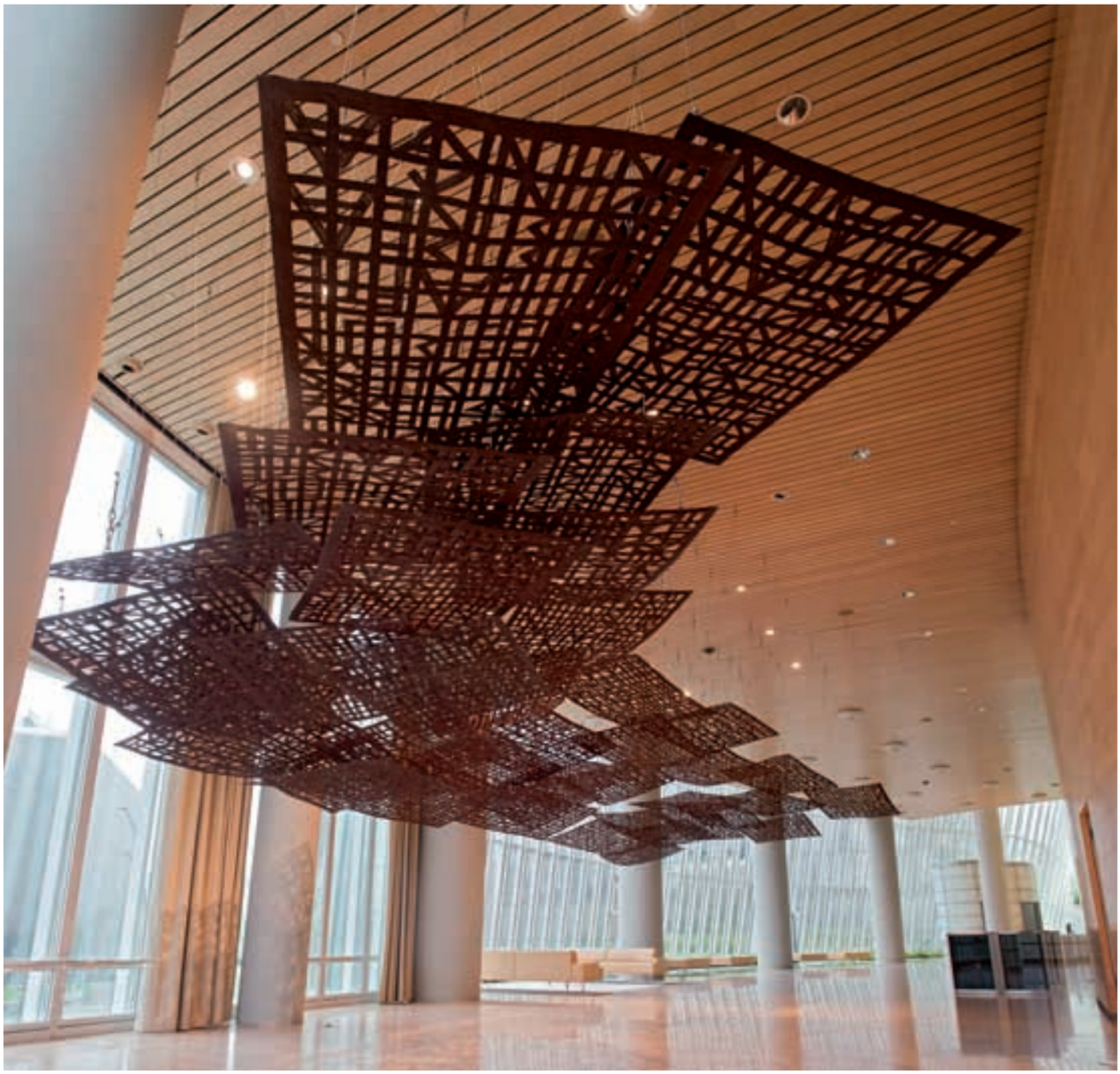
Desde la contemplación de los paisajes posindustriales de sus orígenes hasta la panteísta inmersión en la naturaleza actual, la evolución de Jesus Mari Lazkano ha recorrido un buen número de estadios diferentes (Roma, Urdaibai, Nueva York…), sobre los que ha ido dejando obras como pruebas elocuentes de sus espléndidas dotes como pintor con una visión propia del mundo y de sus diferentes realidades, sean naturales o resultado de la mano humana. Esa visión impregna toda la obra de Lazkano hasta constituir una poderosa seña personal de identidad.

Ya en sus últimas exposiciones, si bien mantenía el diálogo arquitectura (artificio)-paisaje (naturaleza), la presencia de esta última –considerada en su estado no intervenido por la acción humana– ganaba presencia y fuerza. En esta obra de dimensiones colosales, realizada por encargo de Iberdrola, el dominio de la naturaleza como imagen es absoluto (no mermado por la presencia del exprimidor de Philippe Starck), y viene a coincidir con el compromiso corporativo de respeto hacia las fuentes básicas de la energía, bosque y río, madera y agua.

La contemplación de esta pintura sumerge al observador –rodeado por una imagen de semejante magnitud– en la representación ficticia de lo natural. No hay trampantojo ni diálogo con la vegetación exterior a la Torre, visible a través de la cristalera. Estamos ante una pintura de empeño muralístico que trasciende lo arquitectónico.

Cristina Iglesias

Cúpula inclinada suspendida (Rendez-vous with Rama) [Cita con Rama], 2011
Hilo de hierro dulce trenzado, medidas variables



Esta monumental pieza de Cristina Iglesias engloba, desde lo escultórico, también lo literario y lo arquitectónico. Ubicada en el extremo del corredor perimetral derecho del vestíbulo de Torre Iberdrola, modifica la percepción del espacio concebido por César Pelli al quedar suspendida del techo sin estar cerca de él ni del suelo, sino en una posición intermedia. Como una nube espesa y cargada de significados (no reconocibles al primer golpe de vista), la escultura fluye dinámicamente. Las treinta y nueve láminas de alambre trenzado que la constituyen se despliegan con aparente informalidad, sin tocarse entre ellas, aunque se superponen entre sí en diversos puntos, sin seguir un orden que pueda ser comprendido, sino como un organismo vivo colectivo que, integrado a su vez por seres individuales, busca el lugar más cómodo para sí y sus miembros. Una bandada de pájaros o un banco de peces serían los símiles más adecuados.

La lógica de la arquitectura se ve interrumpida por esta presencia física que se salta las reglas impuestas por muros, columnas y cristaleras. Sin embargo, la arquitectura, en concreto la luz que emana desde el techo, desvela el componente literario de la obra, pues el calado de las láminas reproduce, letra a letra, un texto de Arthur C. Clarke extraído de *Rendez-vous with Rama,* que queda proyectado mediante sus sombras sobre el suelo. De ello resulta una lectura más intuida que leída por las dificultades, pero que por lo poético de su traslado hacia la visibilidad nos incita a esforzarnos en su comprensión. Para facilitarlo, en un panel cercano se puede leer dicho texto. En todo caso, la constatación de que nos encontramos ante un documento literario, una narrativa tejida, hace que el conjunto flotante de capas sea visto también como las páginas de un libro abierto que nos ampara y protege, que recoge y acoge, y bajo cuya sombra se nos ofrece la posibilidad de comprender lo indescifrable.



Txomin Badiola

Si la memoria no me traiciona 3 (Entelequia), 2009-2010
Construcción en madera y chapa galvanizada sobre impresión en metal, 300 x 240 x 65 cm




za sin reposo un
gua compuesta de
o por el cuerpo un
lo por el corazoh

La obra de Txomin Badiola ofrece habitualmente numerosos motivos para la intriga. Sus esculturas y fotografías poseen una contundente presencia formal y muestran todo lo que son, sin pliegues ni ocultamientos; no obstante, el relato que proclaman revela ciertos aspectos que, al quedar abiertos e irresueltos (o al dar esa impresión), alientan un discurso especulativo y, consiguientemente, la formulación de interrogantes que describen un amplio arco de cuestiones: lo metanarrativo, lo constructivo, el diálogo de imágenes, la dialéctica de contrarios o distintos, etc. Lo hermético que encierran estas construcciones no conduce al mutismo, sino a la reflexividad y a la necesidad de abrir una puerta al sentido (algún sentido, pues puede haber muchos) que las termine de convertir en lo que desean ser.

Una superficie en blanco y negro acoge manchas –como pruebas de imprenta– junto con fragmentos de textos entre los que, en mayor relieve, aparecen los dos que dan título a esta pieza. Ancladas en tal superficie, tres barras de aluminio soportan una estructura de madera que sobrevuela la imagen del fondo y se apropia del espacio delantero. Las tres barras ocupan posiciones equidistantes en perfecta posición paralela. Sin embargo, la estructura de madera que lanzan al espacio no corresponde a una lógica aparentemente comprensible, si bien su perfecta construcción y acabado muestran una decidida voluntad por ser así. El único punto en el que parecen coincidir lo impreso y lo voladizo es la base de madera que permite el equilibrado apoyo de todo ello sobre el suelo.

José Ramón Amondarain



Stella Richter, 2008
Óleo sobre lienzo, 230 x 300 cm





La pintura o, mejor dicho, la visión de la pintura y la verdad o mentira que esta nos muestra es un tema apreciado por José Ramón Amondarain. La pintura realista es un artificio que dice comunicarnos cosas que no son lo que aparentan ser, pero que normalmente aceptamos de buen grado como si lo fueran, y nos mostramos encantados con ello si el engaño es lo bastante creíble. A Amondarain le gusta plantear las paradojas que se derivan de este autoengaño, el más antiguo de los cuales sería el de la pintura dentro de la pintura y, por supuesto, el trampantojo; pero no se limita a él sino que se adentra en la historia de la imagen artísticamente elaborada para dar volatines conceptuales con todo ello. El autorretrato fotográfico de una afamada artista que es reproducido al óleo exactamente igual por él, por ejemplo, plantea la duda sobre lo que vemos: ¿es la fotografía o es una pintura?, ¿es de la conocida autora o es de Amondarain? Y en caso de que sea de este último, ¿qué le pertenece a él y qué a ella? Y así sin fin.

Su trabajo sobre los pasos en la ejecución del *Guernica* de Pablo Picasso, que proponía un paso evolutivo más allá del final determinado por Picasso (o del final impuesto por la inauguración de la Exposición parisina de 1937 en la que esa pintura fue presentada), supuso que Amondarain se metiera en la cabeza del autor malagueño para imaginar cómo hubiera sido la famosa pintura de haber dispuesto su creador de unos días más, dados los constantes cambios que introdujo en tan pocos días, y ha sido una de las más célebres y recientes incursiones suyas en la historia del arte.

Esta pieza de la Colección Iberdrola muestra un rincón (¿museo o galería de arte?) en cuyas paredes y suelo se exponen y apoyan obras de arte contemporáneo, entre ellas una en que el pintor Gerhard Richter (un pequeño óleo que simula la fotografía movida de la cara de un individuo) contempla la borrachera abstracta de colores entrelazados de Frank Stella.

Asier Mendizabal

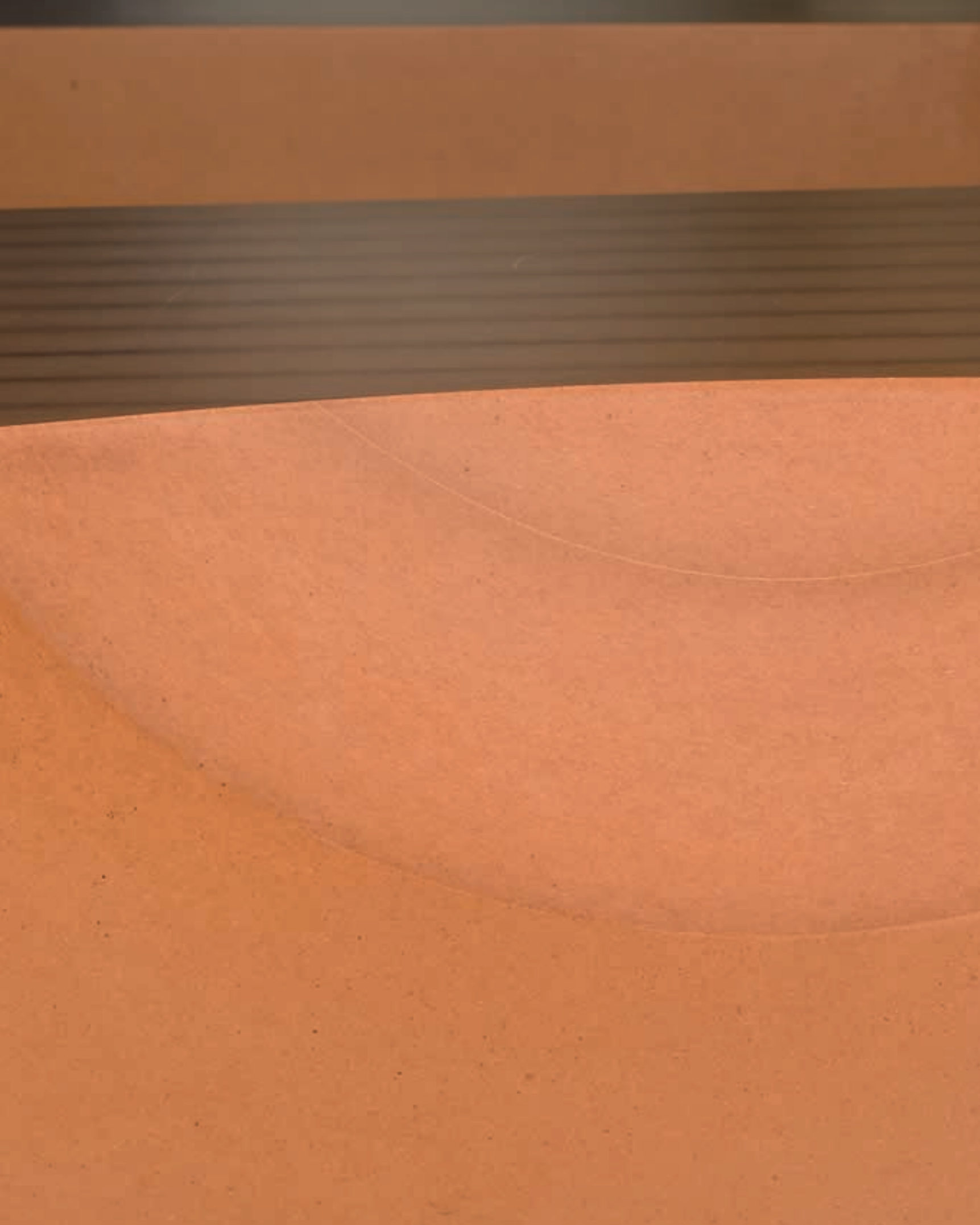


Hard Edge #2 y *#3* [Borde duro # 2 y # 3], 2010
Madera DM y barniz, 366 x 40 x 40 cm



La obra de Asier Mendizabal se desarrolla dentro de la ambigüedad deliberada. Sus objetos y construcciones no refieren qué son o para qué pueden llegar a servir, aunque su presencia siempre revela que no están en el lugar que ocupan de manera casual e indiferente, ya que la distorsión que provocan habla con claridad de su voluntad por interferirlo, por actuar entre el hacer espacio (propio) y el deshacer espacio (ajeno).

Esta pareja de estructuras pueden decir que son tanto vigas erosionadas de una arquitectura ancestral desaparecida (en el más moderno de los edificios y hechas con un material asimismo moderno, el DM), como unos sencillos asientos corridos para el descanso. No obstante, las erosiones en determinados puntos indican que no estamos ante una destilación de la arquitectura ni ante un producto mobiliario, pues lo que vemos es algo que impone su propia presencia con una lógica secreta que invita a ser desvelada. Piezas de raíz minimalista que han sido vividas y desgastadas o modificadas con propósito de conseguir –a partir de prismas perfectos y aristas vivas– otras formas y sensaciones, al generar sutiles huecos curvos y espacios perimetrales, no interiores. Tales sustracciones –de materia de un elemento que se entiende perfectamente cómo fue en un supuesto origen– activan y dinamizan estas poderosas estructuras horizontales cuyos bordes han dejado de ser nítidos. Este hecho erosivo de la madera recuerda formalismos en esculturas realizadas por Néstor Basterretxea en los años setenta, particularmente en su «cosmogonía vasca» *(Idittu…),* evidenciando aquí por tanto un enlace con la poderosa tradición escultórica local.



Ibon Aranberri



Prolongación vernácula, 2014
Resina de poliéster, fibra de vidrio, madera, vidrio, papel, 86 x 288 x 180 cm



Javier Pérez

Olivo II, 2014 (proyecto de escultura para Iberdrola)
Tinta y grafito sobre papel, 141 x 79 cm



450 x 270 x 270 cm.

Resina poliéster

transparente

teñida de rojo

a partir del

molde de

un olivo

real de

700 años

Darío Urzay
D88L0869, 2006
Técnica mixta sobre madera, 150 x 122 cm



Asier Mendizabal
Figures and Prefigurations (Divers, A. Rodchenko) [Figuras y prefiguraciones – Divers, A. Rodchenko], 2009
Recortes de impresión offset, 90 x 64 cm



Regreso de la modernidad en el Perú

Adolfo Guiard

Costureras en el parque, ca. 1884-1885
Óleo sobre lienzo, 33 x 24,5 cm





Al cabo de varios años de residir en París, durante los que llevó a cabo un acercamiento realista a barrios periféricos de carácter industrial y a desoladas instalaciones fabriles, Adolfo Guiard realizó un conjunto de pinturas sobre mujeres que charlaban o cosían juntas en jardines al borde de estanques. Ello le supuso avanzar hacia la madurez de su estilo personal, que alcanzaría su primera plenitud cuando dos años más tarde, ya de regreso en Bilbao, realizó las pinturas para la Sociedad Bilbaína. Estas mujeres afanadas en agujas, hilos y telas, ensimismadas y silenciosas, rodeadas por la difusa luz que atraviesa el ramaje del árbol bajo el que laboran, centraron el interés del pintor, junto a otras que, en interiores de restaurantes y cafés, conversaban entre ellas bajo la ocre iluminación eléctrica.

Estos primeros pasos del arte vasco en el impresionismo, dados con la cercanía inmediata de Edgar Degas, rezuman una sensibilidad que no solo gustaba del mundo femenino, sino que –podríamos decir– era ella misma femenina. El sosiego de los gestos, la concentración laboral, el pensamiento de las manos, el silencio en compañía o las palabras susurradas y el contacto con una naturaleza ordenada motivaron la mirada de Guiard en sus últimos años parisinos, un interés que trasladó a sus pinturas en tonos ocres y verdes.

Anselmo Gutiérrez

Playa de Bakio, 1881
Óleo sobre lienzo, 56,5 x 84,2 cm

Recolección de la manzana, 1893
Óleo sobre lienzo, 68,5 x 107,5 cm

El alguacil, 1884
Óleo sobre lienzo, 145 x 200 cm







Esta pintura supuso un esfuerzo singular para Guinea, consciente de que implicaba un significativo y, hasta cierto punto, arriesgado paso en su decidida marcha hacia la adopción de lenguajes pictóricos más modernos que aquellos que cimentaron su buena fama local a lo largo de la década anterior.

No obstante, su inmersión en el puntillismo, si bien muestra un aspecto radical en esta obra, no era el resultado de confiar en las virtudes visuales de la división del color para una mejor captación de la atmósfera lumínica en una determinada escena, sino la consecuencia de la aplicación voluntariosa de un procedimiento. Guinea, con obras como esta, parecía querer demostrar a quienes le reprochaban sus orígenes académicos que él también podía ser muy moderno si se ponía a ello.

A pesar del encanto de la escena, la buena composición de las tres figuras y el atractivo cromatismo, la falta de sinceridad aflora en distintos puntos, pero sobre todo en los rostros de los personajes, en particular el de la muchacha del primer plano, que no recibe el mismo tratamiento de pincelada que el resto de la pintura, mostrando una tersa lisura que contradice el resto de la construcción pictórica –punteada y matérica–, adoleciendo ese rostro del impostado aspecto de lo adherido y lo desigual. En la consideración de Guinea, al parecer, el puntillismo funcionaba bien para el tratamiento de la naturaleza, pero no para la definición de las personas.

En cualquier caso, la imagen muestra también la influencia de las estampas japonesas y del dibujo y el color azul de Guiard, proporcionando todo ello a esta escena costumbrista, carente de anecdotismos, una delicada y preciosista armonía.

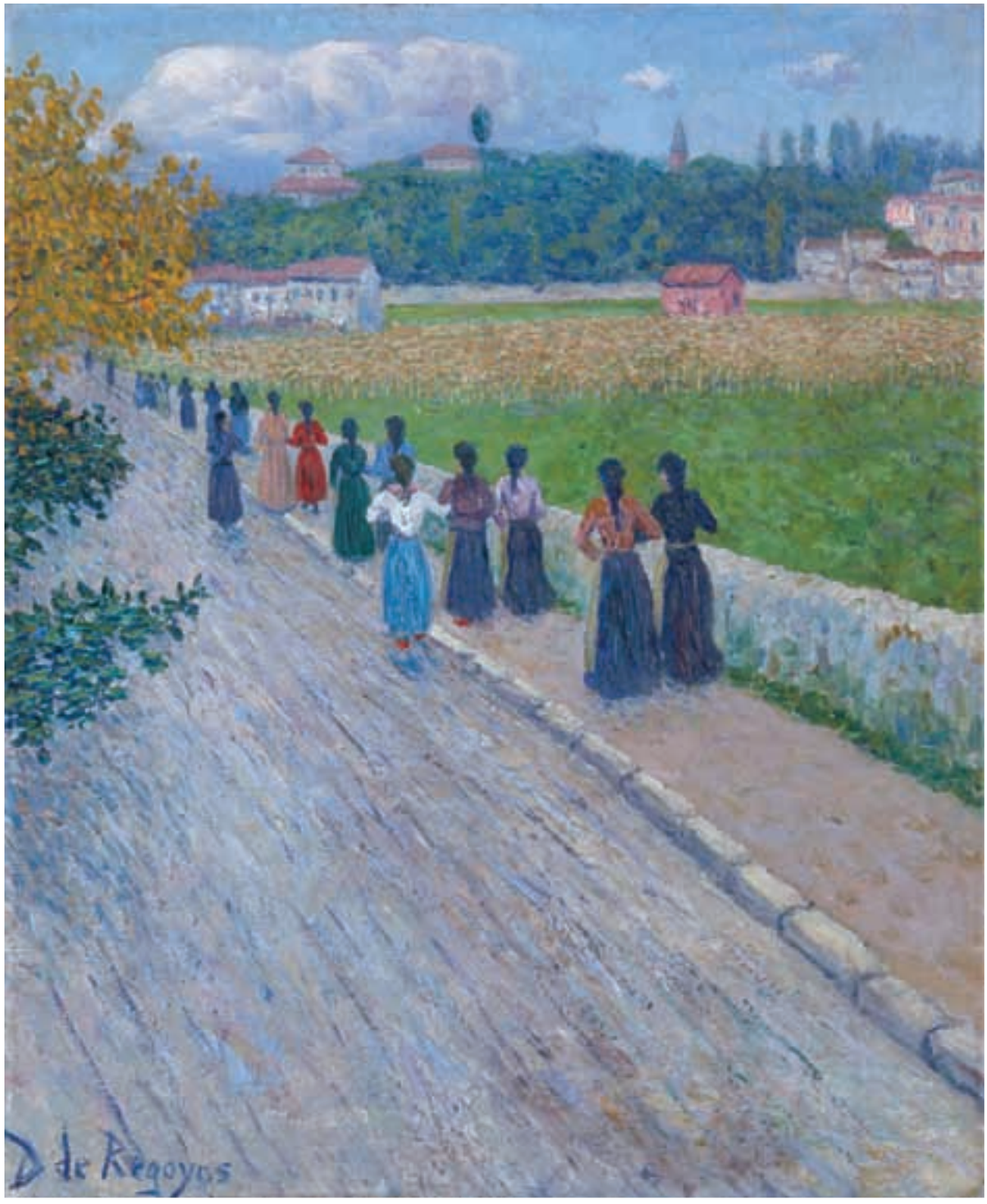


Darío de Regoyos

Salida de la fábrica, 1902
Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm

056 *Paisaje rural*, 1881
Óleo sobre lienzo, 45,1 x 54 cm




D de Regoyos



En sus recorridos por las tierras y pueblos de España, Regoyos se interesó por todo tipo de escenas populares, desde las tradiciones más *negras* que reclamaban una acción regeneracionista hasta las más festivas de una sociedad que, a pesar de todo, gozaba de la vida, tanto en ámbitos rurales como en los más industriales. En esta obra se conjuga la salida de unas mujeres de una instalación fabril que dejan a sus espaldas –y que en la pintura ni siquiera aparece– con su tranquilo caminar hacia el pueblo por una carretera que atraviesa los campos sembrados. En concreto, la fábrica de la que salen estas mujeres producía cerillas y se enclavaba en Irún.

Mujer y trabajo fue una dualidad que atrajo a muchos artistas de este momento. En unos casos, como el de Guinea, para dar testimonio de una actividad tradicional; en el de Guiard, como prueba del traslado de una labor doméstica al espacio de ocio colectivo; y en el de Regoyos, como documento de la incorporación masiva de las mujeres al trabajo colectivo fuera de sus domicilios.

Compuesto con una poderosa línea diagonal que cruza la imagen y cede gran protagonismo en primer término al suelo de la carretera, la atención prestada por Regoyos a estas mujeres, que caminan en grupos de dos o tres, testimonia su inserción laboral en un mundo en el que aún existía un equilibrio entre el pasado estático y el presente cambiante. Un presente por el que, a pesar de las estrecheces cotidianas (esa acera entre el murete y el bordillo), todavía era posible avanzar ordenadamente a resguardo de ser arrolladas.

Ignacio Zuloaga

Muchacho castellano, ca. 1907-1911
Óleo sobre lienzo, 76,4 x 66,3 cm





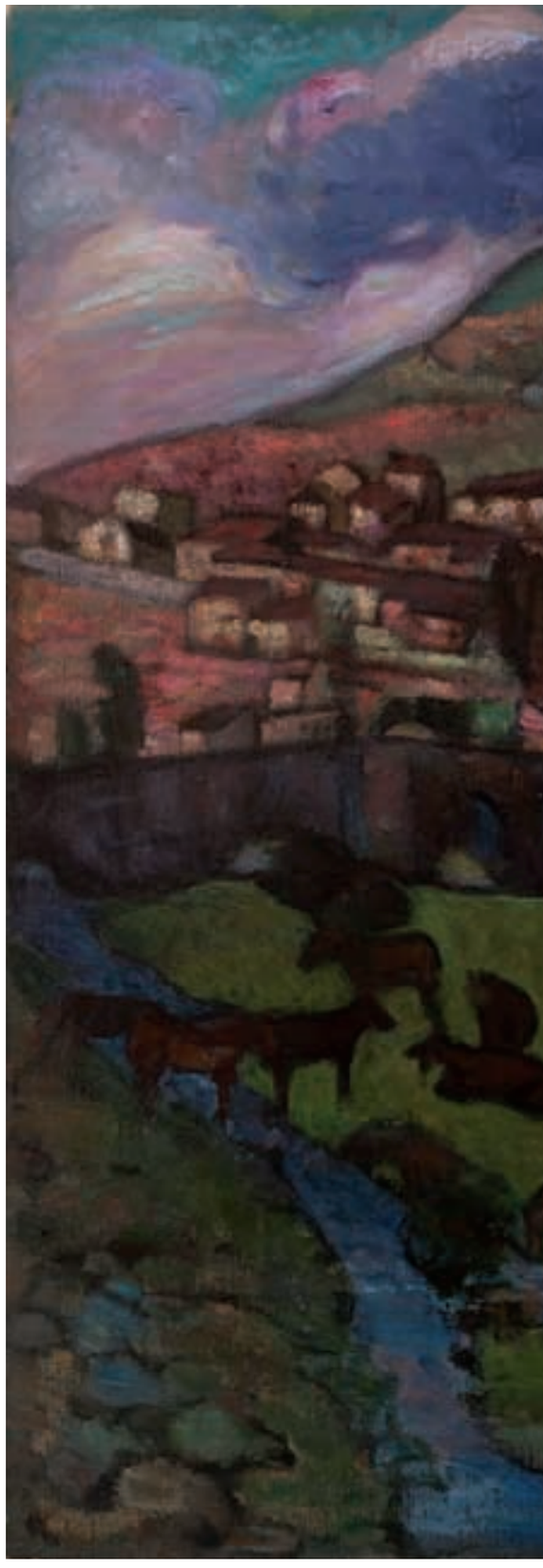
Dentro del horizonte de tierras y gentes de aquella Castilla a la que los escritores y pintores de la Generación del 98 miraron entre la admiración y el espanto –admiración por su pasado, espanto por su presente–, Zuloaga buscó una síntesis en la que se conciliaran el orgullo con la pobreza, la grandiosidad con la miseria, la enfermedad con la dignidad y el individuo con su paisaje. A veces, Zuloaga añadía a sus composiciones notas escenográficas que aumentaban la teatralidad natural de lo que contemplaba, con lo que acercaba sus visiones hacia una narrativa que oscilaba entre lo tremendista y lo psicológico.

El retrato de este muchacho castellano es una de las escasas pinturas del eibarrés en las que lo distintivo resulta la contención literaria con la que lo ha observado: ni anécdotas, ni gestos ampulosos, ni escenarios grandilocuentes. Bien al contrario: moderación en la actitud y mirada del retratado, colores apagados, paisaje suave a la luz del atardecer… Sin embargo, algo inquietante y animal se advierte en el rostro de este joven vestido con digna pobreza: la dureza del ceño, la nariz vacuna, las grandes orejas, la gruesa boca… en donde se intuyen consanguinidades y una violencia contenida.

En cualquier caso, el joven nos contempla con serenidad y calma, tranquilo y a la espera de algo que quizá llegue con la oscuridad cuya inminencia las nubes rosas y azules anuncian ya.

Juan Echevarría

Paisaje de Pampliega, 1910
Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm







Tras abandonar los prósperos negocios familiares y pasar cinco años en el París *montmartriano*, junto a Paco Durrio y la bohemia artística, Juan Echevarría regresó a España empapado por las enseñanzas pictóricas de Paul Gauguin y las notas cromáticas *fauvistas*. Uno de sus primeros destinos fue Pampliega. El norte de Castilla era zona frecuentada por Leopoldo Gutiérrez Abascal, Adolfo Guiard, Miguel de Unamuno, Darío de Regoyos y otros *excursionistas* que buscaban el paisaje, las gentes y el arte –el espíritu, la esencia– de un territorio que ante sus ojos se presentaba ruinoso y decadente. Los cuatro citados influyeron con su ejemplo en el pensamiento y la obra de Echevarría, y de ahí que no extrañe su presencia en Pampliega. Pueblo castellano recio, con iglesia sobre un promontorio dominando el paisaje y el caserío desparramado a sus pies, rodeado por una feraz naturaleza y bajo un cielo tumultuoso, ofrece una clara visión de lo que perseguían los pintores adscritos a la Generación del 98 (Zuloaga, Regoyos, Iturrino, Maeztu…): un territorio bravío, divinizado y humanizado, aunque sus gentes no se hagan presentes.

La influencia de Gauguin se manifiesta en el color y la pincelada, en los nubarrones amenazadores, en las riberas donde pastan animales y en la simbólica pureza de las aguas del río que fluye. El caserío iluminado por los rayos solares que atraviesan la alborotada atmósfera contrasta con las oscurecidas zonas en sombra.

Manuel Losada

Bilbaínas en el Arenal, ca. 1910-1915
Óleo sobre lienzo, 90 x 91 cm





Con el auge industrial de Bilbao durante las primeras décadas del siglo XX, y los múltiples cambios físicos y sociales que trajo aparejados, algunos bilbaínos vieron surgir, desde los rincones profundos de su espíritu, fuertes sentimientos de nostalgia por un Bilbao desaparecido, por la villa comercial y discreta de sus padres y abuelos que los nuevos bilbaínos no conocieron –o que, como mucho, vieron siendo niños–, pero de la que oyeron hablar en términos casi de paraíso perdido. Fueron algunos escritores los que plasmaron con mayor nitidez tales sentimientos: las memorias de un bilbaíno, de José de Orueta, los recuerdos de niñez y mocedad –así como el memorialismo de una paz en la guerra– narrados por Miguel de Unamuno, los esfuerzos de Emiliano Arriaga por recopilar y preservar un lexicón bilbaíno en claro trance de desaparición, el teatro de Óscar Rochelt… Manifestaciones muy claras, entre otras, de esa mirada melancólica hacia un pasado que se disolvía o definitivamente disuelto ya.

Losada desempeñó un papel semejante en la pintura. Sus escenas de un Bilbao de mediados del siglo XIX, que obviamente no conoció, por el que paseaban damas y caballeros de indumentaria preisabelina, transitaban carruajes preferroviarios tirados por caballos, se representaban festejos memorables y se recuperaban monumentos y paisajes desaparecidos, jugaban con la idea de una edad de oro desaparecida. Lo curioso era que, lo mismo que Unamuno, Orueta y los demás practicaban una escritura moderna, también Losada era un pintor de lenguaje avanzado, influido tanto por el posimpresionismo como por una revisión de la pintura histórica española, pero que recreaba un mundo superado: un estilo moderno para visionar un Bilbao antiguo.

Tan antiguo como el lenguaje de los abanicos –paradigma de la comunicación críptica en un mundo donde decir ciertas cosas no estaba autorizado– practicado por estas dos damas, la primera de las cuales, con la postura forzada del brazo y mano izquierda, en la que sostiene un abanico abierto, le dice a la mujer del fondo: «vamos, y me cuentas».

Francisco Iturcino



Tres amigas, 1918
Óleo sobre lienzo, 105,2 x 117,5 cm





En los últimos años de su vida Iturrino encontró un par de asuntos personales que coronaron la interesante trayectoria que había desplegado hasta aquel momento: los jardines de la finca de La Concepción, en Málaga, y los cuerpos desnudos de mujeres tendidas al sol. En ambos asuntos Iturrino partía de una realidad concreta (jardín frondoso y cuerpo femenino) para terminar construyendo imágenes fantasiosas. Estas mujeres desnudas, en grupos pequeños o numerosos, anclaban sus raíces en el *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), de Édouard Manet, por un lado, y en *La danse* (1909) de Henri Matisse, por otro.

Las tres mujeres poseen un protagonismo central al ocupar el primer plano de la imagen, casi en su totalidad, pero destacan no tanto por el hecho de estar desnudas, sino por la amplitud de la gestualidad que despliegan, formando composiciones de gran dinamismo. Su desnudez no es manifiestamente erótica, ni heterosexual ni lésbica, sino que comporta una naturalidad tan obvia como el escenario de flores y hierba que las envuelve. La irrealidad de la escena se conjuga con su naturalidad, sin que exista paradoja alguna en ello. Sus gestos y miradas pertenecen a una conversación entre amigas que se comentan asuntos cotidianos.

La piel de estas mujeres se ilumina al sol, como las flores, y sus cuerpos no producen sombras. Todo a su alrededor es claro y fresco. Las pinceladas rosas, ocres y azules construyen anatomías que coreografían la desenvoltura de una mirada inocente y gozosa. Las pinceladas más *fauves* ocupan la totalidad de su entorno, las flores y el césped.

Julián de Tellaeche

Arrantzale, ca. 1917
Óleo sobre cartón, 73 x 84 cm

076 *Maternidad*, ca. 1917
Óleo sobre cartón pegado a tablero, 50 x 50 cm







A pesar de las apariencias, el muchacho castellano de Zuloaga y este pescador vasco de Tellaeche no están tan lejos el uno del otro como pudiera creerse. Este *arrantzale* podrá resultar más simpático y cercano, quizá por la desmesura de su cuerpo, aunque en realidad ambos retratados respondían a la misma clase de curiosidad: la que suscitaban los tipos populares sin historia, en lo que tienen de integrantes de una colectividad poseedora de unas historias secretas pero reales. Miguel de Unamuno y su libro *Por tierras de Portugal y España* (1911) no se hallan lejos de este sentimiento pues, de hecho, en esta obra planteó el filósofo la idea de lo intrahistórico.

Su rostro embrutecido no dista del que veíamos en el joven castellano; aunque el suyo fuera joven y moreno y el de este rubicundo y envejecido, ambos son sanguíneos; la sangre perceptible a través de la piel como metáfora de un pasado y de una vida ocultos pero pujantes. Este pescador supuso para la construcción de un regionalismo pictórico vasco lo que el joven de Zuloaga para el regionalismo castellano: la mirada al rostro de sus gentes más anónimas y olvidadas, la reivindicación de su dignidad, el aprecio por su esfuerzo laboral o por su resistencia ante la adversidad.

No existe intención expresionista en Tellaeche, si bien el expresionismo le hizo valorar aspectos fisonómicos reales muy acentuados. En ellos pueden detectarse carácter, particularismo y pintoresquismo, que cuadraban bien con las novelas de Pío Baroja. El fondo de jarcias y palos confiere a la escena un aire irreal más que marino, de ficción compuesta a base de fragmentos de realidad. La pintura está dedicada «a Q. de Torre, gran artista y gran amigo» de la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao.

José Arcúe

Friso, 1919
Óleo sobre lienzo, 44 x 1.638 cm en cinco piezas















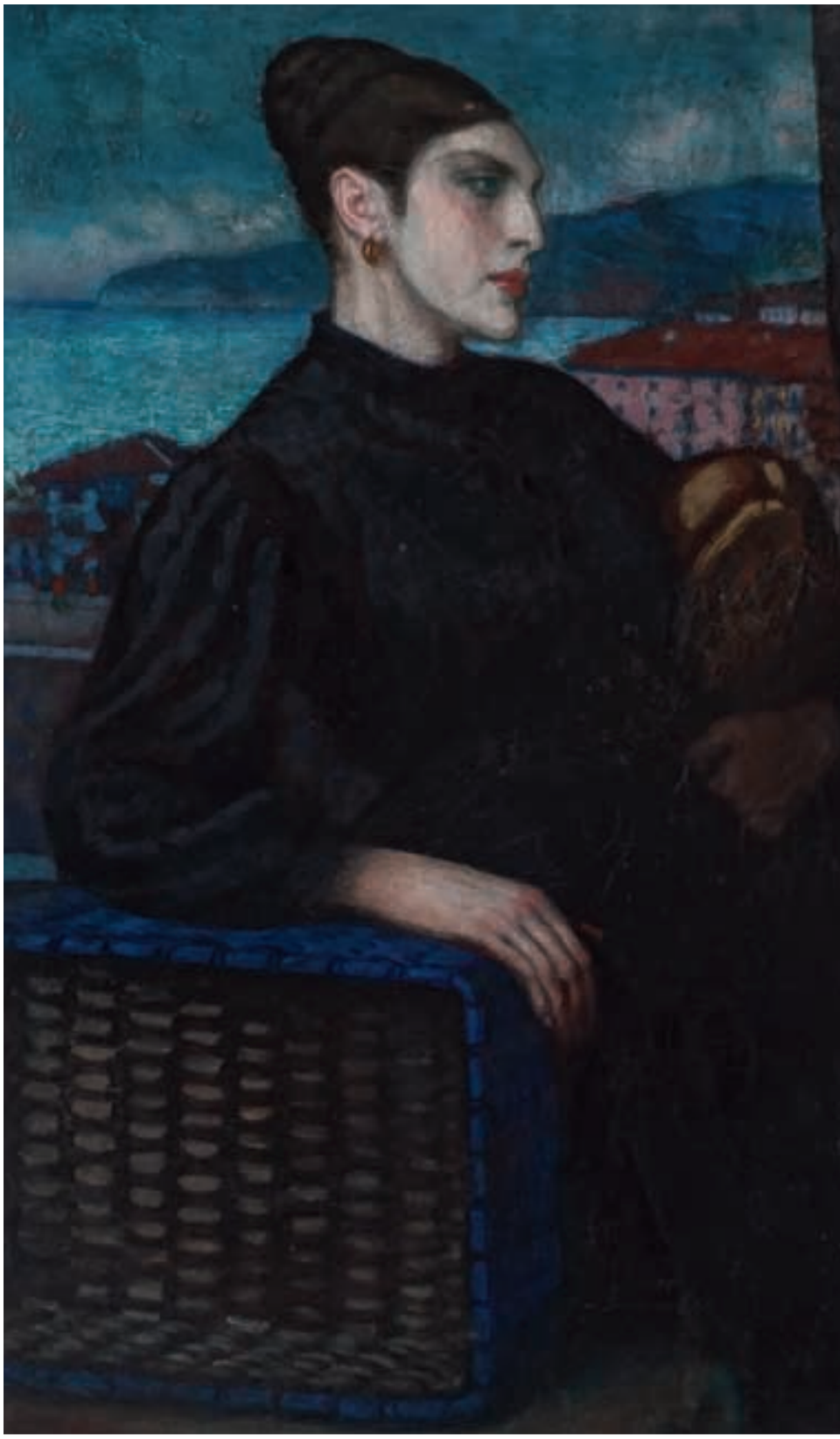
El mundo iconográfico de José Arrúe mostró, como el de ningún otro, las fronteras entre el mundo rural y urbano en unos momentos en que ambos se empezaron a permeabilizar con gran fluidez, dando lugar a múltiples trasvases en ambas direcciones. Ello propició visiones de aldeanos sorprendidos por la modernidad de las ciudades industriales y de señoritos motorizados sometidos a las chanzas campesinas, todo ello en clave socarrona e irónica, nunca hiriente o humillante para unos u otros. En cualquier caso, la burla, para quien le tocara sufrirla, era el castigo merecido por su brutalidad o por su arrogancia. El humor de Arrúe es limpio y chispeante, quita acidez a las situaciones y casi siempre sirve para revelar virtudes morales.

Relegado por muchos al nivel de caricaturista simpático, su obra no ha sido aún analizada con el detenimiento que merece. No debe olvidarse que tras la sonrisa provocada por sus escenas se escondía el puño de hierro de *El Coitao*, aquella revista que en 1908 el propio Arrúe sacó a la luz con tres o cuatro amigos para dar una sonora bofetada en el rostro de la mojigatería local, por medio de un personaje campesino que, trasladado a la ciudad, decía verdades tan rotundas y obvias que anonadaban y dolían.

En este largo friso ejecutado para adornar un salón del Club Náutico de Bilbao, localizado en el primer piso del Teatro Arriaga, se reúnen las principales cualidades de Arrúe, quien lo llevó a cabo en el momento de su mayor proyección personal, en la segunda década del siglo XX.

Alberto Arcúe

Pareja en el puerto, ca. 1918
Óleo sobre lienzo, 57,5 x 67,5 cm





Gustavo de Maeztu

Garrochistas y toros (también *Paisaje rural con torre almenada. Ciudad Rodrigo*), 1926
Óleo sobre tabla, 100 x 80 cm



Gustavo de Maeztu, al igual que Echevarría (cuyo *Pampliega* tiene similitudes con esta pintura), fue un pintor destilado del pensamiento de la Generación del 98, en particular de los escritores vascos Unamuno, Baroja y su propio hermano, Ramiro. Él mismo era también escritor, si bien sus relatos se alejaban de arquetipos y trascendencias para acercarse a personajes y situaciones de una cotidianidad observada con sarcasmo e ironía.

Dueño de cualidades escenográficas y compositivas de gran fuerza, aunque diferentes de las que se observan en Zuloaga, Maeztu desplegó un repertorio iconográfico característico en el que se entremezclan lo popular, la historia, el paisaje y la monumentalidad arquitectónica. Esos temas quedan perfectamente recogidos en esta pintura realizada en la localidad salmantina de Ciudad Rodrigo. Salamanca fue tierra atractiva para muchos vascos, no solo para el rector de su Universidad, sino también para pintores como Iturrino, Larroque y otros.

La composición triangular tiene el vértice superior en la parte alta de la torre –en realidad, castillo de Enrique II de Trastámara– y la base está formalizada por la hilera de toros y caballistas en la parte inferior del lienzo. En medio, las casas iluminadas por un sol que no llega al plano más cercano. La verticalidad de la composición ofrece un aire entre aguerrido y espiritual. La cascada de construcciones, levemente geometrizadas, encuentra su contrapunto natural en el frondoso árbol del ángulo superior derecho. La escena recoge una de las tradiciones más populares de la población, la de los garrochistas, detalle que no pudo escapar a un aficionado a la tauromaquia como fue Maeztu.



Ángel Larroque



La siega, ca. 1930-1931
Óleo sobre lienzo, 161 x 262 cm





Tras un comienzo espectacular con apenas 21 años en París, Larroque fue transitando por diversas áreas de trabajo que confirmaron buena parte de las grandes esperanzas que sus contemporáneos pusieron en él, y que dejarían sus mejores frutos durante las primeras dos décadas del siglo XX: la mirada al mundo de los personajes marginales, el acercamiento al duro realismo noventayochista de una Castilla maltratada por el olvido, los elegantes retratos de hijos de la burguesía bilbaína, sus aportaciones solemnes al costumbrismo vasco y, en definitiva, la huella maestra que dejó –las buenas dotes de su oficio– en diferentes campos temáticos.

Hacia los años veinte su estrella fue apagándose a medida que orientó parte de su tiempo laboral a la actividad docente. Pero esta pintura, realizada a finales de aquella década por encargo de una empresa cerealística, nos muestra a un pintor interesado por el misterio de las actitudes y miradas de sus personajes, como sucedería con la serie de *arrantzales* en sobrias actitudes clásicas que iniciaría poco tiempo después, ya en época republicana.

El escenario es realista, el Castillo de Peñafiel y los campos trigueros de Castilla, pero se halla levemente idealizado, como si fuera más el recuerdo de algo visto que una visión en sí, y los personajes, esforzados en los pesados trabajos de la recolección bajo el fuerte sol del mediodía, aparentan estar sumidos en pensamientos melancólicos, volcados hacia su interior, íntimamente ausentes de la realidad circundante.

Valentín de Zubiaurre

094 *Arrantzales*, ca. 1956
Óleo sobre lienzo, 48,5 x 61 cm

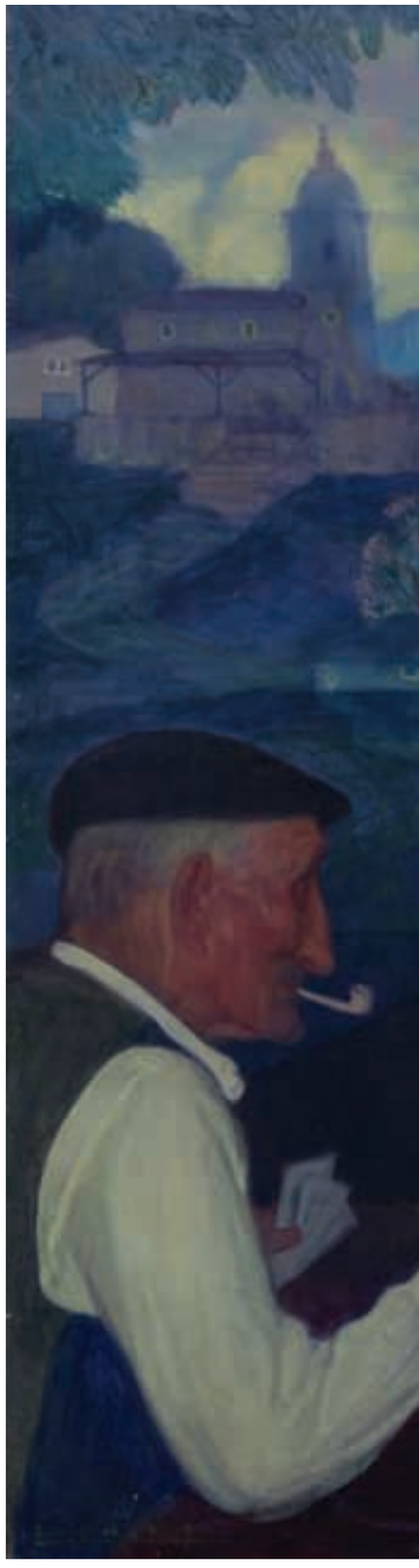


Anciana con cesto de manzanas, ca. 1950
Óleo sobre lienzo, 47 x 66,6 cm



Ramón de Zubiaurre

Partida de mus, ca. 1957
Óleo sobre lienzo, 65 x 80 cm





Ramiro Arrúe



Paisaje de San Juan de Luz, 1955
Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm



Aurelio Arteta

Idilio en el puerto, 1930
Óleo sobre lienzo, 78 x 62 cm



La comparación entre los dos *idilios en el puerto* realizados por Arteta y Ucelay resulta magnífica para comprobar las diferencias entre dos generaciones pictóricas, la que nació en torno a 1880 y la que lo hizo alrededor de 1900, la que creció al calor de la tríada Gauguin-Cézanne-Van Gogh y la que se dejó ganar por las vanguardias posteriores. Ambas pinturas, sin embargo, fueron realizadas hacia 1930 y esa sincronía en la ejecución es lo que, precisamente, revela los cambios que en poco tiempo se produjeron en el arte elaborado en el País Vasco.

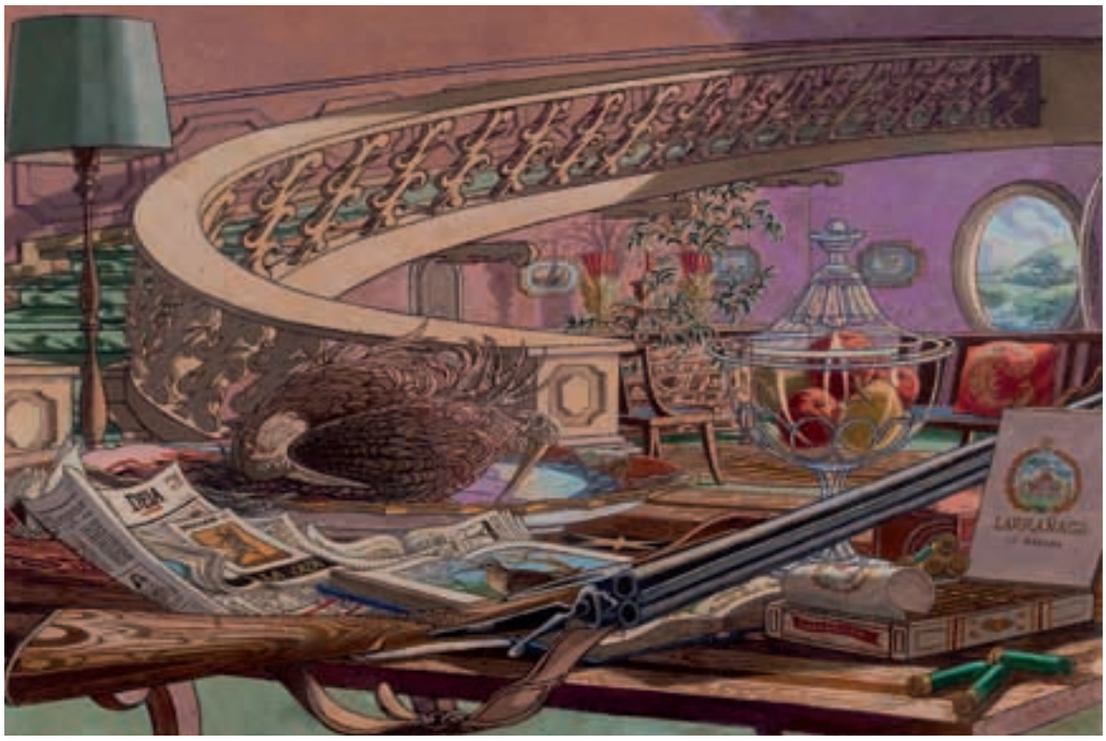
Arteta había alcanzado en este momento otra plenitud dentro de la particular evolución de su estilo, un posimpresionismo dotado con texturas de pintura mural junto con una depuración formal de la realidad contemplada por el pintor y en la que introducía escenas de emotivo y contenido lirismo. Todo ello en el marco de la prolongación de un costumbrismo vasco afecto a las temáticas populares, como en este puerto marinero de horizonte inexistente, marco cerrado para unas relaciones amorosas en las que el hombre es activo –con sus brazos, piernas y palabras– ante la pasividad de la mujer, quien escucha ensimismada lo que aquel le susurra al oído. La visión está orientada hacia la población, cuyas construcciones se observan al fondo fragmentariamente –como los barcos–, y el mar carece de protagonismo, presente apenas en las aguas remansadas del puerto.



José Mª Uclay

Idilio en el puerto, ca. 1929-1930
Óleo sobre lienzo, 140 x 146 cm

104 *Bodegón*, 1978
Óleo sobre lienzo, 55 x 80 cm







También en esta pintura hay una pareja de jóvenes en un puerto, pero las circunstancias y el estilo son completamente diferentes. Tanto los muelles como el faro y la caseta colindante presentan tintes metafísicos e irreales, sin querencia por apegarse a la realidad, sino por sugerir, simplificando como en sueños, cierta situación en un escenario de silencio y soledad. Las nubes empujadas por el viento sur, tan características de Ucelay desde fechas tempranas, introducen un desorden natural en un paisaje marino de azulada serenidad. No existen evocaciones localistas y tanto el escenario como los personajes carecen de una geografía concreta aunque, como en el caso de Arteta, se trata de Bermeo y la desembocadura de la ría de Gernika.

La pareja muestra una actitud contraria a la contemplada en la pintura de Arteta: en este caso la activa es la mujer, que sujeta al hombre mientras este une y resguarda sus manos tras la espalda. Un aire melancólico los envuelve. La mujer aparece sentada y orientada hacia tierra, en tanto el hombre permanece de pie oteando el horizonte por encima del velero que dirige su proa hacia el interior del puerto. La luz es fantasmal, lunar, y su presencia sobre las nubes proyecta intensas sombras de los cuerpos.

Arteta dispuso unos ropajes austeros y neutros –patente en el caso de ella, que queda enteramente cubierta–, y solo la boina de él aporta un acento popular. La pareja de Ucelay viste con atuendos modernos, sin ambigüedades, y la flor en el hombro de la mujer refuerza el aire de frescura y naturalidad que le confieren la blusa de escote sin mangas y la corta falda.

Darío de Regoyos
Orilla de río, ca. 1885
Óleo sobre tabla, 21 x 27 cm



Anselmo Guinea
Boceto para vidrieras en Ibaigane, ca. 1900
Acuarela sobre papel, 20 x 45 cm aprox.



Gustavo de Maeztu
Paisaje al anochecer, ca. 1910
Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm



Aurelio Arteta
Salida de misa, ca. 1910
Óleo sobre lienzo, 65 x 80 cm





Manuel Losada
Llegada de «La Paloma», ca. 1915
Óleo sobre lienzo, 63 x 55,5 cm

Ricardo Baroja
Pájaros emigrantes, 1943
Óleo sobre tabla, 35 x 51 cm



Valentín de Zubiaurre
Joven con cesto de manzanas, ca. 1940-1950
Óleo sobre lienzo, 75 x 60 cm



Ramón de Zubiaurre
Ezpatadantza, ca. 1950
Óleo sobre lienzo, 43 x 58 cm



José M.ª Ucelay
Paisaje, 1977
Óleo sobre lienzo, 50 x 100 cm



Antonio López

Bodegón de las afueras, 1957
Óleo sobre lienzo, 50 x 60,5 cm





Entre los mundos artísticos personales aparecidos durante los años cincuenta en España, uno de los más personales y diferenciados del resto de los compañeros de generación es el de Antonio López, por diversos motivos. Pero si hubiera que destacar el más llamativo, sería en primera instancia su perseverancia en practicar un estilo figurativo cuando la tendencia moderna por antonomasia en aquella década era el deslizamiento, con mayor o menor profundidad, hacia la abstracción.

Hoy consideramos aquella *orden* de alejamiento de lo real-reconocible simplemente como un aspecto más de lo moderno, y no ya como la única expresión posible de la modernidad. Los tópicos y las ideologías –no precisamente estéticas– determinaron que lo figurativo constituía una resistencia a evolucionar en la *dirección correcta*, cuando no una práctica regresiva y reaccionaria. Con el fin de los absolutismos ideológicos y el acabamiento de las verdades indiscutibles hemos venido a darnos cuenta de que la modernidad en arte se expresaba de múltiples maneras, y la de Antonio López era una de ellas.

En este bodegón campestre, contemplado desde las afueras de una ciudad cuyas luces nocturnas se observan en el horizonte, López incorpora un ramo de flores, el retrato enmarcado de una mujer, un frutero y algún naipe sobre una superficie situada en los aledaños de una casa baja de arquitectura encalada. La *normalidad* de la escena, sin embargo, tiene algo de ensueño, de recuerdo a punto de difuminarse en una vibración o temblor que parece proceder de la urbe distante, pero en la que el artista se introduciría para pintar sus calles y edificios, pocos años después.

La sección de «Artistas vascos modernos» concluye con un bodegón de José M.ª Ucelay ejecutado dos décadas más tarde que este de López. Resulta curioso constatar los contrastes: uno es interior, el otro exterior; uno es opulento, el otro discreto; uno es barroco, nítido y exuberante, el otro hurga en el difuso realismo intimista; uno visiona –a través de la ventana– el arcádico paisaje fluvial, el otro las chispeantes luces de una urbe; uno trae lo fugaz mediante la presencia de un periódico diario, el otro la ausencia permanente de la mujer en la fotografía. Ambos coinciden en dar entrada a elementos que unen el azar, el juego, la estrategia y la fortuna: Ucelay con la escopeta de caza y López con el naipe del dos de copas.



Jorge Oteiza

Conjunción dinámica de dos pares de elementos curvos y livianos, 1957-1974
Acero, 35 x 52 x 35 cm

Perteneciente a una serie de cinco ejemplares realizada en 1974, como réplica de la escultura original de 1957



Caja vacía / Conclusión experimental N.º 1 (A), 1958
Chapa de acero pavonado, 34 x 27 x 27 cm, pieza única





Jorge Oteiza marchó a Argentina en 1935, regresó a España en 1948 y se quedó con las manos vacías de escultura –según sus propias palabras– en 1959, tras una extraordinaria evolución estética. Su presencia y trabajo en diversos países latinoamericanos le puso en contacto directo con planteamientos artísticos que, a partir de ideas constructivistas, tanto de la Bauhaus como del suprematismo, habían alcanzado una notable singularidad que Oteiza interiorizó con convicción. Unos planteamientos y una singularidad evolutiva que eran desconocidas en la España de los años treinta y totalmente impensables en los cuarenta. Cuando Oteiza se fue, muchos de los artistas que hemos visto en la sección de «Artistas vascos modernos», geográfica y cronológicamente cercanos a él, continuaban practicando un arte de lenguaje prevanguardista y temática localista que había aparecido décadas antes, que seguía empobrecido cuando regresó y que todavía perduraría durante muchos años.

Su retorno y el ejemplo de su obra supusieron, por tanto, un enorme salto cualitativo, concentrando en su persona la evolución que debería haberse producido en tres generaciones, al pasar de la figuración a la abstracción y del interés visual-retiniano a las indagaciones conceptuales. De hecho, no hubo evolución, sino quiebra. Oteiza no derivó de sus colegas vascos anteriores, sino que se reinventó en otro lugar y a la luz de otras ideas. En todo caso, su activismo artístico a partir de finales de los años cuarenta en Bilbao supuso un puente intergeneracional que dio paso a planteamientos más universales en el ejercicio artístico. El original de esta obra fue una de las esculturas presentadas en la IV Bienal de São Paulo (Brasil), en 1957, y con cuyo conjunto de piezas Oteiza ganó el gran premio al mejor escultor extranjero.

A punto de quedarse sin escultura en las manos, Oteiza llevó a cabo su serie de cajas metafísicas, una de cuyas más significativas piezas es esta. En ella podemos considerar con claridad que el vacío encerrado en la caja es la escultura que perseguía el artista. Contenido ese vacío entre las abiertas paredes de sus seis lados, estos funcionan como límite, piel o corteza constructiva de la energía espacial que acotan. De la escultura que ocupaba un espacio, Oteiza pasó a una construcción que generaba un espacio, desalojando la escultura.

La progresiva reducción de estos límites a una básica y elemental arquitectura definidora de un lugar –no ya un vacío desalojado de escultura, sino de un mero lugar– originó que al poco tiempo Oteiza se encontrara en un callejón sin salida, desde el que la evolución posterior ya no le era posible. En pura lógica, el siguiente paso era dar marcha atrás o dejar la práctica artística material. Optó por lo segundo, si bien continuó su activismo con una vigorosa y fértil reflexión artística plasmada en libros, actividades pedagógicas y numerosos escritos.

En una época, los años cincuenta, dominada por el informalismo y el expresionismo abstracto, la geometría y el conceptualismo de Oteiza vaticinaban el futuro. Algo informalista puede ser considerada la otra escultura de Oteiza presente en esta exposición: una suerte de espacio dibujado por líneas curvas que no responden a un orden identificable. Totalmente constructiva es, por otra parte, la pieza aquí comentada, en la que la ortogonalidad y sus quiebros imponen un ordenamiento reconocible. De modo que, si al regresar de América en 1948 se constituyó en puente que dinamizaba un pasado estancado, once años más tarde se configuró como señal indicadora hacia un futuro fértil.



Antonio Saura

Ariza III, 1963
Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm

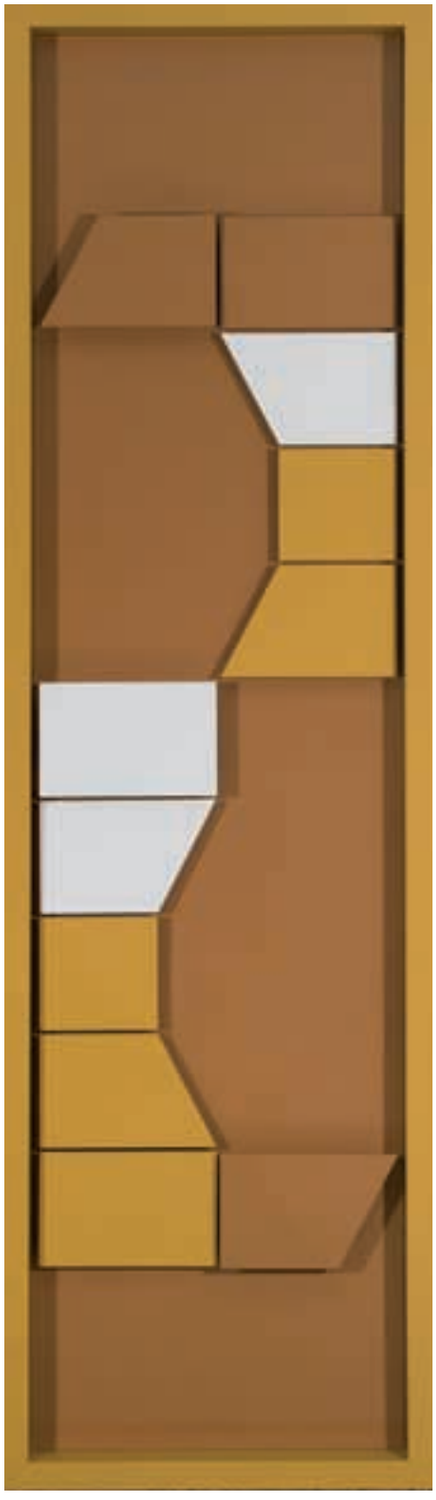


Este *personaje* de Antonio Saura posee todas las características propias de la obra pictórica de su autor. Pertenece a la época en que Saura realizó diversos retratos de personajes históricos, en particular del rey Felipe II, en los que se muestra al gobernante con rasgos de histerismo y monstruosidad, bien entendido que en tales *retratos* no existe ninguna voluntad de representación fisonómica, sino la captación e interpretación de una personalidad política. De igual manera, entendemos que en esta pintura se contempla la sombra o el eco de una presencia movediza, algo turbia y evanescente, como demostración de la imposibilidad de conocer verdaderamente al sujeto, a lo humano, siempre cercano a lo animal.

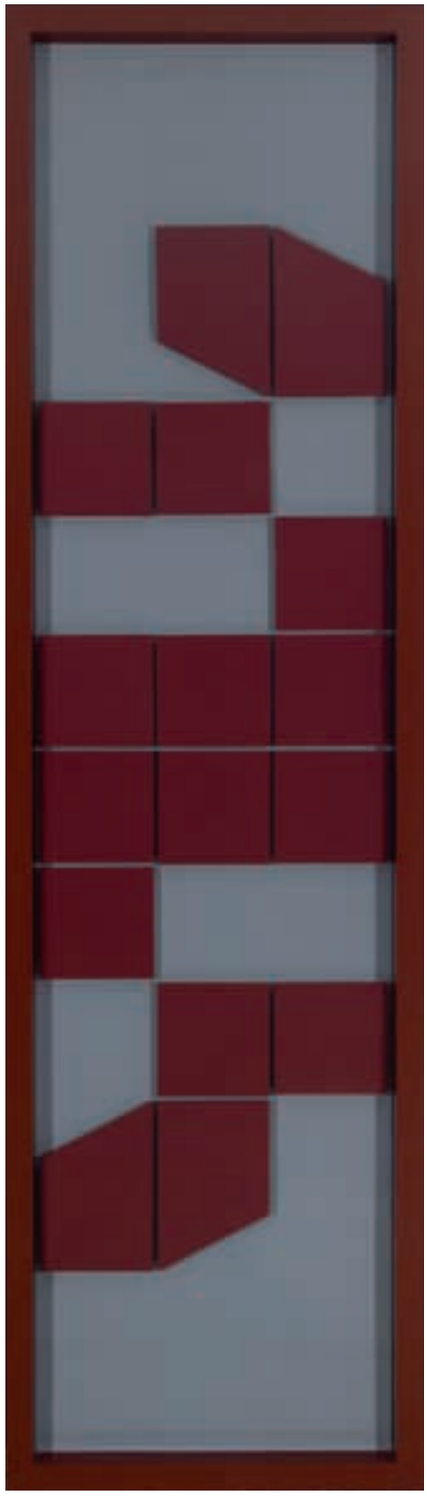
Resuelto con los gestos y las pinceladas del *action painting* sin caer en la abstracción (más cerca, por tanto, de las mujeres de Willem de Kooning que de la irrealidad de Jackson Pollock), Saura no recurre a trucos del oficio, sino que se planta frente al lienzo y con la sola ayuda del material básico (soporte, color y pincel) realiza su trabajo. Escapa de los desgarros en el lienzo, desdeña utilizar otros materiales que no sean los convencionales, rechaza mezclar el color con materias arenosas o de otro tipo, no abandona el pincel para dejar gotear o escurrir el óleo…; en cierto sentido Saura es un pintor tradicional con un planteamiento estético muy moderno.

No lejos de esta representación fantasmagórica se intuyen oleadas de influencia surrealista, no tanto en el tema –puro pretexto– como en la manera de abordarlo, dando salida por medio de la gestualidad impremeditada al inconsciente del creador. Cada pincelada era el resultado de un impulso, espontáneo y no racionalizado en el acto de ejecutarse, lo que en ningún modo supone que cada lienzo no fuera resultado de un planteamiento previo decidida y racionalmente meditado. Saura combinaba los espacios vacíos del lienzo con los llenos de color, normalmente monocromáticos, mediante supuestas improvisaciones que, sin embargo, estaban protocolizadas con el rigor de los rituales íntimos.

Gerardo Rueda



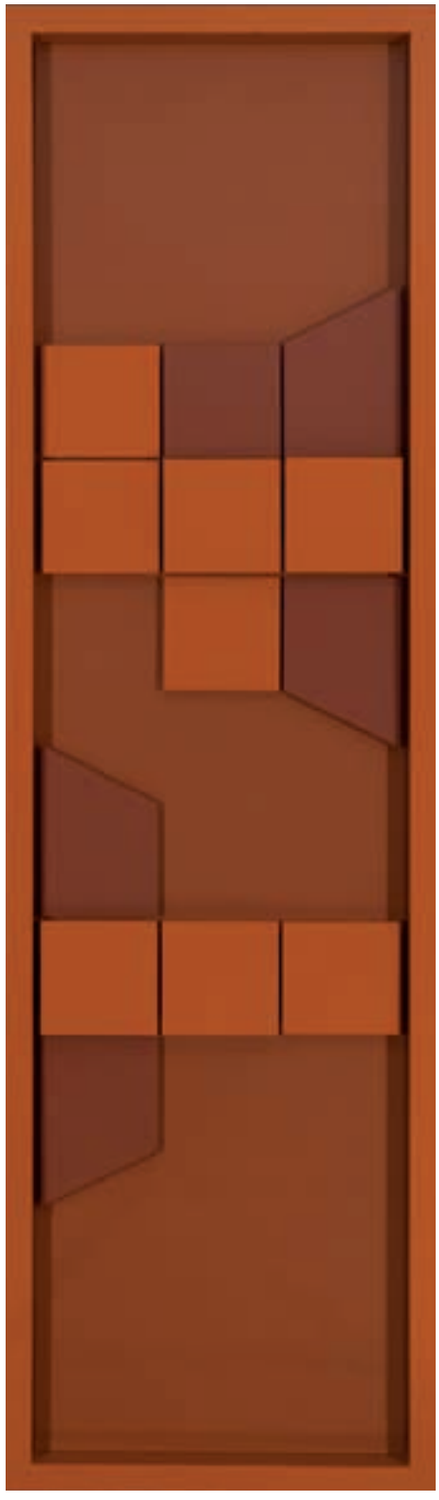




La luz (I a VI), 1972
Pintura y metal sobre madera, 240 x 66 cm en seis piezas









Esta obra de Gerardo Rueda fue el resultado de un encargo que Hidroeléctrica Española –hoy Iberdrola– le hizo para su edificio de oficinas en la calle Claudio Coello, de Madrid, diseñado por Miguel Oriol a finales de los años sesenta. Cada uno de estos seis paneles se ubicaba en cada uno de los pisos del edificio, esto es, no estaban previstos para ser contemplados simultáneamente, aunque ahora se muestran juntos como un políptico de intención unitaria.

Al recibir esta clase de encargos, Rueda siempre se preocupó por entender la naturaleza de la petición, y así poder expresar algo relativo al lugar donde iba a ubicarse la obra o a las personas que fueran a disfrutarla. En este caso, desde el propio título, *La luz*, el vínculo era directo para una corporación dedicada a la producción de electricidad.

En un formato fuertemente vertical, Rueda fabricó seis cajas de color –dentro de las cuales incluyó piezas geométricas de gran simplicidad (cuadrados, rectángulos y trapecios), pintadas todas ellas en dos o tres colores armónicos–, las cuales al refractar la luz circundante transmiten una fuerza cromática en movimiento ordenado. Rueda, que empezó a finales de los años cuarenta como pintor de paisajes urbanos de orientación cubista y constructiva, experimentó una evolución muy coherente que le aproximó al minimalismo y a ciertas vertientes del *povera*, manteniéndose muy al día y elaborando un riguroso sistema de trabajo fundado en extremos contrarios: disciplina y libertad, geometría y subjetividad, razón y lirismo, orden y ornamento.

Equipo Crónica



Roturas I, 1974
Acrílico sobre lienzo sobre tabla, 148,5 x 179 cm





La obra del Equipo Crónica estaba llena de guiños a la historia de España, de su pintura y del tiempo que les tocó vivir a sus integrantes en los años sesenta y setenta. Resuelta en una mixtura extraña de *pop art*, geometría e informalismo, esta obra cita, en primera instancia, la imagen pictórica de un alto dignatario perteneciente al Siglo de Oro español que ha sido rota, desgarrada, en varios pedazos. Reconstruyendo mentalmente esa imagen observamos a un personaje de la corte de los Austrias, vestido a su usanza, pero que se halla respaldado por unos rayos solares y nubes pertenecientes, por completo, al mundo del cómic. Asimismo, advertimos que en uno de los fragmentos hay unas tijeras, como herramienta que pudiera haber portado en sus manos el histórico sujeto.

En vista de los rasgados de la supuesta imagen pictórica, la mención a las tijeras podría tener sentido al suponer que con ellas se recortó la imagen geométrica que, a su vez, contiene los trozos desgarrados. Así, la imagen del personaje roto con las manos estaría ocupando de una manera desordenada el espacio que, previa y supuestamente, él habría recortado con sus tijeras. Esa forma de irregular geometría está, asimismo, ocupando irregularmente la pintura de Equipo Crónica. De tal modo, tenemos una pintura dentro de una pintura y un desgarro dentro de un recorte.

Las constantes referencias a la pintura histórica española y a los grandes sujetos que protagonizaron dicha historia constituyeron un *leitmotiv* para Equipo Crónica, que se sirvió de ello para llevar a cabo, desde el humor ácido, una crítica política al régimen de Franco. Aquí la historia se muestra como el espejo de una imagen fija hecha añicos y conservada dentro de los angulosos límites de un espacio cerrado, pero cuyo fondo cromático, al fin y al cabo, es igual dentro y fuera de ese marco histórico-pictórico.

Manuel Hernández Mompó



Gente jugando en el campo, 1977
Óleo sobre lienzo, 130 x 105 cm



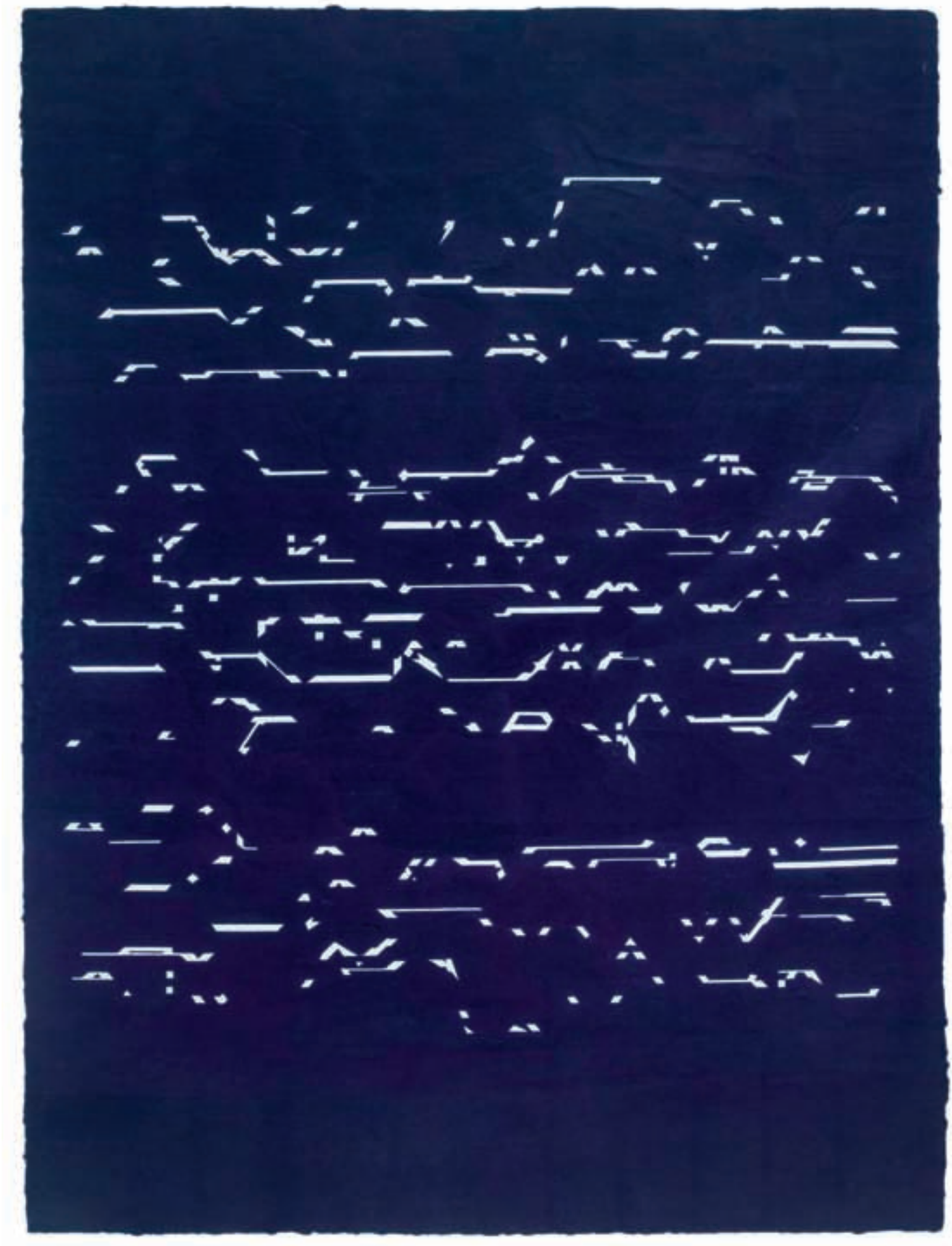
En una España donde las circunstancias políticas conducían a interpretaciones sombrías y dramáticas de la realidad, era lógico considerar que el papel del arte consistía en traducir estéticamente los hechos concretos que caracterizaban esa realidad en sus aspectos sociales, económicos, ideológicos, etc. De ahí que buena parte de la pintura alumbrada en este país durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta se orientara, de una parte, hacia los mundos privados e íntimos –negando toda referencia a lo exterior común–, y, de otra, hacia la plasmación crítica, más o menos velada, de aquel contexto. No es casual que fuera con el surgimiento de la abstracción –por su capacidad para huir de interpretaciones directas y unívocas– cuando las alusiones críticas, supuestas o reales, al régimen se multiplicaron, y a ello colaboró también una tendencia cromática sombría, proclive al uso del negro y el gris, que asimismo ayudaba a proclamar vínculos con la tradición pictórica española.

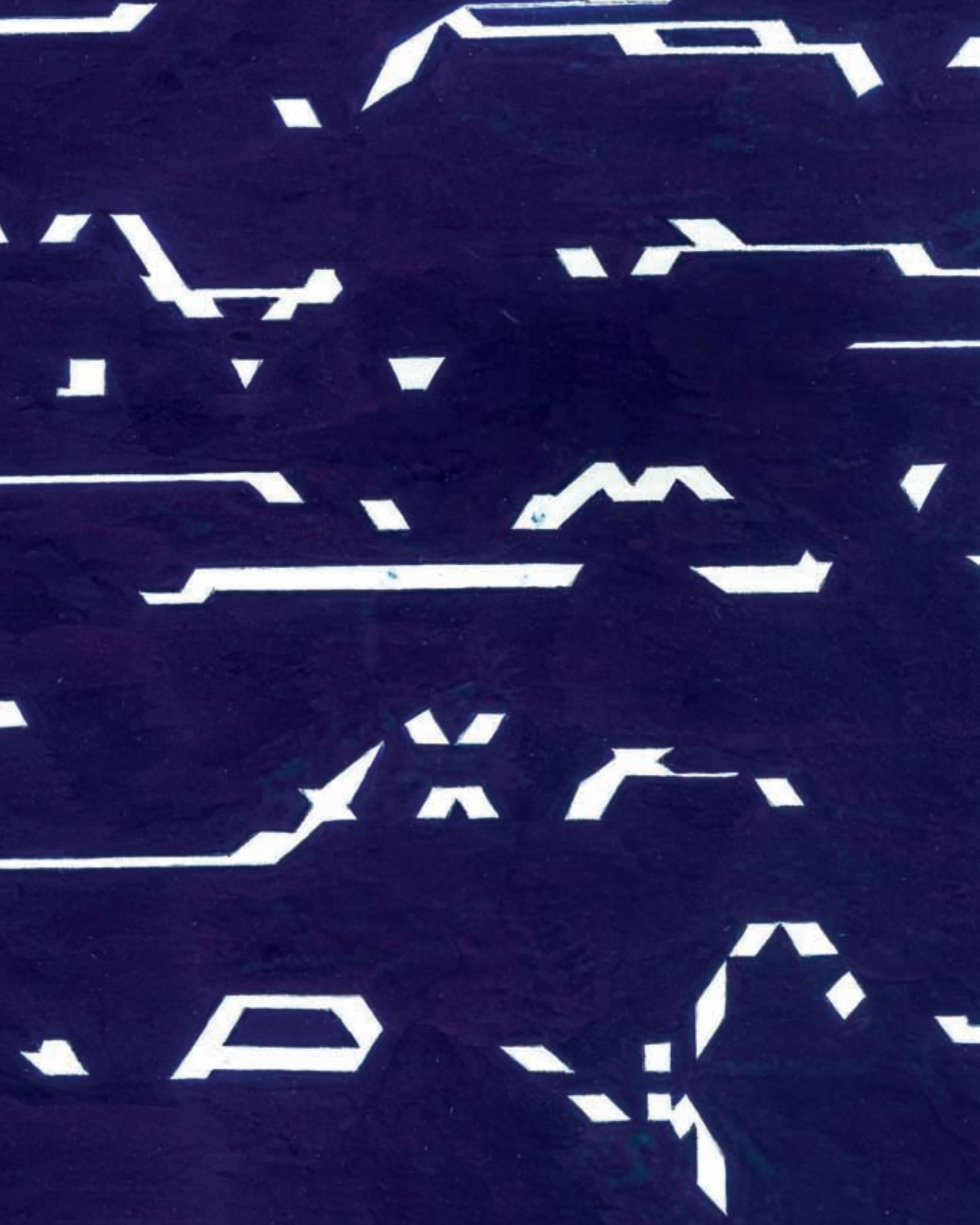
Manuel Hernández Mompó, compañero de generación y de ideario creativo de artistas como los referidos, practicó sin embargo una pintura de signo bien diferente. El uso del color blanco genérico salpicado por manchas de colores vivos y vibrantes parece querer referirse a mundos sociales más apacibles y amables, llenos de luz y atmósferas cálidas, lo cual también pertenece a la tradición pictórica, aunque en su caso a la valenciana, región de la que este pintor era originario. El propio título de esta pintura quiere proclamar una ocasión lúdica, colectiva y saludable.



Pablo Palazuelo

Segundo cantoral III, 1978
Gouache y lápiz sobre papel, 78,7 x 58 cm





En esta obra de Pablo Palazuelo –como en la mayoría de las suyas y de las obras que calificamos como abstractas– el objeto real es la energía, y no la representación de algo perteneciente a la realidad que podamos reconocer. Una energía que es expresada mediante vibraciones, radiaciones, líneas de fuerza…, con lenguajes que van desde lo visceral y expresivo hasta lo constructivo y geométrico, siendo innumerables los medios materiales para lograrlo. Para Palazuelo la materia es energía y su objetivo como pintor y escultor consistía en lograr una plasmación plástica de los ritmos internos de la materia, considerando la geometría como medida de la materia.

En esta pequeña pero exquisita obra, Palazuelo reúne dos de sus mayores afectos, las matemáticas y la música, en caso de que ambas cuestiones no traten de lo mismo con resultados diferentes. Hay aquí algo de escritura impenetrable a primera vista, y también de cartografía: formas de energía cinética ordenadas en un plano de fuerzas integradas.

La idea de cantoral remite a lo musical y esta obra nos conduce a las partituras donde aparecen escritas las notas que significan un gesto, un tono, un timbre…, una energía convertida en sonido pero que es visible aquí. Sobre un campo monocromo azul, los signos bailan en ordenadas líneas sin aclarar si son vacíos negativos aplicados al fondo o figuras positivas sobre él.

César Manrique

Epicentro, 1979
Técnica mixta sobre lienzo, 89 x 116 cm





Antoni Tàpies



Vuit Creus [Ocho cruces], 1981
Pintura y gofrado sobre papel y tela, 51 x 66 cm



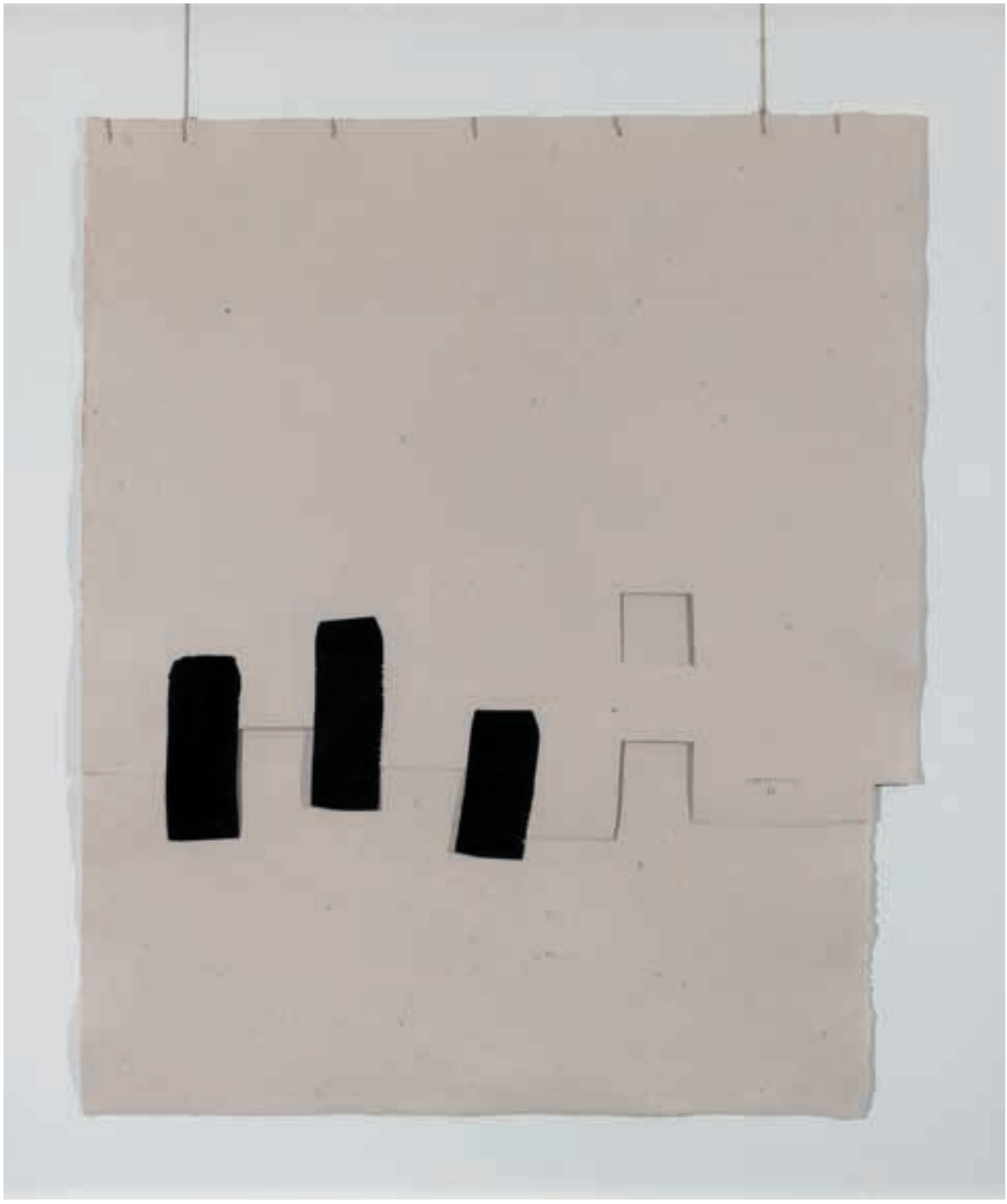
Pello Irazu

Sweet Dreams (Chambers) [Dulces sueños. Cámaras], 1990
Construcción en madera y pintura, 209,5 x 166,5 x 6,5 cm

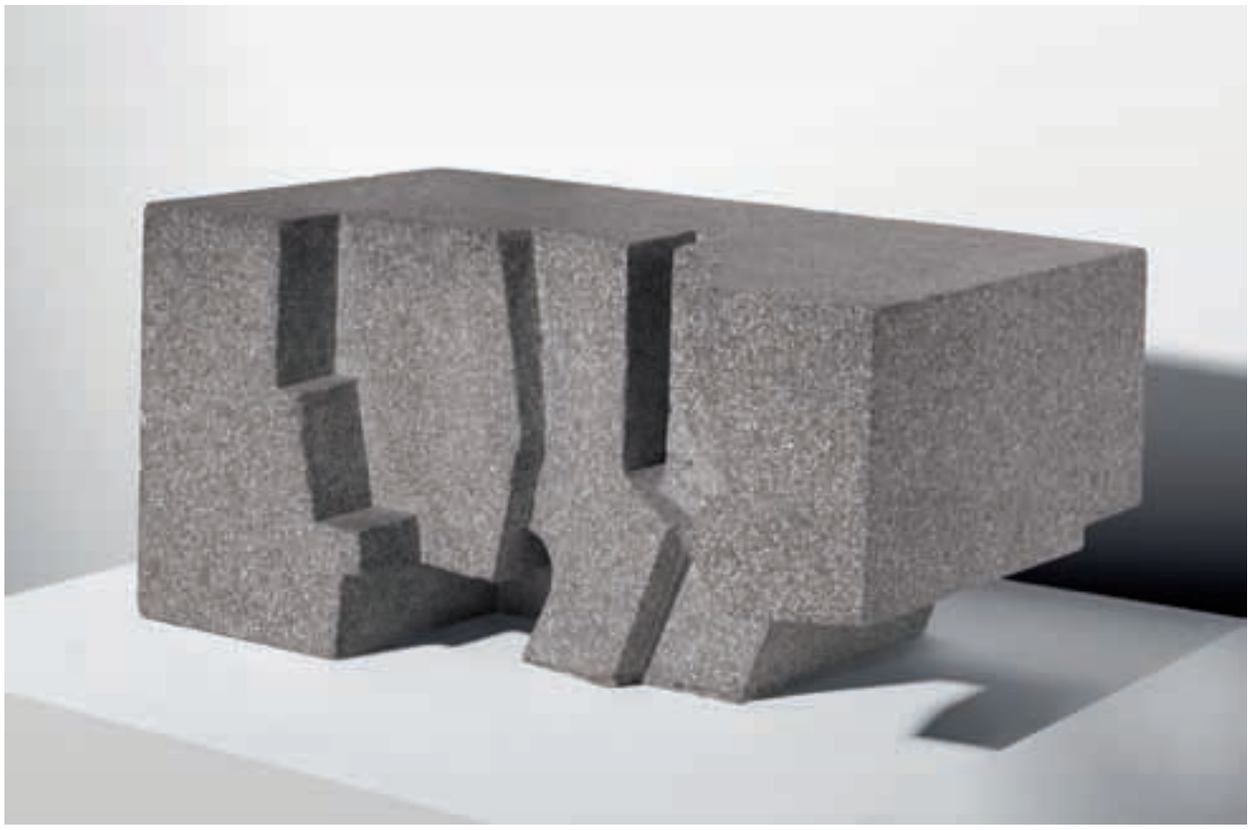


Eduardo Chillida

Gravitación, 1993
Tinta y *collage* sobre papel, 89 x 75 cm



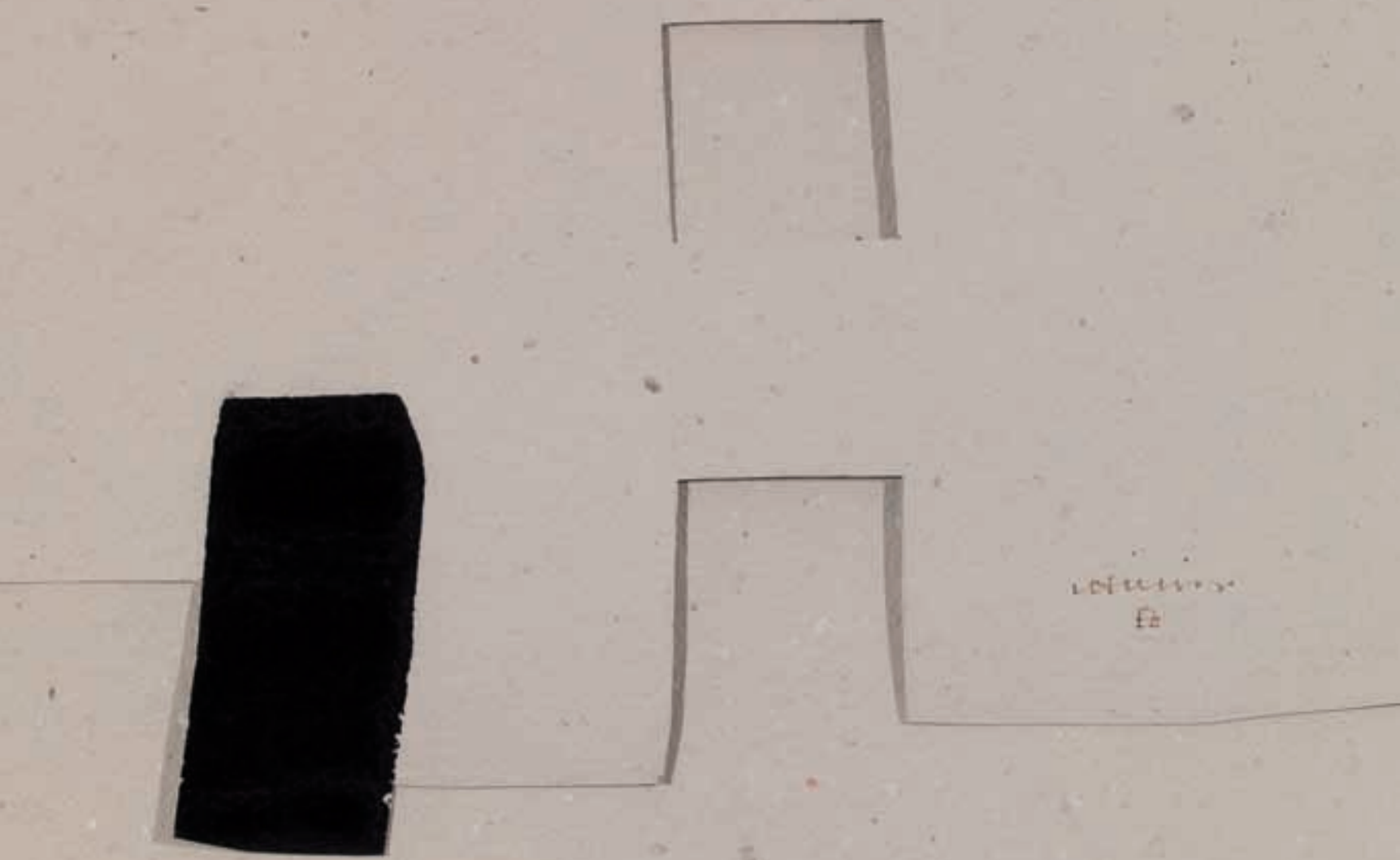
Utsune [Vacío], 1966-1968
Granito, 40 x 83,8 x 46



Lo profundo es el aire, decía Eduardo Chillida, pero otra profundidad es la que se halla detrás de la piel, que permite intuir o vislumbrar la materia, no aire, que encierra tras la delgadez de su cubrimiento. La piel-papel tatuada o impregnada, perforada o troquelada, deja ver otra corteza situada más allá, tras las delgadas líneas de los bordes recortados, gravitando una sobre otra, insinuando una mínima profundidad que formula la pregunta de qué otra piel –pellejo, cuero…– se oculta tras la última que vemos.

Este relieve escultórico, en papel, cargado de energía interior, al levitar porta un halo de espiritualidad, una lucha mística contra la gravedad en la que se perciben sonoridades mudas.

Nada dado a retóricas, los trabajos de Chillida se formulan con unos mínimos datos que, no obstante, resultan hondamente elocuentes: dos papeles, uno delante del otro y cosidos en su límite superior, cuelgan de unas finas cuerdas; el primero, de bordes irregulares, muestra tres signos negros, unos trazos rectangulares no paralelos, junto a un par de pequeñas ventanas cuadradas a través de las que se observa el papel trasero, del que no sabemos más que lo que tales ventanas muestran (pero sabemos que está ahí). La piel trabajada, por tanto, es la delantera, pero gracias a la trasera constatamos su delgada densidad y una profundidad a través del vacío intermedio. Ocupado en negro y vaciado en blanco; tres visibles y dos invisibles; más o menos horizontales y más o menos verticales; sin ángulos rectos, formulando una mínima y discreta danza.



Juan Uslé

Balanza mora, 1995
Acrílico sobre lienzo pegado a tabla, 198 x 111,8 cm



Juan Genovés

Secuencias 100, 2000
Acrílico sobre tela, 200 x 230 cm



Miquel Barceló



Des oursins à marée basse [Erizos de mar en la marea baja], 2001
Técnica mixta sobre lienzo, 235 x 375 cm





El interés de Miquel Barceló por las texturas rugosas y muy cargadas de materia le llevó a mirar el fondo marino como lugar propicio para encontrar en él ese tipo de irregulares y pastosas densificaciones, fruto de la acción del tiempo, el oleaje, la flora y la fauna acuáticas, las cuales, cargadas de un significado natural, le resultaban atractivas para trasladar al lienzo. Unos lechos marinos que, al quedar en descubierto con la marea baja, muestran la larga sedimentación de materiales (barro, arena, algas…) traídos y arrojados por un mar transitoriamente batido en retirada, y que con cada bajada deja una orografía diferente al haber removido, por su empuje, aquí esto y allí lo otro.

Barceló, quien tan a menudo ha interpretado la fauna marina en sus esculturas cerámicas (recuérdese la capilla en la Catedral de Palma de Mallorca), atiende aquí a su hábitat y a las huellas dejadas por esa fauna –y flora– ahora invisible. Se trata de una pintura abstracta, matérica y casi monocromática, pero también podría decirse que es una pintura de enorme realismo, si bien referida a un micropaisaje al que, por su precariedad y transitoriedad, apenas prestamos atención.

Habituados a contemplar con delectación la majestuosa superficie del mar, sospechamos que su momentánea ausencia en las orillas costeras no deja nada interesante. Sin embargo, Barceló descubrió en esas tierras inundables la piel de un hogar salvaje arrasado cada seis horas, la corteza de un planeta extraño, pero que se halla en este: bajo el oleaje y hecho con sus embestidas.

Eduardo Arroyo

La guerra de los mundos, 2002
Óleo sobre lienzo, 140 x 140 cm



Miguel Navarro

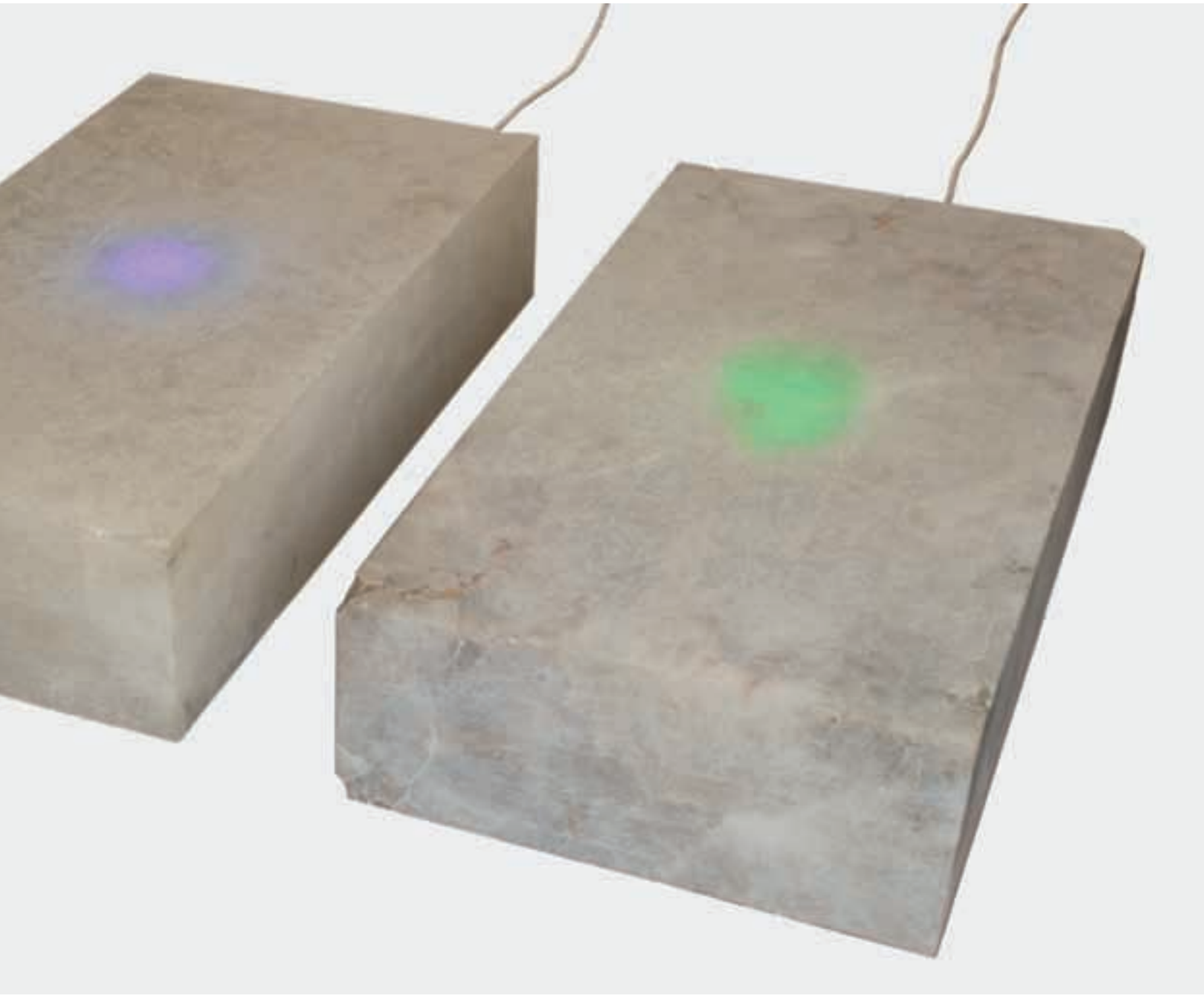
Esfinge (Homenaje a Chillida), 2002
Bronce con textura de acero, 98 x 41 x 44 cm



Jaume Plensa



Hizketa (Conversación), 2003
Alabastro, nailon y luces, 20 x 50 x 90 cm



Miguel Ángel Campano

Sin título (MAC 1296), 2003
Óleo sobre lienzo, 144 x 100 cm



Prudencio Irazabal

Sin título # 2S4, 2005
Acrílico sobre lienzo, 175 x 175 cm



Los orígenes del actual momento pictórico de Prudencio Irazabal tienen mucho que ver con lo epidérmico en relación con la pintura. A partir de la reflexión de Maurice Denis acerca de que la pintura es una superficie plana recubierta de colores reunidos en cierto orden, más allá de que represente un caballo a galope o una mujer desnuda, podemos convenir en que la pintura es, por tanto, una piel de pigmentos y aglutinantes que cubren una tela o una madera, a lo que añadiríamos que esa piel la observamos perpendicular y frontalmente. A la pregunta de qué hay detrás de la pintura, si no es un caballo o una mujer, normalmente se responde que lo que hay y lo que vemos es un pensamiento visual, una abstracción que puede contemplarse.

Sin embargo, Irazabal, en una atrevida vuelta de tuerca, se planteó literalmente ver qué había detrás de la pintura si esta era una simple piel, más o menos gruesa, de sedimentaciones cromáticas. Su respuesta fue la realización de una serie de pinturas en las que mostraba los estratos de depósitos de óleo coloreado, tras cortar longitudinalmente la pintura y plantear la contemplación del corte, de lo que el corte dejaba a la vista, como un arqueólogo mira en la tierra las capas dejadas por otros tiempos o un cirujano la carne abierta por el bisturí.

Ese acercamiento a lo que hay tras la pintura suponía la realización de una obra que no veíamos, porque era seccionada de arriba abajo y de delante atrás, pero de la que sí sabíamos cómo había llegado a ser construida a través de las sedimentaciones de color. Unas sedimentaciones que ahora, en pinturas como esta, Irazabal aplica capa tras capa, piel sobre piel, en delgadísimos y cristalinos apliques, para que el color venga de atrás hacia delante, en busca de nuestros ojos, casi como si fuera una sustancia respirable.



José María Sicilia

Eclipse # 1, 2006
Cera y óleo sobre madera, 185 x 157 cm



José Manuel Broto

La vida de las piedras, 2006
Acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cm



Erlea Maneros Zabala



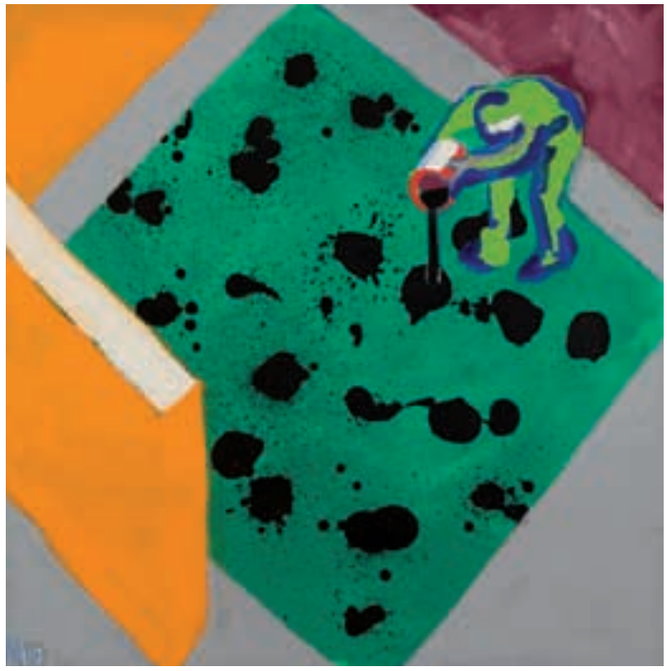
Exercises on Abstraction Series (I) y *(II)* [Ejercicios de abstracción Series (I) y (II)], 2009
Tinta china sobre papel, 91,5 x 61 cm cada uno

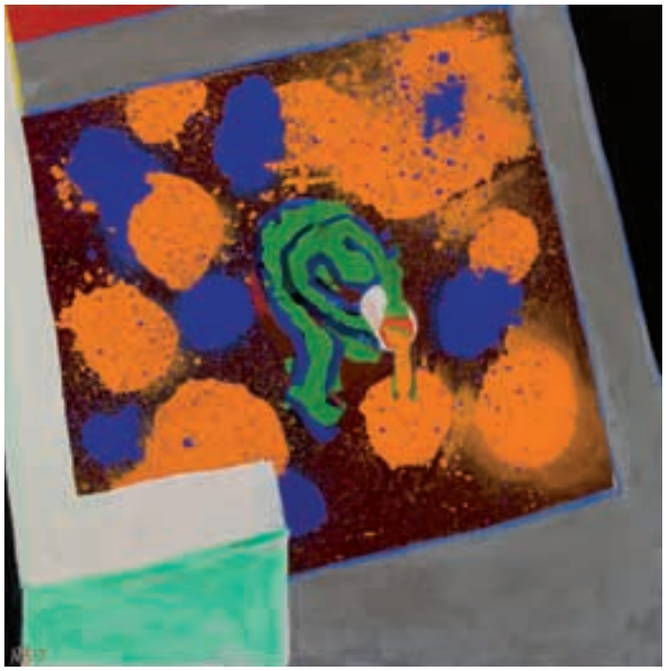


Juan Navarro Baldeweg

Pintor en el estudio, 2009
Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm en cuatro piezas





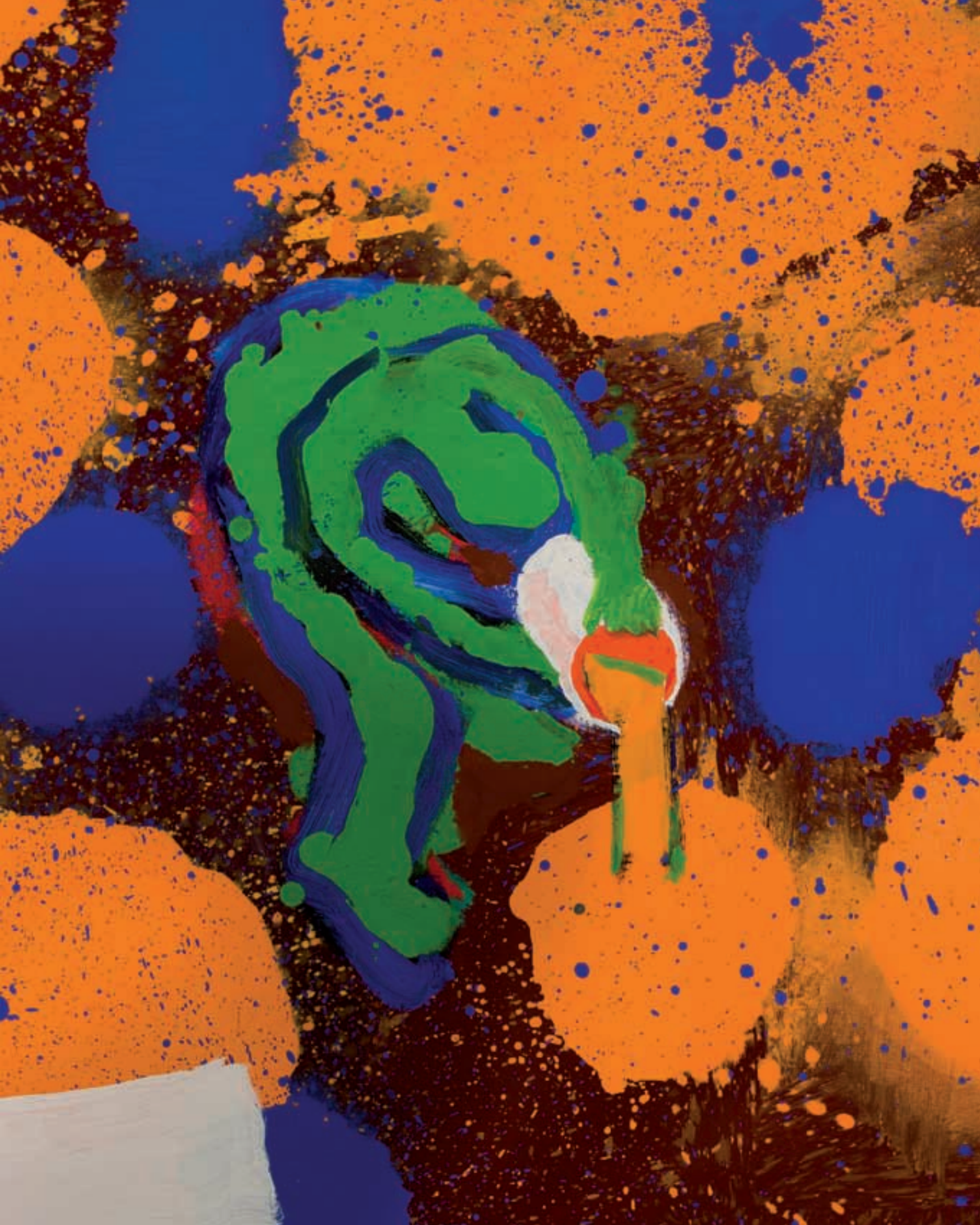




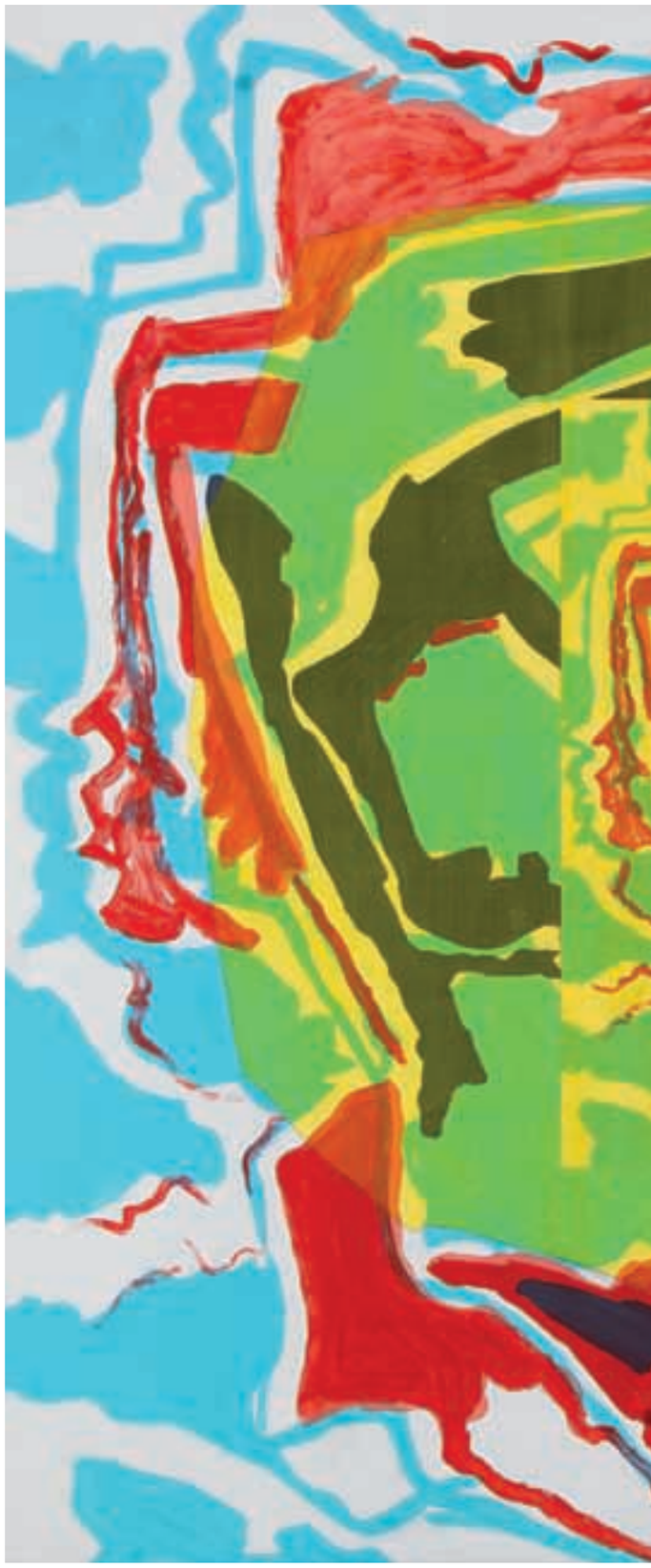
El pintor y arquitecto Juan Navarro Baldeweg construye en este políptico una obra en la que vincula sus dos campos de trabajo, la pintura y la arquitectura, logrando una pieza de gran dinamismo con unos muy sobrios y limitados elementos. Con una visión axonométrica –en picado y diagonal– de la escena, repite el mismo tema variando los elementos: un individuo esquemático vierte un bote de pintura sobre un cuadrado depositado en el suelo de una habitación, asimismo cuadrada, a la que se le ha retirado el techo para poder contemplar su acción. La pintura que realiza ese sujeto no cubre la totalidad del suelo y ninguno de los dos se observa por entero, pues tanto el ángulo de visión elegido como la presencia de los muros de la habitación ocultan partes menores de suelo y de pintura. El punto elegido para la observación es desde el exterior de la habitación y en las inmediaciones de su zona de paso, lo cual provoca que fragmentos de la parte superior de los muros entren dentro del cuadro del pintor pintado.

Las variantes no solo se centran en el punto de vista elegido sino, sobre todo, en el color de los elementos (muros, suelo, pintura vertida, individuo…), que cambia en cada situación. El gesto del pintor es siempre, sin embargo, el mismo: un vertido *dripping* a la manera del expresionista abstracto Jackson Pollock.

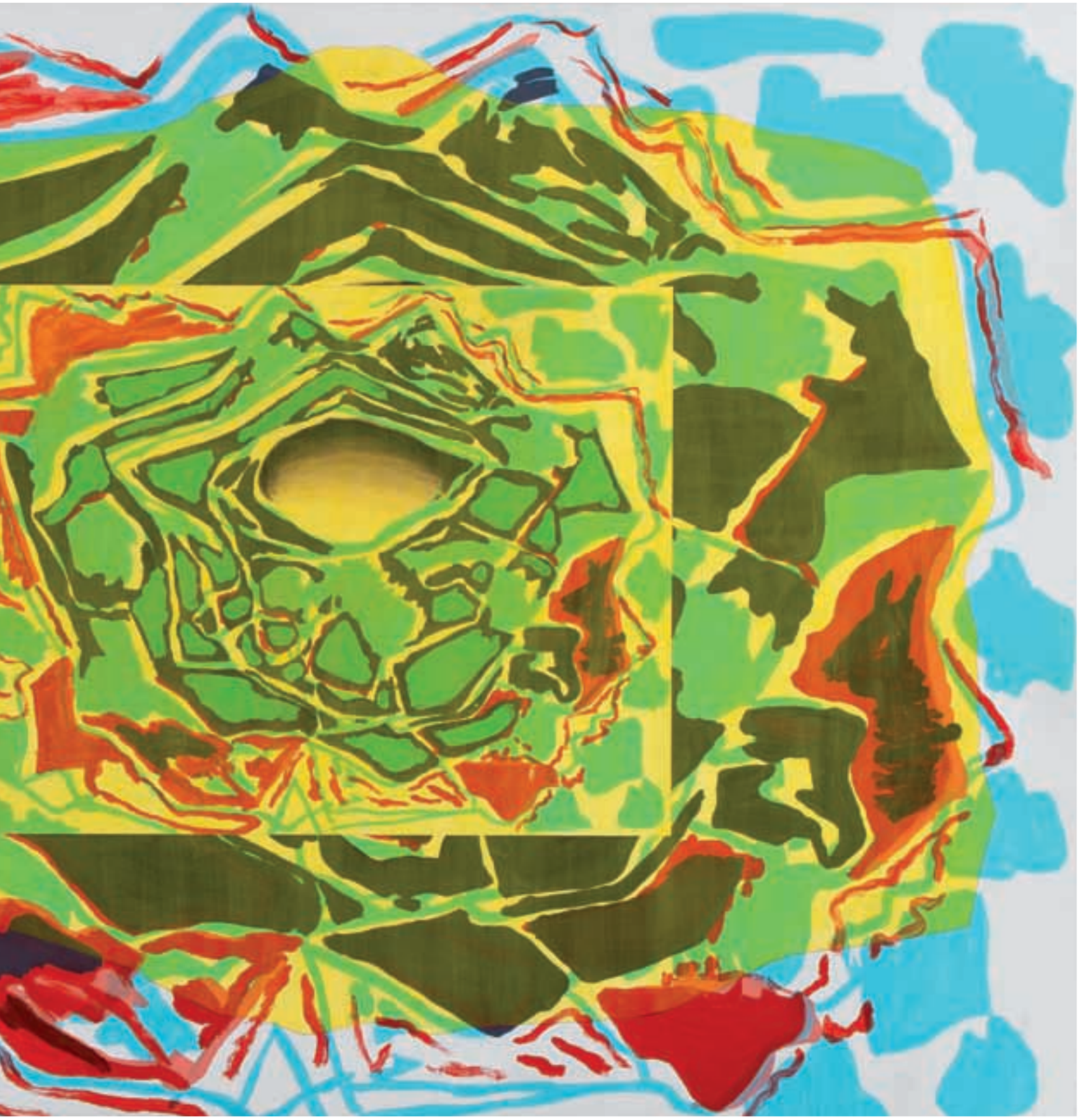
Se trata de una inteligente utilización de dos clásicos asuntos, «la pintura dentro de la pintura» y «el pintor en su estudio», y que en este caso podría ser, más bien, «la pintura dentro del estudio del pintor dentro de la pintura».

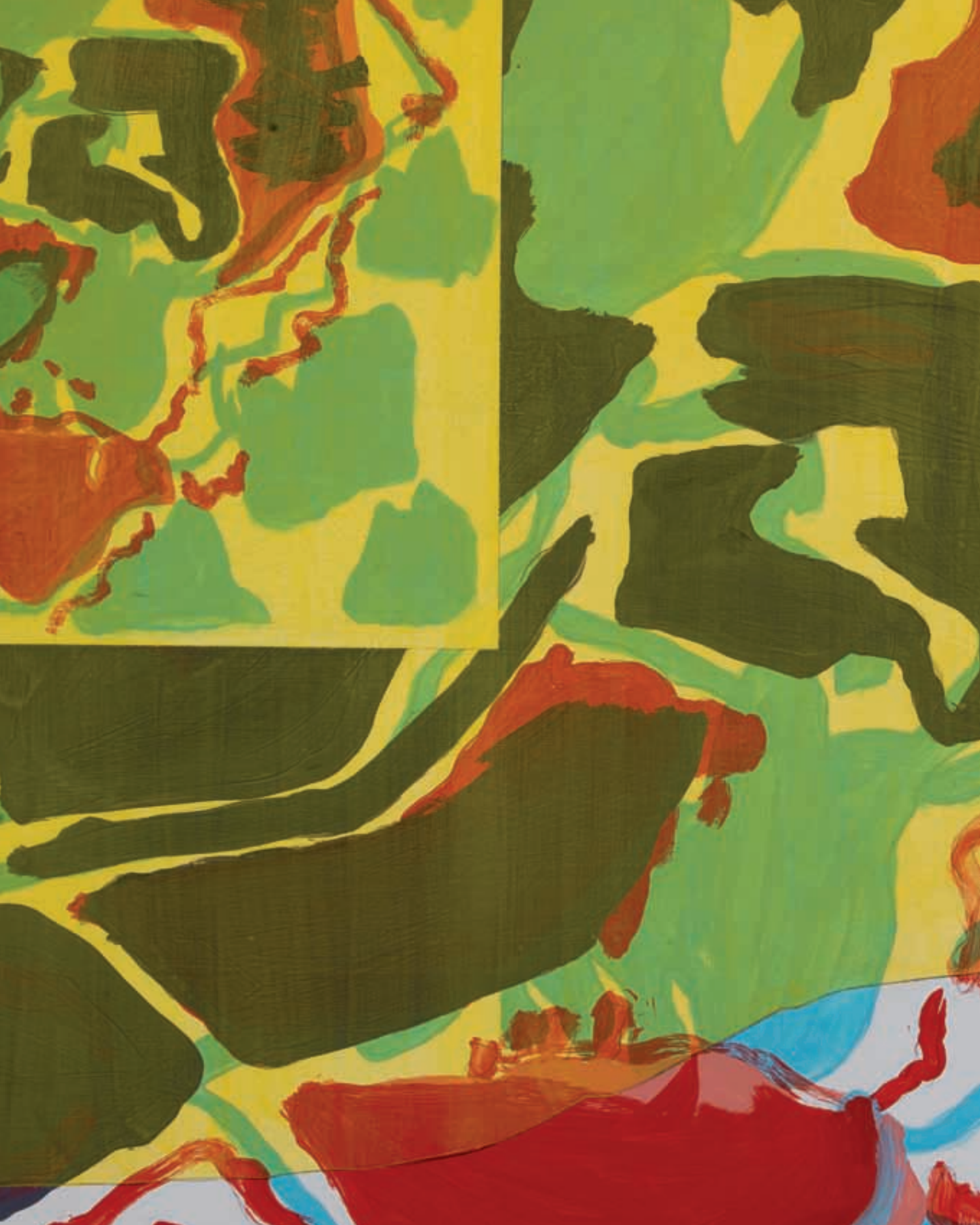


Luis Gordillo



Luz artificial, 2010
Acrílico sobre *collage* y lienzo, 116 x 160 cm





Luis Gordillo funde en esta pintura recursos estilísticos de los tres orígenes pictóricos que él ensambló para construir una parte significativa de su obra: el color pop, la convivencia de abstracción y figuración, y el automatismo. Sus orígenes a finales de los años cincuenta y primeros sesenta fueron abiertamente expresionistas abstractos, muy gestuales y en donde el color se reducía dramáticamente al blanco y negro; en este origen debe verse un primer paso hacia un tipo de dibujo automático que practicó a partir de los años setenta. Poco después, el descubrimiento del *pop art* americano le ganó para la figuración y el color vibrante; tras un tránsito temporal en este campo, volvió a la abstracción, aunque él mismo niegue ser un pintor abstracto. En aquel momento se fundieron estas líneas de trabajo para dar lugar a un estilo reconocible como sumamente personal.

En esta *luz artificial* encontramos una perfecta síntesis de su estilo: vibración cromática, automatismo gestual en algunas pinceladas y manchas de color, y abstracción. ¿Dónde queda aquí lo figurativo? Estamos hablando de *luz*, lo inmaterial por antonomasia, lo invisible que, sin embargo, permite ver; hablamos por tanto, de lo que ilumina, pero no de lo iluminado. Y hablamos también de *artificialidad*, es decir, de construcción intencionadamente elaborada con la ayuda de la razón. El resultado es una explosión palpitante de formas y colores no nítidamente articulados entre sí, como recién surgidos del estallido producido por el hueco dentro del perfecto rectángulo inscrito en el centro de la pintura: un orden del que surge lo difuso. Una pintura que habla del artificio fantasioso de estar viendo lo que no hay por medio de capas superpuestas (reales o no) de color sobre el lienzo.

Guillermo Pérez Villalta



Babel, 2010
Temple sobre madera, diámetro 120 cm





La arquitectura ha sido siempre un tema recurrente en Guillermo Pérez Villalta, no en vano sus primeros estudios, antes de dedicarse a la pintura, fueron de esa naturaleza. Sea en forma de construcciones fantásticas o aterrazamientos vertiginosos, sea contemplando interiores situados bajo bóvedas de equilibrio milagroso y sobre suelos ajedrezados, lo arquitectónico y lo urbano, desde una perspectiva literaria borgiana, definen buena parte del trabajo de este artista. Por ello, la idea babélica, como todo aquello que hace alusión a los mitos fundacionales de la cultura occidental, no podía dejar de atraerle. El uso de un tondo como forma-soporte para la pintura subraya la intención clasicista.

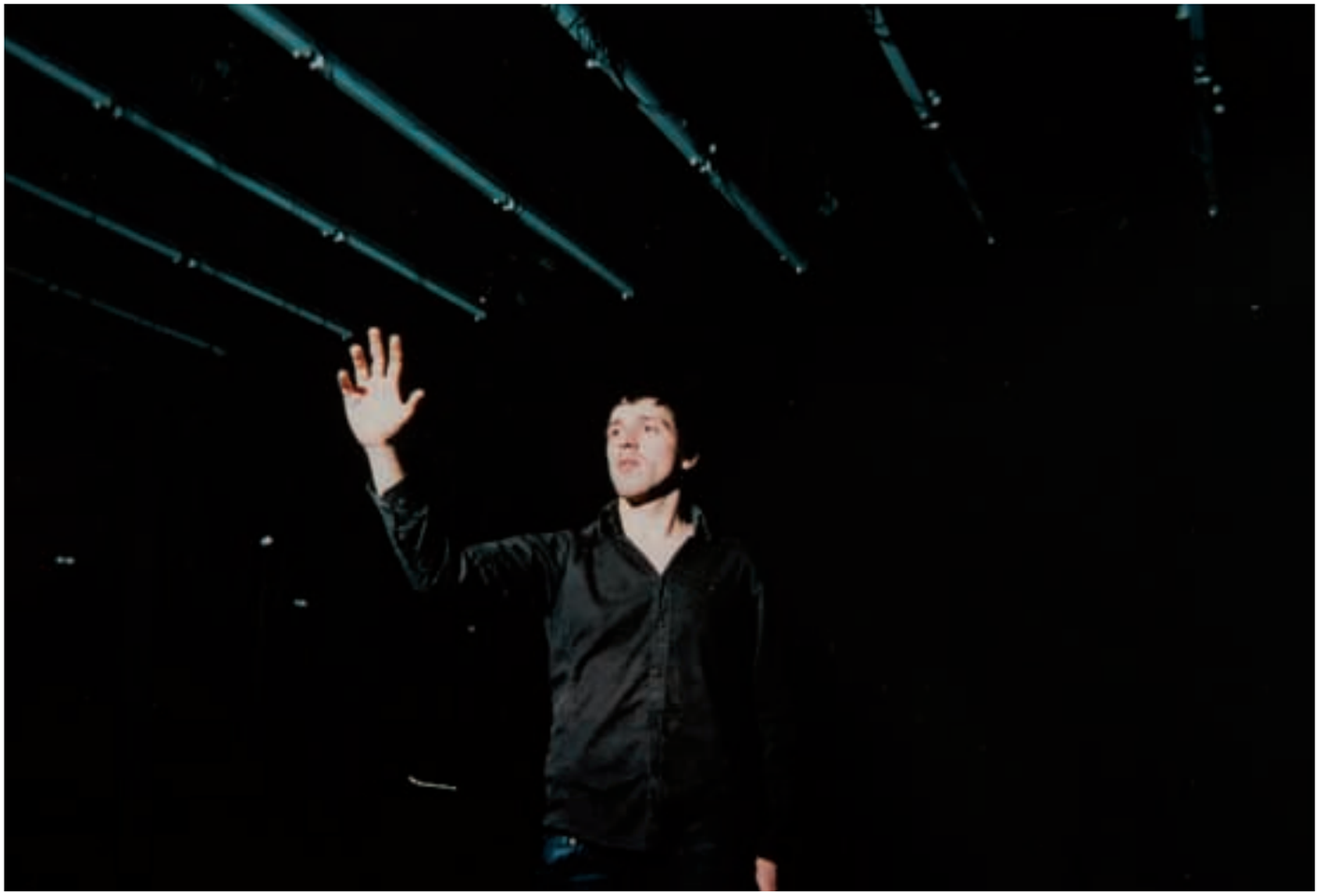
La torre utópica se eleva al borde del mar y junto a un conjunto de casas desordenadas y de distintas formas –cita indirecta a las diferentes lenguas a que su construcción dio lugar–. La torre está rodeada por un andamiaje, en forma de acueducto, conducente de ninguna parte a ninguna otra, y aparenta estar en construcción o abandonado.

La obra de los hombres, de ordenada y fría geometría, contrasta, en primer término, con el árbol resplandeciente por la luz del sol poniente, de tronco orgánicamente retorcido, en alusión a la dialéctica artificio/naturaleza. Ambas obras, la de los hombres del mar y la de los dioses de la tierra, quedan unidas por la limpia y nítida línea del horizonte.

Sergio Prego



Permutaciones Bug [Permutaciones insecto], 2010
Vídeo, 3’ 11”





Jorge Oteiza
Personaje, ca. 1953
Bronce, 59 x 18 x 11 cm



Pablo Serrano
Sin título, 1963
Intervención múltiple en la boca de la galería de acceso al interior de la presa de Aldeadávila (Salamanca). Granito









Gerardo Rueda
Pintura roja, 1964
Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm

Gerardo Rueda
Sin título, 1972
Tapiz de lana, 108 x 465 cm



Eduardo Arroyo
Chambre natale à Blenheim Palace [Habitación natal en Blenheim Palace], 1969
Óleo sobre lienzo, 70 x 70 cm



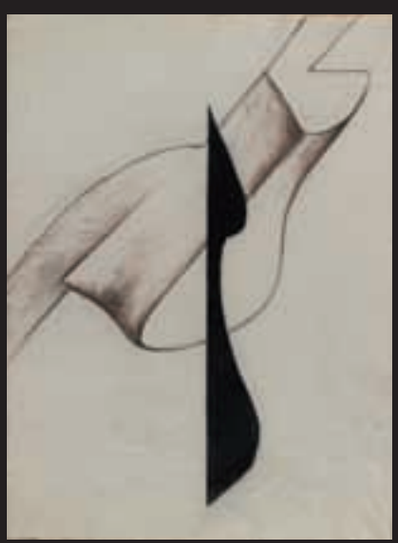
José Manuel Broto
De puntillas, 1981
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm





Pepe Espaliú
Santo con sueño de perfil (PE- 0037, 0038, 0040 y 0041-D), 1988
Lápiz Conté sobre papel, 51 x 38 cm cada uno, cuatro piezas



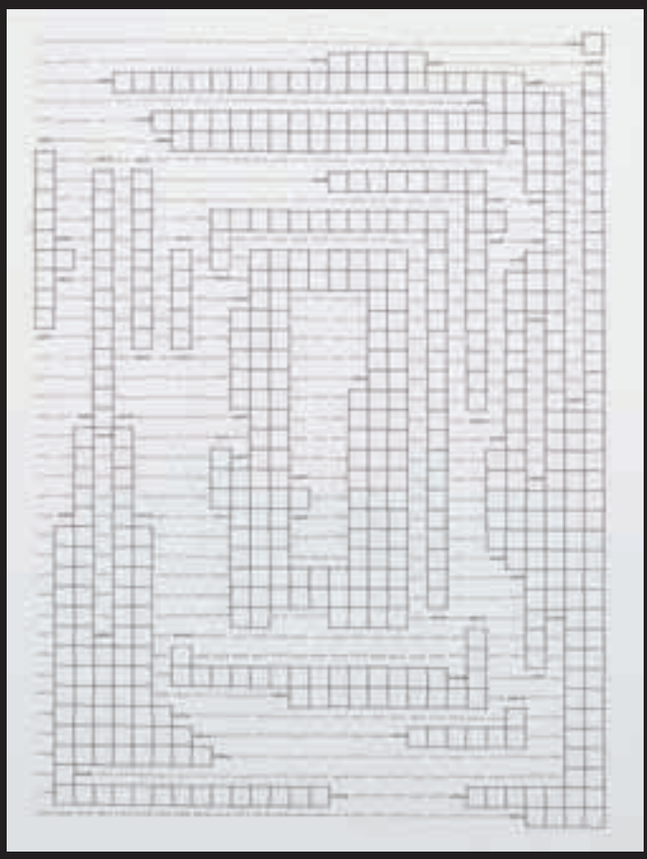



Elena Asins
Canons 49, 1989
Impresión sobre papel, 143 x 210 cm



Esther Ferrer
Sin título, *Números primos (I y II)*, serie iniciada en los años setenta y continuada hasta el presente
Técnica mixta, 78 x 53 cm





Jordi Teixidor
Sin título, 1990
Óleo sobre lienzo, 190 x 350 cm

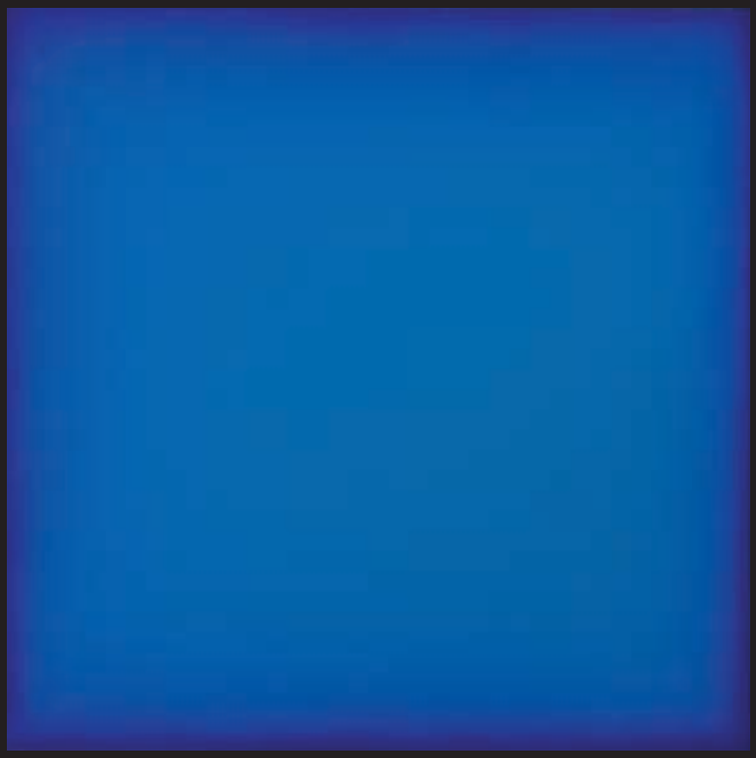




Juan Pérez Agirregoikoa
Jeune drapeau avec bouton [Joven bandera con grano], 1992
Collage y acrílico sobre tela, 130 x 130 cm

José María Yturralde
Díptico Posludio, 1998-2002 (dos piezas)
Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm cada pieza





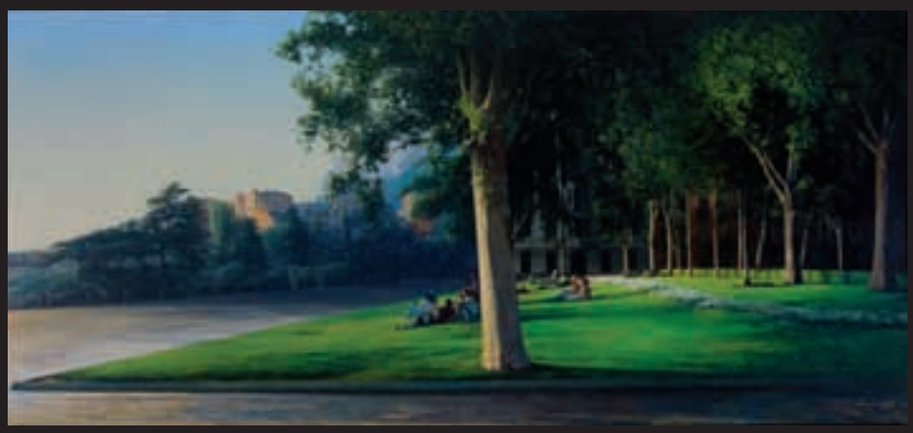


María Moreno
Jardín de poniente, 2000
Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 119 x 102 cm

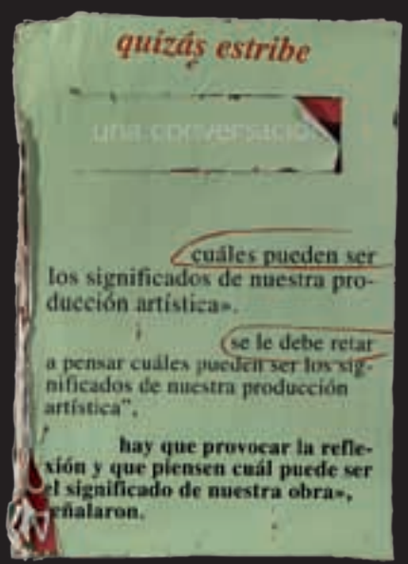
Alwin van der Linde
Jardines de Aranjuez, ca. 2002
Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 122 x 160 cm

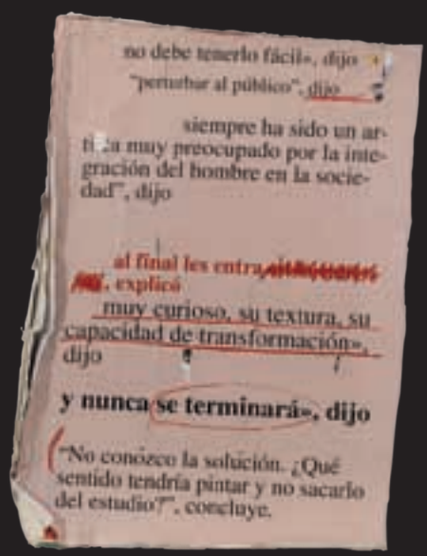


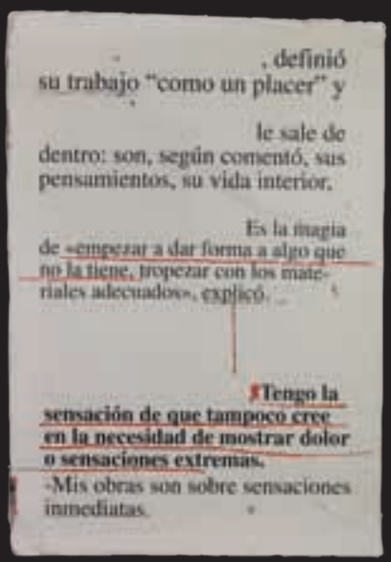
Clara Gangutia
Junio, ca. 2003-2005
Óleo y acuarela sobre lienzo, 75 x 102 cm

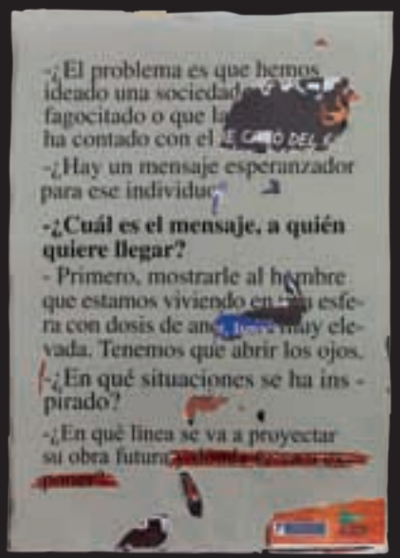


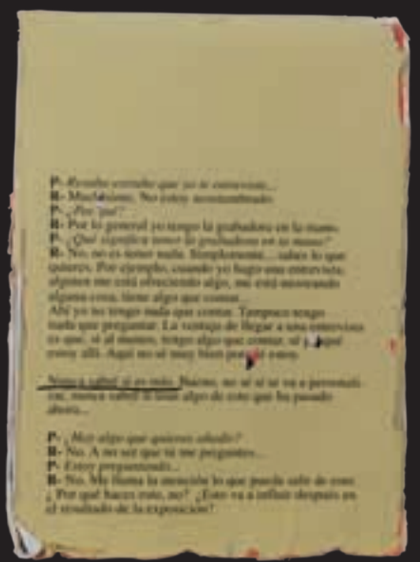
Guillermo Paneque
Sin título *(Algunas preguntas a un periodista),* 2005-2006
Técnica mixta, carteles intervenidos con pintura, grafito, tinta china y vinilo (cinco piezas), 135 x 97 cm cada pieza













José M.ª Sicilia
Eclipse # 2, 2006
Cera y óleo sobre madera, 185 x 157 cm

Manolo Valdés
Dama con abanico, 2007
Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 150 cm



Pello Irazu
Umbral doble I, 2008
Pintura sobre fotografía, 125,5 x 165,4 cm



Soledad Sevilla
Ocaso 2, 2009
Pigmentos sobre papel maruflado, 115 x 159 cm





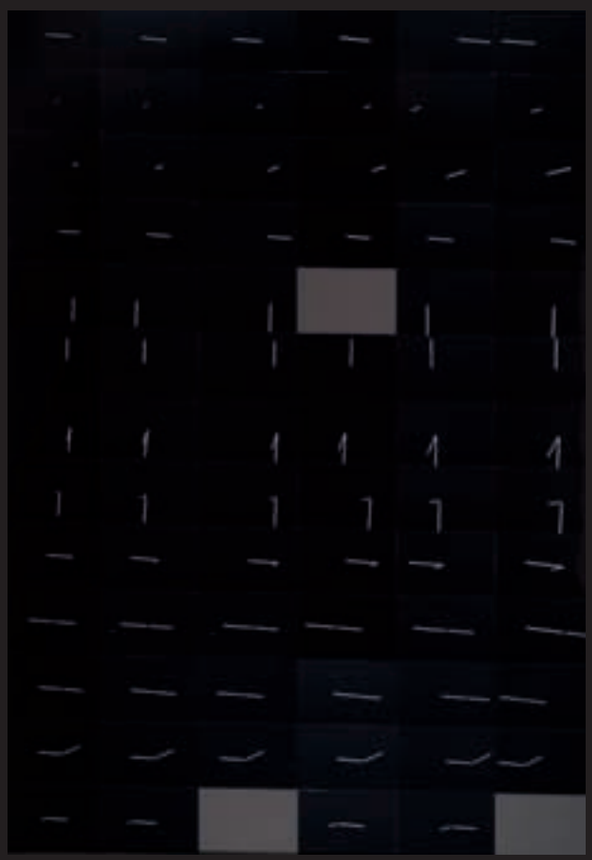
Ángela de la Cruz
Squashed [Aplastado], 2010
Óleo sobre lienzo, 123 x 123 cm



Guillermo Pérez Villalta
Naturaleza muerta, 2010
Temple sobre madera, 45 x 50 cm

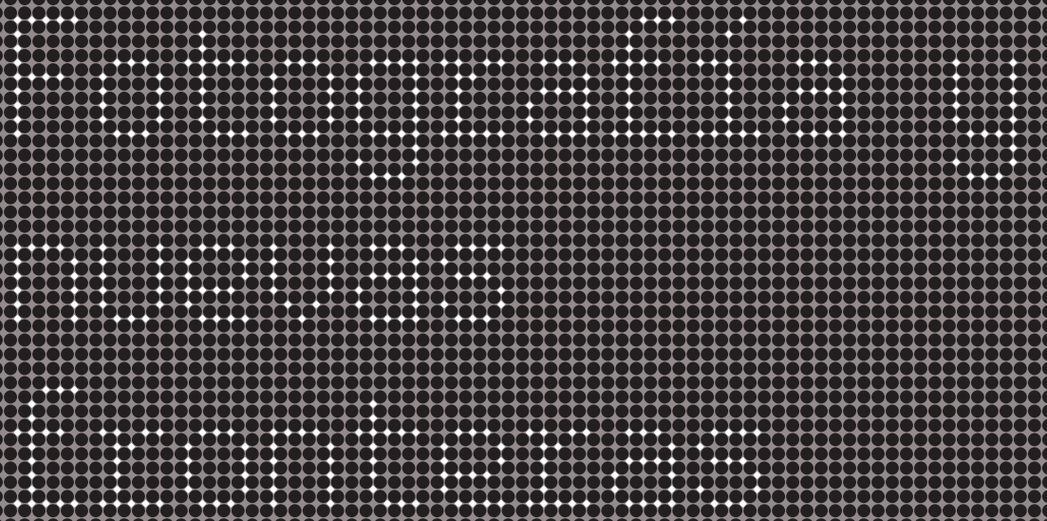
Sergio Prego
Bug A1 y *Bug A2* [Insecto A1] / *Secuencia miembro/tronco A1* / *Secuencia Bug A2* [Insecto A2] / *Secuencia miembro/tronco A2*, 2010
Fotografías (75 / 78 / 77 / 75) sobre papel





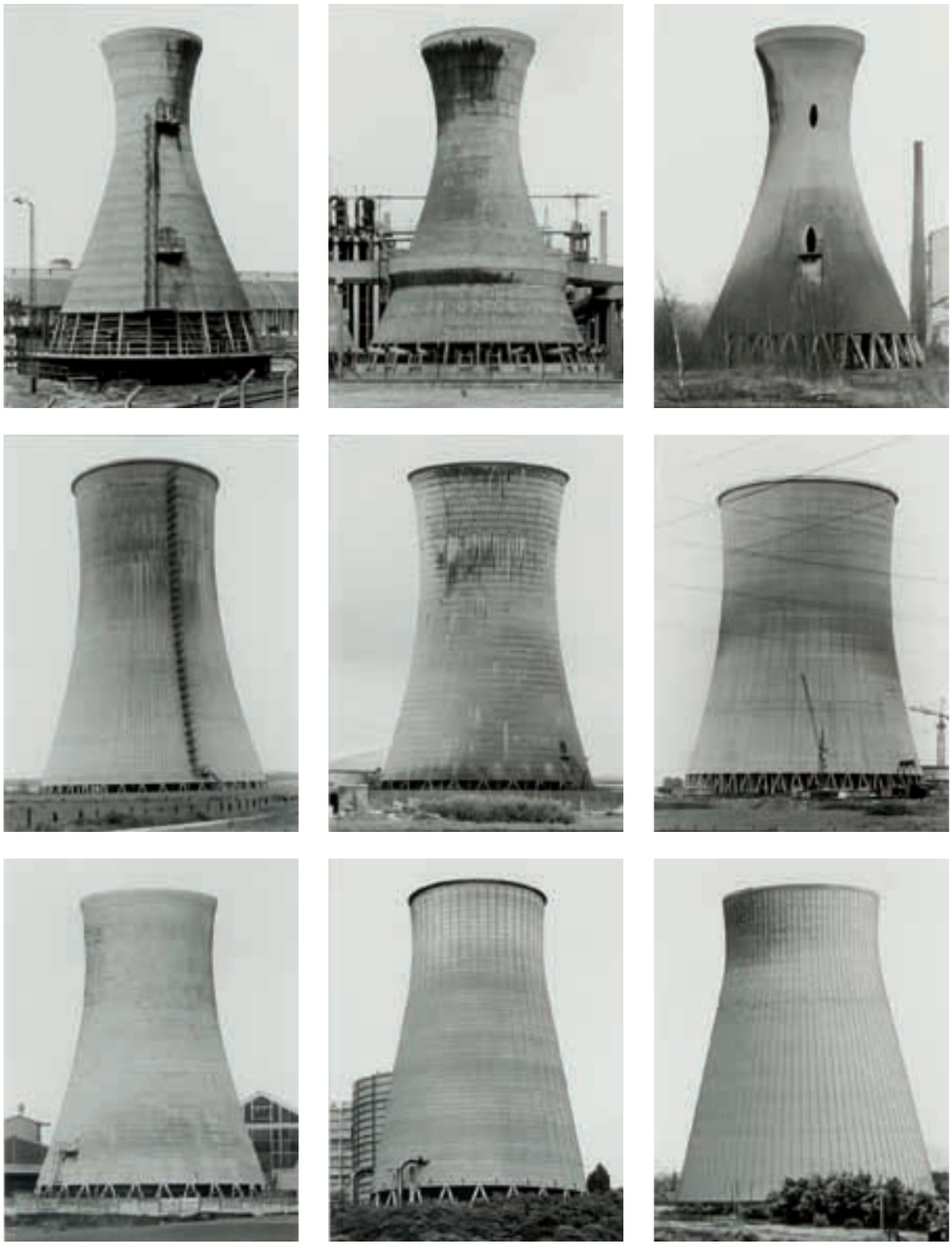






Bernd & Hilla Becher

Tours de refroidissement [Torres de refrigeración], 1972
Fotografías, 95,5 x 77 cm





La sistemática manera en que el matrimonio Becher fotografió y ordenó distintos tipos de construcciones de Alemania durante los años cincuenta, sesenta y setenta tiene algo de clasificación entomológica, de estado de la realidad y de análisis de las diferencias de lo igual. Se trató de un trabajo que pretendía mirar directamente a las herramientas de producción de un país que se reconocía industrial y que cifraba en esa condición la importancia de su carácter.

Como científicos sistemáticos que recorren los lugares significativos de un territorio o buscan individuos de una especie animal para, al ponerlos unos juntos a otros, detectar sus rasgos comunes y establecer las pautas de comportamiento que los definen como geografía o como ser vivo, los Becher fotografiaron chimeneas, depósitos de agua, torres de refrigeración, gasómetros, castilletes de extracción, silos de cereal, altos hornos, etc., además de casas populares con muros atravesados por entramados de madera, siempre con una visión frontal, a una misma distancia y altura, algo sobreelevada. Más que el aspecto arquitectónico, se subraya la presencia escultórica de esos elementos. Con tales registros llevaron a cabo un inventario minucioso que, desde ese punto de vista constructivo y utilitario, proporcionó una imagen nítida de Alemania, pero en la que los alemanes estaban ausentes.

A pesar de su frialdad, neutralidad, rutinaria ordenación y ausencia de color, en estas composiciones resuena algo paralelo al contemporáneo mundo del *pop art:* la repetición y serialización con mínimas variantes de un mismo tema. Aunque los objetivos eran bien distintos para este matrimonio alemán y para los artistas pop, en todos coincide un mismo gusto compositivo y formal.

Francesca Woodman

Space 2 [Espacio 2], 1976
Fotografía, 13,7 x 13,3 cm



La temprana muerte de Francesca Woodman, a la edad de 22 años, nos impide conocer la evolución que hubiera podido experimentar esta interesante fotógrafa en caso de haber podido dar a conocer públicamente su trabajo, ya que en su breve y atormentada vida nunca lo hizo. Sus fotografías fueron tomadas con intención semejante a la de quien escribe en un diario sus pensamientos, solo que Woodman utilizó imágenes en vez de palabras. Los condicionamientos familiares y el desamor le condujeron a la realización de un conjunto de fotografías en las que su cuerpo, normalmente desnudo –representación de la inocencia– y encerrado en habitáculos ruinosos –metáfora de un derrumbamiento interior, la artista terminó suicidándose–, muestra transformaciones a partir de un juego de ocultamientos y exhibiciones que únicamente el ojo de la cámara captaba.

Sus fotografías contienen significados interpretables a partir de la dialéctica de contrarios: casa decrépita frente a cuerpo joven, mostrar frente a ocultar, natural frente a artificio… A pesar de su aparente hermetismo, hay en ellas un claro deseo narrativo, como momentos aislados de un relato entre el terror gótico y el ensayo psicoanalítico.

En esta imagen, sosteniendo con sus manos unos fragmentos de papel pintado para pared, unos tegumentos irregulares y oscuros, oculta su cara y su sexo para, camuflándose con el desconchado muro ante el que posa, ofrecer una apariencia fantasmagórica y evanescente, como representación del paso del tiempo. La soledad, la fragilidad, el abandono y la representación del yo forman parte, asimismo, de las intenciones de un mundo creativo que tiene evidentes conexiones con el *body art* de su tiempo.



Cindy Sherman



Untitled # 71 [Sin título # 71], 1980
Fotografía, 61 x 50,8 cm



Robert Mapplethorpe

Lowell Smith, 1981
Fotografía, 51 x 41 cm

218 *Lucinda's Hands* [Las manos de Lucinda], 1985
Fotografía, 51 x 41 cm







El cuerpo humano fue, sin duda, tema de interés primordial para Robert Mapplethorpe, pero de los diferentes aspectos de ese cuerpo podrían resaltarse dos en los que la actuación del fotógrafo se centró con mayor asiduidad: la forma y la piel, piel como envolvente de la forma y piel como órgano sexual que, más allá de zonas específicas, cubre todo el cuerpo. A partir de raíces clasicistas hondamente asimiladas, Mapplethorpe observó el cuerpo, por lo general masculino, con la atención de un antropólogo curioso y la cercanía de un escultor enamorado.

Particularmente le atrajeron los cuerpos de hombres de raza negra, de musculatura miguelangelesca, convirtiendo su piel en un campo de brillos y luces, un lugar perfecto para el deseo. La conjunción de poses de carácter escultórico con la pulida tensión de la epidermis daba como resultado imágenes de extraordinaria fuerza. Cuerpos en espacios neutros, sin connotaciones, solo forma y envoltura, gesto y tersura, un lenguaje de pureza para pieles no ya translúcidas sino luminosas desde sus oscuras profundidades.

En esta fotografía, excepcionalmente, el artista se detiene en una parte muy concreta del cuerpo: dos manos y el antebrazo de una de ellas, obligándolas a sujetar un tablero blanco por una de sus esquinas. Así, dedos y músculos adquieren una peculiar rugosidad local y generan unos espacios más pequeños que los propiciados por un torso. Venas y articulaciones dibujan una topografía humana.

Gerhard Richter

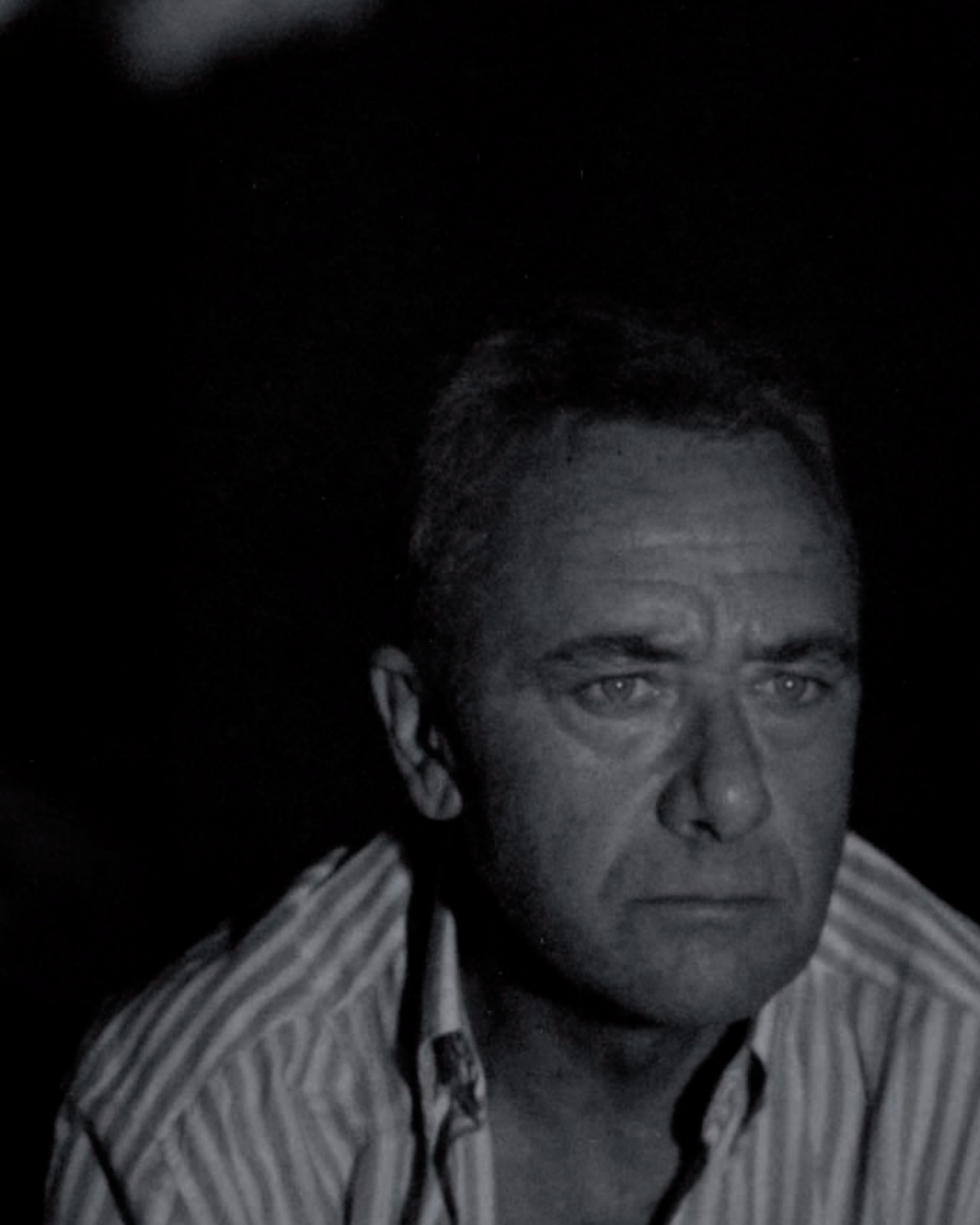
2.5.89-7.5.89, 1991
Seis fotografías de 34,9 x 50,8 cm cada una



Richter es un pintor que utiliza abundantemente la fotografía. A veces lo hace para, a partir de ella, crear una pintura, y otras veces pinta directamente encima de la imagen fotográfica. Nunca toma fotografías como un camino hacia la pintura, sino por su condición fotográfica, para más tarde descubrir que algunas de ellas le sirven para realizar una pintura. Este valerse de una imagen tomada con la cámara –en ocasiones imágenes borrosas y poco atractivas en principio– arranca de los años sesenta, de los comienzos de su trayectoria. Por otra parte, la utilización de la fotografía como soporte al que incorpora óleo es una práctica que empezó a desarrollar de manera continuada a partir del año 1989; fotografías en color, por lo habitual, no siempre tomadas por él mismo, pues en ocasiones utiliza las realizadas por amigos y familiares, de tamaño pequeño, en las que se ven –si no quedan completamente ocultos tras la capa de pintura– paisajes, edificios o personas en situaciones cotidianas normales, es decir, fotografías como las que tenemos cualquiera de nosotros en nuestras casas y álbumes.

Menos frecuente en este artista es la composición de imágenes fotográficas en blanco y negro y en las que, además, no hay intervención pictórica, como es el caso de esta obra, realizada en el año en que dio comienzo a este recurso de pintar sobre papel fotográfico emulsionado.

La escena se desarrolla en el interior de una habitación y el ángulo o punto de vista es el mismo en las seis imágenes. El espacio se observa invadido por las sombras –mayores o menores– y uno, dos o tres hombres se mueven en él desarrollando una acción cuyo sentido se nos escapa. Las figuras, al desplazarse, dejan formas borrosas, lo cual, junto al tenebrismo que domina el lugar, transmite una sensación opresiva y angustiosa. La presentación unida de las seis imágenes indica que hay una narración en el conjunto y la ausencia de pintura determina que es, justamente, esa acción y la disposición de las imágenes que la documentan, como políptico, lo que el artista consideró su creación. Existe en esa habitación y en tales hombres un recuerdo tanto de los individuos enjaulados en las pinturas de Francis Bacon, como de las celdas y patios de manicomios recogidos por Francisco de Goya.



Gabriel Orozco

226 *Broken Sidewalk, Maunalco, México* [Acera rota, Maunalco, México], 1992
Fotografía, 35,2 x 48 cm



Ladrillo en varillas (Wires Holding Bricks), 1993
Fotografía, 35,1 x 47 cm



Erosión y tiempo son dos de las bases sobre las que Gabriel Orozco trabaja. En su constante nomadismo Orozco dice que no pertenece a ningún lugar en particular, sino que más bien todos le hacen sentirse en el sitio correcto para la apropiación de cualquier elemento que en él pueda encontrar, y fotografiarlo y transformarlo con una interpretación inesperada. Todo es susceptible de significación, incluido lo más nimio e irrelevante en apariencia, un basurero, una grieta en el bordillo de una calle, una farola o un montón de objetos en un rastrillo callejero.

Orozco se interesa por las huellas que el tiempo deja en los objetos, sean naturales (como las piedras erosionadas por el agua, pero talladas luego por él) o artificiales (como el hormigón desportillado por los golpes y *embellecido* posteriormente con color). Lo cotidiano, la movilidad y la memoria se entrecruzan para trascender lo que juzgaríamos anodino antes de que Orozco nos lo señalara e hiciera ver con sus ojos. La identificación del objeto que atrapa su mirada se relaciona con el extrañamiento morfológico que lo atraviesa, como en este caso.

En la imagen del bordillo de acera se reconoce la coexistencia de varias capas de hormigón y piedra, y sobre ellas, a su vez, una capa más, de pintura. Textura, volumen y color nos remiten a una visión escultórica. Rayas y ondulaciones sobre esas pieles parecen hablar de un obrero-artista con sofisticada predilección por los detalles preciosistas. Acción humana en la deliberada ejecución primaria y acción humana en la fortuita formalización final.



Thomas Ruff

Nacht 5 III [Noche 5 III], 1993
Fotografía, 190 x 190 cm





Thomas Ruff, otro discípulo de los Becher, mantiene, como sus compañeros de generación, algunas de las premisas de sus maestros pero cambia otras o aporta novedosas variantes. Tras la serie de retratos de jóvenes alemanes, tipo carné de identidad, que le proporcionó un reconocimiento internacional –y con el que de alguna manera prolongaba la serie de *profesionales* realizada por August Sander en la década de 1920, solo que referida ahora a personas anónimas–, Ruff diversificó el campo de sus intereses atendiendo a otros asuntos, como la fotografía realizada con cámaras de visión nocturna, los cielos estrellados, la pornografía en Internet, la abstracción cromática, edificios racionalistas plasmados en imágenes movidas, paisajes…

Muchas de las imágenes de Ruff, más que estar ejecutadas por él, han sido manipuladas por él tras apropiárselas de revistas, libros y, sobre todo, Internet, convirtiendo lo anodino en relevante y significativo a través de las alteraciones que introduce en tales imágenes apropiadas; unas alteraciones habitualmente mínimas, apenas perceptibles, pero con carga suficiente para convertirse en otra cosa.

En sus imágenes tomadas con cámaras de visión nocturna, como la aquí expuesta, orientadas hacia la contemplación de edificios corrientes ubicados en lugares sin alma, se aprovecha de la coloración verdosa y el misterio que deriva de ambientes tan desolados para suministrar la inquietante idea de que algo terrible, en cualquier momento, en cualquier lugar, puede ocurrir, y que ello será observado y grabado por un ojo que no descansa y que ignoramos a quién pertenece.

Hiroshi Sugimoto

Celtic Sea, Boscastle [Mar celta, Boscastle], 1994
Fotografía, 50,3 x 63,7 cm



Esta fotografía pertenece a la que seguramente es la serie de imágenes más conocida de su autor, Hiroshi Sugimoto, la de los paisajes marinos. Tomadas todas de manera que la línea del horizonte –nítida por la limpieza del aire o borrosa por las brumas sobre el agua– secciona la fotografía por la mitad y captadas en diferentes puntos del planeta siempre desde una posición elevada, demuestran la infinita variabilidad de esos tres elementos naturales básicos: el mar, el cielo y el horizonte donde ambos se juntan.

Trabajos radicalmente minimalistas, en blanco y negro, poseen una atemporalidad excepcional al recoger escenarios que han permanecido en la simplicidad con la que los vemos durante quizá millones de años. Si Axel Hütte, mirando hacia tierra, hacia las montañas y los intrincados bosques, transmite esa impresión, la de la naturaleza inalterada en su rugosidad rocosa a pesar de los cambios vegetales, Sugimoto la logra dirigiendo su cámara hacia la dirección opuesta, en donde nada de eso existe y solo se cuenta con las variaciones atmosféricas, la luz natural (solar o lunar) y las suaves ondulaciones de la superficie marina.

Fotografías extremas de la naturaleza, se hallan tomadas con una lente de gran definición y al positivarlas solo se las amplía el doble de su tamaño, lo cual proporciona una nitidez a la imagen que permite observar lo que al ojo humano le pasa desapercibido, las sutiles diferencias existentes en aquello que nos parece igual. Hogar ancestral, aire y agua, nos recuerda que ese es nuestro origen y que su contemplación proporciona calma y seguridad.

Thomas Struth



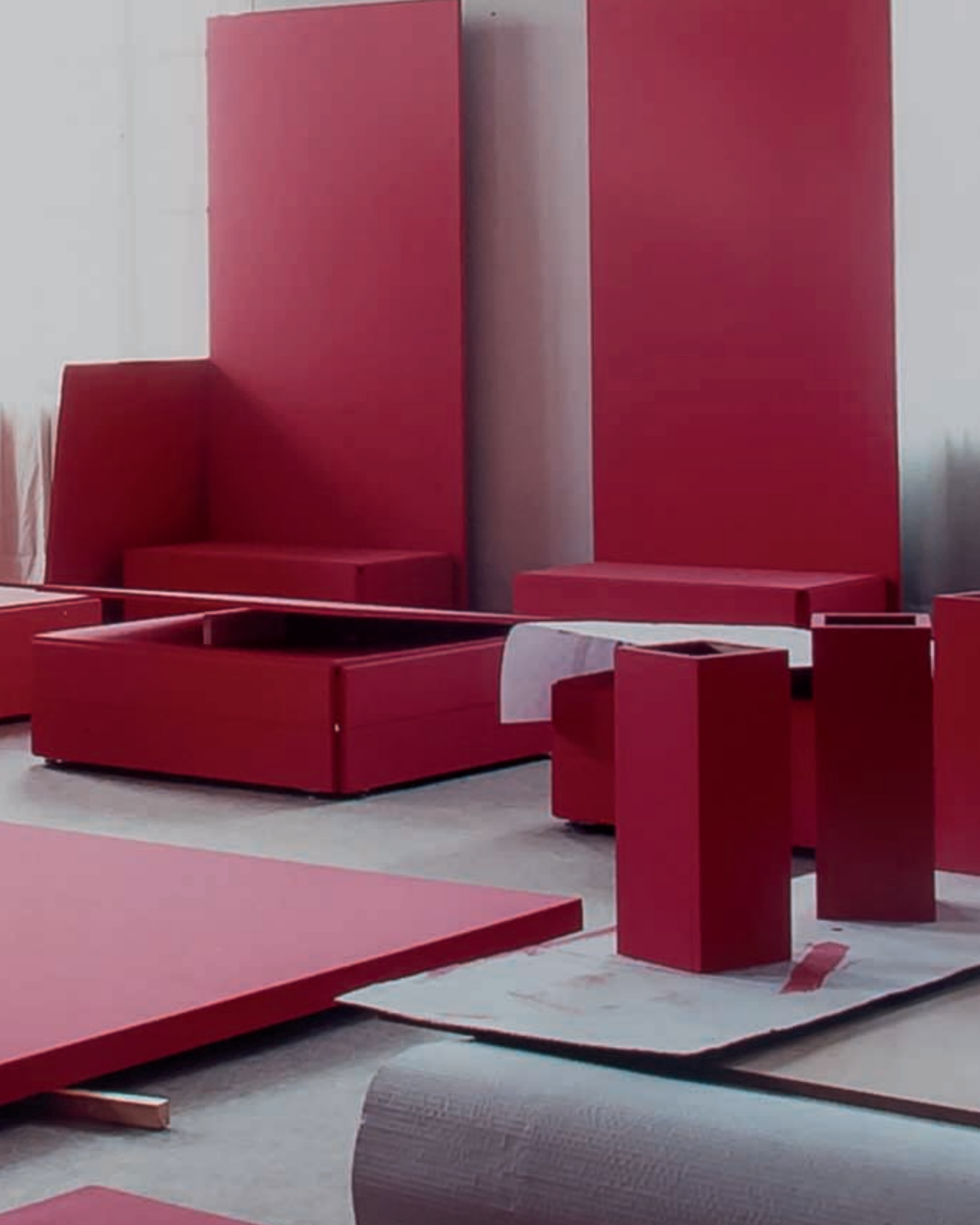
Jiangxi Zhong Lu, Shanghai, 1996
Fotografía, 123 x 144 cm



Candida Höfer

Museum für Volkerkunde Dresden I, 1999
Fotografía, 120 x 120 cm





Los Becher crearon una *escuela* y, en consecuencia, generaron un discipulado. Como maestros fueron excepcionales y, debido a ello, algunos de sus seguidores han resultado brillantes. Candida Höfer es un buen ejemplo. Ella ha sistematizado y recopilado otro tipo de arquitecturas y espacios, pero lo ha hecho con la misma decidida voluntad de inventario, con idéntica frialdad ante los lugares y con semejante mutismo personal para dejar hablar al lugar por sí mismo. Tampoco hay personas en sus imágenes, sino las huellas de sus hechos o, mejor dicho, los escenarios para que esas huellas sean conservadas o representadas. Y los hechos de interés para Höfer se refieren a los que son acogidos por los espacios nobles de la cultura: museos, bibliotecas, archivos, teatros…, aunque tampoco cualquier espacio de ese tipo sino aquellos en los que la magnificencia de la puesta en escena discurre en paralelo a la excelencia de sus objetivos. Frente a la observación exterior de sus maestros, Höfer prefiere las vistas interiores de las construcciones.

Con la misma insistencia, buscando la composición simétrica, desde un punto de vista bajo –o que parece bajo debido a la monumentalidad de la mayoría de los espacios fotografiados–, Höfer continúa por la senda de los Becher, aportando color y grandiosidad, pero prescindiendo de la composición fragmentada.

Axel Hütte

Island Fog [Niebla isleña], 2002
Fotografía, 117,8 x 147,3 cm



Axel Hütte es un discípulo más, dentro de la Colección Iberdrola, de Bernd y Hilla Becher en la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf. En su caso se produce también la insistencia en la fotografía de un tema, la naturaleza, algo tan ligado a la tradición pictórica que en principio podría parecer poco interesante para un fotógrafo actual. No obstante, ha conseguido dar al paisaje la connotación romántica y misteriosa que caracterizó a pintores alemanes de principios del siglo XIX como Caspar Friedrich, renovando el lenguaje del paisajismo. Para ello, Hütte, como fotógrafo, se atiene a lo real, dejando a un lado la idealización de lo imaginado.

Su acercamiento a la naturaleza tiene lugar, por lo general, en espacios vírgenes o que, al menos, parecen estarlo, si bien él sabe que todo paisaje es una interpretación cultural y, en consecuencia, algo intelectualmente elaborado y nunca puro por entero. En todo caso, Hütte se adentra en mundos selváticos y montañosos remotos, en islas deshabitadas y sumidas en la niebla, en desfiladeros profundos, en definitiva en todo aquello que ofrece la apariencia de no haber sido pisado por nadie con anterioridad. De ahí surgen paisajes que parecen salidos de un tiempo muy antiguo, prehistórico y emergente desde oscuridades primigenias. No le interesa el exotismo que en ellos pueda haber, sino lo telúrico.

Una parte pequeña de su mundo fotográfico mira los horizontes de las urbes modernas, pero solo a lo que tienen de artificialmente iluminadas de noche, desentendiéndose de lo demás.

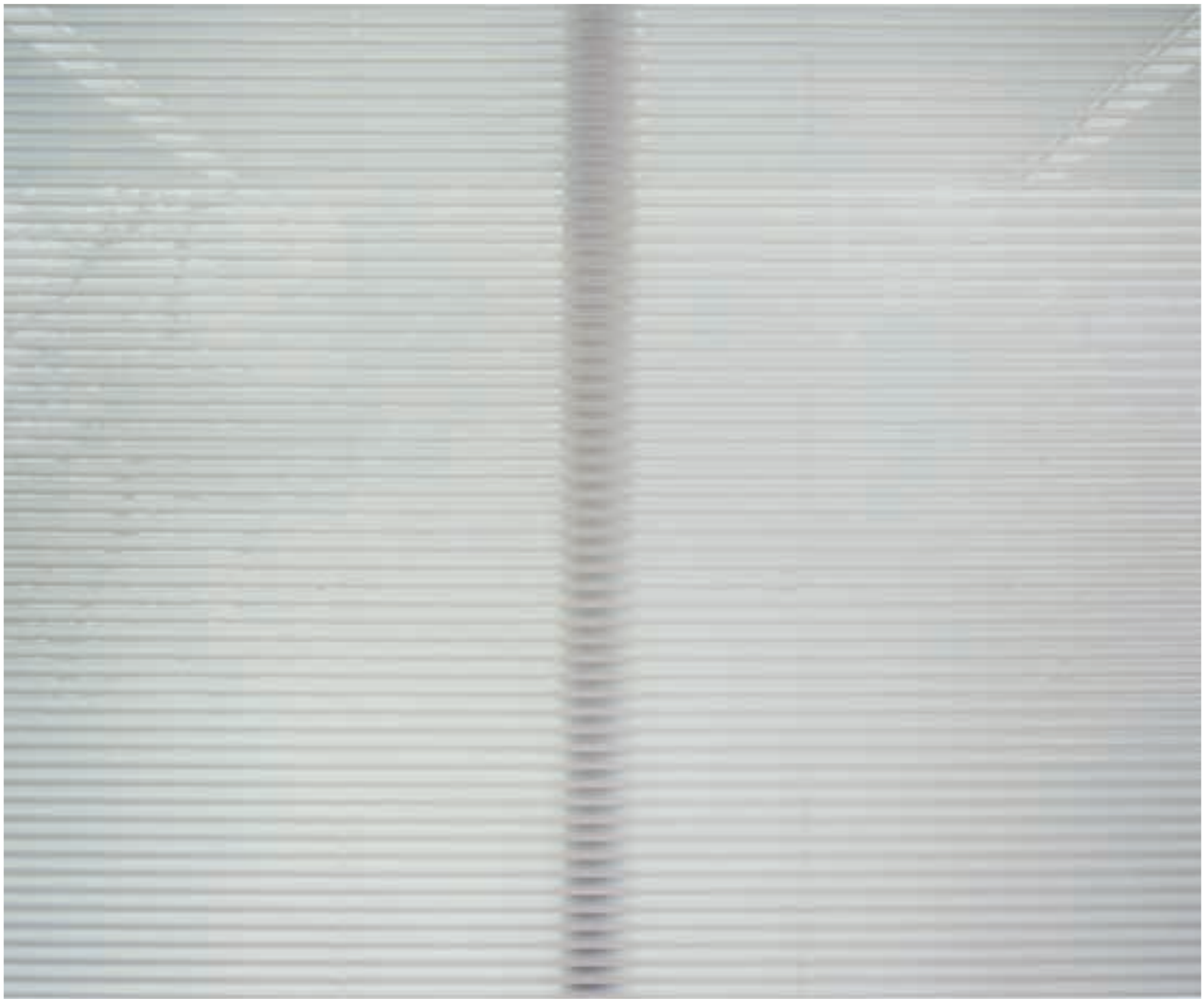


Luísa Lambri

248 *Untitled (Strathmore Apartments # 45)* [Sín título, apartamentos Strathmore # 45], 2002
Fotografía, 110 x 130 cm



Untitled (Strathmore Apartments # 20) [Sín título, apartamentos Strathmore # 20], 2002
Fotografía, 110 x 130 cm



La sutil variabilidad de la luz es la materia prima con la que Luisa Lambri trabaja. En ella todo es luz y apenas nada más. Sus series fotográficas frente a ventanas, a través de las cuales capta la luminosidad exterior al abrir o cerrar contraventanas interiores, posicionándolas en diferentes estados, o mover arriba y abajo las láminas de persianas venecianas, son un prodigio de minimalismo fotográfico, algo que también puede decirse de gran parte de los trabajos de Hiroshi Sugimoto y Aitor Ortiz.

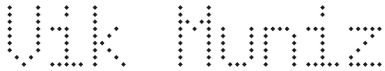
El trabajo de Lambri se comprende mejor en los conjuntos de series, más que en una sola fotografía, aunque en cada de una de ellas se detecte su interés por apresar la huidiza claridad diurna. En estas series se contempla la extraordinaria riqueza y elocuencia que con tan pocos elementos consigue la fotógrafa. Las contraventanas y venecianas son utilizadas como escamas de una piel mutante para captar registros de claridades y sombras mediante pequeños cambios que, sin embargo, provocan grandes contrastes. En ocasiones, raramente, a través de esas membranas se intuye la naturaleza del mundo exterior, pero lo habitual es solo la luz.

La arquitectura interior se despersonaliza –aunque ella fotografía interiores diseñados por arquitectos de gran renombre– y el espacio desaparece para dar como resultado elegantes abstracciones, muy cercanas al sentido *espacialista* de las pinturas de Lucio Fontana. Un espacio que se esfuma por la constante transformación de la claridad/oscuridad, que le hace ser diferente en cada momento, y al que se le han sustraído los elementos más significativos que pudieran habitar en él para lograr su máxima neutralidad.

David Maisel

Terminal Mirage 18, 2004
Impresión fotográfica, 122 x 122 cm

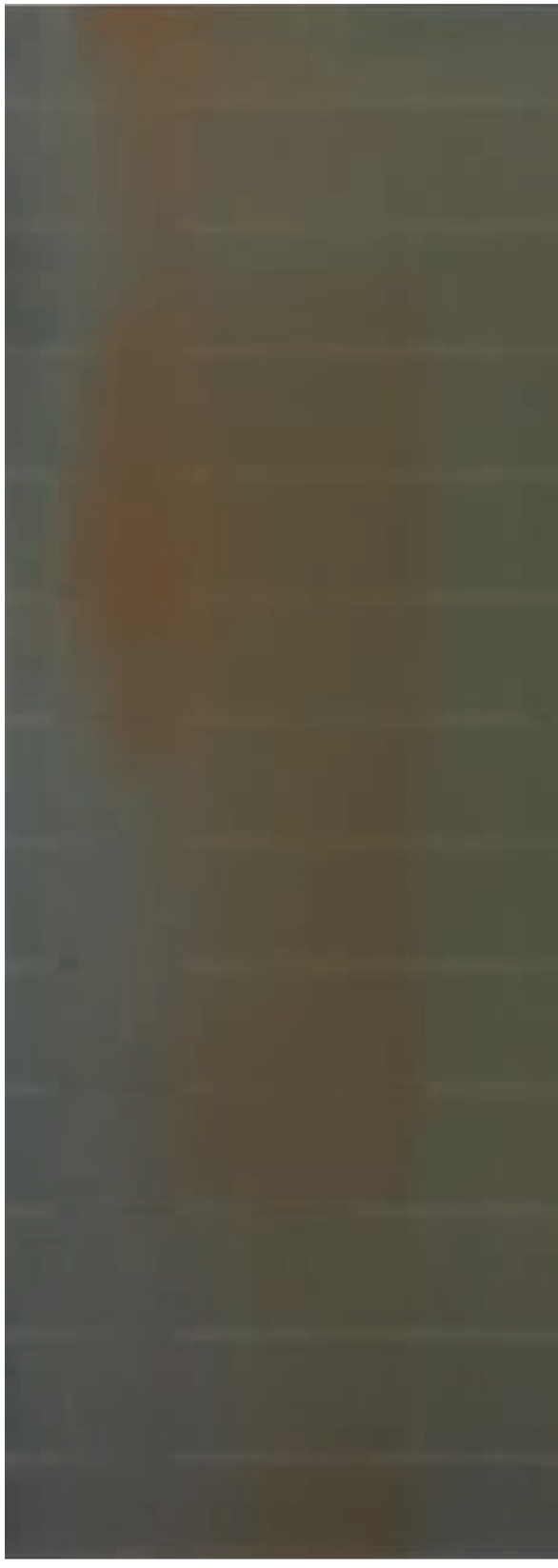




Young Girl Sewing, after Vilhelm Hammershøi [Muchacha cosiendo, a partir de Vilhelm Hammershøi], 2006
Impresión cromogénica sobre aluminio, 109,2 x 101,6 cm



Wolfgang Tillmans



8704-23, 2007
Impresión sobre Forex, 180 x 240 cm



Gerardo Custance



Somosierra. Comunidad de Madrid, 2008
Tintas minerales sobre papel algodón, 150 x 100 cm



Cy Twombly





Angels' trumpets. *Gaeta* [Trompetas del ángel. Gaeta], 2008
Fotografías, 43,2 x 27,9 cm cada una





Frente a la pintura realizada por Twombly a lo largo de seis décadas, las esculturas que construyó en su etapa inicial resultan mucho menos conocidas, aunque mucho menos vistas son las fotografías que tomó en los últimos años de su vida, de ahí lo excepcional de este tríptico en la Colección Iberdrola.

Sin embargo, el tema floral no es ajeno al pintor. Durante el invierno de 1973-1974 elaboró dos series de *collages* y grabados basadas en la «historia natural» y con las que se aproximó al mundo de los hongos y los árboles, si bien de estos últimos resultaría más propio decir que se interesó por hojas de árboles. Más tarde le atrajo la forma de la flor de loto y todo ello fue plasmándose en pinturas con su característico lenguaje instintivo y apenas formalizado. Twombly no trata de ser un botánico, sino un pintor que destila una obra a partir del recuerdo de otra cosa, en esta ocasión lo vegetal. En sus coloristas borrones y garabatos, a veces parece no pretender evocar la forma de la flor, lo visible, sino su fragancia, lo invisible, lo irreproducible.

En estas «trompetas del ángel», fotografiadas con idéntico aparente descuido con que maneja el pincel, sin enfocar ni encuadrar el asunto, el interés parece centrarse no en la flor en sí, sino en alguna de sus cualidades. Fotografiadas en la oscuridad nocturna, momento en el que desprenden su perfume para atraer murciélagos (responsables principales de su polinización), evocan un estado embriagador y un tanto hipnótico en el que la mirada se torna borrosa. La fuerte toxicidad de su alto contenido en alcaloides puede resultar fatal, pero aun así suele ingerirse en ceremonias chamánicas, lo que conecta esta obra con aquellas pinturas del autor relacionadas con hongos.



Willie Doherty



Out of Body (II) – Haunted [Fuera del cuerpo (II) - Embrujado], 2010
Impresión en color, 134 x 106,5 cm

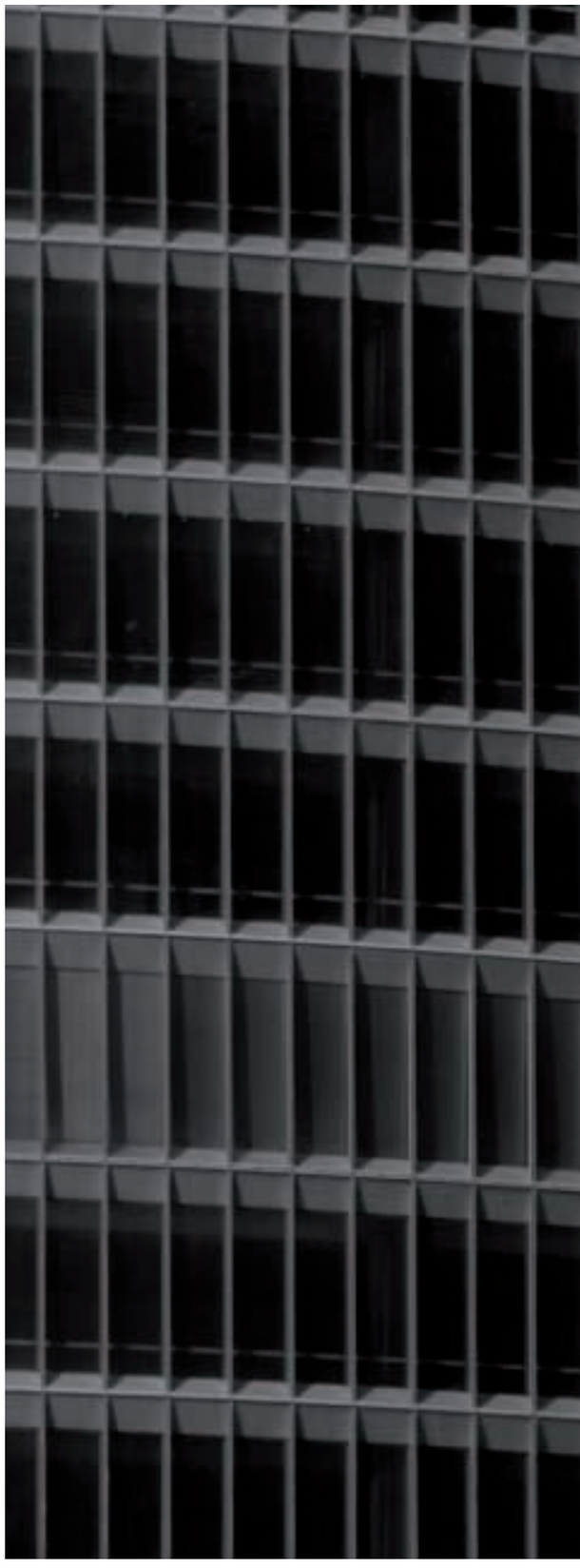


Hannah Collins

The Fragile Feast, Lighthouse, Galicia [Frágil festín, Faro, Galicia], 2011
Impresión fotográfica, 130 x 130 cm



Aitor Ortiz



Torre Iberdrola 003, 2011
Impresión directa sobre aluminio, 138 x 180 cm





Sin haber sido alumno de los Becher, Aitor Ortiz podría ser calificado como tal a la vista de sus trabajos, centrados desde sus primeros momentos profesionales, casi obsesivamente, en la arquitectura; sobre todo en sus estructuras, esas que cuando el edificio queda concluido se subsumen bajo capas de paredes y ornato que buscan embellecer lo que para él ya es hermoso por sí mismo.

La fuerza del hormigón armado, su textura levemente rugosa, la repetición tendente a lo infinito de los pilares verticales y forjados horizontales, y el gris que lo caracteriza poseen la poesía necesaria para extraer de todo ello un mundo de imágenes que podrían ilustrar un relato cuya trama se desarrollara en una ciudad a medio camino entre la ciencia ficción y Jorge Luis Borges o Italo Calvino.
La construcción de edificios, puertos o infraestructuras de todo tipo es un proceso que se desarrolla a una cierta velocidad y que va ocultando aquello que va realizando hasta llegar al punto de acabado final. Ortiz aprovecha los momentos transitorios de diversos estados de obra, que desaparecen o se transforman en cuanto el siguiente estado de obra se ha alcanzado, para atrapar una belleza efímera e incomprensible pero real.

La piel ha sido, por el contrario, lo que ha interesado al fotógrafo en esta imagen. El contraste entre dos pieles translúcidas: la de la Torre Iberdrola y la de la Biblioteca de la Universidad de Deusto. El orden y la regularidad acristalada de sus fachadas conviven con las leves curvaturas de ambas hasta hacerlas converger en un punto en el que se funden.

Begoña Zubero

E-42 Serie PCI n.º 3, 2013
Impresión papel Hahnemühle photo rag 310 g, 150 x 215 x 10 cm



La trayectoria de Begoña Zubero ha atravesado, en su ya largo recorrido, diversas estaciones que permiten conocer la variedad de intereses que han atraído a su cámara, desde la poética de los lugares y los objetos abandonados hasta la monumentalidad de los, también, olvidados o abandonados edificios del poder político en los antiguos países soviéticos, pasando por la experimentación abstracta a partir de luces y transparencias esféricas.

Su reciente residencia en Roma ha desvelado un componente clasicista en la mirada de quien ya estaba acostumbrada a la fotografía urbana (Bilbao, Berlín, Varsovia, Moscú…). El conjunto de imágenes tomadas en el Palazzo della Civiltà descubre un gusto por las composiciones poderosamente sencillas. En esta fotografía captada en uno de los corredores de la mencionada arquitectura, Zubero lanza una inesperada –pero muy romana– mirada sobre la ciudad. Con un punto de vista frontal y simétrico, la imagen encara uno de los arcos exteriores al que conduce la serie de pilares y bóvedas previas. Más allá del arco en sí, Roma se muestra híbrida y distante, con el horizonte bajo ocupado por villas aisladas entre las arboledas de jardines (la Roma incrustada en el imaginario colectivo, no la evidentemente monumental y reconocible, sino la intuida y vislumbrada en grabados y películas), y con el horizonte alto coronado por la muralla de unas arquitecturas actuales, secas, masivas y anodinas. El enmarcado arquitectónico trae recuerdos de Fra Angelico y Piero de la Francesca.

El protagonismo, en todo caso, es del cielo: grandioso, espectacular, luminoso. La simetría queda levemente rota por las sombras diagonales que proyectan las columnas soleadas. El pequeño charco formado por el agua de la lluvia actúa como espejo en el que parcialmente se reflejan esas columnas. Lo monumental, lo eterno y lo fragmentario, es decir, Roma.



José Manuel Ballester



Nocturno Bilbao 1, 2013
Impresión digital, papel Hahnemühle Baryta, 86 x 180 cm





La ciudad contemplada por José Manuel Ballester posee un orden y una luz interiores. La zonificación es clara: en la parte más cercana, la verde extensión de unos jardines atravesados por senderos destinados al paseo y el descanso; en la parte intermedia, la retícula planificada de calles por donde circula la energía que vivifica el latido urbano; y en la parte superior, la naturaleza agreste de unas montañas sumergidas en la noche. El reparto de la luz se ajusta a las diferentes zonas: puntual y dispersa sobre el césped, fría y ordenada a lo largo de las calles más cercanas hasta hacerse cálida y dispersa en los barrios más distantes, y finalmente carencia absoluta de luminosidad al fondo.

La ciudad, así, en un día limpio y despejado, ofrece la imagen de un organismo activo y disciplinado, regulado por un funcionamiento que de cerca se muestra racional y rígido, pero que en la distancia ofrece muestras emocionales e imprevistas. La ciudad comunica fuerza vital y claridad de ideas, pero también la oscura incertidumbre de un horizonte invisible. La noche que se cierne sobre la ciudad, no obstante, es manto de protección, de ningún modo amenazador. La ciudad se manifiesta confiada en su orden y su luz.

La serie de fotografías realizadas por Ballester desde la altura de Torre Iberdrola ofrece la contemplación de un Bilbao inédito hasta la construcción de dicho edificio. Nos es permitido ver ahora desde un emplazamiento y con una perspectiva nueva lo que conocíamos al ras de sus calles, de modo que la ciudad, siendo la misma, parece diferente. Así, podemos contemplar otra cara desconocida de una ciudad que tiene –como todas las que están animadas con una fuerza interior– infinitos rostros.

Mona Hatoum
Performance Still [Performance inmóvil], 1985-1995
Impresión fotográfica sobre aluminio, 76,5 x 110,2 cm



José Manuel Ballester
Barrio de colores. Berlín, 2004
Fotografía, papel Fuji Cristal Archiv, 67 x 150 cm



Bohnchang Koo
White # 6 [Blanco # 6], 2005
Fotografía, 130 x 167 cm



Bohnchang Koo
Group of soaps 3 [Conjunto de jabones 3], 2009
Fotografía, 159 x 99 cm





Ixone Sádaba
Serie «Leviathan», 2008
Fotografía, 125 x 80 cm

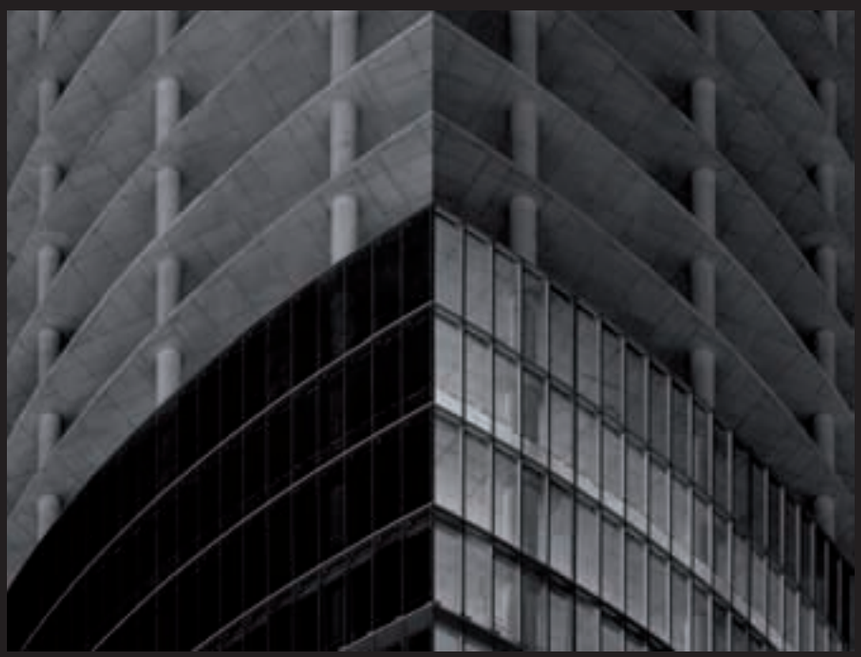
Ixone Sádaba
Serie «Leviathan», 2008
Fotografía, 125 x 180 cm



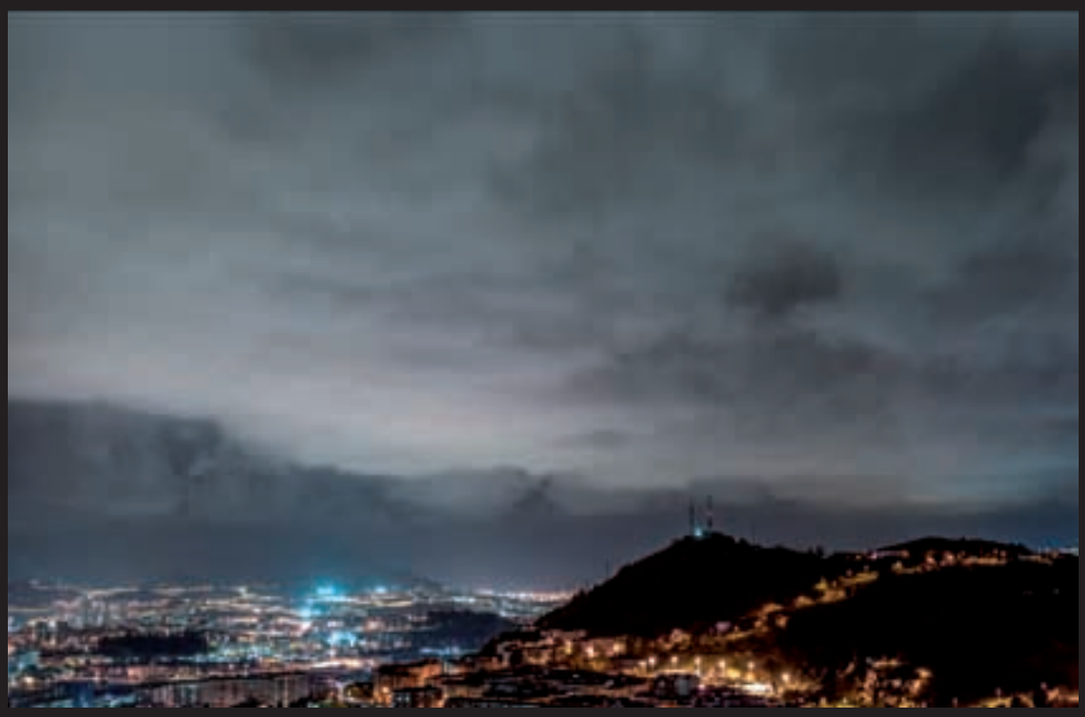
Aitor Ortiz
Torre 001, 2011
Impresión directa sobre aluminio, 143 x 190 cm



Aitor Ortiz
Torre 002, 2011
Impresión directa sobre aluminio, 143 x 190 cm



José Manuel Ballester
Nocturno Bilbao 2, 2013
Impresión digital, papel Hahnemühle Baryta, 86 x 180 cm



Javier González de Durana (Bilbao, 1951)

Profesor titular de Historia Contemporánea en la Universidad del País Vasco, desde 1986. Miembro del Patronato del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1986-2002). Director de la Sala de Exposiciones Rekalde, de Bilbao (1992-2002). Miembro del Consejo de Administración del Consorcio Guggenheim Bilbao (1992-1998). Asesor de adquisiciones del Museo Guggenheim Bilbao (1993-1997). Director de ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, de Vitoria-Gasteiz (2002-2008). Director Artístico de TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife (2008-2011). Director general de la Fundación Cristóbal Balenciaga Fundazioa, de Getaria (2011-2014). Miembro del Patronato de la Fundación Ortega Muñoz. Desde 1995 es académico correspondiente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Desde 2013 es amigo de número de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. Desde 2013 es académico correspondiente exterior de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel (Santa Cruz de Tenerife).

Catálogo
Textos: Javier González de Durana
Reproducción fotográfica de las obras: Juantxo Egaña
Diseño: Lars Amundsen
Coordinación editorial: Editorial Nerea
Fotomecánica: Eurosíntesis
Impresión: Mccgraphics

Exposición
Comisariado y diseño del montaje: Javier González de Durana
Montaje técnico: Equipo 7
Arquitectura: Hirilan
Transporte: ABLE
Seguros:
Producción: Iberdrola

Créditos fotográficos
Juantxo Egaña para todas las reproducciones fotográficas, excepto las de José Manuel Ballester, Aitor Ortiz, Sergio Prego, Javier Pérez y Begoña Zubero, que pertenecen a los mencionados artistas.

© de la edición: Iberdrola / © de los textos: sus autores / © de las fotografías: sus autores / © de las obras reproducidas: sus autores.
© Bohnchang Koo / © David Maisel / © Hannah Collins / © Luisa Lambri: cortesía de Ivorypress, Madrid / © Wolfgang Tillmans: cortesía Galería Juana de Aizpuru, Madrid / © Robert Mapplethorpe: cortesía The Robert Mapplethorpe Foundation, Nueva York / © José Manuel Ballester / © Aitor Ortiz / © Begoña Zubero / © Sergio Prego / © Javier Pérez. Imagen de Ángela de la Cruz: cortesía de la artista y Galerie Krinzinger, Viena / Imágenes de Pello Irazu y Willie Doherty: cortesía de los artistas y de la Galería Moisés Pérez de Albéniz, Madrid / © José Ramón Amondarain.

© Eduardo Arroyo, Aurelio Arteta, Elena Asins, Txomin Badiola, Miquel Barceló, Miguel Ángel Campano, Equipo Crónica, Pepe Espaliú, Esther Ferrer, Clara Gangutia, Juan Genovés, Luis Gordillo, Candida Höfer, Prudencio Irazabal, Pello Irazu, Antonio López, César Manrique, María Moreno, Vik Muniz, Miquel Navarro, Juan Navarro Baldeweg, Jorge Oteiza, Guillermo Paneque, Juan Pérez Agirregoikoa, Guillermo Pérez Villalta, Jaume Plensa, Thomas Ruff, Pablo Serrano, Soledad Sevilla, José María Sicilia, Jordi Teixidor, Darío Urzay, Manolo Valdés, Zabalaga-Leku, Valentín Zubiaurre, Ignacio Zuloaga, VEGAP, Bilbao, 2014. © Sucesión Antonio Saura/www.antoniosaura.org, VEGAP, 2014. «*Vuit Creus* (*Ocho cruces*)», 1981 © Comissió Tàpies, VEGAP, Bilbao, 2014.

Frontispiece: Fotografía cedida por Torre Iberdrola AIE.

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.
Diríjase 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.

Impreso en España - Printed in Spain

Agradecimientos
Jone de Felipe. Lourdes Fernández. Galería Altxerri, Donostia-San Sebastián. Galería Carreras & Múgica, Bilbao. Galería Espacio Líquido, Gijón. Galería Helga de Alvear, Madrid. Galería Juana de Aizpuru, Madrid. Galería Luis Burgos, Madrid. Galería Marlborough, Madrid. Galería Michel Mejuto, Bilbao. Galería Moisés Pérez de Albéniz, Madrid. Galería Vanguardia, Bilbao. Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao. Galerie Bruno Bischofberger, Männedorf. Galerie Krinzinger, Viena. Galerie Stefan Röpke, Colonia. Itziar Iriarte. Ivorypress, Madrid. Marian Goodman Gallery, Nueva York. Soledad Lorenzo. Ander Marquet. Pablo Melendo. Nusser & Baungart Contemporary, Múnich. Pepe Cobo y Cía, Madrid. The Robert Mapplethorpe Foundation, Nueva York. Juan Várez.

Depósito legal: SS 385/2014