

Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea
UPV/EHU

eman ta zabal zazu



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

TESIS DOCTORAL

***LA RELACIÓN ARTE-INDUSTRIA EN LA COLECCIÓN
PROPIA DEL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO***

Presentada por:
Lucía Oliva García Fente

Dirigida por:
Dr. D. Ignacio Bilbao Delgado
Dr. D. Juan Manuel Barredo Cahue

Leioa, Bizkaia
2017

AGRADECIMIENTOS

Mi profundo agradecimiento a mis padres, mi hermano, mi cuñada, mi sobrina y fundamentalmente a D. Jorge Ochoa, por la interminable paciencia y el ánimo que me han dispensado.

Agradezco profundamente las visiones o puntos de vista aportados por D. Iñaki Bilbao y por D. Jon Barredo cuyo inestimable apoyo ha hecho posible que este estudio pudiera ver la luz.

También expresamos un emocionado recuerdo hacia la figura del profesor D. Luis Badosa que nos contagió de su pasión por el arte y su vinculación con la industria haciéndonos ser conscientes de las particularidades de tal fenómeno en nuestro entorno y más allá.
Valga de sentido homenaje hacia él esta Tesis.

“El arte lo cambia todo”

(Lema oficial elegido por el Museo Guggenheim Bilbao
para celebrar en el año 2017 su XX Aniversario)

INDICE

1. INTRODUCCIÓN

1.1. PERTINENCIA E INSPIRACIÓN DE ESTE ESTUDIO.....	13
1.2. ANTECEDENTES.....	15
1.3. JUSTIFICACIÓN. MARCO CONCEPTUAL. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	18
1.4. MARCO TEMPORAL Y ESPACIAL.....	28
1.5. OBJETIVOS.....	30
1.6. METODOLOGÍA.....	32

2. EL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO

2.1. LA EMPRESA. El origen de una marca y el negocio.....	43
2.2. ADECUACIÓN AL ENTORNO HISTÓRICO. Gestación y creación.....	64
2.3. LA SINGULAR ARQUITECTURA DEL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO.....	72
2.4. EFECTO CULTURAL Y EDUCATIVO.....	108

3. LAS OBRAS DE ARTE Y SUS AUTORES.....

3.1. EL CUERPO DE LA OBRA. Diversos autores.....	127
3.1.a) RICHARD SERRA. “La Materia del Tiempo”.....	128
3.1.b) EDUARDO CHILLIDA. Hierro y acero.....	182
3.1.c) JEFF KOONS. La Factoría Koons.....	205
3.1.d) OTROS.....	249
3.2.LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO Y/O COMO FIN.....	269
3.2.a) CHRISTIAN BOLTANSKI. La fotografía como tecnología de archivo.....	277
3.2.b) GERHARD RICHTER. Diálogo entre fotografía y pintura.....	295
3.2.c) CLEMENTE BERNAD. El fotodocumento.....	309
3.2.d) GILBERT & GEORGE. Fotopintura e iconografía social urbana.....	327
3.2.e) OTROS.....	338

.3.3. LA REPRODUCCIÓN MECÁNICA.....	341
3.3.a) ANDY WARHOL. La producción en serie. Iconografías de la sociedad de consumo.....	342
3.3.b) ROBERT RAUSCHENBERG. Transferencia mecánica de imágenes.....	364
3.3.c) LIAM GILLICK. Arte elevado vs. Arte popular.....	383
3.3.d) OTROS.....	388
3.4. ARTE Y TECNOLOGÍA.....	396
3.4.a) JENNY HOLZER. Textos tecnológicos.....	396
3.4.b) OTROS.....	412
3.5. ARTE TRANSFORMADOR ESTÉTICO Y CONCEPTUAL DEL ENTORNO.....	419
3.5.a) PUPPY. Obra orgánica y proeza ingenieril de esqueleto industrial.....	419
3.5.b) FUJIKO NAKAYA. La colaboración entre Ciencia, Arte y Tecnología.....	441
3.5.c) YVES KLEIN. Un arte físico, místico e industrial.....	454
3.5.d) DANIEL BUREN. Intervención artística en el Puente de la Salve.....	467
3.5.e) LOUIS BOURGEOIS. Metáfora de la madre nutricia en Bilbao.....	475
3.5.f) ANISH KAPOOR. El acero y las superficies especulares.....	490
3.6. TRADICIÓN Y MODERNIDAD.....	514
3.6.a) JANNIS KOUNELLIS. <i>Natura-artificio</i>	514
3.6.b) OTROS.....	521
3.7. INTERVENCIONES SOBRE LA ARQUITECTURA.....	538
3.7.a) SERGIO PREGO. Sobre el muro-cortina.....	538
3.7.b) ASIER MENDIZABAL. Construyendo chimeneas.....	542
3.7.c) ITZIAR OKARIZ. El sonido lo inunda todo.....	546
3.7.d) OTROS.....	551

3.8. ICONOGRAFÍAS DE LA ERA DE LA INDUSTRIA.....	555
3.8.a) JAMES ROSENQUIST. Iconografías populares.....	556
3.8.b) MIQUEL NAVARRO. El paisaje escultórico urbano.....	567
3.8.c) JESÚS MARI LAZKANO. Iconografías de la gran urbe.....	574
3.9.COMPROMISO ESTÉTICO-SOCIAL DEL ARTE EN LA SOCIEDAD CAPITALISTA.....	579
3.9.a) JOSEPH BEUYS. El hombre de su tiempo y el chamán.....	579
3.9.b) JORGE OTEIZA. La Nada que es el Todo.....	595
3.9.c) MONA HATOUM. Barreras eléctricas.....	614
3.9.d) DORIS SALCEDO. La denuncia social.....	618
3.10. EL ARTE EN LA SOCIEDAD POSINDUSTRIAL. Una reflexión sobre el Valor del Arte.....	623
4. CONCLUSIONES.....	643
BIBLIOGRAFÍA.....	647
INDICE ONOMÁSTICO.....	677

1.INTRODUCCIÓN

1.1. PERTINENCIA E INSPIRACION DE ESTE ESTUDIO

Bilbao como laboriosa ciudad desde siglos atrás, iría avanzando desde el sector primario de la agricultura y la pesca hacia el sector secundario de la industria pesada. A finales del XIX ya despuntaría con su fuerte dinamismo industrializador impulsado por la minería del entorno desarrollando una importante fuerza fabril fundamentada en la siderometalurgia.

A mediados de los años ochenta del siglo XX la ciudad sufriría las consecuencias de una gran crisis que haría que la industria en general y los altos hornos en particular, tan emblemáticos por su enérgica actividad, cayeran y sumieran la economía en un agujero que las Administraciones Vascas supieron visionariamente tapar.

La solución vendría dada por un conjunto de actuaciones que contribuirían al proceso de regeneración de la estructura económica del País Vasco y a potenciar las posibilidades de convertir el Área Metropolitana articulada en torno a Bilbao en núcleo de referencia de las regiones del Eje Atlántico. Una de esas actuaciones fundamentales correspondería a la creación de un museo de Arte Contemporáneo que se erigirá como hito arquitectónico, artístico, económico y social de la historia de finales del siglo XX y principios del XXI.

La creación de esta nueva sede museística de la famosa marca Guggenheim convertiría una ciudad industrial en decadencia, cuyo paisaje muchos recordamos como gris y sucio, en una urbe luminosa y limpia dedicada desde finales de los noventa del pasado siglo a emprender el camino hacia el sector terciario. Desde entonces el turismo cultural acaparará la atención de muchos países y sus ciudades, que tomarán Bilbao como centro ejemplificador o modelo de conversión económica. Será ese fenómeno el que llamara nuestra atención: cómo en Bilbao el arte apareció como industria y la industria como arte; cómo, en definitiva, el arte sustituiría simbólicamente a la vieja industria.

Bilbao, pasados veinte años, se ha sabido reinventar económica, urbanística, estética, cultural y socialmente. Ya la ciudad sería centro artístico importante desde el XIX con una actividad en este sentido destacable, poseyendo además, desde 1908, una de las galerías más importantes del Estado como es su Museo de Bellas Artes. No obstante, Bilbao no se identificaba o tenía voz en el mundo hasta que llegó a ella

un museo de arte contemporáneo de afamada marca. El Museo Guggenheim Bilbao redefiniría su entorno situándola destacablemente en el mapa mundial.

Recuerdo cuando, hace años, esperando diariamente cerca de mi domicilio, en una de las paradas de autobús para ir a la localidad de Basauri a trabajar, me quedaba observando la estatua de hierro que presidía un pequeño jardín a la entrada del edificio de oficinas de la desaparecida fábrica Cilindros Bolueta S.A. Aquella representación de la Industria marcaba mi interés y entretenimiento durante la espera del transporte. Era una figura alegórica que simbolizaba la identidad de aquellos barrios obreros en los que me crié, que enraizaba con la iconología de Cesare Ripa del siglo XVI recordando a Mercurio, dios del comercio, muy vinculado a las actividades industriales y mercantiles y a representaciones de tantos y tantos artistas que yo ya conocía.¹

Por aquel entonces ya empezaba a suscitarse en mí el interés en la relación del arte con la industria que daría paso a la colaboración en algunos proyectos de investigación en la Facultad de Bellas Artes de Leioa con el profesor D. Luis Badosa Conill, el cual había defendido en los años ochenta su tesis titulada precisamente “ARTE E INDUSTRIA. Influencia de las Formas Industriales en el Arte del Siglo XX. 1900-1945”.²

Con él aprendí que las obras de arte como la arquitectura en este caso que las alberga, y la institución y colección a la que pertenecen, llevan la conciencia del espectador a la realidad de las condiciones del contexto en el que se sitúan sean estas privadas, públicas, institucionales, políticas, económicas, sociológicas, psicológicas, formales, conceptuales, temáticas, motivacionales..., o cualquier conexión que pudiera haber entre ellas. En definitiva y en general, llevan la conciencia en este caso colectiva a la realidad histórica pasada y presente.

El Museo Guggenheim Bilbao transformaría su entorno destacablemente en el mapa. Las emotivas palabras de D. Jose Antonio Ardanza, por

¹ Después de años supe de la autoría de aquella pequeña representación de hierro, siendo su autor el cántabro Fito Cuevas (n. 1950). Respecto a las representaciones alegóricas, *vid.* RIPA, Cesare. *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini Universali*. (Primera edición de 1593; traducción del italiano al español Juan Barja y Yago Barja). Ediciones Akal. Madrid, 1987.

² Los Proyectos de Investigación de la U.P.V. en los que colaboré con el profesor Badosa fueron los siguientes: 1591.320 – *Ha 105/98 Iconografía Industrial/El Hombre en relación con la Máquina y con la Industria*, iniciado el 15/12/1998 y finalizado el 31/12/2000; 1/UPV/EHU 01591.320-HA-3039/2000. *Iconografía Industrial. El Hombre en relación con la Máquina y la Industria*, iniciado el 01/11/2000 y finalizado el 31/10/2002, ambos en la Facultad de Bellas Artes de Leioa (Vizcaya). Por otro lado, nos referimos a la Tesis de D. Luis Badosa, dirigida por D. José Milicua Illaramendi, leída en 1986 y posteriormente publicada por el Servicio Editorial/Argitarapen Zerbitzua de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Departamento de Pintura. Bilbao, 1995.

aquel entonces Lehendakari del Gobierno Vasco y uno de los artífices más importantes con poder de decisión para poder llevar a cabo el proyecto, como máxima autoridad política del momento al respecto, en el inicio de la andadura del nuevo Museo de Arte Contemporáneo, auguraba un nuevo periodo para nuestro entorno diciendo:

El Museo Guggenheim Bilbao se abre con la confianza de erigirse en un motor cultural y económico que estimulará el comercio, el turismo, el estudio, los servicios y muchos otros aspectos de nuestra vida. Pero, paralelamente a la reactivación educativa y económica, a partir de hoy, el País Vasco se embarca en la conquista de un espacio artístico propio dentro de la comunidad internacional. (...) el Museo Guggenheim Bilbao es símbolo de la regeneración y modernización de este pueblo.³

Como testigos de esa reconversión y partícipes de alguna manera de la misma por nuestra formación y situación profesional, sabiendo de la importancia cultural, educativa, económica, estética, patrimonial e identitaria y a otros niveles en general, que ha supuesto dicho Museo para la ciudad en la que nacimos y vivimos desde siempre, recordando la historia más inmediata de esta urbe vinculada a su gran tradición industrial, hemos creído necesario un estudio que avalase una **hipótesis** que esperábamos supusiera una aportación original.

EL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO CON SU COLECCIÓN PROPIA PUEDE ENTENDERSE COMO UNA SUSTITUCIÓN SIMBÓLICA O UNA METÁFORA DE LA VIEJA INDUSTRIA.

1.2. ANTECEDENTES

El Museo Guggenheim Bilbao ha hecho correr ríos de tinta en múltiples aspectos siendo aún una joven Galería. Algunos de los documentos escritos al respecto nos han servido como antecedente inmediato e incluso se han erigido como importantes fuentes documentales de referencia a tomar, dígase el caso de las publicaciones que apuntamos:

a) Sobre los orígenes de la historia del proyecto y el efecto Guggenheim, donde los autores hacen un repaso sobre la gestación y creación de una industria artística en Bilbao de marca internacional con sus inmediatos efectos, su singular arquitectura, su política y organización, su economía, etc., nos remitimos a:

³ José Antonio Ardanza, en la presentación de la publicación coleccionable: AAVV. *Museo Guggenheim Bilbao/Guggenheim Bilbao Museoa*. Edita Diario *El Correo*, S.A. Sociedad Vascongada de Publicaciones, S.A. y la Fundación del Museo Guggenheim Bilbao. Bilbao, 1997, p. 3.

-AAVV. *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo*. Editorial Diario El Correo, S.A. Bilbao, 1997, donde los periodistas y críticos Alberto Tellitu, Iñaki Esteban y José Antonio González Carrera nos enseñarían los entresijos del desarrollo de un proyecto tan transformador por arriesgado y singular en un principio para Bilbao.

-GUASCH, Anna Maria y ZULAIKA, Joseba (eds.). *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. [(Título original: *Learning from the Bilbao Guggenheim*; versión inglesa publicada en 2005 por el *Center for Basque Studies* de la Universidad de Nevada, Reno, 2005; Juan Sebastián Cárdenas (traducc.). Col. Arte Contemporáneo, Vol. 20]. Ediciones Akal, S.A. Madrid, 2007. Una publicación esta que surgió a raíz del simposio “Aprendiendo del Guggenheim”, organizado en el Nevada Museum of Art de Reno en abril de 2004 en el que llegarían a participar desde artistas, historiadores del arte, directores de museos, antropólogos, escritores, críticos de arte, gestores políticos, arquitectos, urbanistas, economistas, expertos en turismo, etc. Estos entendidos analizarían la función del Museo Guggenheim Bilbao como elemento paradigmático de la cultura contemporánea y como catalizador cívico de la economía, el urbanismo y otros campos.

-ZULAIKA, Joseba. *Crónica de una seducción*. Editorial Nerea, Madrid, 1997, donde este profesor doctor y antropólogo, a través de entrevistas a figuras de gran relevancia en la creación en Bilbao de un museo de arte contemporáneo de la marca internacional Guggenheim, ofrece un recorrido por la historia política y económica que lo hicieron posible.

-ESTEBAN, Iñaki. *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Editorial Anagrama, S.A. Barcelona, 2007, donde se llega a plantear como bien indica la reseña del libro, que el Guggenheim Bilbao se ha instaurado como símbolo de consenso en la sociedad vasca y es imagen de renovación de la ciudad de Bilbao colocándola en el mapa mundial.

b) Especialmente práctica como referencia y antecedente en su modo de presentación, así como su forma de estructurar temas y conceptos, resultaría la publicación referida al edificio del Museo Guggenheim Bilbao y a algunas de las obras de arte de la Colección Permanente, titulada *Guggenheim. Arquitectura y Arte*. En ella treinta y nueve arquitectos ofrecen sus lecturas sobre la arquitectura de Gehry en Bilbao a la vez

que el crítico de arte Jose Luis Merino analiza treinta y nueve obras que, precisamente estuvieron expuestas en esa gran Galería.⁴ Nosotros

seguiríamos la forma de estructurar de esta publicación y el análisis que se hace por parte de la misma sobre sus contenidos pues estimamos que sería muy clarificadora. Del mismo modo, otro de los materiales librarios que más se adecuarían a nuestro propósito de análisis y ejemplo a seguir sería la publicación del mismo Museo Guggenheim Bilbao del año 2009 sobre su Colección Propia, un catálogo de consulta fundamental en este estudio. En ella se analiza cada uno de los autores representados con sus respectivas obras en la Colección hasta esa fecha.⁵

c) Con respecto al análisis sobre las obras de arte, fijaríamos nuestra mirada sobre algunas tesis doctorales, convenientes como antecedentes y como material de consulta a la vez; véase en concreto la realizada por Ioan Septimiu Jugrestan titulada *Del boceto al objeto a través del bit en la obra La Materia del Tiempo de Richard Serra* (Tesis dirigida por José Ángel Lasa Garikano. Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, 2009), donde el hecho industrial en la obra de uno de los autores más importantes de nuestro estudio será tratado de manera relevante atendiendo además al arquitecto del Guggenheim Bilbao dado que ambos utilizarían parte de la misma tecnología para llevar a cabo sus proyectos en Bilbao.

d) También antecedentes importantes serían nuestras colaboraciones en las investigaciones sobre la relación Arte-Industria que realizamos junto al desaparecido Dr. Luis Badosa,⁶ a partir de las que pudimos conocer relevantes y famosos estudios sobre iconografía industrial como los trabajos del profesor Klaus Türk en Alemania, las publicaciones de los estudios de Francis Klingender, la relación tan famosa que analizaría Marc Le Bot entre pintura y maquinismo, o la propia tesis titulada "ARTE E INDUSTRIA. Influencia de las Formas Industriales en el Arte del Siglo

⁴ Vid. MERINO, Jose Luis (ed.). *Guggenheim. Arquitectura y Arte*. Editan Ayuntamiento de Bilbao y Grupo G. A. I. Bilbao, 2003.

⁵ AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao* (traducción de Art in Translation, Rafael Aburto, Magalí Martínez de Solimán y Maribel Vilarino Rodríguez, Elena González Escrihuela y Museo Guggenheim Bilbao). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009.

⁶ Los Proyectos de Investigación de la U.P.V. en los que colaboramos con el profesor Badosa fueron los siguientes: 1591.320 – *Ha 105/98 Iconografía Industrial/El Hombre en relación con la Máquina y con la Industria*, iniciado el 15/12/1998 y finalizado el 31/12/2000; 1/UPV/EHU 01591.320-HA-3039/2000. *Iconografía Industrial. El Hombre en relación con la Máquina y la Industria*, iniciado el 01/11/2000 y finalizado el 31/10/2002, ambos en la Facultad de Bellas Artes de Leioa (Vizcaya). Por otro lado, nos referimos a la Tesis de D. Luis Badosa dirigida por D. José Milicua Illaramendi y publicada por el Servicio Editorial/Argitarapen Zerbitzua de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Departamento de Pintura. Bilbao, 1995.

XX. 1900-1945” del recordado profesor Badosa. Estas investigaciones harían emerger la idea de un análisis que además sobrepasaría lo meramente iconográfico como en breve iremos a aclarar. Sin desdeñar la importancia de algunos artículos aparecidos en la revista Fabrikart fundada y dirigida por el propio Luis Badosa.

1.3. JUSTIFICACIÓN. MARCO CONCEPTUAL. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si bien es cierto que existe material muy diverso -múltiples publicaciones, webs, audiovisuales, etc.- que descubren múltiples lecturas sobre el llamado “Efecto Guggenheim” desde diferentes enfoques (arquitectónico, urbanístico, económico, social, artístico-museístico, historiográfico, educacional...), analizando cuestiones como las anteriores referidas, tratando asuntos como:

- el Museo Guggenheim Bilbao, ejemplo de éxito en los planes de rehabilitación urbana a través de un edificio de función museística,
- el Museo Guggenheim Bilbao como proyecto cuya gestión ha sido un modelo para otros entornos,
- el Museo Guggenheim Bilbao como fruto de una política internacional,
- el Museo Guggenheim Bilbao como eje vertebral de revitalización hacia el sector de la cultura y los servicios avanzados,
- la importante política expositiva del Museo Guggenheim Bilbao a la vanguardia de muestras importantes en el mundo de relevantes artistas tanto locales, nacionales e internacionales en su política expositiva,
- el impacto estético y el hito arquitectónico de Gehry en Bilbao,
- el Museo Guggenheim Bilbao como enclave de atracción mediática
- etc.

No encontraríamos un análisis o lectura referida a lo físico, estético y simbólico del Museo Guggenheim Bilbao con respecto a la industria fundamentada en su Colección Propia. No hallaríamos estudios centrados al respecto en las obras de arte de su Colección Propia específicamente que las vinculasen a un aspecto que nos ha definido como pueblo como ha sido lo industrial.

Tanto la arquitectura del Museo Guggenheim Bilbao -compleja obra de acero y titanio- como las obras de su Colección Propia, con su

pronunciada presencia, tienen la capacidad de “hablar” y suscitar conexiones físicas y simbólicas con el pasado industrial evocándolo continuamente. Sin las obras, la Institución Museística con su edificio (a pesar de que la Arquitectura es la madre de las Artes en Occidente), no tiene presencia ni identidad como tal. Las obras de esta industria cultural son -metafóricamente- los productos fabriles de antaño, aunque no se hayan hecho en el mismo País Vasco. La producción del Museo Guggenheim Bilbao son las obras de su Colección y las exposiciones y las actividades de cualquier índole que beneficien a la sociedad (educativas en general, museológicas y culturales, institucionales, económicas, empresariales, políticas, sociales...) que consiguen provechos como el dinerario, el cognitivo, el creativo y estético, el disfrute, la sensibilización, etc.

Es por ello que habríamos de interesarnos por este asunto debido a las razones que a continuación se explican:

- a. Dado que la función simbólica estructural pertenece al ámbito subjetivo del conocimiento, vimos la necesidad de proponer la siguiente interpretación conociendo que vivimos en una sociedad postindustrial en la que ya no existe la producción en sentido tradicional y que por tanto, la política es evidentemente diferente. La sociedad postindustrial o sociedad de consumo, o de la información, o del capitalismo tardío, etc., ya no obedece a ese viejo funcionamiento del capitalismo clásico, a decir de Jameson, “(...) la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases”⁷; pero como la cultura siempre se va a ver afectada por los cambios, en este caso del capitalismo actual, manifestará su posición proyectándose en nuestro entorno más inmediato a través del arte (como así ha sido siempre).
- b. Hemos cambiado de centuria suplantando la vieja industria pesada que identificaba estos lares por la nueva industria del arte sin perder la esencia de capacidad de trabajo y de adecuación a las circunstancias por parte de la sociedad vizcaína. Como bien indica el propio Guggenheim Bilbao a sus visitantes en el prolegómeno a su visita a él haciendo una completa introducción:

El Museo Guggenheim Bilbao ha constituido uno de los retos culturales de mayor impacto de finales del siglo XX. Ante la crisis del sector industrial de finales de los años ochenta, las Instituciones Vascas decidieron impulsar un

⁷ JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. [Título original: *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, New Left Review Ltd, Oxford, 1991; José Luis Pardo Torío (trad.)]. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona y Editorial Paidós, SAICF. Buenos Aires, 1995, p. 14.

proyecto con el que regenerar económica y urbanísticamente Bilbao y el País vasco. Los planes de expansión de la Solomon Guggenheim Foundation en Europa coincidieron con este deseo y el Museo Guggenheim Bilbao abrió sus puertas en octubre de 1997.

Construido en un antiguo solar industrial, el edificio del Museo, diseñado por Frank Gehry, se erigía como uno de los grandes hitos de la arquitectura del siglo XX haciendo realidad el sueño de transformar Bilbao en un destino turístico internacional y convirtiéndose en emblema de la ciudad. Tras su construcción se han promovido otras importantes actuaciones urbanísticas y arquitectónicas que han configurado el Bilbao del siglo XXI.

Una media de un millón de visitantes por año, de los cuales dos de cada tres son extranjeros, acuden a Bilbao atraídos por el Museo potenciando la economía de la región situando a la ciudad en el mapa turístico internacional. A este éxito ha contribuido además del extraordinario edificio, la gran calidad de la programación artística con más de un centenar de exposiciones, muchas de las cuales se encuentran en el *ranking* de las más visitadas. Por todo ello, Bilbao se ha convertido en un referente cultural europeo proyectando a nivel internacional la imagen del País Vasco.

Fiel a su compromiso inaugural, el Museo Guggenheim Bilbao ha creado una Colección Propia con una identidad única y singular que enriquece y complementa los fondos de las Colecciones Guggenheim. De carácter internacional pero con especial énfasis en el arte vasco y español, esta Colección Propia arranca cronológicamente en la segunda mitad del siglo XX y puede considerarse diversa y coherente.

Una de las principales misiones del Museo Guggenheim Bilbao es servir de instrumento de educación y de acercamiento del arte y la cultura a la sociedad. A través de un intenso programa de actividades más de 400.000 personas al año toman parte en la amplia programación educativa del Museo destinada a distintos perfiles de público.

El sólido respaldo social y empresarial con el que cuenta el proyecto, se refleja asimismo en su amplio colectivo de Amigos, más de 16.000, y en la aportación económica recibida por las empresas que forman parte del programa de Miembros Corporativos.⁸

- c. Así, tendríamos que tener en cuenta el carácter regenerador que el mismo Centro Cultural sabe reconocerse enfatizando en la apuesta firme de las Instituciones Vascas por él como museo de carácter internacional y lo que ha supuesto en cuanto a proyección exterior de una imagen de Euskadi como un territorio más moderno, acogedor y abierto al mundo. Para Vizcaya, ha sido un gran motor económico, social, turístico, generador de empleo y riqueza, y fiel reflejo de la transformación y revitalización de una ciudad y su entorno, así como ha acercado el Arte Contemporáneo y la Cultura en general a todos y todas. El arte lo ha cambiado todo (este es precisamente el lema -que hacemos

⁸ Introducción dada al visitante por medio de un plasma interactivo ubicado en Zero Espazioa del Museo Guggenheim Bilbao (espacio destinado a los visitantes donde encuentran información diversa para planificar su visita y disfrutarla al máximo, resultando un prolegómeno a la experiencia cultural que se le ofrece).

nuestro- que ha adoptado la Galería bilbaína para la celebración este año de su vigésimo aniversario: “El arte lo cambia todo” y - nosotros añadimos- ha sustituido simbólicamente a la industria tradicional).

Tan solo diez años después de haberse inaugurado, se hacían las siguientes valoraciones positivas entre muchas otras, por parte de autoridades varias que, a la sazón, ostentaban cargos importantes, siendo algunos de ellos partícipes directamente del cambio que supuso para Bilbao, otros siendo detractores en un principio y reconociendo después de manera positiva la creación del nuevo museo y otros siendo opositores al proyecto. Algunas reflexiones de autoridades de diferentes ámbitos, expertos en arquitectura, sociología, docencia, ciencias de la comunicación etc. darían en el Décimo Aniversario de la Galería bilbaína aseverando lo siguiente:

-En cuanto a la capacidad de transformación que ha supuesto el Museo Guggenheim para Bilbao y Euskadi en general como eje vertebral de grandes cambios en diferentes esferas, destacan por ejemplo las siguientes declaraciones de personalidades varias que en aquel entonces -2007- ostentaban cargos importantes, aludiendo ya a esa sustitución simbólica de la vieja industria en el ideario político y el popular⁹:

La apuesta firme de las instituciones vascas por un museo de carácter internacional como el Guggenheim Bilbao, ha supuesto la proyección exterior de una imagen de Euskadi como un País más moderno, acogedor y abierto al mundo. Y para Bizkaia, ha sido un gran motor económico, social, turístico, generador de empleo y riqueza, y fiel reflejo de la transformación y revitalización de la ciudad y su entorno.¹⁰

Resurgir. Eso es lo que ha supuesto para Bilbao la llegada del Guggenheim. Resurgir de las cenizas del hierro que forjaron nuestros mayores para construir, con esfuerzo titánico, un futuro de titanio. Viaje al futuro que, recordemos, se hizo en Metro. Ferrocarril-Museo. Hierro y Cultura, Cultura de Hierro. (...) Somos más que un Metro. Más que un Museo. Somos nosotros, gu (“nosotros” en la lengua vasca), GUggenheim.¹¹

⁹ Las sucesivas citas, a no ser que se indique lo contrario, fueron extraídas de *Bilbao*. Periódico Municipal. Nº 219. *Guggenheim 10 urte*. Octubre de 2007 (suplemento conmemorativo del Décimo Aniversario del Museo Guggenheim Bilbao). Edita Bilboko Udala/Ayuntamiento de Bilbao.

¹⁰ Jose Luis Bilbao (Diputado General de Bizkaia), p. 22.

¹¹ Rafael Sarriá (Director Gerente de Metro Bilbao), p. 22.

-En cuanto a la capacidad de esfuerzo laboral y de transición de un sector a otro que ha ahondado en la autoestima colectiva, Joseba Arregui, que fuera consejero de Cultura del Gobierno Vasco, destacaba a los diez años de su inauguración que la principal virtud del Museo Guggenheim Bilbao ha sido “devolver a los vizcaínos el mayor tesoro que tienen: la confianza en sí mismos”. Otras valoraciones serían las siguientes:

La presencia del Museo Guggenheim Bilbao ha supuesto para Bilbao el símbolo de su evolución como ciudad industrial tradicionalmente reconocida hacia una ciudad de servicios (...)¹²

Destacaría la sensación de pertenencia que ha generado entre la ciudadanía y el orgullo que se percibe entre la gente cuando se habla de Bilbao. Por otro lado y desde nuestra perspectiva como museo creo que el Guggenheim es magnífico embajador de una sociedad que, conocedora de su pasado, de sus tradiciones y de sus peculiaridades, sigue siendo emprendedora y valiente a la hora de enfrentarse a este mundo globalizador en el que nos hallamos inmersos.¹³

La llegada del Museo Guggenheim Bilbao es una muestra más de la capacidad de la Villa y de las instituciones vascas por sacar proyectos adelante. En un momento en que Bilbao era la ciudad de las maquetas (el metro, el propio Museo, Abandoibarra, Euskalduna...), el Guggenheim ha sido un motor, que ha incidido directamente en la autoestima de una ciudad que pasaba por un momento histórico de transición y cambio, por un momento lleno de dudas.

Su exuberancia estética y enigmática ha venido a simbolizar la reinención de un Bilbao nuevo, que transitaba entre el pasado y el futuro, entre el acero y el titanio.

Pero el efecto Guggenheim no solo ha tenido su influencia en nuestro imaginario sino que ha logrado que se preste más atención al botxo, generando la necesidad de saber un poco más de este pueblo, de su cultura, de sus gentes, su gastronomía... Por eso, el efecto producido no solo ha sido del exterior al interior sino también a la inversa, en una apuesta por una ciudad más abierta y cosmopolita.¹⁴

Sin lugar a dudas el Guggenheim es algo más que un museo, se ha convertido en un símbolo de la transformación de Bilbao (...) hay un antes y un después de su puesta en marcha. Además ha servido también para que los ciudadanos y ciudadanas de Bilbao creamos de verdad en nuestras posibilidades y en que el trabajo bien hecho y el acuerdo entre instituciones, es el camino para hacer que una ciudad avance (...). Se ha convertido en el símbolo de cómo aquello que eran maquetas, sueños, ilusiones, hoy son una realidad y nos permite encarar con optimismo el futuro y poner en marcha proyectos ambiciosos. (...) hablar del Guggenheim es hablar de un edificio singular, de una arquitectura

¹² Iñaki Arrieta (Presidente en Vizcaya del COAVN, Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro), p. 24.

¹³ Amaia Basterretxea (Directora del Museo Vasco), p. 24.

¹⁴ Ibone Bengoetxea (Portavoz de EAJ/PNV), p. 9.

moderna de vanguardia y de un hito en las páginas de la historia de la arquitectura mundial.¹⁵

Suele decirse que lo más importante del Guggy ha sido poner a Bilbao en el mapa mundial. Yo creo que hay algo más importante: el haber sido un revulsivo, el catalizador y el símbolo del renacer de un Bilbao que –tras pasar por una crisis económica que le sumió también en una crisis de identidad- ha buscado un nuevo sitio, una nueva identidad como ciudad moderna, abierta y pujante (...) económica y cultural que se ha creado en torno a una serie de infraestructuras, como el Museo, fruto del impulso de las Instituciones vascas y vizcaínas. En definitiva, nos ha devuelto el orgullo colectivo.¹⁶

El Guggenheim supone el inicio y el motor de la profunda transformación experimentada por la ciudad de Bilbao y también por sus gentes, que han reafirmado su autoestima. Hoy, no solo el museo, nuestra ciudad cuenta y hay muchas que aun siendo muy grandes no existen.(...)¹⁷

El Guggenheim nació para promover la regeneración de una ciudad en crisis y levantar el alicaído orgullo ciudadano de los bilbaínos en los años noventa. La idea de que un museo pudiera cumplir con estas funciones sonaba rara. Solo unos pocos llegaron a verla y pronto se descubrió que tenían razón. (...)¹⁸

La aportación-tirón social del Guggenheim es innegable, el tiempo lo ha convertido en el icono de un “Nuevo Bilbao” que crece junto al “Bilbao de siempre”. En estos años el museo ha hecho muchos adeptos entre los muchos que fueron escépticos. (...)¹⁹

-En cuanto al poder de promocionar la cultura y crear conocimiento a través del arte:

El Museo Guggenheim Bilbao se ha convertido en el símbolo más visible de la regeneración urbana y socio-económica que Bizkaia ha experimentado en estos últimos diez años. A nadie se le escapa ya que, esta infraestructura, ha sido la punta del iceberg de toda una cadena de grandes proyectos como el Metro, el Palacio Euskalduna, el Aeropuerto... Pero por encima de todo, hay que destacar su indudable papel como motor cultural. Hoy los vizcaínos y vizcaínas nos hemos acostumbrado al arte con mayúsculas. Sin ir más lejos, el propio Museo es una imponente escultura con nombre propio, incluso, en el mapa internacional. Pero, además, miles de niños y niñas se han habituado ya a recorrer su interior y a conocer de primera mano el mundo del arte. Este es el mejor legado que podemos dejar a las nuevas generaciones: la cultura.²⁰

¹⁵ Txema Oleaga (Portavoz del PSE-EE), p. 9.

¹⁶ Andoni Ortuzar (Director General de EITB), p. 22.

¹⁷ Jon Ortuzar (Director del Palacio Euskalduna), p. 22.

¹⁸ Iñaki Esteban (Profesional de las Ciencias de la Comunicación), p. 26.

¹⁹ Almudena Cacho (Profesional de las Ciencias de la Comunicación), p. 26.

²⁰ Belén Greaves (Diputada Foral de Cultura de Bizkaia), p. 22.

El Museo Guggenheim es el símbolo de transformación que viene experimentando Bilbao. Es una de las imágenes más famosas que tiene la ciudad fuera de nuestras fronteras y eso, es de un valor incalculable, por cuanto ha situado a la Villa como un gran reclamo en el panorama internacional de la cultura. El Guggenheim complementa a la perfección la oferta de museos, salas de exposiciones y galerías de primer orden que tiene la capital vizcaína y se convierte en un punto de atracción capaz de generar nuevas sinergias, nuevos espacios y nuevos negocios, todos ellos beneficiosos para los bilbaínos y bilbaínas. Es quizás, este efecto multiplicador una de las grandes virtudes del museo. Otro de los aspectos (...) es que el Guggenheim ha logrado descolgarse ese cartel de “minoritario” o “exclusivo” que muchas veces acompaña al arte. En estos momentos se cuentan por miles los amigos del museo y las familias que disfrutan de su programación. Solo hay que darse una vuelta un domingo por la explanada para darse cuenta de que se ha convertido en un punto de encuentro y de ocio de miles de personas. El museo está vivo y seguirá creciendo en los próximos años ofreciendo exposiciones inolvidables (...).²¹

El Museo Guggenheim ha sido y sigue siendo un revulsivo importante para la ciudad de Bilbao. Desde los planos artístico, cultural y turístico, es una referencia clave. Una ciudad como Bilbao, que había generado una industria minera, siderúrgica y de industria pesada muy importante, se ha visto inmersa en los últimos treinta años en una dinámica reconversión con altos costes laborales, sociales y de pérdida de peso en el mundo. La llegada de la pinacoteca a Bilbao, es también para nuestra Facultad de Bellas Artes y para la Universidad pública en general, un elemento referencial de primer orden. Las industrias culturales de servicios, telecomunicaciones y turísticas sustituyen paulatinamente a las tradicionales. Digamos que, gracias al empeño de algunos, poco reconocido aún hoy, el Guggenheim llegó a tiempo.²²

El Museo Guggenheim ha empujado el desarrollo de Bilbao en todos sus aspectos, pero muy importantemente en el cultural, y ha ayudado a que otras instituciones culturales, como nuestro Museo de Bellas Artes, formen parte inequívoca del crecimiento externo e interno de la ciudad y del país. El Guggenheim ha contribuido a que un, llamémosle, espíritu bilbaíno, sea ahora más cohesionado, sofisticado y culto.²³

- d. El edificio de Gehry como catedral del arte o nueva fábrica cultural, no tiene identidad como tal -como museo-, si no es por sus obras y exposiciones que son los productos de dicha industria. Esos productos a su vez, contienen vínculos y trazas industriales; es por ello que, gracias al bagaje anterior, a la familiarización con el hecho industrial y por las vinculaciones de la nueva industria terciaria, que los vascos en su ideario colectivo la

²¹ Julia Madrazo (Portavoz de EB-Berdeak/Aralar), p. 9.

²² Agustín Ramos (Decano de la Facultad de Bellas Artes, UPV/EHU), p. 22.

²³ Javier Viar (Director del Museo Municipal de Bellas Artes de Bilbao), p. 24.

han asimilado de una forma más natural que no si se hubiese implantado en una zona ajena por completo al fenómeno de la industria. El Museo Guggenheim Bilbao forma parte del orgullo colectivo vasco.

- e. Poseer una Colección Propia de gran relevancia internacional donde la relación arte-industria está presente en tantas de sus obras, vincula más aún a esa fábrica de arte con el entorno en el que se ubica, así como al pasado industrial y el presente cultural de la ciudad a la que pertenece.

Las obras de arte como la arquitectura en este caso que las alberga, y la institución y colección a la que pertenecen, llevan la conciencia del espectador a la realidad de las condiciones del contexto en el que se sitúan sean estas privadas, públicas, institucionales, políticas, económicas, sociológicas, psicológicas, formales, conceptuales, temáticas, motivacionales..., o cualquier conexión que pudiera haber entre ellas. En definitiva y en general, llevan la conciencia en este caso colectiva a la realidad histórica pasada y presente.

La obra de arte es la expresión representativa y subjetiva del artista y sus condiciones, su contexto, subjetividad...; el trabajo del artista en definitiva, está determinado por su propia situación. El observador por su parte, pretende descifrar todo ello, interpretar la obra exhibida en otras circunstancias de las que se creó, otro lugar, incluso otro tiempo, adquiriendo ella misma otras connotaciones que quedan determinadas por estos; como diría ya Hans Heinz Holz, "la obra de arte en su recepción queda determinada por la situación del observador (...)"²⁴. Así que, como portadora de significado, la obra de arte objetiva la trascendencia sentida por el autor de un hecho concreto. En qué aspecto un hecho (la creación de un museo de arte contemporáneo y las obras de su colección propia) puede ser articulado como importante dependerá entonces esencialmente del contexto histórico en el que se presenta. En el Museo Guggenheim Bilbao adquirirá connotaciones y posibles lecturas que más patentemente o más levemente irán apareciendo. Es decir, el quehacer del artista está determinado por su propia situación y por la situación de su obra pero hemos de tener en cuenta que al observador se le aparece la obra de arte de manera importante (el arte nunca deja indiferente) y que este debe tratar de descifrar en qué consiste dicha importancia; debe interpretar la obra, debe explicar su sentido según el contenido de las propias experiencias y esperanzas; la recepción de la obra de arte queda determinada por la situación del observador. Tan

²⁴ HOLZ, Hans Heinz. *De la obra de arte a la mercancía*. Gustavo Gili. S.A. Barcelona, 1979; p. 26.

pronto como el artista muestra la obra, se inserta ella misma en la sociedad no siendo ya solo la expresión subjetiva del mismo sino que los contempladores

(...) quieren reconocer en el medio de esta subjetividad algo lleno de interés para ellos. La obra de arte empieza a hablar; incluso se convierte en momento de la notoriedad. (...)

De este modo, el observador

(...) debe tratar de descifrar en qué consiste dicha importancia; debe interpretar la obra de arte, debe explicar su sentido según el contenido de las propias experiencias y esperanzas; de esta manera, la recepción de la obra de arte queda determinada por la situación del observador. Desde el momento en que es expuesta sea donde sea a un público la obra adquirirá una publicidad excepcional, esto es, ya no es la expresión representativa del autor sino que entra a formar parte de la sociedad dado que ahora existirá un receptor o receptores. La obra adquiere una significación social. Esto viene dado por la esencia de que fue creada para ser mostrada.²⁵

El arte y la institución, en su caso, a la que pertenece y donde se exhibe, vincula al espectador con la realidad del contexto, con su historia pasada y presente. Como diría el propio director del Guggenheim Bilbao, en presentación privada: "No solo es importante cómo se exhibe la obra de arte sino también, dónde". A nivel general con respecto a los tiempos que nos ha tocado vivir, se puede pensar que cualquier obra finalmente, sin tener vínculos de tipo industrial a nivel procedimental, material o temática, al formar parte de la época y el contexto industrial o posindustrial, ya lleva la carga simbólica o mediáticamente industrial por pertenecer a una etapa del capitalismo o heredera de este, por ser producto o mercancía, dado que la obra se termina de hacer -como obra- en el propio museo porque este es en el caso que nos ocupa, su lugar de exhibición y *medium* para que realmente llegue a un público-consumidor.

Es por ello que estimamos pertinente proponer una lectura sobre el Museo Guggenheim Bilbao con respecto a su Colección Propia como sustituto icónico de la vieja industria en el ideario colectivo; así, esta tesis se desarrolla estableciendo vínculos con la sociología o psicología colectiva extrayendo datos objetivos para apoyarla a lo que se une nuestra visión del asunto. Fruto del momento -o no-, nosotros hemos vivido esta sustitución así y por ello es que nos vimos ante el deseo de quererlo argumentar y transmitir a través del arte como profesionales dedicados a la presentación y enseñanza de este. Nos apoyamos en citas, declaraciones y datos publicados para sostener esta tesis y dar lugar a una posible lectura original en cuanto a la relación entre una

²⁵ HOLZ, op. cit., pp. 26 y 27.

colección de arte que surge en Bilbao y que por tanto, por su pertenencia y lugar de conformación, se contextualiza significativamente y dimana relaciones con lo industrial. Hacemos nuestras las palabras de Daniel Bacigalupe cuando a los diez años de la inauguración del Guggenheim Bilbao diría:

Nadie duda a estas alturas que el Guggenheim es más que un museo. Pero más allá de su valor simbólico como catalizador del nuevo Bilbao, de su arquitectura imposible, de las mareantes cifras de visitantes, lo que a la larga da prestigio a una pinacoteca es su contenido.²⁶

Por ello es que, hemos querido centrarnos, en su caso a través de las obras de arte de la Colección Propia, en hablar de una industria cultural en sus códigos de representación, en los medios y elementos lingüísticos que la componen y en la dimensión simbólica que encontramos en ella.

El Museo Guggenheim Bilbao, todo él, en conjunto, ocupa un espacio en nuestro ideario que ocupaba la industria del sector secundario. Hay razones objetivas que lo atestiguan y otras, de tipo más artístico que son las que hemos querido destacar.

El Museo Guggenheim Bilbao como arquitectura, es un continente incomparable, un edificio que ocupa un lugar industrial y, simbólicamente es ya sustituto de la anterior industria. Pero, más allá del edificio y la institución, estos no son sin las obras de arte. La razón de ser del continente, cuya construcción ha modificado en ciertas medidas los aspectos urbanísticos, económicos, sociales... del entorno, ese continente físico y simbólico, no tendría presencia ni identidad como museo si no es por sus obras de arte y sus exposiciones.

El edificio del Guggenheim Bilbao es producto de la capacidad de trabajo y presencia de muchas de las infraestructuras industriales procedentes del mismo entorno ayudando a reconvertir el mismo. La arquitectura en este caso es el marco expositor y creador finalmente de cultura, conocimiento y negocio. Un dinamismo enriquecedor que nos hace colectivamente preguntarnos quiénes somos, de dónde venimos y a dónde vamos. Como bien se expresa en uno de los interactivos de uno de los espacios didácticos del Museo que nos ocupa:

Construido en un antiguo solar industrial, el edificio del Museo diseñado por Frank Gehry se erigiría como uno de los hitos de la arquitectura del siglo XX haciendo realidad el sueño de transformar Bilbao en un destino turístico internacional y convirtiéndose en emblema de la ciudad. Tras su construcción se promoverían otras importantes actuaciones urbanísticas y arquitectónicas que han configurado el Bilbao del siglo XXI. Atraídos por el Museo, una media de un millón de visitantes por año, de

²⁶ *Bilbao*. Periódico Municipal, op. cit., p. 3.

los cuales dos de cada tres son extranjeros, acuden a Bilbao atraídos por el Museo potenciando la economía de la región y situando a la ciudad en el mapa turístico internacional.

A este éxito ha contribuido, además del extraordinario edificio, la gran calidad de su programación artística con más de un centenar de exposiciones, muchas de las cuales se encuentran en el *ranking* de las más visitadas en el mundo y su Colección Propia que va formando parte progresivamente de dicha programación. Por todo ello, Bilbao se ha convertido en un referente cultural europeo proyectando a nivel internacional la imagen del País Vasco.

El origen de este Museo claramente cuál era la prioridad: crear en Bilbao un Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de dimensión internacional para el siglo XXI.²⁷

Fiel a su compromiso inaugural, el Museo Guggenheim Bilbao ha creado una Colección Propia con una identidad única y singular que enriquece y complementa los fondos de las Colecciones Guggenheim. De carácter internacional pero con especial énfasis en el arte vasco y español, esta Colección Propia arranca cronológicamente en la segunda mitad del siglo XX y puede considerarse diversa y coherente.

No hay que olvidar que, aunque los productos de esta industria museística sean las obras de arte, su exhibición, conservación, el conocimiento del arte y de otros campos, la educación, el disfrute, el negocio... como así ocurre en los demás museos, empero, la diferencia estriba con respecto a otras galerías en la acogida, la utilización propagandística y la lectura que la población vasca hace de ello consiguiendo una simbiosis armónica que hace pensar en que en tan solo veinte años esta nueva industria se ha integrado de forma natural en el entorno formando parte del imaginario cultural.

1.4. MARCO TEMPORAL Y ESPACIAL.

La Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao alberga hasta el momento de intentar concluir este estudio en 2015 (aunque observamos su demora), 130 obras de entre las cuales analizaremos las más significativas con respecto al tema a tratar teniendo en cuenta:

- las vinculaciones de las obras con aspectos industriales,
- la importancia que dan sus autores al mundo industrial en sus trayectorias,
- la relevancia de los autores dentro de la esfera internacional del Arte,

²⁷ Palabras de Juan Ignacio Vidarte. Zero Espazioa. Museo Guggenheim Bilbao.

-el mayor impacto que suscitan las obras en el público observando -por nuestra situación profesional- sus reacciones.

Una Colección que tiene veinte años de vida y en ella nos hemos querido centrar, en los códigos concretos de representación de cada una de las obras escogidas, en sus autores (los que convinieran y en la medida de lo posible citando a todos los que se acerquen a nuestro tema intentando dejar abiertas líneas de investigación), en los medios y elementos lingüísticos que las componen en particular y en conjunto y con la dimensión simbólica que contienen en relación con el contexto al que pertenecen aludiendo a una fábrica cultural como es el Museo Guggenheim Bilbao.

La cronología de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao se encuentra referenciada en su inicio por la obra que Mark Rothko (1903-1970) realizara en 1952-53, y sigue hasta nuestros días, esto es, el espacio temporal en el que hemos de ubicar nuestra investigación sería desde mediados del siglo XX hasta el presente.

Ahondaremos en los artistas más destacados que convienen a nuestro estudio teniendo en cuenta -como ya se ha apuntado- que el arte no es solo lo que el artista dice sino lo que el espectador ve o lee; si Leonardo levantara la cabeza y viera todo lo que se ha podido leer simbólicamente en su "Gioconda", seguro quedaría sorprendido.

De manera concreta, algunos artistas incorporan prácticas y procedimientos del proceso industrial en sus obras, otros trabajan en disciplinas artísticas directamente relacionadas en su génesis a lo industrial, otros evocan el mundo industrial o producto de la industria a través de iconografías, motivos y conceptualizaciones. Queremos destacar todos ellos según traten el tema partiendo de la base ya apuntada de que las obras de arte remiten la conciencia del espectador a la realidad de las condiciones de los contextos en los que se ven.

Finalmente, nuestro trabajo pretende tratar el asunto desde el punto de vista del arte, esto es, del ámbito estético-simbólico pero también de lo físico o desde cualquier cuestión vinculada a la industria aunque no desde un punto de vista económico, político o social a la manera de los numerosísimos estudios que ya existen. Evidentemente habría que apuntar una sólida base en cuanto a la esencia de lo que es esta empresa artística; para ello nos dispusimos a hablar de los orígenes y el porqué de la ubicación en Bilbao de una sede de la marca Guggenheim, el cómo se había llegado a ello, insistiendo además en la procedencia y el ansia de coleccionismo de su fundador que a su vez estaría

estrechamente vinculado al negocio de la industria minera con cuyo capital comenzaría su actividad como protector de las artes.

El tema en cuestión irá más allá de lo vasco, traspasando fronteras, no tratándose de un estudio local sino extrapolable a otros ámbitos donde la esencia e identidad a través del trabajo industrial prevalece de una manera u otra con el paso de los años en el imaginario colectivo.

1.5. OBJETIVOS

-Aportar una lectura original sobre la relación arte-industria en de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao.

-Descubrir el componente simbólico-industrial desde la perspectiva de cumplir veinte años de vida el Museo Guggenheim Bilbao.

-Profundizar en el conocimiento de una colección que da presencia, cuerpo e identidad a una institución.

-Reflexionar sobre la corta historia del Museo Guggenheim Bilbao que pareciera estar predestinado a tener una relación directa o indirecta con la industria.

-Abrir líneas de investigación sobre la profundización y ampliación de la presencia de la industria en la obra de arte y la arquitectura.

-Exponer que el Museo Guggenheim Bilbao con su Colección Propia, a través de sus componentes industriales tanto físicos como simbólicos, ha sustituido a la vieja industria.

-Erigir la idea de que todo ello se ha asimilado en el imaginario colectivo vasco de una forma natural gracias a los componentes industriales tanto de sus orígenes, como en su arquitectura como en su colección.

-Inducir al debate social, intelectual y estético de cómo el arte es hijo de su tiempo.

-Ahondar en el conocimiento de los artistas y obras tratados en su vinculación con un tema interesante para nuestro entorno y en definitiva, comunicar Cultura, Historia y Patrimonio sabiendo enlazar el pasado y el presente mediante el arte.

-Contribuir a desarrollar y/o profundizar en la capacidad de reflexión social sobre el aspecto definidor e identitario sobre el que opera el Museo Guggenheim Bilbao y reflexionar sobre su sentido de pertenencia.

-Dar lugar a debates, conferencias, posibles seminarios... y a problematizar en cursos, simposios... acerca del tema contribuyendo a pensar en la educación a través del arte, a relacionar la historia más inmediata y el presente y de que este provoque múltiples lecturas y aprendizajes. En definitiva, promover el debate social, intelectual y estético.

-Abrir líneas de investigación en torno a la presencia de la industria en el arte vasco representado en la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao para profundizar en el análisis de la herencia industrial (si la hubiera) a nivel estético, iconográfico, iconológico, conceptual, material, procedimental y cómo dialoga el arte vasco con los cambios ocurridos en Bilbao.

-Ser conscientes de que el Museo Guggenheim Bilbao llegó para quedarse y se ha aceptado de forma natural por los/as del entorno gracias a que no es ajeno a él sino que se integró de manera no traumática como arquitectura y con su colección gracias a su esencia industrial que tan familiar es en este territorio.

-Incidir en el tema de que el arte es hijo de su tiempo y, en el caso que nos ocupa, de la era de la industria y de la era de la tecnología, una simbiosis perfecta en Bilbao a partir de un museo y de una colección de arte. Inducir a la reflexión y comprensión de nuestro presente teniendo en cuenta que el arte es artífice de acontecimientos sociales, económicos, simbólicos y de otra índole.

-Manifestar el orgullo social al tener los vascos y vascas en una de sus ciudades un elemento emblemático de éxito mundial, reflejo de la capacidad de reconversión de este pueblo, de consecución de riqueza cultural, prestigio mundial, conocimiento y capital.

-Demostrar y enfatizar en la labor a la sociedad en cuanto a que el Museo Guggenheim Bilbao es un museo vivo y dinámico como lo fuera en su día la industria en el País Vasco, en contra de las consideraciones como las de Theodor Adorno identificando a los museos como meros cementerios de obra de arte.

-Suscitar reflexiones en torno a cómo el Museo Guggenheim Bilbao como edificio y centro de arte, evoca continuamente y en su esencia, a la vieja industria que ha sustituido.

-Realizar un seminario anual para reflexionar sobre esas y otras cuestiones, como lo viene haciendo el ámbito de la Arqueología Industrial pero, en su caso, de otro modo. La industria pesada

desaparece y el progreso no se detiene pero permanece un gran vestigio en el imaginario que se traduce en el caso que nos ocupa en un sentir y una idea colectiva demostrando la capacidad de trabajo y adaptación de un entorno a un icono nuevo sin olvidar el antiguo que en sí mismo contiene.

-Provocar programas pedagógico-artísticos para profundizar en contenidos referidos a la Historia, la Ciencia, la Literatura, la Filosofía, etc. a través de las obras y los autores representados en la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao y de su arquitectura.

-Abrir debates y configurar ideas sobre la incidencia en el mercado del arte en Bilbao por la presencia de un museo de arte contemporáneo internacional. Provocar soluciones pensando que el alcance de esta tesis afecta primeramente al ámbito local.

-Despertar discursos académicos, críticas, investigaciones de contenido iconográfico, opiniones de valor, etc.

1.6. METODOLOGÍA

-En un comienzo, por influencia, como ya se ha dicho, del profesor Badosa que imbuyó nuestro interés de un tema que tanto él seguía tratando de forma general y particular, siendo él incluso miembro del TICCHI (The International Committee for the Industrial Heritage, Comité Internacional para la Conservación y defensa del Patrimonio Industrial), comenzamos a reflexionar sobre la industria y el arte. En nuestros encuentros en el Museo Guggenheim Bilbao comentábamos sobre las características industriales de ciertas obras y exposiciones en las que era ello patente.

Teniendo en cuenta la intención sobrevenida de forma natural por el bagaje en los estudios sobre la relación arte-industria previos a esta tesis, comenzamos pensando y repensando sobre el objetivo que justificaría el estudio de aquella relación vinculada al entorno profesional en el que nos movíamos. Como guía-educadora del Museo Guggenheim Bilbao desde marzo de 1998 y, por influencia de muchos años con el tema tratado con el profesor Badosa -como ya se ha apuntado-, de manera natural afloraban reflexiones acerca de la relación arte-industria en las obras de las diferentes exposiciones que teníamos profesionalmente que mostrar al público. Así surgiría una necesidad por nuestra parte de:

Tratar de plantear un estudio que partiera de una idea de base muy patente: que el Museo Guggenheim Bilbao viene o arranca de la industria y que se ha situado en una ciudad, Bilbao, que se ha identificado tradicionalmente como industrial, ubicándose en un entorno industrial y que todo lo que está relacionado con él parecía tener visos de ser mediatizado por lo industrial. En definitiva, que el Museo Guggenheim Bilbao, todo él, con su Colección Propia, se relacionaba con lo industrial.

Primeramente se habrían de asentar las bases de por qué en Bilbao se llegaría a constituir una industria cultural de gran calibre internacional, en una urbe que se había dedicado a un ámbito, en principio considerado muy diferente; por qué se elegiría a Frank Gehry como arquitecto, qué tendría de industrial su emblemático edificio, su situación, sus materiales... Todo ello se concretaría en este esquema que nos planteamos al comienzo, el cual quedaría modificado -reducido o ampliado- según íbamos avanzando en el estudio:

EL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO:

-La singular arquitectura del Museo Guggenheim Bilbao. Impacto urbanístico y ambiental en un emplazamiento con orígenes industriales. Renovación urbana. Vínculos con la industria y la tecnología. Frank Gehry, y la moderna tecnología, materiales industriales (informática-Catia-, materiales -titanio-, ingeniería y construcción).

-Impacto socio-económico. Modelo económico-cultural de una sociedad pos-capitalista. Por qué en Bilbao. El museo como modelo de funcionamiento de una red internacional de instituciones museísticas compartiendo fondos generando capital para Bilbao y otras ciudades.

-Impacto cultural y educativo o didáctico. Referencias y/o vinculaciones con la historia industrial del entorno a través de sus obras de arte. Relevancia de contenidos, un Patrimonio Artístico a partir de una marca que elige Bilbao como sede de una de sus extensiones. Implicaciones con respecto al hecho industrial en sus actividades educativas a través de la riqueza cultural de sus obras y muestras.

-Madurez y prestigio al poseer una colección propia suplantando la riqueza industrial de antaño.

Así, de este punto de partida derivaría la investigación más a fondo de qué era lo que tendría conexión con lo industrial en su Colección Propia, centrándonos primeramente en las lecturas que pudieran encontrarse a

nivel simbólico e inspirador dentro del contenido artístico de dicha Colección. El trabajo exigiría tener que analizar esa relación produciendo un *corpus* de tesis que tendríamos que justificar, tipificar y analizar según la vinculación que pudieran tener las obras con la industria que, a su vez, formaban parte de una importante colección en el mundo. Si bien es cierto que, partíamos del objeto-concepto de que todas las obras que nos ocupaban existían porque estaban mediatizadas por la industria de uno u otro modo pero, dentro de cada una tendríamos que extraer sus diferentes características adecuándose al proceso selectivo anteriormente citado.

Comenzamos volviendo a lecturas anteriores y a mucho de lo escrito sobre el Museo Guggenheim Bilbao y sobre su Colección Propia recurriendo tanto a nuestro archivo personal, como a la Biblioteca del mismo Guggenheim Bilbao, a la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UPV en Leioa (que conocíamos muy bien habida cuenta de que pudimos disfrutar de una beca de colaboración durante tres años en ella asistiendo incluso a su ampliación), a otros archivos como el dedicado al Arte en la Mediateca del Centro Azkuna en Bilbao, a internet, etc.

Si bien es cierto que la arquitectura del Guggenheim Bilbao ha sido descrita y analizada continuamente llamando la atención sobre su materialidad y los procesos industriales y tecnológicos que la hicieron posible, así como se alude a su emplazamiento vinculado a lo industrial, no se había tratado la cuestión del Museo Guggenheim Bilbao con su Colección Propia como suplantación o sustitución simbólica de la industria.

No encontrando nada sobre el tema específico a tratar por nosotros, concluimos que el estado de la cuestión era cero, esto es, no habría hasta ese momento cuestión. No se habría tratado el tema que nosotros sí queríamos desarrollar tocando una cuestión que desde el ángulo que proponíamos (el conceptual o simbólico en el todo, continente y contenido).

Al conocer las obras y el Museo, creímos poder especular sobre el significado simbólico o metafórico del mismo y su contenido en cuanto a la Colección Propia como un todo sustituto de la industria. Si en un principio nos plantearíamos discernir entre técnica, tecnología, industria, ciencia, mecánica... partiendo de sus definiciones concretas, nada más comenzar el estudio ya repararíamos en que en el arte se solapan constantemente estos términos; es así que se decidió el uso indistinto de los mismos con sus diferentes significados traídos a cada contexto y argumento.

Al mismo tiempo, en numerosas ocasiones, no encontraríamos límites o acotaciones claras sobre dónde terminaba la cuestión industrial y simbólica a analizar y dónde se diferenciaba de lo artesanal. Siendo conscientes de que el “super-objetivo” era conseguir una lectura simbólica o conceptual, los aspectos técnicos en tantas ocasiones se irían diluyendo hasta el punto de que la referencia que nos hacía avalar que nuestra hoja de ruta era correcta era la siguiente: los futuristas creaban arte (poesía, eventos, pinturas, esculturas...), no automóviles, aviones o estructuras metálicas para puentes...; los mismos constructivistas querían responder a necesidades más prácticas de la vida cotidiana pero también se centraban en lo más simbólico-estético.

Finalmente, estructuramos el estudio en función de los siguientes conceptos pensando en el objeto-concepto (el Museo Guggenheim Bilbao y su Colección Propia, iconos de una nueva industria que suplanta a la anterior convirtiéndose en su sustitución simbólica):

- El Museo Guggenheim Bilbao como empresa en sus orígenes, su adecuación al entorno histórico industrial de Bilbao, su singular arquitectura y el efecto cultural que ha provocado.

- Las obras de la Colección Propia del mismo y sus autores atendiendo a su materialidad, categoría artística, sus procesos de creación, su capacidad de transformación física y conceptual del espacio, su iconografía y su función en una época posindustrial.

El análisis de cada uno en estos apartados no sería hermético, pues podían darse paralelismos en varios puntos a la vez en cuanto a la inclusión de una misma obra o el mismo autor teniendo comunes afinidades con diferentes conceptos o clasificaciones.

Llegados a este punto, después de pensar en realizar todo lo anterior, sacamos a la luz una hipótesis para cuya formulación contemplaríamos una frase más retórica y otra más plana y concisa, intentando afinar lo más posible con las palabras para finalmente quedarnos con la siguiente, que nos pareció más directa: “El Museo Guggenheim Bilbao con su Colección Propia puede entenderse como una sustitución simbólica o una metáfora de la vieja industria”.

Esa hipótesis totalmente ligada al asunto vendría a inducirnos el plantearnos una serie de objetivos menores que nos permitieran ir avanzando sobre ella para descubrir si realmente podía poseer un contenido sustancial (que en principio parecía que lo tenía). Por tanto, ya sin dudas, habíamos encontrado nuestro trabajo o tesis: plantear esta

idea que consideramos como original y, a la hora de estudiar la arquitectura y la Colección de Arte, seleccionar todo lo que tenía de obra mediatizada por la industria y poder concluir finalmente que podríamos afirmar que el Museo Guggenheim Bilbao y su Colección Propia pueden considerarse una metáfora cultural del pasado industrial.

Se comenzaría la investigación a partir del estudio a través de los años de las obras de arte y sus autores de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao así como sobre las exposiciones que se dieran en el mismo en general y en las que estuviesen presentes los artistas convenientes para el tema de esta tesis en particular.

La Colección Permanente se refiere a las obras que pertenecen a los Museos de la Fundación Guggenheim y que van rotando de un museo a otro dentro de ese espectro. Sin embargo, cuando nos referimos a la Colección Propia, estamos apuntando a las obras del Museo concreto de la “marca” Guggenheim que identificamos en ese momento, esto es, estando en Bilbao, nos remitiremos a las obras de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao; también podremos hablar de la Colección Propia del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York y también las de propiedad de la Peggy Guggenheim de Venecia serán consideradas, naturalmente, Colección Propia de ese centro en Italia. Por tanto y a su vez, las obras de las Colecciones Propias pertenecen o son de la Colección Permanente.

Como el tema que nos ocupa está vinculado intrínsecamente con la ciudad de Bilbao y su entorno, lo más natural a lo que nos indujo el pensamiento fue focalizar nuestra atención hacia la Colección Propia del Guggenheim Bilbao observando el interés hacia lo industrial de los autores que en ella se ven representados y comenzamos una labor orientada hacia:

1. La extracción conceptual de las vinculaciones de las obras con la industria de cualquier índole (formal y/o conceptual).

A pesar de conocer de antemano, a veces de forma somera, otras más profunda, las obras y autores que serían protagonistas de este estudio, desde un primer momento se hicieron necesarias múltiples lecturas sobre Teoría e Historia del Arte y publicaciones diversas de cada uno de los artistas y sus contextos, y de otros que requiriera la investigación. Es así que desde el principio se manejaría una bibliografía general que posibilitaría un apoyo coherente a una consiguiente reflexión. Intuíamos (y así resultaría) que iban a ser de gran apoyo ciertos autores con los que estaríamos familiarizados en nuestra labor docente en el arte. Esta

fase se extendería, como decimos, hasta el término del estudio pues nunca se ha interrumpido la lectura y el descubrimiento de análisis, comentarios, críticas, documentales, reportajes... De todos ellos iríamos extrayendo el componente industrial que convenía en cada caso a nuestra investigación estructurando el *corpus* de la tesis en función de conceptos o categorías teniendo en cuenta los siguientes los diversos modos de expresión con medios y técnicas diferentes.

Absolutamente ineludibles serían también la asistencia a conferencias, cursos de verano y, por supuesto, las visitas a las exposiciones del Museo Guggenheim Bilbao desde su apertura en 1997 que, por nuestra labor como guía-educadora en él, nos dotaría de conocimientos importantes sobre las mismas.

2. La consciencia de que habría de haber una concreción o acotación a la hora de tratar el tema, decidiendo finalmente y de acuerdo a la vinculación más directa con el Museo Guggenheim Bilbao, qué obras acoger y cuáles desterrar. Finalmente y lo más natural fue tomar la Colección Propia que posee la Galería en sus primeros veinte años de vida y dentro de ella las obras más cercanas a lo industrial teniendo en cuenta las reacciones del público en cuanto al mayor impacto que él suscitaban y la relevancia tanto de las obras como de sus autores dentro del mundo del Arte.
3. Una fase de concreción y ordenación que se desarrollaría así a partir del estudio y conocimiento general de los artistas y obras de la Colección Propia del Guggenheim Bilbao, seleccionando los que se adecuaran de una forma u otra al tema en cuestión o que fueran susceptibles de permitir el desarrollo, la inducción o la ilustración de alguna o varias unidades constituyentes del *corpus* de esta tesis. Un *corpus* que se iría en ocasiones construyendo más apriorísticamente para después pedir él mismo ciertas revisiones.

El deseo en un principio sería el de contemplar todas y cada una de las obras dignas de consideración para este análisis, realizando una amplísima selección dentro del límite de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao que serían hasta el momento 130 obras. En el transcurso de la investigación iríamos viendo que algunas obras y sus autores serían muy relevantes y otras y otros no tanto de forma que, de manera pragmática, el estudio iría exigiendo ser más concisos y, a pesar de no desterrar a ninguno de los contemplados en un principio, se relegarían los menos relevantes a una pequeña alusión. Esto es, cuando las características referidas a lo industrial resultarían a veces de

pequeña estimación o de carácter remoto, con el ánimo de no “ensuciar” la tesis, se les dedicaría una pequeña alusión o incluso no se estimarían. Durante toda la tesis intentamos argumentar con citas de autoridades y figuras de diferentes esferas. Era evidente que, por una gran parte de la sociedad, del ámbito político, del campo de la economía, del arte, etc., en Bilbao y por extensión en Vizcaya, al Museo Guggenheim Bilbao como nueva industria que sustituyera a la anterior, se le daría un carácter de gran relevancia. Y este hecho es innegable. Con rigor y aportaciones en nuestro estudio favoreceríamos esta cuestión que al día de hoy sigue vigente. Pero, ¿cómo medir el impacto por nuestra parte? sería a partir de una labor de extracción y valoración de los aspectos industriales en relación a la Colección del Guggenheim Bilbao.

No podríamos realizar esta labor según aspectos sociológicos con encuestas de opinión por ejemplo, pues no procedemos de la Sociología -ni de la Economía, ni de la Arquitectura...-, sino de las Bellas Artes, y desde este campo clasificaríamos, estudiaríamos y analizaríamos según conceptos concretos el Museo y su Colección extrayendo después conclusiones según relación entre las obras de arte y el hecho industrial. Presentamos una afirmación argumentada para avalar la hipótesis formulada pues la industria no solo remite a productos industriales y a la actividad industrial, sino que, la industria genera concomitancias a su alrededor de múltiples naturalezas que van más allá del producto industrial generando un pensamiento abstracto. Así especulamos con respecto al Museo Guggenheim Bilbao y su Colección Propia

El tratamiento de los diferentes autores y obras no sería el mismo aunque tratamos de que figuraran todos los que convinieran a este estudio. En cuanto a algunos apartados, habríamos de destacar los siguiente:

Al ser la tecnología un componente imprescindible de la cultura contemporánea, no dudaríamos en fijar nuestra atención en obras en las que su existencia sería fundamental estando presente en el proceso de ejecución, en la constitución misma de las obras, en su exhibición y su relación con el público. Trataríamos de manera individual cada caso dentro de marcos conceptuales concretos donde sí se verían los artistas agrupados, desde que los procesos programáticos colectivos de las primeras vanguardias comenzaran las transformaciones artísticas del XX, parece además que las propuestas de grupo se difuminan. Desde mediados del siglo XX va a haber incluso más diferentes propuestas de estilo y más en un Colección. Nosotros habríamos de hacer responder las disparidad de las obras con intereses que veremos pueden ser compartidos.

El arte como hijo de su tiempo, como producto mismo de su época, adopta nuevos medios y lenguajes propios de su actualidad. La era de la tecnología no es sin la era de la industria, el resultado de las aplicaciones científicas e industriales han derivado en una modernidad tecnológica sin precedentes. De este modo, los artistas no tienen por qué seguir ciñéndose al óleo sobre lienzo, al lápiz sobre papel o al mármol en escultura..., en el Arte Contemporáneo existen otros medios incluso a nivel comunicativo más eficaces o audaces utilizando medios informáticos o lo digital. Como dice Lawrence Rinder:

(...) nada desde la invención de la fotografía ha tenido un impacto mayor en la práctica artística que el surgimiento de la tecnología digital (...). El impacto de la tecnología digital en las artes es un eco de la revolución que ha provocado en la sociedad en general: nuestras experiencias de comunicación, trabajo y entretenimiento han sido transformadas irrevocablemente. (...) ²⁸

Para ilustrar con un ejemplo la cuestión, remitámonos a las obras de algunos expresionistas abstractos como Willem de Kooning o Robert Motherwell que están representados en la Colección y que podrían ser examinadas para este estudio. Serían, en efecto, interesantes en cuanto al procedimiento o la técnica que en ellas se utilizara dado que en aquel tiempo por parte de muchos de ellos se iba dejando atrás el tradicional óleo para pasar a la pintura acrílica y a otros procedimientos industriales (o se adoptarían simultáneamente); un asunto este digno de mención que abriría relaciones con otros campos como la química, la restauración de obras de arte, el análisis del comportamiento de los materiales y los posibles efectos a conseguir por parte del artista...

En definitiva, estimamos que este asunto quedaría alejado notablemente del enfoque de esta tesis y que, por otro lado, ya se habrían hecho amplios estudios al respecto sobre la naturaleza industrial de los materiales y este no era nuestro destino. Por tanto, solo una referencia con algunos ejemplos prácticos representados en la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao como en el caso de Robert Motherwell o las piezas de esencia mural como las de Sol Lewitt, Pello Irazu, Abigail Lazkoz y algunos autores más, creímos era suficiente para aludir a la cuestión.

²⁸ Lawrence Rinder, *Art in the Digital Age*, en *Bitstreams*, catálogo de exposición (Nueva York: Whitney Museum of American Art, 2001), pp. 1-3; recogido en AAVV. *Jenny Holzer*. Catálogo de exposición en Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, julio-noviembre, 2001. Edita Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, A.C. México, 2001, pp. 36-37.

Y, por otro lado, quisimos enfatizar en categorías como la fotografía como técnica aparecida en la primera mitad del XIX que se convertiría en el medio elegido por algunos de los artistas más destacados e influyentes de la escena artística contemporánea que están representados en la Colección Propia del Guggenheim Bilbao. Así, a pesar de la apariencia descompensada en el tratamiento de diferentes puntos de esta tesis, consideramos extendernos en la presentación de apartados como el referido a la fotografía para enfatizar en su origen mecánico-químico y cómo en el Guggenheim Bilbao se han dado exposiciones y visto obras que enfatizan en este arte. Asimismo, la imagen en movimiento y, como ya se ha dicho, el uso de la moderna tecnología, también darían lugar al análisis de obras presentes en la Colección Propia del Guggenheim Bilbao.

Las obras que intervienen en los espacios tanto interiores como exteriores dialogando con la arquitectura modifican la relación entre el espectador y el entorno habiendo de ser también analizadas extrayendo relaciones simbólicas con el pasado... Y así se irían descubriendo estos y otros conceptos en los que estructurar el corpus de este estudio a la vez que, de forma simultánea, se irían revelando superposiciones, yuxtaposiciones y afinidades inesperadas entre obras y artistas a tratar, dando lugar progresivamente a la creación de una estructura vertebradora a partir de aquellas unidades que dieran coherencia a la investigación.

Vendría después una fase analítica y de realización. Consistiría en una profundización y deliberación en el estudio relacional de aquellas obras y artistas seleccionados en cuanto a las unidades conceptuales que dieran resultado a reflexiones definitivas en torno al tema y su posterior redacción. Se consideraría además la pertinencia en desarrollar una base primera sobre lo que supuso el Museo Guggenheim Bilbao en cuanto a cambio y transformación en Bilbao, así como una descripción de lo que de industrial tendría su arquitectura. Solo en esta cuestión, ya interesaría dejar constancia de sus vinculaciones con el terreno industrial con la presencia de la técnica -ligada al saber hacer- y la tecnología -como coordinación entre técnicas, materiales y artefactos resultantes de éstas- para su diseño y construcción. Así ocurriría en la obra de artistas, fundamentalmente escultores:

Los materiales, procesos y procedimientos industriales fueron poco a poco siendo introducidos en el mundo de la arquitectura y del arte plástico modificando las obras en escala, forma, resistencia, flexibilidad..., proponiendo además un interés estético, una transformación en su ubicación y nuevas percepciones y significaciones.

Desde las esculturas de Pablo Picasso o Julio González de los años veinte a las imponentes obras de Richard Serra de ahora mismo hasta las instalaciones ambientales..., obras de este tipo serían dignas de incluirse en esta reflexión. Autores vascos y a la vez internacionales como Eduardo Chillida o Jorge Oteiza habrían de estar presentes en este estudio aunque en apartados diferentes dada la importancia que diera cada uno a los procesos y materiales industriales. Veremos cómo el primero les daría gran importancia en sus exploraciones sobre la existencia, “obligándonos” a acudir a diferentes lugares donde construiría muchas de sus obras; mientras, al segundo, a pesar de recurrir a procedimientos industriales, le despreocupaba en gran medida todo ello; otros a su vez, trabajarán en sus talleres que se convierten en verdadera fábricas de arte...

Y, aunque el tema de la educación resulta ser de gran importancia dado que este es uno de los objetivos principales de esta nueva industria cultural, y si en un principio incluso nos planteamos describir exhaustivamente el abordar incluso una visita guiada con toda suerte de cuestiones hacia el público, dinamizando el recorrido como se hace habitualmente como guías-educadores que somos, finalmente, desechamos esta posibilidad. En función de no desviarnos del tema y de no alargar el estudio en demasía, se decidió ser más escueto en el apartado dedicado a la educación.

Consideramos finalmente realizar una pequeña reflexión sobre el valor del arte como producto y mercancía en nuestra sociedad contemporánea pues continuamente el tema económico se hace presente tanto en los visitantes al Museo como en diferentes ámbitos de la sociedad; solo una breve reflexión sobre el entorno en el que nos movemos y las reacciones del público ante el valor de las obras de arte. Ya han corrido ríos de tinta al respecto por ínclitos autores como Kuspit, Buchloh, Foster, Crown, etc. y por los grandes economistas del arte.

Por otro lado, surgirían términos como Capitalismo, Neocapitalismo, Postcapitalismo, Capitalismo Avanzado... que eludiríamos diferenciar, pues tras varios intentos de comprender sus matices, estimamos eran cuestiones que alargaban la tesis sin aportar gran significación.

4. Extracción de conclusiones. Se emitirían las aportaciones en relación a la hipótesis intentando hablar de ideas, incluso más que de objetos, más de idea de museo como industria del arte y de modernidad y de sus productos como sustitución o suplantación de una industria por otra.

Sobre las citas, que son muy abundantes en este estudio, decidimos por consejo de los profesores mentores dirigir la mirada hacia las normas

APA así como consultamos la normativa según la Universidad Carlos III. Pretendiendo conseguir siempre la máxima claridad para el lector, en las notas se volvería alternativamente a enfatizar en la misma fuente citándola de nuevo en su totalidad para refrescarla. También optamos por la fórmula “op. cit.,...” añadiendo de nuevo datos del documento en las notas al pie para facilitar el reconocimiento del mismo dado que a veces, por propia experiencia, ha sido una cuestión compleja para el lector.

Del mismo modo, con afán aclaratorio, intentando ofrecer los máximos datos de las fuentes bibliográficas ubicándolas en los apartados según se adecuasen: bibliografía general (fuentes generales de consulta), bibliografía específica (cuando se tratase de un autor específicamente) y documentación en otros soportes. Al consultar numerosos catálogos de exposiciones, se intentarían aportar los datos de las exhibiciones en cuanto a fechas, lugares e incluso comisarios, para una directa localización por parte del lector de las mismas. Finalmente, eludimos explicar en la misma bibliografía más allá de lo anterior el contenido de cada fuente por cuestiones de extensión y porque las que resultaran más específicas o creímos de interés, habrían sido referidas y descritas por sus contenidos en las citas correspondientes a lo largo del estudio.

Estimamos por último que un posible índice onomástico contribuiría a facilitar el manejo del contenido de este estudio dado que serían múltiples los autores a los que se habría aludido.

2. EL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO

2.1. LA EMPRESA. El origen de una marca y el negocio.

-LA INDUSTRIA DEL ARTE. DE AFICIÓN A MULTINACIONAL DE LA CULTURA.

Pareciera que el nuevo Museo Guggenheim ubicado en Euskadi estuviese predestinado a tener fuertes vinculaciones con el hecho industrial y que el arte y la industria serían la base de todo mucho antes de su concepción. Solo hay que recordar que ya los orígenes de esta institución cultural de la que forma parte la Galería bilbaína se encuentran en la figura del máximo exponente y creador de la misma, Solomon Robert Guggenheim (Filadelfia, 1861-Nueva York, 1949),^(fig.1) el cual en un principio sería precisamente un gran magnate de la minería y la metalurgia.

Nacido en Filadelfia, procedía de una familia judeo-alemana de origen suizo, del cantón alemán de Argovia, que emigraría a los Estados Unidos en 1847 para hacer fortuna dedicándose entre otras cosas en un principio el padre, Meyer Guggenheim (1828-1905), a la venta ambulante y al comercio de comestibles, para luego centrarse en la industria textil de importación y posteriormente realizar prometedoras inversiones en otros sectores como el de la minería de la plata y el plomo, creando e invirtiendo en sendas fundiciones y refinerías. Varios de sus hijos siguieron su magisterio empresarial así como sus florecientes negocios con gran éxito a la vez que todos los vástagos fueron educados dentro de una tradición filantrópica.²⁹

²⁹ Los negocios familiares de los Guggenheim se extenderían también hasta Bolivia con la explotación de minas de estaño, a Alaska con el oro del Yukon, a Utah con el cobre, con los diamantes al Congo Belga y Angola, con el caucho igualmente al Congo y con las canteras de nitrato a Chile... Entre los siete hermanos de Solomon -de los once que fueron finalmente aunque sobrevivieron diez- que también despuntarían en el campo empresarial industrial y en labores filantrópicas varias, como ejemplos de audacia en los negocios, se hacen destacables entre otros el caso de John Simon Guggenheim (1867-1941) que trabajaría en el negocio familiar de procesamiento de metales y que luego fuera presidente desde 1919 a 1941 de la American Smelting and Refining Company (ASARCO), compañía que los Guggenheim compraron en 1901 y de la cual sería antes que él presidente su hermano Daniel; sería también político que representara a Colorado en el Senado de los Estados Unidos entre 1907 y 1913; se le recuerda como un generoso benefactor de instituciones educativas y médicas (por ejemplo, junto a su esposa erigiría la Fundación John Simon Guggenheim, que aún hoy concede becas anuales a estudiosos en ciencias, humanidades y artes). Otro de los hermanos, el que sería máximo responsable de los negocios familiares a la muerte del padre, Daniel Guggenheim (1856-1930), sería un grandioso emprendedor que junto con su hijo Harry Frank (1890-1971) fundaría el Laboratorio de Aeronáutica Guggenheim en el Instituto Tecnológico de California en 1926 impulsando el desarrollo de la tecnología en el terreno de la aviación y otorgando becas de investigación sobre ese mismo tema y otros para promocionar la educación y la cultura en diferentes centros educativos americanos; formó parte de la National Security League (NSL) y se dice que, tenía tanta relevancia empresarial y por ende, poder que incluso con un solo telegrama que enviase, podría hacer cambiar el rumbo político de los EEUU. Estos eran los Guggenheim, una familia de grandes industriales y filántropos. *Vid.* más

Solomon Robert sería uno de ellos prosiguiendo el negocio familiar y entre otras febriles actividades ejecutivas crearía la Gold Company Yukon en el rico territorio a nivel de recursos minerales del río Yukon en Alaska (la cual se haría famosa por utilizar innovadoras y potentes dragas flotantes para la extracción de oro), sería propietario de la Gran Fundición Central Mexicana en la industriosa ciudad de Aguascalientes en el país de los mexicanos, así como también se haría muy destacable su trabajo como presidente de la Braden Copper Company en Chile, empresa dedicada a la minería del cobre.

A pesar de su grandioso éxito en ese terreno, en 1919 a la edad de cincuenta y ocho años, se retiraría del mundo de los negocios familiares para dedicarse a otras actividades como el mecenazgo y el coleccionismo de las artes. Tanto Solomon como su esposa Irene Rothschild (1868-1954) que habían sido criados en familias acomodadas, serían grandes amantes de las artes y responderían al respecto siendo protectores de las mismas.³⁰



(fig.1) **Solomon R. Guggenheim** (Filadelfia, 1861-Nueva York, 1949)

en INGHAM, John N. *Biographical dictionary of American business leaders (A-G)*. Edita Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1983; p. 515 y ss.

Vid. sobre la historia de la familia Guggenheim: DAVIS, John H. *The Guggenheims: (1848-1988) An American Epic*. Edita S.P.I. Books. New York, 1994.

³⁰ Vid. KRENS, Thomas y JIMENEZ, Carmen. *La génesis de un museo: La historia y el legado del Guggenheim*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía *OBRAS MAESTRAS DE LAS COLECCIONES GUGGENHEIM. De Picasso a Pollock* (17 de enero - 13 de mayo, 1991). Ediciones El Viso. Madrid, 1991; p. 23. Esta muestra se realizaría en un periodo de cierre del Guggenheim de Nueva York -debido a labores de ampliación espacial- formando parte de un programa expositivo con el fin de no paralizar sus muestras.

En un principio, esta inspiradora sensibilidad les haría ir acumulando una amplia cantidad de obra que adolecía de cierta inexperiencia en materia de coleccionismo por su heterogeneidad, a pesar de tener como referencia modélicas compilaciones de otros industriales y banqueros como la de J. P. Morgan (1837-1913) o la de Henry Clay Frick (1849-1919). Dentro de este ámbito empresarial cultural compraban arte por gusto personal, sin criterios bien definidos y sin saberse desenvolver óptimamente en un mercado del arte extremadamente competitivo.

Ello ocurriría hasta que, en 1927, habiendo conocido Solomon R. Guggenheim a una artista -retratista sobre todo- y teórica, la baronesa alemana Hilla Rebay von Ehrenwiese (1890-1967), se dejase guiar por ella hacia el conocimiento de las tendencias más experimentales de la pintura europea contemporánea así como hacia la adquisición de obras pertenecientes a esta escena. El interés y la pasión de Rebay por conseguir llevar a cabo un tipo de filosofía trascendental o espiritual a través del arte, teniendo claro que esto no se conseguiría más que a través del arte no objetivo, le empujaría ya a trasladarse a los EEUU para crear una colección de este tipo.³¹

Guggenheim, seducido seguramente por desear ser uno de los primeros en adentrarse en un terreno del coleccionismo casi intacto (pues por ejemplo, las colecciones de los dos anteriores empresarios básicamente se centraban en arte americano y oriental respectivamente y él mismo, en su eclecticismo inicial por su inexperiencia, poseería obras muy dispares: desde tablas flamencas del XVII hasta grabados iluminados del naturalista John James Audubon (1785-1851) pasando por paisajes norteamericanos del XIX y obras de los maestros de Barbizon entre

³¹ Solomon R. Guggenheim gracias a su esposa Irene conocería a Rebay cuando aquella le encargase a esta un retrato de su esposo en 1927, encuentro en el que se enteraría de la intención por boca del coleccionista de querer donar sus obras al Metropolitan Museum. Hilla, desde la segunda década del siglo XX vendría persiguiendo el objetivo de alcanzar la no-objetividad como la unidad de los principios estéticos y espirituales más elevados y había sido introducida en el mundo del arte de vanguardia por su pretendiente Jean Arp, el cual le regalaría en la Navidad de 1916 un ejemplar del tratado de Kandinsky "De lo espiritual en el arte" de 1911; también estaría influenciada de forma directa por la Teosofía de Rudolf Steiner (1861-1925) y por el arte y las ideas del que sería su confidente y amante, Rudolph Bauer (1889-1953), al que había conocido en 1917 en Berlín, en la galería Der Sturm en una exposición de obra no-objetiva.

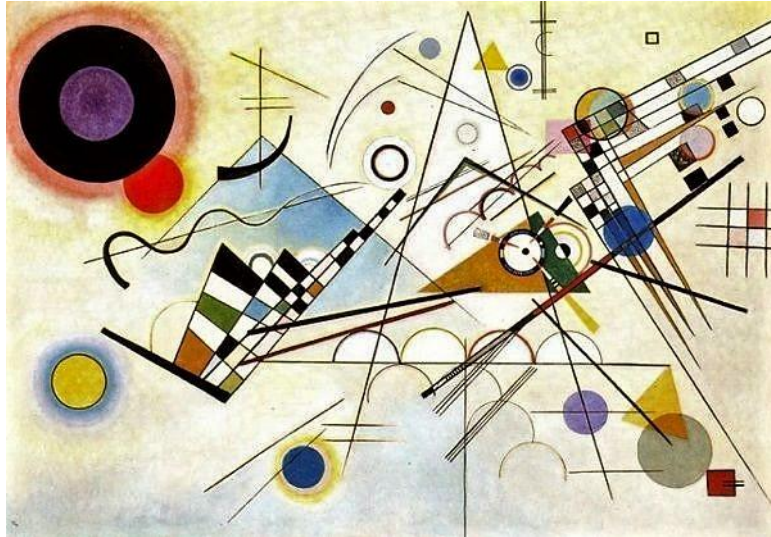
Hilla discernía entre la Abstracción como derivación estética de formas que encontramos en el mundo fenomenológico, es decir, partiendo de la realidad tangible encontramos la obra realizada a través de formas, líneas, colores y texturas eludiendo la figuración; y la No-Objetividad como invención pura artística, o lo que es lo mismo, creación sin objeto, sin referencia extraída de la realidad tangible y hecha la obra con los elementos lingüísticos de su propia naturaleza. Hilla se consagró a esta última por considerarla llena de esencia mística (como lo harían otros como Kandinsky) buscando lo espiritual en el arte. Como vemos, estaba obsesionada por lo metafísico y tenía una absoluta fe en la progresión teológica de la historia y la cultura. Krens, Jiménez, op. cit. p. 24; en sus textos de hecho, encontramos un documento elocuente sobre aquel pensamiento estético-metafísico que promocionaría hasta la saciedad. Vid. *ART OF TOMORROW*, p. 23 en <www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/publications/from-the-archives/items/view/108>, [09-04-2015] y en REBAY, Hilla. *The power of spiritual rhythm*. AAVV. *Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Painting*. Edita: Solomon R. Guggenheim Foundation. New York, 1939; pp. 4-10; puede verse en <www.archive.org/details/artoftomorrowif1939gugg> [09-04-2015]. Las inclinaciones de Rebay por el arte no-objetivo no eximía de la compra de valiosas obras abstractas y figurativas de autores considerados precursores del primero como Robert Delaunay (1885-1941) o Fernand Léger (1881-1955) entre muchos otros.

otras...), se dejaría persuadir por las inclinaciones de Rebay durante un viaje por Europa con su esposa Irene en 1929 acompañados de la artista, comprando por vez primera obra de arte no objetivo.

Esa primera obra que se erigiría con el tiempo fundamental e iniciadora de la colección sería *Composición 8* (1923) de Vasili Kandinsky (1866-1944),^(fig.2) una pintura no mimética, que llegaría a ser un hito de la industria del coleccionismo. La adquisición de la misma iniciaría por parte de Solomon la compra sistemática de obra de arte sin objeto o no objetivo, consolidando así una hoja de ruta ya bien definida, deshaciéndose Guggenheim (vendiendo) coherentemente las viejas obras de los flamencos, las de Audubon, las de los estadounidenses del XIX, las de los de Barbizon... que tenía en su haber. Solomon Guggenheim realizaría esa compra siendo la primera de más de ciento cincuenta obras del mismo autor que se irían integrando en la colección con el paso de los años definiendo el carácter de la misma.

En 1937, respondiendo a la tradición filantrópica en la que se criaran, tanto Solomon como su esposa Irene Rothschild, se crearía La Fundación Solomon R. Guggenheim (The Solomon R. Guggenheim Foundation) con el objetivo de promover, fomentar y educar en materia de arte y para la ilustración del público. Así es que, orientando su colección hacia la exhibición, dos años después el fundador alquilaría un antiguo espacio comercial, un viejo concesionario o antigua sala de exposiciones de automóviles en la calle 54 Este de Nueva York que Hilla Rebay, ayudada por el arquitecto William Muschenheim (1902-1990), convertiría en un espacio expositivo temporal que denominaron Museum of Non-Objective Painting (Museo de Pintura No Objetiva).³² Años después las exposiciones tendrían lugar en una amplia casa de la Quinta Avenida echada finalmente abajo para construir en su lugar el definitivo edificio de Frank Lloyd Wright.

³² Hilla Rebay sería la primera directora del Museum of Non-Objective-Painting -así se llamó hasta que cambió su nombre por el de Solomon R. Guggenheim, en 1952- y, para aquella primera muestra en 1939 titulada *El Arte del Mañana (Art of Tomorrow)* mandó cubrir los suelos de gruesas alfombras de color gris así como gris también era el terciopelo plisado con el que decorarían las paredes del espacio de exposición; las pinturas, en magníficos marcos, colgaban muy bajos, cerca del suelo, mostrándose como ejemplos significativos de arte no-objetivo de la colección Guggenheim pudiéndose contemplar paseando, de pie quieto, o descansando en lujosos asientos tapizados de terciopelo mientras el recinto se veía imbuido de una sutil luz indirecta escuchándose continuamente música ambiental grabada de Bach y Chopin mientras se percibía olor a incienso. Todo ello contribuía a generar una ambientación muy sensorial intentando provocar una sugerente experiencia espiritual y estética. Cfr. KRENS, 1991. op. cit., p. 26.



(fig.2) KANDINSKY, Vasily. "Composición 8" (*Composition 8*), 1923
Óleo sobre lienzo, 140x201 cm.
Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

Simultáneamente a ello, la baronesa organizaba muestras para promocionar sus ideas sobre la unidad de principios estéticos y espirituales encarnados en la no objetividad a través de la colección de los Guggenheim en otras galerías avalada, claro está, por el empresario artístico. Solomon confiaba en el fuerte sentido publicitario de Rebay pues sería una gran relaciones públicas que, por ejemplo, de forma atrevida y original, permitiría entrar a la prensa a las salas de la calle 54 Este para fotografiar modelos que vestían ropa de temporada; conseguiría que los grandes almacenes de la Quinta Avenida mostraran en sus escaparates la fachada de acero y cristal del museo así como réplicas de sus cuadros... Algunos críticos llegarían a mostrarse escandalizados con sus gustos y praxis vituperando cuestiones como los marcos que Rebay imponía a las pinturas, la elección de los artistas, los catálogos de las exposiciones, etc., y cuando incluso llegara a protestar alguno ante el propio Solomon, éste solía responder que el arte no es estático y que el progreso no debe detenerse, acallando las -muchas veces- malintencionadas voces críticas.³³

Guggenheim, convencido del inestimable valor y calidad de sus productos, confiaría en la buena gestión empresarial de Hilla como comisaria artística y directora del museo durante años adoptando esta una política de adquisiciones muy agresiva, promocionando a artistas estadounidenses abstractos y no objetivos y respondiendo a la difusión de su objetivo cultural y de pensamiento que se vería culminado con el

³³ LUZÁN, Julia. *La mujer que enseñó Arte a Guggenheim*. *El País*. Domingo, 11 de Octubre de 2009, en <elpais.com/diario/2009/10/11/eps/1255242410_850215.html> [31-03- 2015]

deseo de Guggenheim de crear un espacio fijo para albergar la creciente colección que se iba acumulando en su suite del Hotel Plaza de Nueva York. Finalmente ella misma, apoyada por Irene Guggenheim, elegiría al arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright (1867-1959) del cual había visto numerosos proyectos en una exposición en Berlín en 1910 y había leído sus escritos sobre arquitectura orgánica, considerando al americano idóneamente capacitado para idear un edificio que respondiese totalmente a su proyecto artístico regenerador y expresivo del espíritu, a la vez que confiaba en la capacidad de originalidad de su diseño como distinción de una institución y reclamo para el público.³⁴ (fig. 3)

Tras muchos avatares, desde la fecha del encargo en 1943, el edificio de Wright llegaría a terminarse seis meses después de que el propio arquitecto falleciera y diez años posteriormente a hacerlo Solomon Robert Guggenheim que, astutamente, había retrasado de forma intencionada su construcción debido a la inflación de posguerra.



(fig.3) La **maqueta del Guggenheim de Nueva York** se presentaría públicamente en 1943. En la fotografía destaca sonriente Hilla Rebay, acompañada por Wright a su derecha y por Guggenheim a su izquierda.

³⁴ Significativa fue la exposición monográfica titulada "Frank Lloyd Wright" que se pudo disfrutar en el Museo Guggenheim Bilbao del insigne arquitecto entre el 22 de octubre de 2009 y el 14 de febrero de 2010, donde a través de más de doscientos dibujos originales, maquetas históricas y otras más recientes diseñadas especialmente para la muestra, fotografías de archivo y contemporáneas, vídeos y animaciones facilitando la interpretación de sus diseños así como libros, revistas y correspondencia relacionados con el autor, destacamos algunas cartas entre Wright y Rebay reflejando ambos sus impresiones sobre el proyecto para el Solomon R. Guggenheim de Nueva York acerca de su evolución en cuanto a la concepción y creación del mismo. La exposición *Frank Lloyd Wright* estuvo co-organizada por la Solomon R. Guggenheim Foundation y la Frank Lloyd Wright Foundation siendo esta última la que gestiona y es propietaria de los Frank Lloyd Wright Archives, fuente de la que provinieron la gran mayoría de los préstamos de esta exposición estando comisariada por Thomas Krens, Comisario y Asesor de Asuntos Internacionales de la Solomon R. Guggenheim Foundation, David van der Leer -Comisario Adjunto de Arquitectura y Diseño del Solomon R. Guggenheim Museum, María Nicanor, Comisaria Adjunta de la Solomon R. Guggenheim Museum, Bruce Brooks Pfeiffer, Director de los Frank Lloyd Wright Archives, Margo Stipe, Comisaria y Registradora de las Colecciones de los Frank Lloyd Wright Archives, Oskar Muñoz, director Adjunto de los Frank Lloyd Wright Archives y Mina Marefat, Asesora Curatorial para el apartado de la muestra dedicado al proyecto de Bagdad de Wright-

A pesar de ser una gestora muy receptiva, Hilla Rebay estaría tan obsesionada por su proyecto y la no objetividad que incluso a veces, sería tachada de parcial y radical a la hora de apoyar a jóvenes talentos, al organizar programaciones muy restringidas o incluso, algunos críticos pondrían en cuestión que el Museo de Pintura No Objetiva pudiera justificar su posición como museo educativo exento del pago de impuestos, considerándolo una institución esotérica y misteriosa. A partir de ahí, cambiaría la política interna de la institución y se pediría la dimisión de la directora Rebay que se haría efectiva en 1952, para ser ocupado su puesto siete meses más tarde por James Johnson Sweeney (1900–1986) -que había sido director del Departamento de Pintura y Escultura del MOMA- nombrado por Harry Frank Guggenheim (1890-1971), sobrino de Solomon, sustituto del fundador a partir de la muerte del mismo en 1949.

En aquel mismo año de 1952 también el Museo de Pintura No-Objetiva cambiaría su nombre por el de Solomon R. Guggenheim respondiendo a la proposición de Frank Lloyd Wright como declaración de principios en cuanto a una mayor apertura hacia el arte contemporáneo en todos los aspectos: ampliando programaciones, abriéndose la colección hacia el arte también objetivo y hacia el terreno de la escultura que rechazaba Rebay por su corporalidad (la pintura sería para ella una vía más cercana a lo espiritual y lo místico, “eliminando” así la materia) entre otros cambios. Habiendo sido precisamente Frank Lloyd Wright el perspicaz artífice o inductor del cambio de denominación con el fin de llevar hacia delante su arquitectura, acallaría así las quejas del patronato del museo en contra del extraño diseño del edificio y del progresivo encarecimiento de su construcción, convenciendo magníficamente a sus patronos detractores de que el museo había de llevar el nombre del fundador de la institución puesto que el edificio que se estaba construyendo se erigiría como emblema evocativo de su figura, así que habría que seguir adelante y terminarlo.³⁵

El Museo Solomon R. Guggenheim se inauguraría el 21 de octubre de 1959 suscitando una atracción magnífica pues solo en ese día alcanzaría a tener unos tres mil visitantes aquella joven galería que albergaría una extraordinaria colección que seguía y sigue estando viva y creciendo, cuyo edificio, gran parte culpable de tal atención, vendría a calificarse en el momento por algunos como el más bello de los EEUU.³⁶ (fig.4)

³⁵ KRENS, JIMÉNEZ, *La génesis de un museo...*, op. cit., p. 30.

³⁶ KRENS, JIMÉNEZ, op. cit., p. 35.

Progresivamente la colección desde su inicio, antes incluso de abrirse el Guggenheim de Nueva York, se iría nutriendo también de conjuntos de piezas importantes que servirán como magnífico reclamo para el público. Así, visionarios marchantes, coleccionistas, filántropos, instituciones u organizaciones querían relacionarse con la prestigiosa marca Guggenheim (y ésta con ellos) vendiendo, donando, prestando, etc. buenas de sus colecciones: En 1948 la Fundación Guggenheim adquiriría setecientas treinta obras al marchante neoyorquino Karl Nierendorf (1889-1945), entre las que destacan ejemplos importantes del Expresionismo y el Surrealismo; en 1953 gracias al generoso legado de la artista y coleccionista Katherine Sophie Dreier (1877-1952) se ampliaría la colección con importantes obras de los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX; en 1963 el Museo Solomon R. Guggenheim recibiría una parte de la apabullante colección de obras maestras del Impresionismo, Posimpresionismo y arte moderno francés de Justin K. Thannhauser (1892-1976), en calidad de préstamo permanente y una donación prometida que, en 1978 se haría efectiva a la Fundación Guggenheim agregándose después, entre 1981 y 1991 donaciones adicionales de Hilde (1919-1991), segunda esposa y viuda de Thannhauser; en 1976 Peggy Guggenheim (1898-1979), sobrina de Solomon Robert, también grandísima amante y protectora de las artes, transferiría la propiedad de su colección incluyendo influyentes obras del Cubismo, el Surrealismo y el Expresionismo Abstracto a la fundación con la condición de que la colección permaneciese en el Palazzo Vernier dei Leoni en el Gran Canal, en Venecia, conformándose como una de las grandes “sucursales” de la marca Guggenheim; en 1990, la Colección Guggenheim aumentaría notablemente adquiriendo más de trescientas cincuenta obras del magnífico repertorio sobre arte minimalista, posminimalista y conceptual del conde Giuseppe Panza di Biumo (1923-2010) mediante compra y donación; en 1992 The Robert Mapplethorpe Foundation donaría doscientas fotografías y objetos únicos del artista, materializándose este legado en varias fases entre 1992 y 1998; o en 2001 The Bohem Foundation, una organización privada dedicada a obras benéficas que encarga obra a artistas diversos prestando especial atención a soportes como el vídeo, el cine y los nuevos medios, donaría al Guggenheim una parte de sus fondos.



(fig.4) Vista del exterior del **Museo Solomon R. Guggenheim** de Nueva York en la actualidad con la ampliación realizada en 1992 por Gwathmey Siegel & Associates en forma de paralelepípedo consiguiendo añadir 4700 metros cuadrados más de espacios expositivos y 1400 metros cuadrados de superficie para oficinas al edificio de Wright con sus originales 4.738 metros cuadrados.

Por otro lado se hace destacable que, más recientemente, en 2012 el Solomon R. Guggenheim presentase la Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative -un programa internacional de exposiciones y adquisiciones de arte contemporáneo a largo plazo centrado en tres áreas geográficas: Sur y Sureste asiático, Latinoamérica, y Oriente Medio y Norte de África- y que en 2013 este mismo museo y The Robert H. N. Ho Family Foundation anunciaran una iniciativa conjunta para el fomento del arte chino contemporáneo centrándose esta última en el encargo de obras a artistas nacidos en la China continental, Taiwan, Hong Kong o Macao, que serían exhibidas entre 2014 y 2017 pasando después a formar parte de la Colección Permanente del Guggenheim de Nueva York.

Asimismo, de la misma manera que se iría dilatando la Colección con el tiempo, la red de Guggenheim como museos también se ampliarían con más emplazamientos existiendo hoy en día los siguientes: aparte del mencionado Solomon R. Guggenheim de Nueva York y la Peggy Guggenheim de Venecia, en 1997 se inauguraría el Guggenheim Bilbao en el País Vasco, cuyo edificio sería diseñado por Frank Gehry (n. 1929) -contando en la actualidad con ciento treinta obras de algunos de los artistas más significativos del arte de la segunda mitad del siglo XX y del XXI, su director Juan Ignacio Vidarte diría:

El origen de este Museo claramente era la prioridad: crear en Bilbao un Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de dimensión internacional para el siglo XXI.³⁷

Actualmente se encuentra en proceso de construcción el futuro museo Guggenheim Abu Dhabi -con arquitectura también de Gehry- pues en 2006 se firmaría el Memorandum of Understanding entre la ciudad de Abu Dhabi, capital de Emiratos Arabes Unidos, y la Fundación Solomon R. Guggenheim para la apertura de un museo suponiendo ser este proyecto una aproximación hacia nuevas tendencias creativas y mercados.

Todo ello no obstante, no hace olvidar otras sedes que permanecieron temporalmente abiertas y algunas colaboraciones a este respecto:

-En 1992 se abriría el Guggenheim Museum Soho, en Nueva York, remodelando un edificio ya existente bajo el diseño de Arata Isozaki (n. 1931), permaneciendo abierto hasta 2001.

-En 1997 se produciría la apertura del Deutsche Guggenheim de Berlín, situado en una de las sedes del Deutsche Bank en el histórico centro de Berlín, en un edificio de piedra de 1920 cuyo interior sería remodelado por Richard Gluckman (n. 1947). Fruto de la alianza entre una entidad bancaria y un museo compartiendo ambos las responsabilidades del programa de exposiciones y la gerencia pudieron ofrecer importantes exposiciones y programas entre los que destacarían encargos de obras a artistas contemporáneos de renombre internacional, permaneciendo abierto al público hasta 2013. Esta “sucursal” supondría además una evocación o recuerdo a los orígenes históricos alemanes de los Guggenheim.

-En 2001 se abrirían en Las Vegas (Nevada) el Guggenheim Hermitage (abierto hasta 2008) y el Guggenheim Las Vegas (abierto hasta 2013), diseñados por el prestigioso arquitecto neerlandés Rem Koolhaas (n. 1944), recibiendo más de un millón de visitantes.³⁸

El reto de futuro es, según Richard Armstrong (n. 1949) -actual director de la Solomon Guggenheim Foundation- consolidar este innovador modelo

³⁷ Palabras de Juan Ignacio Vidarte. Espazio 0. Museo Guggenheim Bilbao.

³⁸ Datos que se vieron reflejados en su mayoría a través de los textos de pared de los espacios didácticos de la exposición “El arte de nuestro tiempo. Obras maestras de las Colecciones Guggenheim” en el Museo bilbaíno que se pudo visitar entre el 23 de septiembre de 2014 y el 10 de mayo de 2015 celebrando los primeros veinte años de colaboración entre la Fundación Solomon R. Guggenheim y el Museo Guggenheim Bilbao. Una potente muestra esta que rememoró la exposición inaugural en 1997 de la Galería bilbaína, evidenciando no solo el desarrollo de los fondos artísticos de las redes Guggenheim mostrando, entre grandes obras, la emblemática *Composición 8* de Kandinsky, sino a la vez la evolución y madurez del museo de nuestra ciudad. Comisarios de dicha muestra fueron Petra Joos, Lucía Agirre, Álvaro Rodríguez Fominaya, Nancy Spector, Tracey R. Bashkoff, Lauren Hinkson, procedentes tanto del Guggenheim Bilbao como del de Nueva York.

museístico y completar una colección de arte global que trasciende las fronteras tradicionales del arte. Nuevos retos que mantienen vivo el espíritu visionario de Solomon R. Guggenheim.

Desde su apertura en 1997, el programa de adquisiciones del Museo Guggenheim Bilbao se ha centrado en obras realizadas a partir de mediados del siglo XX hasta nuestros días complementando los fondos de la Solomon R. Guggenheim Foundation y conformando a su vez una identidad singular. Los criterios que guían sus adquisiciones incluyen la compra de obras maestras y ejemplos singulares de destacados artistas contemporáneos de posguerra, el encargo de obras específicamente concebidas para los espacios tanto interiores como exteriores de la arquitectura de Gehry en Bilbao y la atención al arte vasco y español moderno y contemporáneo con el fin de conservar el Patrimonio Cultural y exhibirlo al mundo.³⁹

Con todo, se observa que lo que en inicio sería una afición por el arte, se convertiría con el tiempo en una multinacional como industria productora de cultura y capital, respondiendo a las intenciones del fundador Solomon R. Guggenheim que constituiría en definitiva uno de los más grandes ejemplos de industrial empresario y filántropo cuyas intenciones irían más allá de un mero gusto por el arte y una ocupación para obtener beneficios, respondiendo al futuro queriendo perpetuar su labor social en equilibrio de negocio y educación legando a su muerte un grandísimo capital para ello.⁴⁰ En definitiva, si no hubiese sido por ese interés y labor, invirtiendo su dinero obtenido a través de la minería y la metalurgia, probablemente no hubiésemos conocido el motor de arranque más importante de la economía y la cultura de Bilbao en los últimos tiempos, una ciudad, precisamente, de pretérita tradición industrial que se ha erigido como un referente internacional en su reinención.

⁴⁰ Solomon R. Guggenheim legaría ocho millones de dólares para su fundación y pinacoteca, dos para la construcción del edificio de Nueva York y seis como cesión. Cfr. FERNÁNDEZ, Alicia. *Historia de la Fundación Guggenheim. Bilbao* (periódico municipal), nº 219, publica Ayuntamiento de Bilbao, octubre de 2007; pp. 16-17, en <<http://www.bilbao.net/bld/bitstream/handle/123456789/18171/gu16-17.pdf?sequence=1>> [15-05-2015], y dejaría dicho en los estatutos de la Fundación que su trabajo iría destinado a "(...) la promoción del arte y la mejora mental o moral de hombres y mujeres promoviendo su educación, ilustración y gusto estético". Cfr. *Bilbao Metropoli-30*, en <http://www.bm30.es/homegug_es.html>, [15-05-2015].

-EL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. FINES FUNDACIONALES Y OBJETIVOS.

Remitiéndonos a las Memorias editadas por el propio Museo Guggenheim Bilbao que, con todo detalle muestran actividades, gastos, subvenciones, etc. y sobre todo a la misma página web del mismo y al informe de 2001 del Tribunal Vasco de Cuentas Públicas,⁴¹ destacaremos que:

En junio de 1996 se constituiría la llamada Fundación del Museo Guggenheim Bilbao por el Gobierno Vasco, la Diputación Foral de Bizkaia y la Solomon R. Guggenheim Foundation como una fundación cultural privada sin ánimo de lucro de carácter permanente y duración indefinida. Con personalidad jurídica propia e independiente tiene como objetivo la gestión, dirección, mantenimiento, conservación y promoción del Museo Guggenheim Bilbao, el cual, reúne, conserva y exhibe obra de arte en el marco de una arquitectura original que sirve de símbolo cultural de la revitalización económica del País Vasco y de la orientación internacional de la Solomon R. Guggenheim Foundation.⁴²

La Fundación se financia de manera principal a través de subvenciones que recibe del Gobierno Vasco y de la Diputación Foral de Bizkaia así como de las aportaciones realizadas por patronos, empresas benefactoras y asociadas, Amigos del Museo y de los ingresos por la venta de entradas y tienda.⁴³

⁴¹ Vid. *Guggenheim Bilbao Museoa: Eraiki eta abian jartzeko prozesua Museo Guggenheim Bilbao: Proceso de construcción y puesta en funcionamiento*. Guggenheim Bilbao Museoa-Tribunal Vasco de Cuentas Públicas, Vitoria-Gasteiz, a 13 de febrero de 2001, en <<http://www.tvcp.org/informe/guggenheim99.pdf>>, [28-03-2017].

⁴² Los datos y descripciones que a continuación se exponen (a no ser que se indique lo contrario) han sido extraídos, a veces de forma literal, de las memorias bianuales que edita el Museo Guggenheim Bilbao reflejando los aspectos más relevantes de funcionamiento de la institución a lo largo de los diferentes años, así como del sitio corporativo del Museo Guggenheim Bilbao, esto es, la página web que incluye toda la información institucional del Museo, explicando la filosofía que preside sus actuaciones, sus objetivos estratégicos o su responsabilidad social. Vid: <<http://www.guggenheim-bilbao-corp.eus/guggenheim-bilbao/fundacion-guggenheim-bilbao/>>, [12-11-2016].

⁴³ Con carácter clarificador en esta cita recogemos la constitución estructural de los órganos que gobiernan o dirigen el Museo Guggenheim Bilbao como industria cultural: la Fundación del Museo Guggenheim Bilbao es una fundación cultural privada que gestiona y dirige el Museo y que sus órganos de gobierno son el Patronato y el Comité Ejecutivo y que tiene sus Estatutos. El Patronato a su vez, que preside el Lehendakari del Gobierno Vasco, es el órgano supremo de gobierno y representación de dicha Fundación y está compuesto por representantes de los Patronos Fundadores, esto es, el Gobierno Vasco, la Diputación Foral de Bizkaia y The Solomon R. Guggenheim Foundation, y por los Patronos no fundadores. El Comité Ejecutivo a su vez, atiende a las funciones de gestión, gobierno, administración y representación de la Fundación (su competencia se extiende a todos los actos y negocios jurídicos concernientes a la representación y gobierno de la Fundación, así como a la libre administración y disposición de todos los bienes que integran su patrimonio, rentas y productos, y al ejercicio de todos sus derechos y acciones) y está compuesto por dos representantes de cada uno de los Patronos Fundadores, uno del Ayuntamiento de Bilbao y hasta cuatro en representación de los Patronos no fundadores. Preside el Comité Ejecutivo el Diputado General de Bizkaia. Después habríamos de volver a nombrar a la Tenedora Museo de Arte Modeno y contemporáneo de Bilbao, S.L., que, recordemos, es una sociedad participada por el Gobierno Vasco y la Diputación Foral de Bizkaia y que tiene como objeto social la adquisición y propiedad de las obras de arte que forman la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao, cedida a largo plazo a la Fundación para su exhibición al público. Por último

Destacamos el Artículo 5. Fines fundacionales y objetivos:

1. La «Fundación del Museo Guggenheim Bilbao» tiene por objeto la gestión, dirección, mantenimiento, conservación y promoción del Museo Guggenheim Bilbao, que reunirá, conservará y exhibirá el arte del siglo XX en el marco de una obra singular de la arquitectura, sirviendo de símbolo cultural de la revitalización económica del País Vasco y de la orientación internacional de la Solomon R. Guggenheim Foundation.

2. Para ello se establecen los siguientes objetivos:

a) Crear un programa de exposiciones de arte moderno y contemporáneo destacado a nivel internacional y con una calidad comparable al de la Solomon R. Guggenheim Foundation.

Desde sus inicios el Museo Guggenheim Bilbao tendría como objetivo fundamental la conformación además de una Colección Propia y complementaria a los fondos de la Solomon R. Guggenheim Foundation y con personalidad individual. El Guggenheim Bilbao habría de reunir obras de primer orden y proyección internacional, perpetuando la excelencia y el prestigio de la marca internacional Guggenheim como Colección, siendo un reclamo para todo visitante.

La Colección por tanto, se centraría en obras de los más relevantes artistas de movimientos y tendencias del Arte Contemporáneo a partir del periodo de la segunda posguerra. Este marco temporal vendría definido por las Colecciones de Nueva York y Venecia. La de Bilbao habría de complementarlas y ampliarlas además de prestar atención al arte vasco y español. De igual modo, se pretenderá mostrar el diálogo que se produce entre el arte europeo y el norteamericano a partir de 1945 a través de obras de artistas de proyección internacional. Así por ejemplo están representados en la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao grandes figuras del Expresionismo Abstracto, como Marc Rothko (cuya obra “Sin título”, de 1952-53 -como ya se dijo- inicia la cronología de la Colección de la Galería bilbaína); los artistas alemanes más destacados de la segunda mitad del XX como Beuys, Kiefer, Polke y Richter; artistas italianos de la Transvanguardia como Francesco Clemente (con una obra hecha por encargo para la estancia 203 del Museo) y muchos otros más de entre los cuales destacan además, por su especial atención al arte vasco y español con grandes ejemplos y relevantes figuras del XX, como Chillida u Oteiza.

citar a la Inmobiliaria Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Bilbao, S.L., sociedad constituida por el Gobierno Vasco, la Diputación Foral de Bizkaia y el Ayuntamiento de Bilbao con el fin de construir el edificio del Museo, que en la actualidad es la propietaria del inmueble y de los terrenos sobre los que se asienta. Son esto datos extraídos casi de forma literal de la información que comparte públicamente el Museo Guggenheim Bilbao en su web corporativa, op. cit., [17-09-2017].

Por tanto, los Museos Guggenheim comparten la totalidad de las obras de sus Colecciones individuales en una única Colección Permanente, esto es, la variedad de los artistas así como los movimientos representados en cada Colección Propia, ofrecen un conjunto más amplio de la Colección Permanente complementando contenidos, perspectivas o enfoques, etc. Así las obras de la Colección Propia van rotando de un Museo a otro bajo un exhaustivo diseño revisando la Historia del Arte Moderno y Contemporáneo y, como se diría desde el Guggenheim Bilbao: "(...) a la vez que permiten al Museo explorar diferentes enfoques de la creación artística realizados por la arquitectura en que se exhibe"⁴⁴

El reto de futuro es, según Richard Armstrong, consolidar este innovador modelo museístico y completar una colección de arte global que trasciende las fronteras tradicionales del arte. Nuevos retos que, como la nueva sede De Abu Dhabi, mantienen vivo el espíritu visionario de Solomon R. Guggenheim.

b) Conservar la Colección del Museo Guggenheim Bilbao y servir de recurso a otros museos y galerías del País Vasco, aportando conocimientos y experiencia técnica en la conservación de obras de arte.

c) Estudiar, interpretar y exhibir la Colección mediante un programa dinámico, que destaque la extensión y múltiples facetas de la misma y atraiga a un amplio y variado público internacional.

d) Realzar y proyectar una imagen internacional para Bilbao y el País Vasco.

e) Realizar otras actividades complementarias que tengan como finalidad la promoción o realización de manifestaciones culturales, conferencias, edición de libros, catálogos y otras publicaciones, concesión de becas y ayudas y, en general, cualesquiera otras actividades similares, siempre que sean compatibles con los fines fundacionales.

La potente y visionaria inversión a principios de los noventa del pasado siglo de las Administraciones Vascas para regenerar la imagen y la economía de la ciudad de Bilbao y su entorno ha demostrado, pasados veinte años, que también ha sido un buen negocio. El Museo Guggenheim Bilbao costaría en total unos 132,8 millones de euros, financiados principalmente por el Gobierno Vasco y la Diputación Foral de Bizkaia, cediendo la ciudad el suelo y encargándose a su vez de la

⁴⁴ *Museo Guggenheim Bilbao. Connaissance des Arts*. Número especial con la colaboración de del área de Conservación del Museo Guggenheim Bilbao y su director Juan Ignacio Vidarte entre otros. Guggenheim Bilbao. Edición española de la Editorial Société Française de Promotion Artistique. París, 1999, p. 29.

urbanización, siendo este poderoso presupuesto desglosado de la siguiente manera:

- 1) 84 millones de euros como inversión para el edificio en cuanto a construcción, incluyendo los honorarios del arquitecto y para la urbanización.
- 2) 36,6 millones de euros como fondos para la adquisición de las primeras obras de arte para la colección propia del nuevo museo de Bilbao.
- 3) 12,2 millones de euros que requeriría la adhesión a la Fundación Guggenheim, al modo básicamente franquicial.

El estudio de viabilidad que se encargó justificaría dicha inversión mientras el museo recibiera 400.000 visitantes al año y, el mismo año de su inauguración, serían 1,3 millones los visitantes que recibiese triplicando la cifra esperada. Asimismo, el segundo año desde su apertura serían 1,2 millones y la media se encuentra en un millón de visitantes por año. La misma apertura del Museo Guggenheim Bilbao sería sorprendente. El deseo de todos los que participaron en el proyecto era que tuviese la mayor repercusión posible y, aunque no se hizo publicidad de la inauguración, se hizo llegar la información de la misma a los medios de comunicación de todo el mundo obteniendo magníficos resultados; al cumplirse el décimo aniversario de la Galería, su director, Juan Ignacio Vidarte, declararía que...

Nos preocupaba que la inauguración del Museo Getty de Los Ángeles, prevista para aquellas fechas, nos eclipsara. Al final, pasó todo lo contrario, prácticamente tapamos a un proyecto con un coste diez veces mayor.⁴⁵

Otras cifras que hablan del éxito dicen que después del primer año, el aumento del PIB de la Comunidad Autónoma del País Vasco -ligeramente superior al 0,05%- y el enriquecimiento de toda la sociedad por mediación del Museo, sobrepasaría la inversión total de 132,22 millones de euros. En tres años la Diputación Foral de Bizkaia y el Gobierno Vasco recuperarían en impuestos más de los 84,14 millones de euros que costaría la construcción y en cuatro años y medio se recuperaría la inversión total. Estos datos no harán más que atestiguar el alto grado de emprendimiento y decisión de llevar a cabo un negocio que al día de hoy sigue funcionando a pesar de la fulgurante crisis que, se dice, estamos terminando de vivir. El Guggenheim Bilbao como "franquicia" Guggenheim sigue siendo generador de economía y cultura y, lo que no es menos

⁴⁵ Entrevista a Juan Ignacio Vidarte por Daniel Bacigalupe, en *Bilbao* (Periódico Municipal), nº 219, octubre de 2007, Bilboko Udala/Ayuntamiento de Bilbao; *vid.* entrevista completa en el mismo: *Guggenheim Bilbao, X Aniversario*, pp. 2-3.

importante, gracias a él se recuperaría el orgullo de una sociedad que veía el futuro oscuro e incierto a mediados de los años ochenta.⁴⁶

Al cumplir ya el décimo aniversario, grandes voces de esferas económicas hacían ya un balance positivo. He aquí algunas declaraciones como la de Ignacio María Echeberria, en aquel tiempo Presidente de la Cámara de Comercio de Bilbao que manifestaba que...

El impacto económico positivo del Guggenheim es importantísimo. Además ha dado a conocer Bilbao, al País Vasco, y a sus zonas limítrofes en general, en ámbitos culturales, de opinión, y de influencia de todo tipo, a los que es muy difícil llegar. Asimismo, ha dado dimensión mundial positiva a una inversión concreta; y ha sido un gran acierto que beneficia a todos.⁴⁷

También José Ángel Corres, Presidente de la Autoridad Portuaria de Bilbao, diría que el Museo Guggenheim Bilbao...

Nos ha situado en el mapa turístico internacional. Su inauguración trajo consigo el inicio del tráfico de cruceros, un sector hasta entonces desconocido en Euskadi. Su empuje ha permitido que (...) nos situemos a la altura de las nuevas demandas del mercado turístico y contemos con un muelle para cruceros en Getxo que, año tras año, ve aumentado el número de cruceristas, con una incidencia cada vez mayor en la economía local⁴⁸.

En 2016 el Guggenheim Bilbao tuvo 1.169.404 visitantes superando por octava vez en su historia la barrera del millón de visitantes; sería un incremento del 6% con respecto a 2015, que se concreta en 66.193 visitantes más. Teniendo en cuenta el origen geográfico de los visitantes, se va manteniendo la distribución de años anteriores con un alto porcentaje de extranjeros (66% del total), procedentes fundamentalmente de Francia (18%), Gran Bretaña (7%), Alemania (6%), Estados Unidos (6%) e Italia (4%). Por su lado, el nivel de afluencia de

⁴⁶ ARESO, Ibon. *Inversión y no gasto. Projecturbain*, nº 23 (Septiembre 2001). MASBOUNGI, Ariella (dir.). *Bilbao. La culture comme projet de ville/Bilbao. La cultura como proyecto de ciudad*. París Ed. Ministerio de Fomento. Dirección de urbanismo, vivienda y construcción, p. 103.

Vid. el interesante resumen del análisis sobre el "efecto Guggenheim" en cuanto al poder de los nuevos museos para la regeneración de ciudades en declive poniendo el caso que nos ocupa de Bilbao como paradigma (estrategias de regeneración urbana del Bilbao Metropolitano, Museos para el desarrollo local: condiciones para su eficacia, etc): AAVV. *ARTE Y ECONOMÍA, UN MATRIMONIO DE CONVENIENCIA: EL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. Scripta Nova. REVISTA TECNOLÓGICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES*. Vol. XIV, nº 335. ISSN 1138-9788. 10 de Sep. 2010, en <www.ub.edu/geocrit/sn/sn-335.htm>, [20-05-2015].

El museo Guggenheim Bilbao saca a la luz sus Memorias de cada año haciendo balance del mismo en cuanto a visitantes, Amigos del Museo, exposiciones, programaciones educativas, talleres y actividades varias que se han realizado. Pueden consultarse en la propia Biblioteca del Guggenheim Bilbao, en "Zero Espazio" o en el mismo Museo. *Vid.* como ejemplo la del año 2013 en <<http://www.guggenheim-bilbao-corp.es/wp-content/uploads/2014/06/MEMORIA-2013F.pdf>>, [19-05-2015]

⁴⁷ *Bilbao* (Periódico Municipal), nº 219, Octubre de 2007, Bilboko Udala/Ayuntamiento de Bilbao; Suplemento conmemorativo *Guggenheim Bilbao, X Aniversario*; op. cit., p. 22.

⁴⁸ *Bilbao* (Periódico Municipal), nº 219...; op. cit, p. 22. Sobre las cuestiones económicas referidas al el proceso de construcción y la puesta en funcionamiento del Museo Guggenheim Bilbao, remitirse de nuevo a la página web de Tribunal Vasco de Cuentas Públicas, en <<http://www.tvcp.org/informe/guggenheim99.pdf>>, [17-09-2015].

personas procedentes del País Vasco se sitúa en el 11%, mientras que el porcentaje de visitantes del resto del Estado se mantiene en el 23%

Tanto empresas como instituciones e individuos de dentro o de fuera del territorio vasco son partícipes del funcionamiento del Museo sumándose a su lista de Miembros corporativos e Individuales. Todos ellos contribuyen a que se siga manteniendo la calidad de las programaciones artísticas así como la de las actividades educativas y la consecución de la mayor autofinanciación posible del Museo. La participación empresarial en el Museo Guggenheim Bilbao en 2016 se tradujo en 120 Miembros Corporativos (7 más que en 2015) que suponen un pilar fundamental en la financiación de la entidad. En lo referente a los miembros individuales o Amigos del Museo la cifra ascendió a 16.350 personas a cierre de año, una cantidad parecida a la del año anterior avalando el amplio respaldo social del Museo en su entorno más próximo.

En diciembre de 2014 se produjo la renovación de la colaboración entre el Museo Guggenheim Bilbao y la Solomon R. Guggenheim Foundation garantizando la alianza entre ambos por veinte años más, reiterando a su vez el apoyo de las Administraciones Vascas al funcionamiento del Museo y sus adquisiciones.

En el año 2015 el Museo Guggenheim Bilbao sería reconocido como el más transparente del Estado según la lista elaborada por la Fundación Compromiso y Transparencia, con la colaboración del Foro de Cultura y Buenas Prácticas.⁴⁹ Esta distinción vendría a poner en valor la atención que la entidad museística presta desde el principio de su existencia en Bilbao a una gestión responsable. Fruto de esta actitud, ya en 2011 se crearía una web corporativa para difundir cuestiones de tipo institucional para dar a conocer datos, cifras y documentos importantes relacionados con las actividades del Museo. Del mismo modo, y también en 2015, se elaboraría el Código ético y de buenas prácticas aprobándose en el Patronato de diciembre de ese año. Al respecto el director del Guggenheim Bilbao, Juan Ignacio Vidarte añadiría que dicho código...

(...) plasma nuestra voluntad de regirnos por las más estrictas conductas éticas y profesionales. Nuestro compromiso con la transparencia nace de la vocación y la responsabilidad, no de la obligación, y constituye una respuesta sensible a la legítima

⁴⁹ En septiembre de 2016 volvería a ser reconocido como el Museo más transparente del Estado por la Fundación Compromiso y Transparencia, que analiza y clasifica los museos según la información pública que ofrecen en torno a 24 indicadores.

preocupación de la sociedad por el correcto funcionamiento y el uso de los fondos y servicios públicos.⁵⁰

A modo de ejemplo de obtención de resultados, centrándonos en los más recientes que se refieren al año 2016 respecto al impacto económico que las actividades del Guggenheim Bilbao han generado en el entorno superando al año anterior son:

-Según la demanda generada por la actividad del Museo en el País Vasco, el total ha ascendido a 485,3 millones de euros.

-La aportación al PIB ha sido de 424,6 millones de euros.

-Esas cifras han generado unos ingresos adicionales para las haciendas Públicas Vascas de 65,8 millones de euros.

-La actividad del Museo ha contribuido al mantenimiento de 9.086 puestos de trabajo.

Con todo, un año más el Guggenheim Bilbao sigue siendo líder entre las instituciones culturales europeas en su nivel de autofinanciación, situada en torno al 68% en 2016.

SÍNTESIS DE IDEAS

-El origen de las Colecciones Guggenheim se remonta a 1937, cuando Solomon R. Guggenheim creó la Fundación que lleva su nombre para preservar y exponer al público su colección de arte moderno. Heredero de una fortuna familiar procedente de la industria de la minería, comenzó a ejercer un mecenazgo artístico visionario bajo las directrices de la artista alemana Hilla Rebay. Su colección reuniría el conjunto de arte más avanzado de su tiempo en el que se incluirían las obras de los artistas más relevantes de comienzos del siglo XX, entre ellos Vasili Kandinsky.

-En 1939 se inauguró el Museo de Pintura no Objetiva en el centro de Manhattan como sede temporal de la colección y del que Hilla Rebay sería su directora. En las décadas de 1940 y 1950 la Solomon

⁵⁰ Juan Ignacio Vidarte: *Balantze baterako oharak: 2015/Apuntes para un Balance: 2015*, en *Guggenheim Bilbao Museoaren Lagunen Urtekaria*. 11. *Zenbakia/Anuario Amigos del Museo. Guggenheim Bilbao 2015*. Número 11. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2016, p. 5. Sobre las entidades cuyo funcionamiento se relaciona con el Museo Guggenheim Bilbao, la Misión, Visión y Valores y la Estructura Organizativa del Guggenheim Bilbao *vid.* la web siempre actualizada: Guggenheim Bilbao Corporativo, en <<http://www.guggenheim-bilbao-corp.eus/guggenheim-bilbao/fundacion-guggenheim-bilbao/>>, [28-01-2017].

Guggenheim Foundation recibiría fondos donados por otros prestigiosos coleccionistas de obras dadaístas, surrealistas y expresionistas.

-Ante la necesidad de hallar una sede permanente, en 1943 Rebay se puso en contacto con el arquitecto Frank Lloyd Wrioth solicitándole el diseño de un “templo del espíritu”, un monumento. El edificio de Wrioth, inaugurado en 1959, sería considerado una obra de arte en sí misma, una cualidad que estaría en lo sucesivo siempre presente en la arquitectura de los futuros museos de la red empresarial Guggenheim.

-La Colección inicial de Solomon R. Guggenheim no dejaría de incrementarse desde entonces con la adquisición de nuevas obras y donaciones de otros coleccionistas como el legado de obras impresionistas y postimpresionistas de Justin K. Thanhauser.

-En los años setenta Peggy Guggenheim, sobrina de Solomon, legaría a la Fundación de su tío su colección de pintura y escultura surrealista y abstracta junto con el palacio de Venecia que la albergaba. Se constituía así el nacimiento de la red internacional de Museos Guggenheim.

-Fiel a su compromiso inicial de coleccionar el arte del mañana los Museos Guggenheim han continuado con esta misión adquiriendo por ejemplo, un gran número de obras creadas a partir de los años setenta. De esta forma, la Colección Guggenheim ofrece en la actualidad una de las perspectivas más completas de las artes visuales de los siglos XX y XXI.

-Entre las adquisiciones realizadas figuran los encargos a artistas contemporáneos como es el caso de “La materia del tiempo” de Richard Serra en el Guggenheim Bilbao que además es ejemplo de obra de ubicación específica comisionada por el Museo bilbaíno. Esta Galería es buen ejemplo de atención a la realización de encargos a artistas que dialoguen con sus emblemáticos espacios.

-El desarrollo del Museo Guggenheim Bilbao ha constituido uno de los retos culturales de mayor impacto de finales del siglo XX. Ante la crisis del sector industrial de finales de los años ochenta, las Instituciones Vascas decidirían impulsar un proyecto con el regenerar económica y urbanísticamente Bilbao y el País Vasco. Los planes de expansión de la Solomon Guggenheim Foundation en Europa concidieron con este deseo y el Museo Guggenheim Bilbao abrió sus puertas en octubre de 1997.

-A este éxito ha contribuido, además del extraordinario edificio, la gran calidad de su programación artística con múltiples exposiciones, muchas de las cuales se encuentran en el *ranking* de las más visitadas en el

mundo, y su Colección Propia que va formando parte progresivamente de dicha programación. Por todo ello, Bilbao se ha convertido en un referente cultural europeo proyectando a nivel internacional la imagen del País Vasco.

-Fiel a su compromiso inaugural, el Museo Guggenheim Bilbao ha creado una Colección Propia con una identidad única y singular que enriquece y complementa los fondos de las Colecciones Guggenheim. De carácter internacional pero con especial énfasis en el arte vasco y español, esta Colección Propia arranca cronológicamente en la segunda mitad del siglo XX y puede considerarse diversa y coherente.

-Una de las principales misiones del Guggenheim Bilbao es servir de instrumento de educación y acercamiento del Arte y la Cultura a la sociedad. A través de un intenso programa de actividades más de 400.000 personas año toman parte en la amplia programación educativa del Museo destinada a distintos perfiles de público. Asimismo, el sólido respaldo social y empresarial con el que cuenta el proyecto se refleja en su amplio colectivo de Amigos del Museo (más de 16.000) y en la aportación económica recibida por las empresas que forman parte del Programa de Miembros Corporativos.

-El Museo Guggenheim Bilbao como eje vertebral de cierta regeneración tras el declive de la vieja industria es símbolo de la capacidad humana de reinventarse erigiéndose en el mundo como de gran excelencia empresarial, tecnológica, artística... Estas son cuestiones de una política de identidad

-Fundada en 1937, la Solomon R. Guggenheim Foundation tiene como objetivos la promoción, la comprensión y la apreciación del arte, la arquitectura y demás manifestaciones de la cultura visual moderna y contemporánea, así como coleccionar, conservar e investigar el arte de nuestro tiempo entre otros más recientes.

-La Fundación Solomon R. Guggenheim lleva a cabo sus objetivos mediante exposiciones excepcionales, actividades educativas, programas de investigación y publicaciones, tratando de interesar y educar al público internacional a través de una red única de museos y alianzas culturales.

-En Bilbao se sigue la estela de aquellos objetivos con la implantación de un Museo de la marca internacional Guggenheim sustituyendo a la vieja industria y evocándola continuamente.

-La transformación de la ciudad de Bilbao y su entorno se basa en que la arquitectura y el arte van de la mano para crear un impacto relacionado con la economía en Bilbao. Las necesidades económicas y culturales serían los revulsivos que transformarían Bilbao en otro tipo de ciudad terciarizándose.

-El Museo Guggenheim Bilbao es buen ejemplo de reconversión de una ciudad a través de un proyecto insertado en el espacio mundial de los negocios multinacionales. Esto hace plantearnos y pensar nuestra individualidad, lo que nos ha hecho y nos hace a nosotros/as mismos/as.

-La historia de los Museos Guggenheim es en esencia la historia de varias colecciones privadas muy diversas comenzando por la de Solomon R. Guggenheim, gran empresario e industrial vinculado a la minería. En una posición central se encuentra su colección de pintura no objetiva, fundada en la creencia de “las dimensiones espirituales de la abstracción pura”;⁵¹ la colección de pintura y escultura abstracta y surrealista de su sobrina Peggy Guggenheim; la selección de obras maestras impresionistas, posimpresionistas y modernas tempranas de Justin K. Thannhauser; y los amplios fondos de Minimalismo, Posminimalismo, Arte Ambiental y Arte Conceptual europeo y americano del Conde Giuseppe Panza di Biumo. A estas colecciones se han sumado, a lo largo de las dos últimas décadas, importantes donaciones como la realizada por la Robert Maplethorpe Foundation y la Bohem Foundation entre otras, así como una continua serie de encargos de arte contemporáneo respondiendo al talento de su tiempo y cubriendo lagunas históricas.⁵²

-La Fundación Guggenheim Bilbao es una fundación cultural privada que gestiona y dirige el Museo, cuyos órganos de gobierno son el Patronato y el Comité Ejecutivo.

-La financiación y propiedad del Museo Guggenheim Bilbao corresponde a las Administraciones Vascas (Gobierno Vasco, Diputación Foral de Bizkaia y Ayuntamiento de Bilbao). La Fundación Guggenheim Bilbao, constituida por las Administraciones Vascas y la Fundación Solomon R. Guggenheim ejercería la máxima responsabilidad sobre la gestión y dirección del Museo. Para ello cuenta con las obras que componen la

⁵¹ Como así se indica literalmente al visitante en uno de los interactivos de Zero Espazioa del Museo Guggenheim Bilbao

⁵² Información aportada por el Museo Guggenheim Bilbao.

Colección Guggenheim en la gestión museística y en la programación artística.⁵³

-En los veinte años de vida del joven Museo bilbaíno ha superado las expectativas de un comienzo y ha dado lugar al llamado “efecto” o “milagro Guggenheim”.

2.2. ADECUACIÓN AL ENTORNO HISTORICO. Gestación y creación.

La Fundación Guggenheim comprobaría a partir de 1959 en Nueva York el poder de la arquitectura para definir la imagen de su marca, en aquel caso con el maestro y visionario Frank Lloyd Wright.⁵⁴ De modo más inmediato a nosotros lo haría con Frank Owen Gehry (n. 1929), un arquitecto partidario además de que las urbes tengan iconos, diseñando uno de los más potentes edificios insignia de los Museos Guggenheim y de la urbe bilbaína. El Guggenheim Bilbao se ha llegado a comparar con la Torre Eiffel de París o La Ópera de Sidney como emblema de su ciudad e hito del diseño y la construcción más modernas,⁵⁵ siendo a la vez uno de los ejes fundamentales de transformación económica y urbana contribuyendo a renovar la fisonomía de la ciudad de Bilbao y sus alrededores.

Construido en un antiguo solar industrial, el edificio del Museo diseñado por Frank Gehry se erigiría como uno de los hitos de la arquitectura del siglo XX haciendo realidad el sueño de transformar Bilbao en un destino turístico internacional y convirtiéndose en emblema de la ciudad. Tras su construcción se promoverían otras importantes actuaciones urbanísticas y arquitectónicas que han configurado el Bilbao del siglo XXI. Atraídos por el Museo, una media de un millón de visitantes por año -como anteriormente ya se ha indicado- de los cuales dos de cada tres son extranjeros, acuden a Bilbao atraídos por el Museo potenciando la

⁵³ Datos aportados por el Museo Guggenheim Bilbao en 1998.

⁵⁴ Recordemos su moderna y particular escuela de Taliesin y sus diseños urbanísticos y arquitectónicos como el de Bagdad o sus futuristas proyectos sin construir. En el Museo Guggenheim Bilbao se pudo disfrutar de la exposición “Frank Lloyd Wright” co-organizada por la Solomon R. Guggenheim Foundation y la Frank Lloyd Wright Foundation, que gestiona y es dueña de los Frank Lloyd Wright Archives, fuente de la que procedió la gran mayoría de los préstamos de esta exposición, comisariada por Thomas Krens; 22 de octubre, 2009 -14 de febrero, 2010.

⁵⁵ En el reportaje *Ingeneering Connections. Guggenheim Bilbao* que National Geographic (Color, 46:57), emitido el 11/01/2010 en el National Geographic Channel, dirigido por Mike Slee y presentado por Richard Hammond, se diría -como en otros documentos- que el Guggenheim Bilbao como moderno edificio y emblema de una urbe, rivalizaría mundialmente con la Opera de Sydney y con la mismísima Torre Eiffel (02:03-02:08). Puede verse en: <<http://www.youtube.com/watch?v=VRT64-DXKSs>>, [20-04-2015]

economía de la región y situando a la ciudad en el mapa turístico internacional.

El edificio del Museo se ubica en una antigua zona de uso industrial en una curva de la Ría del Ibaizabal-Nerviión en Bilbao, mostrando la preocupación de su autor por conseguir vincular simbólicamente su edificio con dicha arteria fluvial tan ligada a la historia fabril de la ciudad y con su concreto emplazamiento.

Fundada en 1300, Bilbao goza de una localización privilegiada al situarse en los márgenes de dicha ría, en una zona llana a nivel del mar que propiciaría desde muy temprano la actividad mercantil con un puerto protegido de fuertes inclemencias meteorológicas y en aquellos tiempos, de ataques de piratas y armadas enemigas.⁵⁶ Diez años más tarde de su fundación, la villa obtendría ya el monopolio comercial en el estuario y alrededores convirtiéndose en paso obligatorio de todo el comercio de Castilla hacia el mar como alternativa a la localidad de Bermeo para la exportación marítima, fundamentalmente del cereal y la lana castellanos, consolidando su hegemonía mercantil en los siglos XV y XVI, reforzada además con el hierro extraído de las minas del entorno que, desde la Edad Media, intensificaría intercambios provechosos con los puertos del continente, además de establecerse el comercio con las colonias de América desde finales de la decimoquinta centuria.⁵⁷

Por su geología, en los entornos a la ciudad de Bilbao y en la ciudad misma destacaría desde tiempos inmemoriales la actividad de extracción de este mineral, para su consiguiente conversión en metal apto para la forja en pequeñas instalaciones siderúrgicas o protoindustrias llamadas ferrerías, que hasta la Edad Media serían de aire para pasar a partir del siglo XIII a ser hidráulicas requiriendo estar ubicadas en las riberas bajas de los ríos.⁵⁸ Los datos más antiguos relacionados con la industria del

⁵⁶ Cfr. *La capital económica del País Vasco. Bilbao antes del Guggenheim*. AAVV. Museo Guggenheim Bilbao. La obra más original del arquitecto Frank O. Gehry. Dos de Arte Ediciones, S.L. Barcelona, 2014; pp. 010-011.

⁵⁷ En el año 1511 se crearía el Consulado de Bilbao, institución que ostentaría la autoridad sobre la Ría así como se encargaría del mantenimiento de la misma y que, gracias a la cual, Bilbao se erigiría como el principal puerto del mar Cantábrico. En web del Ayuntamiento de Bilbao: Bilbao.net; *Bilbao. Conoce Bilbao. Historia de Bilbao. Bilbao Comercial*. <www.bilbao.net/cs/Satellite?c=page&cid=1289141757270/language=es&ageid=12791411757270&pagenam e=Bilbaonet%2Page%2FBIO_contenidoFinal>, [05-05-2015]

⁵⁸ Las ferrerías hidráulicas, predecesoras de las modernas siderurgias y acerías, se componían de “un edificio al que por un canal llegaba el agua que, en un salto, hacía mover el eje impulsado por un molino, transmitiendo la fuerza a un fuelle que mantenía vivo el fuego y los grandes martinets utilizados para forjar el hierro. Las primeras ferrerías se encontraban en la montaña, donde abundaba el arbolado necesario como combustible”. Vid. *LAS MINAS: transformación humana del paisaje*, en web de la Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia: <www.bizkaia.net/nekazaritza/zabalguneak/fitxak/minas.asp?Idioma=CA>, [02-05-2015]

hierro nos dicen que los vascos conocíamos la metalurgia del hierro desde los siglos VI o VII antes de Cristo destacando no sólo por su abundancia sino también por su apreciada calidad.⁵⁹

En los siglos XVII y XVIII, Bilbao (y por ende, Vizcaya) proseguiría su avance convirtiéndose en foco de atención por su magnífico hierro que exportaba, el comercio de la lana y su capacidad astillera y naval (aparte de la pesca, la ganadería y la agricultura, actividades importantes *per se* de forma tradicional), como para que importantes compañías marítimas comerciales de otros países quisieran realizar negocios con ella propiciando el nacimiento de una emergente burguesía por la riqueza que se generaba, y como para que comenzara a modificar su urbanismo con el aumento de la población -y por algunas fuertes catástrofes naturales-, olvidándose de ser una ciudad medieval constreñida entre sus murallas y con sus casas-torre para querer expandirse fuera de esos límites.⁶⁰ En el XVIII además, las ideas ilustradas comportarían sustanciosas mejoras en la ciudad como higienización y establecimiento de redes de abastecimiento de agua potable entre otras.

Durante el siglo XIX a pesar de las guerras [(Guerra de la Independencia (1808-1814) y Guerras Carlistas (1833-1840)], Bilbao seguiría desarrollándose industrialmente explotando su magnífico mineral procurando con él intercambios comerciales sobre todo con Inglaterra y aquellas viejas ferrerías y primitivas industrias, darían ya paso a grandes fábricas que irían ocupando amplias extensiones en las orillas de la Ría y en los entornos mineros de la ciudad. El primer alto horno alimentado con carbón vegetal lo encontramos en 1848 (el de Santa Ana de Bolueta), en 1855 en la Exposición Universal de las Artes, la Agricultura y la Industria de París, el mineral de hierro de Bilbao obtendría la Medalla de Oro elogiándose por sus óptimas cualidades fundamentalmente químicas, en 1857 surgiría el Banco de Bilbao y en 1863 el ferrocarril llegaría a la ciudad...; todo ello no haría más que evidenciar la importancia de la urbe como centro económico y financiero⁶¹ para arrancar definitivamente hacia su esplendor a partir del término de la Tercera Guerra Carlista (1872-1876):

⁵⁹ En la cuenca minera del Valle de Somorrostro, cerca de Bilbao, se han encontrado vestigios de asentamientos romanos y explotaciones mineras y ya Plinio el Viejo (23 d. C.-79 d. C.) en el año 67, al ser enviado a Hispania como procurador, habiendo conocido la zona, aludiría a sus minas en el Libro 37 de su obra enciclopédica *Naturalis Historiae* (anterior al año 77 d. C.), describiendo el entorno como "... un monte áspero y alto de hierro, algo maravilloso de ver..." de donde se extraería el mejor hierro de Europa durante siglos, por su calidad, su fácil extracción al estar localizado cerca de la superficie y por su cercanía al mar para su directa exportación, op. cit., web. Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia.

⁶⁰ Ayuntamiento de Bilbao, op. cit., web *Bilbao.net. Bilbao Comercial*.

⁶¹ Ayuntamiento de Bilbao, op. cit., web *Bilbao.net. Bilbao Industrial*.

Sería en el último cuarto del siglo XIX cuando comenzara la época excelsa del progreso industrial, un periodo sin precedentes basado en la explotación de las cercanas zonas mineras, el comercio y la actividad portuaria, que procuraría de forma paralela el crecimiento de una importante industria siderúrgica y de construcción naval que conformaría la base del desarrollo de la provincia en la que Bilbao sería el centro económico. Los vizcaínos sabrían aprovechar sus propios recursos naturales invirtiendo las ganancias de la exportación de su mineral de hierro en la creación de una siderurgia propia (introduciendo además nuevos avances tecnológicos con los convertidores de acero Bessemer y hornos Martin Siemens entre otros) y otras industrias complementarias como la ya citada naval. A finales de la centuria decimonónica, los primeros altos hornos modernos de España funcionarían ya en la Ría bilbaína⁶², en 1890 como símbolos de pujanza económica surgiría la Bolsa y un año después lo haría el Banco de Bizkaia, o en 1900, en pleno desarrollo industrial, los principales navieros de la provincia crearían la recordada compañía Euskalduna (cerca de cuyo solar -hoy ocupado por el Palacio de Congresos y de la Música inaugurado en 1999 y del mismo nombre- se erige el Museo Guggenheim Bilbao) y dos años después comenzaría su andadura Altos Hornos de Vizcaya (AHV), la mayor empresa del estado durante gran parte de la centuria del XX en su trabajo con el hierro.⁶³

La industrialización sería también sinónimo de expansión y urbanización y la transformación de la ciudad y su entorno sería contundente, siendo la industria la que ordenara jerárquicamente los espacios. La época del despegue industrial coincidiría con la propuesta definitiva de la extensión urbanística del ensanche de la ciudad y la anexión a Bilbao de cercanos municipios hasta ya entrado el siglo XX. Los núcleos de población junto a terrenos llanos de la orilla de la Ría donde se hacía muy presente la siderometalurgia y la manufacturación, supondrían la extensión metropolitana de Bilbao desde finales del siglo XIX y el XX.⁶⁴

⁶² AAVV. *Gran Enciclopedia Larousse*. Tomo 24 (Título original *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*; primera edición: septiembre, 1988). Editorial Planeta, S.A. Barcelona, 1990; pp. 11569-11570.

⁶³ Ayuntamiento de Bilbao, op. cit., web *Bilbao Industrial*.

Recordada Euskalduna por su importancia en su actividad como astillero y por las revueltas obreras de los años 80 en plena crisis económica que puso fin a la actividad económica en la zona dando lugar a la búsqueda de posibilidades de regeneración que finalmente desembocarían en el sector terciario. El doloroso cierre de esta empresa de construcción de barcos llegaría en 1988 con los acuerdos de España con la Unión Europea.

⁶⁴ Vid. VIVAS ZIARRUSTRA, Isusko, ARNAIZ, Ana (para el prólogo). *BILBAO: REGENERACIÓN DE LA CIUDAD POSINDUSTRIAL. URBANISMO, ARQUITECTURA, ESCULTURA Y MOBILIARIO EN LA NUEVA METROPOLI*, en revista *Kobie*, nº 7, año 2004. Edita BIZKAIKO FORU ALDUNDIA-DIPUTACION FORAL DE BIZKAIA; p. 26 y pp. 51- 52.

La Guerra Civil Española (1936-1939) haría mella en la actividad industrial de Bilbao y sus entornos para después de una dolorosa posguerra, reanudar la actividad llegando a desembocar en una nueva expansión a ambos márgenes de la Ría y hacia otros municipios, destacando un caótico urbanismo producto de dar respuesta a la explosión demográfica producida por la atrayente riqueza fabril laboral de la ciudad.

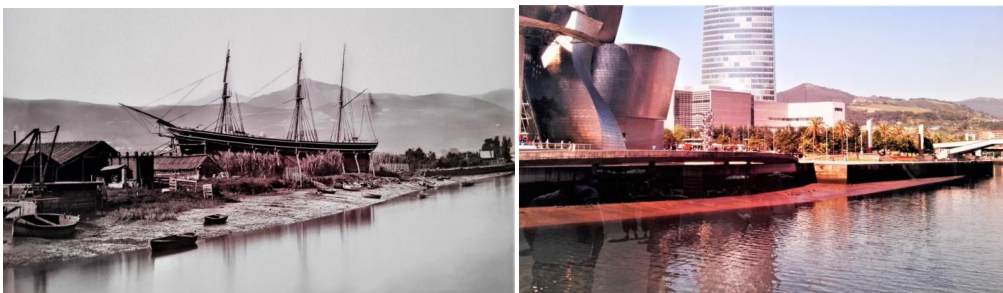
Finalmente, la actividad industrial comenzaría a sucumbir a las crisis de las décadas de 1970 y 1980 cuando los altos hornos y los astilleros, siendo -como ya se ha apuntado- los principales sectores industriales en la zona, sufrirían una gran depresión económica agravada por la crisis internacional del petróleo (a lo que se añadirían los devastadores efectos de las inundaciones de 1983) y en 1986, por el ingreso de España en la Unión Europea, obligando a una profunda reconversión que iniciaría una época de agonía económica hasta culminar en el desmantelamiento del sector de la industria pesada y la naval tradicionales.

Así, el proyecto del Museo Guggenheim Bilbao surgiría como resultado de un conjunto de intereses: por un lado el de las Instituciones Vascas que, tras la caída de la industria tradicional, elaborarían a finales de los ochenta, un plan de cambio de actividad impulsando el sector servicios. Apoyándose en el Museo como uno de los motores más fundamentales de ese cambio se habrían de realizar una serie de transformaciones en el campo de las comunicaciones (Aeropuerto, de Santiago Calatrava, el Ferrocarril Metropolitano de Norman Foster..., la Estación Intermodal, el Superpuerto, puentes sobre la Ría de Bilbao, etc.), en las nuevas tecnologías (Parques Tecnológicos, de Zamudio, Miramón y Mifiano) y en la cultura (con el mismo Museo Guggenheim de Gehry, el Palacio de la Música y Congresos de Bilbao de Francisco Soriano, etc.).

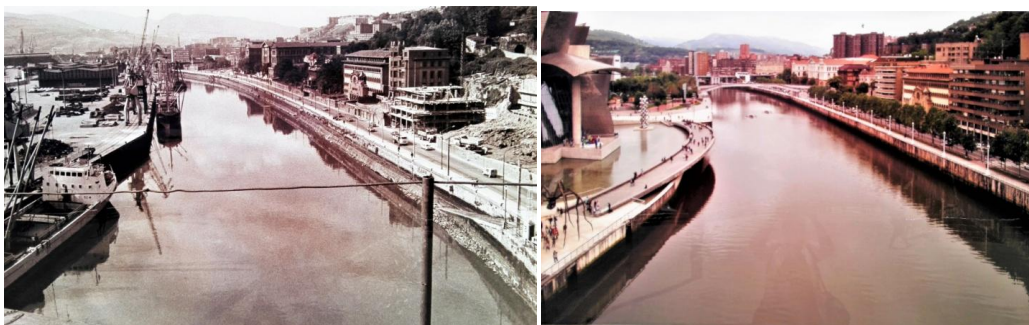
En esta regeneración a partir de la industria de la cultura, el Museo Guggenheim Bilbao sería también un eje fundamental como dinamizador de la economía de consumo atrayendo inversiones a la vez que enriqueciendo los sectores terciarios y uno de los protagonistas del ambicioso plan de regeneración urbanística.

La ciudad se vería entonces abocada a reinventarse, redefinirse, regenerarse y revitalizarse confiando en su capacidad de esfuerzo que ya demostraría desde antaño con la industria, no olvidando sus orígenes y tradiciones en función de su geología y situación. El Hierro y la Ría serían los agentes procuradores naturales de una idiosincrasia definidora de un pueblo despierto, laborioso, fabril e industrialmente febril que iniciaría su conversión a finales del siglo XX y en ella los habría sabido

evocar adaptándose a la tecnología más moderna, transformando la que fuera una ciudad gris e industrial en los márgenes de una ría contaminada, en una ciudad luminosa y atrayente con una arteria fluvial recuperada, para que el turismo cultural de primer orden fuera el protagonista del sector terciario en el que se moviese en la actualidad.⁶⁵ El llamado “Efecto Guggenheim” es modelo en todos los aspectos para muchas ciudades del mundo que también sufrieron el declive de sus industrias tradicionales y para otras que, quieren reinventarse y avanzar en los tiempos modernos. El mismo Museo al cumplir veinte años de vida, recuerda sus orígenes enorgulleciéndose del cambio que ha supuesto su presencia en Bilbao, autodefiniéndose como industria cultural sustituta de la anterior remitiéndose a imágenes del pasado industrial de la villa. (figs. 5 y 6; 7 y 8; 9 y 10; 11 y 12; 13 y 14; 15 y 16; 17 y 18; 19 y 20; 21 y 22; 23 y 24).



(figs.5 y 6) Ca. 1870 Astilleros de la Vega del Chimbo en la actual Campa de los Ingleses. Barcos mercantes, bergantines, corbetas, fragatas, lugres, pailebores, bombos, pataches, quechemarines... se construyeron y botaron en el lugar que ahora ocupa el Museo Guggenheim Bilbao.



(figs.7 y 8) Bilbao pasaría de tener 17.823 habitantes en 1857 a 431.437 en 1975. Los nuevos bilbaínos llegaban a miles, atraídos por la próspera industria vasca. En los años setenta se edificaba, entre otras muchas zonas de Bilbao, en la Avenida de las Universidades, frente al actual Museo Guggenheim Bilbao.

⁶⁵ Bilbao a partir del declive de su industria tradicional no ha renunciado definitivamente a no ser industrial, al contrario, desde los años noventa hasta la actualidad, al no funcionar su monocultivo del acero, se ha dedicado fundamentalmente -y lo sigue haciendo- a una diversificación industrial con importante presencia del ámbito tecnológico, coexistiendo con el más relevante mercado de servicios avanzados llegando ambos a conectar o interrelacionarse. Los ámbitos estratégicos de esta economía industrial serían los del conocimiento como la biotecnología, la tecnología avanzada, las industrias dedicadas a la creatividad e innovación, consultorías medioambientales, servicios avanzados a empresas, etc.



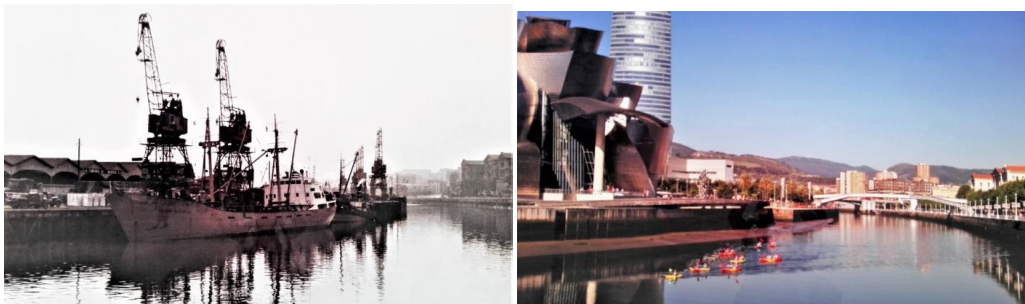
(figs.9 y 10) Primera década del siglo XX. Gabarras y remolcadores daban paso al botero. El tráfico de la Ría era intenso funcionando esta como eje de comunicaciones y relaciones comerciales de Bilbao. En la actualidad es el Puente de la Salve el que dirige el tráfico de acceso a la ciudad.



(figs.11 y 12) Imágenes de la esencia portuaria de Bilbao. En los años treinta desembarcaban en el muelle de Evaristo Churruga todo tipo de productos de ultramar: café, azúcar, maderas exóticas. Tal y como apunta el Museo Guggenheim a sus visitantes "(...) la esencia portuaria sigue viva en esta parte de Bilbao, que recibe cada día visitantes llegados de todos los rincones del mundo", una sustitución evidente.



(figs.13 y 14) Distintos tipos de mercancías se acumulaban en el muelle de Abando. Corrían los años sesenta y la industrialización estaba en un punto álgido.



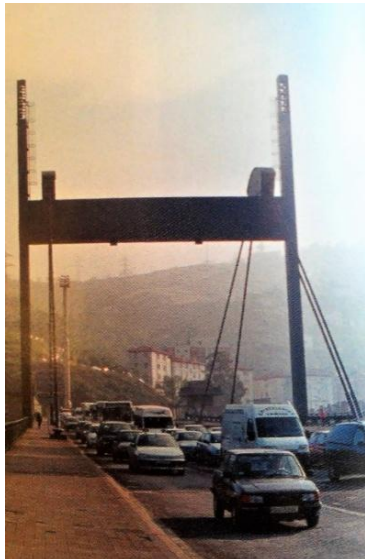
(figs.15 y16) A la izquierda: ca. 1950. Barcos atracados en el muelle de la Campa de los Ingleses.



(figs.17 y18) Vista de la Avenida de las Universidades, la ribera de la Ría y al fondo el Puente de la Salve con las grúas que ocupaban es espacio que ahora ocupa el Museo Guggenheim Bilbao, ca. 1970



(figs.19 y 20) Dice el Museo Guggenheim Bilbao a sus visitantes en el verano de su veinte aniversario mostrando imágenes del Bilbao industrial antes del Guggenheim Bilbao y de la ciudad actual: "Hay cierta belleza en los objetos de aquellos años. Las grúas, las traviesas amontonadas, el "karramarro", incluso la chatarra... ¿alguna duda de qué fue lo que inspiró a Frank Gehry unos años después?"



(figs.21 y 22) A la izquierda el tráfico diario en el Puente de la Salve, años ochenta; a la derecha, el Puente en la actualidad con la obra de Daniel Buren que luce de esta manera gracias a la presencia del Museo pues sería concebida por encarlo y, a la derecha, la escultórica torre con la que remató Gehry el abrazo al viaducto.



(figs.23 y 24) Los/as del entorno reconocen el antes y el ahora del paisaje bilbaíno y los que no, se ilustran sobre el pasado de la urbe y el espacio que ocupa el Museo Guggenheim Bilbao en la actualidad. Unas visitantes observan con atención la información gráfica puesta a disposición del público en el exterior del Centro Cultural junto a la Ría, dando cuenta de la sustitución simbólica de la industria que ha supuesto.

2.3. LA SINGULAR ARQUITECTURA DEL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO.

-EL PROYECTO DEL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. EMPLAZAMIENTO Y ELECCIÓN.

Josu Bergara, a la sazón Diputado General de Bizkaia y Presidente del Comité Ejecutivo de la Fundación del Museo Guggenheim Bilbao, en el año de la inauguración de la Galería declararía que:

(...) Llevados por el mismo coraje que nuestros antepasados, revitalizadores de la industria bilbaína, hace ya casi una década que algunos miembros de las instituciones vascas nos reunimos sabiendo que era imprescindible llevar a cabo una labor de transformación y relanzamiento de Bilbao para no quedar atrás en la carrera del futuro. No resultaba fácil encontrar alternativas suficientemente estimulantes y productivas, capaces de sustituir la industria tradicional y naval de nuestra comarca, que si bien fue gloriosa, quedaba ya obsoleta.⁶⁶

El Museo Guggenheim Bilbao diseñado por Frank Gehry iba a liderar con su singular arquitectura el programa de regeneración urbanística de Abandoibarra en Bilbao y su entorno. Como ya se consideraría desde un principio, el edificio habría de ser un elemento fundamental para alcanzar el nivel de excelencia artística en la esfera internacional continuando la tradición iniciada por la Solomon R. Guggenheim Foundation con el edificio de Frank Lloyd Wright en la Quinta Avenida de Nueva York, sirviendo además como impulsor para Bilbao y el País Vasco de una fuerte transformación hacia la terciarización. Frank Gehry ya diría:

⁶⁶ Josu Bergara, en *Museo Guggenheim Bilbao Museoa*. Editan Diario *El Correo*, S.A., Sociedad Vascongada de Publicaciones, S.A. y la Fundación del Museo Guggenheim Bilbao, 1997, p. 4.

Los grandes museos de arte son, literal y figuradamente puntos de intersección en todas las grandes ciudades del mundo (...). El emplazamiento de este proyecto -justo en una curva de la ría- nos ofrece la oportunidad de crear una de esas intersecciones en Bilbao. Para cualquier arquitecto es un privilegio disfrutar de tal oportunidad y convertirse en parte del proceso de vigorización y renovación del tejido urbano.

El entusiasmo de Gehry en todas sus palabras ante tal proyecto darían cuenta de que se encontraba ya totalmente seducido por la ciudad vasca y su esencia de tradición industrial que no querría perder.

Cuando a principios de los años noventa las Administraciones Vascas se pusieron en contacto con la Fundación Guggenheim de Nueva York a sabiendas de que dicha institución quería ampliar su empresa buscando un nuevo emplazamiento para una de sus nuevas sedes en Europa, los hábiles políticos vascos sedujeron a la marca ofreciendo las excelencias de la ciudad vasca, entre ellas su situación geográfica estratégica – Bilbao es ciudad de entrada a Europa- y sus grandes vínculos con la cultura y los negocios (dígase por ejemplo el caso Bilbao-Londres). La Solomon R. Guggenheim Foundation estimaría óptimas las condiciones de la ciudad y de negocio, después de un fallido intento en Salzburgo (Austria) cuyo proyecto como edificio de Hans Hollein hubo de ser desestimado por cuestiones de financiación.⁶⁷

En estos comienzos pareciera otra vez que el destino del nuevo museo estuviese ligado al pasado mercantil de la urbe pues en su preconcepción, antes de la elección definitiva de su ubicación, habría un pequeño flirteo con un edificio recuperable en el centro de Bilbao que en origen se propuso por parte de las Administraciones Vascas como emplazamiento. Este no sería otro que el viejo almacén de vinos La Alhóndiga (hoy denominado Centro Azkuna en honor al desaparecido alcalde de la ciudad D. Iñaki Azkuna), uno de los primeros con estructura de hormigón en España el cual se pretendía rehabilitar conservando solo su “casco”.

En Abril de 1991 Thomas Krens (n. 1946), director, a la sazón, de la Fundación Guggenheim, acompañado de Carmen Jiménez [(n. 1943) Conservadora de Arte del siglo XX del Museo Guggenheim y anteriormente Directora de Exposiciones Nacionales del Ministerio de Cultura de España] visitaría el antiguo almacén sito en una avenida que discurre en dirección a la Ría del Nervión, ocupando toda una manzana de la Alameda de Rekalde, en el centro de Bilbao, encontrándose en

⁶⁷ BRUGGEN, Coosje van. *Frank O. Gehry. El Museo Guggenheim Bilbao.*(Primera edición 1997)*The Solomon R. Guggenheim Foundation*, Nueva York y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2011; p.17

estado ruinoso pero con una considerable superficie de 28.000 metros cuadrados que, finalmente sería desestimado.

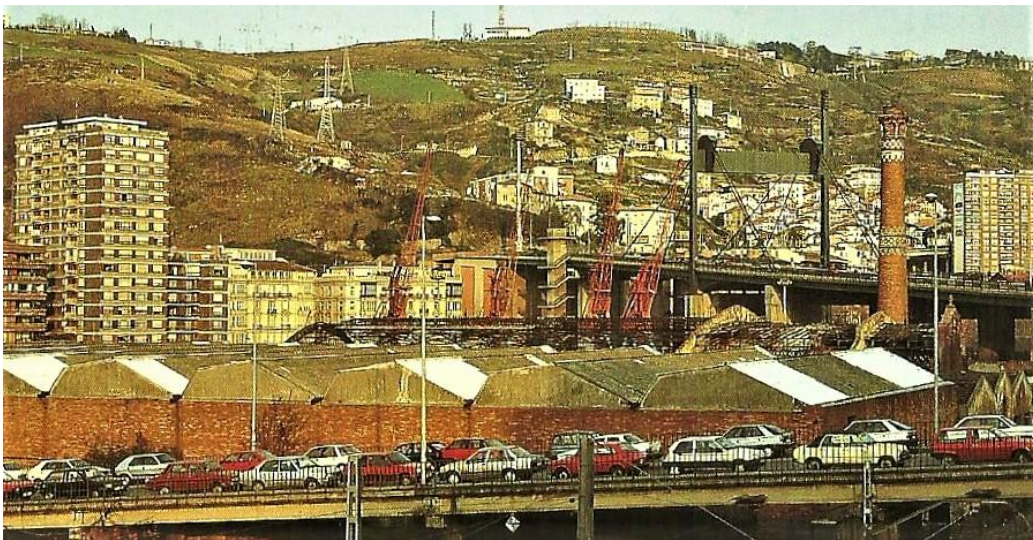
Durante ese mismo mes de abril Krens invitaría a Frank Gehry a venir a Bilbao en calidad de asesor, es decir, en apoyo para la consideración de la propuesta de las autoridades vascas sobre el gran proyecto para la Fundación Guggenheim en dicha ciudad ubicándose en el antiguo edificio de vinos. Gehry viajaría a Bilbao un mes después y, aunque era un arquitecto ya familiarizado con la recuperación de espacios industriales para convertirlos en museos o espacios dedicados al arte,⁶⁸ apoyaría la duda de su viejo conocido Krens en cuanto a la rehabilitación del almacén, dado que el espacio interior estaba habitado continuamente por columnas separadas por unos tres metros, y el techo con sus tres metros y medio de altura, hacían no resultar un espacio versátil tanto para la ubicación de obra de arte por ejemplo de gran formato como para su correcta degustación; es decir no respondería a las condiciones de un espacio de exhibición óptimo para el arte contemporáneo. Gehry consideraría que La Alhóndiga sería más adecuada para ser hotel o centro comercial que museo de arte contemporáneo, conservando además su estructura original.

Carmen Jiménez antes de la aparición de Gehry en escena, apuntaría otra posibilidad hacia un garaje-aparcamiento enfrente de La Alhóndiga, un edificio libre de columnas y con los techos más altos, que recordaba someramente al Guggenheim de Nueva York por su rampa continua en varios pisos. Sería pues cuando Krens llamara a Frank Gehry que, después de considerar estas ideas, como diría posteriormente en una entrevista: “Recomendé trasladar el edificio a otra parte” aconsejando que él lo ubicaría “al lado de la ría (...), la están regenerando y sus márgenes se están recuperando (...). Me gustó el solar porque había un puente que lo atravesaba”.⁶⁹

⁶⁸ Precisamente Thomas Krens y Frank Gehry comenzarían su amistad cuando el primero se convirtió en uno de sus clientes al involucrarle a Gehry en un proyecto que aspiraba a reconvertir veintiocho edificios de fábricas textiles del siglo XVIII en un museo, el MASS MOCA (Massachusetts Museum of Contemporary Art; suponiendo una conversión de 15.400 m² del antiguo Sprage Technologies en North Adams, Massachusetts, un complejo de 28 edificios-almacenes industriales en galerías para la muestra de obras de arte de gran formato y de cualquier disciplina plástica, a la vez que tendría que crear espacios para la música y la danza: lo que se vendría en llamar Temporary Contemporary, y que ahora con su nuevo nombre se identifica como Geffen Contemporary en Little Tokyo, un distrito de la ciudad de los Angeles, sería proyectado como conjunto de grandes espacios provisionales, hasta que se finalizara el edificio permanente del museo, encargado a Arata Isozaki y ubicado en Bunker Hill en pleno centro de la ciudad de Los Ángeles. La transformación que haría Gehry, respetando al máximo el carácter de sus orígenes, finalizaría en 1983 y sería tan exitosa que ha proseguido esta parte del Contemporary Art su andadura después de verse acabado el proyecto de Isozaki, dando a demostrar la habilidad de este arquitecto que no dejaría dudas a Krens de que su opinión respecto a la desestimación de la Alhóndiga de Bilbao para el nuevo edificio Guggenheim sería acertada. BRUGGEN, op. cit. p. 21

⁶⁹ BRUGGEN, op. cit., p. 22.

Gehry, siendo aún solo asesor, quedaría prendado por aquel solar que ya habría impactado a Krens en su primera visita a Bilbao situado en el centro de lo que este denominaría "triángulo geocultural": el Museo de Bellas Artes de Bilbao, la Universidad de Deusto y el Teatro Arriaga. Este terreno en la zona de Abandoibarra estaría ocupado por una fábrica de maderas en ruinas -La Compañía de Maderas-, un edificio de ladrillo de uno de cuyos tejados se elevaba una gran chimenea, junto a contenedores o depósitos de mercancías (que convivirían durante unos pocos años con el museo hasta regenerarse dicha zona), grúas y almacenes industriales. (figs.25 y 26)



(figs.25 y 26) Vistas del que sería el emplazamiento del Museo Guggenheim Bilbao poco antes de construirse.



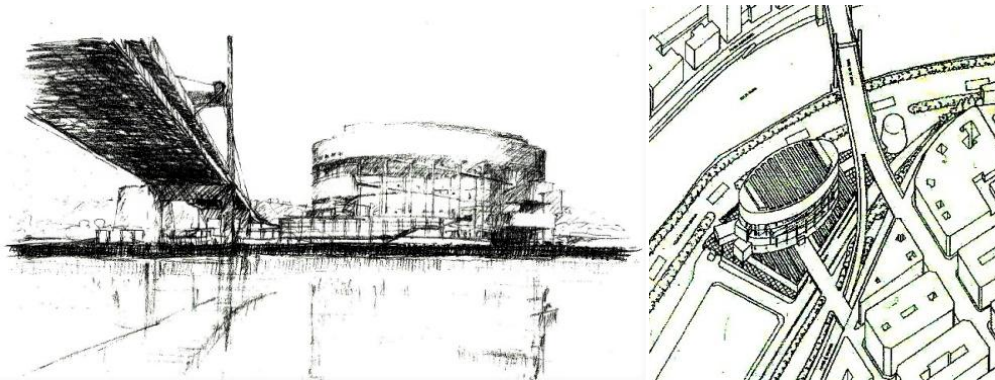


(fig.27) Thomas Krens delante del solar en el que finalmente se emplazaría el Museo Guggenheim Bilbao valorando sus cualidades, En el fondo todavía destacaban las grúas, la gran chimenea en forma de minarete y el Puente de la Salve

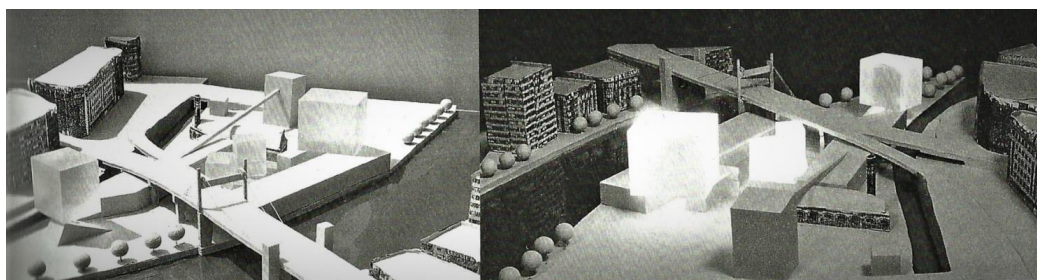
Finalmente, a pesar de la difícil apropiación del terreno al que se referirían Krens y Gehry, por estar fragmentado en pequeñas parcelas de diversa propiedad, las Autoridades Vascaas resolvieron la compra del solar para el nuevo Museo y se acordaría convocar un concurso restringido con relevantes arquitectos de la confianza de Krens de diferentes continentes (fig.27): el japonés Arata Isozaki (n.1931) –asiático-; (figs.28 y 29) el equipo de Viena conformado por Wolf D. Prix (n. 1942) y Helmut Swiczinsky (n. 1944), conocidos como Coop. Himmelblau (europeos); (figs.30 y 31) y el americano Frank O. Gehry. Todos ellos viajarían a Bilbao después de haber recibido por parte de Krens la misma documentación para el proceso de selección.

El 20 de julio 1991 ya estarían listos los proyectos en Frankfurt, en el Hotel Frankfurterhof y en el transcurso de las reuniones acaecidas allí durante los dos siguientes días, resultaría elegida la propuesta de Gehry por ser la que más se adecuara al entorno urbanístico y la que más lo dinamizara transmitiendo una potente identidad icónica a orillas de la Ría.⁷⁰

⁷⁰ BRUGGEN, op. cit., pp. 27 y ss.



(figs.28 y 29) **Proyecto presentado por Arata Isozaki** para el concurso del Museo Guggenheim Bilbao. Julio de 1991.



(fig.30 y 31) **Proyecto presentado por Coop. Himmelblau** para el concurso del Museo Guggenheim Bilbao. Julio de 1991.

El Comité Ejecutivo de selección del proyecto estaría compuesto por el Consejero de Cultura del Gobierno Vasco, Joseba Arregui, el Diputado Foral de Hacienda de Bizkaia, Juan Luis Laskurain, el -por entonces- Director del Guggenheim de Nueva York, Thomas Krens y, se invitaría al especialista en arquitectura contemporánea, el que fuera Director del Deutsches Architektur Museum de Frankfurt, el Dr. Heinrich Klotz, para que ejerciera como asesor y evaluador del proceso de selección.⁷¹ Aunque los demás proyectos considerarían la conexión del puente de la Salve -requisito impuesto-, (Coop. Himmelblau incluso querría conservar también la vieja fábrica con su chimenea a la vez que enlazaba sus cubos como si de cintas transportadoras en una cadena de montaje se tratara, adaptándolas a su impuesta geometría),⁷² y todos se adecuarían a la proposición de una gran galería para la exhibición de obras de arte complejas, sería el proyecto de Gehry el ganador aunque su elección no

⁷¹ LASKURAIN, Juan Luis: *La aventura del museo Guggenheim*, BRUGGEN, op. cit., p. 97.

⁷² Como así harían este parangón Roberto Ercilla y Miguel Ángel Campo en MERINO, José Luis (ed.). *Guggenheim. Arquitectura y Arte*. Editan Ayuntamiento de Bilbao y Grupo G.S.I. Bilbao, 2003, p. 45.

sería totalmente inmediata como el mismo Krens apuntara dado que la propuesta de Coop. Himmelblau resultaba también muy atractiva.⁷³



(fig.32) Frank Gehry, ganador del concurso, con Thomas Krens, durante la construcción del Museo Guggenheim Bilbao

El requisito, según palabras de Gehry, impuesto por la Fundación Guggenheim para la creación del Museo de Bilbao ampliando sus empresas culturales, sería que tuviese presencia internacional, que transmitiera una potente identidad icónica, a lo que Gehry respondería positivamente siendo su proyecto uno de los que más contribuyera a las estrategias de reconversión de la ciudad integrándose con el entorno y su pasado. (fig.33)

Finalmente, el edificio del americano se emplazaría en una orilla de la Ría, en una antigua zona industrial y portuaria de Abandoibarra teniendo grandes vinculaciones con el pasado y el presente industrial de la ciudad. El lugar elegido sería la llamada Campa de los Ingleses, así denominada por haber habido en él antaño un cementerio destinado a acoger los cuerpos de los ingleses asentados en la ciudad, atraídos precisamente por la actividad industrial de la misma. En una carta dirigida por Gehry a dos de los más altos agentes de cada uno de los dos bandos en la preconcepción del proyecto (a Thomas Krens -recordemos los cargos- director de la Fundación Guggenheim en Nueva York y a Joseba Arregui Aranburu y Maiztegi, Consejero de Cultura del Gobierno Vasco) siendo aún solo asesor, sobre el emplazamiento del futuro museo, les

⁷³ “La elección de Frank no fue algo inmediato (...). Coop. Himmelblau había hecho un diseño muy sensible (...). Se adentraba en espacios de distintas configuraciones pero, de la forma en que brillaba por la noche, parecía que la piel desaparecía. Era una idea muy interesante,” BRUGGEN, op. cit.; p. 29.

transmitiría a su juicio la siguiente consideración avalando las grandes posibilidades del solar:

Estar en la curva de un río industrial cruzado por un gran puente que conecta el tejido urbano de una ciudad densamente poblada a la orilla de un río con un lugar dedicado al arte moderno es mi idea de un paraíso.⁷⁴

Y basaría su diseño, como también apuntaría, “en el puerto que fue y la ciudad que es”, de hecho, algunos han llegado a decir que con su vocabulario formal en Bilbao, Gehry habría conseguido un homenaje a la vida de la ciudad vasca como puerto industrial.⁷⁵ (figs.34 y 35)

Así es que el edificio del Guggenheim Bilbao se ubicaría sobre los restos de un paisaje industrial a punto de desaparecer, en una curva de la Ría del Nervión en la ciudad vasca de Bilbao; escogido el solar precisamente por Krens y él, demostrando la preocupación del arquitecto por subrayar la importancia de esa arteria fluvial fundamental en la urbe, además de conseguir la integración con la zona y las construcciones más antiguas.(figs.36 y 37) Tal y como se apunta desde el propio Museo, fue “(...) Una respuesta arriesgada que emergía con fuerza a orillas de la Ría. Veinte años después, es el símbolo del cambio y la transformación de la ciudad.”⁷⁶

⁷⁴ GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA /MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. 1997. Museo Guggenheim Bilbao (publ.), Bilbao, 1997.

⁷⁵ En una conversación con Coosje Van Bruggen en noviembre de 1996 recordaría Gehry, después de haber visitado el edificio de la Alhóndiga, lo siguiente sobre su primera visita a Bilbao habiendo sido llamado por Thomas Krens cuando, antes de la cena el 20 de mayo de 1991, fueron acompañados por Juan Ignacio Vidarte (futuro Director General del Museo Guggenheim Bilbao) subiendo al monte Artxanda desde el cual se obtiene una espléndida vista de la ciudad de Bilbao: “Aquella tarde antes de cenar subimos al monte que está al otro lado de la ría, porque todavía era de día, nos enseñaron a Krens y a mí la ciudad señalándonos la Alhóndiga, y recuerdo haber señalado varios emplazamientos desde el monte comentando que la orilla de la ría resultaba más emocionante, algo que volví a repetir durante la cena de aquel día. De cualquier forma, Tom (Thomas Krens) y yo dimos una vuelta a la mañana siguiente partiendo desde aquí, cruzamos el puente, bajamos hasta la Universidad (de Deusto) y finalmente nos volvimos. Entonces se dio cuenta de que éste era el centro cultural; supongo que ambos lo descubrimos, pero creo que fue él quien finalmente lo articuló como tal.” BRUGGEN, op. cit., p. 22.

Krens en su primera visita a Bilbao para entrevistarse con el Lehendakari D. Jose Antonio Ardanza, sobrevolaría la ciudad en helicóptero y finalmente desde el aeropuerto a Bilbao seguiría en automóvil el trayecto por el Monte Artxanda conociendo de antemano las fastuosas vistas que desde él se obtienen sobre la Ría. Parece ser que, desde ese momento y tras sus paseos en torno a la zona donde hoy se sitúa el Museo Guggenheim Bilbao, ya se habría fijado en el solar que sería el emplazamiento definitivo de la nueva empresa que vendría a abrir en la ciudad vasca. BRUGGEN, op. cit., p. 24.

⁷⁶ Cartela pie de foto situada en el exterior del Museo en su XX Aniversario.



(fig.33) **Museo Guggenheim Bilbao.** Bilbao, 1991-97 (fotografía de la autora).

Cliente: Consorcio del Proyecto Guggenheim Bilbao.

Proyecto: museo de arte que incluye espacios para la Colección Permanente y exposiciones temporales, oficinas, auditorio con 300 plazas, restaurante tienda, plaza y estanque.

Área: 28000 metros cuadrados.

Materiales: hormigón, acero, piedra caliza española, titanio, vidrio.

Equipo: Frank O. Gehry, Randy Jefferson, Vano Haritunians, Douglas Hanson, Edwin Chan, Rich Barret, Karl Blette, Tomaso Bradshaw, Matt Fineout, Robert G. Hale, Dave Hardie, Michael Hootman, Grzegorz Kosmal, Naomi Langer, Mehran Mashyekh, Patricia McCaul, Chris Mercier, George Metzger, Brent Miller, David Reddy, Marc Salette, Bruce Shepard, Rick Smith, Eva Sobesky, Derek Soltes, Todd Spiegel, Jeff Wauer, Kristin Woelhl, Nora Wolin.

Arquitectura e ingeniería asociadas: IDOM, Bilbao, José Asumendi, Luis Rodríguez, César Caicoya, Antón Amann, Fernando Pérez y Armando Bilbao.

Ingeniería y estructuras: Skidmore, Owings & Merrill, Chicago, Hal Iyengar, John Zils, Bob Sinn.

Ingeniería mecánica: Cosetini Associates, Nueva York, Marvin Mass e Igor Bienstock.

Contratista del titanio: Permasteelisa.

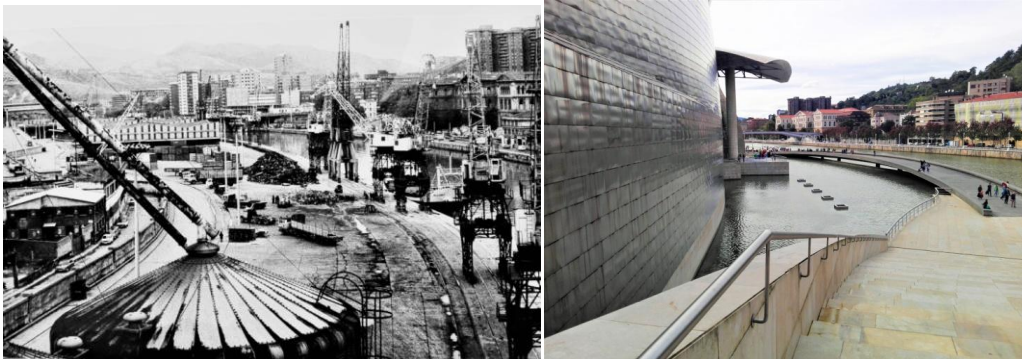
Asesoría de iluminación: LAM Partners, Inc., Boston, Paul Zaferiou.

Asesoría acústica: McKay, Conant, Brook, David Conant, Ron McKay, Tim Hart.

Asesoría para los muros cortina: Peter M. Muller.

Ingeniería mecánica/eléctrica: Consetini Associates ingenieros asesores, Marvin Mass, Igor Bienstock, Tony Cirillo, Ed Martinez.

Asesoría gráfica: Vignelli Associates, Massimo Vignelli, J. Graham Hanson.



(figs.34 y 35) A la izquierda: Paisaje de la Campa de los Ingleses en 1980 cuando la crisis llamaba a la puerta. A la derecha: con el Guggenheim Bilbao en la actualidad con su jardín de agua en su fachada norte integrando el edificio de Gehry con la Ría a la derecha de la imagen (fotografía de la autora).



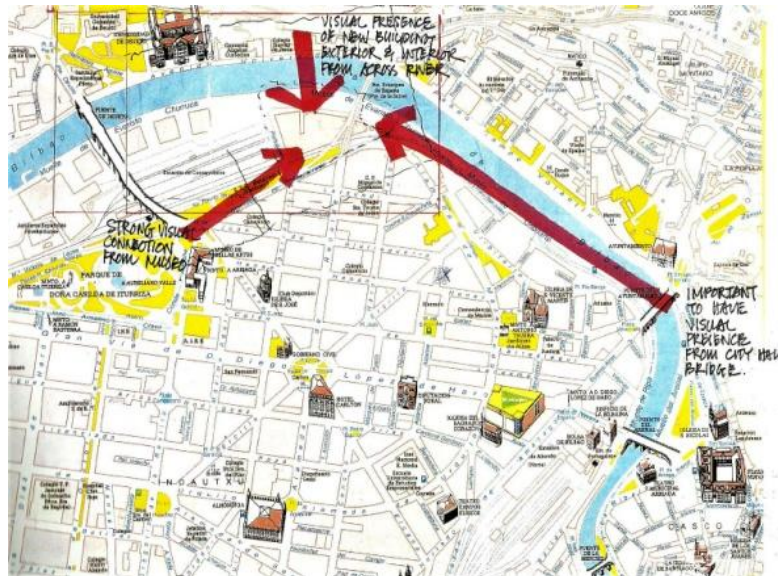
(figs.36 y 37) No solo se habría de integrar el edificio de Gehry con las construcciones del entorno más antiguas que él sino que, como se aprecia, durante un tiempo conviviría el recién inaugurado Museo con los restos del antiguo paisaje industrial

Así surgió una nueva catedral industrial, no de hierro y lingotes de acero, sino de titanio y de obras de arte. Además como ya se dijera: “(...) Con Bilbao, Gehry alcanzó la mayoría de edad como arquitecto.⁷⁷ Enseguida descubrió su sensibilidad para con el contexto para el que debía diseñar un icono haciendo permanecer en su edificio por estética, ubicación, materiales y procedimientos utilizados, el carácter industrial que definía el entorno:

(...) lo que es emocionante lo entiendes en función del contexto y de la gente: Krens, Juan Ignacio (Vidarte), el pueblo vasco, su anhelo por la cultura, por acercar la ciudad a la ría y su carácter industrial, (...). El puente es una especie de ancla oxidada, pero si quitamos el puente, el juego cambia completamente. Por eso creo que yo estaba respondiendo al puente, a la dureza de las orillas de la ría, a su carácter industrial (...)⁷⁸

⁷⁷ Son palabras de Thomas Krens que en 2001 añadiría que “Bilbao también anuncia una serie de extraordinarios proyectos que están a punto de concluirse en este mismo momento –entre ellos, el Auditorio Walt Disney, el Edificio Peter B. Lewis en la Facultad de Gestión Weatherhead de la Case Western Reserve University, y el Ray and Maria Stata Center en el MIT-que catapultarán sus logros a un plano superior de mérito y reconocimiento. (...)”. Thomas Krens: *Reflexión personal*. AA.VV. *Frank Gehry, arquitecto*. Catálogo publicado para la exposición del mismo nombre organizada por Mildred Friedman y J. Fiona Ragheb en el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (18 de mayo-4 de septiembre, 2001) y en el Museo Guggenheim Bilbao (31 de octubre- 17 de febrero, 2002). Edita The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2001, p. 15.

⁷⁸ BRUGGEN, op. cit., 33.



(fig.38) Mapa de Bilbao con notas manuscritas de Frank Gehry y flechas realizadas a rotulador indicando el solar en la rivera de la Ría.. 7 de julio de 1991.

También diría: “Bilbao me gusta. Hace casi diez años Richard Serra me animó a venir. Y cuando llegué entendí el porqué. Me atrae la dureza industrial en el valle verde. (...) La belleza de Bilbao reside en la dureza. Y también me encanta su gente (...). Me siento integrado”.⁷⁹

Con el uso de materiales poco comunes en arquitectura como el titanio, y con una estética inusual, Gehry dotaría al edificio del Museo Guggenheim Bilbao de personalidad propia identificándolo simbólicamente con la ciudad industrial que fue. Una de las características más significativas de la arquitectura de este autor es su capacidad de adaptar la obra a su entorno y enlazar con su historia y carácter. El mismo Gehry diría lo siguiente como declaración de intenciones: “(...) he pretendido conservar el carácter del emplazamiento con una construcción temperamental, cargada con las formas y materias de la industria”.⁸⁰ (fig.38)

El Museo Guggenheim Bilbao como arquitectura sorprendería a los bilbaínos desde los inicios de su edificación en 1993, llamando poderosamente la atención desde su ámbito estructural como gran monumento óseo “arquiesculturístico” ya que el aspecto plástico era y es muy patente. No obstante, responder a la forma orgánica entrañaría tan altas dosis de dificultad que, gracias a la capacidad de la ingeniería y

⁷⁹ Luis Fernández Galiano: *De los Ángeles a Bilbao. Frank Gehry, una conversación. Arquitectura viva*, 55, julio-agosto, 1997, p. 18.

⁸⁰ Entrevista en diario *El País*, enero de 1994.

construcción vasca entre otras, se pudo llevar a la práctica el proyecto.⁸¹ El mismo Frank Gehry quedaría asombrado de la eficacia de las empresas que participaron en el proyecto llegando a decir sobre las del entorno que:

(...) Aquí se construye mejor que en América. Por la experiencia que tengo, puedo decir que la profesionalidad (...) que han aplicado al edificio, es de unos niveles superiores a los que yo he visto en la mayor parte del mundo. Este edificio tiene muchas sutilezas que hay que saber interpretar y creo que lo han hecho de una manera exquisita. Además, tengo la sensación de que esta gente tiene orgullo personal y profesional. Esto no lo he notado en otros sitios.⁸²

Gehry reconocería la profesionalidad de los ingenieros, los técnicos, las industrias de construcción y los trabajadores que acreditaban “la tradición vasca y bilbaína de la manipulación de los metales y de la construcción en general”.⁸³

Como apuntara Juan José Ibarretxe, lehendakari del Gobierno Vasco a la sazón, en el catálogo de la muestra:

Desde que fue elegido para diseñar el edificio del Museo Guggenheim Bilbao en 1991, Frank Gehry entabló una especial relación con el ambiente y la historia de Bilbao, lo que le permitió captar perfectamente el espíritu de la ciudad y plasmarlo en un impactante edificio, que ha llegado a ser calificado de “milagro”. El Museo se ha convertido en el motor, tanto del extraordinario cambio de esta ciudad en plena evolución, como de la proyección de una renovada imagen de país moderno, cultural, cosmopolita. La visión y gran capacidad de percepción de Gehry le permitieron crear un edificio que, con sus formas onduladas, orgánicas y armoniosas, se ha erigido en símbolo de las mejores cualidades de un pueblo dinámico y decidido a afrontar los nuevos retos que nos aguardan en este tercer milenio que acaba de comenzar.⁸⁴

El poder llevar a cabo la construcción del Museo Guggenheim Bilbao sería símbolo desde el principio de orgullo colectivo. La ingeniería vasca IDOM sería uno de los participantes clave del trabajo que, al finalizarlo, llegaría a expresar en una publicación sobre la hazaña de creación de una arquitectura que solo por la forma, parecía imposible:

⁸¹ Sobre el presupuesto y desarrollo de las obras *vid.* AAVV. *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo.* Editorial Diario *El Correo*, S.A. Bilbao, 1997, pp.172 y ss.

⁸² AAVV. *El milagro Guggenheim...*, op. cit., p. 178.

⁸³ Jesús Cañada, en MERINO, José Luis (ed.). *Guggenheim. Arquitectura y Arte.* Editan Ayuntamiento de Bilbao y Grupo G.S.I. Bilbao, 2003, p. 68.

⁸⁴ Juan José Ibarretxe, en RAGHEB, J. Fiona (ed.). *Frank Gehry, arquitecto.* Catálogo publicado para la exposición del mismo nombre organizada por Mildred Friedman y J. Fiona Ragheb; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 18 de mayo-4 de septiembre, 2001; Museo Guggenheim Bilbao, 31 de octubre, 2001-17 de febrero, 2002. Editan The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2001, p. 9.

El Museo Guggenheim es la historia de un grupo de personas, hombres y mujeres, que pusieron su esfuerzo permanente y mantenido al servicio de este gran sueño; es el fruto de ese "proyecto ilusionante" de futuro que Ortega pedía para hacer realidad cualquier proceso de integración. (...) expresamos el íntimo agradecimiento que siempre debe fluir hacia el trabajo bien hecho, hacia esos hombres y mujeres del bienhacer (*sic.*). (...)⁸⁵

El edificio del Guggenheim Bilbao habría de poseer un alto valor icónico y supondría un primer paso del desarrollo terciario y la rehabilitación urbana en torno a la Ría bilbaína. Emplazado en un solar triangular que antaño servía de almacén ferroviario, para actividades industriales y comerciales, a 16 metros por debajo de la cota regular de la ciudad se encuentra la arquitectura del Museo. En la margen izquierda de la Ría del Nervión, el edificio del Guggenheim Bilbao dialoga con esta arteria fluvial que durante cinco siglos sería el centro de la industria, el comercio y la construcción naval de la villa. Asimismo, en uno de sus extremos, el solar se encuentra atravesado por el Puente de La Salve, una de las principales entradas a la urbe.

Gehry en el exterior sería capaz de articular los espacios a lo largo de la Ría apoyando la renovada estructura urbana sustituyendo a la vieja industria dando respuesta a un complejo terreno que haría de frontera entre el ensanche del siglo XIX y XX y la Ría postindustrial. La solución daría lugar a un plan peatonal que enlazaría con la ciudad construida, sobre la que se elevan unos clásicos edificios de piedra y raseo de cemento y a un paseo de ribera colindante con la Ría.⁸⁶

Exteriormente, el edificio del Guggenheim Bilbao se erige como un encuentro caótico de formas y volúmenes irregulares combinándose con otros más regulares y diferentes materiales. Los volúmenes se conectan conformando un todo inusual. Un todo que pareciera una gran embarcación navegando por la Ría bilbaína haciendo una mención implícita al pasado portuario y fabril (a los astilleros, la metalurgia y la minería) de la villa. En el interior, espera al visitante un espacio -el Atrio-coronado en el exterior en la altura más amplia que alcanza el edificio (55 metros), por una rosa metálica.

⁸⁵AA.VV. *Historia de un sueño. Guggenheim Bilbao Museoa 1992-1997*. Edita IDOM, Consultoría, Arquitectura e Ingeniería. Bilbao, 1997, p. 4

⁸⁶César Caicoya Gómez-Morán, Arquitecto. *ALGUNOS ASPECTOS DEL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DEL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. BILBAO/ESPAÑA (SOME ASPECTS OF THE CONSTRUCTION PROCESS OF THE GUGGENHEIM BILBAO MUSEUM. BILBAO/SPAIN)*; 7-X-97, en publicación científica *Informes de la Construcción*, Vol. 49, nº 451, septiembre-octubre, 1997. Editan Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja (IETcc) y Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1997, p. 6. *vid.* en <<http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion>>, [01-09-2017].

El aparente caos externo de sus formas se descubre en el interior como un espacio bien organizado en función de tres plantas: En la primera, el citado el Atrio, será el punto “cero” o espacio referencial para los visitantes; sirviendo como guía espacial para no desorientarse o perderse el visitante, incluso estando en los pisos superiores desde él se irán dispersando los diferentes espacios de las galerías hacia los lados. Abrazando con la mirada el paisaje arquitectónico interior desde ese núcleo, se observan volúmenes irregulares y sinuosos por doquier.

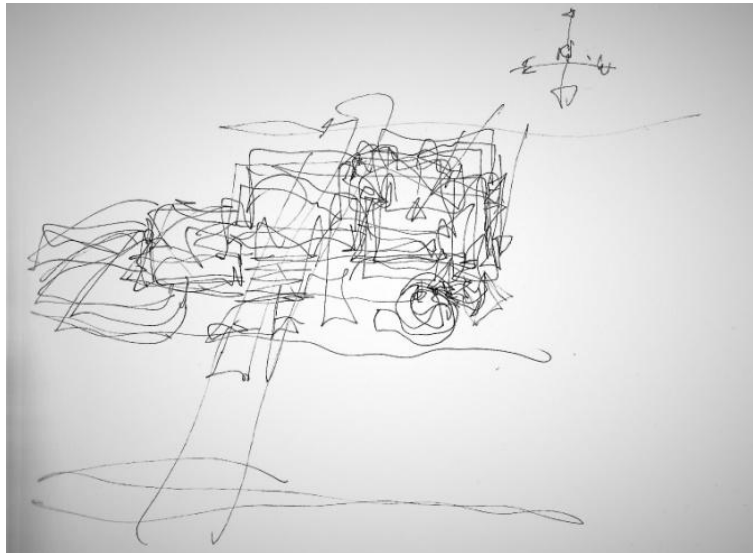
Desde el exterior se percibe un gran volumen cubierto de titanio que envuelve al Puente de la Salve por debajo terminando en una gran torre escultórica que parece una gran chimenea. Es punto de señalización en el entorno urbano de la localización del Centro Cultural e integra al puente. Dejando su estructura industrial de acero a la vista, parcialmente se cubre de piedra caliza.

Al ver tan fastuosos espacios de un edificio construido en un tiempo exiguo (tan solo cuatro años, 1993-1997) vienen a la mente de los visitantes los cientos de años invertidos en el diseño y construcción de antiguas catedrales. El tiempo *récord* para el Guggenheim Bilbao solo podría ser justificado por el manejo de los medios tecnológicos, esto es, el uso del ordenador y de modernos programas de diseño tridimensional y por el buen hacer de las empresas que participaron. Todo el proyecto habría de contar con las más avanzadas tecnologías de diseño informático en 3D como sería fundamentalmente en su caso, el programa Catia, junto con el dominio de procesos y procedimientos convencionales como la soldadura industrial.

-SOBRE EL PROCESO DE DISEÑO Y CONSTRUCCIÓN.

Después de analizar el lugar, Frank Gehry realizaría una serie de croquis respondiendo al programa funcional impuesto por la Fundación Guggenheim de Nueva York (como la exigencia de una serie de espacios expositivos en función de la exhibición de fondos permanentes o muestras temporales) y definiendo la composición volumétrica del edificio. A continuación pasarían a su equipo, Frank Gehry Associates, en Santa Mónica -que identificarían el proyecto como *Team Bilbao*-, que empezaría a transferir aquellos primeros diseños a maquetas. Serían maquetas hechas a diferentes escalas realizadas con materiales fácilmente moldeables. En ellas se irían haciendo modificaciones necesarias progresivamente descubiertas durante el proceso de traslación de la maqueta al plano; los planos serían solo convenciones útiles para la comunicación, no un medio para el diseño pues ante

cualquier eventualidad, se recurriría al modelo en maqueta. La búsqueda de relaciones entre los espacios y en conjunto exigía además realizar múltiples modelos de un solo volumen registrando la fecha y la hora y siendo fotografiado todo el proceso, y aún después siendo desdeñada cualquier pieza, se seguiría conservando.



(fig.39) GEHRY, Frank. Uno de los muchos bocetos para el proyecto Museo Guggenheim Bilbao de gran gestualidad y fluidez de líneas, alzado norte, 11 de julio de 1991.
Tinta sobre papel, 23x30,5 cm.

Cuando el diseño empezara a configurarse como definido, se comenzaría a trasladar al ordenador mediante un pantógrafo digitalizador puntos clave de la maqueta que traduciría directamente cada superficie al programa Catia. Así que el proyecto de Gehry se haría fundamentalmente a través de maquetas y no de planos.

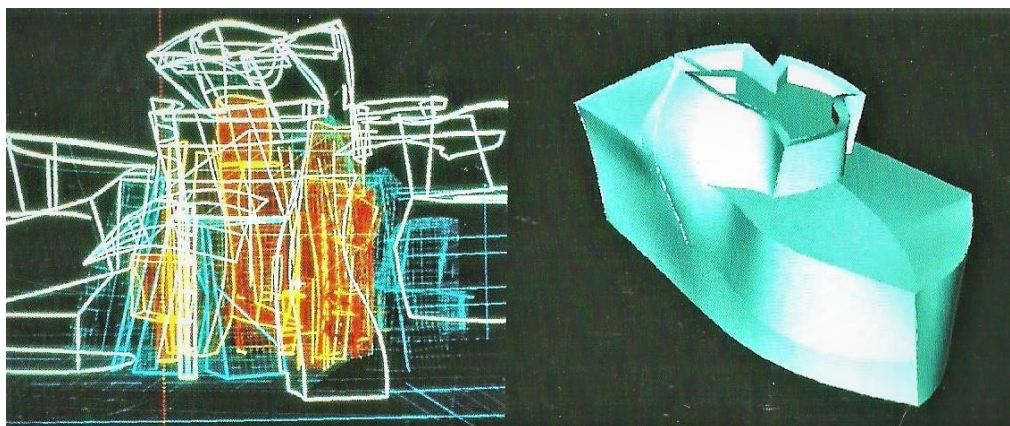
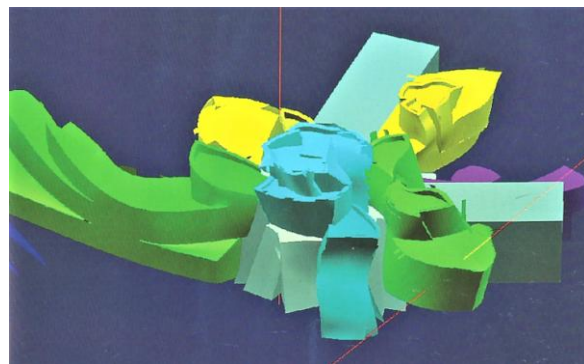
(...) el edificio constituyó la pieza de ensayo de un nuevo tipo de planteamiento del proyecto constructivo, en el que la información digital tiene un papel fundamental. Además, para ser fieles a la realidad, fue Gehry el pionero que adaptó el sistema CATIA del mundo industrial al estudio del arquitecto, definiéndolo como herramienta constructiva (...).⁸⁷

Catia es un programa informático de diseño tridimensional que sería sacado a la luz por la industria aeroespacial y aeronáutica francesa a finales de los ochenta con el objetivo de construir *cazas mirage*, esto es, aviones militares. Catia trabaja con ecuaciones polinómicas y no con

⁸⁷ SEPTIMIÚ JUGRESTAN, Ioan. *Del boceto al objeto a través de Bit en la obra La Materia del Tiempo de Richard Serra*, dirigida por José Ángel Lasa Garikano. Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes. Universidad del País Vasco, 2009, p. 266.

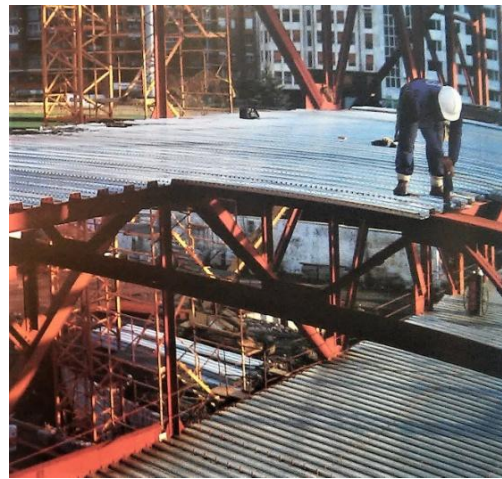
polígonos de tal forma que, puede reducir cualquier superficie del edificio reduciéndola operaciones matemáticas simples, esto es, ecuaciones.

Catia permitió a Frank Gehry una gran libertad a la hora de crear su diseño (fig. 39) desarrollando formas arquitectónicas primero con maquetas de madera y papel a diferentes escalas para ir manipulando y depurando las formas del edificio. Después se utilizó Catia para trazar cada punto de la superficie de aquella. Los datos informáticos resultantes sirvieron para controlar una máquina torneadora, que esculpiría un modelo exacto a escala de las formas del edificio. Estos datos después serían contrastados con la maqueta una vez había sido torneada y serían la información básica para el control dimensional en el proceso de fabricación de los sistemas específicos del edificio, como por ejemplo la estructura de acero y el corte automatizado de otros materiales como la piedra.⁸⁸ (figs.40 y 41)



[figs.40 (arriba) y 41 (abajo)] Imágenes del Museo Guggenheim Bilbao generales y parciales del diseño asistido por ordenador con Catia.

⁸⁸ Información aportada por el Museo Guggenheim Bilbao. Sobre el proceso de construcción y los datos sobre Planificación de los trabajos y realización constructiva, climatización e iluminación y mantenimiento integral *vid.* la descripción que hace la constructora Ferrovial en Informes de la Construcción, *op. cit.*, web [20-12-2016]. Sobre el funcionamiento y el uso de Catia y sus posibilidades para Gehry y su estudio *vid.* SEPTIMIÚ JUGRESTAN, *op. cit.* tesis.



(figs.42 y 43) Diferentes imágenes sobre la construcción del Museo Guggenheim Bilbao colocando las estructuras metálicas.

El enorme esfuerzo que supuso la puesta en marcha de un proyecto de la magnitud de este Museo solo fue posible gracias a un equipo de trabajo entregado y eficaz. (figs.42 y 43) Fueron años de colaboración con Frank Gehry hasta que esta obra vio la luz en 1997 y se unió definitivamente a la historia de Bilbao.(...) ⁸⁹ A todo ello además, habría que añadir el “juego horario” en el que pudieron participar las empresas de ingeniería y construcción en Bilbao con el estudio de Gehry en Los Ángeles pues cuando surgía un problema o duda durante el proceso de ejecución durante la jornada de trabajo, se enviaba por fax a la ciudad californiana siendo recibido éste cuando el estudio de Gehry abría sus puertas por la mañana con lo que, mientras en Bilbao se dormía, en los Ángeles se trabajaba resolviéndolo; seguidamente se enviaba la respuesta con la solución al País Vasco de modo que los trabajadores aquí ya la tenían en la mano al comenzar la labor del día pudiéndola proseguir sin interrupciones en este sentido. IDOM aún conserva los faxes de intercambio de problemas y soluciones (más de 6000). (figs.44 y 45)

Adecuándose a la escala urbana y humana, llama la atención el sorpresivo juego volumétrico mediante la adición de volúmenes regulares e irregulares del edificio, abarcando este 24.000 metros cuadrados de superficie y albergando espacios de hasta 55 metros de altura. Resolver el programa arquitectónico por medio de la agregación de volúmenes independientes recuerda a los desarrollos dinámicos de objetos en el espacio de Boccioni (1882-1916), conservando la escala urbana y humana. Por lo general -según impresiones emitidas por muchos

⁸⁹ Juan Ignacio Vidarte en la presentación del catálogo de AAVV. *Frank Gehry, arquitecto...*, op. cit., p. 10.

visitantes al Museo- parece menos amplio visto desde el exterior que cuando se está en su interior.



(figs.44 y 45) Labores de montaje de la construcción con el esqueleto industrial.

La famosa torre con la que remata el conjunto arquitectónico al final del cruce transversal del final del Puente de los Príncipes de España, comúnmente llamado el Puente de la Salve en Bilbao, atestigua de forma sincera lo que fue el edificio en construcción al dejar la estructura o huesos de acero vistos para ser finalmente cubierta parcialmente por unas pocas paredes de emplacado de piedra caliza. Dicha estructura metálica enlaza con las grúas y construcciones industriales de muelles y astilleros a la vez que, semicubierta de piedra, se dibuja adquiriendo visos de iconografía fabril, como si de una chimenea de 62 metros de altura se tratara. (fig.44)



(fig.44) La torre con la que remata el gran volumen de titanio que envuelve por debajo al Puente de la Salve dejando los huesos de acero vistos (fotografía de la autora).

-LOS MATERIALES INDUSTRIALES

Suele decirse que los materiales fundamentales con los que se ha construido el edificio del Museo Guggenheim Bilbao son la piedra caliza, el titanio y el cristal, pero habría que añadir el acero como uno de los más importantes, tanto o más que los anteriores.⁹⁰ (figs.45, 46, 47, 48 y 49) Se utilizarían

-acero: estructura metálica 4.854.800 kg.

-titanio: 25.221 m².

-piedra caliza: 34.343 m²

-vidrio: 6.164 m²

La piedra, como material más tradicional procede de la cantera de la localidad granadina llamada Huéscar y sería escogida entre 120 muestras de otros materiales tradicionales por su resistencia a la mecanización, permitiendo el corte en finas placas y por sus valores estéticos como su veteado y su color ocre claro (gracias al color de la piedra el edificio del Museo se integra también con el resto de los

⁹⁰ Vid. Detalladamente los materiales y costes requeridos para la arquitectura del Museo Guggenheim Bilbao: Ferroviario en *Informes de la Construcción*, op. cit. web, [20-12-2016].

edificios que lo circundan como la fachada principal de la Universidad de Deusto, que, siendo de arenisca, en cuanto a color no se obtiene diferencia). Entorno al edificio de Gehry, el material que se encuentra exteriormente en el resto del solar de 32.500 metros cuadrados que ocupa la arquitectura, también muestra la piedra de Huéscar. En el interior del edificio la piedra cubre el piso y parte de las paredes.

Por otro lado los muros cortina de cristal unen los volúmenes cubiertos de titanio haciendo que muchos muros sean a la vez interiores y exteriores. Los vidrios se tratan con partículas metálicas que impiden el paso hacia el interior de los rayos ultravioletas e infrarrojos del sol, esto es, los dañinos para las obras de arte, permitiendo igualmente la entrada de luz al interior del Museo. La estructura metálica que se deja a la vista en los muros cortina es la secundaria pues existen tres tipos de estructura interna, cuya confección sería posible gracias a los avances tecnológicos que se extenderían a muchos otros niveles de la arquitectura pues debido a su complejidad matemática, las formas curvas de piedra, titanio y cristal habrían de ser diseñadas por ordenador.

De gran complejidad geométrica y, por ende, constructiva, la configuración metálica de los tres tipos de estructura de acero galvanizado, las formas volumétricas de la piedra y lo más difícil, los muros-cortina entre otros muchos elementos de la construcción del Guggenheim Bilbao, fueron posibles gracias a CAD-CAM (CAD Computer-Aided Design, diseño asistido por ordenador; CAM, Computer-Aided Manufacturing, fabricación asistida por ordenador, como por ejemplo, la estructura metálica principal, las estructuras secundarias y terciarias o la piedra curva).



(fig.45) Vista de la construcción del edificio del Museo Guggenheim Bilbao con su entramado óseo de acero aún a la vista.

En el edificio del Museo Guggenheim Bilbao, el material más emblemático que lo define estética y simbólicamente, es el titanio. Gehry quería desde el principio rendir homenaje a la tradición metalúrgica de la ciudad de Bilbao utilizando por primera vez en arquitectura un revestimiento a gran escala de titanio.

El titanio, al igual que el hierro, se encuentra en casi todos los suelos de la corteza terrestre conformando en el caso del primero el 0,63% del peso de la misma. Con excelentes propiedades tiene múltiples aplicaciones en la industria.⁹¹ Es un metal resistente, maleable, muy ligero y no se oxida;⁹² utilizado habitualmente en automoción, aeronáutica o medicina, entre otras, sería el único material nuevo que se emplearía en el edificio del Museo Guggenheim Bilbao.



(figs.46 y 47) Izquierda: Vista en la actualidad de la estructura de acero galvanizado de la torre con la que remata el volumen que envuelve el Puente inferiormente, adquiriendo un fuerte carácter escultórico el conjunto. Derecha: la misma torre en construcción totalmente desnuda equilibrando el peso visual del atirantado del Puente de la Salve. Después se cubriría parcialmente con piedra caliza.

La intención de Gehry sería la de que el edificio mutara, esto es, que cambiara según iría variando la luz del día, metamorfoseándose

⁹¹ El bióxido, principal compuesto de titanio, en sus dos formas cristalinas -rutilo y anatasa- posee gran opacidad y un color blanco inmaculado empleándose en la industria de pinturas, en la fabricación de esmaltes y tintas blancas (recordemos en las labores pictóricas por ejemplo, el famoso "blanco de titanio" con gran poder de cubrición), como apresto en el papel, etc. El mayor consumo de titanio corresponde a la industria siderúrgica utilizándose generalmente en forma de ferrotitanio, 5% de aluminio y 1% de silicio, destinada a la refinación de aceros, de los que elimina el oxígeno, nitrógeno y azufre, contribuyendo a mejorar sus propiedades.

⁹² Desde hace años se van limpiando los muros de titanio del exterior del Museo en función de cómo lo van pidiendo ellos mismos. Ocurre que la suciedad que queda entre las planchas, con el agua de la lluvia resbala a las planchas inferiores y se generan "chorretones" como marcas de óxido no siéndolo; dado que el titanio no se oxida. Gracias a la particular colaboración entre el Museo Guggenheim Bilbao y la empresa de limpieza guipuzcoana Inasmet, hace años se investigó para sacar a la luz el detergente que eliminara dichas manchas y no dañara el fino titanio.

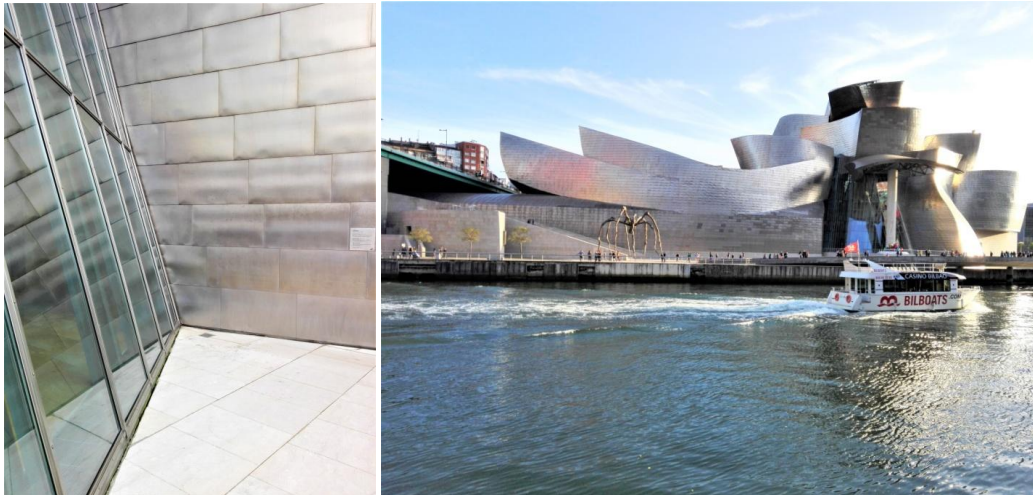
constantemente su arquitectura. En un principio Frank Gehry había contemplado la posibilidad de utilizar una piel de cobre emplomado pero este material a finales de los ochenta había sido prohibida su utilización por ser de gran toxicidad para el ser humano.⁹³ Después analizaría las posibilidades del acero inoxidable con el que -como ya hemos visto- había trabajado en otros proyectos, pero aún lo consideraba quizás demasiado frío. En su estudio encontrarían él y su equipo varias placas de titanio a las que sometieron a diferentes pruebas dando con un material que tenía “carácter” y reflejaba óptimamente la luz. Como diría el propio arquitecto:

Hasta ese momento apenas se había empleado el titanio como material para el exterior de edificios. Se utilizaba como piezas fundidas para partes de aviones, palos de golf y otras muchas cosas en las que la resistencia es un factor importante. Se extrae de minas situadas en Rusia y Australia, y luego ha de laminarse y procesarse para la industria cerca de lugares con grandes fuentes de energía, como la presa Boulder. Aprendimos que el proceso de laminado es muy delicado. Con él se puede obtener una superficie muerta u otra maravillosamente receptiva hacia la luz. Al final volvimos a Pittsburg, donde se hacía el laminado, y observamos el material en la nave de laminación. Pedimos al fabricante que continuara buscando la mezcla correcta de aceite, ácidos, rodillos y calor para conseguir el material que queríamos. El titanio es más delgado de lo que hubiera sido el acero inoxidable; tiene un grosor de un tercio de milímetro y una textura almohadillada, no se apoya de manera plana y un viento fuerte hace que su superficie vibre y se ondule. Todas son estas características acabamos explotando al usar el material en el edificio. (...) ⁹⁴

El titanio es el material más moderno y el más emblemático utilizado en la construcción arquitectónica del Museo Guggenheim Bilbao poseyendo fuertes vinculaciones con la industria. Se trata de un metal (de símbolo químico Ti) que se encuentra en casi todos los suelos de la corteza terrestre y de hecho, conforma el 0,63% del peso de la misma ocupando el noveno lugar entre los elementos por orden de abundancia. Es por tanto muy común pero de difícil extracción e igualmente difícil de trabajar. Existen yacimientos importantes de titanio en Rusia, Estados Unidos, en Brasil, Canadá, India o Australia. El titanio, por su resistencia y ligereza se venía utilizando para la realización de piezas para aviones, chasis de bicicletas, palos de golf, relojes, monturas de gafas y pequeños elementos utilitarios. Hoy en día, además esa misma característica de ligereza ha hecho que hasta naves espaciales se estén realizando con titanio así como también, al no oxidarse, es muy utilizado en la fabricación de prótesis para anatomías humanas, pues el cuerpo no ofrece rechazo hacia el mismo.

⁹³ Ibón Areso, exalcalde de Bilbao, en conversación privada declaró: “No le dejamos poner plomo”.

⁹⁴ Apéndice II: Comentarios de Gehry sobre el titanio, en BRUGGEN, op. cit., p. 141.



(figs.48 y 49) Izquierda: cristal, titanio y piedra. Derecha: vista del Museo Guggenheim Bilbao como si fuese un gran barco que navega junto a otros por la Ría de la Villa.

A pesar de las características físicas bien positivas del material, la intención de Gehry al elegirlo fue la de que el edificio mutara, que cambiase en función de la luz cambiante del día a las determinadas horas como así ocurre: cuando en Bilbao hace un día soleado, el edificio se torna imponente volviéndose dorado, llegando a llamar la atención desde múltiples partes de la ciudad desde los cuales se avista..., no así cuando llueve o hace un día gris, se descubre como plateado, amable y apacible. Es decir, la función de las alrededor de 33.000 planchas de titanio de un grosor de solo 0,38 milímetros), son la de reflejar la luz del día a las determinadas horas siendo un edificio que constantemente se está metamorfoseando adquiriendo matices cromáticos de gran singularidad. Gehry posee un lenguaje visual muy particular al que ha llegado investigando materiales y técnicas de construcción hasta alcanzar su vocabulario de líneas y volúmenes orgánicos desde una evolución que partía de la geometría y que se asemejaba en ocasiones a la arquitectura fabril.

A Gehry la organicidad le sería posible llevar a la práctica a gran escala por el desarrollo de la tecnología presente en el diseño, la construcción y en relación a materiales y sistemas variados. El mismo director del Museo Guggenheim Bilbao, Juan Ignacio Vidarte diría: "(...) sin duda, el Museo Guggenheim Bilbao es una muestra perfecta de su genialidad, que en él logró plasmar por primera vez toda su calidad gestual gracias a un software avanzado desarrollado para la industria aeroespacial. (...)"⁹⁵

Una calidad gestual que se ve globalmente proyectada a través de la forma de embarcación, como si de un barco que navegase por la Ría

⁹⁵ Juan Ignacio Vidarte en la presentación del catálogo de AAVV. *Frank Gehry, arquitecto...*, op. cit., p. 9.

bilbaína se tratara, Gehry introduce su edificio en Bilbao con formas fluidas y dinámicas, suaves, a lo que contribuiría la elección de los materiales, fundamentalmente la del titanio.

Las planchas de este metal, de un grosor nimio, se encuentran engatilladas unas con otras a modo de escamas. Frank Gehry suele relacionar sus inclinaciones hacia las formas sinuosas de sus diseños a su propia crianza. Todo que se vive de pequeño se posa de un modo u otro aflorando en nuestras creaciones cuando somos adultos:

De orígenes judíos, en su niñez viviendo en Toronto, la abuela del pequeño Frank solía preparar pescado relleno para la cena del Sabbath de los viernes. Frank niño solía acompañar a su abuela al mercado; compraban una carpa o una trucha que, a diferencia de cómo se adquiere habitualmente en el mercado, ya muerta, ellos tenían la costumbre de comprarla viva y mantenían el pez en la bañera hasta que, llegaba la hora de hacer las “bolas” rellenas de pescado para la receta tradicional judía del plato *gefilte fish*. Mientras permanecía en la bañera el pez vivo, el niño pasaba el tiempo jugando con él, chapoteando y, sobre todo, observándolo de tal manera que, se quedaría desde pequeño con la idea de cómo era su forma y cómo estaban dispuestas las escamas sobre el cuerpo del animal, que esa idea se iría plasmando en muchos de sus diseños cuando ejerciera de adulto como arquitecto y artista.

En el Museo Guggenheim Bilbao destacará el escamado de titanio y las formas sinuosas que recuerdan al pez. Ya en 1983 la casa Formica, con motivo de la presentación de un producto nuevo llamado Colorcore, invitaría a varios diseñadores a que aportaran ideas que supieran sacar partido a este plástico translúcido. Gehry sería uno de los invitados para lo que decidió diseñar una lámpara pero, cuando por accidente se le cayó, el material se rompió. El de Toronto recogería los pequeños trozos de Colorcore y los iría pegando montándolos en los bordes a modo de escamas tanto en lámparas en forma de pez como de serpiente hasta el punto de que la empresa New City Editions llegaría a producir más de treinta comercializando hábilmente estos diseños introduciéndolos en la cultura del consumo. No solo haría famosa la forma ictiológica en diseño utilitario sino también en arquitectura; la primera vez que apareciera la forma del pez en una de sus creaciones sería en 1981 en un proyecto para reforma de una casa que finalmente no se llevaría a cabo; en Japón un coqueto edificio alberga el restaurante Fishdance que Gehry diseñaría en la ciudad de Kobe procurando al diseño la forma de carpa de pie aludiendo a las excelencias de la cocina japonesa donde la presencia del

pescado crudo es habitual. Y tantas veces aparecerá la forma del pez y escamado de su piel en diseños también de lámparas, esculturas, etc.

Se hace curioso cómo la primera vez que Gehry accedería por consejo de un ingeniero de su equipo a recurrir al uso de Catia, sería para el proyecto de la escultura en forma de pez para las Olimpiadas de Barcelona '92. (fig.50) Tendrían poco tiempo para resolver la construcción de cierta escala y volumen complejo accediendo Gehry, un poco a regañadientes, al uso de la informática. Sería tan óptimo el resultado que, en lo progresivo, realizaría obras mucho más complejas en poco tiempo como la arquitectura del Museo Guggenheim Bilbao. En el Museo bilbaíno resultarían además mucho más complejas de realizar las sinuosas formas. Especialmente difíciles fueron de construir los muros cortina que supondrían un gran reto, e igual que los de la piel de titanio, no permitirían la colocación de andamiaje. (fig.51)



(fig.50) **Escultura Pez en la Villa Olímpica. Barcelona, 1989-92**

Cliente: Travelstead Group

Área: 150000 pies cuadrados

Materiales: piedra, acero y vidrio

Equipo: Frank O. Gehry, David Denton, James M. Glymph, Michael Maltzan, C. Gregory Walsh, Jr., Douglas Hanson, David Reddy, Rick Black, Karl Blette, Christopher Joseph Bonura, Kevin Daly, Peter Locke, Michael Sant, Dane Twichell.

Arquitectos del complejo hotelero: Bruce Graham y Skidmore, Owings & Merrill

Contratista: Permasteelisa.



(fig.51) Muro cortina de la fachada norte del Guggenheim Bilbao (fotografía de la autora)

Por otro lado el uso del titanio llevará implícitamente contenida una simbología muy concreta que habrá de tener relación indefectible con el pasado industrial del entorno en el que se ubica el edificio. Frank Gehry, previamente a realizar ningún diseño, como buen arquitecto que es (su trayectoria así lo demuestra con grandes proyectos construidos y sin construir y con sendos premios en su haber como Pritzker, que recibiría en 1989 considerado el “Novel de Arquitectura”, y tantos otros, hasta el recibido Príncipe de Asturias en 2014), la primera cuestión en la que se detiene es en el estudio de la historia del emplazamiento de su futuro proyecto. Como hemos visto, considerando la pasada frenética labor industrial desde finales del siglo XIX en torno a la Ría, utilizaría Gehry el aspecto metálico del titanio pues evoca el recuerdo del pasado industrial de la villa. Asimismo, se identificará metafóricamente su Museo como una “titánica” (siguiendo el juego fonético de la palabra “titanio”) fábrica de cultura y capital.

-FRANK GEHRY.

Owen Goldberg, nacido en Toronto en 1929, cambiaría su nombre por el de Frank Owen Gehry en 1954 y contaba con 62 años cuando su proyecto para la construcción del Guggenheim Bilbao fue elegido. Como un Durero de los siglos XX y XXI se enorgullecerá de sus herramientas básicas para la concepción y diseño primeros para sus proyectos. Como

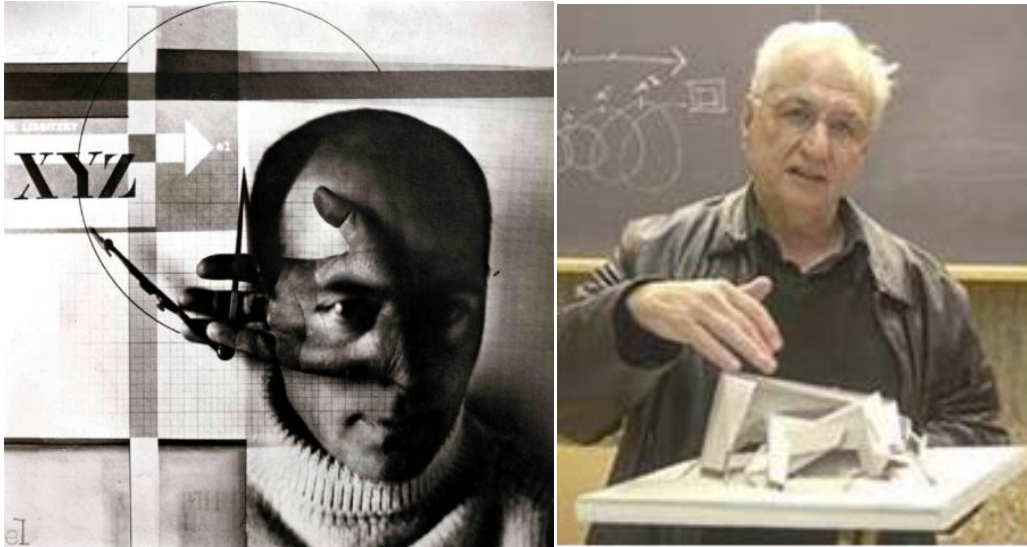
Alberto Durero (1471-1528) que se consideraría a sí mismo un gran artista autorretratándose tempranamente con trece años y del mismo modo en otras autorrepresentaciones de épocas posteriores, con las herramientas esenciales para su trabajo como dibujante, pintor y grabador, esto es, la mano y el ojo. Así Frank Gehry, el arquitecto, hablará de su dominio sobre la relación entre esas partes corporales como una suerte de destreza para la consecución de sus sorprendentes diseños.

Si tuviera que decir cuál es la contribución más importante que he hecho en la práctica de la arquitectura, yo diría que es conseguir la coordinación entre mano y ojo. Todo eso significa que he llegado a volverme muy hábil en la ejecución de la construcción de la imagen o la forma que estoy buscando. Creo que ésta es mi mayor habilidad como arquitecto. Yo soy capaz de transformar un dibujo en un modelo y en un edificio.⁹⁶

Pareciera recordar con estas palabras la oda a la mano que hiciera Henri Focillon en 1934 en “La Vida de las Formas y elogio de la mano” expandiendo esta tesis hacia la relación mano-ojo, guiados por el espíritu. La mano como instrumento de creación como la representó Miguel Angel en la Capilla Sixtina, Dios imbuyendo de vida a Adán transmitiéndole la energía vital a través del toque de sus dedos. Sin embargo, esa transformación no podría, empero, ser llevada a la *praxis* si no es por la presencia de la tecnología informática más avanzada, haciendo posible la construcción de espectaculares obras como el museo bilbaíno a través del citado programa informático y de la pericia de las constructoras e ingeniería vascas.

En aquel sentido Gehry considera implícitamente también sus “manos y ojos tecnológicos” como lo hiciera El Lissitzky en su autorretrato de 1924 (fig.52) confiando en el progreso industrial y en la era de la máquina -ahora informatizada- reivindicando la combinación de la capacidad humana de manifestar toda su creatividad y habilidad (portando el ruso un compás en la mano que a su vez se funde con su ojo) teniendo en cuenta la reproducción perfecta del diseño y la producción gracias al uso de la máquina (la presencia de la tipografía industrial y el geometrismo de la cuadrícula del soporte). Sin embargo Gehry rompería la geometría euclidiana para diseñar un edificio original que puso un pie en el siglo XXI. (fig.53)

⁹⁶ Frases y citas célebres, vid. web: <www.jmhdezhdz.com/2013/06/frases-frank-gehry-phrases-quotes.html>, [12-01-2016]



(figs.52 y 53) Izquierda: El Lissitzky. *El Constructor*. 1924. Fotomontaje 10,7x1,18 cm. Victoria & Albert Museum. Londres.
 Derecha: Frank Gehry comentando uno de sus diseños con una maqueta.

En 1997 Gehry diría “¿Qué es arquitectura? Un objeto tridimensional, ¿no es así? Entonces, ¿por qué no podría ser cualquier cosa?”⁹⁷ Algunos afirman que si Gehry pudo hacer esta afirmación sería por autores como Tatlin que a modo de ensamblajes, sus obras a principios de la pasada centuria se construían con elementos innobles encontrados que aquí añadimos eran de naturaleza industrial muchos de ellos como la chapa o el alambre entre otros. Gehry también utilizaría materiales de desecho de ese tipo incluyendo el cartón como ya lo hizo Picasso en sus guitarras.

En la exposición “Arquiescultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente”⁹⁸ en el Museo Guggenheim Bilbao a mediados de la década de 2000, pudo apreciarse el interés de Gehry por el uso de materiales y formas industriales. Su maqueta del edificio del Guggenheim Bilbao se comparaba con el “Contrarrelieve en esquina” de 1915 de Vladimir Tatlin ante una

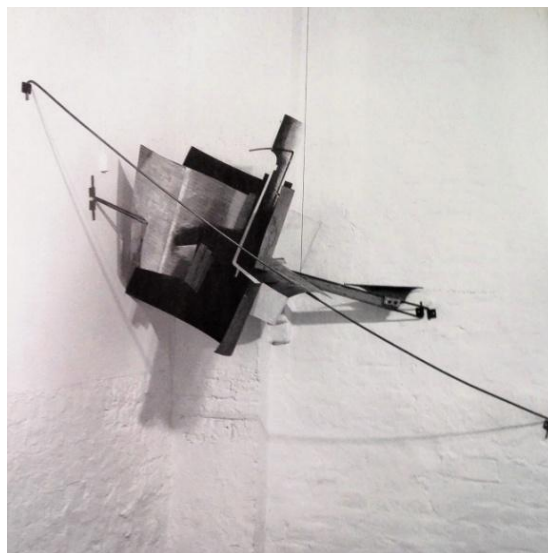
⁹⁷ CHOLLET, Laurence B. 2001. *The Essential Frank O. Gehry*. Nueva York, citado en BRÜDERLIN, Markus (ed.). *Arquiescultura: diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*. [Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre organizada por el Museo Guggenheim Bilbao en colaboración con la Fondation Beyeler y coproducida con el Kunstmuseum Wolfsburg; 3 octubre, 2004-30 enero, 2005 en la Fondation Beyeler; 28 octubre, 2005-26 febrero, 2006 en el Museo Guggenheim Bilbao; 30 marzo-2 julio 2006 en el Kunstmuseum Wolfsburg, Basilea (traducción de Rafael Aburto)]. Editan Markus Bröderlin, Fondation Beyeler. Riehen/Basilea, 2005, pp. 79 y 220.

⁹⁸ Organizada por el Museo Guggenheim Bilbao en colaboración con la Fondation Beyeler y coproducida con el Kunstmuseum Wolfsburg; 3 octubre, 2004-30 enero, 2005 en la Fondation Beyeler; 28 octubre, 2005-26 febrero, 2006 en el Museo Guggenheim Bilbao; 30 marzo-2 julio 2006 en el Kunstmuseum Wolfsburg, Basilea.

reconstrucción del mismo de 1989 realizado con chapa de hierro, aluminio, zinc, y madera. (fig.54) Frank Gehry en el Museo de Bilbao realizaría una obra de gran plasticidad por el escamando en titanio y las formas. (fig.55)

Como se ha explicado, el carácter dinámico de la arquitectura de Gehry en Bilbao procuraría fuertes dificultades para llevarla a la realidad. Las últimas revoluciones en la época de técnicas de diseño y construcción digitales permitieron, junto con el uso de materiales industriales, que Gehry consiguiera un edificio deconstructivista, con potente carácter escultural que recuerda a muchas obras de los cubistas, los futuristas, expresionistas y los constructivistas de principios del XX. Gehry ha declarado siempre que se inspiraría en las “espectaculares construcciones de cartón-piedra de la película “Metrópolis” (1927) de Fritz Lang”⁹⁹

La creación del Guggenheim Bilbao quedaría de este otro modo justificada como fuerte transformación de la historia de Bilbao como beneficio social absolutamente importante partiendo desde cero en el proyecto reconvirtiendo un solar dedicado al ámbito portuario e industrial conservando su aroma histórico en el uso de materiales, su ubicación y su función suplantadora.



(fig.54) TATLIN, Vladimir. “Contrarrelieve en esquina”, 1915 (reconstrucción, 1989)
Chapa de hierro, aluminio, zinc, madera, 78,8x152,4x76,2 cm.
Galerie Beyeler. Basilea.

⁹⁹ AAVV. *El milagro...*, op. cit., p.180.



(fig.55) Frank O. Gehry Associates. **Museo Guggenheim Bilbao, 1993-97. Maqueta de trabajo a escala 1:50**

Espuma sintética, madera, papel, plexiglás. 130x630x320 cm.
Gehry Partners, LLP

-EL "ADN" INDUSTRIAL DE LA ARQUITECTURA DE FRANK GEHRY

Anteriormente al proyecto de Bilbao, Gehry ya demostraría su inclinación por materiales industriales como en el Estudio-vivienda Davis en Malibú (California)(fig.56) que se llevaría a cabo entre 1968 y 1972 donde daría todo el protagonismo al acero acanalado galvanizado, material por aquel entonces poco habitual en una vivienda ofreciendo un aspecto industrial a la misma.



(fig.56) **Estudio-vivienda Davis**. Malibú, Claifornia, 1968-1972
Cliente: Ron Davis

Proyecto: residencia de dos habitaciones y estudio del pintor.
Área: 4000 pies cuadrados.

Materiales: estructura de madera, láminas de acero acanaladas galvanizadas,
madera contrachapada.

Equipo: Frank O. Gehry, C. Gregory Walsh, Jr., Stephen Dane.

También utilizaría al diseñar muebles, el cartón sabiéndole extraer a este crudo elemento industrial y considerado poco noble, toda su belleza y utilidad. Gehry sabría considerar la en una cultura de masas la inmediatez y la familiaridad del cartón como producto de una sociedad de consumo. Su mobiliario de cartón *Easy Edges*,^(fig.57) de 1969-73 demostraría la capacidad del autor de extraer todo el potencial de materiales ordinarios en inusuales geometrías. Cuando en 1968 Gehry recibió el encargo de rediseñar los interiores de los almacenes Joseph Magnin en California reprodujo los muebles de madera de roble y teca de aquellos locales en madera contrachapada haciendo dialogar el diseño elevado y lujoso con el popular dando valor a los materiales corrientes.

100



(fig.57) Mobiliario de cartón **Easy Edges** (silla), 1969-73
Piezas seleccionadas fabricadas por Vitra, 1992 hasta hoy
Proyecto: mobiliario de bajo coste

Materiales: láminas encoladas de cartón ondulado con ribetes de conglomerado
Equipo: Frank O. Gehry, C. Gregory Walsh, Jr., Jack Brogan, Stephen Dane
Artista colaborador: Robert Irwin.

(En los perfiles planos con revestimiento de aglomerado para aumentar su resistencia).

Gehry posee un lenguaje visual muy particular al que ha llegado investigando materiales y técnicas de construcción hasta alcanzar su vocabulario de líneas y volúmenes orgánicos desde una evolución que partía de la geometría y que se asemejaba en ocasiones a la arquitectura fabril. En la Casa de invitados Winton, en Wayzata

¹⁰⁰ Asimismo, uno de sus diseñadores de mobiliario proyectó para el interior de los almacenes sillas de cartón en forma de U despertando la imaginación de Gehry y su reflexión sobre las posibilidades de este humilde material industrial como su aspecto rudo y poco refinado, su maleabilidad y su resistencia cuando se superponían varias capas y se encolaban. Gehry volvería a repetir en la elección del cartón ondulado laminado entre 1979 y 1982 en el diseño de mobiliario que se fabricaría entre 1986 y 1988, denominado *Experimental Edges*. Siempre valorando positivamente el bajo coste del material y el proceso de creación. Esta última serie el acabado es más abrupto y sus volúmenes más compactos; aquí utilizaría láminas de cartón de diferentes grosores que encolaría, algunas desalineadas adrede procurando una gruesa textura.

(Minnesota), de 1983-7, (fig.58) de entre las formas geométricas interconectadas, surgirá un volumen que recuerda a algunas construcciones protoindustriales como si de una gruesa chimenea se tratara, cubierta además de placas metálicas. La casa en su conjunto, de ladrillo, madera contrachapada finlandesa y chapa metálica está creada con diferentes volúmenes conformando un todo que recuerda a los volúmenes de piedra titanio y cristal del Guggenheim Bilbao.



(fig.58) **Casa de invitados Winton**, Wayzata, Minnesota, 1983-7

Cliente: Penny y David m. Winton

Proyecto: casa de huéspedes

Área: 2500 pies cuadrados

Materiales: estructura de madera, láminas metálicas, ladrillo, madera contrachapada finlandesa

Equipo: Frank O. Gehry, Robert G. Hale, John Clagett, C. Gregory Walsh, Jr., Adolph Ortega, Mitch

Lawrence, Carroll Stockard

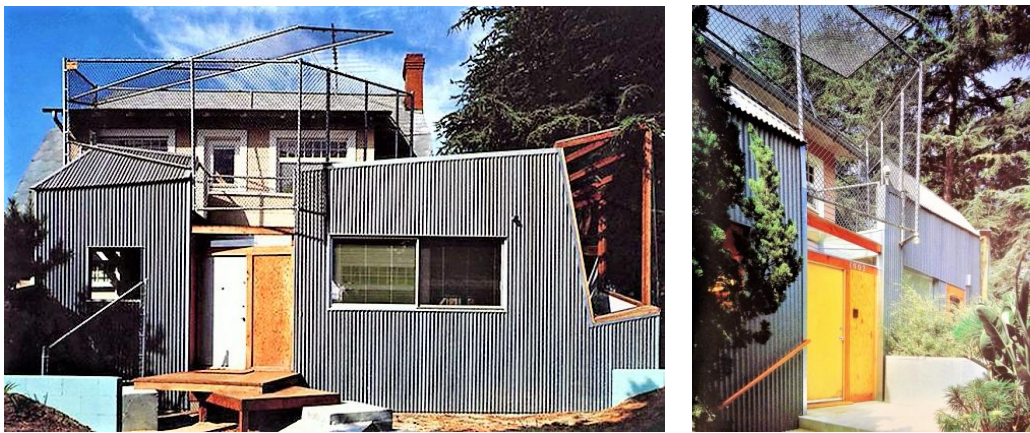
Arquitecto asociado: Meyer, Scherer, Rockcastle

Sin embargo, en Bilbao, las formas serían totalmente muy provocadoras en curvatura y siempre que se dé cualquier explicación sobre el diseño y la construcción de ese Museo habría que citar a Catia, esto es, el desarrollo de la tecnología presente en el diseño, la construcción y en relación a materiales y sistemas variados. El mismo director del Museo diría: "(...) sin duda, el Museo Guggenheim Bilbao es una muestra perfecta de su genialidad, que en él logró plasmar por primera vez toda su calidad gestual gracias a un *software* avanzado desarrollado para la industria aeroespacial. (...)"¹⁰¹

¹⁰¹ Juan Ignacio Vidarte en la presentación del catálogo de AAVV. *Frank Gehry, arquitecto...*, op. cit., p. 9.

Gehry parece infundir la esencia industrial en el ADN de sus arquitecturas, bien sea en estética, procedimientos de construcción o materiales. A finales de los setenta experimentó en la reforma de su propia casa, un chalet donde jugó con materiales industriales envolviendo la estructura con planchas metálicas onduladas y valla metálica como de red de gallinero. La primera reforma la realizaría en 1977-78 y la segunda en 1991-2 para adaptarla a las nuevas necesidades familiares. La primera vez ya habría adquirido el bungalow un aspecto fabril con la piel de acero. (figs.59 y 60)

En tantos de sus proyectos no solo por las formas, sino también por los materiales arrastran cierta calidad industrial. Der Neue Zollhof en la ribera del Rin en Düsseldorf (1994-9), uno de los tres edificios de oficinas está recubierto de acero inoxidable muy pulido y en los tres utilizaría paneles de hormigón prefabricados que ya habría utilizado en el National-Nederlanden de Praga entre 1992-96. La estética industrial parece que está en el ADN de las creaciones de Gehry y en Bilbao lo dejaría muy patente con materiales y formas. (figs.61, 62 y 63)



(figs.59 y 60) **Casa Gehry**. Santa Mónica, California, (a la izquierda: primera reforma de 1977-8 cubriendo la estructura original con un revestimiento de planchas metálicas onduladas tipo fábrica; a la derecha: segunda reforma, hecha en 1991-2 cubriendo con una capa paisajista el metal)

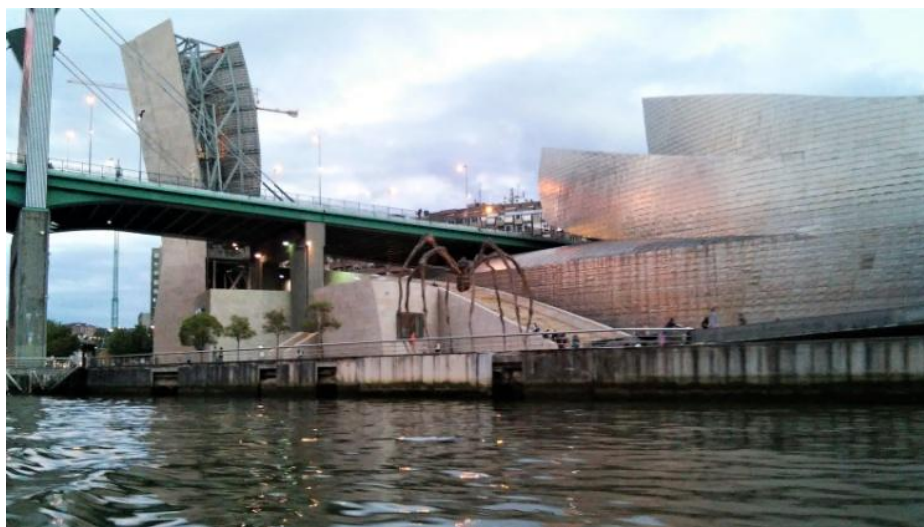
Cliente: Frank y Berta Gehry

Proyecto: reforma de la casa

Área: 3400 pies cuadrados

Materiales: estructura de madera, láminas de acero acanaladas galvanizadas, malla metálica eslabonada, madera contrachapada

Equipo: Frank O. Gehry, Paul Lubowicki, Jon Drezner.



[figs. 61, 62 y 63] El Museo Guggenheim Bilbao presume de poseer una estética industrial que enlaza evocativamente con el pasado fabril de la villa integrándose perfectamente con construcciones más antiguas como el Puente de la Salve a orillas de la Ría.

SÍNTESIS DE IDEAS

-El Museo Guggenheim Bilbao como arquitectura se ha convertido en icono de la ciudad de Bilbao sustituyendo a los viejos iconos industriales dedicados al trabajo con el mineral.

-El enfoque gestual e intuitivo del arquitecto Frank Gehry en el proceso del diseño del Museo Guggenheim Bilbao como edificio, requirió para llevarlo a cabo de la combinatoria industria-tecnología y capacidad humana con espíritu colaborativo.

-El edificio ha convertido la ciudad de Bilbao en un modelo de renovación urbana y económica a través del arte.

-La referencia a nuestro pasado industrial es clara: por el uso de materiales, por el emplazamiento, antaño industrial, y por la sensibilidad de Gehry hacia los entornos industriales.

-El edificio del Museo Guggenheim Bilbao ha contribuido a demostrar como arquitectura, que el Arte y la Cultura pueden ser los artífices o motores de desarrollo y transformación socioeconómica en un entorno social posindustrial.

-Frank Gehry sería seleccionado en el concurso arquitectónico por expresar sus sensibilidad por el entorno posindustrial y por la integración de su edificio con el resto de las construcciones que lo circundan.

-Su proyecto se integra perfectamente con el lugar y su tradición industrial a una de las orillas de la Ría. Este último caso lo haría a través de la utilización de su aspecto metálico, que despierta resonancias del laborioso pasado fabril dedicado al hierro y al acero. como aprovechamiento de los medios naturales que proporcionaba el sector minero de los alrededores.

-Hoy en día no existe duda alguna sobre la consideración del edificio del Museo Guggenheim Bilbao como creación paradigmática de la arquitectura de finales del siglo XX y principios del XXI. Pasados ya veinte años desde su inauguración, en octubre de 1997, el edificio de Gehry sigue resultando vanguardista y sigue promocionando en el mundo entero a la ciudad de Bilbao.

-Su poder de atracción como museo para definir primero una marca y después una ciudad es innegable, sobresaliendo por ser también un hito económico-cultural dentro de la ejemplar reconversión de una ciudad degradada por una fuerte crisis industrial a finales del siglo XX.

-Suscita un impacto muy positivo contribuyendo a formar parte del orgullo colectivo y es foco fundamental de atracción turístico-cultural a nivel local, nacional e internacional.

-El edificio del Museo Guggenheim Bilbao es también uno de los logros arquitectónicos a nivel industrial y tecnológico más significativos de la segunda mitad del siglo XX dando a demostrar que la arquitectura -como la madre de las Artes en Occidente-, es una de las que más cercanamente se ve modificada por los avances industriales y tecnológicos.

-El Museo Guggenheim Bilbao se erige como uno de los ejes de poder transformador han contribuido a convertir la ciudad de Bilbao en un modelo de renovación urbana a través del arte de la Arquitectura.

-Después de veinte años de vida, queda demostrado que el Museo Guggenheim Bilbao es sin duda, un fenómeno ejemplificador de que el Arte y la Cultura pueden ser los artífices o motores de desarrollo y de transformación socioeconómica y cultural en un entorno social posindustrial y que estéticamente se muestra como

-Frank Gehry antes de diseñar nada estudiaría el entorno del emplazamiento de su proyecto integrándolo con el lugar y su tradición industrial a través de la utilización simbólica del titanio porque visualmente, esto es, nada más mirarlo, con su aspecto metálico, nos evoca nuestro laborioso pasado fabril dedicado al hierro y al acero como aprovechamiento de los medios naturales que proporcionó el sector minero de los alrededores.

2.4. EFECTO CULTURAL Y EDUCATIVO.

-EL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO COMO INSTITUCION EDUCATIVA. EL CONOCIMIENTO COMO BENEFICIO.

Como bien indica el mismo Museo Guggenheim Bilbao, uno de sus objetivos máximos es la orientación didáctica:

Nuestro primer compromiso es facilitar el acercamiento del público a la cultura y en especial al arte moderno y contemporáneo. Cada exposición del Museo Guggenheim Bilbao exige una revisión de la tarea pedagógica. El Museo tiene clara su vocación de institución educativa; por ello, cada proyecto exige cuestionarse las técnicas, materiales y ambientes que impliquen una experiencia educativa informal, interdisciplinaria y lo más interactiva posible, ya que la educación museística se aleja de la rigidez académica a la hora de transmitir la información, puesto que el propósito es ampliar los horizontes humanísticos y servir de enriquecimiento personal para nuestros visitantes.¹⁰²

En el nuevo marco socioeconómico bilbaíno intentando superar la crisis de la vieja industria, el valor de la cultura se hace fundamental: "(...) la cultura, entendida también en su dimensión dinamizadora de servicio a los ciudadanos, cobra una vigencia especial. Desde esa perspectiva, el Museo Guggenheim Bilbao trasciende a su propia materialidad, de enorme importancia, para adentrarse en el terreno de la simbología."¹⁰³ Asimismo, M. Carmen Garmendia, Consejera de Cultura del Gobierno Vasco a la sazón, en el mismo año de la declaración anterior, en 1997, al inaugurarse el Museo llegaría a decir que él y

(...) su Colección, que pretende ser equiparable en categoría a la del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, enriquecerá la calidad de vida de los vascos, al aportar a su educación una visión más amplia y más moderna de su entorno, al tiempo que proclama su voluntad de participación activa en el desarrollo cultural y económico de la Unión Europea.¹⁰⁴

Y así se estaría produciendo.

Desde siempre, uno de los factores de ventaja competitiva de Bilbao sería la capacidad de esfuerzo, la cualificación y la formación de sus habitantes y lo sería ya con la vieja industria. La ciudad y su entorno contarían desde antaño con grandes centros educativos, dígame el caso

¹⁰² Web corporativa del Museo Guggenheim Bilbao: <<http://www.guggenheim-bilbao-corp.eus/guggenheim-bilbao/mision-vision-valores/>>, [12-06-2017].

¹⁰³ Así lo destacaría José Antonio Zarzalejos, director en 1997 de Diario *El Correo*. *Museo Guggenheim Bilbao Museoa*. Editan Diario El Correo, S.A., Sociedad Vascongada de Publicaciones, S.A. y la Fundación del Museo Guggenheim Bilbao, 1997, p. 7.

¹⁰⁴ M. Carmen Garmendia, op. cit., p. 5.

de importantes universidades como la privada de Deusto, sita enfrente del Museo Guggenheim Bilbao, o como la pública Universidad del País Vasco de la cual, igualmente, algunas instalaciones se encuentran incluso a pocos metros del edificio de Gehry (construidas estas a posteriori del Museo).

En el pasado, la Educación tendría una gran importancia en el desarrollo de la gran industria en el entorno. Aquella vieja industria tendría también sus escuelas de aprendices y de especialización. Siempre se ha dicho que el nivel formativo de la población es siempre un factor decisivo para el desarrollo basado en el conocimiento, y la competitividad de las ciudades se mide en función de su capacidad para crearlo, retenerlo e importarlo.

La Educación y por ende el conocimiento, siempre se asociarían a la mejora y el desarrollo de la industria y sus derivados usos sociales dado que el conocimiento impulsa la mejora en todos los ámbitos. La misma Altos Hornos de Vizcaya o la Naval formaban a sus trabajadores y les especializaban en diferentes disciplinas y praxis. A mediados del siglo XX, antes de la Guerra Civil, se crearon centros formativos al respecto; la Escuela de Maestría Industrial sería un centro de dotación de cualificados profesionales que permitiría a la propia industria dotarse a sí misma y a otros de competentes profesionales.

Ante la pregunta que se haría Don Thompson (economista, profesor de ciencias empresariales y experto en arte) sobre "(...) ¿Cuál debería ser el centro de interés del museo de marca? ¿Son los turistas y los visitantes anuales, es el papel del edificio del museo o es la tarea de potenciar la comprensión del arte moderno y contemporáneo? (...)",¹⁰⁵ la respuesta es que importan las cifras de visitantes y el impacto internacional de la programación pero ante todo, como todos los centros culturales, el Museo Guggenheim Bilbao aspira a contribuir a la educación colectiva acercando el arte al gran público a través de numerosas propuestas y herramientas.

La educación tendría ya años atrás una gran importancia para el desarrollo de la gran industria en el entorno; la vieja industria tenía sus escuelas de aprendices y de especialización. A mediados del siglo XX, antes de la Guerra Civil, se crearon centros formativos al respecto. Un ejemplo sería la Escuela de Maestría Industrial como centro de dotación a la misma industria de buenos profesionales.

¹⁰⁵ THOMPSON, Don. *El tiburón de 12 millones de dólares: La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. (Traducción de. Blanca Ribera. 1ª edición de 2009). Editorial Planeta, S.A. Barcelona, 2010; p. 263.

En el Museo Guggenheim Bilbao se aúnan campos educativos muy diversos a través del arte desde una perspectiva informal. Desde el Departamento de Educación, teniendo en cuenta que el arte es hijo de su tiempo y producto de su contexto, se atiende en cualquier exposición a remitir al visitante sobre los hechos importantes acaecidos en las épocas a las cuales pertenecen las obras que se exponen en cada ocasión ofreciendo conocimientos sobre el contexto y los artistas, y sobre la misma evolución de las artes. También se introduce al visitante a conocer los diferentes materiales, técnicas y procedimientos que los creadores utilizaron (por ejemplo el grabado, la fotografía, la producción del acero, sus aplicaciones en el arte...).

Abarcando amplísimos ámbitos, el Guggenheim Bilbao trabaja educacionalmente como campo de experiencia y conocimiento de otras culturas, de la del entorno propio..., aludiendo a ámbitos diversos a través del arte despertando la creatividad del individuo. La creatividad y el conocimiento serían fundamentales para el desarrollo de la de las ciudades. Uno de los factores de ventaja competitiva del Bilbao industrial sería la cualificación y formación de sus habitantes, hoy en día ocurre lo mismo con una nueva industria que produce conocimiento, a la vez que disfrute y no solo para los de su territorio.

El producto que se extrae es pues, aparte del económico y social, el educativo; como empresa dedicada a ello, el Guggenheim Bilbao ha de atraer hacia el conocimiento influenciando a otros centros culturales de su entorno. Como ejemplo cercano, no hay más que visitar el Museo de Bellas Artes de Bilbao en la actualidad, cuando por ejemplo, hace treinta años y no existía el Guggenheim Bilbao, siendo gratuita su entrada, apenas era visitado; comparando aquella situación con la presente, el Bellas Artes de Bilbao ha elevado extraordinariamente sus cifras de visitantes.

Al comienzo, como prolegómeno complementario a la apertura de la nueva Galería, a tan solo tres meses de la presentación en febrero de 1993 del diseño esquemático del Museo de Gehry en la Bolsa de Bilbao, se inauguraría en la Sala Rekalde de Bilbao la primera exposición de fondos de la Solomon R. Guggenheim Foundation, "Obras Maestras de la Colección Guggenheim" que reunía obras de la primera mitad del XX. En mayo de 1995, complementando el proyecto, se inauguraría en la Sala Rekalde y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao la muestra "La tradición de lo Nuevo: Obras Maestras de la Colección Guggenheim, 1945-1990", como segunda exposición de los fondos de la Solomon R. Guggenheim Foundation presentada en la capital vizcaína.

Ya a los diez años de la andadura del Guggenheim Bilbao, declaraciones como las que siguen se harían muy significativas expresando la siguiente consideración: que el Museo Guggenheim Bilbao trasciende la dedicación y función de los viejos museos dedicados a ser depósitos o cementerios de obra de arte como preservadores de las artes tradicionales. La evolución de los museos modernos ha dado lugar a que sean grandes empresas o instituciones no sólo de exhibición y educación sino lugar de encuentro, experiencias y entretenimiento u ocio.

(...) el Guggenheim ha logrado descolgarse ese cartel de “minoritario” o “exclusivo” que muchas veces acompaña al arte. (...) se cuentan por miles los amigos del museo y las familias que disfrutan de su programación. Solo hay que darse una vuelta un domingo por la explanada para darse cuenta de que se ha convertido en un punto de encuentro y de ocio de miles de personas. El museo está vivo y seguirá creciendo en los próximos años ofreciendo exposiciones inolvidables (...)¹⁰⁶

El Museo Guggenheim Bilbao se ha convertido en el símbolo más visible de la regeneración urbana y socio-económica que Bizkaia ha experimentado en estos últimos diez años. A nadie se le escapa ya que, esta infraestructura, ha sido la punta del iceberg de toda una cadena de grandes proyectos como el Metro, el Palacio Euskalduna, el Aeropuerto... Pero por encima de todo, hay que destacar su indudable papel como motor cultural. Hoy, los vizcaínos y vizcaínas nos hemos acostumbrado *al arte con mayúsculas*. Sin ir más lejos, el propio Museo es una imponente escultura con nombre propio, incluso, en el mapa internacional. Pero, además, miles de niños y niñas se han habituado ya a recorrer su interior y a conocer de primera mano el mundo del arte. Ese es el mejor legado que podemos dejar a las nuevas generaciones: la cultura.¹⁰⁷

Desde su inauguración, se han puesto en marcha múltiples programas y colaboraciones, de planes formativos y de desarrollo que sirvieran para suscitar en el tejido social el interés y la sensibilidad necesarios para obtener el máximo beneficio de la presencia de la Institución Cultural en el País Vasco; al mismo tiempo el Museo habría de servir para establecer lazos de cooperación con sectores capaces de incentivar la economía y asegurar el crecimiento de la comunidad.¹⁰⁸ Algunos ejemplos son los que siguen:

-1997. Se abre la biblioteca con un fondo bibliográfico especializado que puede ser consultado por los profesionales del Museo y por el público en general.

-1998. Se empiezan a llevar acabo primeros programas educativos para acercar las obras de arte y la arquitectura a escolares, educadores,

¹⁰⁶ Declaraciones de Julia Madrazo a los diez años de la inauguración del Guggenheim Bilbao (Portavoz de EB-Berdeak/Aralar) en 2007, en Periódico Municipal *Bilbao*; op. cit. p. 9.

¹⁰⁷ Declaraciones de Belén Greaves a los diez años de la inauguración del Guggenheim Bilbao (Diputada Foral de Culturade Bizkaia en 1997), en Periódico Municipal *Bilbao*..., op. cit. p.

¹⁰⁸ Cfr. M. Carmen Garmendia, en *Museo Guggenheim Bilbao Museoa*, op. cit., p. 5.

Amigos del Museo y al público en general. (fig.64) También se organizan programas para familias en los que padres e hijos disfruten juntos de las visitas al Museo.

-1999. Se comienzan a producir visitas guiadas en lengua de signos para personas con discapacidad auditiva; se colabora con UNICEF en la organización de programas y actividades con ocasión del X Aniversario de la Convención sobre los Derechos del Niño.

-2002. En este año de Quinto Aniversario se programa un intenso calendario de actividades musicales, de danza y cine

-2003. Más de 5.000 jóvenes son los protagonistas del Programa *Motion Graphics*, un conjunto de actividades y talleres diseñados para dar a conocer algunas de las prácticas audiovisuales más vanguardistas, como complemento a la presentación de la Colección Permanente *Imágenes en movimiento*.

-2005. Se refuerzan las actividades familiares con el nuevo programa "Fines de semana en familia", que incluye actividades para el público más joven, juegos, visitas-taller, cine, etc. y se iniciaría una fructífera colaboración con la BOS (Bilbao Orkestra Sinfonikoa), que beneficiará a los amantes del arte y de la música.

-2006. Se produciría la renovación del convenio con el Teatro Arriaga, con más ventajas y descuentos para los Amigos del Museo; arrancarían también el Curso Responsabilidad y Sensibilidad compartidas en la Interpretación y la Educación en el Arte, organizado junto con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco y con la colaboración de numerosos artistas y profesionales.

-2007. El Décimo Aniversario presidiría toda la actividad del Museo ese año, que se materializaría, entre otros proyectos, en el programa Hirieszena, realizado en colaboración con entidades culturales del entorno y dirigido a diferentes colectivos: música, danza, cine, teatro se darían cita en el Museo en el contexto de esa celebración.

-2009. El Museo Guggenheim Bilbao sería elegido como sede para la celebración del Asian Art Council de este año, congregando a dieciocho curadores, artistas y expertos internacionales en arte asiático moderno y contemporáneo.

-2010. Se inaugura Zero Espazioa, una sala de orientación y punto de encuentro dinámico e interactivo entre el visitante y el Museo. Se trata de un proyecto estratégico e innovador, que cuenta con recursos

interactivos y numerosas herramientas para hacer de la visita para quien venga al Museo, una experiencia única.

-2012. Con motivo del XV Aniversario, el Museo desarrollaría una campaña de actividades adicionales a sus programas habituales que abarcaría numerosas disciplinas: arte, música, danza, fotografía, arquitectura, gastronomía, moda, audiovisuales o redes sociales. Más de 50 iniciativas que impulsarían la participación de cerca de 85.000 personas.

-2013. El Museo lanza el programa Erdu dirigido a personas en situación de desempleo que pueden disfrutar gratuitamente de la oferta artística del Museo; también se pondrían en marcha nuevas actividades educativas, como el Corner del arte, Baby Art, Books Alive! o cursos de introducción a la arquitectura para niños.

-2015. Gestión la Fundación Guggenheim, en 2015 daría comienzo un nuevo programa de becas en nueva York para estudiantes vascos, así como el de estancias en esa misma ciudad para jóvenes artistas bajo la tutela del Solomon R. Guggenheim Museum.



(fig.64) Visitas guiadas, guías acústicas, textos de pared, espacios didácticos e información de toda índole para hacer comprender en su contexto el arte contemporáneo dentro y fuera del Museo.

-2016. En los programas educativos de este año los participantes aumentaron en las diferentes modalidades de actividades que el Museo ofrece, ya fueran presenciales y online (317.492 personas), audioguías (con cerca de 600.000 usuarios) o espacios didácticos complementarios a la programación artística de los que disfrutaron, como ya se ha dicho,

más de 1.000.000 de visitantes. Como otra novedad destacaría la realización de 20 cursos en euskera sobre las obras clave de la Colección Propia del Museo y 20 en español con unidades didácticas interactivas disponibles en iTunes U y desarrolladas en colaboración con educadores del entorno Apple dentro del programa Apple Distinguished Educators; esto es, el Museo se va volviendo más digital pudiendo visualizarse gratuita y fácilmente esos cursos en iPad, iPhone y iPod Touch u ordenadores portátiles. Aquellos que no dispongan de dispositivos Apple también podrán acceder a ellos si realizan la descarga de la aplicación iTunes. Por otro lado, destacaría también el programa de talleres en el Centro de día terapéutico-educativo de Ortuella dirigidos a niños y adolescentes con trastornos psiquiátricos graves, la ampliación de la comunidad terapéutica integrativa de salud mental Asociación Hogar Izarra.¹⁰⁹

-2017. Tal y como anuncia el propio Museo:

En el marco de nuestro XX Aniversario abrimos los espacios del Museo a otros agentes y entidades culturales a través del programa TopARTE, que te permitirá descubrir la riqueza y variedad de proyectos que se desarrollan en nuestro entorno. TopARTE es una iniciativa abierta a todas las disciplinas, como música, cine, vídeo, danza, performance, teatro o gastronomía.¹¹⁰

-ESPACIOS DIDÁCTICOS. UN EJEMPLO.

La atención a la Educación como una de las premisas fundamentales de la existencia y funcionamiento del Museo Guggenheim Bilbao, se ejemplifica también a través de los espacios dedicados a ilustrar y profundizar en los contenidos sobre las exposiciones, los artistas y los movimientos y tendencias. En este sentido, el proyecto Didaktika ofrece a los visitantes la posibilidad de ahondar en las tesis de las exposiciones a través de espacios educativos y actividades especiales.

El Museo Guggenheim Bilbao es un punto de referencia para profundizar en el conocimiento de artistas marcadamente representativos de la Segunda mitad del siglo XX como es el caso de Richard Serra entre otros. Este sería ya un compromiso expresado y establecido por la Solomon R. Guggenheim Foundation que, desde sus orígenes, vendría haciendo lo mismo con autores como Vasili Kandinsky.

¹⁰⁹ Extraído casi literalmente de la web de Comunicación del Museo Guggenheim Bilbao del 2 de enero de 2017, para ilustrar algunas de las actividades más recientes, en <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2017/01/NP_Balance-2016_ES.pdf>, op. cit., [25-06-2017].

¹¹⁰ Museo Guggenheim Bilbao, <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/actividades/tipo/xx-aniversario/>>, [12-07-2017].

El proyecto Didaktika viene a complementar los contenidos de las exhibiciones a través de espacios educativos diseñados por el Museo y actividades especiales brindando recursos y herramientas que facilitan al visitante la apreciación y comprensión de las obras expuestas. Son espacios del interior del museo en pasillos o estancias donde se encuentran textos, audiovisuales, material librario, pequeñas salas de lectura, instalaciones para la creación de experiencias para el visitante.... Todo para conseguir en el visitante una experiencia plena a través de la profundización en el conocimiento de las exposiciones, los artistas y sus obras, sus contextos...

Con respecto a la concepción y construcción del edificio del Museo Guggenheim Bilbao por ejemplo, el proyecto Didaktika muestra textos encabezados por el epígrafe "Descubre" que muestran información sobre obras y aspectos importantes de las Colecciones de la Solomon R. Guggenheim Foundation y del Museo Guggenheim Bilbao explicando su modelo museístico. A su vez Didaktika muestra una sección audiovisual que muestra imágenes de la construcción del edificio de Gehry en Bilbao y cómo transformó la ciudad junto con declaraciones de su director Juan Ignacio Vidarte, de visitantes, Amigos del Museo, etc.

Otro ejemplo significativo es el de "La Materia del Tiempo" de Richard Serra dado que es una muestra permanente y en los contenidos dirigidos al público se enfatizará en la tradición vasca del hierro y el acero (que es una cuestión que interesa en este estudio y a la cual se ha aludido en otro apartado). El espacio didáctico para dicha exposición sería diseñado para complementar la propia instalación desde un enfoque multidisciplinar ofreciendo información adicional acerca de las obras del autor californiano y su mismo proceso de creación y otros contenidos relacionados. Es así que, una vez se visita la muestra el visitante: (figs.65, 66 y 67)

-Podrá observar las maquetas de las esculturas que contribuirán a que este comprenda mejor la distribución de las mismas en el espacio y cómo interaccionan con él y ellas mismas entre sí;

-Encontrará documentación fotográfica de las obras de Richard Serra haciendo alusión a su bagaje creativo como escultor;

-Podrá leer textos de pared explicativos sobre la instalación en cuestión y sobre la historia, la producción y las características del acero, así como un interactivo sobre cómo este se fabrica;

-Encontrará un espacio de lectura con una selección bibliográfica específica sobre la vida y obra de Richard Serra en diferentes idiomas;

-Podrá ver documentales, entrevistas y vídeos sobre el autor.

-Y encontrará también un interactivo con información adicional sobre las ideas clave de cada una de las obras de la instalación “La Materia del Tiempo” y en su conjunto.

Entre los textos de pared destacamos la sección dedicada a la historia, la producción y las características del acero demostrando cómo la propia institución museística pondrá de relieve la tradición fabril del entorno vizcaíno a la hora de profundizar en las obras de acero del americano para la sala 104. Hé aquí algunos de esos textos rezando lo siguiente:

EL ACERO

El arte o la ciencia de obtención de acero tiene más de 3000 años, Hacia el año 100 a. C. se producía acero en Oriente Próximo y Oriente Medio. Los artesanos de la India lograron mejorar la técnica utilizando un recipiente cerrado de arcilla. En el siglo XVIII Benjamin Huntsman empujó un crisol cerrado de barro y fuego de coque para fundir el mineral, dando origen a los altos hornos tal y como los conocemos hoy en día.

Los procesos de refinado, la composición química y las características del acero eran bastante rudimentarios hasta mediados del siglo XIX. Las aportaciones de Henry Bessemer, William y Friedrich Siemens, y Pierre y Emile Martin marcaron una nueva era en la producción del acero, calidad y cantidad de este material. Hubo que esperar a mediados del siglo XX para que la producción del acero se perfeccionara mediante la sustitución de la inyección de aire por oxígeno puro, lo que mejoró sustancialmente sus características.

El uso del hierro y su producción fueron introducidos en el País Vasco hacia el año 600. A. C. de mano de los pueblos celtas o indoeuropeos procedentes de Europa Central, La abundancia de este mineral en nuestras montañas dio origen a la tradición de las ferrerías, predecesoras de las modernas siderurgias y acerías. Estas ferrerías o *agorrolak* en esukera, que se ubicaban en las colinas cerca del mineral y de la madera, funcionaron hasta el siglo XVII. Aunque hay referencias a ferrerías situadas en las márgenes de los ríos, esta práctica se extendió a partir del siglo XVI.

El desarrollo de la industria del hierro y el acero fue esencial para la economía vizcaína, ya que generó una importante actividad comercial de la que Bilbao era el centro, convirtiéndose en el puerto más importante del Golfo de Bizkaia. La instalación de nuevas fábricas en la margen izquierda de la ría del Nervión y la importante industrialización de finales del siglo XIX se desarrolló plenamente gracias a los Altos Hornos de Vizcaya. Actualmente se sigue produciendo hierro y acero en la moderna Acería Compacta de Bizkaia de la margen izquierda, que es capaz de generar más acero que antaño con una décima parte de personal.

La historia del acero pervive en el País Vasco, donde cada año se producen cinco millones de toneladas.

EL ACERO Y SUS CARACTERÍSTICAS

El acero es una aleación de hierro que contiene menos de 0,8% de carbono, a la que se añaden otros elementos como níquel, cromo, manganeso, sílice o vanadio, entre otros. Sus propiedades pueden adaptarse gracias a tratamientos térmicos, manipulación mecánica o aleación.

El tipo de acero viene determinado por los elementos de su aleación y sus proporciones:

ACERO AL CARBONO. Más del 90% del acero es de este tipo, que en general no tiene especificada una cantidad mínima de ningún elemento de aleación y contiene únicamente trazas de otros elementos diferentes al carbono tales como silicio, manganeso, cobre, azufre o fósforo.

ACEROS DE ALEACIÓN. Estos aceros contienen proporciones específicas de determinados elementos que los hacen superiores al acero al carbono normal.

ACEROS INOXIDABLES. Los aceros inoxidable se distinguen del acero al carbono por su contenido de cromo y, en ciertos casos, de níquel. Al añadir cromo al acero al carbono se incrementa su resistencia a la oxidación y a las manchas; añadiendo níquel al acero inoxidable al cromo se mejoran las propiedades mecánicas del acero. La resistencia del acero inoxidable a factores de corrosión como la exposición al agua, aire, ácido y metales alcalinos, le proporciona una película protectora transparente de óxido de cromo que se forma en su exterior. Existen diferentes grados de acero inoxidable, pero todos ellos contienen al menos un 10% de cromo y otros elementos que se le añaden para obtener propiedades específicas.

ACERO PATINABLE. Es muy resistente a la corrosión ambiental; su composición tiene cobre, cromo, níquel, fósforo, sílice y molibdeno. Es muy resistente a la oxidación y, al ser expuesto a la intemperie, desarrolla una capa de óxido en la superficie que forma una pátina de grano muy fino y color marrón púrpura que se adhiere firmemente al acero y lo protege. A lo largo de siete y ocho años, puede cambiar de color, yendo del gris al naranja dependiendo de las condiciones de condensación, evacuación evaporación del agua. Cuando se torna color ámbar, el tono se iguala a un marrón oscuro y cesa el proceso de oxidación. El uso del acero para la escultura se remonta a inicios del siglo XX y, gracias a sus cualidades expresivas y estéticas, ha sido empleado por muchos artistas reconocidos.

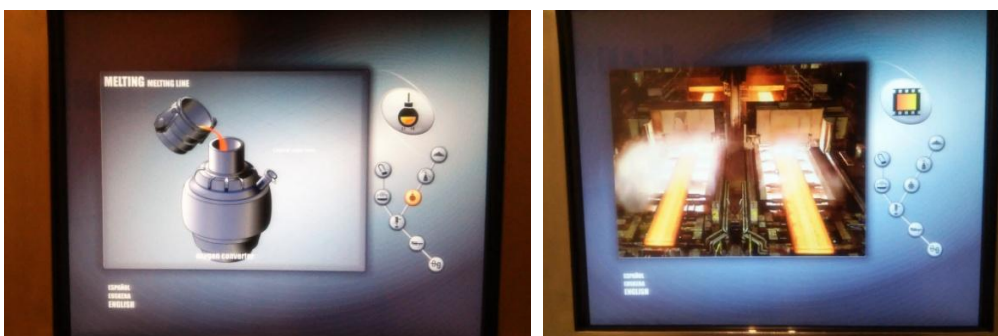
EL ACERO COMO MATERIAL COMPUESTO. Las chapas de acero pueden ser cubiertas por un proceso térmico o electrolítico con una capa de una sustancia protectora contra la corrosión. El material más empleado es el cinc, que se puede aplicar mediante ambos procesos. El acero recubierto de cinc normalmente se llama "acero galvanizado". Otro material que se emplea frecuentemente para revestir el acero es el estaño, que se aplica mediante electrolisis. Las chapas de estaño se emplean en embalajes como latas de bebidas, y aerosoles. Los revestimientos orgánicos (pintura, plástico) también se pueden depositar sobre la capa de zinc.

Entre sus numerosas características y propiedades, el acero puede describirse como:

FAMILIAR. Está presente en nuestras vidas, entre otros, en coches, edificios, embalajes, lavadoras, neveras, máquinas, obras de arte. DURADERO. Dura largo tiempo, EL acero normalmente tiene un revestimiento que lo convierte en un material compuesto. Por ejemplo, una capa de pintura o de cinc lo protege de la corrosión. MALEABLE. Se le puede dar cualquier forma. RECICLABLE. Una vez utilizado, puede procesarse y reutilizarse una y otra vez sin que pierda calidad; por tanto es reutilizable y ecológico. El acero es el material más reciclado del mundo. MAGNÉTICO. Sus propiedades magnéticas facilitan su reciclado. RESISTENTE. Es resistente a las rayaduras, a las muescas, soporta el esfuerzo y el desgaste. VERSÁTIL. Puede adaptarse fácil y rápidamente a diversas funciones, puede tener diferentes aspectos y pátinas y también se puede pintar.



(figs.65, 66 y 67) Arriba: Espacio didáctico dedicado a “La Materia del Tiempo” de Richard Serra con maquetas originales (arriba) e información complementaria para el visitante junto con un plasma que muestra la fabricación de acero (en la otra página). Fotografías de la autora.



-LOS AMIGOS DEL MUSEO.

El cuerpo de los llamados Amigos del Museo ha ido creciendo hasta hoy denotando gran actividad e interés por parte del público sobre todo local. A ellos se dirigen numerosísimas actividades desde visitas guiadas,

talleres, conferencias, mesas redondas, viajes dentro y fuera del estado a talleres de artistas, a otros museos e instituciones...

Los Amigos del Museo son una prueba del interés social en esta fábrica cultural y la efectividad de esta a nivel de producción de conocimiento. El año 2015 se cerraría con 16.734 miembros integrando dicho colectivo. Pero también asociaciones, colegios, universidades y centros educativos en general, amigos de otros museos... todos pueden acceder a experiencias que complementen la educación cultural para profundizar el disfrute y aprendizaje del visitante en cuanto a las exposiciones y la vida en general.

En el Museo Guggenheim Bilbao, como empresa que produce conocimiento y cultura a nivel general y particular, se aúnan todos estos campos. Desde el Departamento de Educación, teniendo en cuenta que el arte es hijo de su tiempo y producto de su contexto, se atiende en cualquier exposición a remitir al visitante sobre los hechos importantes acaecidos en las épocas a las cuales pertenecen las obras que se exponen en cada ocasión atendiendo a la historia y más específicamente a la evolución de las artes y a los autores y su evolución en particular. De este modo, también se induce al visitante a conocer las diferentes técnicas y procedimientos que los artistas utilizaran como el grabado en Durero, las técnicas automáticas en los surrealistas, la instalación en Louis Bourgeois, la fotografía y la videoinstalación hasta nuestros días...

Asimismo, siguiendo con el compromiso de responsabilidad social, en los recientes años, marcados por la crisis mundial que aún estamos sufriendo, el Museo Guggenheim Bilbao como institución, sensibilizándose ante las dificultades económicas del entorno, reaccionaría con iniciativas como el programa denominado Erdu. Implementado en 2013 por la misma institución, facilitaría a personas en situación de desempleo la gratuidad de sus visitas al Guggenheim Bilbao; del mismo modo, se permitiría renovar el carné de Amigo del Museo a los miembros de este colectivo carentes de trabajo. El director lo dejaría bien claro dando cabida a todos y todas en cuanto al poder del arte: "(...) Sabemos que el arte tiene un enorme poder de transformación, tanto en su dimensión personal como social, el Museo apuesta por desarrollar al máximo este potencial."¹¹¹

Ya a los diez años de la andadura del Guggenheim Bilbao, declaraciones como las que siguen se hacen significativas y expresarían la visión general porque el Museo Guggenheim Bilbao trasciende la dedicación y

¹¹¹ Juan Ignacio Vidarte: *Balantze baterako oharrak: 2013/Apuntes para un balance: 2013*, en *Guggenheim Bilbao Museoaren Lagunen Urtekaria 2013*. 9. Zenbakia/Anuario Amigos del Museo. Guggenheim Bilbao 2013. Número 9. Edición FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2014, p. 5.

función de los viejos museos dedicados a ser depósitos o cementerios de obra de arte como preservadores de las artes tradicionales. La evolución de los museos modernos ha dado lugar a que sean grandes empresas o instituciones no sólo de exhibición y educación sino lugar de encuentro, experiencias y, ¿por qué no? entretenimiento u ocio. El arte con mayúsculas llega a todos los estratos y es arte elevado para esferas populares, singulares, cultivadas y menos cultivadas y de toda índole.

La experiencia enriquecedora de conocer la historia en general y las de las obras y sus autores en particular en su contexto, es una labor que siempre está a la orden del día requiriendo en función de la respuesta del público o atendiendo a las demandas de la sociedad irse renovando. Como diría el mismo director del Museo Guggenheim Bilbao al llegar este a su mayoría de edad:

Siguiendo una de las iniciativas del Plan Estratégico en vigor y como corresponde a la madurez alcanzada por el Museo, en 2015 hemos replanteado conceptualmente la presentación de las exposiciones en nuestras salas. Así para dar respuesta a la demanda de poder ver con mayor amplitud y estabilidad las obras de nuestra Colección, a partir de ahora estos fondos cuentan con una presencia permanente en las salas más singulares de la tercera planta. Estas piezas se complementarán con exposiciones de arte anterior a la segunda mitad del siglo XX, que se mostrarán en las salas clásicas, y que actuarán como prólogo a la contemporaneidad de la Colección, configurando el tercer piso como los *Fundamentos del arte actual*. Por su parte, la segunda planta continúa acogiendo las grandes exposiciones temporales, muestras de gran calado curatorial y de notable impacto público, mientras que la primera está consagrada a mostrar *Fragmentos de contemporaneidad*. Constituyen esta selección las obras que se presentan en la sala Film & Video, algunas piezas paradigmáticas de nuestra Colección que se muestran en esta planta, como “Instalación para Bilbao”, de Jenny Holzer, o “La Materia del Tiempo”, de Richard Serra, y los contenidos de la Galería 105 que presenta muestras de carácter más experimental o que revelan ciertas etapas o facetas concretas de los artistas de la Colección.¹¹²

La Colección Propia se iría engrosando desde la inauguración del Museo en 1997 dotándose de un conjunto de fondos propios conformados por obras significativas del Arte Contemporáneo de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Con los años, se veía que estas obras maestras demandaban mostrarse permanentemente permitiendo tanto al público en general como a los más entendidos y especialistas en particular, disfrutarlas de manera continuada. Es así que, en 2015, cuando el Museo cumplió dieciocho años -como apuntara el director Vidarte- se daría ese nuevo enfoque a la programación artística, manteniendo igualmente tanto el número como la calidad de las ofertas expositivas. Igualmente la prioridad sería la relación obras-visitante y la

¹¹² Juan Ignacio Vidarte: *Balantze baterako oharra: 2015/Apuntes para un balance: 2015. Guggenheim Bilbao Museoaren Lagunen Urtekaria 2015*. 11. Zenbakia/Anuario Amigos del Museo..., número 11, p. 5.

integración de las piezas en el espacio arquitectónico queriendo conseguir en definitiva un fecundo diálogo entre obra, espacio y visitante, esto es, la fábrica cultural, el producto, el beneficio y el beneficiario.¹¹³.

Las exposiciones de la Colección Propia responderán también a ciclos programados trazando recorridos y revisiones a través de las obras de épocas y trayectorias diversas poniéndolas en contexto y proponiendo lecturas comprensivas sobre el enfoque de dicha Colección (se ponen en diálogo artistas y obras diversos).

-“APRENDIENDO A TRAVÉS DEL ARTE”.

Un gran ejemplo de programa educativo llevado a cabo por el Museo Guggenheim Bilbao es el denominado “Aprendiendo a través del arte”. Gracias a una mecenas y defensora de las artes, Natalie K. Lieberman (1925-2011), se pondría en marcha el programa educativo en 1970 en el Solomon Guggenheim Museum de Nueva York llamado Learning through Art. Ante la eliminación de la enseñanza de las artes y la música en las escuelas públicas de Educación Primaria de Nueva York, Lieberman impulsó este programa educativo para reforzar las materias del currículo escolar en Primaria a través de actividades artísticas en el Solomon Guggenheim Museum. Y ya han pasado por ese programa más de 100.000 niños de la Escuelas Pública de la ciudad americana. Así es que, el arte con su sentido más pedagógico permitirá a los niños y niñas aprehender el mundo despertando y afianzando su creatividad.

El Museo Guggenheim Bilbao, siguiendo esta iniciativa, desde 1998, envía a sus artistas colaboradores de este programa didáctico a los colegios; ellos exponen un proyecto cuyo resultado final no conocen pues serán los niños quienes los realicen. Los artistas se encargarán de dinamizar la actividad ayudándoles a aplicar el pensamiento conceptual de la creación artística y los escolares aprenderán Matemáticas, Ciencias, Historia, Conocimiento del Medio... esto es contenidos referidos a materias del *currículo* escolar. Finalmente, terminando ya el curso lectivo, se realiza en las mismas instalaciones del Museo Guggenheim Bilbao una muestra de los trabajos realizados exhibiendo las obras de los pequeños artistas.

Desde que el Guggenheim Bilbao iniciara esta actividad han tomado parte más de 2.750 escolares, 28 artistas, 195 profesores de Educación Primaria de los tres modelos lingüísticos y 133 centros de todo el País

¹¹³ Cfr. *Guggenheim Bilbao Museoaren Lagunen Urtekaria 2015. 11. Zenbakia/Anuario Amigos del Museo...*, número 11, op. cit. p. 15.

Vasco que han colaborado activamente con los educadores del Museo Guggenheim Bilbao en el desarrollo del programa “Aprendiendo a través del Arte”. Véase una actividad reciente como ejemplo:

En 2017, en el Colegio Mendiola de San Sebastián, la artista donostiarra Maider López (n. 1975) dirigiría el proyecto “Cadena humana”; los participantes serían 16 alumnos de tercer y cuarto curso de Primaria de entre 8 y 10 años. La artista propondría al grupo trabajar sobre los diferentes modelos de trabajo que existen, planteando a los escolares preguntas sobre los tipos de trabajo que ellos conocían, en qué sector se ubicaban o qué relación podían tener con el arte. A lo largo del trabajo del taller alcanzarían el objetivo de entender los diferentes sectores laborales: el primario, el secundario y el terciario como así también se analizarían las posibilidades del trabajo en cadena y sus beneficios. En este proyecto sería prioritario fomentar el trabajo en equipo, la cooperación como forma de actuar aprendiendo a compartir y colaborar a través del trabajo grupal y participativo. También tendría un papel importante la capacidad de expresión en euskera como manera de relacionarse. Los escolares realizarían representaciones de frutas de distintos colores y formas cortando planchas de espuma; después las transportarían en cadena de un extremo del colegio al otro coordinándose y colaborando entre ellos.

Desde hace años, gracias a las tecnologías se vienen realizando también actividades de intercambio y comunicación conociendo alumnos vascos a otros de Nueva York, mostrando unos a otros su ciudad, sus trabajos y su cultura (por video-conferencia, etc.)

Finalmente, como ya se ha apuntado, el trabajo de todo un año de estos escolares se muestra en las salas del espacio educativo del Museo Guggenheim Bilbao. La Galería organiza estas exposiciones como si de cualquier otra de las que se presentan en el Museo de artistas consagrados se tratara: se instalan las obras de la forma más adecuada (en paredes, suelo o peanas), se colocan las cartelas correspondientes, y se organiza una rueda de prensa el día de la inauguración con la presencia de los medios de comunicación para que difundan el evento.^(fig.68) A la inauguración acuden los artistas que han colaborado en el taller, los profesores y otras personas vinculadas al círculo educativo del centro y, por supuesto, los pequeños artistas. Los niños y niñas muestran orgullosos las obras que han creado y que ahora son objeto de admiración por todos y todas, grandes y pequeños.¹¹⁴

¹¹⁴ Información extraída exhaustivamente de la guía acústica de “Aprendiendo a través del Arte” del año 2017.



(fig.68) Vista de una de las exposiciones "Aprendiendo a través del arte".

-EI ARTE INFORMA, EDUCA.

Hemos podido comprobar a lo largo de los años como, en este mundo globalizado, en visitas dirigidas a diferentes colectivos, personas de edades muy variadas y procedencias distintas, desde niños de todas las edades, adolescentes..., pero también colectivos diversos: refugiados, grupos calificados de exclusión social (algunos llevando en Euskadi hasta incluso tres años habiéndose integrado perfectamente en el ámbito social y entendiendo la lengua castellana y estudiando euskera) y muchas personas extranjeras, y también españolas, etc., que no conocen la historia industrial del País Vasco. El público llega al Museo sin plantearse lo que era antes Bilbao, ni el porqué de la ubicación del mismo en esta ciudad. El Guggenheim Bilbao a través de sus guías-educadores, de los espacios didácticos, de programas pedagógicos y de labores educativas tan variadas, hace y tiene que hacer una labor que incida en la historia industrial que permanece simbólicamente en él y a través de sus obras, tanto de exposiciones temporales como de su Colección Propia.

La toma de conciencia de los aspectos que tienen que ver con la historia industrial y la sustituta cultural de la misma en Bilbao afectando a todo el País Vasco y alrededores con todas las consecuencias, es importante para los locales, los nacionales y los internacionales. El mismo edificio ante la pregunta de los visitantes "¿por qué de titanio?"; ya suscita el

punto de inicio para comentar la historia industrial pasada del entorno. En nuestras visitas relacionar el Museo con la Ría, su historia industrial, el pasado de la villa, el declive de la industria, la regeneración urbanística de la ciudad, la historia de estas industrias culturales, la forma de barco, el espacio que ocupa antes industrial, los materiales industriales, la estructura de acero, la vida del arquitecto y su llegada a Bilbao, su admiración por lo industrial, la idiosincrasia de los vascos, su orgullo de serlo (cuántas veces recurrimos con humor al “somos de Bilbao” despertando carcajadas y gestos de asentimiento), la naturaleza industrial de muchas obras, sus materiales, los procesos de su construcción, sus contenidos... junto con lo que es el arte, ofrecen coherencia y lógica en la comprensión de la presencia de un Museo de marca internacional y su Colección y exposiciones.

El hecho es que, si el público finalmente comprende todo ello y da coherencia en su pensamiento al arte y el Museo en Bilbao, es porque aún somos coetáneos a la época industrial, será de otro modo, otra organización, será mucho más tecnológica, con otra estética, con otros problemas y algún que otro valor que ha variado, pero en esencia aún somos industriales. Y en Bilbao el Museo Guggenheim no cayó como un ovni o extraterrestre en la ciudad como lo haría en un principio el edificio de Frank Lloyd Wright en la Quinta Avenida de Nueva York (de aquella manera lo calificarían en algunos medios), sino que, con su esencia industrial a todos los niveles, se ha aceptado como algo propio y “natural” siendo símbolo de capacidad de esfuerzo del entorno de adaptarse a los tiempos y no defraudar.

El Museo Guggenheim Bilbao fiel a su política educativa e ilustrativa de la Historia del Arte Contemporáneo y de la Historia del Arte en General (pues se han podido disfrutar en él de muestras referidas al Arte Azteca, Rubens y el siglo XVII, Arte de Rusia, etc), por el bagaje de estos veinte años, ha demostrado no tener que atender a exposiciones agradables para los turistas sino que, de forma coherente, ha atraído su atención hacia exposiciones que nos hablan de un arte a veces aséptico o poco accesible como la muestra sobre Minimalismo en el año. Aquí entraron en juego no sólo los diseños de los espacios didácticos, los textos de pared y los audioguías sino también la favorable labor de los guías y orientadores. Una labor encomiablemente educativa para el público entendido -que también solicita visitas guiadas- o para el más neófito.

El conocimiento de la trayectoria de un artista y su contexto, su trayectoria y el poder dialogar haciendo que el público disfrute del arte y le haga disfrutar hace que de inmediato la obra sea aceptada.

En definitiva, una de las partes más fundamentales de la misión del Museo Guggenheim Bilbao es “(...) educar a la sociedad en el arte moderno y contemporáneo como apoyo a los valores de tolerancia y apertura, sirviendo como símbolo de la vitalidad económica y cultural del País Vasco (...)”¹¹⁵ (figs.69, 70, 71, 72 y 73)



(fig.69, 70, 71, 72 y 73) Imágenes de algunos espacios didácticos para el público en general en el Museo Guggenheim Bilbao y maquetas expuestas que ayudan ampliar contenidos de las muestras y conocer más en profundidad las obras de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao y su edificio.

¹¹⁵ Memoria 1999-2000. Museo Guggenheim Bilbao. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2001, p. 75.

SÍNTESIS DE IDEAS

- La educación está en la esencia del Museo Guggenheim Bilbao.
- El Museo Guggenheim Bilbao hace un constante esfuerzo por reinventarse ideando programaciones expositivas de gran calidad, y por ofrecer actividades pedagógicas que enriquecen la experiencia de quienes acuden al Museo y dinamizan la escena cultural y económica del entorno.
- El proyecto Didaktika es buen ejemplo educativo que complementa los contenidos de las diferentes exposiciones que se realizan en el Museo Guggenheim Bilbao tanto si son permanentes como temporales a través de espacios educativos y actividades especiales vinculadas estrechamente a las muestras que se ofrecen.
- Colaboraciones con Instituciones educativas, centros universitarios como la UPV y de toda índole. Contribución con cursos formativos e información que se da a través de los espacios didácticos donde no solo los textos de pared, catálogos y plamas con reportajes sobre los artistas, entrevistas, impresiones, etc. hacen introducirnos de lleno en las exposiciones. Conferencias...
- La labor de los guías-educadores contribuye a comprender el arte en su contexto, a dinamizar los contenidos de las exposiciones, induciendo a activar el pensamiento más aún, aspirando a que los visitantes asistan a una experiencia intelectual y emocional más enriquecedora.

3. LAS OBRAS DE ARTE Y SUS AUTORES

3.1. EL CUERPO DE LA OBRA. Diversos autores.

La era de la industria ha pasado a contribuir al nacimiento de la era de la tecnología y el arte como hijo de su tiempo o producto de su época muestra irremediabilmente las diferentes transformaciones. El arte contemporáneo se verá creado bajo la influencia, el apoyo y la presencia en definitiva, de modernos medios de producción dando lugar a nuevas formas de hacer, nuevos conceptos sobre la autoría y nuevas formas de manifestación y reflexión en la creación plástica. La escultura contemporánea ha incorporado técnicas, tecnologías y materiales industriales muy diversos y los artistas colaboran con oficios del entorno fabril con los que se familiarizan.

Entre las adquisiciones realizadas por el Museo Guggenheim Bilbao figuran los encargos a artistas contemporáneos como es el caso de “La Materia del tiempo” de Richard Serra que además, es ejemplo de obra de ubicación específica comisionada por el Museo bilbaíno. Su presencia despierta habitualmente uno de los mayores impactos en el público cuando visita esta industria cultural provocando ideas que enlazan con la memoria colectiva fabril del pasado, aparte de provocar experiencias psicológicas y físicas muy singulares.

Prestar especial atención a los artistas vascos y españoles contemporáneos para la conservación y exhibición de este Patrimonio Cultural es uno de los objetivos de esta industria cultural que es el Museo Guggenheim Bilbao.

La materialidad del arte surge en este estudio como archivo del recuerdo o la memoria industrial de las obras que deben su estado de existir a procesos industriales. Se trata de un archivo de la memoria que se proyecta en el presente cultural y provoca una reflexión sobre el tiempo pasado enlazando con el presente en el entorno.

3.1. a) RICHARD SERRA. “La Materia del Tiempo”.

-EL ENCARGO. UNA OBRA ÚNICA PARA UN ESPACIO ÚNICO.

La sensibilidad y el interés de Richard Serra por el trabajo con el acero y por el emplazamiento de sus esculturas, harán que este autor sea uno de los artistas más paradigmáticos que convienen a este estudio. La razón de ello es que el Museo Guggenheim Bilbao posee en su Colección Propia una de las más monumentales instalaciones de este artista, considerado uno de los escultores vivos más importantes del Arte Contemporáneo.¹¹⁶

En el año 2002, Thomas Krens, por aquel entonces director de The Solomon R. Guggenheim Foundation, y el director del Guggenheim Bilbao, Juan Ignacio Vidarte, propondrían a Richard Serra que planificase una instalación para el espacio de la enorme Galería 104 del Museo Guggenheim Bilbao. Así el artista concebiría “La Materia del Tiempo” (*The Matter of Time*) que consta de siete esculturas más “Serpiente” (“Snake”, 1994-97) que estaría ya instalada en esa misma galería desde la inauguración del propio Museo en 1997 (sin trasladarse de su original ubicación) pasando a formar parte de la nueva instalación. Serra comenzaría su diseño creando una serie de maquetas de plomo de pequeña escala, como prolegómeno del ingente proyecto que se aprobaría en 2004.¹¹⁷ Desde 2005 el público puede disfrutar de “La Materia del Tiempo” en la estancia más amplia del Museo bilbaíno de manera permanente.¹¹⁸

El hacer encargos a artistas de renombre es una manera de autoafirmación de la excelencia de una institución museística. El director del Museo Guggenheim Bilbao declararía sobre la encomienda a Serra que “El encargo que se le hizo de La Materia del Tiempo en 2004 es una de las señas de referencia que nos hace únicos en el mundo”.¹¹⁹

¹¹⁶ Entre las distinciones más importantes que le han sido otorgadas destacan el haber sido elegido miembro de la American Academy of Arts and Sciences (1993); el *Praemium Imperiale* en la categoría de Escultura, otorgado por la Japan Art Association (1994); el nombramiento como *Doctor Honoris Causa* en Bellas Artes por el California College of Arts and Crafts de Oakland (1994); la Medalla de Oro en Escultura, otorgada por la American Academy of Arts and Letters (2001); la elección como miembro de la Orden Pour le Mérite für Wissenschaften und Künste (2002) o ser nombrado *Doctor Honoris Causa* por la Universidad Pública de Navarra en 2009, entre otras muchas distinciones.

¹¹⁷ AAVV. *Richard Serra. La Materia del Tiempo*. Catálogo publicado con ocasión de la instalación del mismo nombre, comisariada y organizada por Carmen Giménez, en el Museo Guggenheim Bilbao en 2005 hasta la actualidad). Editan FMGB Guggenheim Bilbao Museoa y Steidl Verlag, Göttingen, 2005, p. 12.

¹¹⁸ En principio la permanencia es de 25 años.

¹¹⁹ Entrevista a Juan Ignacio Vidarte por Daniel Bacigalupe, en *Bilbao* (Periódico Municipal), nº 219, Octubre de 2007. Bilboko Udala/Ayuntamiento de Bilbao; *vid.* entrevista completa en el mismo: *Guggenheim Bilbao, X Aniversario*, pp. 2-3.

Se trata de una instalación conjunta de una escala sin precedentes en la historia moderna. Tiene un carácter ciertamente revolucionario por la complejidad de su diseño, por las dificultades técnicas que conllevaría su construcción dado que es de escala y peso monumentales y porque requirió de un complejo montaje. Así mismo también lo es por la riqueza de sensaciones y pensamientos que provocan en el espectador por la innovación de los conceptos físicos y psicológicos con los que Serra ha trabajado.¹²⁰

-EL RECUERDO QUE ALIMENTA SU OBRA Y LA SENSIBILIDAD POR LO INDUSTRIAL.

De familia de clase obrera, Richard Serra nació en la industriosa ciudad californiana de San Francisco en 1939 donde su padre trabajaba, cuando el futuro artista era niño, en unos astilleros. El progenitor le llevaría a observar la botadura de los barcos y con tan solo cuatro años, el pequeño quedaría ya fascinado ante aquellos volúmenes férreos que flotaban equilibradamente sobre la superficie de las aguas:

Uno de mis recuerdos más tempranos es el de ir en coche con mi padre, mientras amanecía, sobre el Golden Gate. Íbamos al astillero Marine, donde trabajaba mi padre como ajustador de cañerías, para ver la botadura de un barco. Era mi cumpleaños, en otoño de 1943, yo tenía cuatro años. Cuando llegamos, aquel petrolero de planchas de acero negras, azuladas y anaranjadas estaba sostenido por un entramado de andamios. Era desproporcionadamente horizontal y para un niño de cuatro años era como tener a su lado un rascacielos. Recuerdo haber caminado a lo largo del casco con mi padre, haber mirado la enorme hélice de latón, que asomaba a través de las vigas de madera. Luego en un repentina aceleración de la actividad, las vigas, los entramados, los tablonos, las barras, los pesos, todo lo quitaron, se soltaron las amarras, se desmantelaron las sujeciones y se abrieron los ganchos. Había una total falta de congruencia entre el desplazamiento de aquel enorme tonelaje y la rapidez y agilidad con las que se realizó la tarea. Mientras el andamiaje se resquebrajaba, el barco descendió la rampa hacia el mar; hubo los sonidos que acompañan una celebración, hubo gritos, sirenas, aullidos, silbidos. Libre de sujeciones, con los troncos rodando, el barco se deslizó fuera de su cuna con un movimiento cada vez

A su vez Miguel Zugaza, Director del Museo Nacional del Prado, en una declaración realizada en la misma publicación que se indica en esta cita, al pasar una década de la inauguración del Museo Guggenheim Bilbao diría: "(...) A lo largo de estos últimos 10 años a mí personalmente no me ha defraudado ninguna de las exposiciones, todas han tenido calidad e interés. Pero entre todas las actuaciones del nuevo museo destacaría la invitación a Richard Serra para crear la instalación La Materia del Tiempo. Todo un signo de madurez y personalidad". *Bilbao* (Periódico Municipal), op. cit., p. 24. En definitiva, el conjunto escultórico sería considerado uno de los hitos fundamentales de la museología mundial de las últimas décadas encontrando elogios en los principales medios generalistas y especializados de todo el mundo, entre ellos The New York Times, que calificaba la instalación como "una de las grandes obras de los cincuenta últimos años" o The Independent que describía las ocho colosales esculturas como "de una escala y ambición sin precedentes en la historia de la escultura".

¹²⁰ De esta manera se apunta en el interactivo de la sala didáctica de esta exposición en el Museo Guggenheim Bilbao.

más rápido. Fue un momento de gran ansiedad, cuando el petrolero osciló, se bamboleó y rebotó en el mar, medio sumergido, para luego elevarse y equilibrarse. No solo había recuperado la calma el barco, sino también la multitud, mientras el barco pasaba de ser un enorme peso inerte a una estructura flotante, libre y a la deriva. Mi admiración y mi sorpresa permanecen intactas. Toda la materia prima que necesitaba está contenida en la reserva de este recuerdo.¹²¹

Cuando llegara a adulto, en sus obras requerirá de la Ingeniería, las Matemáticas, la Física o la informática entre otras... aplicándolas en sus creaciones para conseguir obras como las que vemos en el Guggenheim Bilbao: enormes esculturas de acero patinable de alto tonelaje que han requerido para su ejecución de procesos industriales dependientes de la aplicación de diversos conocimientos científicos.

Serra conocería las posibilidades de este material industrial al trabajar en acerías cuando era aún adolescente, movido de aquellas por el interés de obtener liquidez para sufragar sus estudios universitarios. Entre 1957 y 1961 estudiaría Literatura inglesa en la Universidad de California en Berkeley y Santa Bárbara y, aún sin estar vinculado al mundo del arte plástico, en esa época tendría una primera relación con el acero que le proporcionaría el conocimiento directo de la industria en relación a él: "(...) De los 16 a los 22 años trabajé en una acería. Pude ver entonces cómo el acero era perforado, cortado, enrollado, laminado, transportado, ajustado, amontonado y conformado".¹²²

Gracias a aquellos primeros trabajos crematísticos, pudo contemplar la posibilidad de que podía utilizar el acero como los arquitectos e ingenieros pero en su caso, en el ámbito de la escultura:

(...) Mi conocimiento del material de primera mano me dio una ventaja, una posición de salida. (...) Tenía la posibilidad de entrar en las acerías y entender sus productos y usarlos. Sabía lo que ellos sabían. No llegaba como un simple comprador en el extremo receptor del proceso industrial. Mi relación con la acería es muy distinta de la que hay al ir a una casa proveedora industrial o al abastecerme en la calle Canal. Si

¹²¹ Conferencia de Richard Serra pronunciada el 9 de octubre de 2001. Primera publicación en *The 2001 Belknap Lecture in the Humanities, Richard Serra, Reflections, October 9, 2001*, The Council of the Humanities, Princeton University, Princeton (N.J.), 2001; en INSAUSTI, Gabriel (trad.) *Richard Serra. Escritos y entrevistas 1972-2008*. Edita Universidad Pública de Navarra/Nafarroako Unibertsitate Publikoa. Cátedra Jorge Oteiza. Pamplona, 2010, pp. 387-388.

¹²² Vid. entrevista en 2010 cuando recibe Serra el Premio Príncipe de Asturias de las Artes de ese año, por ESPEJO, Bea. *Richard Serra: El arte es, por definición, una rebelión permanente. El Cultural* (edición impresa), 22/10/2010; visto en web: <<http://www.elcultural.com/revista/especial/Richard-Serra/28036>> [25 de mayo, 2015]. En otras ocasiones el artista llega a especificar más todavía que "(...) De muy joven, cuando tenía quince años, estuve en una fábrica de rodamientos; a los dieciocho, en una acería; a los dieciocho también, en un mercado de productos; a los diecinueve y veinte, en una acería; a los veintidós, en otra, y unos seis o siete años más tarde volví a las acerías (...)", en entrevista con Liza Bear. *Punto de visión 1971-75, Delineator 1974-76*, publicada por primera vez en *Art in America*, mayo-junio de 1976. Vid. AAVV. *Richard Serra. Escultura 1985-1999*, publicación que acompañó a la exposición *Richard Serra* organizada por Richard Koshalek y Julia Brown, en The Geffen Contemporary, The Museum of Contemporary Art de Los Angeles, 20 de septiembre, 1998-3 de enero, 1999; y a la exposición *Richard Serra* organizada por Carmen Giménez en el Museo Guggenheim Bilbao, 27 de marzo-17 de octubre, 1999 p. 39.

no conoces minuciosamente un material te ponen en el lugar del consumidor y solo puedes trabajar con los productos comunes, pero si tienes la posibilidad de ir a una acería y redirigir el proceso de producción al servicio de tus particulares necesidades, te conviertes en un productor activo. No te ves limitado a manipular objetos encontrados.¹²³

Entre 1964 y 1965, Serra dejaría sus escarceos con la pintura al visitar asiduamente la reproducción del taller de Constantin Brancusi (1876-1957) en el Palais de Tokyo en el Musée National d'art Moderne mientras disfrutaba de una beca de viaje de la Universidad de Yale, en New Haven (Connecticut) donde se licenciara en Bellas Artes y realizara un máster (en el último año, 1964, sería además docente y también colaboraría con el que fuera maestro de la Bauhaus Josef Albers en *The Interaction of Color*, que se editaría en 1963). En la ciudad de la luz trabajaría en la Académie de la Grande Chaumière y visitaría a diario aquella reproducción del estudio del escultor rumano en el que Serra dibujara constantemente siendo consciente de que (...) el dibujo tiene mucho que ver con el modo en que un volumen marca un borde y el modo en que uno analiza el espacio como elemento que configura un volumen en relación con la masa o en relación con el contexto (...). Allí comprendería el americano el alcance de la praxis del maestro buscando crear volumen con las líneas, los ángulos..., pretendiendo la aproximación a la escultura a través del dibujo entendiendo las relaciones del cuerpo escultórico con el espacio. Sería pues, una experiencia catalizadora gracias a la cual se intensificaría su interés por el ámbito escenográfico, la experiencia del que observa y la importancia de la ausencia del pedestal y la peana entre otras cuestiones. Pasados cuarenta años, su trabajo en el Guggenheim Bilbao todavía habría de basarse en dibujar, en su caso, con un material industrial en una ubicación específica elevando al máximo la relación entre escultura y arquitectura haciendo participar al visitante de ese intenso diálogo en una experiencia única.

Serra pasaría por épocas, aprendizajes, influencias, experiencias y prácticas diferentes, como intentar desaprender lo aprehendido académicamente, incluyendo animales vivos en una galería de arte en 1966 liberándose del espacio pictórico constreñido conectando -sin pretenderlo- con el Povera; realizaría desde ensamblajes con elementos encontrados de la vida cotidiana, hasta seriaciones, trabajaría con materiales tradicionales en la historia de la escultura como la piedra, o con materiales modernos... Las nuevas y transgresoras relaciones con el

¹²³ Entrevista a Richard Serra por Barbaralee Diamonstein-Spielvogel realizada en 1992; primera publicación de la misma en *Inside the Art World: Conversations with Barbaralee Diamonstein*. Rizzoli, Nueva York, 1994, pp. 226-231. Consultado en castellano en INSAUSTI (trad.). *Richard Serra. Escritos y entrevistas...*, op. cit. p. 291.

ready-made por parte de Jasper Johns (n.1930) a finales de los cincuenta apropiándose de materiales diversos, descubrirían en Serra el interés por productos petroquímicos como el látex, la fibra de vidrio, la resina de poliéster o el caucho.

A finales de 1966, después de pasar un año estudiando con una beca en Italia, ya en Nueva York, cerca de donde tenía su estudio el artista, había un almacén de caucho que liquidaba su mercancía. Conocedor de ello, Serra se dirigió a él para pedir que le dieran una pequeña cantidad del mismo y le dijeron que podía llevárselo todo. Junto con sus amigos, entre otros Chuck Close (n. 1940) y Philip Glass (n. 1937), conseguiría toneladas de caucho que valoró positivamente como material flexible, industrial y urbano.¹²⁴ El caucho en su caso le obligaría a pensar en las posibilidades físicas y plásticas del material surgiendo obras como *Belts* (“Cinturones”, 1966-67), (fig.74) que se ha podido contemplar en varias ocasiones en el Museo Guggenheim Bilbao, siendo de la Colección Propia del Guggenheim de Nueva York.

Belts es buen ejemplo del interés de Serra por materiales no tradicionales en el terreno de la escultura, en la acción sobre el material (lo cortaría en tiras), cómo funciona en el espacio (gracias a su posición y por su naturaleza flexible, colgados los “cinturones” en la pared, se dibujan sobre ella según la fuerza de la gravedad, adquiriendo por ellos mismos la forma en el espacio) y cómo apela la obra a la percepción del observador y se relaciona con él (marcando ciertos recorridos visuales y corporales).¹²⁵

Entre 1967 y 1968 la necesidad de interacción con los materiales y sus cualidades le llevaría a trabajar imprevisiblemente, y sin querer conocer de antemano el resultado, a realizar una compilación de verbos transitivos que describían sencillas acciones sobre ellos en relación con el tiempo, el lugar, la materia, la masa y la gravedad.¹²⁶ Así su escultura

¹²⁴ Conversación de Richard Serra con Hal Foster, en AAVV. *Richard Serra. La Materia del Tiempo*. Catálogo publicado con ocasión de la instalación del mismo nombre, comisariada y organizada por Carmen Giménez en el Museo Guggenheim Bilbao en 2005 hasta la actualidad. Editan FMGB Guggenheim Bilbao Museoa y Steidl Verlag, Göttingen, 2005; p. 26.

¹²⁵ *Belts* es una pieza delicada en su traslado y manipulación debido a que el caucho con los años, se reseca y tiende a cuartearse, más es así, cuando las tiras están soportando la presión de la gravedad que tira de ellas hacia abajo. Por otro lado, la incursión de una luz de neón quizás se proponga como un guiño al minimalismo de Dan Flavin entre otros, proponiendo a la vez una posible direccionalidad en su recorrido visual o de lectura ordenada de los módulos –de izquierda a derecha, tal y como leemos en Occidente- para el espectador.

¹²⁶ Enrollar, arrugar, plegar, almacenar, doblar, acortar, retorcer, manchar, fruncir, cepillar, rasgar, astillar, partir, cortar, seccionar, dejar caer, quitar, simplificar, diferir, desordenar, abrir, mezclar, salpicar, anudar, conformar, inclinar, fluir, curvar, elevar, incrustar, imprimir, quemar, inundar, untar, rotar, girar, soportar, enganchar, suspender, extender, colgar, recoger –de la tensión, de la gravedad, de la entropía, de la naturaleza, de la conjunción, de las capas, del revestimiento-, agarrar, tensar, liar, amontonar, juntar, esparcir, colocar, reparar, descartar, emparejar, distribuir, saturar, complementar, cercar, circundar, rodear, esconder, cubrir, envolver, excavar, atar, enlazar, tejer, unir, conjuntar, laminar, ligar, abisagrar, marcar, expandir, diluir,

será una traducción o expresión física de dichos verbos y cada material se comportará de manera diferente en relación con la ubicación y el espectador. En *To lift* (“*Levantar*”),(fig.75) de 1967, levantaría un mero trozo de caucho de modo que este adquiriría la forma como resultado de la fuerza de la gravedad. En los años noventa, para sus esculturas elípticas, como para las de “La Materia del Tiempo” luego, utilizaría el acero como si utilizara el caucho con su capacidad de elasticidad, haciendo primero maquetas de plomo -por ser este maleable- para luego realizarlas a gran escala en acero utilizando una potente laminadora.¹²⁷

La obra que sería un punto de inflexión importante dentro de la carrera de Serra para sustituir el taller del artista por las acerías y los asistentes por operarios industriales, sería *Strike* (“Golpe”)(fig.76) de 1970, considerándose a sí mismo el autor como un constructor. Compuesta de una placa de acero de 2,40 por 7,30 metros y 2,5 centímetros de espesor habría de ser erigida en una esquina en el interior de una estancia o galería de tal forma que interaccionaría con el espacio biseccionándolo produciendo sensaciones físicas y psicológicas en el espectador a través de la experimentación de ambos en cuanto a tiempo, espacio y movimiento de este último.



(fig.74) SERRA, Richard. **Belts** (“Cinturones”), 1966-67.
Caucho vulcanizado y neón; 182,9 x 762 x 50,8 cm.
Solomon R. Guggenheim Museum. Nueva York.

iluminar, modular, destilar –de las olas, del electromagnetismo, de la inercia, de la ionización, de la polarización, de la refracción, de la simultaneidad, de las mareas, de la reflexión, del equilibrio, de la simetría, de la fricción-, estirar, botar, borrar, rociar, sistematizar, referir, forzar- de la planimetría, de la ubicación, del contexto, del tiempo, de la carbonización- continuar. Cfr. AAVV. *Richard Serra, op. cit.*, p. 49. [Como indica la autora María Ángeles Layuno Rosas en *Richard Serra. (Col. Arte Hoy)*. Editorial Nerea, S.A. Hondarribia (Guipúzcoa), 2001, pp. 93, esta lista de verbos sería publicada por vez primera en MÜLLER, Gregoire: *The New Avant-Garde: Issues for the Art of the Seventies*. Ed. Praeger. Nueva York, 1972 (texto extraído del volumen *Writings. Interviews*, pp. 3-4, y de *Richard Serra, Kunsthalle Tübingen, Baden-Baden, 1978, p. 17*).

¹²⁷ Así lo declara el mismo artista en una entrevista de Lynne Cooke y Michael Govan que se publicaría por primera vez en *Richard Serra: Torqued Ellipses*, cat. exp, Dia Center for the Arts. Nueva York, 1997, pp. 11-31; citado en INSAUSTI (trad.) *Richard Serra. Ensayos y entrevistas...*; op. cit. p. 338



(fig.75) SERRA, Richard. *To Lift* (“Levantar”), 1967
Caucho vulcanizado, 91x203 cm.
Colección particular.



(fig.76) SERRA, Richard. *Strike. To Roberta and Rudy* (“Golpe. Para Roberta y Rudy”), 1969-71
Acero laminado en caliente, 246,4x741,5x3,8 cm.
Solomon R. Guggenheim Museum. Nueva York.

Tendría que esforzarse mucho para alejarse de su formación académica y puede que eso le hiciera abrirse a la relación con los materiales. Los materiales los relacionaba con su cuerpo, físicamente en relación con el espacio, en este sentido entiende que seguramente su guía o referencia fuera Jackson Pollock (1912-1956). Comenzaría entre 1968 y 1969 a crear sus “Salpicaduras” (*Splashings*) y “Vaciados” (*Castings*) trabajando con salpicaduras de plomo fundido y vertido y rollos de este mismo material o en caucho, la mayoría las crearía en relación al suelo. Calentaba por ejemplo plomo en la galería de arte y lo tiraba encajándolo entre la pared y el suelo tratándose de obras específicas para el emplazamiento “El emplazamiento era parte integral de la obra y yo quise desarrollar este aspecto con las instalaciones de placas de acero”.¹²⁸ He ahí la importancia del proceso; todas las obras pretendían

¹²⁸ AAVV. *Richard Serra. La Materia del Tiempo*, op. cit., p. 52.

reflejar el proceso, el cómo habían sido creadas. También realizaría sus primeros puntales de plomo y rodaría sus primeras películas donde mostraba acciones como una mano enguantada intentado atrapar plomo fundido que caía. Estas prácticas se erigen como importantes dado que

(...) Después de trabajar en las piezas de caucho y plomo el interés por el acero surgió de forma natural. No utilicé el acero como sustituto del collage, como hicieron Picasso y sus sucesores. Yo llegué al acero conociendo sus posibilidades para la construcción. Ese conocimiento me dio una ventaja a la hora de hacer escultura, aunque no me interesaba la escultura *per se*: me interesaba más bien explorar los distintos modos de construir, y los principios tectónicos, a un nivel muy básico. ¿Qué sostiene qué? Si pones un peso arriba, ¿cómo sostienes por debajo? Gravedad, peso, elasticidad y equilibrio eran mis principales intereses en aquella época.¹²⁹

En 1970 comenzaría a necesitar según exigía ya la gran escala de sus obras, aparejos industriales para pasar de pequeñas planchas de plomo a toneladas de acero. Incluso requiriendo de ir directamente a trabajar a la propia industria para la consecución de sus piezas, sería capaz de hacer trasladar un horno industrial a una galería de un museo para procesarlo, como así ocurriría para su instalación de interior “Medidas de tiempo/Ver es creer” (*Measurements of Time/Seeing Is Believing*) en el Kunsthalle Hamburg en Alemania en el año 1996, en la que colaboraría además un equipo de seis personas.¹³⁰ Ya en 1969 se le podía ver sustituyendo el tradicional estudio de artista por un espacio de laboro industrial, en aquel caso, los terrenos de la Kaiser Steel Corporation, en Fontana (California), donde realizaría prácticas artísticas basadas en apilar, fundir y construir teniendo en cuenta las propiedades físicas del lugar en el que se hacían y las posibilidades técnicas que este le podía este le podía proporcionar.¹³¹ (figs.77 y 78)

En 1984 declararía Serra que su estudio se había visto reemplazado por el urbanismo y la industria, siendo acérías, astilleros y plantas fabriles las que se habían convertido en sus estudios provisionales dado que su

¹²⁹ Entrevista a Richard Serra por Phong Bui, publicada en *The Brooklyn Rail*, junio de 2006, pp. 22-24. Reimpresión en *Richard Serra: Rolled and Forged*, cat. xp. Gagosian Gallery. Nueva York, 2006, pp. 5-15. Vid. en castellano en INSAUST, op. cit., p. 451.

¹³⁰ AAVV. *Richard Serra. Escultura 1985-1999*, op. cit., p. 167.

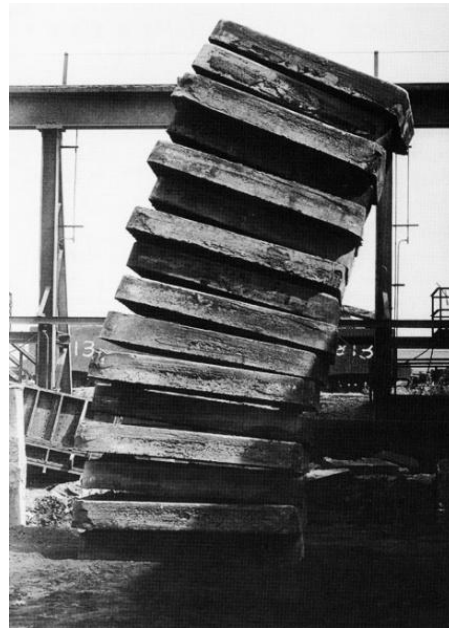
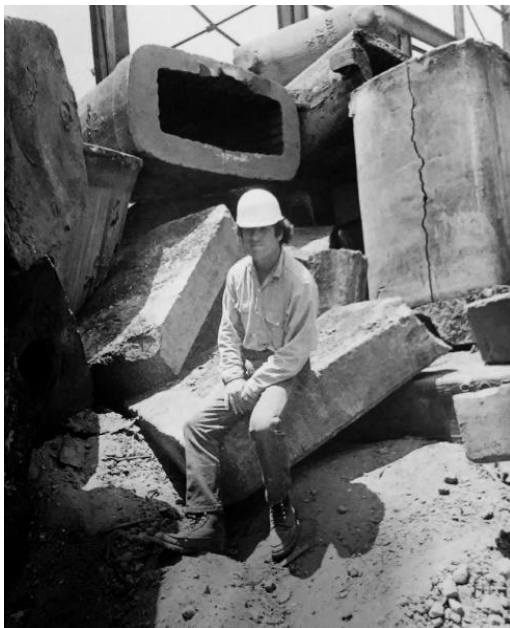
¹³¹ Serra realizaría estas obras experimentales dentro del Programa de Arte y Tecnología organizado por el Museo del Condado de Los Ángeles a través del cual se favorecía a los artistas trabajar en lugares fabriles o tecnológicos que ellos mismos eligieran sustituyéndolos por el tradicional taller de artista. Serra escogería la citada siderurgia californiana de Fontana, Kaiser Steel Corporation. Él mismo recuerda: “Entre 1969 y 1971 trabajé en Aceros Kaiser, construyendo piezas de acumulación de gran tamaño. En ellas empleé el peso superior para mantener en pie los elementos verticales. Este principio de la gravedad de la palanca contrapesaba los elementos, sujetándolos hacia abajo, de modo parecido a lo que sugerían las piezas de Brancusi de 1918”, (entrevista con Friedrich Teja Bach en INSAUSTI (trad.). *Richard Serra. Escritos y entrevistas 1972-2008*, op. cit. pp. 27-28.

Vid. además ALLEN, Greg. *Art & Technology & Serra & Steel Mills*. August 30, 2013 en web <http://greg.org/archive/2013/08/30/art_technology_serra_steel_mills.html>, [21/07/2016]

obra solo se podía construir gracias a la cooperación con ingenieros, urbanistas, obreros, aparejadores y transportistas. Decía además que:

Normalmente estudio la capacidad de una acería, sus medios, miro sus productos, considero sus procesos más avanzados, que se aplican para hacer turbinas, proyectiles, pistones, planchas, conos, etc. A menudo intento desarrollar el potencial de los medios de una acería o un astillero en relación lo que necesito realizar.

Poder entrar en una acería o en un astillero y desarrollar tanto sus funciones como mis requerimientos es un modo de convertirme en un productor activo dentro de una tecnología determinada, no en un manipulador de un producto industrial “encontrado” o en un consumidor.¹³²

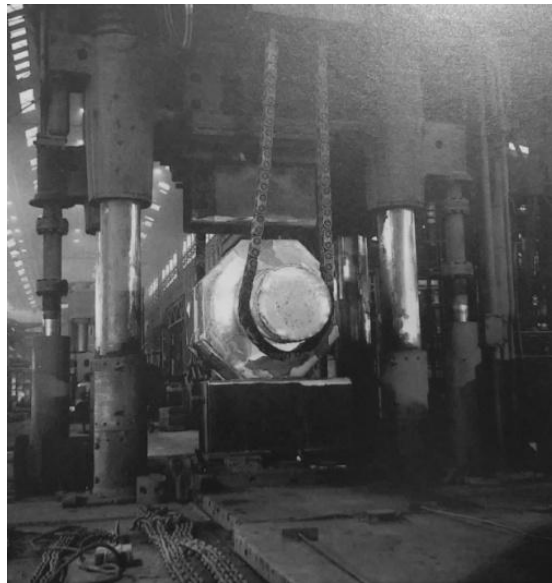


(figs.77 y 78) A la izquierda: Richard Serra en 1969 en los terrenos de las instalaciones de la siderurgia Kaiser Steel Corporation de Fontana (California) donde realizaría sus **Skullcracker Series** trabajando con materiales y recursos industriales así como con maquinaria necesaria como grúas. A la derecha: **Stacked Steel Slabs** de dicha serie y de ese año, realizada en acero laminado, se trataba de planchas apiladas; con unas medidas de 6,10x2,44x3,05 m., sería destruída. El peso de las piezas superiores estabilizaba los elementos inferiores pero, al salirse las primeros, ponían en riesgo la pieza hacia su desmoronamiento evidenciando su interés por el peso, el equilibrio, la gravedad, la masa, la tensión, la forma... y lo industrial en material, recursos y lugar de ejecución.

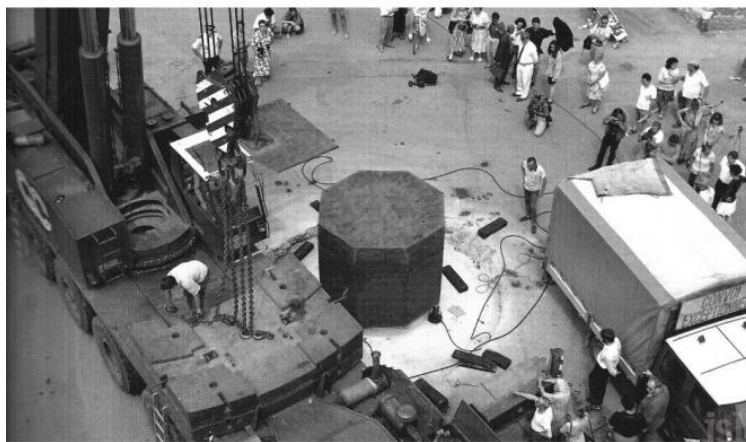
Tan interesado en el trabajo con el hierro y el acero que se hace significativo que llegase a realizar una obra en 1991 titulada *Octagon for Saint Eloi* (“Octágono para San Eloy”)(figs.79,80 y 81) ubicada en la plaza frente a la pequeña iglesia románica de San Martín, en Chagny (Saône-et-Loire, en Borgoña, Francia). Precisamente San Eloy es considerado patrón de herreros, forjadores, orfebres, numismáticos y trabajadores de

¹³² Publicado por primera vez en catálogo de exposición *Richard Serra: Recent Sculptur in Europe 1977-1985*, Galerie Boschum, 1985; recogido en castellano en INSAUSTI, op. cit., p. 166.

la metalurgia en general y la pieza, hecha en acero forjado auto-oxidable, evocará las formas octogonales de algunos elementos arquitectónicos del románico como campanarios o baptisterios. Con su sola presencia en el exterior del templo frente al pórtico principal, siguiendo la línea del altar en el interior, sería capaz esta escultura de redefinir y convertir el espacio exterior de la plaza que se concebía y utilizaba como aparcamiento de automóviles en un espacio cristiano simbólico, consiguiendo sublimar el exterior conectándolo con el interior del santuario.¹³³



(figs.79, 80 y 81) Arriba a la izquierda: vista de la obra **Octagon for Saint Eloi** ("Octágono para San Eloy"), 1991, en acero forjado auto-oxidable, 1,98x2,43x2,43 m. Colección Commande publique de l'état pour la ville de Chagny (Saône-et-Loire, Francia); arriba a la derecha: *Octagon for Saint Eloi* fabricándose en Forges du Creusot durante la primavera de 1991; en la otra página, arriba: vista de la instalación de dicha pieza en julio de 1991.



¹³³ Cfr. AAVV. *Richard Serra. Escultura* op. cit.; p. 119.

De acero forjado auto-oxidable será también la obra que temporalmente exhibe en una de sus terrazas el Guggenheim Bilbao de este mismo autor, llamada *Plow* (“Arado”, 1992).¹³⁴ (figs.82, 83 y 84) Como en tantas otras piezas, gracias al forjado del acero (otras veces también del hierro), Serra enfatizará en la masa y sobre todo en el peso como elementos notorios de fisicidad que alteran el campo visual de los espacios en los que se ubican con su presencia. En el forjado, la estructura del material es apretada dado que se concentran o comprimen más moléculas en un mismo espacio que en la fundición, resultando obras más pesadas incluso en apariencia. Para la ubicación de *Plow*, conformada por dos bloques de un peso aproximado de ocho toneladas cada uno, habría de reforzarse el firme de una de las terrazas de la primera planta del museo bilbaíno (la que precisamente eligiera el mismo artista para su ubicación temporal).¹³⁵ Por su peso, tuvieron que realizarse labores de acondicionamiento de ese espacio consistentes en incluir cuatro micropilotes de hormigón armado de 20 metros de longitud cada uno y un diámetro de 220 milímetros. Cada micropilote sustenta cada bloque en sus extremos enviando así, bajo el suelo, el peso de ambos alzados a roca firme, siendo capaz, finalmente, de soportar el suelo de dicha terraza los 4.000 kilos por metro cuadrado necesarios para sustentar el peso de las dos planchas que componen la obra.¹³⁶

Plow hace singular el espacio de la terraza del Guggenheim Bilbao donde se ubica. Las dos piezas regulares que se enfrentan en paralelo, poseen una inclinación de un tres por ciento y hundimiento sobre uno de los lados de las dos planchas; de esta manera consiguen que la percepción espacial del visitante sea de irregularidad.¹³⁷ La obra enfatiza en la verticalidad, el peso, la gravedad, la geometría, el material y la relación con el espacio y el observador (perceptiva, psicológica y conceptualmente siendo como dos tótems que recuerdan al pasado industrial) que repetirá en “La Materia del Tiempo”.

¹³⁴ *Plow* es una pieza que fue producida por el artista en el año 1992 y presentada en el contexto de la exposición monográfica que sobre este autor organizó el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el mismo año, y, que posteriormente se exhibió en la 36 edición de la Feria Internacional de arte *Art Basel* en 2005.

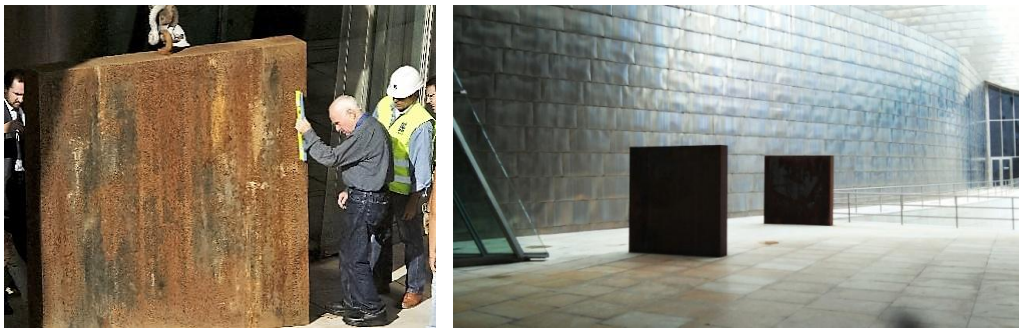
¹³⁵ *Plow* está situada en la terraza posterior del Museo cerca del estanque y el aparcamiento privado, quedando flanqueada por los muros cortina del atrio y por las paredes de titanio y piedra del edificio de Gehry y es visible desde la Avenida Abandoibarra y el puente de La Salve, como desde el atrio y desde un ventanal de la Galería 104 del Museo.

¹³⁶ Cfr. *El Guggenheim Bilbao recibe la novena escultura de Richard Serra*. Vasco Press, 06-10-2008, en web: <<http://www.elcorreo.com/vizcaya/20081006/mas-actualidad/cultura/guggenheim-bilbao-recibe-novena-200810061423.html>>, [20-07-2016]

¹³⁷ *El Museo Guggenheim Bilbao recibe la obra Plow de Richard Serra en préstamo a largo plazo*. Nota de Prensa del área de Comunicación del Museo Guggenheim Bilbao, en <www.guggenheim-bilbao.es>, [11-01-2014]



(figs.82, 83 y 84) Arriba: El artista Richard Serra caminando entre las piezas que componen su obra **Plow** (“Arado”), 1992. (Dos planchas de acero auto-oxidable de 2 m. x 2m. x 25 cm. cada una. Dispuestas en paralelo, distan entre una y otra 5 m. Col. part.) instalada en una de las terrazas del Guggenheim Bilbao en el año 2008. En la otra página, izquierda: Detalle de *Plow* en un momento de su instalación con su autor realizando mediciones; derecha: la obra vista desde el interior del Museo en la primera planta (última imagen es fotografía de la autora).



En los últimos tiempos trabajará Serra más con el método de la fundición que con el del forjado dado que desde los noventa se ha centrado más en las formas geométricas curvilíneas que no rectilíneas, requiriendo de planchas más finas. Así ocurriría en “La Materia del Tiempo” donde la aparente y graciosa ligereza de las ocho obras que la componen, pareciera “engañar” y provocar continuamente a la fuerza de la gravedad y no requerir de gran tonelaje, aunque el peso siga siendo fundamental y magnífico.

La “Materia del Tiempo” es una instalación de ubicación específica conformada por ocho esculturas de acero auto-patinable (tres espirales, una torsión elíptica sencilla, una doble torsión elíptica, dos piezas más formadas por secciones de toros y esferas y las curvas cónicas de “Serpiente”). En ellas trabajará con el acero laminado en caliente y el peso será un valor que se trabajará y controlará en la en la fábrica. El mismo autor, con el goce de un Vulcano moderno a veces diría:

(...) sé más sobre el peso que sobre la ligereza y por tanto tengo más que decir sobre él, más que decir sobre el equilibrio del peso, la disminución del peso, añadir o quitar peso, la concentración del peso, el apareamiento de pesos, el apeo de pesos, la colocación del peso, el desequilibrio del peso, la rotación del peso, el movimiento del peso, la direccionalidad del peso. Tengo más que decir sobre ajustes permanentes y meticulosos del peso, más que decir sobre el placer que se deriva de la exactitud de las leyes de la gravedad. Tengo más que decir sobre el tratamiento del peso del acero, más que decir sobre el forjado, el laminado, la solera abierta.¹³⁸

-DIÁLOGO ESCULTURA-ARQUITECTURA.

La Galería 104 denominada en origen *Fish* y rebautizada temporalmente como “Arcelor Mittal”, con motivo de la instalación “La Materia del Tiempo” de Serra, alberga permanentemente desde el año 2005 las ocho apabullantes piezas que este artista creó *site-specific*. La empresa Arcelor Mittal dedicada al acero, como Patrono Estratégico del Guggenheim Bilbao desde 1998, quiso mostrar su contribución apoyando financieramente un programa pedagógico durante cinco años, así como sufragando costes relacionados con el funcionamiento del Museo; en honor a esta labor se rebautizaría temporalmente la Galería 104 como Galería o Sala “Arcelor Mittal”.(fig.85) Esta nueva nomenclatura haría a su vez constar la presencia de la empresa en su contribución a la cultura en su entorno y promocionaría una imagen ampliada de sí misma mostrando la siderurgia como cercana, polivalente y moderna ofreciendo soluciones en la vida diaria de la gente.¹³⁹

La galería que, exteriormente se presenta cubierta por una piel de titanio y que envuelve al Puente de la Salve por debajo, llama poderosamente la atención en su interior por sus dimensiones con sus ciento treinta metros de largo por treinta de ancho y con la particularidad de estar exenta de columnas o soportes. Esta amplitud le permitiría a Serra conseguir ubicar finalmente las ocho obras en el mismo, llegando a un diálogo total entre escultura y arquitectura. Así, económicamente con un presupuesto capital de 20.000.000 de dólares, la pinacoteca se haría con un monumental conjunto escultórico que se sitúa permanentemente en un gran espacio consiguiendo un ineludible reclamo para todo visitante.(fig.86)

¹³⁸ AAVV. *Richard Serra. Escultura 1985-1999*, op. cit., p. 113.

¹³⁹ Declaraciones de Juan Ignacio Vidarte, director del Museo Guggenheim Bilbao en la entrevista concedida a Damien Sausset, en la Edición especial de *Connaissance des Arts*, nº 297/5 titulada *Museo Guggenheim Bilbao: Richard Serra. La Materia del Tiempo/Guggenheim Bilbao Museoa: Richard Serra. Denboraren Materia*. Edita Société Française de Promotion Artistique (SFPA). París, 2006; p. 5.
En 2016, debido al cese de la colaboración de Arcelor Mittal con la institución museística, la estancia ha pasado a denominarse “Galería 104”.

Generalmente las instalaciones escultóricas de Richard Serra coexisten y se interrelacionan con los diferentes paisajes arquitectónicos, urbanos o naturales donde se ubican. A veces esos espacios pueden tener una herencia industrial a nivel físico y/o simbólico como en los ejemplos que se indican:



(fig.85) Placa indicadora de la Galería 104 constando la colaboración de la empresa de aceros Arcelor Mittal, que terminaría en el año 2016 pero que, gracias a su patrocinio, la sala *Fish* en origen (en la actualidad Galería 104) del Museo Guggenheim Bilbao llevaría temporalmente su nombre.



(fig.86) Vista desde el balcón de la segunda planta del Museo Guggenheim Bilbao de la instalación de Richard Serra "**La Materia del Tiempo**" (*The Matter of Time*).

A finales de los años noventa sería invitado a participar en la recuperación de un decadente paisaje industrial minero en la montaña

alemana de Schürenbachhalde, en Gelsenkirchen, conformada por 24,5 millones de toneladas de detritus de acerías y minas de la zona. Serra intervendría en el proyecto proponiendo a nivel general tener en cuenta la historia industrial de la región y realizaría, contribuyendo a ello, una intervención sobre el paisaje: haría mover 2,5 millones de toneladas de aquellos escombros negro-grisáceos transformando la cumbre de la montaña en una zona elíptica llana desde la cual visualizar una panorámica de 360 grados de la región en cuyo centro situaría su pieza *Bramme für das Ruhrgebiet* (1998) como tótem o punto de señalización desde el cual visualizar y valorar el paisaje de alrededor.¹⁴⁰ (fig.87) Esta forma de intervención sobre el paisaje recordaría las obras del *Land Art*, entre otros del que fuera su amigo, el desaparecido Robert Smithson (1938-1973).



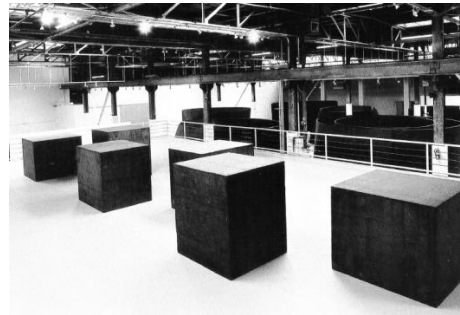
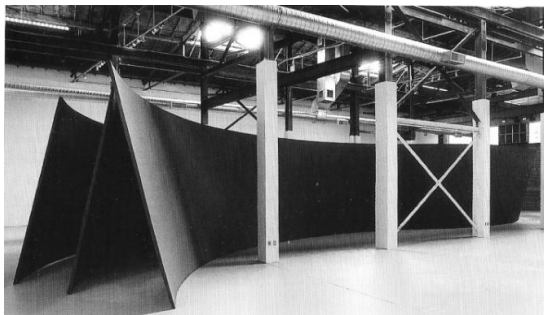
(fig.87) SERRA, Richard. "Plancha de acero para Ruhrgebiet" (*Bramme für das Ruhrgebiet*), 1998.
Una plancha de acero auto-oxidable, 14,50 m x 4,20 m x 13,5 cm.
Col. Internationale Bauausstellung, Emscher-Park. Gelsenkirchen, Alemania.

Por otro lado, en la instalación en el Geffen Contemporary de Los Ángeles (MOCA)¹⁴¹ el artista demostraría su sensibilidad con un espacio creado por dos naves industriales conectadas creando una combinación simbiótica entre escultura y arquitectura. Un diálogo difícil teniendo en cuenta la cantidad de columnas y vigas industriales y hasta una plataforma elevada a los que tendría que enfrentarse el escultor con sus obras de potentes formas, escalas y pesos.(figs.88 y 89)

¹⁴⁰ AAVV. *Richard Serra. Escultura 1985-1999.*, op. cit. p. 191.

¹⁴¹ Exposición que pudo verse entre septiembre de 1998 a enero de 1999.

En el Guggenheim Bilbao sin embargo, se encontraría con un edificio vanguardista con una cómoda, desnuda y gran estancia para la que crear “La Materia del Tiempo”. La magnífica escala de sus obras encajaría perfectamente en este marco arquitectónico museístico de complicada osamenta industrial interna que ocupa el antiguo solar industrial a orillas de la Ría bilbaína. Ya en 1999 (de marzo a octubre) en la Galería vasca se pudieron contemplar ocho torsiones elípticas del autor junto a “Snake” (“Serpiente”), permanentemente instalada en la misma desde la inauguración del Museo en 1997. El desafío, según Serra, sería ya el mismo que para su posterior “La Materia del Tiempo”, es decir, “(...) utilizar el espacio en su totalidad ininterrumpida y crear volúmenes móviles dentro de cada pieza y entre todas ellas (...)”. La única limitación que imponía la Sala 104 y que ya viera Serra en 1999, estaba en función de la capacidad de soportar pesos tan ingentes. Así las obras habrían de ser colocadas sobre el piso de hormigón “(...) a caballo sobre las vigas de apoyo rasante”.¹⁴²



(figs.88 y 89) Obras de Richard Serra en el Geffen Contemporary, MOCA (septiembre 1998-enero 1999).

A la izquierda: **Pickhan's Progress** (“El Progreso de Pickhan”), 1998

Seis secciones cónico-elípticas de acero auto-oxidable de 3,42 x 13,10 x 5 cm. cada una. Longitud de la escultura: 26,21 m.

Col. Françoise Pinault. París.

A la derecha: **58 x 64 x 70** (“1,47 x 1,62 x 1,77”), 1996.

Seis bloques de acero forjado auto-oxidable; medidas: 1,47x1,62x1,77 m; 1,47x1,77x1,62 m; 1,62x1,47x1,77 m; 1,62x1,77x1,47 m; 1,77x1,62x1,47 m; 1,77x1,47x1,62 m. Longitud de la escultura: 31, 65 m.

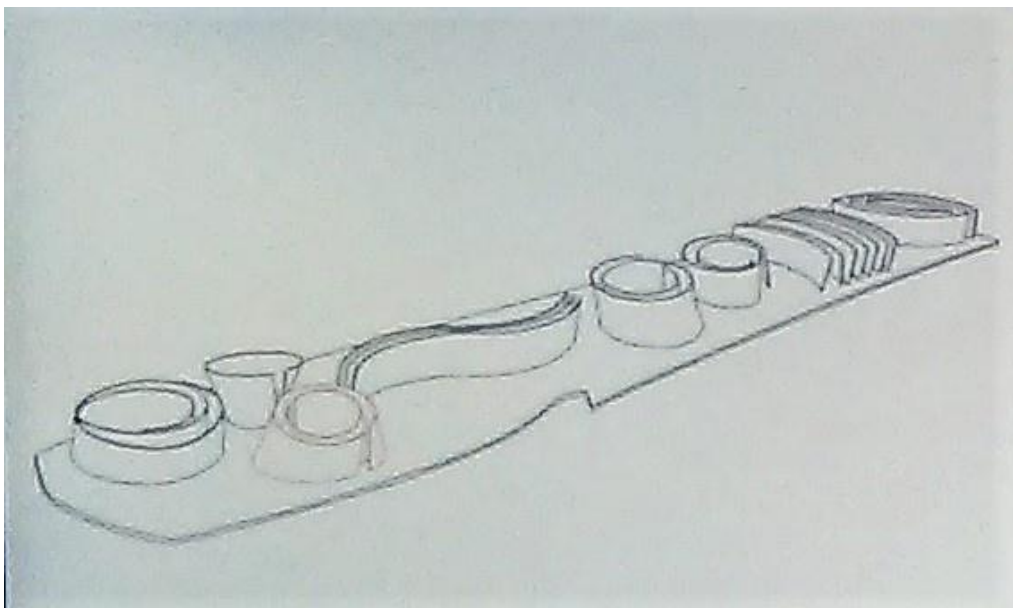
Col. Françoise Pinault. París.

El espacio de ubicación determina su forma de pensar la futura pieza y la Galería 104 se asemeja a dos hangares continuos o a una gran nave industrial exenta de columnas, con lo que no encontraría obstáculos arquitectónicos en este sentido, al contrario de cómo ocurriría en el Geffen de los Ángeles donde algunas de sus obras quedarán constreñidas entre los elementos arquitectónicos generando, empero, un diálogo espacial interesante para el visitante. La sala de Bilbao se va

¹⁴² AAVV, op. cit. p. 223.

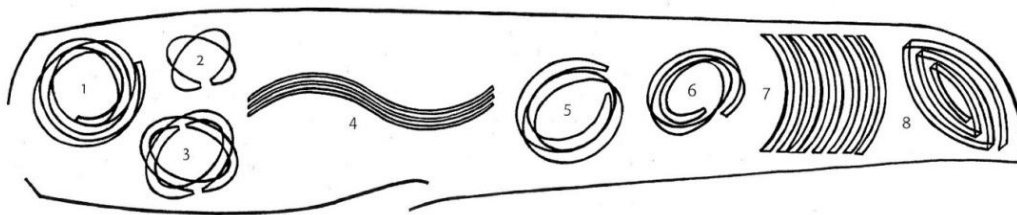
estrechando levemente hacia el final desde el atrio del Museo disminuyendo ligeramente también la altura del techo. Las paredes de la estancia, de cartón yeso a la vista, se elevan y se unen a elevadas vigas curvas. El mismo Serra diría que “(...) Las colosales dimensiones de la sala tienden a empequeñecer cualquier objeto que se coloque en ella y parece haber unanimidad en considerarla como “sin escala” (...).¹⁴³ Serra piensa que el material impone su forma sobre la forma y por eso sigue siendo fiel al acero porque es un material que entiende y en sus obras la estructura y la superficie serán una y la misma cosa.¹⁴⁴ Para él el espacio es un material.

“La Materia del Tiempo” en el Museo Guggenheim Bilbao consta de ocho esculturas de acero patinable, auto-patinable o auto-oxidable (de ahora en adelante se utilizarán estos términos indistintamente) que se disponen de la siguiente manera: (*vid. gráfico*) (figs.90, 91, 92, 93 y 94)



¹⁴³ AAVV, op. cit. p. 223 y ss.

¹⁴⁴ Entrevista a Richard Serra por Hal Foster realizada en octubre y noviembre de 2004, en *Richard Serra: The Matter of Time*, cat. exp. FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao/Steidl Verlag. Göttingen, 2005, pp. 23-41. Recogida también en INSAUSTI (traduc.) *Richard Serra. Escritos y entrevistas 1972-2008*, op. cit., p. 436 y 444.



(figs.90 en página anterior, y 91, en la presente) Vistas de la instalación “**La Materia del Tiempo**” (*Matter of Time*) en la Galería 104 del Guggenheim Bilbao; de izquierda a derecha y según la numeración:

1. “**Torsión espiral (cerrada abierta cerrada abierta cerrada)**”, [*Torqued Spiral (closed open closed open closed)*], 2003-04.

Acero autopatinable, 5planchas, 4 x 13,1 x 14,1 m.; espesor de las planchas: 5 cm.

2. “**Torsión elíptica**”, (*Torqued ellipse*), 2003-04.

Acero autopatinable, 2 planchas; 4,27 x 8,3 x 8,84 m.; espesor de las planchas: 5 cm.

3. “**Torsión elíptica doble**”, (*Double torqued ellipse*), 2003-4.

Acero autopatinable; 5 planchas; elipse exterior: 4,27 x 11,41 x 12,19 m; elipse interior: 4,27 x 6,2 x 9,75 m; espesor de las planchas: 5 cm.

4. “**Serpiente**”, (*Snake*), 1994-97.

Acero autopatinable, tres unidades, cada una compuesta de dos secciones cónicas (6 planchas en total); cada sección: 4 x 15,85 m.; en total: 4 x 31,7 x 7,84 m.; espesor de las planchas: 5 cm.

5. “**Torsión espiral (derecha izquierda)**”, [*Torqued spiral (right left)*], 2003-04.

Acero autopatinable; 5 planchas; torsión espiral; 4,27 x 14,11 x 13,09 m.; espesor de la plancha: 5 cm.

6. “**Torsión espiral (izquierda abierta derecha cerrada)**”, [*Torqued spiral (open left closed right)*], 2003-04.

Acero autopatinabl; 7 planchas; torsión espiral, 4,27 x 9,78 x 12,68 cm.; espesor de las planchas: 5 cm.

7. “**Entre el toro y la esfera**”, (*Between the torus and the sphere*), 2003-05.

Acero autopatinable; cuatro secciones toroidales y cuatro secciones esféricas (8 planchas en total), cada sección: 4,27 x 15,24 m.; en total: 4,27 x 15,24 x 16,44 m.; espesor de las planchas: 5 cm.

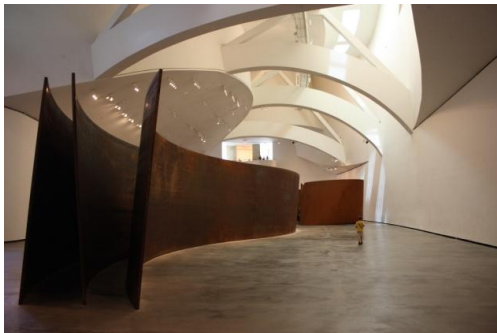
8. “**Punto ciego invertido**”, (*Blind spot reversed*), 2003-04.

Acero autopatinable; 6 planchas; tres secciones toroidales y tres secciones esféricas; en total: 4 x 17,2 x 9,04 m.; espesor de las planchas: 5 cm.

Col. Museo Guggenheim Bilbao.



(figs.92 arriba; 93 y 94 abajo) Diferentes vistas del diálogo que se establece entre escultura y arquitectura en la Galería 104 del Museo Guggenheim Bilbao con la instalación de las ocho esculturas de “La Materia del Tiempo”.



Richard Serra se autoexige ser sincero en sus obras para que ellas se muestren tal y como son dado que su estructura se proyecta directamente en el exterior, esto es la estructura es la misma forma en el acabado final, o lo que es lo mismo, la tectónica está de cara. Serra huye de los procedimientos constructivos como los que Julio González, Pablo Picasso o el mismo Alexander Calder (1898-1976) entre otros, que practicaran durante la primera mitad del siglo XX a base de soldar o recortar la chapa metálica, remachar, etc. Richard Serra considera este proceder como una intrusión. Él mismo, inducirá a resolver los problemas estructurales saliendo sus obras resueltas ya de la fábrica, listas para ser transportadas e instaladas bien en interiores museísticos o en exteriores tanto de galerías como en los espacios urbanos (en la propia calle) o

naturales,¹⁴⁵ y pocas veces (básicamente cuando se lo imponen por motivos de seguridad), coloca algún punto de soldadura como ocurre en algunas obras de “La Materia del Tiempo”.

-ANTECEDENTES INMEDIATOS A LA MATERIA DEL TIEMPO. MATERIALIZACIÓN DE LA MISMA.

Como apuntara Septimiu Jugrestan:

Las torsiones elípticas y espirales exigieron una manipulación y mecanización del acero sin precedentes no solo en su carrera, sino en el mundo escultórico en general. Le obligaron a extender los procedimientos escultóricos en interacción con los medios digitales, adaptando las tecnologías propias del mundo industrial a sus fines artísticos. “La Materia del Tiempo”, fruto de sus experimentos con formas torsionadas, puede ser considerada el resultado de la feliz, pero no fortuita interacción entre la inequívoca experiencia y conocimientos de Serra sobre escultura y manipulación industrial del acero, y las emergentes tecnologías digitales bajo la abreviación genérica CAD-CAM-CAE.¹⁴⁶

Cada plancha de sus esculturas elípticas y espirales se inclina hacia delante o hacia atrás, hacia dentro o hacia fuera o en ambos sentidos y habría tenido que doblarse a partir de una gran compresión no habiendo nunca una línea vertical en la topología de la escultura.¹⁴⁷ En sus elipses torsionadas lo que varía es la relación entre los ejes mayor y menor pero cada una responde a un “plan elíptico modular” (*sic*), así que la configuración nunca es igual difiriendo una de otra y cada pieza tiene una “personalidad” diferente alterando el espacio.¹⁴⁸

En sus primeras elipses torsionadas, con las que estarían íntimamente hermanadas las de “La Materia del Tiempo” de Bilbao, hallaría una forma que nunca se había visto ni en cerámica ni en arquitectura, por la

¹⁴⁵ Cfr. entrevista a Richard Serra por Barbaralee Diamonstein-Spielvogel, realizada en 1992. Primera publicación en *Inside the Art World: Conversations with Barbaralee Diamonstein*. Rizzoli, Nueva York, 1994, pp. 226-231, en INSAUSTI, op. cit., p. 288.

¹⁴⁶ Vid. Tesis Doctoral de Ioan Septimiu Jugrestan: *Del boceto al objeto a través del Bit en la obra La Materia del Tiempo de Richard Serra*; dirigida por José Ángel Lasa Garikano. Departamento de Escultura. Facultad de Bellas Artes. Universidad del País Vasco UPV/EHU, 2009, p. 259.

¹⁴⁷ Vid. entrevista a Richard Serra por David Sylvester, en AAVV. *Richard Serra. Escultura 1985-199*, op. cit., pp. 193-212.

¹⁴⁸ Entrevista a Richard Serra por David Sylvester sobre la serie *Torqued Ellipses*, realizada en tres sesiones. Las dos primeras -grabadas en abril y septiembre de 1997 en Nueva York – se publicaron en el catálogo *Richard Serra: Sculpture 1985-1998*, Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1998; la tercera, grabada en abril de 1999 en Bilbao, se publicó en *Modern Painters*, vol. 12,3 (otoño de 1999). Primera edición completa en David Sylvester, *Interviews with American Artists*. Chatto & Windus. Londres, 2001, pp. 289-327. Extraídas para este estudio de INSAUSTI, op. cit., p. 370.

imposibilidad en la primera de torcer en un torno la forma cuando este gira, y por la incapacidad de soportar peso en la segunda.¹⁴⁹ Formas en definitiva, que no se han llegado a ver ni en la arquitectura ni en la naturaleza. Sobre las elipses torsionadas, llegaría a decir:

(...) Tienes que imaginar un hueco ovalado en el suelo y el mismo óvalo a la altura de 3,65 ó 4,26 m., girado hasta un ángulo de noventa grados en relación con el óvalo del suelo. La piel de acero envuelve esos dos vacíos. El espacio de la Elipse Torsionada que se crea al envolver dos vacíos que rotan el

uno sobre el otro no existe en la historia de la escultura, ni en la arquitectura, ni aparece en la naturaleza.(...)¹⁵⁰

Serra ya había logrado resolver los problemas constructivos de obras como “Olson” (“Olson”, 1986) e “Intersección” (“Intersection”, 1992) (figs.95 y 96) donde las protagonistas eran secciones o cortes cónicos invertidos. Pero en la evolución de sus piezas, las exigencias formales se complicaban queriendo realizar espacios semicerrados con formas continuas que se inclinaban hacia diferentes direcciones. Mientras estudiaba cómo llevar a la praxis dicha forma, visitaría San Carlo de Borromini en Roma cuya cúpula oval le sorprendería desde puntos de vista diferentes desde el interior de la iglesia, pareciendo retorcerse según se moviera el artista. De ahí surgiría la idea de su primera torsión elíptica, una elipse en planta que, a medida que se elevaba, se iba torsionando creando la elipse de arriba con la de abajo en su posición definitiva, un ángulo de noventa grados. Ambas formas se unirían mediante una pared de acero continua que se interrumpiría abriendo un pequeño espacio como acceso para el espectador.

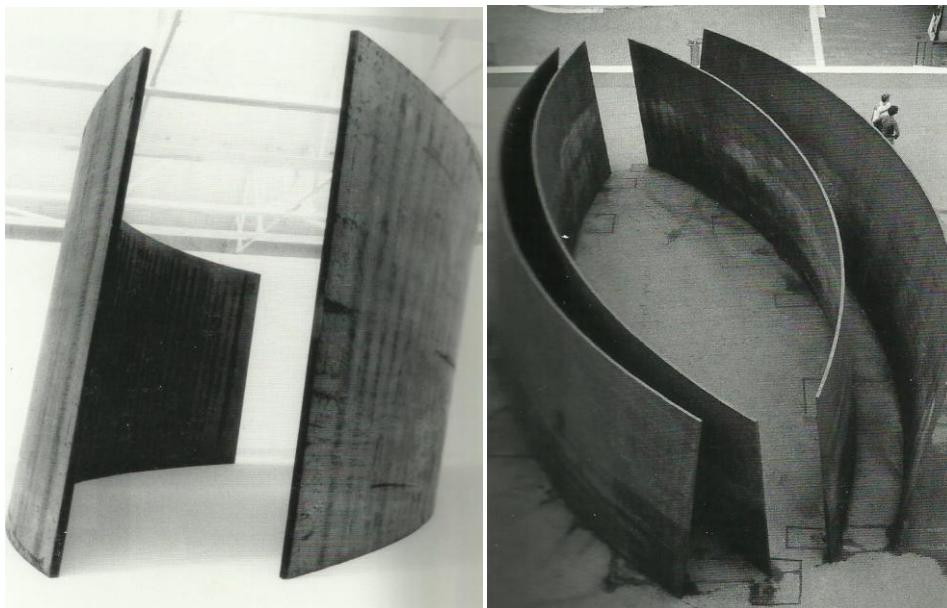
Con su ayudante Allen Glatter intentaron crear aquella forma en acero con la curvadora que estaban utilizando fracasando en el intento y es así como decidirían contactar con el estudio del arquitecto Frank Gehry donde trataron el tema con uno de sus ingenieros, Rick Smith, familiarizado con la industria aeroespacial y el programa informático Catia.¹⁵¹ Smith confirmaría la existencia de la posibilidad de crear una piel de acero que rodeara dos elipses, una dibujada en el suelo y otra elevada situada en ángulo recto sobre la primera. Por aquel entonces el ingeniero de Gehry estaba ocupado precisamente trabajando -utilizando el Catia- en el proyecto arquitectónico del Museo Guggenheim Bilbao no

¹⁴⁹ Entrevista a Serra por David Sylvester, en AAVV. *Richard Serra. Escultura 1985-1999*, op. cit., p. 194.

¹⁵⁰ Entrevista a Richard Serra por Phong Bui, publicada en *The Brooklyn Rail*, junio de 2006, pp. 22-24. Reimpresión en *Richard Serra: Rolled and Forged*, cat. exp., Gagosian Gallery. Nueva York, 2006, pp. 5-15. Vid. en castellano en INSAUSTI, op. cit., p. 457

¹⁵¹ Rick Smith había trabajado como ingeniero aeroespacial para IBM y, recordemos, había sido el artífice de la renovación tecnológica del estudio de arquitectura de Frank Gehry.

pudiendo en esa época atender a la solicitud de colaboración en la obra de Serra. Finalmente, Smith accedería a cooperar con dicho programa al conocer que Serra y Glatter habían logrado resolver la obra en plomo en pequeña escala ejecutando primero una maqueta de madera que definía la escultura creando los espacios que habrían de ser negativos en positivos.(fig.97 y 98) Así llegarían a conseguir la forma de la piel de la escultura que, con el Catia, introduciendo las coordenadas de la elipse (un diámetro menor de seis metros y un diámetro máximo de nueve, con la rotación de noventa grados), se habría obtenido fácilmente y en poco tiempo.¹⁵² Las obras de “La Materia del Tiempo” serían generadas igualmente a partir del trabajo con el vacío y no con el acero o la epidermis. El vacío exigiría la piel de acero que lo rodease o envolviera.¹⁵³ (fig.99)



(figs.95 y 96) **Olson**, 1986, acero auto-oxidable, dos secciones cónicas de 3,04 m. x 10,06 m. x5 cm. cada una. Col. del artista; derecha: **Intersection** (“Intersección”), 1992, acero auto-oxidable, cuatro secciones cónicas de 3,60 m. x 12,92 m. x 5 cm. cada una. Col. Kanton Basel-Stadt, Öffentliche Kunstmmlungen, Basilea, Suiza.

Serra, lo conseguiría primero, de manera artesanal convirtiendo al positivo en plomo aquella primera maqueta de madera, para en lo sucesivo en las formas elípticas como las de *The Matter of Time* usar un

¹⁵² Entrevista a Richard Serra por David Sylvester, en AAVV. *Richard Serra. Escultura 1985-1999*, op. cit., p. 194-195.

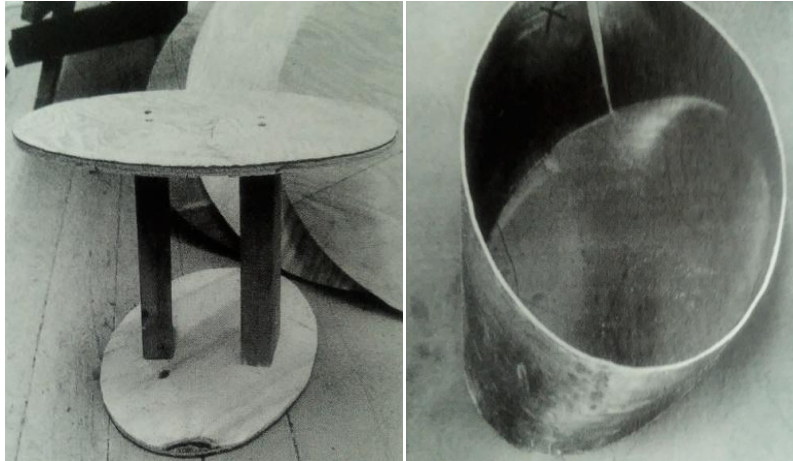
¹⁵³ TAPPEINER, Marianna. *Richard Serra. Thinking on Your Feet (“Pensamiento instantáneo”)*, 2007. Documental, 93 minutos. (Visto en el espacio didáctico de la Galería 104 del Museo Guggenheim Bilbao donde se expone “La Materia del Tiempo” de Richard Serra.

modelo digital que resolvería la curvatura del diseño de la siguiente manera: primeramente se introducen las dimensiones de los ejes mayor y menor de la elipse y el ángulo de rotación de la misma para que el Catia determine las líneas de los patrones de curvado. Para todo ello se requerirán recipientes de vertido industriales de acero fundido que previamente se ha producido en horno de solera abierta; una prensa de 5000 toneladas, cámaras de enfriamiento y estaciones de corte informatizadas (medios técnicos de haz de electrones y láser). Estas líneas radiales son las referencias precisas y necesarias que seguirán los rodillos de la máquina curvadora para dar la forma definitiva a las planchas de acero.¹⁵⁴

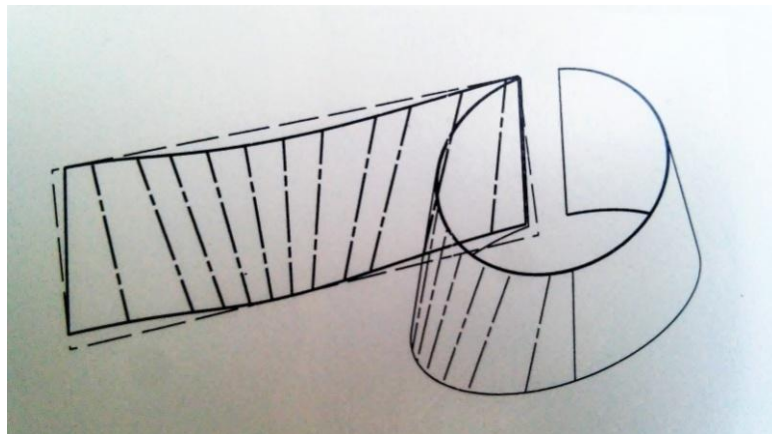
Impresionado Rick Smith por llegar a definir la obra sin el uso de la informática, decidió prestar su ayuda y, mientras el ingeniero trazaba el procedimiento curvado con el ordenador teniendo en cuenta la escala real, Serra y su ayudante comenzarían una búsqueda de casi tres años hasta dar con una fábrica con las posibilidades de llevar a cabo la construcción del proyecto. La fábrica con la que habitualmente trabajaba el artista (dedicada fundamentalmente a construir submarinos) no querría hacerse cargo del proyecto y se vería obligado a contactar entre otras, con varias acerías de Alemania, así como también consultaría en otras de Corea. El problema radicaba en utilizar planchas de gran tamaño y en conseguir una fábrica que tuviese una máquina curvadora o plegadora respondiera a las exigencias del curvado elíptico requerido. En Corea no poseían las planchas lo suficientemente anchas para alcanzar los 4,8 metros que Serra solicitaba para conseguir 3,94 metros de altura (esta reducción se debe a la forma curva que pedía el artista pues cuando se corta la plancha, la medida de la misma se ve reducida). En alguna de las fábricas en las que consultara le sugirieron que en vez de curvar planchas, se hiciese un molde para darles la forma en caliente pero esto sería rechazado de raíz por Serra dado que se encarecían los costes notablemente.¹⁵⁵

¹⁵⁴ SEPTIMIU JUGRESTAN, op cit; p. 99.

¹⁵⁵ Entrevista con David Sylvester. AAVV. *Richard Serra. Escultura 1985-1999*, op. cit., pp. 195-196.



(figs.97 y 98) A la izquierda: maqueta de madera que dibuja con el espacio negativo la piel de la futura escultura. Como una rueda torsionada, serviría para realizar el modelo en plomo de la derecha.



(fig. 99) Representación de CATIA de modelo y plantilla de curvado de las planchas.

Serra llevaría sus proyectos con Catia a las industrias y sería en un principio en Bethlehem Steel Corporation (o Beth Ship), un tren de laminación y astillero del Condado de Baltimore, en Maryland, donde conseguiría llevar a cabo sus primeras torsiones elípticas sin estar exentas de grandes complicaciones dado que los primeros intentos no saldrían favorables porque la plancha se rompía o se agrietaba.(fig.100) A veces, las grandes dificultades para curvar con gran precisión las planchas de sus esculturas en la antigua fábrica de *Beth Ship* le harían recurrir al “calentamiento en línea”, esto es, calentar alternativamente el acero con fuego a lo largo de una línea dada y enfriarlo después con agua. Con ello se consigue alterar las propiedades del acero haciéndolo pasar por una serie de cambios de temperatura para aumentar su dureza, fuerza o ductilidad adecuándose a las exigencias que impone la forma. El tiempo que se somete a cada temperatura y las tasas de enfriamiento tienen un impacto significativo en la superficie; este proceso ocasiona marcas en las planchas que interrumpen -considera el artista- la óptima experiencia perceptiva del movimiento interior de las

esculturas. Así, el americano se vería obligado, más a su pesar (dado que es reacio a intervenir más allá de los procesos estructurales en sus obras) a pulir con chorro de arena las piezas para borrar esas huellas que incluso después de la pulimentación, pueden llegar a permanecer; si es así, Serra puede llegar a aplicar sal, como ya hiciera en algunas ocasiones y, si aún así no se borrasen, aceite. Toda esta aventura hace pensar en la complejidad de llevar a cabo colosales proyectos como “La Materia del Tiempo”.



(fig.100) Máquina curvadora Hugh Smith en Beth Ship (Maryland). Beth Ship quebraría y cerraría en 2003 y finalmente Serra encontraría en Siegen (Alemania) la empresa constructora e ingenieril Pickhan Umformtechnik GmbH con la capacidad de entender y adecuarse a sus deseos.

Y es que Serra pondrá al límite los códigos y posibilidades de la ingeniería planteando retos a las industrias.¹⁵⁶ Para ello primero produce tantas maquetas o modelos como sean necesarios para que se entiendan por parte de las industrias y así enviaría por fax un diseño

¹⁵⁶ El requerimiento de Serra de acerías para la consecución de sus obras, da lugar a retos, innovaciones y reinventiones en la misma fábrica y en la relación arte-industria. Es así que, la vinculación del americano con la empresa alemana de fabricación pesada Pickhan Umformtechnik contribuiría a impulsar y mantener la actividad industrial de esta empresa. El Sr. Pickhan llegaría posteriormente a declarar: “Yo no sabía nada de arte (...) pero habíamos invertido en una nueva máquina y era necesario trabajar (adentrarse en el proyecto de Serra) por ella”.

Los trabajadores de Pickhan se especializaron más aún en las técnicas que habrían de aplicar a la construcción de progresivas y numerosas esculturas del mismo artista. El arte de Serra ha tenido un efecto transformador en una industria que tiene sus orígenes en una antigua y cavernosa fundición de acero cerca de Colonia, una fábrica que realiza desde esculturas a piezas a medida para plataformas de perforación petrolífera o grandes grúas para buques, entre otros. Con los años y las relaciones entre Serra y la misma, hasta se le consultaría al escultor sobre compras de máquinas o prensas para dicha fábrica y hasta el mismo dueño llegaría a declarar que habrían aprendido muchísimo del escultor.

Este es un claro caso de que la creatividad artística empuja la innovación industrial y la promueve. Pickhan Umformtechnik se ha convertido en fabricante habitual de Serra y se ha activado como industria dado que las demandas artísticas del autor contribuyeron a que se impulsara en ella la fabricación pesada y a reconsiderar su negocio en unos tiempos en los que se estaba entrando en una crisis mundial. De hecho, Serra conoció Pickhan Umformtechnik de la mano de un distribuidor europeo de la misma, Alexander von Bersword-Wallrabe, cuando Beth Ship había cerrado por la citada crisis. De las varias industrias europeas que le habría dado a conocer Bersword-Wallrabe a Serra, parece ser que solo la alemana de Siegen se atrevería a comprometerse a realizarle los trabajos.

para una forma elíptica preguntando “¿Se puede?”. El señor Pickhan, dueño de la fábrica diría posteriormente:

Nos hicieron un encargo, se trataba de construir una plancha, había tres curvas. Al principio no nos lo tomamos muy en serio, le pedimos al cliente que pasara a vernos, nos explicaron que era una obra de arte y yo dije: “Estos artistas están como una cabra”. Nosotros somos constructores hemos tratado con todo tipo de gente a lo largo de los años. Cuando vimos al cliente estuvimos hablando un rato y le dije que podíamos hacerlo aunque me lo imaginaba mucho más fácil. Mi hijo me dijo que me ayudaría y al final lo conseguimos. Estábamos orgullosos de nuestro trabajo, quedó realmente bien. Nos encargaron más piezas y ahora ya llevamos cuarenta esculturas (...) es un trabajo que requiere mucha mano de obra y trabajadores muy bien preparados.¹⁵⁷(fig.28)

Pickhan Unforntechnik fabrica más comunmente, desde piezas a medida para plataformas de perforación de petróleo a grandes grúas para buques, etc. Serra conocería esta empresa gracias a un distribuidor europeo, Alexander von Bersworth-Wallrabe, nacido en una ciudad tan dedicada al acero como es Bochum. La empresa Beth Ship había cerrado y Bersworth-Wallrabe conocía alrededor de una docena de empresas en Europa con prensas enormes para poder hacer el trabajo, pero solo el señor Friedhelm Pickhan se prestaría a ello. Pickhan no tendría ningún reparo en ocupar una nave de la fábrica para acomodar láminas de acero de unos nueve metros dejándola inhabilitada, ni en asumir un riesgo económico importante comprometiéndose a tener las obras hechas en un periodo de tiempo bastante breve. El cometido sería realizado de forma exitosa hasta el punto de que Pickhan iría adquiriendo máquinas curvadoras también por influencia de las ideas y consejos de Serra llegando esta fábrica alemana a provisionarse de prensas con capacidades de hasta 5700 toneladas de presión. (fig.101)



(fig.101) En Pickhan Unforntechnik unos operarios posan ante la máquina curvadora que gradualmente dobla cuidadosamente el acero como es la plancha de una de las obras de Serra que se observa en la imagen.

¹⁵⁷TAPPEINER, op. cit., vídeo.

-LA FABRICACIÓN, TRANSPORTE E INSTALACIÓN DE “LA MATERIA DEL TIEMPO”.

Cada una de las obras que componen “La Materia del Tiempo”, se compone de un número variable de planchas de acero auto-patinable. Desde las 44 toneladas de la pieza más pequeña conformada por tan solo dos planchas a la más compleja de 176 toneladas compuesta por ocho, las 38 planchas de acero que constituyen las siete esculturas que conforman junto con “Serpiente” (*Snake*) “La Materia del Tiempo”, alcanzarán las 1200 toneladas de peso en la Galería 104.

El acero patinable o autopatinable (o auto-oxidable)¹⁵⁸ es muy resistente a la corrosión incluyendo en su composición química níquel, cromo, fósforo, cobre, sílice y molibdeno. Con los años desarrolla una película de óxido de grano muy fino de color marrón-púrpura que se adhiere firmemente a la superficie del acero y actúa como protector natural del mismo impidiendo la corrosión hacia su interior. Soporta todos los climas y va cambiando de color a lo largo de unos ocho años en función de las condiciones de condensación, evacuación y evaporación de agua. Al cabo de ese plazo deja de auto-oxidarse consiguiendo una tonalidad marrón-ambar oscura que será el color de su pátina definitiva.¹⁵⁹

Hemos podido comprobar cómo al día de hoy la auto-oxidación en las obras colocadas en la Sala 104, aun habiendo pasado veinte años, siguen en ese proceso sin haber llegado al estado definitivo al que llegó hace varios años “Serpiente”, que como obra más antigua, ya completaría su proceso llegando a conseguir la pátina natural oscura. Así en ese intervalo de tiempo el color del material varía desde el gris azulado al naranja brillante para pasar definitivamente al marrón ámbar oscuro y “(...) la roña que se forma durante el proceso de oxidación funciona como una piel de protección para el núcleo del acero”.¹⁶⁰

Mientras que “Serpiente” se realizaría en Dillingen dado que es anterior a las demás, las 38 planchas de las siete obras restantes se realizaron al igual que ella en acero autopatinable laminado en caliente.

¹⁵⁸ También llamado Acero Cor-ten siendo esta la marca comercial registrada de la US. Steel Corporation. En este estudio utilizaremos el nombre genérico del material. De manera habitual también suele denominarse a este material “Acero-Corten”, siendo esta una marca registrada. En este estudio nos referiremos al mismo con el nombre genérico de acero autopatinable o auto-oxidable.

¹⁵⁹ Esa película al ser impermeable al agua y al vapor de agua impide que la oxidación del acero prosiga hacia dentro de la pieza. Esto se traduce en una acción protectora del óxido superficial frente a la corrosión atmosférica, con lo que no es necesario aplicar ningún otro tipo de protección al acero como la protección galvánica o el pintado.

¹⁶⁰ Entrevista a Richard Serra, en INSAUSTI, op. cit., p. 291-292.

Las dimensiones de las planchas de las obras de Bilbao varían en longitud y levemente en altura pero no en espesor (entre 4 y 4,27 metros de altura y 5 centímetros de grosor). Estos datos se enviarían en forma de ficheros informáticos a la acería donde se produce el metal, concretamente a Dillinger Hütte, en Dillingen.¹⁶¹ Esta industria alemana fabricaría las planchas metálicas a partir del horno de solera abierta consiguiendo piezas de acero autopatinable que se cortan por plasma u oxicorte siguiendo los datos del modelo digital que Serra enviara. Los cortes definirían las formas de los contornos curvos que darían la curvatura final tridimensional requiriendo de la mayor precisión, pues cada plancha tenía que sostenerse por sí misma. A su vez, las planchas no se pudieron hacer más altas porque el límite de presión de los rodillos de los trenes de laminación es limitado a 4,8 metros. El laminador de planos en caliente consigue los planchones pudiéndolos hacer más delgados, de hasta solo tres centímetros según los ingenieros, pero Serra lo determinaría así para conseguir estabilidad física y visual. La reducción se realiza entre rodillos horizontales con un espacio cada vez más pequeño entre ellos, mientras que unos rodillos verticales definen el ancho.

Una vez creadas las placas de acero, se trasladarían a la ciudad de Siegen, a 300 kilómetros de Dillingen, para ser mecanizadas en frío en Pickhan Unformtechnik, que se ha convertido en el fabricante habitual del artista americano.(figs.102 y 103) Pickhan pondría las herramientas necesarias y su buen hacer, y Serra su creatividad y las ideas de cómo hacerlo ya que había adquirido la experiencia necesaria en Beth Ship.

En Pickhan las planchas serían dobladas en una prensa tanto en el eje vertical como en el horizontal. Para ello habría previamente que construir los patrones de doblaje ya citados que habrían de estar subordinados a las indicaciones del programa informático Catia. Los patrones marcarían las líneas radiales que el rodillo de la máquina curvadora habría de seguir; esta prensa es del tamaño de un autobús escolar capaz de ejercer casi 1500 toneladas de presión a través de una larga hoja afilada. Las planchas de acero, por lo general, no se calientan para este menester.

El proceso de transporte habría de realizarse con varios meses de antelación y para facilitar el traslado de las planchas se realizarían orificios “rosados” en los bordes inferiores y superiores de las mismas para poder fijar pletinas atornilladas para asegurar las planchas por

¹⁶¹Fábrica vinculada a Arcelor Mittal. Vid. *Art with ArcelorMittal steel* en web: <http://www.constructalia.com/english/news_and_articles/news/news91/art_with_arcelormittal_steel#.WE-0sfnhDIU>, [15-7-2014]

medio de cinchas durante el transporte. A su vez permitirían colocar vigas de acero gracias a las cuales se pudo controlar y mantener óptimamente el grado de torsión de cada plancha, evitando deformaciones durante la manipulación y el transporte. También se llegarían a fabricar de manera adicional “cunas” o soportes de madera como réplicas en negativo de las formas de las planchas para que estas reposaran sobre ellas y no sufrieran daños.



(figs.102 y 103) Planchas de acero autopatinable de las obras de “La Materia del Tiempo” en la empresa alemana *Pickhan Unformtechnik* durante el proceso de fabricación.

Todas las obras de “La Materia del Tiempo” se fabricarían del mismo modo no obstante, sobre cinco de ellas se aplicarían chorros de arena una vez se terminase el proceso de torsión para eliminar la cascarilla oscura de la superficie que no sería más que el óxido del laminado. De esta manera se consigue dejar la superficie del acero autopatinable limpia pudiendo comenzar cada escultura el proceso de corrosión.¹⁶² De otro modo, dos de las obras mantendrán aquella piel oscura u óxido de hierro dejando libre curso a su caída natural, tardando más años que las anteriores en alcanzar la pátina definitiva. Sobre estas últimas Serra impondría respetar al máximo esa piel de unos cinco milímetros de espesor y de color negro-azulado así que no podría alterarse durante el proceso de transporte ni en la instalación. Es por ello que se almacenarían en una nave industrial en Alemania para después viajar en bodegas selladas (para evitar humedades) en barco. Y al llegar al Museo Guggenheim Bilbao requirieron ser cubiertas con plásticos. Solo para esta tarea, habida cuenta de sus magnitudes y las condiciones

¹⁶² El exconsejero director general de Altos Hornos, D. Fernando Capelastegui, en conversación privada hablaba a la que suscribe delante de “La Materia del Tiempo” de “granallado” como si de “perdigones a toda velocidad con chorro de aire se tratara para limpiar la superficie de las planchas”.

atmosféricas adversas como viento o lluvia, serían necesarias dos máquinas elevadoras y cuatro operarios para cubrirlas.¹⁶³

El desplazamiento de las obras desde Alemania a Bilbao se produciría mediante la combinación de transporte marítimo y terrestre. El traslado entre las instalaciones del fabricante, los almacenes (en los que estuvieron depositadas las obras terminadas, mientras se finalizaba la producción del resto por falta de espacio por parte del fabricante), y el puerto de Duisburg y el posterior traslado entre el puerto de Bilbao y el Museo se realizarían por medio de góndolas especiales (fig. 104) El transporte entre Duisburg y Bilbao, se haría utilizando tres embarcaciones de cabotaje por el Rin hasta Rotterdam bordeando la costa atlántica hasta El Abra remontando la Ría bilbaína hasta la Ribera de Deusto cerca de su destino museístico.

Las planchas de las esculturas viajaron en bodega (figs. 105 y 106) inmovilizándose mediante cinchas y viniendo protegidas cubiertas de Ramnex (un film adhesivo que aseguraba su completa estanqueidad) en las embarcaciones que serían contratadas en régimen de exclusividad.

Como la carga y descarga en los puertos es una labor perteneciente solo a estibadores locales, habría de contratarse intermediarios que se dedicaran al control y supervisión de la labor de carga y descarga de las obras tanto en el puerto alemán como en el vasco.

Finalmente el traslado hasta el Museo se haría mediante las góndolas de transporte especial, de noche, ocupando esta labor unas tres semanas contando con la colaboración del Ayuntamiento de Bilbao y la Policía Municipal. En horario nocturno para no disturbar el tráfico diario de la ciudad y habiendo de limitar o producir cortes en las calles para el paso del transporte especial requerido pues la anchura de las góndolas incluso exigió la retirada temporal de mobiliario urbano.

Para introducir las piezas de “La Materia del Tiempo” en la Galería 104 se utilizó una gran grúa con capacidad para 400 toneladas que permitió trasladar las planchas desde las góndolas estacionadas sobre el Puente de la Salve y depositarlas en el *parking* exterior del Museo donde permanecerían un mes y medio hasta concluir toda la operación de montaje. (figs.107 y 108)

¹⁶³ Algunas planchas, no obstante sufrirían algunos avatares que abrían de ser subsanados de manera química. Véase la descripción de dos de los conservadores del Guggenheim Bilbao en: VEGA PÉREZ DE ARLUCEA, Daniel/ SANZ LÓPEZ DE HEREDIA, Ainhoa. *Transporte, instalación y exhibición de La Materia del Tiempo de Richard Serra*; en <https://www.guggenheim-bilbao.es/src/uploads/2012/09/serra_conservacion.pdf>; pp. 5-9; [11/01/2014].

Meses antes del montaje *in situ*, la ingeniería IDOM había emitido un informe sobre las exigencias del peso de las obras, aconsejando reforzar estructuralmente el solado de la estancia colocando micropilotes adicionales en el perímetro de la 104.

Serra ya contaba con que esa galería posee un acceso exterior de grandes dimensiones por el cual se introducirían las planchas de las obras. Asimismo, la empresa que se encargó de los trabajos de manipulación e instalación de las piezas (Fuchs Realisation), ampliaría el muelle de carga que ya existía con una estructura metálica lo suficientemente resistente y grande como para poder soportar los ingentes pesos de cada plancha.



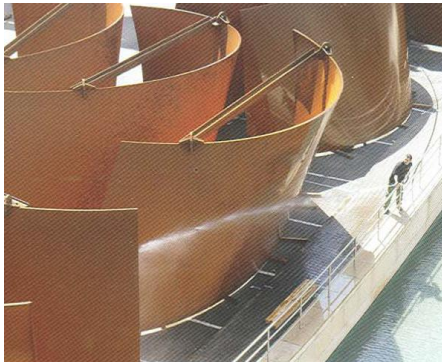
(fig.104) Traslado de las planchas de las esculturas para “La Materia del Tiempo” en góndolas.



(figs.105 y 106) Disposición de las planchas en la bodega de la embarcación.



(figs.107 y 108) Arribada de las obras al exterior del Museo Guggenheim Bilbao; traslado de las mismas con una gran grúa desde el Puente de la Salve al parking de la Galería; derecha: Las planchas de las obras dispuestas de manera alineada en el parking en el que permanecerían durante un mes y medio hasta terminar la operación del emplazamiento de “La Materia del Tiempo”.



(figs.109 y 110) Un miembro del personal del Guggenheim Bilbao chorreando agua a una de las planchas de las obras de Serra en el exterior del Museo. A la derecha: Ampliación y refuerzo del muelle de carga para poder introducir las obras al interior de la Galería 104.

La instalación de las obras comenzaría con la localización de las mismas en la Galería 104 utilizando plantillas a escala real, trasladando planos escalados y utilizando el artista una maqueta también a escala. (figs.109, 110, 111 y 112)

Mientras se iban retirando las vigas metálicas, se iban instalando orejeras metálicas que facilitarían la manipulación de las planchas que se trasladarían al interior de la galería con un sistema de aire a alta presión. Este sistema consiste en la colocación bajo cada plancha de una estructura metálica con varios “flotadores” conectados a un compresor cuya presión se iría controlando por medio de válvulas. En función de la elevación de esa presión, así se elevaba la plancha unas micras por encima del suelo permitiendo su desplazamiento hacia el interior del Museo mediante el empuje de una carretilla eléctrica. Asimismo, a través de este mismo sistema cada pieza de las esculturas

se iba colocando en la localización definitiva solo con la ayuda del empuje humano proporcionado por los técnicos especialistas de montaje. Por fin, cada plancha habría de elevarse nuevamente por medio de un puente grúa para retirar los “flotadores”, depositándose con sumo cuidado sobre el suelo quedando ya ubicada en su final y definitivo emplazamiento.¹⁶⁴



(figs.111 y 112) izquierda: Vista desde el interior de la Galería 104 del acceso de grandes dimensiones por donde se introdujeron las obras de Serra. Vista de las maquetas de plomo utilizadas por el artista durante el montaje de “La Materia del Tiempo”; derecha: las mismas maquetas que se exponen permanentemente en la sala didáctica de esa exposición.

Se dice que en la relación entre su arte y la industria Serra mantiene siempre una postura ética atendiendo al proceso de producción del metal y a las diferentes fases que en su totalidad generan la materialización de sus proyectos. Aquí se incluye al personal de las fábricas y a la clase trabajadora industrial en general, y en el propio museo en el que se contaría siempre con su presencia y la de la comisaria, se incluyen la de conservadores-restauradores, personal de registro, técnicos de montaje, ingenieros y personal técnico especialista en transporte.

-LA EXPERIENCIA ESTÉTICA QUE PROVOCA “LA MATERIA DEL TIEMPO”.

Cuando se entra en las obras de “La Materia del Tiempo” o se camina a su alrededor se produce una experiencia que provoca distintos pensamientos sobre el pasado y el presente y en definitiva diferentes

¹⁶⁴ Vid. la descripción del proceso de transporte e instalación que se ha tomado aquí como referencia, incluidos los criterios seguidos en cuanto a tratamientos de conservación, mantenimiento y seguridad en la exhibición de “La Materia del Tiempo” de los que, a alguno de los cuales ya se ha hecho anteriormente alusión; VEGA PÉREZ DE ARRILUCEA, HEREDIA, op. cit., web.

A su vez véase el proceso completo de construcción, transporte e instalación de “La Materia del Tiempo” a través de imágenes extraídas del reportaje de Marianna Tappeiner al final del presente apartado en esta tesis (fig. conjunto de imágenes).

estados psicológicos o de ánimo. Al pasar de una obra a otra se es consciente de que la dirección del tiempo depende de la relación del propio cuerpo con el camino que se atraviesa así como del movimiento que exige el mismo camino.

A través de más de 50 planchas que son segmentos de acero curvados que pesan 1200 toneladas en conjunto el material tiene que ver con el cuerpo físico en el espacio. La mayoría de sus obras en caucho se crearon en relación con el suelo, las del Guggenheim Bilbao con cuerpo, el espacio, el movimiento y actúan con el contexto. La galería ha cambiado, en ella se provoca a la fuerza de la gravedad dibujando con el acero en el espacio y se ha convertido en un campo escultórico físico que interpela al cuerpo del observador, su percepción y al pensamiento, rememorando la historia pasada.

En “La Materia del Tiempo” según reza este título, el tiempo no es el del reloj, el tiempo real, sino el tiempo perceptivo, psicológico, emocional o estético de la experiencia del observador de cada obra y en su conjunto. La “vivencia” de las piezas que la componen implica un tiempo que es un tiempo no lineal sino interrumpido debido a los numerosos puntos de vista, al ritmo con o sin detención y puesta en marcha de la percepción del observador, su desorientación y fractura perceptual. Así el visitante se irá erigiendo como descubridor de una experiencia abrumadora ante las paredes de acero de las esculturas desde dentro o desde fuera de las mismas en plena comunicación a todos los niveles con el espacio museístico donde se sitúan.

En el año 1970, debido a su participación en la Bienal de Tokio, visitaría el escultor los jardines Zen de Myoshin-ji descubriendo las claves sobre las relaciones espaciales estando en movimiento siendo consciente de cómo interaccionan cuestiones referidas al espacio, el tiempo, el cuerpo, el movimiento, la percepción y la psicología del paseante-observador.

El título de la exposición “La Materia del Tiempo” puede sugerir cierta extrañeza al unir casi sinestésicamente dos dimensiones, una tangible y la otra no. Sin embargo las dudas se disipan al pensar que el autor se refiere en definitiva, al tiempo propio de cada uno de los visitantes que necesitará o invertirá para experimentar los espacios que él propone con sus esculturas. Estará el receptor por tanto, invitado a entrar en ellas, a pasearlas, a rodearlas... obteniendo cada observador o paseante su propia sensación. Por otro lado y, simultáneamente, aflorarán en su mente recuerdos de experiencias de espacios pasados. Cuántas veces al recorrer el interior de Serpiente en uno de sus interiores, el más cerrado a la luz de la sala, al salir exclaman “¡Cómo me recuerda a

cuando estuve en Petra!” y otros decimos “Es como una cueva”... En cada mente afloran recuerdos diversos de experiencias de espacios pasados.

Las torsiones elípticas, las elipses, las espirales, los toros y las esferas no son objetos separados en el espacio, ni las esculturas que son conformadas por ellos, sino que conforman el espacio engendrando un continuum espacial y conceptual con el entorno en el que existen.

No se puede saber qué aspecto tendrán las piezas hasta que no se camina entre ellas, hasta que somos conscientes de cómo el cuerpo sintoniza con la obra pero Serra es capaz de seducir al espectador con el ritmo de sus esculturas en el espacio como lo hace la propia música y de comparar al modo kandinskiano en pintura, el fluir rítmico de sus espacios hechos con el fornido y pesado acero con, por ejemplo, la música del compositor estadounidense Steve Reich (n. 1936):

(...) El *tempo* -el tiempo- puede ser un valor en y por sí mismo, y para mí tiene especial importancia que el ritmo sea rápido o lento, contraído o dilatado. Es el mismo tiempo subjetivo que proporciona significado a la percepción cuando recorres una instalación que he realizado hace poco en Bilbao, titulada *The Matter of Time* (“La materia del tiempo”). Se basa en la idea de temporalidades múltiples o superpuestas. La duración –no el tiempo del reloj, el tiempo literal- es el principal principio organizativo que conduce la pieza. El tiempo de la experiencia puede ser rápido o lento, cosa que depende por entero del movimiento del cuerpo. Escuchar la música de Steve es tiempo subjetivo, psicológico, duracional, comparable con el acto de ver el tiempo en mi obra.¹⁶⁵

Richard Serra siempre ha vivido cerca del agua, del mar y aunque no quiera de manera simplista evocar el fluir del agua pero como metáfora, sí se encuentra en sus obras¹⁶⁶. Así ocurre en las de “La Materia del Tiempo” que parecieran de hecho, evocar el movimiento continuo y sinuoso -por sus meandros- de las aguas de la Ría del Nervión junto a las que se sitúan sus obras en el Guggenheim Bilbao, sujetas -por pertenecer a una desembocadura en el mar- a los flujos de las mareas. Asimismo y por ende, recuerdan las esculturas del americano, por el material, la escala y también en sus formas, a los barcos que por ella navegaban y a los astilleros que habitaban sus orillas. Ya el propio edificio de la Galería llega a recordar en su forma a un gran barco. Serra con sus obras industriales pareciera estar predestinado a vincularse a la

¹⁶⁵ Palabras pronunciadas por Richard Serra en la presentación para la concesión de la medalla Edward MacDowell a Steve Reich, el 14 de agosto de 2004 en la Colonia MacDowell (new Hampshire). Publicada por primera vez en *The MacDowell Colony Newsletter*, vol. 34, 2 (invierno de 2005), pp 10-12; en INSAUSTI, op. cit., p. 406.

¹⁶⁶ Declaraciones de Serra sobre su interés por el mar encontradas en ART21. *Richard Serra: Influences*; en <www.art21.org/texts/richard-serra/interview-richard-serra-influences>, [28-06-2016]

ciudad de Bilbao y su historia y la propia biografía del artista (téngase en cuenta el recuerdo que alimenta su obra y que su padre era fontanero en unos astilleros en San Francisco).

Su interés radica en los procesos industriales que habrán de adaptarse a sus ideas o también y de otro modo, limitarse estas por las propias restricciones de los mismos. En la actualidad no parece encontrar límites con el uso de la informática en la fábrica, esto es, los avances tecnológicos en la conformación del acero le permiten generar sus piezas que, como en “La Materia del Tiempo”, juegan con diferentes volúmenes, vacíos, masas, pesos, la gravedad (y la ingravidez aparente), y el equilibrio, generando conexiones coherentes tanto con el espacio como con el espectador.

La Materia del Tiempo interpela al espectador, el mismo Serra dice que las acerías desprenden encanto, que son como panaderías. Si se comienza por el cómo, uno se pregunta cómo ha de hacerse la obra y a Serra siempre le ha preocupado más el proceso de creación que la obra en sí, cómo se crean las cosas.¹⁶⁷ El trasfondo de sus primeras obras estaba relacionado con las acciones y estas se basaban en cómo activar físicamente la manipulación manual en relación con el material (así surgió su famosa lista de verbos) y los representé en relación con el tiempo, el lugar y las situaciones.

Para mí era un modo de no centrarme en la composición o de no programarme previamente respecto a cómo sería el resultado porque una vez que te centras en una acción sin tener un objetivo final concreto te metes de lleno en el proceso de creación en relación con las características del lugar. Cuando empecé a hacer eso, también lo hice como una especie de afirmación del juego, no me preocupaba la consecuencia, no me preocupaba el resultado. Si te centras en la acción y no en el resultado, no tienes que preocuparte (...) por si es bueno, no tienes que preocuparte por las decisiones, se puede ver lo que pasa si coges una pieza de plomo de 10 metros de largo y se enrolla. Hay que mirarla y decir ¿es el resultado de la acción lo bastante trascendente como para considerarla un obra de arte?, pero cuando lo hacía no me estaba cuestionando si estaba creando una obra de arte o no. Lo que estaba cuestionando es si puedo mantener la acción de manera directa. Puedo ver si la manipulación en relación con el verbo está patente en la obra resultante (imagen de plomo enrollado), imagen de la pieza de caucho en la que utilizó el verbo “levantar”. Cogí una pieza de caucho y la levanté desde el mismo centro, el caucho vulcanizado se queda de pie y el exterior y el interior son continuos dando lugar a la contemplación de cuestiones topológicas que incluyen superficie, gravedad.

La declaración siguiente se erige como uno de los principios más totales del artista americano:

¹⁶⁷ Así lo declara Serra, *Cfr. TAPPEINER, op. cit., Vídeo Digital, 90', 2005.*

Yo considero que mi medio es el espacio. La articulación del espacio ha llegado a cobrar más importancia que ninguna otra preocupación. Intento utilizar la forma escultórica para hacer perceptible el espacio. Esto me exige usar de las técnicas y los procedimientos del proceso industrial. (...) ¹⁶⁸

Serra considera que la mayor parte de la producción de acero hasta los años sesenta o setenta (en escultura) era muy pictórico, que se diseñaba y se pintaba a mano. Lo que él haría entonces sería recurrir a los procedimientos industriales que se utilizaban para la producción de acero y adaptarlos a la actualidad. Utilicé la gravedad, el movimiento, el peso, el equilibrio... Son distintos procedimientos relacionados con el modo de entender las capacidades de carga y la fricción. Se trata de cuestiones de ingeniería y de construcción, de cuestiones tectónicas muy primarias de la Antigüedad trasladadas al mundo del Arte.

En una entrevista con Hal Foster, a la proposición que el historiador le hiciera:

-De modo que, (...), usted ha llevado los principios industriales hasta el extremo de proponer un giro contemporáneo en el espacio. Pero todavía nos permite, a lo moderno, ver cómo se producen esos efectos espaciales.

Richard Serra responde de la siguiente manera:

En el periodo industrial, el espacio quedaba mecanizado, se dividía en unidades de trabajo, y todas esas unidades tenían una función en la producción. Cuando incorporé los procesos industriales a mi obra, introduje los efectos del trabajo, no la imagen. Cuando la gente piensa en la industria, piensa en estructuras como los depósitos de agua fotografiados por los Bechers: el lenguaje de la industria. No me interesa ese lenguaje, en ese sentido, sino los procedimientos de la industria. Y a veces, cuando intento hacer lo que quiero hacer, hay que cambiar los procedimientos, o al menos las herramientas. En ocasiones, los fabricantes se benefician de esos cambios porque permiten a las compañías aceptar encargos para los que antes no estaban equipados. ¹⁶⁹

Por ejemplo las elipses torqueadas de “La Materia del Tiempo”, utiliza formas que provocan insospechados espacios que hacen desorientar al espectador en el mismo espacio de la galería. No obstante, vistas desde la terraza de la segunda planta del museo, obteniéndose un punto de vista elevado, sí se comprenden sus formas estructurales y a la vez definitivas.

En 1999 el Guggenheim Bilbao mostraría en una exposición temporal obras de Richard Serra en la misma Galería Arcelor Mittal (por aquel

¹⁶⁸ Richard Serra. Conferencia Belknap en Princeton, octubre de 2001, en INSAUSTI, op. cit., p. 398.

¹⁶⁹ Entrevista a Richard Serra por Hal Foster realizada en octubre y noviembre de 2004, en *Richard Serra: The Matter of Time*, cat. exp. FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao/Steidel Verlag. Göttingen, 2005, pp. 23-41. Recogida también en INSAUSTI, op. cit., pp. 435-436.

tiempo denominada todavía *Fish*).¹⁷⁰ Se trataba de una primera instalación de Elipses que se vería limitada por las condiciones del subsuelo. Conociendo estas cuestiones, posteriormente para La Materia del Tiempo, como instalación permanente, se habría de intervenir en el propio espacio estructural de la galería. Así, lo explicaría el propio autor:

(...) No podíamos colocar planchas a menos de medio metro y medio del muro, y a los dos tercios de la longitud de la sala, donde se estrecha el espacio, había un túnel de servicio muy ancho que no podía aguantar el peso en absoluto. Para esta instalación de ahora ("La materia del tiempo"), se han reforzado tanto los espacios vacíos del perímetro como los de la bóveda, y eso nos ha permitido más libertad a la hora de colocar las piezas y organizar el espacio en diferentes caminos y trayectorias.¹⁷¹

Richard Serra estudiará y tanteará sus diseños para llevarlos en la praxis industrial a gran escala fundamentalmente a través de maquetas que le permiten desarrollar sus esculturas en todas sus coordenadas básicas, como los ejes, la altura, las inclinaciones, el equilibrio entre otras, como así ocurriría para "La Materia del Tiempo". Las maquetas le permitirán ver la forma en el espacio pero no así como funcionarán en cuanto a la experiencia temporal de cada observador por la pequeña escala de las mismas que suele ser de 1/10. Una vez estaba conforme con la forma, el volumen, la inclinación, los salientes, la colocación de las entradas, el equilibrio, etc. es cuando la maqueta ya estaría lista para que los técnicos la tradujesen a información cibernética (*sic*).¹⁷² Un ávido proceso que llevaría meses de duración hasta comenzar a construirse las obras en la fábrica.

Las obras de La Materia del Tiempo se fabricaron en Dillinger Hütte (Dillingen) y en Pickhan Umformtechnik (Siegen), en Alemania, pero nunca mejor que en Bilbao, la obra de Serra se dinamizaría tanto a nivel simbólico dado que está situada en un espacio que fuese ocupado por la industria evocando y relacionándose con la realidad pasada de la ciudad vasca. Generalmente "lo que anima la obra es una necesidad de encontrar una relación con otras realidades, realidades distintas de las que vienen codificadas por las instituciones artísticas" diría Serra, pero

Esa necesidad procede probablemente del hecho de haber trabajado en acerías y comprobado el potencial del acero como producto de la era

¹⁷⁰ Exposición con el título "Richard Serra"; pudo contemplarse de desde el 27 de abril al 17 de octubre de 1999.

¹⁷¹ Entrevista a Richard Serra por Hal Foster..., en INSAUSTI, op. cit., p. 439.

¹⁷² Entrevista a Richard Serra por David Sylvester sobre la serie *Torqued Elipses*, realizada en tres sesiones. Las dos primeras -grabadas en abril y septiembre de 1997 en Nueva York- se publicaron en el catálogo *Richard Serra: Sculpture 1985-1998*; la tercera, grabada en abril de 1999 en Bilbao, se publicó en *Modern Painters*, vol. 12,3 (otoño de 1999). Primera edición completa en SYLVESTER, David. *Interview with American Artists*. Chatto & Windus. Londres, 2001, pp. 289-327. Recogidas en INSAUSTI (trad.). *Richard Serra. Escritos y entrevistas 1972-2008*, op. cit., p. 369.

industrial, un producto del que seguimos dependiendo todos los días. Cuando expongo en galerías y museos, traslado los procedimientos industriales al espacio enrarecido de la exposición: "(...) Una industria se solapa con la otra: la del acero y la de la cultura. (...)"¹⁷³, que es lo que ocurre en el propio Museo Guggenheim Bilbao.

Los visitantes se sienten atraídos por la monumental instalación de acero que invita a la experiencia física y emocional, perceptiva, dinámica y estética pero sobre todo intelectual, queriendo conocer cuál ha sido el proceso de construcción de las mismas pensando en el ingenio y la capacidad de esfuerzo del ser humano para que enormes moles de acero se sostengan por sí mismas. Cuántos visitantes al Museo Guggenheim Bilbao, entre ellos antiguos trabajadores de Altos Hornos, Euskalduna y tantas otras antiguas industrias del entorno, se emocionan recordando sus antiguas profesiones al ver las obras de Richard Serra en la gran Galería. Comprendiendo la enormidad del trabajo industrial para construir, torsionar y conseguir el pleno equilibrio de las obras de "La Materia del Tiempo", viene a la mente la enorme capacidad de esfuerzo del antaño fabril de este pueblo que expresan los propios visitantes que lo conocieron de primera mano. Tantas veces hemos conocido e intercambiado personalmente impresiones con ellos. El que fuera Director General de Altos Hornos de Vizcaya hasta 1989, el Sr. Fernando Capelastegui Herrero, alababa en conversación privada sobre el ingente trabajo fabril de las obras de Serra en el Guggenheim Bilbao y su resultado estético.

-MUCHO MÁS QUE ACERO EN EL GUGGENHEIM BILBAO.

La instalación de las ocho obras en el Guggenheim Bilbao, formando parte de la Colección Propia del mismo y emplazándose permanentemente en la Galería 104, reconfigura más aún el propio espacio de ubicación, de manera simbólica. No se puede considerar el mismo como antes del año 2005, cuando la galería se dedicara a exposiciones temporales -en las que aunque "Serpiente" ("Snake") quedaba integrada de un modo u otro en la muestra de turno- que, a partir de la presencia de "La Materia del Tiempo" en ella.

Ya "Serpiente" por sí misma en su privilegiada situación (en el centro de la galería principal), a los pocos años de la inauguración del Museo, se había convertido en obra emblemática de la Colección Propia del mismo. Más aún, la instalación de Serra con las siete restantes esculturas colosales, ocupando todo el espacio de la 104, supondría "(...) un hito en

¹⁷³ Entrevista de Hal Foster a Richard Serra..., INSAUSTI, op. cit., p. 442.

el desarrollo museístico de nuestra institución” diría el propio Vidarte¹⁷⁴ recalcando que

El encargo y la presentación de un conjunto de obras de tal profundidad (...) son signo de que el Museo Guggenheim Bilbao ha alcanzado una fase de madurez, convirtiéndose en lugar de apreciación de la escultura contemporánea, de contemplación del arte y de catalizador de ideas (...) Bilbao es hoy el lugar donde ver la mejor expresión de su obra (...) Visitar Bilbao y contemplar este conjunto de obras será esencial para comprender la carrera de Richard Serra.¹⁷⁵

Las obras de Serra en el Museo de Bilbao, hechas en acero autopatinable, re-crean el espacio, lo reconfiguran físicamente y aún más, icónicamente, apelando a la identidad de la historia de su emplazamiento y del entorno de este. Las piezas industriales del americano habitan en una fábrica de cultura que ocupa un solar dedicado antaño a actividades industriales contribuyendo a tomar conciencia de que, en esencia, el propio Museo para el que se hizo como institución, con sus orígenes, productos y funciones, se erige en el ideario colectivo como una sustitución simbólica de la vieja industria.

(...) Sin el público, las obras carecen de valor. Es un trabajo que ha evolucionado con el tiempo y en el que la relación con el espacio y el contexto siempre ha sido fundamental. Yo no puedo concebir una obra sin pensar dónde va a estar situada y sin pensar en el individuo que se va a enfrentar a ella (...)¹⁷⁶

“La Materia del tiempo” además contribuirá sobre manera a esta idea dado que es una instalación de naturaleza y percepción industrial que ha requerido de un titánico esfuerzo, un esfuerzo que recuerda o evoca a la vieja industria vizcaína con su capacidad de trabajo y perseverancia. Actitudes positivas estas, de las gentes de un entorno que se ha sabido reinventar creando una sustitución simbólica. El mismo Serra cuántas veces ha declarado que

(...) Sísifo empujando infinitamente el peso de su roca montaña arriba no me atrae tanto como la labor del incansable Vulcano en lo más profundo de un cráter humeante, golpeando y dando forma a la materia bruta. El proceso constructivo, la concentración y el esfuerzo diario me fascinan más que cualquier revelación, más que cualquier búsqueda de lo etéreo. (...)

¹⁷⁴ AAVV. *Richard Serra. La Materia del Tiempo*, op. cit., p. 13.

¹⁷⁵ Juan Ignacio Vidarte, prólogo de AAVV. *Richard Serra. La Materia del Tiempo*, op. cit. prólogo.

¹⁷⁶ Entrevista a Richard Serra, en CELIS, Bárbara.: *Mi vida profesional está empotrada en España. EL PAÍS*, 13 MAYO, 2010: <[HTTP://ELPAIS.COM/DIARIO/2010/05/13/CULTURA/1273701607_850215.HTML](http://elpais.com/diario/2010/05/13/CULTURA/1273701607_850215.html)>, [20-08-2016]

(...) Tengo más que decir sobre el procesado del acero, más que decir sobre la fundición, el taller de laminación y los altos hornos) (...).¹⁷⁷(fig.113 conjunto de imágenes)

En la mayor parte de los casos, el lugar o emplazamiento de su obra determina lo que va a idear y con esas declaraciones y con sus esculturas aceriles para el Guggenheim Bilbao, vienen a la mente los “cráteres humeantes” protagonistas de la historia laboral lejana del entorno con las antiguas ferrerías (llamadas *agorrolak* en la lengua vasca) por la abundancia de mineral en él y que fueran predecesoras de las modernas siderurgias y acerías. La instalación de fábricas dedicadas al hierro y el acero en la margen izquierda del Nervión y la gran industrialización desde finales del XIX, se desarrollaría plenamente gracias a los Altos Hornos de Vizcaya. En la actualidad se sigue produciendo hierro y acero en la moderna Acería Compacta de Bizkaia de dicha margen izquierda, siendo capaz de generar más acero que antaño con una décima parte de personal.

Aunque la historia del acero pervive en el País Vasco produciéndose cinco millones de toneladas al año, la actividad fabril férrea ya no tiene relevancia como en el pasado. Las industrias del entorno como ya se apuntara en esta tesis, están enfocadas hacia industrias más limpias. Mucho más allá, Bilbao y su entorno ahora, se definen, conocen y se proyectan en el mundo por otra industria que es la del arte, la cultura y el ocio gracias a un eje vertebral transformador que ha sido el Museo Guggenheim Bilbao, sus obras y sus exposiciones. El dinamismo industrial de antaño se ha sustituido por el dinamismo artístico, cultural y turístico; el mismo Museo es dinámico, está vivo con sus constantes exposiciones para atraer visitantes a Bilbao, y la obra de Serra, con su carácter permanente, evoca la permanencia física y simbólica del hierro y el acero en estos lares.

De un modo coloquial podría decirse que hemos pasado de construir barras o lingotes de acero, labor que constituía en líneas generales el trabajo dignificador para el sustento diario en el entorno, contribuyendo con él al progreso en todos los niveles, a construir “barras o lingotes de conocimiento”, para conseguir en esencia los mismos efectos. Y de que, idiosincrásicamente, la capacidad de esfuerzo se pone de relevancia antes y ahora, con la pesada industria y con la nueva cultural. Ya el mismo Serra declararía desde los años setenta algo que sigue manteniendo y que parece hecho para definir el entorno que nos ocupa: “Creo que la importancia de la obra está en su esfuerzo, no en sus

¹⁷⁷ En ROUSE, Ylva (coord.). *Richard Serra* [(Catálogo de la exposición del mismo nombre en el Museo Nacional Reina Sofía; 28 de enero-23 de marzo, 1992). Traducción de Concha Fernández et al.]. Editan Ministerio de Cultura y Museo Nacional Reina Sofía. Madrid, 1991; p. 10.

intenciones. Y ese esfuerzo es un estado de ánimo, una actividad, una interacción con el mundo”.¹⁷⁸

Las obras de Serra al ser de acero, al requerir en su génesis de procesos industriales de pesada y moderna industria y al habitar un espacio que fuera industrial y que simbólicamente sigue siéndolo aunque de otra índole, se erigen como piezas emblemáticas de la relación arte-industria-emplazamiento-historia. Es por ello que se insiste en este estudio en que, “La Materia del tiempo” en el Guggenheim Bilbao es de una gran relevancia industrial en sí misma, para con el espacio que ocupa, su situación y lo que evoca y pone en valor a nivel artístico, social, económico y político, de relaciones históricas y a nivel procedimental el contexto para el que fueron concebidas. Como el mismo artista declararía partiendo de cuestiones formales:

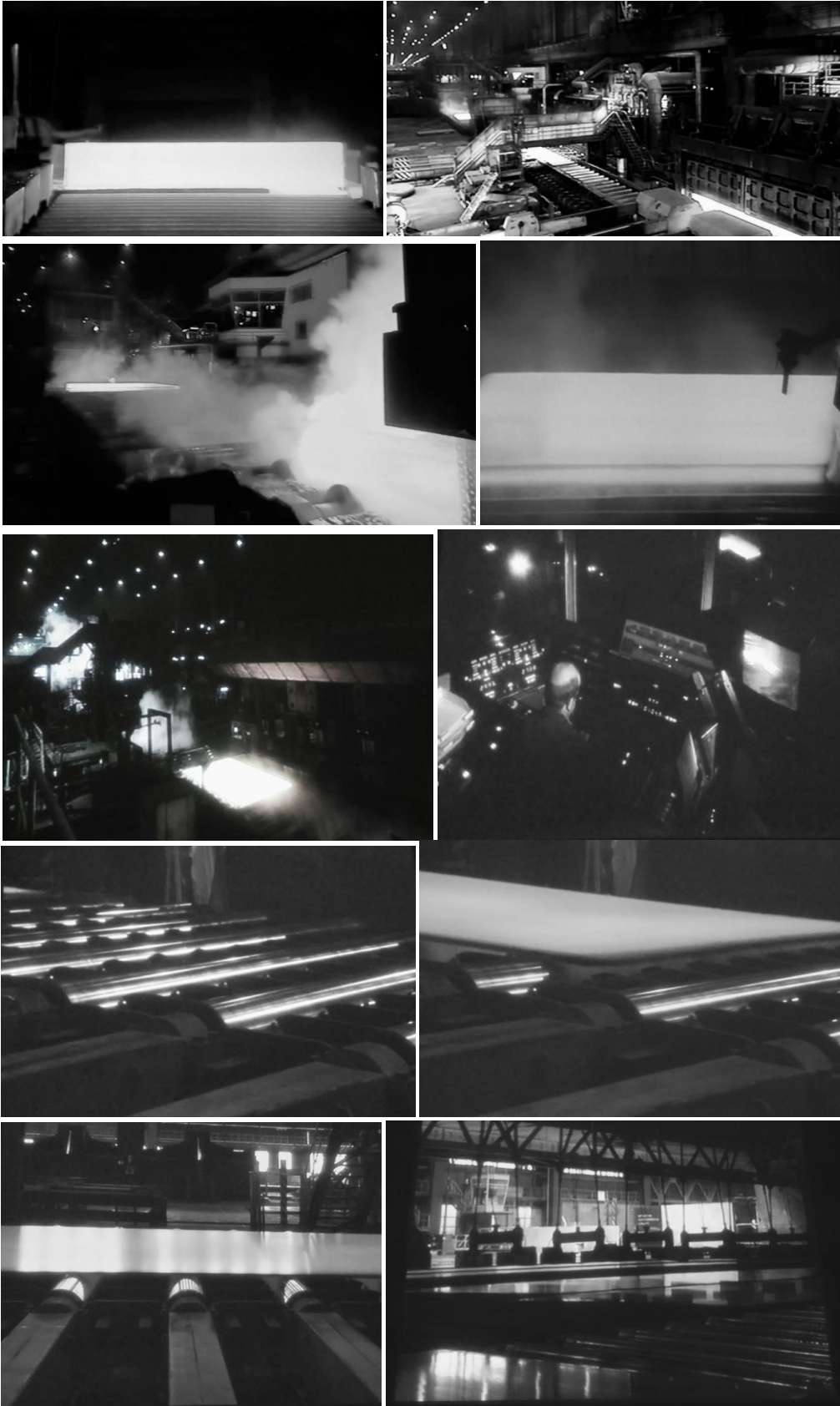
Considero que el espacio es un material. La articulación del espacio ha llegado a primar sobre otros temas. Intento utilizar la forma escultórica para diferenciar un espacio. Esto exige que incorpore las prácticas y procedimientos del proceso industrial en los posibles contextos. Admito que la obra es disruptiva. Sin embargo, quiero llevar la conciencia del espectador a la realidad de las condiciones (...). Una parte esencial del proceso de diferenciar un espacio es vincular al espectador con la realidad del contexto. Lo importante, para mí, es la capacidad de la obra para lograrlo en términos escultóricos que muestren y al mismo tiempo se relacionen con las especialidades connotativas del contexto. El pensamiento surge a menudo de las condiciones físicas de un contexto dado; en efecto, los lugares engendran pensamientos. Los pensamientos e ideas derivados de la experiencia de un contexto específico difieren de los conceptos abstractos que no derivan de la experiencia de las particularidades de un lugar; al evaluar tu experiencia en los aspectos concretos del contexto hay que hacer asociaciones: pensar sobre la marcha, por así decirlo.¹⁷⁹

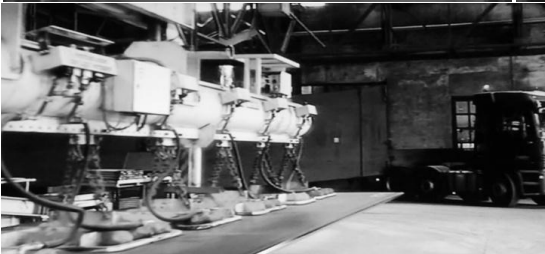
Ya en su etapa estudiantil en la Universidad de California en Santa Bárbara asistiría a las clases de profesores muralistas (Rico Lebrun y Howard Warshaw) que le indujeron a conocer las obras de José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, trasladándose a México. En los murales de estos ya pudo apreciar los contenidos sociales y políticos que contenían sus obras enlazándose con su contexto (aparte de la simbiosis pintura-arquitectura); así Serra de otro modo, insiste en connotar en sus obras, esto es, implicárlas con el contexto para el que se hacen. De esta manera el espectador consigue enlazar ideas, generar pensamientos y relacionar la obra consigo mismo, la colectividad y el entorno.

¹⁷⁸ Entrevista a Richard Serra por David Sylvester. AAVV. *Richard Serra. Escultura 1985-1999*, op. cit., p. 203.

¹⁷⁹ AAVV. *Richard Serra. Escultura 1985-1999*, op. cit., p. 39.

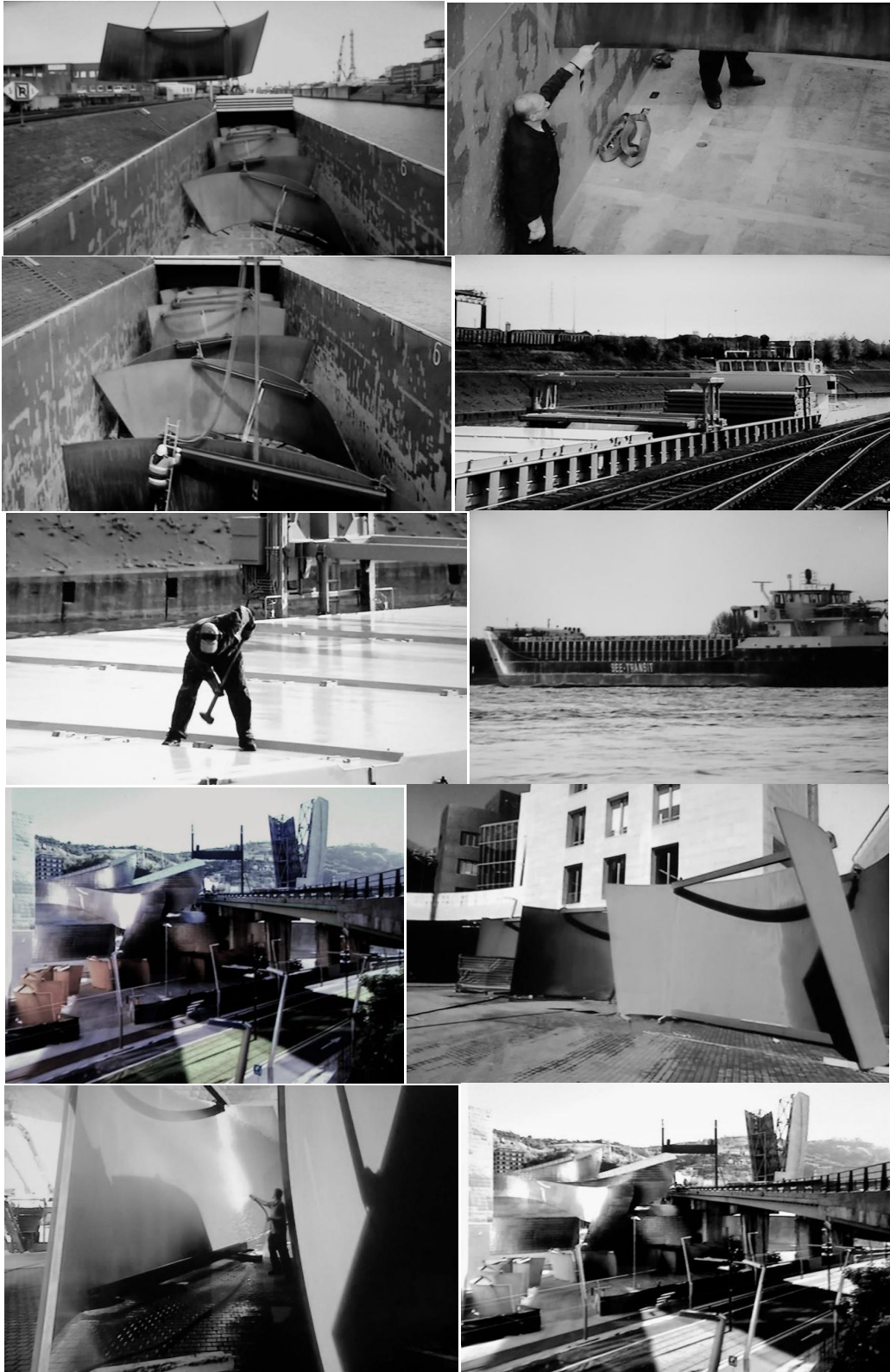


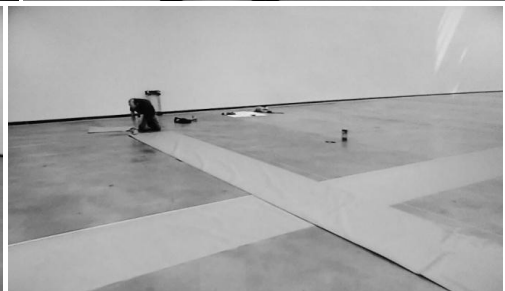


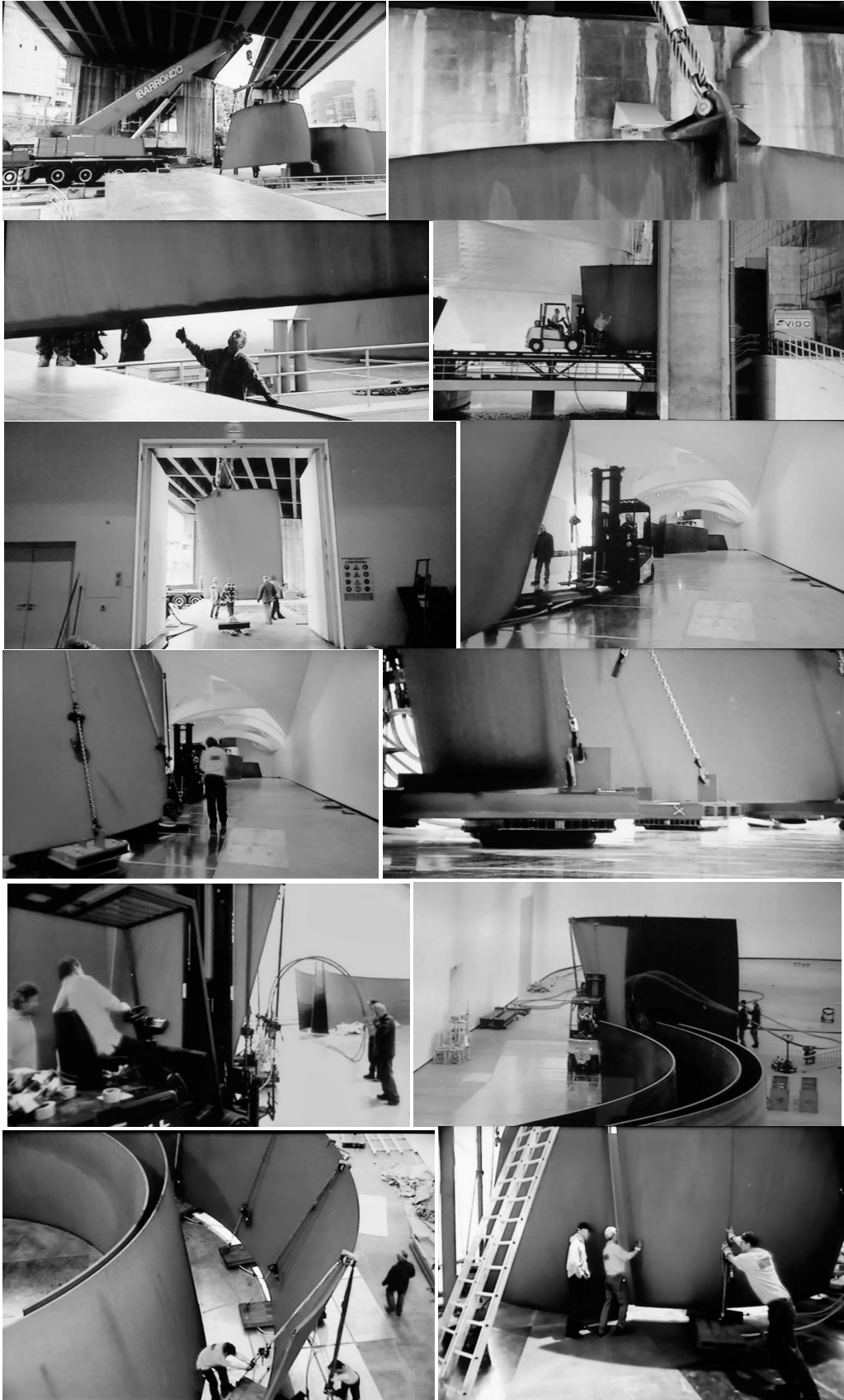














(fig. 113 conjunto de imágenes) Diferentes momentos de la fabricación, transporte e instalación de "La Materia del Tiempo". Durante el recorrido visual se observan en las fábricas a Serra, el Sr. Pickhan con gorra oscura y bufanda, miembros del Museo Guggenheim Bilbao y trabajadores.

SÍNTESIS DE IDEAS

-“La Materia del Tiempo” es una de las instalaciones más importantes en cuanto a valor icónico se refiere en este estudio porque para Serra el espacio es un material por lo que la ubicación de sus obras es una parte esencial en su concepción y comprensión. Las obras son ideadas o concebidas y empleadas en el Guggenheim Bilbao para diferenciar un espacio y vincular al espectador con una realidad física y conceptual, individual y colectiva.

-Su material industrial como es el acero autopatinable requiere de procedimientos industriales para la consecución práctica de sus complejas obras recordando a la vieja y pesada industria que habitaba las orillas de la Ría bilbaína. Dificultad técnica de las obras.

-Serra establece relaciones entre su trabajo y el lugar realizando obras para ubicaciones específicas. Las obras de este autor constituyen nuevos espacios redefiniéndolos física y simbólicamente: La Materia del Tiempo, de naturaleza, escala y estética industrial, es una instalación escultórica en una estancia de un edificio que ocupa un antiguo espacio industrial y portuario donde se emplazaban una fábrica de maderas y unos almacenes industriales. Dicho edificio es un lugar de fabricación de cultura, conocimiento, relaciones sociales, económicas, privadas, públicas, políticas, formales, ideológicas, económicas, psicológicas, comerciales, sociológicas, institucionales... o cualquier combinación de estas y La Materia del Tiempo crea conciencia y crea y contribuye a todo ello.

-La “Materia del Tiempo” inaugurada en 2005, es una instalación escultórica hecha *site-specific*, es decir, realizada en su caso para la Galería 104 del Museo Guggenheim Bilbao. La estancia tomaría desde entonces su nueva denominación temporal (de 2005 a 2016), Arcelor Mittal, como reconocimiento a las labores de apoyo de la empresa del mismo nombre al Museo dedicada precisamente a la producción de acero.

-La Materia del tiempo es uno de los encargos más importantes del Arte Contemporáneo, de este modo, privilegia la colección a la que pertenece y contribuye a la atracción del negocio del turismo cultural haciendo que Bilbao se sume a los destinos artísticos obligados dentro de los circuitos culturales internacionales. En definitiva, el conjunto escultórico sería considerado uno de los hitos fundamentales de la museología mundial de las últimas décadas.

-Relación emocional y vital con la industria y el acero: Serra nació en San Francisco, ciudad dedicada a la actividad portuaria y a los astilleros. Procediendo de esa urbe y de una familia de clase obrera, recogerá la herencia en naturaleza y estética industrial en las obras que constituyen “La Materia del Tiempo”.

-Esta instalación se crea precisamente en el más famoso Museo en la actualidad de la que fuera antaño una industriosa ciudad, enlazando en la memoria colectiva del entorno con la antigua tradición laboral que definía la zona.

-Las primeras fábricas en las que trabajaría en su juventud le proporcionarían el magisterio necesario para entender y escoger el camino escultórico experimentando con materiales industriales hasta abordar piezas a gran escala como las de “La Materia del Tiempo”.

-El proceso de creación de “La Materia del Tiempo” desde su concepción hasta su instalación siguió la tónica ya habitual del artista: a) indagación sobre el emplazamiento del proyecto a nivel físico, psicológico y simbólico; b) creación de modelos que “activen” e interaccionen con las características del lugar; c) búsqueda y contemplación de las posibilidades de realización a nivel físico-tecnológico a gran escala llegando a impulsar la ampliación del potencial y la especialización tecnológica de la fábrica para responder a sus necesidades. La fábrica pone los medios y él asesora el cómo poder hacerlo; mecanización de sus piezas en acerías especializadas a partir del prototipo o modelo final (físico y digital); d) presencialmente supervisa el desarrollo de la labor de los equipos técnicos con los que colabora en la fábrica, en la instalación y en otras fases mostrando una actitud ética y colaborativa con la clase trabajadora.

-El autor requirió para la ejecución de “La Materia del Tiempo” de la industria más pesada y moderna. Su interés por los procesos industriales viene por su familiaridad con el trabajo en acerías.

-Fuera de tradiciones escultóricas artesanales al modo de Julio González o el mismo Picasso entre muchos otros, Richard Serra se convierte en un autor conceptual dedicándose en la praxis artística al dirigir el proceso de construcción en la fábrica, su transporte -a veces- y la instalación de las obras en espacios interiores (como en este caso en la citada galería del Guggenheim Bilbao) o en el mismo paisaje exterior urbano o natural.

-Serra ha de recurrir a las nuevas tecnologías aplicadas al diseño y en la fabricación del acero para la consecución de curvilíneas y monumentales esculturas como las de La Materia del Tiempo.

- Presencia de la mecanización informática del acero.
- Serra amplía el lenguaje de la escultura formulando retos a la industria impulsando y forzando las capacidades de esta (de hecho, la propia Pickhan se reactivaría gracias al artista).
- La Materia del tiempo es una afirmación estético-industrial en un espacio estético y es una afirmación de la industria cultural, económica, política y social simbólica de sustitución que suple y rememora el pasado tradicional industrial más inmediato.
- La materia del Tiempo es la producción de factorías alemanas a nivel físico, pero sobre todo, es la producción de una factoría cultural, el Guggenheim Bilbao, cuyo edificio ocupa como ya se apuntó, un viejo terreno industrial y que, como fábrica de cultura, sustituye simbólicamente a la vieja industria. La obra industrial en cuestión es finalmente, la producción de conocimiento y experiencia física e intelectual de una fábrica de cultura dado que la obra de arte sólo tiene identidad como obra a partir de su exposición y disfrute por el público, en este en la Galería bilbaína.
- La obra de arte se convierte en una mercancía que, a través de su exposición genera beneficios a nivel cognoscitivo y educativo así como a nivel dinerario como producto de la nueva industria del ocio y la cultura. El museo es museo (entre otras cuestiones) porque alberga obras de arte y la obra de arte obtiene identidad por su exposición en él.
- “La Materia del Tiempo” privilegia el Guggenheim Bilbao como industria cultural atractiva a la vez que forma parte del compendio o red de Museos Guggenheim contribuyendo también a exaltar la marca.
- La obra de Serra en el Guggenheim Bilbao está a caballo entre la anterior industria que identificaba el territorio donde se ubica, rememorando aquel sector secundario, y el sector terciario que define en la actualidad a la ciudad de Bilbao y su entorno más inmediato reconvertidos hacia actividades turísticas y culturales.
- Se produce un diálogo físico y simbólico entre las obras de la instalación y su propio emplazamiento.
- La “Materia del Tiempo” sigue siendo un reclamo para todo visitante con o sin conocimientos sobre Arte Contemporáneo.
- Poseer “La Materia del Tiempo”, hecha por encargo, es una forma de alarde y autoafirmación de la excelencia de una institución museística a nivel internacional. Ni el Guggenheim de Nueva York, ni la Peggy

Guggenheim de Venecia, ni ningún otro museo en el mundo, poseía en 2005 un espacio parecido a la Galería 104 con sus dimensiones y exento de columnas. Oportunidad para Serra de mostrar una de las mejores expresiones de su obra dado el privilegiado emplazamiento. Se trata de un encargo histórico.

-El encargo de “La Materia del Tiempo” demuestra el nivel de desarrollo del Museo Guggenheim Bilbao como catalizador de ideas o productor de conocimiento, su contribución al desarrollo del arte y la cultura, como destino de experiencias artísticas relevantes de nuestro tiempo, como lugar de encuentro social, educativo, económico y político. La instalación de Serra es un buen ejemplo de que el arte involucra y activa todos los campos.

-La “Materia del Tiempo” abruma al espectador por la capacidad de esfuerzo e ingenio del ser humano de crear tan titánicas piezas en equilibrio recordando la capacidad de esfuerzo e ingenio de la ciudad de Bilbao al saberse regenerar de una manera tan rápida a través de la industria del arte y la cultura.

-Instalación de resonancias fabriles, obreras, socioeconómicas y culturales.

-La lógica del material industrial es entendida según sus posibilidades icónicas de conversión y transformación evocando la historia fabril del entorno.

3.1. b) EDUARDO CHILLIDA. Hierro y acero.

-LA LUZ NEGRA

Después de estudiar Arquitectura en Madrid aunque sin terminar la carrera, renegando de la excesiva funcionalidad de la madre de las Artes en Occidente, marcharía Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924-2002) con su esposa a París y allí comenzaría en 1948 a ser escultor. Entre 1949 y 1951 trabajaría en esa urbe y visitaba habitualmente el Louvre estudiando fundamentalmente con yeso las esculturas griegas arcaicas del siglo VI a. d. C. En un viaje volviendo de la ciudad de la luz, Chillida se daría cuenta de que lo que le impedía progresar y entregarse a la claridad de maestros como Constantin Brancusi o Medardo Rosso (1858-1928), era la luz. Al llegar a su País Vasco natal tras el fracaso de dos años de trabajo, el mismo escultor diría:

(...) Trabajo unos dos años así, y de repente me doy cuenta de que no formo parte de eso. Que no soy de la luz blanca de Grecia. Tenía la impresión de que el yeso, el material con el que trabajaba, me conducía a eso, y también mis frecuentes visitas al Louvre, que ya me sabía de memoria. Pero comprendí que me había equivocado de lugar y tuve la impresión de que estaba completamente agotado. Le dije a Pili, mi mujer: “Vámonos a casa, estoy acabado”. Y ella me contestó: ¿Cómo puedes estar acabado si ni siquiera has empezado? Entonces volvimos a casa y comprendí por qué me había perdido, porque soy de un país que tiene una luz oscura (...) ¹⁸⁰

La luz oscura del País Vasco, menos recortada, daría como solución el trabajo con el hierro como material escultórico vinculado a la tradición y cultura vascas. ¹⁸¹ Grecia le había proporcionado la experiencia de conocer de primera mano la luz límpida, blanca, pero la del País Vasco es oscura y nada tiene que ver con aquella claridad. En 1951, después de regresar a San Sebastián, visitaría al herrero Illarramendi en Hernani, llegaría a expresar: “Nada más pisar la herrería me di cuenta de que estaba en el lugar adecuado. ¡Todo era negro! (...) Allí descubrí el hierro. ¹⁸² Es así que los yesos no eran adecuados para relacionarse con la luz oscura de su tierra. También diría:

Quando yo entro en esa fragua, el hierro que yo conocía a través de los museos, quizás por el entorno donde se ven esculturas, al hierro de verdad, al hierro de una herradura, el olor que había en aquella fragua, todo esto me hace descubrir un mundo telúrico distinto absolutamente al que yo había visto en los museos y en las galerías. ¹⁸³

La vieja herrería, con las paredes ennegrecidas y el mismo herrero, todo tiznado, le fascinarían. Decidió entonces que ese había de ser su espacio de trabajo, el que estaba relacionado con aquel material, el hierro, que le proporcionaba la luz negra de su País Vasco natal.

Comenzaría a trabajar con el hierro forjado y la fragua ganándose el pan en la de Manuel Illarramendi en Hernani a la vez que iría trabajando en sus primeras esculturas hasta tener la suya propia. La fragua como ancestral fábrica y el hierro como vínculo entre la tradición metalúrgica

¹⁸⁰ Eduardo Chillida en conversación con Thomas M. Messer, en LICHTENSTEIN, Christa. *Chillida und die Musik*. Wienand. Colonia, 1997, p. 48. (nota 21), en BÄRMANN, Mattias. Cuando *la transparencia se hace piedra. Sobre las esculturas de alabastro de Eduardo Chillida*; en BARAÑANO, Kosme de (dir.). *Chillida 1948-1998*. Catálogo de exposición en el Museo Guggenheim Bilbao, 20 de abril-29 de agosto, 1999, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y co-producida por el Museo Guggenheim Bilbao, comisariada por Kosme de Barañano. Edita Museo Nacional Reina Sofía/Aldeasa. Madrid, 1999, pp. 78-79.

¹⁸¹ Como bien declararía su propio hijo en *Chillida: lo profundo es el aire* (reportaje), Juan Barrero (dir.); duración 1:03'58"; 25:11-25:40, Marmoka Films, Explora Films y Corporación Radiotelevisión Española S.A.U., 2015, en <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-profundo-aire-chillida/3743068/>>, [20-12-2016]

¹⁸² Chillida en conversación con Mario Terés, en Lichtensten, op. cit., 76, en BARAÑANO, Kosme de (dir.). *Chillida 1948-1998*, op. cit., p. 79.

¹⁸³ Son palabras del escultor. Vid. *Lo profundo es el aire*, op. cit, reportaje.

vasca y la modernidad artística. Buscaba el hierro pudelado entre los montones de chatarra por su resistencia a la intemperie¹⁸⁴ y comenzaría a requerir de los servicios de un ayudante que le asistiera en el trabajo dentro y fuera de la fragua incluso yendo con él a buscar material trepando por montículos enormes de chatarra.¹⁸⁵ Sus tempranas esculturas férreas se derivaban del apero de la agricultura vasca denominada laya (herramienta que, como un tenedor de dos pinchos, tiene un mango corto).¹⁸⁶ Asimismo en sus estelas de acero, el eje encontraría su referencia en ciertas partes de cigüeñales de embarcaciones.

Así trabajaba sus primeras obras en hierro, en su propio taller, aunque pronto quedaría pequeño para alcanzar a realizar sus proyectos que iban exigiendo mayor complejidad de ejecución sobre todo por la mayor escala requerida.^(fig.114) Siendo una continuación al trabajo del hierro, a finales de los cincuenta, empezaría a iniciarse en el acero pues es más resistente, daba respuesta a mayores tamaños y le permitía colocar obras en el exterior sin temor a ser dañadas por las inclemencias del tiempo. Sería entonces cuando no pudiendo trabajar en su estudio las obras que iban “creciendo”, pasara de su fragua a la fábrica que el empresario e industrial Patricio Echeverría (1882-1972) había abierto en 1908 en Legazpi (Guipúzcoa), dedicada a la producción de herramientas variadas como aperos de labranza entre otros, de la marca comercial Bellota.¹⁸⁷

¹⁸⁴ El hierro pudelado es el refinado por un alto horno conteniendo un porcentaje bajo de carbono y muy bajo de azufre resultando ya hierro forjado. El metal obtenido es más puro y con propiedades mecánicas óptimas. Según la Enciclopedia de Ciencia y de la Técnica: “Técnica destinada a obtener acero a partir del arrabio, reduciendo la proporción de carbono mediante tueste del propio arrabio en hornos especiales (hornos de pudelado)”. *Enciclopedia de la Ciencia y de la Técnica*. Tomo 7. [(Título original *Enciclopedia delle Scienze e delle Techniche*, Mundial GC Sansoni S. pA-Florenzia, 1974), Segunda Edición] Ediciones Danae, S.A. Barcelona, 1977.

¹⁸⁵ AAVV. *Homenaje a Chillida*. Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre comisariada por Kosme Barañano, en el Museo Guggenheim Bilbao, 5 de abril-11 de junio, 2006, con la colaboración de Museo Chillida-Leku. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2006, p. 125.

¹⁸⁶ La laya es una herramienta autóctona del País Vasco procedente del campo de la agricultura. Se empleaba para labrar y dar vuelta a la tierra manualmente. *Vid.* BARANDIARAN, Karmele et al. (coord.). *Burdina. Burdingintza eta forjaketa tradizioanala/Hierro. Herrería y forja tradicional*; catálogo de exposición. Edita Diputación Foral de Guipúzcoa. San Sebastián, 1989, pp. 43-44. Precisamente el Museo Guggenheim de Nueva York posee en su Colección Propia la obra de Eduardo Chillida “Desde dentro” realizada en marzo de 1953; basada en la tradición vasca del instrumento de la laya, es una obra de hierro con apariencia de ligereza y de puntiagudas formas que se sitúa suspendida del techo. La Colección Propia del Guggenheim de Nueva York la posee desde finales de los años cincuenta antes incluso de inaugurarse del edificio de Frank Lloyd Whright. Datos completos de la obra: “Desde dentro” (marzo, 1953). Hierro, 98,4x27,9x40 cm. Solomon R. Guggenheim. Nueva York.

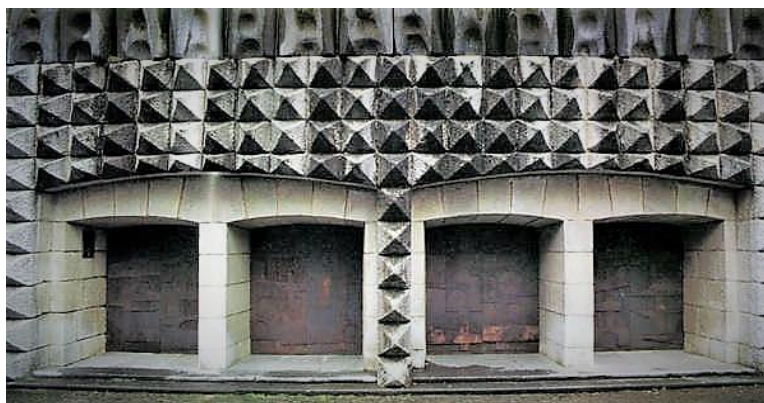
¹⁸⁷ Todas las cuestiones industriales de las obras metálicas de Chillida, parecen estar conectadas con lo vasco. La nomenclatura Bellota a la que nos referimos, tendría su origen en la referencia a los ricos bosques de hayas, castaños y robles de Guipúzcoa que suministraban la madera para la obtención del carbón vegetal para las antiguas ferrerías. Parece ser que Patricio Echeverría, empresario colaborador y amigo finalmente, de Chillida, escogería ese nombre para su fábrica de herramientas fijándose en el roble, árbol duro, de resistente madera cuyo fruto, la bellota, daría nombre a la empresa.



(fig.114) Eduardo Chillida trabajando en su forja de Hernani en 1952.

-EN LA FÁBRICA

En 1954 para su primer encargo oficial, las Puertas de la Basílica de Aránzazu (Oñate, Guipúzcoa), utilizaría el hierro de piezas metálicas recuperadas del puerto de Zumaia que constituían la chatarra necesaria, y hierro pudelado de la forja de Legazpi trabajándolas como si de cuatro bajorelieves se tratara.(figs.115 y 116) Precisamente el mismo Patricio Echeverría, movido por su fe cristiana, contribuiría como un benefactor del santuario de los monjes franciscanos en Oñate, aportando desinteresadamente las chapas que sirvieron para hacer las puertas de Aranzazu sino que, él mismo les quitó el revirado con un mazo conociendo muy bien el comportamiento del hierro.¹⁸⁸



(fig.115) CHILLIDA. Eduardo. Puertas de la Basílica de Aránzazu, 1954

¹⁸⁸ Patricio Echeverría contribuiría también a la difícil colocación en la misma arquitectura de esta Iglesia de las esculturas de Jorge Oteiza y a la “ (...) incorporación del ábside de Lucio Muñoz, regalando la gran cruz de la torre campanil (...)” . Cfr. AAVV. *Patricio Echeverría. Cien años que marcan Bellota/Bellotan ehun urtek utzitako aztarna*, op. cit., p. 84.



(fig.116) **Una de las puertas de Aranzazu**
Hierro, 237x111 cm.

Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu. Oñate. Guipúzcoa.

Después se forjarían otras muchas esculturas en la misma fábrica, entre ellas el “Peine del Viento” (1968-1976) y el escultor seguiría trabajando muchos años en Legazpi, hasta que sus proyectos crecieron y tuvo que recurrir a una acería de Reinosa con capacidad para trabajar con piezas de alto tonelaje. Aún así seguiría contando con los talleres de Patricio Echeverría para el ensamblaje de piezas o algunos acabados de sus obras.¹⁸⁹

Patricio Echeverría S.A. sigue hoy en funcionamiento en esa localidad fabril donde se abriría en 2010 el Museo Chillida Lantoki en la que fuera la papelera Patricio Elorza S.A. Este museo-fábrica, proyecto de la Fundación Lenbur (fundación que trata de recuperar la memoria industrial del País Vasco) permite desde ese año un recorrido centrado en el encuentro entre arte e industria a través de la relación del escultor vasco con el entorno industrial y en particular con la forja de Patricio Echeverría en Legazpi. En Chillida Lantoki se conserva desde maquinaria industrial como la cuchara de dieciseis toneladas, el martillo de seis metros de altura, la prensa de más de cien mil kilos y el manipulador de piezas con los que se trabajara en dicha empresa de Legazpi para la realización muchas de sus obras.(figs.117, 118 y 119) Asimismo la transformación del espacio industrial (en su caso, una vieja papelera) para su conversión en museo, ha sido mínima. Allí se expone la vieja forja cedida por la familia Chillida en la que el propio escultor realizara sus maquetas o “aromas” -como él las llamaba- y obras de

¹⁸⁹ Chillida realizaría en diversos talleres y fábricas muchas de sus obras a lo largo de su carrera artística; aquí destacamos algunas cercanas para ilustrar la relación directa de este autor con el tema que nos ocupa, esto es, cómo su arte está relacionado intensamente con la industria.

pequeña escala.¹⁹⁰ (figs.120 y 121) Chillida Lantoki es un claro ejemplo de cómo el arte de este artista ha trascendido la mera exhibición de sus obras sino que se ha conseguido convertir un antiguo espacio fabril en museo que aborda los modos del trabajo industrial en el arte de un escultor de la tierra. Esto es, su arte llegaría a ser tan industrial en esencia, que hasta habría dado lugar a mostrar los medios y procesos de producción de sus obras. (fig.12: conjunto de imágenes de Eduardo Chillida trabajando en la fábrica)



(figs. 117, 118 y 119) Chillida Lantoki. Maquinaria industrial -martillo, prensa y cuchara- expuesta en el Museo con la que fabricaban las esculturas de Chillida en Legazpi. (fotografías de la autora).



¹⁹⁰ Legazpi, donde Eduardo Chillida se pusiera primeramente en contacto con la industria sería además una población cercana al escultor dado que su abuela, Juanatxo, había nacido en Urretxu, muy cerca de Legazpi. Chillida Lantoki es un espacio que ilustra la creación de las obras del artista en metal y en papel, fundamentalmente. Chillida Lantoki, que significa en castellano "Fábrica Chillida", no expone obras de Chillida, muestra la maquinaria que se utilizaba para hacerlas; se hace curioso que las mismas máquinas funcionen ahora como esculturas de una arqueología industrial adquiriendo un rol artístico y documental ellas y el espacio en el que se encuentran como museo.



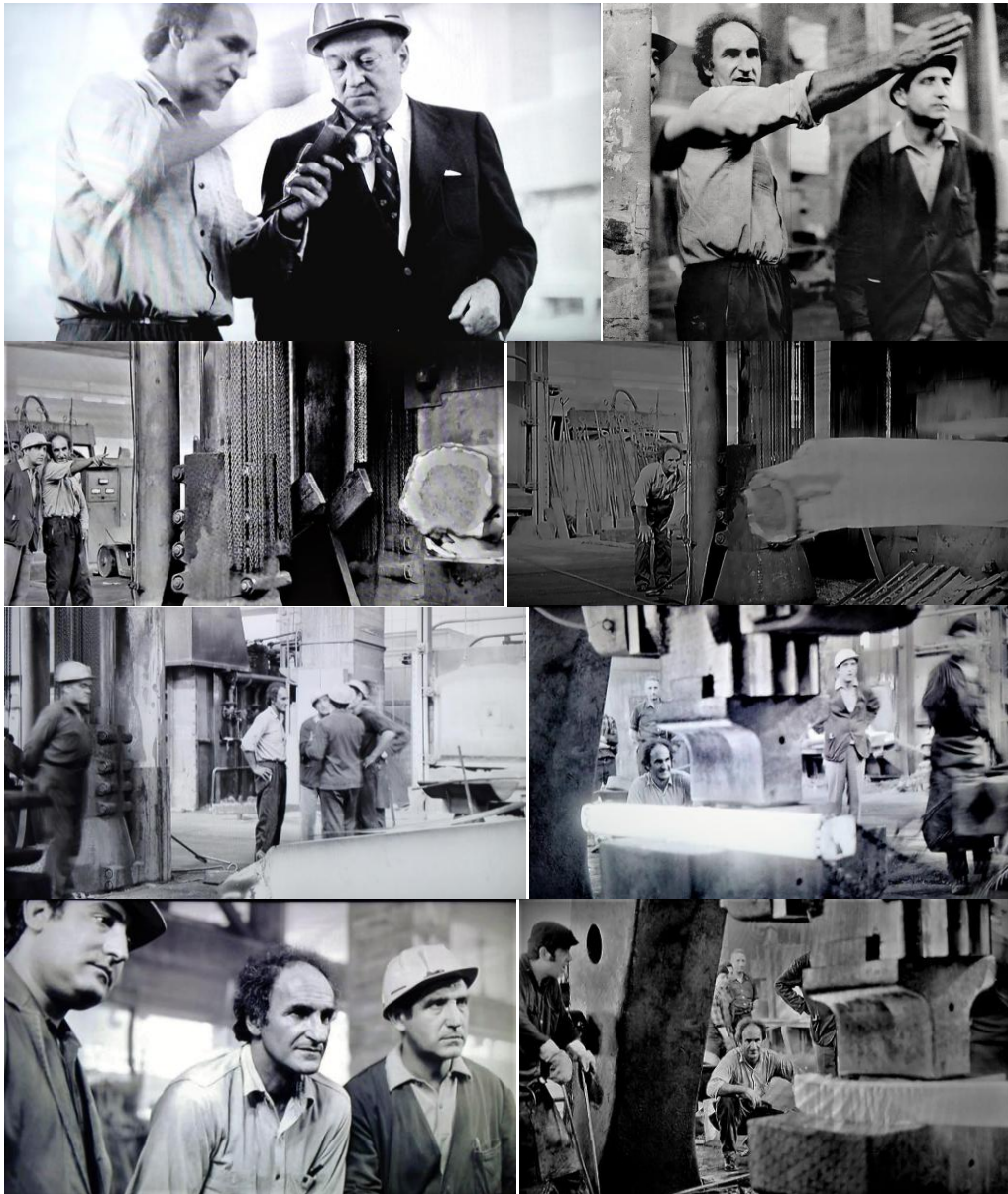
(fig.120 y 121) Eduardo Chillida trabajando en la vieja forja que se conserva en el espacio industrial del Museo Chillida Lantoki en Legazpi (Guipúzcoa)
(imagen de la derecha, fotografía de la autora)

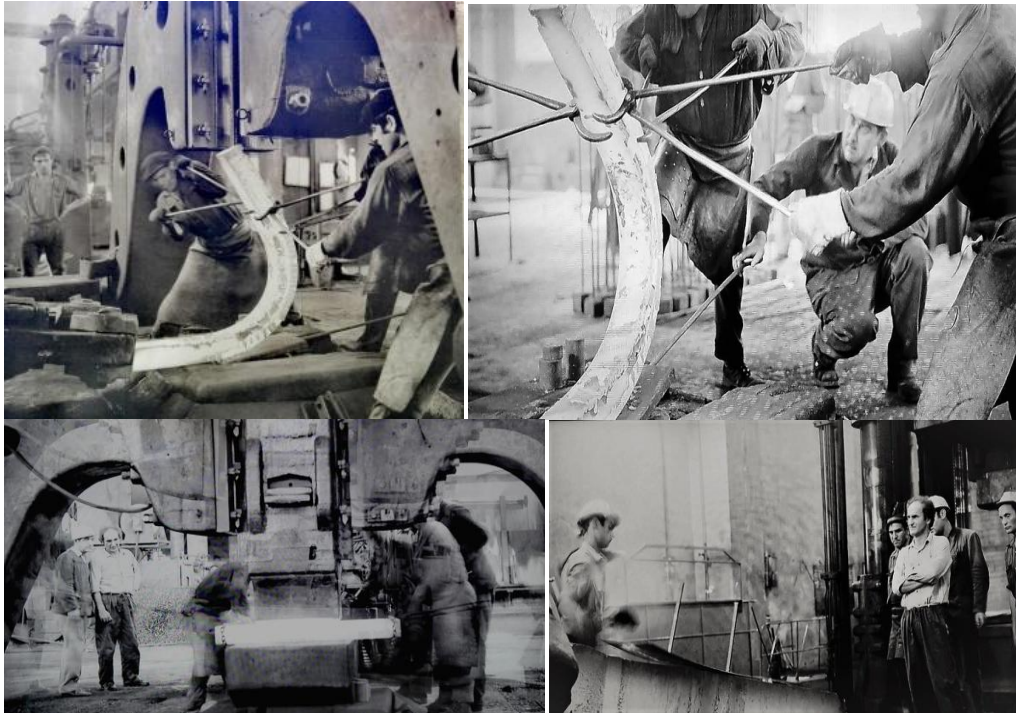
Como en Legazpi comenzaría la relación de Chillida con la industria, a esa localidad guipuzcoana nos dirigimos para conocer las vinculaciones del escultor con dicha empresa de herramientas. Allí se nos proporcionaría, en la misma fábrica, la publicación realizada con ocasión en 2008 de su centenario donde se especifica literalmente que:

El acero realizado por Patricio Echeverría para las esculturas de Chillida –acero Reco (Corten) -responde a los deseos del escultor: buscaba un acero que tuviera una coloración ocre y que se oxidara con el paso del tiempo; además era necesario que tuviera suficiente flexibilidad para formar las figuras curvas de Chillida había concebido.¹⁹¹

Palabras estas que vendrían a corroborarse más adelante al entrevistar al experto en forja de otra fábrica, Sidenor Reinosa, a la que también recurriría el donostiarra en tantas ocasiones para hacer piezas de mayor escala que en Legazpi. Conocer de primera mano el trabajo en la fábrica con el escultor permitiría apoyar la idea en este estudio de que todas las obras en hierro y acero de Eduardo Chillida, en forma y concepto, siempre estuvieron relacionadas con el trabajo industrial y más aún las de la Colección Propia del Guggenheim Bilbao que adquieren un poderoso significado que contribuye a avalar la hipótesis de este trabajo.

¹⁹¹ AAVV. *Patricio Echeverría. Cien años...*, op. cit., p. 26.





(fig.122) Conjunto de imágenes de Eduardo Chillida sobre diferentes momentos del trabajo en la fábrica donde el artista ejercería como un "director de orquesta".

-EL PROCESO DE CREACIÓN. CONVERSANDO CON UN EXPERTO.

A Sidenor Reinosa nos dirigiríamos también para saber cómo se procedía a la ejecución de sus esculturas aunque muchas de ellas las realizara en otras fábricas. Pretendiendo conocer de primera mano el proceso que se seguía para su consecución. Roberto García, especialista en forja, habiendo colaborado en el proceso de construcción de muchas de las obras de Chillida en Reinosa, describiría para este trabajo la labor que las hacía posibles.¹⁹²

El escultor llevaba primeramente a la fábrica sus modelos o maquetas (aromas) de pequeña escala con un peso en torno a los cuatro kilos que él mismo realizaba en su forja en San Sebastián y solicitaba la construcción de aquel diseño en unas dimensiones concretas; a veces, nos diría el experto, pedía que se hicieran lo más amplias posible, en la máxima escala que alcanzara la fábrica. Allí, se estudiaba el diseño a partir de la maqueta que había quedado a buen recaudo depositada en la caja fuerte de la empresa y...

¹⁹² Chillida trabajaría con Sidenor Reinosa desde 1988, según nos apuntan desde la misma empresa y varias obras de la misma serie sobre sus "Abrazos" se realizarían en ella.

(...) definíamos el proceso a seguir para lo que él nos había pedido, qué material de partida necesitábamos, cuánto trabajo nos iba a dar en las instalaciones y por qué instalaciones iba a pasar, se ofertaba y si estaba él de acuerdo en el precio, se emprendía la labor (...).¹⁹³

La maqueta llevada por el escultor serviría para crear una “plantilla a escala” -como nos dice el especialista consultado- y, aunque...

“(...) en principio se tenían que realizar diversos planos; para las formas curvas, se hacían las plantillas de la curva con varilla de acero en grande, para saber en qué momento se había de hacer la torcedura que el artista deseaba. Él venía a la fábrica e indicaba si se doblaba más o no por un lado, u otro... (...)”.

Para dar forma se utilizaba una prensa de forja libre de 8.500 toneladas capaz de presionar un lingote de 150.000 kilos. La diferencia con respecto al uso del martillo es que se conseguía la forma sin golpear el material, solo presionando el “tocho” que se denomina lingote.¹⁹⁴

Se requería además la realización de varias piezas para una sola obra, por ejemplo dos lingotes, que no admitirían soldadura por ser este un método que Chillida tenía en principio prohibido, por lo que, para ensamblar las piezas, se utilizaba, -según nos especifica el especialista- el proceso del zunchado creando un orificio en una de las piezas y en el otro dejando un saliente, a modo de hembra y macho como si de un enchufe se tratara. La “hembra” se calentaba para dilatarla adquiriendo así un mayor diámetro y, por su parte el “macho” se introducía en nitrógeno para contraerla. Una vez realizadas estas dos operaciones, se ajustaban las dos piezas y al alcanzar de nuevo la temperatura ambiente, quedaban perfectamente agarradas siendo prácticamente imposible poderse soltar la una de la otra.¹⁹⁵ Este proceso conseguía

¹⁹³ A partir de ahora, mientras no se indique lo contrario, serán declaraciones del especialista en forja de Sidenor Reinoso (Cantabria) con el cual nos puso en contacto Cristina López Romera, miembro del Departamento de Comunicación Interna de Sidenor Basauri con la que nos reunimos primeramente. Roberto García, al preguntarle sobre la primera parte del proceso, cuando el acero se encuentra líquido en la cuchara de la fábrica, especificó que en esos momentos “el material alcanza los 1600-1650°C ; una vez colado, se vierte en un molde hasta solidificarse para conseguir el lingote o petaca de acero duro a presionar. (...) Se desmoldea a 600°C aproximadamente y a partir de ahí se introduce en un horno a calentar hasta los 1250, 1270 ó incluso 1300 (dependiendo del tipo de acero) para poderlo forjar. Es así que, en esas condiciones es maleable pero se encuentra sólido, se puede trabajar y no se rompe (...)”.

¹⁹⁴ En Sidenor se trabaja con lingote, bloom y palanquilla tal y como nos apuntara Cristina López Romera. Las obras de Chillida se realizaban con lingote. La producción de Sidenor va destinada principalmente a la fabricación de piezas para la producción de vehículos, ingeniería mecánica, sector naval, siderurgia, generación de energía, minería, sector petroquímico, etc. Siendo capaz de integrar acería, fundición, forja, tratamientos térmicos y mecanizado, Sidenor puede controlar totalmente todo el proceso de fabricación siendo flexible para satisfacer los requerimientos de sus clientes. Se trata de un gran ejemplo de nuevo de la relación arte-industria.

¹⁹⁵ Industrias que habitualmente utilizan el zunchado son por ejemplo las relacionadas con la automoción, el montaje y desmontaje de grandes máquinas, el ferrocarril, las dedicadas a la energía eólica, etc. Existen varios tipos de zunchado: en frío por presión mecánica y en caliente (este sería el zunchado térmico que nos describiría Roberto García donde, como ya se ha explicado, una de las piezas se calienta previamente al montaje. Este tipo aprovecha la dilatación durante el calentamiento para ensamblar y la contracción durante definitivamente, así se elimina la interferencia mecánica que tanto repudiara Chillida, necesitándose poca o ninguna presión para el montaje y resulta óptimo porque reduce tensiones, deformaciones en las piezas y se

que las piezas quedaran notablemente más apretadas que con la cola de milano.

La cola de milano -diferenciaba Roberto García- será el ensamblaje entre dos piezas yendo el macho achaflanado por las orillas, teniendo más longitud en la parte exterior que en la interior –a modo de trapecio invertido-, y aunque no se consiga un ajuste perfecto no permite que quede holgura entre las dos partes quedando bastante ajustadas sin llegar a la unión casi indisoluble del zunchado.

(...) Se trataría por tanto, más de un sistema de amarre más ligero cuando hablamos de la cola de milano; aunque en movimiento vertical sería prácticamente imposible separar las dos piezas, pero no así lo sería en horizontal o tumbando la obra; así sí se permite sin grandes problemas su separación (...)

Valga un ejemplo para esta cuestión sobre la cola de milano:

(...) Si pretendemos unir dos piezas cuadradas, en una realizaríamos un rebaje en forma de trapecio invertido y en la otra dejaríamos un sobrante en forma –igualmente- de trapecio invertido; en un plano horizontal introduciríamos uno en otro deslizando cada pieza y una vez realizada la unión, se levantarían sin caerse ninguna de las dos. Igualmente, si las tumbáramos de nuevo, esto es, las colocáramos en un plano horizontal, se podrían separar. Sin embargo, si se utilizara el método del zunchado, ya no podrían ni moverse ni separarse.

Para dar la forma requerida a las partes de las esculturas de Chillida, se realizarían calentamientos localizados sobre el lingote, siendo este hecho de acero tipo “Corten” diría el especialista de Sidenor Reinoso, especificándonos que “no era un acero muy especial; se oxida exteriormente tomando un color anaranjado bastante bonito y es resistente a la corrosión y es perdurable en el tiempo (...). No solicitaba mayores especificaciones y prácticamente siempre utilizaba el mismo tipo de acero que, según el experto, era relativamente sencillo de trabajar, lo que complicaba -según él- el trabajo, era la masa a manejar y conseguir las formas que requerían las esculturas, no por el acero en sí, porque como bien decía Roberto García “ese acero lo lleva muy bien esa prensa”.¹⁹⁶ Se partía de unos lingotes y se les daba la forma en la prensa; se hacía un corte bien a sierra o con oxicorte (con oxígeno) para, a partir de ahí dar forma a los brazos y doblarlos. La tarea llevaba incluso meses.

obtiene mayor control sobre la calidad de la unión. El especialista de Sidenor con sus ilustrativas explicaciones nos clarificaría perfectamente su definición).

¹⁹⁶ El experto no nos daría más detalles sobre la composición de ese acero por no estar autorizado pero comentaría que los clientes solicitan individualmente una calidad concreta al acero realizando especificaciones concretas sobre el mismo.

Las características químicas del acero, que en Legazpi y en Reinoso denominan Reco (resistente a la corrosión), al igual que en las obras de Richard Serra, tiene la capacidad de auto-oxidarse creando una piel superficial que no permite que dicha oxidación penetre generando interesantes texturas y colores en la superficie de las piezas. Chillida apreciaría positivamente la variedad de tonalidades que podían producirse. Muchas de sus obras serían concebidas como obras de exterior como la del Guggenheim Bilbao “Abrazo XI” y otras las hacía oxidarse dejándolas a la intemperie un tiempo para conseguir el efecto de cáscara oscura.¹⁹⁷ (fig.121)



(fig.121) Detalle de “Abrazo XI” (*Besarkada XI*), 1996, una de las obras que posee el Museo Guggenheim Bilbao en su Colección Propia donde se puede observar la tonalidad adquirida del acero. Sería una obra concebida para exterior.

La temperatura necesaria para sacar el material a prensa se encontraba por encima de los 1200° C (entre los 1250°C y 1300°C), es así que la parte superior del acero se carburaba y generaba una piel o cascarilla al enfriarse fruto de la decarburación del propio material al haber estado sometido a tan alta temperatura. Cuando la pieza ya estaba fría, con lamparillas de acetileno se iría limpiando la cascarilla para que la superficie de la pieza evidenciara que la obra era producto de la forja pura, esto es, Chillida sacaría el proceso a relucir. Roberto García cuenta que el deseo del escultor...

¹⁹⁷ Chillida, desde que tuvo su Caserío de Zabalaga del siglo XVI, con sus 20 hectáreas de terreno (donde el artista también tenía su taller de mármoles y granito) se herrumbraban y patinaban allí muchas de sus esculturas ubicando los aceros a la intemperie dejando que el tiempo y los cambios naturales fueran también pintores y escultores interviniendo en sus obras.

(...) era dejar constancia de que el material no había sufrido manipulación y que no fuera más que forja y calor; en sus fabricaciones no quería que apareciese ni mecanizado ni manufacturado, que fuera solo forja pura y calor; por eso no aceptaba tampoco soldaduras u otros métodos parecidos.

El interés del escultor vasco, en palabras del entrevistado, era...

(...) más que lo acotadamente industrial, la forja libre; él tenía también su taller de forja y allí hacía sus piezas en pequeña escala. La realidad es que, cuando en la fábrica se procedía a realizarle las esculturas en su escala definitiva, sus cálculos y las muestras que él llevaba, cumplían las curvaturas perfectamente (...).

con lo que los límites entre arte, artesanía e industria, como en tantas ocasiones en este estudio, dejan de ser nítidos, aunque no hay duda de que el arte de Chillida por el hecho de constituirse en la fábrica con un material como el acero, concebido desde la esfera esencial de la luz negra del cielo vasco encarnada en la negruzca tonalidad del metal, que todo él es un arte industrial. El escultor vasco entendía la cuestión del trabajo en la fábrica pero no dejaba de ser artista y trabajaba en ella como un director de orquesta; uno de sus hijos contaba que...

Le gustaba estar presente en el proceso de elaboración de las obras. Cuando estaban acabando una de los primeros trabajos, un trabajador le dijo que gracias a lo que habían aprendido, la próxima (escultura) les iba a salir perfecta. Chillida le contestó que la siguiente obra no iba a tener nada que ver con la anterior. Eran dos mentalidades, distintas entre ellas, la industrial y la artística.

Con aita tenían la oportunidad de hacer un trabajo diferente del habitual. Trabajaban en lo que no se sabe hacer, que es la mayor diferencia entre el arte y la industria: en la industria uno hace lo que sabe, en el mundo del arte debe hacer lo que no sabe.¹⁹⁸

Chillida, igual que otros como Richard Serra o Jeff Koons proponía retos a las industrias pero el vasco llevaba las obras solventadas técnicamente en esencia, los problemas surgían por la gran escala que sería lo que exigiera hacerlas en fábrica. Nuestro interlocutor de Reinosa apuntaría que...

(...) otros artistas llevaban también sus maquetas metálicas a la fábrica para que procediéramos a realizarlas -a mayor escala- y eran imposibles de conseguir las curvas que proponían (...).

En la fábrica se preguntaban cómo realizarían esos artistas esas maquetas si los expertos en la propia industria intentaban hacerlas continuamente sin éxito:

(...) Ello era porque aquello no era forja libre sino que era algo muy retocado (con procesos tipo recargue, etc). En el caso de Eduardo Chillida, su obra era

¹⁹⁸ Luis Chillida, en AAVV. *Patricio Echeverría. Cien años...*, op. cit., p. 83.

perfectamente realizable en una forja libre porque él la había forjado primeramente (...).¹⁹⁹

Y ahí radica la diferencia entre el arte industrial de Chillida con los demás: que el de Donostia, habiendo contactado con el hierro y la fragua desde joven, se hizo con el material sabiendo dominar sus cualidades específicas sabiéndolo respetar y someter al mismo tiempo. Chillida unió tradición férrea artesanal e industrial enlazando con la historia vasca. Otros "(...) se conforman con usar, utilizar el material, el acero, sin tratarlo, sin doblegarlo".²⁰⁰(fig.)

-LAS OBRAS DE CHILLIDA EN LA COLECCIÓN PROPIA DEL GUGGENHEIM BILBAO.

Los materiales esenciales en la obra de Eduardo Chillida serían el hierro, el acero, la madera, el alabastro, el granito, el hormigón y la tierra chamota. En la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao el autor está bien representado con cuatro obras como son un alabastro, dos aceros y un granito.²⁰¹ (figs.122 y 123)

El alabastro²⁰² no se encuentra en la tradición vasca ni geológica ni culturalmente hablando por lo que en Euskadi no existe una industria dedicada a trabajar tal material. La serie de esculturas de alabastro la iniciaría en 1965 interviniendo el material, abriendo vanos o ventanas, y puliendo la superficie trabajada en el interior dibujando en ella de modo muy arquitectónico (recordemos que Chillida estudió varios años arquitectura), pero respetando lo agreste, irregular y natural del bloque. Se trataba del encuentro escultórico de la luz y la arquitectura.²⁰³

¹⁹⁹ Chillida llamaba a sus maquetas "aromas" y las mostraba en la fábrica como guías de trabajo pero después las ocultaba para que durante el proceso de creación, la propia escultura cobrara vida por sí misma no estando subordinada en la totalidad a ser una copia obsesiva del aroma.

²⁰⁰ BARAÑANO, Kosme María de. *et al. Arte en el País Vasco*. Cuadernos de Arte Cátedra, Vol. 23. Edita Cátedra. Madrid, 1987, p. 376 y ss.
Richard Serra, también, tal y como vimos en su consiguiente apartado en este estudio, trabajaría en su caso desde muy joven en acerías y conocería de primera mano el trabajo con el metal.

²⁰¹ En todos los trabajos para estas piezas, sean metálicas o pétreas se trataría de la relación *natura-artificio*: Chillida recordando a los canteros llegaría a decir: "-si hay gente que trabaja en la montaña, ¿por qué no iba a hacerlo yo? Hay mucha gente que trabaja en la montaña sacando la piedra sin darse cuenta de que al hacerlo, al sacar la piedra están metiendo el espacio dentro de la montaña. ¿Por qué no poder dirigirlos y llevar a cabo una empresa escultórica?"
El hierro se extrae de la naturaleza, se interviene y exponía sus obras de acero o hierro en el claro del bosque de Zabalaga para conseguir su oxidación.

²⁰² Chillida dedicaría obras durante toda su carrera a escritores, artistas, amigos, pensadores, músicos, etc.; uno de ellos sería el poeta de la Generación del 27 Jorge Guillén (1893-1984) al cual conocería en un curso sobre Literatura en Harvard cuando Chillida se encontraba como *Visiting Professor*.

²⁰³ Algunos han querido leer que en la luminosidad del alabastro se llega a empañar con los depósitos de minerales haciéndose oscuro manifestando también la luz oscura de su tierra aunque en el País Vasco, no

Asimismo, el pesado granito del Museo Guggenheim Bilbao, “Espacio para el espíritu” (1995), cuyo material procede de la India, hace aludir a que Chillida uniría siempre la esencia del aprovechamiento de lo que ofrece la naturaleza con la intervención del hombre. Durante años también utilizaría granito de la zona gallega de Porriño, pero, tanto con el alabastro como con el granito, practicaría el devastar para introducir el espacio en la naturaleza tal y como lo quería haber conseguido en su fallido proyecto de Tindaya, en Canarias.



(figs.122 y 123) CHILLIDA, Eduardo. Izquierda: “**Lo profundo es el aire**”, 1996, alabastro, 94x122x124 cm. Museo Guggenheim Bilbao. Derecha: “**Espacio para el espíritu**” (1995), granito rosa, 173x85x91 cm. Museo Guggenheim Bilbao.

Sin embargo, Chillida en su tierra vasca es donde encontraría el hierro que, a diferencia del alabastro y el granito, sí está presente en la tradición y la cultura (recordemos la alusión a Plinio el Viejo (Caius Secundus, historiador y geógrafo que en el libro XXXIV de su *Naturalis Historia* hablaba de la riqueza minera del norte de Hispania). Los procesos metamórficos del material a través del fuego constructor como una suerte de alquimia que en “Abrazo XI” permite una configuración centrípeta y hacia fuera en la zona superior retorciéndose el acero cerrándose las formas mirando hacia su propia historia y orígenes y hacia fuera

El artista se habría convertido ya en su estudio de forja en un Vulcano moderno que, en vez de crear corazas y armas para Marte o Eneas,

haya alabastro: Como dice Mathias Bärmann, el alabastro “(...) opaco, y en sí mismo sombrío, responde de manera perfecta a la fluyente luz neblinosa, húmeda, precisamente a la “luz negra” de la patria vasca y atlántica de Chillida: lo vasco” subyace en ese material a primera vista completamente ajeno. (...), BARAÑANO, op. cit., p. 79.

estaría labrando la expresión estética y filosófica de sus pensamientos ayudándose del material idóneo para ello. Y, aunque no fuese un acero trabajado en Euskadi, siempre contaría con las fuertes connotaciones históricas y por ende, idiosincrásicas del pueblo vasco cuando sus obras se incluyen en una Colección tan relevante como la de la nueva fábrica cultural del Guggenheim Bilbao.

Del mismo modo que la instalación “La Materia del Tiempo” -que el mismo Richard Serra posee en este Museo- remite en el imaginario al pretérito industrial lejano e inmediato de Bizkaia por su material y requerimientos industriales, a pesar de que su autor sea americano, y su acero y forma hayan sido constituidos en Alemania, en la Sala 104 del Museo Guggenheim Bilbao y perteneciendo a su Colección Propia, se “mueven” conceptualmente esas obras en el imaginario colectivo como hijas de este entorno que antaño fuera industrial.

Hemos podido comprobar cómo visitantes locales, nacionales e internacionales al encontrarse con la instalación de Serra la hermanan con el pasado industrial de su lugar de emplazamiento y el de su entorno. Cuando al observar sin conocer aún nada del contenido explicativo que, como guías-educadores podemos añadir a su experiencia en la Galería, formulan preguntas como “¿el artista es de aquí (del País Vasco, de Bilbao)?”, “¿se han fabricado aquí estas obras?”, “¿el acero es de aquí?”; las obras de Serra estarían llevando la conciencia del espectador a la realidad de las condiciones del contexto en el que se encuentran, esto es, a la realidad histórica industrial pasada y a la presente cultural. Más aún esto ocurre con las obras de acero de Eduardo Chillida, artista vasco reconocido internacionalmente y destacadamente familiar para los del entorno.²⁰⁴

Las obras de Chillida en el Guggenheim Bilbao tienen raíces vascas ya en el uso del acero evocando la fragua y la historia con las antiguas ferrerías. “Abrazo XI” se transforma su epidermis en la terraza del Museo afectada por los cambios atmosféricos, por la luz, la lluvia.... Más discreta que el edificio de Gehry, el acero y el titanio se encuentran en un espacio antaño industrial.

El donostiarra, como ya se ha dicho, recurría a la fábrica porque en su taller no alcanzaba a conseguir la amplia escala que requería e iría a la

²⁰⁴ Una de las principales misiones del Museo Guggenheim Bilbao es servir de instrumento de Educación y de acercamiento del arte y la cultura a la sociedad haciendo que el arte siempre promueva el conocimiento y la riqueza intelectual. A partir de las obras de acero de Chillida por ejemplo, damos a conocer a pequeños y adultos la historia del hierro en el País Vasco aludiendo también a creencias y mitologías del entorno por ejemplo y salen a la luz figuras como la de Basajaun [figura mitológica vasca, señor del bosque, primer herrero a quien el hombre robó el secreto de la fabricación de la sierra, el eje de molino y la forma de soldar los metales (también es considerado el primer agricultor del que se aprendió el cultivo de cereales)].

misma a seguir el proceso de la obra. Siempre muy querido y apreciado, como apreciaban sus discípulos y obreros del taller de Rafael al maestro de Urbino, Chillida siempre sería alabado y destacado -tal y como se nos expresaría en todos los centros industriales con los que nos pusimos en contacto- como “buena persona, le queríamos mucho allí, a él y a la familia, gente muy humilde y muy maja” comentaba, por ejemplo, el trabajador de Reinosa.²⁰⁵

Aludiendo al hierro y el acero que él tanto utilizara, enlazando con la tradición y la cultura, así como la economía, la geología y la capacidad de esfuerzo laboral de los vascos, Chillida diría: “mis esculturas hablan euskera”²⁰⁶ y lo que precisamente define en esencia una cultura es la lengua. Definitivamente sus obras reivindicaban ser hijas de la tierra vasca en su concepción y herencia. Cuando se inaugurara el museo industrial Chillida Lantoki en Legazpi, los medios de comunicación recogieron las palabras que pronunciara Markel Olano, Diputado general de Guipúzcoa, resaltando que “(...) la industria del hierro pertenece al ADN de los vascos (...)” y que “(...) resulta imposible hallar una figura más idónea que Chillida para exponer la mezcla entre el arte y nuestra cultura industrial”.²⁰⁷

Asimismo el mismo diputado se referiría en tal ocasión al artista como “(...) ejemplo del camino que debe seguir el País Vasco para salir de la crisis (...)”, para lo que se debía “(...)”²⁰⁸ reinterpretar el proceso industrial aplicando creatividad e innovación”. Precisamente sería lo que estaría consiguiendo con su presencia y sus obras el mismo Museo Guggenheim Bilbao impulsando crecimiento laboral siendo símbolo de creatividad e innovación inaugurando una nueva industria, esta vez terciaria.

En el Guggenheim Bilbao sus obras de acero se proyectan al mundo con sus raíces vascas que miran a un mundo globalizado. Esas obras atraen desde el interior como “Consejo al espacio V” o desde el exterior como lo hace *Besarkada XI* que generalmente se expone en una de las terrazas

²⁰⁵ En el Museo Chillida Lantoki de Legazpi pueden escucharse declaraciones muy variadas de forjadores, ingenieros, caldereros y otros profesionales de la fábrica Patricio Echeverría que trabajaron en la construcción de muchas de las obras del escultor y cómo él se involucraba en el proceso con ellos apuntando además el trato cordial que les dispensaba: “No le importaba mancharse las manos o arrimar el hombro, y si en los nervios de la forja subía la tensión, siempre hacía una broma sobre el último resultado de la Real Sociedad para relajar los ánimos”.

²⁰⁶ BÄRMANN, op. cit., p. 77.

²⁰⁷ *El proceso industrial en la creación de Eduardo Chillida. El Mundo.* País Vasco. Efe. Miércoles, 21/07/2010, en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/07/21/paisvasco/1279729286.html>>, [12-01-2017].

²⁰⁸ *El proceso industrial en la creación de Eduardo Chillida. El Mundo.* op. cit., web.

del Museo pues sería concebida por el escultor como obra de exterior²⁰⁹. Dado que el arte no mira fronteras porque es universal a la vez que particular, las obras de Chillida en el Museo Guggenheim Bilbao dan cuenta de tal universalidad, de la apertura sensible del vasco al mundo y se vuelven ellas signos perfectos de que Bilbao con su Guggenheim incluida su Colección Propia, acoge y atrae a todo el mundo y que Bilbao y el País Vasco, aunque ya eran internacionales sobre todo el por hierro y el saber hacer industrial -aparte de por otras cuestiones- en la actualidad es mucho más internacional gracias a esta industria del arte. Haciendo nuestras palabras de muchos: el Museo Guggenheim Bilbao (con su Colección Propia) nos ha situado en el mapa internacional.

Volvemos a un elemento diferenciador y a la vez común asentando lo que Chillida tenía presente sobre lo que de común tienen muchos pueblos. Recordando lo que él mismo decía:

(...) El Atlántico es oscuro, el Mediterráneo no. La luz es tan diferente.

(...) La luz negra a la que pertenezco. No solo yo. (...) Los vascos, los bretones, los gallegos, el sur de Inglaterra e Irlanda (...) ²¹⁰

Así se refería a la luz oscura del Atlántico.

Las obras de Chillida se encuentran entre las primeras adquiridas por el Museo Guggenheim Bilbao para su Colección Propia pero la vinculación con el vasco vendría de más atrás. La Fundación Guggenheim había adquirido en 1958 la pieza "Desde dentro" (1953) que formaría parte de la exposición inaugural del Solomon R. Guggenheim Museum en 1959. En 1980 esa misma Galería le dedicaría al donostiarra una muestra monográfica y, veinte años después, el Guggenheim Bilbao le organizaría una exposición antológica homenajeando su carrera.

-IDENTIDAD VASCA Y UNIVERSAL. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL.

Chillida trabajaba el hierro como un Vulcano del siglo XX involucrándose físicamente tanto en su fragua de San Sebastián como en las fábricas a las que iría después. Trabajaba en la primera el hierro como ya mostraran en sus iconografía grandes obras de tipo mitológico como la

²⁰⁹ Cfr. Barañano, Kosme de, en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao* (traducción de: Art in Translation, Rafael Aburto, Magalí Martínez de Solimán y Maribel Vilarino Rodríguez. Elena González Escrihueta y Museo Guggenheim Bilbao). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009, p. 238.

²¹⁰ Chillida en conversación con Mario Terés, en Lichtensten, op. cit., 76, en BARAÑANO, Kosme de (dir.). *Chillida 1948-1998*, op. cit., p. 79.

de Velázquez del Museo del Prado (fig.124, 125) en la que, recordemos, el dios Sol (o Helios) acude a la fragua del dios del fuego a informarle de las infidelidades de su esposa Venus con el dios de la guerra, Marte, para el cual está precisamente forjando armas y corazas. Chillida, al contrario que Vulcano, siempre gozaría del apoyo y la compañía de su esposa Pilar Belzunce, que, como Venus [que vemos tantas veces representada en la Historia del Arte en la propia fragua del esposo como en la obra del pintor flamenco Jan van Kessel el Viejo (1626-1679)],(fig. 126) también acudía a veces con él a las fábricas donde se ejecutaban las piezas a mayor escala del marido; ella, no obstante, era la que se encargaba de gestionar las cuestiones económicas.

El esfuerzo de los trabajadores sobre el hierro, involucrándose el artista como uno más, recuerda a iconografías que ya mostraran autores como Goya en escenas costumbristas o alegóricas y tantos otros como Tintoretto bajo tintes también mitológicos. (figs.127, 128, 129, 130)



(figs.124 y 125) Izquierda: VELÁZQUEZ, Diego. “La fragua de Vulcano”, 1630. Óleo sobre lienzo, 2,23 x 2,90 cm. El Prado. Madrid. Vulcano está atento a la comunicación del dios Sol que irrumpe en su fragua. Derecha: Chillida en la fábrica, escuchaba atentamente al material con el que trabajaba.



(fig.126) KESSEL, Jan van. “Venus en la fragua de Vulcano”, 1662. Óleo sobre lienzo, 60x84 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo. Rusia.



(figs.127 y 128) Izquierda: GOYA, Francisco de. "La fragua", 1819. Óleo sobre lienzo, 181,6x125 cm. Frick Collection. Nueva York. Derecha: Chillida trabajando el metal con otros trabajadores.



(figs.129 y 130) Izquierda: COMIN, Jacopo (Tintoretto). "La fragua de Vulcano", 1576. Óleo sobre lienzo, 145x156 cm. Palazzo Ducale. Venecia. Derecha: Chillida trabajando como un Vulcano moderno con sus cíclopes.

Grandes intelectuales glosaron al trabajo con el fuego y el metal de Eduardo Chillida como Gaston Bachelard, Octavio Paz, José Ángel Valente, Jacques Dupin, Edmond Jabes, Yves Bonnefoi, Martin Heidegger, Rene Thon o Gabriel Celaya, entre otros. Recogemos aquí las palabras de este último:

La planta baja, oscura y prometeica es la de un ferrón vasco. Polipastos, palancas, tenazas, martilletes, hierros hornos y yunques lo ocupan todo. Hay fuegos al rojo entre la sombra. No fuegos fatuos. Fuegos combativos. Fuegos vascos. Fuegos fieros que son a la vez fuegos y juegos que levantan lo sano por lo alto. Galtzagorri atiza aquí la llama. Basojaun, el ferrón vulcánico y selvático dios vasco -¡zás, sí, yo más!- levanta aquí una oreja, se ríe un rato entre el estrépito, luego trabaja, luego protesta, luego... Luego, como Chillida sabe que hay que forjar herramientas, y colonizar el vacío; y poblarlo de figuras dominantes y de esculturas sagradas que solo pueden alzarse martilleando, sudando y pensando, repitiendo los golpes que llevan a más, depurando

los metales destelleantes de escorias y suciedad, de materiales arrumbados, llamas gastadas, iras muertas, virutas metálicas, cansancios. Y así, solo así, entre cenizas y chispeantes estrellas, se llega al orden secreto que surge, desde el caos, con los dioses prometeicos.²¹¹

La obra de Chillida del Guggenheim Bilbao *Bersarkada XI* (fig.131) pertenece a toda una serie de “Abrazos” que, en cuestión de peso, van desde las 4,5 a las 12,3 toneladas. Obras contundentes físicamente, totémicas en su verticalidad, metafóricas en sus formas superiores y con su título. Resultan alegorías de Como apuntara el profesor Klaus Türk en su estudio sobre iconografías del trabajo, este dignifica y hace al ser humano²¹²

Besarkada XI, pareciera actuar como una representación simbólica sobre la capacidad de la ciudad de Bilbao de transformarse siendo ahora punto de encuentro y atracción mundial a través del arte. La obra reclama el abrazo social, el hermanamiento y la armónica convivencia sin eximir con sus fuerzas centrípetas en la parte superior la unión del pueblo vasco hermanándose con el mundo a través del arte. La obra de Chillida está relacionada con un medio sociocultural concreto y a la vez universal.

Por su parte, “Consejo al espacio V” de 1993, del mismo Chillida e igualmente perteneciendo a la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao, con su forma de chimenea semiabierta, parece expulsar conocimiento hacia el exterior y en todas las direcciones, señalando con el invisible “humo cultural” la localización de la industria artística a la que pertenece.(fig.132)

Tradicón industrial y modernidad cultural en un abrazo de dos empresas (la protoindustria con las viejas ferrerías y la industria del metal en el País Vasco con la industria cultural actual) que siguen emparentándose en la capacidad de esfuerzo laboral del entorno. Sus obras de acero del Guggenheim Bilbao enlazan el viejo mundo industrial decimonónico que alabada el ilustrado Jovellanos y el del siglo XX hasta sus años ochenta.

En la presentación del catálogo *Homenaje a Chillida* en el Guggenheim Bilbao cuando el artista cumpliera setenta y cinco años, el Presidente del Comité Ejecutivo de la Fundación del Museo Guggenheim Bilbao, Jose Luis Bilbao, diría:

El escultor vasco ha sido una tarjeta de presentación privilegiada del País Vasco. Su escultura ha sido observada por los expertos como un trabajo innovador, en el que

²¹¹ Alusión de Gabriel Celaya al trabajo de Chillida en la fragua. Texto recogido de una de las cartelas del Chillida Lantoki junto a la fragua en la que artista vasco trabajaba en San Sebastián.

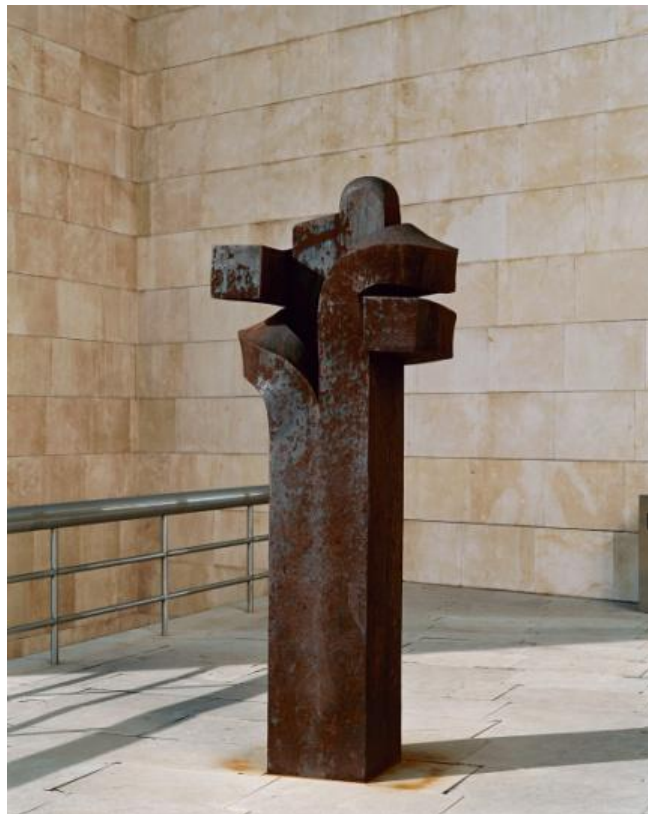
²¹² Pero también puede interpretarse bajo un prisma no tan positivo, el del Antiguo Testamento, cuando el trabajo será una carga diciendo: “Ganarás el pan con el sudor de tu frente”. (Génesis 3:19).

conceptos como el espacio o la luz se redefinen y marcan nuevos senderos en el camino de la historia de la escultura.

La calidad de una obra y la calidez de su persona hacen que Chillida merezca un lugar privilegiado en el recuerdo de nuestro pueblo.

A su vez, Antonio Iraculis Miguel (Presidente del Consejo de Administración del Grupo Urvasco), comenzaría en la presentación del mismo catálogo diciendo:

El legado que Eduardo Chillida nos ha dejado pertenece ya al mejor patrimonio artístico y cultural de la humanidad. Siendo un hombre que representaba las mejores cualidades de los vascos, supo construir una obra que elimina cualquier frontera y que se enraíza con la mejor escultura de todos los tiempos y en todos los países. Chillida es la demostración de que se puede ser fiel a los orígenes y mantener la propia identidad negándose a poner límite al espíritu. Por eso su obra es universal (...)²¹³



(fig.131) CHILLIDA, Eduardo. *Besarkada XI* ("Abrazo XI"), 1996.
Acero. 260x88x108 cm.
Museo Guggenheim Bilbao.

²¹³ Tantas veces publicaciones y medios de comunicación han ensalzado la figura de Eduardo Chillida; *vid.* por ejemplo (donde también se contempla a Jorge Oteiza): ALZUGARAY, Juan José. *Vascos relevantes del siglo XX*. Editan Juan José Alzugary y Ediciones Encuentro, S.A. Madrid, 2004, pp. 82-85.



(fig.132) CHILLIDA, Eduardo. "Consejo al espacio V", 1993.
Acero. 305x143x207 cm.
Museo Guggenheim Bilbao

SÍNTESIS DE IDEAS

-De entre el abanico de materiales que utilizara Eduardo Chillida durante toda su vida artística, tendría una especial inclinación hacia el hierro y el acero.

-Dos obras de la Colección Propia del Guggenheim Bilbao son el resultado del trabajo ígneo con el metal.

-En la forja industrial encontraría la colaboración necesaria para realizar sus piezas que crecían en escala aportando primeramente una maqueta -aroma- de acero en la que él ya habría dejados solventados en esencia los problemas técnicos de la escultura.

-El escultor intervenía y ayudaba en la fábrica marcando las directrices como un director de orquesta, involucrándose tanto conceptual como físicamente.

-Eduardo Chillida iría adaptando nuevas tecnologías a procesos industriales. La industria le ofrecería la capacidad de innovación y desarrollo tecnológico para desarrollar los procesos que respondieran a las necesidades escalares, de resistencia y estéticas de sus obras. Ciencia, tecnología y producción entraban en juego.

-La vinculación con su tierra natal le haría encontrar la luz oscura del País Vasco en la densidad del hierro y el acero.

-Su forma de tratar los materiales, trabajarlos con un equipo de especialistas industriales, maestros forjadores y obreros industriales en general, despiertan recuerdos sobre iconografías de la Historia del Arte.

-Sus obras en la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao, no solo remiten al pasado industrial de la villa y a la perseverancia y buen hacer obreros de antaño, sino que enorgullecen el Patrimonio obras de fuertes connotaciones vascas de una artista que llevó el nombre del País Vasco por todo el mundo.

-Grandes intelectuales valoraron sus obras, su pensamiento y su amistad.

-“Consejo al espacio V” recuerda en su forma a una de las chimeneas que servían antaño para evacuar los gases y humos resultantes del uso del fuego en la lucha con el hierro y el acero.

-La presencia de obras de Chillida provocan fuertes emociones en los visitantes al Museo.

3.1. c) JEFF KOONS. La Factoría Koons.

- JEFF KOONS. LA PRESENCIA DEL DUCHAMP Y EL *READY-MADE*

Cuando Jeff Koons llega a Nueva York desde Chicago en 1976 atraído por la efervescencia cultural del ambiente de aquella ciudad, se encontraría con un “materialismo interesante” que le gustaba y del que sabría sacar partido reflejando en su arte la sociedad de consumo del momento.²¹⁴

Un año antes, entre sus profesores más destacados figuraría ya el artista Ed Paschke (1939-2004) en la School of the Art Institute of Chicago (del cual también sería ayudante el joven Koons) que le había ya iniciado en su gusto por los objetos encontrados y por ende el apropiacionismo duchampiano y el *objet trouvé* surrealista, así como en la iconografía de lo cotidiano-popular. Koons por aquel entonces, siendo estudiante, estaba dedicado a la pintura y el grabado de carácter neosurrealista con iconografías de dramática índole influenciado por su admirado Dalí y por

²¹⁴ Ingrid Sischy: *El mundo de Jeff Koons*, en HOLZWARATH, Hans Werner (ed.). *Jeff Koons* (edición plurilingüe en español, italiano y portugués; traducción al español de Anna Asperó y Sergio Pawlowsky). Editorial TASCHEN, Köln, 2009, p. 11.

su mentor Paschke, así como por otros de los también artistas de reminiscencias surrealistas de Chicago como -su también profesor- Jim Nutt (n. 1938). Finalmente el aforismo más significativo que abriría las puertas de la evolución artística al joven estudiante vendría de boca de Paschke cuando le revelara que todo está ya en el mundo y que uno simplemente ha de encontrarlo.²¹⁵ El propio Koons aprendería dicha lección llegando a declarar sobre su primera serie que arranca de finales de los setenta que “[...] En este mundo existe ya todo. Entro en una tienda y compro flores hinchables. Entro en otra, en una ferretería y compro (...) espejos precortados y los presento. De hecho, son los propios objetos los que se presentan].²¹⁶

Koons con diecisiete años había conocido a Salvador Dalí al cual admiraba desde su niñez, desde que sus padres le regalasen un catálogo sobre las obras del maestro catalán. Se había enterado de que Dalí vivía en el hotel St. Regis en Nueva York y le llamó directamente consiguiendo concertar un encuentro entre ambos que se produciría en la Knoedler Gallery donde el de Figueres estaba exponiendo en aquel momento. La conversación sería corta y se harían una fotografía, pero aquel breve encuentro llegaría a ser tan enriquecedor que al día de hoy Jeff Koons aún lo recuerda como un magnífico estímulo, comprendiendo que él mismo también “estaba capacitado para poder hacer cualquier cosa”.²¹⁷

Por otro lado también conocería personalmente a Andy Warhol con el que estaría en dos ocasiones y del que admiraría su serie *Disaster* de principios de los sesenta y sus serigrafías de Elvis Presley, llamando poderosamente la atención del joven Koons la apropiación que Warhol hacía de las imágenes extraídas de los medios de comunicación de masas, la publicidad y la sociedad de consumo en general, aparte de su forma de trabajar tipo fabril con su estudio neoyorquino *Factory*, su propia persona como estrella del mundo del arte y la sociedad

²¹⁵ S. Rothkopf: *Sin fronteras*, en ROTHKOPF, Scott et al. *JEFF KOONS. RETROSPECTIVA*. Catálogo de la exposición en el Museo Guggenheim Bilbao, 9 de junio-27 de septiembre, 2015. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2015. Rothkopf, p. 19.

Observando obras de los citados artistas profesores del joven Koons en Chicago, el surrealismo tardío cultivado por ellos hace pensar en un reconocimiento de lo popular en sus oníricas obras al mantener cierta relación con la apariencia del mundo del comic, el cine o mediante la apropiación de iconografías fácilmente reconocibles de los medios de comunicación en general o de la misma Historia del Arte como lo haría Andy Warhol.

²¹⁶ Katie Siegel: *Inflatables*, HOLZWARTH, op. cit., p.68.

²¹⁷ Cfr. entrevista al artista: *Jeff Koons: Mis objetos son metáforas de la gente*, OBRIST, Hans Ulrich. *El Cultural*, 05/06/2015 (edición impresa); en web Lunes, 8 de junio de 2015): <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Jeff-Koons-Mis-objetos-son-metaforas-de-la-gente/36573>>; [22 de julio de 2015].

contemporánea y como motivo protagonista de sus obras (tantas veces se autorretrataría el mismo Warhol). Warhol como Dalí eran iconos de éxito artístico, económico y social jugando con sus propias imágenes como recurso de *star-system* y por tanto serían buenos ejemplos a seguir como ídolos del mundo de consumo capitalista en el que se movía el joven Koons.

Pero la familiarización de Jeff con los objetos cotidianos y su disposición espacial y ambiental vendría de más atrás, desde su crianza, pues su padre, Henry Koons, diseñador de interiores, poseía una tienda de decoración (Henry J. Koons Interior Decorators) donde el pequeño “mamaría”, echando una mano en el negocio, el saber combinar los diferentes elementos variando las composiciones o transitorias escenografías con los objetos que se exhibían en el comercio del progenitor. Todo iba cambiando en poco tiempo en el negocio de los Koons y aprendería a componer ambientes con objetos decorativos y utilitarios haciéndolos apetecibles para un potencial comprador. Este aprendizaje escaparataista lo aplicaría ya en sus primeras obras.

Él, que a los cuatro o cinco años ya apuntaba maneras para con el arte mostrándose como un pequeño gran artista en una significativa fotografía a esa edad y realizando reproducciones pictóricas de las obras de viejos maestros que su padre exponía en el escaparate de su tienda de interiorismo, se iría descubriendo como un gran observador de lo común. Así es que, se dejaría seducir a su llegada a Nueva York por los bazares de la calle 14, Brodway o los del Lower East Side, donde la sobreabundancia de pequeños objetos hechos en cadena fabrilmente y de bajo coste, serían los protagonistas de sus primeras series como *Inflatables* de finales de los setenta. Koons debió de experimentar la misma sensación que cualquiera de nosotros cuando entramos por primera vez en una de las ya más que familiares tiendas de “Todo a 100”.

Todo este bagaje visual no vendría más que a adicionarse a sus conocimientos sobre la Historia del Arte pues Koons había estudiado antes que en Chicago en el Maryland Institute College of Art de Baltimore desde 1972 donde obtendría su licenciatura y donde además habría dado muestras de interés por épocas tan dispares como la bizantina o la del Pop-Art mucho más reciente.²¹⁸

A principios de 1977 comenzaría a trabajar en el MOMA como comercial, captando socios vendiendo suscripciones al programa de miembros del museo; así tendría la oportunidad de visitar libremente sus extensas

²¹⁸ Jeff Koons. *Biografía*, en HOLZWARTH, op. cit., p.556

galerías. En aquel tiempo el MOMA empezaba a dedicar ciertas estancias a categorías artísticas específicas y el joven Jeff mostraría un fuerte interés por las salas dedicadas al Diseño y la Arquitectura. El hecho de proceder del ámbito de las Bellas Artes y de trabajar en un museo, aunque no sea en lo específicamente artístico-plástico, siempre resulta una experiencia enriquecedora; grandes e íclitos ejemplos saldrían precisamente del MOMA trabajando en ámbitos como la Seguridad, el Montaje, etc., dígase el caso de Sol Lewitt (1928-2007), Robert Ryman (n. 1930) o Dan Flavin (1933-1996) entre otros, a los que habríamos de añadir a Jeff Koons.

Por las noches, en su apartamento de Lower East Side experimentaba diferentes combinaciones con *ready-mades* conformados por los objetos de consumo adquiridos en aquellas abundantes tiendas, creando composiciones diversas sobre espejos que iría fotografiando una a una para después destruirlas y volver a componer de formas diferentes, una práctica que ya había probado de pequeño en la tienda de su padre al intercambiar y recomponer muchos aquellos ambientes con los mismos o diferentes objetos con jarrones o lámparas. La fotografía le serviría entonces de medio para dejar testimonio de cada uno de aquellos tanteos en Nueva York.²¹⁹

En su primera serie, *Inflatables* (1979), dejaría ya constancia de sus vínculos con los ready-mades de Marcel Duchamp (1887-1968) desde el primer momento que se apropiaría de objetos de la vida cotidiana (ya hechos o manufacturados) que descontextualizaría, en su caso flores y conejos entre otros hinchables, aparatos como un terminal fijo telefónico de la época, un paraguas..., aludiendo a la baja cultura y al consumo popular con iconografías y conceptos del mismo sustrato que ya venía realizando Warhol tiempo atrás con sus botes de sopa de tomate *Campbell*, sus cajas de estropajo “Brillo” o la “Coca-Cola” entre otras marcas y sus productos.

Al principio de su carrera Koons elevaba a la categoría de obra de arte banales objetos de plástico que sólo pueden llegarse a realizar industrialmente existiendo importantes tiradas de los mismos eligiendo sólo algunos entre todo el universo que encontraba en las tiendas fundamentalmente de la calle 14. Esta sería la misma actitud que adoptara Duchamp por ejemplo en su “Botellero” de 1914,^(fig.133) pues por el hecho de autoproclamarse Artista, elevaría a la categoría de obra de arte un objeto utilitario por, simplemente ubicarlo en un espacio consagrado al arte, desvirtuando así su función y convirtiendo su primigenio *status* de vulgar a elevado.

²¹⁹ Ingrid Sischy: *El mundo de Jeff Koons*, en HOLWARTH, op. cit., p. 11.

Duchamp no había creado el objeto artesanalmente, con sus manos, sólo “le vendría dado” al estar presente de forma cercana como sociedad industrial y consumista a la que pertenecía, y él, participando de ésta, sólo se encargaría de elegirlo, adquirirlo y situarlo fuera de un contexto de utilidad correspondiente a su diseño, en este caso en un espacio artístico. Este gesto respondía sólo a una voluntad, una intención y una decisión del artista, sin el requerimiento de una destreza manual o habilidad técnica por su parte para crear la obra. El autor infundiría una idea al objeto dado que la descontextualización del mismo implicaría su recalificación o recatalogación, en este caso como obra de arte, dando comienzo por ende, a la antesala del arte conceptual desarrollado como movimiento artístico en los 60 y 70 que viene prolongándose de una u otra forma hasta nuestros días. Jeff Koons en este sentido es un artista directamente vinculado con Duchamp siendo su obra muy conceptual.

El maestro francés se había desquitado de todo contenido subjetivo o de apego al objeto tan trivial pero, por el contrario, lo había subido a los altares del arte elevado de las galerías transgrediendo la línea que delimitaba el mundo de la alta y la baja cultura, el arte elevado y lo popular fusionando arte y vida, un fenómeno este último que iniciaría Pablo Picasso con su *collage* de 1912 (fig.34) con un fragmento de un respaldo de una silla de rejilla. Cuando la vida se convierte en arte, lo que queda como reducto es la idea.

Lo cierto es que, si los primeros *ready-mades* en origen que, ni se llamaron así desde el principio, dado que el nombre vendría después – surgiría en EEUU en 1915- y, siendo debidos según Duchamp a un gesto de distracción o a un simple juego dadaísta, supusieron una revolución en el mundo del arte. Una revolución que sería reinterpretada, redefinida, amplificada y variada por muchos hasta hoy sin perder la esencia definitoria de la que hablara Bretón en 1934 aludiendo a “objetos manufacturados elevados a la dignidad de obra de arte por la propia elección del artista”.²²⁰ Por tanto, si la intención del autor es lo que define al objeto poniendo a prueba en estos casos los límites del mundo del arte, Jeff Koons es uno de los que mejor se adecúa a esta contemplación

²²⁰ UBERQUOI, Marie-Claire. *¿El arte a la deriva?*. Editan Marie-Claire Uberquoi/Random House Mondadori, S.A. Barcelona, 2004, p. 16 y ss.



(fig.133) DUCHAMP, Marcel. **Botellero o Secador de botellas**, 1914.
(Réplica de 1964)
Objeto manufacturado de hierro galvanizado. 64 cm de alto x 42 cm de diámetro
Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, París.



(fig.134) PICASSO, Pablo. **"Naturaleza muerta con silla de rejilla"**, 1912
Óleo y collage sobre lienzo. 29x37 cm.
Museo Picasso, París

En el primer collage el fragmento real de una silla (un trozo de su respaldo del objeto utilitario) ya no aparece representado pictóricamente, sino que forma parte de la representación con toda su materialidad adquiriendo la categoría de elemento formal y conceptual formando parte de la composición artística. Picasso uniría arte y vida cotidiana.

En esa su primera serie que denominaría "Inflables" (*Inflables*, 1979) incluso amplificaría de algún modo el *ready-made* duchampiano pues a diferencia del gran maestro francés, Koons sí experimentaba un

sentimiento estético positivo a la hora de elegir objetos cotidianos hechos por la industria, repetidos, creados en serie y populares, porque desde pequeño ya celebraría con magnífica intención la sociedad industrial de su tiempo. York (Pensilvania), la ciudad natal de Koons en la que se crió, ya era cuando el artista vio la luz en 1955, una próspera y asentada ciudad industrial (grandes empresas de famosas marcas estaban ya presentes como Caterpillar, dedicada a la fabricación de maquinaria pesada para la construcción, minería, extracción de petróleo..., motores diésel y de gas, piezas industriales..., la York Barbell, creando productos para la práctica de Halterofilia y fitness en general, la famosa marca de motocicletas Harley-Davidson o varias fábricas de muebles, alguna de las cuales distribuía sus productos a la tienda del padre del artista), una actividad que compartía protagonismo con el ámbito productivo y comercial agrícola con los cultivos del entorno. Al día de hoy York aún se prodiga como ciudad histórica y Capital Americana del Turismo Industrial muy dada también a los eventos festivos de hecho, parece ser que la primera fiesta americana de *Acción de Gracias* se celebraría en ella.²²¹

El pequeño Jeffrey participaría con su familia de toda la parafernalia festiva de conmemoraciones tradicionales donde abundaban los desfiles, la música y los cromatismos que ambientan dichos eventos. Entre los objetos que pudo disfrutar de niño, los globos o hinchables de formas y colores diversos contribuían a ofrecer atmósferas alegres y divertidas.

Familiarizado con el ambiente industrial como lo hemos estado muchos en grandes urbes a este respecto y, disfrutando de los fastuosos festejos de su ciudad, no es de extrañar que tuviese fijación por los productos muchas veces divertidos hechos en serie, propios de la industria que contribuye al estado de bienestar. Koons desarrollaría un gusto especial por los objetos comunes cargados de cariño, añoranza y sentimiento, o de connotaciones no tan positivas (su experiencia de niño cuando se topó por primera vez en el ambiente doméstico de su casa con la aspiradora con la que limpiaba su madre el hogar, sería sorprendentemente recordada de adulto cuando la definiera como “la primera máquina agresiva con la que se topa un niño”).²²²

Las aspiradoras, como uno de los electrodomésticos corrientes que expresarían una clase media acomodada americana, las utilizaría como *ready-mades* en sus series *Pre-New* –utilizando otros objetos manufacturados como una tostadora, un limpiamoquetas, una tetera...- y *The New* con aspiradoras, enceradoras y limpiamoquetas que incluiría a

²²¹ Jeffrey Deitch: *De York a Nueva York*, en ROTHKOPF, op. cit., pp. 227-228.

²²² Deitch, en ROTHKOPH, op. cit., 228.

modo de joyas o reliquias en campanas de plexiglás iluminadas con tubos fluorescentes, siendo a la vez cronista de su tiempo pues no haría más que retratar la comunidad en la que le había tocado vivir y con la que identificaría extensiblemente la ciudad de Nueva York y su cultura consumista. Así sus hinchables se mostrarían como productos de contextos de consumo de ocio siendo objetos lúdicos, infantiles, hedonistas y de índole industrial.

Mientras Duchamp ensalzaba asépticamente el objeto ya hecho para ir en contra del arte elevado burgués. El objeto hablaba por sí mismo, sin manipulación (aunque por ejemplo en su famoso urinario de 1917 simplemente girando el objeto noventa grados sobre su posición habitual castraría su utilidad), con su naturaleza física y utilitaria en un lugar ajeno a él que lo reconvertía en su condición y Koons haría lo mismo pero por el contrario, sí parece adorar los hinchables, los disfrutaba desde niño y son elementos autobiográficos (los que aún le recuerdan trabajando en el MOMA hablan de alguien ciertamente peculiar: en principio correctamente vestido con pantalón, camisa y chaleco -así lo atestiguan las fotografías que han quedado de entonces- y solía llevar a modo de corbata o chorrera desde el cuello de la camisa bajando por el pecho una flor hinchable de aquellas que utilizaba en sus primeros *ready-mades*).

El componente consciente de Koons con respecto a expresar elocuentemente su sociedad de consumo y lo popular habitará ya en aquellos, como en otras de sus primeras series, a la vez que se tornan una especie de reflejo de nuestra existencia pues Koons los dotará de una metáfora de vida y de muerte, que no encontramos en Duchamp. Dichos inflables, para conseguir su integridad han de llegar a su forma más excelsa, que no se produce más que con la inclusión de la adecuada cantidad de aire en su interior, al igual que los seres humanos que sólo conseguimos integridad cuando mantenemos la vida y, para estar vivos, necesitamos del aire para respirar. Por tanto el americano llegará a una suerte de antropomorfización metafórica amplificando la idea del *ready-made* añadiendo un subjetivismo y una narratividad que irá más allá de la fría elección y situación del objeto.

Siempre me han gustado los objetos inflables porque recuerdan a nosotros. Respiramos y nos llenamos de aire y es como si eso representara algún tipo de compromiso porque exhalamos el aire de inmediato.²²³ (figs. 135 y 136)

²²³ I. Sischy: *EL mundo de Jeff Koons*, y K. Siegel.: *Inflatables*, en HOLWARTH, op. cit., pp. 11 y 72.



(fig. 135) KOONS, Jeff. "Flor y conejo hinchables (blanca larga, conejo rosa)", *Inflatable Flower and Bunny (Tall White, Pink Bunny)*, 1979
 Vinilo y espejos, 81x3x63,5x48,3 cm.
 The Broad Art Foundation, Santa Mónica



(fig.136) KOONS, Jeff. *Flores hinchables (rosa pequeña, amarilla larga), Inflatables Flowers (Short Pink, Tall Yellow)*, 1979
 Vinilo, espejos y acrílico. 40,6x61x48,3 cm.
 Col. del artista.

Lo mismo ocurriría en sus series *Pre-New* (1979-80) y *The New* (1980-87) evocando aquella primera aspiradora que le debió de parecer monstruosa en su niñez emitiendo un estruendoso sonido y que a la vez vincularía en la segunda serie mencionada -como en sus Hinchables- con la vida y la muerte, pues estas máquinas generalmente de la marca Hoover (cuyos diseños ya han quedado obsoletos aunque son totalmente nuevas) necesitan del aire para funcionar a modo de pulmones, lo que definiría el propio Koons como un enfrentamiento entre lo biológico y lo industrial pues son máquinas que respiran.²²⁴ (fig.137)

²²⁴ ROTHKOPF et al. op. cit. p. 228; HOLWARTH, op. cit. p. 109. Uno de los modos de presentar los objetos de consumo en la serie *The New*: aspiradoras como vírgenes perpetuas pues jamás han sido usadas pero cuyos diseños de 1980 han quedado obsoletos. En el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, donde expondría Koons obras de este tipo, situándolas en una estancia que daba a la calle separada de ella a través de un muro tipo escaparate, hubo quien confundiría dicha pinacoteca con una tienda de electrodomésticos y entraría a interesarse por su potencia, capacidad de aspiración y su precio, etc. Al ser

El *ready-made* duchampiano aparecerá de las siguientes maneras en la obra de Koons suponiendo en su poder una apropiación como ya haría Duchamp pero también una extensión y redefinición del mismo:

Duchamp se vincularía al *ready-made* puro, impersonal, (pero con la carga conceptual que conlleva el objeto en sí, es decir su naturaleza industrial en cuanto a fabricación, materiales y diseño aplicado; su procedencia en cuanto a adquisición es comercial y evidentemente fue hecho para proporcionar- como su apariencia indica- una utilidad y por sí solo “habla” de lo que es y a qué época pertenece). El acto puro de elegirlo sin apego y resituarlo en otro contexto, lo eleva a otra categoría, a ser obra de arte, desvirtuando la función primigenia para la cual fue diseñado. Un claro ejemplo será su mencionado “Botellero” de 1914 como provocación artística contra el concepto y el objeto del elevado y oficial arte burgués.²²⁵ Sin embargo el propio *ready-made* como resultado del sistema productivo capitalista refleja su repetición y evoca la relación hombre-máquina.



(fig.137) KOONS, Jeff. **Nuevas aspiradoras Hoover “Convertibles”: verde, roja, marrón; nueva aspiradora Shelton “Wet/Dry” 10 Gallon; en dos niveles, desplazados (New Hoover Convertibles Green, Red, Brown, New Shelton Wet Dry 10 Gallon Displaced Doubledecker)**, 1981-87. De la serie *The New* (1980-87).

Cuatro aspiradoras, acrílico y luces fluorescentes. 251,5x137x71,1 cm.

ARTISTS ROOMS Tate y National Galleries of Scotland; adquirida conjuntamente con The Offay Donation, con la ayuda del national Heritage Memorial Fund and the Art Fund, 2008.

colocadas en campanas de plexiglás e iluminadas por las fluorescentes en su base, se tornan joyas o reliquias de la sociedad capitalista y el estado de bienestar.

²²⁵ MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974)*. Ediciones Akal. S.A. Madrid, 1986, pp. 159 y ss.

Koons por su parte, se vincula con el *ready-made* con carga consciente e intencionalmente emocional, autobiográfica, siendo hijo de su tiempo y cronista de su época industrial y tecnológica, expresando por lo general de forma optimista el consumo capitalista. Igualmente la selección del objeto ya hecho, fabrilmente, reflejará su naturaleza artificial de nuevo el orden repetitivo como base de la producción capitalista.

Duchamp utilizaría en esencia el *assemblage*, no componiendo con materiales o fragmentos de objetos, sino como objetos tomados como unidades formando parte de una totalidad. Su primer *ready-made* de 1913, sumaría a la acción anterior de apropiación esa intervención, uniendo dos objetos manufacturados independientes formando finalmente una totalidad; en su caso habían sido la rueda de bicicleta sobre el taburete de cocina los elementos escogidos dando lugar definitivamente a un arte objetual. (fig.138)

Koons desde el primer momento presenta los objetos como Duchamp, e interviene colocando de diferentes maneras hinchables sobre superficies de espejo o en su serie *Pre-New* compuesta de pequeños electrodomésticos verticalmente sobre fondos luminosos de plástico que dejaban translucir la luz de fluorescentes, tornándose en su caso no obras exentas como la anterior citada del maestro francés sino, funcionando como sendos relieves reposando sobre la pared. Así se verá bebiendo no sólo de Duchamp y del Dadá, también del Futurismo (alabando el mundo moderno de la máquina), la Bauhaus (el uso del diseño aplicado y la producción serial y la indisolubilidad del arte, el diseño, la industria y la construcción) y el Surrealismo [extraña ubicación y combinación de objetos como elementos desconexos interconectados en la misma composición, como las palabras y sus significados en la famosa frase de “Los Cuentos de Maldoror” (1869) del Conde Lautréamont], del Pop (Warhol, Wesselmann y otros con sus apropiaciones de la sociedad de consumo ya citadas), del Minimalismo (con la evocación de los mencionadas superficies especulares de Judd o Smithson en los “Hinchables”, o de Dan Flavin con los tubos fluorescentes en *Pre-New* y *The New*, consiguiendo la interrelación física entre el espectador y la obra a través del juego de la luz, el espacio y nuestro sentido de la vista haciendo uso del plexiglás (que Donald Judd utilizaría desde 1964) y el Arte Conceptual (dado que emite la idea consumista del *american way of life* americano de finales de los 70 y los 80).

En la serie “Equilibrio” (*Equilibrium*, 1983-1993), de esencia surrealista, serían balones de baloncesto de la marca Spalding sumergidos en tanques de agua [antes de los tanques de formol con animales de

Damien Hirst (n. 1965) y con otro concepto] metaforizando el precario equilibrio que a nivel personal y social ansiamos haciendo a la vez una reflexión sobre la movilización y el medrar profesionalmente a través del deporte que él mismo ha visto en su entorno americano.



(fig.138) DUCHAMP, Marcel. *Rueda de bicicleta*, 1913 (Réplica de 1964)
Ready-made. 126,5 cm de altura.
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.

En Duchamp la apropiación -sirva de ejemplo- que hace de una reproducción hecha mecánicamente (una postal barata) de una imagen de la Historia del Arte y por ende de la cultura más elevada, la obra *La Gioconda* (1503-1519) de Leonardo da Vinci, en la que intervendría con un grafito dibujando un bigote con perilla sobre esa imagen, echaría por tierra todo el arte elevado asentado en nuestro imaginario cultural. *L.H.O.O.Q.* (1919) es un título que infunde una o varias ideas según la versión. También reproduciría su *Gran Vidrio* (1915-1923) y otras de sus pinturas y *ready-mades* en la obra "La caja-maleta" [1935-1941] de la que haría una edición limitada de trescientos ejemplares no numerados con la que insinuaría una lectura global del conjunto de su obra utilizando réplicas miniaturizadas, fotografías y reproducciones en color de sus obras.

Koons parte también de la imagen ya hecha (compraría en los años ochenta los derechos y las planchas originales a la marca de deporte Nike, elevando a la categoría de obra de arte los posters de dicha marca para utilizar en *Equilibrium* y que no llegan a perder del todo su función

publicitaria).²²⁶ También Koons estructura sus obras realizando series y dentro de ellas versiones como si de una factoría en cadena se tratara pero con ediciones de escasas tiradas. Un acto de apropiación que recordaría a emblemáticos autores como Richard Prince (n. 1949) entre otros, tomando para sí y ampliando anuncios de bebidas alcohólicas en su serie “Lujuria y Degradación” de 1986, con el fin de analizar semióticamente las imágenes publicitarias por el tratamiento iconográfico más o menos abstracto en función de la clase social a la que iba dirigidas.

Duchamp utilizaría tantas veces su propia imagen, como artista: como sujeto creador o como motivo de la obra, convirtiéndose por ejemplo en su alter ego inventado Rose Sélavy, travestido como *ready-made* humano” en las famosas fotografías de Man Ray (1890-1976); una suerte de voyerismo provocadoramente intencionado y consentido. Su propia imagen enjabonada en un bono de casino para la ruleta de Monte Carlo (1924)(fig.139). Duchamp, Warhol y tantos otros utilizarían su propia imagen como *ready-made* que se convertiría en mercancía artística en el mundo capitalista.

Koons al igual que Duchamp, une en sus creaciones persona y producto; con la que fuera su esposa Ilona Staller (n. 1951) -también conocida por Cicciolina, diputada italiana y estrella del cine para adultos-, en la serie *Made in Heaven* (1989-1991), siendo de aquellas aún novios, se convertirían en “*ready-mades* humanos” pues ellos mismos, con sus atractivos cuerpos, se convertían en un bien de consumo comerciando su sexualidad. Cicciolina y el propio artista aparecían en imágenes mecánicas de gran formato que llegarían a las galerías de los museos como impresiones de tintas con base de aceite sobre lienzo, no haciendo nada que no fuera lo que hacían habitualmente en su intimidad, uniendo arte y vida en ese sentido, pues eran ya pareja. Ella a su vez, se mostraba como era y a lo que se dedicaba habitualmente; él como estrella del mundo del arte, protagonista de su obra, mostrando su intimidad sexual sabedor del potente atractivo morboso que tienen ese tipo de imágenes y el valor promocional que le podían dar como artista.²²⁷ La serie *Made in Heaven* habría comenzado precisamente

²²⁶ En su país natal se suele inculcar a los niños y adolescentes blancos el poder medrar socialmente instruyéndose a través de los estudios, forjándose el poder alcanzar una buena posición en su futuro a través de la realización de una carrera de Ciencias, Literatura, Arte...; pero a los niños y adolescentes afroamericanos se les suele persuadir optar por la vía del deporte para poder movilizarse socialmente y tener éxito en la vida. De ahí que muchas grandes figuras del deporte como el baloncesto, sean de raza negra. Jeff Koons en *Equilibrium* sacaría a la luz esta reflexión sociológica; es por ello que aparecerán no solo los posters de Nike con exitosos deportistas afroamericanos sino también tanques de agua con balones de baloncesto sumergidos en ellos, a la vez que, a esta misma serie pertenecen representaciones en bronce de objetos salvavidas como metáforas del contenido explicado. Para Koons el arte es su propio salvavidas.

²²⁷ I. Sischy, en HOLTWHARTH, op. cit., p. 13; Isabelle Graw: *La vida como recurso. Mitificación, autopromoción y creación de valor en la obra de Jeff Koons*, en ROTHKOPF et al., op. cit., pp. 243 y ss.

atendiendo a un tema impuesto por la exposición en la que decidió iba a participar en el Whitney Museum en 1989 que atendía a la relación del arte con los medios de comunicación.

En este sentido de apropiación de la imagen ya hecha, destacaría la utilización de Koons de su imagen con cuatro o cinco años posando orgulloso, mirando a cámara, con sus ceras de colores siendo un pequeño artista que utilizaría para una obra denominada "El Nuevo Jeff Koons" en 1980 de la serie *The New*, simplemente introduciéndola en una caja de luz fluorescente en un museo.(fig.140) En este sentido el mismo Warhol antes que Koons ya hacía *ready-mades* de *ready-mades*, de imágenes encontradas en los medios de comunicación de personajes populares como Marilyn Monroe, Jackie Kennedy o Elvis Preysler bebiendo de los *ready-mades* modificados de Duchamp.



(fig.139) DUCHAMP, Marcel. *Monte Carlo Bond*, 1924

Fotocollage con fotografía del mismo Duchamp hecha por Man Ray, sobre litografía en color. 31,5x19,5 cm. 2/30.

Col. privada

La exposición a la que nos referimos de 1989: The 1989 Whitney Biennial. Whitney Museum of American Art. New York, 26 de abril-16 de julio, 1989.



(fig.140) KOONS, Jeff. *El nuevo Jeff Koons*, 1980. (De la serie *The New* [1980-1987])
Duratrans y caja de luz fluorescente. 106,7x20,3 cm.
Col. del artista

No obstante, realmente la ampliación y por tanto redefinición y evolución del *ready-made* duchampiano viene dada cuando el americano parte de un objeto del que se ha apropiado de la vida cotidiana moderna y lo reproduce o lo utiliza como referente para componer una nueva composición y reproducirla. Reproducciones con materiales industriales que ofrecen la apariencia total del original. Acaso estaríamos ante una especie de canibalismo del *ready-made*.

-“TULIPANES” Y LA RÉPLICA DEL *READY-MADE*. FIDELIDAD FORMAL AL OBJETO Y LECTURA CONCEPTUAL.

Los *ready-mades* koonsianos a los que nos referimos son por tanto objetos encontrados reproducidos con exquisitez fabril usando las formas manufacturadas del *ready-made* original como punto de partida, llegando a niveles de perfección extraordinarios. En este sentido, la obra *Tulipanes* (*Tulips*, 1995-2004)(fig.141) de la Colección propia del Museo Guggenheim Bilbao -adquirida por dicha pinacoteca en 2006-, bebe de los modos formales y conceptuales de la trayectoria anterior de este autor relacionada con el objeto industrial.

Perteneciente a la serie “Celebración”,²²⁸ gestada en 1993 y que aún no habría concluido (con dieciséis pinturas de gran formato y una veintena de esculturas de acero), “Tulipanes” recoge el testigo de las primeras piezas de la serie *Hinchables* de finales de los setenta que evocaban la apropiación de las vanguardias como el Dadá o el Surrealismo con el objeto encontrado y descontextualizado. En los inflables no inventaba nada porque todo existe ya (recordemos de nuevo a Ed Paschke), sólo había que seleccionar y presentar (evoquemos también otra vez la famosa obra *Botellero*, o el sillín y manillar de bicicleta convertidos en la cabeza de toro por parte de Picasso de 1942, o los objetos encontrados de tantos surrealistas...) consiguiendo contenidos diversos.

Koons dirige su mirada a la sociedad contemporánea, a la cultura de consumo con el firme objetivo de fijarse en el lenguaje colorista de la publicidad y del mundo del ocio para celebrar la vida sin emitir juicios de valor, como bien expresaría Lucía Aguirre (co-comisaria de la exposición retrospectiva de Koons que pudimos disfrutar en el Guggenheim Bilbao en 2015)²²⁹. El americano no critica, son los historiadores, los críticos, nosotros... los que interpretamos y criticamos. Es así que con Koons se vuelve a refrendar además la innegable tesis de Umberto Eco de que toda obra es abierta, pero es más, él hace obras democráticas que referencian modelos familiares que nos hacen estar confiados y cómodos ante ellas. Entendiendo por obra democrática un arte accesible por su comprensibilidad al ser figurativa. Sus piezas tanto de la serie *Celebración* como las de todas sus series como el mismo *Puppy* (1992), “Fácil Diversión” (*Easyfun*, 1999-2000), “Fácil diversión Etérea” (*Easyfun Ethereal*, 2000-2002), *Popeye* (del 2002 hacia delante), *Hulk Elvis* (2005 en adelante), “Antigüedad” (*Antiquity*, de 2009 en adelante), o la última, “Esferas Reflejantes” (*Gazing Balls*, a partir de 2013) incluyendo las primeras ya mencionadas “Antes de los Nuevos” (*Pre-New*, 1979-1980), “Lo Nuevo” (*The New*, 1980-1987) pasando por “Equilibrio” (*Equilibrium*, 1983-1993), “Lujuria y Degradación” (*Luxury and Degradation*, 1986), “Estatuaria” (*Statuary*, 1986) y *Kiepenkerl* (1987), “Banalidad” (*Banality*,

²²⁸ En 1993 Jeff Koons comenzaría “Celebración” inspirado por su primer hijo fruto de su matrimonio con Staller y por el sentimiento de pérdida que le produjo la ausencia del pequeño cuando su madre lo secuestra llevándose a Italia. La obra de Koons mostrará en tantas ocasiones la imaginería del mundo infantil; dirá Koons: Muchas veces hago referencia a la infancia porque es un periodo de crecimiento y amparo. Entonces la vida se expande rápidamente y a menudo tienes la sensación de seguridad y amparo; es cuando todavía no han comenzado los juicios de valor. Sischy, en HOLWARTH, op. cit., p.16.

²²⁹ Exposición *JEFF KOONS. RETROSPECTIVA*. Organizada por el Whitney Museum of American Art, Nueva York, en colaboración con el Centre Pompidou, París, y el Museo Guggenheim Bilbao. Comisariada por Scott Rothkopf y Lucía Aguirre en la pinacoteca bilbaína. Pudo verse en
-el Whitney Museum of American Art, Nueva York, 27 de junio-19 de octubre, 2014,
-el Centre Pompidou, Musée national d’art moderne, París, 26 de noviembre, 2014-27 de abril, 2015,
-el Museo Guggenheim Bilbao, 9 de junio-27 de septiembre, 2015.
Cita extraída de una de las charlas de formación para los guías del Museo Guggenheim sobre esta exposición en Bilbao.

1988), “Hecho en el Cielo” (*Made in Heaven*, 1989-1991) y *Puppy* (1992) participan de esa accesibilidad pues todos y todas las entendemos puesto que la intención del artista es la comunicación con las masas.²³⁰

“Tulipanes” (como también *Puppy*, del cual hablaremos en otro de los apartados de este estudio) es una de esas obras accesibles ya al primer golpe de vista pues es un simulacro del objeto cotidiano, del *ready-made* y bebe del apropiacionismo de la época posmoderna tan ecléctica de los ochenta en Nueva York donde se movería Koons, integrándose en el ansia común de transgredir los límites entre la alta y la baja cultura. Siguiendo con aquel eclecticismo, el americano sigue produciendo una especie de globalización artística incorporando aspectos como ya se han enumerado del Dadá, el Surrealismo, el Pop, el Minimal, etc.

“Tulipanes” se hermana con los aludidos hinchables de finales de los setenta del autor, con sus series con aspiradoras y otros electrodomésticos y por ende, con los artistas pop de los sesenta y setenta retomando el legado de Duchamp. Koons tomará como referencia elementos de la vida cotidiana moderna, en este caso un ramillete de globos, que rememoran las fiestas infantiles o los festejos rurales y urbanos que él recuerda de su ciudad de York en su niñez y su gusto por estos elementos que le particularizaban al “llevarlos puestos” en su actividad de comercial en el MOMA. La escultura representa un hatillo de siete grandes globos luminiscentes que recuerdan en su forma a la famosa flor originaria de Turquía.

Esta enorme naturaleza muerta habla de la vida y la muerte, de lo efímero y lo eterno y de la antropomorfización siendo una representación de *vanitas*. *Tulips* es un buen ejemplo de cómo Jeff Koons amplifica y reinterpreta la noción duchampiana del *ready-made* que hablaba de la pura y dura exhibición del objeto industrial y del *ready-made* modificado. Puede tomar directamente objetos como por ejemplo unos globos y reproducirlos alterando su escala y material o puede tomar igualmente objetos ya hechos y los resitúa, combina, cambia..., creando una composición que sigue permitiendo guardar la apariencia de los mismos globos, para luego crear su reproducción modificando igualmente los elementos formales mencionados que pasamos a describir:

²³⁰ A Jeff Koons le encanta además el contacto con la gente, con las masas. A los diez u once años ya iba de puerta en puerta (técnica de venta “puerta fría”) vendiendo papel de regalo que compraba previamente al pormayor junto a cintas o lazos de colores para hacer pequeñas empaquetaciones (emulando a su padre como el simpático y cercano comercial que era en su negocio). Con lo que más disfrutaba, llegaría a decir en innumerables entrevistas, sería con el enigma de saber, tras tocar la puerta, quién le iba a salir a atender. así como al imaginar la sensación de emoción o la ilusión del que empaquetaba su regalo. Por otro lado, añadir también que le gusta estar rodeado de artistas como autodefinición de pertenecer a una comunidad, a un gremio, del mismo modo que hace constantemente referencias a la Historia del Arte.

-La escala, monumentalizando el objeto. "Tulipanes" en cuestión de medidas posee 203,2x457,2x520,7 cm. El gran formato apabulla y llama la atención al observador que se siente complacido por la iconografía familiar que presenta. Conseguirá Koons una suerte de sublimación surrealista jugando con lo atractivo popular en una hiperbólica obra.

-El material. Al ser de acero, nada tiene que ver con el del referente original y hará eterna a la escultura a diferencia -como ocurría en sus primeros hinchables- del vinilo del ready-made globo, que con el tiempo se degrada y "muere" (de nuevo aquella antropomorfización de los inflables y las aspiradoras estaría presente en "Tulipanes" uniendo conceptos de caducidad y eternidad, vida y muerte, y el requerimiento del aire en el interior para conseguir su integridad).



(fig.141) KOONS, Jeff. "Tulipanes", (*Tulips*), 1995-2004.
Acero inoxidable alto en cromo con laca de color translúcida. 203x460x520 cm.
Versión 4/5. Museo Guggenheim Bilbao.

Tulips recoge la herencia del género de la naturaleza muerta pero no hace honor en su fisicidad a la misma ni al *ready-made* perecedero del que parte (recientemente algunas obras de la serie "Hinchables" han tenido que ser reconstruidas parcialmente pues los globos se degradan) pero sí reproduce su apariencia. Parecieran los grandes "globos" estar henchidos de aire gracias al cual parecen guardar su integridad formal con una aparente vida perecedera, pero lejos de ello, aun conservando

el aire, la obra es eterna al estar realizada en metal. Tratándose de acero inoxidable lacado alto en cromo, pensamos en el trabajo no sólo industrial (también artesanal), que aporta acabados puros y limpios como los de las immaculadas superficies de la obra, consiguiendo una colosal fidelidad al objeto que se tomó como modelo.

El material como sustancia, con sus cualidades sensibles, aporta una serie de significados muy concretos en la obra de Koons. El acero inoxidable es “un viejo conocido” del artista que lo viene empleando desde algunas de sus primeras series como “Lujuria y Degradación” o “Estatuaria” hasta el presente. Él lo define como el “material del proletariado” porque ofrece un falso lujo en el que se mueven las clases medias intentando alcanzar la falacia de la ostentación y el medrar socialmente. Sus obras de acero inoxidable pulido ofrecían ya en los años ochenta un gran atractivo por sus superficies relucientes, densas y opulentas que bien podrían pasar a la vista por ser plata de ley, pero se trataba de ofrecer la idea de un falso lujo. Con el acero tan pulido que sustituye al noble material, dirá Koons que pretende ofrecer la capacidad de reflexión a sus superficies a la vez que una cierta densidad. El acero igualará en “Tulipanes” jerárquicamente ámbitos sociales diferentes pues es una obra de arte hecha y exhibida para cualquier observador sin reservas. Koons crea esta obra con el mismo material que se utiliza habitualmente para fabricar cazos y sartenes.²³¹

-El color intenta ser el más fiel al del *ready-made* original. “Tulipanes”, como grandes hinchables con formas de flores de colores luminiscentes, hacen pensar en la compleja aplicación de lacado incorruptible, consiguiendo un acabado especular e impoluto recordando sus primeros inflables sobre espejos o su emblemática obra “Conejo” (*Rabbit*, 1986).²³² (fig.142) Koons seguirá recurriendo al minimalismo de Donald Judd, Robert Morris o a Robert Smithson en este sentido pues la capacidad de reflexión de las superficies de la obra genera diferentes efectos visuales. El resultado es una multiplicación de superficies especulares de caprichosas forama habiendo sido tamizado el color original del acero por los de las lacas aplicadas naranja, azul, magenta, rojo, amarillo, violeta y verde. Las superficies de “Tulipanes” funcionan como graciosas lentes en el espacio, nos atrapan y devuelven nuestra imagen de color reflejada en el entorno de la terraza del museo.

²³¹ Siegel. *Luxury and Degradation* (1986), en HOLWARTH, op. cit., pp. 186-187.

²³² Del cual realizó Koons un conejo hinchable, un globo, de más de 15 metros que sería comprado por los grandes almacenes de la marca *Macy's* que se vio por vez primera en el desfile de Acción de Gracias en el mes de noviembre de 2007 en Nueva York. Jan Avgikos: *Jeff Koons*, en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009; p. 225.

-Es una obra que requiere de una minuciosa logística industrial y tecnológica para llegar al acabado tan puro y limpio de la reproducción fiel del *ready-made*, un *ready-made* trastocado como vemos, por la escala y el material. Koons, al jugar con los materiales altera la naturaleza matérica del objeto real modificando también nuestra actitud hacia el mismo.

Koons transgrede las técnicas escultóricas tradicionales al incorporar moderna tecnología pero no diluye totalmente esa línea que separa tradición y modernidad pues entabla relaciones aún con el trabajo de los viejos fundidores en bronce y pequeñas factorías de antaño a este respecto.



(fig.142) KOONS, Jeff. “Conejo” (*Rabbit*), 1986
Acero inoxidable. 104,1x48,3x30,5 cm.4
Edición 1/3. Museum of Contemporary Art Chicago

“Tulipanes” es la versión número cuatro de una edición de un total de cinco piezas dentro de la serie *Celebration* prosiguiendo su forma de trabajar agrupando obras y componiendo un discurso intentándolo llevar lo más lejos que puede para después seguir por otras vías.²³³ De este modo, con ediciones limitadas y conjuntos que son series no hace más que emular la tradicional forma de hacer objetos manufacturados para la sociedad de consumo por parte del ámbito industrial.

²³³ De las otras cuatro piezas *Tulipanes*, una se encuentra instalada en las oficinas centrales del Norddeutsche Landesbank en la ciudad alemana de Hanover, otras dos pertenecen a importantes colecciones como la de la Fundación Prada en Milán y la Fundación Broad en Santa Mónica, California, y una pieza más es propiedad del artista. (esta información fue recogida en el año 2006 cuando el Guggenheim Bilbao adquirió *Tulips*).

Koons de nuevo visita la Historia del Arte remitiéndose al afán de mimesis del ser humano por seguir fielmente el modelo como lo contaría ya Plinio el Viejo. Como un Parraxios moderno, se puede decir que Jeff Koons "engaña" visualmente al espectador, un Zeuxis actual éste que, acostumbrado a ver de todo, -simulaciones 3-D incluidas- no parece asombrarse por nada. Pero Koons lo consigue con sus materiales y su factura extraordinaria. La capacidad de reproducción mimética absoluta del ready-made que posee Koons, al día de hoy prácticamente no tiene parangón.

Hemos podido comprobar incluso que "Tulipanes" ha llegado a ser confundida por el viandante que desconoce la obra y su autor (vista desde el otro lado de la Ría de Bilbao, es decir desde el lado opuesto desde la parte posterior de la situación del Guggenheim, desde Campo Volantín, por la ribera hacia Deusto), como un hatillo de globos reales que alguien pudiera estar vendiendo en la terraza del museo (como le ocurrió a Koons en el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo en Nueva York con sus nuevas aspiradoras Hoover en 1980). Al conocer que se trate de una obra arte expuesta dicha la terraza y que además es de acero inoxidable, se lleva una gran y desconcertante a la vez que impresionante y agradable sorpresa.

Koons, emulando la advertencia de René Magritte en su serie de pinturas de 1928 donde el texto de las mismas rezaba "Esto no es una pipa" cuando se estaba representando con fidelidad dicho objeto, Magritte no hacía más que confirmar que no se trataba de una pipa, sino de la representación pictórica de una pipa. El globo es suplantado por su simulacro, nos atrevemos a poner en boca de Baudrillard. La fidelidad al objeto cotidiano referente en su apariencia, la capacidad de simulación con el material con el que está reproducido, genera una fuerte tensión en el espectador, sea vista la obra a distancia o ubicándonos en plena terraza de la pinacoteca junto a ella. El mismo contexto define a la obra en su categoría como tal y responde a la perseguida disolución de la línea que separa la alta de la baja cultura por su iconografía en nuestro mundo de ocio, un objetivo, como hemos visto, perseguido siempre por Koons defendiendo el gusto de "la gente de la calle".

Tulipanes juega con la baza de lo apetecible, del gusto, recurriendo a aspectos socio-estéticos de nuestro primer mundo, donde el cultivo del placer en masa se ha hecho fundamental así como la creación industrial de los objetos de ese consumo. Koons sigue ensalzando la belleza de lo cotidiano como lo hace el marketing, la industria del entretenimiento y los lenguajes visuales publicitarios, campos estos en los que el americano tendría siempre un interés esencial. Tulipanes sigue conectada con

escena popular Warhol, Rosenquist y del Pop en general. En los ochenta Jeff Koons ya pertenecía a una generación de artistas que exploraban el significado del arte en un mundo capitalista ya sobresaturado de imágenes, poniendo a prueba las fronteras entre lo cotidiano y lo elevado.

En síntesis, en la obra “Tulipanes” del Guggenheim Bilbao se seguirá evocando:

1. El atractivo de lo popular de nuestra sociedad de consumo como un canto estético al objeto cotidiano industrial y su fetichización.

Me veo a mí mismo como un artista, y no como un escultor. La mayoría de las veces mi trabajo funciona en un reino de tres dimensiones, posiblemente debido a que es más sustancial que el reino de dos dimensiones de la ilusión. Define una realidad para mí. En el sistema me crié en - el sistema occidental, capitalista - uno recibe objetos como recompensa por (...) el logro. (...) Trabajan como mecanismos de apoyo para el individuo: para definir la personalidad de uno mismo, para cumplir con los deseos y expresarlas, y así sucesivamente²³⁴

2. La realización industrial: A través de la presencia del *ready-made* en sí mismo como referencia y por su naturaleza industrial; y a través de la reproducción mimética del mismo en el caso de “Tulipanes” alterada por escala y material como simulacro hasta conseguir un efecto *de trompel’oeil*.

3. El carácter serial: Koons enlaza con el ámbito de la producción serial masiva industrial del que procede el *ready-made*; su trabajo vendrá estructurado en series con ediciones muy limitadas (a lo sumo cinco), siendo incluso cada una de las piezas en ellas una versión pues puede cambiar por ejemplo el color en cada unidad, como ocurre en cada una de las cinco obras “Tulipanes” de la serie *Celebration*. “Tulipanes” es una de cinco versiones únicas.

En la actualidad, Koons es capaz de confrontar el acto de fabricar con la personalización digital interpretando el *ready-made* creando tiradas igualmente limitadas.²³⁵

4. El gusto por el diseño industrial de la época de la que son fruto tales objetos. La tradición europea de las artes aplicadas como el Constructivismo y la Bauhaus también estarían aquí evocados.

²³⁴ *On the American Artist Jeff Koon's: Articles, Interviews and Texts* *London Review of Books* Vol. 36 No 15 · 31 July 2014; pages 22-23, visto en: <<https://fireplacechats.wordpress.com/2014/06/21/on-americas-wunderkind-artist-jeff-koons-articles-interviews-and-texts/>>, [14-06-2015].

²³⁵ Michelle Kuo: *Único en su género*, en ROTHKOPF, op. cit., p. 264.

5. Presentación pulcra e industrial como en el Arte Minimalista capaz de transformarse según la situación (reflejos ya aludidos que a su vez remiten a juegos visuales del *Op Art* y otras tendencias preocupadas por los efectos visuales y el comportamiento de la luz, el color y las superficies de diversa naturaleza que implican el espacio.

6. Arte que evoca la comercialización del objeto como producto o mercancía. Aspecto dinerario en nuestra sociedad capitalista del objeto utilitario cotidiano, su valor en el mercado del arte como *ready-made* y el valor de *Tulips* como obra en la que se ha reproducido el primero.

7. El Arte Conceptual, posibilitando diferentes significados o lecturas semánticas del objeto escultórico reproducido en el que se habría reconvertido el *ready-made* original. En este último punto, Koons imbuirá a sus Tulipanes de posibles significados y no llegará en un principio a desvirtuar del todo la función primera para la cual fue diseñado el objeto cotidiano referente pues en este caso, los globos, que hacen las delicias de los niños -y de muchos adultos- en la concepción de la obra y en su efecto, sigue haciendo presente la diversión, el disfrute y también la sofisticación. Sofisticación en sus formas tanto del objeto globo como en la escultura en forma de globo con una escala ampliada. Su apariencia con los materiales y acabados, hacen sobre todo a los adultos disfrutar del saber que se trata de una obra muy sofisticada en su realización. Hecha en acero inoxidable, el mismo con el que se hacen las sartenes, que Koons considera el material proletario por excelencia. De nuevo un guiño conceptual para unir alta y baja cultura. Koons en definitiva, no es un artista *kitsch*, es un artista conceptual.

-“TULIPANES”, UNA EXPRESIÓN CONCEPTUAL DEL CAMBIO DEL ENTORNO.

Tulipanes consigue consumir su función psicológica en el espectador, la expresiva en su autor y la socio-estética ante todo, al igual que ocurre con *Puppy*, la otra obra del artista que posee en su Colección Propia el Guggenheim Bilbao, que trataremos en otro apartado. Koons defenderá, como en todas sus series, a través de las piezas de Bilbao, un arte para todos, entendible, que lleve a todos los públicos a la autoaceptación sin ambages.



(fig.143) KOONS, Jeff. "Tulipanes" (*Tulips*), 1995-2004.

"Tulipanes", al devolver la imagen que sobre sus superficies se proyecta, invita a crear juegos visuales con el espectador en función de dónde nos situemos y cuáles sean nuestros movimientos. Así iremos descubriendo diferentes proyecciones caprichosas según sus formas especulares de nosotros mismos y el entorno en cada una de las "flores-globo". Los ricos repertorios visuales se pueden percibir en conjunto o en cada una de las "flores" observándose cómo se van proyectando e intercambiando entre ellas las imágenes reflejadas, un juego visual este, creado en las impolutas superficies de acero pulido lacado alto en cromo, que encandila al espectador.

Toda obra de arte es política y las de Koons se muestran en este aspecto a las claras como socialistas, capaces de atraer a todos los públicos (para bien o para mal, pueden gustar o no gustar, interpretarse de forma agradable o menos agradable) independientemente de la historia personal de cada uno. El autor parece decirnos tanto con *Tulips* como con *Puppy* lo que viene promocionando desde hace años en su *praxis* artística, algo así como "¡autoacéptate como seas, disfruta y que no te dé miedo el arte!". (figs.143 y144)

El arte será tratado por Koons, como un motor para cambiar la sociedad siendo cronista de la que nos ha tocado vivir. Así también, "Tulipanes" en su graciosa iconografía y su fuerte material, induce a la reflexión de cómo la ciudad de Bilbao se ha reconvertido en una ciudad dedicada al ocio y el divertimento a través de lo cultural dejando atrás su pasado industrial.

Recordando las altas chimeneas industriales del pretérito Bilbao, con sus connotaciones de torres catedralicias evocando unir al modo gótico tierra y cielo, la materia y lo etéreo, encerrando a la vez, con sus alargadas y erguidas formas, alusiones totémicas de protección del sustento, así "Tulipanes" evoca el desplome de aquellas potentes chimeneas fabriles. Al representar flores tumbadas, ofrece una lectura simbólica de la reconversión socio-económica de Bilbao al estar la obra donde está y al pertenecer a una de las instituciones que marcarían esta nueva trayectoria de la ciudad. Una trayectoria que responde al placer y la diversión a través de lo cultural y Koons, que precisamente trabaja

constantemente con la idea del estado de bienestar, hace que *Tulipanes* la evoque en la terraza del Museo Guggenheim Bilbao.

Las obras de este autor aúnan ámbitos como lo religioso, lo sexual, lo banal, lo cultural, lo económico-social, lo industrial, lo existencial, etc. Aquellas chimeneas fabriles como a veces decía el Profesor Luis Badosa, despertaban alusiones carnales por su perfil fálico, *Tulipanes* también muestra su lado sexual. En tantas de sus series aparecerá la iconografía floral para hablar de la sexualidad y de la vida-muerte. *Tulipanes* es una obra evocativa de lo masculino, con sus enormes tallos y de lo femenino por sus formas bulbosas como una remisión simbólica a la cópula y reproducción de un nuevo orden económico-cultural que se ha erigido desde la muerte de la vieja industria en Bilbao. Remite a la necesidad del aire simulando ser globos y por tanto a la integridad del objeto adquiriendo su forma más excelsa gracias a él. Pero como decíamos anteriormente, los globos se degradan, pierden su aire poseyendo una vida limitada. La obra de Koons del Guggenheim Bilbao por el contrario, gracias al acero, es eterna y sus frías superficies industriales paradójicamente, gracias a su alegre cromatismo, evocan el calor de los carnal y hedonista.

Tulipanes celebra la vida moderna, la felicidad de los momentos vitales y, finalmente, por su ubicación, la colección a la que pertenece y sus materiales de origen industrial. Pareciera erigirse como una oda al Bilbao actual y a la sociedad de este tiempo llevando a la memoria la ciudad que fue y teniendo presente la que es: a través de la ausencia de lo gris y sucio generado por las industrias de antaño, y a través de la presencia de lo limpio y luminoso de una ciudad renovada, la obra denota proyecciones simbólicas que extraemos al mirar las inmaculadas superficies pulcras, lisas y coloreadas del acero inoxidable reflectante de la obra que recuerdan el acero que se fabricaba en nuestro entorno. Las superficies devuelven una imagen divertida y alegre del presente Bilbao con sus turistas y sus ciudadanos que se ven cada vez más atraídos por el arte contemporáneo -por tener éstos últimos además un museo al respecto cerca de sus casas-. *Tulipanes* es una magnífica proyección internacional, con su célebre autor americano a la cabeza y la marca Guggenheim a la que pertenece, como pieza simbólica de la imagen de la nueva ciudad de Bilbao en una ubicación sin igual, junto a la emblemática arteria fluvial de la villa y en lo que fuera un solar dedicado a la labor fabril de nuestros antepasados.



(fig.144) *Tulips* situada en la terraza del Museo Guggenheim Bilbao, al lado de la Ría, parece funcionar como un símbolo de la ciudad reconvertida al sector terciario y al ocio cultural evocando el pasado siderúrgico de la urbe gracias al acero que constituye el cuerpo de la obra.

-TRADICIÓN Y MODERNIDAD.

El ser artista es una condición que identifica un oficio o dedicación. Una de las acepciones del término “artista” en su sentido descriptivo tomado como nombre común, remite a quien hace de la práctica de un arte (ya como creador o como intérprete) su profesión distinguiéndose del aficionado.²³⁶

Famosos e innumerables artistas a lo largo de la Historia del Arte ejemplificarán con su trabajo corporativo el orden tipo taller en el que creaban sus obras como un colectivo laboral más allá de ser un trabajador individual. Rafael de Urbino tendría su taller en Florencia, Pedro Pablo Rubens en Amberes, Velázquez en Sevilla... Giorgio Vasari ya hablaría de los discípulos, aprendices y colaboradores de Rafael alabando la bondad y sabia dirección del mismo hacia ellos, diciendo:

(...) empleó a una infinidad de artistas, prestándoles ayuda y enseñándoles con tal amor, que más parecía tratar con sus hijos que con colegas. (...) bienaventurado puede decirse también aquel que, estando a su servicio, trabajó bajo su dirección (...)²³⁷

²³⁶ SORIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Ediciones Akal, S.A. Madrid, 1998, p. 142.

²³⁷ *Vida de los más excelentes pintores, escultores arquitectos*, p. 312 y 313, en <http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2014/03/VasariVidas.pdf>, [11-09-2015].

Con respecto a Velázquez y los artistas que trabajaron con él en su taller, *vid.* Tesis Doctoral *LOS VELAZQUEÑOS. Pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*, por María del Mar Doval Trueba, dirigida por el Catedrático Alfonso E. Pérez Sánchez, leída el 24 de Marzo de 2000 en la Universidad Complutense en Madrid.

Es bien sabido que en la historia del Arte los talleres de los viejos maestros consistían en un sistema de trabajo que en esencia era mecánico valorando la capacitación de los aspectos artesanales del oficio. En el Renacimiento, empero, se distinguiría la concepción del artista por su labor intelectual siendo él el responsable del contenido de sus producciones y no sólo de la habilidad manual elevándose su figura a una más alta categoría social. Muchos de estos autores delegaban en sus discípulos y ayudantes la creación del grueso de sus obras siguiendo la estela de los talleres de los viejos maestros de antes de esa época. Sólo hay que recordar a los discípulos del mismo Rafael el cual, tras la muerte de Bramante en el año 1514, cuando fuera nombrado arquitecto de la Basílica de San Pedro y, debiendo responder a los numerosísimos encargos que le sobrevenían de tipo pictórico, habría de recurrir tanto dentro como fuera de su taller a sus discípulos más aventajados [dígase por ejemplo el caso de sus trabajos de las Logias Vaticanas donde hubo de contar con Giulio Romano (1499-1546), Giovanni Francesco Penni (1488-1528)), Tommaso Vincidor (1493-1536), Giovanni da Udine (1487-1564) y otros].²³⁸

Tantas veces ha ocurrido en la Historia del Arte que, cuando un cliente solicitara una obra de temática determinada a un artista, dígase el caso de una Madonna, con San Juan Bautista y el Niño Jesús, éste en su taller procedía en un primer momento a crear el diseño ideando la composición, las poses de los personajes, la relación figura-fondo, la distribución cromática, etc. para preparar el terreno a sus discípulos y colaboradores. De esta manera solía existir una especialización, así que el maestro tendría un discípulo pintor especializado en la representación de la carnalidad del rostro, las manos y los pies de la Virgen y los cuerpecillos rollizos de los niños desnudos (o semidesnudos, habida cuenta de que uno de los atributos con los que se identifica a San Juanito es el taparrabos o piel que cubre sus partes pudendas o parcialmente su cuerpo); a su vez habría en el taller otro pintor especializado en la representación de paños o telas -así se le atribuiría la representación de la túnica de la Virgen y la pequeña cubrición de San Juan-; finalmente otro trabajador pintor, especializado en la representación de fondos vegetales pintaría el follaje de los primeros planos y el fondo paisajístico natural. Una vez cada uno hubiese terminado sus determinadas enmiendas, el maestro supervisaría la obra y si ésta era aprobada por él, ya estaría lista para el cliente.

²³⁸ FERINO PAGDEN, Sylvia/ZANCAN, M. Antonia. *Rafael: Catálogo Completo*. [Col. Cumbres del Arte, (Título original: Raffaello. Cantini editore, 1989). Traducción de Jose Luis Sancho y Anselmo Alonso Soriano]. Ediciones Akal, S.A. Torrejón de Ardoz, Madrid, 1992, p. 142.

Esto no hace más que anteceder a la división del trabajo que veríamos en la sociedad industrial al igual que también, en la Holanda del siglo XVII se vería la separación artista-cliente, creando obras los pintores que se especializaran en un género (paisajistas, retratistas, bodegonistas...) que irían a parar a un mercado abierto de clientes anónimos.

Es decir, de forma tradicional, los artistas han respondido a los numerosos encargos recibidos, trabajando en “factorías” de arte para clientes desconocidos y, de este modo muchos de los artistas actuales trabajarán dentro de esa esencia.

Como ejemplo de artista que une esa tradición con la modernidad al trabajar en ese orden tipo factoría habremos de considerar entre otros, como ejemplo significativo a Jeff Koons que llegará a comparar su factoría más que con la fábrica de Warhol, con el taller de Tiziano o de Rubens, ensalzando su dinámica laboral tradicional.²³⁹

Tengo un montón de gente que trabaja conmigo, pero podemos hacer que muy pocas pinturas al año. Siento una responsabilidad moral, cada vez que hago algo, para dar el cien por cien porque me preocupo por el espectador. Hoy en día no es raro que los artistas tengan grandes estudios. Si usted está interesado en hacer más de una pintura de un año, o si usted está interesado en hacer más de una escultura, y quieres trabajar en diferentes medios y hacer obras públicas, es necesario tener un apoyo que pueda ayudarle a hacer estas cosas mientras que también están pensando en otras áreas para investigar. Me gusta trabajar con la gente porque no quiero estar en una habitación solo. Me encanta el sentido de la familia que tengo con mi estudio; es una comunidad²⁴⁰

No le gusta a Koons llamar fábrica a su estudio porque sólo realiza en torno a ocho pinturas y doce esculturas al año con lo que no considera que sea un trabajo masivo y en serie pero la esencia del trabajo de factoría sí está presente.²⁴¹

No sólo en su estudio neoyorkino tiene a su personal trabajando sino que, en Pensilvania mantiene a la vez un taller con unas treinta personas obrando en sus esculturas de piedra. En ocasiones ha tenido que recurrir no sólo a especialistas en la talla de la madera, sino también a

²³⁹ SEISDEDOS, Iker. *Retrato de Jeff Koons, el artista más cotizado del mundo*, en *EL PAÍS SEMANAL*, 27 de Mayo, 2015; visto en web: <http://elpais.com/elpais/2015/05/26/eps/1432661293_043847.html>, [12-07-2015].

²⁴⁰ SOLLINS, Susan. *Questions: Jeff Koons*, en *Art Changes Every Day Art21*, Enero, 2014; <<http://www.art21.org/texts/jeff-Koons/interview-jeff-koons-art-changes-every-day>>, [15-07-2015].

²⁴¹ *On the American Artist Jeff Koon's: Articles, Interviews and Texts* London Review of Books. Vol. 36, Nº 15, 31 de Julio, 2014, pp. 22-23, en web: <<https://fireplacechats.wordpress.com/2014/06/21/on-americas-wunderkind-artist-jeff-koons-articles-interviews-and-texts/>>, [12-07-2015].

sopladores de cristal, ceramistas, fundidores... sin reparar en distancias pues así ha tenido que ir a Pietrasanta, Murano, la Alta Baviera...²⁴²

Las cuestiones de autoría evidentemente irán en este caso a parar al dueño y director del taller, al sujeto que crea, innova, ingenia, dirige y se encarga en definitiva de la *poiesis*. Esto en muchas ocasiones es rechazable por el público porque aún se atiende a alabar la habilidad técnica o la destreza manual o técnica pero, ¿acaso Gehry colocó alguna de las 33.000 planchas de titanio en su edificio de Bilbao? Evidentemente no. La idea y la voluntad, el diseño y la intención, pertenecerán a Jeff Koons en este sentido. Cuando en ocasiones ha tenido que recurrir a artistas de la madera alemanes en su caso, ha ocurrido que, previa petición del propio americano, el imaginero hubo de dejar plasmada en la escultura su firma bien visible, mientras que la firma de Koons se encontraría en la base de la escultura y no a la vista. (figs.145 y 146) Un acto de reconocimiento y a la vez de humildad y quizás un guiño irónico al concepto de autoría en los tiempos modernos acostumbrados al trabajo impersonal en serie de las factorías que tanto reivindicara Warhol.

Koons es uno de esos artistas destacables en el proceder a la ejecución de sus obras. Se trataría de ese mismo orden tipo taller-factoría tradicional donde la colaboración engranando labores técnicas por cada uno de los operarios o asistentes está a la orden del día, pasando todo por su control; como él mismo diría:

Yo soy responsable de cada detalle del proceso. Todo pasa por mí. Cuando una pintura está terminada es exactamente como yo deseaba que fuera. No hay posibilidad de que se mezcle la subjetividad de ninguno de los empleados. Nadie cambia ni una pizca un color o el sentido de una composición. Vengo a trabajar todos los días, necesito estar encima. Tal vez suene muy sofisticado, pero en realidad no ha cambiado en absoluto durante siglos.²⁴³

²⁴² HOLZWARTH, op. cit., p. 258.

²⁴³ SEISDEDOS, op. cit. web.



(figs.145 y 146) Koons, Jeff. **"Dando paso a la Banalidad" (*Ushering in Banality*)**, 1988

Madera policromada, 96,5x157,5x76,2 cm.

Prueba de artista. Colección particular.

Observamos la firma en la parte derecha inferior de la escultura. A pesar de indicar la autoría de Franz Wiesser, el imaginero alemán que colaboró con Koons para la creación de la pieza, la firma del autor intelectual se encuentra oculta en la base de la escultura.

En 1993, inspirado por su primer hijo, fruto de su matrimonio con Staller, comenzaría a gestar la serie "Celebración" de imaginería infantil dando lugar a un conjunto de pinturas hechas al óleo sobre lienzo y esculturas de polietileno y de acero entre las que encontramos la obra del Guggenheim Bilbao "Tulipanes". La producción de dicha serie le exigiría la contratación de numeroso personal para su taller del Soho que luego trasladaría a Chelsea, ambos en Nueva York.²⁴⁴

Para sus cuadros de la serie Celebración, realizados finalmente de forma manual, el proceder parte de composiciones hechas a través del collage a partir de la apropiación de imágenes que el mismo artista toma de medios de comunicación de masas como revistas, comics, el mundo de la publicidad en general, de sus diseños comerciales, postales compradas en tiendas de souvenirs, vales de descuento, su mismo archivo personal... Por tanto, el primer diseño de la obra como vemos, parte generalmente de imágenes encontradas que el artista corta, perfecciona, cambia y pega creando un primer collage. La asociación de los diferentes fragmentos de esos ready-mades que recogerá, como un ojo, una prenda interior, un trozo de pastel..., las relaciones entre ellos y el espacio será totalmente libre uniendo de forma surrealista elementos totalmente desconexos que formarán parte del mismo todo pictórico. A continuación escaneará la composición para perfeccionarla en la pantalla de su ordenador a través de versiones modernas de programas informáticos avanzados de manipulación de imágenes como Photoshop,

²⁴⁴ Su primer taller del Soho se encontraría en la esquina de Houston Street y Brodway. En 2001 lo trasladará a Chelsea, una fábrica de arte cerca de las instalaciones del ferrocarril. Su estudio en esta última ubicación, en la calle 29, es una factoría de arte con sus 1500 metros cuadrados en un antiguo edificio industrial cercano al río Hudson. Empleando a más de cien asistentes (ha llegado a tener hasta ciento ochenta).

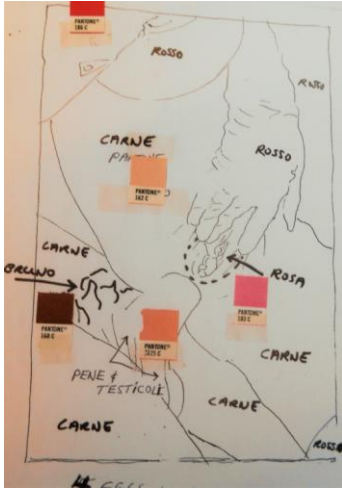
siendo ahí donde el autor definitivamente terminará el diseño que servirá de modelo a los operarios de su taller para, manualmente, crear la representación al óleo sobre lienzo bajo su continua supervisión comenzando por dar a cada uno de los ayudantes uno o varios ejemplares del diseño impreso o una o varias partes del mismo según sea su labor en ellas.

Soy bastante exigente, pero al mismo tiempo doy a la gente espacio para que se desarrolle y participe en la mejora del sistema y en el aseguramiento de la realización de mis deseos.²⁴⁵

Sólo en el taller de mezclado de pintura, Koons emplea a media docena de asistentes que se dedican exclusivamente a la mezcla de pintura al óleo. En otra estancia, numerosos operarios aplican la pintura mezclada según la clasificación de cada parte de la obra (por muy minúscula que sea esa parte) con alto nivel de exigencia en cuanto a fidelidad al modelo. Es decir, el desarrollo de la paleta de colores necesarios para cada uno de sus cuadros se particulariza por números siendo esa la labor de estos asistentes.(figs.147, 148, 149, 150 y 151)

La serie “Celebración” resultaría tan compleja por su requerimiento de acabados impolutos, que le granjearía grandes dificultades a nivel económico y práctico. Las exigencias de Koons por reproducir miméticamente el *ready-made* del que parte, con acero, haría que la realización de la serie no sólo se ralentizase sino que habría de ser suspendida en 1997 por falta de fondos económicos. No sólo se quedaría Koons sin financiación, en la ruina, por los costes de la producción de estas obras sino también, se daría la circunstancia, por los enormes gastos en los litigios por la custodia de su hijo Ludwig Maximilian que Ilona Staller se había llevado a Europa sin su consentimiento tras su separación.

²⁴⁵ SEISDEDOS, op. cit. web.



(figs.147 y 148) Dos imágenes de algunas de las partes del proceso de creación de las obras pictóricas de Koons como ejemplos referidos a la clasificación de los colores que se han dispuesto lo más fielmente posible al diseño original del autor. Un proceso totalmente artesanal que ha requerido previamente del trabajo con la tecnología para perfeccionar la composición definitiva de la cual se parte.



(figs.149 y 150) Arriba y abajo: Espacios dedicados a la labor de mezclado y aplicación de los colores en el taller de Jeff Koons.



Las complicaciones técnicas no se resolvían y varias obras habrían de ser comenzadas de nuevo no sólo las escultóricas de metal, sino también algunas de las pinturas de la serie por su requerimiento exacto, en este caso, de la planaridad que imponía la composición mediante los fragmentos fotográficos de los que partía con el *collage*-modelo. Generalmente la creación de la obra es muy lenta dentro -y fuera- del estudio de Koons por la perfección exigida en todos los aspectos en cada pieza.

La manera de lidiar y solventar el problema económico para su empresa sería astutamente iniciando una nueva serie con obras en principio, que resultasen más baratas y comenzaría con las pinturas de *Easyfun* en 1999 partiendo igualmente de collages. Poco a poco iría recobrando el aliento financiero para proseguir no sólo *Celebración* sino iniciar y proseguir otras series de forma simultánea. Para sus pinturas y esculturas, es en su taller de informática o centro de conmutación (sic) donde sus asistentes trabajan según las esmeradas instrucciones del maestro, en los fragmentos de las nuevas pinturas. Dirá Koons: “Mis empleados han aprendido a ver con mis ojos (...) pero todo el proceso de producción está bajo mi control. Me siento responsable de cada gesto”.²⁴⁶



(fig.151) Jeff Koons supervisa las labores en su estudio. En la imagen uno de sus asistentes modelando el prototipo de la pieza *Amore* (1988) para, a partir del mismo, finalmente hacerse una edición de tres unidades en porcelana.

²⁴⁶ SEISDEDOS, op. cit. web.

-ARTE, INDUSTRIA Y TECNOLOGÍA.

Fuera de su estudio tuvieron que realizarse muchas de las obras de la serie *Celebration* como en la fábrica de Turingia en Alemania, ARNOLD AG entre otras. En un comienzo, Koons trabajaría generalmente para sus obras tridimensionales en acero con Polich Tallix Fine Art Foundry, una empresa sita en Rock Tavern (Nueva York) a la que volvería en muchas ocasiones. Pollix Tallix desde que abrió su primera fundición de arte a finales de 1960, ya habría colaborado en la producción de multitud de esculturas de unos quinientos artistas, entre ellos Louise Bourgeois, Alexander Calder, Nancy Graves, Roy Lichtenstein, Louise Nevelson, Isamu Noguchi o Richard Serra entre muchos otros.²⁴⁷ (fig.152 y 153)

A mediados de los ochenta Koons comenzaría a requerir la colaboración de esta fábrica para las piezas de sus series que necesitaban del trabajo de la fundición tanto de bronce, como de acero, aluminio y otros materiales. En Tallix, como así la llama el artista, encontraría el desarrollo de una amplia gama de materiales adaptados a sus exigencias en una combinación de metalurgia y tecnología, ingeniería y estética. Partiendo de un modelo tridimensional o a través de un archivo digital, son capaces de conseguir la pieza aunando el trabajo de fundición y el acabado de superficies de manera más artesanal (lijado, pulido manual, etc).²⁴⁸



(fig.152) Trabajo de fundición en una de las habituales fábricas con las que Koons trabaja: la empresa Polich Tallix Fine Art Foundry en Rock Tavern a casi cien km. del Norte de Manhattan.

²⁴⁷ HONDARA, Susan. *At Polich Tallix Fine Art Foundry, Master of Metals Is Artists' Ally*. The New York Times, 31 de Enero, 2015, en web: <http://www.nytimes.com/2015/02/01/nyregion/at-polich-tallix-fine-art-foundry-master-of-metals-is-artists-ally.html?_r=0>, [15-07-2015]

Vid. interesante artículo sobre la fábrica Polich Tallix Fine Art Foundry Tallix en Nueva York de KUO, Michelle. *Industrial Revolution: On the history of fabrication*, en *Artforum International*. October, 2007. *The Art of Productio*, p. 306 y ss.

²⁴⁸ Del mismo modo, en ocasiones cuando Koons ha requerido del trabajo de impolutos cromados ha recurrido a empresas especializadas en pintura decorativa para coches de época, esto es, lo que no es posible conseguir a través del trabajo en su estudio, lo consigue fuera del mismo no desdeñando ningún método ni técnica.



(fig.153) Jeff Koons en una de las fábricas a las que recurre para materializar sus creaciones.

Pero con algunas piezas de “Celebración” llegaría a tener problemas pues los acabados no llegarían según el artista a ser perfectos, las formas se abollaban y tendría Koons que recurrir a otra factoría alemana Arnold AG.

Desde 1924 Arnold AG viene ofreciendo servicios competentes en la elaboración de metales adecuándose a las particularidades exigidas para cada proyecto como la desafiante *Tulipanes* y sus hermanas, de la serie *Celebration*. Esta gran empresa sería la que diera por fin solución a los grandes problemas que fueron surgiendo en dicha serie, pues las formas inmaculadas de las esculturas de *Celebration* se abollaban, el lacado quedaba con imperfecciones... hasta que, el miembro de la colección de Arte DaimlerChrysler, Hans Baumgart, y el dueño de la galería Max Hetzler de Berlín, pusieron en contacto a Koons con dicha factoría en 1998 gracias a que la primera le encargaría al artista una escultura en la Postdamer Platz de Berlín (la "Flor del globo" que requirió de un tiempo de producción de 10.500 horas). Finalmente, gracias a Arnold AG se obraría el milagro y desde entonces, suele trabajar en sus esculturas metálicas estrechamente con esta empresa que en la actualidad emplea a unos trescientos trabajadores aunque son unos treinta los que colaboran en el trabajo de este autor.²⁴⁹

El lema de Arnold AG es “Nada es imposible” y suele aceptar casi cualquier desafío. Acostumbrados ya desde algunas décadas a trabajar en meticulosos proyectos para artistas plásticos, hacen gala de su

²⁴⁹ Como bien reza en la página web de dicha empresa promocionando los resultados de los proyectos artísticos en los que han intervenido. Situada en la ciudad alemana de Steinbach-Hallenbergh de 60.000 habitantes, en un parque industrial. Vid. Arnold metallisch intelligens: <<http://www.arnold.de/>>, [10-07-2014]. Koons, no obstante sigue trabajando con empresas más estadounidenses más cercanas.

pericia y su técnica. Como especialistas en procesar metal (acero, acero inoxidable, metales no ferrosos como el aluminio, el atón, el cobre...) estarían preparados para acoger los minuciosos proyectos de Koons ofreciendo al artista un abanico de procedimientos que parece ser no encontraba en otras fábricas. Esta empresa ha trabajado en proyectos muy diversos, desde la construcción de puentes metálicos hasta en obras de Sol Lewitt y otros artistas antes que con Koons.

Arnold AG por ejemplo, en Steinbach-Hallwienbach (Alemania), puede trabajar el metal como material sólido o como una finísima lámina, con láser, punzonado, doblado, soldado, pintado... En conjuntos metálicos o estructuras especiales metálicas..., disponiendo de plataformas láser, máquinas de pulido de hasta 1400 milímetros de ancho, máquinas alisadoras húmedas y secas que pueden operar sobre superficies de hasta 750 mm de ancho y 8 mm de espesor, máquinas plegadoras de hasta 10 y 200 toneladas hasta 3000 mm, máquinas de corte de chapa, sierras circulares de acero y aluminio, prensas hidráulicas y de otro tipo, taladros y máquinas perforadoras, tornos, soldadura, fresadoras, sistemas de aplicación de lacado, limpiadoras... Así es que Jeff Koons conseguiría no solo la técnica y la tecnología necesarias sino también la simbiosis de un trabajo en equipo importante en prácticamente todas las fases de la creación de la obra.²⁵⁰

Consciente de que obras como "Tulipanes" habrían de deber su eficacia al impacto producido por el material con el que Koons quería que se construyese y sus acabados, las fábricas estudian con exactitud el diseño del artista y los modelos de plástico de las formas de las flores globo procedentes del estudio del autor en Nueva York pues todo el trabajo comienza en su estudio: (fig.154)

Koons primeramente, partiendo del objeto encontrado, el hinchable, incluso rediseña partes del mismo para que sean realmente convincentes en su reproducción -como es el caso de los filtros de aire de sus *Balloon Dogs*-²⁵¹, realiza ajustes o cambia partes haciendo el *ready-made* más perfecto si acaso. A partir de la imagen o un modelo suministrado por el artista, se utilizarán después diferentes técnicas de escaneado digital en 3-D para captar hasta los más mínimos detalles del objeto. Dicha información escaneada es el punto de partida para

²⁵⁰ Arnold AG, <<http://www.arnold.de/index.php?Stainless-Steel>>, [10-07-2014].

Esta fábrica integra también otros materiales que no son metálicos si así lo requieren los proyectos que se le encargan, como vidrio, madera, cobre, aluminio piedra natural o plástico colaborando con otras empresas especialistas en tales trabajos. En esta misma fábrica realizaría otra de sus famosas piezas como "Hulk (órgano)", 2004-2014, una edición de tres, una de las cuales, la de la Gagosian Gallery pudimos contemplar en la exposición retrospectiva sobre Jeff Koons del Guggenheim Bilbao en 2015.

²⁵¹ Algunas de sus otras obras de la misma serie "Celebración" como alguno de sus "Perros-Globo" (1995-2000), las haría en la fábrica Carlson & Co, en el extremo norte del Valle de San Fernando en Los Ángeles.

desarrollar el modelo o prototipo sólido, que es retocado a mano y escaneado de nuevo; finalmente con los escaneados se realizará una composición digital ampliada permitiendo aumentar de tamaño la escultura tomando las medidas del original y multiplicándolas.(fig.10) Tras numerosas mejoras, se mecanizarán los objetos de acero inoxidable. En las esculturas de “Celebración” llega a tener problemas con las lecturas de escaneado pues no eran exactas como él requería.



(fig.154) Modelo hecho en plástico o vinilo procedente del estudio de Jeff Koons en Nueva York. Cada una de las “partes-flor” se realizaría de forma individual en acero inoxidable.

Hoy en día llega a utilizar hasta escáneres TC que utilizan rayos X penetrando en las superficies a las que no llega ni la luz. Se trata de escáneres de hospital que son capaces de registrar la geometría más mínima de la materia orgánica registrándose ésta en secciones transversales que se combinan para dar lugar a una representación del volumen. Koons había utilizado un equipo TC en la General Electric en Alemania y en su tierra de Pensilvania pero en la actualidad en su propio taller está buscando la mejor máquina de escaneo en función de para qué objeto lo requiera.

Esta tecnología TC al funcionar mediante vóxeles (unidades cúbicas mínimas para procesar un cuerpo tridimensional pues un vóxel posee altura longitud y anchura) tiene la capacidad de penetrar en las superficies ofreciendo datos volumétricos mínimos de todo el cuerpo de la pieza, interior y exteriormente. Esa información debe convertirse por

parte de los expertos informáticos del estudio de Koons en un código para la máquina fresadora que dará forma del prototipo de la escultura. El artista considera extremadamente importante el modo en que se procesan los datos escaneados dado que suelen surgir en esta operación de transferencia inexactitudes que se suelen denominarse ruido. Así el estudio del americano recurre a softwares modernos para ampliar el escaneado con el menor ruido posible ocupando meses y meses esta tarea. Finalmente una máquina multiaxial de modelado que podrá dar instrucciones digitales a una cortadora, generalmente de metal, de chorro de agua o láser tallando o perforando el material infinitesimalmente. También se podrá llegar al modelo con piedra, espuma, vinilo o poliuretano, entre otros. Cuando se trata de metal el mecanizado sería el comienzo del proceso de fundición, montaje y acabado

En Arnold AG el modelo en vinilo se fundiría en acero por partes a través de los moldes correspondientes para finalmente, conseguir el resultado en acero inoxidable a través de métodos como la fundición a la cera perdida directa o la fundición en arena.(fig.155) Es decir se uniría el proceso de fabricación tradicional con las aplicaciones digitales pues a pesar de la tecnología de vanguardia, el trabajo manual en los acabados es fundamental.

Sus esculturas de más pequeño formato pueden llegar a terminarse en el propio taller del artista donde los asistentes del departamento de escultura realizarán las labores de lijado, pulido y lacado. Otras veces se requiere de la colaboración de más empresas como algunas que en Connecticut se dedican al coloreado de superficies diversas.²⁵²

En las obras de acero que representan hinchables, una vez se realizara el vaciado en acero -pudiendo alcanzar en su fundición temperaturas entre 2.000 a 3.000 grados Fahrenheit, esto es, entre 1100 y 1650 grados centígrados aproximadamente- de cada una de las partes que componen la obra. Cada fragmento, una vez solidificado, será extraído del molde preparado para con la soldadura unir las partes de cada flor-globo y una vez realizada esta labor proceder al pulido y preparación de la superficie con el lacado previo imprimado de esta.

²⁵² Vid. en soporte digital ART IN THE 21ST CENTURY. FANTASY. JEFF KOONS-FLORIAN MAIER AICHEN, MARY HEILMANN-CAO FEI. Season 5, episode "Fantasy", 2009. Art21, 2009. 0/DVD 5 (PAL). Catalogue 10610055'

-“TULIPANES”.

“Tulipanes”, (1995-2004) se compone por tanto de siete “flores” de acero inoxidable alto en cromo con revestimiento transparente de color. Primeramente se realizaron los modelos a pequeña escala en silicona y a su vez se harían moldes de resina. Después se esculpieron los modelos a gran escala realizados con espuma y se recubrieron con resina. En el molde del modelo final se vertiría el acero inoxidable. Después se procedió al pulido y el lijado para pasar a aplicar varias capas de pintura: Primeramente fueron dos capas de Spare Prime SS 100, dos capas de aglutinante D 941 y de seis a diez capas de pintura d 893 HS 5% protección UV; finalmente, se procedió a pulir toda la superficie. Por sus superficies finales, “Tulipanes” recuerda al mismo material de las bolas de los árboles de Navidad, pero se trata de acero inoxidable y la clave de sus sorprendentes, impolutas y especulares superficies residirá en esa última fase del pulido y lacado de las mismas.(fig.155)

En Arnold AG por ejemplo, después del lijado y pulido general, hay una persona en la fábrica, la única mujer en el taller (no en las oficinas), Violeta Maak que destaca por una concienzuda y paciente labor: eliminar los puntos ásperos de la superficie, que irá detectando táctilmente, con los propios dedos y subsanar cualquier irregularidad con instrumentos técnico-dentales para que resulte finalmente continua y lisa. Pues Koons llega a inspeccionar con su lupa cada centímetro de la superficie de la obra tanto en fases intermedias como una vez acabada la pieza.²⁵³

En sus últimas series desde “Celebración” vendría Koons utilizando de forma importante el aluminio policromado pues le ofrece alcanzar mayor hiperrealismo. La superficie de acero inoxidable de cada una de las flores-globo posteriormente habría recibido una imprimación transparente que la prepararía para la aplicación -de forma pulverizada- de la pintura de color transparente para, a continuación, pulir la superficie; una operación que se llega a repetir hasta catorce veces, capa a capa. Así es que, con cada una, se consigue la capacidad reflectante de las superficies de la obra; a su vez, la capa final tendrá la capacidad incluso de bloquear los rayos UV y tras cada capa el color será más intenso.²⁵⁴

²⁵³ HEIN, Barbara. *Der welt weit schönste Schein*. Revista art. Das Kunstmagazin 2/05; p. 36. Publicado en web del 8-01-2007: <www.arnold.de/download.de/download/art2-koons-Arnold.pdf>, [consultado el 20 de julio, 2015].

²⁵⁴ HEIN, op. cit., p. 39

Empresas como Arnold AG incluso aporta finalmente al cliente un manual de conservación de la pieza con instrucciones. Se avisa por ejemplo sobre los daños producidos por excrementos de aves indicando su fuerte capacidad corrosiva sobre dichas superficies y se aconseja ser retirada de inmediato ante tal eventualidad.²⁵⁵



(fig.155, 156 y 157) Algunos momentos del proceso de producción de "Tulipanes. Una vez hecha cada pieza individualmente, que conformará la totalidad de la escultura, se pulirá en un proceso que, para piezas como "Tulipanes", suele durar unas 250 horas.



En las industrias a las que accede Koons a solicitar su colaboración, se unen diferentes procesos y procedimientos. En Arnold AG por ejemplo, están muy acostumbrados a unir industria, tecnología y artesanía. (fig.155, 156 y 157) Son capaces, como así lo han demostrado en numerosas ocasiones, de intervenir en la creación desde la estructura de un puente hasta una obra de arte, adaptándose pues a proyectos de diferente índole. En los procesos de fabricación trabajarán a través de:

²⁵⁵ HEIN, op. cit., pp. 36-39

- el corte de corte
- el láser torneador,
- el fresado,
- el plegado circular,
- el biselado,
- el lijado,
- la soldadura,
- la unión de superficies,
- los lacados impresionantemente refinados
- el montaje.²⁵⁶

En el Museo Guggenheim Bilbao se cuenta con empresas del entorno del Museo. (fig.158 y ss.)



(fig.156) Uwe Arnold (izquierda), dueño de la fábrica Arnold AG y tercera generación de la empresa, junto a su cliente Jeff Koons inspeccionando escrupulosamente una de las esculturas "Tulipanes" de la serie *Celebration*.

²⁵⁶ ARNOLD AG, op. cit., web.



(fig.157) Jeff Koons posando con operarios de la factoría Arnold AG, una de las fábricas donde vería hecho realidad su sueño de conseguir superficies en forma, y color perfectas con acero inoxidable lacado alto en cromo.



(fig.158, conjunto de imágenes). Se necesitaron del orden de cuatro operarios y una grúa para instalar las 500 toneladas de peso de cada flor-globo que conforman la obra "Tulipanes" del Museo Guggenheim Bilbao. Esta labor se realizaría por personal contratado por el propio museo bilbaíno. Cuando ya estaría anclada la obra sería cuando se retirase la película protectora de la superficie. Estas imágenes corresponden a la reinstalación de "Tulipanes" del Guggenheim Bilbao su terraza de la fachada Norte sobre una peana blanca, en octubre de 2015 tras la retrospectiva de Jeff Koons en el verano de ese mismo año en dicho Museo. (Fotografía de la autora).



Diferentes vistas de la obra "Tulipanes" en una de la terraza de la fachada norte del Museo Guggenheim Bilbao (Fotografías de la autora).



Tulipanes al devolver la imagen que sobre sus superficies se proyecta, invitan a crear juegos visuales con el espectador en función de dónde nos situemos y cuáles sean nuestros movimientos. Así iremos descubriendo diferentes proyecciones caprichosas según sus formas especulares de nosotros mismos y el entorno en cada una de las "flores-globo". Los ricos repertorios visuales se pueden percibir en conjunto o en cada una de las "flores" observándose cómo se van proyectando e intercambiando entre ellas las imágenes reflejadas, un juego visual este, creado en las impolutas superficies de acero pulido lacado alto en cromo, que encandila al espectador.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Por lo general, para cualquier creación, antes del capitalismo el artesano trabajaba para un cliente al que conocía y al que respondía mediante encargo personalizado. En el capitalismo la factoría lo hará para clientes desconocidos. El trabajo fabril se organiza con la división del trabajo y el ser humano no controla la producción total, sólo una parte, como ocurría en los talleres tradicionales. Koons obliga a lo mismo pero el trabajo requerido se adecua a cada obra con una cierta exclusividad pues cada encargo es diferente pero cada asistente tiene su tarea asignada divisoriamente en el conjunto del taller.

-Koons recurre a todo tipo de especialistas, sean pequeños artesanos o industrias pesadas como grandes fundiciones para la consecución de los proyectos que así sus proyectos, al igual que por ejemplo el escultor tradicional recurría al taller del maestro bronceador para crear su obra en bronce mediante la técnica de la cera perdida.

-Koons une tradición artística con su trabajo divisorio en el taller que a su vez enlaza con el trabajo fabril. Él dirige su factoría y es el autor intelectual de las obras que en ella se materializan.

-El taller de Koons se divide en secciones dedicadas a actividades manuales tradicionales artísticamente hablando (mezcla de colores, aplicación del óleo sobre lienzo, talla respecto a la escultura tradicional...) y secciones donde se resuelven procedimentalmente fases de la creación de las obras que requieren de herramientas tecnológicas (informática,...). En la creación de sus piezas unirá tradición y modernidad.

-Sus obras van a parar a clientes concertados (marchantes y coleccionistas con los que trabaja) o a desconocidos (el mundo de las subastas y el mercado del arte abierto).

-Cuando no encuentra en su estudio especialistas técnicos para sus proyectos, recurre a cualquier artesano con experiencia o a fábricas en cualquier parte del mundo que sean capaces de conseguir responder a sus diseños, escogiendo los que mejor convengan en ese momento a sus intereses exigiendo la máxima personalización.

-En la actualidad recurre a la más alta tecnología que de forma regular no la estaría ni utilizando la industria de la forma tan ambiciosamente personalizada y a la escala que exige Koons.²⁵⁷

-Koons trabajará como un patrón intelectual y como el capataz en la creación de sus manufacturas. En sus esculturas proyecta un arte proletario (para todos) utilizando el material que con esa clase lo identifica, el acero.

-Las obras de arte hechas de acero inoxidable poseen una alta resistencia a la corrosión. Las fábricas modernas son capaces de responder a sofisticados encargos como los de Koons donde a partir de un modelo y su escaneado puede llegarse a reproducir a gran escala con materiales industriales. La industria aporta acabados puros y limpios como el cepillado de superficies muy pulidas prestando a las obras de arte rasgos de carácter único. Finalmente la laca de color transparente ofrece una llamativa y pulcra superficie especular.

3.1. d) OTROS.

-SUSANA SOLANO. Híbrido constructivo de la memoria.

Susana Solano (Barcelona, 1946) junto con Cristina Iglesias va a ser una de las grandes escultoras que van a estar representadas en la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao. Ambas se van a caracterizar por el uso de materiales y procedimientos industriales, como también las dos destacarán por su capacidad de integración de sus obras en el espacio arquitectónico y en el urbano.

En las de Solano existen desde evocaciones a los trabajos de metal de Pablo Picasso y Julio González, más domésticos o de taller, a trabajos que exigen el trabajo en la industria del hierro y el acero como las de Eduardo Chillida.

En el caso de Solano el interés por una materialidad aprendida del constructivismo ruso, haría que le interesase casi desde un principio la cercanía a la misma con el trabajo cuerpo a cuerpo de la construcción con hierro. Enfrentarse a la densidad de la masa, el peso, el tacto... para expresar sus experiencias personales haría que Solano pusiera a prueba su fuerza física y su gesto sobre materiales industriales diversos

²⁵⁷ Vid. el comentario completo acerca de las herramientas de la alta tecnología que está utilizando Koons en la actualidad, de Michel Kuo, en HOLTZWARTH, op. cit., 259 y ss.

expresando el recuerdo de las manualidades de su niñez. (fig.162) El forjado del hierro, el ensamblado del plomo..., hoy en día todavía recorta la chapa de aluminio con tijeras, igual que el papel, recordando la labor de sastra de su madre.

La autora ha pasado por diferentes fases de creación desde los setenta, aunque siempre manteniendo un hilo conductor en su obra desde los ochenta en el que destaca la presencia de materiales industriales. La catalana desde muy pronto utilizaría técnicas de soldadura que no ocultará, valorando su esfuerzo manual y corporal en esculturas todavía de manufactura. Estos trabajos poco a poco evolucionarían hacia construcciones más industriales con la ayuda de las máquinas, de un equipo de trabajo y de la producción en instalaciones o talleres más adecuados. Así se distanciaría de sus primeros sistemas constructivos acotados por la escala y la fuerza humanos (martillar, torcer, cortar, soldar...), pasando además a ocultar los acabados anteriores más burdos y consiguiéndolos impolutos, por ejemplo volviendo invisibles los puntos de soldadura o tratando la superficie del hierro industrialmente con la galvanización.



(fig.162) La autora trabajando con procedimientos industriales.

En su trayectoria destacan desde obras de carácter monumental y más restringido de hierro, acero o vidrio, que figurarán desde los ochenta, a plomo, poliéster, acero corten, caucho, plástico, fibrocemento, objetos ya construidos industrialmente, fotografías, mecanismos eléctricos, etc. Solano ha trabajado también con bronce, mármol triturado..., ha utilizado moldes, fundiciones, ha hecho fotomontajes...²⁵⁸ Asimismo, haría presente la estética del hierro del siglo XIX en la arquitectura en muchas de sus obras, esto es, la forma estructural metálica como un lenguaje

²⁵⁸ Dentro de la trayectoria de Susana Solano no solo encontramos materiales industriales, también el trabajo en madera, mimbre, tela..., aludiendo a la artesanía y materiales más tradicionales en el terreno de la escultura como el bronce que iría sustituyendo por el hierro. haciéndose cada vez más sobresaliente la presencia de este y de otros materiales y procedimientos industriales.

estético desnudo (como en mucha parte del edificio de Gehry en Bilbao). “Dime, dime querido” es una obra escultórica que, por indicación de Antoni Acebillo, arquitecto que gestionaría las transformaciones urbanas de la Barcelona olímpica del año 1992, para recuperar un espacio de Vall d’Hebron en esa ciudad. La transformación borraría las huellas fabriles del lugar pero la obra de Solano vuelve la conciencia del espectador a la Barcelona industrial de antaño porque las obras de esta artista siempre expresan y quieren registrar la memoria. La memoria también de sus propias obras donde requiere de materiales e instalaciones industriales así como de colaboradores anónimos como obreros del arte. En todos sus artefactos escultóricos (*sic.*), destacará el proceso de construcción de las obras como

(...) una secuencia de acontecimientos que se ve proyectada desde la manufactura de las maquetas hacia el gozoso colectivo del taller y de la industria. (...) documentos que dan idea de estos procesos de fabricación, de los entornos de herramienta y almacén de materiales donde (las obras) adquieren consistencia y vida (...) ²⁵⁹

Las obras de hierro suelen resultar contundentes y a veces duras exponiendo su estética industrial a la vez que son sensibles y poéticas. Muchas piezas adquieren vida física cuando por ejemplo el hierro del que se conforman se oxida expresando el paso del tiempo, como es el caso de “Dime, dime querido” en Vall d’Hebron. (fig.163)



(fig.163) SOLANO, Susana. “Dime, dime querido”, 1886-1992.
Acero corten. 700x850x750 cm
Ajuntament de Barcelona.

²⁵⁹ LLORENTE, Marta. *Susana Solano. Proyectos-Projects*. Publicación con motivo de la exposición *Proyectos. Susana Solano*, organizada por la Fundación ICO, 3 de octubre, 2007-6 de enero, 2008. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 2007, p. 50.

De otra forma, hasta en sus acciones corporales de los noventa cuando así misma se enrollaba un cable de hierro presionando algunos de sus miembros, introduce este material Acciones que quedaron documentadas a través de la fotografía que utilizará incluso para crear fotomontajes digitales dibujando el humo sobre chimeneas fabriles.

-“JAOSOKOR” EN EL GUGGENHEIM BILBAO.

Nacida en Barcelona, en la actualidad reside en Sant Just y tiene su taller en Gelida aunque, sigue viajando incansablemente buscando respuestas existenciales conociendo y aprehendiendo de diferentes culturas. La obra de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao, titulada *Jaosokor* sería realizada precisamente tras haber visitado una aldea del mismo nombre situada en Irian Jaya, en Nueva Guinea.

En *Jaosokor* una pequeña embarcación realizada con una estructura de hierro cuya trayectoria reticular marca su imposibilidad de estanqueidad, se sitúa delante de una fotografía en blanco y negro de un primerísimo primer plano de un indígena, concretamente un isleño de los Mares del Sur. Con gran sentido escenográfico, la obra suscita en el observador conexiones en su mente con paisajes primitivos y naturales intentando alejarse de la civilización occidental. La obra recuerda la destreza manual de las sociedades tribales evocada en los nudos que con PVC pacientemente se han trabajado sobre la canoa.(fig.164) Tarea banal es aquella cuando el trabajo del hierro y la presencia del plástico forrando la estructura metálica de la barca, se hacen tan presentes.



(fig.164) SOLANO, Susana. *Jaosokor*, 1997
Hierro, PVC, cordel y fotografía
113 x 424 x 398 cm.
Museo Guggenheim Bilbao.

El PVC transparente evoca el agua como alusión recurrente en la obra de Solano; a veces ha llegado a representar el agua con una superficie de hierro como en *Impluvium* de 1987, hecha en hierro negro y galvanizado consiguiendo transformar el entorno en reflejos proyectados sobre la plancha de hierro galvanizado. (fig.165)

El agua como referencia al puerto, a la Ría y a sus fábricas en las orillas, los astilleros y el aprovechamiento de su energía. Las obras de Solano, que generalmente aluden al mecanizado, en este caso en los espacios de la Galería bilbaína, la sola mención del nombre de la artista, por su trayectoria con el hierro, independientemente del sentido de *Jaosokor*, pero sí con su cuerpo industrial, también remite a la historia y a la memoria colectiva de una civilización occidental, de un entorno postindustrial que no puede renegar del progreso y de su herencia.



(fig.165) SOLANO, Susana. *Impluvium*, 1987.
Hierro negro y galvanizado. 131x620x325 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La urdimbre metálica, el PVC, la fotografía, el espacio artificial normativizado, construido industrial y tecnológicamente y la iconografía de lo primitivo evocan tiempo, memoria, natura y artificio. La idea principal de Solano es explorar y testimoniar la existencia materializando la memoria de la emoción que suscitan los espacios y las personas, cada obra proyecta unas vivencias personales que ella no oculta sobre su entorno y experiencia.

La barca como símbolo de tránsito, de viaje, un viaje por la historia antropológica que describe la artista y un viaje por la historia del hierro más inmediata para los del entorno del Museo Guggenheim Bilbao que hace pensar en los rasgos identitarios que definen a cada pueblo.

La fotografía y el objeto escultórico finalmente, se intercambian y apoyan contenidos en la obra combinando sus cualidades bidimensionales y tridimensionales respectivamente generando un híbrido de naturaleza matérica industrial que dialoga con el espacio donde se ubica.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Susana Solano demuestra en su obra la curiosidad por las herramientas, procesos y materiales industriales.

-Trabajaría cuerpo a cuerpo con el hierro, forjando, soldando y matilleándolo.

-Su obra trata de explorar nociones de tiempo, memoria, espacio y antropología buscando la raíz de la existencia para lo cual encuentra herramientas y materiales industriales con los que reflejar esos intereses.

-Construcción y espacio son dos nociones fundamentales en su obra.

-*Jaosokor* pertenece al museo Guggenheim Bilbao donde dos elementos de naturaleza matérico-industrial (un objeto escultórico de hierro y plástico y una fotografía) remiten a los orígenes del ser humano en armonía con la naturaleza.

-Es una obra inspirada en uno de los viajes de la autora por Nueva Guinea.

-En Bilbao las connotaciones se vuelven próximas al entorno y hacen contrasta la civilización occidental con las primitivas sociedades.

-La barca es símbolo de viaje y de tránsito que hace pensar en el viaje como metáfora de la transformación del entorno mediante el aprovechamiento de los recursos naturales como ocurrió en el pasado con el hierro.

-La estructura metálica de la representación de la barca como continente no estanco, y la naturaleza física de la obra en su conjunto, puede remitir a la imposibilidad de escapar del progreso tecnológico e industrial.

-CRISTINA IGLESIAS. Escultura arquitectónica.

Cristina Iglesias (San Sebastián, 1956) es una de las artistas vascas más internacionales representada en la Colección propia del museo Guggenheim Bilbao. De gran sensibilidad hacia los materiales industriales sin desdeñar los más tradicionales en escultura como la madera o el barro, en su trayectoria hasta la fecha, demostraría gran interés por interrelacionar escultura con arquitectura.

Los materiales escogidos aportan textura, luz y construcción en relación a la arquitectura y al espectador. En su carrera se han visto presentes desde el cemento, el hierro, el cristal, el aluminio, zinc, cobre, yeso, o el acero..., sabiendo combinarlos entre ellos. Valoraría desde la contundencia del fibrocemento al fino alabastro por ejemplo, pasando por el brillo tecnológico del aluminio, el acero trenzado a modo de tela, el zinc, hasta pátinas postizas con polvos metálicos. Desde los años ochenta encontraríamos también otras manipulaciones plásticas como la aplicación de pigmentos al cemento pigmentado o la incorporación de telas, tapices, madera, rafia... A igual que el que fuera su esposo, Juan Muñoz (1953-2001) llega a utilizar Iglesias resinas sintéticas como pátinas para celosías o como materias en sí mismas. Precisamente de Muñoz también la Colección Propia del Guggenheim Bilbao posee una obra, "Sombra y boca", de 1996, donde el madrileño utilizaría resina sintética para la creación de sus figuras, introduciendo además un motor en la cabeza de uno de los personajes para dar la sensación de que este moviese la boca observando este efecto sobre la pared.

El hierro en las obras de Iglesias cumplirá una función estructural, de soporte para el cemento, el alabastro, el cristal... y representa simbólicamente el rigor, la fuerza del cuerpo de las obras. Se trata de un elemento fijo que soporta el peso de los materiales y les da consistencia.

Las iconografías de Iglesias se comunican con la arquitectura y quieren ser arquitectura de manera poética. Con cemento, que funciona como el barro y a la vez como la piedra creará muros, con hierro y cristal claraboyas y ventanas. La luz como agente espacial y físico y evocador.

-“SIN TÍTULO (HABITACIÓN DE ALABASTRO)”

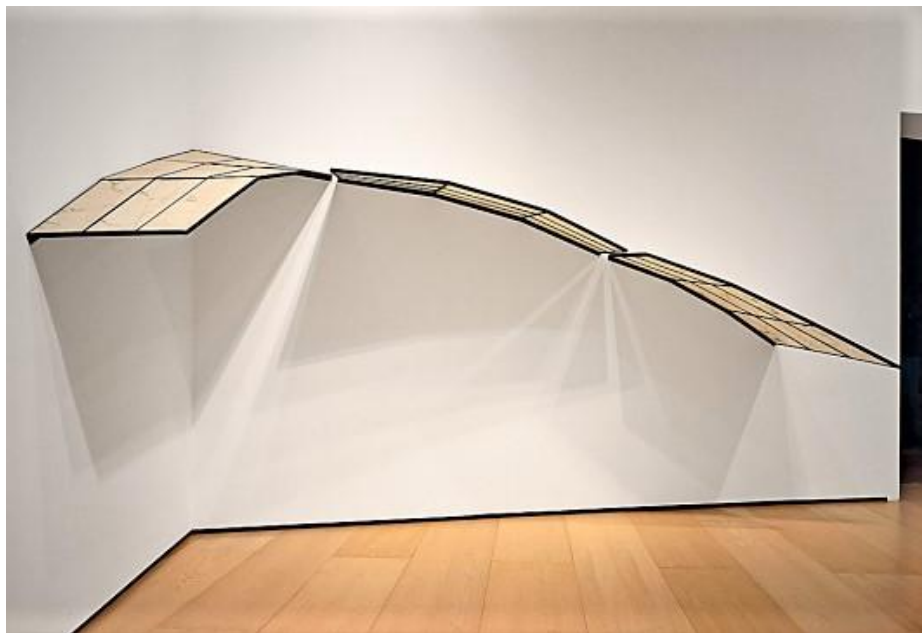
“Sin título (Habitación de alabastro)” de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao está conformada por tres marquesinas curvas de finas láminas translúcidas de alabastro blanco sujetadas por una

estructura de hierro.(fig.166) Suspendeda sobre la pared y sobresaliendo a su vez de ella, el observador puede cobijarse incluso debajo.

Iglesias siempre trata la luz como si se tratase de otro material creando espacios. Al igual que ocurre en gran parte de la obra de Iglesias, la luz ambiental y el espacio son elementos fundamentales de la obra como materiales físicos. Aquí, la luz genera un suave resplandor a través de las láminas de alabastro que imbuye a las marquesinas de cierta inmaterialidad y altera ligeramente la percepción del espacio trazado debajo de ella.

El hierro vuelve a ser el agente de firmeza constructiva, definiendo las posibilidades de actuación de las placas de alabastro que no podrían sustentarse sin su apoyo. Ese enrejado o estructura discreta muestra una combinatoria de líneas negras que enriquecen la presencia del objeto escultórico por la pared. En el Museo Guggenheim Bilbao Iglesias muestra una vez más con este objeto escultórico tipo marquesina su interés por la arquitectura (incluso ha colaborado con arquitectos en proyectos como la restauración de un edificio en Amberes entre 1992 y 1993).

Aunque Cristina Iglesias una autora fundamental en el escenario vasco y apuntamos aquí su presencia por la elección de los materiales industriales y por llevar por todo el mundo el nombre del País Vasco.



(fig.166) IGLESIAS, Cristina "**Sin título (Habitación de alabastro)**", 1993
Hierro y alabastro, 313 X 560 X 218,5 cm
Museoa Guggenheim Bilbao

SÍSTESIS DE IDEAS

-La trayectoria de Cristina Iglesias da cuenta de su interés por elementos vinculados a procesos industriales.

-Su interés radica básicamente en acercarse a un diálogo entre escultura y arquitectura.

-En el Museo Guggenheim Bilbao no se encuentran obras demasiado significativas al respecto del tema a tratar en este estudio, pero la sola presencia de las mismas y la historia material de su arte, denota la importancia del arte vasco a nivel local e internacional.

-Igual que su “marquesina” acoge y poetiza el espacio, en el Guggenheim Bilbao metaforiza el cobijo y sostén de la cultura para con el entorno en su historia más inmediata.

-EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO. Expresar la emoción con medios industriales.

Dentro de uno de los planes de la política intervencionista New Deal de Franklin Delano Roosevelt para mitigar los efectos de la Gran Depresión en EEUU, se iniciaría la Works Progress Administration (WPA) a partir de 1935, gracias a la cual mediante el llamado Federal Art Project (FAP) unos cinco mil artistas (incluso en algunas publicaciones se duplica esta cifra) consiguieron un empleo con un sueldo asegurado. Algunos ejercían la docencia, otros creaban murales, otros pinturas de caballete, otros se dedicaban al diseño, otros harían escultura pública, otros fotografías, otros escenografías para teatro.... En la época se llegaría a decir que se trataba de “(...) un arte pobre para gente pobre (...)”²⁶⁰ pero casi todos los artistas en activo en la década de los treinta que se incluyen dentro del Expresionismo Abstracto trabajarían dentro de esa iniciativa ejerciendo de asalariados “fabricando” productos culturales al servicio del patrón estatal.²⁶¹ La FAP se desharía en 1943 dejando a

²⁶⁰ Vid. *Expresionismo Abstracto*, vídeo en color, 10''. Gárgola Films, 14 de junio, 2012, en web <<https://www.youtube.com/watch?v=gWUSh10Cgjo>>, [10-02-2017].

²⁶¹ Posteriormente, en los tiempos de la Guerra Fría también se contribuía a crear nación con el arte; como diría Willem de Kooning, cuando, en su Rotterdam natal, pintaba en el centro académico un desnudo, se trataba simplemente de un desnudo, cuando en Estados Unidos se pintaba un desnudo, se estaba construyendo país. Política, patriotismo y un arte al servicio del poder americano que, después de la Segunda Guerra Mundial, gracias a la CIA en colaboración con personalidades importantes de grandes museos norteamericanos, mostraban al resto del mundo la libertad que poseían sus artistas (que se englobarían dentro del fenómeno Expresionismo Abstracto) en contra del reprimido y subordinado realismo socialista de los países comunistas. Cualquier elemento sería óptimo para cargar contra el enemigo comunista y el arte no iba a ser menos (aunque la mayoría de los artistas no tendrían conocimiento de esta manipulación gubernamental siendo además muchos de ellos de izquierdas. Vid. STONOR SAUNDERS, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural* (Primera edición: octubre 2001. Título original: *Who Paid the Piper? The CIA and the*

muchos de ellos en paro o sin recursos económicos, pero más libres para dedicarse a su arte sin sujetarse a las limitaciones que el programa imponía.²⁶²

Arshile Gorky (1904-1948) sería uno de los primeros que entrarán en los “Federal Projects” realizando murales para el aeropuerto de Newark en el norte de Nueva Jersey. En 1936 el emblemático Jackson Pollock (1912-1956) entrará a trabajar en la WPA y un año después se unirá al Experimental Workshop (Taller Experimental) de David Alfaro Siqueiros (1896-1974) con el que aprenderá a utilizar técnicas y materiales diversos en los visos tempranos de su pintura de acción con mecanismos como bombas de aire y aerógrafos y probando materiales como los esmaltes sintéticos industriales o el aluminio entre otros.

En 1925 David Smith (1906-1965) comenzará a trabajar como soldador y remachador para Studebaker entrando en contacto con la fuerza de la máquina y los materiales industriales como el hierro y el acero; como él mismo diría, “(...) Todo lo que se asocia a él pertenece a este siglo: fuerza, estructura, movimiento, progreso, suspensión, destrucción, brutalidad”.²⁶³ Por influencia de las técnicas del trabajo escultórico en metal de Julio González y Picasso (de lo que, recordemos tanto quería alejarse el mismo Richard Serra), Smith empleará la técnica de la soldadura “cosiendo” de un modo constructivista objetos de metal ya hechos que encontrará en la misma cadena de producción. En 1934 comenzará a incorporar en la creación de sus esculturas el método de la soldadura mediante soplete de oxacetileno. Probablemente serán las primeras esculturas de metal soldado hechas en EEUU. Un poco más tarde, en 1955 aprenderá de un herrero el proceso de la forja comenzando sus series del mismo nombre (“Forjas”) y empezará a trabajar en exclusiva con acero inoxidable.

Franz Kline (1910-1962) a pesar de la aparente improvisación e instantánea energía de sus pinturas, será un artista muy meticuloso y creará dibujos en pequeña escala que por sugerencia de Willem de Kooning ampliará en tamaño mediante un proyector Bell-Opticon. Es así que, los trazos y detalles, al agrandarse, serán convertidos en parte de

Cultural Cold War; publicado por primera vez en el Reino Unido por Granta Books). Editorial Debate, S.A., Madrid, 2001.

²⁶² Cfr. ANFAM, David (ed.). *Expresionismo Abstracto*. Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre, organizada por la Royal Academy of Arts, Londres, en colaboración con el Museo Guggenheim Bilbao, comisariada por David Anfam, Edith Devaney, con Lucía Aguirre. Royal Academy of Arts, Londres, 24 de septiembre de 2016-2 de enero de 2017; Museo Guggenheim Bilbao, 3 de febrero-4 de junio de 2017. Editan Turner y FMGB Guggenheim Bilbao Museo, 2017.

²⁶³ Cfr. ANFAM, op. cit., p. 40.

la característica “arquitectura” de “(...) pinceladas negras gigantes que eliminan cualquier imagen”.²⁶⁴

Otros, utilizarían la técnica y las posibilidades de la fotografía dentro del Expresionismo Abstracto como lo daría a demostrar la exposición en el Museo Guggenheim Bilbao en 2017, la cual, siendo la revisión más importante hecha en Europa sobre ese movimiento desde 1959, contemplaría elocuentemente a artistas fotógrafos eludidos durante décadas por historiadores y críticos por no ser pintores o escultores. Dentro del Expresionismo Abstracto también habría autores donde buscaron en el terreno de la imagen hecha con la máquina su expresión dinámica y el rasgo del automatismo. Entre la diversidad de lenguajes destacarían fotógrafos como Aaron Siskind (1903-1991), Minor White (1908-1976), Frederick Sommer (1905-1999), Gjon Mili (1904-1984) o Barbara Morgan (1900-1992) entre otros. Estos dos últimos por ejemplo, recordaban en sus imágenes, con las limitaciones de la mecánica y la óptica de la susodicha fotografía, los ideogramas abstractos y rápidos gestos de las obras de muchos pintores expresionistas abstractos.

Observamos a través de los ejemplos aludidos cómo los artistas, aun queriendo mirar a su mundo interior, recurrirían a aspectos físicos industriales como medios óptimos para un arte de su época. Al final de la Gran Depresión el mundo viviría una gran guerra que pondría en crisis al mismo ser humano y a la civilización con el tema del Holocausto provocando una gran desconfianza en el progreso, poniendo en tela de juicio lo racional y lo científico. Todo ello supondría para los artistas una gran depresión colectiva, despertando la expresión máxima de sentimientos individuales. Pero, a pesar de que el Expresionismo Abstracto reflejara la decadencia del hombre moderno y su desconfianza en el progreso que llevó a la quiebra la civilización con la bomba atómica y el Holocausto, los artistas seguirían encontrando en la industria un campo de posibilidades físicas para el arte dando cuenta de que el progreso no se puede detener. Si bien es cierto que muchos de ellos seguirían trabajando utilizando técnicas y procedimientos tradicionales.

-PINTURA INDUSTRIAL. EL ACRÍLICO

Gracias precisamente a las necesidades de los muralistas mexicanos, en especial las del citado Siqueiros, José Clemente Orozco (1883-1949) y Diego Rivera (1886-1957), que en los años veinte trabajando en sus obras de ingentes escalas para edificios públicos y algunas realizadas en

²⁶⁴ Vid. ANFAM, op. cit., p. 115.

los muros exteriores, se comenzaría a investigar sobre un tipo de pintura resistente, versátil y perdurable ante tales condiciones.

Después de experimentar con diferentes técnicas, se fijaría la búsqueda por parte de la ciencia y el arte en las resinas plásticas que ya se vendrían utilizando desde hacía tiempo en el ámbito industrial comenzando a investigarse sobre las mismas como aglutinantes para pigmentos.²⁶⁵ El objetivo era la obtención de colores de aplicación artística, de secado rápido, buena adhesión al soporte y que fuesen estables ante condiciones climáticas variables y que mantuviesen el color y sus características originales. Los pigmentos de siempre para óleo, acuarela, etc. -salvo algunas variaciones- se aglutinarían utilizando medios polimerizados para conseguir una pintura muy resistente. Así surgirán dos resinas sintéticas adaptadas a la pintura para el arte: la acrílica y el acetato de polivinilo (PVA).

A mediados de los años treinta, en el Taller Experimental de Siqueiros en Nueva York, se llevaría a cabo una investigación conjunta entre artistas y científicos que daría lugar por parte de los primeros a la creación de pinturas y murales (algunos realizados para la WPA) con aquella nueva fórmula que iniciaba una experimentación que continuaría en Estados Unidos con gran éxito y luego en Europa. Se trataba de la pintura acrílica.²⁶⁶

En la década de los cincuenta ya habría en el mercado pinturas acrílicas que tan versátiles resultarían para autores como Pollock, Rothko o Motherwell entre muchos otros.

Ante obras tan ingentes en escala y expuestas a los cambios en las condiciones de temperatura, humedad, etc., serían además óptimas para la realización de murales.

-ROBERT MOTHERWELL Y EL ACRÍLICO EN LA COLECCIÓN PROPIA DEL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO

Siguiendo con el Expresionismo Abstracto, de las tres obras que posee el Guggenheim Bilbao de Robert Motherwell (Aberdeen, Washington,

²⁶⁵ Desde hacía ya tiempo, el plástico moldeado se usaba en utensilios domésticos o como sustituto del vidrio en aviones y trenes y en forma líquida se empleaba como elemento anticorrosión. *Cfr.* Cabello, José. Sobre el medio acrílico y su historia en el arte, en <<http://josecabello.com/>>, [10-02-2007]

²⁶⁶ En 1936 David Alfaro Siqueiros participó en el Congreso de Artistas Americanos como delegado de México trayendo un manifiesto de arte social y público que tituló "Hacia la transformación de las artes plásticas", con el fin de organizar talleres-escuela que darían como resultado el Experimental Workshop como un laboratorio experimental del arte. Allí se darían importantes investigaciones sobre técnicas de procedencia industrial en las artes plásticas.

1915 - Provincetown, Massachussets, 1991), dos de ellas están realizadas con pintura acrílica sobre lienzo como son “El viaje: diez años después” (*The Voyage: Ten Years After*)(fig.1) de 1961 y Estudio fenicio rojo” (*Phoenician Red Studio*)(fig.2) de 1977.²⁶⁷ En esta última además, aparte del acrílico se ha intervenido con carboncillo en la parte superior derecha de la composición uniendo modernidad -por el uso de la pintura industrial- con la tradición (la presencia del carbón a nivel de técnicas artísticas). Esta combinación se erige como una suerte de preparación cromática del fondo (con la materia acrílica) para que reposen a su vez en el espacio dibujado un rectángulo que pende-, dos letras del alfabeto fenicio (con la madera quemada).

Motherwell no participó en aquellos proyectos federales del gobierno estadounidense dado que era mucho más joven que la mayoría de los artistas del Expresionismo Abstracto -y también uno de los pocos universitarios- pero, gozaría de los resultados de aquellas investigaciones científico-industriales. Viajaría a múltiples lugares en América y Europa durante toda su vida y entre otros visitaría México en 1941 con Roberto Matta donde conocería a Wolfgang Paalen, justamente en la tierra de los pioneros del desarrollo del acrílico.

De hecho, la obra “El viaje: diez años después”(fig.167) posee la esencia muralística de aquellos pintores sociales por sus amplias dimensiones con sus cinco metros pasados de largo. El americano haría referencia al poema de Baudelaire “El viaje” para expresar la intención del poeta de llegar a lo desconocido para encontrar algo nuevo.²⁶⁸ El uso de la pintura acrílica le permitiría a Motherwell encontrar un camino de expresión del interior subjetivo, un viaje hacia el misterio de la creación con una técnica que le permitía gran libertad salpicando y tirando la pintura de manera quaziazarosa a la manera pollockiana, o controlándola estructurando en diferentes planos la representación.

La pintura acrílica es un medio soluble en agua, Motherwell se permitió diluir la materia con más medio consiguiendo en algunas partes del cuadro gran ligereza y transparencia. De otro modo, como el acrílico se seca al polimerizar, dejándose de producir cualquier reacción química, el

²⁶⁷ El Museo Guggenheim Bilbao hasta la fecha, posee otra obra del mismo Motherwell (*Iberia*, 1958; óleo sobre lienzo, 182,2x233,3x2,6 cm.), la ya mentada al comienzo de este estudio de Marc Rothko que da inicio a la Colección Propia cronológicamente hablando (*Sin título*, 1952-3; óleo sobre lienzo, 299,5x442,5 cm.), una de Willem de Kooning (*Villa Borghese*, 1960; óleo sobre lienzo: 206,5x181,4x820 cm.) y una de Clifford Still (*Sin título*, 1964; óleo sobre lienzo, 273,5x236x3,5 cm.), resultando un importante conjunto de piezas representativas del Expresionismo Abstracto de algunos de sus más relevantes autores.

²⁶⁸ Conversación mantenida con Dore Ashton, citada en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y TF Editores, Madrid, 2009, p. 68.

autor pudo añadir más materia y densificar ciertas partes del cuadro interviniendo las veces que quisiera.

En “Estudio fenicio rojo”,(fig.168) el color lo inunda todo *all-over* con una extraordinaria potencia habida cuenta de que la pintura acrílica es opaca y aunque puede diluirse hasta cualquier grado de transparencia, el rojo en este caso tiñe el lienzo perfectamente de forma saturada. El autor confiaba en el medio técnico que estaba el acrílico aunque sufre ligeros cambios de tono. Motherwell “(...) trabajó la superficie con leves variaciones de densidad que refuerzan su llameante luminosidad (...)”²⁶⁹ sin problema alguno dado que la estructura química del acrílico confiere a las capas de pintura una porosidad que permite una evaporación completa de las mismas y cada una se adhiere a la anterior, formando estratos casi indestructibles.

En la parte superior derecha de la composición, tocando el borde superior, encontramos una capa más delgada y atemperada, tipo veladura, que hace de fondo para ubicar dos letras del alfabeto fenicio. A su vez el espacio que ocupa esa caligrafía está contenido en una nueva ventana.

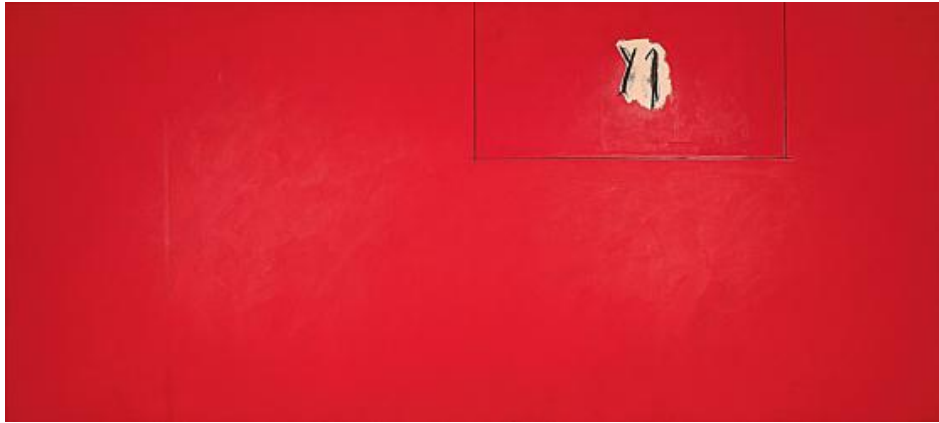
En la obra, Motherwell muestra su inspiración en Matisse, concretamente en su “Estudio rojo” de 1911, que tanto admiraría en el MOMA y por otro lado, declararía su gusto por el alfabeto fenicio “(...) porque sus signos proceden evidentemente de signos naturales cuando se escribe con un estilete en arcilla y son también formas naturales cuando se hacen, como en este caso con un carboncillo”.²⁷⁰ En esta ocasión el autor uniría la modernidad del medio industrial y la tradición de la Historia del Arte.



(fig.167) MOTHERWELL, Robert. “El viaje: diez años después” (*The Voyage: Ten Years After*), 1961
Acrílico sobre lienzo, 175,3 x 523,5 x 4,7 cm
Museo Guggenheim Bilbao

²⁶⁹ AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, op. cit. p. 69.

²⁷⁰ AAVV, op. cit. p. 69.



(fig.168) MOTHERWELL, Robert. “Estudio fenicio rojo” (*Phoenician Red Studio*), 1977
Acrílico y carboncillo sobre lienzo, 218,44 x 487,68 cm
Museo Guggenheim Bilbao

-EL GRAN MURAL DE LEWITT Y EL “DIBUJO INSTALADO” DE ABIGAIL LAZKOZ.

Mientras Motherwell remite a los orígenes o primeros tiempos del uso de este tipo de pintura industrial, igualmente y de otro modo, destacan obras de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao que se realizarían no solo con el medio acrílico sino evocando el trabajo de factoría como la que Sol LeWitt (Hartford, Connecticut, EEUU, 1928-Nueva York, EEUU, 2007) concibiera en 1997. Esta pintura de pared titulada “Mural nº 831 (Formas geométricas)” [*Wall Drawing # 831 (Geometric Forms)*], (fig.169) se desarrolla e interviene en el espacio a partir de su ubicación en los propios muros de la Galería 208 de dicho Museo.

Realizada con pintura acrílica, específicamente para dicha estancia del Museo bilbaíno, es uno de los primeros -como el mismo LeWitt decía- dibujos de pared que incluiría la pintura acrílica.²⁷¹ Destacarán en ella las tonalidades saturadas de azul, naranja, violeta, rojo, verde y gris. Las rígidas formas geométricas se doblan en las paredes al ser estas curvas y finalmente la obra pictórica, como un fresco, se fusiona con su entorno arquitectónico que le hace de soporte y lo pervierte haciendo prolongarse visualmente el suelo, enderezarse las paredes, etc.

Será *conditio sine qua non* que la obra de LeWitt siempre que haya de ser ejecutada en la Galería 208 ha de ser con la presencia del equipo del

²⁷¹ Sus primeros dibujos de pared los ejecutaría con lápiz, lápiz de color, tiza o crayón para después utilizar tintas y aguadas de color. Esto ocurriría desde principios de los años ochenta, a partir de 1997, año en el que precisamente ejecutara la obra de ubicación específica para el Museo Guggenheim Bilbao, comenzaría a utilizar el medio acrílico con resultados más llamativos jugando con saturaciones de color en sobrias combinaciones formales.

estudio del artista. En su momento, sería el mismo artista el que viniera al Museo Guggenheim Bilbao con parte de su equipo y, en colaboración con el equipo de montadores de exposiciones de la Galería, se creaba la obra. Tras el fallecimiento del americano, como así quedaría estipulado por él, siempre que se haya de montar su gran mural, habrá de haber personas del estudio del autor durante todo el montaje quedándose como así se nos ha asegurado desde fuentes internas del Museo, prácticamente hasta la inauguración de la muestra en la que participe la obra.

Así, se ha de diferenciar dos equipos de trabajo que, a pesar de ejecutar al unísono, son diferentes: el equipo contratado por el Museo (que suele ser el habitual para el montaje de las exposiciones en el Guggenheim Bilbao) y miembros del estudio de Sol LeWitt trabajando en el montaje junto a las personas de Bilbao. Entre todos suman más de quince personas haciendo tangible la obra como si de dos gremios o empresas parecidas se tratara.



(fig.169) LEWITT, Sol. "Mural nº 831 (Formas geométricas), [*Wall Drawing #831 (Geometrics Forms)*], 1997.

Acrílico sobre pared.

Dimensiones de ubicación específica. Museo Guggenheim Bilbao.

Por otro lado, en el caso de la obra de Abigail Lazkoz (n. Bilbao, 1972), perteneciente también a la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao,(fig.170) será ejecutada igualmente con pintura acrílica sobre la propia pared de cartón-yeso de la Galería 301.²⁷² La obra de la bilbaína

²⁷² La obra de Abigail Lazkoz titulada "130.000 años de últimas tendencias" (*130.000 years of last tendencies*) sería concebida en 2007 y participaría de la exposición *Chacun à son goût* en el Museo Guggenheim Bilbao,

requiere de los muros de la estancia en la que se exponga la obra. Serían las paredes de cartón-yeso de la Galería 301 las que la harían de soporte interactuando pintura y arquitectura en la única ocasión en la que, hasta el momento, se ha visto expuesta la pieza en el Museo Guggenheim Bilbao.

El mural se conforma por el dibujo en blanco y negro que desde 1999 domina la obra de la autora; ese dibujo sería traspasado al muro mediante proyecciones y collages con la pintura acrílica convirtiéndose como la misma Lazkoz diría, en un dibujo "instalado".²⁷³ A su vez, para la ejecución, se recurriría en esta ocasión al trabajo colectivo siendo alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (Leioa, Bizkaia), donde la misma artista estudiara-, los que ejercieran la labor física, esto es, como si de aprendices del taller de Rafael y futuros artistas se tratara, bajo supervisión de Lazkoz. Finalmente, el resultado sería una obra de limpio acabado, sobria, de ubicación específica, pudiendo variar sus dimensiones si se mostrara en otra estancia, siendo ejecutada en lo sucesivo por otros gremios prescindiendo de la mano artesana de la artista.

La pieza la ejecutamos conjuntamente los alumnos de Bellas Artes y yo, treinta personas cada día durante cuatro horas cada uno, a lo largo de unos diez días. La razón, el poco tiempo normalmente destinado para la realización de los montajes en las muestras temporales; si hay tiempo y las dimensiones son asequibles, las obras las pinto yo. El Museo adquirió un libro manual pormenorizado -materiales, técnicas, modos de ejecución, cosas que no hacer- que les permitirá reproducir el mural siempre que quieran. También adquirieron una versión de formato medio de la obra, esta vez sobre papel (papel Canson Montval, tinta pigmentada, tinta china y témpera de caseína) que se puede exponer independientemente de la obra mural. El mural se puede adaptar a cualquier pared siempre que el ajuste obra-espacio quede "armonioso".²⁷⁴

comisariada por Rosa Martínez y que pudo verse del 17 de octubre de 2007 al 3 de febrero de 2008 organizada por dicho museo. Se trata de un paisaje tanatográfico conformado iconográficamente por secciones de un camposanto que permiten observar a los enterrados en sus nichos con los que se hace mención, según la autora, a pintores clásicos como Juan Sánchez Cotán (1560-1627) que conformaba espacios geométricos u hornacinas para inscribir su itinerario de elementos orgánicos. El paisaje se distribuye en horizontal en blanco y negro utilizando el color blanco de fondo de las propias paredes, siguiendo el perímetro interior de la galería donde se exhiba la obra. El espectador observa el interior de las tumbas a la vez que el exterior con la vegetación y las lápidas; Lazkoz hace reflexionar entre otros temas sobre la identidad, la muerte y la concepción de la misma, elemento común y universal a través del tiempo y la historia, a la vez que intenta sobrepasar sus propios temores frente a ella. "130.000 años de nuevas tendencias" es un título que remite al origen del *Homo sapiens* (homínido que comenzara a tomar conciencia de la muerte realizando inhumaciones) cuyo origen la Ciencia sitúa hace 130.000 años atrás. Cfr. MARTÍNEZ, Rosa, en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao* (traducción de: Art in Translation, Rafael Aburto, Magalí Martínez de Solimán y Maribel Vilarino Rodríguez. Elena González Escrihuela y Museo Guggenheim Bilbao). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009, p. 473.

²⁷³ Cfr. Martínez, Rosa, en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, op. cit., p. 474.

²⁷⁴ Entrevista con la artista, 06/03/2017.

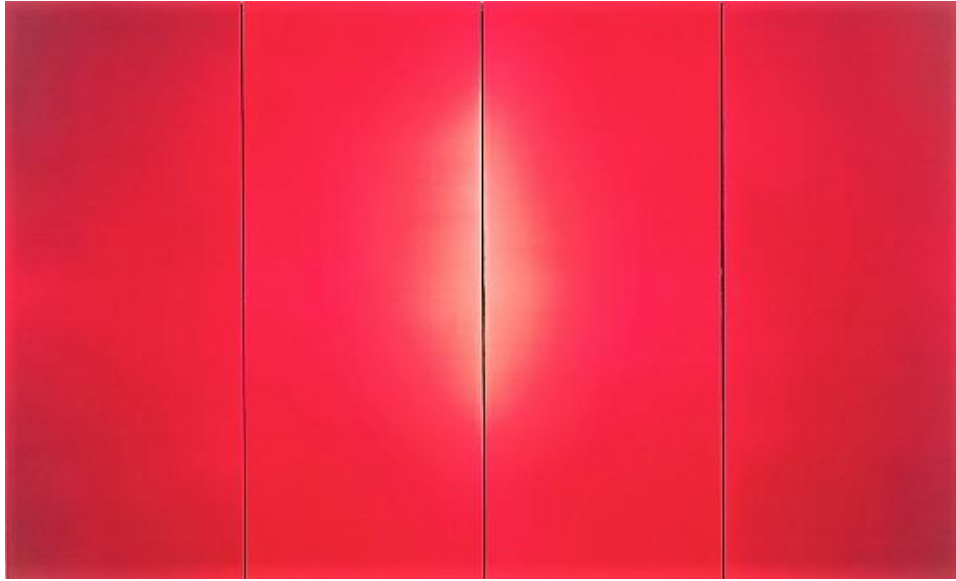


(fig.170) LAZKOZ, Abigail. “130.000 años de últimas tendencias”, (130.000 years of last tendencies), 2007.

Pintura mural. Acrílico sobre pared.
Dimensiones de ubicación específica.
Museo Guggenheim Bilbao.

Claramente todas las obras se ven mediatizadas por la industria de una manera u otra. Otros casos a citar brevemente dentro de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao en los que se utilizaran sustancias pictóricas que, aunque trabajadas de manera tradicional, manualmente, proceden de la industria química, serían el de Prudencio Irazabal (n. Puentelarrá, Álava, 1954).(fig.171) Irazabal también utilizaría la pintura acrílica en su obra de la Colección siguiendo su interés por el acto de pintar, aplicando reiterativamente el pigmento hasta conseguir el efecto de luz. Irazabal llega en sus estratigrafías a incluir en una misma obra (por ejemplo en “Marsias”, de 1992) acrílico (resina de meti metacrilato), pigmento blanco -dióxido de titanio-, telas de fibras polímeras y pigmento de quinacridona en aglutinante de uretano o resina de poliéster.²⁷⁵

²⁷⁵ GONZÁLEZ DE DURANA, Javier (dir.) *Prudencio Irazabal. Procesos de trabajo/ Lan egiteko prozesuak*. Catálogo de exposición en la Sala Rekalde de Bilbao. 24 de mayo-19 de junio, 1994. Edita Sala de exposiciones ReKalde, S.A., p. 29.



(fig.171) IRAZABAL, Prudencio. "Sin título #767", 1996
Acrílico sobre tela sobre paneles de madera
211 X 347,5 X 6,3 cm
Museo Guggenheim Bilbao.

SÍNTESIS DE IDEAS

-El desarrollo de la pintura acrílica como medio artístico se produjo a consecuencia del requerimiento de un arte social como era el de los muralistas mexicanos ya desde los años veinte. Sus murales en espacios públicos y en muros exteriores necesitaban de medios técnicos resistentes debido a la creación y exposición permanente a condiciones cambiantes.

-Las investigaciones y experimentaciones requirieron de la relación arte-ciencia-industria que ya se vería en los talleres del David Alfaro Siqueiros entre otros.

-A pesar de la desconfianza de los Expresionistas Abstractos en el progreso por las dañinas aplicaciones del mismo por parte del ser humano en los acontecimientos bélicos entre otros, no desdeñaron los medios que la industria proporcionaría al arte.

-Los artistas centrados en sacar a la luz su potencial subjetivo verían en la pintura acrílica una suerte de versatilidad creando multitud de efectos con gran libertad.

-Dos de las obras de Robert Motherwell de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao fueron trabajadas con acrílico sobre lienzo: “El viaje: diez años después” (1961) y “Estudio fenicio rojo” (1977).

-Asimismo, las piezas de Sol LeWitt y Abigail Lazkoz de la misma colección no solo destacan por el uso de pintura acrílica sino que, a diferencia de Motherwell, serían trabajadas en un orden parecido al tipo factoría recurriendo a obreros o asistentes especializados en un caso y a aprendices en otro, proyectándose ambas in situ sobre los propios muros de la Galería.

3.2. LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO Y/O COMO FIN.

La fotografía sería fruto de la herencia del ansia de conocimiento del Siglo de las Luces y el de la época decimonónica en sus avances científico-técnicos. Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), padre de la misma, viviría a caballo entre las dos centurias más importantes de gestación e inicio de la Revolución Industrial y, siendo profesor de ciencias y perteneciendo a la burguesía acomodada de aquel tiempo, demostraría la convergencia del siglo ilustrado y la sociedad industrial de principios del XIX en sus investigaciones, de cuyos logros nacería la fotografía.²⁷⁶

La fotografía nacería pues en la Francia del siglo XIX, en el contexto de una cultura burguesa en la que el conocimiento científico daría lugar a cambios evolutivos en prácticamente todos los campos. En esta época la burguesía como clase emergente centraría sus intereses en el conocimiento exacto de sus empresas, sus transacciones capitales, su maquinaria, sus productos, su personal, los procesos de producción y el funcionamiento del mercado... En general, se querría conocer el mundo de forma exacta y empíricamente desmitificar credos y supersticiones tradicionales siguiendo las doctrinas del francés Auguste Comte (1798-1857). Las nuevas investigaciones darían lugar a una nueva forma de concebir el mundo según nuevos fundamentos: Charles Darwin (1809-1882) desmontaría con su Teoría de la Evolución de las Especies las míticas teorías anteriores, la Medicina Experimental nacería de la mano del biólogo Claude Bernard (1813-1878) o Karl Marx (1818-1883) sacaría a la luz las nuevas ideas socialistas...²⁷⁷

En este escenario la fotografía, que desde su invención tendría un desarrollo tecnológico muy veloz, ofrecería un mayor conocimiento del mundo y con el tiempo y los avances al respecto, como el uso de la cronofotografía, radiografías, imágenes microscópicas, etc. mostraría lo que quedaba oculto a nuestra percepción cuestionando nuestras ventanas perceptivas. Y, si bien es cierto que se trataba de una tecnología cognitiva fruto de una sociedad cientifista, no llegaría a ser una mera herramienta mecánica ni solo un instrumento de creación y de conocimiento, sino también una categoría creativa y experimental, fruto de las investigaciones que se derivaron de la ciencia -la Óptica y la Química fundamentalmente-, y la industria -que haría posible los

²⁷⁶ SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1996, pp. 29-31.

²⁷⁷ GUBERN, Román. *La mirada opulenta: Exploración de a iconosfera contemporánea*. (colección Gustavo Gili Mass Media). Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1987, p. 145.

materiales o aplicación de materias y su engranaje tecnológico-. Como el mismo Barthes acertara a decir:

Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la Fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiana y la óptica de la cámara oscura). Yo afirmo: no, fueron los químicos. Ya que le noema <<Esto ha sido>> sólo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los aluros de plata permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso (...).²⁷⁸

Cuando precisamente iría emergiendo la ideología socialista que promulgara la tecnología para la democratización de la cultura de masas, la nueva técnica respondería a estas premisas pues sería asequible, fácil de conseguir, cualquiera podría aprender a realizar fotografías, y poseería la capacidad de reproductibilidad ilimitada a través del sistema negativo-positivo o el fotograbado.

Habiendo desde el principio detractores y críticos en su contra saliendo en defensa de las artes tradicionales -como por ejemplo Charles Baudelaire (1821-1867), uno de los que más- alegando que se trataba de solo habilidad y entrenamiento, que echaba por tierra el ilusionismo conseguido por ellas desde el Renacimiento y que empobrecía el genio artístico...; habría también grandes defensores de la fotografía pues esta ofrecía una inusitada fidelidad al modelo, aunque la idea del genio creador se viera amenazada en pos de una democratización de la técnica.

Los procedimientos tendieron a simplificarse ofreciendo gran comodidad al usuario estimulando cada vez más la creación de imágenes, sobre todo por parte de fotógrafos no profesionalizados y con diferentes usos, públicos y privados.²⁷⁹ Después de superar sus modos primitivos, como las largas exposiciones, los pesos del equipamiento técnico y las engorrosas emulsiones (tendríamos que esperar a 1888 para que la empresa norteamericana Eastman Kodak popularizara su cámara portátil convirtiéndola en producto de consumo de masas vendiendo al

²⁷⁸ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía. (La chambre claire. Note sur la photographie Cahiers du Cinema/Gallimard/Seuil. Paris 1980; traducción de Joaquim Sala-Sa nahuja). Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1997, p. 142.*

²⁷⁹ Elizabeth C. Childs: *La fotografía como fuente de inspiración*, en KOSINSKI, Dorothy et al.. *El artista y la cámara: De Degás a Picasso*. (Catálogo de la exposición itinerante *El artista y la cámara: De Degás a Picasso*, organizada por el Dallas Museum of Art en el San Francisco Museum of Modern Art, 2 de octubre, 1999-4 de enero, 2000; en el Dallas Museum of Art, 1 de febrero-7 de mayo, 2000; y en el Museo Guggenheim Bilbao, 6 de junio-10 de septiembre, 2000). Editan: Dallas Museum of Art y Museo Guggenheim Bilbao, 2000, p. 29.

consumidor la cámara, las películas vírgenes y el revelado y positivado, es decir, todo lo necesario), comenzaría la fotografía a divulgarse de manera muy rápida teniendo en cuenta sus simplificaciones técnicas cada vez mayores.²⁸⁰

El fotógrafo o mecánico de la cámara pronto habría ido sustituyendo a multiplicidad de artistas como dibujantes, pintores de retratos, miniaturistas y grabadores, dando cuenta de que la foto era una técnica útil y directa por su carácter de documento mimético pero, lo sería también para los que siguieron siendo pintores, escultores y grabadores que la utilizarían como herramienta y estudio procedimental para sus obras. Y si en un principio se vinculaba al realismo, después se vería que muchos artistas la utilizaron para expresar su subjetivismo, dígame el caso de los simbolistas que rechazaban el naturalismo en pos de la creatividad individual encontrando en ella un ámbito de reflexión y de trabajo sobre la memoria, el espacio y el tiempo. Gustave Moreau (1826-1898) por ejemplo, precursor del Simbolismo (como pudimos apreciar en la exposición *El artista y la cámara. De Degas a Picasso* en el Guggenheim Bilbao en el año 2000), adoptaría la fotografía como ayuda a sus tanteos compositivos, como recuerdo y como representación de lugares y culturas lejanos o exóticos; sería un artista ávido de detalles y se serviría de ella también para hacer minuciosos calcos de fragmentos de las fotografías de los modelos en su estudio, las analizaba, las recortaba, hacía anotaciones en ellas... y todo, para resolver la interrelación entre las figuras, la función de cada una de sus poses, meditar composiciones... con el fin de estudiar los contenidos de los que quería imbuir a sus obras.²⁸¹

También se valieron de la cámara fotográfica entre muchos otros -como pudimos comprobar en la citada exposición en Bilbao-, Edgar Degas (1834-1917) para explorar motivos, composiciones, poses, movimientos, adecuaría en sus obras encuadres fotográficos, composiciones descentralizadas, angulaciones extraordinarias...; Alfons Mucha (1860-1939) transfería el motivo a un amplio lienzo usando fotografías-; Auguste Rodin (1840-1917) estudiaría sobre la misma imagen técnica de sus obras cambios de composición, escalas..., o el alemán Franz von Stuck (1863-1928) calcaría fotografías que previamente había ampliado, sobre una gran tela.²⁸² Asimismo, Paul Cezánne (1839-1906), Paul

²⁸⁰ GUBERN, op. cit., p. 149.

²⁸¹ Vid. Dorothy Kosisnsky: *Visión y visionarios: la cámara en el contexto de la estética simbolista y El artista y la cámara: Bonnard, Brancusi, Degas, Gauguin, Khnopff, Moreau, Mucha, Munch, Picasso, Rodin, Rosso, von Stuck, Vallotton, Vuillard*. KONSINKY, op. cit., pp. 17 y ss., y p. 65.

²⁸² KOSINSKI, op. cit., p. 19.

Gauguin (1848-1903), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) tomarían también la fotografía a modo de apunte.²⁸³ Y, ni qué decir tiene que ya Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.) hablaría de la cámara oscura y que tanto ella como la cámara clara, como lentes y espejos, se utilizarían a lo largo de la historia de la pintura como herramientas fundamentalmente de encaje dibujístico.

La fotografía constataría la realidad como un tipo de representación icónica que traería consigo controversias estéticas haciendo que, sobre todo la pintura, se replanteara cuestiones como la fidelidad a la realidad. Hay que tener en cuenta, además que, a finales del XIX y principios del XX la pujanza de la filosofía de Henri Bergson (1859-1941) contra el positivismo y las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud harían concebir el mundo bajo el conocimiento del funcionamiento de la mente y el subjetivismo, ofreciendo el arte expresiones metafóricas de experiencias internas que tendrían una de sus máximas en el surrealismo.

La fotografía sería ya más que una herramienta, una expresión que reconsideraría las cuestiones de espacio, tiempo y percepción. Las primeras vanguardias artísticas se harían eco de todo ello sobre todo los futuristas italianos respondiendo a su estudio sobre el dinamismo en un mundo industrializado que celebraba la velocidad; también habría interesantes tentativas de fotografía cubista en su derivación vorticista por parte de Alvin Langdon Coburn (1882-1966); los dadaístas por su parte, destacarían con sus fotomontajes para “desmontar” los convencionalismos del arte aceptadamente oficial burgués; en el constructivismo autores como Alexander Rodchenko (1891-1956) gustoso también del fotomontaje para algunos de sus diseños y fascinado por la tecnología y el ámbito industrial, hallaría en la moderna arquitectura y en las nuevas máquinas como las del mundo de la aviación, nuevos enfoques y puntos de vista, así como también cultivaría la foto documental; en la Bauhaus artistas como Lazlo Moholy-Nagy (1895-1943), se interesarían por la fotografía estudiando la función de la misma en la sociedad industrial de su tiempo; en el surrealismo con Man Ray y otros se dejaría constancia a través del nuevo arte de su interés por el mundo del subconsciente, los sueños y el psicoanálisis de Freud experimentando con diferentes efectos.²⁸⁴

La fotografía haría reaccionar a las artes tradicionales, de hecho, el crítico devoto del Cubismo, Maurice Raynal (1884-1954), en 1912, ya

²⁸³ SOUGEZ, op. cit., p.354.

²⁸⁴ Vid. el repaso histórico al respecto realizado por la misma autora: SOUGEZ, op. cit., pp. 357-430.

destacaría el disgusto de los artistas por el ilusionismo fotográfico prefiriendo un fragmento objetual real que la representación mimética y engañosa del objeto en sí; de este modo, el fragmento real se erigía como representación del objeto en su totalidad y era más real que lo que mostraba la pintura. Es decir, la fotografía obligaría a las artes tradicionales a renovarse y así haría aparición el primer collage de Picasso aquel mismo año, después le seguiría el *ready-made* de Duchamp, el *objet trouvé* de los surrealistas y el *assemblage*, entre otras manifestaciones al respecto.²⁸⁵

Diferentes formas en su naturaleza técnica, diferentes usos y contenidos diversos de la fotografía como categoría artística en sí misma hemos podido apreciar en la historia de las exposiciones del Guggenheim Bilbao. Desde un cianotipo de 1950 de Robert Rauschenberg, pasando por obras de Cindy Sherman, Paul MCarthy, Andrés Serrano y tantos y tantos otros así como manifestaciones diversas como el fotoperiodismo que, desde el realismo documental, abarcaría también un campo importante. Como diría Román Gubern con respecto a los primeros fotógrafos:

(...) No ha de extrañar, (...) que la nueva imagen automatizada e industrializada reclutara (...) a sus cultivadores profesionales entre los pintores en paro y también entre los periodistas (...), dos profesiones azarosas en aquella época, pero ambas pertenecientes al ámbito de la comunicación, procedentes los primeros de la artesanía icónica y los segundos del estrato más industrializado y proletariado de la escritura gutenbergiana.²⁸⁶

Así, fueron destacables en dicha pinacoteca las muestras sobre la Colección Buhl entre el 2005 y 2006 o en *Haunted* por ejemplo, se presentaron grandes e interesantes obras al respecto.²⁸⁷ Dígase el caso de la famosa fotografía en la primera muestra citada, de Elliot Erwitt (n. 1928) que en 1959, trabajando como fotógrafo de la agencia *Magnum Photos* [introducido en la misma por Robert Capa (1913-1954) y de la cual sería presidente años más tarde], habría de encargarse de documentar la primera exposición o primera feria industrial en Moscú sobre los nuevos diseños de cocinas estadounidenses que allí se mostraban. Erwitt recogería con su cámara el instante en el que

²⁸⁵ Vid. Capítulo I. *El "principio collage" y el arte objetual* en MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974): Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna". Antología de escritos y manifiestos*. Ediciones Akal. S.A. Madrid, 1986, pp. 159-171.

²⁸⁶ GUBERN, op. cit., p. 151.

²⁸⁷ Exposición *Hablando con las manos: fotografías de la Colección Buhl*, organizada por Jennifer Blessing; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 4 de junio-8 de septiembre, 2004; Museo Guggenheim Bilbao, 25 de noviembre, 2005-6 de febrero, 2006; y *HAUNTED: fotografía/vídeo/performances contemporáneos*, organizada por los citados en el Solomon R. Guggenheim Museum, 26 de marzo-6 de septiembre, 2010 y en el Museo Guggenheim Bilbao, 6 de noviembre, 2010-13 de marzo de 2011.

pareciera estuviesen discutiendo los líderes de las dos grandes potencias (Richard Nixon y Nikita Khrushchev) delante de uno de los stands que exhibía los últimos modelos de electrodomésticos americanos cuando, en realidad, estarían bromeando sobre la sopa de verdura y de carne.(fig.172) Aprovechando la iconografía, cuando el norteamericano señala y toca el pecho del soviético, se utilizaría esta imagen posteriormente como símbolo de desafío de los Estados Unidos hacia la Unión Soviética expresando la tensión que contenía la Guerra Fría. Una imagen que Nixon además aprovecharía sin el permiso de Erwitte en 1960 durante su campaña aspirando a ser presidente, para querer demostrar su osadía y fuerza contra el comunismo como potencial líder de la nación.²⁸⁸

Asimismo, en la misma exposición observamos una pieza de Andy Warhol, muy dado a la utilización de la cámara fotográfica y los procedimientos fotomecánicos de la serigrafía pero, irónicamente cuando reivindicara la Polaroid, esta le proporcionaría un solo original sin posibilidades de reproducción, una paradoja con respecto a su afán repetitivo con la serigrafía que le definiría como revolucionario del arte.



(fig.172) ERWITTE, Elliot. "El Vicepresidente Nixon y el Primer Ministro Soviético Khrushchev durante "el debate Kiitchen" en la exposición de Estados Unidos en Moscú", 1959 (copia de 1995).

Copia a la gelatina de plata. 20,3x30,5 cm.
Colección Buhl (en 2005)

²⁸⁸ WITKOVSKI, Mathew S. et al.: *Hablando con las manos: Fotografías de la Colección Buhl*. [Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre en el Solomon R. Guggenheim Museum, 4 de junio-8 de septiembre, 2004, y en el Museo Guggenheim Bilbao, 25 de noviembre, 2005-6 de febrero, 2006. (Traducción de Itziar Elguezabal)]. Edita The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2005, p. 216

Warhol utilizaría la Polaroid (la SX-70 patentada en 1973) (fig.173) que inventara Edwin Herbert Land (1909-1991) y que vería la luz por vez primera en 1947 como una de sus herramientas favoritas como medio y como fin. Su mismo autorretrato con esta tecnología que pudimos contemplar en la misma exposición que la anterior de Erwit, hablaría de su identidad, de su célebre persona, de su apariencia e incluso de su sexualidad. La casi sobreexpuesta imagen blanquecina de su mano sobre un fondo azul, remite a la muerte que tanto le interesó como tema en sus obras (recordemos sus retratos de personajes famosos o sus "Desastres")²⁸⁹. Asimismo parece emparentarse con la tradición romántica aludiendo a su propia muerte acaecida cuatro años después y que enlaza con Barthes cuando hablara de que la imagen fotográfica remite a la muerte del instante y el embalsamamiento de la realidad²⁹⁰.



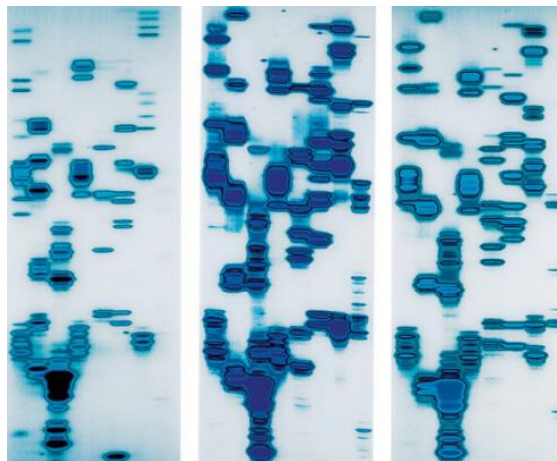
(fig.173) WARHOL, Andy. "Autorretrato", 1973.
Polaroid, 11,2x8,9 cm.
The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts. Nueva York.

²⁸⁹ La Polaroid le serviría a Warhol como apoyo o referencia para retratos; también en 1963 el artista mandaba a discípulos y amigos a un fotomatón cercano a su estudio *Factory* que le traían tiras de cuatro fotos de modo que la relación con sus serigrafías en cuadrícula será clara, del mismo modo que las hojas de contacto registraban variaciones de imagen en imagen, él haría lo propio en sus obras serigráficas. Finalmente, Impresionado por la imagen en movimiento, filmaría por ejemplo a las personas que entraban en su estudio o realizaría obras con esta técnica como las que pudimos ver en diferentes exposiciones en el Guggenheim Bilbao ("Hablando con la manos", *Haunted*, etc).

²⁹⁰ WITKOVSKI, op. cit., p. 254.

En otros artistas parece que la tecnología más avanzada ha hecho volver más al dibujo y la pintura al ofrecer imágenes cercanas incluso a la Abstracción Pospictórica. Así por ejemplo en la obra del madrileño Iñigo Manglano-Ovalle (n. 1961), entre su universo pluridisciplinar de instalaciones, escultura, proyectos sociales y fotografía entre otros, trata temas que tienen que ver con las representaciones fotográficas más minuciosas que ofrece la tecnología. Manglano-Ovalle, siendo hijo de científicos investigadores de la enfermedad del cáncer, adoptará en ocasiones en sus retratos contemporáneos, imágenes de la tecnología aplicada del mundo de la medicina en el que se mueven sus progenitores. Así el madrileño hace el retrato más fiel que se le puede hacer a alguien a través de la presentación del mapa de su secuencia de ADN, con el fin de analizar cuestiones sociales, políticas, culturales... (fig.174)

El resultado es una imagen abstracta de lo más realista pues parte de la realidad fenomenológica y la muestra tal cual, con su apariencia exacta, recurriendo a medios fotográficos del ámbito científico más moderno, en este caso la genética avanzada. Entre sus obras, destacan no solo las que muestran mapas genéticos, sino también entre otras, “cartografías” sobre la climatología, aludiendo al retrato y al paisaje respectivamente.²⁹¹



(fig.174) MANGLANO OVALLE, Iñigo. **Glenn, Darío y Tyrone** (de *El jardín de las delicias*). [**Glenn, Darío and Tyrone** (from *The Garden of Delights*)], 1998.

Tres copias en color montadas sobre plexiglás y laminadas sobre plexiglás, edición 1/3.

152,4x58,4x3,2 cm. cada una; 152,6x290,5x3,2 cm. en total.

Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

Tríptico con tres mapas de la secuencia de ADN de tres personas de diferentes razas escogidas para el triple retrato por un grupo de dieciséis individuos.

²⁹¹ Vid. en general AAVV. *Imágenes en movimiento: fotografía y vídeo contemporáneo de la Colección de los Museos Guggenheim* [Suplemento al catálogo original publicado con ocasión de la presentación de la Colección Permanente *Imágenes en movimiento: fotografía y vídeo contemporáneo de la Colección de los Museos Guggenheim* en el Solomon R. Guggenheim, Nueva York, 28 de junio, 2002-12 de enero, 2003 y en el Museo Guggenheim Bilbao, 7 de octubre, 2003-18 de mayo, 2004. (Traducción al español: Museo Guggenheim Bilbao e Itziar Elguezabal)]. Edita The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2003.

En la actualidad el ámbito tecnológico ha inundado nuestras vidas pero sigue habiendo un diálogo entre las artes tradicionales y la fotografía (cuestión que abordaremos en el análisis de los autores que nos van a ocupar). Como diría el mismo David Hockney (n. 1937), el *software* del ordenador usará términos pictóricos como paleta, pincel, lápiz, etc., él mismo usa desde hace años el *I-pad* o *tablet* para dibujar y pintar. En esencia viene a ser el hermanamiento de la pintura y el dibujo con la fotografía, la unión de lo tradicional y lo tecnológico industrial; así, en vez de dibujar y pintar con el lápiz y los óleos, Hockney lo hace con el puntero y la paleta que ofrece su tableta, que además es cómoda y la puede llevar en sus pantalones con bolsillos hechos a medida.

Tanto ha dado de sí la joven aún joven fotografía, hija de las aplicaciones científico-industriales que no ha lugar ocuparnos en este estudio, más sí analizar algunas de las obras que de la Colección Permanente del Museo Guggenheim Bilbao nos interesen.

La historia de la pintura y la de la fotografía irán de la mano. Nos preguntamos en realidad quién fue antes dado que la cámara oscura ha existido siempre, pues la imagen invertida se produce de una manera natural en el mundo y fisiológica en nuestra percepción. El comienzo de ambas se encontraría cuando el ser humano las utilizó como necesidad de expresión -y/o herramienta- de cualquier índole.

3.2. a) CHRISTIAN BOLTANSKI. La fotografía como tecnología de archivo.

-LA REFOTOGRAFÍA, HUELLA LEJANA Y ARCHIVO DE LA MEMORIA.

Christian Boltanski (n. 1944), nacido en París y de formación autodidacta, se implicaría desde muy pronto en el mundo del arte a través fundamentalmente de la *praxis* de la pintura para, en 1967 adoptar otros medios de expresión. Comenzando con acciones consistentes en enviar misivas a personas del mundo del arte hechas con documentos originales y reproducciones en forma de fotocopias y fotografías de su archivo personal, en mayo de 1968 realizaría su primera instalación con siniestras figuras en el vestíbulo del que fuera el antiguo *Théâtre du Ranelagh* de París, esto es, en el *Cinema le Ranelagh*, local de arte y ensayo, mientras en su sala de proyección se podía contemplar su film titulado *La vie impossible de Christian Boltanski* ("La vida imposible de

Christian Boltanski”) realizado con fotografías de su propia infancia hasta aquel momento.²⁹²

Estas aún tempranas obras estarían augurando categorías y motivos artísticos que sigue cultivando hoy en día continuando con la intervención, ocupación e interactividad espacial con objetos, imágenes y luces implicando al espectador en una experiencia empática quasireligiosa. La recurrencia a archivos, el tema de la muerte, el trauma (sobre todo el dejado por la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto Judío) y la memoria, la autobiografía y la humanidad son constantes encontradas de una manera u otra en sus obras.

En 1969 sería ya muy patente su gusto por el coleccionismo y la repetición que progresivamente integrará en sus obras y le servirá para los contenidos que querría expresar utilizando imágenes y objetos fabricados repetitivamente por él mismo o usando objetos ya manufacturados. Dichos elementos los etiquetaba con el título y la fecha de la obra remitiendo al museo o galería en la que exponía como centro de archivo, como función primigenia del museo en sí. También realizaría libros (pues los libros son documentos que perviven en el tiempo, como depósitos donde se registran ideas e historias pasadas, presentes, futuras, inventadas...) usando también objetos y sobre todo, fotografías. En 1972 expondría en la Documenta de Kassel una obra con 150 fotografías en blanco y negro de personas anónimas inventando sus propias historias donde verdaderamente estaría repasando la suya propia.²⁹³ Después haría lo mismo con objetos pues tanto las fotografías como los objetos usados, llevan implícita una memoria histórica, serán como un billete de avión pasado donde se indica aún quién fue el viajero, qué recorrido realizó y en qué tiempo (fecha de salida y de llegada).

También comenzaría a enmarcar y señalar sus imágenes fotográficas iluminándolas, como en los rituales en memoria de los muertos en el Judaísmo, haciéndolo a modo de las velas *yahrzeit* (bien velas reales o bombillas eléctricas de pocos vatios) imitando ritos y costumbres no solo judíos, sino también bizantinos y católicos y es que, Boltanski es hijo de madre católica y padre judío.²⁹⁴

Estas aún primeras obras ya serían una declaración de principios que marcará sus posteriores líneas de indagación temática por parte del francés. Influenciado por el contexto histórico familiar en el que nació y

²⁹² Película de 1968, de 16 mm; a color y sonora. Duración 3’.

²⁹³ GUASCH, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades* (Colección *Arte Contemporáneo*, Vol. 29). Ediciones Akal, S.A. Madrid, 2011, p. 55 y ss.

pasó su infancia, explorará conceptos sobre la memoria y el archivo, el paso del tiempo, la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, la historia personal y/o colectiva, el ritual y/o el recuerdo, el pasado y el presente, lo real y lo inventado, lo profano y lo sagrado, lo católico y lo judío, lo particular y lo universal, él y/o los demás, la guerra y/o la paz, la maldad y/o la bondad, recurriendo con frecuencia para todo ello al *ready-made*. Unos de los elementos más importantes de sus obras son las fotografías que encuentra y recupera de compilaciones variadas como de su propia vida y de los demás; también usará ropa, cajas de metal, juguetes, utensilios y materiales variados entre otros, que remiten en nuestras mentes a biografías de personas que desconocemos pero que asociamos con la historia y la muerte individual y colectiva.

“Humanos” (*Humans*), la obra de Christian Boltanski que posee el Museo Guggenheim Bilbao en su Colección Propia, llega a ser, cada vez que se ve expuesta, una de las más sorprendentes para el público, tal y como hemos podido comprobar en tantas ocasiones y sigue la tónica creativa del autor llevando su seña de identidad como es la interrelación física -entre el espectador y la obra- y la provocación psíquica por el recuerdo del pasado y de la muerte que le sobreviene al que contempla.

La instalación está conformada por más de mil doscientas refotografías, es decir, fotografías de positivos fotográficos que, delimitadas austeramente en sencillos marcos negros, se disponen aleatoriamente de manera vertical y horizontal por las paredes de una pequeña estancia mientras penden del techo cables desnudos en cuyos límites, a diferentes alturas, bombillas de muy pocos vatios solo marcan su presencia, pues apenas iluminan su alrededor.²⁹⁵ La puesta en escena resulta sobrecogedora, dramática y envolvente.

Invitando al espectador a interactuar con ella penetrando en el espacio mismo, habrá aquel de sortear incluso las luces eléctricas que pueden llegar a obstaculizarle, haciéndole la obra dibujar o condicionar sus pasos. Boltanski consigue sumergir al público en una ambientación singular que provoca una sensación de recogimiento como la que se experimenta al entrar en un lugar de culto religioso, convirtiéndose la misma galería artística en una “quasicapilla”.(fig.175) Los culpables

²⁹⁵ La estancia o galería museística donde se exhiba la obra, no tendrá que ser igual a la anterior (hasta el momento desde la apertura del Museo Guggenheim Bilbao, la obra ha sido expuesta en la primera planta y en otras galerías de la segunda en varias ocasiones), de tal modo que sus dimensiones serán en función de la ubicación específica.

formales de que ello ocurra son austeramente fotografías, luces eléctricas y el espacio con ellos intervenido.²⁹⁶



(fig.175) BOLTANSKI, Christian. “Humanos” (*Humans*), 1994.
Fotografías y luces. Dimensiones de ubicación específica.
Museo Guggenheim Bilbao.

Ya en sus composiciones escenográficas que enlazan con aquella primera instalación en el Ranelagh de París y que nos hacen recordar a las del “Circo Calder” y a los retratos que, como móviles de alambre, gustaba realizar al maestro americano, se veía la intervención del espacio con la luz ofreciendo a Boltanski grandes posibilidades expresivas. Conformadas las del francés a base de tétricos personajes como figurillas colgantes de diferentes materiales, a partir de una fina estructura doselada y según una escena lumínica bien controlada, proyectaban sus formas sobre las paredes a modo de un teatro de sombras. (fig.176)

La luz será a nivel formal y conceptual un elemento casi ineludible en las obras de este autor pues intervendrá en el espacio generando ambientes y será portadora de significados, provocará sensaciones, será símbolo y evocación de rituales colectivos y a ella se deberá junto con los procesos

²⁹⁶ La obra requiere del mantenimiento referido a sus componentes relacionados con sistemas eléctricos; al respecto, la instalación está constituida de 72 bombillas con su cableado y sistema Lutron que modera la intensidad de la luz emitida por las mismas, la cual ha de ser solo del 10%. Algunas bombillas ya han sido sustituidas por otras y se habrían estañado los cables para su correcta conservación y evitar cortocircuitos. Información aportada por el Museo Guggenheim Bilbao. Se está en contacto con el artista pues las bombillas seguramente quedarán obsoletas en poco tiempo.

químicos, la existencia física de las fotografías, fotocopias, imágenes proyectadas, imágenes en movimiento de sus películas, etc.



(fig.176) BOLTANSKI, Christian. *Théâtre d'Ombres*, 1984.

Marionetas de madera, cartón, latón y corcho fijadas a un marco metálico sobre vasos de arcilla, proyectores, ventilador y transformador. Marionetas: ca. 5-25 cms; marco: ca. 100x50x82 cm.
Col. Stedelijk van Abbemuseum. Eindhoven.

Las imágenes de Boltanski en “Humanos”, como en otras instalaciones, serán refotografías, esto es, fotografías de fotografías, en su caso retratos de retratos de personas anónimas, en blanco y negro y cuyos encuadres varían: pueden verse retratos de cuerpo entero, planos medios largos, cortos, primeros planos, primerísimos primeros planos, e incluso planos detalle. Todas las imágenes serían extraídas de la prensa, de su propio archivo personal y del de la policía, entre otros.²⁹⁷ (fig.177)

Si la fotografía remite al pasado y a la muerte del aquí y el ahora, congelando y almacenando el instante, las refotografías se erigirán como amplificadoras de todo ello. Ya aludimos en otro apartado de este estudio a la evidencia de que la fotografía certifica químicamente la existencia pasada dejando esta su huella, gracias a la luz y a las sustancias químicas. Volviendo a las reflexiones barthesianas recordemos que el autor diría:

(...) La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos deferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la

²⁹⁷ AAVV. *La Colección Permanente de los Museos Guggenheim* (publicado con motivo del Décimo Aniversario del Museo Guggenheim Bilbao). Edita: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 2007, p. 38.

luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados. (...) ²⁹⁸

Si cada grano del conjunto de las sales de plata que viene a ser tocado por las ondas luminosas del motivo que se fotografía, da lugar a esa indisoluble conexión y por ende al *index* “más directo”, así las imágenes de Christian Boltanski suelen confrontarse en general a ese primer resultado al realizar refotografías. Es decir, el artista fotografía fotografías siguiendo la estela de aquel resultado indicial que contenía la primera imagen, trabajando finalmente con la “huella de la huella” en las posteriores, no coincidiendo por tanto, con la impronta directa por la usencia de los retratados y/o por la falta del negativo que sí permitiría trabajar con la emanación del referente.



(fig.177) Detalle de la instalación *Humanos* de Christian Boltanski. Se combinan refotografías en blanco y negro de forma aleatoria por las paredes de la pequeña estancia en el Museo Guggenheim Bilbao, mientras penden del techo bombillas de muy pocos vatios que contribuyen a crear un ambiente de culto y respeto como si de un templo o camposanto se tratara.

En sus refotografías se fraccionan aún más las masas luminosas en función de soportes, ampliaciones (el artista suele ampliar una y otra vez la misma imagen hasta hacer difuminarse el retrato obteniendo una apariencia pretérita), etc. y el *index* inicial será tamizado por otro u otros procesos más de ese “filtrado fotográfico”.

Es por tanto que, aquella primera huella lumínica sobre la estructura química fotográfica de la primera fotografía en la que se basa cada una

²⁹⁸ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. [Título original: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Ed. Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, París, 1980; para la presente: Joaquim Sala-Sanahuja (traductor), Joaquim Romaguera i Ramió (revisión bibliográfica)]. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1997, op. cit., pp. 142-143.

de las imágenes de cada personaje que utiliza el autor, quedará más aún alejada en el tiempo y en el espacio. Más es así cuando el autor recoge imágenes encontradas en la prensa consiguiendo mayor discontinuidad incluso por las técnicas de reproducción que se intercalan en la génesis de cada imagen. Será el índice del *index* fotográfico y en el proceder más sencillo actuarán el campo mecánico-químico que dará lugar al positivo para luego repetir el mismo proceso una y otra vez, siendo en este segundo momento, la imagen fotográfica misma el motivo. En definitiva, Boltanski juega a la duplicación fotoquímica y bidimensional de cada imagen reiteradamente.

Los procedimientos que exigen en su creación las imágenes fotográficas que suele utilizar el artista en sus instalaciones (a veces, no obstante, ha utilizado imágenes directamente indiciales de archivos), enfatizarán en la evocación más aún del pasado buscando su identidad como registro de un registro y, a su vez, compilación de hechos históricos en nuestra memoria colectiva. En principio, la fotografía requiere de un trabajo instantáneo que parte de hacer funcionar una máquina para proseguir con la labor química, en la manera de proceder de Boltanski han de ser dos o más exposiciones y/o una o más máquinas las que habrán de funcionar y dos o más procesos químicos. El autor podrá elegir una determinada película, un objetivo óptico concreto, quizás un filtro, elegirá el nuevo encuadre o mantendrá el mismo de la imagen referente, regulará el enfoque o no, iluminará la imagen de una manera u otra, regulará la apertura del diafragma, decidirá el tiempo de exposición, intervendrá o no en los procesos químicos...²⁹⁹ Y en cualquier caso, la máquina será instrumento de fabricación archivística como así las fotografías serán los elementos que compongan el inventario como documentos de existencia pasada que habrán de conservarse.

Las imágenes del parisino nos hacen ser conscientes de los procesos físico-químicos de su naturaleza, que enlazan pues con las pretensiones conceptuales del autor sobre el pretérito, pues la refotografía implicará más distancia respecto al *index*. Cada vez que refotografie una imagen fotográfica podrá haber manipulación por el autor en función de sus intereses o posibilidades reduciendo cada vez más la tridimensionalidad del motivo a una imagen bidimensional y cada vez menos nítida si es que alguna vez lo fue. Las ampliaciones revelarán la estructura granular y discontinua que crean las sales de plata haciendo hincapié en un tipo de estética que de forma aceptada asociamos al pasado y más

²⁹⁹ GUBERN, Román. *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1987, p. 161.

concretamente a la Segunda Guerra Mundial y al terror del Holocausto.^(fig.178) Algunas imágenes se ven demasiado borrosas haciendo pensar en la degradación de su nitidez gracias a la ampliación de la copia evocando incluso la falta de claridad visual ante los humos de la explosiones de la guerra.

Anna Maria Guasch refiriéndose a los objetos ya hechos o manufacturados de otras obras del mismo autor, afirma que no pierden su aura al aislarlos de su contexto original y que, por el contrario, se museologizan y adquieren un halo de vestigio o remisión al pasado induciendo a un sentimiento de pérdida.³⁰⁰ Con las fotografías parece ocurrir lo mismo, no viéndose “demasiado” desvirtuadas en su aura al ser cada una diferente de las demás descontextualizándose de su álbum familiar, archivo policial, o de la compilación a la que hubiese pertenecido el original. No así ocurrirá esto por su naturaleza técnica, que da como resultado particulares calidades físicas que seguirán remitiendo a la repetición (recordemos a Benjamin y cómo Boltanski utiliza esas mismas imágenes que refotografiará una y otra vez para otras de sus obras) aunque sí a la pérdida como sentimiento.

Por otro lado, estas reflexiones dan lugar a pensar en la esencia del *ready-made* que suele estar presente en las obras de este autor apropiándose directa o indirectamente (con la refotografía) de imágenes y objetos hechos.

Christian Boltanski ofrecerá una visión global de disposición de las imágenes que, aunque aleatoria, no resulta caótica. Las fotografías como objetos emulan tener tras de sí cada una su nicho como si de un camposanto se tratara o de otro modo, simplemente parecen conformar en conjunto un *memorandum*, un monumento a esas personas que no reconocemos ni como víctimas ni verdugos pues no sabemos quiénes son pero que remiten al pasado y a la muerte por la apariencia difuminada o borrosa y por el color de las imágenes en las que se representan.

“Los monumentos de Boltanski son las estelas funerarias de la época de la reproducción técnica, de la fotografía. Son signos de nuestro tiempo, junto con la luz eléctrica o la hojalata”.³⁰¹ La presencia de los individuos a través de las imágenes que marcan su ausencia, les vuelven a la vez a

³⁰⁰ Cfr. GUASCH, op. cit., p. 60.

³⁰¹ Cfr. MOURE, Gloria *et al.* *Christian Boltanski: Adviento y otros tiempos*. Catálogo de exposición del mismo nombre en el Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC, comisariada por Gloria Moure, 1996). Edita Centro Galego de Arte Contemporánea CGAC. Santiago de Compostela, 1996, p. 55.

la memoria aun siendo seres anónimos impeliendo al espectador a buscar una historia en su mente reconstruyendo sus identidades. La fotografía aquí funcionará como reliquia uniendo lo sagrado y lo profano. La imagen técnica remite en su caso a lo sacro, lo industrial a lo metafísico, el signo de naturaleza industrial al símbolo aunque Boltanski se declare no creyente:

(...) Desafortunadamente, no soy creyente y lo lamento, pero me interesa mucho la religión cristiana. (...) cuando aún somos niños, la primera relación que tenemos con el arte es en la iglesia al entrarnos delante del orden simbólico. Cuando el sacerdote levanta el brazo, quiere expresar con este gesto algo que procede del ámbito de lo misterioso (...),³⁰²

y Boltanski creará también gestos utilizando fotografías (instituyendo presencias a través de la ausencia) y luces eléctricas (como velas recordatorio, veneración y conmemoración) para acceder también al orden simbólico interviniendo en los espacios muy variados, desde interiores de espacios sagrados a museos entre otros.(fig.179)



(fig.178) Detalle de la instalación *Humans* de Christian Boltanski. Las refotografías suelen ser fotografías ampliadas de positivos fotográficos.

Existe en la obra “Humanos” como en tantas del autor, una relación con los registros fotográficos del Museo del Holocausto y de otros lugares de recuerdo y memorándum parecidos. La idea de archivo que implica

³⁰² MOURE, op. cit, p. 113.

pasado, destrucción y muerte pero también conservación, preservación y mantenimiento de la memoria colectiva y el recuerdo, está en la obra del Guggenheim Bilbao. Se muestra en un museo y los museos entre otras funciones han sido -y son- depósitos de archivos de la historia del arte como fábricas de conocimiento. El mismo Boltanski reconocerá que en la actualidad los museos de arte contemporáneo son grandes industrias de activación económica pero también fábricas de cultura y lugares de pensamiento donde los portavoces sociales son los artistas:

(...) Como es sabido, en la Edad Media, para que una ciudad se hiciese próspera, había que descubrir un hueso de un santo y construir alrededor una catedral. Mucha gente venía en peregrinaje, se creaba una feria y se activaba el comercio. Hoy es preciso encontrar tres Mondrian y crear un museo que atraiga a un gran número de visitantes. Los príncipes de hoy ya no construyen iglesias sino museos de arte contemporáneo. Para mí el museo sigue siendo un lugar importante, una especie de biblioteca donde se pueden ver las huellas del pensamiento. Mi actividad está próxima a la de un predicador (...).³⁰³



(fig.179) Una espectadora en el interior de *Humanos* observa las refotografías en blanco y negro de seres anónimos en el Museo Guggenheim Bilbao. Al fondo se ve la entrada a la instalación.

-LA TECNOLOGÍA RECUERDA EL HORROR DE LA MODERNIDAD: LA SEGUNDA GRAN GUERRA INDUSTRIALIZADA Y LAS FÁBRICAS DE MUERTE.

Los museos de la memoria nos recuerdan que el progreso industrial y tecnológico no ha hecho mejor al ser humano. Las guerras, el ámbito militar, campos en los que se suelen primeramente desarrollar aquellas aplicaciones para el progreso de sus fines, no han mejorado la condición

³⁰³ MOURE *et al.*, op. cit. p. 115.

del ser humano. Y mientras la gran memoria se escribe entre otros lugares, en los libros de historia, Boltanski pretende remitir a la memoria individual de cada uno de los individuos que en sus fotografías aparecen, aún incluso no conociéndoles pero introduciéndoles de manera global en la misma época. Cada refotografía en la instalación del francés es un retrato de una persona de cualquier edad, por lo que la técnica fotográfica permite a Boltanski mantener vivo en la mente a cada individuo, de hecho, el propio artista dirá: “(...) Alguien dijo: -Hoy, morimos dos veces: una primera vez en el momento del fallecimiento, y la segunda cuando nadie te reconoce ya en una fotografía” (...).”³⁰⁴

La humilde tecnología de Boltanski llega a identificarse con la época de la segunda gran guerra del siglo XX, referida a los mismos campos de concentración nazis, verdaderas fábricas de tortura y de muerte (fig.180) La denuncia implícita hacia la deleznable industria de exterminio humano evocada en la obra a través del ambiente por la luz, el espacio y la grisalla de las imágenes (que, al ser fotografías se toman como “más verdad” por la cuestión indicial), es una poesía de sufrimiento y recuerdo.³⁰⁵ El arte desvelará el dolor y la muerte sin mostrarlos abiertamente y no dejará caer en la amnesia al espectador.

La instalación del francés refiere a la pobreza, a lo ruin de una industria de tortura, a la frugal electricidad de los barracones de los campos de concentración y con los cables a la vista de sus bombillas, emanarán alusiones a los prisioneros que utilizaron las alambradas electrificadas para suicidarse. Mientras, como guerra y desarrollo tecnológico siempre van de la mano, los grandes complejos industriales como los del mismo Auschwitz, fabricaban, aplicando la mayor tecnología de entonces, la maquinaria militar a gran escala teniendo cercanas minas de carbón, tres ríos y estaciones de ferrocarril que funcionaban sobre todo con mano de obra de prisioneros de los campos. (figs.181 y 182)

³⁰⁴ MOURE *et al.*, op. cit. p. 107.

³⁰⁵ Al respecto recordamos la exposición que tuvo lugar en el Museo Guggenheim Bilbao, titulada *Arte en guerra. Francia, 1938-1947: de Picasso a Dubuffet*, en 2013, comisariada por Jacqueline Munck y Laurence Bertrand Dorléac y organizada por el Musée d'Art moderne de la Ville de Paris-Musées y el Museo Guggenheim Bilbao. Esta muestra se centró en la respuesta del arte al contexto de Francia durante la Segunda Guerra Mundial y la ocupación nazi indagando en las diferentes respuestas de grandes artistas como Picasso, Giacometti, Matisse, Kandinsky, etc. a autores desconocidos. Todos se vieron en la necesidad de reaccionar ante aquel periodo extremadamente difícil de terror. En la muestra hubo gran cantidad de documentos, entre ellos fotografías de campos de internamiento y de otra índole. Interesante resulta el catálogo de dicha exposición que referimos aquí: AAVV. *Arte en guerra: Francia 1938-1947* [(Catálogo de la exposición *Arte en guerra. Francia, 1938-1947: de Picasso a Dubuffet*; Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 12 de octubre, 2012 – 17 de febrero, 2013 y Museo Guggenheim Bilbao, 16 de marzo-8 de septiembre, 2013). Primera edición *L'Art en guerre, France 1938-1947*. Edita Paris Musées, París, 2012 (Traducción de Miguel Marqués, Violeta Arranz, Tamara Gil, Fernando Navarro, Núria Saurina, Pilar Solán)]. Edita Museo Guggenheim Bilbao y La Fábrica, 2013.



(fig.180) Fotografía documental de la nave de los hornos en el edificio de la cámara de gas y del crematorio nº II en Birkenau, una de las fábricas de muerte nazis que, implícitamente está en la memoria colectiva a la que apela Boltanski sin mostrar abiertamente la cruda realidad. Esa es la capacidad que tiene el arte, no dejar indiferente y formular preguntas en el espectador.



(figs.181 y 182) Vista de uno de los complejos industriales en Auschwitz y prisioneros haciendo trabajos para una de sus fábricas ante la necesidad de los alemanes de producir armamento en general, aviones, barcos y maquinaria para la guerra. Se crearían industrias propiedad de las SS, así como también las SS firmarían contratos con empresas públicas y privadas suministrando mano de obra de prisioneros de los campos de concentración para la industria armamentística.

Las fotografías -en blanco y negro- como alusión al registro de control de los prisioneros y las tristes bombillas, nos obligan a relacionar obras como “Humanos” con la guerra como hecho decepcionante universal y los cambios tecnológicos como mera falacia para mejorar la condición humana. Pensamos cómo se veían desde la perspectiva de aquel tiempo y de la actualidad, proclamas como la de los viejos futuristas “guerra como higiene del mundo” en su propio manifiesto. Contradiendo al sociólogo Adorno, después de Auschwitz sí se puede aún escribir un poema; Boltanski lo hace como no olvido, pero parece que habrá de ser con los medios de reproducción técnica y los símbolos de aquella -y aún nuestra- época. “Humanos” es un poema visual recordatorio sobre la segunda guerra industrial y tecnológica más atroz del siglo XX; los museos como el del Holocausto y otros a este respecto consiguen la

misma estética de memorial; pareciera que “no exista” otra forma de recordar aquel horror.

El mismo padre del autor, como ya se ha indicado, permanecería escondido debajo de la tarima de su apartamento de París durante casi dos años para no ser interceptado por los nazis. Teniendo en cuenta esta historia y que Boltanski nació en 1944, viviendo la posguerra con la reconstrucción de la Europa desolada, sus obras siempre tienen un cariz parcialmente autobiográfico³⁰⁶. El artista, empero, las universaliza y conjunta su arte con la condición humana en el recuerdo del horror, como Picasso con su “Guernica”, que no representaba exclusivamente el ataque de la Legión Cóndor sino el horror y la indecencia de todas las guerras.

Como considerara Paul Virilio, el arte de Boltanski intenta luchar contra el olvido trabajando con la estética de la desaparición que a la vez remite tanto a los ancestrales retratos funerarios de El Fayoum del Alto Egipto, identificando al finado en sí, como a las a las fotografías del Memorial de Tuol Seng, en Phnom Penh, donde el gobierno camboyano haría ejecutar a miles de inocentes fotografiándoles antes como si de una ejecución primera con la cámara se tratase.³⁰⁷ (fig.183) Ya lo diría Sontag:

(...) Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada.³⁰⁸

Heridos y muertos ya se veían en las iconografías de martirios y muerte en la historia de la cristiandad, las luchas entre el bien y el mal, los ejércitos celestiales y los santos-soldados contra los aliados del diablo...; en los relatos mitológicos que tanto han servido a lo largo de la historia del arte como fuentes para representar y narrar historias y comportamientos atemporales...; y, la guerra como un sujeto de contenido habitual en el género padre, es decir, el histórico, como conmemoración de batallas emblemático-patrióticas por ejemplo, ha estado presente en Occidente y en general en todas las culturas se han representado luchas y guerras.

Leonardo da Vinci (1452-1519) en su “Batalla de Anghiari” (1503-6), mostraría el fulgor de la pelea, un remolino de caballos, guerreros, corazas y armaduras, intentando mostrar la fuerza arrolladora de la

³⁰⁶ MOURE *et al.*, op. cit., p. 19.

³⁰⁷ Cfr. VIRILIO, Paul. *El procedimiento silencio*. Editorial Paidós SAICF. Buenos Aires, 2001, pp. 63 y 64.

³⁰⁸ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid, 2005, p. 31.

aberrante lucha entre seres humanos. De hecho, según sus enseñanzas, aconsejaba el maestro a la hora de representar batallas, que los pintores recurrieran a la invención y que sin miramientos representaran la brutalidad de la guerra.

A Boltanski no le hace falta nada de eso para tratar el tema de la guerra, el dolor y el horror. En sus piezas no encontramos la *terribilità* del combate, ni ninguna pelea física, ni las consecuencias como las mutilaciones que sí mostró Goya en sus “Desastres de la guerra” (1810-1815), ni las armas del ejército como máquina de matar de sus “Fusilamientos de la Moncloa” (1813-14), ni el grito desesperado del personaje del “Guernica” de Picasso, ni pasar por las dificultades que conllevaban los primeros equipos fotográficos primeros tan pesados, con el limitado alcance de las cámaras y en plena contienda, tener que cargarlas, fijarlas y montarlas como hiciera Roger Fenton (1819-1869), primer fotógrafo de guerra que documentaría en primer lugar la de Crimea de mediados del XIX, Mathew Brady (1822-1896) en la de Secesión norteamericana... Desde la Primera Guerra Mundial la fotografía se fortalecería por su desarrollo tecnológico empezando a verse cámaras más ligeras (como por ejemplo la famosa Leica con película de 35 milímetros susceptible de exposición hasta treinta y seis veces hasta ser recargada)³⁰⁹. En un sentido moderno, la Guerra Civil Española sería la primera guerra cubierta por fotógrafos profesionales al pie de la contienda que se publicaría inmediatamente en la prensa nacional e internacional. Sería a finales de los años treinta cuando se fraguara la profesión de fotógrafo de guerra, es decir, el que se dedicara a “cubrir” o testimoniar con su cámara -bajo su punto de vista- la guerra.³¹⁰

Robert Capa (1913-1954) y tantos otros vienen a la mente, pero, en “Humanos” por el contrario, la imagen técnica con su particular estética no constata que esos seres fueran víctimas o ejecutores, sino que define la crueldad de su época mostrando retratos anónimos y la fotografía de guerra es la que se crea en nuestra mente. Todo parece calmo en ellos, algunos sonríen, parecen estar viviendo cómodas situaciones... y sin embargo, al igual que en las obras de los maestros anteriores, nos incomoda la sensación de pensar que han fallecido y asociamos esos retratos a su existencia real porque en principio, pensamos que la fotografía es más huella física que simbólica.

³⁰⁹ SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Edita Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid, 2003, p. 30.

³¹⁰ Desde 1880 se publicaban ya fotografías bélicas en periódicos, después también en revistas de gran tirada desde finales de la época decimonónica. SONTAG, *Ante el dolor...*, op. cit. p. 42.



(fig.183) Museo del Genocidio de Phnom Penh. Visitantes contemplando las fotografías de los niños víctimas de la prisión de alta seguridad S-21 del régimen de la Kampuchea Democrática; las fotografías serían hechas antes de su ejecución. Una vez asesinados también se les fotografiaba, un ejercicio de registro antes y de testimonio de muerte después como si los que fuesen a morir habrían de hacerlo dos veces por la presencia del ojo mecánico de la cámara. En este espacio de la memoria las fotografías son pruebas de los actos que ayudaran a provocar la desaparición de entre uno y tres millones de personas en Camboya entre 1975 y 1979 en el centro de interrogación, tortura y ejecución creado por el régimen de los Jemeres Rojos en Phnom Penh para eliminar personas consideradas enemigas del Estado de la Kampuchea Democrática, aunque fueran niños, incluso bebés.



(fig.184) Interior del Museo del Holocausto. Jerusalem. Una manera de recordar y aportar identidad a muchas de las víctimas judías de la Segunda Guerra Mundial.

Las imágenes de la liberación en 1945 de los campos de concentración de Belsen, Dachau, Buchenwald o Mauthausen entre otros, conmocionaron el mundo. Aquellas mismas fotografías se utilizarían como parte de informes de investigación de los crímenes de guerra nazis

evidenciando su crueldad, a la vez que respondían a las intenciones del general Eisenhower, pues el ejército estadounidense llegaría a publicar al finalizar la contienda folletos ilustrados con ellas, los cuales fueron distribuidos por toda Alemania para que los ciudadanos germanos conocieran los crímenes ejecutados por su gobierno en su nombre. La máquina fotográfica registraría pues el horror (aunque siempre bajo un punto de vista) ofreciendo un testimonio incriminatorio y real, dado que, el fotógrafo estuvo allí manejando el equipo autenticando aquellas masacres (tal y como lo hiciera Goya con su “Yo lo ví” en sus “Desastres de la guerra”).

A pesar de que la tecnología del siglo XX no tenga mucha relación con la de las luchas que mostrara el maestro renacentista (aun acordándonos de sus diseños de máquinas de guerra), ni con las imágenes del de Fuentetodos, ni los gestos de los personajes picassianos del Guernica casi coetáneos a la segunda gran guerra del XX, Boltanski sin embargo consigue producir la misma sensación perturbadora al experimentar su obra. Como ante un teatro de la memoria, el público tiende (lo hemos podido comprobar) a estar en silencio o a hablar en un tono muy bajo caminando por la instalación sorteando los cables de las bombillas recordando el recorrido por lo general silencioso por un camposanto cuyo itinerario se verá condicionado por las propias tumbas. Los retratos fotográficos, exentos de pie de foto, hacen que los individuos que en ellos aparecen, carezcan de identidad, no reconocemos a ninguno aunque en ocasiones parezca que nos pudieran ser familiares (la técnica fotográfica no hace miramientos y parece querer hacernos iguales y así Boltanski universaliza la guerra con el anonimato de aquellos seres). El Holocausto y la bomba atómica transformarían la conciencia del mundo y provocaron en los artistas relaciones diferentes entre la obra y el espectador.

Las fotografías de Boltanski son imágenes de guerra sin serlo específicamente y hacen traer a la memoria el horror a través de la técnica fotográfica, de la sencilla electricidad de la época y de un espacio de recogimiento, no necesitando más para infundir el estímulo suficiente en nuestro subconsciente colectivo para que el recuerdo de la Segunda Guerra Mundial sacuda nuestras conciencias. (fig.185)



(fig.185) Humanos recuerda a los museos de la memoria, entre otros al Museo Conmemorativo del Holocausto en Washington D.C., al Museo Judío de Berlín y más aún al Yad Vashem en Jerusalem, en los que se pretende ofrecer una visión organizada y cronológica del sufrimiento judío en los años treinta y cuarenta. El propio artista ha creado obras en alguna de estas instituciones. La fotografía de Boltanski resulta un medio técnico de evocación de la segunda gran guerra industrializada sin mostrarla directamente y un solemne recuerdo al ser humano sacrificado.

SÍNTESIS DE IDEAS

-La fotografía como elemento físico permite eternizar y recordar el pasado. Gracias a la Óptica y a la Química eterniza aquel aquí y ahora de aquellas personas anónimas que desconocemos. A partir de ahí nuestra memoria colectiva recrea el pasado y nos lo trae al presente. Se pasa de lo material a lo inmaterial.

-Boltanski recurre a archivos de archivos, esto es, fotografías realizadas a partir del fotografiar positivos.

-La obra de Boltanski insisten en proyectar conocimiento de hechos históricos.

-La fotografía siempre remite al pasado, si son fotografías de fotografías más todavía. La luz que emanaba de aquellas personas y la huella que dejaron por tanto sobre la película, no es la directa, modificando el carácter en esencia de la primera fotografía alterando el mensaje fotográfico al reproducirse cuantas veces quiera el artista.

- Cada vez que se fotografíe una imagen fotográfica se volverá a a elegir la óptica mecánica, la física y la química (el equipo y el procedimiento: la máquina, el objetivo, el tiempo de exposición, la película, la ampliadora, el revelado, el fijado, el papel...). La refotografía implicará más distancia respecto al *index*. Cada vez que se fotografía una fotografía o se refotografía, se habrá de volver a encuadrar, a elegir..., reduciendo cada vez más la tridimensionalidad del motivo a una imagen bidimensional y

cada vez menos nítida, si es que alguna vez lo fue. Asimismo, expondrá su trama o grano que la hará clasificarse de inmediato en nuestra mente como una imagen del pasado.

-En esencia es un *arts multiplicata*.

-La naturaleza técnica de las imágenes y su color y calidad, y la luz eléctrica con tenues bombillas, remiten en la obra a una estética que enlaza con las difíciles condiciones de la guerra, a la época de penuria, muerte y escasez durante la segunda gran guerra industrializada que conocimos precisamente gracias a imágenes técnicas como fotografías o cine bien de historias reales o de ficción. La técnica ofrece una apariencia estética que permite situar las imágenes en nuestro imaginario colectivo como pertenecientes al periodo de la Segunda Guerra Mundial y más concretamente a la temática del Holocausto Judío.

-Interacción a nivel físico del observador con la obra, interés espacial de la pieza. Valor escenográfico de la misma como teatro de la memoria. Disposición aleatoria, que no caótica de las fotografías en las paredes y luces que más que alumbrar, empañan. Fotografías silentes como la ambientación en las que se sitúan, creando una instalación como espacio que invita al recogimiento.

-Extracción parcial de la biografía del artista. Él mismo reinventa su historia y nos hace reinventar la época y las vidas de los retratados situándolas en torno a la guerra y al exterminio por los nazis.

-En este inventario de retratos Boltanski indaga sobre las posibilidades de la fotografía, a nivel formal y conceptual creando una nueva historia de la historia en nuestra memoria.

-Existencia de una violencia simbólica y un halo de duelo como en los museos de la memoria.

-El artista procede con la máquina o cámara creando un arte que se compromete a tener una función ética y estética, de no olvidar para no volver a repetir y de recordar a las víctimas.

-La presencia y la ausencia van de la mano, la memoria y el recuerdo. Obra como retrato necrológico evocativo.

-La obra de Boltanski enlaza con las tradicionales iconografías de horrores y guerras del género histórico. La Fotografía como inventario de horror sin mostrar iconografías al respecto y sin obligaciones de testimoniar los hechos al pie de la batalla.

-Boltanski con su obra en el Museo Guggenheim Bilbao, contribuye a que este adquiera el “rol” de industria de cultura y conocimiento así como de lugar de pensamiento sobre la memoria del pasado pues su obra funciona como archivo evocador de la memoria cuando el espectador se la encuentra ubicada en uno de sus espacios.

-El Museo Guggenheim Bilbao en su función educativa hace que el arte funcione como archivo y divulgador de conocimiento a través del arte.

3.2. b) GERHARD RICHTER. Diálogo entre fotografía y pintura.

-FOTOGRAFÍA MEDIANTE PINTURA.

Cuando Gerhard Richter (n. 1932) marchara de su -aún- Alemania Oriental natal en 1961 habiéndose especializado años antes en pintura mural en la Hochschule für Bildende Künste de Dresde, se matricularía en la Staatliche Kunstakademie Düsseldorf. Habiendo tenido sus escarceos con el informalismo desde su visita en 1959 a la *Dokumenta* de Kassel conociendo allí las obras de Alberto Burri (1915-1995), Jean Fautrier (1898-1964) o del expresionista abstracto norteamericano Jackson Pollock, en Düsseldorf abandonaría esta tendencia para inmiscuirse en el pop atraído por las imágenes de la sociedad de consumo y la publicidad. Teniendo en cuenta que por aquel entonces Joseph Beuys (1921-1986), Fluxus y el grupo ZERO [Günter Uecker (n. 1930), Heinz Mack (n. 1931) y Otto Piene (1928-2014)] dominarían el ideario de la Kunstakademie no siendo partidarios de coger los pinceles, Richter reflexionaba sobre si la pintura aún era factible en un entorno artístico antipictórico y en un mundo industrializado dominado por las imágenes populares de los medios de comunicación de masas.³¹¹

La respuesta que hallaría sería consecuentemente en hacer fotografías mediante pintura, sin incluso la necesidad de utilizar el dispositivo tecnológico o cámara en mano, consiguiendo, no obstante, un diálogo final entre ambas categorías. Imitando efectos de desenfoque gaussiano propios de la naturaleza química de la foto, sus “pinturas” presentan la apariencia de imágenes desenfocadas o borrosas.

Liberado de la presión del estilo, su obra se adhiere pues al pluralismo de la posmodernidad utilizando diferentes modos de trabajar, incluso en

³¹¹ Cfr. Dietmar Elger en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009; p. 376.

obras que realiza de forma simultánea. Así podremos encontrar desde fotopinturas a abstracciones minimalistas pasando por revisiones de maestros del pasado entre otras formas en su universo práctico.³¹²

-“MARINA”, 1998.

En la obra que posee el Guggenheim Bilbao cuyo título reza “Marina” (*Seestück*),^(fig.186) creada en 1998, Gerhard Richter recurrirá a la apropiación de una fotografía de su archivo personal que, en principio solo documenta una bella vista del mar recogida durante un viaje a Canarias. Así obtendría el referente fundamental que daría lugar a ejecutar dos pinturas que muestran diferentes perspectivas del mar.³¹³

Richter retoma así uno de los géneros pictóricos tradicionales como es el del paisaje que, junto con el retrato, serían los que ayudaran a propagar la fotografía en sus primeros años. Las vistas panorámicas paisajísticas en general y las *vedutas* en particular convendrían en aquel entonces pues serían óptimas para las requeridas exposiciones prolongadas de la aún joven fotografía, resultando así ser un género realmente “práctico” y cada vez más cultivado por la popularización de la técnica. Así por ejemplo viajeros y excursionistas gustaban de inmortalizar el paisaje que habían visto como testimonio de su experiencia y para deleitar la mirada del observador que no había estado en ellos a la vez que satisfacían su propio recuerdo.³¹⁴

Richter parece seguir estos pasos congelando, embalsamando y eternizando el momento al disparar en un principio su cámara haciendo de *operator*, placiéndose de capturar el instante apretando el disparador para conseguir la vista de esa porción paisajística canaria o *studium* en su caso, erigiéndose como el objeto que nos proporciona a los que la contemplamos (*spectators*) placer visual y por ende, mental o interior.³¹⁵

³¹² LUCIE-SMITH, Edward. *Movimientos artísticos desde 1945*. (Título original: *Movements in Art since 1945*. (Traducción de Hugo Mariani). Ediciones Destino. Barcelona, 1995. pp. 19 y 20.

³¹³ La otra obra es propiedad del San Francisco Museum of Modern Art. La del Guggenheim Bilbao que nos ocupa tendrá sus antecedentes en la primera serie de marinas que Richter realizara en 1969 y 1970 partiendo también de fotografías personales del autor. *Vid.* su página web: <<https://www.gerhard-richter.com>> (catálogo razonado de sus obras, biografía, publicaciones, vídeos, etc), [21-06-2015]. Está tan actualizada esta web que, por ejemplo, él mismo ha solicitado al Museo Guggenheim Bilbao que tiene en su propiedad la obra que nos va a ocupar en este estudio, que cada vez que se preste o se exponga, se lo comuniquen para hacer constar en su web dicha situación.

³¹⁴ Este gusto por testimoniar el paisaje, sobre todo de lugares lejanos, exóticos... daría lugar a la producción industrializada de postales que la burguesía gustaba de coleccionar. GUBERN, Román. *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1987, pp. 147 y 149.

³¹⁵ GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto*. Editorial Anagrama, S.A. Barcelona, 1996, op. cit., p. 149; *vid.* extensamente BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1997, p. 38 y ss.

Pero lejos de conseguirlo finalmente con la fotografía química, lo hará con la pintura.

Al igual que los pintores de marinas holandeses del XVII que controlaron a la perfección la línea del horizonte bajándola para dar prioridad al cielo o subiéndola para dar prioridad al agua, Richter la ubica aquí del primer modo, no con los cielos generalmente plagados de nubes amenazando tormenta como los de los maestros neerlandeses para demostrar su pericia pictórica sino, representando un cielo limpio someramente oscurecido en su parte izquierda.³¹⁶

Usando el gran formato de la pintura de historia (290x290 cm), Richter no se adecuará a la forma rectangular alargada en horizontal tradicional usada para composiciones de paisajes marinos sino que adoptará el cuadrado perfecto no ciñéndose tampoco al encuadre fotográfico tradicional. Finalmente, en la obra, sus límites solo los pondrá el ojo físico, pues el mental parece querer extender la composición fuera de los límites que impone el mismo cuadro. A su vez, la imagen es poco nítida, como si de una fotografía movida se tratara, resultado del desenfoque gaussiano debido a la naturaleza química de la fotografía. Todo ello conlleva a una reflexión sobre la forma en que se reproduce la realidad y la realidad en sí misma.³¹⁷

Richter no hará más que recordar a las primeras experiencias perceptivas que surgieron con la Revolución Industrial, dígame el gran ejemplo del ferrocarril. El llamado caballo de hierro nos mostró con la velocidad una nueva manera de percibir el paisaje ofreciendo una visión tan rápida del mismo que impide detenernos en ningún detalle, cuestión a la que sólo se estaba acostumbrado, someramente y de otra forma, cuando se cabalgaba a caballo o se iba en carroza por ejemplo, nada que ver con la experiencia de la velocidad yendo en tren. Se trataba además de una visión "impresionista" o sensorial limitada por el encuadre impuesto por la ventanilla del vagón desde su interior. De otro modo, desde el exterior el observador reeducaba su percepción sobre el movimiento cuando la locomotora se acercaba, se alejaba o simplemente se movía, estando dicho observador inmóvil o moviéndose.³¹⁸ Con la

³¹⁶ David Hockney dejó durante dos años de trabajar en su praxis pictórica para investigar junto al óptico Charles M. Falco (n. 1948) cómo a lo largo de la historia de la pintura artistas como Caravaggio, Velázquez, Van Eyck, Holbein, Leonardo, Ingres y tantos otros han utilizado la cámara oscura, la cámara clara, espejos y lentes, una tesis esta que aún hoy en día algunos se atreven a negar. *Vid.* el resultado de sus estudios en su libro *El conocimiento secreto: El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Ediciones Destino, S.A. Barcelona, 2001.

³¹⁷ AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, op. cit., pp. 377-379.

³¹⁸ GUBERN, op. cit., p. 146

aparición del ferrocarril y su rápida expansión los pintores se harían eco de estas nuevas posibilidades de representar la realidad.



(fig.186) RICHTER, Gerhard. "Marina" (*Seestück*), 1998
Oleo sobre lienzo, 290x290 cm.
Museo Guggenheim Bilbao

La fotografía demostraría fenomenológicamente lo que el ojo no percibe, es decir, en su caso que el movimiento es una secuencia de instantes como así ya lo ilustraron con dicha técnica Edweard James Muybridge (1830-1904) al registrar con sus cámaras cómo un caballo al galope mantiene en algún momento del mismo las cuatro patas en el aire o Étienne-Jules Marey (1830-1904) con la cronofotografía, o los hermanos Anton y Giulio Bragaglia (1890-1960 y 1893-1962 respectivamente) con la fotodinámica.

Igualmente Richter registraría el instante del mar tinerfeño captando el movimiento, recortándose ese panorama marino según las imposiciones del encuadre de la cámara que después él desvirtuará con el citado formato cuadrado.

Richter pareciera querer volver con “Marina” al siglo XIX para explorar la función que desempeñara la fotografía en el trabajo de los artistas dado que el desarrollo de la misma iría paralelo al de las artes plásticas, de hecho, en un comienzo, muchos fotógrafos (como ya se ha apuntado) serían primeramente pintores o dibujantes, el mismo Daguerre sería pintor y decorador escénico antes que fotógrafo, Nadar (Gaspard-Félix Tournachon, 1829-1910) ilustrador y caricaturista...³¹⁹ Daguerre en su naturaleza muerta de 1837,^(fig.187) un daguerrotipo en el que prolonga su ojo de pintor, mostraría ya todas las construido por la cortina centrando la visión del observador en los objetos expuestos, la distribución de la luz, el claroscuro creando volumetría, el cuadro dentro del cuadro, las relaciones figura-fondo, la colocación del relieve en un oblícuo escorzo en la parte izquierda de la imagen ofreciendo interés perspectivístico...

Richter empero, negará toda esa coyuntura formal y así escogería una imagen banal y en principio poco correcta respecto a toda convención académica, sin ninguna embarcación ni personaje donde fijar nuestra mirada más que en el inconmesurable mar reducido a dos planos que ocupan todo el espacio del cuadro (*all-over*), como él mismo diría respondiendo al porqué tendría para él tanta importancia la fotografía:

Porque la fotografía que todos utilizamos tan a menudo, todos los días, me sorprendió, De pronto, la vi de forma distinta, como una pintura (...) que me transmitía un aspecto distinto, sin todos esos criterios convencionales que antes adscribía al arte. No había estilo, ni composición, ni juicio. Me liberaba de la experiencia personal. No había más que pintura pura (...) Así pues, quería poseerla y exponerla, no utilizarla como un medio para la pintura, sino utilizar la pintura como un medio para la fotografía (...)³²⁰

En la obra que nos ocupa, la inmensidad del mar que recogerá el alemán, cual romántico Friedrich, extralimita los límites de la vista marina

³¹⁹ Insistimos en esos orígenes, en que muy pronto desde su nacimiento, por su carácter mimético, la fotografía sustituiría a la pintura y la miniatura en el retrato así como al dibujo y el grabado en las ilustraciones. Así que muchos pintores, grabadores, miniaturistas y dibujantes se irían decantando por la fotografía a la que imbuirían de aspectos propios de la pintura, y que Richter parece querer negar mostrando una “instantánea pictórica”. SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1996, op. cit., p. 346.

³²⁰ Entrevista de Rolf Schön a Gerhard Richter en catálogo de exposición, 36ª Bienal de Venecia, Pabellón Alemán. Museum Folkwang. Essen, 1972, pp. 23-25 (impreso por primera vez en *Deutsche Zeitung*, Stuttgart, 1972), citado en AAVV. *FOTOGRAFÍA I PINTURA EN L'OBRA DE GERHARD RICHTER: Quatre assajos a propòsit de l'Atlas/ FOTOGRAFÍA Y PINTURA EN LA OBRA DE GERHARD RICHTER: Cuatro ensayos a propósito del Atlas* [Publicación realizada para la exposición *Gerhard Richter. Atlas*, 23 de abril-4 julio de 1999 en el que edita, (col. Llibres de Recerca)]. Edita Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 1999, p. 190

con nuestro ojo mental, escogiendo las fronteras de la representación como “visor de la cámara” ocupando todo el espacio pictórico.



(fig.187) DAGUERRE, Louis. *El taller del artista (L'Atelier de l'artista)*, 1837
Daguerrotipo
Société Française de Photographie, París.

Si en la obra de Daguerre se imbuje a la fotografía de cualidades de la pintura, en la de Richter se imbuje a la pintura de cualidades propias de la fotografía creando una simbiosis entre ambas. No obstante, la obra del alemán responde a su intención ya declarada en 1972 en la misma entrevista anteriormente aludida:

La ilusión como engaño de la vista no se encuentra entre mis medios, y los cuadros tampoco tienen un efecto ilusionista. Yo no trato (...) de imitar una foto, yo quiero hacer una foto. Y como me tiene sin cuidado que por fotografía se entienda un pedazo de papel expuesto a la luz, hago fotos con otros medios, no cuadros que tienen algo de foto. (...)³²¹

Podríamos pensar para qué intentar por parte de la pintura ser fiel a la realidad si para eso ya está la fotografía. La fotografía presenta, es el aquí y el ahora y la pintura parece trascender a la fotografía. Valga un banal ejemplo: la fotografía en un veinticincoavo de segundo (estableceremos esta media de forma general), captura el instante, lo embalsama como diría Barthes; en ocasiones ni nos reconocemos en nuestro retrato fotográfico, nos preguntamos ¿realmente yo soy así?. Sin embargo el retrato hecho por un pintor consigue extraer la emoción de la

³²¹ Gerhard Richter. Entrevista con Rolf Schön: *Interview mit Rolf Schön (1972)*, reimpresión en el catálogo de la 36ª Bienal de Venecia, 1972, pp 23-25, en cat. exp. *Gerhard Richter: una colección privada / a private collection*, op. cit., p. 35.

persona, de nosotros mismos, pues captará la psicología del retratado, eso sí, requiriendo de nuestro posado un cierto tiempo que, pueden ser minutos, horas, días, meses o años, y él sabrá extraer nuestra esencia a nivel de nuestra psicología, emoción (pues un día estaremos alegres, otro enfermos, otro..., e irá capturando nuestra personalidad...).

Es decir, la diferente relación de sincronización está en la misma naturaleza de estas categorías: en la fotografía, la superficie fotosensible es tocada por la luz, ese tocamiento se verá interrumpido por un corte, proceso mediante el cual durante el tiempo de exposición el *operator* no podrá variar nada, sin embargo,

(...) la tela que se pinta sólo puede recibir progresivamente la imagen que se construye lentamente, pincelada a pincelada y línea a línea, con detenciones, movimientos de distanciamiento y acercamiento, en el control centímetro a centímetro de la superficie (...), en resumen, con la posibilidad para el pintor de intervenir y modificar a cada instante el proceso de inscripción de la imagen. Para el fotógrafo solo hay una elección, una elección única, global, y que es irremediable. Pues una vez dado el golpe (hecho el corte), todo está dicho, inscrito, fijado. (...)³²²

La pintura capta el tiempo a cada movimiento, cada huella o trazo, cada aplicación de color..., lo prolonga; la fotografía está condenada a la instantaneidad en su relación con el espacio, el tiempo y el movimiento concretos que acoge desde que se dispara hasta el corte. "(...) El pintor construye, el fotógrafo revela. Es decir, ante una fotografía la identificación del tema siempre prevalece en la percepción, cosa que no ocurre necesariamente con una pintura. (...)"³²³

Richter revela, y quiere revelar con la pintura y su naturaleza la delata pues las pinceladas en el cielo al acercarnos son notorias; el alemán sigue la técnica de recibir la imagen, al igual que la fotografía, mediante la luz, proyectando la misma sobre el lienzo, consiguiendo de nuevo una huella lumínica que el artista como un Durero tradicional fijará en la tela a lápiz. Aunque se trate de una relación muy diferente con el tiempo por parte de ambas, intenta de este modo acercar ya la pintura a la fotografía y de manera patente dejará constancia de la imagen movida, respondiendo a su pretensión de hacer fotografía con pintura. Dicha pretensión no obstante, no es un mero juego de intercambio o imitación entre rasgos de ambas disciplinas, sino medios que le permiten cuestionar la veracidad de las imágenes, de lo que representan y la realidad misma.

³²² DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1986, p. 147.

³²³ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. (Título original: *On Photography*, primera ed. 1973, traducción de Carlos Gardini, Edhasa, 1981; traducción revisada por Aurelio Major para Santillana Ediciones Generales, S.L.). Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid, 2005, op. cit., p. 135

La imagen automatizada e industrializada para los artistas podía ser un medio para el fin de conseguir una pintura, como fuente de inspiración, referencia total o parcial para su mimesis, el estudio de los contenidos... Para Richter es tan importante o más que la pintura, y la pintura emula los resultados de la técnica fotográfica definiéndose como fotografía. El fin será hacer fotografía mediante pintura pues la foto corregía su modo de ver aprehendido. Mientras que en un principio la fotografía liberaría a la pintura del carácter mimético, el autor alemán no quiere renunciar a esa mimesis porque el resultado en su "Marina" es mimesis en sí, primero siendo fiel al paisaje que es el *index* o huella que por la luz y la técnica se ve plasmado por la foto, para luego la pintura reproducir lo más fielmente posible esa impronta, con sus "defectos" -como la apariencia de imagen movida- comprometiendo entonces abiertamente a la foto.

Podríamos pensar en tipologizar a Richter como hiperrealista pero sería un fatal error pues ni se adecúa a las iconografías que se destilan en las obras de esta tendencia, como tampoco los hiperrealistas escogerían instantáneas tan "defectuosas" como las de Richter; aparte de que él huye de ser encasillado y de caer en el estilo. De hecho, ha evitado eso desde el realismo capitalista en el que se moviese como crítica a la sociedad de consumo en sus escauceos con el pop en los sesenta hasta ahora a través de formas de hacer diferentes y de cambios de rumbo e intereses.

Richter aquí, hace reflexionar sobre la técnica misma, sobre la ejecución de su obra y sobre los medios de reproducción tanto si es fotografía como pintura. Será pues la técnica la protagonista, como expresión cognitiva sobre la naturaleza misma de la imagen que muestra y el ennoblecimiento del acto de ver que partiendo de la fotografía, culmina en la pintura pues la pintura trasciende y sublima.

Durante toda su carrera la relación pintura-fotografía ha estado presente en sus creaciones y desde principios de los sesenta tras ver una obra de Lichtenstein en 1962, entendería que uno de sus sinsos sería sintetizar la pintura rompiendo con las artes tradicionales haciendo ausentarse el gesto como en este caso, o bien exagerándolo en otros, haciendo fotografía con otros medios como la pintura.

Así, Richter se interesará por la imagen fotográfica como reproducción o duplicación de la realidad que tomamos generalmente como fiel a esta, pero la cuestiona pues la tecnología misma del medio la hace variar dado que la fotografía no es binocular con lo cual muestra sólo superficie (la profundidad y nitidez dependerán de la distancia focal, la apertura del

diafragma y por ende de la intensidad lumínica y con la sensibilidad de la película; lo mismo en la imagen electrónica o digital eliminando o añadiendo parámetros varios, aunque en esencia remiten a las cuestiones fundamentales de la fotografía), su encuadre será fijo acogiendo una parte de realidad y desdeñando el resto (el artista aquí lo desvirtúa en pos del formato cuadrado en vez del rectangular convencional); la foto inmoviliza uno solo de los momentos que conforman el movimiento congelándolo; la realidad se verá reflejada según la calidad superficial de la fotografía (su grano o sensibilidad), también su luminosidad y color, la escala del motivo y además desaparecerán las sensaciones perceptivas auditivas, olfativas, táctiles y del gusto).³²⁴ La máquina dará pie a modulaciones y variaciones múltiples pero será concreta, limitada a la hora de hacer una sola imagen (sin trucajes).

Ya en sus primeras obras Richter utilizaría la imagen técnica proyectándola en el lienzo para marcarla a grafito o lápiz evitando cualquier aportación personal centrándose en el procedimiento mismo de la creación. Así el autor, utilizando diferentes medios técnicos, primero la instantánea fotográfica, que mantiene una conexión real irrefutable con el referente, es decir, con aquel fragmento de océano, lo eterniza “momificándolo” a través de los medios fotoquímicos y, de otro modo, a partir de la “escritura por la luz” conseguirá la transposición directa del referente sobre la pantalla-lienzo a partir de su proyección luminosa en él. Ambas formas deben su existencia o fijación primera a la luz siendo realidades basadas en lo tangible: la fotografía como fijación de la huella lumínica del paisaje y la pintura como fijación de la huella de la fotografía.

Richter fija como fijaría gracias a la presencia de la luz aquella joven, hija del alfarero Dibutades de Sicyone, a su amante antes de este partir, dibujando su sombra sobre el muro de un interior con un carbón “atrapando” su silueta como huella de su presencia e imploración supersticiosa de su vuelta -como contaría Plinio en su “Historia Natural” (Libro 35) con respecto al nacimiento de la pintura-. (fig.188) La fijación de aquel “aquí” y “ahora” (además del temor de la joven ante la después ausencia del amante y haciendo permanecer la huella de su presencia) instituiría una de las historias más bellas del origen del arte. Después Dibutades, aplicaría barro rellenando las formas del dibujo consiguiendo el primer relieve escultórico dando lugar a la escultura entendiendo el

³²⁴ GUBERN, op. cit., pp. 156-159.

mismo Plinio, que primero fue la Pintura y después la Escultura y que la segunda nacería gracias a la primera.³²⁵ (fig.188)



(fig.188) Wright de Derby, Joseph. "La doncella corintia", 1783-1784
Óleo sobre lienzo, 106,3x130,8 cm.
National Gallery of Art. Washington. Colección de Paul Mellon.

En la obra del de Dresde parece quererse dar una especie de paragoné en este caso entre fotografía y pintura pues quiere hacer fotografía, pero lo hará mediante la pintura consiguiendo no obstante, que ambas dialoguen y se complementen, se influyeran y a la vez se excluyan, y consiguiendo en definitiva, una simbiosis dialéctica técnico-expresiva queriendo cada una reivindicar su naturaleza aludiendo a la otra. De este modo la pintura no es sin la fotografía y la fotografía no es o no tiene presencia o evocación sin la pintura. La imagen pictórica que es a lo que nos enfrentamos al contemplar "Marina" en la galería artística, es el espejo donde se ve la fotografía descubriendo el afán de trampantojo de la foto dado por la pintura, una suerte de simulacro pictórico de la fotografía y ésta a su vez simulacro de la realidad presentando y revelando la forma de ver relativizando la imagen de aquel paisaje.

La fotografía bebe de la perspectiva analítico-lineal del Renacimiento, es la misma cámara oscura, así que se emparentará directamente con la

³²⁵ DUBOIS., op. cit., pp. 109 y ss. Por ejemplo, el inglés Joseph Wright de Derby siendo uno de los primeros artistas que se interesarían por las iconografías industriales y científicas de su época viviendo los inicios de la Revolución Industrial en la cuna de la misma, remite en esta obra a los orígenes de la Pintura y la Escultura según la historia que contara Plinio que sostenían muchos de su época. La muchacha dibuja (fija) la silueta del amante al muro gracias a la interrupción de la luz por el cuerpo de él; mientras, al fondo, en una estancia posterior, el trabajo cerámico de su padre, que requiere del horno y el fuego, define una protoindustria de la cual procedería la materia cerámica que daría origen a la escultura. El gesto de la joven inaugura la pintura, cuando comenzara a "bordar el contorno de la sombra humana".

pintura correspondiendo a leyes ópticas que desde su descubrimiento, se aplican en las representaciones visuales en general occidentales y han educado nuestra mirada. Pero la fotografía sólo habla de superficie y no de espacio. La cámara ve geoméricamente pero el ojo humano no pues nuestra mirada es binocular y además entran en juego en la percepción otras cuestiones como nuestra psicología, la fisiología del ojo, la cultura visual o modo de ver aprehendido, incluso nuestra personalidad, por lo que el ojo es parte de la mente.³²⁶ En definitiva, es la mente la que interpretará los signos visuales diferentes dados por cada ojo.

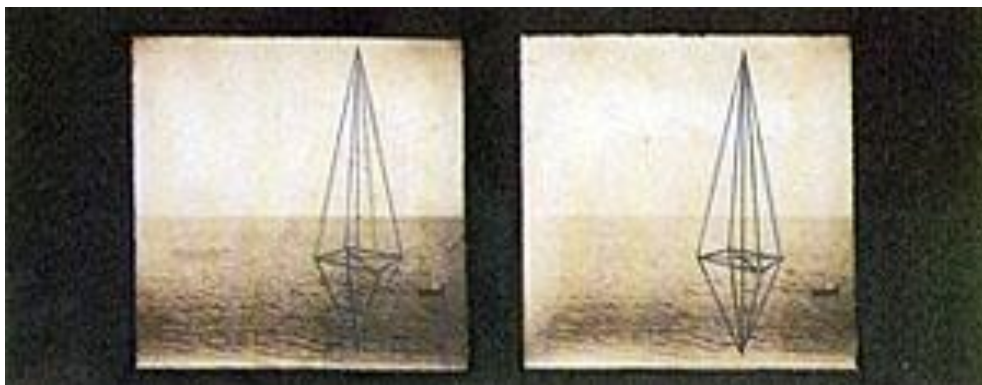
Ya Duchamp con su diapositiva estereoscópica manual (1918-19)^(fig.189) analizaría esta cuestión llamando la atención sobre el punto de vista del observador e intentaría aportar consciencia en este sobre la profundidad a través de la imagen plana usando la imagen estereoscópica de una vista marina parecida a la de Richter. Querría así no solo conseguir el efecto de tridimensionalidad semejante al que consigue nuestra visión binocular sino que además, intentaría dirigir el punto de vista del observador indicando desde dónde y qué mirar o en qué reparar y haciendo consciente al espectador de la distancia a la que vemos y cómo es el espacio representado. Para ello daría referencias a través de la estructura esencial de un octaedro (o pirámide reflejada invertidamente en el espejo) con sus ejes indicando altura, longitud y anchura. Las dos diapositivas habrían de ser vistas a través de un estereoscopio y miradas como una pintura. Duchamp tantearía con el modo de percibir y asimilar mentalmente la imagen jugando con la sensación intelectual de tridimensionalidad a través de lo bidimensional físico con sus ejes cartesianos convencionales³²⁷.^(fig.8) Y, al no existir un punto de apoyo visual, sin ninguna embarcación, un pájaro..., nada, solo la línea del horizonte que divide el cielo y el mar, Duchamp nos situaría mentalmente con la referencia geométrica del poliedro “desnudo”.

Richter parece por el contrario no hacerlo, aunque no desparramamos nuestra mirada por toda la superficie de la Marina pues la luz más oscura de la parte izquierda del lienzo nos la intenta dirigir hacia los planos

³²⁶ Como diría (de nuevo nos referiremos a él) el mismo David Hockney (que tanto utilizara la fotografía tanto en sus obras como en sus estudios sobre el uso de la misma por diferentes artistas occidentales a lo largo de la Historia de la Pintura occidental) en una entrevista a este respecto: (...) Ahora mismo estoy mirando tu rostro (...). En mi visión, el rostro adquiere un tamaño mayor porque estoy concentrado en ti y en ninguna otra cosa. Pero si desplazo la mirada para mirar allí, tu rostro se hace más pequeño (...) ¿No quiere decir eso que el ojo es también parte de la mente? En el arte egipcio, el faraón es siempre tres veces más grande que cualquier otro personaje. El arqueólogo, sin embargo, mide la momia del faraón y determina que no superaba la altura y media. Pero en la mente de los egipcios era realmente más grande (...). GAYFORD, Martin / HOCKNEY, David. David Hockney. *El gran mensaje: Conversaciones con Martin Gayford*. La Fábrica Editorial, Madrid, 2011, pp. 52-53. Al mismo tiempo dirá (...) las fotografías muestran las superficies, no el espacio (...), p. 65.

³²⁷ Vid. KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Editorial Tecnos, S.A. Madrid, 1997; pp. 144,146 y 147.

debajo de la línea del horizonte descansando en las olas más blancas. El alemán definirá varios planos pero desvirtuará la perspectiva tradicional, que recordando a Leonardo, lo que está cerca se verá nítido y grande, y lo que está lejos, borroso y pequeño. En el primer término la imagen se ve tan borrosa que disloca nuestra mirada, correspondiendo en principio ese efecto a los últimos planos. El plano intermedio más oscuro y nítido que el anterior refiere al enfoque fotográfico, a lo técnico de la cámara pero la fotografía sólo habla de superficie y, gracias a una de las olas en el centro, debajo de la línea del horizonte pareciera que nuestra mirada pudiera descansar.



(fig.189) DUCHAM, Marcel. *Diapositiva estereoscópica manual* (1818-19)
MOMA.

“Marina” a cierta distancia es una obra figurativa que pierde figuración y gana en abstracción cuando nos acercamos a ella. “Marina” a cierta distancia es una obra figurativa que pierde figuración y gana en abstracción cuando nos acercamos a ella pues nada se ve enfocado en ella ni en los primeros ni en lo últimos planos. El efecto de fotografía movida propio del mecanismo fotográfico se apropia definitivamente de la imagen ejecutada empero, al óleo sobre lienzo.

Por tanto, Richter planteará en este caso la pintura como un modo de ver porque “realizar un cuadro es satisfacer algo visto en la realidad secundaria de una imagen pintada”.³²⁸

Decía Susan Sontag que “las fotografías se han vuelto norma de la apariencia que las cosas nos presentan, alterando por tanto nuestra

³²⁸ Jean-Françoise Chevrier: *Entre las Bellas Artes y los Media (el ejemplo alemán: Gerhard Richter)*, en AAVV. *FOTOGRAFÍA I PINTURA EN L'OBRA DE GERHARD RICHTER*, op. cit., p. 175.

misma idea de realidad y de realismo”.³²⁹ Así Richter, usando una instantánea que parece representar objetivamente la realidad (pues confiamos en la fotografía), en su caso un paisaje marino, la pone en tela de juicio tomando para sí como objetivo poner de relieve cómo cada uno de nosotros/as percibe y a la vez aporta significado a esa imagen siendo esta una foto o una pintura.

Por tanto, su interés residirá en el mismo modo de ver las imágenes y no lo que representan, reflexionando sobre la naturaleza de las mismas para plantear al espectador si la imagen que ve es en realidad un retrato objetivo de la misma cuestionando el concepto de realidad en sí mismo.

La fotografía pues, al no poder renegar de su naturaleza mecánico-óptica y química enseñará a la pintura su artificiosa genética al contrario de lo que ocurrió en sus orígenes, cuando la pintura enseñó a encuadrar, a componer y a iluminar a la fotografía. Richter reivindica la naturaleza técnica del invento científico-industrial en la pintura consiguiendo fotografías mediante pinturas.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Richter pretende hacer fotografía por medio de la pintura planteándonos ser conscientes de cómo cada observador lee la imagen, cuestionando su fidelidad a la realidad en función de su naturaleza técnica.

-La obra de Richter “Marina” crea una simbiosis entre pintura y fotografía, entre el arte tradicional pictórico (intelectual-artesanal) y el moderno fotográfico (óptico-químico o científico- industrial).

-Remite a los orígenes del medio técnico fotográfico

-El uso de la fotografía como medio ofrece una imagen globoculizada (proyectada y calcada o marcada) que imita la imagen técnica que habla sólo de superficie y no de espacio, con incluso sus desenfoces. La fotografía es escritura con y por la luz y Richter proyecta la imagen fotográfica con luz trabajando con el color luz y el color pigmento y remite a la diferenciación de los tiempos requeridos por la fotografía y por la pintura para sus respectivas constituciones.

³²⁹ SONTAG. *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 128.

-Richter requiere del carácter no artesanal y sí automatizado de la imagen fotográfica para desaprender su modo de mirar al crear una pintura tradicional en pleno diálogo con la fotografía.

-El autor crea una separación entre la cultura popular a la que pertenece el medio técnico (tomando una instantánea de “aficionado” de un viaje a Tenerife) y la alta cultura a la que sigue perteneciendo la pintura, en este caso más específicamente, sus dos pinturas que partieron de la misma fotografía.

-La fotografía como herramienta de creación artística y como fin en diálogo con la pintura para explorar las relaciones entre la reproducción de la realidad y la realidad misma.

-Si antes fue la pintura y enseñó a la fotografía sus reglas convencionales, ahora la fotografía enseña a la pintura sus informalidades y la fotografía define la pintura.

- Evoca y enfatiza en la naturaleza técnica, mimética y reproductiva de la fotografía a través de la pintura.

-Une tradición y modernidad y como artista encarnará dos roles a la vez: mecánico de la cámara y pintor artesano.

-Desvirtúa la normativa convencional de la pintura en pos de conseguir hacer fotografías con dicho tradicional arte.

-Richter se convierte en un pintor romántico de estética sublime utilizando la cámara y los pinceles para ir en contra de la abrumadora abundancia de las imágenes de la sociedad de consumo por los medios de comunicación de masas. No renunciando a la naturaleza industrial y el uso industrializado y popular de la imagen fotográfica como apuntan los aludidos medios, insiste en la tradición con el género del paisaje y la pintura.

-Richter parece decir que la fotografía como una realidad artística moderna, técnica y artificial, forma parte de nuestro devenir, nos enseña a ver de una manera considerada “objetiva” pero, ante ella nos hemos de cuestionar la veracidad de las cosas.

3.2. c) CLEMENTE BERNAD. El fotodocumento.

-LA HUELLA, TESTIMONIO DE LA PRESENCIA FÍSICA. EL ORIGEN.
INDEX, ICONO Y SÍMBOLO

Desde el siglo XIX la aparición de la fotografía con sus procedimientos químicos, trascendería la mimesis clásica de la representación en las artes tradicionales en cuanto a semejanza, acercamiento o analogía.

En el origen de la pintura en Lascaux, encontramos la primitiva técnica de conseguir la impronta o huella de la mano en negativo, soplando por un tubo alrededor de la misma en el que previamente el hombre prehistórico había introducido pigmentos naturales en polvo. La imagen resultante sería una imagen no pintada, solo contorneada, en negativo o vaciada, que requirió de la presencia física del miembro; aquella mano pues, estuvo allí y dejó su huella o *index* (recordemos, el signo por conexión física)³³⁰ como espacio negativo, antecediendo lo que después serían los fotogramas o fotografías hechas sin cámara realizados a partir de la colocación de cuerpos directamente sobre el soporte fotosensibilizado que, una vez sometido ese conjunto a la exposición de la luz de forma limitada y mediante un proceso de revelado y fijación, dejarían su huella o presencia como hueco.³³¹

De otro modo, conocimos el también primitivo procedimiento de conseguir la huella impregnando la palma de la mano con pigmentos y presionando con ella la pared de la cueva obteniendo así el *índex* en positivo. Esta segunda forma sería a través de una técnica aditiva por la presión directa de la mano impregnada de materia sobre la pared exigiendo también la presencia física del miembro.

Si bien es cierto que allí se encontraría el comienzo de la historia de la pintura, también entroncarían estas prácticas con la esencia misma de la fotografía, inventada finalmente por los mecánicos-químicos en el XIX que encontrarían la simbiosis necesaria entre la acción de la luz sobre ciertas sustancias químicas (y en su caso cuando lo hubiese, utilizando

³³⁰ Definición extraída específicamente de la obra que a continuación se indica en la que prácticamente en toda ella en mayor o menor medida se hace mención al *índex*. Vid. DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1986, p. 60; el autor recoge y hace suyo dicho término sacado a la luz por el filósofo y semiólogo Charles Sanders Peirce (1839-1914) para explicar las implicaciones del "estatuto indicial de la imagen fotográfica", Dubois, op. cit. pp. 56 y ss.

³³¹ DUBOIS, op. cit. pp. 108-109. Tomamos de forma genérica la palabra "fotograma" tomándola prestada del propio Lazlo Moholy-Nagy (porque así lo aprendió a denominar cuando realizara sus primeras imágenes sin cámara la autora de esta tesis, asistiendo por entonces a las clases de Fotografía en segundo curso de Bellas Artes de la mano de la profesora Rita Sixto) habida cuenta de que, por su parte, y por ello puntualizamos el porqué de nuestra elección nominativa, otro de los autores que tanto cultivaría estas imágenes directas sería Man Ray y consecuentemente, las denominaría Rayografías.

el dispositivo óptico) gracias a lo cual se conformara la imagen perdurable.³³²

Desde un principio los recursos que se requerirían tanto para la imagen pictórica primitiva como para la fotográfica más sencilla -sin la presencia del dispositivo óptico- serían la mano u elemento a dejar su huella (testimoniando irremisiblemente su presencia), el soporte (preparado fotosensiblemente en el segundo caso) donde quedara fijada la huella o presencia de ese referente, y la proyección -en el último-, de luz en vez del primitivo pigmento en el primero, requiriendo en la fotografía del proceso de revelado y fijación. En este sentido la imagen resultante es la impresión, la huella dejada por el contacto físico del cuerpo sobre el soporte, al igual que ocurriría con la impronta o signo como el dejado por el rostro de Cristo en el velo de la Verónica o su cuerpo en el Sudario de Turín, denotando la capacidad objetiva y automática de estas consideradas primeras imágenes proto-fotográficas

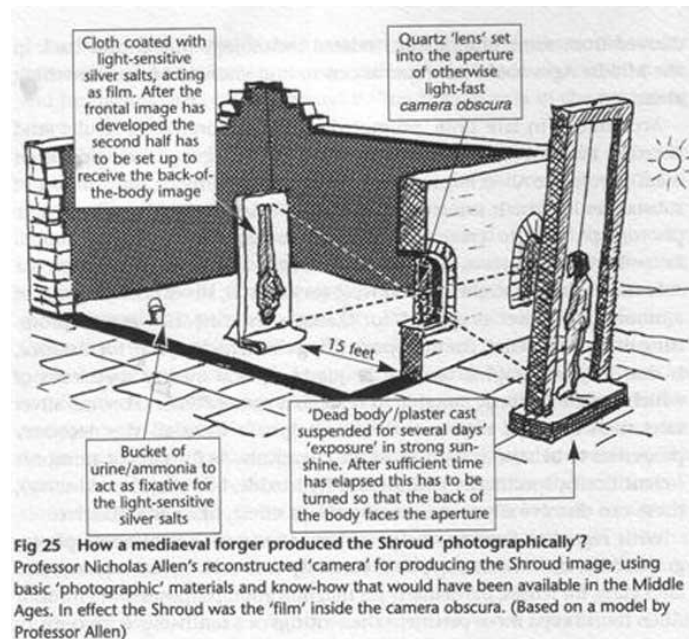
El Evangelio según San Mateo cuenta que el cuerpo de Jesús se envolvió tras su muerte en la Cruz en una fina tela de lino que traería José de Arimatea (Mateo 27, 57-61); 1300 años después, un sudario con la imagen de un hombre yacente aparecería en un pueblo del Noroeste de Francia que sería finalmente trasladado a Turín. Cuando en esa ciudad italiana el abogado y fotógrafo aficionado Secondo Pia (1855-1941) en 1898 realizara la primera fotografía del lienzo, aparecería la imagen del hombre de la tela en negativo. Si este paño fuese la verdadera Sábana Santa, estaríamos ante una de las primeras fotografías de la historia.

Aunque los estudios científicos de la segunda mitad del siglo XX sobre aquel paño dieron como resultado que se trataba de una falsificación de la Edad Media, cuando los mercaderes de reliquias religiosas hacían sus fortunas aprovechando la devoción, hay quien estaría convencido, como el historiador de Arte sudafricano, el profesor Nicholas Allen (profesor de Historia del Arte de la Nelson Mandela Metropolitan University), de que el lienzo hubo de ser sumergido en químicos fotográficos, en una solución de sulfato de plata en su caso, que se dejaría secar y se montaría en el interior de una cámara oscura. Después de horas de exposición del motivo (un cadáver colgado), la imagen estaría lista para ser lavada, cree Allen que con orina al ser rica en amoníaco.³³³ (fig.190)

³³² BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1997, p. 39.

³³³ Partiendo de la aceptación de que el falso sudario date de entre 1260 y 1390 (según investigaciones científicas de finales de los ochenta del siglo XX), el fotógrafo medieval crearía una emulsión sensible a la luz cubriendo un paño de lino con ella y lo situaría en el interior de una cámara oscura. A su vez, se utilizaría un

Si así fuese, la tecnología disponible hace ya más de seiscientos años ofrecería pues, todo lo necesario para constatar la impronta de aquel finado en el paño fotosensibilizado químicamente con sales de plata (tanto el sulfato de plata como el nitrato de plata serían fáciles de conseguir en la Europa del los siglos XIII y XIV), utilizando el amoniaco para el posterior revelado y fijado así como la cámara oscura con diferentes lentes durante las primeras fases del proceso.



(fig.190) Ilustración del método seguido por el fotógrafo medieval, según la tesis que mantiene el profesor Nicholas Allen de que el falso sudario de Cristo es la primera fotografía cuya conformación requeriría de un proceso de fotosensibilización del soporte y consiguiente revelado después de impresionarse la luz sobre el mismo pasando a través de diversas lentes según la parte del cuerpo-motivo que se quisiera enfatizar en la tela.

cadáver colgado delante de su lente de cuarzo en vez de vidrio pues la plata se oscurece por la luz ultravioleta absorbida por este (no así por el cuarzo), exponiendo primero la mitad corporal ventral y después la dorsal, tardando alrededor de cuatro días para la correcta exposición de cada mitad de la tela, requiriendo pues de unos ocho para la exposición total que se completaría con una tercera exposición en este caso del rostro (en cuyo caso habría requerido de otra lente que proporcionaría más definición, distinguiendo el estuoso aberraciones esféricas debido a la usada para esta parte). Habida cuenta de que se trabajaría con un cuerpo muerto, expuesto a la luz del sol, Allen argumenta que la experiencia se habría realizado en un entorno de fría climatología o en una época del año con el sol muy bajo.

Esta teoría se pone en cuestión pues no se han constatado prácticas fotográficas como esta en la historia hasta que entramos en la época industrial y surge la fotografía como tal en el siglo XIX. Vid. SCHWORTZ, Barrie M., *La sábana santa de Turín, ¿una fotografía medieval?* (traducción del artículo de la revista Review of Religions: *I the Shroud of Turin a Medieval Photograph?*). 08/09/2015, en <<http://www.ahmadiyya-islam.org/es/articulos/la-sabana-santa-de-turin-una-fotografia-medieval/>>, [10-12-2015] y GREEN, Nick (prod. y dir.), *Los Enigmas de Jesucristo-El sudario de Turín*; Cable News Network, Inc. A Time Warner Company, documental 41'40'', emitido en Discovery Channel el 10 de diciembre, 2015; puede verse en <<https://www.youtube.com/watch?v=MILtGiTeS4>>, publicado el 20 de mayo, 2015.[10-12-2015].

También se llegaría a afirmar que sería el propio Leonardo el que fabricara el sudario que sustituiría a la falsa reliquia que la familia Saboya tenía en su haber desde 1453; o que se trataría del mismo autorretrato de Leonardo... Sobre el Sudario de Turín hasta la fecha parece que todas las conclusiones son conjeturas exceptuando la datación científica de la pequeña parte del lienzo que la Iglesia permitió tomar como muestra, sometida a la prueba del "Carbono 14", resultado que se ha puesto también en cuestión pues se dice que la muestra tiene trazas en su urdimbre de algodón medieval y que no tiene que corresponderse esta mezcla de fibras textiles con las del resto de la superficie de la sábana que no ha sido analizada, que habrían de analizarse por tanto más zonas...; otros dirán, sin demasiada consciencia científica, que se trata del verdadero sudario cuya imagen habría sido impresionada por un fulgor de irradiación muy potente...

No obstante, existen creyentes que considerarán que esa primera fotografía con la imagen de Cristo impresa en el sudario de Turín no estaría hecha por la mano del ser humano. Los fieles devotos de Jesús la valorarán como símbolo de su Resurrección habida cuenta de que esa sería la supuesta primera prueba de ello, lo único encontrado tangiblemente en la tumba a los tres días de haber muerto; dicha mortaja entonces, admitiendo que conserva el *index* de su efigie, se erige como icono y símbolo de la Resurrección. El mismo Barthes diría que:

(...) la fotografía tiene algo que ver con la resurrección: ¿no podemos acaso decir de ella lo mismo que los bizantinos decían de la imagen de Cristo impresa en el sudario de Turín, que no estaba hecha por la mano del hombre, *acheiropoietos*... (...) ³³⁴

El velo de la Verónica (*Vero Icono* o “Verdadera Imagen”), por su parte, antes que el Sudario de Turín, sería el primer documento indicial de su martirio o sacrificio estando aún vivo.

Por tanto, la impresión lumínica, el “él tocó la tela, dejó su huella, su sudor, su sangre...” certificaría la presencia de Cristo, su martirio y aún más, probaría su Resurrección. Tanto si el sudario es verdadero o falso, el protagonismo de la huella en esta reflexión lo hace resultar antecedente de la propia fotografía inaugurada en el XIX.

-PATHOS Y TÉCNICA. LA FOTOGRAFÍA COMO EXPRESIÓN DE SÍ MISMA.

La iconografía presentada en la obra fotográfica de la Colección Propia del Guggenheim Bilbao titulada “Sin título, Madrid. Cárcel de Carabanchel. Fondo para las fotografías de las fichas de ingreso” (1998)^(fig.191), del pamplonés Clemente Bernad (n. 1963), muestra un paño blanco que se hace protagonista de la escena. Se trata de un trozo de tela rectangular que ejercía de fondo para los retratos fotográficos que formaban parte de la ficha o registro carcelario de los reos en la desaparecida prisión madrileña de Carabanchel, localización concreta que conocemos gracias al título de la obra. ³³⁵

³³⁴ Barthes, op. cit, p. 145.

³³⁵Contextualizamos, situamos y asimilamos la obra de Bernad en función de su título que resulta muy significativo descriptivamente, algo en lo que ya reparó la propia Sontag sobre las imágenes fotográficas: “(...) No puede haber pruebas, fotográficas o cualesquiera, de un acontecimiento hasta que recibe su nombre y se lo caracteriza (...)”. SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid, 2005, p.36

En la misma, resulta llamativa la pobreza y dejadez del estudio fotográfico de aquella prisión que se muestra de manera fragmentada presentándose con dos de sus paredes ante las que debía de posar el preso. Asimismo y más concretamente, llamará la atención una irregular línea de desconchones que muestra el precario estado de la prisión augurando futuros quiebros en la pared frontal que vendrían desde la contigua columna derecha. Esa línea, como brecha del muro que parece asomarse transparentándose por detrás de la fina tela, puede traer a la memoria las heridas y el sufrimiento de Cristo y más aún al sufrimiento de los que pasaron por aquella dependencia y fueron captados por la cámara, al inicio de largos o cortos periodos de reclusión.

Pareciera así prolongarse el *pathos* de su origen tanto del sudario bíblico como del paño de la cárcel pues ambos rememorarán el sacrificio y sufrimiento de inocentes y culpables. Recordando que Carabanchel fue una cárcel hecha para albergar básicamente a presos por ideas o por su condición sexual según las retrógradas leyes del Franquismo, y después a malhechores en general para la expiación de sus penas, la obra que nos ocupa refiere directamente a todos ellos y a una obligada forma de vida. Cristo también había sido un inocente crucificado entre dos ladrones, uno de los cuales, el llamado Buen Ladrón, le pediría entrar con él en el reino de los Cielos.³³⁶

La sábana finalmente será pues, una metáfora de reclusión y sufrimiento, un testimonio histórico de represión, martirio y pago de penas y una alegoría alusiva a la naturaleza física y conceptual de la fotografía y sus antecedentes mismos. El espacio que se muestra en la imagen de Bernad remite a todo ello siendo el estudio fotográfico de aquel terrenal purgatorio la localización que se muestra.

La fotografía hace resucitar el instante que embalsamó en su día como una suerte de magia. Bernad disparando su cámara trae el pasado al presente, evocando con la presencia en ese espacio de la sábana, a todos los presos y torturados que por allí pasaron.³³⁷ La foto del navarro inmovilizará el tiempo³³⁸, un tiempo en el que aún existía la emblemática cárcel del Franquismo. El propio Bernad respondería a la siguiente pregunta de la manera que se reproduce:

-¿Qué destilan los mundos que usted mira?

³³⁶ Evangelio según San Lucas, capítulo 23- versículo 43.

³³⁷ Barthes, op. cit. pp. 164 y ss.

³³⁸ op. cit. p. 158.

-Experiencias, que son las heridas que uno va acumulando. Quisiera conseguir que algo de ellas quedara reflejado en mis imágenes.³³⁹

Gracias a la presencia del humilde paño, la tela de la Verónica o la Sábana Santa como primeras formas de retrato así consideradas, estarían aquí evocadas; el recuerdo mismo de aquellos lienzos que formaron parte del engranaje del martirio, son las profotografías que atestiguarían la existencia y Pasión de Cristo. En la obra de Bernard, el paño no solo remitirá metafóricamente a los orígenes mismos de la fotografía sino que además será testigo evocador del paso de los presos para su registro, inicio de su condena y por tanto de su padecimiento por ideas o condición sexual. La imagen hablará de la presencia aun en ausencia de los que habrían de posar en el precario estudio que aquí se muestra.



(fig.191) BERNAD, Clemente. **"Sin título, Madrid. Cárcel de Carabanchel. Fondo para las fotografías de las fichas de ingreso"**, 1998.

Fotografía. Impresión Lambda montada sobre Dibond, 160x200 cm. Edición única. Museo Guggenheim Bilbao.

³³⁹ Entrevista al autor por Fernando Rimblas, 1 de julio, 2010 by *Sottoacqua*, visto en <<http://sientateyobserva.com/2010/07/01/entrevista-a-clemente-bernad/>>, [22-12-2015]

La fotografía gracias a su naturaleza científico-industrial tiene la capacidad de retener el instante, embalsamarlo y de hablar del pasado y de la muerte, de lo físico pero también de lo metafísico. De otra forma, desde la evocación de la muerte de Cristo en sus antecedentes, se vería ya la del pamplonés como portadora del símbolo de la muerte social de los que estuvieron recluidos en Carabanchel, de los que murieron en ella y de la muerte de la prisión misma. Cuando se le preguntara al autor acerca de la ideología que reflejan sus imágenes vendría a responder lo siguiente:

(...) Espero que ninguna, pero sí me gustaría que reflejasen ideas, aunque sólo encierren dudas. Las fotografías no pueden hablar y lo que nos dicen es poco elocuente, muestran demasiado poco, quizás únicamente que lo fotografiado estuvo en un momento dado ante una superficie sensible a la luz y que allá quedó una huella, un rastro. Ninguna certeza, ninguna respuesta, sólo huellas de presencias, de vida. Huellas que nos hablan de personas que vivieron, siempre en pasado. Eso me obsesiona como fotógrafo, esa alianza de la muerte, de lo pasado, de lo que ya no volverá, que empapa a la fotografía. Porque la sensación que se experimenta cuando se contempla la fotografía de algo que sucedió, de un ser querido que murió, de alguien que creció y ya no es como era, esa emoción no es comparable con ninguna otra forma de descripción. (...).³⁴⁰

La mirada de Bernad es comprometida siempre (su interés en conflictos de diferente índole, en temas de condiciones de vida desfavorables, etc. dominarán su imaginario) y la misma naturaleza del medio técnico ya condiciona, así que a pesar de las exactitudes que muestra la fotografía físicamente en cuanto a huella por impresión lumínica y que escapan al ojo humano, el artista propone poner en tela de juicio y repensar la propia fotografía en general como no objetiva.

Como es sabido, fotografiar implica la mediación de la técnica en cuanto a la elección de materiales con los que el fotógrafo se enfrenta a la escena: la elección de la cámara (analógica o digital), las lentes (en este caso un objetivo de 35 mm), la película (que aquí, es en blanco y negro, con una sensibilidad que alcanza a ofrecer una cierta gradación tonal de grises solo rota por el negro intenso de la franja vertical de la izquierda de la composición y el potente blanco que pretende dominar la imagen sin conseguirlo), el control de obturación, la iluminación (difusa pero a la vez puntual sobre la tela),³⁴¹ el revelado y fijado pudiendo implicar manipulaciones técnicas en el en el procesado -técnicas de laboratorio- (en su caso se trata de una impresión Lambda, que ofrece gran calidad

³⁴⁰ RIMBLAS, op. cit. entrevista al autor.

³⁴¹ Hemos intentado ponernos en contacto con el autor para poder conseguir ciertos datos técnicos del proceso de ejecución de la pieza pero no se ha obtenido respuesta por su parte.

aun en grandes ampliaciones), incluso el acabado (montada sobre Dibond) y, aún más, el contexto en el que se disfruta de la obra (en un museo o una galería de arte por lo general y en este caso, dado que la posee el Museo Guggenheim Bilbao sin eximir su exposición en otros espacios si se produjese el préstamo temporal de la misma), dado que no se trata de una fotografía informativa para la prensa diaria, sino de una única imagen que alcanza la categoría de obra de arte y de icono.

Ya en un principio el encuadre connota, mostrando lo que el autor quiere enseñar desdeñando el resto que no quiere mostrar. El hecho mismo de que la cámara “obligue” a mirar por su visor y a restringir la escena a un rectángulo, coacciona al usuario a ser subjetivo. Eligiendo una angulación semejante a la de la cámara que captara a los reos, Bernad abrirá la visión sobre el plano del cuadro para mostrar el espacio con lo que, el enfoque no enfatiza, sino que lo harán el mismo encuadre y punto de vista para hacer protagonista al citado paño que cuelga en la pared. La consecución de la mimesis de aquel espacio la impondrá finalmente la propia técnica y el carácter testimonial de la imagen siempre con las reservas que impone el ser conscientes de que la fotografía nunca es objetiva.

El autor se posiciona en y con sus imágenes que, como toda fotografía son intencionadas y no inocentes. No obstante, al contemplar la fotografía en el contexto de un museo o galería de arte (al igual que ocurre con cualquier otra), la foto más que hablar directamente del tema que la ocupa, se convierte en estudio de sus posibilidades formales (que evidentemente afectan a los conceptuales) cuestionando a la propia cámara a la hora de captar la realidad. Es decir, el museo hace reparar mismamente en el hecho de que ninguna fotografía es objetiva.³⁴²

La interesante capacidad comunicativa de la fotografía *per se* en general y la de la de Bernad y su mirada en particular, hace que este autor sea un pensador elocuente de la sociedad que nos ha tocado vivir y muestra acontecimientos y situaciones que no dejan indiferente al observador, dirigiendo su mirada hacia temas de tipo sociopolítico, se refiera a una cárcel, al conflicto vasco, la emigración, la memoria histórica o la situación de las mujeres saharawis entre otros. Tras el cierre de Carabanchel realizaría un conjunto de fotografías del centro carcelario. La referida, especialmente, es una imagen muy semiótica que adquiere la categoría de icono por su carácter testimonial, histórico, y su alusión a su antecedente cristológico ya comentado.

³⁴² Sontag, op. cit., p. 89.

Siendo por tanto, la realidad social y política el centro de interés del pamplonés, este autor suele centrar su actividad en la realización de trabajos fotoperiodísticos y prácticas documentales por *motu proprio* o por encargo como *freelance*, aparte de involucrarse en trabajos librarios, colaborar en diferentes talleres, etc. Siempre defendiendo la ausencia de manipulación de las imágenes dentro de una mirada libre intentando mantener la fotografía como forma de representación vinculada a la verdad pero, consciente de que la foto como lenguaje combinatorio de técnica e intención nunca es objetiva y de que, según sus palabras, “(...) la fotografía tiene una enorme capacidad de mentira, de engaño (...)”, pero que “tampoco hay otro lenguaje que diga más verdad que la fotografía”³⁴³ y esa verdad elemental está en el *índex* o huella, es decir en la imagen impresa fijada en el soporte que se haría visible y quedaría inalterable a la acción de la luz gracias a un baño químico.

-LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO TÉCNICO DE CONTROL SOCIAL.

Bernad realizaría esta fotografía de edición única en 1998, tan solo días después de haberse dejado de utilizar la “Prisión Provincial de Madrid” como penitenciaría tras cincuenta y cuatro años de andadura. La imagen del navarro, al ser en blanco y negro, subraya su categoría de documento (más aún cuando esa cárcel ya no existe), en su caso de un espacio que en el pasado estaría dedicado a la reclusión y al control, remitiendo a una memoria histórica de una situación política y sus presos por ideología, del pasado oscuro de malhechores comunes, o de la marginación y tortura a la que se llegaría a someter a personas por su condición sexual.

“Carabanchel” o “Prisión Provincial de Madrid” sería una de las principales cárceles, emblema de la reciente historia del régimen franquista y un hito de construcción arquitectónica penitenciaria; insignes políticos y líderes sindicales así como personas anónimas purgaron en ella por sus ideas malavenidas en una época de dictadura.³⁴⁴ La impresionante prisión de hormigón armado y ladrillo, sita en el término municipal de Carabanchel Alto, comenzaría a ejecutarse en 1940 con mano de obra republicana (más de mil presos, casi todos republicanos, sometidos a trabajos forzosos fueron sus obligados artífices prácticos)

³⁴³ RIMBLAS, op. cit., entrevista al autor.

³⁴⁴ También durante la Dictadura Franquista tendría la función preventiva, es decir, también habrían de pasar por ese espacio cualquiera acusado de delito político suponiendo esto una detención, esto es, cuanto menos un ingreso provisional en la cárcel de Carabanchel hasta que el acusado fuese juzgado por los tribunales correspondientes.

llegando a alcanzar con el tiempo casi veinte hectáreas de superficie donde organizativamente se adoptarían los adelantos técnicos más modernos aunque nunca se completase el proyecto original.

Inaugurada en 1944 sin estar terminada, siempre con problemas de masificación y hacinamiento, sus espacios serían testigos de privación de libertad y de los cientos de muertes, desde el garrote vil a reyertas, desde las últimas horas antes del fusilamiento a enfermedades e insalubridad, intentos de fuga, motines, revueltas, torturas, huelgas de hambre, autolesiones..., sufrimiento en general, así como la amnistía a los presos políticos después de la muerte del dictador y las denuncias y reivindicaciones de mejora de las condiciones de la vida en el penal (a mediados de los setenta surgiría la COPEL -Coordinadora de Presos en Lucha-). Después de muchos avatares, al no cumplir con los requisitos impuestos por nuevas leyes penitenciarias, gracias a una Real Orden en 1998, se cerraría la prisión que quedaría desalojada el 29 de octubre de ese año para luego ser habitada por okupas, drogadictos, indigentes, grafiteros..., dejándose a la desidia y el abandono hasta ser demolida en 2008.³⁴⁵

Clemente Bernad la testimoniaría con su cámara (con esta y otras imágenes) tras dejar de funcionar como penitenciaría. En la obra que nos ocupa aparece el estudio fotográfico en el que se realizaban las imágenes que completaban las fichas de control de los reos. Un humilde y degradado cubículo en el que llaman la atención sus muros desconchados y llenos de humedades, donde pendía aún el citado paño blanco que haría de fondo de las fotografías para la ficha carcelaria controladora de los que allí habían de penar su condena (hasta 1977 presos políticos fundamentalmente, después, como ya se ha dicho, presos de toda índole). En una perspectiva cónica central fragmentada, la escala antropométrica asoma por la izquierda de la composición fugando cada una de sus medidas hacia el centro de la tela que cae precariamente sobre la pared, sujetándose el paño por dos puntas en su parte superior. Si esa tela y esas paredes hablaran, testimoniarían a todos y cada uno de los que pasaron por allí, culpables e inocentes, no obstante se culmina esa labor con la misma ausencia de los mismos.

³⁴⁵ Vid. AVA (Asociación de Vecinos de Aluche). *Historia de la Cárcel de Carabanchel*. (Domingo, 04 de marzo, 2012), en <<http://www.avaluche.com/index.php/carcel-de-carabanchel/84-entorno-historico-de-la-carcel-de-carabanchel>>, (consultado el 29 de noviembre de 2015); Vid. FUNCHAL, L. *La cárcel de Carabanchel, símbolo del franquismo*, reportaje, 11'51"; 20 de mayo, 2010, en <<http://www.rtve.es/rtve/20100518/carcel-carabanchel-simbolo-del-franquismo/331737.shtml>> [29-11-2015]

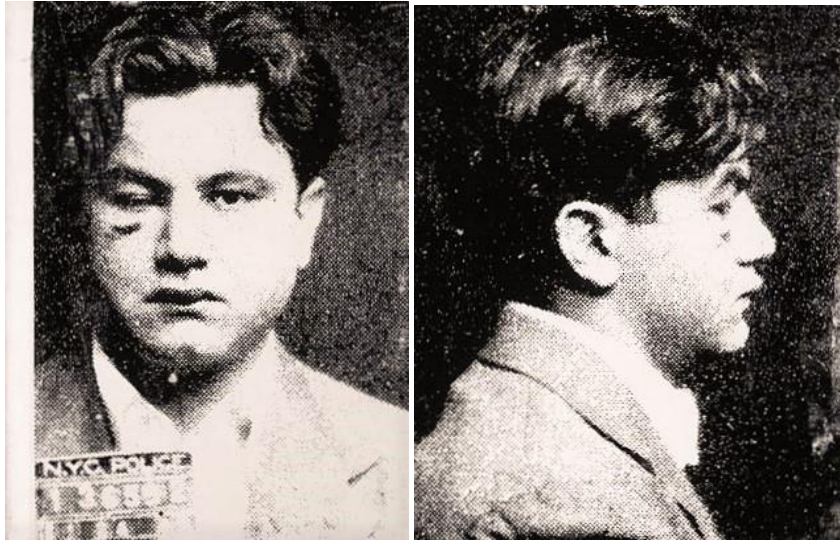
Toda fotografía es un certificado de presencia³⁴⁶, la fotografía constata, y hace corresponderse con su referente punto a punto, por eso existen los archivos fotográficos de los presos, la fotografía del D.N.I., del pasaporte, etc., valiéndose las estructuras de control modernas del estatuto indicial de la foto. Decía Barthes que “desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autentificación prima sobre el poder de representación”; y la fotografía retiene³⁴⁷, en este caso alude al registro y al acto de fichar a alguien, de identificarlo, de controlarlo, aprehenderlo o capturarlo; decía Sontag que el mismo acto de fotografiar es un simulacro de posesión, un simulacro de violación”.³⁴⁸ La industrialización de la fotografía daría lugar a sus empleos burocráticos poniéndose al servicio de las instituciones de control, de hecho, en la mayor parte del registro burocrático del mundo, los documentos que no portan la fotografía del rostro del ciudadano, no son válidos.

El mismo Andy Warhol en sus series sobre la muerte, mostraría a mafiosos y criminales en busca y captura en retratos policiales de frente y de perfil. Algunos de los malhechores ya habrían sido fichados y aparecían con el número de registro policial y su nombre. Las referencias fotográficas para esta serie las extraía Warhol de los medios de comunicación como periódicos y revistas de tal manera que, ampliaba el documento fotográfico evidenciando la trama de la imagen, en este caso los puntos *benday* de la impresión de mala calidad, subrayando la naturaleza mecánica del medio.(figs.192 y 193)

³⁴⁶ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1997, p.151

³⁴⁷ BARTHES, op. cit. pp. 155-156.

³⁴⁸ SONTAG, op. cit., p. 43.



(figs.192 y 193) WARHOL, Andy. *El hombre más buscado nº 2, John Victor G. (Frente)*, 1964; y *El hombre más buscado nº 2, John Victor G. (Perfil)*, 1964.
Serigrafías sobre lienzo, dos paneles; 123,2x94 y 123,2x98,1 cm. respectivamente.
Dia Art Foundation. Nueva York.

Cuando el de Pittsburg mostrara en la Feria Mundial de Nueva York de 1964 una instalación de más de seis por seis metros de amplitud con todos esos retratos de delincuentes, fue tal el rechazo recibido (habida cuenta de que dicha feria respondía a ofrecer una imagen positiva sobre los avances tecnológicos y el fortalecimiento de la economía estadounidense y de su sociedad), que el gobernador de la ciudad, Nelson Rockefeller, la haría retirar. Warhol optaría por tapar con pintura plateada las imágenes de los malhechores ocultando sus efigies, que no su mensaje, exclamando una vez desaparecidas lo siguiente: “Ahora ya no me sentiría responsable si el FBI atrapara alguno de los criminales por haberlos reconocido después de mirar el mural”.³⁴⁹

Y es que, la fotografía garantiza el reconocimiento. Cuando en 1871 la policía del Gobierno de Versalles recurrió a las imágenes fotográficas como medio de identificación de los insurgentes que participaron en los acontecimientos de la Comuna de París, servirían a la perfección los delatores retratos fotográficos grupales o individuales de los *communards* que habían posado orgullosos de forma inocente en las barricadas o echando abajo la Columna *Vendôme*. Gracias a aquellas fotografías los revolucionarios serían identificados y castigados, muchos con la muerte, por parte de las autoridades.(figs.194 y 195) En ese momento

³⁴⁹ TRIADÓ TUR, Juan Ramón (coord.). *Warhol*. (Colección Genios del Arte). Susaeta Ediciones, S.A. Madrid, 2002, p. 63 y ss.

se habría consolidado la fotografía como medio de control social probatorio en los estados modernos o industriales.³⁵⁰



(figs.194 y 195) Dos fotografías realizadas durante los acontecimientos de la Comuna de París, 1871. La primera muestra a los comuneros en la Rue du Faubourg Saint-Antoine y la segunda los que cubrían la esquina del *boulevard* Voltaire y la calle Richard Lenoir; todos ellos posando sobre las barricadas y delante de las mismas. Bibliothèque de la Ville de Paris. París.

En aquel contexto carcelario de Carabanchel, la fotografía identificaba a la persona penalmente, así se ayudaba a autentificarla como reo y por ende ayudaba a dar licitud a su control. La imagen de Bernard viene a revelar la intimidad del interior de un espacio cerrado a la sociedad, solo accesible para el registro y la consiguiente reclusión donde el acusado se vería obligado a posar y a ser mirado, si bien con indiferencia por parte del funcionario de prisiones que haría su trabajo, sí con el ojo mecánico inculpador de la cámara. Ya Barthes diría que “(...) no hay nada como una foto <<objetiva>>, del tipo <<Photomaton>>, para hacer de usted un individuo penal, acechado por la policía (...)”³⁵¹, cuanto más en ese espacio pues la policía misma sería el *operator*.

Bernard aunque negará la capacidad objetiva de la fotografía de mostrar las cosas, el mismo *índex*, la presencia de la huella, era y es suficiente para ejercer la labor de control. Asimismo Sontag declararía que “en una versión de su utilidad, el registro de la cámara incrimina”³⁵² y en un espacio carcelario más aún si cabe, pues la fotografía ayudará a reafirmar la condición de persona privada de libertad y su identificación como miembro de aquel microcosmos carcelario madrileño, formando parte del documento que se insufla en el curriculum vitae como una

³⁵⁰ ALBARRÁN DIEGO, Juan. *Fotografía, democracia y (sin)razón: La imagen ante el dolor del otro*, en revista Foro de Educación, Vol. 7, nº 11, Enero-Diciembre, 2009. Edita FahrenHouse. Salamanca, 2009 ISSN 1698-7799, pp. 133-144; y SONTAG, Susan. Sobre la fotografía. Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid, 2005, p. 18-19.

³⁵¹ BARTHES, op. cit., p. 43.

³⁵² SONTAG, op. cit., p. 19.

mácula social dado que el estado-nación mantendrá conservados los ficheros administrativos de los ciudadanos haciéndolos pervivir, abarcando temporalmente por lo menos la vida de la persona. Las fichas de cada preso -con sus fotografías-, en momentos posteriores al cierre de la prisión y aún hoy, se convierten en estigmas de los que habrían pasado por dicho centro.³⁵³

Podemos imaginar a los evocados presidiarios que fueron obligados a posar delante del aséptico paño, a aquellos que fueron captados ya no por el ojo del fotógrafo pues la posición de la cámara pensamos sería fijo, no saliéndose de los límites impuestos en el encuadre fuera de la tela del fondo, no siendo demasiado significativo qué funcionario sería en cada ocasión el *operator* o si lo era siempre el mismo, sino la operación misma de accionar de manera mecánica el disparador de la cámara, cuyo sonido sería una metáfora de cambio de rol o identidad civil del retratado, su paso de ciudadano libre a ciudadano oficialmente privado de libertad. Ese sonido que, aunque breve, bochornoso a nivel social, se volvería a repetir en este caso como punto y final por parte del autor finiquitando la función de aquel estudio fotográfico.

Las fotografías hechas en aquella dependencia serían sinónimo de vigilancia, una vigilancia que se prolongará durante años en los archivos policiales; a ellos se recurrirá por parte de la organización social en el caso de dar un trabajo, de estar bajo sospecha, de seguir estando privado de libertad, etc. Es decir, se seguirá formando parte del sistema de vigilancia social que comenzaría en el penal, en el mismo estudio fotográfico en el que se fijara el ojo de Bernad y que se prolongaría en la organización arquitectónica tipo panóptico de la Prisión Provincial de Madrid. Un esquema que permitiría controlar a los presos sin poder ver estos al que vigila pero creyéndose ellos ser mirados constantemente.

La obra del de Pamplona lleva a la reflexión sobre la historia del control social y la vigilancia. Recordemos que el sistema esencial arquitectónico de panóptico que formaría parte importante de la prisión de Carabanchel, surgiría gracias a la Revolución Industrial y al Capitalismo para controlar a los trabajadores de las fábricas. El filósofo británico Jeremy Bentham (1748-1832) concebiría la prisión panóptica^(fig.196) publicando su plan al respecto en 1791, basándose en el esquema de la fábrica de su hermano en Rusia, pretendiendo aplicar este sistema de vigilancia a cualquier contexto que necesitara control (prisiones, hospitales,

³⁵³ El colmo de la estigmatización vendría además cuando durante los diez años posteriores al cierre de la prisión de Carabanchel, se encontraron en los recintos de la misma entre otros, documentos confidenciales como fichas de los presos tiradas entre las ruinas de la cárcel, dando lugar a la usurpación de la intimidad de los que allí penaron o de sus familiares cuando acudían a los vis a vis.

escuelas, fábricas...) ³⁵⁴. Básicamente se trataría de un cuerpo semicircular ciclópeo desde el que mantener la vigilancia y celdas alrededor en las que los reos estarían expuestos siempre a la mirada de los vigilantes del centro y nunca a la inversa; todo ello ayudado de una óptima iluminación haría que los presos nunca tuviesen intimidad teniendo la sensación de estar constantemente vigilados sin poderse ocultar. “(...) Al no saber si eran o no observados, pero obligados a suponer que lo eran, la obediencia era la única opción racional del prisionero (...)” ³⁵⁵.

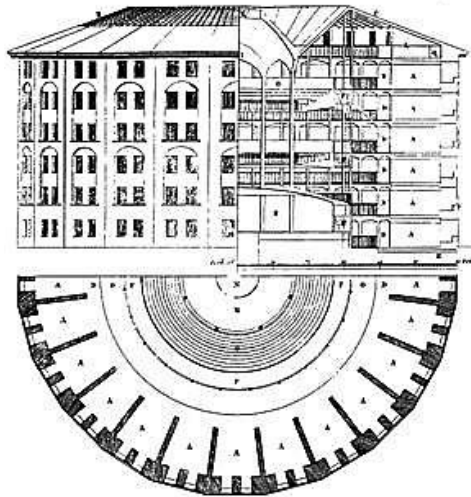
Carabanchel respondería en esencia a ese esquema de vigilancia de incriminación (fig.197) y acoso mediante la mirada tal y como lo hace el ojo mecánico de la cámara fotográfica cuando no es permitida su presencia, en algunos casos cuando no es conocida, o si se obliga a posar al que va a ser retratado. La estructura arquitectónica de la prisión madrileña se basaría en el control total de la mirada desde la cúpula central de treinta y dos metros de diámetro y cuatro alturas. Una forma en definitiva, de centralizar el poder represivo por la mirada, partiendo de un núcleo central redondo del que se irían ampliando seis brazos o galerías hacia los lados en los que se encontrarían los presos relegados a la soledad. Una metáfora por tanto, de dominación basada en el control total desde un solo punto central, y la cárcel como máquina de control que se extiende como un sistema de vigilancia social en todos los ámbitos de las instituciones sociales.

³⁵⁴ LYON, David. *El ojo electrónico: El auge de la sociedad de la vigilancia*. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1995, p. 97.

El autor investiga sobre diferentes sistemas de vigilancia y control social estando el ciudadano libre o privado de libertad. Destaca entre otros el sistema panóptico que parece extenderse en la sociedad contemporánea valiéndose de la tecnología de la información (panopticismo electrónico) y alude a autores como Michel Foucault (1926-1984),

Anthony Giddens (n. 1938), Bentham, George Orwell (1903-1950) y tantos otros. Un interesante estudio que considera cuestiones de vigilancia, contravigilancia, legislación... ofreciendo diferentes ejemplos, etc.

³⁵⁵ LYON, op. cit., p. 94.



(fig.196) Diseño de prisión panóptica de finales del siglo XVIII ideado por Jeremy Bentham aplicado en el control de los trabajadores en las fábricas. En ella se mantendría la vigilancia a los presos a través de su ubicación y de la mirada teniendo ellos constantemente la sensación de estar siendo observados por ojos que no veían.



(fig.197) Sector principal de Carabanchel en forma de estrella resultando un panóptico moderno cuya estructura se basaba en el control total desde la cúpula central de 32 metros de diámetro y cuatro alturas de la cual salían seis galerías, consiguiendo que el preso estuviese siempre vigilado.

En la teoría de la vigilancia de Foucault existen dos cuestiones de poder: la acumulación de información y la vigilancia directa de los presos. La primera se refiere a la información que detallan los archivos de cada prisionero de la cárcel panóptica donde se encuentra la fotografía del reo; la segunda a la organización arquitectónica en sí misma que demuestra cómo los medios de ordenamiento y control de las sociedades modernas se hacen más limpios y racionales sustituyendo a los violentos castigos públicos de antaño.³⁵⁶

³⁵⁶ LYON, op. cit., pp. 98-99.

Karl Marx a su vez aludía a la vigilancia como elemento de confrontación entre el trabajo y el capital entendiendo que, tener controlados y vigilados a los trabajadores en el lugar de laboro, implicaba seguir teniendo el control administrativo a favor del capital.³⁵⁷ Es así que las prisiones, los hospitales, escuelas, empresas... quisieron de una forma u otra semejarse a fábricas.³⁵⁸

La fotografía misma de Clemente Bernard por su propia naturaleza, remite pues a la mirada incriminatoria del otro a través del ojo mecánico de la cámara, mostrando el lugar en el que el paño remite a la noción misma del cuadro dentro del cuadro, la fotografía dentro de la fotografía conllevando a una suerte de narcisismo pues el espectador de la obra mirando la sábana, como si de un espejo se tratara, mirará sobre sí mismo. A su vez, el paño, como imagen no revelada que alude a la presencia de los que tuvieron que posar ante ella, promulga la reflexión sobre la puesta en escena y la relación figura-fondo que, en este caso requería ser lo más aséptica posible para no distraer ni un ápice la claridad sobre la identificación del sujeto en la imagen final que formaría parte del archivo carcelario. El mismo aparato tecnológico incriminaría, ayudando a fichar o constatar al reo, mientras que al observador esa vista de un interior dedicado a aquel menester desasosiega.

Bernad enfrenta al espectador a la realidad en este caso del microcosmos carcelario que no deja caer en el olvido, fomentando la reflexión sobre su contexto y la historia inmediata en general y la de muchas vidas vinculadas a aquella prisión. Su fotografía documental de edición única, con un cierto amplio formato se erige como un poema visual de sufrimiento. Su capacidad de mostrar ese rincón con la exactitud de la técnica que alcanza más que la propia vista humana, como las hendiduras y pequeñas sombras en las paredes, detalles de las huellas de humedad, etc. le hace conseguir una obra de naturaleza moderna pues es fotografía, de iconografía humilde pero excelsa en consonancias histórico-sociales y artísticas.

³⁵⁷ LYON, op. cit., p. 22.

³⁵⁸ De hecho, tras el cierre de la prisión de Carabanchel, se estuvieron considerando varias opciones para devolver utilidad al conjunto arquitectónico, precisamente para que fuese hospital o centro de recuperación de la Memoria Histórica... Finalmente, como ya sabemos el complejo sería destruido.

SÍNTESIS DE IDEAS

-En los mismos orígenes de la historia del ser humano es donde se situarán los antecedentes de la moderna técnica, la fotografía. Si en un principio la impresión conseguida de la presencia de un cuerpo sería a través de la huella o vestigio en negativo o positivo de la presencia de la mano debida a una técnica que era sustractiva o aditiva, aquella huella o *index* (signo por conexión física) luminoso sería esencial.

-Si la prueba de datación por carbono 14 del Sudario de Turín está en lo cierto, se confirmaría la existencia de la fotografía en la Edad Media existiendo según algunos ya la fotografía química como tal. No obstante, se pone en cuestión dicha afirmación pues no parece existir respuesta al porqué no existen más fotografías del sudario o de otros motivos de esa época.

En cualquier caso, sea cierta o no la datación de toda la tela, los paños que secaron, limpiaron y cubrieron a Cristo según el relato bíblico, serían el soporte donde la imagen impresa como *index* de su efigie quedó marcada erigiéndose como antecedentes de la fotografía o, de otro modo, siendo protofotografías.

-En la obra de Clemente Bernad el paño como fondo neutro para las fotografías de las fichas antropométricas de Carabanchel, alude al soporte como lienzo en blanco donde se proyectaron tantas sombras de presencias en general de los presos de manera momentánea para su constatación, que es donde los espectadores proyectamos nuestra mirada.

-La fotografía como mecanismo del engranaje disciplinario de la prisión. La función identificatoria de la fotografía está subordinada a la de la vigilancia y el control dado que la obra remite a la imagen requerida para completar las fichas de identificación y registro de los acusados como elemento que forma parte de una técnica disciplinaria.

-La fotografía connotativamente degradante. Alusión al sufrimiento, martirio, expiación de la culpa se fuera culpable o inocente tal y como la Sábana Santa de Turín constataría la huella como el *index* del inocente. El paño como evocación de la fotografía y sus orígenes mismos.

-La fotografía incriminatoria.

-Presencia de los personajes reos a través de su ausencia.

-Obra como documento de un espacio histórico de una época de represión y su uso para el control de los presos (fotografía como registro

de los mismos). La imagen trae a la memoria la propia historia de aquel espacio y a lo que estaba destinado en aquel contexto franquista de un principio y el de la transición a posteriori.

-Poder, disciplina y control a través de la mirada del vigilante en la cárcel, de la cárcel misma organizativa y arquitectónicamente hablando y del ojo mecánico de la cámara que registra e incrimina.

-Imagen que implica codificaciones de la fotografía de control como la escala dibujada en la pared, el encuadre, la angulación o la relación fondo-figura.

-Evocación del cuadro dentro del cuadro, la ventana dentro de la ventana, es decir, en su caso, la fotografía dentro de la fotografía con la presencia del paño en el que se mira el espectador.

-Carácter documental de la obra y puesta en cuestión de la objetividad de la imagen fotográfica.

-La fotografía juega con la confianza del espectador que la toma como veraz u objetiva, la misma confianza que los creyentes cristianos tienen en que la Sábana Santa sea la verdadera. La fotografía no es nunca objetiva pero sí mínimamente en esencia respondiendo a la presencia de la huella física.

-La cárcel como fábrica de control y su ojo panóptico.

-La mirada de Bernad no es inocente, siempre es política, como todo arte y su obra comunica historia.

3.2. d) GILBERT & GEORGE. Fotopintura e iconografía social urbana

-ICONOGRAFÍAS DE LA VIDA EN LA GRAN CIUDAD. CUADROS FOTOGRÁFICOS.

Las obras de los británicos Gilbert & George (Gilbert Proech, n. 1943 y George Passmore, n. 1942) nacen y se hacen en un ambiente urbano moderno. Ellos, como artistas de su tiempo, han pretendido -y siguen haciéndolo- plasmar sus preocupaciones, ansias y prácticas cotidianas con un arte que procede y se desarrolla en una metrópoli pluricultural como es Londres. Sus vidas difíciles -según ellos- en el mundo moderno

dominado por la burguesía, en una ciudad tan extrema en todos los sentidos en la Inglaterra que fuera cuna de la Revolución Industrial, serán su propio arte.

Siempre protagonistas de sus obras desde que se hicieron conocidos en la esfera artística con sus primeras acciones como esculturas vivientes en 1969 donde actuaban como seres robotizados en sus movimientos y actitudes, a sus fotografías, pasando por el vídeo y otros medios, trabajan desde que se conocieron en la St. Martin's School of Art de Londres en 1967 al unísono como si fueran uno solo, concibiendo el arte como algo que procede de la dura existencia cotidiana, siendo el suyo producto de sus vidas como hombres modernos procedentes de un entorno urbano contemporáneo.

Las cuestiones que analizan del contexto en el que viven, la gran ciudad, como el sexo, el dinero, la religión, la raza y la política entre otras, son temas que tratan en sus obras extrapoliéndolas desde su contexto y vidas particulares a lo general. Convencidos de que el arte ha de estar ligado a la vida, conciben sus vidas como arte en sí en toda su totalidad, evolucionando este no estilísticamente sino como la evolución de toda una vida, como la de cualquier persona.³⁵⁹ Erigiéndose como verdaderos *ready-mades* humanos, ellos mismos, su propia existencia, es arte; ellos son los motivos y materia propia de la misma, sus vidas son su obra de arte y se exhiben como tales siendo públicos (hasta es pública su dirección en el *East End* de Londres y su número de teléfono es accesible apareciendo en la guía telefónica). *Ready-mades* humanos que trascienden los límites del espacio artístico hacia el propio contexto urbano burgués que, cada vez más endurecido, da lugar a su alienación, plasmando sus críticas, quejas y analizando las consecuencias de vivir en la gran ciudad heredera del mundo industrial, como cuando aluden iconográficamente de manera directa a los barrios marginales londinenses.³⁶⁰

Una de los medios tipológico-artísticos en el que se moverán mayormente Gilbert & George para plasmar y expresar sus preocupaciones naturalmente incluyendo de modo habitual sus retratos, son sus fotografías dejando claro que:

³⁵⁹ G. CORTÉS, Jose Miguel, *Gilbert & George: Escenarios urbanos*. Editorial Nerea, S.A. San Sebastián, 2007, pp. 111.

³⁶⁰ G. CORTÉS, op. cit., pp. 11-12.

Nosotros pensamos en nuestro arte como cuadros, no como fotografías. Usamos la fotografía pero no somos fotógrafos. La preocupación por el medio artístico es una preocupación de los profesionales del arte, no del público (...)³⁶¹

y añadirían que les es más importante que se conozca su arte a través de publicaciones como libros o catálogos para su mayor difusión y conocimiento alcanzando a un público lo más numeroso posible. Es así que recurrieron desde muy pronto a los sistemas de imprenta y reproducción como medio de divulgación de su obra pues harán un arte para todos y todas sin barreras entre lo elitista y lo popular.³⁶²

Cuando comenzaron sus acciones en 1969, la fotografía empezaría ya a estar presente en sus obras testimoniando sus efímeras acciones o creando obras fotográficas específicamente aun a veces teniendo problemas para su consecución como en el caso para la creación de su pieza “Escultura revista” (*Magazine Sculpture*)³⁶³ (figs.198 y 199) de ese mismo año. Consistente en fotografiarse uno al otro en un parque londinense mientras colgaban de sus trajes letras de papel, pretendían unir aquellas dos instantáneas retratísticas para crear una sola imagen, después ampliarla e intentar que alguna famosa revista la publicara. La fotografía resultante de los dos retratos mostraría a los artistas en cuyas chaquetas podría leerse “George the Count” y “Gilbert the Shit” (“George el Cabrón” y “Gilbert el Mierda”) haciendo una negativa autocrítica a su arte adelantándose a los propios críticos.Cuál sería su sorpresa, que serían expulsados bajo amenaza de denuncia a las autoridades en la misma tienda de revelado fotográfico al que llevaron su carrete, increpándoles a que desaparecieran de inmediato del comercio y se llevaran consigo sus insolentes fotos. Finalmente, pudieron terminar su obra recurriendo a otros profesionales y sería publicada la pieza por Studio International un año después, eso sí, en blanco y negro, no en color como era inicialmente, y ocultando los soeces calificativos.

Gilbert & George verían en los medios técnicos las posibilidades de su expresión conceptual así como de provocación y promoción y la fotografía era uno de los medios modernos por su lenguaje asequible para dirigirse al gran público. Considerarían pues que la fotografía era perfecta como memoria, creación, reproducción y expresión. Al ser en aquel caso retratos fotográficos más o menos convencionales, se entendía ya al primer golpe de vista la imagen desviando la atención del

³⁶¹ George Passmore, fragmentos de la entrevista con Carter Ratcliff en 1986, reproducida en el libro *The Words of Gilbert & George*. Violette Editions, Canadá, 1997, pp. 151-153, en G. CORTÉS, op. cit., p. 109.

³⁶² G. CORTÉS, op. cit., p. 109.

³⁶³ Obra que consta de dos fotografías en color sobre papel impreso sobre papel, en conjunto 30,5x4,84 cm. Tate/National Galleries of Scotland.

observador hacia el significado o contenido de la misma y no a la forma o significante dado que la fotografía y sus convenciones son un código acostumbrado en occidente bien aprehendido y aceptado (aunque uno no es sin el otro, signifiante y significado, pero el público repararía así más en el segundo).³⁶⁴



(figs.198 y 199) GILBERT & GEORGE. *Escultura revista (Magazine Sculpture)*, 1969. A la izquierda la imagen fotográfica original y a la derecha cómo se publicó en Estudio Internacional en mayo de 1970.

Por otro lado, no tendrían que saber manejar los procedimientos fotográficos más que el aparato óptico-mecánico, eligiendo lentes y películas como cualquier usuario de la calle para luego encargarse del revelado, las copias en blanco y negro o en color y las ampliaciones. Así que no son fotógrafos pero utilizarían la fotografía como tanto artistas modernos: “(...) Nunca aprendimos a ser fotógrafos. Es simplemente la mayor forma para expresarnos, la más moderna (...)”.³⁶⁵

En sus obras criticarían las diferencias clasistas de una sociedad burguesa plagada además en las grandes ciudades como Londres de bares y centros de ocio que para ellos se convertirían en poco recomendables para su salud por su adicción al alcohol en los años setenta. La constante ebriedad les llevaría a hablar de estados psíquicos y emocionales en sus obras bajo el efecto de las bebidas espirituosas y así considerarían de nuevo que la fotografía era el medio más adecuado para su expresión, apareciendo efectos de desenfoque, distorsiones, perspectivas alteradas... todo en aras de representar efectos de confusión y desequilibrio del que no está sobrio.

En la segunda mitad de la década de los setenta, incorporarían imágenes de las calles de Londres añadiendo a las fotografías en blanco

³⁶⁴ G. CORTÉS, op. cit., p. 19, y GUBERN, Román. *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Editorial Gustavo Gili. S.A. Barcelona, 1987, 153-55.

³⁶⁵ Fragmentos de la entrevista con Carter Rastcliff en 1986 donde los artistas aluden a su técnica; vid. G. Cortés, op. cit., p. 109.

y negro tintas rojas que remiten a la violencia, la sangre, la política y el sexo. Barrios marginales de la gran urbe moderna con elementos iconográficos que la identifican como coches, semáforos, alcantarillas y calles en general. La ciudad como foco atrayente y a la vez escenario artificial alienante; incluso aparecerán personajes anónimos, distantes, que personificarán la soledad y alienación del ser humano en el mundo moderno. El blanco y negro fotográfico generaría ambientes de soledad y el color rojo reforzaría la violencia latente y el desasosiego. Asimismo las arquitecturas londinenses marcarían las diferencias de clase propias de una sociedad burguesa, así los edificios modernos de hormigón, acero y cristal contrastarían con los de los suburbios periféricos y remitirán a las relaciones entre los individuos, a las diversas razas y las diferentes procedencias, los pobres y menos pobres, en la gran ciudad.

Son alusiones a la vida de una sociedad posindustrial de una ciudad como Londres que en la segunda mitad del siglo XX hasta hoy, como heredera de la tradición industrial pero como núcleo evolucionado y moderno, se dedica a las finanzas, el comercio, el turismo o a las actividades portuarias entre otras y que, sigue, empero, marcando las diferencias entre los *status* altos y las clases más bajas.

Las iconografías y los contenidos acerca de la ciudad moderna burguesa y del ser humano en ella es una constante que llega hasta prácticamente nuestros días en el trabajo de Gilbert & George. Un entorno urbano en el que se integran, se autoexcluyen o se diluyen las figuras de ellos mismos para hablar de una sociedad multicultural donde habita la violencia, la angustia, la intolerancia, las enfermedades como el SIDA, el racismo, el sexismo, la incompreensión, la opresión, la falta de respeto hacia ideas y religiones o por ellas conseguida, y todo lo que disturba la convivencia burguesa de la ciudad.

La foto-pintura de Gilbert & George de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao presenta una iconografía que remite a algunas de esas cuestiones concretándose en las relaciones entre los individuos en cuanto a raza y sexualidad.

-“DESPERTÁNDOSE” (WAKING), 1984. TRADICIÓN Y MODERNIDAD.

La obra de Gilbert & George de la Colección Propia del Guggenheim Bilbao sigue la tónica estilística y conceptual de sus creaciones fotográficas. “Despertándose” (*Walking*) (fig.4), de 1984, y muestra iconográficamente a unos jóvenes de diferentes razas en torno a los

artistas que se ven varias veces autorretratados. Tratándose de una de las primeras obras de gran formato, se compone de una imponente imagen que, gracias a una retícula o rejilla, permite decir que se conforma de paneles fotográficos finales rectangulares en posición vertical mientras que la obra en sí es horizontal. Cuando dos años después de la ejecución de la pieza declarasen que

(...) Hemos inventado y estamos desarrollando constantemente nuestro lenguaje visual. Buscamos la forma moderna más accesible con la que crear los cuadros, unos cuadros que hablen el lenguaje visual más moderno de nuestro tiempo. El material artístico debe estar subordinado al significado y al propósito del cuadro³⁶⁶,

no estarían más que reivindicando en sus investigaciones y praxis artísticas la fotografía como herramienta técnica moderna en sus estrategias formales para sus fines conceptuales. Convencidos además de que “El arte verdadero procede de tres fuerzas vitales principales (...): La cabeza, el alma y el sexo”, dirían:

En nuestra vida, estas fuerzas se agitan y ordenan en diferentes combinaciones que son siempre cambiantes. Cada uno de nuestros cuadros es una representación inmovilizada de una de esas combinaciones.³⁶⁷

Así, la fotografía que detiene, mata y eterniza el instante y la acción con la química, también lo hace simbólicamente contribuyendo a expresar de manera vitrificada las combinaciones entre esas fuerzas siendo uno de los mejores medios modernos para ello según los autores.

Ya se apuntó que sus cuadros fotográficos aluden a multiplicidad de cuestiones sobre el ser humano de un contexto urbano contemporáneo, que son al fin de al cabo universales: cuestiones sociológicas, de relaciones humanas, sexuales, raciales... “Despertándose” ha de leerse como una inducción a reflexionar sobre esas relaciones personales y condiciones de tipo sexual y racial, también cultural y política, incluso religiosa, en la escena de su entorno. Se trata, por las vestimentas, del ser humano actual sin aparentes jerarquías sociales. Los dos artistas británicos aparecen de pie en el centro de la gran composición (363x1,111 cm. mide la obra)(fig.200) entre muchachos jóvenes; teñidos sus trajes en una complementariedad de rojo y verde, se multiplican con jerarquía escalar, así llaman la atención también sus enormes cabezas blancas a izquierda y derecha en la composición. Es un retrato de sus vidas en evolución como si estuviesen visionando la sociedad del momento y las relaciones entre los jóvenes. Sus propias vidas como las de cualquiera como una alegoría de las edades. (fig.201)

³⁶⁶ G. CORTÉS, op. cit., p. 16.

³⁶⁷ G. CORTÉS, op. cit., p. 108.



(fig.200) GILBERT & GEORGE. "Despertándose" (*Waking*), 1984.
Composición fotográfica, 363 x 1,111 cm.
Museo Guggenheim Bilbao.

La obra hará reflexionar al observador sobre cuestiones de identidad sexual (todos son hombres con lo que la homosexualidad queda implícita) y las cuestiones de raza. Las grandes cabezas coloreadas en la parte superior de la composición con sus ojos de frente como los demás de algunos personajes, incluidos los autores parecen formular preguntas al espectador. Una forma de exorcizar los conflictos y los miedos impuestos por la sociedad burguesa ante el mundo *gay* y las cuestiones de intolerancia racial para pedir cuentas a la conciencia del que observa la obra o hacerle reflexionar sobre él mismo en relación a ello.



(fig.201) GILBERT & GEORGE. *Despertándose* (*Waking*), 1984, (detalle)

A pesar de la apariencia formal de impoluto acabado industrial, la obra requeriría de un trabajo artesanal complejo a base de cortar y unir fotografías construyendo la totalidad del cuadro. Los autores cortarían en un principio el instante apretando el botón de la cámara y ese golpe de corte lo darán después para componer físicamente el gran formato de la imagen. Cada elemento iconográfico que conforma el cuadro, esto es, cada personaje en este caso, se fotografió independientemente sobre un fondo negro para después sobreimprimirse en el conjunto de fotos adosadas intervenidas con colores verde, rojo, amarillo, blanco, violeta, magenta, naranja y azul, que constituyen la composición por entero.

Las obras de este tipo recuerdan a los vitrales de las catedrales medievales pues la imagen generalmente en gran formato, se verá cuadrículada por un entramado de líneas negras horizontales y verticales que enmarcan los diferentes fragmentos que conforman la obra. A pesar de rechazar la religión, la pareja de artistas se percataría de la omnipresencia del signo del Cristianismo en el mundo occidental y en sus propias vidas, un signo que se genera constantemente a través de las intersecciones de horizontales y verticales creando la cuadrícula y que divide la imagen total en fragmentos.³⁶⁸ Dicha fragmentación será debida además a las limitaciones técnicas que propone el gran formato en el que trabajan.

Finalmente constituida la obra por veinte paneles finales,³⁶⁹ el procedimiento constructivo usado en la obra del Museo Guggenheim Bilbao como en tantas otras de estos autores, dará lugar a su estética y significado a través de la citada rejilla. Al no encontrar los artistas un soporte fotográfico suficientemente amplio en aquel tiempo para construir sus obras de gran formato, ni un único cristal para proteger la obra en sus totalidad, irían enmarcándose cada panel fragmentando la obra con marcos y cristales.³⁷⁰ Es decir, la retícula que estructura a fin de cuentas la imagen es obligada a aparecer ocultando las uniones artesanales al juntar las fotografías que conforman la totalidad. Hoy en día sí sería

³⁶⁸ Ellos mismos recordarían que ya su propio centro de estudios artísticos en el que se formarían se denominaba *St. Martin's School of Art* (en Londres), tomando el nombre de un santo cristiano; asimismo aludirían en algunas entrevistas sobre la continua presencia de iglesias en poblaciones grandes y pequeñas y que la Cruz Cristiana es un signo constante en comisarías, escuelas, palacios de justicia..., incluso recordarían también cómo en la Cámara de los Comunes y en la de los Lores, cada mañana se reza una oración, que se jura sobre la Biblia, etc. En los años ochenta comenzarían Gilbert & George a crear cuadros en los que estaría presente la imagen de la cruz que para ellos es una imagen de dolor y poder pero también la imagen de Cristo rodeado de discípulos les resultaría algo atractivo y hasta erótico habida cuenta de que en sus obras van a aparecer solo figuras masculinas al tratar multiplicidad de temas y más cuando ellos mismos no esconden su propia homosexualidad. Cfr. Extracto de declaraciones de los artistas recogidas en el libro Gilbert & George. *Intime conversation avec Françoise Jonquet*. Ed. Denöel. Paris, 2004, pp. 148-151, en G. CORTÉS, pp. 114 y ss.

³⁶⁹ Cfr. OBRIST, en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009, p. 178.

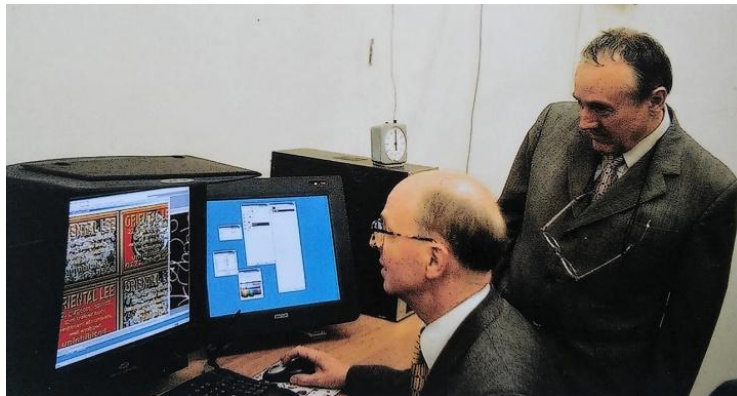
³⁷⁰ Cfr. G. CORTÉS, op. cit., p. 109.

posible conseguir crear tecnológicamente de una sola pieza la obra, recordemos que la de Gilbert & George al día actualmente llega a alcanzar más de treinta años. No obstante, la factura conseguida en el acabado es impecable tanto como sus trajes, apariencias y modales de caballeros ingleses.

Por tanto las limitaciones técnicas de la época repercutirán en la estética y significado final de la obra contando conscientemente con ello los propios autores. Se trata de obras muy laboriosas pues habrían de irse trabajando por secciones conjugando poco a poco cada parte hasta conseguir la globalidad. Celosos de su forma de hacer, no permitían la entrada a su estudio donde el paciente trabajo artesanal estaba a la orden del día jugando con imágenes de naturaleza técnica durante años. En los noventa utilizarán microscopios para ampliar imágenes de fluidos corporales, parásitos, etc..., fotografías de Rayos X..., que incorporarían a sus foto-pinturas, y desde 2003, después de casi tres décadas, comenzarían a utilizar la moderna tecnología con el ordenador y modernos programas informáticos como el Photoshop preservando igualmente la retícula como seña de identidad no siendo necesaria para esconder el corte de las fotografías. El ámbito digital además les permitiría ampliar efectos como distorsiones y cromatismos. Con todo, Gilbert & George vuelven a demostrar que son hijos de su tiempo a caballo entre la era industrial y la de la tecnología sabiéndose perfectamente acoplar a ellas en su existencia del día a día en una ciudad multicultural burguesa como es Londres. (fig.202, conjunto de imágenes)

Al igual que la fotografía supone la vitrificación del tiempo, el espacio y el movimiento, así la apariencia de vitral a través de las imágenes coloreadas con tintas planas, contribuye a que la obra se convierta en una psicodélica tanatografía reflejo de las inquietudes sociales de los artistas: "Si hacemos fotografías es para cambiar a las personas, no para felicitarlas por ser como son".³⁷¹ (fig.203)

³⁷¹ G. CORTÉS, op. cit., p. 108.



(fig.202, conjunto de imágenes) Gilbert & George como hombres de su tiempo han recurrido a la técnica de la fotografía como medio de expresión de sus inquietudes y críticas sociales o de sus autorretratos dentro de una sociedad moderna que es testigo de sus devaneos; pero también han sabido adaptar para su lenguaje artístico los medios informáticos que les sirven para sus quehaceres creativos. Arriba a la izquierda: uno de ellos señalando una imagen en la tradicional hoja de contactos fotográfica; arriba a la derecha: Gilbert inspeccionando una impresión fotográfica que sostiene con su mano; abajo: ambos trabajando con la computadora (fotografía de 2003).



(fig.203) La obra de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao de Gilbert & George expuesta en dicho museo. Apréciase comparándola con el tamaño de los visitantes, la monumental escala de la pieza.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Por su aprehendido y aceptado código, la fotografía es un lenguaje asequible que les sirve a Gilbert & George para dirigirse al gran público.

-Unen tradición y modernidad partiendo de diseños artesanalmente ejecutados para luego utilizar modernos medios de creación y reproducción de imágenes fotográficas que posteriormente han de montar manualmente fragmento a fragmento añadiendo brillantes colores y su peculiar cuadrícula o rejilla que recuerda a las vidrieras medievales.

-La tectónica de la obra que posee el Guggenheim Bilbao se basa en esa rejilla o cuadrícula que es una de las características más identificativas de sus obras de gran formato en sus cuadros fotográficos que generalmente han definido el estilo de este dúo artístico.

-En tantas ocasiones la fotografía es el único testigo o testimonio de sus efímeras acciones.

-Como su arte es ellos mismos, sus vidas o existencias, en él hablan en primera persona y se autorretratan constantemente siendo los sujetos de contenido e identificándose física y psíquicamente con diferentes poses y actitudes. Ellos se "autotratarán" como *ready-mades* ampliados. El medio fotográfico es la herramienta fundamental que prueba y da a conocer sus identidades al espectador.

-Sus vidas transcurren en una sociedad posindustrial y en un contexto urbano burgués lleno de mojigatería e hipocresía que intentan revolver y criticar en sus obras.

-Cuadros conformados por fotografías que muestran una visión sobre las relaciones humanas, lo bueno y lo miserable del ser humano en la sociedad contemporánea.

-Como hijos de su tiempo y valorando la comodidad que ofrecen los medios tecnológicos, desde 2003 utilizan el ordenador y la impresión industrial.

-Recurren a la popularización de la fotografía sin saber hacer, según ellos, fotografía.

-Con sus grandes formatos irrumpen sus imágenes ante la mirada del espectador que está siendo mirado por ellos que, a su vez, funcionan como *ready-mades* humanos.

-Siempre que ha estado expuesta la obra de Gilbert & George en las Salas del Museo Guggenheim Bilbao ha causado un gran impacto,

reflexionando sobre la sociedad moderna centrada en la ciudad posindustrial.

-Las asociaciones que hacemos remiten a la fotografía como técnica fruto de las transformaciones desde el XIX en el mundo de la imagen por la presencia de la industria, porque ensalzan el mundo urbano y porque es obra de carácter didáctico promoviendo el debate y las ideas.

-Gilbert & George unen tradición y modernidad.

3.2. e) OTROS.

El bilbaíno Darío Urzay (n. 1958) a su vez, llega también a utilizar pintura con fotografía haciendo difícil la tarea de discernir cómo ha realizado muchas de sus imágenes. En su obra se observa un aroma moderno ciertamente futurista con veladas iconografías que remiten al mundo científico.

Urzay ha pasado por una serie de fases en su evolución artística: desde el periodo que abarca de 1986 a 1988 utilizando la encaústica para conseguir pinturas blancas y matéricas usando sopletes ígneos y espátulas de metal; el periodo de su estancia en Londres a finales de los ochenta conocería la obra de Gerhard Richter (que alternaba figuración y abstracción en su trabajo siendo para el vasco un ejemplo de liberación); en esos momentos ya encontraríamos ambiguas iconografías de variados paisajes microcósmicos para, en los noventa retirar los pinceles y trabajar de la siguiente manera recordando técnicas incluso del surrealismo como la decalcomanía de Óscar Domínguez:

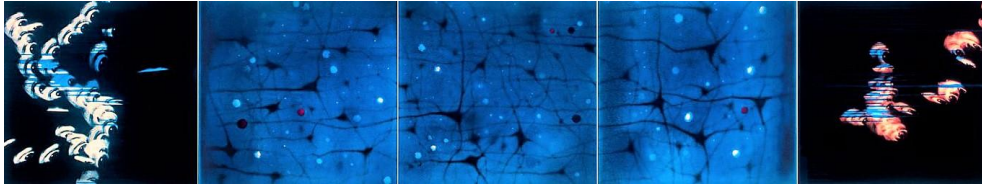
Vierte materiales (desde pigmentos en polvo, polvo metálicos, etc y aglutinantes líquidos) sobre la madera colocada en posición horizontal sobre el suelo; a continuación mueve el soporte para que, a través de una suerte de reacciones químicas se formen las imágenes. Los pigmentos con los aglutinantes van tomando posición y depositándose definitivamente pudiendo incluir a demás telas y otros materiales para finalmente, unificarlo todo con buenas capas de barniz. Junto con todo esto, desde los años noventa, introduce la fotografía que consiguiera moviendo la cámara a modo de gestual pincel hacia una fuente de luz que suele ser la pantalla de su televisor; otras veces son bombillas de colores o las mismas vidrieras de una catedral como la de Burgos. El registro obtenido es el rastro de los movimientos.

-PAISAJES TECNOCIENTÍFICOS EN EL GUGGENHEIM BILBAO DE DARÍO URZAY.

“En una (Microverso I) fracción” y “En una (Microverso II) fracción” son las dos obras de Urzay que se encuentran en la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao. (figs.204 y 205) Realizadas en 1997, parecen actuar como una pantalla de cine mezclando el artista pintura y fotografía. Conformadas cada una por cinco paneles (en la segunda obra el políptico es ciertamente curvo), los centrales están realizados con diferentes materiales en un principio citados para, los de los extremos ser fotografías, unificándose todas las superficies con una fuerte capa de barniz brillante con apariencia de fotografías todas ellas. Los paneles fotográficos laterales tienen su referente en la serie de principios de los noventa llamada “Camarastrokes” y estarían realizados fotografiando las imágenes en vídeo de un ojo en la pantalla de un monitor de televisión de tal modo que la imagen electrónica repite el ojo siguiendo el movimiento de Urzay con la cámara.

De acabado impoluto, las dos obras sitúan al espectador ante un espectacular mundo de neuronas, ojos y ambiguos paisajes espaciales donde lo biológico y lo tecnológico parecen convivir. Fruto de la combinación de procedimientos físico-químicos pictóricos y fotográficos, es capaz Urzay de sumergir al espectador en mundos inexplorados o que recuerda a la biología. Al igual que las obras de Vasili Kandinsky en su última época cuando, tan interesado en la ciencia, coleccionaba material librario científico y sus obras tenían un fuerte componente iconográfico tecnológico científico con formas ameboides y biomorfas, como si mirara directamente por el visor de un microscopio. De hecho la aparición del ojo remite al mismo ojo tecnológico del mundo maquinal en el que se mueve parcialmente el artista, el cual describe sus obras así:

(...) han sido realizadas imitando con la cámara el movimiento de la brocha de un pintor gestual del Expresionismo Abstracto, siendo la luz la materia utilizada. Los ojos que podemos contemplar en los paneles laterales de las dos obras tituladas “En una (Microverso) Fracción fueron fotografiados con esta técnica: la imagen fija de la cámara transmite la imagen en movimiento de unos ojos que nos observan, y que proceden de la pantalla de un televisor. Estos ojos se fugan ante nuestra mirada y captan la luz de toda la obra, enmarcando las células y organismos que pueblan el rojo y el azul puro. Solo percibimos los ojos cuando nos acercamos a ambas obras, pues en la lejanía parecen simples manchas de luz salpicadas por brochazos de color.



(fig.204) URZAY, Darío. “**En una (Microverso I) fracción**”, 1997
 Técnica mixta sobre madera
 170 x 850 x 71,5 cm
 Museo Guggenheim Bilbao.



(fig.205) URZAY, Darío. “**En una (Microverso II) Fracción**”, 1997, (obsérvese el detalle de la curvatura)
 Técnica mixta sobre madera
 170 x 850 x 71,5 cm
 Museo Guggenheim Bilbao.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Darío Urzay consigue diversos efectos utilizando una mistura de técnicas. En las obras de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao incorpora procedimientos pictóricos y fotográficos realizando obras que en definitiva son fruto de reacciones físico-químicas.

-Las iconografías que muestra remiten a mundos tecnocientíficos ofreciendo a sus obras de brillantes acabados una apariencia futurista.

-Utiliza la cámara a modo de pincel gestual como si de un pintor del Expresionismo abstracto se tratara. Fotografía imágenes tecnológicas (la misma pantalla de un monitor de televisión) moviendo la cámara. El resultado es una reiteración del motivo por el parpadeo de la imagen tecnológica siguiendo el gesto del artista.

-Las obras de Urzay en la Colección Propia son híbridos de fotografía y pintura donde los paneles pictóricos se constituyen gracias a reacciones químicas de pigmentos y otros elementos entre ellos industriales.

-Óptica, Química, Física, Ciencia en general y creación de una narrativa que especula sobre mundos a los que el ser humano intenta llegar.

3.3. LA REPRODUCCIÓN MECÁNICA.

El Expresionismo abstracto, primer movimiento artístico genuinamente norteamericano, fue conformado por artistas por lo general estadounidenses [algunos también de otros orígenes como Willem de Kooning (1904-1997), Marc Rothko...] que recibieron el magisterio de muchos de los maestros surrealistas que se asentaron en los EEUU huyendo de la Segunda Guerra Mundial.

Los expresionistas abstractos habían vivido parte o todo el periodo de la Depresión tras el Crack del 29 así como dicha guerra (mucho más leve que en Europa, por lo menos en suelo americano) y el periodo posbélico caracterizado por una depresión colectiva. Estos artistas que se caracterizarían por un subjetivismo heroico resultado de las influencias surrealistas en cuanto al psicoanálisis, priorizando el potencial subjetivo individual dentro de un existencialismo expresivo y hasta espiritual, evidentemente, rechazarían la banalidad y el consumismo de una sociedad cuyo pensamiento se estaba transformando por la industria, la tecnología y por los medios de comunicación de masas (la televisión, el cine y la publicidad fundamentalmente).³⁷²

Por tanto, la recuperación económica que se iría reflejando a través de una sociedad consumista, no iría con ellos ni con sus ansias de trascendencia o espiritualidad, ni por supuesto con el gesto individual incapaz de representar el mundo neocapitalista cada día más impersonal donde casi todo se hacía industrialmente en serie. La situación estaba ya cambiada y en la década de los sesenta el joven Kenedy tomaría el relevo de la vieja presidencia personificando la savia nueva con una política económica que haría aumentar las clases medias. Los sesenta serían una época de transformación del pensamiento, de vitalidad, materialismo y hedonismo proporcionados por el consumismo. El *american way of life* se promulgaba a través de los medios de comunicación con la publicidad al frente.

El arte como hijo de su tiempo se iba haciendo cargo de todo ese gusto por los objetos manufacturados, por una forma de vida cómoda, por las modas, el optimismo como forma de enfrentarse al desastre de la Guerra del Vietnam, al asesinato de Kenedy, a los fracasos político-militares..., fue imperando el lema "hacer el amor y no la guerra" y la idolatría por la celebridades del mundo del cine y de los medios en general. El bombardeo de imágenes de la publicidad ya era incesante para

³⁷² Aunque Robert Motherwell utilizara en algunos de sus collages paquetes de cigarrillos *Gauloise*, no se encontrarían en la onda del arte pop.

persuadir (sino, obligar a través del lavado de cerebro que generan los medios sobre la necesidad de consumir) hacia la compra de productos fabriles que harían la vida más fácil en los hogares de las clases medias. En este punto destacaría como una de las figuras artísticas más relevantes con su praxis e ideas, uno de los autores más influyentes hasta la fecha, el cronista de la sociedad de consumo por excelencia y genio fabril del arte que no fue otro que el hijo de unos humildes emigrantes checos cuyo patriarca buscara el sustento de la familia trabajando en minas de carbón; no sería otro que Andy Warhol, el adalid del arte popular.

3.3. a) ANDY WARHOL. La producción en serie. Iconografías de la sociedad de consumo.

-LA FACTORY Y LOS PROCEDIMIENTOS INDUSTRIALES

Alumbrado en 1928 en Pittsburg, Andrew Warhola (m. 1987) se criaría en esa ciudad gris e industrial repleta de acerías donde recibiría una formación que le granjearía un futuro finalmente célebre. El futuro Warhol culminaría en junio de 1949 sus estudios graduándose en el Carnegie Institute of Technology (actualmente la Universidad Carnegie-Mellon) antigua Carnegie Tech, en origen fundada en 1900 como escuela técnica para los vástagos de los trabajadores locales de las fábricas de acero por el industrial, empresario y filántropo escocés Andrew Carnegie (1835-1919). Allí estudiaría entre otras materias Diseño Industrial, Ilustración, Artes Gráficas e Impresión, Escritura, Color...³⁷³

Un aprendizaje que le ofrecería junto con su ingenio, grandes posibilidades laborales en Nueva York en el mundo del diseño y la publicidad. Era evidente que quedándose en Pittsburg, las posibilidades de contacto con la vanguardia artística del momento serían muy reducidas en una urbe dedicada casi de forma exclusiva a la industria del metal. Así es que Warhol pronto marcharía -en 1949- a Nueva York y

³⁷³ Destacando aspectos definitorios del pop en Gran Bretaña -recordemos que fue primero que el americano-, Marco Livingstone (comisario y escritor) resaltará cómo en Inglaterra, las escuelas de arte después de la Segunda Guerra Mundial relajaron sus requisitos académicos para acceder a ellas permitiendo así que un mayor número de estudiantes de clase trabajadora se formasen como artistas y que la primera generación pop sería la primera en beneficiarse de tal circunstancia. Esto repercutiría en sus creaciones que incluirían abiertamente temas pertenecientes a la cultura popular o baja cultura a la que pertenecían; temas, iconografía y formas de hacer que, anteriormente, no hubiesen sido aceptados. Vid. LIVINGSTONE, Marco. *"El arte pop es": algunos aspectos interesantes del arte pop británico*; en catálogo de exposición del mismo nombre: *British Pop*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 17 octubre, 2005-12 febrero, 2006. Edición Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 2005; p. 21

trabajaría como ilustrador en eminentes publicaciones así como de diseñador de escaparates, de objetos cosméticos, de portadas de discos y libros, tarjetas de navidad, etc., fundando para sus trabajos comerciales la empresa Forms Andy Warhol Enterprises, Inc. a finales de los cincuenta.³⁷⁴

El Nueva York aburrido de aquellos años daría paso ya a finales de la década al animado mundo de la noche, la diversión y el atractivo de los lugares de diversión como la degustación *Serendipity 3* donde habría coincidido con Marilyn Monroe en alguna ocasión, el bar de copas Max's Kansas City, la discoteca Studio 54... (fig.206) Como Warhol era, él en sí mismo, una fábrica de ideas, crearía un estudio denominado precisamente Factory que formaría parte del itinerario artístico-festivo de la ciudad el cual sería un estudio fabril de creación multidisciplinar.(fig. 207)

Se trataba de un local abierto donde podía entrar prácticamente cualquiera y en ocasiones hasta habría de llamarse a la policía ante la presencia de personas indeseables que no guardaban las formas.(fig.2) Desde curiosos a famosos pasando por coleccionistas, artistas de cualquier disciplina (también Dalí apareció en diferentes ocasiones, sirviendo de ejemplo a Warhol sobre cómo preservar su fama e interés), etc.³⁷⁵ Una fábrica muy *sui generis* que parecía estar siempre frecuentada por asistentes, aprendices y curiosos, una estampa que parece recordar al taller del pintor de la alegórica y famosa obra de 1955 de Gustave Courbet (1819-1877).³⁷⁶

La Factory de Andy Warhol era un espacio físicamente lleno de gente de manera habitual. Sita en Nueva York, en un comienzo en el desván de un local fabril en la quinta planta del número 231 de la calle 47 Este en Midtown, Manhattan -funcionando desde 1963 a 1968- para luego trasladarse a la sexta planta del número 33 de Unión Square Oeste. El local primero, de más de treinta metros de largo por unos diez de ancho estaría pintado en su interior de pintura plateada (muebles y enseres incluidos -hasta las tuberías y las ventanas- se forrarían de papel de

³⁷⁴ TRIADÓ TUR, Juan Ramón (coord.). *Warhol*. (Colección Genios del Arte). Susaeta Ediciones, S.A. Madrid, 2002; p. 11

³⁷⁵ Dalí también frecuentaba y se dejaba ver por las abundantes fiestas nocturnas y diurnas del Nueva York de la época, acompañado siempre por sus propios paparazzis para inmortalizarle con su cámara en los mejores momentos para seguir difundiendo su imagen de genio original y preservar su fama; así el maestro catalán sería un buen ejemplo de saberse promocionar como lo haría Warhol constantemente., TRIADÓ, op. cit., p. 23.

³⁷⁶ Hacemos el parangón en cuanto al estudio como espacio físico repleto de personajes que en la pintura del realista es una representación como alegoría de su comunidad, una de reflexión sobre el arte, la política y la sociedad del Courbet pintor y político de su época. La Fábrica de Warhol de igual manera mostraba de forma real cada día la concepción de las aspiraciones sociales del momento (libertad, creatividad, el amor y no la guerra, la moda, el consumo...)

plata), valiéndose de la luz eléctrica.³⁷⁷ Con aquel color que recuerda a materiales industriales como el aluminio o el acero la Factory recordaba a una nave espacial o una sofisticada acería que algunos aún recuerdan con el nombre Silver Factory por esta cuestión.³⁷⁸

En aquella futurista y psicodélica ambientación Warhol terminaría con la idea del artista tradicional con su componente personal a través del gesto, recurriendo a los procedimientos fotomecánicos que le hicieron más famoso aún. La nomenclatura que diera Warhol a su estudio ya llevaría implícitamente la carga de la producción en serie como si de una cadena de montaje se tratara realizando obras de arte como productos comerciales. El cineasta Paul Morrissey (n. 1938), cineasta colaborador en la Factory por su parte, la llamaría The Andy Warhol Industrial Complex.³⁷⁹

La Factory implicaba la producción impersonal de obra de arte con sus asistentes (conocidos y amigos e incluso extraños que se acercaban a colaborar en lo que Warhol tuviera a bien permitirles) que trabajarían al modo de una cadena de montaje aunque más relajadamente (en un ambiente siempre activo pero más distendido donde incluso la cultura de la droga estaría presente).³⁸⁰

Allí, los procesos y herramientas vinculados en su existencia al desarrollo técnico-industrial, como la cámara fotográfica o la serigrafía, se habían de utilizar al estilo de los medios de comunicación de masas eliminando dicho componente creativo artesanal individual permitiendo la producción en serie. Ya en los albores de la aparición de la fotografía, cuando Niépce realizara sus primeros experimentos, estaría utilizando, en su caso, la litografía y proyectaba imágenes por una cámara oscura hacia la piedra de impresión litográfica supliendo el trazo del dibujo de su asistente que se encontraba ausente. Pero cuando realmente la imagen

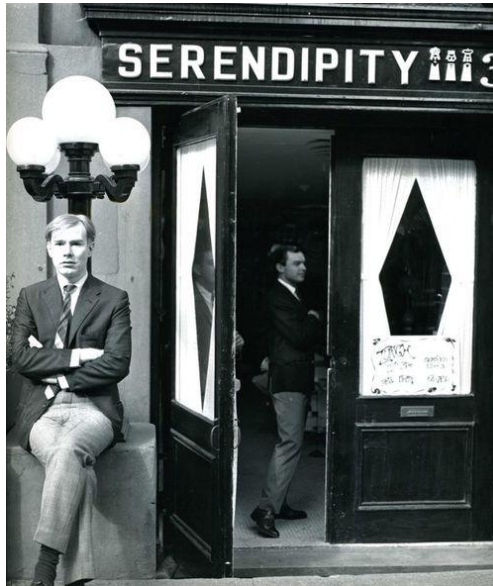
³⁷⁷ TRIADÓ, op. cit, p. 18.

³⁷⁸ El plateado era también para Warhol el color de los sueños y le recordaba al espacio; en 1970 crearía la obra *Nubes de plata* en la galería Castelli en poliéster metalizado con helio funcionando como móviles espaciales, cfr. TRIADÓ, op. cit., p. 36

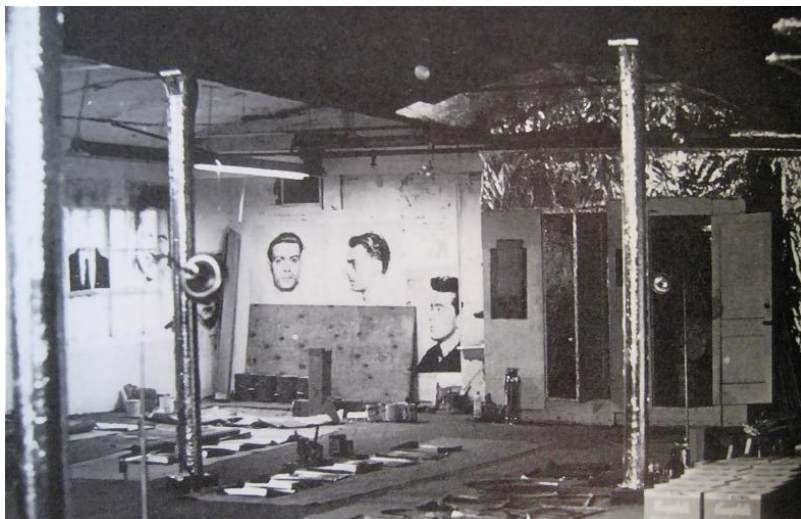
³⁷⁹ THOMPSON, Don. *EL TIBURÓN DE 12 MILLONES DE DÓLARES: La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. (Traducción de Blanca Ribera). Editorial Planeta S.A. Barcelona, 2009 y 2010, p. 94

³⁸⁰ John Davies Cale (n. 1942), músico, compositor y productor que fuera miembro del grupo musical *The Velvet Underground*, diría que no fue llamada *Fábrica* a cambio de nada sino que sería por la línea de montaje en cuanto a la creación de las serigrafías que realizaba Warhol, labor que se ejecutaba simultáneamente junto con otras creaciones, un no parar de actividad frenética y variada donde todos y todas colaboraban: La forma de producir se asemejaba a una cadena de montaje: (...) *Mientras que una persona estaba haciendo una serigrafía, otra hacía una filmación de una prueba de pantalla. .. Cada día algo nuevo.* (...). *Wet Canvas: August Artist of the Month: Andy Warhol*, 08-02-2012; en web <<http://www.wetcanvas.com/forums/showthread.php?t=1206122>>, [20-09-2015]

de naturaleza automática entra en el mundo de la cultura de masas es cuando Fox Talbot consiguiese a través del sistema negativo-positivo y el fotograbado la reproductibilidad ilimitada de la imagen, conllevando además la democratización de la producción de imágenes por el abaratamiento del medio y a la técnica que se iría simplificando en su uso pudiendo cualquiera hacer fotografías.³⁸¹



(fig.206) Andy Warhol posando en 1962 en la entrada del restaurante Serendipity, local newyorquino frecuentado desde finales de los cincuenta por artistas, actores, escritores, modelos, etc., donde el artista coincidiría con Marilyn Monroe poco tiempo antes del suicidio de la diva. Lugar de ocio para Warhol, distensión y negocio. En el interior se observa a uno de los dueños, Stephen Bruce.



(fig. 207) Una imagen de la Factory en el 231 de la calle 47 Este, en funcionamiento desde 1963 a 1968.

³⁸¹ Vid. GUBERN, Román. *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1987, pp. 146-47.

Así, Warhol no haría más que utilizar una técnica que vendría del siglo anterior dándose cuenta de las posibilidades de la fotomecanización y su capacidad fundamental de reproductibilidad de la imagen dejando de lado el óleo para dedicarse a la serigrafía, que además era más rápida, tanteando sobre sus diferentes aplicaciones y efectos (sustituiría la tela por papel, la tinta por el acrílico, conseguiría matices lumínicos propios de la fotografía, claroscuro, profundidad, elegía también colores que recordaban al vinilo, al plástico o al neón que tanto gustaban en aquellos tiempos en la cultura *underground*).³⁸²

Warhol usaría una técnica que le permitiría adaptar procedimientos fotográficos pudiendo utilizar pintura y fotografía a la vez como una suerte de *ars combinatoria*. Con la fotografía podía tomar una imagen-*readymade* de base extraída de los medios de comunicación de masas y modificarla o transformarla combinando las diferentes posibilidades que esas técnicas le ofrecían a través, entre otros, de los colores que, como tintas planas, podían conseguir efectos de claroscuro sencillos y texturas visuales simples. Podía tantear combinaciones y juegos cromáticos de repetición y sus diversas relaciones; las líneas o grafismos podían encargarse de contornean la figura remitiendo al mundo del comic para luego el color encargarse de rellenar las formas...; el encaje de los colores en el dibujo podía ser estricto o no... Como vemos, Warhol encontraría un mundo de experimentación formal pero a la vez una expresión conceptual de la sociedad de su tiempo hija del capitalismo hedonista y dramática a la vez.(figs. 208)



(fig.208) Una muy habitual de las tardes-noches en cuanto a ambiente en la fábrica de arte de Warhol en Nueva York, una factoría muy "sui géneris" donde fiestas –como la escena que aquí se muestra de una de ellas-, charlas, exposiciones, se hacían discos, películas, revistas, conciertos... una suerte de actividades mutidisciplinarias artística y socialmente frenéticas allí se producían.

³⁸² Podremos encontrar también en la que se cita aquí información sobre materiales que usaba Warhol como soporte, enumerándose algunos de los diferentes tipos de papel a partir del *Catálogo Razonado* del autor; también se alude a las impresoras industriales con las que realizara las muchas de sus series. Cfr. *ANDY WARHOL SCREENPRINTS – THE PROCESS AND HISTORY*, <<http://revolverwarholgallery.com/andy-warhol-screenprints-process-history/>>, [20-09-2015]

Si en un principio Warhol, contratava asistentes para transferir las fotografías comerciales a través de la referida serigrafía, (fig. 209 y 210) después su *modus operandi* sería el de encargar la transferencia a impresores locales que utilizaran medios de reproducción mecánica estampando imágenes en un solo soporte o una sola en varios, o varias imágenes en varios soportes que podían ser papel, lienzo, etc., seriendo por tanto sus piezas alegando que “(...) las pinturas son demasiado difíciles; las cosas que deseo mostrar son mecánicas”.³⁸³

(...) sería estupendo que se dedicara más gente a la serigrafía, de modo que nadie supiera si un cuadro mío era mío o de otro (...). Si yo pinto así es porque yo quiero ser una máquina, y sentir que todo lo que hago y hago como una máquina es lo que quiero hacer. (...).³⁸⁴

Grandes dificultades incluso para el Comité de Autenticación de la obra de Warhol se ciernen en pleno siglo XXI porque, cómo saber que una obra atribuida a este autor es auténtica (además dicho comité, pagado por la Fundación Andy Warhol, no lo explica). Según los expertos, esa era una de las verdaderas razones por las que el de Pittsburg utilizaría la producción en masa con los métodos mecánicos de transferencia de imágenes: para desvirtuar el concepto cerrado de autoría y éste, desde luego, sería su mayor logro como expresión más elocuente de la sociedad industrial, cuando, permítasenos la expresión, el *prêt à porter* superó a la alta costura.³⁸⁵

No obstante, sus obras a pesar de ser ingentes en cantidad, no son en realidad copias exactas y pretendía intencionadamente que cada imagen fuera diferente, de ahí que nos refiramos a ellas también como versiones consiguiendo de alguna manera mantener su base áurica en tales casos.³⁸⁶

³⁸³ THOMPSON, op. cit., pp. 94-95.

³⁸⁴ MARCHÁN FIZ Simón. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974): Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. *Antología de escritos y manifiestos*. (Primera ed. en A. Corazón, Comunicación, Madrid, 1972). Ediciones Akal. S.A. Madrid, 1986; p. 354.

³⁸⁵ Cfr. THOMPSON, op. cit., p. 97

³⁸⁶ Vid. BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Título original *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp Verlag Francfort, 2003. Traducción de Andrés E. Weikert). Editorial Itaca. México, D.F., 2003, p. 46 y ss.



(figs.209 y 210) Dos imágenes de Andy Warhol trabajando en su Factory en unas serigrafías. En una de ellas con la colaboración de Gerard Malanga (n. 1943), uno de sus asistentes hacia 1965. Aquí se le ve interviniendo directamente en el proceso de transferencia, otras veces, la mayoría, delegaría en sus operarios e impresores tal labor. Se trataba en el caso que se muestra en la imagen, del proceso más sencillo de transferencia: pasar tinta de un tamiz a un soporte de papel por presión de una paleta que ayudara a distribuir la tinta por la superficie a la que anteriormente se le habían tapado las partes por las que no había de pasar la tinta, resultando entonces el dibujo deseado.

De otro modo, Warhol contagiaria el gusto por la serigrafía a artistas de su tiempo. Sólo hay que recordar sus colaboraciones con por ejemplo unos de sus protegidos, Jean-Michel Basquiat (1960-1988) en la primera mitad de los años ochenta cuando ambos eran ya grandes celebridades del mundo del arte. De hecho, gracias a esas colaboraciones, donde Warhol comenzaba la obra, generalmente con una serigrafía, Basquiat la proseguía manualmente con la frescura que le caracterizaba, tapando partes de la ejecución del primero o resaltando otras -siempre con respeto mutuo-, se dice que sería el de Brooklyn el que le hiciera volver momentáneamente a los pinceles. Asimismo, por influencia de Warhol, Baquiat también recurriría a sistemas de fotomecanizado.³⁸⁷

-TEMAS Y ENFOQUES DE LA SOCIEDAD DE CONSUMO.

En su retrato de la vida americana mostraría el interés que a principios del siglo XX demostraron artistas como su admirado John Sloan (1871-1951) o Andrew Wyeth (1917-2009) pero, a diferencia de éstos, Warhol recurriría al “filtraje y reprocesado” de imágenes que ya existían. Partía de la fotografía publicitaria, de imágenes de prensa, del cine, del comic, del ámbito policial... utilizándolas como *ready-mades* recreados y repetidos generando obra para el público sin distinciones, uniendo literalmente el arte más elitista y sagrado de la cultura elevada con las iconografías más banales de la sociedad de consumo y sus medios de

³⁸⁷ A este respecto el Museo Guggenheim Bilbao mostraría la exposición *Jean-Michel Basquiat. Ahora es el momento*, organizada por la Art Gallery of Ontario en colaboración con el mencionado Museo vasco desde el 3 de julio al 1 de noviembre de 2015.

creación industriales. De esta forma “redefinió la práctica artística como la manera de intervenir estratégicamente en el proceso social general de la producción y el consumo de la imagen”.³⁸⁸

Warhol, se interesaba por reflejar lo que veía, leía y comía el público americano que a su vez pretendía seguir el nivel de vida que mostraban los medios de comunicación.³⁸⁹ Cuando se le preguntara por qué empezó a pintar sopa respondía que “porque la tomaba”, “tomaba la misma comida todos los días”, diría:

(...) calculo que durante veinte años, siempre lo mismo. Alguien dijo una vez que mi vida me ha dominado; esa idea me gustó. Yo quería vivir en las Wardolf Towers y comer sopa y un sándwich, como en esa escena del restaurante de Naked Lunch (...).³⁹⁰

Estaba claro que el cine y la publicidad eran el modelo a seguir inculcando un modo de vida pleno gracias al consumo.

¿Cuántas veces retrataría a Marilyn Monroe, Jackie Kenedy, o Elvis Presley entre otros (ya fuesen personajes populares o productos industriales y comerciales)? Infinidad, porque todos eran productos populares. Todos y todas en los años sesenta...) podíamos tener una imagen de cualquiera de esos personajes: recortada de un medio de comunicación de masas como un periódico, una revista, de un cartel.., realizando una fotografía del mismo extraída de alguno de estos medios..., hoy en día más fácilmente incluso, en nuestro hogar con internet en nuestro ordenador más la impresora..., porque eran y son iconos de la sociedad de consumo promocionados por los medios de comunicación..

Marilyn o la Coca-Cola eran -y son- productos populares; sus imágenes se siguen destilando y consumiendo se sea de la clase social que se sea. Es la democratización del producto que llega en las sociedades avanzadas industriales directamente al consumidor. Como decía Warhol, yo tomo Coca-Cola, tú tomas Coca-Cola, Marilyn también toma Coca-Cola, porque la Coca-Cola es un producto asequible y popular, apetecible y que “gusta a todo el mundo”.

³⁸⁸ PRENDEVILLE, Brendan. *El realismo en la pintura del siglo XX*. (Título original *Realism in 20th Century Painting*. Thames and Hudson Ltd. London, 2000; Traducción de Silvia Alemany Vilalta). Ediciones Destino, S.A. Barcelona, 2001; p. 162 y 164.

³⁸⁹ TRIADÓ, op. cit., p. 28.

³⁹⁰ ¿QUÉ ES EL POP ART? ENTREVISTAS (1963-1964). MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974): Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*. *Antología de escritos y manifiestos*. Ediciones Akal, S.A. Madrid, 1986; p.354.

El Pop había hecho suyo el diseño comercial para productos de gran competencia que resultarían realmente atractivos para los pintores americanos que adoptarían una nueva actitud hacia ellos admirando la belleza de la cotidianidad de los temas tratados en su arte adquiriendo estos el *status* de contenidos (*sic*) por la actitud de los artistas hacia ellos, una posición que el mismo Duchamp incluso criticaría habida cuenta de que sus *ready-mades* fueron una reacción en contra de lo estético establecido poniendo a prueba los límites del arte, que después se admirarían por su belleza estética: "(...) Les lancé el botellero y el orinal a la cara como una provocación y ahora los admiran por su belleza estética (...)" diría Duchamp.³⁹¹

Richard Hamilton (1922-2011) preconizaría ya en los cincuenta en Inglaterra (aunque no todos los avanzados del pop británico se adecuaron a estas premisas) los aspectos definitorios del arte *pop*, el término que sería inventado por Lawrence Alloway (1926-1990) al que se adaptaría perfectamente el pop americano y a la concepción y praxis de las obras de Warhol, diciendo que:

"El arte pop es:

Popular (destinado a un público de masas)

Efímero (una solución a corto plazo)

Prescindible (fácilmente olvidable)

De bajo coste

Fabricado en serie

Joven (dirigido a la juventud)

Ingenioso

Sexy

Efectista

Glamuroso"³⁹²

³⁹¹ Cfr. Nikos STANGOS, cuando recoge la afirmación de un documento colectivo del Royal College of Art de Londres incidiendo en esta idea; en *Conceptos de arte moderno*. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1996; p. 186.

³⁹² *Un gran negocio*. HAMILTON, Richard. *Collected Words*. Edita Thames and Hudson. London, 1982; p. 28, citado en op. cit. Livingston; p. 17.

-“CIENTO CINCUENTA MARILYNS MULTICOLORES” (1979). SERIACIÓN E ICONOGRAFÍA POPULAR.

En su “Ciento cincuenta Marilyns multicolores” (1979) de la Colección propia del Museo Guggenheim Bilbao,^(fig.211) Warhol una vez más, rechazaría la tradición pictórica y recurriría a esa repetición fría, serial, impersonal, de la serigrafía, manteniendo el mismo motivo, un famoso retrato de la actriz estadounidense que encontraría en una revista. La imagen en cuestión sería la realizada por el fotógrafo californiano Eugene Kornman –más conocido por Gene Korman- (1897-1978), que sería destinada a promocionar la película *Niágara* de 1953 de Henry Hathaway (1898-1985).^(fig.212 y 213) En esta misma fotografía extraída pues del medio publicitario, es en la que se basara el artista para varias de sus series tanto a principios de los sesenta -inmediatamente después de la muerte de la estrella cinematográfica- como de los setenta. Este retrato además, quedaría como el referente icónico del movimiento pop, encarnando una nueva definición plástica del sueño americano de posguerra.

El primer plano de Marilyn producto de los medios de comunicación de masas de la sociedad de consumo como fue la bella actriz, sería reproducida en la obra de la pinacoteca bilbaína ciento cincuenta veces dentro de una serie de serigrafías titulada “Iconos”, en las que utilizaría este procedimiento mecánico sobre lienzo que permite la citada multiplicación de imágenes.

En 1962 Andy Warhol comenzaría a realizar serigrafías de personajes célebres dentro del ámbito popular, iconos su tiempo como Marilyn Monroe. Las imágenes se basaban en fotografías publicitarias de estudio que transfería en un principio a papel y luego a lienzo multiplicándolas y combinando colores.^(fig.213) Cada marco sería modificado con toques de pincel o distorsionando la nitidez de las imágenes para crear una secuencia de piezas distintas. Poco a poco sus obras se irían complicando requiriendo procesos más impersonales y maquinales.

Los retratos de esta serigrafía están realizados partiendo de un fondo acrílico multicolor aplicado con una mopa. El aparente *totum revolutum* cromático con intensas superposiciones de capas de rojos y azules, junto con rosas y amarillos en menor proporción, conforma un fondo a modo de olas densas de color. Sobre esta base se transferiría la linealidad de los retratos de la Monroe en una repetición ordenada. Así se conseguiría finalmente una visión cromática extrañamente psicodélica como una imagen extraída de una alucinación al aparecer la riqueza cromática llenando los huecos de los retratos que se observan en negativo.

Puesto que la reproducción significaría multiplicación o repetición, el arte entraría en el dominio de lo cotidiano llegando a más gente.³⁹³ Emularía así la masificación de imágenes de los mass-media y la sobreabundancia de los objetos hechos fabrilmente, en serie. Warhol trabajará con los modos de esta contemporaneidad utilizando el gran formato dedicado por tradición a la pintura histórica o al llamado “género padre” (en el caso de la obra del Guggenheim Bilbao son 201x1055 cm.) y la tela también como soporte tradicional de la pintura uniendo a su vez tradición y modernidad.



(fig.211) WARHOL, Andy. “Ciento cincuenta Marilyn multicolores” (*One hundred and fifty multicolored Marylins*), 1979
Acrílico y serigrafía sobre lienzo. 201x1055 cm.
Museo Guggenheim Bilbao.

-EL PODER DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.

A la actriz Marilyn Monroe (1926-1962) Andy Warhol la retrataría en multiplicidad de ocasiones como a otras estrellas populares por ser iconos admirados de su tiempo y ensalzados así por los medios de comunicación de masas. Marilyn encarnaba a la perfección el fenómeno del *star-system*, con su *glamour*, belleza, icono de moda y de la moda, inteligente (no sólo por su buen hacer como actriz -trabajó con insignes directores de cine- sino también encarnando a las heroínas protagonistas de los films en los que participó).

Warhol, aun en apariencia exaltando el *glamour* y el deseo que proyectaba la imagen de la actriz como modelo de éxito y personificación de la alegría y el hedonismo de una próspera sociedad americana, la retrataría en su dimensión más trágica: tras su fatídica muerte. A este respecto la alusión a la muerte o el drama de la vida real de la felicidad *versus* la adversidad, también lo haría por ejemplo con Jackie Kennedy antes y después de la muerte de su marido, a Liz Taylor en su momento de problemas con la drogadicción... o más aún cuando de forma general sus iconografías remiten a accidentes y catástrofes en el mundo

³⁹³ KUSPIT, Donald. *El fin del Arte* (Título original: *The End of Art*. Editado originalmente por The Press Syndicate of The University of Cambridge, 2004). Ediciones Akal, S.A. Madrid, 2006; p. 17

moderno o a la silla eléctrica como método científico-industrial de provocar la muerte en una sociedad optimista y avanzada. Parece que la pregunta siempre ha estado candente en cuanto a si Warhol glorificaba la sociedad capitalista que le tocó vivir o por el contrario la criticaba, ofreciéndose múltiples y dispares respuestas al respecto. El americano mostraba sin remilgo lo bueno y lo malo de ella.

Lo que sí queda claro es que sabría comprender a la perfección la modernidad técnico-industrial y tecnológica de su tiempo que diera lugar a fenómenos sociales transformadores como sería el de la televisión. De la televisión Warhol extraería muchas de sus imágenes para sus serigrafías y en ella descubriría un medio de comunicación que estaba cambiando la percepción del mundo y el modo de vida de una manera esencial. Si en 1950 sólo el 9% de de las familias de Estados Unidos poseían televisor en sus casas, tan solo diez años después, sería el 90%. La televisión acercaba la realidad a todos y a todas de tal modo que la hacía penetrar en los hogares convirtiéndola en espectáculo, algo que él mismo acogería en su obra, como sería la noticia del suicidio de la Monroe.³⁹⁴

La televisión, el cine y la publicidad en general promulgaban la imagen de un país ideal, del sueño americano, de su prosperidad, de sus familias unidas, habitantes de óptimos valores morales y ejemplares en conducta, de la magnífica economía, de la democratización de los bienes de consumo, de su desarrollo industrial y tecnológico..., pero también acercaba las penas y los horrores de la vida real.

Como si se tratase de una especie de aparición Warhol ecogería aquí un primer plano de la actriz repetido un número determinado de veces (el que indica el propio título de la obra) pareciendo querer salir fuera de los límites del cuadro algunos de ellos. Una seriación dentro del mismo soporte de ciento cincuenta de los mismos, algunos de los cuales se fragmentan por no tener cabida en el encuadre. Dispuestos de forma alineada en filas horizontales, no son retratos al uso de la actriz sino negativos de una imagen encontrada en el mundo de la publicidad.

Los rostros reiterados mecánicamente, en su inversión del positivo semejan máscaras que remiten al carácter finalmente trágico de la estrella de cine evocando una especie de transfiguración fantasmagórica. Warhol une aquí el *glamour* y el deseo del mundo de la publicidad con el frío desenlace humano, más traumático todavía cuando se supo que la actriz se habría suicidado.(fig.9)

³⁹⁴ Cfr. TRIADÓ, op. cit., p.49.

Warhol usando la fotografía referida a esa muerte, o en sus accidentes, la silla eléctrica, o las muertes por ingestión de atún envenenado tan “sonoras” en los medios, en fin, a la muerte en general, recordará la muerte o desenlace final al que está abocado el ser humano. No obstante, la muerte se verá tipologizada en suicidios, accidentes de coche, envenenamientos, castigos, asesinatos... convirtiéndola en una serie de categorías como series eliminando de nuevo la singularidad de la muerte de cada persona.³⁹⁵

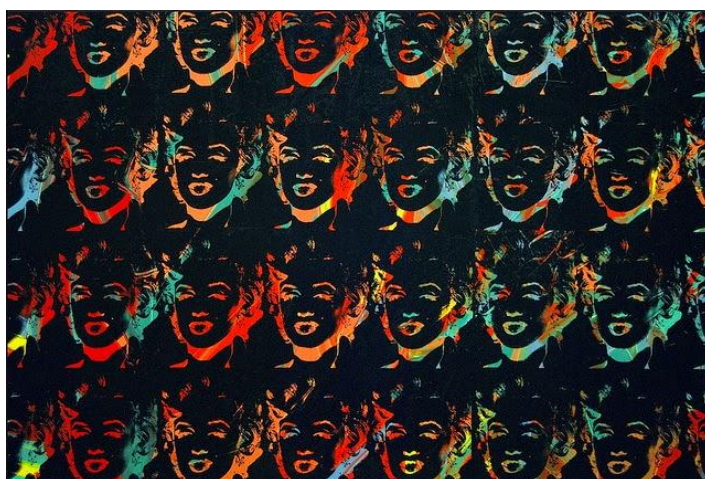


(fig.212) Fotografía promocional -en un plano medio más corto que el que encontró Warhol- para la película Niágara [1953, Henry Hathaway (dir.)] que extrajo de una revista, una imagen en la que se basaría el artista para sus series tanto de principios de los sesenta inmediatamente después de la muerte de la estrella cinematográfica, como a finales de los setenta.

³⁹⁵ PHELAN, Peggy Phelan, en BLESSING, Jennifer, TROTMAN, Nat. *HAUNTED: fotografía/vídeo/performances contemporáneos*. Catálogo de la exposición *Haunted: fotografía/vídeo/performances contemporáneos* en el Museo Guggenheim Bilbao organizada por los citados en el Solomon R. Guggenheim Museum, 26 de marzo-6 de septiembre, 2010 y en el Museo Guggenheim Bilbao, 6 de noviembre, 2010-13 de marzo de 2011). Editan The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2010., p. 58.



(fig.213) Warhol mostrando uno de los acetatos utilizados para la creación de varias de sus series sobre la actriz Marilyn Monroe



(fig.214) WARHOL, Andy. "Ciento cincuenta Marylins multicolores" (1979), (detalle)

A su vez, los medios de comunicación promulgaban el estado de bienestar con la accesibilidad por igual a los elementos de consumo, alardeando de pertenecer a una sociedad democrática, donde los bienes eran iguales entre ellos y para todo el mundo. De ahí que surja la repetición de los mismos y que se fabricaran en cadena masivamente para responder a la avidez del consumidor. Una avidez perpetuada por los medios en los que publicidad desbordaba con la repetición de anuncios de los bienes de consumo, la mirada y las mentes de los consumidores.

A través de los medios de comunicación de masas conocimos a Marylin, su imagen se repetía constantemente como estrella del momento, pero también se repitieron hasta la saciedad las mismas imágenes del exterior de su casa tras morir en ella y la noticia del desenlace en general. Así

Warhol descubriría la repetición como una suerte de discurso representativo de su mundo moderno: la producción en serie del mundo industrial que él aplicaría a su propia obra con la serigrafía y la repetición de las mismas imágenes como metáfora -primero- de igualdad en la sociedad de consumo en la que los productos se hacen asequibles a todos, -segundo- metáfora de masificación de imágenes de la sociedad de los medios de comunicación.

Esa repetición continua y consciente de las imágenes en la praxis warholiana empero, conllevarían el gran riesgo de la pérdida de su aura y su originalidad. Donald Kuspit al respecto considera que la reproducción mecánica es sólo un modo de exposición para las masas y no un medio de expresión.³⁹⁶ Y que la obra se convierte en otro producto social en el mercado de las imágenes masivamente reproducidas para las masas y no para el individuo. Así que las obras hechas mecánicamente con los métodos serigráficos de Warhol entran en esta onda. La reproducción destruirá el aura de la obra pero a su vez la convertirá en espectáculo social así es que, de esta manera es como puede también llegar a las masas. Este sería el método de Warhol emulando a los medios de comunicación sobre todo, en este caso, a la televisión y la prensa, que tanto se ocuparon del suceso de la actriz.

-LA CARACTERÍSTICA AÚRICA

Cuando Walter Benjamin caracterizaba el aura de la obra de arte como “aparición única de una lejanía, por muy cercana que pudiera estar, que no representa otra cosa que la formulación del valor de culto de la obra de arte en categorías de la percepción temporal-espacial”, consideraba la obra que forma parte de un ritual. Este fundamento se aplica a la representación religiosa de culto donde la función social de agruparse una comunidad a su alrededor como gesto de adoración, la hace más única. Así el objeto de culto, por su misma esencia, se hace único. Ese uso de culto era dado además por su valor expositor: (...) Al uso de culto le bastaba la exposición..., aunque lo esencial no es la imagen sino la función de participar en el rito porque de hecho, hay imágenes que no se muestran y forman igualmente parte del mismo (...).³⁹⁷

³⁹⁶ KUSPIT, op. cit., pp. 81-82

³⁹⁷ Cfr. Cap. 11. *Ars multiplicata*, en HOLZ, Hans Heinz. *De la obra de arte a la mercancía*. [(Título original: *Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus*. Ed. Herman Luch terhand Verlag. Darmstad y Newied, 1972). Versión castellana de Joan Valls y Royo. (Col. Punto y Línea)]. Gustavo Gili. S.A. Barcelona, 1979; p. 176.

El aura de la obra la fundamenta en este caso su significación religiosa y su función sociológica de culto, no perdiéndose ese aura siempre que haga permanecer la obra una continuidad de conciencia histórica pudiendo ocurrir que lo religioso se diluya en una visión estética pagana en cuanto a considerar la aparición de la idea. Así el objeto de culto en este caso, se convierte en obra de arte autónoma.

El culto hacia esta última es un culto estetizado que se ofrece exponiendo la obra en su espacio sacro que sería el museo o la galería de arte exigiendo la misma su exposición al público. El ritual entonces se producirá en su contemplación o interacción (si así lo exigiera) del que visita ese espacio sagrado para el arte y tiene a bien degustarla.³⁹⁸

Así, la significación o fuerza de la misma está en la propia obra, esa es su aura, su originalidad. Esto no vale para la obra repetida, si acaso, sí habría que reconocerse algún cambio en cada uno de los ejemplares para que esa fuerza volviera.

Walter Benjamin avisaba de cuidarse de la reproductibilidad de la obra de arte porque incidía directamente en que ésta se volviera susceptible de perder su aura, su originalidad. Un ejemplo cotidiano es el que expondremos a continuación para ilustrar la pérdida del aura de las imágenes que, en este caso remiten a un medio del que Warhol era consciente de su revolución en lo relativo a su poder de producir cambios socioculturales en las formas de pensar y la conducta de las masas. Nos estamos refiriendo a la televisión. Valga el siguiente ejemplo:

Cuando se produce un acontecimiento catastrófico en el mundo, dígame un terremoto por ejemplo y en el noticiario en nuestra televisión vemos por vez primera las imágenes del desastre, sufrimos un gran impacto y conmoción pero, a fuerza de ver todos los días esas mismas imágenes o incluso solo parecidas, aquel primer impacto desaparece y adoptaremos naturalmente la misma actitud frente a dichas imágenes como si de las de un anuncio cualquiera de un producto ordinario de consumo se tratara. Esto nos ocurre habitualmente porque las imágenes repetidas ven desvirtuada su aura, su originalidad. En la praxis de Warhol, la producción en serie de sus imágenes sin utilizar las técnicas tradicionales de la pintura eliminarían la originalidad y la imagen única y él era consciente de ello recurriendo a la repetición de la misma imagen o copia. Diría: "Cuando se ve la misma imagen una y otra vez acaba dejando de impresionarnos"³⁹⁹

³⁹⁸ HOLZ, op. cit., pp. 174-187.

³⁹⁹ TRIADÓ, op. cit., p. 49

La televisión sería el medio por el cual la publicidad llegaría a todo el mundo y con su publicidad promulgaba la producción en serie, esto es, los productos que se anunciaban eran para todo el mundo, todos y todas podían comer lo mismo, tomar lo mismo, vestir lo mismo. Warhol reflexionó sobre todo ello y, sin una aparente actitud crítica en sus obras, él mismo, al utilizar la repetición no haría más que aludir a la falta de pensamiento crítico de la sociedad contemporánea donde la repetición se vería como algo democratizador pues cualquiera podía tener acceso a un producto tan popular como la Coca Cola o disfrutar de la imagen de la diva del cine Marilyn Monroe.

Warhol parece por tanto, negar la originalidad de la imagen de la estrella cinematográfica Marilyn cuando repite “hasta la saciedad” su retrato. Niega su aura y la diluye en un personaje vacío, exento - metafóricamente- de carnalidad (por sus, una vez que imágenes en negativo). El exceso de la repetición que proporcionó a Warhol el trabajo con los medios industriales de transferencia de imágenes haciendo obra de arte en cadena y creando series, o dentro de la obra que ahora nos ocupa, series de retratos en una misma imagen perteneciente a una serie mayor, la ya citada “Iconos”. Llegaría incluso a decir que “la idea de América es tan maravillosa porque cuanto más igual es algo, más americano es”.⁴⁰⁰ Y las imágenes mecanizadas se convierten por tanto en otro producto social en el mercado de las imágenes masivamente reproducidas para las masas

Warhol realizaría “Ciento cincuenta Marilyn multicolores” con la ayuda de su entorno de la Factory aplicando sobre la imprimación de la tela pintura acrílica antes de la impresión de las imágenes. El acrílico se aplicaría con una mopa de esponja a modo de ancho pincel, ofreciendo una sensación gestual al plano pictórico que quedaría así preparado para acoger la transferencia de las imágenes a través de la serigrafía. Tal y como indica el título de la obra, el de Pittsburgh repetiría el retrato de la estrella popular ciento cincuenta veces. Ante la irregularidad en la aplicación de los colores que se integran, desvanecen y emergen en otros, los retratos transferidos, a pesar de ser todos iguales y “vaciados”, dejan transparentar la riqueza cromática del fondo. De esta manera Warhol impedía el adormecimiento del espectador o su desensibilización ante la repetición del rostro en negativo de la Monroe, provocando un cierto efecto de extrañamiento obligándole a estar atento a la disparidad

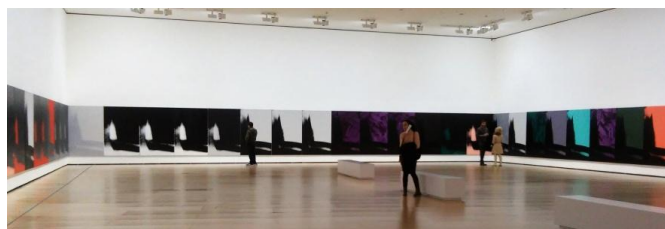
⁴⁰⁰ CROW, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. [(Título original: *Modern Art in the Common Culture*. Yale University Press (publ.), Thomas Crow (ed.), 1996; traducción de Joaquín Chamorro Mielke)]. Ediciones Akal, S.A. Madrid, 2002; p. 67.

en la unidad del cuadro.⁴⁰¹ Así resultaría que ningún retrato, aún en su gran repetición, sea igual al siguiente o al anterior evitando la pérdida total de su aura.(fig.214)

Este mismo procedimiento, a caballo entre lo pictórico y lo industrial, lo seguiría Warhol en una obra monumental realizada en la misma época que la anterior que se pudo contemplar en el mismo Museo Guggenheim Bilbao en el año 2016.⁴⁰²(figs.215 y 216)



(fig.214) Observemos que cada retrato es diferente del anterior y la escala de la fotografía comparándola con la de la obra.



(figs.215 y 216) Izquierda: Andy Warhol (1928-1987) frente a “Sombras” [(*Shadows*), 1978. Acrílico sobre lienzo, 102 pinturas sobre lienzo sin marco; 193 x 132 x 2,9 cm. cada una. Dia Art Foundation, Nueva York, 1979. Derecha: la obra “Sombras” expuesta en el Museo Guggenheim Bilbao en el año 2016. (fotografía de la autora).

⁴⁰¹ CROW, op. cit., p. 57 y ss.

⁴⁰² “Sombras” (*Shadows*) sería un encargo realizado por Heinrich Friedrich y Philippa de Menil en el año 1978 cuando Warhol contaba con cincuenta años y era más que una celebridad. El artista partió de una fotografía en positivo y otra en negativo para realizar los 102 lienzos que componen la obra concebida como una sola pintura en varias partes (en el Guggenheim Bilbao gracias a sus privilegiados espacios se pudo ver por entero). Utilizando el mismo procedimiento que en “Ciento cincuenta Marilyns multicolores” y recurriendo a los colores característicos de su paleta tal y como se apuntaba en los textos de pared de la muestra en la Galería bilbaína, se manejaría con siete u ocho pantallas serigráficas como evidenciaban las leves diferencias de escala de las zonas oscuras y la presencia de puntos de luz aleatorios. A lo largo de las paredes de la gran sala que la albergara en Bilbao, se alternaban el positivo y el negativo de “Sombras” tal y como lo decidieron los asistentes de Warhol de la Factory, orden que viene respetándose al exponerse desde que se creara la obra a finales de los setenta. “Sombras” es propiedad de la Dia Art Foundation (Nueva York) la cual organizaría esta muestra en la ciudad vasca; comisariada por Lucía Aguirre y ubicada en la Galería 105, se pudo disfrutar de esta monumental obra de Warhol en el Museo Guggenheim Bilbao entre el 26 de febrero y el 2 de octubre de 2016.

-MARILYN COMO MERCANCÍA DE LA SOCIEDAD DE CONSUMO

En realidad Warhol, aun haciendo alarde de la alegre sociedad de consumo con la diva del cine como protagonista de sus obras, no estaría más que representando la dramatización del fracaso en el intercambio de la mercancía.

Marilyn como mercancía, con su valor de uso (la fantasía sexual, el deseo) había fracasado ante la realidad del sufrimiento y de la muerte. Recordemos de hecho, que sería una semana más tarde de su muerte cuando Warhol comenzaría sus obras con su efigie como protagonistas de las mismas en agosto de 1962.

Aunque este tema será desarrollado más en profundidad al final de este estudio sí por lo menos se considera pertinente aludir aquí, recordando a Marx, una vez más, que la mercancía se volvió fetiche en el mundo capitalista. Warhol se dedicó a dramatizar el fracaso en el intercambio de mercancías.⁴⁰³ Al fin de al cabo Warhol era de la opinión de que la muerte forma parte de nuestro paisaje cotidiano y, emulando a Paul Virilio con respecto a la modernidad industrial y tecnológica, podemos pensar que antes de inventar el avión no existían los accidentes de avión, antes de haber automóviles, no existían los accidentes de automóviles...; es decir, Warhol estaba en lo cierto y sus accidentes, o el suicidio de la actriz formaban parte del paisaje cotidiano de la sociedad moderna.

-EL CONTENIDO POLÍTICO.

Los artistas pop americanos vinieron a autoproclamarse orgullosos hijos de la era neocapitalista y la obra de Warhol remite a los efectos democráticos de la cultura de consumo, pero también a los significados de los órdenes políticos y económicos de la Guerra Fría. Con su obra alardeaba de pertenecer al bloque occidental consumista y luminoso, alegre y democrático que se contradecía con los países de detrás del Muro de Berlín, esto es, oscuros, tristes y escasos de bienes de consumo con regímenes autoritarios.

⁴⁰³ Vid. la reflexión de Thomas Crown en cuanto a relación de la obra de Warhol con los acontecimientos acaecidos en la época referidos a la historia política citando la famosa entrevista con Gene R. Swenson *What Is Pop Art?* En *Art News*, LXII, noviembre de 1963; p. 26, donde el artista declararía que quería ser una máquina. A su vez el mismo Crown destaca el pensamiento warholiano de que capitalismo y consumo son lo mismo, considerando además que algún día todo el mundo pensaría de esta manera, recogiendo el comentario emitido por el que fuera uno de sus asistentes más cercano en la *Factory*, Gerard Malanga en SMITH, Patrik (ed.). *Warhol. Conversations about the Artist*. Ann Arbor, UMI, 1988; p. 163. Recogido por el autor mencionado, es decir, op. cit. Crown; pp. 56-57.

Su arte pues, se tornará un arma arrojada, desmoralizante para aquellos últimos, aunque Warhol parece que generalmente no se expresara literalmente a este respecto en cuanto a su intención o contenidos de este tipo a pesar de que en su declaraciones escondería el orgullo patriótico de pertenecer a la próspera y hegemónica sociedad de consumo capitalista norteamericana.⁴⁰⁴

Warhol utilizó el arte comercial como estilo, adorando lo ordinario y siempre a favor del modo de vida hijo de la era industrial, algo que influiría en los países del otro lado como en la entonces Unión Soviética los artistas que sacaron a la luz el arte Sots [como Vitaly Komar (n. 1943) y Alexander Melamid (n. 1945)]; estos autores se apropiaron para su pintura, de diseños publicitarios como el del logotipo de un envase de cigarrillos con el rostro de la perrita Laika, toda una heroína soviética sacrificada en pos de la carrera espacial.⁴⁰⁵ (fig.217)



(fig.217) KOMAR, Vitaly (n. 1943) y MELAMID, Alexander (n. 1945). **Caja de cigarrillos Laika**, 1972
Oleo sobre lienzo, 77x58 cm.
Ronald Feldman Fine Arts. New York.

En la Unión Soviética en los sesenta y setenta los artistas se harían eco del pop angloestadounidense. Si bien en su contexto por el régimen político, la cultura de masas y la cultura institucionalizada eran indisolubles y aun con clara influencia del cubofuturismo y el orfismo, en este todavía realismo socialista, quisieron emular algo del pop americano en la elección del motivo, la heroína, símbolo de los avances espaciales y la caja de cigarrillos.

⁴⁰⁴ Capítulo 7. ARTE POP. FUTUROS Y PASADOS en DANTO, Arthur C. *Después del fin del Arte: El arte contemporáneo en el linde de la historia*. [(Título original *After the End of The Art*. Princeton University (publ.). Princeton, Nueva Jersey, 1997?? COMPROBAR (traducción de Elena Neerman)]. Castellano: Ediciones Paidós, S.A. Barcelona y Editorial Paidós, SAICF. Buenos Aires, 1999; p. 140.

⁴⁰⁵ DANTO, Arthur C. *Después del fin del Arte: El arte contemporáneo en el linde de la historia*. [(Título original *After the End of The Art*. Princeton University (publ.). Princeton, Nueva Jersey, 1997 (traducción de Elena Neerman)]. Ediciones Paidós, S.A. Barcelona y Editorial Paidós, SAICF. Buenos Aires, 1999, p. 144. DANTO, op. cit., p. 144

El arte pop contribuiría sobremanera a provocar la demanda de liberación. Sería un arte liberador fruto de cambios políticos y sociales celebrando lo ordinario industrial y el consumismo, democratizando los productos para todos y todas las razas y (o al menos en teoría) en los Estados Unidos hasta el punto que, como dice Danto: “(...) Era la percepción, a través de la televisión, de que otros estaban disfrutando los beneficios de la vida común, lo que provocó la caída del Muro de Berlín. (...)”⁴⁰⁶

O como preguntara a su interlocutor David Hockney: “(...) ¿No crees que la televisión y los medios de masas han provocado cambios sociales durante el siglo XX solo porque permitieron a muchos saber cómo vivían los demás? (...)”.⁴⁰⁷

SÍNTESIS DE IDEAS

En la obra “Ciento cincuenta Marilyns multicolores” de Andy Warhol perteneciente a la Colección Propia del Guggenheim Bilbao destacan los siguientes aspectos:

- La presencia de la cultura de masas.
- El icono popular como mercancía y la negación de su fetichismo.
- Los procesos mecánicos de transferencia de imágenes. Arte hecho con carácter industrial seriado. La repetición o producción en serie echaría por tierra la imagen única e irrepetible de la Pintura y Esculturas tradicionales.
- La repetición industrial como metáfora de la masificación de la sociedad de los medios de comunicación.
- El artista y la producción fabril. El estudio como fábrica haciendo honor a su nombre: Factory.
- El artista quiere ser una máquina.
- Mirada fría y aséptica hacia el motivo. Impersonalidad en la creación de la obra. Disolución de la mano artesanal del autor y puesta en cuestión la idea de autoría.

⁴⁰⁶ CROWN, op. cit., p.56

⁴⁰⁷ ANAUT, Alberto (ed.). *David Hockney. El gran mensaje: Conversaciones con Martin Gayford*. La Fábrica Editorial. Madrid, 2011, p. 202.

- Selección del *ready-made* como base.
- El arte retrata la sociedad del capitalismo avanzado y se incluye en él como un producto más que se compra, se vende y se promociona. Confusión entre arte y mercadotecnia.
- El artista es un producto más y se promociona como tal.
- El contenido político expresivo del estado de bienestar. Un alarde de la sociedad de consumo democratizado.
- Disolución de las barreras que separan el arte elitista del arte popular. Intento de planaridad en torno a la alta cultura y la baja cultura.
- Warhol unirá tradición y modernidad recogiendo la herencia de, en su caso, ciertos géneros tradicionales. En la obra del Museo Guggenheim Bilbao realiza un retrato múltiple usando un primer plano del icono popular Marilyn a partir del uso de un *ready-made* publicitario. Y no se alejaría de esta tradición en el resto de sus serigrafías, pues contemplamos en ellas desde el bodegón con sus sopas de tomate Campbell, pasando por sus naturalezas muertas de cajas de estropajos "Brillo" al costumbrismo de la era industrial avanzada con sus accidentes de automóvil.... A lo que se unirá la modernidad del trabajo por medios mecánicos e industriales de sus obras. Warhol haría realidad su deseo de eliminar la idea de obra de arte hecha manualmente correspondiendo elocuentemente a "la cultura pop que es resultado de la Revolución Industrial y de la serie de revoluciones tecnológicas que la sucedieron". Así su obra es un compendio de aspectos del mundo industrial moderno, dígame la moda, la democratización de los productos de consumo, la publicidad, la televisión y los medios de comunicación de masas en general y por ende el mundo de la máquina entre otras y sus consecuencias.
- Su obra de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao ejemplifica a la perfección el arte serigráfico de Andy Warhol y sus innovaciones tanto formales como conceptuales ejerciendo de indicador social, como todo el arte popular.
- Marilyn como objeto de consumo de masas o producto popular, icono e iconografía en la obra de Warhol.

3.3. b) ROBERT RAUSCHENBERG. Transferencia mecánica de imágenes.

-EXPLORACIÓN CONTINUA DE MATERIALES, MEDIOS Y TÉCNICAS.

Robert Rauschenberg, nacido en 1925 con el nombre de Milton Ernest Rauschenberg en Porth Arthur, la ciudad industrial tejana del petróleo en la que se criara, trabajó a lo largo de su vida artística en un amplio espectro de temas, estilos, materiales y técnicas, escapando de cualquier encasillamiento historiográfico cerrado.

Cuando empezara su carrera artística a finales de los años cuarenta, después de licenciarse en la Armada de los Estados Unidos en 1945, formularía ya un reto a la estética moderna concibiendo la pintura como algo que guardaba total relación tanto con el arte como con la vida. Sus famosos “Combinados” (*Combines*) que comenzara a mediados de los años cincuenta, integraban en la pintura abstracta imágenes y objetos manufacturados extraídos de la vida cotidiana moderna profundizando en la idea duchampiana del *ready-made* poniendo en tela de juicio los límites tradicionales de la pintura y de la escultura.⁴⁰⁸ (figs. 218 y 219) Es así que, comenzaría un diálogo entre diferentes medios, entre lo artesanal y lo industrial, entre el gesto personal del artista y la imagen hecha mecánicamente.

Se le conocerá como un gran artista que acogió multiplicidad de medios, materiales y técnicas introduciendo con ellos grandes innovaciones en el mundo tanto de la pintura, como de la escultura, el dibujo, el grabado o la fotografía. Rauschenberg, de hecho, había estudiado fotografía en el Black Mountain College de Carolina del Norte en 1949 y la incorporaría casi constantemente en su obra como algo esencial. La estimaba como un medio a explorar y a adoptar en otros contextos plásticos, como apoyo y fundamento para su arte. La fotografía supondría una de las formas de introducir iconografías modernas de la sociedad de su tiempo, así como los mismos materiales y objetos que escogía también remitían a esta. Le interesaba la fotografía con su capacidad de apresar efímeras impresiones visuales conservándolas en el tiempo y sentía predilección por los temas comunes. Usaba las suyas propias o las que extraía de los medios de comunicación, de folletos impresos, etc, como materia prima en su arte.

⁴⁰⁸ Sus *Combines* eran una mezcla de pintura, collage de fotografías del autor e imágenes variadas extraídas de los medios de comunicación de masas, *ready-made* y ensamblajes de objetos de desecho propios de la sociedad de consumo. En el verano del 1954 ya había creado su primer “Combinado” eliminando la distinción entre pintura y escultura.

Pintar no solo era para él “actuar con el pincel”, sino también utilizar la foto, la serigrafía, el collage, el *assemblage* o la transferencia y la impresión por otros cauces, de imágenes populares de las que se apropiaba.⁴⁰⁹ En sus “Pinturas negras” (1952) y “Pinturas rojas” (*Red Paintings*, 1953-54), (fig.220) prolegómenos de los *Combines*, intensificaba ya la superficie de las obras a través del collage con la adhesión de papel de periódico o comic, tela, madera..., que veían uniformizarse a través de la pintura aplicada de diferentes modos (desde el uso del pincel, hasta utilizando directamente el tubo de pintura, pasando por salpicar, empastar, gotear o, fluidificando la materia pictórica creando aguadas).⁴¹⁰



(fig.218) RAUSCHENBERG, Robert. “Sin título” (*Untitled*), 1955.

Combinado: óleo, lápiz de color, papel, tela, reproducciones impresas, fotografías y cartón sobre madera.
39,3 x 52,7 cm.
Colección de Jasper Johns.

En 1958, al mismo tiempo que estaba realizando sus “Combinados”, experimentaba con una técnica que ya practicara tanto en su niñez como a principios de esa década: transfería material impreso a papel. Mediante

⁴⁰⁹ Cfr. Susan Davidson en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009, p.94.

⁴¹⁰ Cfr. AAVV. *La Colección Permanente de los Museos Guggenheim* (publicado con motivo del Décimo Aniversario del Museo Guggenheim Bilbao). Edita: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 2007, p.158.

la aplicación de un disolvente químico (de pequeño usaría combustible de mecheros) sobre la superficie del original como podía ser una página de una revista y disponía la imagen coincidiendo con el soporte al que se querría traspasar; finalmente, con un bolígrafo exento de tinta, el artista frotaba el material original -la hoja de la revista- por su reverso. La imagen final resultante aparecía invertida con respecto a la original dejando ver la huella del instrumento bruñidor. A mediados de los años setenta volvería a este proceso del disolvente para aplicarlo sobre tejidos brillantes como la seda, la gasa o el satén, que harían las funciones de soporte colgados sobre la pared, obteniendo una caída natural, a los que añadía en ocasiones elementos manufacturados encontrados.



(fig.219) RAUSCHENBERG, Robert. “**Odaliska**” (*Odalisk*), 1955/1958.
 Combinado: óleo, acuarela, lápiz de cera, papel, tela, fotografías, reproducciones impresas, cianografía en miniatura, periódico, metal, vidrio, hierba seca y lana de acero con almohada, poste de madera, luces eléctricas y gallo Leghorn disecado sobre estructura montada sobre cuatro ruedas pequeñas.
 210,8 x 64,1 x 63,8 cm.
 Museo Ludwig. Colonia.



(fig.220) RAUSCHENBERG, Robert. “**Sin título (Pintura roja)**”, [*Untitled (Red Painting)*], ca. 1953
 Óleo, tela y periódicos sobre lienzo con madera;
 200,7 x 84,1 cm.
 Solomon R. Guggenheim Museum. Nueva York.

En un trabajo aún temprano, de finales de los cincuenta, en el que Rauschenberg habría invertido dos años y medio, ilustraría los 34 cantos de “El Infierno” de la “Divina comedia” de Dante (1958-60). El americano realizaba cada composición a través de una combinatoria entre dibujos y acuarelas propios e imágenes que extraía de medios de comunicación de masas -revistas en su caso- transfiriéndolas a través de esa técnica que ya había practicado en 1952.⁴¹¹ La huella del instrumento bruñidor por los gestos paralelos del artista durante la transferencia para conseguir la imagen definitiva, hacen pensar en el barrido de los rayos catódicos con las antiguas 625 líneas para la consecución de la imagen en la televisión, medio de comunicación masivo que estaba instalándose en las vidas de los americanos.



(fig.4) RAUSCHENBERG, Robert. “Canto XXI: Octavo círculo, Bolgia 5, Los chanchulleros (de Treinta y cuatro ilustraciones para el Infierno de Dante)”, (*Canto XXI: Circle Eight, Bolgia 5, The Grafters (Thirty-four Illustrations for Dante’s Inferno)*,

Transferencia de dibujo, guache, papel recortado y pegado, lápiz, lápiz de color y aguada sobre papel.

36,5 x 29,2 cm.

The Museum of Modern Art. Nueva York.

-LA SERIGRAFÍA COMERCIAL.

En 1962 comenzaría a explorar el proceso de transferencia de un medio impreso. A finales del verano de ese año, visitaría Rauschenberg el estudio de Andy Warhol encontrándose con el sustituto industrial a su antiguo método de transferencia: la serigrafía comercial.⁴¹² Descubrió la

⁴¹¹ La transferencia de imágenes impresas a sus acuarelas y dibujos la experimentaría Rauschenberg por vez primera encontrándose en Cuba con su amigo Cy Twombly, lugar al que viajaron entre otros aprovechando las vacaciones de primavera de 1952 del Black Mountain College en Carolina del Norte al que ambos asistían.

⁴¹² Recordemos que Warhol había comenzado a utilizar la serigrafía en su estudio en agosto de 1962.

serigrafía fotomecánica y es así que comenzaría de nuevo a incorporar en sus pinturas imágenes encontradas siguiendo la estela de la apropiación de las mismas desde los medios de comunicación populares y/o utilizando también sus propias fotografías. Con este medio de reproducción comercial las transcribía a un tamaño mayor que la escala 1/1 a la que estaría hasta entonces obligado a ceñirse. Así, empezaría a crear composiciones donde las imágenes se “desperdigaban” por la superficie del cuadro, estratificándola a modo de puzzle, dividiéndola al modo del collage..., tomando contacto entre ellas y con el soporte en una suerte de integración total a través de la utilización gestual del pincel.⁴¹³ La imagen transferida, empero, sobrepasaría el ámbito del *collage* siendo ya indeleble con respecto al soporte dado que la imagen apropiada ya pertenecería a él no siendo una mera adición sino algo integral al mismo.

A finales de 1962 encargaría veinte serigrafías a la empresa Aetna Silk Screen Products comenzando la primera de las treinta y ocho pinturas serigrafiadas en grisalla. A su vez, seguía explorando las posibilidades del medio como poder interrumpir el encadenamiento literal entre las imágenes adhiriendo materiales y objetos encontrados... Esto es, combinaba, permutaba y experimentaba constantemente con este y otros procedimientos. Así, en sus primeras pinturas serigrafiadas -que datan de 1962-63- utilizaría sobriamente gradaciones de grises de manera prudente pues eran momentos en los que daba los primeros pasos con este medio.⁴¹⁴ Al dominar progresivamente el procedimiento, la grisalla dejaría paso al estallido de una paleta ciertamente saturada en una suerte de azules, rojos, amarillos...⁴¹⁵ como así se pudo comprobar no solo en su retrospectiva en el Guggenheim Bilbao de 1998-1999,⁴¹⁶

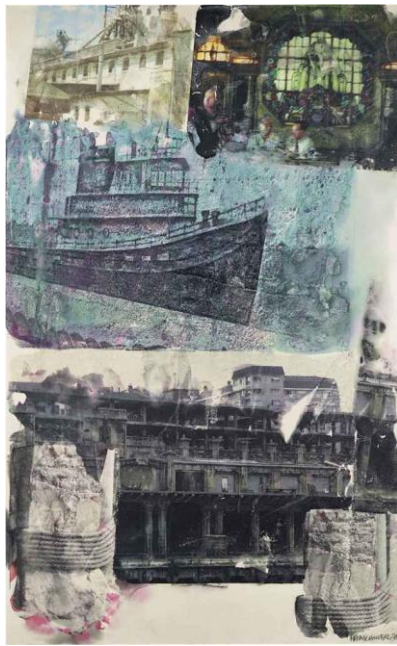
⁴¹³ Es por ello que, a pesar de la utilización de medios industriales de transferencia de imágenes, el uso de objetos de consumo e iconografías de esa índole, no se puede encasillar a Robert Rauschenberg como artista pop dado que sus obras gozan de la expresión gestual combinando lo industrial y lo artesanal fuera de la fría serialidad de la serigrafía de los pop. Sí podríamos decir que es antecedente del pop.

⁴¹⁴ En 1962 Rauschenberg exploraría también la técnica de transferencia en la edición de sus impresiones a través de la litografía. Su primera litografía la realizó en la Universal Limited Art Editions (ULAE) en West Islip (Nueva York); en 1963 ganaría el gran premio de la Exposición Internacional de Artes Gráficas de Ljubljana (Eslovenia -antigua Yugoslavia-); y después de recibir el Gran Premio de pintura en la Bienal de Venecia en junio de 1964 -siendo el primer artista americano que lo obtuviese-, el autor destruiría las pantallas utilizadas de la serie serigráfica que presentara, con afán de explorar nuevos temas y materiales. Durante muchos años se dedicaría a la producción de impresiones, el arte de la performance y a la relación del arte y la tecnología.

⁴¹⁵ En agosto de 1963 ya habría llegado a la utilización del color en sus pinturas serigrafiadas. Cfr. Susan Davidson, op. cit., en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao...*, p. 93.

⁴¹⁶ Exposición *Robert Rauschenberg: Retrospectiva* que pudo disfrutarse desde el 21 de noviembre de 1998 al 7 de marzo de 1999 estando el artista vivo. Organizada cronológicamente, proporcionó una extensa visión sobre la producción pictórica y escultórica del artista reflejando precisamente su forma de trabajar tan prolíja utilizando distintos medios. Tal y como se enfatizaba en la comunicación del Museo Guggenheim Bilbao hablando de la muestra, esta, presentaba su obra como dibujante, fotógrafo e impresor, así como se aludía a sus importantes colaboraciones en las artes teatrales y en el trabajo basado en la tecnología. Vid. web <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/robert-rauschenberg-retrospectiva/>>, [12-03-2015].

sino en otras colectivas en las que se vería representado y que pudieron disfrutarse en la misma Galería: en el homenaje a Eduardo Chillida⁴¹⁷ (creando Rauschenberg un cuadro para la muestra con imágenes serigrafiadas de Bilbao partiendo de fotografías tomadas por él mismo cuando acudiera a contemplar la retrospectiva del escultor en el mismo Guggenheim Bilbao⁴¹⁸ y que sería la última vez que se encontrara con el vasco) (fig.221) o en la exposición *Haunted* sobre fotografía⁴¹⁹, entre otras.



(fig.221) RAUSCHENBERG, Robert. “Barco fantasma de regreso a casa” (*Ghost Ship Homecoming*), 1998. Transferencia con tinte vegetal sobre polilaminado, 248x155 cm. Colección privada. Obra realizada por el americano en homenaje a Eduardo Chillida para participar en la muestra que pudo disfrutarse entre el 5 de abril y el 11 de junio de 2006 en el mismo Museo Guggenheim Bilbao. Son imágenes tomadas desde el antiguo solar del puerto franco, en Bilbao, donde el grupo Urbasco levantaría las Torres Isozaki.

⁴¹⁷ Exposición en el Museo Guggenheim Bilbao titulada “Homenaje a Chillida”, 5 de abril, 2006 – 11 de junio, 2006, comisariada por Kosme de Barañano. En esta muestra, unos años después del fallecimiento en 2002 del escultor vasco, cuarenta y cinco artistas le rindieron homenaje demostrando su respeto hacia el de San Sebastián, entre ellos, Robert Rauschenberg. En esa ocasión, el grupo constructor y hotelero alavés Urvasco a través de su Fundación mostraría su apoyo desinteresadamente a la creación de esta muestra en honor a Eduardo Chillida.

⁴¹⁸ Exposición en el Museo Guggenheim Bilbao titulada “Chillida 1948-1998”, 20 de abril, 1999 – 12 de septiembre, 1999, comisariada por Kosme de Barañano; celebrada con motivo del 75 aniversario de Eduardo Chillida y conformada por 200 obras del vasco cubriendo más de cincuenta años de su trayectoria, se pudieron ver obras que mostraban todos los materiales y fases del artista.

⁴¹⁹ Exposición *HAUNTED. FOTOGRAFÍA, VÍDEO, PERFORMANCE CONTEMPORÁNEOS*, organizada por Jennifer Blessing y Nat Trotman; Solomon R. Guggenheim Museum, 26 de marzo-6 de septiembre, 2010; Museo Guggenheim Bilbao, 6 de noviembre, 2010-13 de marzo de 2011, y conformada fundamentalmente por obras de la Colección Permanente de los Museos Guggenheim, la muestra recorrió las diferentes formas de inclusión de la fotografía en el arte desde la década de los sesenta.

Con la fotografía, los procedimientos de reproducción se introducen en los procesos creativos. Si bien es cierto que, Warhol y Rauschenberg no manipulan la estructura orgánica del objeto o motivo de la foto. Ellos considerarían la fotografía como “material de información objetiva”.⁴²⁰

Robert Rauschenberg transfería imágenes de medios fotográficos sobre tela desde principios de los sesenta, después introduciría métodos muy diferentes hasta llegar a realizar unas ochocientas.⁴²¹ Una inquietud que ya se había visto en sus grabados y ediciones múltiples de objetos utilizando todo tipo de técnicas de transferencia de la imagen como la litografía, la ya citada serigrafía o la xilografía con matriz de piedra o metal. Asimismo, los métodos fotosensibles desde la fotografía, el fotograbado, radiografías o cianografías, también habían tenido ya cabida en sus obras.

Sus pinturas evolucionarían desde la tradicional (óleo sobre lienzo) a la incorporación del *collage*, el ensamblaje y la transferencia directa o industrial con impresiones sobre diferentes soportes (desde la madera, tela, yeso... a metacrilato o metal entre otros...). Bailando entre un método y otro volvería a la transferencia de imágenes una y otra vez y a los objetos encontrados así como al collage y el ensamblaje y, una vez más, como artista inquieto que sabría adaptarse a su tiempo, en 1992 comenzaría a utilizar una impresora Iris realizando impresiones digitales en color de sus fotografías consiguiendo imágenes de alta resolución con tonalidades luminosas. La impresión Iris le permitía hacer transferencias y copias en color quedándose las tintas en la superficie del papel en vez de absorberse por la emulsión; a su vez permiten el uso de tintas vegetales y la transferencia utilizando agua en vez de disolventes químicos, algo muy conveniente para Rauschenberg sabiendo de sus preocupaciones ecológicas o medioambientales. En 1995 crearía una serie de obras, Las Faux-Tapis como si de tapices se tratara sobre soporte de aluminio que incorporaban telas serigrafiadas a modo de collage.⁴²² En definitiva, el proceso de transferencia que iniciaría en 1952

⁴²⁰ MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”. Antología de escritos y manifiestos*. Ediciones Akal. S.A. Madrid, 1986, p.39.

⁴²¹ Cfr. Ruth E. Fine: *Escribiendo sobre roca, frotando sobre seda, estratificando sobre papel*, en AAVV. Robert Rauschenberg: Retrospectiva..., op. cit. p. 129.

⁴²² Vid. Julia Blaut: Transferencias sobre papel, telas, frescos 1992-1997, en AAVV. *Robert Rauschenberg: Retrospectiva*. Catálogo, con texto en español, de exposición del mismo nombre comisariada por Walter Hopps y Susan Davidson. Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, y Guggenheim Museum en la Ace Gallery, Nueva York: 19 de septiembre, 1997-7 de enero, 1998; The Menil Collection, Contemporary Arts Museum y The Museum of Fine Arts, Houston: 13 de febrero-17 de mayo, 1998; Museum Ludwig, Colonia: 27 de junio-11 de octubre, 1998; Museo Guggenheim Bilbao: 20 de noviembre, 1998-7 de marzo, 1999. Texto español. Traducción de Susana Fornies, Syntax, Tradutecnia). Edita The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 1997, 1998, p. 160.

sería esencial para toda su carrera incorporando en él nuevos soportes y tecnologías.

Trabajaría durante su carrera con imprentas o estudios de impresión como ULAE (Universal Limited Art Editions), Gemini G.E.L.,(fig.222) Graphicstudio, Styria Studio o Saff Tech Arts y ya él mismo en 1969 había abierto un taller de impresión muy básico en su propio taller de Captiva Island (Florida) que llamaría "Untitled Press" donde el artista e impresor Robert Petersen (n. 1945) sería la única mano de obra al comienzo.⁴²³ Cy Twombly (1928-2011) y Brice Marden (n. 1938) entre otros trabajarían allí.(fig.223).



(fig.222) Robert Petersen (a la derecha) y Robert Rauschenberg (a la izquierda), trabajando en Gemini G.E.L. preparando una edición de *Hoarfrost* colocando periódicos para pasar por una prensa, 1974.



(fig.223) Nicola Del Roscio, Robert Rauschenberg, Cy Twombly y Robert Petersen trabajando en la imprenta de Rauschenberg, Captiva, Florida, 1971

⁴²³ En 1969 Robert Petersen (n. Le Mars, Iowa, EEUU, 1945) empezó a trabajar como asistente en Gemini G.E.L donde creó ediciones para Frank Stella, Roy Lichtenstein y Robert Rauschenberg. Allí comenzaría su amistad y colaboración con este último que, en 1970, le invitó a vivir y trabajar con él en la isla de Captiva, Florida (la que sería residencia permanente y estudio de Rauschenberg). Allí, en 1971, Rauschenberg y Petersen establecieron la imprenta experimental Untitled Press, Inc., donde no solo imprimieron su propio trabajo, sino también acudirían a él artistas visitantes como David Bradshaw, Brice Marden, Hisachika Takahashi, Cy Twombly y Robert Whitman. Petersen vivió y trabajó estrechamente con Rauschenberg en Captiva hasta 1980. Cfr. Robert Petersen, <<http://www.robertpetersenfineart.com/biography>>, [05-04-2017]

Su filosofía de vida con el arte era su interés por la colaboración. Al igual que una fábrica o una empresa donde el producto se realiza gracias a la colaboración de de diferentes trabajadores, cada uno realizando su trabajo y el de todos constituyendo el producto final. Rauschenberg diría;

Mi idea general de la actividad artística siempre ha estado dirigida a la colaboración con otras personas... En colaboración se puede aceptar el hecho de que otra persona comprenda y sintonice con lo que estás haciendo hasta tal punto que ambos profundicen y alcancen cotas que podrían no haber sido obvias si el artista hubiera estado trabajando a solas en un estudio con la puerta cerrada... Creo que parte de nuestra exclusividad proviene del hecho de que estamos mal equipados. El impresor debe concebir, en un nivel más primitivo e inventivo, cómo acometer una tarea y de ello uno obtiene un tipo de ejercicio diferente.⁴²⁴

Durante la segunda mitad de la década de los sesenta, después de una entusiasta entrega al trabajo de la producción de impresiones, performances y el arte basado en la tecnología, volvería al collage y a los ensamblajes donde imperaban materiales poco nobles, sencillos e industriales, productos de la sociedad de consumo y de la cultura de masas como la chatarra o el cartón entre otros. El trabajo con el cartón le impulsaría a trabajar con papel y con otros materiales de esa naturaleza poniéndose en los setenta en contacto con trabajadores de industrias papeleras de Francia e India dando lugar a obras de múltiples lenguajes y percepciones.⁴²⁵

En los años ochenta Rauschenberg, tan interesado por los materiales industriales, exploraría las propiedades visuales del metal utilizando diferentes procedimientos: ensamblaje de objetos metálicos que encontraba en espacios urbanos, experimentación con imágenes fotográficas propias impresas en aluminio, hierro, latón, cobre..., investigando las diferentes posibilidades temáticas y formales de materiales industriales.

En el año 2010 se pudo contemplar en el Museo Guggenheim Bilbao una muestra sobre el primer conjunto de obras que el artista realizara al respecto.⁴²⁶ La serie *Gluts* ("Excesos") la comenzaría en 1986 y la

⁴²⁴ Citado en Robert Hughes, *The most living Artist*, *Time* (Nueva York) 108, nº 22 (29 de noviembre de 1976), p. 62; recogido por Ruth E. Fine: *Escribiendo sobre roca, frotando sobre seda, estratificando sobre papel*, en AAVV. *Robert Rauschenberg: Retrospectiva*. Catálogo., op. cit. 14, p. 132.

⁴²⁵ En Ambert (Francia) y en Ahmadabad (India) trabajaría con especialistas de fábricas de papel explorando el americano técnicas y materiales de otras culturas; en 1982 sería invitado por el gobierno central chino a la antigua papelera de Xuan, en Jingxian (China), donde crearía una serie denominada "7 caracteres"; conocería la cerámica contemporánea realizada en serie y también la tradicional japonesa y realizaría cerca de Osaka, en Shiragai algunas obras en las que experimentaba con la superposición y transferencia de imágenes sobre superficies cerámicas usando calcomanías fotocerámicas y esmaltes de alta temperatura.

⁴²⁶ Exposición titulada *Robert Rauschenberg: Gluts*, organizada por Susan Davidson y David White; pudo verse en: Peggy Guggenheim Collection, Venecia, 30 de mayo-20 de septiembre, 2009; Museum Tinguely, Basilea, 14 de octubre, 2009-17 de enero, 2010; Museo Guggenheim Bilbao, 13 de febrero-12 de septiembre, 2010. Vid. catálogo de la exposición de Bilbao: DAVIDSON, Susan, WHITE, David. *Robert Rauschenberg:*

seguiría trabajando de manera intermitente hasta 1995. Inspirada en una visita que el autor realizara a Houston con motivo de su muestra *Robert Rauschenberg. Work from Four Series*, que organizara el Contemporary Arts Museum,⁴²⁷ se encontraría con un paisaje muy singular. La economía de Texas vivía un periodo de gran recesión como consecuencia del exceso (*glut*) en el mercado petrolífero. Cuando volvió a su estudio de Captiva, en Florida, se apropiaría de detritus metálicos y piezas industriales que encontraba en desguaces, tiradas en las propias cunetas de la carretera... (partes de automóviles, señales de gasolineras, bidones metálicos...), transformando aquella chatarra en esculturas o relieves de gran potencia plástica y conceptual. Haciendo una crítica a la economía de consumo y sus consecuencias como la invasión industrial contaminante sobre la naturaleza a la vez que sabría de sacar la belleza de la basura metálica. (figs.224 y 225)



(figs.224 y 225) RAUSCHENBERG, Robert. Ejemplos de **Gluts**:

A la izquierda: *Mercury Zero Summer Glut*, 1987. Ensamblaje de metal, 27x44,5x21,6 cm. Col. part.
A la derecha: *West-Ho Glut*, 1986. Ensamblaje de metal, 208,3x162,6x26,7 cm. Col. de Terrae Motus, Palazzo Reale. Caserta, Italia.

Rauschenberg haría cuestionar aspectos básicos del arte tradicional a través del uso de diferentes técnicas, materiales y medios artísticos vinculados a lo industrial consiguiendo un lenguaje visual que influiría determinadamente en el arte de la segunda mitad del siglo XX. Se movería entre la gestualidad subjetiva del Expresionismo Abstracto y las imágenes cotidianas del mundo moderno adoptando objetos, medios e iconografías del mismo.

Gluts. (primera edición por The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 2009; traducción al español y adaptación: Museo Guggenheim Bilbao). Edita The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2010.

⁴²⁷ Exposición titulada *Robert Rauschenberg, Work from Four Series: A Sesquicentennial Exhibition*; organizada por Linda L. Cathcart y Marti Mayo en el Contemporary Arts Museum, Houston, 21 de diciembre, 1985-6 de marzo, 1986

-COLABORACIONES, TECNOLOGÍA Y ACTIVISMO CULTURAL.

La obra de Robert Rauschenberg estaría a menudo mediatizada por la industria y la tecnología siendo el americano uno de los pioneros en cuanto al compromiso del artista de colaborar con figuras muy diferentes: impresores, ingenieros, artistas, escritores, bailarines, artesanos y trabajadores diversos “como una manifestación más de su comunicativa filosofía artística”⁴²⁸

Rauschenberg y el ingeniero Billy Klüver (1927-2004), se conocieron en 1960 mientras el segundo colaboraba con Jean Tinguely (1925-1991) en la construcción de una de las grandes esculturas del que fuera esposo de Niki de Saint Phalle (1930-2002). Aquella escultura-máquina tenía que autodestruirse en el jardín del Museum of Modern Art de Nueva York. De aquellas Klüver era Miembro del Personal Técnico del Departamento de Investigación de Comunicaciones de Bell Telephone Laboratories en Murray Hill, Nueva Jersey (lo sería de 1958 a 1968) y su ayudante había diseñado un relé progresivo que cerraba una serie de circuitos eléctricos a intervalos de tiempo haciendo sonar un piano, accionando una sierra que cortaba una radio por la mitad para poner en marcha una máquina de dibujo de Tinguely accionando una máquina de imprimir direcciones, provocando una reacción química que hacía expulsar humo.... Esto fascinaría a Rauschenberg enlazando con sus tempranas preocupaciones sobre su rechazo al estatismo de la pintura - cuestión que se remontaba ya a sus pinturas blancas-. De ahí que comenzara a colaborar (en aquella misma pieza de Tinguely lo haría) con ingenieros, científicos...., introduciendo sonido, luz, movimiento... Después sería el teatro, la ingeniería, la performance, coreografías... Así surgiría en 1966 E.A.T. [(Experiments in Art and Technology (Experimentos en Arte y Tecnología)], organización creada por Rauschenberg junto con Klüver, Robert Whitman y Fred Waldhauer dedicada a conseguir la colaboración entre artistas e ingenieros aplicando la tecnología en el arte ampliando los límites de ambas disciplinas, arte e ingeniería, fundamentalmente. En uno de los boletines de E.A.T. Rauschenberg y Klüver declararían: “E.A.T. se basa en la firme convicción de que una relación de trabajo efectiva entre artistas e ingenieros, patrocinada por el sector industrial, conducirá a nuevas posibilidades que beneficiarán al conjunto de la sociedad”.⁴²⁹

⁴²⁸ Así se expresaba en los textos de pared en una de las estancias que acogía entre 1998 y 1999 su retrospectiva en el Museo Guggenheim Bilbao.

⁴²⁹ E.A.T. News (Nueva York) 1, nº 2 (1 de junio, 19679, p. 1; recogido en *Trabajando con Robert Rauschenberg*, por Billy Klüver con Julie Martin, en AAVV. *Robert Rauschenberg: Retrospectiva*. Catálogo, con texto en español, de exposición del mismo nombre comisariada por Walter Hopps y Susan Davidson. Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, y Guggenheim Museum en la Ace Gallery,

A cada artista se le asignaba un ingeniero que pudiese colaborar con él a la vez que solventar los problemas técnicos que en las obras del primero surgiesen y se apelaría a la industria como bien alude la cita, para que asumiese una mayor y más directa colaboración entre artista e ingeniero. Rauschenberg, mostrando yuxtaposiciones mecánicas y manuales, estructuraría el plano del cuadro valiéndose de impresiones para estratificarlo metaforizando la sociedad moderna ya de por sí estratificada. Trascendiendo el collage, al modo cubista, espacio y tiempo se deconstruyen. El mismo artista diría:

No se han de interiorizar los detalles de un solo vistazo..., uno debe ser capaz de mirar paso a paso sin sentir la imagen global. Tuve que crear una superficie que invitase a variar constantemente el centro de atención y a examinar los detalles. La audición ocurre en el tiempo. La visión también debía ocurrir en el tiempo.⁴³⁰

Sería tal el éxito de esa plataforma que, en noviembre de 1966 se realizaría una convocatoria apelando a los artistas intentando valorar la acogida del proyecto y se presentarían trescientos, una respuesta de colaboración masiva. En 1968 serían 467 ingenieros que junto a científicos mostraban a los artistas nuevas posibilidades en cuanto al uso de materiales industriales y medios tecnológicos (láser, ordenadores...) y les ayudaban técnicamente.

A los tres años de haberse fundado E.A.T., acogía dos mil ingenieros y dos mil artistas, una suerte de coordinación de servicios técnicos en apoyo a la creatividad plástica sacando a la luz en 1969 proyectos interdisciplinarios varios. E.A.T. abriría el camino a los artistas en su acceso a la industria y a la tecnología llevando a la práctica ideas artísticas que suponían un reto tecnológico.

A su vez, en torno al afán colaborativo de Rauschenberg se haría muy significativo dentro de su gran trayectoria el proyecto ROCI [(Rauschenberg Overseas Culture Interchange (Intercambio Cultural Transoceánico Rauschenberg))] que tendría como objetivo promover la

Nueva York: 19 de septiembre, 1997-7 de enero, 1998; The Menil Collection, Contemporary Arts Museum y The Museum of Fine Arts, Houston: 13 de febrero-17 de mayo, 1998; Museum Ludwig, Colonia: 27 de junio-11 de octubre, 1998; Museo Guggenheim Bilbao: 20 de noviembre, 1998-7 de marzo, 1999; texto en español, traducción de Susana Fornies, Syntax, Tradutechnia). Edita The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 1997, 1998, p. 113.

⁴³⁰ Citado en G.R. Swenson. *Rauschenberg Paints a Picture*, *Artnews* (Nueva York) 62, nº 2 (abril 1963), p. 45; recogido por Ruth E. Fine en su texto *Escribiendo sobre roca, frotando sobre seda, estratificando sobre papel*, en AAVV. *Robert Rauschenberg: Retrospectiva*. Catálogo, con texto en español, de exposición del mismo nombre comisariada por Walter Hopps y Susan Davidson. Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, y Guggenheim Museum en la Ace Gallery, Nueva York: 19 de septiembre, 1997-7 de enero, 1998; The Menil Collection, Contemporary Arts Museum y The Museum of Fine Arts, Houston: 13 de febrero-17 de mayo, 1998; Museum Ludwig, Colonia: 27 de junio-11 de octubre, 1998; Museo Guggenheim Bilbao: 20 de noviembre, 1998-7 de marzo, 1999. Texto español. Traducción de Susana Fornies, Syntax, Tradutechnia). Edita The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 1997, 1998, p. 131.

paz mundial a través del arte tomando este como motor de transformación social internacional.⁴³¹

-“BARCAZA”

La obra “Barcaza” (1962-63) (fig.226) es una obra temprana, la más monumental en escala de las 79 pinturas serigrafiadas que realizara Robert Rauschenberg y su propiedad es compartida por el Museo Guggenheim Bilbao y el Solomon R. Guggenheim Museum.⁴³² Partiendo de la definición del diccionario, el título de la obra remite a un lanchón auxiliar para transportar carga de los buques a tierra, o viceversa⁴³³ y recuerda a la largura y fluidez horizontal del edificio de Frank Gehry en Bilbao emulando una gran embarcación por la Ría de Bilbao.

“Barcaza” por sus características formales y conceptuales se propone como un recorrido o viaje a través del tiempo tanto por la Historia del Arte como por la historia en general contemporánea de la que es fruto. Su grisalla funciona como recurso cromático que alude a lo documental que recuerda y revive la historia. Dentro de la iconografía del cuadro además, se reiteran imágenes de medios de transporte y toda la obra evoca un tránsito o viaje como viaje es el recorrido histórico. Realizada

⁴³¹ Rauschenberg fue además de un creador muy polifacético, políticamente activo y su compromiso social alcanzaría su máxima expresión con el proyecto artístico ROCI: desde 1984 a 1991 el artista, cargando prácticamente con todos los gastos del proyecto, viajaría con sus ayudantes a once países, estudiando diversas culturas, materiales y tradiciones artísticas. La filosofía principal de ROCI era generar comunicación y entendimiento entre culturas diferentes. Se incluyeron el proyecto específicamente países que estaban en vías de desarrollo, controlados por gobiernos totalitarios o cuyo contacto con los EEUU era escaso (en algunos de aquellos países escogidos la experimentación artística estaba prohibida e intentó crear diálogo y entendimiento recíproco a través del proceso creativo). El plan inicial incluía trabajar con personas de veintidós países; finalmente el proyecto solo se llevó a cabo en once que, en orden cronológico fueron: México, Chile, Venezuela, China, Tíbet, Japón, Cuba, La Unión Soviética, Alemania Oriental, Malasia y Estados Unidos. Durante el proyecto ROCI realizaría Rauschenberg pinturas y esculturas en metal y conseguiría colaboraciones artísticas y exposiciones en los países visitados. En 1991, las diversas obras del autor inspiradas en el proyecto ROCI como esas pinturas, vídeos, collages, etc. se mostraron en la National Gallery of Art de Washington, D.C.

⁴³² Sería adquirida de manera conjunta cuando se fuera a inaugurar en 1997 el Guggenheim Bilbao con fondos adicionales aportados por Thomas H. Lee y Ann Tenenbaum; los siguientes miembros de Comité Internacional del Director y del Comité Ejecutivo: Eli Broad, Elaine Turner Cooper, Ronnie Heyman, J. Tomilson Hill, Dakis Joannou, Barbara Lane, Robert Mnuchin, Peter Norton, Thomas Walther, and Ginny Williams; Ulla Dreyfus-Best, Norma and Joseph Saul Philanthropic Fund, Elizabeth Rea, Eli Broad, Dakis Joannou, Peter Norton, Peter Lawson-Johnston. Michael Wettach, Peter Littman, Tiqui Atencio, Bruce y Janet Karatz, Giulia Ghirardi Pagliai. Cfr. Susan Davidson en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao...*, pp. 95-6.

⁴³³ Rauschenberg realizó Barcaza en su espacioso ático de Broadway. Cfr. Julia Blaut: *Dibujos transferidos, impresiones y pinturas serigrafiadas*; en AAVV. *Robert Rauschenberg: Retrospectiva*. Catálogo, con texto en español, de exposición del mismo nombre comisariada por Walter Hopps y Susan Davidson. Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, y Guggenheim Museum en la Ace Gallery, Nueva York: 19 de septiembre, 1997-7 de enero, 1998; The Menil Collection, Contemporary Arts Museum y The Museum of Fine Arts, Houston: 13 de febrero-17 de mayo, 1998; Museum Ludwig, Colonia: 27 de junio-11 de octubre, 1998; Museo Guggenheim Bilbao: 20 de noviembre, 1998-7 de marzo, 1999. Texto español. Traducción de Susana Fornies, Syntax, Tradutechnia). Edita The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 1997, 1998, p. 50.

en menos de veinticuatro horas, como el mismo artista declarara (aunque no exenta de algún retoque posterior), sus casi diez metros de largo evocan la forma horizontal de una embarcación. Con dicho formato alargado y su color (grisalla), algunos la han llegado a comparar con el “Guernica” de Pablo Picasso. Mientras Picasso expresaba una situación doliente y un grito desesperado por el ataque a la población vasca, Rauschenberg con su variada iconografía muestra los tiempos de la Guerra Fría y la del Vietnam, a la vez que el desarrollo industrial y científico proyectados en la carrera espacial o en las urbes de la sociedad de principios del los sesenta americana.

Siendo dos obras de distinto cariz por los diferentes contextos en los que se ejecutan, cada una siendo hija de su tiempo, se habrán de considerar pertenecientes al género histórico que, además requería de grandes formatos: la una describiendo alegóricamente el dolor ante el desastre y las secuelas de un ataque emblemático como prolegómeno de la Segunda Guerra Mundial en la contienda civil española, la otra por ser un viaje visual o crónica política, social y cultural de la “era Kennedy”.⁴³⁴

La obra del americano es una pieza de carácter muralístico por su escala donde se muestra una intrincada maraña de elementos dispersos. Son fundamentalmente imágenes transferidas procedentes de medios de comunicación de masas como periódicos o revistas que delatan su naturaleza técnica por la trama de puntos *ben-day* de la impresión industrial de mala calidad de dichos medios populares. También se muestran desde ilustraciones de la Historia del Arte, chorreados y salpicaduras de pintura o representaciones de figuras geométricas. Mostrando yuxtaposiciones mecánicas y manuales, estructuraría el plano del cuadro valiéndose de impresiones para estratificarlo metaforizando la sociedad moderna ya de por sí estratificada.

Las imágenes encontradas se presentan continuas la superficie pictórica y se entremezclan con zonas pintadas con vigoroso gesto. Esta mezcla de figuración y abstracción trascendiendo el *collage*, al modo cubista y el espacio y tiempo se deconstruyen. El mismo artista diría:

No se han de interiorizar los detalles de un solo vistazo..., uno debe ser capaz de mirar paso a paso sin sentir la imagen global. Tuve que crear una superficie que

⁴³⁴ Barcaza es una obra, que a pesar de las distensiones primeras para su adquisición por parte de algunos coleccionistas, al día de hoy es pieza emblemática no solo de la trayectoria de Rauschenberg sino porque expresa con soltura iconográfica y técnica el momento en el que se realiza; como diría Susan Davidson, se trata de una pintura “(...) íntimamente ligada a la cultura y a la dinámica social del momento en el que fue creada (...)”. Susan Davidson en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao...*, p.95.

invitase a variar constantemente el centro de atención y a examinar los detalles. La audición ocurre en el tiempo. La visión también debía ocurrir en el tiempo.⁴³⁵

Rauschenberg conservaría siempre una relación constante con la tradición artística a través de la incorporación a sus superficies de reproducciones de obras de arte de viejos maestros o incorporando aspectos formales y/o conceptuales que remiten a la misma. “Barcaza” posee como tantas obras del americano referencias al imaginario histórico-artístico como la “Venus del Espejo” velazqueña, así como al de los medios de comunicación americanos como así se veía ya en sus famosos *Combines*. Se observan desde imágenes de la carrera espacial que tan en boga estaba en ese momento en los Estados Unidos, como una autopista de una gran urbe moderna, hasta un edificio en construcción o un camión militar aludiendo a la Guerra de Vietnam, que estaba llegando a su ecuador. (figs. 227 y 228)

El uso que Rauschenberg hacía de las imágenes de los medios de comunicación delataba su inquietud por los acontecimientos de la época. Su serie “Luna pétrea” constaría de treinta litografías que habría hecho después de realizar una visita al centro espacial John Kennedy en Cabo Kennedy (Florida) donde el artista pudo presenciar el lanzamiento de la nave Apolo 11, la que condujera el primer aterrizaje en la Luna. Su proyecto “Luna pétrea” de hecho, sería posible gracias a que la misma NASA permitiría que Rauschenberg y Gemini tuvieran acceso a material gráfico como fotografías, mapas, gráficos...⁴³⁶



(fig. 226) Robert Rauschenberg. “**Barcaza**” (**Barge**), 1962–63
Óleo y tinta serigrafiada sobre lienzo. 208 x 980,5 x 5,2 cm.
Museo Guggenheim Bilbao y Solomon R. Guggenheim Museum, Bilbao y Nueva York.

⁴³⁵ En G.R. Swenson. *Rauschenberg Paints a Picture*, *Artnews* (Nueva York) 62, nº 2 (abril 1963), p. 45; recogido por Ruth E. Fine en su texto *Escribiendo sobre roca, frotando sobre seda, estratificando sobre papel*, en AAVV. *Robert Rauschenberg: Retrospectiva*. Catálogo, con texto en español, de exposición del mismo nombre comisariada por Walter Hopps y Susan Davidson. Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, y Guggenheim Museum en la Ace Gallery, Nueva York: 19 de septiembre, 1997-7 de enero, 1998; The Menil Collection, Contemporary Arts Museum y The Museum of Fine Arts, Houston: 13 de febrero-17 de mayo, 1998; Museum Ludwig, Colonia: 27 de junio-11 de octubre, 1998; Museo Guggenheim Bilbao: 20 de noviembre, 1998-7 de marzo, 1999. Texto español. Traducción de Susana Fornies, Syntax, Tradutecnia). Edita The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 1997, 1998, p. 131.

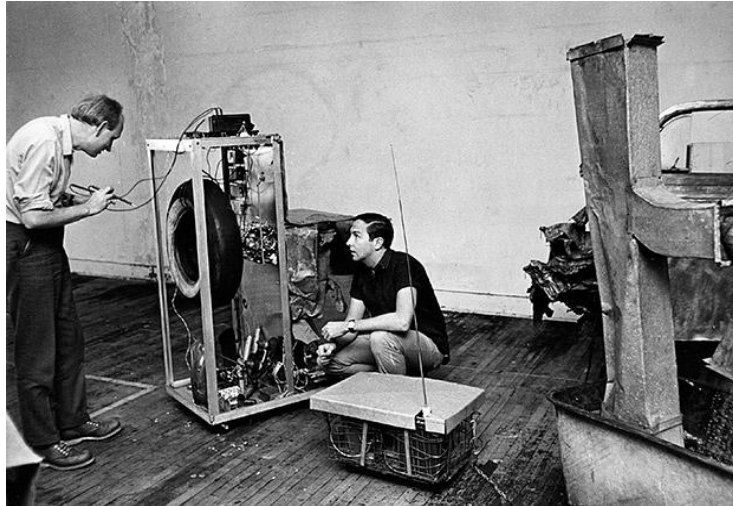
⁴³⁶ Ruth E. Fine: *Escribiendo sobre roca...*, p. 134.



(figs.227 y 228) Arriba y en la siguiente página: detalles de la obra "Barcaza" de Robert Rauschenberg donde se observan alusiones iconográficas a la carrera espacial, la Guerra de Vietnam, la Historia del Arte, el entorno urbano moderno y su arquitectura, el deporte, etc.



En la iconografía que muestra la obra de Bilbao, ya daba cuentas de su interés por la ciencia y la tecnología aparte de utilizar los mecanismos de transferencia de imágenes ya comentados. Su carácter inquieto e investigador le haría explorar con el apoyo continuado del científico e investigador de Laboratorios Bell, el citado Billy Klüver, desde principios de los sesenta las aplicaciones de la tecnología en las artes visuales y en el teatro.(fig.229)



(fig.229) Billy Klüver y Robert Rauschenberg trabajando en la obra Oráculo (1962-5) en el estudio del segundo en Broadway, Nueva York, 1965.

“Barcaza” es como un parangón de ello en cuanto a combinaciones de técnicas e iconografías diferentes como si el soporte de la pieza sería el espacio donde todo dialoga y se relaciona a la vez que toma su sitio y se autodetermina; la misma filosofía que empujaría a Rauschenberg entre 1984 y 1991 a participar activamente en el proyecto de colaboración artística ROCI, impulsor del cambio social internacional pro-derechos humanos.

Rauschenberg Integraría en “Barcaza” imágenes de naturaleza técnica dado que utilizaría transferencias de imágenes que ya eran reproducciones acabando en su plano pictórico enmarañado de pinceladas gestuales, chorretones y salpicaduras al modo pollockiano del *dripping*. Esto es, Barcaza muestra la versatilidad de Rauschenberg entre las técnicas e iconografías industriales de los pop y el guiño al expresionismo abstracto sin poder ser encasillado dentro de ninguna tendencia concreta ni en esas dos aludidas ni en ninguna. Su versatilidad en la exploración de diferentes técnicas, medios, procedimientos y conceptos uniendo tradición y modernidad le hacen vincularse y a la vez separarse de tantos movimientos. Tanto si se trata de ensamblajes como de *collages*, imágenes de medios de comunicación, fotografías y materiales diversos, el carácter de la sociedad de consumo que contienen establecerá una relación directa entre la existencia cotidiana y las reflexiones estéticas.

Rauschenberg sería uno de los artistas-nexo [junto con su amigo Jasper Johns (n. 1930)] entre lo individual subjetivo del los expresionistas abstractos y los movimientos artísticos como el Arte Popular resultado de los cambios sociales que ocurrieron a partir de la segunda mitad del siglo

XX, contribuyendo a una gran renovación del arte. Benjamin Buchloh diría incluso, en cuanto a la idea de autoría en una sociedad de consumo y en cuanto a cómo recibe el espectador la obra de arte en estas circunstancias (el autor se refiere al collage pero la idea es extrapolable a casi todas las categorías en las que trabajó el de Porth Arthur) que...

(...) La estética del collage en manos de Rauschenberg había reinstaurado la eliminación de la opción del autor y la autoridad artística vinculando intrínsecamente la autoría a las condiciones reales de la experiencia en la cultura avanzada del consumo, donde la formación del valor de cambio residente en el signo solo determina la constitución de la identidad del sujeto consumidor.⁴³⁷

Rauschenberg, usa en Barcaza imaginaria de la sociedad industrial moderna de consumo con métodos mecánicos de creación de imágenes, signos que expresan simbólicamente la sociedad del momento y definen al espectador también como consumidor de un producto. Delante de la obra el espectador también se reflejado como conocedor del paisaje urbano y la tecnología pues resulta muy familiar. Y, ya sea a través de la ejecución de sus obras, como de las iconografías, como de los aspectos formales, como en sus famosos *Gluts*, Rauschenberg identificaría "(...) que estamos conectados a la industria y cómo esta nos transforma (...)"

SÍNTESIS DE IDEAS

-Robert Rauschenberg, considerado uno de los precursores de casi todos los movimientos artísticos de después de la Segunda Guerra Mundial sin dejarse encasillar en ninguna afiliación concreta, destacó por su espíritu inquieto e investigador descubriendo nuevos materiales, tecnologías e ideas vinculados a la industria y la tecnología.

-Estuvo muy interesado en las propiedades físicas y formales de los medios de reproducción industrial y uno de sus factores recurrentes a lo largo de su carrera sería la fotografía.

-Comenzó a hacer transferencias de imágenes impresas a un soporte aplicando disolvente sobre el original y frotando sobre él para traspasar la imagen a la obra definitiva, para pasar a incorporar nuevas tecnologías y soportes desde más tradicionales a más industriales.

⁴³⁷ BUCHLOH. Benjamin, en AAVV. *El Atlas de Gerhard Richter: El archivo anónimo*, en AAVV. *Fotografía y Pintura en l'obra de Gerhard Richter: Quatre assajos a propòsit de l'Atlas / Fotografia y Pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*. Edita Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 1999; p. 166.

-Surtiéndose de imágenes encontradas procedentes de los medios de comunicación de masas conformaría su propio vocabulario visual de exploraba las técnicas de la transferencia con disolventes, la litografía o la serigrafía.

-Le interesaba la reproducibilidad de la técnica y la extensa gama de efectos que le permitía conseguir.

-Usaba iconografías variadas, desde la Historia del Arte a imágenes populares de páginas impresas de periódicos y revistas.

-Unía imágenes bidimensionales y tridimensionales ya en sus famosos "Combinados" desde mediados de los cincuenta.

-En 1962, exploraba la técnica de la transferencia en sus ediciones de grabados. Desde entonces, la producción de impresiones continuó siendo fundamental en su práctica artística.

-Rauschenberg no solo se sentiría atraído por objetos, materiales e imágenes de naturaleza industrial sino que adoptaría para su arte iconografías propias de su tiempo con la sociedad de consumo como protagonista.

-Su fascinación por la tecnología es patente en su afán colaborativo y sus variados proyectos.

-Con el apoyo continuado del científico e investigador de Laboratorios Bell, Billy Klüver, exploró las aplicaciones de la tecnología en las artes visuales y en el teatro.

-Robert Rauschenberg sería uno de los pioneros en cuanto al compromiso del artista de colaborar con impresores, ingenieros, artistas, escritores, bailarines, artesanos y trabajadores de otros campos "como una manifestación más de su comunicativa filosofía artística".

-Unirá tradición (pintura aplicada al modo tradicional como un maestro pintor-artesano) y modernidad (utilizando medios de reproducción comercial con los que tomaría contacto por vez primera en el estudio de Warhol en 1962).

-Las obras aparecen estratificadas y uniformizadas a la vez, haciendo de nexo la aplicación de la pintura directa por parte del autor.

-Los medios de transferencia fotomecánica le permitirían aumentar la escala de las imágenes y utilizarlas en diferentes contextos.

-A pesar de que Rauschenberg trabajara en diferentes ámbitos como el grabado, la tecnología, la performance y las colaboraciones, la transferencia y la serigrafía serían siendo hasta el fin de sus días sus principales métodos para tratar e introducir imágenes fotográficas en sus obras.

-“Barcaza” es una obra monumental por su escala, original en su técnica y expresiva de su contemporaneidad artística, social, política y económica por sus procedimientos e iconografía.

-“Barcaza” se conforma a través de un diálogo continuo entre los medios, entre lo artesanal y lo fabricado, entre la técnica de lo gestual y la imagen mecánicamente reproducida. Con su amalgama de imágenes de naturalezas diferentes, pareciera evocar el carácter colaborativo de su autor como si de un diálogo pictórico tradicional e industrial se tratara.

-Las iconografías que muestra “Barcaza” reflejan el mundo contemporáneo americano con su desarrollo industrial cotidiano, bélico y tecnológico a la vez que una reflexión sobre la Historia del Arte.

-“Barcaza” es una de las protagonistas de la evolución técnica y la transformación estética como aportaciones que nos dejara uno de los precursores de algunos de los principales movimientos artísticos desde la posguerra.

3.3. c) LIAM GILLICK. Arte elevado vs. Arte popular.

-DIÁLOGO CON EL ESPACIO.

Liam Gillick es un polifacético y destacable autor en cuya producción como artista suele utilizar materiales y elementos diversos como plexiglás, rieles de aluminio y elementos de naturaleza matérica industrial ocupando los espacios donde ubica sus obras y con las que los interviene.

“¿Cómo te vas a comportar? Un gato de cocina habla” (*How are you going to behave? A kitchen cat speaks*), de 2009, es una instalación de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao, donada por el propio artista en 2011, que se presentó un año antes en el Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland de Bonn. Expuesta en el Guggenheim Bilbao en el mismo año de su incorporación a los fondos de Bilbao, ocuparía la Galería 303 en la muestra “Arquitectura

Habitada”.⁴³⁸ Gillick la había creado para el Pabellón Alemán de la Bienal LIII de 2009 al ser invitado en aquella ocasión a esa cita mundial del arte.⁴³⁹ La Bienal de Venecia que, recordemos, es una cita ineludible de últimas tendencias artísticas al modo parecido al de las Exposiciones Universales en las que se mostraran los avances industriales y tecnológicos del momento, estaría en el origen de esta pieza.

Es así que, sería concebida para un edificio muy singular que se había creado en 1909 [por Daniele Donghi (1861-1936)], pero que había sido reconstruido por los nazis en 1938 [por el arquitecto Ernst Haiger (1874-1952)]. Interviniendo en un edificio que, ya por sí mismo tenía fuertes connotaciones de tipo histórico, el artista británico degradaría o minimizaría lo más posible su carácter sacro-político y monumental (ante la rimbombante y excelsa arquitectura del régimen alemán a la que, naturalmente el edificio se correspondía). Para ello, en la misma entrada al mismo, colocaría mosquiteras de plástico (como las que se pueden ver aún hoy en día por ejemplo, en carnicerías o en los pueblos en verano). Una vez en el interior, el público se encontraría con una cocina modular de madera de pino como una forma de domesticación o popularización de un espacio de naturaleza y concepción elevadas.

-EL DISEÑO Y LA FABRICACIÓN INDUSTRIAL.

Al igual que en aquella ocasión, en el Museo Guggenheim Bilbao para acceder a su mencionada sala de la tercera planta, el público habría de pasar por una cortina de tiras de plástico antimoscas para encontrarse en el interior con una cocina de armarios modulares de madera. Encima de uno de ellos se encontraría un gato disecado portando un papel escrito enrollado en la boca que pareciera estar hablando por medio del artista (su misma voz se escuchaba a través de un reproductor MP3).

El autor hacía así una fuerte referencia al diseño de mobiliario modular industrial, reinterpretando el arte minimalista y conceptual. Desnuda de electrodomésticos, una gran y elemental cocina modular de madera de pino invadía el espacio de la galería, adaptándose a su forma y

⁴³⁸ Comisariada por Lucía Aguirre, pudo disfrutarse desde el 19 de septiembre de 2012 al 19 de mayo de 2013, pudiéndose ver las obras que se tratan en esta tesis de los autores Mona Hatoum, Doris Salcedo, Pello Irazu y Cristina Iglesias.

⁴³⁹ Algo que podría resultar un tanto contradictorio, un británico exponiendo en el espacio alemán de la muestra, pero los hechos ocurrieron así. Las decisiones sobre quién ha de exponer y representar al país suelen responder a cuestiones más bien políticas, por ejemplo en Francia es el Ministerio de Cultura el encargado de decidirlo; en Alemania esa decisión recae en un *curator* que decide libremente. *Cfr.* Entrevista a Liam Gillick por Brendáin O’Shea, en HERRERA PAHL, Claudia: *Un gato habla en la cocina. El pabellón alemán de Liam Gillick*. DW, en <<http://www.dw.com/es/un-gato-habla-en-la-cocina-el-pabellon-alem%C3%A1n-de-liam-gillick/a-4312019>>, [11-08-2017].

dimensiones siendo una obra versátil a este respecto como lo es el diseño y la fabricación industrial de muebles que se acoplan a los diferentes espacios. Tan fría y aséptica como tantas obras del Minimalismo, aludiendo directamente a la producción fabril en serie de armarios modulares, Gillick que se habría inspirado en la llamada “Cocina Frankfurt”, diseñada en 1926 por la arquitecta y activista austríaca anti-nazi Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000).

Shütte-Lihotzky, muy preocupada por optimizar las condiciones domésticas y la eficacia del trabajo de la mujer en la cocina, se había propuesto como objetivo minimizar el esfuerzo y aumentar el tiempo libre para otras cuestiones de la mujer moderna.⁴⁴⁰ Este primer sistema modular de mobiliario de cocina, respondía a la racionalización del espacio implicando su reducción (la “Cocina Frankfurt” medía 1,9x3,4 m.), también funcionalmente permitía la fácil limpieza de superficies metálicas o alicatadas y, con su composición mobiliario modular, integrar en ella avances tecnológicos de la época (electrodomésticos empotrados).

El elemento narrativo y personal vendría a través de la presencia del gato, inspirada según Gillick en una serie televisiva de los años noventa y principios de la década de 2000, llamada “Sabrina, cosas de brujas”, donde la mascota de la protagonista -una joven bruja- era un gato que hablaba. El surrealista gato disecado de la obra también es parlanchín adoptando la voz del artista emitida a través de un reproductor MP3, necesitando también un ecualizador y unos amplificadores; el texto que emite habla sobre el amor, las relaciones humanas, la confianza.... Según el autor, se le ocurrió también la idea de la inclusión del gato cuando pasó meses sentado en su cocina utilizando este espacio de su casa como estudio, donde el gato de su hijo no hacía más que distraerle.⁴⁴¹ La presencia de la mascota y la inspiración del artista se sitúa al espectador ante un hogar moderno, prefabricado; una cocina en la que sus habitantes gozan de televisión, uno de los aparatos electrónicos más populares de la vida moderna. (figs.230 y 231)

⁴⁴⁰ Shütte-Lihotzky las realizó para el proyecto de vivienda social Römerstadt en Fráncfort del Meno para 10.000 viviendas del arquitecto Ernst May (1886-1970) a finales de los años veinte.

⁴⁴¹ Información aportada por el Museo Guggenheim Bilbao durante la muestra de la obra del autor en 2011.



(figs.230 y 231) GILLICK, Liam. “¿Cómo te vas a comportar? Un gato de cocina habla” (*How are you going to behave? A kitchen cat speaks*), 2009. (Detalles)

Madera, lámparas, gato disecado, texto, cortinilla de vinilo, reproductor MP3, ecualizador, amplificadores de sonido. Dimensiones variables.

Museo Guggenheim Bilbao. Donación del artista, con la colaboración de Casy Kaplan Gallery, Nueva York y Esther Schipper, Berlín.

“¿CÓMO TE VAS A COMPORTAR? UN GATO DE COCINA HABLA” EN BILBAO.

El sistema modular era y es el resultado de la fabricación en serie que abarata costes y puede adecuarse a cualquier espacio. Shütte-Lihotzky lo realizó para el proyecto de vivienda social Römerstadt en Fráncfort del Meno para 10.000 viviendas del arquitecto Ernst May (1886-1970) a finales de los años veinte. (figs.233 y 234) El sueño de la austríaca no pudo finalmente hacerse realidad pues, ella misma reconocería con el tiempo que, a pesar de su intento por optimizar el trabajo de la mujer en la cocina para conseguir ganar tiempo para trabajar y para estar con la familia, repararía en que, en vez de emanciparse de la esclavitud del trabajo doméstico, la mujer quedaba aislada del resto de la familia teniendo que, prácticamente, trabajar lo mismo. Hasta ese momento y más allá, la vida de la familia se hacía en la cocina; de este modo la mujer quedaría aislada del resto de la misma en la casa y seguiría alienada con respecto al trabajo doméstico. Es así que la autora declinaría colaborar en otros proyectos donde se le solicitara ese diseño.

Liam Gillick por tanto, infundirá en su obra de Bilbao el aspecto y naturaleza serial y prefabricada, la esencia industrial del producto de cadena de montaje entablando una relación con el espacio íntimo de una cocina, y el público del Museo (como haría también Mona Hatoum con su singular cocina). Su obra se adecúa al espacio donde se ubica y adquiere diferentes connotaciones refiriéndose al diseño minimalista en el espacio habitable.

En el Museo Guggenheim Bilbao y en cuanto al tema que nos ocupa, la obra de Gillick inevitablemente remitirá a las condiciones de habitabilidad de la masa social de la ciudad industrial; una cuestión que recuerda a

barrios como Bolueta, Santutxu o tanto otros en Bilbao, o a localidades que estuvieron desde el XIX muy industrializadas cercanas a la urbe, como Barakaldo o Sestao. Fábricas como la de Echevarría, próxima al espacio que ocupa hoy en día el Museo Guggenheim Bilbao, o más allá, Altos Hornos de Vizcaya -por poner algunos ejemplos- construyeron viviendas para sus trabajadores y sus familias. Durante todo el siglo XX estos inmuebles aseguraban mayores rendimientos económicos para la burguesía industrial incrementándose la productividad a la vez que se mantenía el orden social. La vivienda era la sede del núcleo familiar y poseer una, implicaba que el trabajo industrial dignificaba y hacía al ser humano. Tener un lugar fijo de permanencia con condiciones más higiénicas y estables ordenaba la vida del obrero y “aseguraba” el núcleo familiar. Cercanas a las instalaciones industriales se aseguraba la asistencia al trabajo, esto es, se evitaba el absentismo laboral o el abandono de la faena por escasez de transporte, por ejemplo.



(figs.233 y 234) A la izquierda: detalle de la “Cocina Frankfurt” de Margarita Shütte-Lihotzky de 1926; a la derecha: detalle de la obra del Liam Gillick.

En las viviendas obreras auspiciadas por la intervención patronal y estatal, los constructores habían de encontrar la mayor rentabilidad del espacio aprovechándolo al límite, que es lo que querría conseguir en su “Cocina Frankfurt” la longeva Margarete Shütte-Lihotzky en viviendas sociales, cuestión en la que se inspirara Gillick en su obra de Bilbao que recuerda, perteneciendo a esta Colección, al pasado de la urbe bilbaína donde existían las llamadas “casas baratas” para alojar los patronos a sus trabajadores, muchas de las cuales aún perviven como resquicio de barrios y localidades industriales. Cuando la obra de Gillick se ubica en

el Museo, introduce el diseño industrial popular en un espacio elevado que está ocupando en la ciudad vasca un antiguo solar industrial.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Liam Gillick es un polifacético artista de la escena contemporánea que utiliza diversos elementos y materiales que están vinculados a lo industrial.

-“¿Cómo te vas a comportar? Un gato de cocina habla” (*How are you going to behave? A kitchen cat speaks*), de 2009, es una instalación de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao creada para el Pabellón Alemán de la Bienal LIII de 2009 donde Gillick sabría enfrentarse a lo elevado del edificio con lo popular.

-Inspirada en el diseño moderno de la “Cocina Frankfurt” de Margarete Schütte-Lihotzky, la geométrica cocina modular de la obra que la enlaza con el Minimalismo, representa la producción serial de mobiliario para viviendas sociales de grandes urbes.

-Expuesta en Bilbao, en el Museo que está ocupando un antiguo solar industrial, adquiere connotaciones histórico-sociales que tienen que ver con el pasado industrial de la villa y sus alrededores.

-La nota conceptual o narrativa la pone un gato disecado parlanchín inspirado en una serie de TV de los noventa, enlazando con la idea de los hogares modernos donde las cocinas gozan de la presencia de un televisor para amenizar las tareas domésticas.

3.3. d) OTROS.

-IBON ARANBERRI. Diseño repetido y memoria colectiva.

Asimismo, existen obras en la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao donde la serigrafía y los métodos mecánicos y tecnológicos actuales de transferencia de imágenes habitualmente utilizados en contextos populares, son los protagonistas.

Se hace pertinente citar el caso de Ibon Aranberri (n. Itziar-Deba, Guipúzcoa, 1969) que, explorando cuestiones conceptuales y sociales,

crea obras como experiencias estéticas que inducen a reflexiones sobre lo político y la memoria colectiva local.

En la obra “Horizontes” demostraría cómo la repetición de los signos creados por Eduardo Chillida hace desvanecer su sentido original y pueden caer en ser tan solo iconos decorativos. En la exposición *Chacun à son goût* en el Décimo Aniversario del Museo Guggenheim Bilbao, se pudieron contemplar las banderolas festivas de las que se compone la obra, una serie de estampaciones colgadas en cuerdas que pendían de lado a lado de los muros de uno de los pasillos de la tercera planta del Museo. Las banderolas recreaban la característica iconografía del artista Eduardo Chillida, anagramas para instituciones culturales y políticas - como el mismo diseñado para la UPV- que permanecen en el imaginario colectivo y pertenecen e identifican a una cultura local como es la vasca.

A través de la repetición y de la transferencia mecánica, junto con el formato y la ubicación, Aranberri cuestionaba con ironía toda la solemnidad que de manera individual denota cada uno de aquellos diseños con lo que representan, entre ellos el de la industria vasca.



(fig.235) ARANBERRI, Ibon. “**Horizontes**”, 2001-07
Instalación de 500 banderolas. 70x50 cm. cada una.
Edición única
Museo Guggenheim Bilbao

“Horizontes” es una obra que fue presentada por vez primera en el Festival Elektronikaldia en 2001, instalándose en el Palacio Kursaal de San Sebastián y según el autor ya en aquella ocasión se mostraría ”(...) como una síntesis nada lírica de esa mancha mental negra sobre blanco y de una estética más cotidiana e industrial, menos artística.”⁴⁴²

SÍNTESIS DE IDEAS

-“Horizontes” se apropia de la herencia gráfico-escultórica de Eduardo Chillida en el imaginario cultural vasco para, a través de la repetición de los anagramas que el donostiarra diseñó, el formato (en forma de banderola festiva) y su ubicación, desvirtuar su sentido individual.

-La imagen transferida con medios modernos de reproducción hacen posible aportar nuevos significados y convertir a la imagen popular reproducida industrialmente.

-En ella se da una simbiosis de intervención en la arquitectura, diseño, iconografía popular, arte, seriación y cultura local, entre otras.

-ERLEA MANEROS ZABALA. Matrices clandestinas.

Las preocupaciones sobre el funcionamiento de las imágenes a nivel técnico y conceptual así como su comportamiento cuando son manipuladas en contextos diferentes, suelen ser el eje principal en el que se mueve la obra de la artista bilbaína Erlea Maneros Zabala (n. 1977). Su interés por la naturaleza de las imágenes y sus significados hará centrarse en sus medios de producción, reproducción, su procedencia (física, ideológica, cronológica, histórica...), manipulación, difusión y conservación, realizando nuevas lecturas conceptuales a partir de los mismos y reflexionando sobre su funcionamiento en el ámbito artístico.

Maneros Zabala se apodera de diferentes materiales, desde documentos de archivo de diferente índole como fotografías de prensa (por ejemplo de guerras contemporáneas como la de Afganistán), publicaciones varias (como La Ilustración Española y Americana, Los Angeles Times, The New York Times, Sine Nomine...), su mismo archivo personal de imágenes como fotografías, fotocopias, tecnologías analógicas de

⁴⁴² Declaraciones por correspondencia de Ibon Aranberri a Rosa Martínez, en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao* (traducción de: Art in Translation, Rafael Aburto, Magalí Martínez de Solimán y Maribel Vilarino Rodríguez. Elena González Escrihuela y Museo Guggenheim Bilbao). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009, p. 396.

conservación de información como microfilms, medios mecánicos de reproducción de imágenes, hasta tecnologías digitales, internet, etc. Con todo ello, explora la capacidad que tienen las imágenes y los usos que los medios de comunicación hacen de las mismas, para influir en la creación de la visión de la historia por parte del observador o cómo la dan a conocer.

Todo ese material en su poder sufrirá una transformación (que puede ser pictórica, instalativa, procesual...) para analizar sus funciones y significados histórico-ideológicos y también sus vinculaciones con la Historia del Arte de uno u otro modo. Se trata de apropiaciones por lo general sometidas a procesos de transformación y descontextualización que le sirven a la artista para reflexionar y/o criticar sobre su función como imágenes, la ideología de sus orígenes y las nuevas que pueden acoger, sus modos de creación y transformación, los diferentes contextos en los que se sitúan...

Maneros Zabala puede descontextualizar y crear nuevas realidades partiendo de diferentes historias y procesos; utiliza técnicas de deconstrucción para crear obras que plantean preguntas acerca de la representación gráfica mecánica, manual... y de cómo interpretamos las imágenes cuando carecen incluso de un texto que las acompañe. Asimismo, nos hace reflexionar sobre cuestiones como el tiempo en variables de obsolescencia, anacronismo...

-“GRAFÍA VASCA: TIPOGRAFÍA Y ORNAMENTACIÓN. 1961-1967, (2013)

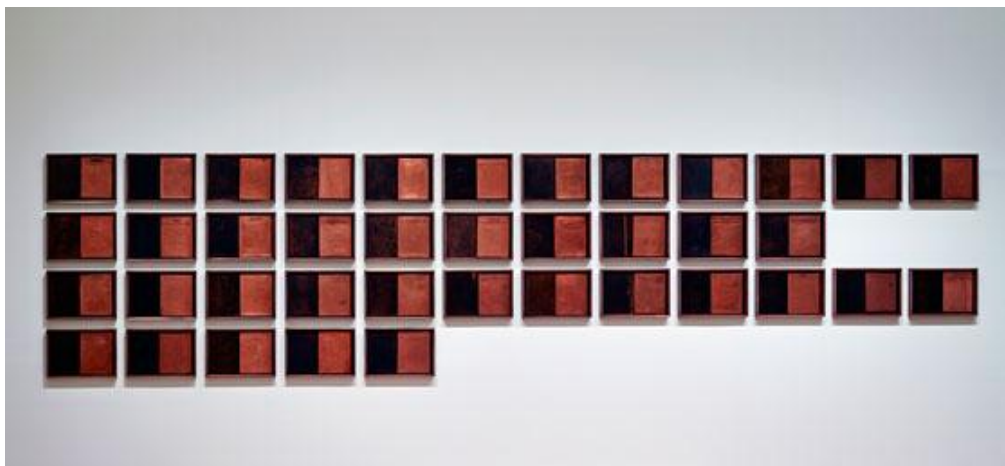
En la obra que tiene en propiedad el Guggenheim Bilbao que se realizara expresamente, como invitación por parte del Museo, para la exposición “Garmendia, Maneros Zabala, Salaberria. Proceso y Método” que se pudo disfrutar entre 2013 y 2014,⁴⁴³ En ella la autora hace una mención directa a la política y la historia más inmediata del País Vasco. Titulada “Grafía vasca: tipografía y ornamentación 1961–1967”,^(fig.236) realizada en 2013, treinta y nueve planchas de cobre grabadas al aguafuerte refieren a la publicación vasca clandestina en los tiempos del Franquismo llamada *Sine Nomine* (1961-67)

Sine Nomine, nacida en la clandestinidad después de que la publicación Egiz (1950–1952) se prohibiera, sería distribuida por el clero vasco y

⁴⁴³ Exposición que tuvo lugar en la Galería bilbaína del 31 de octubre de 2013 al 16 de febrero de 2014, comisariada por Lucía Aguirre y Alvaro Rodríguez Fominaya.

editada con ciclostil (también llamado mimeógrafo o polígrafo), un instrumento -manual en un principio, eléctrico después- para realizar copias de textos escritos sobre papel en grandes cantidades, esto es, un medio barato de producción y reproducción de copias de un texto.

Sine Nomine sería consultada por la autora en el mismo Archivo de Lazkao donde se conserva.⁴⁴⁴ Para su obra del Guggenheim Bilbao, reproduciría con matrices de cobre algunas hojas de aquella publicación periódica buscando dar continuidad temporal al poder de registro de la palabra hecha con medios mecánicos. Componentes del medio técnico en “Grafía vasca: tipografía y ornamentación 1961–1967” se convertirán en partes de la obra de arte. Así la obra habla sobre la historia del medio y sobre el contexto en el que se utilizara. Conformada por grabados sobre cobre en una edición única compuesta por 39 planchas de 42 x 30 cm cada una, alude a la técnica utilizada por los sacerdotes vascos y por ende a la historia política de entonces.



(fig.236) MANEROS ZABALA, Erlea. “Grafía Vasca; tipografía y ornamentación 1961–1967”, 2013
39 Grabado sobre plancha de cobre. 32 x 45,9 cm (con marco) cada una
Museo Guggenheim Bilbao

A pesar de publicarse en tiempos totalmente industriales, en aquellas condiciones de clandestinidad, se invalidaba la posibilidad del uso de métodos más modernos de reproducción de imágenes. Así, la apropiación de materiales técnicos enlazará con la historia de la estrategia maquina de reproducción del primer mecanismo Gutenberg. La autora no reproduce imágenes de la revista sino más bien se

⁴⁴⁴ Se conserva en el Archivo de los Benedictinos de Lazkao (a 30 kilómetros de San Sebastián, en el corazón de Euskadi), una de las bibliotecas más importantes del País Vasco y referente mundial en temas vascos.

preocupa de entablar contacto con la técnica o la herramienta desde un punto de vista estético a la vez que crítico o reflexivo. Y así las mismas matrices se hacen imagen. Maneros Zabala ensalza con la historia política vasca y el ámbito mecánico de producción de textos que, en definitiva, se vuelven imágenes priorizando estética y conceptualmente el funcionamiento del método a través de documentos materiales que es en lo que se convierten la planchas de cobre expuestas en la galería.

Sine Nomine como publicación clandestina recordaría además a la misma historia de los orígenes de la imprenta, que también se idearía en secreto y que supondría una gran influencia en los cambios y configuraciones culturales y sociales, afectando a la economía, la política y a la sociedad en general. Un método cuyo origen enlaza con el grabado como antigua práctica de producción y difusión de imágenes y textos que ya utilizaran grandes artistas como el propio Alberto Durero. Ya reflexionó Benjamin en cuanto a la evolución en la reproducción técnica dando a entender que el progreso técnico no se puede parar: "(...) Si en la litografía se encontraba ya virtualmente la revista ilustrada, así, en la fotografía, el cine sonoro".⁴⁴⁵

La obra de la bilbaína contiene fuertes alusiones a la historia reciente del País Vasco y a la misma Historia del Arte cuando en los sesenta y setenta despuntaran grupos y artistas conceptuales como Art & Language.

Maneros Zabala remite a la máquina, a su capacidad de reproducción mecánica con la aparición de la imprenta de tipos móviles, que modificaría la forma de adquirir el conocimiento, valores sociales, etc. y traería consigo ideas como la de la propiedad intelectual. Adimismo, las mismas matrices se convierten en organismos plásticos evocando la historia de la técnica y a la mecanización de las imágenes [el prototipo del ciclostil lo realizaría Thomas Alba Edison (1847-1931)] y por ende, al llamado *homo tipographicus*.

Como no hay significativo sin significado, el hecho de presentar las propias planchas metálicas con las que se conseguían las tiradas de dicha publicación, esto es, el mismo medio de producción, de imágenes o parte del mismo, se hace obra de arte. Maneros al exponer las propias planchas metálicas con las que conseguían reproducir los clérigos vascos las páginas de su reivindicativa publicación, hace que textos en negativo sobre soporte metálico se alcen como obra en sí misma. Esta valoración del proceso de creación y su material promueve la reflexión

⁴⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Título original *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp Verlag Francfort, 2003. Traducción de Andrés E. Weikert). Editorial Itaca. México, D.F., 2003, p. 40.

sobre la propia naturaleza de la representación en un contexto determinado y sus fines. El medio será el mensaje. En cierta forma, la artista elimina la dualidad entre texto e imagen no presentando directamente la hoja impresa, “(...) sino la matriz que daría lugar al texto, como si fuera una acción arqueológica que mostrara el proceso de reproducción mecánica, una técnica industrial obsoleta (...) que potencia el equilibrio entre forma y contenido”⁴⁴⁶

SÍNTESIS DE IDEAS

- Erlea Maneros Zabala reflexiona sobre la naturaleza de las imágenes.
- La obra induce a la reflexión sobre la propia historia desde el archivo como punto de partida sobre la cultura y la historia vascas.
- Remite a los medios utilizados disponibles en un contexto político adverso, para conseguir mayor difusión y divulgación con la imagen mecanizada.
- La exposición en la que se presentó en el Guggenheim Bilbao y para la cual se haría la obra, vendría a tratar el proceso y el método como protagonista de la obra.
- La aparición primero del grabado y luego de la imprenta, se convirtieron en importantes instrumentos de reproducción mecánica y difusión de textos e imágenes, antecedentes del ciclostil con el que se realizara Sine Nomine.
- La obra “Grafía vasca: tipografía y ornamentación 1961–1967” fue realizada por la artista bilbaína en 2013 para la muestra “Garmendia, Maneros Zabala, Salaberria. Proceso y Método” en el Museo Guggenheim Bilbao a cuya Colección Propia pertenece.
- Está conformada por 39 planchas de cobre grabadas al aguafuerte que reproducen portadas de la publicación clandestina Sine Nomine en tiempos de Franco. Se trata de una representación que contiene una gran carga política e histórica vascas.

⁴⁴⁶ AA.VV. *Garmendia, Maneros Zabala, Salaberria. Proceso y Método*. Catálogo de la exposición del mismo nombre en el Museo Guggenheim Bilbao, 31 de octubre, 2013-16 de febrero, 2014. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2013, p. 15.

-Sine Nomine por su carácter clandestino y su naturaleza mecánica se hermana con la clandestinidad en la que surgiría el mecanismo Gutenberg.

-El formato tipológico de la obra de Maneros Zabala es de serie como si de una cadena de montaje industrial primitiva se tratara.

-El texto se convierte en imagen y, más aún, la técnica de producirla y reproducirla.

-La técnica de reproducción de textos habla sobre la naturaleza de las imágenes y la historia del medio.

3.4. ARTE Y TECNOLOGÍA.

Dentro de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao existen interesantes muestras cuyo interés para este estudio radica en el uso de la tecnología en ellas y las aplicaciones derivadas de la imagen en movimiento como medio de expresión. Aquí se contemplan obras que van desde instalaciones eléctricas, mecánicas, al campo digital más reciente. Se hace curioso cómo en el verano de su Vigésimo Aniversario, la Exposición estrella sería una retrospectiva de unos cuarenta años de Bill Viola (Queens, Nueva York, 1951) considerado uno de los padres del videoarte de la segunda generación.

También, como la tecnología, conocemos de primera mano, queda obsoleta en poco tiempo, dentro del contexto del XX Aniversario del Museo Guggenheim Bilbao se llevarían a cabo labores de mantenimiento dentro de un importante Proyecto de Conservación para poner al día obras de sus fondos artísticos que, fundamentalmente, incluyen componentes tecnológicos. Concretamente catorce obras de la Colección Propia han requerido de estos trabajos y los trabajos al respecto durarán desde septiembre de 2017 a mayo de 2018.

Este tipo de obras requieren un conocimiento profundo de las mismas en cuanto a material, concepto y técnica para su correcta conservación y mantenimiento. Pensando en que se produce un continuo y acelerado avance de la ciencia, cada una de ellas requiere de un estrecho contacto con el artista o su estudio, con empresas y proveedores (iluminación, robótica, etc.) que colaboraron en su fabricación o puesta en marcha. Los artistas y las obras que a continuación se tratan, exploran diferentes narrativas recurriendo a los avances tecnológicos de cada momento. Las obras en el espectador suscitan por su compleja naturaleza moderna múltiples respuestas y, en función del impacto producido, destacamos algunas de las piezas.

2.2.4. a) JENNY HOLZER. Textos tecnológicos

Jenny Holzer (Gallipolis, Ohio, EEUU, 1950) es una de las más prominentes artistas norteamericanas consagrada al arte neo-conceptual utilizando el texto lingüístico escrito como medio de expresión a partir de diferentes soportes que no son los tradicionales del arte.⁴⁴⁷ Sus

⁴⁴⁷ Holzer comenzaría su praxis artística en el campo de la pintura abstracta admirando a artistas como Rothko pero se decantaría por la forma de expresión radicada en la palabra escrita para poder acercarse al mundo real. A pesar de que algunos -como la conservadora Marie-Laurie Bernadac- consideren que no es

mensajes escritos se han podido ver a través de carteles, proyecciones de xenón y láser sobre superficies diversas tanto construidas como naturales, como una montaña o el agua (recordemos su proyecto sobre las aguas de la Ría del Nervión para el Décimo Aniversario del Guggenheim Bilbao sobre el Puente de la Salve), esculpidos en bancos y lápidas de mármol, en camisetas y gorras, como calcomanías, en televisión, radio, internet, etc. De entre todos ellos destacarán los gigantescos paneles electrónicos o letreros luminosos LED (*light-emitting diode*) que parece se hayan convertido en su seña de identidad desde hace años.

En 1977, en unos momentos en los que estaban muy presentes las “imposiciones” del Conceptual y el Minimalismo, comenzaría Holzer a utilizar textos escritos en sus *Truims* (1977-1979) en la mismas calles del bajo Manhattan; se trataba de carteles sin autoría y sin un significado único que convivían con otros de índole generalmente comercial. Los textos generalmente de contenidos sociales y humanistas, irán desde sencillas y cortas frases a composiciones más largas y poéticas. Los temas que tratará la de Ohio aluden a las relaciones humanas, el medio ambiente, la diferencia de clases, la familia, la violencia, el feminismo, el SIDA...

A partir de 1982, con la primera proyección de textos escritos en una pantalla electrónica Spectacolor en plena calle de Times Square en Nueva York, comenzaría la americana a adoptar la tecnología para su arte.⁴⁴⁸ Los letreros luminosos que pertenecen al lenguaje formal de la publicidad, serían entre otros, los soportes elegidos por su probada eficacia comunicativa. En el espacio público estos medios tecnológicos se contextualizarían naturalmente, estarían en su hábitat, no así ocurría con los contenidos que a través de aquellos emitía la autora al no ser de índole comercial, sino social y humanista. Si uno de los usos más

una artista conceptual porque es ella misma la que escribe sus textos o los selecciona personalmente, en este estudio la consideraremos artista (neo)conceptual (y tecnológica) basándonos en que: los seres humanos tenemos la capacidad de generar ideas pero estas, si solo se expresan verbalmente, suele ocurrir que no trasciendan sus contenidos; para que estos permanezcan, históricamente se han registrado través de la palabra escrita entre otros soportes como el librario. Holzer elige la palabra escrita tecnológica, la palabra-luz y el texto se vuelve imagen para emitir sus ideas. Es por ello que la trataremos como artista, en su caso, neo-conceptual (dado que su praxis artística se produce más cercanamente a nuestro tiempo pero hermanándose con artistas eminentemente conceptuales como Joseph Kosuth, por ejemplo).

⁴⁴⁸ Aunque desde esa fecha la tecnología está muy presente en su obra, esto no exime de que siguiera utilizando medios no tecnológicos para su arte en cuanto a exhibición. Hemos podido conocer que en la reunión del Patronato de la Fundación del Museo Guggenheim Bilbao en junio de 2017, se aprobó la donación a este de tres obras recientes de Jenny Holzer consistentes en dos bancos curvos de mármol blanco y uno de granito blanco en los que aparecen esculpidos aforismos en euskera de la misma serie *Arno*, serie de la que se extrajeron los textos para “Instalación para Bilbao” que en breve en este apartado de este estudio iremos a analizar.

comunes de esta tecnología es el de la emisión de mensajes comerciales dentro de la sociedad de consumo, Holzer no los utilizará para persuadir al público de la calle, al observador-viandante, para inducirle a consumir un producto, como así pretende la publicidad, sino para abrir el pensamiento del público sobre cuestiones y conflictos humanos y sentimientos cercanos. Los textos de Holzer pueden ir desde lo político, lo social, el compromiso para con el ser humano... en direcciones más o menos específicas que conviven y a la vez se contrarían con anuncios comerciales luminosos, por ejemplo cuando ha expuesto en un campo de fútbol. Por el contrario, cuando sus obras se emplazan en espacios específicos de arte, lo que se ve descontextualizado es el medio y no el mensaje, contraponiéndose a la idea de McLuhan.

En definitiva, la palabra se convierte en arte visual como consideran ciertos autores:

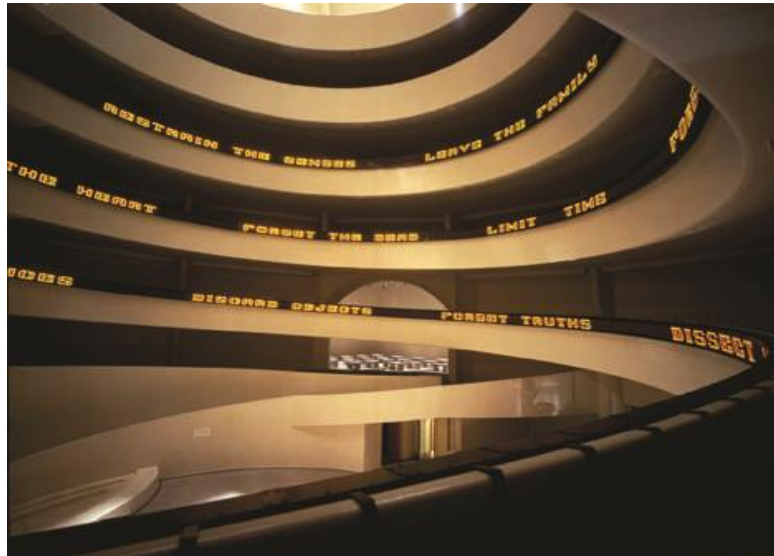
(...) La aportación de Jenny Holzer con respecto a esta tradición de empleo de lenguaje dentro de la obra de arte reside en la particular elección del soporte para la transmisión del mensaje, que además adquiere un significativo protagonismo. (...) ⁴⁴⁹

El arte de Holzer interactúa con el espacio donde se exhibe ya sea público o no. De entre tantos espacios, en 1989, por ejemplo, ya expondría su obra en el Solomon R. Guggenheim de Nueva York adaptando sus pantallas L.E.D.s al interior espacial de la rotonda del edificio de Frank Lloyd Wright haciendo más presente si cabe, la forma helicoidal de la arquitectura. La relación de Holzer con el Guggenheim de Nueva York viene pues de antiguo. En varias ocasiones la artista exhibiría su obra en ese museo haciendo patente la comunión perfecta de sus instalaciones con el sitio. (fig.237) Lo mismo ocurriría en el Museo Guggenheim Bilbao cuando Holzer respondiera a la llamada de esta Institución para crear una obra *site specific* para la inauguración del mismo que formaría además parte de los fondos de su Colección Propia. Y de nuevo utilizará los medios electrónicos e informáticos desarrollados en el lenguaje publicitario propio del capitalismo avanzado. Como dicen algunos:

La proyección de los textos de Holzer en medios de comunicación masiva –ya sean anuncios LED (...) imita el mecanismo publicitario y existe dentro del medio mismo. Lo sorprendente no es solo que Holzer haya conseguido (...) superar el original a través de una réplica o simulación, sino que la artista logra capturar la atención de ese

⁴⁴⁹ Miguel López-Remiro. Jenny Holzer, en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao* (traducción de: Art in Translation, Rafael Aburto, Magalí Martínez de Solimán y Maribel Vilarino Rodríguez. Elena González Escrihuela y Museo Guggenheim Bilbao). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009, p. 330.

mismo público ensordecido por el exceso de información y su impositiva agresividad.
(...)⁴⁵⁰



(fig.237) Vista de la una de las instalaciones de Jenny Holzer en el interior del Solomon R. Guggenheim en Nueva York en los años noventa en este caso. **Untitled** (Selecciones de *Truisms*, *Inflammatory Essays*, *The Living Series*, *The Survival Series*, *Under a Rock*, *Laments* y *Child Text*) 1990. Se utilizarían extendidos helicoidalmente L.E.D.s o letreros de pantalla electrónica, siendo de nuevo una obra adaptada a las dimensiones específicas del sitio.

-“INSTALACIÓN PARA BILBAO”

En la obra permanente del Museo Guggenheim Bilbao, realizada para la Galería 101 de la primera planta del mismo titulada precisamente “Instalación para Bilbao”, recurre Holzer a uno de los medios formales más presentes en su trayectoria como es el letrero L.E.D. (diodo emisor de luz). (fig.238 y 239) La instalación se compone de nueve columnas de diodos luminosos de doble cara de más de doce metros de altura cada una, que hacen que se conformen dos espacios, uno exterior y otro interior en dicha galería. De tales columnas proceden frases cortas escritas que son variaciones procedentes de un texto llamado *Arno* creado para un evento anterior con el fin de recaudar fondos económicos para contribuir a la lucha contra la enfermedad del SIDA.⁴⁵¹

⁴⁵⁰ FERNÁNDEZ, Vanesa. *Protect me*, en catálogo de exposición: AAVV. *Jenny Holzer*. Catálogo de exposición en Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, julio-noviembre, 2001. Edita Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, A.C. México, 2001, p. 33.

⁴⁵¹ *Arno* es una de las diez series de textos creadas desde 1977 hasta 1997 por Holzer: *Truims* (“Truismos” (1977-79), *Inflammatory Essays* (“Ensayos Inflamatorios”), 1979-1982, *Living* (“Viviendo”), 1980-82, *Survival* (“Supervivencia”), 1983-85, *Under a Rock* (“Debajo de una roca”), 1986, *Mother and Child* (“Madre e hijo”), 1990, *War* (“Guerra”), 1992, *Lustmord*, 1993-94, *Erlauf*, 1995 y *Arno*, 1996-97.

Las secuencias de breves frases se emiten en diferentes idiomas y colores; en inglés, español y euskera se transmiten en color rojo brillante hacia el exterior (hacia el atrio del Museo), y en azul hacia dentro (hacia la misma pared de la Galería 101, que es curva) y solo en la lengua vasca. Las sencillas frases son las siguientes:

INGLÉS

I walk in
I see you
I watch you
I scan you
I wait for you
I tickle you
I tease you
I search you
I breathe you
I talk
I smile
I touch your hair
You are the one
You are the one
Who did this to me
You are my own
I show you
I feel you
I ask you
I don't ask
I don't wait
I won't ask you
I can't tell you
I lie
I am crying hard
There was blood
No one told me

Arno tiene su origen en la colaboración de Holzer para un vídeo titulado *Red Hot and Dance* dirigido por Mark Pellington incluido dentro de una campaña para recaudar fondos para la investigación de aquella enfermedad. Holzer reescribió aquel texto y aparecería como *Il tempo e la moda* en la Bienal de Florencia de 1996 a través de luminosos dentro del Pabellón de Arata Isozaki (Forte di Belvedere) colaborando con Helmut Lang. Además el texto se proyectaría también sobre el río Arno y sería la primera proyección de Holzer con xenón cuyo uso principal y el más famoso de este gas es en la fabricación de dispositivos emisores de luz para diferentes lámparas.

No one Knew
My mother knows
I forget your name
I don't think
I bury my head
I bury your head
I bury you
My fever
My skin
I cannot breathe
I cannot eat
I cannot walk
I am losing time
I am losing ground
I cannot stand it
I cry
I cry out
I bite
I bite your lip
I breathe your breath
I pulse
I pray
I pray aloud
I smell you on my skin
I say the word
I say your name
I cover you
I shelter you
I run from you
I sleep beside you
I smell you on my clothes
I keep your clothes

ESPAÑOL

Entro
Lo veo
Lo observo
Lo descifro
Lo espero
Le hago cosquillas
Le tomo el pelo/ lo provoco
Lo rebusco
Lo respiro

Hablo
Sonrío
Toco su pelo
Es
Es el que me hizo esto
Es mío/ Es parte mía
Lo muestro
Lo siento
Le pregunto
No pregunto
No espero
No le preguntaré
No puedo decírselo
Miento
Lloro desesperada
Había sangre
Nadie me lo dijo
Nadie sabía
Mi madre lo sabe
Olvido su nombre
No pienso
Sepulto mi cabeza
Sepulto su cabeza
Lo sepulto
Mi fiebre
Mi piel
No puedo respirar
No puedo tragar
No puedo andar
Pierdo tiempo
Pierdo el pie
No puedo sostenerme [en pie]
Lloro
Clamo
Muerdo
Muerdo los labios
Respiro su aliento
Pulso
Rezo
Rezo a voces
Lo huelo en mi piel
Digo la palabra
Digo su nombre

Lo cubro
Lo abrigo
Lo evado
Duermo a su lado
Lo huelo en mi ropa
Guardo su ropa

EUSKERA

Sartu naiz
Ikusi zaitut
Begiratu dizut
Aztertu zaitut
Zure zain nago
Kili-kili egin dizut
Probokatu zaitut
Miatu zaitut
Hitz egin dizut
Irribarre egin dut
Zure ilea ukitu dut
Zeu zara
Zeu zara hau egin didana
Neurea zaitut
Erakutsi dizut
Sentitzen zaitut
Galdetu dizut
Ez dut galdetu
Ez nago zain
Ez dizut esan
Gezurra esan dut
Negar batean nago
Odola zegoen
Inork ez esan zidan
Inork ez zekien
Amak badaki
Zure izena ahaztu zit
Ez dut pentsatzen
Nire burua lurperatu dut
Zure burua lurperatu dut
Zeu lurperatu zaitut
Nire sukarra
Nire azala

Ezin dut arnasik hartu
Ezin dut jan
Ezin naiz ibili
Denbora galtzen ari naiz
Atzera egiten ari naiz
Ezin dut jasan
Negar egin dut
Garrasi egin dut
Kosk egin dut (*sic.*)
Zure ezpainari kosk egin diot (*sic.*)
Zure arnasa arnastu dut
Taupadak egin ditut
Otoitz egin dut
Ozenki egin dut otoitz
Zure usaina hartu dut nire
azalean
Hitza esan dut
Zure izena esan dut
Estale egin zaitut
Babestu egin zaitut
Zugandik alde egin dut
Zure ondoan egin dut lo
Zure usaina hartu dut nire
arropetan
Zure arropak gorde ditut

Sorprende el movimiento en vertical hacia arriba o hacia debajo de los textos de colores, los diferentes ritmos, sus parpadeos, la relación rítmica entre las columnas de luz, su velocidad, su intensidad lumínica... consiguiendo las nueve columnas una suerte de reflejos e ilusiones ópticas en el espacio galerístico en función del punto de vista en el que observador se sitúe. Cuando el que llega por primera vez y no conoce la obra, cuando incluso no hay nadie en el espacio hacia adentro de las columnas de luces, le parece que todo acabase en ellas como si fuese un muro cumpliéndose la ley de proximidad gestáltica: las columnas dispuestas en paralelo y próximas entre sí, tienden a percibirse como si formaran una pared provocando la sensación de que no se pudiese pasar, como si de un telón o cristal se tratara.

El espectador se enfrenta a una obra moderna por el uso de la luz que enlaza propuestas tanto de los minimalistas como Dan Flavin con sus fluorescentes, Donald Judd con sus frías series, hasta el mismo Joseph Kosuth (n. 1945) o los Art & Language con su conceptual, junto con el

lenguaje formal de la cultura popular de consumo recogiendo elementos de los *mass media*. La luz y el color (lo más pictórico que contiene la obra), el trabajo tridimensional (lo más escultórico) con la arquitectura, que también forma parte parcialmente de la pieza, provocan un compendio que hace surgir una suerte de instalación con la que Holzer interviene uno de los espacios del edificio de Gehry y lo dinamiza convirtiéndolo en parte de la misma obra. La instalación llega a plantear un nuevo espacio en uno anterior convirtiéndolo en el sitio, al que adopta para sí motivando el pensamiento individual y colectivo. La misma autora, que ya estaría familiarizada con ese hito arquitectónico de finales del siglo XX, declararía que:

El espacio tuvo mucho que ver con la obra; tuve la suerte de ser invitada desde un primer momento a ver cómo se iba levantando el edificio y estudiarlo a medida que se completaba. Las paredes de mi galería son maravillosas e imposiblemente curvas y en respuesta a eso decidí optar por la rigidez y realizar una instalación rectangular. Con el fin de enlazar el arte con el espacio, hice poner un recubrimiento brillante en los muros para que los reflejos de los LED verticales fueran tan ondulantes como la sala.

Los visitantes experimentan la obra de Holzer integrándose en ella, inspeccionándola, a medida que se mueven, leen y se sorprenden. La luz generada por los elementos tecnológicos y el espacio mismo de la instalación, permiten al espectador ser consciente a través de su movimiento y percepción de cómo está ordenado el espacio. Pero el interés de Holzer por interactuar con él querrá ir más allá de lo físico yendo hacia lo conceptual y simbólico.⁴⁵² La obra incorpora la historia del entorno al que pertenece el espacio que ha incorporado en su ser, esto es, dialoga con la arquitectura que la acoge y con la propia historia del lugar. La misma autora diría:

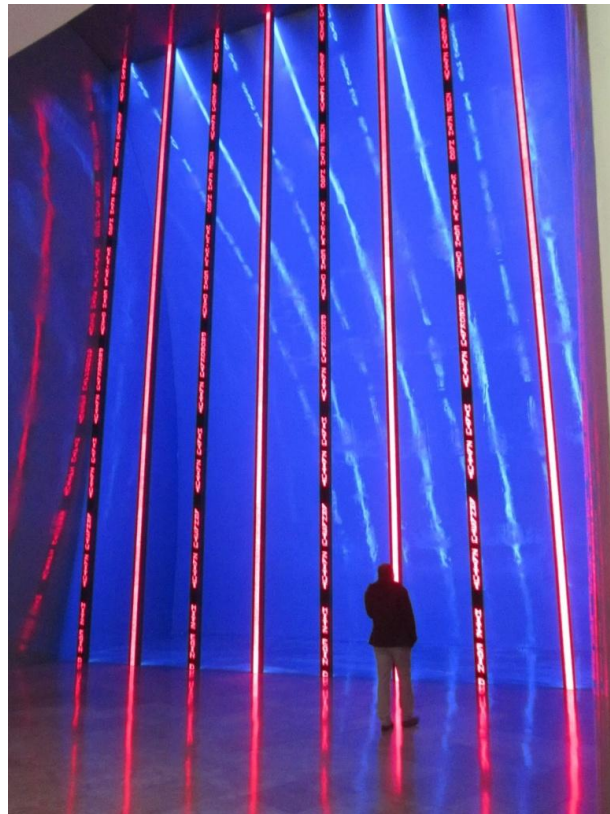
La obra tiene una parte interior y una parte exterior. Con el fin de aprovechar la profundidad, la cavernosidad de esta galería en particular; puedes caminar a través de los elementos electrónicos para tener otra visión de la obra y del Museo. En la parte delantera de la instalación está mi texto en rojo sobre el amor en español y en inglés; en la parte posterior la escritura está en vasco, un idioma que había estado prohibido.

La instalación pues, se ha propuesto como mecanismo concebido para una localización espacial. “Instalación para Bilbao” y el sitio, la propia localización y su entorno y la Institución a la que pertenece y para la cual fue realizada, la influyen en su lectura conceptual e incluso en su experimentación como instalación artística. En ella Holzer plantea ideas universales y hace guiños a la historia vasca. Su instalación llega a

⁴⁵² La obra de Holzer del Guggenheim Bilbao ha sido un buen ejemplo incluso para analizar el fenómeno de la instalación para analizar las transformaciones y evolución del arte de la última mitad del siglo XX referidas al lugar de exhibición de la obra, su comportamiento, la actitud del espectador contemporáneo, etc. LARRANAGA, Josu. *Instalaciones*. Editorial Nerea, S.A. San Sebastián, 2001, pp. 32-33.

proponerse como uno de las piezas de gran importancia en nuestro estudio por incluir directamente una de las señas de la cultura vasca como es la misma lengua y por estar ubicada donde está porque...

(...) En términos generales, (...) la obra de arte convierte el sitio en el que se aloja, o en donde interviene, en escena. En el caso de la instalación, esa escena, o si se quiere, la misma experiencia de ese espacio en relación con las imágenes y textos, constituye la propia obra, de manera que su vinculación, su apropiación o su desplazamiento con respecto al sitio en el que se actúa es fundamental para su comprensión.⁴⁵³



(fig.238) HOLZER, Jenny. "Instalacion para Bilbao" (*Installation for Bilbao*), 1997.
Diodos luminosos.
Dimensiones de ubicación específica.

Obras como la de Holzer en el Museo Guggenheim Bilbao, hecha para este, remiten directamente a la historia reciente del lugar y a su capacidad de transformación hacia la propuesta socio-económica y política cultural que aún recuerda al pasado industrial de la zona. La instalación de la consagrada artista, habitando y adoptando un espacio arquitectónico que se propone como un sustituto simbólico de la pasada industria (hasta las columnas L.E.D. recuerdan a las humeantes chimeneas fabriles de antaño) y mediatizada por la tecnología (que a su

⁴⁵³ LARRAÑAGA, op. cit., p. 55.

vez es fruto de las aplicaciones científicas e industriales) que, como ya se ha dicho, es un componente imprescindible de la cultura contemporánea, incorpora referencias y la propia historia: la apertura de lo local a lo nacional e internacional de una ciudad como Bilbao que se ha sabido transformar a través del arte.



(fig.239) Textos en azul en la lengua vasca aludiendo a la historia del lugar., personalizando la obra.

Los letreros LED que parpadean desde el suelo hasta el techo y a la inversa llegan a ser estéticamente poéticos. Holzer ha permutado la tipografía, los ritmos de la misma y su velocidad a través de las órdenes dadas por ordenador. El movimiento continuo llama la atención desde el atrio atrayendo al público que se encuentra con tal sofisticada imagen nada más accede al interior del Museo. El arte de Holzer introduce al visitante en una experiencia perceptual:

Quería que la obra fuera accesible desde múltiples puntos de vista. Logré que la instalación fuera visible desde el núcleo del Museo y desde las paredes superiores. En el Museo hay cristal y metal suficientes para que los fragmentos de texto se muestren reflejados en diversos puntos cercanos, ese es un gesto muy generoso por parte del Museo.⁴⁵⁴

Utilizando esos diferentes ritmos con una tipografía sencilla, legible claramente (excepto cuando los textos se proyectan invertidos o a gran

⁴⁵⁴ Declaración de la autora emitida transmitida a los visitantes del Guggenheim Bilbao en sus visitas mediante la guía acústica que se proporciona con la entrada al Museo.

velocidad) con frases sencillas, directas e incisivas, la obra de arte de Jenny Holzer en Bilbao formalmente es producto de la sociedad de consumo y de los medios de comunicación de masas. (figs.240, conjunto de 3 imágenes)



(figs.240, conjunto de 3 imágenes) Diferentes vistas de "Instalación para Bilbao" de Jenny Holzer. (Fotografías de la autora).

-LA LUZ ARTIFICIAL COMO HERRAMIENTA PLÁSTICA

La obra de Holzer "Instalación para Bilbao" consta de nueve columnas de LEDs de color rojo y azul que se encuentran conectadas en cascada más el espacio mismo de la galería:

Tecnológicamente la pieza se compone de cinco secuenciadores y una tarjeta controladora esclava de un *master* y dieciocho PCs esclavos de esta. Justamente en la base de la primera columna de la instalación, a una altura de 1,70 metros, se encuentra la unidad Master Brain o CPU que contiene la información referida a la distribución de los datos. La placa de datos es la que posee los textos, sus tiempos, los ritmos, las direcciones, etc.(figs.241) Al encenderse la obra, el *chip* de la tarjeta maestro envía una señal a los dieciocho PCs esclavos distribuyendo la información a las placas de LEDs de las columnas. Cada columna, estructuralmente de acero inoxidable, está compuesta de un total de 32 placas agrupadas en ocho grupos de cuatro.⁴⁵⁵ (figs.242, 243 y 244)

A su vez, las paredes del espacio de la Galería 101 están tratadas en sus superficies con resinas de poliuretano alifático, esto es, una resina de alta resistencia química, mecánica, antiestática y biológica que ofrece

⁴⁵⁵ Datos proporcionados por el Museo Guggenheim Bilbao que aparecen recogidos en *La palabra como arte*. Curso gratuito por dicho Museo para acercar las obras de su Colección permanente al público. Vid. <<https://itunes.apple.com/cr/course/la-palabra-como-arte/id1080685280>>, [20-07-2017].

una perfecta estabilidad de color y brillo; resistente a las manchas y al polvo, es fácilmente limpiable y no amarillea incluso en condiciones de exposición duras. En definitiva, las paredes curvas de la galería, el piso y el techo han sido cubiertas con un acabado brillante donde las columnas LED de diecinueve metros de altura se reflejan.⁴⁵⁶

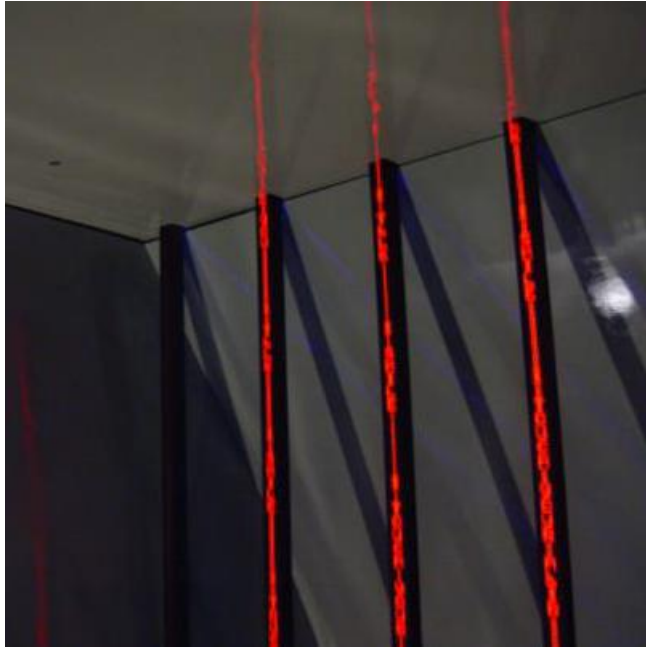
Debido al continuo y veloz desarrollo tecnológico de los equipos y programas tanto de tipo electrónico como informático, la obra requiere de un exhaustivo seguimiento para su óptima conservación bajo el atento consejo de concepto y génesis de la propia artista como ocurre con tantas obras tecnológicas de la Colección (dígase el caso por ejemplo, de la obra de Fujiko Nakaya en el exterior del edificio de Gehry)⁴⁵⁷, esto es, las intervenciones sobre la obra se hacen con la aprobación de la artista.

Siguiendo instrucciones de Holzer, en caso de deterioro de sus componentes la pieza puede perfectamente intervenir reemplazando cualquiera de los componentes por piezas iguales nuevas o similares y en el futuro debido a la obsolescencia de los equipos, la instalación puede adaptarse a las nuevas tecnologías⁴⁵⁸

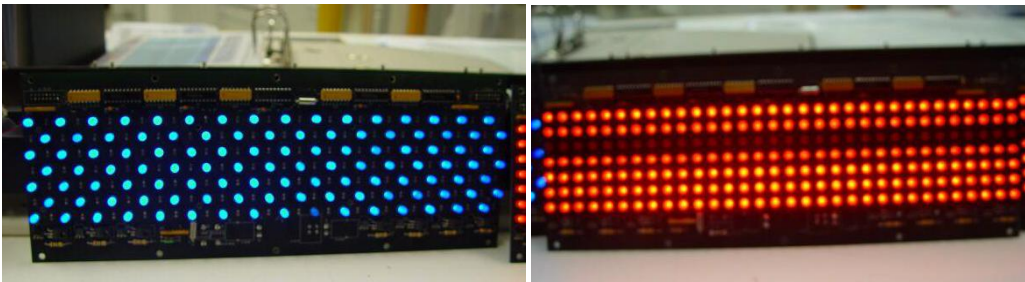
⁴⁵⁶ En 2001 el artista japonés Hiro Yamagata (n. 1948) utilizaría también luz, en su caso el láser, en la obra *Photon 999* ("Fotón 999") interviniendo la fachada del mismo Museo Guggenheim Bilbao destacando la relación ciencia-tecnología-arte. Yamagata proyectaría quince láseres de haces de diferentes colores sobre los muros de titanio, piedra y cristal del edificio de Gehry en su fachada norte llevando a otra dimensión espacial al propio observador (incluso se instalaría una estructura sobre el jardín de agua como "mirador"). Al igual que la obra de Holzer que nos ocupa, la arquitectura formaba parte de la misma obra sirviendo de pantalla o soporte activo donde el japonés, en su caso, reflejaría sus preocupaciones sobre la percepción y las energías naturales como la luz del sol, aludiendo a la descomposición de sus partículas. En el caso de Yamagata, utiliza estas tecnologías láser porque según dice "(...) facilita la percepción de esos elementos solares que de otra forma difícilmente podríamos percibir o comprender". CHAVARRÍA, Javier. *Artistas de lo inmaterial*. Editorial Nerea, S.A. Hondarribia (Guipúzkoa), 2002, p. 103.

⁴⁵⁷ Donde se la pudo ver ataviada con grandes botas de goma en el jardín de agua en la fachada Norte del Museo atenta a las labores de mantenimiento cuando, para el XX Aniversario del Museo, hubo que poner al día este tipo de obras que requieren de tecnología. Respecto a este tipo de obras, el Museo Guggenheim Bilbao establece criterios y procedimientos tanto curatoriales como técnicos para conservar y exponer estas piezas.

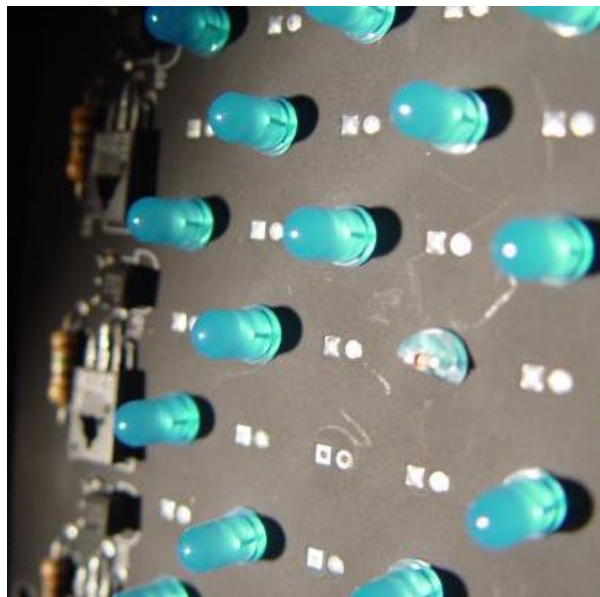
⁴⁵⁸ Tempranamente la placa base interna de la obra habría de ser reemplazada después de ser dañada por una corriente eléctrica. Esta labor sería realizada por el fabricante original, Cybernetic Data Products, había cerrado y hubo de ser otra empresa, Sunrise Systems, la que se encargara de reemplazar el componente dañado sustituyéndose por otro similar pero no igual (esta última compañía ya había trabajado en obras de Jenny Holzer)....Son estos ejemplos de cómo el Museo ha de atender a las necesidades de mantenimiento y conservación de este tipo de obras que, a la vez que cualquier pieza convencional (pintura, escultura...), requieren de una temperatura y una humedad adecuadas, se proponen muchas veces como más complejas todavía a ese respecto. Cfr. LINDER, Silvia. *Jenny Holzer. Instalation for Bilbao, 1997*, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2012/09/conservacion_proyecto_holzer.pdf?x59940>, [20-07-2017], (traducción propia).



(fig.241) Detalle de la obra "Instalación para Bilbao" de Holzer.



(figs.242, 243 y 244) Izquierda: Placa de LEDs azules. Derecha: Placa de LEDs rojos (896 LED rojos en una cuadrícula de 7 x 128 Abajo: Detalle de las pequeñas bombillas azules.



SÍNTESIS DE IDEAS

-El arte de Jenny Holzer interactúa con el espacio donde se exhibe. Muchas de sus primeras obras textuales se ubicaban en espacios públicos.

-Apropiándose de letreros luminosos, los descontextualiza. Estos dispositivos electrónicos de señalización tienen su origen como medios propios de la cultura de consumo desarrollados por la sociedad del capitalismo tardío. Holzer los despoja de su función comercial pero se aprovecha de su eficacia comunicativa para enviar mensajes sociales y humanistas.

-La obra "Instalación para Bilbao" (*Installation for Bilbao*, 1997) fue un encargo a la artista estadounidense realizado por el Museo Guggenheim Bilbao para su inauguración y formar parte de los fondos de la Colección Propia.

-Se trata de una instalación monumental que adopta el espacio de la Galería 101 del Museo y lo vuelve interactivo para el público. Titulada "Instalación para Bilbao" se compone del mismo espacio de la galería cuyas paredes están revestidas de una pátina brillante mas nueve paneles verticales de diodos luminosos, cada uno de más de doce metros de alto que transmiten pequeñas frases escritas en euskera, español e inglés.

-Dirigidos esas frases a un público global, cambian el idioma volviéndose local, nacional, internacional.

-Holzer produce una descontextualización de los LEDs en su nuevo emplazamiento, haciendo que los medios publicitarios de la cultura popular animen la experiencia perceptiva y de pensamiento en el contexto museístico.

-Una vez más Holzer dirige su interés hacia la apropiación de medios de comunicación y sus códigos para emitir ideas sociales y humanistas, esto es, mensajes que despierten las conciencias. Un arte preocupado por el ser humano contemporáneo abarcando problemas de urgencia universal.

-Holzer con la técnica industrial y la tecnología consigue transformar el espacio de la Galería 101 en un espacio de contemplación, de pensamiento, de experiencia subjetiva individual y social a la vez que en espacio de experiencia fenomenológica poniendo en acción los sentidos.

-Con estos medios formales tecnológicos Holzer consigue un acercamiento a la cultura popular.

-Es una obra de envolvente de aspecto y naturaleza tecnológicos. Es una obra conceptual e inmaterial que no existe sin la fisicidad tecnológica e informática.

-En la praxis artística de Holzer suele destacar el contexto de exhibición comercial y/o cultural de sus obras.

-Hacia el interior de la galería los textos en euskera remiten a la historia inmediata del País Vasco involucrando el aspecto local y remitiendo a las transformaciones del entorno. La obra de Holzer además es protagonista y testigo de los cambios de diferente índole (económico, social, industrial, cultural)

-Cuando las obras tecnológicas de Holzer se emplazan en espacios específicos de arte como es el caso, trae a los mismos el lenguaje formal de la sociedad de consumo del capitalismo tardío para inculcar dosis de humanismo en una sociedad ciertamente deshumanizada.

3.4. b) OTROS

-FRANCESC TORRES. La historia atemporal.

Francesc Torres (Barcelona, 1948) ante todo es uno de esos artistas políticos, y en toda su obra selecciona imágenes minuciosamente para crear instalaciones con objetos escultóricos, grabados, Cibachromes en gran tamaño, grabados, utiliza el vídeo, la televisión, el ready-made, etc. Torres como figura clave de la videoinstalación en España, es un artista que se acerca continuamente a la historia, la examina llamando la atención hacia los grandes procesos históricos que han marcado el mundo.

En la obra del Guggenheim Bilbao “Demasiado tarde para Goya”, de 1993,^(fig.245) utilizará el vídeo y otros medios de comunicación electrónicos para procurar con una serie de elementos más, provocar un análisis por parte del espectador sobre la historia más reciente de la cual somos herederos inmediatos.

“Demasiado tarde para Goya” es la obra que el Museo Guggenheim Bilbao posee en su Colección Propia. Se compone de seis

videoproyecciones en disco de láser sincronizadas por ordenador, un televisor de 19'' conectado a la CNN por satélite, una pista de sonido manipulada con caja digital de efectos especiales en tiempo real, una silla de acero en la cual se encuentra sentada una figura de poliéster pintado que representa un chimpancé; la base del asiento, que es metálico, es semi-rotatorio, y se completa la instalación con una reproducción de un grabado de Goya de la serie "Disparates".⁴⁵⁹

Las seis imágenes van cambiando con gran lentitud propiciando jugar incluso con el cansancio del espectador. Sobre la pared, las pantallas de vídeo funcionan como pinturas al modo clásico; no obstante, son imágenes documentales sobre grandes hechos históricos: la Revolución rusa de 1917, la subida al poder de Adolf Hitler en 1933, la Conferencia de Yalta de 1945, la proclamación del Estado de Israel en 1948, el proceso de descolonización enfocado en este caso en la guerra de la independencia de Argelia en 1963 y la subida al poder de Mijail Gorbachov en 1985. Para representar cada uno de estos hechos, se reproducen seis segundos del material original a cámara lenta durante media hora; en un primer momento hacia delante y más tarde hacia atrás, así las imágenes dan la sensación al espectador de que son imágenes estáticas.

Por otro lado, la aparición de la imagen de Goya, enlazando precisamente con la inmediatez con el que el de Fuendetodos capturaba la realidad del momento, así Torres utiliza el vídeo. Con una retroproyección de vídeo-láser de seis canales muestran la historia política del siglo XX y es que para los momentos históricos importantes, los medios de comunicación crean modos de representarlos y que queden en el imaginario del observador.⁴⁶⁰

Francesc Torres recurrirá en la obra a la apropiación de imágenes históricas, como un *ready-made* que sirva para la reflexión sobre la historia del siglo XX y lo que vivimos del XXI. Imágenes de la memoria que mantenemos en el imaginario colectivo gracias a que las han proporcionado los medios de comunicación. Uniendo pasado y presente. Memoria colectiva. La utilización que hace Torres de la televisión como elemento de comunicación doméstico nos introduce en la realidad

⁴⁵⁹ Los elementos originales de la obra eran dos transformadores y siete reproductores Laser Disc; recientemente el Museo ha sustituido los reproductores originales por lectores DVD y se han hecho copias en formato DVD, USB y en red para el correcto mantenimiento, conservación y, al fin de al cabo, durabilidad de la pieza. Información aportada por el Museo Guggenheim Bilbao.

⁴⁶⁰ Al respecto *vid.* interesante publicación de (...). RAMONET, Ignacio. *La golosina visual: Imágenes sobre el consumo*. (Título original *Le Chewing-Gum des yeux*. Éditions Alain Moreau. París, 1980) (Col. Punto y Línea). Ed. Gustavo Gili. S.A. Barcelona, 1983

relatada prácticamente a tiempo real. Torres muestra el acontecimiento incluyéndose él mismo en la imagen junto a los políticos de la Conferencia de Yalta, autorretratándose como el mismo Rafael en la Escuela de Atenas, como tetigo del acontecimiento. (fig.246)

Las fotografías pueden ser más retenidas en la memoria que las imágenes móviles, pues son fracciones de tiempo nítidas, que no fluyen. Por otro lado, la televisión es una cascada de imágenes indiscriminadas, y cada cual anula el precedente. Cada fotografía fija es un momento privilegiado convertido en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar.⁴⁶¹

Al contemplar la obra y permanecer durante unas dos horas intencionadamente en la instalación, la CNN emitía a tiempo real sus noticias. Los conflictos bélicos están a la orden del día en las noticias. Los medios de comunicación nos introducen en la batalla misma, en las guerras que, como decía Susan Sontag “son ahora también las vistas y sonidos de las salas de estar”.⁴⁶²

Goya como precedente, reportero de guerra, testigo de la historia, subir y bajar alegoría de la historia de forma atemporal. Goya es el nexo de las imágenes pasadas y las presentes a tiempo real. La historia se repite, parece ser atemporal. Francesc Torres utiliza también a Goya en la Instalación “Demasiado tarde para Goya” de la Colección Propia de Guggenheim Bilbao aludiendo al aragonés con una reproducción de uno de sus grabados de Los Caprichos, como la expresión más elocuente del fluir de la historia en la que todo se repite, sube y baja, como una pesadilla que se convierte en norma así también las guerras son cíclicas. Mientras, el ser humano actual reflexiona sobre su propia necedad, como queriendo decir Torres que es más racional el mono que el ser humano tecnológico actual.

⁴⁶¹ SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara. Madrid, 2003,p.35

⁴⁶² SONTAG, op. cit., p. 27. La guerra también se hace, más hoy en día, a través de la información.



(fig.245) TORRES. Francesc. **“Demasiado tarde para Goya”** (*Too Late for Goya*), 1993
 Vídeo, sonido, figura escultórica en fibra de vidrio, base metálica giratoria, monitor de televisión, caja de sonido digital especial y reproducción de un grabado de Goya.
 Dimensiones de ubicación específica
 Museo Guggenheim Bilbao..



(fig.246) Vid. el autorretrato de Torres a la derecha, incorporándose con los políticos de la Conferencia de Yalta.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Francesc Torres es el pionero del videoarte en España y en todas sus obras, su arte es eminentemente político.

-A través de sus instalaciones, que producen gran impacto en el público por la subordinación cuasi-hipnótica a las pantallas y la elaborada escenografía, los adultos reflexionan sobre la historia pasada y cómo somos herederos de ella; a su vez los pequeños comienzan a despertar a los conocimientos que les eran desconocidos promoviendo desde el Museo el aprendizaje de materias como la Historia relacionándola con el presente.

-Especialmente didáctica es la obra “Demasiado tarde para Goya” donde Torres se autorretrata.

-MANU ARREGUI. El simulacro tecnológico.

El uso que hace Manu Arregui (Santander, 1970) del ordenador como una de sus herramientas principales, ayuda a reflexionar al espectador sobre la sociedad contemporánea y los medios de comunicación tratando temas de identidad, códigos sexuales, el interior subjetivo...

Recurriendo a medios digitales mezcla vídeos y fotografía con técnicas de modelado y animación en 3D usando los códigos habituales de la cultura audiovisual enfrentando la imagen real y la virtual, lo representado y su referente. Esto supone un arduo trabajo de diseño con *storyboards* muy minuciosos y el trabajo infográfico.

-“IRRESISTIBLEMENTE BONITO” (2007)

La obra del Santanderino en la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao titulada “Irresistiblemente bonito”^(fig.247) es una pieza realizada en vídeo de dos canales con sonido, hecha en una única edición. Esas dos proyecciones requirieron de dos proyectores de alta definición y una CPU que es la que se encarga de simultanear las dos imágenes.⁴⁶³

⁴⁶³ En las labores de mantenimiento y puesta a punto de este tipo de obras tecnológicas con ocasión del XX Aniversario del Museo Guggenheim Bilbao, en esta obra de Arregui, se sustituyó un proyector de la misma y se procedió a otras cuestiones para su correcta conservación y mantenimiento, aparte de realizar copias de seguridad de la misma, que se archivaron en diferentes formatos. Todo ello requirió de la colaboración de una empresa especializada. Cfr. Charla impartida por Aitziber Velasco, técnica de Conservación del Museo

El público, en una actitud de atención subordinada quasihipnóticamente a las dos pantallas enfrentadas descubre en una de ellas la imagen de una muchacha que quizás le resulte familiar. Se trata de Vanesa Jiménez, más conocida como “la niña de los huesos de cristal” que habría aparecido en varias ocasiones en los medios de comunicación, fundamentalmente en la televisión. Su enfermedad haría que sufriera una grave deformación corporal haciéndola protagonista del fenómeno de la otredad fijándose en ella programas televisivos -cuya actitud no critica el artista en su obra- ansiando entrevistarla.



(fig.247) ARREGUI, Manu. “**Irresistiblemente bonito**”, 2007
 Proyección de vídeo HD de dos canales, con sonido
 Duración: 3 min., 27 seg. Aproximadamente.
 Edición única
 Museo Guggenheim Bilbao.

En la pieza, una de las proyecciones muestra a la niña expuesta, en un asiento móvil, mostrando su cuerpo y recitando un texto; en la otra, es su simulacro animado realizado en 3D, que como un espejo, obliga al espectador a mover su mirada de una pantalla a otra hasta descubrir que una es simulacro de la imagen real y la otra es un dibujo animado sincrónico del anterior. Un alto grado de mimesis hace que en los primeros momentos se engendren dudas en el espectador sobre si se trata de la misma imagen pero, enseguida se disipan. El texto que recita Vanesa, escrito por el autor, dice así:

Bonita melena, bonitos bebés, bonito mundo, irresistiblemente bonito. Chica, tú eres la auténtica encantadora, radiante, sensible y linda. Un reflejo, fantasía digital, un tanto retorcida para uso popular. Sentimental, un drama personal, todo realidad profunda

Guggenheim Bilbao, dentro del programa TopArte, 18-04-2017, en <<http://www.eitb.eus/es/divulgacion/videos/detalle/4777952/video-toparte-charla-aitziber-velasco/>>, [20-09-2017].

para este gran Museo. Vivir la vida, aprender las cosas, seguir adelante, amigas para siempre.

Manu Arregui explora el simulacro producido por los medios de comunicación al tratar en este caso el cuerpo como elemento de representación, tamizado por el medio tecnológico (la cámara y el ordenador). Vanesa se hace copia de ella misma; la tecnología, a pesar de tener grandes aplicaciones, muestra gran indiferencia hacia la autenticidad. Y el Museo, que se nombra en el texto, sabiendo que esta obra sería realizada para la exposición *Chacun à son goût* en el Décimo Aniversario del Museo, se torna “espacio privilegiado de producción, fijación y consumo visual” así como espacio de exposición de ideas haciendo aflorar una mayor conciencia del cuerpo y del otro.

El Guggenheim Bilbao vuelve a funcionar como fábrica de ideas y como lugar de exposición punto de encuentro social afectando conciencias.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Manu Arregui utiliza herramientas de producción digital para explorar cuestiones sociales, comportamientos, identidades y códigos establecidos socialmente.

-Investiga el simulacro y su impacto y funcionamiento en la sociedad.

-La imagen tecnológica (realizada en vídeo o creando animaciones en 3D) le permite indagar sobre la realidad y la ficción.

-“Irresistiblemente bonito” es la obra del autor que pertenece a la Colección Propia del Guggenheim Bilbao utilizando medios tecnológicos de la sociedad contemporánea.

-El personaje real de la niña Vanesa Jiménez, con su cuerpo deforme por una enfermedad degenerativa, la hace protagonista del tema de la otredad enfrentando su imagen real recogida en vídeo a su reflejo virtual creado por ordenador a través de dos pantallas.

-Arregui investiga los mecanismos que convierten a la muchacha en su simulacro mediatizado por la tecnología.

3.5. ARTE TRANSFORMADOR ESTÉTICO Y CONCEPTUAL DEL ENTORNO

Con las obras de su Colección Propia ubicadas en el exterior, en torno al edificio de Gehry, en pleno paisaje urbano de Bilbao, la gran Galería ha tenido la habilidad de contribuir a recuperar en el Bilbao moderno espacios antiguamente degradados por el declive industrial consiguiendo espacios limpios de comunión social y cultural. Las obras de Fujiko Nakaya, Yves Klein, Jeff Koons, Louis Bourgeois y Anish Kapoor son capaces con su presencia de manera individual y en conjunto, de recuperar lo simbólico en lo público evocando la historia pasada en el presente, evocando la posibilidad de un significado sin significar algo abiertamente. Tornándose además un arte público, su fin es social funcionando además como monumento de transformación regeneradora de un entorno a través del arte.

3.5. a) PUPPY. Obra orgánica y proeza ingenieril de esqueleto industrial.

-OPULENCIA ESTÉTICA E ICONO DE UNA CIUDAD RENOVADA POR LA INDUSTRIA DEL OCIO Y LA CULTURA.

Jeff Koons, se hermanará con los artistas *pop* de los años sesenta cuando toma como referencia elementos de la vida cotidiana moderna como pudimos ver en el apartado de este estudio dedicado al *ready-made* y a la obra “Tulipanes” perteneciente a la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao. No obstante, también se explicó que sus procesos de trabajo requieren de un gran despliegue de medios que, como bien diría Francisco González, revierten en el resultado pues “sus creaciones funcionan como iconos de la sociedad actual”.⁴⁶⁴

En el caso de la monumental escultura en forma de perro titulada “Puppy” (1992)^(fig.248) del mismo autor, perteneciente también a dicha colección, elegiría Koons la imagen de un animal de compañía, un can de la raza *West Highland White Terrier* que elevaría a la categoría de

⁴⁶⁴ Francisco González es presidente de la Fundación BBVA, Patrono Estratégico del Museo Guggenheim Bilbao desde sus inicios. Esta fundación patrocinó la exposición *Jeff Koons: retrospectiva*, organizada por el *Whitney Museum of American Art*, Nueva York, en colaboración con el *Centre Pompidou*, París y el Museo Guggenheim Bilbao que se pudo ver en dichas galerías entre el 2014 y 2015. Cfr. GONZÁLEZ, Francisco. en la Presentación del catálogo ROTHKOPF, Scott et al. *JEFF KOONS. RETROSPECTIVA*. (Catálogo de la exposición del mismo nombre en el Museo Guggenheim Bilbao, 9 de junio-27 de septiembre, 2015). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2015, p. 9.

obra de arte sirviéndole al autor para dialogar y comunicarse con las masas de una forma lúdica y agradable trabajando con elementos formales como la escala y los materiales.

Ubicada en la plaza que da acceso a la Galería bilbaína, el *terrier* de flores contribuiría a transformar más aún el paisaje urbano que da acceso al Museo y su entorno más inmediato sorprendiendo por su monumentalidad, su iconografía y sus materiales externos.

Tanto “Tulipanes” como “Puppy” beberán del mismo entusiasmo colectivo que viviera el artista en su niñez, participando él y su familia activamente en la vida de la comunidad de su ciudad de York, que tanto le inspiraría en cuanto a temas y enfoques en sus creaciones en general. En una fotografía de 1958^(fig.2) puede verse a Jeff Koons niño con su madre, su hermana y su abuela vestidos de época delante del carruaje de su abuelo en el desfile del Día Colonial en York.⁴⁶⁵ ^(fig.249) Como ya se apuntara anteriormente, en dicha ciudad los eventos festivos acostumbran a promover actividades con ostentosos desfiles, pasacalles, etc., donde globos y figuras de flores entre otros, decoran y divierten las celebraciones. “Puppy”, la monumental escultura de plantas en floración del Museo Guggenheim Bilbao, seguirá la estela de aquellas entrañables vivencias y el recuerdo afable de la niñez sobre la granja de su abuelo (de la cual Jeff Koons es hoy en día su propietario) en la que se relacionaba con la naturaleza y los animales.

El carácter surrealista de muchas de las obras de Koons se encontrará en las que posee el Museo Guggenheim Bilbao de este autor. Recordando el famoso encuentro que encandilaba a los surrealistas entre una máquina de coser y un paraguas en una camilla de disección, de “Los cantos de Maldoror” (1869) del Conde de Lautréamont, así “Puppy” aúna elementos desconexos interconectados en la misma pieza, provocando una fuerte experiencia estética debida sobre todo a su sobredimensionalidad y materialidad. La representación de un can cuyo referente real suele medir del orden de 28 centímetros y con un peso entre 5 y 11 kilos, se convertiría en la mente de Koons en un cachorro gigante de 12,4 metros de altura, 9,5 de ancho y un peso de más de sesenta toneladas; asimismo, la capa de pelo blanca de cinco centímetros de largo propia de esa raza se convertiría en la representación del americano en un manto vegetal de 38.000 plantas con flores de diferentes colores.

⁴⁶⁵ Rothkopf, op. cit, p. 228.

“¡Un perro gigante de flores!” expresan grandes y pequeños con sorpresa al contemplar la escultura en la plaza del museo, pero lejos de producir rechazo o encontrar la obra como asombrosamente monstruosa, el sentimiento que genera en el espectador es positivo, de alegría y confortación a pesar de mantener su cariz surrealista bajo la potente escala, su familiar forma y sus variados materiales.



(fig.248) KOONS, Jeff. *Puppy*, 1992.
Acero inoxidable, sustrato y plantas en floración. 1240x1240x820 cm.
Museo Guggenheim Bilbao.



(fig.249) El pequeño Jeffrey Koons con su madre, su hermana y su abuela en el desfile del Día Colonial de su ciudad de York (Pensilvania), 1958

La tradición de racionalizar la naturaleza implicando la intervención del ser humano que enlaza con las prácticas barrocas y rococós a este

respecto (los jardines versallescos por ejemplo) le interesarían en su diálogo a Koons a finales de los años ochenta y principios de los noventa⁴⁶⁶ habiendo de recurrir al uso de materiales industriales y a la ingeniería para posibilitar la ejecución y el mantenimiento de “Puppy”, una proeza artística viva que unirá tradición y modernidad. El autor recogerá en esta escultura cuestiones que se encontraran ya en aquellas prácticas de los siglos XVII y XVIII sobre la naturaleza, extrayendo ideas de polaridad como lo efímero y lo eterno a lo que se unirá la opulencia por la monumentalidad. De este modo la enorme escultura es efímera por su materia orgánica y eterna por sus materiales industriales.

El gigante terrier koonsiano será además, un reclamo visual para los visitantes y ciudadanos ejerciendo una función conceptual hedonista de la cultura y es un reflejo de nuestra sociedad actual. Las obras de este autor en la Colección Propia del Guggenheim Bilbao seguirán la tónica de ser revulsivos de autoaceptación y deseo placentero, rompiendo las barreras entre la alta y la baja cultura. “Puppy”, interviene con su presencia en el paisaje urbano en torno al Museo Guggenheim Bilbao provocando un potente efecto estético e interaccionando con aquel, convirtiéndose además en una de las obras más democráticas que existen pues:

-Es una obra accesible por su figuración, esto es, cualquier espectador la podrá entender en su iconografía, se sea niño o adulto, de status bajo o elevado, se sea muy cultivado intelectualmente o analfabeto...; y todos y todas nos enfrentamos a Puppy con confianza porque es una obra que no nos plantea nada sobre lo que somos, ni sobre nuestro presente ni pasado personales, si somos buenos o malos, doctos o iletrados, ni si tenemos conocimientos sobre arte en general y contemporáneo en particular o no. El espectador en la misma calle, como un encuentro fortuito gratificante, entenderá al primer golpe de vista lo que se ha representado, despertando por lo general sentimientos de alegría y celebración de la vida sucumbiendo gratamente a la autoaceptación. El mismo Koons declararía que

Puppy es símbolo de la vida y aceptación. Las personas miran a su alrededor, pueden ver animales, juguetes u objetos de la vida cotidiana. Surge una sensación de familiaridad que permite a la obra conectar enseguida con las personas que, conectan con la obra y se dan cuenta de su propia historia. Todo sobre su propia existencia es perfecto y no se les pide nada más. Mis obras siempre intentan romper con los juicios.⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Declaraciones de Jeff Koons extraídas del vídeo producido expresamente en ocasión de la muestra retrospectiva dedicada al artista en el Museo Guggenheim Bilbao en el verano de 2015. Vídeo de 21'. Guggenheim Bilbao Museoa FMGB. Bilbao, 2015.

⁴⁶⁷ Koons, op. cit. vídeo Guggenheim Bilbao Museoa.

-Al encontrarse emplazada en el exterior del edificio, sin previo pago de la entrada a la pinacoteca, cualquiera puede disfrutar de “Puppy”, a cualquier hora, los 365 días al año si le apeteciese ya que no está sujeto a ninguna restricción horaria para su contemplación (como así ocurrirá también con la piezas de la misma Colección Propia situadas en la parte posterior del edificio junto a la Ría (“Mamá” de Louise Bourgeois, “El gran árbol y el ojo” de Anish Kapoor, en el jardín de agua, e incluso “Tulipanes” del mismo Koons, sita en la terraza del museo, entre otras).

-Puppy como prolegómeno a la experiencia estética que le espera al visitante en la pinacoteca, es a su vez también punto de encuentro social y referencia popular de localización: los visitantes y ciudadanos se encuentran en su acercamiento a él y entablan relaciones sociales, sobre todo si hay niños; cuántas veces se toma a “Puppy” como lugar de encuentro o de cita; al pedir un servicio de taxi señalamos la recogida del viajero “en el Puppy”...

-Puppy favorece las relaciones sociales entre ciudadanos y/o visitantes al igual que las favoreció la antigua industria a la que llegaban a trabajar al lugar emigrantes de tantas partes -sobre todo del resto del estado- provocando mezcolanzas entre foráneos y autóctonos.

La escultura contribuye a recordar las transformaciones que sufriría el entorno donde se ubica haciéndonos meditar sobre aquellos terrenos industriales, donde unos pocos metros más allá se situaba la chimenea en forma de minarete que sobresalía de la ruinoso arquitectura de la Compañía de Maderas inmediatamente antes de ser construido el museo. Aquel signo fabril que recordaba el efervescente pasado laboral y su posterior declive, se repetirá como monumento recordatorio, no lejos, en el Parque Etxebarria, de forma permanente rememorando el pasado industrial de Bilbao.

En el presente, el monumento que se alza en la Plaza del Museo, es la amable escultura “Puppy” que, con su hipérbole escalar, adquiere un carácter totémico en el entorno urbano al lado de la pinacoteca pareciendo, como humorísticamente se llega a decir, una protección hacia ella, como si se tratara de su guardián o incluso su mascota. (figs.250 y 251) “Puppy” se eleva a icono de cultura, limpieza y renovación económico-social, como sustituto simbólico (al igual que el propio Museo Guggenheim Bilbao) de la industria que habitaba aquellos lares y emblema del nuevo negocio cultural (economía). Es una obra democrática, la industria también lo fue pues proporcionaba el sustento para el que estaba y el que venía aunque no se solía reparar en su diseño estético, o si se hacía, no era lo que más importaba, no así su función económica, fundamentalmente.

“Puppy” y las demás esculturas de la Colección Propia del Guggenheim Bilbao emplazadas en el exterior, así como el propio edificio-pinacoteca, definen con su imagen el paisaje renovado por el cambio del sector secundario al terciario de la ciudad de Bilbao. Todas se erigen en los que fueran solares vinculados a actividades fabriles y portuarias y todas dialogan con la moderna arquitectura de Gehry, presentándose al público y encaminándole hacia el interior del museo introduciéndole desde el exterior en su colección propia invitando a disfrutar las exposiciones permanentes y temporales.

El *locus* ya no sería el mismo sin *Puppy* ni sin “Mamá”... dado que implican una relación directa con el paisaje urbano y la arquitectura de piedra, titanio y cristal como su telón de fondo principal, aludiendo a su pertenencia a una prestigiosa institución internacional.



(fig.250) “Puppy” preside la plaza que da acceso a la pinacoteca, (verano).



(fig.251) “Puppy” en invierno. Tanto la luz como los pensamientos hacen que la tonalidad de la escultura se torne más fría metamorfoseándose así como lo hace el propio edificio con el titanio. (Fotografía de la autora).

Puppy es un gran reclamo para el Museo Guggenheim Bilbao y para la propia ciudad remitiéndose a la tradición escultórica de monumento. Parece ser que el gusto de Koons por la monumentalidad le vendría ya desde pequeño cuando se sentiría abrumado ante una gran escultura situada sobre el Ayuntamiento de Filadelfia, ciudad que visitaba con su familia al tener en ella una tía. La obra, en cuestión sería la que representara al activista, filósofo y empresario cuáquero William Penn (1644-1718)(figs. 252 y 253) que realizase el escultor, abuelo de Alexander Calder, Alexander Milne Calder (1846-1923). Esta gran escultura que se ubicaría sobre la torre del consistorio de aquella ciudad, siendo este el edificio habitado más alto del mundo entre 1901 y 1908, impresionaría al jovencísimo Koons; no pasarían desapercibidos los más de once metros de alto y el conocimiento de las veintisiete toneladas de peso de la escultura ante los ojos y la mente del pequeño Jeffrey. Cuando llegara a adulto infundiría la magnificencia escalar y el gran peso a tantas de sus obras, entre las cuales destaca *Puppy*.⁴⁶⁸



(figs. 252 y 253) MILNER CALDER, Alexander. "Monumento a William Penn" (1894), Propiedad de la Ciudad de Filadelfia) en lo alto del Ayuntamiento de Filadelfia. Con sus 11,2776 metros de altura y den bronce (pesa 27 toneladas), debió de impresionar al joven Koons haciendo crecer en él el gusto por la monumentalidad que aplicaría en "Puppy".

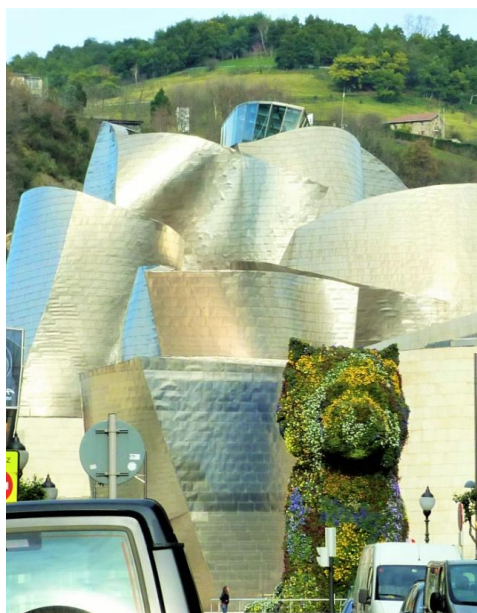
El magnífico "perro de flores", tendrá su privilegiada y específica ubicación, dando entrada a la pinacoteca y saludando desde lejos a los visitantes. Se erguiría en la entrada a la gran galería, a la misma altura de la calle (recordemos que la mayor parte de la superficie del edificio del museo se encuentra situado a 16 metros por debajo de la cota regular de la ciudad). El gran *terrier* no se verá eclipsado por las formas

⁴⁶⁸ Cfr. DEITCH, Jeffrey. De York a Nueva York, en ROTHKOPF, Scott et al. *JEFF KOONS. RETROSPECTIVA*. (Catálogo de la exposición del mismo nombre en el Museo Guggenheim Bilbao, 9 de junio-27 de septiembre, 2015). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2015, p. 228.

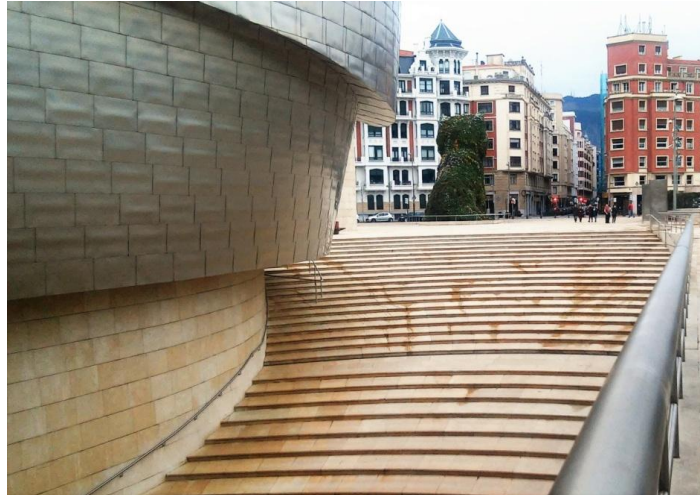
singulares y los materiales de la arquitectura del edificio de Gehry ni por su escala respecto a él, ni por el color azul cobalto del edificio de oficinas de la pinacoteca, sino todo lo contrario, ocurre un diálogo perfecto asumido gustosamente de manera popular.(figs.252, 253 y 254) De hecho, aunque en 1997 *Puppy* llegaría desde Sydney para quedarse en Bilbao permanentemente -cuestión que ya se habría hecho pública-, el desconocimiento de muchos a este respecto haría que se pensase que se trataba de una pieza temporal, recibándose numerosas solicitudes a través de misivas, llamadas de teléfono, etc. dirigidas a la Institución para que la escultura de Koons se quedase, aclarando consiguientemente aquella -y tranquilizando- de que se trataba de una pieza adquirida y de ubicación permanente.

Puppy transmite la idea de industria cultural como sustituto limpio y luminoso de un Bilbao renovado. Es una obra que funciona como punto de señalización física y simbólica del museo, una afirmación de la vida de una ciudad revitalizada estéticamente y económicamente y un monumento a la cultura sin ambages sociales.

A su vez, se trata de una obra que contribuye a privilegiar a la ciudad y a la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao a la que pertenece, siendo una de las piezas más famosas y significativas del artista vivo más cotizado de la actualidad. En las numerosas imágenes promocionales e ilustrativas aparece *Puppy* ensalzando solo y junto a la Galería.(fig.254) “*Puppy*” identifica a la ciudad, al Guggenheim Bilbao y es símbolo de orgullo, cambio y modernidad y se ha convertido en un icono, en una seña de identidad para los bilbaínos.



(fig.252) *Puppy* con el edificio del Museo Guggenheim Bilbao y el Monte Artxanda como fondo; vista desde la calle Iparragirre.

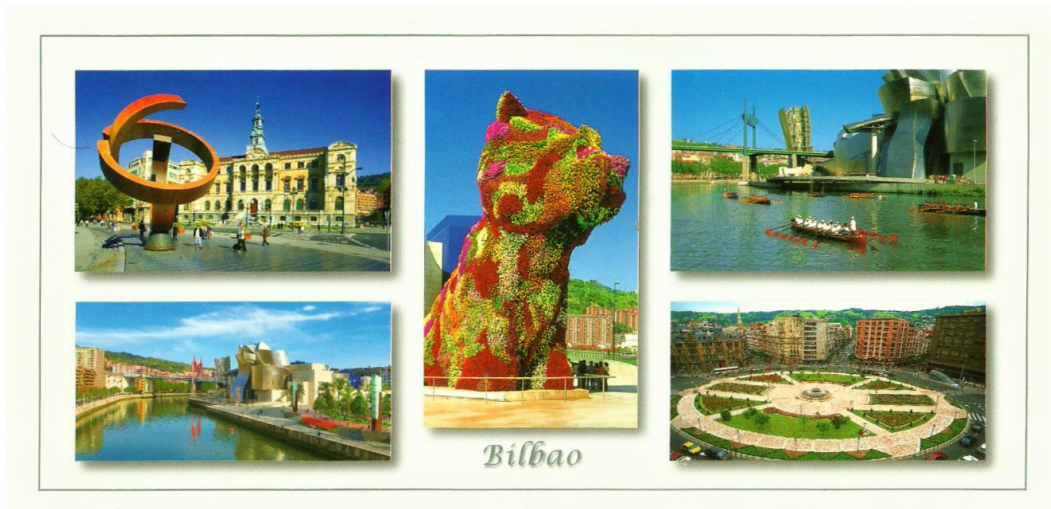


(fig.253) *Puppy* recibe” al público y parece guiarle hacia la entrada principal del museo bajando la escalinata. (Fotografía de la autora).

Resulta cuanto menos curioso, el hecho de que las imágenes de la escultura se privilegien incluso sobre las del propio edificio del Museo. Así lo atestiguan catálogos y postales promocionales a nivel turístico de Bilbao. *Puppy*” además ha generado todo un universo relacionado con el negocio a nivel de *merchandising* (figs.255 y 256) siendo reproducido hasta la saciedad, aparte de aportar trabajo a los gremios locales que intervinieron en su construcción y montaje,(fig.257) a los que siguen trabajando para su mantenimiento, y lo más destacado aún, se ha convertido en icono de una colección propia relevante de un museo y de una ciudad siendo símbolo de la renovación de la misma a todos los niveles.



(fig.254) Otra vista de la irrupción de la escultura de Koons transformando estética y conceptualmente el paisaje urbano. (Fotografía de la autora).



(fig.255) Postal de Bilbao de Ediciones A.M. Studio Editores S.L. (M-27063-2013). La imagen de Puppy se privilegia ocupando la parte central de la composición.



(fig.256) Objeto de *merchandising*. Imán que reproduce la escultura "Puppy" como recuerdo o *souvenir* de la visita a la ciudad de Bilbao. "Puppy" identifica a Bilbao y la ciudad se identifica con la escultura, lo mismo que ocurre con el edificio del Museo.



(fig.257) Un operario realizando labores en el proceso de montaje de la escultura *Puppy* en Bilbao en el año 1997. Véase que sobre la malla que recubre la estructura metálica se situaba el cartel de la empresa bilbaína dedicada a aquel trabajo: "Talleres La Casilla S.A."

-EL ORIGEN DE *PUPPY*.

"Puppy" tiene su origen en una escultura de madera de un *terrier* blanco que realizaría Koons en 1991 al que aplicaría marcas y estampados.(fig.258) La iconografía canina aparecería en más ocasiones en sus obras; en la serie *Made in Heaven* esculturas que representan canes como la que pudimos contemplar en la exposición del verano de 2015 en el Guggenheim Bilbao, titulada "Caniche" ("*Poodle*") (fig.259) irrumpirían de manera amable junto a imágenes donde las relaciones sexuales más explícitas entre el autor y su pareja de entonces, Illona Staller harían ganarse al artista las críticas más exacerbadas por parte de la crítica. A pesar de que sus declaraciones intentaran clarificar que en la serie no trataba de representar lo meramente carnal, sino la expresión culminante de dos personas que en aquellos momentos se querían y la sexualidad como algo vital que está en la esencia de la creación, como en la polinización de las plantas, en los seres humanos... en todo, la serie despertaría un gran rechazo social. El caniche vendría a corroborar estas declaraciones acerca de las relaciones de pareja estable y pues no hay más que recordar que en el arte occidental la aparición de un can en cualquier representación artística, es símbolo de fidelidad. Diría ya Koons:

En *Made in Heaven*, mi intención no era excitar a nadie sexualmente. Quería provocar una excitación intelectual. Intenté extraer la sexualidad de las imágenes para transponerla en estos objetos, las flores y los animales. Este tipo de interacción, esa

contemplación de grandes primeros planos de la anatomía durante la penetración, es similar al que se produce *con Large Vase of Flowers*. (...) ⁴⁶⁹(fig.260)



(fig.258) KOONS, Jeff. **Terrier blanco**, 1991.
Madera policromada, 52,1x35,6x50,8 cm. Ed. 1/3.
John Kaldor Family Collection, Australia.



(fig.259) KOONS, Jeff. **"Caniche"** (**Poodle**), 1991 (De la serie *Made in Heaven*).
Madera policromada. 58,4x100,3x52,1 cm. Edición 1/3.
Museu Coleção Bernardo, Lisboa.

⁴⁶⁹ HOLZWARTH, Hans Werner (ed.). *Jeff Koons* (edición plurilingüe en español, italiano y portugués; traducción al español de Anna Asperó y Sergio Pawlowsky). Editorial TASCHEN, Köln, 2009, p.330.



(fig.260) KOONS, Jeff. "Gran jarrón de flores" (*Large Vase of Flowers*), 1991 (De la serie *Made in Heaven*).
Madera Policromada. 132,1x109,2x109,2 cm.
Prueba de artista.
Colección particular.

El sentimiento de ternura que le infundiría su próxima paternidad, dado que Illona estaba embarazada, le animaría a proyectar "Puppy", una escultura creada en 1992 para ser mostrada en la exposición *Made for Arolsen. Sculpturen und Projektionen*, ubicándose en el Jardín de Honor del castillo barroco de los Waldeck, del siglo XVIII, en la ciudad alemana Bad Arolsen (Hesse). Dicha exhibición se encontraría tan solo a cincuenta kilómetros de Kassel, donde se estaba celebrando la Documenta IX a la que Koons no habría sido invitado. "Puppy" llegaría a Alemania para hacer las delicias de grandes y pequeños y, a la vez, reconciliaría a Koons con la crítica haciendo olvidar los feroces comentarios sobre su serie anterior. Famoso es el hecho de que gran parte del público de la Documenta iría como si fuese una peregrinación, en autobús, a ver la escultura del americano.

Este "primer cachorro", de once metros de altura se construiría en su interior a base de acero y madera que, requiriendo, como escultura viviente que era, de irrigación, la madera con el agua se pudría y, llegado al término de la muestra en Bad Arolsen, ante también la imposibilidad de poderse trasladar, hubo de ser destruida. Posteriormente Koons crearía una versión levemente mayor con una estructura de acero inoxidable que se exhibiría en el patio del Museo de Arte Contemporáneo de Sidney entre diciembre de 1995 y marzo de 1996. Finalmente la obra sería adquirida por el Museo Guggenheim Bilbao instalándose en su definitivo emplazamiento en la ciudad vasca, estando listo para la inauguración de la galería en octubre de 1997. Desde entonces forma

parte del paisaje urbano conectando de inmediato con el público. Al día de hoy existe otro *Puppy* en la Colección Brandt en Connecticut emplazado en el campo.

-TRADICIÓN Y MODERNIDAD, NATURA Y ARTIFICIO.

Puppy, no siendo un jardín, remite a la tradición del jardín *Topiary*, es decir, con las prácticas de recorte o poda de arbustos y plantas en general vivos en formas decorativas, sobre todo de animales, así como al jardín clásico. No obstante, con sus casi doce metros y medio de altura y sus más de sesenta toneladas de peso es una proeza artística que debe su existencia al trabajo industrial e ingenieril que requiere su físico interior. “Puppy” precisaría para su construcción del trabajo, como combinación gremial, de un equipo de ingenieros estructurales, mecánicos, metalúrgicos, informáticos, diseñadores de sistemas de irrigación, jardineros y horticultores. Jeff Koons para crear todos los elementos de esta escultura llegaría a utilizar sofisticados modelos informáticos en tres dimensiones. Se comenzaría la instalación y montaje de la escultura en Bilbao tres semanas antes de la inauguración del Museo quedando terminada dos días antes de la apertura de este.

La compleja pieza posee una estructura hueca de acero inoxidable que se sostiene sobre una zapata de hormigón a modo de cimentación.(fig.261) Dicha estructura(figs.262 y 263) se encarga de dar forma a la obra a la vez que acoge un andamiaje de cinco alturas(fig.18) incluyendo un complicado entramado de tuberías de irrigación y abonado que se ramifican por toda ella.⁴⁷⁰ Este es un circuito hidráulico como sistema de riego con 114 puntos de salida, dividido en cuatro pisos (recientemente se ha instalado una canalización rígida sustituyendo la suya original flexible).

Dicha estructura (fig.264) está cubierta por un manto de turba en la que se desarrollarán las plantas. Su espesor variará entre las diferentes zonas según la forma de la propia escultura entre un mínimo de seis centímetros y un máximo de noventa. La turba estará además cubierta por un mallazo metálico (figs.265 y 266) que fijará el sustrato a la vez que perfilará la silueta o contorno exterior de la escultura.(fig.267)

A continuación todo ese cuerpo irá cubierto de un manto geotextil,(figs.268 y 269) siendo su función la de hacer permanecer en su sitio a la primera, es

⁴⁷⁰ Sobre el interior de la estructura de “Puppy” diría Koons: “Por dentro, Puppy es como una iglesia: su forma recuerda ala de un campanario, con líneas ascendente. Absolutamente precioso y transparente. Quería que la obra apelara a la condición humana, sobre todo a la relación con Dios. Quería que fuera como un Sagrado Corazón de Jesús contemporáneo.” Mezclando lo sagrado y espiritual con lo profano y terrenal. Holwarth, op. cit., p. 378.

decir, ayudará de nuevo a fijar la tierra, a la vez que favorecerá el crecimiento de las plantas y su floración. Finalmente, el geotextil está perforado miles de veces provocándose los orificios en los que se insertarán las alrededor de 38000 plantas que conformarán el “pelaje” del “perro”.



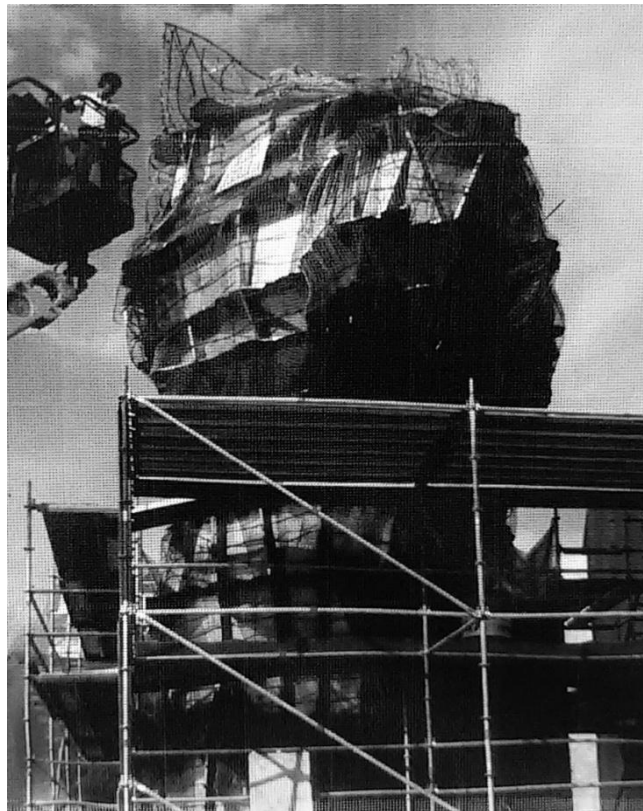
(fig.261) Cimentación de “Puppy” a vista de pájaro.



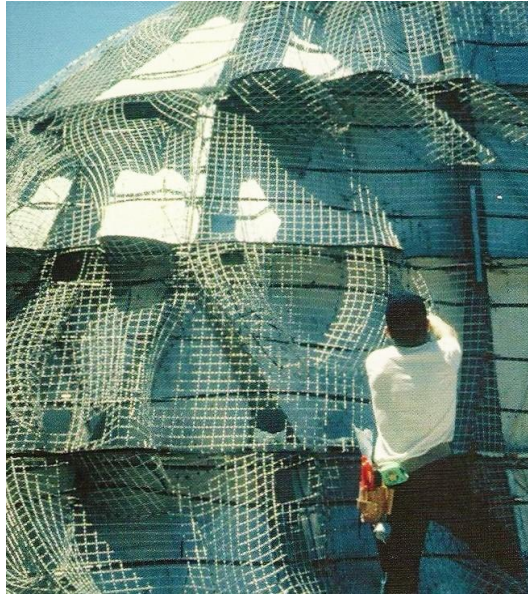
(fig.262) Montaje de la estructura de acero inoxidable de Puppy con el Museo Guggenheim Bilbao al fondo.



(fig.263) Interior de la estructura de la escultura "Puppy" con su andamiaje de cinco alturas.



(fig.264) Estructura de acero inoxidable de "Puppy" vista desde el exterior durante el montaje de la obra en Bilbao



(fig.265) Colocación del mallazo metálico sobre la estructura por parte de uno de los operarios.



(fig.266) Entramado del mallazo sobre la estructura metálica sin la turba.



(fig.267) Un operario realiza labores de colocación y sujeción de la turba.

Las plantas se cultivan especialmente para *Puppy*, distribuyéndose cien por metro cuadrado, y son de colores azul, rojo, naranja, rosa y blanco escogiéndose plantas adecuadas a las estaciones, en su caso, para la temporada otoño-invierno serán pensamientos y para la de primavera-verano petunias, lobelias, tagetes, ageratos, alegrías... El cambio de las mismas se ha de producir por tanto, dos veces al año coincidiendo con el mes de mayo y el de octubre respectivamente y se trata de un arduo trabajo que requiere de la labor de veinte personas durante nueve días reemplazando la totalidad de la vegetación.(figs. 271, conjunto de 4 imágenes) Más compleja y larga aún, será la labor de sustitución de la turba para lo cual se necesita un equipo de treinta personas, entre jardineros y operarios que ejecutarán el trabajo durante doce días. El sustrato ha de ser analizado regularmente con el fin de comprobar la cantidad de nutrientes que contiene pues en el caso de que se diera un agotamiento de los mismos, habría de cambiarse totalmente, lo que se produce cada dos o tres años.



(figs.268 y 269) Un operario trabajando en las labores de colocación del manto geotextil y vista parcial del tejido verde en cuyos orificios se introduce cada una de las 38000 plantas que componen el "pelaje" de la escultura. (fig.24 Fotografía de la autora).



(fig.270) Labores de preparación para ubicar después las plantas.



(fig.271, conjunto de 4 imágenes) Proceso de cambio de plantas. (Fotografías de la autora).





La escultura además, requiere de cuidados diarios y vigilancia permanente. Entre otros, son destacables los que tienen que ver por ejemplo con el agua, para ello su sistema de riego interno está totalmente automatizado conteniendo 114 puntos de irrigación divididos en cuatro niveles. La función de estos conductos internos es la de llevar el agua y alimentar las plantas a intervalos de veinticuatro horas, aportando también sustancias fertilizantes y fitosanitarias tanto preventivas como curativas para evitar la aparición de plagas y hongos.(fig.272 y 273) El riego se produce desde dentro todas las noches a partir de las 22:30 horas durante una hora combinándose con el riego exterior de la lluvia, que en verano, evidentemente, es menos intenso. Finalmente, la obra necesitando de un sistema de drenaje, le “obliga” a poseer pedestal.⁴⁷¹

Repoblar zonas del “pelaje” de “Puppy” donde se hayan producido calvas dejando ver el geotextil, también es una labor que requiere de constante control y análisis para el conocimiento de las causas de la ausencia de vegetación. En cierta ocasión el lomo del “can” apareció deteriorado de tal manera que los responsables de jardinería, alarmados, comenzaron a analizar las plantas y el abono para saber la causa del daño; se tomaron muestras de la tierra, las diferentes flores, de los tallos, etc. por si podía haber contraído alguna plaga o enfermedad, lo cual resultaría fatal para

⁴⁷¹ Todos los datos técnicos se han sido extraídos de las cartelas dispuestas por el Museo Guggenheim Bilbao en la plaza de dicha pinacoteca cuando se produce el cambio de plantas de “Puppy”; de <https://www.youtube.com/watch?v=oe8rPD6xJaQG>Guggenheim.Bilbao2009>, [21-02-2015], donde la Técnico de Conservación del museo habla sobre el mantenimiento de la escultura de Koons, Aitziber Velasco, descubre detalles técnicos de la escultura; y de op. cit. vídeo Guggenheim Bilbao Museoa.

la escultura. Los análisis dieron como resultado que *Puppy* estaba sano. Finalmente, una mañana se despejó el misterio de lo que ocurría poniéndose fin al asunto: al ser una obra cubierta de materia viva, atrae a animales, de hecho en él se cobijan pájaros, sus flores atraen a las abejas..., en definitiva, se descubriría que un gato que rondaba los alrededores del museo intentaba alcanzar los pájaros que se protegían debajo de las flores de la escultura y, como bien diría Ignacio Aresti, “*Puppy* atrae a los gorriones y detrás de los gorriones van los gatos”, con las negativas consecuencias que ello podría acarrear para la obra.⁴⁷²



(fig.272 y 273) Pequeña puerta de acceso al interior de la escultura *Puppy* (cerrada y abierta) permitiendo labores de conservación y mantenimiento de la obra. (Fotografías de la autora).

La vital obra del de York hace interaccionar, lo orgánico con lo industrial, en ella se unen natura y artefacto. Koons quería trabajar con materia orgánica y el complejo entramado metálico de su esqueleto, andamiaje y mallazo junto al sistema de irrigación que lo permitiese, posibilitaron su voluntad gracias a la industria y la ingeniería. El interior artificial de *Puppy* permitiría su sujeción perservando su forma y garantizando su mantenimiento pero, Koons es consciente de que es tarea banal ejercer el control total sobre la escultura habida cuenta de que, las plantas, como materia orgánica, a pesar de su estricta ordenación, en su crecimiento, son anárquicas y “*Puppy*”, al llegar el tiempo de mudar su piel (dos veces al año, como se ha señalado), se vuelve más agreste.(fig.274 y 275)

Puppy conjuga flora y fauna (la vida que alberga: insectos, aves..) con el acero inoxidable y con complejos sistemas de ingeniería automatizados.

⁴⁷²Ignacio Aresti (Director de Zona Norte de Ferrovial). Vid. ATUTXA, Sandra. 40000 flores navarras visten a “*Puppy*”. Domingo, 11 de Enero de 2015, en <www.deia.com/2015/01/11/bizkaia/40000-flores-navarras-visten-a-puppy>, [04-06-2015].

Natura y artefacto en una comunión total que transforma el paisaje e induce a la comunicación entre las personas y el conocimiento de la historia local y de la cultura.



(fig.274 y 275) Imagen de "Puppy" con el "pelaje" largo tornándose más agreste. (Fotografía de la autora).

SÍNTESIS DE IDEAS

- Puppy* se encuentra entre el diseño de jardín barroco, la ingeniería, la industria y la escultura monumental.
- Trasciende el pop y diluye las barreras entre el arte elitista y el arte popular. Implica democracia. Es una obra para todo el mundo.
- Posee resonancias surrealistas y populares.
- Puppy* debe su existencia y mantenimiento a la industria y la ingeniería. Implica diseño y construcción tradicionales (horticultura, jardines, escultura como categoría tradicional del Arte) y modernos (moderna tecnología). Lo orgánico y lo inorgánico.
- Es expresión de vida-muerte y permanencia.
- Se ha convertido en un icono amable de Bilbao y privilegia a la ciudad y a la Colección Propia a la que pertenece.
- Es monumento a la cultura y reflejo de la sociedad actual.
- Es símbolo del nuevo negocio cultural (economía).

-La propia escultura ha requerido -y requiere para su mantenimiento- de la industria, la ingeniería, la botánica y la horticultura entre otras proporcionando trabajo a diferentes gremios.

-Interacciona con el lugar, con el *locus*, lo ocupa y habita transformándolo estéticamente. "Puppy" dialoga e interacciona con el entorno urbano de la plaza que da acceso al Museo Guggenheim Bilbao y es elemento de atracción para ciudadanos y visitantes promulgando relaciones sociales, de autoaceptación y conocimientos culturales y de otra índole.

-Ejerce de monumento a la ciudad limpia, atractiva y regenerada económicamente a través de la cultura siendo un sustituto simbólico de la pasada industria que habitaba los terrenos contiguos.

-Posee un carácter totémico en el entorno urbano del museo señalando con su presencia la experiencia estética que espera al visitante.

-Implica Cultura, Historia local, e Historia del Arte, Sociedad, Economía, Ocio, Comunicación...; es pedagógico y social. Invita al conocimiento y a la comunicación.

-Posee un lenguaje colorista, es de potente escala e inusuales materiales.

-Estético y expresivo, despierta sentimientos entrañables a grandes y pequeños.

3.5.b) FUJIKO NAKAYA. La colaboración entre Arte, Ciencia y Tecnología.

-LA TECNOLOGÍA AL SERVICIO DEL ARTE AMBIENTAL

Hija del físico y ensayista científico japonés Ukichiro Nakaya (1900-1962), muy reconocido por sus investigaciones en el campo de la glaciología y siempre interesado en la descomposición de las moléculas de agua y en sus diferentes estados (en 1936, como estudiante en la universidad de Hokkaido llegaría a ser el primero en conseguir nieve hecha artificialmente y sería uno de los primeros científicos a nivel mundial que catalogara la relación entre los núcleos de los cristales de nieve y las condiciones meteorológicas),⁴⁷³ no es extraño

⁴⁷³ Sería un investigador de gran éxito, incluso en su ciudad natal, Kaga (Ishikawa, Japón), se crearía un museo cuyo edificio fue diseñado por Arata Isozaki (el Nakaya Ukichiro Museum of Snow and Ice, 1992-94), donde se ilustran sus descubrimientos sobre la nieve y el hielo, las aplicaciones de los mismos, etc. (En los

que la artista Fujiko Nakaya (n. Sapporo, Japón, 1933) centre su investigación a lo largo de más de cuarenta años en el agua como medio de expresión artística. Licenciada en 1957 en arte por la Northwestern University de Evanston, en Illinois, esta autora, bebiendo de aquel pensamiento científico del progenitor y atraída por la naturaleza, sería la primera artista del mundo que utilizara la niebla como medio escultórico.

Fujiko regresaría a su país natal en 1957 y realizaría en Tokio pinturas con motivos de nubes mientras se dejaba sumergir en la efervescencia creativa vanguardista que se estaba produciendo en Japón fuera del arte oficial, fundamentada en la experimentación con nuevas tecnologías destacando el campo multimedia. Y sería allí donde conociera a varios de los artistas con los que colaboraría posteriormente dentro del grupo Experiments in Art & Technology (EAT) como Robert Rauschenberg, Merce Cunningham (1919-2009), John Cage (1912-1992) o David Tudor (1926-1996) entre otros.

La nipona formaría parte del legendario grupo EAT (Experimentos en Arte y Tecnología), la asociación u organización creada en 1967 por el mismo Robert Rauschenberg, Robert Whitman y los ingenieros Billy Klüver y Fred Waldhauer. EAT surgiría para promover la colaboración entre artistas e ingenieros sin ánimo de lucro, siendo financiada por las empresas AT&T, IBM, Xerox y el New York State Council of the Arts.⁴⁷⁴ Entre otras declaraciones de principios de esta organización destacaban que EAT pretendía dilatar la labor del artista en la sociedad contemporánea y contribuir a transgredir la separación entre el ser humano y los cambios tecnológicos; que surgía con la confianza puesta en la relación entre arte, industria y tecnología realizando proyectos entre artistas e ingenieros que beneficiasen a la sociedad en su conjunto; que incluso se prefería trabajar por parte de los artistas en la misma industria;

años cincuenta ingenieros del Ejército de los Estados Unidos le encargarían idear métodos para eliminar la nieve o el hielo en los aparatos de aviación pues en plena guerra fría, los aviones estadounidenses habían de luchar constantemente contra el hielo cuando hacían sus vuelos sobre el Polo Norte en misiones de vigilancia de las zonas soviéticas septentrionales. Estos encargos hicieron que Ukichiro Nakaya se trasladase con su familia a Norteamérica y Fujiko estudiaría en una universidad de Illinois). Cfr. Alexandra Munroe con Ikuyo Nakagawa: *Fujiko Nakaya*, en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009, p.370.

⁴⁷⁴ Si bien es cierto, EAT tendría su antecedente un año antes en Nueva York (entre el 13 y el 23 de octubre de 1966) en la magna colaboración entre ingenieros, científicos y artistas en las *9 evenings: Theatre and Engineering* [(“9 tardes: teatro e ingeniería”) actuaciones que se celebraron en el Sixty-ninth Regiment Armory en las que fueron protagonistas el teatro de vanguardia, la danza y las modernas tecnologías de entonces] participando varios de los que luego integrarían EAT con Billy Klüver a la cabeza como promotor. Fujiko Nakaya asistiría ya a reuniones de aquellos eventos así como tocaría dentro de la orquesta para una de las *performances* de danza.

o que habría una cooperación industrial y de patrocinio para con el arte.⁴⁷⁵

Lo que le atrajo a Nakaya de EAT para integrarse en ella sería su naturaleza ciertamente multidisciplinar y tal como diría ella misma: “orgánica”, así como los enfoques también “orgánicos” de la ciencia, la tecnología y la ingeniería. Pertenecer a EAT implicaba cooperación interdisciplinar y colaboración sin competitividad para alcanzar una suerte de trabajo conjunto enriquecedor y dinámico tanto en el conocimiento como en la praxis para todos y todas.⁴⁷⁶

El mismo Rauschenberg sería el causante de que Fujiko Nakaya, unos cuarenta años después de conocerse manteniendo una larga amistad, creara una escultura de niebla para el Museo Guggenheim Bilbao titulada “Escultura de niebla nº 08025 (F.O.G.)”⁴⁷⁷. Realizada en 1998 y cercana al Land Art y al Conceptual, es buen ejemplo de cómo la japonesa utiliza poéticamente el agua y el el aire, los efectos atmosféricos y el tiempo, combinando arte y tecnología.

-LOS ANTECEDENTES FORMALES DE “ESCULTURA DE NIEBLA Nº 08025 (F.O.G.)”.

Fujiko Nakaya ha trabajado con multiplicidad de artistas, ingenieros y científicos a lo largo de su carrera en obras ambientales o actuaciones y escenarios de niebla, (siendo también una artista fundamentalmente del videoarte), a partir sobre todo de EAT, desde el ya citado Robert Rauschenberg a autores como Bill Viola (n. 1951), artistas estos de los que el Guggenheim Bilbao ya ha ofrecido muestras importantes de su creatividad.⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ Vid. EXPERIMENTS IN ART AND TECHNOLOGY. *A Brief History and Summary of Major Projects 1966 – 1998*, en web <<http://www.vasulka.org/archive/Writings/EAT.pdf>> [21-12-2016]

EAT ya descubriría que los artistas pueden impulsar la evolución industrial y tecnológica (precisamente sería en los setenta cuando aparecieran las nuevas tecnologías en el terreno de las comunicaciones, los procesamientos de datos, el control e instrumentación de nuevos sistemas de software...) con muchos de sus proyectos (como así lo harían posteriormente artistas como Richard Serra formulando retos a las fábricas para la consecución de sus obras).

⁴⁷⁶ Vid. Munroe con Nakagawa: *Fujiko Nakaya*, en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao...*, op. cit. p. 371.

⁴⁷⁷ Nos dirigiremos a la obra o a las de la misma naturaleza que esta de Bilbao de manera indistinta utilizando los términos escultura ambiental, instalación de niebla, ambiente escultórico, evento atmosférico, *environnement*, escultura de niebla...

⁴⁷⁸ Así pudimos asistir a la exposición *Bill Viola. Temporalidad y Trascendencia*, comisariada por John Hanhardt, desde el 24 de junio al 30 de enero de 2005; o también tuvimos la oportunidad de disfrutar de la retrospectiva de este artista, considerado uno de los pioneros de la utilización del vídeo como medio de expresión artística en el mismo Museo Guggenheim Bilbao entre el 30 de junio y 9 de noviembre de 2017.

La primera y famosa instalación de Nakaya se remonta a 1970 en la Exposición Universal de Osaka⁴⁷⁹ colaborando con el ingeniero Thomas R. Mee de Los Ángeles, interviniendo el exterior del Pabellón Pepsi (Pabellón de Pepsi-Cola Corporation en esa exposición) con una de sus obras.⁴⁸⁰

Mee, investigando desde principios de los sesenta en la Universidad de Cornell (en Ithaca, Nueva York) sobre técnicas de creación de niebla artificial mediante el uso de elementos químicos con el fin de proteger los huertos californianos de las heladas, llegaría a conseguir la ansiada niebla artificial. Nakaya colaboraría con este ingeniero al que conocería gracias a Klüver y a EAT y con su empresa Mee Industries Inc. que dirigirá primero él y después sus hijos, durante cuatro décadas para la creación de sus obras.⁴⁸¹

No obstante, Mee producía un tipo de niebla química mediante la combinación de amoníaco, cloro y materiales higroscópicos⁴⁸² y Nakaya, influenciada por las investigaciones de su padre y, sensibilizada por su origen japonés, donde se tiene una gran sensibilidad por la naturaleza y sus condiciones (recordemos por ejemplo los poemas *haiku* o los jardines *zen*), estaría más interesada en utilizar agua pura para crear sus esculturas de niebla.

Bill Viola cuando estudiaba en la Universidad de Siracusa ya mostraría su interés por los medios electrónicos realizando algunas instalaciones audiovisuales; autores como el citado David Tudor (1926-1996) o el mismo padre del video-arte, Nam Jun Paik (1932-2006), le impulsarían a seguir trabajando con el vídeo. Viola indaga sobre el poder de la imagen en movimiento utilizando este medio desde los años setenta a través de instalaciones, obras monocanal, etc. convirtiéndose en uno de los artistas más relevantes de la escena contemporánea. Para Nakaya la niebla será un medio de transmisión de luz y sombra semejante al vídeo, de hecho, la japonesa alcanzaría celebridad internacional también en el terreno del videoarte.

⁴⁷⁹ La Exposición Universal de Osaka, siendo la primera que de este tipo se realizase en Asia, dio a demostrar la capacidad de Japón de reinventarse dejando atrás la depresión por la pérdida de la Segunda Guerra Mundial, convirtiéndose en campos como la robótica y la ciencia, en la primera potencia en el ámbito de la investigación tecnológica. El gran evento de 1970, era una anunciación post-industrial de que la tecnología empezaba a inundar nuestras vidas, y de que el arte, como parte de ellas, la acogía de forma natural. EAT demostraría esta cuestión elocuentemente con su presencia en la Expo 70.

⁴⁸⁰ El pabellón Pepsi sería construido gracias a la colaboración y esfuerzo conjunto de unos setenta y cinco artistas, ingenieros y científicos que trabajarían conjuntamente con Billy Klüver (EAT), el ingeniero gran amigo y colaborador de Robert Rauschenberg, impulsor de EAT, que en este caso además ejercería en Osaka como coordinador ejecutivo.

Dicho edificio tendría su antecedente en el realizado para la Exposición Universal de Bruselas en 1958 por Le Corbusier (1887-1965) y Iannis Xenakis (1922-2001), encargo de la empresa holandesa Phillips, que albergaría un evento multimedia, demostrando en el Pepsi la fusión entre arquitectura, arte y tecnología.

Miembros de EAT en 1968 solicitarían a Nakaya que se encargase de las gestiones entre Pepsi-Cola Corporation y su oficina de enlace para el diseño y construcción del pabellón. Cfr. Munroe con Nakagawa: *Fujiko Nakaya*, en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao...*, op. cit., p. 371.

⁴⁸¹ Cfr. *Fujiko Nakaya. Exploratorium*, en web <<https://www.exploratorium.edu/arts/artists/fujiko-nakaya>>; [21/12/2016]

⁴⁸² Compuestos higroscópicos son los que tienen la capacidad de atraer de su ambiente agua en forma de vapor o de líquido; son utilizados habitualmente como desecantes. Cfr. Enciclopedia on-line sobre analítica, química, laboratorio, ingeniería química, ingeniería de procesos <<http://www.quimica.es/enciclopedia/Higrosc%C3%B3pico.html>>, [23-12-2016]

Mee, impulsado por las aspiraciones de la artista y bastante sorprendido por los conocimientos de la japonesa sobre los procesos físicos de la nieve y la creación de niebla artificial, sería capaz de crear una tobera que generase niebla a partir de agua pura. Se trataba de un sistema de atomización de agua a alta presión que constaría finalmente de 2.520 toberas ubicadas en la cubierta del Pabellón Pepsi y nueve bombas de agua que surtían los 11.000 litros de agua por hora necesarios para generar cuarenta toneladas de niebla a la hora. El inédito mecanismo podía controlarse de forma manual o automática para mantener el flujo o desarrollo constante de la niebla dado que se trataba de una escultura sujeta indisolublemente a las condiciones atmosféricas que se dieran: viento, lluvia, cambios de temperatura.... Finalmente, se haría posible una escultura de niebla que alcanzaría los 45 metros de diámetro envolviendo ambientalmente el exterior del pabellón.⁴⁸³ (fig.276)

Esa misma imbricación arte-tecnología de 1970 con aquel mecanismo, fruto de la colaboración entre una artista y aquel ingeniero atmosférico dedicado a investigar sistemas de modificación del clima, será con lo que siguiera trabajando básicamente en lo sucesivo esta autora.⁴⁸⁴



(fig.276) EAT. Pabellón Pepsi,. Osaka 1970; Fotografía del exterior del pabellón con la escultura de niebla diseñada por Fujiko Nakaya.

⁴⁸³ Vid. Artículo de Sofía Quiroga Fernández: Osaka 1970, La Colaboración Multidisciplinar en el Pabellón Pepsi. Osaka 1970, *The Multidisciplinary Collaboration in Pepsi Pavillion*, en BAc Boletín Académico. Revista de Investigación Técnica Superior de Arquitectura. Universidade da Coruña, nº 6, 2016, pp. 26-28; puede verse en web <<http://revistas.udc.es/index.php/BAC/article/view/bac.2016.6.0.1351>>, [15-12-2016]

⁴⁸⁴ Los planteamientos de Nakaya en torno a la tecnología, la ciencia y lo industrial, se vuelven “orgánicos” al conseguir la interacción de sus obras con su emplazamiento y el ser humano pero también porque son fruto de la interacción de diferentes disciplinas. Ya se veía desde 1966 con la creación del Centro de Investigación EAT al que pertenecía Nakaya, la colaboración interdisciplinar entre el arte, la ciencia y la tecnología. Muchas veces, industrias y empresas diversas colaborarán y apoyarán las relaciones arte-industria reforzándolas no solo a nivel técnico sino también aportando recursos dinerarios para el desarrollo y la investigación en el arte, tal es el caso del Patronazgo en el Museo Guggenheim Bilbao.

-LA ESCULTURA DE NIEBLA EN BILBAO.

En aquella primera obra, mediante la vaporosa materia conseguiría el primer ambiente escultórico o instalación de niebla. Desde entonces ha creado numerosas obras de niebla que se ubican temporal o permanentemente en el sitio. Así, lo inundan, lo envuelven y lo transforman de manera efectista y poética gracias a su primigenio y continuo interés en la descomposición de las partículas de agua y las condiciones efímeras de la naturaleza. Esto mismo será lo que consiga Nakaya en la obra de la Colección Propia del Guggenheim Bilbao.

La obra en cuestión, titulada “Escultura de niebla nº 08025 (F.O.G.)” [*FOG Sculpture # 08025 (FOG)*] realizada en 1998, sería un encargo por invitación de Robert Rauschenberg para la inauguración de su retrospectiva ese año en este Museo⁴⁸⁵. Una vez terminó la exposición, el mismo Rauschenberg donaría generosamente la obra de Nakaya a la Colección Propia del Guggenheim Bilbao. Desde entonces se encuentra instalada permanentemente sobre el jardín de agua de la parte posterior del singular edificio de Frank Gehry -al que hace honor parte del título de la pieza pues “F.O.G.” significa “*for Frank Owen Gehry*” (“para Frank Owen Gehry”) y puede disfrutarse a las horas en punto y medias de los días en los que está abierta la Galería bilbaína en horario de apertura normal para los visitantes.⁴⁸⁶

En la ciudad vasca la escultura ambiental de Nakaya se conforma mecánicamente hablando, de mil toberas de niebla y un sistema de motor de bombeo de alta presión que posibilitará la creación de agua-niebla en la parte posterior del edificio del Museo Guggenheim Bilbao donde el viandante asistirá a una suerte de narrativa espacial a través de una experiencia polisensorial. Como diría Nakaya, la obra es “(...) al mismo tiempo un fenómeno y un artefacto, un precario dinamismo (...) del equilibrio de la naturaleza”.⁴⁸⁷

La escultura de niebla es pues una proyección de agua nebulizada posibilitada por los elementos de un sistema hidráulico compuesto de motores de alta presión que impulsan agua por unos filtros que la depuran para ser tratada después por un presostato que regula la

⁴⁸⁵ Exposición *Robert Rauschenberg. Retrospectiva*, con formada por unas trescientas obras, fue comisariada por Walter Hopps y Susan Davidson; pudo disfrutarse desde el 21 de noviembre de 1998 al 7 de marzo de 1999.

⁴⁸⁶ La obra se pone en funcionamiento a las horas en punto en horario de apertura del Museo al público e independientemente de las condiciones atmosféricas; esto es así que la situación ambiental determinará la forma de la escultura.

⁴⁸⁷ Cita extraída de uno de los plasmas interactivos de 0 Espazioa del Museo Guggenheim Bilbao.

presión en su salida al exterior (presión decidida por la artista) por tuberías y toberas.⁴⁸⁸

En definitiva, conformada por agua pulverizada creada de modo artificial que va desvaneciéndose en la atmósfera, la obra se “manifiesta” como una especie de amalgama de humos y vahos; se mueve, aparece y desaparece durante unos pocos minutos, crea sombras y luces, influye en la percepción visual del entorno envolviendo a los propios viandantes y, sin mojar exactamente, genera una sensación extraña y a la vez placentera de frescor. A su vez emite un sonido constante mientras funciona consiguiendo así una sinestesia o mezcla de sensaciones poniendo en activo varios de nuestros sentidos.

-LA PERCEPCIÓN Y RECEPCIÓN DE LA OBRA.

“Escultura de niebla nº 08025 (F.O.G.)” es semi-efímera y, sujeta a las condiciones atmosféricas, inunda con su espumosa niebla la parte posterior del Museo camuflando parte del estanque o jardín de agua así como la misma pasarela donde se ubican las toberas del mecanismo que la anima. Con su poder onírico y poético, la niebla artificial interviene en el paisaje acariciando la superficie del agua danzando según la dirección del viento apelando física y mentalmente de manera grata al espectador. Se hace curioso cuando el viento sopla hacia la derecha en paralelo a la Ría, desde un punto de vista situado en la terraza de la Galería, la gran masa vaporosa y móvil hace que la escultura en forma de araña de Bourgeois, pareciera levitar.

“Escultura de niebla nº 08025 (F.O.G.)” consigue un diálogo con las demás obras de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao situadas en ese espacio exterior. Conviviendo con la “Fuente de fuego de Yves Klein” en el mismo estanque, se consigue con el uso del fuego esta, y con el agua la anterior, una interrelación entre los elementos (agua, tierra, fuego y aire). Los cuatro vendrían a ser las fuerzas naturales que el ser humano aprovecharía como fuentes de energía desde tiempos inmemoriales, en su caso además, serían las necesarias para que se desarrollara la industria del hierro que definiría anteriormente la zona.

A la vez, se hace curioso cómo Nakaya consigue una simbiosis entre tradición y modernidad, entre natura y artificio pues será capaz de

⁴⁸⁸ Hasta el momento, ha requerido la sustitución de elementos como el presostato y electroválvulas por ciertos fallos, así como se han reparado fugas en tuberías; periódicamente la obra requiere de análisis y tratamientos para evitar cualquier problema relacionado con cuestiones bacteriológicas (legionela, salmonela...) añadiéndose cloro al agua que conforma la obra.

conseguir niebla artificialmente recurriendo a métodos ingenieriles e industriales utilizando nada más que agua. Como también se hace significativo que estas obras habiten un antiguo espacio industrial recordándolo como tal por las materias de las que se componen y por otro lado muestren con su presencia y la institución a la que pertenecen, con el edificio del Museo como telón de fondo, la transformación del lugar (el tránsito de un sector secundario a un sector terciario).

-ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA INDUSTRIAL

La industria en origen ofrecería nuevas percepciones sobre la realidad produciéndose modificaciones en las visiones sobre el entorno ofreciendo un mundo sensorial nuevo como ocurría por ejemplo con los humos de las chimeneas fabriles o los de las locomotoras del ferrocarril, así como los sonidos del mundo moderno.

Con la escultura de niebla, asistimos a la misma sensación visual que tendrían el hombre y la mujer modernos, los que vivieron el potente desarrollo de la Revolución Industrial con aquellos primeros ferrocarriles cuyas locomotoras eran de vapor. El vapor de agua de aquellas máquinas provocaba que la nitidez con la que habitualmente se observa la realidad tangible, se desvaneciera ante sus miradas experimentando impresiones -visuales- de índole abstracta. Es así que los artistas, y más aún si cabe, los pintores, no quedarían indiferentes ante aquellas visiones de la era industrial. Así, como si de una consideración sansimoniana se tratase, Nakaya recuerda con la presencia de su obra no solo percepciones en transformación que generaba el mundo industrial, sino también evocaciones de ambientes oníricos, incluso metafísicos imaginarios:

(...) el humo constituía en el siglo XIX la materialización de la respiración de las locomotoras, la velocidad, el movimiento y la metáfora de la danza universal de las energías invisibles que movían el mundo (...)⁴⁸⁹

⁴⁸⁹ Los sansimonianos (siglo XIX) verían la industria casi como una religión que organizaba óptimamente la sociedad; serían los primeros en llamar a los artistas vanguardistas y en (...) *establecer la relación e incluso la identificación entre ferrocarriles, artistas y progreso*. Vid. ROBLES TARDÍO, Rocío. *Episodios de abstracción del Arte a ritmo de tren: El papel del ferrocarril en la formulación del arte moderno. Del vapor a la electricidad y al vocabulario artístico de la abstracción*. Tesis dirigida por Ángel González García. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Arte III (Arte Contemporáneo). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2006, pp. 19-156-157 y 161.

La presencia de la niebla en la obra de Nakaya junto al movimiento continuo de paseantes por la pasarela que cubre el estanque en la parte posterior del edificio de Gehry, recuerdan a iconografías pasadas tratadas en el arte como testigo de los primeros tiempos de la Revolución Industrial y de las ciudades modernas. Vienen a la mente entornos como el paisaje portuario de El Havre en el que se fijara Monet en la obra que daría nombre al Impresionismo (fig.277, conjunto de 3 imágenes) o la Estación de San Lázaro que tanto pintara, hasta la emblemática “Lluvia, vapor, velocidad” (1844) del romántico inglés William Turner. Los impresionistas como “plenairistas” que eran, se dispondrían en tantas ocasiones “(...) en los andenes donde clavaron sus caballetes, para que los lienzos se impregnaran del humo expulsado por las locomotoras y poder apresar el ruido de los viajeros que trasegaban junto a las vías.”⁴⁹⁰ (figs.278, conjunto de imágenes)



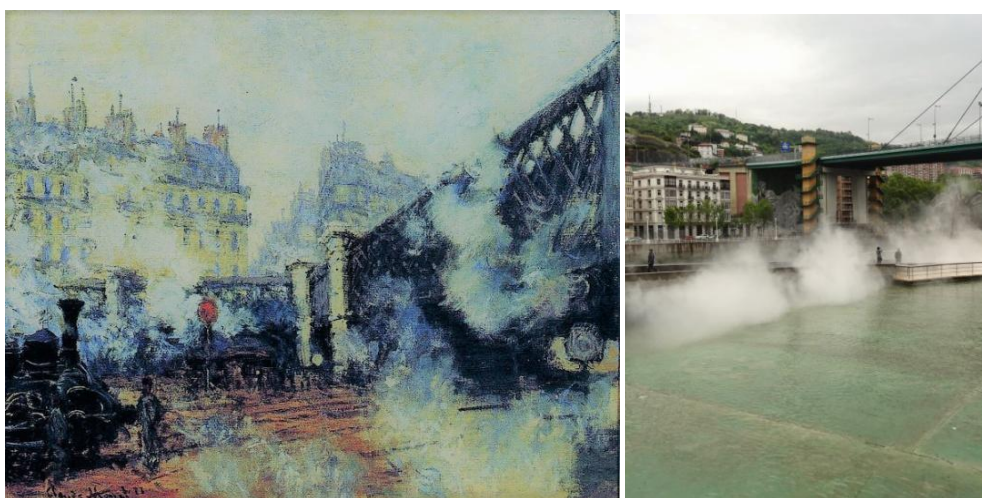
(fig.277, conjunto de 3 imágenes) Arriba izquierda: MONET, Claude. *Impresión, sol naciente*, 1872, óleo sobre lienzo, 47 x 64 cm. Musée Marmottan. París. Arriba derecha y abajo en las dos imágenes: NAKAYA, Fujiko. Escultura de niebla nº 08025 (F.O.G.), 1998. Agua-niebla generada por 1000 toberas de niebla y sistema de motor de bombeo de alta presión. Dimensiones de ubicación específica. Museo Guggenheim Bilbao



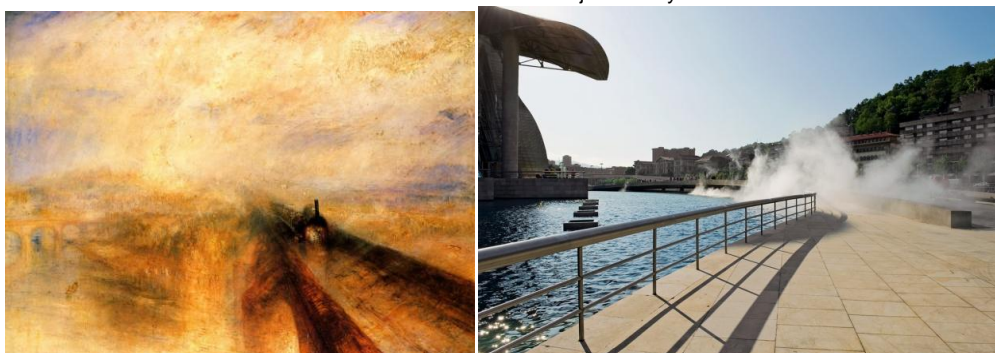
⁴⁹⁰ ROBLES TARDÍO, Rocío. *Episodios de abstracción del arte a ritmo de tren: El papel del ferrocarril en la formulación del arte moderno. Del vapor a la electricidad y al vocabulario artístico de la abstracción*, dirigida por Ángel González García. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte III (Arte Contemporáneo). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2006, op. cit., pp. 184-185.

Claude Monet, tan interesado en la luz y lo puramente sensorial, en la Gare San Lázaro de París, quedaría fascinado ante aquellas primeras locomotoras que escupían humos y vahos tamizando el espacio y transferiría aquella nueva percepción de un entorno moderno a sus cuadros. Al igual que lo hiciera posteriormente Nakaya, que describe sus obras atmosféricas como medios para la transmisión de luces y sombras, Monet se interesaría por estas a través de las diferentes atmósferas que hacía constar en sus imágenes mediante la captación lumínica de cada elemento. En todas estas “estampas” -incluyendo la del Bilbao de la “era Guggenheim”-, la luz, el color, la ligereza, la evanescencia, el movimiento, lo efímero y los diferentes efectos visuales están a la orden del día.

Asimismo, en “Lluvia, vapor y velocidad” (1844), Turner constataría la modernidad del momento con la presencia de aquellas máquinas como símbolos del progreso industrial en paisajes que se fundían en los efectos atmosféricos con los humos de las consideradas hoy viejas máquinas.



(fig.278, conjunto de imágenes) Arriba izquierda: MONET, Claude. *Le Pont de l'Europe, Gare Saint Lazare*, 1877. Musée Marmottan. París; arriba derecha: Vista de la obra de Nakaya. Abajo izquierda: TURNER, William. “*Lluvia, vapor, velocidad*”, 1844. Óleo sobre lienzo, 122x91. National Gallery. Londres; abajo derecha: otra vista de la obra de Fujiko Nakaya en Bilbao.



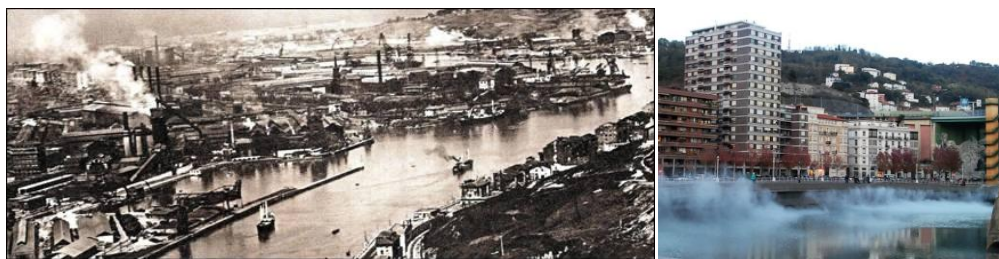
Gracias a la obra de la nipona, cuando se pasea entre la Ría bilbaína y el jardín de agua de Gehry por la parte posterior del Museo y surge la envolvente nube de vahos de Nakaya, la nitidez con la que observamos habitualmente, se desvanece y percibimos el paisaje y las figuras en abstracto, diluidos, velados. Vienen a la mente ante tan singular imagen del Bilbao actual, recuerdos del pasado industrial de la villa generándose iconografías paisajísticas que remiten a las antiguas escenas industriales que tantos artistas del entorno o cercanos a él recogerían. Desde el mismo Adolfo Guiard (1860-1916) a Darío de Regoyos (1857-1913) y otros tantísimos durante todo el siglo XX (e incluso XXI con la arqueología industrial), que dejarían documentos pictóricos del paisaje fabril de Bilbao y alrededores. Igualmente esos paisajes, como en las obras de los maestros anteriores, en tantas ocasiones se reflejaría filtrado visualmente por los humos tanto de las fábricas como del ferrocarril, como de la navegación.

La obra de Guggenheim Bilbao, recuerda pues, a aquellos humos y vapores que un día fueron expulsados por las mentadas chimeneas fabriles, las torres de refrigeración o el que escupían las antiguas locomotoras y que, en cualquier caso, eran metáfora de la presencia de progreso industrial y señas de identidad de una sociedad moderna. Ante ella los artistas mostrarían en sus obras desde un carácter admirativo a un simple interés por el documento iconográfico a otras actitudes de rechazo o crítica hacia la industria.

Hoy en día, “Escultura de niebla nº 08025 (F.O.G.)” viene a celebrar el mundo tecnológico y la conciencia ecológica así como la limpieza de un entorno transformado que no olvida su pasado inmediato. “FOG” se erige como recuerdo, documento y emoción para el imaginario vasco que evoca la vieja industria por su propio emplazamiento. Al igual que Monet, interesado en transferir con su pincel la impresión visual -la fugacidad de la luz-, Nakaya crearía una obra fugaz que solo existe cada media hora en horario al público del museo. Así, como si de “flashses” recordatorios del pasado fabril de la zona -las orillas de la Ría- se tratara, la obra, como evento sensorial que es, pone en acción los sentidos y lo simbólico. (figs.279, conjunto de imágenes)



(figs.279, conjunto de imágenes) Diferentes imágenes pictóricas de iconografía industrial sobre el paisaje bilbaíno y de su entorno en los albores del siglo XX por parte de Adolfo Guiard (1) y Darío de Regoyos (3) e iconografías actuales del la obra de Nakaya (2 y 4). .Fotografía de la Fábrica de fundición de acero A.C.B. Etxebarria en Bilbao, 1983 (5) y vista de la obra ambiental de Fujiko Nakaya (6) junto a la de Louis Bourgeois "Mamá", en forma de araña, también del Museo Guggenheim Bilbao, ambas ubicadas en la zona de la fachada norte del edificio de Gehry que da a la Ría de Bilbao.



(5 y 6) El recuerdo del viejo e industrial Bilbao con su Ría (fotografía de la izquierda de 1961) a través de la obra de Nakaya en la actualidad (fotografía de la derecha).

SÍNTESIS DE IDEAS

-Influenciada por los trabajos científicos de su padre y por la gran sensibilidad hacia las condiciones naturales, Fujiko Nakaya realiza esculturas de niebla envolventes y poéticas interrelacionando con los espacios donde se ubican y con el público.

-Destaca el interés científico-artístico por la disgregación de las partículas de agua creando sus instalaciones ambientales o esculturas de niebla.

-Participando del grupo EAT Nakaya mostraría tempranamente su interés por la simbiosis arte-ingeniería-industria-tecnología.

-La obra de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao "Escultura de niebla nº 08025 (F.O.G.)" de la autora japonesa está realizada siguiendo los resultados de las investigaciones de la artista en colaboración con el físico atmosférico Thomas R. Mee en 1970 uniendo arte, ciencia, ingeniería y mecánica.

-Es una obra que remite a iconografías de artistas que documentaron el hecho industrial como testigos de su tiempo y se vieron de un modo u otro atraídos por él. Del mismo modo Nakaya, como hija de su tiempo, se interesa por la evolución tecnológica que es la que hace posible sus obras.

-Se trata de una escultura medioambiental quasiefímera encargada por Robert Rauschenberg para que se instalara coincidiendo con su exposición retrospectiva en el Guggenheim Bilbao en 1998-99; al finalizar esta, la donaría a dicho Museo.

-Estando ubicada paralela a la Ría de Bilbao, conforma una iconografía del paisaje bilbaíno transformado que enlaza con antiguas iconografías industriales y recuerda al pasado industrial del entorno.

-Las antiguas industrias con sus chimeneas fabriles humeantes que bordeaban la Ría de la villa o el mismo ferrocarril que la atravesaba, ambos con sus vahos y humos harían que la percepción de la realidad se viera afectada así como la manera de representarla. Nakaya interviene con niebla artificial sujeta a las condiciones naturales generando un efecto similar.

-Al igual que el impresionista Monet o el romántico Turner entre tantos otros, que mostraban iconografías modernas, en su caso industriales, en el caso de "FOG" serían tecnológicas uniendo de un modo u otro el arte con diferentes disciplinas. Tanto el impresionista como el románticos

citados mostraban su contemporaneidad recogiendo imágenes de la sociedad que despertaba a lo industrial; la obra de Nakaya muestra el Bilbao contemporáneo.

-Al igual que Monet, la obra de Nakaya genera impresiones visuales ampliando su campo hacia la polisensorialidad pues se muestra físicamente apelando no solo a la vista.

-La escultura de niebla anima la vista y la mente del viandante y del visitante al Museo haciéndole ser consciente de su propia percepción.

-El humo de las chimeneas que se elevaba y se perdía en el cielo era seña de combustión en la transmutación de la materia, así Nakaya también introduce un signo de índole metafísica.

-Como icono de transformación de la ciudad que no olvida su pasado industrial, “Escultura de niebla nº 08025 (F.O.G.)” rememora con su aparición cada media hora, la pasada presencia fabril con el icónico humo (agua pulverizada ahora) en el Bilbao contemporáneo. El humo del fuego que alimentaba las fábricas, ha dado paso al agua como metáfora de energía limpia.

3.5. c) YVES KLEIN. Un arte físico, místico e industrial.

-DIFERENTES HUELLAS. MARCAS DE ENERGÍA.

Yves Klein (Niza, 1928-París, 1962) por su parte, estaría también muy interesado en la ciencia y la metafísica al igual que Nakaya, en sus experimentales obras utilizando elementos naturales como el aire y el agua. Klein también, como la nipona, sería partidario de la colaboración y creación grupal, esto es, de la cooperación entre artistas, arquitectos y otros profesionales, superando las barreras del oficio para la consecución de un arte absoluto. Arte, religión y ciencia habrían de ir de la mano según el artista como así lo promulgaran desde Rudolf Steiner hasta la propia Bauhaus.

Inspirado por la original técnica que utilizara para crear sus “Antropometrías” desde 1958 con “pinceles humanos”, extendería su atención hacia la obtención de huellas partiendo de elementos de la naturaleza y sobre todo recurriendo al uso del fuego. En sus “Antropometrías”, tal y como puede verse en la que pertenece a la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao, (fig.280), la obra es el resultado de una acción que deja un rastro corporal. Untados los cuerpos de las modelos con su “color-marca” [el Azul Klein Internacional o

International Klein Blue, (IKB)⁴⁹¹], estas se retozaban sobre el papel dispuesto en el suelo o la pared según las instrucciones del artista que ejercía como un director coreógrafo. El acto performativo o proceso de ejecución de la obra sería tan importante o más que el acabado final o lo registrado o documentado.

En aquellos soportes quedaría fijado hasta el sudor de las mujeres, haciendo que aquellas obras fueran más realistas que ninguna otra pintura ilusionista o engañosa al modo matemático-renacentista más tradicional. A la vez Klein daría cuentas de una impersonal técnica intencionada al no estar presente la mano artesana del artista, a la vez que transgredía la tradición pictórica utilizando el gran formato dedicado al género histórico.⁴⁹²

Klein sería un enamorado de la ciencia y con el afán de colaborar con científicos, ingenieros, industriales como otros artistas presentes en la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao como la misma Fujiko Nakaya o Robert Rauschenberg. Este último, que también se codeara después con los Nuevos Realistas como Klein -que sería uno de los fundadores del grupo-, también estaría interesado por la huella como lo demostrara por ejemplo en sus cianografías de 1950 próximas por su naturaleza física al campo de los arquitectos e ingenieros. Tanto Klein como Rauschenberg querían fijar la huella o impresión de vida. (fig.281)

⁴⁹¹ Recordar que en 1955 Klein colaboraría con un químico especializado en pintura llamado Edouard Adam, llegando a crear un pigmento sintético azul que no era el ultramarino de base mineral empleado desde antiguo. Se distinguía sobre todo por sus propiedades luminosas y de amplia densidad. El artista patentaría este color con el nombre de "International Klein Blue" o "I.K.B". "Klein fijaba una gasa de algodón con una preparación de caseína a la parte trasera de una tabla de madera o conglomerado y sobre ella con un rodillo aplicaba el I.K.B. El propio color fijaba la gasa al soporte rígido gracias a una sola aplicación que secaba en pocos segundos". Vid. CHIANTORE, O., RAVA, A., *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricreche*. Electa, Milano, 2005, p. 220.

⁴⁹² Ya en los primeros años de su carrera artística, recordemos que utilizaría rodillos y no pinceles para evitar la impronta del gesto y una posible textura. En 1955 descubriría gracias Edouard Adam, dueño de un comercio de materiales de Bellas Artes en París, una sustancia incolora conocida comercialmente como Rhodopas M60A un polivinil-acetato que Klein utilizó disuelto en alcohol, que había sacado a la luz la empresa química Rhône Poulenc. La sustancia química en cuestión, aunque tóxica, era de secado rápido y, al mezclarse con pigmento puro, ofrecía los deseados acabados impolutos de Klein; es así que el artista la utilizaría en sus cuadros monocromos aplicándola con rodillos o pulverizando y no con pincel, previniendo todo rastro personal. Cfr. BERGGRUEN, Olivier et al. (edits). *Yves Klein*. Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre organizada por el Museo Guggenheim Bilbao en colaboración con la Schirn Kunsthalle Frankfurt, comisariada por Olivier Berggruen e Ingrid Pfeiffer. Pudo verse en la Schirn Kunsthalle Frankfurt del 17 de septiembre de 2004 al 9 de enero de 2005, y en el Museo Guggenheim Bilbao del 1 de febrero al 2 de mayo de 2005. (Traducción al español de Rafael Aburto *et al.*; edición y adaptación del texto en español: Museo Guggenheim Bilbao y Ediciones El Viso). Edita Hatje Cantz Verlag. Ostfilden-Ruit, 2004, p. 217.



(fig.280) KLEIN, Yves. **La gran Antropometría azul (ANT 105)** [*La grande Anthropométrie bleue (ANT 105)*], ca. 1960
Pigmento azul, y resina sintética en papel sobre lienzo, 280 x 428 cm.
Museo Guggenheim Bilbao.



(fig.281) RAUSCHENBERG, Robert. “**Sin título (Sue)**”, [*Untitled (Sue)*], ca. 1950
Cianotipo expuesto, 177x105,7 cm.
Colección Susan Weil (esposa de Rauschenberg entre 1950-53). EEUU

La experiencia de la Segunda Guerra Mundial haría en muchos artistas rechazar las técnicas, las herramientas de representación y el espacio objetivo tradicionales del arte. La fisión nuclear y los medios de destrucción masiva tecnológicos habían más que sobrepasado el positivismo maquinal en el que se fijaron la primeras vanguardias. Ahora sería la materia y la energía y, más aún la bomba atómica, el revulsivo del cambio en la concepción del mundo. La Guerra Fría haría concienciar al ser humano de la posibilidad amenazante de la destrucción atómica y por ende, la presencia de la amenaza constante de llegar al vacío del que nadie podría librarse. Es así que “(...) el individuo quedó privado de toda objetividad, de toda capacidad creativa relacionada con la

instrumentalización de un medio de representación, sus herramientas y sus imágenes”.⁴⁹³

Klein sentiría atracción por las impresiones corporales dejadas por la bomba atómica como rastro de la destrucción pero también como una transfiguración de lo espiritual. La obra de arte ya no sería algo simplemente material sino una traslación de energía pura. La verdad está en el átomo, que decían los que ensalzaron con su *Manifeste de la peinture nucléaire* en 1952 en Bruselas y a los que conoció.

En un viaje que realizara de París a Marsella, pegaría con resina un soporte pictórico impregnado del IKB (*International Klein Blue*) al techo de su automóvil. Preparado solo el soporte, el viento y la lluvia, el sol y los cambios de temperatura, así como la velocidad, se encargarían de dejar su impronta configurando y concluyendo la obra. Otras veces el registro de los elementos se crearía como resultado de la mera exposición a la intemperie del soporte sobre el que igualmente Klein había depositado su pigmento azul en polvo. Sus cosmogonías y pinturas atmosféricas resultaban ser un registro de los agentes naturales que las creaban, el artista solo se dedicaba a proporcionar una superficie emulsionada.⁴⁹⁴

-FUEGO FÍSICO Y MÍSTICO.

Klein, como buen conocedor y admirador tanto de las doctrinas religiosas de los rosacruces como del pensamiento oriental (iniciaría su carrera como yudoka en el Instituto Kōdōkan de Tokio donde este arte marcial está fuertemente imbuido de filosofía Zen) impregnaría su arte de vacío, inmaterialidad y sensibilidad, a la búsqueda de la armonía existencial y espiritual.

En el fuego, encontraría el francés la inmaterialidad que ansiaba como una de las vías de su misticismo o espiritualidad desde 1957. La energía del fuego, indispensable en los procesos metamórficos de la alquimia, tanto material como espiritual (fuego transformador de la materia oscura en oro y, fuego destructor y purificador del alma, respectivamente).

Klein, encarnando el “espíritu más absoluto del grupo de los Nuevos Realistas, contribuía a trabajar sobre y con la naturaleza moderna del

⁴⁹³ Frédéric Migayrou. *Arquitecturas del cuerpo intensivo*, en BERGGRUEN, op. cit., p. 180.

⁴⁹⁴ ARNALDO ALCUBILLA, Javier. *Yves Klein*. Editorial Nerea. Hondarribia (Guipúzcoa), 2000, p. 70.

siglo XX, difundiendo la sensibilidad más allá de su percepción.⁴⁹⁵ El mismo fundador del grupo, Pierre Restany (1930-2003), que reconocía de ese modo al artista dentro del grupo, diría que...

(...) La sociología moderna viene en socorro de la conciencia y del azar, sea al nivel de la chatarra comprimida, de la elección o de la laceración del afiche, de la presencia de un objeto en serie (nuevo o usado), de su acumulación o de su rotura, de la utilización de la energía de las máquinas, del esparcimiento sistemático del pigmento coloreado industrial.

Estos nuevos realistas consideran el mundo como un cuadro, la gran obra fundamental de la que se apropian fragmentos dotados de significación universal. Nos ponen delante de la vista lo real en los aspectos diversos de su totalidad expresiva. Y por mediación de estas imágenes objetivas, es la realidad entera, el bien común de la actividad de los hombres, la naturaleza del siglo XX, tecnológica, industrial, publicitaria, urbana, quien es llamada a comparecer (...).⁴⁹⁶

Así, con fuego trascendería lo material, destruía y construía, sustancializaba la materia con una acción que se producía en el propio soporte pictórico como una operación ritual resultando una huella como testimonio, o podía manifestarse al modo de una instalación en el exterior, o como una acción efímera... Para ello tantas veces utilizaría el gas a través de medios de transmisión del mismo como potentes quemadores industriales introduciendo a la vez un halo de misticismo y universalidad a través del fuego.

En 1957 en el jardín de la Galerie Colette Allendy en París en la exposición *Yves Klein Propositions monochromes*, organizaría su primera obra de fuego como acción: *Tableau feu bleu d'une minute (M41)* ["Pintura de fuego azul de un minuto (M41)"] que constaba de un panel de madera donde se situaban dieciséis bengalas ubicadas en filas de cuatro que se lanzarían de noche al inicio de la muestra dirigidas hacia el cielo.

En 1959, por intermediación de Lucio Fontana (1899-1968), Klein haría saber al secretario de la Trienal de Milán sobre un proyecto con otros artistas como Jean Tinguely (1925-1991) consistente en la creación de arquitecturas del aire y del agua con emplazamientos delante de la

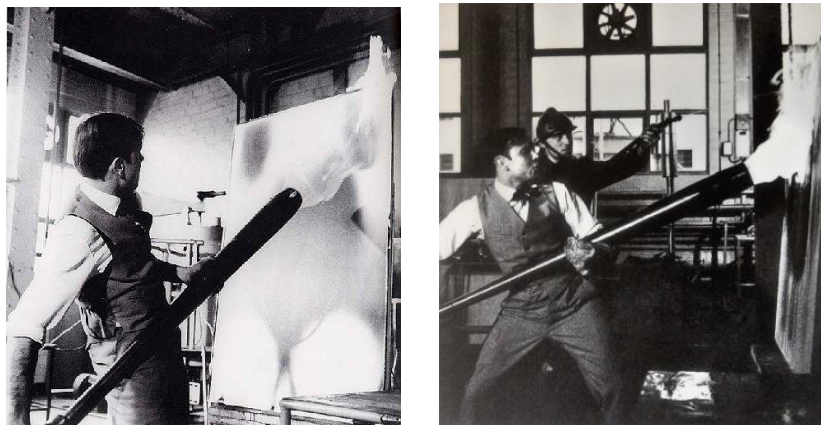
⁴⁹⁵ Cfr. *MANIFIESTOS DE LOS NUEVOS REALISTAS (1960, 1963)*. *Los nuevos realistas*, 16 abril, 1960, Milán (1er. manifiesto) extraído de RESTANY, Pierre. *Los nuevos realistas*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1969; en MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974)*. *Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. *Antología de escritos y manifiestos*. Ediciones Akal. S.A. Madrid, 1986, p. 347.

⁴⁹⁶ Vid. *EL NUEVO REALISMO: ¿Qué es preciso pensar? 3er. Manifiesto (1963)*, tomado del catálogo de las exposiciones de los Nuevos Realistas, Museos de La Haya y Bruselas, 1964 y 1965; en MARCHÁN FIZ, op. cit., p. 348-350.

entrada del edificio de la Trienal destacando entre ellas un muro de fuego. Finalmente el proyecto quedaría sin materializarse.⁴⁹⁷

Cuatro años más tarde, en julio de 1961, comenzaría a trabajar en sus pinturas fuego investigando cómo actuaba este sobre ciertos soportes al concedérsele trabajar el Centre d'essais du Gaz de France (Centro de Pruebas de gas de Francia), en Saint-Denis. Klein utilizaría sobre superficies muy resistentes al fuego sopletes industriales capaces de cubrir grandes áreas con sus llamas.(figs. 282 y 283) Así, el pincel tradicional se convertiría en una gran manguera de fuego o artefacto ígneo industrial. La huella de las llamas, aplicadas estas de manera oval, dejaría un poético y delicado rastro como si de un paisaje cosmogónico se tratara.

Al ejecutar las pinturas de fuego no tocaba el soporte de forma directa con el quemador. A veces, después de someter el soporte a las llamas, aplicaba su pigmento azul...⁴⁹⁸ De cualquier modo, la huella pírica de Klein en el soporte sería el *index* en la fotografía, la marca de humo del *fumagge* o la impronta del *frottage* de los surrealistas, o las huellas de autores más cercanos en el tiempo como las explosiones del artista chino Cai Guo-Qian (n. 1957).⁴⁹⁹



(figs.282 y 283) Yves Klein ejecutando algunas de sus pinturas de fuego en el Centre d'essai de Gaz de France. Saint-Denis, julio de 1961;un bombero al lado velando por la seguridad.

⁴⁹⁷BERGGRUEN, op. cit. p.221

⁴⁹⁸ Entre 1961 y 1962 pintaría con fuego más de cien piezas a las que denominaría "Fuegos". También ejecutaría en menor medida obras donde combinaba el fuego y los pigmentos llamándolas "Fuegos colores".

⁴⁹⁹ El uso que hace de la tecnología pirotécnica es también una suerte de "imagería de huellas de fuego" (así se refiere Javier Arnaldo a las obras de fuego de Klein. *Cfr.* Arnaldo, op. cit. p. 71). Sobre el autor chino pudo contemplarse en el mismo Guggenheim Bilbao una exposición titulada "Cai Guo-Qian. Quiero Creer", desde el 17 de marzo al 20 de septiembre de 2009, organizada por Thomas Krens y Alexandra Munroe. Esta retrospectiva sería la primera muestra individual que el Museo Guggenheim Bilbao dedicara a un artista nacido en China.

En la exposición retrospectiva que tendría lugar en Krefeld en 1961 - titulada "Yves Klein. Monochrome und Feuer"- unos meses antes de sus investigaciones en el Centro de Pruebas de Gas de Francia, crearía dos esculturas de fuego en el jardín del edificio del Museum Haus Lange diseñado por Mies van der Rohe, requiriendo de cincuenta quemadores Bunsen mostrando en un panel rectangular cincuenta llamas azules.⁵⁰⁰ (figs. 284 y 285) Asimismo, también en el exterior para la misma exhibición realizaría una fuente de fuego con una sola llama que surgía verticalmente del suelo alimentada por gas butano.(fig.286) El mismo director de aquel museo alemán, por entonces declararía que se trataba de creaciones enérgicas como un extracto de las ideas de Klein sobre forma y acción.

El mismo Klein ya hablaría de una idea que le vendría desde hacía tiempo rondando la mente sobre un proyecto para una plaza pública en la que se verían chorros de fuego sobre agua; este pensamiento vendría inspirado por una visita del artista a los jardines dieciochescos del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, antigua residencia de verano de la monarquía española en la provincia de Segovia, donde los esbeltos chorros de agua de los estanques harían surgir en la mente del francés la creación de esculturas de fuego en el agua.⁵⁰¹

La originalidad de Klein, precursor inmediato del *Land Art*, el *Body Art*, el Arte de Acción y, por supuesto, el Conceptual, radicaría desde un primer momento en desligarse de una técnica o medio establecido o convencional en el arte. Así, no desdeñaría las posibilidades del mundo moderno. Aún con una corta carrera en el mundo del arte de tan solo siete años, conformaría una polifacética obra en torno a ideas como la nada o la búsqueda de lo absoluto uniendo lo espiritual y lo material.

⁵⁰⁰ Sus primeras fuentes de fuego entrañaban enormes dificultades tanto en cuestiones de seguridad como en los elevados costes que exigían.

⁵⁰¹ Yves Klein, *L'évolution de l'art vers l'immatériel*, en Klein, *Vers l'immatériel*, Dilecta, París, 2006, pp. 67 y 132-33; Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Fuente de Fuego[®]ed. Marie-Anne Sichère y Dider Semin, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París, 2003, p. 140, citado en la misma web sobre "Fuente de Fuego" del Museo Guggenheim Bilbao: <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/fuente-de-fuego-2/>>,[22/9/2016]



(figs.284 y 285) Izquierda: Yves Klein detrás de la pared de fuego en el jardín del Museum Haus Lange en Krefeld el 14 de enero de 1961; derecha: Muro de fuego utilizando gas ciudad y columna de fuego.

Klein es ejemplo de cómo el desarrollo científico y técnico se une a conceptos espiritualistas. Tanto para Klein como para Kandinsky, Beuys, Tapies, Nakaya, Oteiza y tantos otros, el arte es una búsqueda de lo espiritual. Una búsqueda del sentido de la vida. Mientras que alguno, por poner el caso de Francis Bacon, son totalmente nihilistas, los anteriores encuentran en la nada lo absoluto.



(fig.286) Fuente de fuego frente a la entrada del museo durante la inauguración de la exposición *Yves Klein. Monochrome und Feuer*. Museum Haus Lange, Krefeld, 14 de enero de 1961.

-“FUENTE DE FUEGO” EN BILBAO. ENCUENTRO CON LO SIMBÓLICO.

La obra “Fuente de fuego”(fig.8) concebida por Yves Klein en 1962 llevada a cabo para la inauguración del Museo Guggenheim Bilbao en 1997 y que pertenece a la Colección Propia del mismo, es una instalación compuesta de cinco quemadores de gas ubicados en pleno “Estanque norte” delante de la fachada posterior del edificio del Museo que da a la Ría bilbaína.

Cada quemador, como un géiser, escupe una llamarada de fuego vertical de unos cuatro metros de altura y permanecen encendidos los cinco a la vez un minuto cada cuatro. Se trata de una obra que no se desinstala habida cuenta de que ha sido adaptada al edificio de Gehry y se puede contemplar al anochecer dado que se activa entre las 19:30 y las 20:30 horas, excepto en los meses de enero y febrero que se pone en funcionamiento entre las 18:30 y las 19:30 h. por cuestiones evidentes de luminosidad estacional. (fig.287)

La obra requiere de una potente instalación de gas conectada directamente con el edificio del Museo por debajo del estanque. Desde un cuadro de mandos allí se controlan los tiempos, la presión y todas las cuestiones que tienen que ver con sus medios técnicos, el control de la seguridad y su mantenimiento. Finalmente, son cinco mecheros y combustión de gas los que dan lugar directamente a las cinco llamaradas que se pueden observar al caer la tarde.

En esta obra fueron fundamentales los planos constructivos de Klein para llevarla a cabo por el Museo, tanto para entender tanto la morfología de la pieza como la intención del artista.⁵⁰²

“*Fuente de Fuego*” sigue la estela de haber sustituido Klein en sus pinturas el pigmento por fuego. Con su obra en Bilbao, el francés dibujará con el fuego en el espacio a través de los cinco potentes sopletes tipo Bunsen. Siendo muy austero a la hora de utilizar en sus pinturas los colores, el azul, el dorado y el rosa, entre otros pocos, en el fuego producido por gas encontraría esta reducida paleta dado que las llamas de este son capaces de producirlos pues el gas es azul, las llamas son doradas y las chispas eléctricas, rosas. (fig.288)

El fuego se dispersa y se desvanece o integra en la atmósfera al igual que el agua-nieve de la escultura de niebla de Nakaya, como si de una transformación alquímico-metafísica se tratara. A su vez, por esa naturaleza física, es quasiefímera como la de Nakaya y está sujeta a las condiciones externas como el viento (con viento fuerte las verticales que dibujan las llamas se vuelven oblicuas) y la luz (si es de día y hay suficiente luz, apenas se percibe visualmente) entre otras.

Su fuerza plástica reside en la luz y el sonido que emite, en sus colores y en cómo interacciona ambientalmente con el espacio en el que se ubica sorprendiendo al observador; ¿una obra de arte de fuego? se preguntan algunos al ver la obra admirados por la sorpresa de la salida de los chorros ígneos inesperadamente del agua del estanque. La obra entonces empieza a connotar en la mente del espectador extrayendo iconografías y mitologías bien diversas en relación al fuego.

Klein, que había declarado que la ciudad del mañana se construiría con tres elementos que serían el agua, el aire y el fuego siendo una ciudad “flexible, espiritual y no material”, era partidario de proteger la tierra y su atmósfera al igual que Fujiko Nakaya.⁵⁰³ Las dos obras que conviven en el exterior del Guggenheim Bilbao hablan de energías naturales y de armonía terrenal y espiritual así como de apacible convivencia entre lo natural y lo artificial. Las llamas se proyectan en el agua resaltando con

⁵⁰² Hasta el momento las labores de conservación y mantenimiento de la instalación han sido la sustitución de electroválvulas por fallos que se han producido y reparaciones por cortocircuitos debidos a tormentas. Información aportada por el Museo Guggenheim Bilbao.

⁵⁰³ Quizás utilizara para ese proyecto el gas aunque sería un tanto contradictorio. En este caso, si así fuera, el gas remite a las primeras ciudades clasificadas como modernas en función de su gasto en gas dado que este empezaría a ser utilizado para la iluminación a principios del siglo XIX despertando su uso de manera importante en torno a los años treinta de la misma centuria y serían visiones urbanas nocturnas las que recogiera el mundo del arte. Vid. a este respecto RONCAYOLO, Marcel. Capítulo. *Transfiguraciones nocturnas de la ciudad. El imperio de la luz artificial*; en catálogo de exposición *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Edita Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Sociedad Editorial Electa España. Barcelona, 1994.

sus destellos azul, naranja y amarillo como si hubiera una fragua en el interior de la tierra. Pero más allá de la vieja y contaminante industria, las llamas se reflejan en las superficies de titanio del edificio de Gehry evocando la sustitución de la vieja industria por la nueva.

Si en sus arquitecturas de lo inmaterial Klein pretendía crear espacio, vacío, para que el cuerpo y el alma armonizaran con él, en su “Fuente de fuego” volvería a recurrir a energías elementales influyendo en el espacio. Esto es así que, en Bilbao conseguiría llevar a la práctica póstumamente un área de sensibilidad inmaterial con el fuego que a su vez en la mente de los del entorno, es señal de antiguo asentamiento fabril a orillas de la Ría, y más aún, ancestralmente, signo de evolución humana y civilización.



(fig.287) Vista de la obra de Klein desde la misma terraza de la fachada norte del Museo.



(fig.288) KLEIN, Yves. “Fuente de fuego” (*Fire Fountain*), 1961
Fabricada en 1997
Fuego, dimensiones de ubicación específica
Museo Guggenheim Bilbao.

Como una oda o monumento a Prometeo, se erigen los cinco chorros de fuego que recuerdan los altos hornos y las verticales chimeneas fabriles del antaño bilbaíno en las orillas de la Ría. De hecho, Klein llegaría a decir “el fuego es para mí el porvenir sin olvidar el pasado”.

Son grandes lenguas de fuego como así se representase en las antiguas iconografías el Espíritu Santo, como si de cirios se tratara velando un santuario que es templo del arte y como tal recuerda también otras herencias iconográficas relacionadas con el fuego y el trabajo referido a él: desde la mitológica fragua⁵⁰⁴ de Vulcano de Velázquez, pasando por obras de Giorgio Vasari, Tintoretto, Le Nain..., y ya no digamos los artistas ingleses que vivieron la Revolución Industrial como Joseph Wright de Derby o los grandes alemanes como Menzel sin soslayar la labor documental y estética de tantos autores vascos.⁵⁰⁵

Fuente de fuego, como una aterradora energía que sale del agua y al a vez de la tierra, es como una manifestación epifánica de una sociedad que se está transformando rápidamente. (fig.289) Klein de hecho, diría en una ocasión que “Si todo lo que cambia lentamente se explica por la vida, todo lo que cambia rápidamente se explica por el fuego”. En solo veinte años aún no cumplidos la ciudad de Bilbao se ha transformado y el fuego de la obra de Klein parece recordarlo. El lema del Museo Guggenheim Bilbao para la celebración de su veinte aniversario es precisamente: “El arte lo cambia todo”.⁵⁰⁶



(fig. 289) Vista de la obra de Klein desde un punto de vista elevado con el titanio del edificio de Gehry en el primer término.

⁵⁰⁴ Fragua es una palabra cuya procedencia del latín remite precisamente a a *fabricam* (arte del herrero que forja el mineral).

⁵⁰⁵ Sobre iconografía industrial ver los trabajos del profesor Klaus Türk en Alemania y el de Luis Badosa que se cita en la bibliografía de esta tesis.

⁵⁰⁶ Como apunta el Audioguía del Museo Guggenheim Bilbao del que disponen los visitantes para recibir explicaciones sobre las obras, exposiciones, la arquitectura..., refiriéndose a “Fuente de Fuego”: “El fuego suele asociarse a la memoria y al culto a los muertos pero también a un elemento purificador, una fuerza sobre cuya destrucción puede construirse algo realmente nuevo”.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Klein comienza a realizar sus cosmogonías utilizando como Nakaya elementos naturales como el aire o el agua a raíz de pintar con pinceles humanos, documentando la acción de la ejecución de la obra a partir del resultado final que sería la huella de los cuerpos desnudos de sus modelos sobre el soporte evitando cualquier impronta personal del autor.

-La huella del cuerpo en sus Antropometrías inspiró la huella de los elementos naturales como agentes creadores en la obra de Klein.

-Siguiendo el interés de la huella de la energía, Klein llegaría a sustituir el pigmento mineral por el fuego para literalmente pintar.

-Monócromos, antropometrías, cosmogonías, arquitecturas y ciudades de lo inmaterial, performances... Klein fue a la búsqueda de la trascendencia a través del ritual artístico con diferentes procedimientos que culminó con el fuego.

-En todas sus obras aparece el color formal y conceptualmente. El color amarillo, el rosa y sobre todo el azul. En sus obras de fuego utilizando gas vuelven a aparecer los tres en una misma llama como principio unificador o simbiosis de los utilizados en sus obras a nivel general.

-Le interesó la impronta del fuego realizando sus primeras pinturas de fuego en 1961 en el Museum Haus Lange de Krefeld, en Alemania recordando la técnica (azarosa y a la vez controlada) como el *fumage* surrealista.

-Klein utilizaba los medios industriales que tenía a su alcance como potentes quemadores a modo de pincel.

-Yves Klein es otro artista experimental que requirió de la ciencia remitiendo a efectos naturales atmosféricos. Utilizó el fuego, el aire, el agua...

-En sus últimos años de su corta carrera artística utilizaría el fuego en su exploración estética requiriendo de potentes quemadores industriales.

-En el fuego encontraría el misticismo pero habría de dominarlo mecánica y tecnológicamente.

-“Fuente de fuego” es una obra póstuma de Yves Klein perteneciente a la Colección Propia del Museo Guggenheim, diseñada a principios de los sesenta y construida en 1997 en Bilbao, instalada permanentemente en el “Estanque norte” del edificio de Gehry en Bilbao.

-La obra evoca el fuego alquímico y transformador como una gran energía que recuerda al fuego de la tierra y a Vulcano, como a los Altos Hornos que se asentaban en la ciudad de Bilbao en torno a su Ría.

-La obra de Klein requiere de mecanismos de tipo industrial, se ubica en una zona que fuera industrial y utiliza un elemento fundamental para el trabajo de la forja y el Alto Horno -el fuego- que estuvieron presentes en la zona.

-El fuego como una de las máximas para llegar a la inmaterialidad, contagia el paisaje de Bilbao donde está ubicada la obra del francés iluminando un santuario del arte.

3.5. d) DANIEL BUREN: Intervención artística en el Puente de la Salve.

-MOTIVO DE LA CREACIÓN DE LA OBRA. TRES PROPUESTAS.

Para cuando en el año 2007 el Museo Guggenheim Bilbao celebrara su décimo aniversario, se encargaría por parte de este un proyecto como intervención artística sobre el Puente de La Salve en Bilbao para la conmemoración de dicho acontecimiento.⁵⁰⁷ La obra habría de ser exclusivamente concebida para esta infraestructura, una de las que conforman el entorno más inmediato del edificio de Frank Gehry y que sería ya integrada en el propio diseño del edificio del canadiense gracias un gran volumen cubierto de titanio que lo envuelve por debajo y remata en una torre de piedra con estructura de acero vista.

Ideada por tanto dicha intervención de forma exclusiva para ese espacio del entorno de la Galería, el Museo Guggenheim Bilbao junto con la propietaria de la infraestructura, la Diputación Foral de Bizkaia, invitaría a participar para tal ocasión a varios artistas de prestigio y relevancia internacional dentro del Arte Contemporáneo. Se apelaría a Jenny Holzer (Gallipolis, EEUU, 1950), Liam Gillick (Aylesbury, Reino Unido, 1964), Daniel Buren (Boulogne-Billancourt, Francia, 1938), Cristina Iglesias (San Sebastián, 1956) y Olafur Eliasson (Copenhague, 1967), pues destacarían todos ellos por sus singulares dicciones con el uso de materiales diversos y escalas monumentales a lo largo de sus carreras.

⁵⁰⁷ El Puente de la Salve en Bilbao llamado originariamente "Puente de los Príncipes de España" se llamaría de la primera manera dado que, los marineros al venir de faenar del mar por la Ría en sus embarcaciones, al encontrarse justamente a la altura de del viaducto desde la cual se divisa la Basílica de Nuestra Señora, la Virgen de Begoña, rezaban cantando una Salve. De ahí que se denominase Puente de la Salve. Se inauguró el 9 de enero de 1972 siendo ideado por el ingeniero Juan Batanero, destacando porque sería el primer puente en España con sistema de tirantes y por su amplitud de altura de 23,5 m. Se concebiría para solventar problemas de tráfico.

Finalmente serían Holzer, Gillick y Buren los que concurrirían a la invitación presentando cada uno un proyecto que, en forma de maqueta, se mostraría a los visitantes del Museo Guggenheim Bilbao en su galería 103 B a finales de 2006.⁵⁰⁸ Los tres diseños pudieron contemplarse desde el 19 de octubre de ese año junto a materiales complementarios que cada uno de los artistas aportarían con el objetivo de que el público pudiera informarse acerca del bagaje profesional de cada uno de ellos y a comprender la concepción y funcionamiento de cada propuesta.

Los tres proyectos conllevarían la necesidad de utilizar materiales industriales y mecanismos tecnológicos interviniendo formal y conceptualmente en el paisaje urbano de Bilbao a partir del viaducto de La Salve:

-En su "Dosel urbano",^(fig.290) Liam Gillick pretendía crear una gran escenografía urbana a través de la combinación de luces y sombras para potenciar la integración del puente con el entorno que lo rodea centrándose en su estructura central en forma de "H". Gillick incorporaría sobre esta un elemento circular giratorio en el que se escribiría con luces una ecuación de física teórica referida al análisis del efecto del desarrollo urbano sobre el clima y el medio ambiente. El inglés, a través de gran espectacularidad lumínica, seguiría en su tónica creativa de fomentar el diálogo y la reflexión potenciando el proceso de comunicación desde el arte. Sería pues una intervención artística de fuerte rasgo conceptual haciendo pensar y reaccionar al observador sobre el impacto de las grandes y modernas ciudades sobre la naturaleza. Algo que habría servido para reflexionar sobre la propia historia del entorno (Bilbao se fundaría en 1300 gracias a la presencia de la Ría quedado inmerso entre montes) aparte de producir un gran impacto visual en el paisaje bilbaíno sobre todo en horas nocturnas.⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ Cristina Iglesias y Olafur Eliasson declinarían la invitación del Museo Guggenheim Bilbao por sus muchos compromisos.

⁵⁰⁹ Por regla general, Liam Gillick en sus obras introduce textos, documentos u objetos para reflexionar sobre cuestiones socioculturales. Su obra diseñada para el Puente de la Salve se completaría con una serie de esferas iluminadas a ambos lados del puente, cuya geometría y aquella fórmula física aludirían a la ciencia, a la industria y a la civilización moderna.



(fig.290) GILLICK, Liam. “**Dosel urbano**”, 2006. Maqueta de la propuesta de intervención artística sobre el Puente de La Salve en Bilbao. Una corona giratoria contiene una fórmula química y varias luces activan el entorno urbano con el Museo y el Puente.

-Jenny Holzer, fiel al lenguaje como medio de expresión así como a la dimensión pública de su arte, concebiría una pieza en la que se tendría en cuenta el diálogo con el paisaje fluvial, la historia y la cultura local.(fig.291) La propuesta de la artista de Ohio consistía –como se vería en maqueta- en introducir una serie de columnas de LEDs, esto es, soportes electrónicos que emitirían constantemente textos lingüísticos escritos de color ambar proyectándose estos en las aguas constantemente móviles de la Ría. Los textos incorporarían fragmentos de poetas vascos, españoles e internacionales en los tres idiomas con los que ya jugara en la obra “Instalación para Bilbao” de 1997 (euskera, español e inglés) marcando nuevamente el carácter internacional de Bilbao debido al arte y la cultura y ya no a la pesada industria.⁵¹⁰

El proyecto -que Holzer titularía “Para Bilbao”-, incluiría además la instalación temporal en momentos especiales de proyectores electrónicos de imágenes que, ubicados sobre una de las torres de ascensores de acceso peatonal del puente y la pasarela que conecta ambos lados de la calzada del mismo, emitirían textos iluminados sobre los muros del Museo, la propia Ría y la ladera del monte Artxanda. Finalmente, la obra de Holzer exigiría la renovación cromática del Puente de la Salve en su totalidad teniendo que ser pintado de color gris.

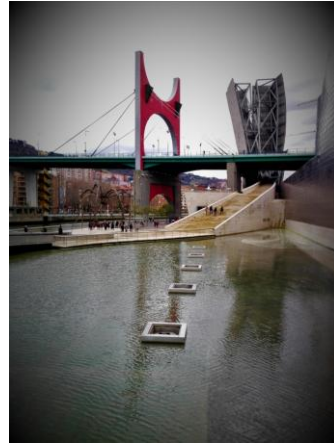
⁵¹⁰ La propuesta de Jenny Holzer continuaría su línea artística marcada ya en la obra “Instalación para Bilbao” (*Installation for Bilbao*, 1997) de la Colección Propia del Guggenheim Bilbao creada en su primera planta desde la inauguración de la Galería. Una línea esta que prosigue desde hace prácticamente veinte años con sus textos luminosos integrándose con y en diferentes espacios y enfatizando en lo conceptual con la palabra escrita.



(fig.291) HOLZER, Jenny. “**Para Bilbao**”, 2006. Propuesta de intervención artística sobre el Puente de la Salve consistente en columnas de LEDs cuya luz móvil de color ámbar se proyectaría sobre la Ría como metáfora del movimiento de la ciudad de Bilbao en torno a dicha arteria fluvial y al arte.

-Daniel Buren por su parte, presentaría una obra que finalmente denominaría “Arcos rojos”⁵¹¹ (fig.292 y 293) mediante la cual transformaría la estructura del puente intentando reducir el contraste que provocaba su rígida y geométrica forma de H con las sinuosas y más delicadas líneas de la arquitectura del Museo. De esta manera llegaría a dar otro carácter a la infraestructura cubriendo el atirantado del puente en la parte superior del mismo con un arco rojo mayor, y en la parte inferior crearía un arco rojo menor; ¿por qué de color rojo? podríamos pensar; porque es el que genera mayor contraste con el color verde que es el color con el que viene pintándose el Puente de La Salve desde que se inaugurara en 1972, consiguiendo por tanto, la mayor complementariedad entre ellos. Sin embargo, de noche, con la ausencia de luz, al no percibirse los colores, Buren haría perfilar en su diseño la silueta de la obra con luces móviles que generasen un espectacular efecto en la nocturnidad. A su vez, en los bordes laterales de la obra llamará también de día la atención la sucesión de trazos o rayas blancas y negras paralelas todas ellas, de 8,7 centímetros de anchura, utilizadas como imagen de marca del autor desde 1965 y que utiliza como recurso visual de forma general en sus obras), generando también una gran contraste con la roja tonalidad.

⁵¹¹ El primer título pensado por Buren para la obra que finalmente se llamaría “Arcos rojos”, sería: “Cruzando. Una escultura *in situ*”.



(fig.292 y 293) BUREN, Daniel. “**Arcos rojos**”, 2007.

Paneles laminados compactos, aluminio, acero galvanizado, film de PVC, metacrilato translúcido, LEDs y proyectores de halogenuros metálicos.
Museo Guggenheim Bilbao. (fotografías de la autora).

-LA ELECCIÓN

Después de examinar pormenorizadamente los tres proyectos, la Comisión de Selección⁵¹² fallaría a favor de la propuesta del francés Daniel Buren habiendo evaluado entre otras cuestiones sobre los mismos:

- la incidencia de la intervención en el puente,
- su viabilidad estructural,
- los plazos de ejecución,
- la originalidad o creatividad,
- la calidad estética de cada uno de los proyectos.

La Comisión la destacaría sobre las otras dos por ser “la propuesta más sobresaliente (...) desde un punto de vista global” aun considerando el “(...) alto nivel e indiscutible valor artístico de los tres proyectos”. Sobre la elección de Buren se destacaría “la gran belleza y elegancia” del pórtico rojo describiéndolo como una obra “visualmente cautivadora, sencilla e impecable, lo que la hace conceptualmente compleja”.

Esta resolución se vería además respaldada por el voto popular dado que los miembros de la Comisión no serían los únicos encargados de participar en la elección la obra. Desde el 20 octubre al 30 noviembre de

⁵¹² La Comisión de Selección estaría conformada por Miren Azkarate Villar, en representación del Gobierno Vasco; Belén Greaves Badillo, en representación de la Diputación Foral de Bizkaia; Norman Rosenthal, Secretario de exposiciones de la Royal Academy of Arts de Londres; Thomas Krens, Director de la Solomon R. Guggenheim Foundation y Juan Ignacio Vidarte,, Director General del Museo Guggenheim Bilbao.

2006, esto es, durante el periodo en el que estuvieron expuestos los tres proyectos, todo el que visitaba el Museo Guggenheim Bilbao pudo votar por una de las tres propuestas. El proyecto de Buren en este caso también saldría ganador con un total de 5488 votos, seguido del de Holzer con 5459 votos mientras que el de Gillick obtendría 2619, habiendo votado en total 13556 visitantes.⁵¹³

El autor ganador declararía al saber el fallo que estaría muy satisfecho de que una de sus obras formara "(...) parte del marco de uno de los mejores ejemplos de la arquitectura de nuestro tiempo".⁵¹⁴

-ARCOS ROJOS Y SU CONFIGURACIÓN MATÉRICA

Por tanto, como si de una gran portada se tratara, se conformaría "Arcos rojos" como un recubrimiento del atirantado del viaducto con un arco superior, mas otro inferior. Dichos arcos de ochenta grados de curvatura cada uno se harían con laminado compacto "Formica" de color rojo saturado cubriendo una superficie que alcanzará en total 1000 m2 como revestimiento de sus dos fachadas situadas sobre una estructura de acero y aluminio. A todo ello se incorporaría una iluminación periférica en los laterales exteriores y móvil interior y exterior de la obra.

La llamada "Formica" sería elegida por su resistencia, durabilidad y fácil mantenimiento. Mientras, la silueta luminosa de la obra se conseguiría con revestimientos de cajas metálicas con diodos luminosos en su interior, cubiertas por planchas de metacrilato translúcido con franjas negras de vinilo adhesivo de un grosor de 87 milímetros en colores blanco y negro. Sería en Francia donde Buren comenzaría a restringir su pintura a franjas impresas sobre el lienzo como configuración básica que emplearía hasta el día de hoy y que está presente en "Arcos rojos" realzando el propio espacio urbano y dando importancia al puente

La intervención plástica requeriría, como ya se ha indicado, de dos tipos de iluminación: una estática, que se proyecta desde ambos lados de los arcos (el inferior solo desde su interior pues está adosado al puente en su extradós), y otra más dinámica que procede del interior de los laterales que con su movimiento va perfilando la silueta de la obra

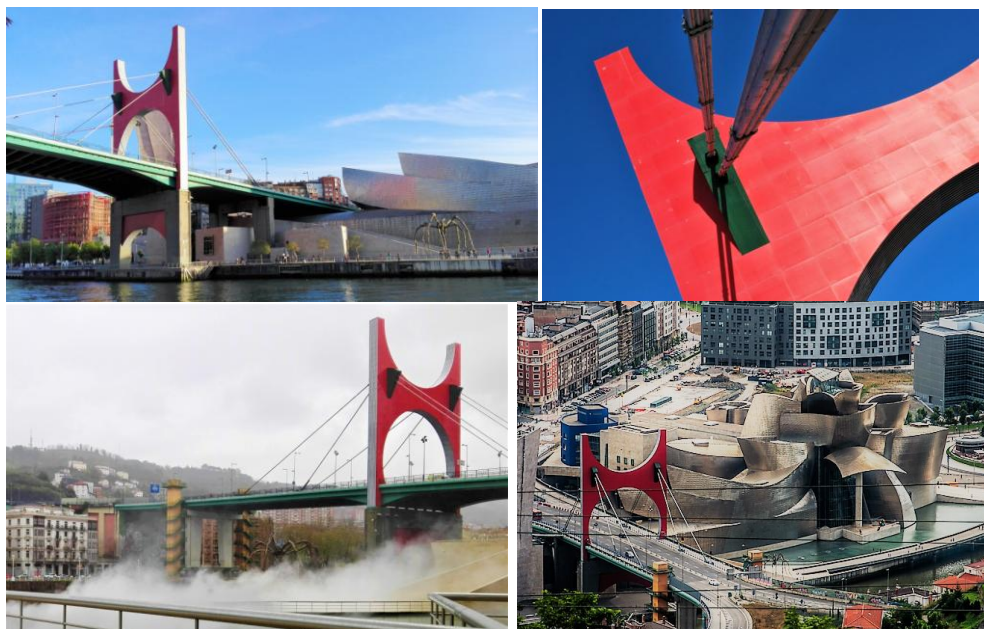
⁵¹³ Museo Guggenheim Bilbao. Nota de Prensa del 19 de diciembre de 2006; *Daniel Buren proyecto. Daniel Buren elegido para llevar a cabo el proyecto del Puente de la Salve encargado por el Museo Guggenheim Bilbao*; web: <<https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/corporativo/daniel-buren-proyecto/>>, [20-08-20016]

El profesor Badosa y la que suscribe votaron juntos a favor del proyecto ganador.

⁵¹⁴ Museo Guggenheim Bilbao. Nota de Prensa del 19 de diciembre de 2006, Datos aportados por el Museo Guggenheim Bilbao a la autora.

generando un espectacular efecto de noche. Para ello se requerirían 6.732 unidades de LEDs.

Daniel Buren tendría en cuenta en la concepción de su obra la ubicación de la misma en un importante puente que da acceso a la ciudad, la esencia formal del edificio del Museo con sus formas curvas y rectas, la presencia reflectante del titanio, la Ría de Bilbao que reflejaría en sus aguas la obra y la prolongarían y la circulación del tráfico por el puente creando juegos de luces. El mismo artista diría: “Este cambio abre un diálogo entre la funcionalidad del puente y la estética de la escultura que lo abraza”⁵¹⁵ (fig. 294, conjunto de 4 imágenes)



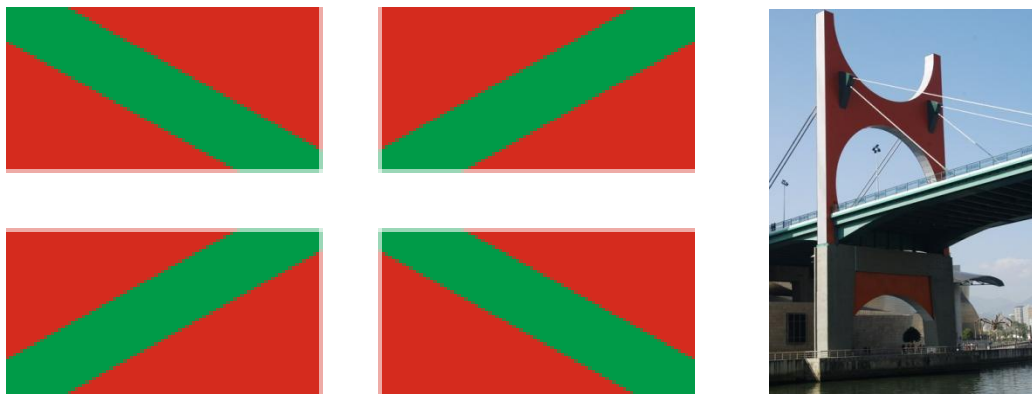
(fig. 294, conjunto de 6 imágenes) Diferentes vistas de la obra de Buren “Arcos rojos”, diurnas, nocturnas, con otras obras exteriores de la Colección Propia del Guggenheim Bilbao, con el edificio de Gehry y detalles.

-“ARCOS ROJOS”. PUERTA MONUMENTAL Y SIMBÓLICA

La obra de Buren es puerta de acceso al que fuera el Bilbao administrativo e industrial desde otras zonas también industriales, como la del Parque de Etxebarria, donde habitaba la gran fábrica por la cual en la actualidad lleva su nombre esta zona verde, así como con los barrios obreros requeridos para albergar a los trabajadores fabriles.

⁵¹⁵ Vid. GONZÁLEZ CARRERA, J. A. *El artista francés Daniel Buren convertirá en una escultura del Guggenheim el Puente de La Salve. El Correo Digital*, 20 de diciembre de 2006, web: <http://www.elcorreo.com/vizcaya/prensa/20061220/portada_viz/artista-frances-daniel-buren_20061220.html>, [15-12-2016]

La gran portada de Daniel Buren se proyecta sobre el espacio del puente como conexión simbólica del antiguo Bilbao industrial al Bilbao cultural. Situada en línea con la propia Ría y el mar Cantábrico, la Basílica de Begoña y el Museo Guggenheim Bilbao entre otros, a la vez que es conexión con el centro de la ciudad, apunta hacia la misma con su acceso hacia señas de identidad bilbaínas como la Plaza Federico Moyúa, la Gran Vía (prolongación del Centro Administrativo de la urbe) y el estadio de San Mamés. Hemos podido comprobar cómo mucho público de Bilbao y alrededores da por sentado que, debido al color rojo predominante en la obra, el blanco de sus perfiles y el verde del Puente, que se hace presente la bandera de Euskadi, la Ikurriña, haciendo suya aún mas esta obra como Patrimonio de la ciudad y de la región.



(figs.295 y 296) La Ikurriña a la izquierda y a la derecha la obra de Buren sobre el Puente de la Salve con los colores que el público asocia al emblema de Euskadi.

La obra “Arcos rojos” se propone como centro de paso alegórico que lo conecta “todo”, lo físico y lo simbólico, el presente y el pasado. El mismo Buren se enorgullecería, al saberse ganador del concurso, por

(...) poder añadir una seña de identidad a esta ciudad que descubrí hace mucho tiempo y que admiro por la valerosa y enérgica transformación que ha desarrollado.⁵¹⁶

SÍNTESIS DE IDEAS

-Con motivo de la celebración de su décimo aniversario, el Museo Guggenheim Bilbao invitaría a una serie de artistas internacionales a crear una intervención artística que tuviese como soporte el Puente de La Salve en Bilbao, sito junto e integrado con la gran Galería.

⁵¹⁶ Museo Guggenheim Bilbao, Nota de Prensa..., op. cit.

-Los tres proyectos concebidos como intervenciones plásticas pretendían intervenir estética y conceptualmente sobre el paisaje urbano de Bilbao integrando el arte en lo cotidiano y los tres requerían de materiales y dispositivos industriales sobre todo en lo que concierne a la iluminación.

-“Arcos rojos” de Daniel Buren sería la propuesta elegida y pasaría desde entonces a pertenecer a la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao. Realizada sobre dicha infraestructura urbana en el exterior del mismo, contribuye a enriquecer el patrimonio artístico de la ciudad de Bilbao.

-Desde 2007 “Arcos rojos” forma parte del legado artístico de Bilbao.

-“Arcos rojos” dialoga con las demás obras de la misma Colección que también se encuentran en el exterior del Museo interaccionando con el espacio y los viandantes.

-Se trata de una obra que enriquece estéticamente el entorno urbano y se erige como un tipo de señalética del entorno cultural con el Museo Guggenheim Bilbao a lado y al que pertenece formando parte de su Colección Propia.

-Buren transformaría la pieza vertical de sujeción del Puente urbano de La Salve, una estructura de acero y hormigón en forma de h mayúscula (H) utilizando arcos de ochenta grados de curvatura tanto en su parte superior como en la inferior.

-Se trata de una obra completamente industrial por los materiales que ha requerido para su ejecución: paneles laminados compactos, aluminio, acero galvanizado, “film” de PVC, metacrilato translúcido, LEDS y proyectores de halogenuros metálicos.

-“Arcos rojos” conecta simbólicamente el pasado industrial y el presente cultural.

3.5.e) LOUIS BOURGEOIS. Metáfora de la madre nutricia en Bilbao.

-EL ORIGEN Y LA CRIANZA EN UNA TEJEDURÍA

Transformando estéticamente con su presencia el entorno en el que se ubica, la obra del Museo Guggenheim Bilbao “Mamá” (*Maman*) que realizara Louis Bourgeois (París, 1911-Nueva York, 2010) en 1999, sorprende al espectador en el exterior del edificio de Gehry por su

imponente y surrealista presencia. Hecha en acero y mármol y fundida en 2001, representa una gran araña en posición erguida. Con sus más de nueve metros de altura sobrecoge al viandante encontrándose emplazada delante de la fachada norte del edificio del Guggenheim Bilbao delante de su fachada norte, en pleno paseo de Abandoibarra, pudiéndose disfrutar de manera pública sin acceder a la Galería; igualmente, desde el interior del edificio del Museo o saliendo a su terraza principal, se puede divisar.

Definiéndose como una mujer sin secretos, son conocidas las experiencias traumáticas autobiográficas que alimentaran toda la trayectoria artística de Bourgeois que, recordemos, nacería en París en 1911 en el seno de una familia de clase media-alta trabajadora; sus padres poseían un taller de restauración de tapices y su madre dirigía a un conjunto de veinticinco costureras en el mismo. En esa factoría familiar sería donde Louis comenzara a la edad de unos once años a dibujar con el fin de ayudar en el negocio, dedicándose a completar las partes que faltaban de los tapices, dejándolos preparados para que las mujeres de la tejeduría hicieran su labor de reparación definitiva.

La promiscuidad de su padre le llevaría a este a mantener viviendo bajo el mismo techo familiar durante diez años a su joven amante, una institutriz inglesa llamada Sadie, que había sido contratada precisamente para enseñar inglés a sus hijos. La madre de Louis, Josephine, a pesar de darse cuenta de la traición, no abandonaba a su familia sino que se comportaba como una mujer sumisa al hombre y consentidora de tal hecho -socialmente en la época sería el comportamiento esperable de una mujer- y cobijaría y protegería aún más a los hijos. Louis recordaría a su madre como una mujer racional, inteligente, sumisa, consentidora, serena, protectora y como industriosa tejedora.

La traumática situación de la niña, que perduraría a lo largo de toda su vida, sería fruto de la dislocación entre lo que se le imprimía educacionalmente y a lo que ella se enfrentaba realmente: desde el mundo de los adultos se le intentaba educar en valores, inculcar orden, seriedad..., mientras vivía en su propia casa todo lo contrario (ambiente de celos, secretos y traiciones).⁵¹⁷

⁵¹⁷ Mi padre me traicionó por no ser lo que se suponía que tenía que ser. En primer lugar, por abandonarnos e irse a la guerra, por encontrar a otra mujer e introducirnosla en casa. Es tan solo un problema de saber cuáles son las reglas del juego y en una familia ha y que mantener un mínimo de conformidad con esas reglas. *Louise Bourgeois: Álbum*; publicado por primera vez en 1994 por Peter Blum Edition, Nueva York, en una edición limitada de 850 copias en la que cada texto está impreso frente a una fotografía del archivo personal de la autora, y que está inspirado en la película de 1983 *Partial Recall* ("Evocación Parcial"), Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York. Texto recogido de BOURGEOIS, Louis. *Destrucción del Padre/Reconstrucción del Padre: Escritos y entrevistas 1923-1997* (título original: *Destruction of the Father-Reconstruction of the Father. Writings and Interviews 1923-1997*; editado por Violette Editions, Londres, 2000;

Su infancia y adolescencia las pasaría Louis en los alrededores de París (en Choisy-le-Roi y en Antony), en la casa-taller de restauración de tapices, sustrato de inspiración desde sus comienzos como artista. En la segunda década de los años cuarenta aparecería ya la iconografía de sus mujeres-casa (*femme-maison*) o figuras femeninas de marcada sexualidad, cuya cabeza o torso era sustituido por una arquitectura. Así, saldrían ya a la luz en su obra conceptos referidos a la protección de la madre que aquí se ha vuelto también arquitectura, provocando una herencia psicológica que remite a la reclusión y a la vez al abrigo. (figs.297 y 298)

La factoría de sus padres era el lugar en el que las hacendosas mujeres, con su madre al frente, desplegaban todos sus saberes y habilidad reparando lo que estaba dañado. Para Bourgeois, igualmente, el arte es capaz de reparar lo dañado psicológicamente; tanto es así que para ella sería una terapia -aunque no le gustara este término-, un desahogo, y se serviría de él para exorcizar el mito creador fundamental de su trauma que fuera la traición de su padre y todas sus consecuencias. Una de ellas sería la evocación casi continua a su madre por su presencia y por su ausencia y, el concepto de la madre universal.

En tantas ocasiones la vida de Louis Bourgeois estaría en contacto con talleres y fábricas: no solo su crianza en la casa taller, sino también cuando requería de procesos industriales para la ejecución de sus obras y en 1980 trasladaría su estudio lo que fuera una fábrica textil, un amplio local abandonado en Brooklyn donde los antiguos dueños habían dejado baldas y otros elementos sin recoger que la nueva usuaria utilizaría para muchas de sus "Celdas". Así ocurriría en "Guarida articulada" que pudimos ver en su exposición en el verano de 2016 en el Museo Guggenheim Bilbao donde la obra, como un ensamblaje, se componía de stands donde se colocaban los pantalones vaqueros que en aquel antiguo taller se creaban.

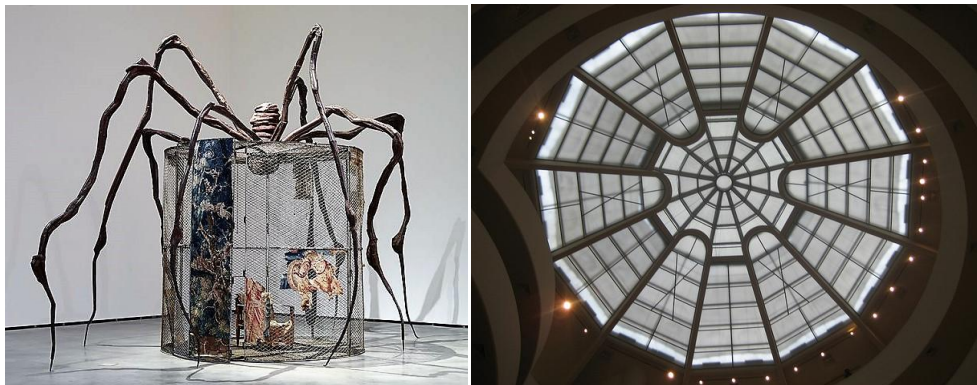
En la década de los cuarenta, Louise Bourgeois trató también en algunos dibujos la temática de la araña, un motivo al que volvería en la serie de esculturas realizadas durante los años noventa entre las que se encuentra la del Museo Guggenheim Bilbao. Y en todas "rehabilitará" la francoamericana las connotaciones negativas que se asocian al arácnido, de hecho, diría...

Mi escultura de la araña es una oda a mi madre, Era mi gran amiga. Al igual que una araña, mi madre era tejedora. Mi familia se dedicaba a la restauración de tapices y mi

obra en español dirigida por Lourdes Cirlot con traducción de Rafael Jackson y Pedro Navarro, Proyecto editorial *El Espíritu y la Letra*. Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2008, op. cit., p. 151-52

madre llevaba un taller. Como las arañas, mi madre era muy lista, pero físicamente no se encontraba bien, y de niña tuve que cuidar de ella. Por tanto, la percepción que tengo de mi madre es la de alguien poderoso y frágil al mismo tiempo, y esa es la sensación que quise crear en “Mamá”. En los años cuarenta hice dibujos de arañas. Eran presencias amistosas que se comían a los mosquitos. Sabemos que los mosquitos transmiten enfermedades y, por ello, son criaturas indeseables por lo tanto las arañas son útiles y protectoras, igual que lo era mi madre.⁵¹⁸

Al igual que para Bourgeois el arte y el tejer o coser era una acción reparadora psicológicamente, su obra en forma de araña en Bilbao parece querer tejer los hilos reparando en la psicología colectiva el orgullo caído con el trabajo industrial que definía la ciudad y el entorno, siendo sustituido por la cultura. De nuevo el arte –como en Bourgeois– se torna totalmente reparador. Bourgeois incluso en su casa de campo cerca de Nueva York, en Easton, aplacaría una plaga de moscas un verano a través de la inclusión de arañas y serpientes.



(fig. 297 y 298) A la izquierda: la obra de Louise Bourgeois “Araña” (*Spider*), 1997. Acero, tapiz, madera, vidrio, tela, goma, plata, oro, hueso; 449,6x665,5x518,2 cm. Collection The Easton Foundation, Nueva York. Fue una de las piezas presentes en la exposición *Louise Bourgeois. Estructuras de la existencia: Las Celdas* en el Museo Guggenheim Bilbao en 2016. A la derecha: La cubierta de cristal del edificio del Solomon R. Guggenheim Museum en Nueva York. Se ha ce curioso como Frank Lloyd Wright precisamente coronó su rotunda con una cubierta como lucernario representando una tela de araña.

-“MAMÁ” EN BILBAO

“Mamá” pertenece a una serie de seis esculturas de bronce más una prueba de artista. La escultura original es de acero y mármol y la obra de Bilbao es básicamente de bronce y acero situándose como la número dos de una edición de seis. (figs.299 y 300) Las tres primeras serían fundidas en 2001 y las tres restantes en 2003. El ejemplar 1/6, propiedad de la

⁵¹⁸ Cita extraída de uno de las guías acústicas que el Museo Guggenheim Bilbao pone a disposición de sus visitantes.

autora, tendría una gran itinerancia siendo mostrada por diferentes exposiciones de Estados Unidos, comenzando por el Rockefeller Center de Nueva York en 2001. El tercer ejemplar estaría depositado en préstamo en el Museo Ermitage de San Petersburgo, y las dos últimas se encuentran en el Mori Art Museum de Tokio y en el Museo de Arte Leeum Samsun de Seúl, National Gallery of Canadá en Ottawa. La prueba que Bourgeois realizara para la inauguración de la Sala de Turbinas de la Tate Modern pasaría a formar parte de la colección de este museo.⁵¹⁹

Con un peso de cinco toneladas, sus patas se elevan a una altura de casi nueve metros pareciendo querer cobijar a todo el que pasa por debajo a la vez que parece atraparlo dado que la distancia entre sus patas es de dos a cuatro metros. El metal exterior está tratado con ceras y resinas acrílicas para la correcta conservación de su color marrón oscuro y su textura para que sea lo más perdurable posible aportando a la vez un cierto realismo a la representación.



(figs. 299 y 300)

-LA ARAÑA DE BRONCE Y ACERO

Bourgeois declararía acerca de sus obras donde el modelado y la construcción entraban en el juego de su ejecución -como es el caso de "Mamá"-, que pueden entre otros desarrollos arraigarse en una existencia pacífica, lo que no podrían conseguir sus tallas más rígidas.⁵²⁰

En esta, como en tantas de sus obras, para Louis Bourgeois la industria sería una gran ayuda técnica. En 1965 ya diría:

⁵¹⁹ Información dada a los visitantes por el propio Museo en su Zero Espazioa.

⁵²⁰ Notas inéditas de una conferencia impartida a finales de los sesenta, en BOURGEOIS, *Destrucción del Padre...*, op. cit., p. 20.

A través de mi enseñanza en Brooklin y en Pratt, y también a través de mi experiencia con los obreros en las fundiciones de Francia e Italia, he llegado a advertir cómo los nuevos materiales pueden aliviar los métodos más tradicionales; además, al dejar que el artista sea al mismo tiempo un creador y un técnico, le permiten lograr efectos novedosos con materiales consagrados. (...) ⁵²¹

A su vez, en un texto inédito que escribiría en 1968 para solicitar una beca y proseguir su trabajo fuera de los EEUU, apoyaba su petición en su experiencia dirigiendo estrechamente la labor de los obreros especializados en materiales tan tradicionales en escultura como la piedra:

(...) sé que los conceptos que hasta ahora solo he podido concebir en dibujos pueden, en la actualidad, realizarse en escultura. Los nuevos materiales para los moldes, los pegamentos, etc., posibilitan una manipulación sumamente simplificada de los materiales más tradicionales y permiten una libertad formal que se corresponde con las ideas escultóricas que he tenido en mente desde hace tiempo. (...) ⁵²²

Bourgeois no despreciaría el recurrir al trabajo en la fábrica ni a la máquina una vez había diseñado su obra a partir de bocetos y dibujos varios sino que, los acogería positivamente para la consecución de sus obras [“Trato de traducir mi problema a la piedra. El taladro comienza negando la piedra (...)”] ⁵²³

Algunas industrias en Norteamérica habrían de especializarse en responder a los encargos de los artistas siendo un buen ejemplo el de Pollich Tallix en Nueva York a la cual Louis Bourgeois recurriría para algunas de sus obras en forma de araña donde se la considera una de las artistas emprendedoras que trabajaba allí:

Debido al gran costo y el peligro de la fundición de metales, los artistas que investigan el moldeado y el fundido, como Louise Bourgeois, Bruce Nauman y Eva Hesse, utilizaban materiales no metálicos como yeso, látex y fibra de vidrio en sus propios estudios. Cuando los artistas querían una obra en bronce iban a fundiciones de bronce establecidas en Europa, como las de Pietrasanta, Italia y Estados Unidos, como la Fundación de Arte Moderno, en Queens, Nueva York, fundada por John Spring en 1932. Dejar sus modelos o esculturas originales, con algo de temor, y regresar unos meses más tarde para recoger los bronce acabados. Unos cuantos artistas emprendedores trabajaron con fundiciones industriales. (...) Tallix fue una de las primeras fundiciones nuevas en abrirse en América completamente preparada para abrazar

⁵²¹ BOURGEOIS, *Destrucción del Padre...* op. cit., p. 27.

En los años sesenta Bougeois impartió sus enseñanzas en el Brooklin College y el Prat Institute, centros a los que se refiere en la cita.

⁵²² BOURGEOIS, *Destrucción del Padre...*, op. cit., p. 29.

⁵²³ BOURGEOIS, *Destrucción del Padre...*, op. cit., p. 88

En la exposición en el Museo Guggenheim Bilbao sobre sus Celdas pudimos ver el trato de apego que mostraba sobre los objetos como ventanas, puertas, espejos, mallas de alambre, contenedores industriales, rejillas metálicas, etc.

las demandas del mundo del arte contemporáneo. La fundición de arte de Polich fue pionera en las últimas tecnologías y aleaciones y las puso a disposición de los artistas.⁵²⁴

El advenimiento del arte conceptual y de la producción en serie aceleró el divorcio de arte y artesanía inaugurado por la “fuente” de Marcel Duchamp en 1917. En el mundo artístico post-duchampiano, el artista podía crear arte con una razón conceptual o una estructura formal para materiales. Cualquiera de las opciones puede incluir o no la artesanía del artista u otras personas que trabajan en representación del artista. El desacoplamiento de arte y artesanía abrió espacio para que el fabricante de arte se convirtiera en un actor importante en el arte contemporáneo.

En Polich Tallix se realizan trabajos de fundición de acero inoxidable 316, bronce de silicio, bronce blanco, aluminio, bronce de cobre, hierro dúctil y metales preciosos como oro y plata. Esta empresa abriría su primera fundición de arte a finales de 1960 y ha trabajado estrechamente con los artistas más significativos de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Sus fundiciones -Tallix (1970-2006), Polich Art Works (1995-2006) y Polich Tallix (2006-presente) - han producido obras de renombre como el brillante conejo de acero inoxidable de Jeff Koons (1986) y la imponente obra de Louise Bourgeois, Maman (2003). (figs.301 y 302)



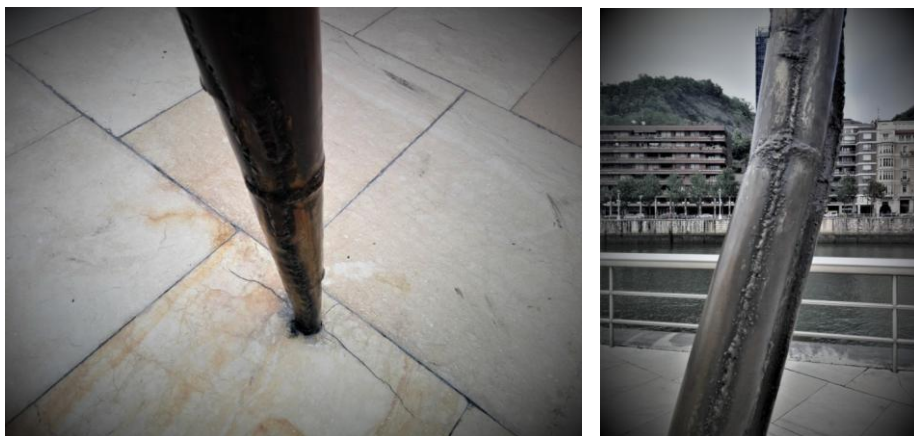
(figs.301 y 302) Arriba y en la siguiente página: Algunos momentos en la fábrica Polisch Tallix durante la ejecución de una de las esculturas en forma de araña de Louis Bourgeois. Abajo: traslado de la obra una vez terminada.

⁵²⁴ Traducción propia del inglés. <<http://www.polichtallix.com/about-us/the-conductor-dick-polich-in-art-history-by-daniel-belasco/>>, [05-03-2017].



Lo que solicitaría Bourgeois a Polich Tallix en sus arañas, sería la máxima delgadez en el término de sus patas al tocar el suelo y confirmaría su relación directa, tomando además como sustituto o metáfora de la fuerza femenina, con el material industrial:

Las arañas de la década de 1990 suponen una oda a mi madre que, al igual que la araña, era tejedora. Mi madre fue mi mejor amiga. Me protegió y era inteligente. No existen maquetas porque trabajo directamente con el acero. Quería que me envolvieran y me protegieran. Quería que las arañas fueran fuertes y monumentales como mi madre. Pero mi madre era también una persona enferma. Las arañas reflejan la fuerza de mi madre, y también su fragilidad, porque se sostienen en equilibrio sobre puntos muy pequeños.⁵²⁵



(303 y 304) Detalles de los acabados de la obra de Bougeois y sobre su montaje.

⁵²⁵ GARDEN CASTRO, Jan. *Vital Signs: A Conversation with Louise Bourgeois. Sculpture*, 24, nº 6, julio-agosto de 2005, pp. 31-32; recogido por Tracy R. Bashkoff en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao* (traducción de: Art in Translation, Rafael Aburto, Magalí Martínez de Solimán y Maribel Vilarino Rodríguez. Elena González Escrihuela y Museo Guggenheim Bilbao). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009, pp. 384-85.

Si Bourgeois se enfrentaba a su memoria (positiva o negativa), Bilbao, tomada como comunidad, mira sobre su memoria industrial. Si Bourgeois miraba sobre sí misma, su crianza y el hacer arte era una forma de exorcizar sus demonios y curarse del traumático pasado, en Bilbao el Arte ha sido igualmente terapéutico ante la caída de la vieja industria sin poder olvidarla. La presencia de su obra junto con el resto que se muestra en el exterior del edificio de Gehry y, esta misma arquitectura, hacen mirar al pasado que se tornaría a veces en trauma en cuanto a hacer de Bilbao una ciudad fea, gris, sucia, que en los ochenta perdería su esencia industrial.

El arte nace de la necesidad de expresar una idea o un concepto, el corte, la mutilación, la automutilación. La poda, el control. Cómo probarse a uno mismo. Cómo lograr la santidad, la salud, la notoriedad, el autoconocimiento, el aspecto curativo del arte, la utilidad. Cómo demostrarte a ti mismo que eres digno de ser amado. Hacer que te quieran gracias a tu arte.⁵²⁶

La aparición de esta institución de marca internacional haría de curación regenerativa para Bilbao.

La araña de Bourgeois, sabiendo que la autora además se había criado en un taller textil y que también tenía uno de sus estudios en Brooklyn ocupándolo a principios de los 1980 y que había sido era una antigua fábrica y aún se encontraban allí una parte del mobiliario y de la maquinaria, y que sus grandes obras requieren de la labor de herreros y fábricas, su obra en Bilbao recuerda al trabajo industrial y más aún a las mujeres trabajadoras de los barrios obreros que retratarían tantos pintores.

El frío bronce contrasta con el concepto de calidez y protección de la madre hacia los hijos. Los detalles de sus articulaciones y extremidades, la hacen en su figuración y sobresaliente escala, acercarse al Surrealismo.

Transcurridos los años, "Mamá", de aspecto terrorífico, se ha adoptado positivamente en Bilbao, más aún cuando se conoce la idea que conlleva y la intención de Louis Bourgeois al concebirla. Como bien se indicaría en uno de las audio-guías que ofrece el Museo Guggenheim Bilbao a sus visitantes...

(...) la imagen de la araña como madre tiene una fuerte carga mitológica y simbólica: la araña como ser creador, que teje el hilo de la vida a partir de su propio cuerpo"

⁵²⁶ BOURGEOIS: *Destrucción del Padre...*, op. cit., entrada de diario, 20 de agosto, 1993.

Como el fértil Bilbao industrial que mantenía unidos sus hilos con Londres y grandes ciudades europeas tratando con su mineral de hierro que ahora ha sustituido por el arte lanzando sus hilos por todo el mundo.

La repelente araña finalmente se torna benévola. La industria también producía suciedad, contaminación y deterioro ambiental en general, pero abastecía del sustento diario y aportaba riqueza al entorno siendo la confluencia de dos opuestos. Como el amor y el odio que sufría Louis Bourgeois hacia su padre. La madre consentidora era la figura femenina como lo es Aracne en la mitología, la Industria en el campo de la alegoría o la Amatxu de Begoña en nuestro imaginario religioso cristiano vizcaíno.

A pesar de su aterrador aspecto, su imagen se dulcifica ante el observador al conocer este el concepto que conlleva estableciendo relaciones directas con el entorno y la experiencia natural, cultural y universal. La representación de una enorme araña con huevos en su vientre remite a la monstruosa madre aterradora y a la vez protectora como la propia madre-tierra Gea o, en el caso de la mitología vasca Amalur (Tierra Madre) que antaño propiciaba el mineral de hierro para las fábricas que se situaban en las orillas de la Ría y más allá.



(fig.305)

La obra genera una sombra física y psicológica situándose en el viejo solar industrial a orillas de la Ría bilbaína. Siendo una escultura monumental que requirió de procesos industriales por su amplitud e instalación por su gran escala y peso, enlazando conceptualmente con el tema de la relación arte-industria que estamos tratando.

La familia de Louis ya tendrían su taller en Aubusson, una villa fundada en el siglo XVI por artesanos tapiceros procedentes de Bélgica y Tournais que, se asentarían e a las orillas del río Creuze precisamente por sus cualidades químicas dado que sus aguas serían ricas en tanino

lo cual hacía que la lana lavada en ellas fuese especialmente receptiva a los tintes⁵²⁷

De potente cariz autobiográfico, representa metafóricamente a su propia madre, pero también a ella como madre y a la vez, a la madre universal. El concepto de protección y cobijo de la madre hacia los hijos se materializa cuando el viandante camina por debajo de la escultura descubriendo el observador que el interior de la maraña metálica que representa el vientre del arácnido, contiene formas de huevo en mármol. El mármol es un material muy duro, pero al estar tan pulido para crear esas formas ovoides, se vuelve muy frágil connotando de nuevo la fragilidad de los hijos y la protección y el cobijo de la madre hacia ellos.

Cuando Louis Bourgeois analiza y afirma que el arte es un “privilegio, una bendición y un alivio” y que “es una manera de reconocerse” y de sublimar, esto es, poder llegar al inconsciente⁵²⁸, para los del entorno el arte es también el *médium* que posibilita la sublimación y el llegar a reconocerse. El arte sería el colchón colectivo de la reconversión hacia una ciudad que en veinte años se ha sublimado (engrandecido o exaltado).

“Mamá” conlleva una fuerte carga autobiográfica y universal, física y simbólica, artística y alegórica que en enlaza con la historia fabril del entorno en el que se sitúa y que la Historia del Arte ha tratado de forma general y particular.

“Mamá”, como *Puppy* de Koons, “El gran Arbol y el ojo” de Kapoor, “Fuente de fuego” de Klein y la escultura de niebla de Nakaya, ubicadas en el exterior del Museo, hace pensar en que el arte de la colección de una institución museística sale a la calle, respondiendo más aún si cabe, a aquellos principios en los que se asentó la Fundación Guggenheim en 1937: “promover, fomentar y educar en materia de arte y para la ilustración del público”. Disfrutar de una obra públicamente de Bougeois que además es una de las autoras más relevantes de la escena contemporánea, enriquece el ambiente cultural no solo en el entorno físico del Museo sino en el imaginario cultural de los bilbaínos trayendo a la mente quiénes hemos sido y quiénes somos.

⁵²⁷ La abuela y la madre de Louis Bourgeois pasarían su infancia en Aubusson. La primera tendría ya su propio taller de fabricación de tapices y casaría con un cortador de granito.

⁵²⁸ *Destrucción del Padre...*, op. cit. p. 91 y ss.



(fig.306) VELÁZQUEZ, Diego. “Las Meninas”, 1656. (Detalle)
Óleo sobre lienzo, 3,18 x 276 cm.
El Prado. Madrid.



(fig.307) GOYA, Francisco de. “Alegoría de la Industria”, ca. 1805
Temple sobre lienzo, diámetro 227 cm.
Museo del Prado. Madrid.

La reiterada iconografía de la araña en las obras de Bourgeois enlaza con la Historia del Arte en obras de tipo mitológico como “Las hilanderas” de Velázquez, también llamada “La fábula de Aracne” donde el sevillano localizaba su escena en una factoría textil con mujeres obreras o las alegorías de la industria como la de Goya de principios del XIX. (figs.306 y 307)

“Mamá” se encuentra ubicada cerca del punto exacto en la Ría desde el cual, antaño, los marinos y pescadores que venían en sus embarcaciones de faenar de la mar hacia el Casco Viejo bilbaíno, desde el cual divisaban la Basílica de Begoña y rezaban una Salve en señal de gratitud, saludo y solicitud de protección a la *Amatxu* de Begoña. La obra de Bourgeois, con esta ubicación, al lado del Puente de la Salve

(viaducto que recibió esa nomenclatura por su situación en ese punto)⁵²⁹, que fuera una zona industrial y portuaria, redonda en la metáfora de la madre: madre física (junto al Museo Guggenheim Bilbao y perteneciendo a su Colección Propia como uno de los iconos culturales de la ciudad, requirió de procesos industriales), madre inspiradora de creatividad (en cuanto a la capacidad de los vascos de reinventarse), madre nutricia (el arte motor de regeneración económica que antes fuera la industria) y madre espiritual (alusiones a la, de sobra conocida, devoción a la Virgen de Begoña en Bilbao y mucho más allá de su entorno).

Autores como el navarro Inocencio García Asarta (1862-1921) que introduce la mirada del observador en el interior de una fábrica de pescados, tareas muy vinculadas a las zonas de costa del País Vasco, mostrando la labor de las industriosas mujeres y madres; (fig.308) o el sevillano Gonzalo Bilbao Martínez (1860-1938) que apela a la atención del espectador en el primer plano una dulce maternidad en la Fábrica de Tabacos de Sevilla donde, una mujer interrumpe la labor para amamantar a su hijo ante la tierna mirada de sus compañeras.



(fig.307) GARCÍA ASARTA, Inocencio. "Escabechería", 1903
Óleo sobre lienzo, 83,5x110,5
Museo del Prado. Madrid

⁵²⁹ También se le denominaría la solución pues se construyó para solucionar el tráfico de entrada a la ciudad.



(fig.308) BILBAO , Gonzalo. “Las cigarreras”, 1915
Óleo sobre lienzo, 305x402 cm.
Museo del Prado. Madrid.



(fig.309) CUTANDA TORAYA, Vicente. “Virgen obrera”, 1897
Óleo sobre lienzo, 250x150 cm.
Museo de Santa Cruz. Toledo.

O la “Virgen obrera” (1897)(fig.309) del madrileño Vicente Cutanda y Toraya (1850-1925) que obtendría un galardón en la Exposición Nacional de de Bellas Artes de 1987, transformando en su pintura social a una mujer y su bebé (como personajes del mundo industrial vasco de los albores del siglo XX, dirigiéndose hacia los Altos Hornos de Vizcaya con el avaluamiento para el esposo), en las figuras religiosas de la Virgen María y el Niño Jesús.⁵³⁰ El paisaje fabril en el que sitúa el autor a sus

⁵³⁰ Cfr. *La dona al món industrial: Incidència i importància del treball de la dona en el procés d'industrialització de Catalunya. La Virgen de los Obreros*. Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya, 29 de gener de 2015; en <<http://mnactec.cat/blog/la-dona-al-mon-industrial/la-virgen-de-los-obreros/>>, [10-03-2017]

figuras nos recuerda que Cutanda conoció de primera mano el mundo industrial del entorno donde hoy se sitúa el Museo Guggenheim Bilbao que retrataría en sus cuadros viviendo en una época de su vida en el País Vasco y más concretamente en Baracaldo (Vizcaya).

“Mamá” recuerda a las mujeres trabajadoras de las industrias y talleres de la industriosa Bizkaia tornándose en el imaginario de muchos un tierno homenaje a las laboriosas obreras de industrias textiles, desde la Fábrica de Boinas de la Encartada que se fundaría en 1892 en colaboración con una sociedad inglesa del gremio textil (hoy convertida la fábrica en museo) hasta el taller textil ubicado en el edificio coronado por la escultura de una leona en pleno Bilbao a pocos metros del Guggenheim Bilbao.⁵³¹

SINTESIS DE IDEAS

-La carrera de Louis Bourgeois tiene su origen en su infancia. Una niñez vinculada al ámbito del trabajo textil. Su arte se vincula a ello y al trauma personal en cuyos recuerdos encuentra la inspiración en sus obras.

-“Mamá” contiene múltiples conexiones simbólicas con el entorno.

-De genealogía industrial en ella se une tradición y modernidad utilizando acero y bronce para crear el cuerpo básico de la obra.

-Louis Bourgeois recurriría a la industria según su conveniencia. Habitualmente trabajaría con Polix-Tallix donde darían respuesta a las -a veces- ingentes escalas y materiales de sus obras que requerían de la fundición. Jeff Koons, Sol Lewitt, Roy Lichtenstein, e infinidad de artistas importantes han realizado muchas de sus piezas en esa misma fábrica que ha sabido desde 1961 dar respuesta a sus exigencias.

-La obra de Bourgeois en Bilbao contribuye a transformar el espacio del entorno de la fachada norte del edificio de Frank Gehry en Bilbao consiguiendo una simbiosis entre el espacio urbano y el artístico evocando a la industria tanto en su fisicidad (hubo de ser hecha la obra en una fábrica que

-“Mamá” con su iconografía es interventora espacial y figura simbólica remite al trabajo de la mujer madre y trabajadora del pasado industrial, a

⁵³¹ En el que la propia madre de la que suscribe trabajaría en los años sesenta confeccionando camisas y pantalones destinados a ser prendas para el ejército.

la madre nutricia (la tierra que proporcionaba el mineral, y en la actualidad el arte se ha convertido en la madre regeneradora económico-cultural).

-La industria es una figura femenina. El arte es masculino. Cesare Ripa.

-“Mamá” se torna tierno homenaje a las hacendosas trabajadoras de las fábricas del entorno y más más todavía a las del ámbito textil presente en Bizkaia.

3.5.f) ANISH KAPOOR. El acero y las superficies especulares.

-MATERIALES DIVERSOS.

Otra de las obras pertenecientes a la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao que interviene el espacio exterior donde se ubica es la gran escultura del artista nacido en Bombay en 1954, Anish Kapoor. Kapoor sigue siendo hoy en día uno de los artistas más influyentes de la generación surgida en la década de los ochenta en Gran Bretaña. Investiga materiales, procesos, colores y formas así como los diferentes comportamientos de los mismos en sus obras.

Para Kapoor hacer arte no es hacer objetos, sino hacer algo mitológico, hacer algo con un significado sin tener que ser este lineal, sino que, en la relación entre el observador y el objeto, el artista llama la atención hacia algo dentro del observador. Esto es así porque el mirar es un acto creativo y no pasivo.⁵³² Él mismo dice:

Me gusta la idea de que hay dos clases de devenir: la primera es una experiencia casi cinemática del objeto, de su aparente evolución mientras es contemplado; la otra es un estado interior, más poético, del devenir de la obra en la imaginación del espectador.⁵³³

Buen conocedor del pensamiento oriental y occidental (se criaría en India, de padre hindú y madre judía; desde 1973 estudia en Londres donde sigue viviendo y trabajando), el simbolismo en el que se mueve no

⁵³² Palabras del artista en entrevista el 9 de junio de 2016 con ocasión de la exposición sobre su exposición *Arqueología. Biología* en 2016 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en México, D.F., comisariada por Catherine Lampert. Vid. ESPINOZA, Omar (prod.): *La entrevista por Adela Junio 2016 Anish Kapoor (26'07'')*. en <https://www.youtube.com/watch?v=bhfgZOGn_BQ>, [20-07-2017].

⁵³³ Nicholas Baume (ed.), *Anish Kapoor: Past, Present, Future*. The Institute of Contemporary Art. Boston, 2008, p. 47; citado por Rosa Martínez en AAVV, *Anish Kapoor. Islamic Mirror*. Catálogo de exposición Proyecto Islamic Mirror en Las Claras, comisariada por Rosa Martínez, en la Sala Sharq Al-Andalus. Museo del Monasterio de Santa Clara. Murcia, 25 de noviembre, 2008-10 de enero, 2009. Murcia, 2008, p. 44.

le impide utilizar materiales y tecnologías industriales haciendo visible lo invisible.⁵³⁴ En su juventud, llegaría a soldar ciertos materiales industriales y a utilizar en algunas instalaciones motores eléctricos junto a diversos elementos y *ready-mades*, pero fundamentalmente se le llegaría a reconocer más hasta hace pocos años, por sus coloristas obras de aterciopeladas texturas utilizando pigmento puro en polvo.

Mi principal interés, desde mis inicios, ha sido el color. Es lo que me motiva: la forma y el color. Otra de las tensiones en mi trabajo es la relación entre objeto y la pintura. He hecho formas con pigmentos: la forma como color. Y luego he trabajado en una serie de obras sobre el vacío que diluían la forma en tonos oscuros como el azul, todo en torno a la idea de la ausencia. Más adelante el acero inoxidable me sirvió como materia reflectante de manera que hacía prácticamente invisible el color y la forma. Todos ellos buscaban la forma que existe y no existe a la vez, una suerte de realidad dual, cosa que, por lo demás, tienen todos los objetos.⁵³⁵

Kapoor, según va avanzando en su trayectoria artística (sin despreciar el granito, la piedra caliza, el alabastro, el mármol, la madera, el yeso, el bronce, etc, es decir, materiales tradicionales en el terreno escultórico), iría utilizando en sus obras la fibra de vidrio, el acero inoxidable, acero patinable, acero al carbono, el PVC, el poliestileno, el aluminio, la goma, la silicona, el hormigón y otros productos vinculados al desarrollo industrial, así como también se servirá de sofisticadas tecnologías y avances científicos para conseguir materializar muchos de sus proyectos. Increíbles obras de ingeniería resultan sus monumentales piezas de comienzos del siglo XXI como *Marsyas*, instalada en la Sala de Turbinas de la Tate Modern en 2002, que no hubiesen sido posibles de realizar sin los avances de la ciencia de la tecnología digital.⁵³⁶

En la exposición que el Museo Guggenheim Bilbao ofreció en 2010 pudo comprobarse cómo Kapoor en sus obras incluye mecanismos industriales como medio sustituto de la mano y el gesto del artista, dejando a la máquina el protagonismo.⁵³⁷ Más de dos años de

⁵³⁴ AAVV, *Anish Kapoor. Islamic Mirror*, op. cit., p. 38.

⁵³⁵ Cita aportada por el Museo Guggenheim Bilbao.

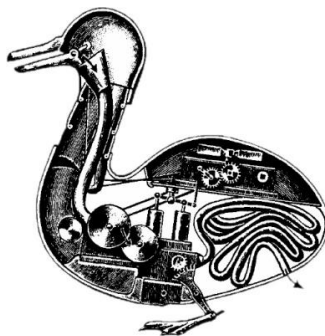
⁵³⁶ *Marsyas* requirió de una fuerte estructura con tres anillos de acero cubierta por PVC utilizándose para su diseño técnicas digitales de búsqueda de formas que simulan las fuerzas encontradas en el mundo de la Biología, es decir, tensión superficial, presión uniforme y presión hidrostática. Este diseño se inspiró en múltiples conceptos y procesos paralelos y divergentes y es fruto de la colaboración de Anish Kapoor con el ingeniero Cecil Balmond. La escultura mide diez metros de alto y 150 metros de largo y la geometría generada por las tres rígidas formas circulares de acero determina la forma global de la escultura, una forma de cambio vertical a horizontal y de nuevo vertical a la vertical. El título hace referencia a Marsyas, un sátiro en la mitología griega, que fue desollado vivo por el dios Apolo. Con el PVC teñido de color rojo, la obra adquiere una dimensión carnal.

⁵³⁷ Exposición organizada por la Royal Academy of Arts, Londres, y el Museo Guggenheim Bilbao. Se pudo ver en la capital británica en aquella institución del 26 de septiembre al 11 de diciembre de 2009 y fue comisariada por Jean de Loisy y Adrian Locke, y en el Museo bilbaíno del 16 de marzo al 12 de octubre de 2010 y lo estaría por Alexandra Munroe.

experimentación en su propio estudio darían como resultado obras de series denominadas “Entre la mierda y la arquitectura” y “Ruinas electrónicas” de entre las que destacaría la obra que se vió en la Galería 207 “Greyman grita, Shaman muere, volutas de humo, belleza evocada” (*Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked*), de 2008-09.(fig.) Realizada con cemento prefabricado mediante un proceso tecnológico, en primer lugar se habrían introducido los diseños geométricos realizados por Kapoor en un programa informático; este programa estaría conectado a un mezclador de cemento u hormigonera que, a su vez, lo estaría a una impresora 3D acoplada a una máquina de las que se utilizan en la industria alimentaria, por ejemplo para hacer embutidos. Finalmente, esta máquina que excretaba el cemento como “Pato Vaucanson”, sería la creadora. Lo que el visitante vería en la muestra eran las formas acumuladas de cemento creando un panorama de aspecto excremental, escatológico y biológico que recordaba a la simbiosis entre técnica, anatomía y arte del ingeniero francés autor del autómeta. (figs.310 y 311)



(fig.310) KAPOOR, Anish. “Greyman grita, Shaman muere, volutas de humo, belleza evocada” (*Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked*), 2008-09. Cemento, 48 elementos. Dimensiones variables. Col. Anish Kapoor.



(fig.311) Dibujo del siglo XIX del autómeta “Pato Vaucanson” del ingeniero francés Jacques de Vaucanson (1709-1872).

Esto significaba desarrollar el mito de la autogeneración, el crear arte sin la mano del artista. Kapoor cree que el hecho de distanciarse del proceso artístico coloca al arte más allá de la expresión utilizando el mismo tipo de tecnología que podría utilizar Frank Gehry en sus edificios o la que se usa habitualmente en muchas industrias; en definitiva, son objetos que se basan en el proceso y son el resultado del trabajo de una máquina.

En la monumental *My Red Homeland* (“Mi patria roja”) de 2003 (fig.312) o en “Disparos en el rincón” (*Shooting into Corner*), de 2008-09 (fig.313) recurriría Kapoor a procesos mecanizados de aplastamiento y disparo respectivamente para dar forma a la materia. En la primera un gran círculo de doce metros de diámetro y veinticinco toneladas de cera coloreada con pigmento rojo, un motor hidráulico movía un aspa o brazo de acero pareciendo dar forma a la materia e intentando expulsarla hacia fuera. El artificio metálico giratorio evocaba energías cósmicas naturales y el estado cíclico de las cosas en una potente instalación maquina de materia, energía, movimiento y transformación donde el pensamiento y la *praxis* de Joseph Beuys se veían evocadas.



(fig.312) KAPOOR, Anish. “**Mi patria roja**” (*My Red Homeland*), 2003
Cera y pintura al aceite, aspa de acero y motor. 12 m. (diámetro)
Anish Kapoor & Lisson Gallery. Londres

En “Disparos en el rincón” (*Shooting into Corner*), de 2008-09, en la mencionada exposición en Bilbao, un técnico del Museo Guggenheim en su caso, disparaba con un cañón, a intervalos regulares, proyectiles cilíndricos de cera roja de unos diez kilos de peso y 35 centímetros de largo y 25 de diámetro a un rincón de la Galería 208. Como una gran eyaculación cromática, a unos 80 kilómetros por hora eran disparados los proyectiles hacia el rincón arquitectónico con connotaciones más

vulvosas, más femeninas. Durante el periodo de la exhibición en Bilbao, el cañón dispararía más de 3.000 balas de este tipo; los proyectiles se detenían al chocar con las paredes en esquina y la obra se iba haciendo a sí misma desde el disparo pues los plastones de cera iban cayendo ellos solos dejando su huella en la pared u otros quedando adheridos a ella, acumulándose durante la exposición unas 30 toneladas de cera.

Obras como las mencionadas, al requerir de motores y mecanismos varios necesitan un mantenimiento continuo.

Muchas de de las obras de Anish Kapoor resultan ser proezas ingenieriles e industriales como las de autores como Richard Serra o Jeff Koons que también están representados en la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao. Kapoor también colabora con fabricantes de diferentes materiales, con ingenieros, etc., que aportan su experiencia en las diferentes técnicas de construcción (sus conocimientos sobre materiales, saben cuáles son los límites industriales, recurren al uso de la informática, etc.) incluso en los últimos años se ha interesado por un material que se ha desarrollado en la industria de defensa, un material de enmascaramiento que es tan negro que absorbe el 98,8% ó el 99,8% de toda la luz; se trata de un nanomaterial muy fino en el que está trabajando la empresa inglesa, Surrey Nanossystems. Kapoor sabiendo a dónde ir y ayudándose de expertos [como por ejemplo Cecil Balmon [(n. 1943, director de la Unidad de Geometría avanzada de la ingeniería ARUP)] conseguirá desarrollar todo el poder estético del material. El artista dice que “(...) el objetivo más elevado del arte es ser inmaterial”.⁵³⁸



(fig.313) KAPOOR, Anish. “Disparos en el rincón” (*Shooting teh corner*), 2008-09
Técnica mixta. Dimensiones variables.
MAK-Austrian Museum of Applied Arts/Contemporary Art. Vienna.

⁵³⁸ Vid. ESPINOZA:, *La entrevista por Adela*, op. cit., final de la entrevista.

Kapoor intervendrá en todo tipo de espacios tanto exteriores como interiores.⁵³⁹ Llamen la atención obras como *Temenos* (fig.314), una escultura conformada por dos grandes anillos que tensan cables de acero, ubicada en un paisaje industrial y portuario. De grandes dimensiones (110 metros de largo y 50 de altura) puede contemplarse en el muelle de Middlesbrough, en Middlehaven (Inglaterra). Con esos gruesos hilos tensados de acero consigue una gran ligereza y sensación de fragilidad dibujándose la escultura sobre un paisaje de gran actividad industrial. La obra del Museo Guggenheim Bilbao de este autor también será una obra compleja de ligera apariencia, hecha de acero, que habita un espacio que fuera industrial.

Desde los años noventa del pasado siglo, viene interesándose además por superficies metálicas que tienen la capacidad, a modo de espejos, de devolver transgredida la imagen que sobre ellas se proyecta y parece que está siendo en la actualidad más reconocido este autor por sus espejos de acero inoxidable que por aquellas obras tan mentadas de pigmento en polvo. Su interés surgiría de un largo proceso en el que vendría trabajando con espejos cóncavos.⁵⁴⁰



(fig.314) KAPOOR, Anish. *Temenos*, 2008-2010.
Acero inoxidable, 50 x110x50 m. aprox. Muelle de Middlehaven, Middlesbrough. (Inglaterra)

⁵³⁹ También ha colaborado en el diseño interviniendo en entornos urbanos como en Nápoles en la Estación del metro Monte Santo Angelo en Nápoles, (2002-2004) en las proximidades del Monte Vesubio donde situaba Dante las puertas del Infierno. Las bocas del metro que acceden a las escaleras mecánicas serían de acero patinable y acero inoxidable.

⁵⁴⁰ A veces llega a complicar las superficies metálicas fragmentándolas en pequeños cuadrados, hexágonos y octógonos multiplicando las imágenes del entorno y del espectador. *Islamic Mirror* de 2008 por ejemplo, es un complejo espejo de acero inoxidable circular y cóncavo de 2,40 metros de diámetro de unos 80 kilos de peso, basado en el estudio de las matemáticas islámicas y conformado por pequeños fragmentos de forma octogonal y cuadrada que fueron cortados por láser de nitrógeno en Japón. Una pieza que parece tragarse la imagen que sobre ella se proyecta permitiendo observarla de manera invertida y normal; en cualquier caso parecido querer desvelar verdades ocultas.⁵⁴⁰ Para esta obra, primeramente se realizó un modelo tridimensional de una malla -conformada por una retícula de octógonos y cuadrados- geotangente a un casquete polar de 2,31 metros de diámetro. Los planos de cada uno de los espejos serían tangentes a la superficie del casquete generando el efecto de reflejo invertido. Rosa Martínez en AAVV, Anish Kapoor. *Islamic Mirror*, op. cit., pp. 51-52. La obra que vamos a analizar del Guggenheim Bilbao es también fruto de una solución matemática estructural muy calculada y compleja para conseguir las complicadas reflexiones deseadas por el artista.

-“EL GRAN ÁRBOL Y EL OJO”. PIEL DE ACERO.

La obra de Kapoor del Museo Guggenheim Bilbao (fig.315) consta de múltiples esferas de acero inoxidable que se asientan sobre tres ejes disponiéndose unas sobre otras de manera vertical y con apariencia casual alcanzando casi trece metros de altura. Hacía más de veinte años que Kapoor estaba indagando sobre las propiedades de las superficies espejadas en esculturas de acero inoxidable muy pulidas creadas industrialmente. Estas esculturas-espejo tendrá su origen en el interés del artista en sus observaciones sobre la continuidad que se produce entre el objeto y su entorno. En conjunto, las esferas espejadas, a pesar de su aparente orden azaroso, requerirían de una solución estructural matemáticamente compleja.

A ese respecto, resumimos aquí el artículo que recoge la conferencia de Chiara Tuffanelli en el encuentro anual de Bridges que se celebró en Pécs, Hungría, del 24 al 29 de julio de 2010.⁵⁴¹ Tuffanelli -miembro de la Unidad de Geometría Avanzada (AGU) de ARUP, empresa con sede central en Londres que presta servicios desde 1946 de ingeniería, diseño, gestión y planificación de proyectos y consulta, muy conocida por su contribución en el proyecto de la Ópera de Sidney- explicaba detalladamente el proceso del diseño de la escultura de Kapoor.⁵⁴² El artista es un habitual de ARUP solicitando su cooperación y allí se realizarían los complejos estudios sobre geometría, estructurales, de reflexión y estéticos para la escultura *Tall Tree & The eye* (“El gran árbol y el ojo”) de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao.

“El gran árbol y el ojo” se compone de 73 esferas de acero inoxidable pulido tipo espejo apiladas a una altura de casi trece metros, con una anchura de unos cinco metros. Cada esfera tiene aproximadamente un metro de diámetro y un grosor de 2 mm. máximo. La escultura precisó de una estructura interna basada en una secuencia de construcción simple con tres ejes de acero al carbono unidos entre sí y elementos de acero curvados conectados a un bastidor de base de acero en el suelo. El

⁵⁴¹ Estos encuentros reúnen desde 1998 a matemáticos, científicos, artistas, educadores, músicos, escritores, informáticos, escultores, bailarines, constructores, etc. que realizan ponencias, talleres, exposiciones, etc. dando a conocer los últimos desarrollos matemáticos e ingenieriles y sus aplicaciones en diferentes campos artísticos transgrediendo las fronteras entre diferentes disciplinas.

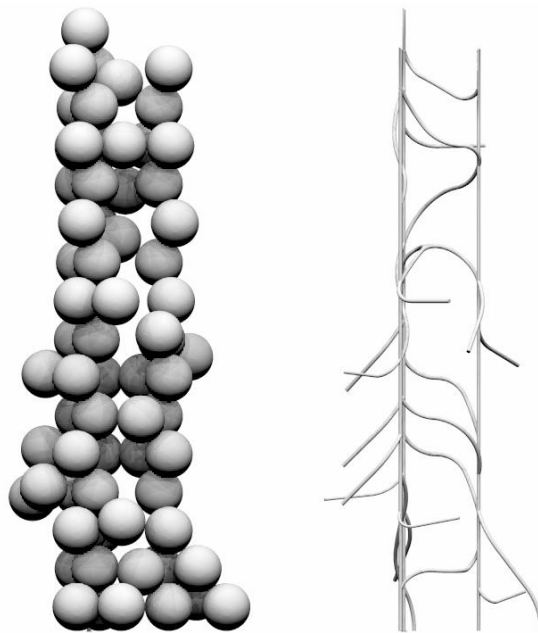
Con respecto a la obra de Kapoor, *vid.* Chiara Tuffanelli (Advance Geometry Unit. ARUP), *Mirrors and Spheres: The Geometry within the Tall Tree and the Eye*, en *Bridges (Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture)*. The Bridges Organization & Pécs Cultural. Bridges Pécs, 2010, en: <archive.bridgesmathart.org/2010/bridges2010-51.pdf>, [01-08-2017].

⁵⁴² La Unidad de Geometría Avanzada de ARUP se conforma por un equipo especializado de ingenieros estructurales y arquitectos y fue fundada en el año 2000.

diseño consiguió evitar que quedaran a la vista conexiones o elementos estructurales físicos. (fig.316)



(fig.315) KAPOOR, Anish. *Tall Tree & The Eye* (“El gran árbol y el ojo”), 2009
Acero inoxidable y acero al carbono
1297 X 442 X 440 cm
Museo Guggenheim Bilbao. (Fotografía de la autora)

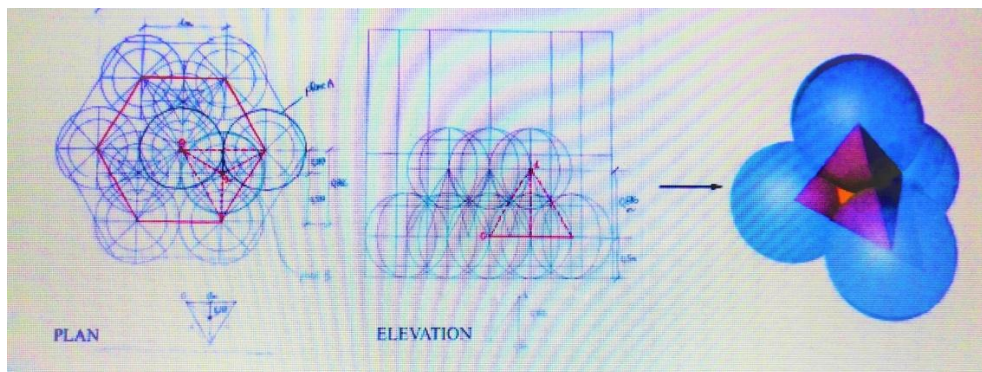


(fig.316) La obra “El gran árbol y el ojo” y su estructura interna.

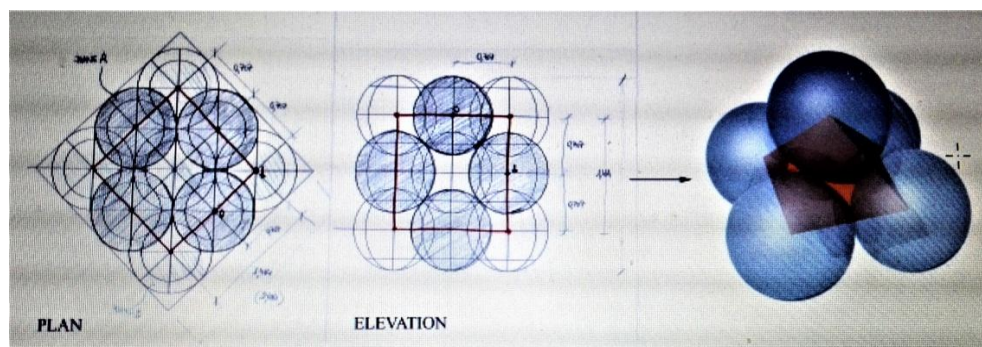
El diseño ingenieril, podría decirse que partiría desde el exterior hacia el interior conformando módulos de formas diferentes que habrían de ser llenados de esferas, esto es, empacados: (fig.317)

Por ejemplo, en la base de la escultura, si observásemos su planta, la primera disposición las esferas veríamos que encajan ordenadamente en un contenedor o módulo de forma hexagonal. Al irse elevando en altura la escultura, requerirá de un proceso de apilar módulos contenedores de esferas que tienen las siguientes formas:

a) Como en el caso citado, de forma hexagonal, de tal manera que las esferas que contienen deben estar colocadas para que sus centros se sitúen en los vértices de un tetraedro.



(fig.317) Módulo hexagonal de empaque.



(fig.318) Módulo cúbico de empaque.

b) De forma cúbica; en este caso los centros de las esferas se encuentran en los vértices de medio octaedro. (fig.318)

El resultado al que se llegaría es una forma muy efectiva de control de las tangencias entre todas las esferas cuyos centros se sitúan en una matriz octaédrica o tetraédrica (como las formas sencillas que conocemos por la Geometría Molecular).

c) Todo ello se combinaría con otros módulos de configuración irregular que los expertos llaman *Random Close Packing*, es decir, como si llenásemos aleatoriamente un contenedor o módulo con esferas y lo agitáramos, estas conseguirían ocupar espacio de forma natural hasta conseguir estabilidad; y cuanto más se agitate, más espacio se ganaría para introducir más esferas, hasta el límite que impusiera el contenedor. Así, la situación irregular de las mismas sería una configuración estable.

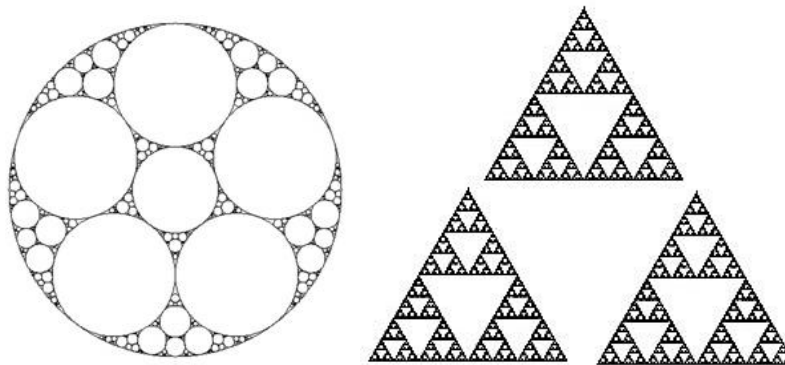
La disposición de las esferas requeriría trabajar con técnicas digitales de búsqueda de formas que simularan la fuerza de la gravedad (simulación aplicada a objetos esféricos de diferentes tamaños dentro de un recipiente de forma cónica variable) junto con la configuración de los módulos y las reflexiones de los espejos curvos analizándose los resultados desde un punto de vista estético y estructural.

Finalmente, el sistema de módulos o contenedores regulares facilitaría el desarrollo tectónico de la obra y el sistema irregular el efecto visual de un diseño casual.

Las 73 esferas de acero reflectante 316 (que están rellenas de una resina de poliuretano expandido), conseguirían alcanzar un fino acabado de espejo; para ello serían pulidas al extremo usándose como mínimo un grano 1200.⁵⁴³ Hubo de realizarse una serie de estudios sobre las propiedades de reflexión de las esferas para mejorar el impacto visual de la obra; para ello se analizaron las propiedades de los espejos convexos a través de modelos tridimensionales hechos por ordenador y de imágenes también generadas informáticamente, visualizando el efecto de la reflexión sobre las múltiples esferas tangentes.

En definitiva, se realizarían representaciones interactivas foto-realistas que ayudasen a entender cómo actuaría la obra en función de diferentes puntos de vista (ángulos, distancias...) y, sobre todo, cómo se distorsionaría el contexto en la reflexión sobre una o sobre dos o tres -o más- esferas; cómo la imagen que se proyecta en una superficie esférica, según la posición y el diámetro pueden afectar al resultado de la reflexión en más de una esfera ... Se llevaron a cabo minuciosos estudios de geometría hiperbólica en cuanto a la reflexión múltiple y es que, las esferas de igual diámetro dispuestas tangentemente, producen una reflexión fractal infinita. (fig.319, conjunto de 3 imágenes)

⁵⁴³ Datos aportados por el Museo Guggenheim Bilbao.



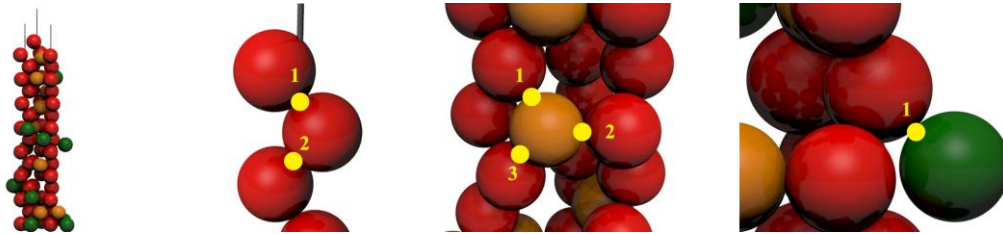
(figs.319, conjunto de 3 imágenes) La reflexión de las esferas tangentes y de igual diámetro serán perfectamente reflexivas entre sí generando un patrón fractal infinito.

Según los puntos de tangencia se distinguen: (figs.320 y 321)

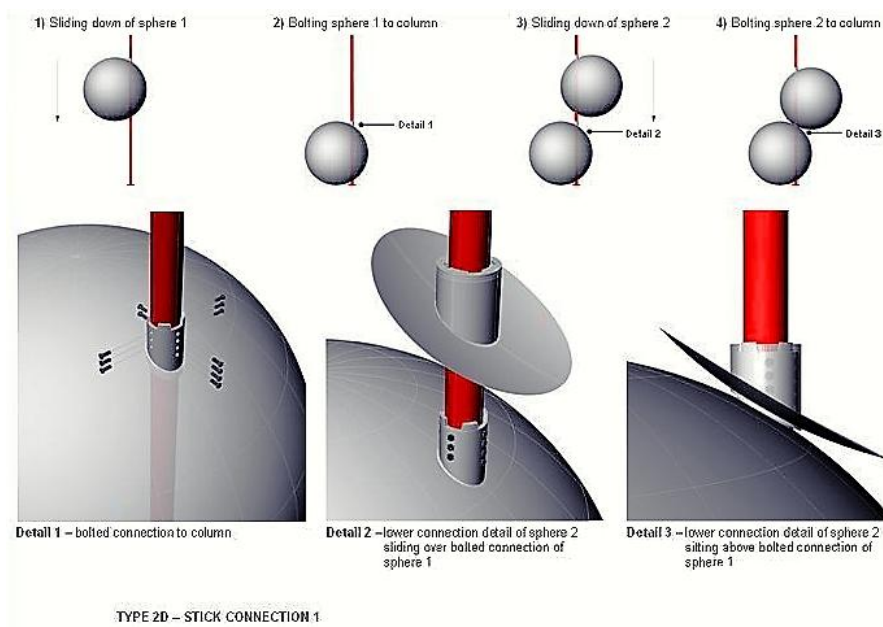
- a) Esferas de eje. Son las que ocultan los tres ejes de acero al carbono y tienen por lo menos dos puntos de tangencia con otras esferas.
- b) Esferas interiores de refuerzo. Son las que encierran la estructura de refuerzo curva que se une a los tres ejes. Tienen al menos tres puntos de tangencia.
- c) Esferas en voladizo. Son las que están soportadas por una estructura en voladizo curvada.
- d) Esferas superiores del eje. Son tres esferas adicionales del eje que se insertan en lo más alto de los ejes.
- e) Esferas de tierra. Son las esferas que se han añadido a nivel del suelo o la peana para mejorar la estabilidad y el sistema de reflexión.

Los tres ejes tenían que estar situados a una distancia igual del punto de origen global no excediendo de un metro para permitir las tangencias

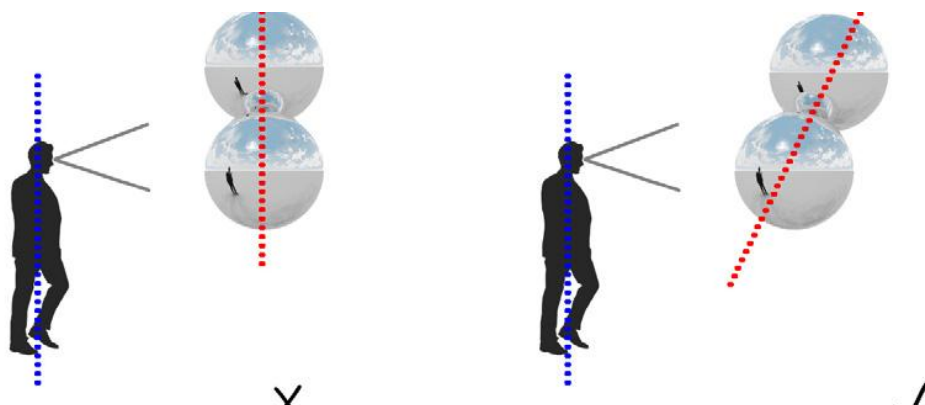
entre el eje y el refuerzo interno. En función de la ubicación de las esferas se determinaría la posición y forma de los refuerzos estructurales curvados y por ende, el rendimiento estructural de la escultura. (fig.322 y 323)



(fig.320) Algunos de los tipos de esfera: esferas de eje, esferas de refuerzo interior y esferas en voladizo



(fig.321) Conexiones de las esferas con los ejes.



(fig.322) Las esferas crean múltiples imágenes virtuales. Observamos un estudio de estas el ángulo hacia el observador.



(fig.323) Estudio de reflexiones sobre esferas de espejo con diferentes diámetros y ángulos relativos.

En Global Stainless, una pequeña fábrica en Taranaki (Nueva Zelanda) con la que nos comunicamos, es donde se realizarían las 73 esferas de la obra “El gran árbol y el ojo” a través de un proceso que ellos mismos, según indican en su página web, han patentado conformando las esferas a posteriori de la soldadura, lo que significaría que no existe la habitual contracción asociada al proceso.⁵⁴⁴ Global Stainless, a la cual conocería Kapoor por su página web (siendo de las primeras empresas que tuvieron presencia antes de que realmente despegara internet), ha desarrollado su propia propiedad intelectual sobre la fabricación de esferas de acero inoxidable sin fisuras hasta un diámetro de 4,5 metros y hasta espesores de seis milímetros. Serían fabricadas para soportar el viento y el movimiento de posibles terremotos. Las esferas en conjunto pesan cuatro toneladas y la estructura interna siete.

Según reza su página en la red, Global Stainless fabrica esferas de acero inoxidable de calidad superior para diseñadores, artistas e ingenieros profesionales, a nivel mundial:

“Nuestras esferas de acero inoxidable están hechas a la medida de sus especificaciones, incluyendo una amplia gama de tamaños, acabados y pulido para adaptarse a sus necesidades de diseño.”⁵⁴⁵ El método de fabricación es tan único que el cosido o la soldadura no llega a ser visible a simple vista, especialmente en esferas de menos de 2 metros de diámetro como ocurre en la de Bilbao.

Orgullosos de colaborar con un artista de primer nivel como Kapoor, es una fábrica dedicada a construir tanques para productos lácteos, para la industria petrolífera, la dedicada al gas... Finalmente Global Stainless

⁵⁴⁴ Vid. Global Stainless Industrial., en <<http://www.globalstainlessartworks.com/stainless-steel-sphere-fabrication>>, [16-08-2017].
<[http://stainless.steelandtube.co.nz/portfolio-item/turning-engineering-art/S&T Stainless](http://stainless.steelandtube.co.nz/portfolio-item/turning-engineering-art/S&T%20Stainless)>, [17-08-2017].

⁵⁴⁵ Global Stainless Industrial, op. cit., web.

fabricaría las esferas de acero de acero inoxidable, las embalaría (fig.324) y las enviaría a Auckland, donde TP Engineering las montaría en tres mástiles con abrazaderas cruzadas ocultas dando una apariencia ingrávida. (fig.324)

La obra requerirá de un mantenimiento siguiendo especificaciones del fabricante y del estudio de Kapoor. (fig.325)



(fig.324) Las esferas en la fábrica antes de partir a Auckland (también Nueva Zelanda) para ubicarse sobre los tres ejes (vid. imagen inferior)



(fig. 325) Realizando labores de limpieza y conservación.

-INTERACCIÓN CON EL ENTORNO. ANALEPSIS EN BILBAO.

“El gran árbol y el ojo” se inspira en palabras del poeta alemán Rainer Maria Rilke. “Es una conjunción de imágenes que siempre he amado en sus Sonetos a Orfeo y este trabajo es, en cierto modo, una especie de ojo que refleja imágenes sin fin”, dice Kapoor.⁵⁴⁶ Fuertes connotaciones históricas permanecerán en la presencia del acero y su proceso de producción a la vez que la obra proporciona una experiencia fenomenológica por el poder reflejante de sus superficies metálicas.

(...) Kapoor permite que las connotaciones vaguen por un ámbito prelingüístico, dejando en manos de la psicología del propio visitante cualquier posibilidad de interpretación de las mismas. De este modo la verdad de la obra se traslada a una ubicación inestable, situada en algún lugar entre el material y el observador, entre lo material y lo inmaterial.⁵⁴⁷

“El gran árbol y el ojo” es una obra que muestra el presente porque refleja el momento, la luz, el movimiento..., pero no lo fija, es por ello que para la persona que la inspecciona, la pieza proporciona una experiencia fenomenológica que varía ante sus ojos proponiendo a la vez una analepsis, recordando lo que fue el sitio en el pasado y lo que es hoy.

La obra de Kapoor de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao, “El gran árbol y el ojo” (*Tall Tree and The Eye*), (fig.326) realizada, como ya se ha descrito, en acero inoxidable muy pulido y acero al carbono, funciona como una lente en el espacio ubicada en el jardín de agua de la fachada norte del edificio de Gehry. Se hace curioso cómo en la obra de Bilbao el material industrial está muy trabajado mientras que en obras tempranas el pigmento era un material bruto, en polvo.

Como diría el profesor y director del Centro de Humanidades de la Universidad de Harvard, Homi K. Bhabha, aludiendo a Kapoor:

(...) las estructuras fenomenológicas de la experiencia que se revelan en las representaciones cotidianas de la vida urbana son fundamentales para la comprensión de la escala, la “forma”, la “objetualidad”, la “piel” y el “color” (...). Para un escultor como Kapoor, cuyas obras de proporciones arquitectónicas entran a formar parte del paisaje urbano, el espacio de la ciudad (...) se torna en un laboratorio esencial para el pensamiento, la fabricación y la construcción. La temporalidad del espectador cotidiano y urbano constituye un elemento crucial a la hora de revelar el significado (...)⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ Museo Guggenheim Bilbao.

⁵⁴⁷ Jean de Loisy: *Le vray cul du diable*, en AAVV. *Anish Kapoor*. Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre organizada por la Royal Academy of Arts, Londres y el Museo Guggenheim Bilbao. Edita Turner. Madrid, 2010, p. 40.

⁵⁴⁸ Homi K. Bhabha. *Objetos esquivos: el arte de fisión de Anish Kapoor*, en AAVV. *Anish Kapoor*. Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre organizada por la Royal Academy of Arts, Londres

Con la lectura que hacemos de su obra, esta se completa, como el mismo Kapoor diría: “El observador es quien lo termina y ese proceso entre los dos es mitológico”. Tal y como ocurre en el Parque del Millenium de Chicago, con aquella escultura de 110 toneladas conocida como “la alubia” o “el frijol”, (fig.327) “El gran árbol y el ojo” en Bilbao, también “pervierte” el espacio racional para llevar al espectador a campos que son del pensamiento. Se trata de obras que dialogan con el espacio exterior y, en el caso de la del Guggenheim lo hace con la arquitectura del Museo al que pertenece y su entorno, transformándolo en una experiencia sensorial e inmaterial. Ambas esculturas, valiéndose del material reflejante integran al público y el entorno. Siendo piezas de producción industrial de metal bruñido, consiguen la pretendida continuidad entre ellas y el espacio en el que se sitúan.



(fig.326) Vista de la obra en el jardín de agua de la fachada norte del Guggenheim Bilbao (fotografía de la autora).

(26 de septiembre-11 de diciembre, 2009; comisariada por Jean de Loisy) y el Museo Guggenheim Bilbao (16 de marzo-12 de octubre, 2010; comisariada por Alexandra Munroe). Edición en español. Turner. Madrid, 2010, pp. 30 y 31.



(fig.327) KAPOOR, Anish. **Cloud Gate**, 2004
Acero inoxidable, 25x15x12 m. aprox.
Parque del Millenium. Chicago.

Así en Bilbao, “El gran árbol y el ojo”, como un tótem metálico en el estanque de la parte posterior del Guggenheim Bilbao, destaca por su geometría y matemática y remite a las ciencias y a la industria aunque no fuera esa la intención del artista. Para algunas personas, la escultura recuerda a la estructura del ADN y tiene el aspecto de algo que se puede encontrar en un laboratorio; para otras, se asemeja a un juego infantil de construcción. Kapoor parece disfrutar creando esculturas con estructuras aparentemente imposibles en las que está presente el uso de técnicas de producción industrial y la exploración de los límites de los materiales.

En efecto, su forma recuerda al campo de la Biología, a la secuencia del ADN, aunque en realidad esa no fuera la intención del artista,⁵⁴⁹ de hecho, un enorme número de visitantes expresan al contemplarla que quizás se trate de la representación del ADN, de algo molecular..., parecido al *Atomium* de 1958 del parque de Heysel de Bruselas, que representa un cristal de hierro ampliado 165.000 millones de veces.
(fig.328)

La obra icono de la ciudad belga, de 102 metros de altura sería creada para una de las exposiciones universales, la Exposición General de primera categoría de Bruselas´58, una de esas grandes muestras donde

⁵⁴⁹ En 2016 en México, en el Museo se realizó una exposición sobre las obras de Kapoor titulada “Arqueología-Biología” precisamente. El título fue elegido por alusiones al contraste entre la percepción personal del exterior y del interior.

se dan a conocer los últimos avances científico-técnicos, tecnológicos y los logros industriales más modernos.⁵⁵⁰



(fig.28) WATERKEYN, André. *Atomium*, 1957-58.
9 esferas de 18 m. de diámetro y 3 bípodes. Acero y aluminio, 102 de h.
Ciudad de Bruselas. Bélgica.

La obra de Kapoor en Bilbao también parece volver la mirada a la ciencia y al arte como recordatorio del uso de lentes y espejos por los artistas como herramientas de trabajo,⁵⁵¹ o las investigaciones ilusionistas que demostraban la pericia pictórica, como en el famoso caso del espejo de Jan van Eyck en su “Matrimonio Arnolfini” en el siglo XV. Dentro del espejo observamos la Historia del Arte, el carácter ilusorio de la pintura, en este caso dentro de la escultura que se ve a su vez, sujeta a los cambios lumínicos naturales y artificiales del entorno. La escultura finalmente, se propone como un espejo en el que se mira el propio entorno y su evolución histórica más inmediata, a su transformación urbanística por lo cultural y su historia antes industrial y la actual más

⁵⁵⁰ Y en su caso el autor del *Atomium*, el ingeniero André Waterkeyn (1917-2005) precisamente sería director de una compañía metalúrgica. La obra simbolizaría los esfuerzos del país belga en el terreno ingenieril. Aunque la obra de Kapoor recuerde el mundo de las moléculas, etc. las interpretaciones son muy diversas, no obstante el artista diría: "Inevitablemente, la forma recuerda al ADN como una referencia, pero eso no es lo que es". Vid. Vanessa Thorpe en *The Guardian*, Sunday 20, September 2009, en <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/20/anish-kapoor-sculpture-royal-academy>>, [07-08-2017].

⁵⁵¹ A este respecto recordamos el libro de David Hockney *El conocimiento secreto*.

cultural. Al igual que Felipe IV y Mariana de Austria son los protagonistas de las “Meninas” de Velázquez, el entorno y el espectador serán los protagonistas de “El gran árbol y el ojo”. Sin poder fijar el presente por estar sujeto a los efectos fenomenológicos cambiantes y al mostrarlo distorsionado nos devuelve al pasado como si de una imagen onírica de *flash-back* se tratara. Como Kapoor apuntara: “(...) La obra hace que el material avance hacia el no-objeto, que sin duda es algo tan perceptivo como psicosocial.”⁵⁵²

El mismo artista siempre ha declarado que no podemos escapar de la historia y que la práctica artística no puede evitar el hecho de la historia pero cree firmemente que los artistas no facturan objetos sino que, a la larga, lo que hacen es crear mitologías.⁵⁵³ Con la lectura que nos hacemos de su obra, esta se completa y el material y la forma hablan de memoria y archivo del pasado pero que refleja el sustituto presente.

“El gran árbol y el ojo” también “pervierte” el espacio racional cuando las múltiples imágenes virtuales son mostradas en sus esferas para llevar al espectador a campos que son del pensamiento. La obra dialoga con el espacio exterior, con la arquitectura del Museo al que pertenece, con la Ría y con el entorno, transformándolo en una experiencia sensorial e inmaterial. El metal bruñido consigue una continuidad entre la obra y el espacio en el que se sitúa reestructurando el paisaje urbano de alrededor volviéndose catalizadora de crear significados que vuelven la mirada a lo científico e industrial tanto por el material como por la historia que evoca al estar donde está poseyendo la capacidad de transmisión de la tradición industrial del sitio que ahora habita. La piel de acero proporciona fuertes significados relacionados íntimamente con la historia industrial pasada del entorno en el que se sitúa la obra que, como dice Deleuze al que se alude en numerosas ocasiones al hablar de las superficies de acero reflectante de Kapoor, “La superficie es el lugar donde el sentido puro se produce”.⁵⁵⁴

Por tanto, estaríamos ante una obra muy visual, que profiere relación estética con el edificio de Gehry por el uso de metal. Las esferas

⁵⁵² *Mythologies in the Making: Anish Kapoor in conversation with Nicholas Baume*, en BAUME, Nicholas (ed.). *Anish Kapoor: Past, Present, Future*; catálogo de exposición, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, p. 47; recogido por Bhabha en AAVV. *Anish Kapoor...*, op. cit., p. 32.

⁵⁵³ Vid. declaraciones del autor (20'50''). sobre su exposición *Arqueología. Biología* en 2016 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, comisariada por Catherine Lampert en reportaje Itinerario-Anish Kapoor, dirigido por Iván Aguirre y emitido por ONCE TV. México, D.F., 2016, Color, 24'04''. <<https://www.youtube.com/watch?v=orzntg2PEfY>>; [20/07/2017]

⁵⁵⁴ Gilles Deleuze, *Logique du sens*. Minuit. París, 1969, citado por Rosa Martínez en AAVV. *Anish Kapoor. Islamic Mirror*, op. cit., p. 50.

repetidas según número de orden aúrico, remiten metonímica o metafóricamente a la creación fabril en cadena, siendo además Kapoor un artista que suele concebir sus objetos escultóricos como “ser en serie” (*sic.*).⁵⁵⁵ Como dice Homi K. Bhabha: “Para un escultor como Kapoor, cuyas obras de proporciones arquitectónicas entran a formar parte del paisaje urbano, el espacio de la ciudad, con sus complejas geometrías de escala, se torna en un laboratorio esencial para el pensamiento, la fabricación y la construcción (...).”⁵⁵⁶ es así que la remisión al pasado industrial se hace patente.

La obra de Kapoor interactúa con el espacio en el que se ubica así que, con su capacidad de actuación formal, el entorno urbano del Museo Guggenheim Bilbao se vuelve un campo estético como ocurre con otras obras de artistas ya comentadas (obras de la Colección Propia situadas en el exterior) y la obra mantiene viva en la memoria como archivo del pasado en el presente, la historia fabril del entorno y su sustitución por otras labores. Como un monumento⁵⁵⁷.

Piel de acero, las ideas que tienen que ver con esa epidermis suelen ser de muda o de cambio, de renacimiento; el árbol como lo masculino (verticalidad) que enlaza con lo femenino, esto es, la esfera y la industria (estos opuestos que tanto trata Kapoor en sus obras reflexionando sobre la creación).

En mecánica, se define árbol como una barra fija o giratoria que sirve para sostener las piezas que giran o para transmitirles la fuerza motriz. Por tanto, un árbol es un elemento destinado a la transmisión de potencia o a guiar el movimiento de rotación de una o más piezas; es, finalmente, un elemento en general de obligada presencia en toda máquina o mecanismo de tipo industrial. El cojinete es la pieza o conjunto de piezas sobre las que se soporta y gira el árbol en una máquina. Tan imprescindibles son estas piezas que recuerdan a pasajes como el de la Segunda Guerra Mundial: Sabiendo que los llamados cojinetes de bolas, son fundamentales para todo lo que funciona mecánicamente, el ejército americano decidiría eliminar completamente todas las industrias productoras de cojinetes o rodamientos de bolas en el país germano. La idea sería bombardearlas en un solo día para que el

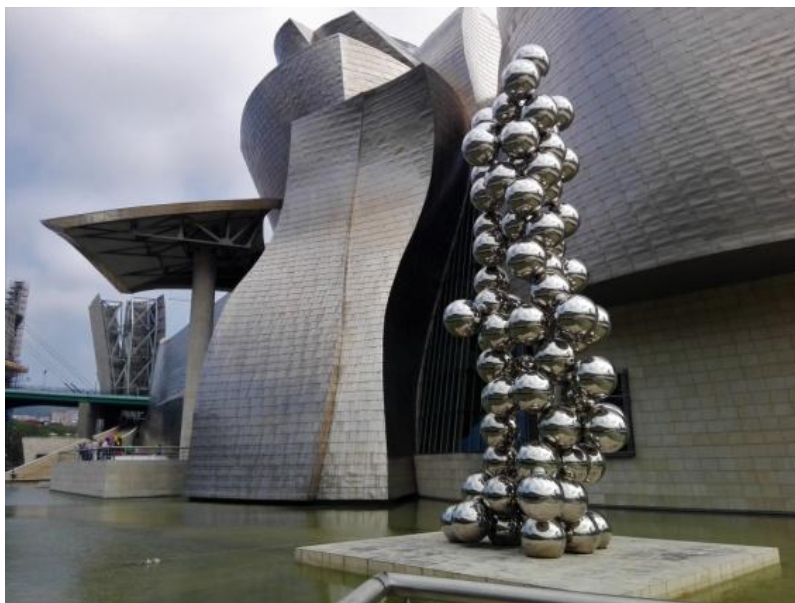
⁵⁵⁵ Bhabha en AAVV: *Anish Kapoor*, op. cit., p. 34.

⁵⁵⁶ Homi K. Bhabha en AAVV. *Anish Kapoor*. Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre organizada por la Royal Academy of Arts, Londres y el Museo Guggenheim Bilbao. Edita Turner. Madrid, 2010.

⁵⁵⁷ Vid. cómo autores como Jean de Loisy aluden precisamente al texto de Alois Riegl *El culto moderno a los monumentos*, de 1903 cuando se refiere la obra *El gran árbol y el ojo de Kapoor*. AAVV. *Anish Kapoor*, op. cit., p. 37.

ejército alemán quedara completamente paralizado. El episodio recuerda finalmente el fracaso: a pesar de enviarse seiscientos aviones no se conseguiría el objetivo perdiéndose incluso un 10% de los mismos y la guerra duró un año y medio más.

La obra de Kapoor de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao se propone como todo un mecanismo óptico tanto físico como metafórico situada en el mismo estanque de la fachada norte de aquel. Las superficies especulares muestran múltiples puntos de vista y variadas lecturas sobre cómo funciona la obra en ese espacio. Devendrán o suscitan múltiples visiones y lecturas, desde la física como obra cuya presencia modifica estéticamente el paisaje de Bilbao, desde la herencia histórico-artística mostrando múltiples e infinitas *veduti* (generadas al enfrentarse un espejo a otro), lecturas de índole matemática, física, físico constructiva.... (fig.329)



(fig.329) Vista de la obra de Kapoor en Bilbao con el titanio del edificio de Gehry como fondo (fotografía de la autora).

Recordando a autores como Michelangelo Pistoletto (n. 1933), la imagen en el espejo generará una unicidad, habida cuenta de que cuando nos colocamos delante de él nos vemos reflejados, y si nos retiramos de delante del mismo ya no aparecemos. Pero también se creará una duplicidad pues si nos reflejamos en él como en el primer caso, enseguida advertiremos que nosotros somos tangibles, que nos podemos tocar, que somos en definitiva reales y que si nos acercamos al espejo descubriremos al tocarlo que nuestra imagen es un mero

simulacro pues al tocar la superficie del mismo, ésta es plana, que nuestra imagen no posee volumen, textura o forma tangible en definitiva.

“El gran árbol y el ojo” también evocará el crecimiento de un vegetal o árbol en la naturaleza. Sin embargo podremos ante ella preguntarnos si en la naturaleza habremos visto alguna vez por ejemplo una piedra de un río completamente esférica o una rama de un árbol completamente recta, como una regla, perfecta. La respuesta en tales casos será negativa pero, pensemos que la esencia formal de la naturaleza está en la geometría y está en las matemáticas como las utilizadas en el diseño de la propia escultura configurándose al modo fractal.

El carácter repetitivo de las esferas en “El gran árbol y el ojo” no hace más que sostener la intención del autor de ser conscientes de la propia realidad natural con la que nos vinculamos y nos relacionamos artificialmente como industriosos seres. En el pensamiento oriental al cual alude constantemente desde su redescubrimiento de su India natal, encuentra Anish Kapoor una *gnosís* o forma de conocer el hecho de la existencia. Mientras cada esfera se se hace útero metafórico pone a nuestra disposición una nueva forma de ver y entender el entorno tanto urbano como natural. Se generan diferentes perspectivas del espacio, el observador reparará en detalles del mismo en los que nunca se habría detenido y asimismo la esfera parecerá mostrarse como unidad celular que expresará el mundo tanto físico como metafísico.

El monte Artxanda o el espacio de la ciudad con la Universidad de Deusto al fondo y con el propio museo entre otras construcciones se reflejarán constantemente en las especulares superficies metálicas de la obra. Cada esfera supone una especie de unidad celular que corresponderá a un todo evocando el trabajo reiterativo fabrilmente hablando de una construcción serial o en cadena. Un material tratado con sumo cuidado para conseguir ser reflectante y espejo del espacio y las figuras.

Con todo esto, la segunda parte del título (el ojo) se detendrá en la propia percepción física porque ese ojo será el nuestro, el del propio observador (físico y mental) pues la escultura nos hará ser conscientes de nuestra propia percepción visual. Habremos de reparar en que cada una de las setenta y tres esferas, tiene que ofrecer la proyección del reflejo de la esfera que tiene delante y a su vez, todas y cada una de ellas habrán de reflejar el entorno de Bilbao de alrededor. Así el espacio físico se fragmentará, se repetirá con diferentes perspectivas, se pervertirá y obtendremos una interacción perfecta entre el objeto escultórico en sí mismo, el entorno en el que se ubica y que lo circunda,

y el espectador, conformando un espléndido tándem físico, perceptual y mental.

El espejo, conseguido a partir de un material industrial como es el acero, en su caso muy pulido, se vuelve en la obra de Kapoor, por la ubicación y material de la obra, una metáfora de los procesos de cambio que conllevaron al alumbramiento de un nuevo carácter para la ciudad de Bilbao con el Arte como sustituto simbólico de la Industria.

Las múltiples imágenes que se conforman en la obra poseen, debido a sus esféricas superficies, un tono introspectivo, como si el paisaje proyectado en ellas quisiera volver a mirar hacia adentro, es decir, hacia su propia historia, haciendo un repaso de lo que fue el antiguo entorno industrial donde hoy se sitúa la obra y el cultural que es hoy.

La obra dialoga con el espacio exterior del museo transformándolo en una experiencia sensorial e inmaterial; para ello la escultura se vale de su material, de los reflejos y proyecciones sobre ella, del color del metal....

El Museo Guggenheim Bilbao como transformador del entorno icono de cambio regenerador, de Conocimiento se ve proyectado físicamente con su edificio en las esferas metálicas de “El gran árbol y el ojo” funcionando esta como una lente en el espacio paisajístico urbano. La obra en sí, como todo el arte, implica conocimiento y cultura, en su caso solo habría que remitirse al título en sí mismo:

Bilbao, con su orgullo colectivo de saberse regenerar parece mirarse en las metálicas superficies de la obra de Kapoor como Narciso. Dentro del espejo observamos la Historia del Arte, el carácter ilusorio de la pintura en este caso dentro de la escultura que se ve a su vez, sujeta a los cambios lumínicos naturales y artificiales del entorno. La obra finalmente, se propone como un espejo en el que se mira el propio entorno y su evolución histórica más inmediata, a su transformación urbanística por lo cultural y su historia antes industrial y la actual más cultural.

Y, al igual que Koons en sus “Tulipanes” de la terraza del Museo, Kapoor ofrece liviandad y gracilidad al acero.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Centrándose en el poder mitológico del arte, Anish Kapoor es un artista polivalente materialmente: utilizará desde pigmento puro en polvo como en su primera época a finales de los setenta y más allá, después de redescubrir y recordar su patria india, a materiales industriales como el acero inoxidable, aluminio, resinas sintéticas o el cemento entre muchos otros.

-“El gran árbol y el ojo” se propone como un tótem metálico en el jardín de agua del Museo Guggenheim Bilbao destacando por su geometría e implícita matemática remitiendo al conocimiento de la ciencia y `por ende, a sus aplicaciones industriales.

-Se trata de una obra conformada por setenta y tres esferas de acero inoxidable muy pulido asentadas sobre tres eficientes ejes o acoples.

-Kapoor se interesa por los avances científicos e industriales y modernos materiales que le sirven para huir de la mano artesana del artista persiguiendo continuar sobre la ficción de que sus obras se autogeneran.

-Su obra en Bilbao interviene en el espacio donde se ubica y lo modifica estética y conceptualmente.

“El gran árbol y el ojo por su material industrial reflectante gracias al acero muy pulido, integra al espectador y al entorno.

-Obra hecha con un material industrial, ocupando un espacio que fuera industrial

-La obra del Guggenheim Bilbao es el fruto de una solución estructural matemática muy calculada. Se requiere de un diseño de ingeniería concienzudo e innovador y una fabricación de precisión.

-La obra distorsiona el entorno trasladando al espectador más allá de lo perceptivo yendo hacia lo simbólico. Distorsión que, a la manera de un *flashback*, evoca imágenes del pasado industrial en el presente ocupando un espacio que era industrial.

3.6. TRADICIÓN Y MODERNIDAD.

Tradición y modernidad, pasado y presente, natura y artificio se conjugan en narrativas diferentes de artistas diversos representados en la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao. Expresiones referidas a tiempos de transición de lo natural a lo industrial, (e incluso de lo industrial a lo tecnológico) dado que se trata de una Colección que arranca de mediados de los años cincuenta del siglo pasado hasta el presente. Expresar elocuentemente una sociedad marcada por la segunda posguerra, confiar en materiales naturales imponiendo la racionalización humana o remitiendo a la seriación partiendo de la artesanía serán buenos ejemplos a analizar.

3.6.a) JANNIS KOUNELLIS. *Natura-artificio*

-NATURALEZA, CULTURA E INDUSTRIA.

Después de la Segunda Guerra Mundial el arte anterior a la misma no serviría para expresar elocuentemente la nueva sociedad marcada por la catástrofe. La depresión colectiva en la que sumió al mundo la guerra habría hecho aflorar prácticas expresionistas abstractas en EEUU e informalistas en Europa fluyendo el individualismo de los artistas. Los americanos, los ganadores de la contienda, impusieron la capital de las artes a partir de 1945 en su tierra -Nueva York- destituyendo a París y, poco a poco la emergencia económica en los cincuenta haría -como ya vimos en este estudio al tratar a Warhol- crecer una sociedad de consumo donde el arte en serie y la publicidad se impondrían. En el viejo continente donde se habría vivido más ferozmente la guerra, había quedado un panorama fragmentado a nivel de valores y creencias que se expresaba matéricamente sobrepasando el gesto de la pintura de Pollock, De Kooning, Motherwell, Rothko, etc. Surgieron así expresiones individuales donde los materiales reivindicaban una capacidad expresiva que suplía al gesto pictórico de los americanos. Alberto Burri (1915-1995) por ejemplo, que había sido médico militar durante la contienda, utilizaría vendas y arpillera, materiales inusuales en sus cuadros.

A finales de los cincuenta y durante los sesenta no es de extrañar que aparecieran en escena autores como Jannis Kounellis (n. Pireo, 1936-m. Roma, 2017) influenciado por Burri y otros; griego asentado en Italia (con toda la carga de la cultura occidental que esto conlleva) que despreciaban abiertamente a Warhol y la superficialidad de aquel tipo de

arte popular que de manera espectacular se daba en los EEUU –y de forma más discreta en Europa con Inglaterra al frente-. Ya no tenía validez el arte anterior a la inflexión bélica y Kounellis sería artista europeo, mediterráneo que, a diferencia de los pop americanos, buscaría la expresión del drama de la existencia y la iluminación por medio de materiales poco nobles, orgánicos e industriales intentando descubrir otro tipo de arte adecuado a su contexto contemporáneo. Reivindicaría ya desde finales de los cincuenta el uso de materiales corrientes, pobres... y, fundamentalmente relacionados con la sociedad industrial para expresar una sociedad europea de posguerra en la que las formas estéticas anteriores no valían para reflejar la civilización contemporánea.

A pesar de parecerse a los pop en ciertos aspectos industriales, como diría Gloria Moure, su objetivo sería “(...) rescatar la banalidad de las cosas de su contenido peyorativo y subrayarla con el tratamiento litúrgico que merece, además de exorcizar la degeneración formal e iconográfica que la reproductibilidad seriada de los objetos cotidianos causa invariablemente (...)”.⁵⁵⁸ Es decir, sin desdeñar el ámbito más industrial, acogía la banalidad de lo fabril para sublimarla expresando el drama de la existencia, uniendo natura y artificio en una especie de ritual regenerador. Así, le atraían los metales como riquezas subterráneas portadoras de luz y conocimiento que además representaban la habilidad del ser humano al saberlas trabajar. Alusiones continuadas al *homo faber* estarían presentes en sus obras estableciendo una gran dialéctica entre lo natural y lo creado artificialmente por el ser humano, un ser que recurre a la técnica y a la tecnología.⁵⁵⁹ (fig.330)

⁵⁵⁸ MOURE, Gloria (dir.). *Jannis Kounellis. Obras, escritos 1958-2000*. Ediciones Polígrafa (Col. 20_21). Barcelona, 2001, p. 71.

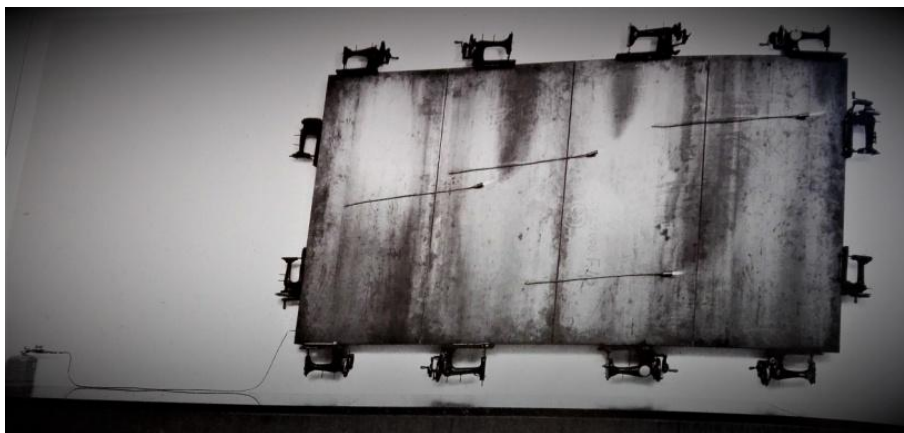
⁵⁵⁹ La palabra Técnica, del griego *thèkné* (arte, maña, habilidad, fabricar) alude al conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia, arte, oficio o actividad intelectual, la pericia o habilidad en la utilización de dichos procedimientos y recursos y al conjunto de medios tendentes a perfeccionar los sistemas de obtención o elaboración de productos. *Gran Enciclopedia Larousse*, Tomo 22. Editorial Planeta, S.A. Barcelona, 1990, p. 10640, ; Lewis Mumford se refiere a la técnica como parte de la actividad humana en la cual, mediante una organización energética del proceso de trabajo, el hombre controla y dirige las fuerzas de la naturaleza, con miras a conseguir sus propios fines humanos. MUMFORD, Lewis. *Arte y técnica*, (edición en inglés de 1952), Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1961, p. 17

La palabra Tecnología procede también del griego: *logos* (pensar) que se añadiría a *techné*, y nos remitirá al conocimiento de la evolución del conjunto de instrumentos o maquinaria, procedimientos y métodos técnicos que permiten la utilización de las fuerzas naturales para la satisfacción de las necesidades humanas o al conjunto de los instrumentos y procedimientos industriales de un determinado sector o producto; también puede referirse a la terminología exclusiva de una técnica, arte o industria. De cualquier modo, constituye un estadio de conocimiento de la evolución de la técnica, aplicación práctica de las ciencias. *Gran Enciclopedia Larousse*, Tomo 22. Editorial Planeta, S.A. Barcelona, 1990, p. 10640.

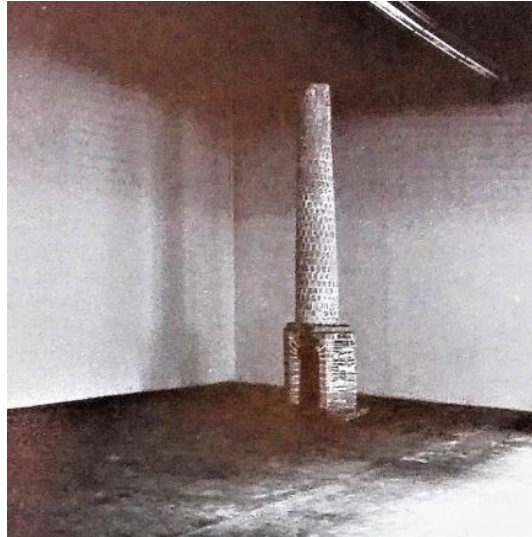
La técnica estará ligada al saber hacer, la tecnología hablará de coordinación entre técnicas y artefactos resultantes de éstas. *Vid.* La recopilación interesante que realiza el autor argentino Carlos A. J. Molinari de los conceptos de técnica y tecnología aludiendo a diferentes autores y épocas en *EL arte en la era de la máquina: Conexiones entre la tecnología y obras de arte pictórico 1900-1950*. Editan Teseo y Universidad Abierta Interamericana. Buenos Aires, 2011; p. 28 y ss.

A pesar de que se proclamaba a sí mismo como pintor, ya en los cincuenta querría abandonar el espacio ilusionista de la pintura y, como hicieran los cubistas, con una plantilla de estarcir creaba secuencias de letras y signos sobre tela haciendo patente la planaridad del soporte. En los sesenta retiraría el lienzo de su *praxis* y comenzaría a intervenir espacios introduciendo objetos y materiales que se harían señas de identidad del vocabulario kounellisiano. En 1967 cuando comenzara a realizar esculturas, instalaciones y performances relacionándose con los *povera*, ya el carbón, el algodón, el fuego, el plomo, la plancha de hierro y los *ready-mades* como somieres metálicos, máquinas de coser antiguas, locomotoras de juguetes que corren por circuitos que se dibujan en la galería, etc., aparecerían en sus obras, incluso animales vivos, cuestionando los límites del arte investigando lo natural y lo fabricado. Y se verían piezas conformadas por módulos seriados pero sin llegar a la serialidad superficial del pop. El fuego incluso real como elemento necesario para el proceso metamórfico del material también aparecería de manera habitual en sus obras utilizando bombonas de gas propano, antorchas, sopletes, etc. (fig.330) Es decir, el arte de Kounellis estaría constantemente mediatizado por la industria de manera objetual, iconográfica y simbólica.

El griego haría constar la presencia de las técnicas, materiales y objetos industriales tanto en la sociedad como en el arte poniendo en escena los mismos elementos reales. En una obra de 1976, presentaría una iconografía fabril a partir de la ubicación de una chimenea de ladrillo en la galería habiendo ennegrecido las paredes de la ubicación de la obra representando sintéticamente a la propia sociedad industrial. (fig.331)



(fig.330) KOUNELLIS, Jannis. "Sin título", 1987-88
 Panel de hierro con antiguas máquinas de coser a su alrededor y antorchas-flechas encendidas
 (bombona de gas propano en el suelo). 270x430 cm.
 Col. Galería Sardà y Sardà. Barcelona.

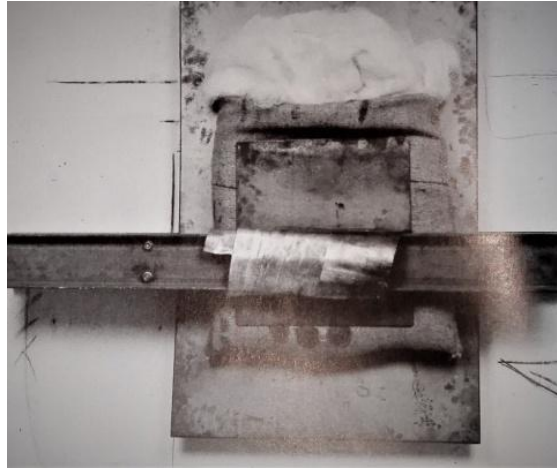


(fig.331) KOUNELLIS, Jannis. “Sin título”, 1976.
Chimenea de ladrillo y huellas de humo en pared y techo. 440x88x99 cm.
Col. Crex, hallen für neue kunst. Sciaffusa. Suiza.

Las placas de acero o hierro se harían prácticamente habituales, casi como una seña de identidad, en el arte de Kounellis. Placas metálicas que solían ser de 70x100 centímetros o de 180x200 centímetros. La primera indicada aludiendo a la medida estandarizada de muchos soportes para arte como cuartillas de dibujo vinculando el material industrial con el artista; la segunda medida remite a la escala del ser humano, a una cama, una puerta... Sobre ellas colocaría desde sacos de carbón a piezas de carne uniendo orgánico e inorgánico. (fig.332, 333 y 334)



(fig.332) KOUNELLIS, Jannis. “Sin título”, 1989.
Panel de hierro, dos sacos de yute atados con cuerdas a dos vigas de hierro. 200x190 cm.
Colección Galería Konrad Fischer. Düsseldorf.



(fig.333) KOUNELLIS, Jannis. **“Sin título”**, 1988
 Panel de hierro, saco de yute conteniendo algodón y cuadrado metálico sujetos por una viga de hierro envuelta en plomo. 100x70 cm.
 Col. Bruno Corà. Roma.



(fig.334) KOUNELLIS, Jannis. **“Sin título”**, 1989
 Paneles de hierro, piezas de carne y fuego encendido colgando de turbos metálicos con ganchos (bombona de gas propano en el suelo). 200.1330 cm.
 Colección del artista. Roma.

-“SIN TÍTULO”, 1988.

La obra de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao de Jannis Kounellis titulada “Sin título”, de 1988 (fig.335) se presentaría en la Bienal de Venecia de ese año exhibiéndose en una sala perteneciente al Pabellón de Italia y en ella el acero volvería a ser signo de estructura que remite históricamente a la Revolución Industrial. Conformada por una serie de planchas metálicas iguales que se sitúan en la pared, dispuestas en fila, cada una soporta seis sacos de carbón natural; cada hilera de tres sacos se ve sujeto a la plancha con una viga metálica de ferrocarril situada verticalmente. La ruda y humilde arpillera se ve ennegrecida por el carbón que porta que, a su vez está vinculado al fuego que es símbolo metamórfico de destrucción, purificación y regeneración, una suerte de alquimia transformadora que en Bilbao se ha encarnado en una catedral de arte. El mismo Kounellis declararía que,

dispuestos los módulos a cierta altura sobre la pared tal y como se colgaban las pinturas italianas del siglo XVI, el espectador tendría prácticamente la misma sensación de paso por el triforio de una iglesia gótica.⁵⁶⁰



(fig.335) KOUNELLIS, Jannis. “Sin título”, 1988. (Detalle)
Paneles de acero, carbón y sacos de arpillera. Dimensiones de ubicación específica.
Museo Guggenheim Bilbao.

Como una materia oscura que no se blanquearía en sí misma sino que generaría la energía necesaria sacrificándose, para trabajar el hierro, el carbón también está vinculado al arte como técnica y con él, como recordemos decía Plinio el Viejo, la hija de Dibutades inventó el dibujo y la pintura.

Carbón y hierro, dos elementos que el ser humano tanto ha explotado fabrilmente dominando la naturaleza, extrayéndolo de las minas, haciendo surgir el ferrocarril, haciendo desarrollar la sociedad industrial que se conoció en Bilbao y su entorno de primera mano.

Los paneles metálicos sustituyen al lienzo o al soporte sobre el cual destacaría el relieve si lo fuera y se relacionarían con el “frío industrialismo maquinista del Minimalismo”, que diría Germano Celan.⁵⁶¹ Se trata de una obra serial, metáfora del tránsito de la materia natural convertida por lo industrial. Cargada a su vez de energía metafórica revelando su relación con lo industrial al espectador fundamentalmente cuando la vemos en las salas del Museo Guggenheim Bilbao a sabiendas de que pertenece a su Colección Propia. Con sus materiales y

⁵⁶⁰ Jannis Kounellis, entrevista con Wim Beeren, en *Jannis Kounellis*, cat. expo., Stedelijk Museum, Ámsterdam, 1991, p. 85, en web del Museo Guggenheim Bilbao: <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/sin-titulo-17/>>,[11-07-2017].

⁵⁶¹ Germano Celan en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao* (traducción de: Art in Translation, Rafael Aburto, Magalí Martínez de Solimán y Maribel Vilarino Rodríguez. Elena González Escrihuela y Museo Guggenheim Bilbao). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009, p. 201.

los procesos de producción que han entrañado los elementos que la componen, no deja de activar connotaciones históricas generales de la sociedad industrial y de la técnica y el arte en particular. Es una obra que contribuye a enfatizar en la idea del Centro Cultural al que pertenece como sustituto simbólico de la industria rememorándola continuamente. En el Guggenheim Bilbao, sensibiliza la consciencia del espectador hacia el pasado industrial porque este autor siempre hacía trascender el material: "(...) Para el artista un quintal de carbón es la historia moral de una estética (...)", decía.⁵⁶²

Produciéndose una tensión entre el peso⁵⁶³ de las planchas de hierro y lo que soportan estando suspendidas en la pared, se proponen en conjunto como un friso corrido que expresan una dimensión de tránsito extrayendo la belleza de sus materiales corrientes de la sociedad industrial. Kounellis hacía aflorar la capacidad de materias y materiales para expresar incluso el tránsito de lo físico a lo metafísico como una suerte de alquimia a través del fuego. La fuerza natural y la artificial impuesta como metáforas de la capacidad creativa del ser humano, un pensamiento cercano al de Joseph Beuys.

En Bilbao Kounellis llega a sensibilizar la consciencia del espectador hacia el pasado industrial y la esencia de los recursos naturales dados como era la minería, materiales humildes que son preciosos en la vida cotidiana como las vigas del tren. La obra del Museo Guggenheim Bilbao de Jannis Kounellis se conforma como una composición rítmica, musical o poética, serial, ordenada, de elementos naturales y fabriles que resulta a la vez bronca, ruda o poco delicada, como lo era la industria. Remite a la capacidad del ser humano -y más aún, del artista- de sacar provecho a las materias naturales aludiendo a la naturaleza cambiante del hierro cuando se le somete al fuego como energía que ofrece el carbón para manipularlo. Hierro, plomo, vidrio... materias extraídas y trabajadas fundiéndolas con el calor del fuego como el calor del cuerpo humano que también haría presente en la escala de las planchas metálicas siguiendo las medidas por ejemplo de una cama.

Decía Kounellis que tradición no significa exaltar el pasado, sino la necesidad de reordenar las acciones para tener un presente, que es lo que este estudio aspira a realizar. La obra de Kounellis se integra sin esfuerzo en el argumento seguido en esta tesis y en ella una tradición

⁵⁶² MOURE (dir.). *Jannis Kounellis*, op. cit., p. 313 (publicado por primera vez en *Jannis Kounellis*, Charta, Milán, 1995).

⁵⁶³ Cada pieza del conjunto tiene un peso de 400 kilos obligando a reforzar con llantas las paredes de las galerías donde se exponga, y a arristrarlas con tirantes que unen la estructura de la arquitectura y el muro interior para evitar que este se abombe. Información aportada por el Museo Guggenheim Bilbao.

(industria, hierro, carbón) con modernidad (el Museo como nueva industria sustituta de la metalúrgica de antaño).

SÍNTESIS DE IDEAS

-Jannis Kounellis es otro de los artistas interesantes en el uso de materiales industriales que hará dialogar con elementos orgánicos uniendo natura y artificio.

-Tempranamente vinculaba la plancha de hierro con el mundo artístico y con la presencia del ser humano con medidas estandarizadas.

-La plancha de hierro siempre aludirá al *homo faber* y a la sociedad industrial; más aún en una obra de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao que contribuye a erigirlo como sustituto simbólico de la vieja industria que habitaba un espacio de uso industrial.

-El carbón evoca el fuego, la energía que metamorfiza el hierro, que consigue el acero y le da forma como así materializa una idea gráficamente.

-En la obra del Guggenheim Bilbao, el acero, los sacos de arpillera y el carbón tienen connotaciones de tipo técnico-industrial, esto es, físico y de tipo conceptual-espiritual, es es, metafísico.

-La obra no solo remite al pasado siderometalúrgico de la villa de Bilbao al exponerse en su nueva catedral del arte sino a la capacidad de transformación del arte que sustituye a la industria.

-El carbón y por ende el fuego, se descubren elementos energéticos transformadores del metal pero también de pensamientos y valores de una sociedad industrial que se transforma hacia la tecnología.

3.6. b) OTROS.

-RICHARD LONG. Racionalizar la naturaleza.

Richard Long (Bristol, Reino Unido, 1945) por su parte, también llegará a expresar la idea acerca de la natura y el artificio a través de sus obras. Pionero del *Land Art*, ampliando el campo escultórico, relacionará al ser humano con la naturaleza a través de sus propias acciones que

documenta con fotografías, mapas, textos o con los propios materiales naturales con los que se topa en el propio paisaje natural, exponiéndose estos como piezas independientes.

El británico comienza sus obras paseando literalmente por el paisaje natural haciéndolo durante días, incluso semanas. Escoge paisajes agrestes sitios de cualquier lugar del mundo e interactúa físicamente con la naturaleza elevando el mismo acto de caminar a la categoría de obra de arte involucrando cuestiones tanto físicas como conceptuales. Cuando se encuentra un campo de hierba alta puede crear un círculo enorme dibujando con sus pisadas en el paisaje, interviniéndolo físicamente, pero también conceptualmente al añadir una dimensión mental o racional a la naturaleza que esta no tenía (la forma geométrica en su caso). Cuando se encuentra un río de bajo fondo puede seguir el curso del río caminando y colocando piedras blancas en fila siguiendo el recorrido natural del mismo a lo largo de unos metros (los recorridos en el paseo). Él mismo se autoimpone actividades a realizar: caminar en absoluta línea recta a lo largo de x distancia, ir en línea recta, etc.

Interactúa a veces realizando sus obras in situ con los propios materiales naturales que encuentra en el paisaje, dejando constancia de su presencia. Sin embargo, esas piezas en la propia naturaleza se vuelven efímeras pues la naturaleza es cambiante y va por ejemplo creciendo aquella hierba, con lo que tienden a desaparecer. De otro modo, cuando esas obras se realizan en la propia galería de arte, con aquellos materiales recogidos del paisaje, las piezas serán testigos o testimonios de lo que sería la acción en la naturaleza. Se constituyen así como metáfora del camino convirtiéndose en elementos estéticos del recorrido por el espacio natural.

Sus obras son sencillas en forma (la geometría del círculo, el rectángulo, etc.) y en el espacio de la galería, no solo lo intervienen sino que, en su descontextualización, se racionaliza aún más el material natural. A su vez, el tamaño y la estructura se adecuarán al espacio expositivo. En 1967 utilizaría ya esculturas de interior utilizando ramas encontradas durante un paseo por los alrededores de la galería; en 1972 en los Andes realizaría un primer gran círculo de piedras en el propio paisaje.... En el Museo Guggenheim Bilbao se ha podido disfrutar de varias obras de este autor en diferentes ocasiones por ejemplo en el año 2000 donde estuvieron presentes “Arco del lodo del río Avon” (*River Avon Mud Arc*), realizada ese mismo año (impregnando la pared de la Galería 208 con lodo del río Avon que pasa precisamente por la ciudad natal del artista; el barro en aquella ocasión lo sujetaría al orden del círculo y a principios de organización racional), “Líneas de agua” (*Waterlines*), de 1989 (realizada

a partir de un paseo por paisajes portugueses y españoles en 1978 que duró veinte días y medio, se exponía el texto-documento describiendo la creación de una escultura a base de una línea de agua al día desde su cantimplora mientras el artista caminaba) y “Círculo de Bilbao” (*Bilbao Circle*) del año 2000. (figs.336 y 337)

-“CÍRCULO DE BILBAO” (2000).

Precisamente esta última, “Círculo de Bilbao”, es la obra de Richard Long perteneciente a la Colección Propia que contiene relaciones con lo industrial. El de Bristol la realizaría respondiendo a los espacios interiores de la arquitectura de Frank Gehry, ampliando los límites de la relación de su arte con el entorno donde se ubica.

La obra está realizada con piezas de pizarra de Delabole (Cornwall), una pizarra gris azulada que procede de la cantera más antigua que permanece en funcionamiento en toda Inglaterra, cuna de la Revolución Industrial. Con sus trece metros de diámetro, caminando a su alrededor, el visitante repite el recorrido primigenio del artista para crear la obra que, en su emplazamiento galerístico, será un documento o testimonio de la acción del paseo en el propio paisaje natural e industrial. Espacio, tiempo y movimiento, que son conceptos vinculados al paisaje y a la escultura, están presentes, así como la racionalización de la naturaleza y de sus materias naturales. Disponiéndose desde el centro hacia la periferia, se irían encajando las racionalizadas partes pétreas rectangulares.

La obra del Guggenheim Bilbao se proclama como metáfora del camino, pero también como analogía de la presencia de la historia industrial en un edificio y una institución que se erigen como proposición simbólica de sustitución industrial. La obra es un documento estético del recorrido de un espacio natural intervenido por el hombre con fines industriales. La misma Inglaterra industrial vendría a estar presente en un espacio que fuera industrial y el mismo arte hace presente la historia del pasado local y sus vínculos con ese país al cual se le abastecía con el preciado acero vasco.



(figs. 336 y 337) Se hace curioso cómo el Museo Guggenheim Bilbao ha expuesto conjuntamente en más de una ocasión la obra de Kounellis y la de Long en la misma estancia, comportando las dos metáforas que remiten al ámbito de la explotación industrial de la naturaleza. (arriba en la Sala 103, abajo en la sala 303).



SÍNTESIS DE IDEAS

-Richard Long es un artista vinculado al Land Art explorando la relación del hombre con la naturaleza conectando física y mentalmente con ella actuando en el mismo paisaje natural.

-Long amplía el lenguaje de la escultura.

-Con su paseo comienza la obra; el paseo es indispensable pues implica espacio, tiempo, movimiento, cambio.

-Racionaliza la naturaleza con sus propios materiales *in situ* o en la galería de arte.

-Cuando interviene en la naturaleza las obras se vuelven efímeras, cuando lo hace en la galería son documentos estéticos del recorrido.

-“Círculo de Bilbao” fue hecha inspirándose en los espacios de Gehry del Museo.

-Es una obra hecha con una pizarra procedente de la cantera más antigua en funcionamiento del país considerado cuna de la Revolución industrial.

-Evoca la industria por su origen y las técnicas aplicadas del hombre sobre la naturaleza para extraer su máximo provecho.

-Long racionaliza la naturaleza introduciendo, como el hombre industrial, la relación natura-artificio en un Museo sustituto de lo industrial que ocupa un espacio que fuera industrial.

-ANSELM KIEFER. Mistura matérica.

Anselm Kiefer (Donaueschingen, Alemania, 1945) por su parte, es un ejemplo de confianza en el Arte como forma de conocimiento y reflexión sobre múltiples campos. Generalmente, destaca por sus monumentales formatos (tanto en pintura como en escultura e instalaciones); su figuración y control de la perspectiva, con pesadas texturas, aborda cuestiones de Historia, Ciencia, Industria, Alquimia, Religión, Filosofía, Sociología, Política, Geología, Teología, Mitología, Física, Química...

Su fábrica de arte en Barjac, al sureste de Francia, con unos cuarenta pabellones arquitectónicos diseñados por él mismo se ubica en lo que fuera un monumental complejo textil en un terreno de 350.000 metros cuadrados. Kiefer desde principios de los años noventa se asienta en ese lugar que incluso posee túneles, torres, galerías interconectadas, pasarelas... cual paisaje interior fabril o minero. Él mismo tomaría como residencia la antigua factoría biológica y sigue viviendo con su familia en lo que fuera el antiguo criadero de gusanos de seda dentro del complejo.

En esa gran finca llamada La Ribotte, como “artista-científico” experimenta y trabaja sobre todo en grandes formatos con elementos materiales muy diversos que irán desde el plomo, el hormigón, el acero, el zinc, el hormigón, el bronce..., hasta tierra, semillas, paja, ceniza, pintura, etc. En ocasiones, ciertos elementos orgánicos utilizados en sus

piezas, se llegan a pudrir en la superficie de sus obras sorprendiendo al espectador con una suerte de sinestesia o mezcla de sensaciones, poniendo en acción varios de sus sentidos a la vez.

Kiefer se sincera cuando dice "(...) no tengo el talento suficiente para ser pintor. No soy como Picasso o Matisse. Necesito que la naturaleza me ayude, que colabore conmigo (...)", porque no se ciñe exclusivamente a aplicar por ejemplo la pintura directamente del tubo que le proporciona la industria, sino que trabajará como un alquimista, llegando a transformaciones de la materia con tratamientos a veces de naturaleza técnico-industriales. Así ocurre por ejemplo en una de las obras de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao titulada "Tierra entre dos ríos" que posee gran éxito entre los visitantes a la Galería.

Kiefer mismo se autocalifica como alquimista o científico más que como pintor o escultor; en definitiva, se trata de un artista multidisciplinar que someterá muchas de sus obras a procesos de transformación física. Las expone a la intemperie, al agua, al fuego, experimentando con la Química... pudiendo recordar en ocasiones a las excéntricas técnicas de autores como Yves Klein; utilizará sopletes alterando superficies quebrantándolas, curvándolas, a veces casi destruyéndolas para alcanzar amplios *collages* y *ensamblages*.

-PLOMO Y MÁQUINAS DE GUERRA.

Una de las aplicaciones técnicas del fuego se produce en relación al trabajo de este artista con el plomo, material emblemático dentro de su producción. El plomo lo descubriría además de forma casual al reparar las tuberías plúmbeas de su vieja vivienda en Buchen. Al tomar contacto físico con este metal valoraría positivamente sus cualidades observando que es pesado pero a la vez blando, maleable y a la vez fuerte y resistente, que actúa como parapeto de radiación..., así que despertaría su curiosidad comenzando a investigar sobre él, descubriendo connotaciones simbólicas que se le han atribuido a lo largo de la historia. El plomo está asociado al planeta oscuro Saturno, a la Alquimia (utilizado como materia oscura), la melancolía, la edad, la vejez, la bohemia y los artistas en general..., una amalgama de asociaciones conceptuales tan rica que lo haría más susceptible de ser utilizado en el arte de Kiefer.

El plomo es un metal neurotóxico y en la Antigüedad era llamado Saturno. Mitológicamente, Saturno es un dios frío, apesadumbrado, fatigado y melancólico por lo que el plomo se asocia a la melancolía, siendo un metal gris y poco reactivo. A lo largo de la Historia del Arte se

le ha representado como un dios desequilibrado, loco y destructor que, en su demencia, es capaz de devorar a sus propios hijos, como así lo representarían entre muchos otros Pedro Pablo Rubens (1577-1640) o Francisco de Goya (1746-1828) en sus obras de El Prado de 1636 y 1820-21 respectivamente.⁵⁶⁴

Mientras Saturno engulle a sus hijos, el plomo destruye la salud. Cuando este metal penetra en el ser humano puede producir la enfermedad del saturnismo o plumbiosis, esto es, un envenenamiento que produce anemias y daños neurológicos, sufriendo quien la padece fuertes alucinaciones, tornándose además, agresivo. Muchos serían a lo largo de la historia los intoxicados en el mundo del arte, sobre todo por algunas pinturas que lo contienen, como así le pasara al propio Goya. Kiefer en su caso, asegura no haber sentido ningún síntoma de toxicidad aún utilizándolo en tan grandes cantidades, habida cuenta de las escalas de la mayor parte de sus obras.

En ese gran cuadro ya mencionado llamado “Tierra entre dos ríos” (fig.338) aludiendo a la localización de Mesopotamia, de más de cuatro metros de alto y siete de ancho, en la parte superior, que pareciera estar acartonada, recurriría Kiefer a procesos electrolíticos para extraer con zinc, aluminio y plomo las sales verdes que iluminan someramente su austera paleta. La mayor parte del plomo que utiliza en sus obras sería el que adquirió el artista de la Catedral de Colonia durante su restauración portando en sí mismo connotaciones más trascendentales por su procedencia -haciéndose curioso cómo una catedral gótica estaba cubierta de plomo-.

El plomo, como ya se ha dicho, recuerda que es elemento alquímico y protoindustrial, utilizado en la primera fase, en el nigredo, como materia prima oscura que, a través del albedo y el rubedo mediante la aplicación de energías ígneas se podría llegar al oro. Esta transformación metamórfica le sirve de expresión metafórica a Kiefer en obras como *Berenice*, que también es propiedad del Guggenheim Bilbao.

⁵⁶⁴ Tras derrocar a su padre del trono, Saturno se impone como nuevo rey y siempre temerá que sus propios hijos hagan lo mismo con él por lo que obligaba su esposa a entregarle los recién nacidos y los devoraba pudiendo salvarse uno de ellos del fatal destino y cuando llegara a adulto destituiría al padre desterrándole del cielo.



(fig.338) KIEFER, Anselm. "Tierra de los dos ríos" (*Zweistromland*), 1995
Emulsión, acrílico, plomo, sal producida por electrólisis y condensador de placas de zinc sobre lienzo
416 x 710 cm
Museo Guggenheim Bilbao

Berenice (1989) (fig.339) es una escultura sin peana que representa parte de un avión y su fuselaje de plomo, del cual emerge por el suelo una larga melena negra que alude a la leyenda de *Berenice*. Con este nombre se conocía a una princesa de Libia que sacrificó la belleza que le aportaba su cabello para que su esposo volviera sano y salvo de la guerra. Su melena, cuenta la historia, se convertiría en una constelación de estrellas representada en la obra de Kiefer a base de imágenes fotográficas insertadas en el plomo.

El interés de Kiefer por las máquinas voladoras se expresa como creaciones del mundo moderno referidas tantas veces al orden militar y a sus fracasos por la imposibilidad de que un avión de plomo pudiera volar. La iconografía industrial belicista a través de aviones, barcos o cohetes reflejan la obsesión de Kiefer por superar la herida de su historia más inmediata como alemán. El artista recordará siempre que de niño, habiendo nacido en Alemania en 1945, cuando preguntaba a su padre o a su abuelo acerca de la contienda con la curiosidad de un muchacho, todos le daban la callada por respuesta pues, como perdedores de la misma, sería tabú hablar del tema. Así es que Kiefer, al llegar a adulto querría curar la herida de su historia tratando el tema en su arte con iconografías de artefactos tecnológicos aviones que remiten a la Segunda Guerra Mundial. En *Berenice* la melena negra no solo recuerda a la bella princesa sino a los judíos en los campos de exterminio donde, según entraban, se les rapaba la cabeza.



(fig.339) KIEFER, Anselm. **Berenice**, 1989
Plomo, cristal, fotografías y pelo
120 x 390 x 320 cm
Museo Guggenheim Bilbao.

De igual modo, en “Embarcación solar” (1984-1995) (fig.340) la representación de un avión de plomo cargado de secos girasoles reales, sobrevuela un campo cicatrizado por la guerra. Kiefer haría con esta pieza un homenaje al paisaje de la campiña alemana que tan devastado quedara por la guerra. La metáfora de la regeneración tras una gran guerra viene dada por la presencia de las plantas cuyas pipas serán las semillas que caerían a la tierra provocando de nuevo la vida. Kiefer planta espárragos secos, de manera literal en la gruesa materia de la superficie del cuadro como signo de resurgimiento vital tras el conflicto refiriendo a aquellos campos alemanes donde se produce habitualmente el cultivo de dicha planta.

Desde la caída del Muro de Berlín Anselm Kiefer no remite tanto al pasado de Alemania sino que sus intereses se centran en reflexiones más universales tratando temas en torno a múltiples disciplinas.



(fig.340) KIEFER, Anselm. "Embarcación solar" (*Das Sonnenschiff*), 1984–95
Girasoles, plomo, ceniza, espárragos y emulsión sobre lienzo
330 x 570 x 73 cm
Museo Guggenheim Bilbao.

-KIEFER EN EL GUGGENHEIM BILBAO

Anselm Kiefer es uno de los artistas del cual la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao posee un conjunto de obras, concretamente once piezas de gran formato creadas en las décadas de 1980 y 1990 entre las cuales están las tres citadas. Todas ellas serían adquiridas para mostrarse específicamente en sus salas mostrando el potencial de los espacios del edificio de Gehry. Hoy en día aún se suele denominar a la Galería 209 del Guggenheim Bilbao por parte del personal del Museo la "Sala Kiefer" independientemente de que estén o no expuestas sus obras en ella. Entre las piezas se encuentran pinturas, esculturas, libros y xilografías. En casi todas sobresalen sus ricas texturas, en las que a veces se incorporan materiales orgánicos, como pipas de girasol o espárragos a la vez que materiales como el plomo sometido a procesos técnico-industriales.

No obstante, ha de decirse que Kiefer, aunque es un pilar dentro de la Colección Propia, estaría más interesado en explorar aspectos que tienen que ver con la Historia en el sentido más amplio de la palabra que con esos procedimientos que se acercan a lo industrial. En Barjac dirige a un grupo de diecisiete asistentes que trabajan el orden tipo factoría de arte rubensiana como ya pudimos observar en la manera de construir sus obras otros autores.

Sus reflexiones sobre el pasado, la guerra, el estado cíclico de la vida, la muerte y la regeneración activan el pensamiento de los visitantes con una estética singular y atractiva. Las obras de Kiefer en el Museo Guggenheim Bilbao privilegian la Colección siendo el alemán uno de los artistas más influyentes de la escena contemporánea.⁵⁶⁵ (fig.341)

Entre otras exposiciones en las que se han mostrado obras de Kiefer, destacará la realizada precisamente en el año en que celebraba su Décimo Aniversario el Museo Guggenheim Bilbao, presentando la muestra antológica del artista alemán comisariada por Germano Celant (Conservador Jefe de Arte Contemporáneo del Solomon. R. Guggenheim de Nueva York); organizada temáticamente, incluiría una selección de obras icónicas creadas en los diez años previos y pertenecientes a los fondos del artista, a colecciones públicas y privadas, y a la Colección del Museo Guggenheim Bilbao.

Al igual que “Embarcación Solar” es una analogía de la esperanza de resurgir y volver a regenerar lo destruido, el Museo Guggenheim Bilbao hizo resurgir la ilusión de otros tiempos en Bilbao. El mismo Museo en su Vigésimo Aniversario dice a los visitantes con imágenes fotográficas en el exterior mostrando el desánimo de los jóvenes vascos durante el declive industrial del entorno: “El pasado ha pasado, y por él nada hay que hacer; el presente es un fracaso y el futuro no se ve” cantaba la banda de Santurtzi ‘Eskorbuto’, en los ochenta. La desindustrialización, los conflictos laborales, el punk. El futuro incierto”. Esta es una elocuente cita recogida literalmente recogida de una de las cartelas ubicadas en el exterior del Museo Guggenheim Bilbao recordando el pasado industrial restituido por la terciarización aún no consumada, pero importante, del presente, a la que contribuyó regenerativamente como motor de la misma dicho Museo.

⁵⁶⁵ Pudo disfrutarse desde el 28 de marzo de 2007 al 9 de septiembre de 2007.



(fig.341) Vista de algunas obras expuestas en la Galería 209 que habitualmente denominamos Sala Kiefer.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Anselm Kiefer es uno de los artistas más relevantes representados en el Museo Guggenheim Bilbao en cuya Colección se encuentran once obras.

-Kiefer trabaja en una gran factoría de arte, un taller en el que trabajan con él diecisiete asistentes en el que fuera un complejo industrial textil.

-Utilizando grandes escalas y multiplicidad de materias y materiales, industriales y orgánicos.

-El interés del artista, a pesar de que muchas de sus obras estén vinculadas a procesos técnico-industriales, radica en la historia, a las religiones, la política o la ciencia aludiendo a ellas a través de múltiples referencias.

-A pesar del carácter catastrófico de un mundo industrial y tecnologizado que se vio fracturado por la Segunda Guerra Mundial, parece Kiefer incluir el concepto de regeneración y esperanza en sus iconografías construyendo obras con materiales orgánicos e industriales.

-En el Museo Guggenheim Bilbao sus obras suscitan la atención del público siendo un gran reclamo a nivel mundial.

Kiefer es un ejemplo de capacidad de pensar el pasado y enfrentarse a él a través del arte. Él abordaría la idea del horror bélico en su arte para sobrepasar una herida. El Guggenheim Bilbao recuerda que es regenerador de la ilusión del pasado laboral industrial que en los años ochenta cayó en declive.

-JAVIER PÉREZ. ¿Artesanía versus industria?

Javier Pérez, nacido en la misma ciudad de Bilbao en 1968, es un artista que ha demostrado a lo largo de su trayectoria su interés en la estética del cuerpo y sus transformaciones creando imágenes que tienen que ver con lo orgánico, explorando cuestiones de identidad tanto en obras escultóricas, como instalaciones, como performances.

Con una cierta esencia romántica, sus obras expresan temas de búsqueda del ser humano de sí mismo mostrando su pequeñez ante el mundo y cómo este le afecta interrogándose sobre el lugar que ocupa en él.

Dicen que se somete a procedimientos altamente laboriosos, de manualidad extrema, casi desproporcionada a los tiempos modernos que corren⁵⁶⁶ y, es cierto, pero no puede desdeñar materiales que se consideran de por sí industriales, entre los muchos naturales que utiliza. Resina de poliéster, hierro, acero, porcelana, lámparas de neón, motores mecánicos, el celuloide..., y con ellos "(...) Sus piezas poseen una belleza silenciosa que nos sobrecoge y que, a la vez, nos intimida, como portadora de algo terrible".⁵⁶⁷

-LEVITAS (1998).

En *Levitas*, de 1998, (fig.342) de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao, Javier Pérez introduce, como en otras ocasiones en sus obras, el trabajo del vidrio interaccionando el orden artesanal con el industrial. No podremos saber dónde estaría el límite entre ambos habida cuenta de que las piezas, siendo de vidrio soplado y según intención del artista, responden en escala a la capacidad pulmonar del ser humano, no

⁵⁶⁶ Teresa Blanch, en BLANCH, Teresa/PÉREZ, Javier. *Javier Pérez. Mudar*. Catálogo de exposición en Sala Rekalde, Bilbao, 24 de marzo-26 de abril de 1998, comisariada por Teresa Blanch. Edita Sala de Exposiciones Rekalde y Bizkaiko Foru Aldundia. Bilbao, 1998, p. 13.

⁵⁶⁷ Carmen Calvo en presentación del catálogo de exposición *Javier Pérez. Mutaciones*, en el Palacio de Cristal de Madrid, vista entre el 21 de octubre de 2004 y el 17 de enero de 2005, p. 9.

a un orden estrictamente maquinal aunque sí existe una serialización. Dado que sus obras hablan del ser humano, de su condición orgánica, biológica y de transformación continua, es positivo que la escala se refiera a la medida humana.

La obra está compuesta de una serie de informes esferas de vidrio que contienen en negativo la huella de un pie humano. *Levitas* se realizaría en colaboración con el taller Cirva de Marsella donde tuvieron que hacer piezas de apariencia serial y que en conjunto evocan el movimiento humano, el paso o el tránsito.

Javier Pérez diría que le interesan “(...) las obras de arte cuyos contenidos, bien sean sociales, políticos, filosóficos , científicos, religiosos... no ahoguen la propia obra, sino que formen parte de un complejo cúmulo de ideas cristalizadas que posibilitan una lectura poliédrica”.⁵⁶⁸ Dentro de esa lectura múltiple englobamos esa citada obra del Museo Guggenheim Bilbao, como metáfora de tránsito del ser humano concretado en el tránsito y la transformación que, a nivel colectivo ha sufrido el entorno. La Existencia globalmente es un camino que exige numerosas metamorfosis adaptándose a cada periodo que toca vivir; la obra de Pérez remite al paso del tiempo y a la transformación que recuerda a las vividas en los últimos veinte años en Bilbao con la pronunciada presencia del arte (que antes también se encontraba, pero de manera más discreta, con importantes galerías y la Facultad e de Bellas Artes de Leioa y de grandes artistas de viejas y jóvenes generaciones) con un Museo de marca internacional.

La presencia de la ausencia del personaje a través de una huella negativa sobre el ligero vidrio simboliza la propia inestabilidad. El cuerpo que habitamos se representa en esas improntas sobre el cristal y la imposibilidad de mostrar el interior del ser condicionado por el mundo a pesar de la transparencia del material. Los sistemas de fabricación que a veces llega Pérez a poner al límite, hacen poder crear sus piezas soliendo ser artesanales y a la vez repetitivas y mecánicas y, al fin, metáforas de la frágil y cambiante existencia. Se trata pues de la representación del pensamiento, de los deseos que mutan en el ser humano, lo que no se ve del individuo a través de materiales que están entre la artesanía y la industrial.

⁵⁶⁸ Palabras del autor en entrevista. Vid. MARTÍNEZ DE AGUILAR, Ana (dir.). *Javier Pérez. Mutaciones*. Catálogo de exposición en el Palacio de Cristal de Madrid, vista entre el 21 de octubre de 2004 y el 17 de enero de 2005. Edita Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Ministerio de Cultura. Madrid, 2004, p. 31.

Levitas es una expresión plástica contradictoria a otra del mismo autor llamada *Gravitas* (1998)⁵⁶⁹, que, como su nombre indica, haría referencia a la pesantez, en su caso utilizando una cabeza de hierro colado usando un molde de la propia cabeza del artista, que pende de un cable de acero y da vueltas gracias a un motor ubicado a nivel del suelo. Sus obras oscilan entre la habilidad manual y el material a veces industrial con un interés claro en la artesanía incorporando elementos industriales.



(fig.342) PÉREZ, Javier. **Levitas**, 1998
Cristal soplado
Dimensiones de ubicación específica.
Museo Guggenheim Bilbao.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Javier Pérez explora en sus obras aspectos de identidad y metamorfosis del ser humano.

-Recurriendo a la artesanía, incorpora materiales y técnicas que tienen que ver también con lo industrial conviviendo en muchas de sus obras.

⁵⁶⁹ Gravitas fue exhibida por primera vez en la Sala Montcada de la Fundación La Caixa de Barcelona en 1998, después en la Sala Rekalde de Bilbao ese mismo año.

-*Levitas*, de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao, habla del cuerpo que habitamos y va más allá remitiendo al pensamiento y al deseo, algo no tangible evocado en las improntas sobre el cristal.

-La obra se realizó gracias a especialistas sopladores de vidrio de un taller de Marsella adaptándose técnicamente a las exigencias del artista.

-*Levitas*, como obra del Guggenheim Bilbao, remite al tránsito y a la transmutación que, en nuestra lectura, remite a las transformaciones del entorno contribuyendo a formar parte como producto, de la nueva industria cultural en Bilbao.

-JUAN LUIS MORAZA. “Éxtasis, status, estatua”, 1994.

En el caso de Juan Luis Moraza, con su obra “Éxtasis, status, estatua”, (fig.343) en su crítica hacia la cultura y los convencionalismos de género, recurre también al objeto realizado como materiales industriales donde se une arte y artesanía.

Hechas con resina sintética, de diferentes formas y alturas, aunque respetando la escala natural, Moraza presenta en su instalación de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao, tacones de zapatos tanto de hombre como de mujer. Exentos del zapato en sí, se sitúan vueltos hacia abajo, esto es, dispuestos del revés sobre el mismo suelo, de forma ordenada conformando un cuadrado. La ausencia del cuerpo no exime de imaginar por parte del espectador a qué tipo de persona pertenecen como el género, la edad, incluso la clase social.

Al modo minimalista, la obra se dispone sin peana haciendo gala de su título que aquí desglosamos:

-“Éxtasis”, por cuanto convencionalmente, en la publicidad, el cine, el cómic..., los tacones hacia arriba suelen recordar al acto sexual apasionado.

-“Status”, en función de la altura del tacón y su forma, remisiones clasistas quedan patentes, así como el género y también la edad de la persona.

“Estatua”: la instalación escultórica impone preguntas en el espectador sobre su posición en el espacio y sobre su categoría como obra de arte situándose sobre el suelo.

Las peanas elevan en altura, promulgando incluso un status más elevado (convencionalmente, por ejemplo, las mujeres visten zapatos de tacón alto cuando asisten a una fiesta, elevándose y distinguiéndose en el evento y como seña de elegancia).

Arte y artesanía conviven en la obra de Moraza al utilizar resina sintética y al remitir al oficio del artesano que, en tantas ocasiones, se está perdiendo.



(fig.343) MORAZA, Juan Luis. "*Éxtasis, Status, Estatua*", 1994
Resina sintética
10 x 420 x 400 cm
Museo Guggenheim Bilbao

3.7. INTERVENCIONES SOBRE LA ARQUITECTURA

Al igual que él, otros como Aitor Ortiz, Itziar Okariz, convierten el espacio arquitectónico, la fábrica cultural física o el continente, como su lugar de producción y la obra se muestra y actúa de forma singular. La obra de arte interviene y dialoga con el espacio porque se comporta de forma diferente en función de donde se exhiba. En el Guggenheim Bilbao además denotan cercanía social, siendo esas obras mediatizadas por lo industrial por materiales, técnicas o contenidos con los que se ven vinculadas a ello, su misma ubicación y la Colección a la que pertenecen, adoptan de forma natural acepciones socioculturales que se remontan a la historia del entorno de manera inevitable para el observador del mismo.

En la relación cuerpo-máquina-acción-material se encuentran las premisas fundamentales con las que se enlaza la obra de autores que exploran las posibilidades interventivas en el espacio. En el Guggenheim Bilbao las obras enlazan con el pasado industrial del lugar y se encuentran conformándose y exponiéndose en la nueva fábrica cultural permitiendo al visitante obtener provecho estético, perceptual, conceptual y social entre otros.

Las obras de los artistas aquí tratados, crean un *corpus* dentro de la Colección Propia por su contexto temporal (son artistas muy cercanos en generación) y espacial (todos son vascos y casi todos se han formado en el arte a través de la misma Facultad de Bellas Artes de Bilbao). El Museo Guggenheim Bilbao ha organizado muestras con obras que posee en su Colección Propia de estos autores con este carácter contextual dando importancia a las creaciones de jóvenes vascos que gozan ya de gran relevancia internacional.

3.7. a) SERGIO PREGO. Sobre el muro-cortina.

-INTERVENCIÓN MECÁNICA SOBRE LA ARQUITECTURA.

Sergio Prego (San Sebastián, 1969) es uno de los autores que concibe la escultura como intervención plástica en el espacio y no como un objeto, poniendo de manifiesto las capacidades de la primera para transformarlo. Habiendo trabajado en el estudio de Vito Acconci (n. 1940) durante años en Nueva York, siendo el único artista del equipo entre arquitectos e ingenieros, al igual que el famoso antiguo performer, se

preocupa el donostiarra por la interrelación física entre cuerpo y espacio.⁵⁷⁰

Prego desde muy temprano, pondrá en práctica sus intereses espacio-corporales y contextuales a través de sus propias experiencias creando acciones o eventos en los que la tecnología formaba parte integral de la obra. Crearía sentido y significado a partir de la idea de contextualizar un objeto en un entorno o incluyendo la performatividad, siempre independientemente de cuestiones disciplinares. Lo mismo recurre a una acción grabada en vídeo manipulada tecnológicamente para dar cuenta de la misma contemplando diferentes aspectos de tipo espacial; otras veces serían también intervenciones espaciales invitando al espectador a participar activamente de las mismas como harían los mismos minimalistas de los sesenta y setenta, con luz, sonido....

Estando acostumbrado al uso del vídeo y a la manipulación de imágenes por ordenador, utilizaría a veces escenarios cercanos como en una obra temprana de 1998 en una de cuyas secuencias se ve suspendido al propio autor en el aire sobre una localización post-industrial de Bilbao;⁵⁷¹ también trabajaría sobre las acciones que documentara en una fábrica bilbaína... Muy vinculado a esta ciudad, aunque nacido en San Sebastián, Prego concebiría en el año 2007 "Secuencia de diedros" (figs.344, 345 y 346) interviniendo en el mismo espacio arquitectónico de -esta vez- una de las fábricas culturales de la ciudad vasca, el propio Museo Guggenheim Bilbao.

Concebida para estar situada en uno de los muros cortina del interior del atrio, consiste en una estructura de paneles de aluminio que se mueven desde las paredes de cristal. Los paneles metálicos dispuestos -en apariencia- aleatoriamente, se convierten en estructura y pared. Para dicho movimiento no dudaría el autor en utilizar "un mecanismo de automatismo neumático, una estructura modular de un número variable de paneles móviles" que se mueven en función de ritmos pre-establecidos.⁵⁷² Cada pieza de aluminio tiene forma de rectángulo y se sitúa sobre uno de los cristales del muro-cortina coincidiendo con él en medida de ancho y alto. Los cristales resultan ser paralelogramos no pudiendo coincidir la superposición o encaje de los paneles

⁵⁷⁰ Entre 1998 y 2002 colaboró en el Acconci Studio en proyectos de diseño y arquitectura.

⁵⁷¹ La obra referida es "Tetsuo (condenado al fracaso)", [*Tetsuo (Bound to Fail)*], de 1998, vídeo de un solo canal, Color, 17'30". Col. MACBA.

⁵⁷² Cfr. AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao* (traducción de: Art in Translation, Rafael Aburto, Magalí Martínez de Solimán y Maribel Vilarino Rodríguez. Elena González Escrihuela y Museo Guggenheim Bilbao). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009, p. 494.

rectangulares de aluminio de Prego por entero. Cada panel oscilará sobre el lado superior y sobre el inferior del otro creando diedros en su relación entre ellos. Moviéndose todos al unísono, llamará la atención el sonido creando una sinestesia o mistura de sensaciones en el visitante. Prego quiso que su obra contrastara con la arquitectura del Museo a la vez que la complementara.

Incluyendo al visitante en una dinámica óptico-espacial y sonora, concibe la escultura y la arquitectura como uno solo. Nos hace ser conscientes a través de los módulos móviles de las coordenadas arriba, abajo, izquierda... desvirtuando una primera percepción de la obra. Aportando sentido y significado al espacio, lo redefine e implica al público que se ve sorprendido por el movimiento de la obra, la interrupción parcial del paso de la luz exterior gracias a su presencia... Prego explorará aquí cuestiones que tienen que ver con la relación escultura-arquitectura-cuerpo-movimiento... trascendiendo todo ello y, recurriendo -como en otras ocasiones- a la tecnología industrial, en este caso sobre el interior del edificio de Gehry. Ya, en 2004, a pocos metros del Guggenheim Bilbao, utilizaría la misma técnica de mecanismos neumáticos, interviniendo los espacios de la Sala Rekalde con una obra compuesta por muros que se movían inclinándose hacia los espectadores perturbando y provocando una fuerte sensación de amenaza física.⁵⁷³ Fue aquella ocasión cuando se introdujera de lleno en ese trabajo técnico.

Su intervención espacial en la gran Galería conecta con las mismas estructuras arquitectónicas y las altera al introducir elementos móviles que, por su rígida geometría parecen disturbar y a la vez ser aceptados por la apabullante naturaleza formal y conceptual del edificio. Prego llegaría a utilizar en su carrera artística desde brazos mecánicos a tubos fluorescentes, pasando por cuadros eléctricos, automatismos varios, materiales y tecnologías industriales, el vídeo y lo digital..., todo en pos de incluir al visitante dentro de la relación cuerpo-individuo-sociedad.

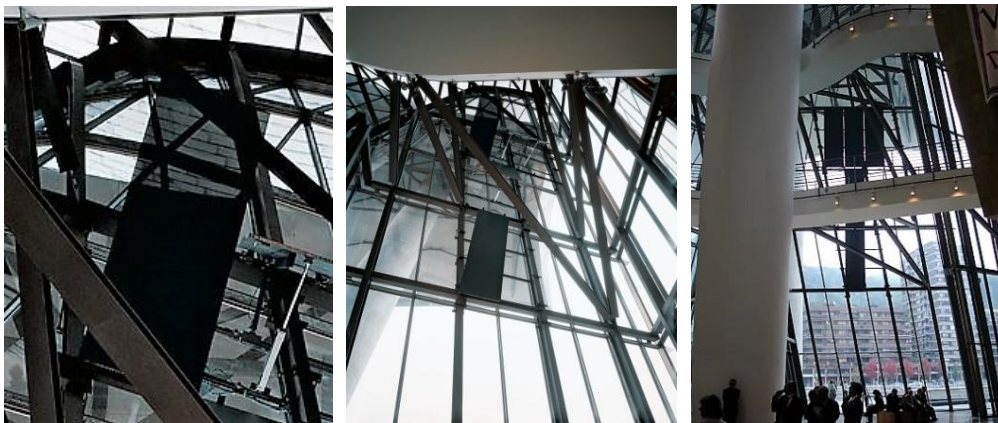
La obra de Prego requiere de émbolos que posibilitan el movimiento de abatimiento de los paneles perpendiculares al muro-cortina, necesitando además compresores de aire y un cuadro eléctrico. Asimismo, la obra impone su montaje periódico para testar su funcionamiento además de que el Museo ha de tener en cuenta la intención inicial del artista de realizar cambios en la secuencia del tiempo de los movimientos.⁵⁷⁴

⁵⁷³ Intervendría el espacio interior de la Sala Rekalde con la obra *Winter Star* (2003) en la exposición *ANTI-after T.B.*, que pudo disfrutarse desde el 15 de julio hasta el 19 de septiembre de 2004 en dicha galería.

⁵⁷⁴ Información aportada por el Museo Guggenheim Bilbao.

El Museo Guggenheim Bilbao como edificio resulta muy versátil gracias a sus formas, materiales y conceptualización social. La obra de Prego, hecha *ex profeso* en un muro cortina contribuye a integrar el espacio del atrio como sala de exposiciones; el atrio funciona también como espacio expositivo pero su esencia más funcional y habitual es como lugar de encuentro, como espacio que saluda al visitante al penetrar en el Museo e iniciar su visita a él.

El magnífico atrio resulta ser tan monumental que pareciera que se pudiera tragar cualquier obra que en él se exhibiera, sin embargo esto no ha ocurrido con ninguna pieza en él expuesta, ni con la de Prego. "Secuencia de diedros" no es discreta, su movimiento y pequeño zumbido a intervalos de tiempo marcan más aún si cabe, su presencia. Como un elemento constructivo y estético más de la arquitectura, se integra en ella y reclama su identidad con sus cuerpos geométricos de aluminio entre la estructura de acero galvanizado que queda a la vista en el muro cortina. Al espectador se le invita a moverse con su cuerpo, sus ojos, sus oídos.., percibir y pensar porque el artista modifica constantemente las relaciones entre interior-exterior-arriba-abajo... Cuerpo-máquina-espacio son los factores fundamentales que habremos de contemplar.



(figs.344, 345 y 346) PREGO, Sergio. "**Secuencia de diedros**", 2007 (diferentes vistas de la obra)
Mecanismo neumático y paneles de aluminio
Cada panel 1x3 metros aproximadamente.
Número de paneles y dimensiones totales variables
Museo Guggenheim Bilbao
(en la primera imagen se observa en la parte inferior derecha uno de los brazos mecánicos con el que se consigue el movimiento del módulo rectangular)

SÍNTESIS DE IDEAS

-Sergio Prego concibe la escultura como intervención transformadora del espacio y no como un objeto. Es así que para el mismo espacio del Museo Guggenheim Bilbao realizaría la obra "Secuencia de diedros" en el año 2007 que son instalados sobre uno de los muros cortina del interior del edificio de Gehry.

-Interviniendo directamente en el interior de uno de los muros-cortina del interior del atrio en la misma arquitectura del Museo Guggenheim Bilbao "Secuencia de diedros", de 2007 se conforma como una serie de paneles de aluminio móviles gracias a dispositivos mecánicos e industriales.

-Hubo de utilizar para esta obra un mecanismo de automatismo neumático.

-La pieza implica cuestiones espaciales y corporales en una especial ubicación cercana al artista.

-Parece querer transgredir las leyes físicas con su materialidad física y mecánica.

3.7. b) ASIER MENDIZABAL. Construyendo chimeneas.

La obra de Asier Medizabal (Ordizia, Gipuzkoa, 1973) también intervendría en el espacio arquitectónico mismo del Museo explorando cuestiones de identidad y política social. Generalmente, sus estrategias artísticas le sirven para llevar la conciencia del espectador hacia distintos paisajes sociales y acontecimientos, muchas veces cercanos al entorno vasco, que portan valores y componentes políticos o ideológicos que nos son familiares.

En 2005 por ejemplo realizaría una obra titulada "Superestructura/Basauri" (habiendo sido Basauri una de las localidades más industrializadas cercanas a Bilbao) con dos elementos escultóricos y una edición de carteles que contenían un anagrama con la consigna "8 ordu lan-8 ordu aisia-8 ordu lo" ("8 horas de trabajo-8 horas de ocio-8 horas de sueño") haciendo una referencia directa a la clase obrera y al ritmo normativo de su día a día.

-*NOM DE GUERRE*, 2007.

Su obra *Non de guerre*, realizada en 2007 (figs.347) sería concebida para la exposición *Chacun à son goût*⁵⁷⁵ en el año que el Museo Guggenheim Bilbao celebrara su décimo aniversario y pertenece a su Colección Propia. Para dicha muestra se encargaría la creación de una serie de obras a doce jóvenes artistas vascos respondiendo a la demanda cultural de promocionar y difundir la producción artística del entorno. Los autores serían Elssie Ansareo, Ibon Aranberri, Manu Arregui, Clemente Bernad, Abigail Lazkoz, Maider López, Asier Mendizabal, Itziar Okaríz, Aitor Ortiz, Juan Pérez Agirregoikoa, Sergio Prego e Ixone Sádaba. De entre ellos, algunos ya se han mencionado anteriormente.

Nom de guerre se compone de un recipiente cilíndrico de metal situado sobre un bloque prefabricado de hormigón donde permanentemente combustiona etanol produciendo una llama cuyo gas es recogido por una campana extractora tipo chimenea que lo expulsa hacia el exterior del Museo a través de un tubo. El tránsito del gas conecta el interior con el exterior de la arquitectura de Gehry conformando una iconografía fabril en el interior de la galería.

Por su intervención y ubicación, manifiesta la obra fuertes relaciones con la industria y el trabajo fabril gracias a la presencia del fuego. Vendrán a la mente los paisajes cercanos de las riberas de la Ría de Bilbao antaño pobladas por fábricas humeantes; las erguidas chimeneas que expulsaban el humo, seña de identidad de la labor con el hierro en el interior de las arquitecturas industriales. Y, al igual que las chimeneas se hacían necesarias en las fábricas, museológicamente hablando también se hace indispensable el conducto de evacuación de humos siendo los mismos técnicos de montaje del Guggenheim Bilbao los que lo habrían de diseñarlo y construirlo ateniéndose a la normativa de seguridad. El mismo Museo se convertía así en una fábrica cultural cuyos humos rezuman hacia toda la ciudad y su entorno, expresando su identidad de nueva fábrica que sustituye a las anteriores simbólicamente.

Como una antorcha o un pebetero de adoración, en el contenedor de metal el fuego recuerda el calor tan fundamental en el trabajo fabril del acero y necesario para la creación de tantas obras del arte contemporáneo en general y de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao en particular (ya vimos las piezas de Serra, Chillida, Koons, etc.).

⁵⁷⁵ Exposición en el Museo Guggenheim Bilbao del 17 de octubre, 2007-3 de febrero, 2008, organizada por dicho Museo y comisariada por Rosa Martínez

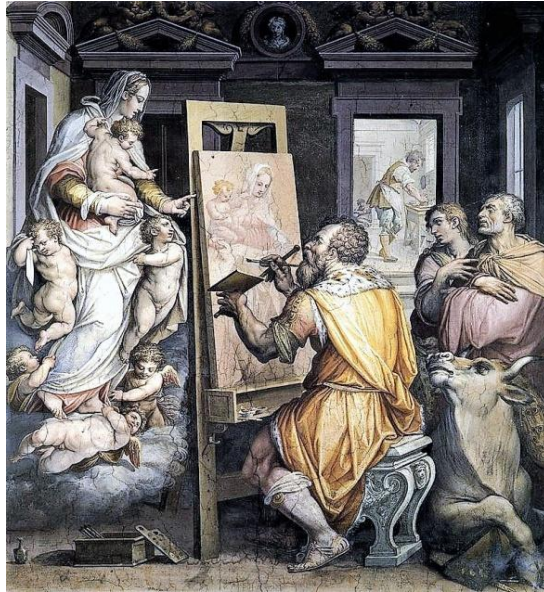
El artista ha hablado de pebetero que remite al ritual de conmemoración y recordatorio de la vida apagada del héroe por su sacrificio, “la muerte sobrevenida, siempre demasiado pronto, como consecuencia de la acción”.⁵⁷⁶ Con el título *Nom de guerre* (“nombre de guerra”) traer el fuego a la galería supone además recordar las revueltas sociales y concretamente las protestas proletarias, la conciencia de clase, también las reivindicaciones, la exigencia o solicitud de mejoras..., y a tantos héroes anónimos que hicieron conseguir los derechos de los que goza hoy la clase trabajadora.



(fig.347) MENDIZABAL, Asier. *Nom de guerre*, 2007
Hormigón, metal y combustión de etanol
Pebetero: 56 x 80 x 38 cm
Dimensiones totales variables

La obra por tanto, tiene un fuerte componente litúrgico o de ritual a pesar de su modesta apariencia: la llama de la actividad permanece, al igual que el cirio encendido hace constar la permanencia del Cordero de Dios con nosotros y solo se apaga durante la Semana Santa, el pebetero de Mendizabal representa también la llama encendida del arte. Un mero recipiente cilíndrico metálico ensalzándose en un pedestal de hormigón, acoge el signo que es símbolo purificador en una nueva catedral, un espacio sacro para el arte local y global que sustituye a la vieja industria enlazando con ella.

⁵⁷⁶ AAVV. *Chacun à son goût*. Catálogo editado con motivo de la exposición del mismo nombre en el Museo Guggenheim Bilbao del 17 de octubre, 2007-3 de febrero, 2008, organizada por dicho Museo y comisariada por Rosa Martínez). Edición FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2007, p. 60.



(fig.348) VASARI, Giorgio (1511-1574). “San Lucas pintando a la Virgen”, ca. 1570
Fresco, 160x216 cm.
Basílica della Santissima Annunziata. Cappella di San Luca. Florencia.

Al tiempo, significa la fe en la transformación y el progreso, el humilde sacrificio al que se le añade el carácter místico, como lo haría Yves Klein en sus obras como la de la Colección Propia. El fuego encendido permanentemente funciona en definitiva trayendo a la mente iconografías mitológicas y de santos enlazando con la misma Historia del Arte (fig.348) y como veneración a Vulcano o Hefesto, dios del fuego; a San Eloy, patrón de los metalúrgicos; a San José Obrero; a San Lorenzo, santo patrón de los mineros; y a San Lucas Evangelista, santo patrón de médicos y artistas [cuya festividad es el 18 de octubre y, el 18 de octubre de 1997 precisamente, se inauguraría el Museo Guggenheim Bilbao (la tarde del 18 a las autoridades y el 19 al público) como obra de arte como la mejor medicina regenerativa socioeconómicamente al caer la industria del entorno; asimismo, Lucas significa “luminoso”, “iluminado”, como el arte, que aporta conocimiento e iluminación intelectual]. La arquitectura de Gehry intervenida con la artificial chimenea, convierte al Museo más aún en una fábrica de conocimiento y regeneración de la urbe y el fuego por tanto, es metonimia de iluminación.

La obra, en definitiva, contiene acumulaciones simbólicas que promueven la especulación y la crítica al configurarse en el contexto expositivo del Guggenheim Bilbao cuya significación le afecta, recordando además que formó parte de una de las exposiciones conmemorativas del décimo aniversario del Museo.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Asier Mendizabal explora en sus obras aspectos que se vinculan a la conciencia de pertenencia a colectivos o grupos en función de ideologías y otras cuestiones.

-Analiza los signos que aparecen en el paisaje comunitario contemporáneo y hace reflexionar sobre ellos.

-La obra *Nom de guerre* de la Colección Propia del Guggenheim Bilbao se realizó para una de las muestras del décimo aniversario del mismo, interviniendo en uno de sus espacios arquitectónicos.

-De fuerte esencia industrial en sus materiales (recipiente metálico, tubo extractor de metal, bloque prefabricado de hormigón y etanol) connota aspectos pasados que tienen que ver con la historia, el paisaje, el trabajo y la colectividad industrial del entorno.

-La presencia del fuego permanente hace de la galería donde se expone la obra, un espacio solemne de veneración y recuerdo a los héroes caídos del movimiento obrero y sus luchas.

-El Museo no solo es una nueva catedral industrial que emana conocimiento suplantando a la anterior sino que, no renuncia a sus vínculos simbólicos con ella.

-La obra exigiría la apertura de una chimenea en la propia arquitectura del Guggenheim Bilbao funcionando como una fábrica de cultura y conocimiento.

-Como obra de arte en ese contexto expositivo, refiere a la Historia del Arte con iconografías no solo del trabajo industrial sino, con el fuego físico, a modo de cirio litúrgico, a la veneración de dioses mitológicos y, dentro del cristianismo, a los santos patrones relacionados con la historia metalúrgica y el arte.

3.7. c) ITZIAR OKARIZ. El sonido lo inunda todo.

-CUERPO Y ESPACIO

La praxis artística de Itziar Okariz (San Sebastián, 1965) ha venido en centrarse en acciones en las que la reflexión sobre la construcción social

de identidad ha dominado como tema. Tratando de transformar las relaciones del cuerpo con los espacios, investiga cuestiones sexuales o de género, políticas y culturales. Sus acciones han tenido y tienen lugar en espacios públicos y privados, transgrediendo códigos, normas y limitaciones socialmente impuestos o aceptados.

Sus eventos efímeros se volverán permanentes a través de la utilización de la fotografía o el vídeo; como ella misma diría “(...) la cámara es un utensilio para documentar (...)”⁵⁷⁷; y durante la ejecución de sus acciones, la música y el sonido han sido fundamentales. A Okariz, más familiariza con la escultura, acogiendo también aspectos de la danza, le interesa el espacio y el cuerpo en él.

Si ya desde sus primeros trabajos en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, interactuaba con el espacio de la clase, o en la misma ciudad de Bilbao, en una de sus series “Trepano edificios” (2003) subiendo ella misma por la fachada del Palacio Euskalduna o del Edificio Renfe en la Plaza Circular de la ciudad, entre otros, su interés por el espacio era patente. Asimismo el cuerpo será el medio y material de representación para explorar cuestiones que tienen que ver con fundamentos sociales impuestos que ella transgrede continuamente y documentaría estas acciones recurriendo al vídeo y a la fotografía.

-“*IRRINTZI*” (2007). LA IDENTIDAD Y LO CONTEMPORÁNEO.

La obra de Itziar Okariz que se encuentra en la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao titulada “Irrintzi” (fig.349) se compone de una acción documentada en vídeo que la artista realizaría en el mismo interior del edificio de Gehry exento de público. El efímero evento se documentaría tecnológicamente y el visitante se encontrará en la sala con una proyección de DVD monocanal donde destaca el primer plano de la autora dirigiendo un largo grito a un micrófono. (fig.1) Okariz emite o “echa” (como así se dice) un *irrintzi*, un grito tradicional vasco agudo y prolongado que hacían resonar de un valle a otro pastores y gentes de los caseríos para comunicarse. Esta forma abstracta de comunicación que hoy en día se exhala como grito colectivo, de celebración, etc. en el Guggenheim Bilbao hace que el vacío se materialize con su amplificación ocupando el interior de la galería donde se ubica la obra saliendo incluso de ella y yendo más allá alcanzando incluso a todo el espacio expositivo del edificio de Gehry. Sorprende el carácter virtual de

⁵⁷⁷ Vid. *Metrópolis* nº 1011, *Itziar Okariz*. (Programa de TV), Duración: 27'01'' ; cf. 0450'', en <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-itziar-okariz/786204/>>, [10-04-2017]

la obra y cómo físicamente el sonido inunda la galería materializando el aire.



(fig.349) Primer plano de la artista Itziar Okariz "echando" un *irrintzi* en la obra del mismo nombre que el grito ancestral vasco, de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao.

De nuevo Okariz trabaja con el cuerpo y el espacio, con el suyo propio creando el evento y a través de la reproducción de la grabación transforma la galería para el observador que, en función de dónde se sitúe lo percibirá de un modo u otro. Se será consciente de cuestiones adverbiales de lugar por lo sonoro y de la misma naturaleza del grito por parte de la capacidad física de la autora para emitirlo, su duración, el volumen del sonido mismo que se amplifica y va más allá espacialmente por la acústica de la/s sala/s... Al reiterarlo constantemente en bucle continuo, ella misma se vuelve máquina.

La artista que echa el *irrintzi* hacia un micrófono muestra la imagen en el vídeo desincronizadamente, esto es, la no coincidencia total entre la acción misma y lo que se oye produce un efecto de extrañamiento en el espectador formulándose preguntas incluso sobre la propia instalación técnica. Como una metáfora de separación o de unión entre lo ancestral y lo moderno, el cuerpo real y el mediático, entre la presencia de la tradición y/o su ausencia en estos tiempos de globalización. La misma Okariz expresaría que se produce la paradoja "entre el ruido y el lenguaje, la tradición y lo contemporáneo, el espacio y el tránsito, o la acción y el signo".⁵⁷⁸

⁵⁷⁸ AAVV. *Chacun à son goût*. (Catálogo editado con motivo de la exposición del mismo nombre en el Museo Guggenheim Bilbao del 17 de octubre, 2007-3 de febrero, 2008, organizada por dicho Museo y comisariada por Rosa Martínez). Edición FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2007, p. 66.

No obstante, la lectura a la que Okariz también induce es que recurre a la tecnología como medio que, por su naturaleza moderna, dialoga permanentemente con el edificio *high tech* de Gehry proponiendo un coloquio a nivel tecnológico. Por otro lado, la guipuzcoana, de manera hábil propone un debate de identidades vasca e internacional, un diálogo entre lo ancestral y lo contemporáneo. Como una metáfora de lo adverbial físico, aquí y allí que experimenta el espectador con el sonido, el espacio introduce Okariz la historia de lo autóctono en un espacio que lo pone más en conocimiento al mundo.

La emisión del *irrintzi* ocupa el espacio interior del Guggenheim Bilbao como un grito de la presencia de lo vasco, una cuestión de conmemoración identitaria que se expresa a lo alto y ancho del espacio del Museo como nueva fábrica de cultura que hace pensar en la memoria sobre quiénes somos, de dónde venimos y a dónde vamos.

Okariz ha repetido *Irrintzi* en diferentes versiones en espacios muy diferentes como en su propio estudio, en Sevilla, Nueva York o en la Sala Rekalde en Bilbao y nunca funciona igual pues el contexto y sus condiciones la influirán. En el Museo Guggenheim Bilbao la pieza es una de las obras más icónicas de este estudio por su naturaleza tecnológico-industrial que es como se muestra al público (una pantalla de proyección sobre un soporte metálico y un altavoz), porque dialoga con los espacios del edificio del Museo (implicando relaciones cuerpo-espacio-escultura-arquitectura-sonido), porque enfatiza en la identidad vasca que impregna el edificio de marca internacional y porque su artífice es una de las artistas vascas cuya obra forma parte de la Colección Permanente de los Museos Guggenheim.⁵⁷⁹ Como diría Rosa Martínez, comisaria de la exposición organizada por el Museo Guggenheim Bilbao donde se exhibió esta obra sobre la descontextualización de aquel grito ancestral:

(...) la conciencia de la transposición de un elemento antropológico tradicional como es el *irrintzi* al marco de un edificio emblemático de la transformación de la economía y la cultura vascas convierte esta obra en un magnífico ejercicio lingüístico e identitario y muestra su eficacia como forma de interferencia social y cultural.⁵⁸⁰

Okariz es capaz de descontextualizar un *irrintzi* de naturaleza social y antropológica y echarlo en el interior de una catedral del arte haciéndola más vasca de lo que es, impulsando a tomar conciencia sobre la

⁵⁷⁹ Tratándose como decimos, de una retroproyección, llegó al museo en cinta Betacam –que ya se ha quedado obsoleta- y se han realizado para el mantenimiento y conservación de la obra, copias en DVD, USB y red. Información aportada por el Museo Guggenheim Bilbao.

⁵⁸⁰ AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao* (traducción de: Art in Translation, Rafael Aburto, Magalí Martínez de Solimán y Maribel Vilarino Rodríguez. Elena González Escrihuela y Museo Guggenheim Bilbao). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009, p. 486.

identidad del propio Museo en unos tiempos de globalización. La obra de la donostiarra induce a la reflexión sobre el diálogo de los diferentes intereses que en origen darían lugar a los acuerdos de instalar un Museo de la marca americana Guggenheim en Bilbao. Enamorado desde un primer momento del viejo solar a orillas de la Ría de la ciudad donde emplazó finalmente su edificio, que se ha convertido en icono y seña de identidad bilbaína en el mundo entero, hasta el propio Gehry -como bien dirían algunos- es vasco.



(fig.350) OKARIZ, Itziar. "Irrintzi", (2007)
Proyección de DVD monocanal, con sonido, en pantalla exenta.
Edición única.
Museo Guggenheim Bilbao.

La obra "Irrintzi" puede tener diferentes lecturas, incluso polémicas, irónicas y puede despertar tensiones entre lo foráneo y lo extranjero, lo local y lo global; pero, la experiencia directa con el público nos dice que la familiaridad del sonido en unos espacios que tienen ya identidad vasca propia y están en el imaginario cultural vasco, juegan al unísono aceptando que la obra, ¿dónde mejor se iba a crear y a ubicar? Es así que es leída como la traída de "lo propio a lo nuestro".

SÍNTESIS DE IDEAS

-Itziar Okariz explora la construcción social de la identidad a través de acciones cotidianas realizadas por ella misma.

-Le interesa la relación del cuerpo con el espacio, en su caso su acción reproducida y repetida.

-Sus acciones tienen lugar en espacios públicos y privados, transgrediendo limitaciones y normativas aportando nuevos significados.

-Sus eventos efímeros se volverán permanentes a través de la utilización de la fotografía o el vídeo.

-En la obra "Irrintzi" de 2007 de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao, introduce un elemento ancestral como el ancestral grito vasco en un espacio contemporáneo uniendo tradición y modernidad en unos tiempos de extendida globalización.

-El visitante se encuentra ante una proyección que es un documento videográfico y la reproducción repetida del sonido.

-El sonido del grito producido por ella misma inunda el espacio de las galerías implicando al espectador en una suerte de reflexión sobre la cultura y la identidad.

3.7. d) OTROS

-MAIDER LÓPEZ. Arquitectura social.

La *praxis* artística de Mainer López (San Sebastián, 1975) se basa en las relaciones entre arte, diseño y arquitectura. La propia autora colaboraría en la concepción de Zero Espazioa del Museo Guggenheim Bilbao colaborando con la ingeniería IDOM.

López transformará espacios arquitectónicos al intervenir en ellos generando nuevas percepciones de los mismos travistiéndolos y convirtiéndolos en sí mismos en su obra de arte, a la vez que adquieren nuevos significados e iconografías. Un ejemplo al respecto sería cuando, en 2007 al ser invitada a participar en la exposición *Chacun à son goût*, transformaría la Galería 306 del Museo Guggenheim Bilbao interviniendo en ella. Dicha galería, siendo una de las de volumetría ortogonal y paredes rectas, se hizo orgánica gracias a la apropiación de la donostiarra del estilo su arquitecto, Frank Gehry, curvando las superficies. Al igual que Gehry pudo en Bilbao realizar un edificio dinámico de superficies curvas gracias a la moderna tecnología y a diferentes materiales, López pervertiría uno de los pocos volúmenes ortogonales y "clásicos" con cartón yeso aplicando la tecnología necesaria siguiendo las características líneas del americano en el resto del edificio. Como ella diría su obra funcionaba como "(...) un lugar

expositivo que, en vez de colgar en él mi trabajo, se expone a sí mismo. Un lugar camaleónico que pretende confundirse con las demás salas del museo, al tiempo que nos cuestiona sobre la autoría y la arquitectura”.⁵⁸¹

Por otro lado, son sonadas los eventos colectivos de Mainer López que, como Gilbert & George, Richard Long y tantos otros, registrará a través de medios como la fotografía. La obra que tiene en su Colección Propia el Museo Guggenheim Bilbao, *AdosAdos*, no solo se promulgaría como acción colectiva sino como intervención arquitectónica y performativa amplificando el exterior del edificio de Frank Gehry en Bilbao de manera física y simbólica.

-*AdosAdos* (2007)

La obra en cuestión consta de dieciseis fotografías en las que se documenta la acción concebida concretamente para los Amigos del Museo Guggenheim Bilbao en el décimo aniversario de la institución. Se invitaría a que participaran en un evento para amplificar simbólicamente la emblemática arquitectura de Gehry en Bilbao creando una simulada galería en el exterior del edificio. Los participantes llevarían en sus manos planchas simuladas de titanio (material emblemático del edificio con fuertes connotaciones industriales) de aproximadamente las mismas medidas que las reales. Trabajando al unísono según instrucciones precisas, los entregados Amigos crearían una extensión arquitectónica efímera, un “muro fugaz” diría la autora que aporta significaciones sociales como el orgullo colectivo y pertenencia a una institución que promulga conocimiento.^(fig.348) Los ciudadanos apoyan al Museo y lo dotan de contenido cívico y social construyéndolo, participando en él y con él sobre todo simbólicamente.⁵⁸² Frank Gehry de hecho, concibe los museos como lugares de encuentro, de socialización y el mismo atrio del Guggenheim Bilbao es el punto de encuentro con el Museo y con la sociedad.

El Museo Guggenheim Bilbao es espejo de satisfacción y bienestar, “(...) el grado de civilización al que aludiría Thomas Krens en su prólogo al fallido proyecto de Salzburgo.(...)”.⁵⁸³ La respuesta a la convocatoria de

⁵⁸¹ AAVV. *Chacun à son goût*. Catálogo editado con motivo de la exposición del mismo nombre en el Museo Guggenheim Bilbao del 17 de octubre, 2007-3 de febrero, 2008, organizada por dicho Museo y comisariada por Rosa Martínez. Edición FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2007, p. 54.

⁵⁸² AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao* (traducción de: Art in Translation, Rafael Aburto, Magalí Martínez de Solimán y Maribel Vilarino Rodríguez. Elena González Escrihuela y Museo Guggenheim Bilbao). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009, p. 478.

⁵⁸³ ESTEBAN, Iñaki. *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Editorial Anagrama, S.A. Barcelona, 2007, p. 110.

Maider López reflejaría (como en tantas ocasiones al participar en otras actividades propuestas por el Museo) el orgullo colectivo, un orgullo que se expresa como ejemplo, en el conjunto de Amigos del Museo que supone la participación más alta del Estado.



(fig.351) LÓPEZ, Maider. *AdosAdos*, 2007 (Detalle)
Dieciseis fotografías en papel Fujicolor profesional.
Edición 1/5+ P. A.

La arquitectura del Guggenheim Bilbao es un símbolo de la ciudad y del País Vasco y demuestra su potencial simbólico sobre ese orgullo. Acudir a convocatorias como la de López haciendo que los propios ciudadanos sean los mismos constructores, denota la aceptación de la sustitución simbólica del Museo por la anterior industria que antaño aportaba el orgullo. El mismo Frank Gehry diría que la arquitectura significa algo más que un negocio: es un símbolo y parte de una comunidad”.⁵⁸⁴ El mismo juego de palabras y lenguas del título porta ese mismo significado: “adosados” aparecen los simulados fragmentos de titanio portados por los Amigos del Museo y, en euskera la palabra *ados* podría traducirse como “ok, bien, de acuerdo”.

⁵⁸⁴ Diario *La Vanguardia*, Abril de 2006, citado en ESTEBAN, *El efecto Guggenheim...*, op. cit., p. 132.

SÍNTESIS DE IDEAS

-El arte de la autora donostiarra Maider López tiene como protagonistas a la arquitectura, el diseño, el arte plástico y las acciones colectivas.

-En el Museo Guggenheim Bilbao ha intervenido en varias ocasiones involucrando a la misma arquitectura de Frank Gehry, transformándola para ofrecer nuevas percepciones de la misma.

-La obra *AdosAdos* sería una acción realizada por parte del colectivo de Amigos del Museo Guggenheim Bilbao en el mismo año en el que este cumpliera su Décimo Aniversario.

-Durante la misma los participantes amplificarían parcialmente los volúmenes de titanio del edificio documentándose el evento a través de una serie de fotografías.

-Perteneciendo a la Colección Propia del Guggenheim Bilbao, *AdosAdos* constituye una demostración de aceptación y orgullo colectivo acudiendo a la cita propuesta por López para amplificar física y simbólicamente el edificio icono del nuevo Bilbao como sustituto simbólico de la vieja industria.

3.8. ICONOGRAFÍAS DE LA ERA DE LA INDUSTRIA

Algunos artistas de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao destacarán con iconografías de la sociedad de consumo que les ha tocado vivir. Centrando sus obras en la reflexión sobre el ser humano en la sociedad de esencia capitalista recogerán el legado iconográfico continuo y cotidiano de los medios de comunicación de masas. James Rosenquist con sus pastiches sobre la cultura de consumo y la era de la tecnología espacial pensará la imagen dentro de nuevas percepciones siendo uno de los artistas más destacado del Arte Pop representados en la Colección Propia junto con Warhol.

Otros se centrarán en la ciudad industrial y posindustrial como artificio o intervención constructiva sobre la naturaleza, esto es, la ciudad como paradigma de civilización, de cultura y de intervención humana en la propia naturaleza. Así, el concepto de paisaje, vendrá determinado por una combinación de características físicas, naturales, materiales y humanas. La ciudad en su caso, es siempre una creación artificial, más aún la ciudad industrial y, en definitiva, la ciudad es forma política de la historia.

Autores como Miquel Navarro (Mislata, Valencia, 1945) y Jesús María Lazkano (Bergara, Guipúzcoa, 1960) muestran su interés por la ciudad moderna conociendo ambos de primera mano el mundo industrial: el primero procedente de Mislata, municipio en cuyo paisaje en los años cincuenta destacaban las chimeneas de una papelera conviviendo con el paisaje rural cercano a Manises (precisamente de fuerte tradición industrial cerámica) estando, más cerca aún de Valencia, ciudad de la producción y el diseño del juguete; Lazkano por su parte, habiendo nacido en Bergara (Guipúzcoa), conocería muy bien el mundo industrial de Bilbao y su entorno de los años setenta y ochenta viviendo además durante años en el barrio bilbaíno de Santa Ana, plagado de fábricas de hierro y rodeado de minas.

El paisaje urbano suscitará iconografías en el trabajo de estos dos autores que se detienen en la ciudad como metáfora de civilización: Navarro construye y poetiza la ciudad sobre todo a través de instalaciones escultóricas de apariencia mecanicista con materiales industriales; Lazkano por su parte, alude a la memoria y al registro de la ciudad posindustrial convirtiéndola en un universo de color y de forma bajo un velo romántico.

Las ciudades de ambos en la Colección Propia del Guggenheim Bilbao, parecen crecer como creció Bilbao en los años de bonanza siderometalúrgica; los edificios, los puentes, el paisaje urbano, son

signos que remiten a ideas erigiendo sus ciudades como juegos poéticos de volúmenes geométricos, de masas, de horizontales y verticales, de perspectivas o puntos de vista, de colores y texturas.

3.8. a) JAMES ROSENQUIST. Iconografías populares.

-LA APROPIACIÓN DE IMÁGENES INDUSTRIALES

Nacido en Grand Forks, Dakota del Norte, en 1933, James Rosenquist se criaría en los tiempos de la Gran Depresión durante los años anteriores a la aparición de la televisión. Durante aquella época lo que se destilaba a nivel publicitario eran los catálogos de venta por correo, las revistas ilustradas y el mundo de la imagen impresa en general que tanto encandilaría al artista.

Considerado uno de los autores pop por excelencia, de niño ya apuntaba maneras para con el dibujo y comenzaría a interesarse por el arte en las grandes extensiones planas del medio oeste americano donde las ingentes escalas paisajísticas apabullaban al pequeño.

De formación universitaria en Minnesota, mientras el Expresionismo Abstracto estaba muy presente, estudiaría en la Art Students League y en la International Sign Painters and Pictorial Painters Union. Durante sus estudios trabajaría como pintor de vallas publicitarias y a posteriori de los mismos hasta 1960, ganándose el sobrenombre de “El Miguel Ángel de las vallas”.⁵⁸⁵ No obstante su interés no radicaba en la función publicitaria sino en los rasgos formales utilizados en sus medios, de hecho, diría: “Cuando pintaba anuncios, estaba pintando todas esas imágenes que realmente me importaban un bledo excepto por su color y forma”.⁵⁸⁶ Prestaría sus servicios en compañías como la General Outdoor Advertising de Minneapolis o la Artkraft Strauss de Nueva York; en 1953 por ejemplo, pasaría todo el verano pintando carteles que anunciaban la gasolina Phillips 66 y la Coca-Cola por todo el medio

⁵⁸⁵ GOLDMAN, Judith. *James Rosenquist*. AAVV. Colección del Museo Guggenheim Bilbao (traducción de: Art in Translation, Rafael Aburto, Magalí Martínez de Solimán y Maribel Vilarino Rodríguez. Elena González Escrihuela y Museo Guggenheim Bilbao). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009, p. 129.

⁵⁸⁶ Declaraciones de Rosenquist a un periodista de la UPI en una de sus entrevistas. Billboard Painter. Local 230, Is Broadway's Biggest Artist, UPI, New York, 6 Julio de 1960; citado por Judith Goldman; pp. 25-26; recogido por Craig Acock en James Rosenquist y el arte pop, en CASANOVA, María (coord..) James Rosenquist. Catálogo de exposición en e IVAM Centre Julio González, comisariada por Vicente Todolí, 17 mayo-18 agosto, 1991, (traducción de Javier García Raffi, Harry Smith). Edita Institut Valencià de Art Modern. Valencia, 1991, p. 11.

Oeste de los Estados Unidos.⁵⁸⁷ Finalmente, dejaría de dedicarse a esta forma de publicidad artística después de que un compañero de trabajo se matara cayendo de un andamio. Pintaría vallas publicitarias desde 1957 a 1960.

En lo progresivo, con ese bagaje, Rosenquist sabría combinar en su arte su formación como artista con las técnicas e iconografías publicitarias de carteles y vallas con los que había trabajado. Generalmente sabría diferenciar su trabajo comercial y su praxis pictórica de estudio aunque incluso en ocasiones no se distinguieran. El americano aprendería en aquellos primeros tiempos los mecanismos de la imagen publicitaria en la que se moviera y comenzaría a incluir en sus obras la monumentalidad, la figuración, la idea de collage por yuxtaposición de fragmentos de anuncios, los colores saturados, las iconografías de la sociedad de consumo...

Trabajando en la pintura de vallas publicitarias entendería -por ejemplo- que un conductor que circula por una autopista norteamericana a gran velocidad en su vehículo y que, al encontrarse a su izquierda o su derecha una valla publicitaria, esta habría de mantener las siguientes condiciones:

1. Gran formato (el propio de ese medio que es la gran escala por convención), para llamar potentemente la atención del observador.
2. La imagen que se muestre ha de tener colores intensos, saturados, contraste de complementarios... para apelar igualmente al conductor.
3. El mensaje comercial ha de ser claro y al primer golpe de vista el observador ha de recibir la información sobre el producto que se le induce a comprar. Dado que el conductor ha de atender a la conducción e irá a gran velocidad, el tiempo es reducido para la percepción y aprehensión del mensaje, de ahí la exigencia de su claridad.

Así se apropiaría el americano para su arte de estudio de los aspectos más formales utilizando grandes formatos y contrastes cromáticos como en las pinturas de vallas publicitarias. Sin embargo, el mensaje comercial no le interesaba, es decir, el persuadir al consumidor e inducir a la compra de un producto no sería su objetivo pues sus obras pictóricas se

⁵⁸⁷ El arte de pintar vallas y carteles publicitarios se podría decir que hoy en día está casi extinguido pero en la época del joven James era una forma de publicidad artística muy importante. En la actualidad se utilizan las tecnologías de impresión digital imprimiéndose las composiciones en una imprenta para después adherirlas a la valla.

inscribían en el ámbito de las Bellas Artes y no en el de la publicidad.(figs.352 y 353)

Si en un principio se interesó mucho más por lo formal que por lo conceptual, finalmente se manifestaría como un cronista y pensador sobre el hombre contemporáneo, hijo de la sociedad capitalista moderna con sus preocupaciones por lo cotidiano.

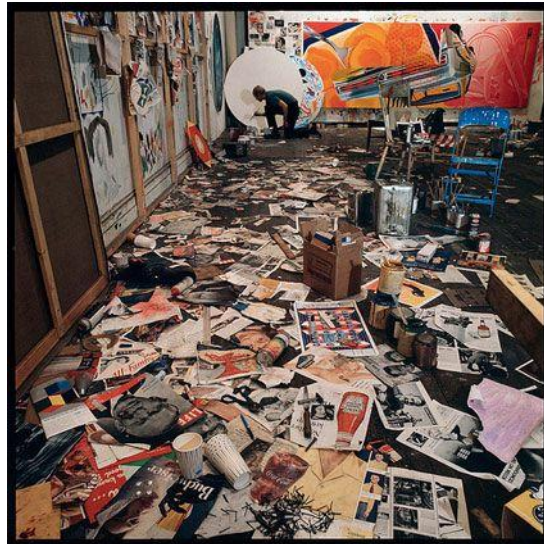
Comenzó a incluir variaciones de fragmentos de imágenes procedentes de anuncios publicitarios, billetes de autobús, bonos de supermercado..., introduciendo el elemento popular, esto es, inserto en ese contexto de la sociedad de consumo donde se alardeaba de la abundancia de bienes en los medios de comunicación de masas. Así evolucionaron sus pinturas refiriéndose directamente al contexto político y cultural de los tiempos en los que las creara haciendo muy presente la cultura capitalista moderna. En definitiva, surgirían iconografías de la sociedad de consumo al transformar el mensaje comercial para dar lugar a una reflexión sobre el ser humano en la sociedad del capitalismo moderno y también un halo de crítica, denuncia, reivindicación y análisis sobre la cuestión social moderna. Se preocuparía por el amplio desarrollo de la industrialización y sus consecuencias, el medio ambiente, el militarismo, la carrera espacial y la interrelación entre ciencia, industria y tecnología con la cultura.

Rosenquist expresaría sus opiniones tanto a través de sus obras como de sus actos que fueron muchos. En 1972 sería arrestado y encarcelado cuando se manifestara en contra de la guerra de Vietnam; viajaría por los Estados Unidos realizando campañas a favor de los derechos de los artistas... A pesar de la aparente banalidad de sus imágenes, en el fondo subyacían contenidos de gran peso social.

Sus diversas iconografías podían remitir a la comunicación electrónica, al consumo, la política, la economía..., y aparecerán elementos tan diversos como comestibles junto a artefactos domésticos, naves espaciales, figuras políticas.... Evocaba la idea de abundancia y la necesidad de consumir que se crea gracias a la publicidad en una sociedad

Empezaría a dar importancia al collage cuando conoce a Rauschenberg en 1956 y comenzaría sus obras realizando collages yuxtaponiendo pequeños recortes de anuncios o fotografías de revistas; a continuación cuadrículaba ese modelo resultante para trasladarlo al gran formato dibujando manualmente la composición para pintarla manualmente intentando no dejar la impronta de la pincelada. El mismo proceso de transferencia sería deudor de las vallas de anuncios así como la escala

utilizada, y sus acabados también tendrían mucho que ver con las imágenes publicitarias y al anonimato como el de cualquier producto fabril al uso. Le interesaba la a veces difícil lectura o la búsqueda del hilo conductor narrativo entre la fragmentación que muestran sus obras pero le resultaba un recurso muy conveniente para expresar la multiplicidad de aspectos de la vida moderna.



(figs.352 y 353) Izquierda: Rosenquist pintando en 1958 una valla publicitaria en Nueva York. Derecha: trabajando en su estudio en 1967.

-CUESTIONES MODERNAS. LA INDUSTRIA DE CONSUMO Y LA MILITAR. LA CARRERA ESPACIAL

El interés de James Rosenquist por lo científico e industrial se haría patente en muchas de sus obras con iconografía militar, espacial o con la presencia física en ellas de algún material industrial y tecnológico.

Ya con la pintura "F-111", ejecutada entre 1964 y 1965, de escala mural con sus más de veintiséis metros y medio de longitud, lograría a mediados de los sesenta el reconocimiento internacional como uno de los adalides del Arte Pop americano.(fig.3) Pero, a diferencia de los pop, que utilizaban sencillos procedimientos gráficos para conseguir generalmente relaciones entre figura y fondo más o menos planas, Rosenquist accede con volumen y tridimensionalidad, superpone imágenes, sus colores serán más ricos o variados y su arte será más manual. Pocas veces utilizaría la serigrafía o el estarcido como Andy Warhol o Roy Lichtenstein.⁵⁸⁸ Pero cuando hiciera grabados aparte de

⁵⁸⁸ Cfr. Walter Hopps. Un connoisseur de lo inexplicable, en AAVV. *James Rosenquist. Retrospectiva*. Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre organizada por Walter Hopps y Sarah

ser como toda su obra, una réplica a la cultura popular con sus reclamos publicitarios y modas efímeros, introduciría también el halo industrial incorporando la seriación y el mundo de la máquina (por ejemplo las máquinas de impresión Offset).⁵⁸⁹

En esa obra yuxtapone diversas imágenes de productos de consumo, el primer plano de una niña, un secador de peluquería, un buceador, una explosión atómica en un cazabombardero F-111, bombillas, neumáticos, espaguetis, entre otros. Rosenquist conseguiría así, con una narración dislocada, una crónica de sus convulsos tiempos: Tomaría el arma más reciente y tecnológicamente más avanzada del momento que se encontraba en desarrollo, el avión F-111, y lo ubicaría, como el mismo artista expresara más tarde: "(...) volando a través de la sociedad de consumo para cuestionar la colusión entre la máquina de muerte de Vietnam, el consumismo, los medios de comunicación y la publicidad (...)"⁵⁹⁰, haciendo alusiones directas al "(...) complejo industrial militar que sostenía la nueva cultura de consumo norteamericana (...)"⁵⁹¹ (figs.354)

He ahí la reflexión, cómo el poder adquisitivo en la época provocaba una actitud de indiferencia en la sociedad americana entretenida en el consumo y confiada en la falsa seguridad que proporcionaba la industria de armamento en plena Guerra Fría:

La construcción de aviones de guerra proporcionaba ingresos a muchas familias americanas, pero yo no podía entender por qué el gobierno no construía hospitales y escuelas, en vez de aviones de combate que enseguida se quedaban obsoletos.⁵⁹²

Los padres de Rosenquist fueron pilotos en los años treinta en Dakota del Norte; más tarde, al comenzar la Segunda Guerra Mundial, el progenitor trabajaría en una instalación de defensa y luego en la

Bancroft: The Menil Collection y The Museum of Fine Arts, Houston, 17 de mayo-17 de agosto, 2003; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 17 de octubre, 2003-4 de febrero, 2004; Museo Guggenheim Bilbao, 12 de mayo-17 de octubre, 2004, (traducción al castellano de Museo Guggenheim Bilbao, Itziar Elguezabal). Editan The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004, pp. 7-8.

⁵⁸⁹ Vid. interesante artículo sobre las empresas y talleres de grabado en los que Rosenquist ha creado los suyos y otros aspectos referidos a esa técnica. FINE, Ruth, E. Fuera de la divisoria continental y otros viajes arriesgados, en AAVV. James Rosenquist. Retrospectiva..., o. cit., pp.44-55.

⁵⁹⁰ James Rosenquist: F-111, January 25-July 30, 2012. The Museum of Modern Art; en <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1233?locale=en>>, [18-03-2017].

⁵⁹¹ AAVV. *La Colección Permanente de los Museos Guggenheim* (publicado con motivo del Décimo Aniversario del Museo Guggenheim Bilbao). Edita: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 2007, p. 162.

Vid. también interesante publicación sobre el arte de Rosenquist analizando su contexto y lo que pretendía mostrar y criticar sobre la cultura de consumo, la industria, lo militar...: LOBEL, Michael: *James Rosenquist. Pop Art, Politics, and History in the 1960's*. Edita University of California Press. Los Angeles, 2009.

⁵⁹² Entrevista con Sarah Bancroft. *Problemas modernos y acontecimientos de actualidad*, en AAVV. James Rosenquist. Retrospectiva..., op. cit. p. 126.

Northwestern Airlines en el mantenimiento de aeronaves así como en otras empresas vinculadas también a la aviación. No es de extrañar que el artista siempre sintiera atracción por la industria tecnológica y la aeronáutica en particular, de hecho diría que de pequeño quería ser aviador y volar.⁵⁹³ Pero, a pesar de su carácter admirativo por el mundo de la aviación y lo aeroespacial, el artista no dejaría de ser crítico hacia la industria militar o hacia lo que él consideraba de la sociedad que le tocó vivir. También es cierto que -como él mismo declarara- de adulto se dejaría influenciar por la Generación Beat y su antimaterialismo aunque de niño había sido

(...) un niño normal, al que le gustaban los coches y los aviones, pero me arrancaron de una vida burguesa de clase media en Minnesota y fui a caer en las aceras (de Nueva York) sin conducir nunca un coche... Empezaron a no interesarme nada todas esas cosas materialistas".⁵⁹⁴

Se codearía con los escritores de esa generación y por ejemplo, conocería de primera mano el *cut-up* de William Burroughs (1914-1997) conectando con lo que el artista ya estaba haciendo dado que su forma de proceder sería a partir de fragmentos unidos en una sola composición. Fragmentos que encontraba en el *mare magnum* de su archivo que era la ciudad de Nueva York, la acumulación de información en sus calles, el frenético ritmo de la vida moderna; así su estudio siempre estaría lleno de recortes por doquier. Muy a la manera de Hannah Höch (1889-1978) o de Raoul Hausmann (1886-1971), sus cuadros denotarían su naturaleza vinculada al fotomontaje.⁵⁹⁵



(fig.354) ROSENQUIST, James. *F-111*, 1964-65
Óleo sobre lienzo con aluminio; 304,8x2621,3 cm
Museum of Modern Art, Nueva York.

⁵⁹³ Así lo cuenta en una entrevista del 27 de noviembre de 1979. Cfr. *James Rosenquist*. Catálogo de exposición en el IVAM..., op. cit., p. 77

⁵⁹⁴ Conversación con Julia Blaut, 19 de abril y 31 de mayo de 2002. Cfr. BLAUT, Julia. *James Rosenquist: el collage y a pintura de la vida moderna*; en AAVV. *James Rosenquist. Retrospectiva...*, op. cit. pp. 21 y 39.

⁵⁹⁵ Está presente la idea de *collage* y yuxtaposición de fragmentos figurativos de anuncios publicitarios estructurando el plano del cuadro remitiendo a primeras vanguardias como el Cubismo, el Dadá o el Surrealismo.

El programa espacial se verá analizado críticamente aflorando el activismo artístico y el compromiso de Rosenquist que no quedaría relegado a centrarse en los Estados Unidos sino que se referirá a acontecimientos y conflictos en otros territorios del mundo. En la obra “Mascarada del complejo industrial militar observando con desprecio el mundo de los insectos” (1992), (fig.355) se centra en cómo lo político dirige las vidas hasta de los astronautas: cuando se produjo el golpe de estado contra Mijail Gorbachev, los cosmonautas soviéticos fueron abandonados en el espacio prácticamente a su suerte, no pudiendo regresar al planeta tierra ni ser atendidos hasta que no se resolviera el conflicto político en su país. Rosenquist interpreta la cuestión desde el punto de vista de las hormigas mirando a la tierra desde el espacio como algo impregnado de una estética sublime haciendo ser consciente de la pequeñez del ser humano ante el mundo (así como de su pequeñez en humanidad). El mismo artista, recordando un proverbio veneciano comentaría: “El artista nada en el agua, el crítico en la orilla (...). ¿Estoy ahí dentro? ¿O estoy en la orilla observando? Creo que estoy ahí dentro”.⁵⁹⁶



(fig.355) ROSENQUIST, James. “Mascarada del complejo industrial militar observando con desprecio el mundo de los insectos” (*Masquerade of the Military Industrial Complex Looking Down on the Insect World*), 1992.

Óleo y acrílico sobre lienzo con forma, con malla metálica, lápices, manecillas de reloj y mecanismo de relojería accionado con pilas; 228,6x889 cm.

The Detroit Institute of Arts.

Por tanto, de temática moderna, muchas de sus obras se erigen como declaraciones antibelicistas reflexionando sobre el devenir social, político, económico y medioambiental, que no eximirán su curiosidad por el tema del universo, la tecnología o las teorías científicas. De este modo, recordaría Rosenquist a los primeros tiempos industriales y científicos donde el arte recogería el interés de los artistas por la ciencia y el pulso de los tiempos en general.

⁵⁹⁶ Walter Hopps: *Un connoisseur de la inexplicable*, en cat. exp. AAVV. *James Rosenquist: Retrospectiva...*, op. cit., p. 13.

-“CÁPSULA FLAMENCO”, 1970.

Siguiendo con su interés por el mundo de la industria científica y tecnológica centrada en la carrera espacial (al cual también pudimos aludir cuando tratamos el apartado de este estudio sobre Robert Rauschenberg), algunas de sus obras de una manera metafórica y original, documentan el programa espacial americano; otras recuerdan a cómo él mismo en su niñez sería testigo de la caída de un meteorito en 1938 en el tejado de una de sus vecinas en Minnesota; y en otras alude a la velocidad de la luz y a la teoría de la relatividad de Einstein. Temáticas que tratará intermitentemente durante más de tres décadas; él mismo diría: “Me interesa la visión contemporánea -el brillo del cromo, las asociaciones rápidas, los destellos de luz fulminantes. ¡Pim, pam! No cuento anécdotas. Acumulo experiencias.”⁵⁹⁷

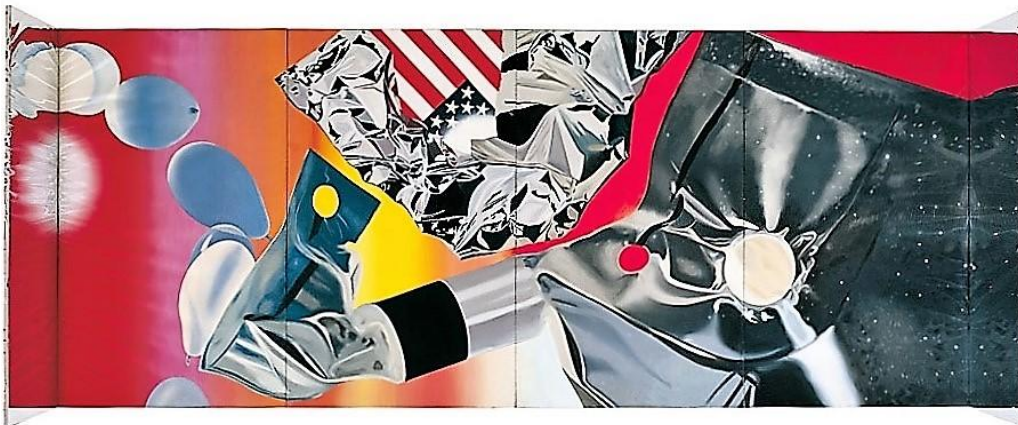
Tempranamente al respecto, en el año 1970 realizaría la obra “Cápsula flamenco” (*Flamingo Capsule*) que pertenece a la Colección Propia el Museo Guggenheim Bilbao. (fig.356) En ella el artista pone ya de manifiesto su interés por el programa espacial estadounidense de los sesenta descubriéndose la obra como un *memorándum* u homenaje a los tres astronautas que perdieron la vida ejecutando un entrenamiento en la nave espacial Apolo I el 27 de enero de 1967 al producirse inesperadamente un incendio en su nave. Un hecho este que conmocionó al pueblo americano confiado y esperanzado en el desarrollo tecnológico de su país.

Aunque, desde niño Rosenquist estaría fascinado por el mundo tecnológico espacial, en “Cápsula flamenco” reflexiona sobre los pros y los contras del mismo y, fundamentalmente a la peligrosidad de la era espacial. El de Grand Forks muestra la iconografía del desastre a través de una narración discontinua: un fragmento del traje de un astronauta en la parte derecha de la composición, el emblema patriótico medio envuelto en una bolsa plateada situando la narración en los Estados Unidos, la píldora que los astronautas ingerían en el espacio y les alimentaba y, en la izquierda del cuadro, una serie de globos que tanto remiten a la ingravidez espacial en ausencia de oxígeno, como a la ausencia del mismo en los pulmones de los trabajadores espaciales que perecieron, como a los contenedores en los que se transporta ese oxígeno para sobrevivir en el espacio.

⁵⁹⁷ Rosenquist, en *Art Pop: Bing-Bang Landscapes*. Time, nº 22, 28 de mayo, 1965, p. 80, en James Rosenquist: *retrospectiva*. Guía para educadores. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2004, s/p.

A Rosenquist no le interesaba representar los objetos en su totalidad sino fragmentados pues es la forma en la que realmente son captados. Como él mismo apuntara:

Por ejemplo, estás paseando por el centro de Manhattan y te fijas en la parte posterior de las piernas de una chica; entonces ves por el rabllo del ojo que un taxi está a punto de atropellarte. Por consiguiente, al ver esas piernas y el coche, racionalizas e identificas el peligro a través de fragmentos y retazos. Es muy rápido, es la vida contemporánea.⁵⁹⁸

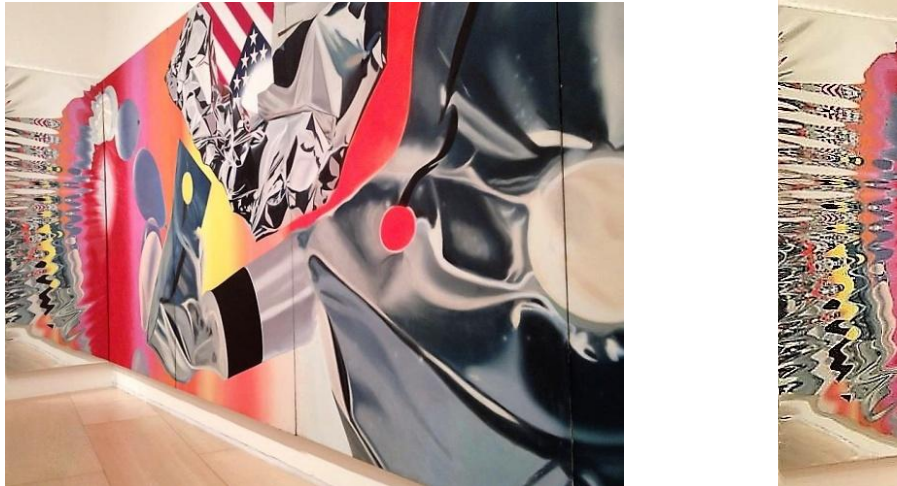


(fig.356) ROSENQUIST, James. "Cápsula flamenco" (*Flamingo Capsule*), 1970
Óleo sobre lienzo y Mylar aluminizado
290 x 701 x 98,5 cm
Museo Guggenheim Bilbao.

Por otro lado, la composición se extiende a su derecha e izquierda gracias a dos láminas de Mylar aluminizado tensado y arrugado en paralelo, que se encuentran en ángulo recto en sus lados proyectando una imagen borrosa y estirada del mismo cuadro y del espacio en el que se sitúa. (figs.6 y 7) El Mylar es un material industrial, un plástico que, desde 1946 se utiliza como fibra y puede encontrarse como envase rígido como los de los refrescos, teniendo múltiples aplicaciones en nuestra sociedad cotidiana de consumo. Con su aspecto plateado (que suele ser transparente pero puede modificarse con tintes) recuerda al mundo de la era espacial a la vez que, ejerciendo de superficie especular y con esa forma tensada el autor ofrece una metáfora perceptiva sobre el movimiento en la explosión como de la sensación de gran velocidad que experimenta un astronauta al despegar de la tierra.⁵⁹⁹ Entran en juego cuestiones de percepción de la realidad a gran velocidad como las que experimentan los astronautas al despegar de la tierra. (figs.357 y 358)

⁵⁹⁸ Conversación con Julia Blaut, 19 de abril de 2002, en AAVV. *James Rosenquist: Retrospectiva*, cat. exp. Museo Guggenheim Bilbao, 2004, op., cit., p. 17.

⁵⁹⁹ El récord máximo de velocidad experimentado por un humano se encuentra en el trío de astronautas que voló en la misión Apolo 10 de la NASA en 1969 alcanzando los 39.897 kilómetros por hora.



(figs.357 y 358) Izquierda: Detalle de la obra “Cápsula Flamenco” con el Mylar en la parte izquierda. Derecha: Proyección de parte de la obra en la superficie del Mylar.

Si entre 1958 y 1959 el autor comenzó a pintar obras calificadas por él mismo como “pinturas de mal color” porque las ejecutaba a menudo con la pintura industrial sobrante de sus trabajos publicitarios, la del Guggenheim Bilbao está realizada con óleo sobre lienzo más los fragmentos de Mylar, haciendo pensar que el autor une tradición y modernidad. La combinación de una técnica clásica con un material industrial y con una iconografía moderna.

“Cápsula Flamenco” de la Colección Propia del Guggenheim Bilbao es una obra mediatizada por aspectos industriales en su iconografía y materialidad, y por su formato y escala denotan su naturaleza pop. Rosenquist, artista de pensamiento moderno y hombre de su tiempo expresa en la obra del Guggenheim Bilbao miedo y fascinación ante la moderna tecnología aplicada en la carrera espacial.

El autor, que fallecería a finales de marzo de 2017, cuando se estaría realizando precisamente este apartado de este estudio, se criaría en una sociedad de consumo marcada por la publicidad y los avances científico-industriales. Al igual que los niños y niñas de nuestro entorno que crecimos con la chimeneas y los humos fabriles acostumbrándonos a aquellos ambientes industriales quedando marcados de una u otra forma por ellos, Rosenquist estaría ligado toda su vida, como él mismo decía a las imágenes de aquella sociedad; él mismo diría: “Ser niño en América es estar siempre bombardeado por a publicidad. Es como si te golpearan la cabeza con un martillo. Te insensibilizas”.⁶⁰⁰

⁶⁰⁰ *An Interview with James Rosenquist*, en *Artforum*, nº 10 (junio de 1972), p. 32; en *James Rosenquist. Herri kultura eta hedabideetako irudiak/ La cultura popular y las imágenes de los medios de comunicación* (Guía para Educadores). Edita Museo Guggenheim Bilbao. Bilbao, 2004, p. 3.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Criado en el mundo de la imagen en Estados Unidos antes de la irrupción de la televisión, la imagen impresa inundaría el imaginario de Rosenquist.

-Pintor de vallas publicitarias, aprendería en ese campo de la publicidad cuestiones técnicas e iconográficas que adoptaría en sus obras de estudio: la escala, el espacio, el color y los temas de la sociedad de consumo y de la tecnología.

-Ese interés en los aspectos formales, en el significante más que el significado para, finalmente, mostrar una gran preocupación por los acontecimientos de su tiempo. Hará alusiones directas al contexto político y cultural de los tiempos que le tocaron vivir haciendo muy presente la cultura capitalista moderna adoptando iconografías de la sociedad de consumo, temas como la carrera espacial, la industrialización y sus repercusiones medioambientales, el antibelicismo...

-Ejecuta la obra realizando previamente *collages* con fragmentos de imágenes de anuncios de revistas, periódicos y de otros medios de comunicación de masas que yuxtapone en un todo compositivo. Los cuadricula, los dibuja en gran formato tipo valla publicitaria y los pinta manualmente.

-Sus obras resultan abstractas al ampliar hasta el extremo algunas imágenes.

-“Cápsula Flamenco” de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao se engloba dentro del grupo de obras referidas al Pop que dicha Galería posee. Su interés fundamental en este estudio radica en su iconografía y por la incorporación de un elemento material industrial en lo formal.

-Es una gran pieza por sus dimensiones y colorido, deudora de recursos de la naturaleza de la imagen publicitaria en la que introduce un material industrial de aplicaciones en la sociedad de consumo como es el Mylar.

-“Cápsula flamenco hace reflexionar sobre la evolución tecnológico-científica a partir del hecho industrial aplicado en la carrera espacial.

-Obra como memorándum a los tres cosmonautas finados en el accidente y como expresión elocuente de los avances científico-industriales y tecnológicos que suscitan temor y fascinación en el artista y su moderna sociedad.

-Es una obra que hace reflexionar sobre su naturaleza técnica -cómo ha sido hecha- haciendo consciente al espectador sobre su propia percepción condicionada por un material industrial o reflexionando sobre cómo se percibe la realidad a la velocidad que proporcionan la tecnología y la industria.

3.8. b) MIQUEL NAVARRO. El paisaje escultórico urbano.

Miquel Navarro muestra un universo mental lleno de ideas contrapuestas como la natura y el artificio, lo construido y lo agreste, lo industrial y lo rural, el pasado y el presente, el caos y el orden, el centro y la periferia. Poco a poco, matéricamente, sus obras se harían más industriales remitiendo a la escultura de las primeras vanguardias donde la técnica del forjado, la soldadura, el cortado y ensamblado del metal sirvieron para nuevos lenguajes escultóricos. Navarro declarará: “Mi arte consiste fundamentalmente en construir. Construyo objetos y espacios (instalaciones, arquitecturas, esculturas). Mi intención es conferir a mi obra connotaciones que sean atemporales, racionales, históricas, biográficas”.⁶⁰¹

En un comienzo apreciaría ya el barro de manera importante pues la arcilla juega un gran papel en sus obras por sus conexiones con los comienzos culturales e industriales de nuestra civilización”,⁶⁰² pero también entrarían en escena el plomo, el hierro, el zinc o el plástico, entre otros. Para tantas de sus obras requeriría del trabajo de gremios semi-industriales e industriales: partiendo de que comenzaría a soldar con su abuelo Juan Pedro y que el zinc lo trabajaría en su mismo estudio con soldadura de estaño y la terracota cocida en horno eléctrico, ya para trabajos a gran escala en hierro recurriría a la fábrica-taller Manises Diesel en su localidad de Mislata y a los talleres Cerveró para el trabajo con el aluminio y para los mecanizados; otras veces también para el bronce y el aluminio, iría a Mataró, a la empresa Pere Casanova, y para otras obras en hierro iría a Landaluce, en Torrelavega; para fundir piezas en bronce, previo trabajo por él mismo en yeso o barro, acude también a talleres Capa, en Madrid...⁶⁰³ Vemos pues el periplo constante en el que

⁶⁰¹ BARAÑANO, Kosme de. *Mikel Navarro*. Edita Luna de Madrid, S.A. Madrid, 1999, p. 23.

⁶⁰² BARAÑANO, Kosme de. *Mikel Navarro*, op. cit., p. 27.

⁶⁰³ BARAÑANO, Kosme de/ GARCÍA ROSELL, Juan. *Miquel Navarro. El artista en su taller*. Edita IVAM Institut Valencià de Art Modern. Valencia, 2003, p. 12.

se moverá la obra de Miquel Navarro en el uso y mecanizado de materiales industriales que aportan connotaciones y aspectos visiblemente modernos a sus esculturas e instalaciones. Siendo testigo desde pequeño de la presencia en Valencia de las construcciones de hormigón y el asfaltado eran cada vez mayores, con materiales industriales se centra en iconografías urbanas con construcciones civiles, vías de comunicación, canales y tipologías típicas de sociedades modernas mediatizadas por la industria en sus paisajes.

Cuando se le preguntara por sus referentes en cuanto a tener una personal visión del mundo moderno aludirá a las vanguardias de principios del siglo XX, a las películas americanas (con iconografías de ciudades como Nueva York), los cromos de la casa Nestlé (la serie tan ilustrativa de “Las maravillas del mundo” donde aparecían desde tipos de puentes y aviones a elementos naturales como plantas, animales...), el Puente de Brooklyn, el Empire State, San Lorenzo del Escorial o las Pirámides de Egipto..., pero también Mislata, con su fábrica de papel con sus torres de ladrillo.

Generalmente destacará la sencillez y pureza del material en sus obras a lo que une la geometría apoyando la representación de ciudades como juegos poéticos. Será desde 1973 cuando introduzca en su trabajo escultórico esas iconografías urbanas sobre la ciudad industrial, como “vedutas” modernas sin localización posible, solo en la mente del espectador. Las ciudades industriales de Miquel Navarro evocan el trajín urbano silenciosamente. Para él “(...) El arte sirve para evidenciar la reflexión del conocimiento entre el mundo interior y el exterior, o viceversa”.⁶⁰⁴

-CIUDAD MURALLA (1995-2000).

“Ciudad Muralla” (fig. 359) es una obra perteneciente a la Colección Propia del Guggenheim Bilbao que fue presentada en la exposición celebrada en la Fundación Cini, paralela a la Séptima Exposición Internacional de Arquitectura, cuando en el año 2000 Navarro aceptara la invitación de participar en ella por parte de la Bienal de Venecia. En aquella ocasión la obra se conformaba de unas mil piezas aunque después el artista la ampliaría a más de cuatro mil; en la actualidad ocupa unos quinientos

⁶⁰⁴ Palabras del artista en entrevista con Rafael Sierra, en AAVV. *Miquel Navarro en la Colección del IVAM*. Catálogo de exposición comisariada por Consuelo Císcar en el IVAM, 8 de noviembre, 2005-26 de febrero, 2006. Edita IVAM Institut Valencià de Art Modern. Valencia, 2005, p. 36.

metros cuadrados y puede variar en sus extremos en función del emplazamiento.

El valenciano representa en ella un paisaje urbano, una ciudad esquemática que se distribuye por el suelo del espacio expositivo dialogando de tú a tú con el espectador ante la ausencia de peana o pedestal. Los elementos modulares que la componen están realizados en aluminio y zinc, y dibujan en conjunto el crecimiento urbano de una ciudad industrial. "(...) Cuando utilizo el aluminio, me da una idea de lo frío y de lo industrial contemporáneo; sin embargo, con el hierro percibo la dualidad de emparentar con el origen del hombre y la tierra, por un lado, y, por otro, con lo industrial y tecnológico"⁶⁰⁵, dice el artista. Navarro, como en tantas obras desde mediados de los años ochenta, conforma una obra de apariencia mecanicista y los mismos materiales industriales aportan a su vez una textura y una plateada luz que connota lo industrial.

Se trata de una obra que ofrece una gran importancia a la idea de orden y de lo constructivo y el ser humano se encontrará muy presente aunque sea a través de su ausencia de hecho el artista declararía que

(...) El hombre está hecho a la ciudad que creó y esa simbiótica apropiación es aceptada con ademanes de orgullo y delicada equiescencia. Al fin y al cabo el hombre y la ciudad se necesitan, hoy nadie duda que la complementariedad es la característica y el símbolo del nuevo milenio.⁶⁰⁶

Así la escultura se hace metáfora de la ciudad y cuerpo industrial. Las ciudades de Navarro son esquemáticas, esenciales formalmente, porque quieren ser atemporales importándole al autor su aspecto constructivo habiendo siempre una relación con la tierra, con el territorio al estar ubicadas en el propio suelo. Cada pieza forma parte del tejido urbano que es a su vez muy simbólico y son representaciones de relaciones que conforman una totalidad existiendo un diálogo de fuerzas centrífugas y centrípetas.

Al urbanista le interesa la horizontal, al promotor las construcciones verticales. Navarro trabaja como ambos, como los urbanistas, creando primero las dos vías importantes (el *cardo* y el *decumanus*) y como los promotores, yergue módulos geométricos que representan edificios, muchos de ellos fábricas; y marca la dicotomía del centro y la periferia (en el centro, el orden; en la periferia la ciudad se disuelve en los

⁶⁰⁵ Entrevista con Rafael Sierra. AAVV. *Miquel Navarro en la Colección del IVAM*, op. cit., p. 30.

⁶⁰⁶ Biel Amer: *Fluido en la urbe*, en AMER, Biel. *Instal·lació de Miquel Navarro*. Cat. exp. en Església del convent de Sant Domingo, Pollença, 9 de julio-19 de septiembre, 2004; comisariada por Karis Giacobbi y Biel Amer. Edita Ajuntament de Pollença, 2004.

suburbios, los vertederos, la expansión incontrolada y en definitiva, el caos).

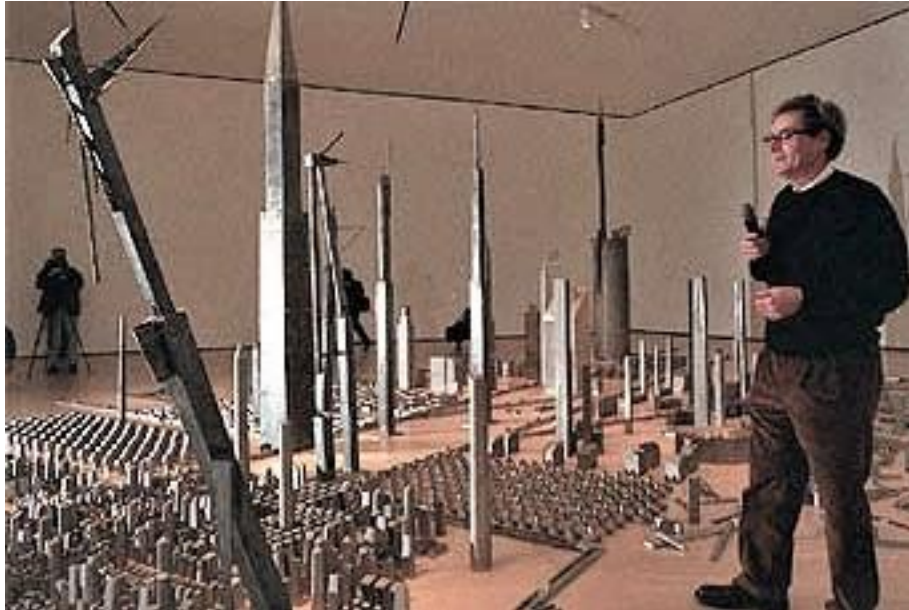


(fig. 359) NAVARRO, Miquel. "Ciudad muralla", 1995–2000
Aluminio y zinc
450 x 300 x 600 cm
Museo Guggenheim Bilbao.

Dominando la geometría en todas las construcciones evocadas, de cualquier tipología, se pueden distinguir edificios de viviendas, fábricas, almacenes, grupos que evocan barrios, polígonos industriales, etc., destacando por su verticalidad las torres de comunicación, las catedralicias, etc. Torres fálicas que llegan a alcanzar los cuatro metros y medio de altura, como representación abstracta del poder y alusiones a la forma humana, al *homo erectus*, y a su vez al *sapiens* y al *faber*. Como si de los paisajes metafísicos de Giorgio de Chirico, el espectador ha de introducir la particularización en su mente a la esquemática obra que se presenta ante él. Igualmente se dan continuas evocaciones al constructivismo y al suprematismo, con la geometría, al futurismo con la ciudad moderna "que se alza" y se expande, y a la pintura metafísica del maestro italiano ante el solitario panorama.

En "Ciudad Muralla" se da una interrelación entre escultura y arquitectura, declarando Navarro que él no es arquitecto, que es artista. Su ciudad finalmente, es una gran composición ingenieril, urbanística, escultórica e instalativa que el artista crea con su formalismo cercano al minimalismo. "Ciudad muralla" es una representación de la ciudad industrial a nivel genérico y toma la forma de instalación escultórica dialogando en el mismo plano con el espectador (el suelo) como si Navarro quisiera establecer relaciones de escala teniendo en cuenta al ser humano al modo de los arquitectos renacentistas. El espectador la

aprehende sin mayores problemas moviéndose alrededor desde una perspectiva caballera. (fig.360)



(fig.360) Miquel Navarro con su obra del Museo Guggenheim Bilbao "Ciudad Muralla". Observemos la escala de la instalación escultórica comparándola con la del ser humano.

-“CIUDAD MURALLA”, ESPEJO EN EL QUE SE MIRA BILBAO.

En la composición, se contraponen la horizontalidad con la verticalidad tal y como irían expandiéndose las ciudades industriales, a lo ancho, horizontalmente, acaparando cada vez más territorio como cuando ocurrió con la gran industrialización de Bilbao. La propia ciudad y localidades cercanas fueron acogiendo cada vez más población y vendría en llamarse el conjunto del Gran Bilbao. Las piezas modulares, geométricas y metálicas poseen en las obras de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao la capacidad de simbolización, en nuestra mente en “Ciudad muralla” o en “Tu mundo, tu ciudad” (2003) de manera física y mental, ¿cuál de ellas correspondería si acaso, al Museo Guggenheim Bilbao?

La obra de Miquel Navarro lleva la conciencia del espectador del entorno a los aspectos industriales que lo caracterizaron todavía hace poco más de veinte años haciendo reflexionar sobre los cambios ocurridos en la morfología de la ciudad a partir de la sustitución de la vieja industria por la del ocio, la cultura y los servicios.

Desde el punto de vista del observador, con la escala de la obra (fig.360) se le permite dominar el esquemático paisaje, consiguiendo organizarlo en su mente, como cuando se sube al Monte Artxanda, desde el mirador desde el cual Thomas Krens y Frank Gehry quedarían prendados del solar industrial en el que, finalmente se construiría la nueva fábrica del Guggenheim Bilbao, esta vez fábrica de cultura y conocimiento.

La ciudad como la forma política de la historia, como paisaje social, económico, físico..., recuerda a la gran ciudad de Bilbao, que no capital de Euskadi, sino capital de la industria del País Vasco.

-“TU MUNDO, TU CIUDAD” (2003)

Asimismo, en la Colección del Museo Guggenheim Bilbao se encuentra otra obra del mismo autor titulada “Tu mundo, tu ciudad” hecha para que el público interactúe física y mentalmente con ella. De marcado sentido didáctico o educativo, el visitante construirá su propio diseño de ciudad, tanteará la morfología urbana “dibujando” diferentes combinaciones con las piezas de aluminio que, como en “Ciudad muralla”, tendrían su propia identidad en el conjunto, unas serán fábricas, otras torres, otras viviendas... Grandes y pequeños adoptarán posiciones que recuerdan a los juegos de la niñez – a los juegos de construcción- sentados en el suelo, al estar la obra situada en él. (fig.361 y 362)

En definitiva, el visitante inventará su ciudad y se familiarizará con conceptos de arte, arquitectura y urbanismo siguiendo la estela del juego. Miquel Navarro construye objetos y espacios y es lo que debe hacer el público ahora. Se trata pues de una oportunidad para desplegar al ingeniero y el artista que cada visitante lleva dentro. Hay que recordar que Navarro se crió en Valencia, tierra de la industria del juguete, la obra del Guggenheim Bilbao invita a jugar e intervenir en ella conformando nuevas composiciones en el espacio, creando espacios mentales haciendo aflorar la creatividad de cada uno. El *homo ludens* que decía Johan Huizinga (1872-1945) refiriéndose a la necesidad de jugar como consustancial al ser humano.

Las obras de Miquel Navarro descubren iconografías sobre el paisaje urbano situando ante sí al espectador siempre de forma activa (mental y/o físicamente) como lugares de reflexión abierta.



(figs.361 y 362) NAVARRO, Mikel. "Tu mundo, tu ciudad", 2003
Aluminio. Dimensiones totales variables
Museo Guggenheim Bilbao.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Las obras de Navarro de la Colección del Guggenheim Bilbao son instalaciones escultóricas como metáforas de la ciudad moderna hecha con materiales vinculados a la industria.

-Gran parte de las obras de Miquel Navarro remiten a técnicas de forjado, soldadura, cortado y ensamblaje de metal recordando nuevos lenguajes escultóricos en las primeras vanguardias a través de la incursión de materiales industriales en el arte.

-El espectador altera y termina en su mente la configuración de la ciudad. Si se trata de obras que incorporan el juego físico, se pueden mover las piezas y cada uno diseñará su ciudad a modo de juego.

-Las obras de Navarro nos hacen reflexionar sobre los cambios del entorno que nos rodea y cómo es nuestra propia mirada ante él. Al igual que él reflexiona sobre los cambios en su propia tierra, los del entorno nos proyectamos en el nuevo paisaje que sustituye al anterior industrial. "Ciudad Muralla" es espejo en el que se proyecta Bilbao.

-Las obras son paisajes que nos hacen comprender la natura en función de lo hecho por el hombre.

-"Tu mundo, tu ciudad" es de concepción educativa permitiendo el juego físico inventando cada uno su ciudad.

-Conformadas por piezas de aluminio, la morfología de la ciudad de Navarro se compone de horizontalidad y verticalidad, de orden y de caos, reflejando el crecimiento de las urbes industriales.

-Situándose sobre el suelo, sin peana ni pedestal, la ciudad del valenciano se vincula simbólicamente al terreno, al sitio, y con su escala

menor vinculada a la medida humana, el espectador la aprehende como si de una maqueta se tratara.

-Existe un diálogo entre arte, arquitectura, urbanismo e industria.

-Las iconografías urbanas de Navarro, de fuerte carácter constructivo y geométrico, hechas con materiales industriales como el frío aluminio, enlazan con algunas de las primeras vanguardias como el futurismo, el cubismo, el constructivismo, el suprematismo, el futurismo, el surrealismo, pero también con las “vedutas” del XVIII y el minimalismo.

3.8. c) JESÚS MARI LAZKANO. Iconografías de la gran urbe.

Por su parte, Jesús Mari Lazkano, que ya había pintado ruinas industriales como arqueología que evoca la memoria del febril trabajo a orillas de la Ría bilbaína, en la obras de la Colección Propia del Guggenheim Bilbao será la iconografía urbana de las ciudades posindustriales la que aparezca. Lazkano ya habría hecho protagonista en alguna de sus obras al edificio de La Compañía de Maderas que habitaba el solar donde hoy se encuentra emplazado el Museo Guggenheim Bilbao.⁶⁰⁷ (fig.363)

En sus obras existe una especie de sentimiento nostálgico y romántico por la historia industrial más reciente. Sin embargo, en su trayectoria iconográfica iría desde ruinas arquitectónicas de un pasado perdido en el Bilbao industrial en declive que queda en la memoria, hasta las vistas aéreas de los rascacielos modernos en la ciudad de Nueva York, mostrando su obsesión por el paisaje urbano. Antonio Bonet Correa ya habría llamado la atención sobre todo ello sintetizando la trayectoria iconográfica del vasco, diciendo:

El mundo desolado de las grandes urbes, la presencia inquietante de enormes edificios, viejos y abandonados, el alarde técnico de los puentes metálicos, la atmósfera fascinante de los complejos ferroviarios, con tendidos eléctricos, redes viales, hangares y herrumbrosas estructuras, el perfil contrahecho de los descargaderos de minerales, el misterio de las fábricas en desuso, y la atracción de los túneles, de los siniestros garajes y los vertederos infectos, parecen obsesionarle.

⁶⁰⁷ En uno de los catálogos sobre su obra llegaría declarar sobre este edificio industrial: “Es otro de los edificios que me viene acompañando hace mucho tiempo. Desde el descubrimiento de la policroma chimenea (que luego encontré en un cartel de propaganda de la empresa rusa Luke Sil y Vaslii Kolchanko de Slaviansk, especializadas en la construcción de chimeneas), a 300 metros de la plaza elíptica, en el centro de Bilbao, apoyado en la barandilla del puente de la Salve, sin imaginar que aquello iba a desaparecer”. AAVV. *De lo Bello y lo Útil o recorrido pictórico por algunas ruinas de la industria vizcaína y otros pueblos/Ederra eta Erabilgarria edo ibilbide piktorikoa Bizakaiko eta veste herri batzuetako insutri aurrietan zehar. Jesús Mari Lazkano*. Catálogo de exposición del mismo nombre comisariada por Begoña Candina en Sala de Exposiciones del Archivo Foral de Bilbao, 23 de septiembre-31 de octubre, 1997. Edita Bizkaiko Foru Aldundia. Kultura Saila. Ondare Historikoaren Zerbitzua. Bilbao, 1997.

De sus románticos paisajes naturales ha pasado al paisaje arquitectónico. Ambos tienen el denominador común de la grandiosidad y ser paisajes compuestos, contruidos a través de una aguda sensibilidad en la que la ausencia de la figura humana delata el terrible conflicto del yo y del no yo, de la concepción totalizadora del universo, planteada a través de unos paisajes del alma, (...).⁶⁰⁸



(fig.363) LAZKANO, Jesús Mari. "La Compañía de maderas I", 1989
Acrílico sobre tela y plomo. 81x168 cm.
Colección particular. Bilbao.

Lazkano a su vez, es pintor que utiliza medios y materiales cuyas vinculaciones con lo industrial son patentes, desde el uso de la fotografía en sus estudios previos al cuadro, a procedimientos y técnicas diversos como el acrílico sobre zinc en la construcción de la pintura final. En las obras del Guggenheim Bilbao será la materia acrílica sobre lienzo la escogida para conformar dos vistas urbanas idealizadas de la ciudad de Nueva York.

Desde puntos de vista elevados, al modo de la posición del ojo del espectador en la obra de Miquel Navarro "Ciudad Muralla", se levantan los altos edificios testigos de la presencia humana y de su capacidad de construcción y de racionalizar el paisaje natural imponiendo la geometría. Al igual que en las obras del de Mislata, las ciudades que se alzan, desde una mirada genérica y posmoderna, superan la visión de los primitivos futuristas italianos como si se quisiera sobrepasar el movimiento y el bullicio que tanto les atraía. Las ciudades de Lazkano son ciudades idealizadas y calladas, son ideas; no existen, pues el halo de romanticismo, onirismo e idealización a las que se someten con el

⁶⁰⁸ Palabras de Antonio Bonet Correa: *Apuntes de paisajes compuestos e imágenes arquitectónicas*, en Jesús Mari Lazkano, *Cuaderno de Notas*. Ed. Haizegoa. Bilbao, 1992; recogidas en CASTRO FLÓREZ, Fernando y LAZKANO, Jesús Mari. *Jesús Mari Lazkano, 1999. De los tiempos/Denborez*. Catálogo de exposición, 9 de junio-29 de agosto, 1999 en Sala Rekalde, Bilbao. Edita Sala Rekalde. Bilbao, 1999, pp. 30-31.

color, el dibujo y la forma de hacer de su autor, las hacen motivo de belleza pictórica, más que de exaltación de dinamismo y velocidad (que, por otro lado, también están implícitos; el movimiento humano no se muestra sino a través de la ausencia). La arquitectura y el ingenio del ser humano articulando el espacio hacia lo alto para su aprovechamiento y hacia lo ancho a orillas del agua muestran el paisaje edificatorio como también ocurriría en la ciudad de Bilbao con su Ría.

Lazkano con sus iconografías de paisajes neoyorkinos buscando, como Canaletto, la mejor panorámica construida, no hará más que volver a la memoria de la historia de la construcción arquitectónica y reflexionar sobre la existencia del hombre posmoderno que ha conformado un entorno urbano donde se desarrolla su vida. A finales del siglo XIX los altos rascacielos se imponían como tótems modernos gracias a los materiales industriales (acero, hormigón armado...) consiguiendo los artistas puntos de vista elevados dominando el paisaje. Lazkano con sus iconografías urbanas parece querer evocar la experiencia vital que supone ser hijo de la era industrial. (fig.364 y 365)

“La curva del destino”, de 2004, refiere a la curvatura en gran angular en el primer plano gracias al uso de la cámara fotográfica, demostrando que se trata de una mirada construida de la ciudad a través de la lente y que es imposible para el ojo humano. De igual modo, en ese juego de artificio constructivo por parte del artista, la ilusión de permanencia de diferentes focos lumínicos en la misma composición hacen pensar en la naturaleza artificial de la ciudad como construcción humana.⁶⁰⁹

⁶⁰⁹ Jon Kortazar en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao* (traducción de: Art in Translation, Rafael Aburto, Magalí Martínez de Solimán y Maribel Vilarino Rodríguez. Elena González Escrihuela y Museo Guggenheim Bilbao). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009, p. 403.



(fig.364) LAZKANO. Jesús Mari **Jesús Mari Lazkano**
"La curva del destino", 2004
Acrílico sobre lienzo. 300 x 500 cm
Museo Guggenheim Bilbao



(fig.365) LAZKANO. Jesús Mari. "**Bastante más que infinito**", 2001
Acrílico sobre lienzo. 130 x 255 cm.
Museo Guggenheim Bilbao

SÍNTESIS DE IDEAS

-Jesús Mari Lazkano muestra panorámicas urbanas construidas y tamizadas por la memoria histórica y la experiencia personal.

-Lazkano es pintor que hace recuento nostálgico de la historia de la arquitectura moderna y el crecimiento de las ciudades, habiendo

conocido el Bilbao industrial de finales del XX y habiéndolo representado en muchas de sus obras.

-A través de una singular forma de hacer, utilizando el color y la forma, sus pinturas se imbuyen de un aura romántica para expresar ciudades posindustriales ideales.

-El vasco configura sus obras conociendo *in situ* los parajes que representa y utilizando fotografías realizadas por él mismo o de archivo utilizando materiales de naturaleza industrial como cuerpo de sus pinturas.

-Al igual que en las obras de Navarro, la morfología de la ciudad se compone de horizontalidad y verticalidad, reflejando el crecimiento de las grandes urbes industriales mostrando Lazkano en sus pinturas la construcción de la mirada sobre el paisaje urbano.

-Tanto las obras de Navarro como las de Lazkano muestran la presencia de la ausencia humana y el espíritu constructivo, evocando la ingeniería, la arquitectura, la industria y el progreso construyendo ciudades como ideas. Los dos conocieron el mundo industrial de sus entornos.

3.9. COMPROMISO ESTÉTICO-SOCIAL DEL ARTE EN LA SOCIEDAD CAPITALISTA

Los desarrollos científicos, industriales y tecnológicos con la búsqueda de la primitiva comunión entre hombre y naturaleza a través de la ciencia y de la metafísica en obras como las de Beuys, Oteiza y Tapies, algo que podría parecer paradójico. Restablecer la función mágico-religiosa y educadora y política del arte para un ser creativo y nuevo que ya quisieron conseguir otros como Kandinsky y tantos más.

Tradicción y modernidad se van a dar en Beuys y en Oteiza como guías educadores de la sociedad cuyo médium será el arte, donde no se desdeñan los adelantos científicos y los progresos industriales y tecnológicos, uniendo tradición y modernidad. Buscando la iluminación del ser humano de una civilización industrial y materialista de la que el hombre moderno ya no puede renegar, el arte se erige como la esperanza redentora ante la fractura de un mundo tamizado por el materialismo capitalista.

Igualmente, con medios técnico-industriales, el arte es la herramienta que muchos artistas utilizan para dar voz las víctimas de conflictos en el mundo, de desigualdades sociales y abusos de poder. El compromiso de estos portavoces sociales se hace patente en su arte que se alza como denuncia política.

3.9.a) JOSEPH BEUYS. EL hombre de su tiempo y el chamán.

-LA FUNCIÓN MÁGICA DEL ARTE EN LA ÉPOCA INDUSTRIAL.

La función mágica del arte en las sociedades primitivas desaparecería al llegar el sedentarismo, las clases sociales y la creación de las ciudades provocando la ruptura de la armonía entre ser humano y naturaleza. Como consecuencia, aquella magia artística se convertiría en religión y el antiguo artista-chamán tribal sería después el “artista sacerdote”. En la era de la industria las nuevas teorías científicas, el materialismo capitalista y la alienación del ser humano por la racionalidad deshumanizada de las condiciones laborales y por ende, del modus vivendi, desplazarían a la Providencia judeo-cristiana concibiendo el mundo de otra manera junto con el conocimiento del interior del ser humano en la comprensión del funcionamiento de la psique según Freud. El artista en esta época seguirá manteniendo su función social siendo pensador, activista y por encima de todo y, como siempre, portavoz de la

sociedad habiendo de atender a su propia individualidad y a los procesos colectivos en los que participa como ser social que es.

Dentro de una apariencia anacrónica, nadie como Joseph Beuys en el siglo XX llegaría a encarnar tan arrebatadoramente al *artista-chamán* o guía de la sociedad pues consideró el arte como un medio de curación social. La herida a curar era la enfermedad del mundo moderno, la esclavitud en la que sumió a la sociedad la primera gran guerra tecnológica, el desequilibrio *homo-natura*, las jerarquías de la sociedad capitalista, la falta de empatía entre los seres humanos y la castración creativa de cada individuo, todo ello provocado por los sistemas políticos, económicos y educativos sumamente materialistas que provocaron la pérdida de valores morales y espirituales y que, desgraciadamente, aún rigen nuestras vidas.

Nacido en Krefeld (Alemania) en 1921, Beuys se criaría en un férreo ambiente católico lo cual trascenderá a su obra hacia un sentido espiritual y cristológico. Desde muy pronto querría ser médico -quería dedicarse a curar- y en 1940 comenzaría a estudiar Medicina, formación que se interrumpiría por tener que participar en la Segunda Guerra Mundial. Como hombre de su tiempo estuvo familiarizado con el devenir técnico-industrial, sólo hay que recordar que su propio padre quería programarle un futuro pretendiendo que trabajase desde muy joven en la *Van den Bergchen Margerinerwerke*, una fábrica de margarina cerca de su residencia de Kleve o su trabajo en el ejército como telegrafista, artillero y piloto de bombardero en la Luftwaffe durante la contienda.

Durante la guerra, cuando su avión cayó en Crimea, fue rescatado por unos nómadas tártaros que le curaron envolviendo su cuerpo con grasa para poder recuperar el calor y a su vez con fieltro como aislante para mantenerlo en el interior para sanar sus heridas y protegerle del frío, a la vez que le alimentaban con productos lácteos y miel.⁶¹⁰ Esta famosa experiencia sustentará su obra de tal forma que ciertas materias y materiales vinculados a ella serían los protagonistas fundamentales de su arte antropológico, utilizándolos simbólicamente, no como herramientas de curación sino, elementos mismos sanadores.

⁶¹⁰ Al día de hoy muchos ponen en cuestión la veracidad de su aventura personal durante su participación en la Segunda Guerra Mundial viniendo a decir que fue imposible ese encuentro entre Beuys y los tártaros pues éstos ya habían sido por aquellas fechas deportados de Crimea por orden de Stalin (opinión que no compartimos porque según Beuys el suceso habría ocurrido en invierno, otros dicen en marzo de 1944 unos meses antes de que los tártaros fueran obligados a marcharse de Crimea en mayo de 1944). Otros apuntan que era tal la gravedad de su estado que Beuys no tendría consciencia de cómo y con qué se le habría curado. De todos modos, aunque sólo se trate de una leyenda, fue una historia que él daba por real y la promulgaba elevándola a experiencia misticadora y de renacimiento o salvación.

Gracias entonces al horror industrializado y tecnológico descubriría que la clave redentora para él mismo expiando sus pecados por haber participado en la guerra en el bando nazi y para la sociedad posbélica tras el desastre del Holocausto ante la pérdida de valores morales y espirituales, estaría en una vuelta a la naturaleza por parte del individuo en particular y la sociedad en general así como en una renovación espiritual poniendo en valor la capacidad creativa de cada ser humano como fundamento en la vida. Ideas utópicas que enseñaría a través de su *praxis* artística que ha de tomarse como magisterio pues él mismo se consideraba ante todo profesor.

En el carismático misticismo de su *praxis* artística y de su propia figura, Beuys no desdeñaba la máquina ni la industria más bien las consideraba como algo necesario dentro de la sociedad del siglo XX puesto que la capacidad creativa del ser humano también se veía proyectada a través del campo de lo industrial en el que están también muy presentes las ciencias en las que tan interesado se mostraría durante toda su vida. Asimismo, daría una particular interpretación a la máquina y a las herramientas industriales como una prolongación de la naturaleza considerándolas una ampliación de las fuentes naturales o materia prima que el hombre viene explotando desde la Edad de Piedra.⁶¹¹

Lo que realmente criticaba eran los modos de uso y las aplicaciones científicas así como los medios técnicos, tecnológicos e industriales que llevaron a la debacle social de su tiempo desvirtuando las capacidades creativas, el pensamiento y la acción libres del ser humano. Tal es el ejemplo que, admiraba notablemente a Leonardo da Vinci (1452-1519) cuya ciencia e intuición pretendió perpetuar, pero, no obstante, se encontraría en gran desacuerdo con el maestro renacentista porque, entre otras cuestiones, le consideraba uno de los que más contribuyeron al desarrollo de la mecanización en la sociedad a la vez que a su conversión al materialismo alienante.⁶¹²

Desde joven sus lecturas favoritas se incribían en el orden de las ciencias como la Botánica, la Zoología, las Matemáticas, la Física, la Química y en otras disciplinas semicientíficas como la Alquimia, conocía temas fundamentales de Mecánica, Termodinámica, la Ley de Conservación de la Energía de Hermann von Helmholtz (1821-1894), las teorías de Johannes Kepler (1571-1630), Max Planck (1858-1947), Albert Einstein (1879-1955), Goethe (1749-1832), Paracelso (1493-1541) entre

⁶¹¹ KRÜGER, Werner. *Joseph Beuys. Todo hombre es un artista*. Documental lalululaTV 28 de febrero de 2013, (20'44''), en <lalulula.tv/documental-2/Joseph-beuys-todo-hombre-es-un-artista>, [20-11-2014].

⁶¹² BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen. *Joseph Beuys*. Editorial Nerea. Hondarribia (Guipúzcoa), 1999, p. 15.

otros muchos autores pero se decantaría especialmente como influencia aplicada por la Antroposofía de Rudolf Steiner (1861-1925). Entre sus autores literarios, destacaron entre otros Schiller (1759-1805), Höderlin (1770-1843), Goethe (1749-1832), también el Novel de Literatura y amigo suyo Heinrich Böll (1917-1985), autor valiente o “pepito grillo” de la Alemania posbélica indicando la vergüenza alemana de entonces en su “literatura de los escombros”...; en Filosofía se interesó en Kierkegaard (1813-1855), le atrajo el misticismo de Novalis (1772-1801), el mundo de las abejas descrito por Maurice Maeterlinck (1862-1949)...; en arte se fijaría en el escultor de temática social Wilhem Lehbruck (1881-1919), uno de los mayores exponentes de la escultura expresionista alemana que le descubriría nuevas posibilidades fuera de lo meramente imitativo del arte y sufrió la influencia de su profesor Ewald Mataré (1887-1965) en la Kunstakademie, un escultor que enseñaba a respetar y trabajar con detalle la materia.

Toda esta carta de presentación no hace más que apuntar a un interés por su parte por hurgar en la existencia, en conocer lo físico y también lo metafísico pues la ciencia se le quedaría pequeña y, como en el caso de Steiner en el que tanto se fijaría, concebía la ciencia y lo metafísico como algo indisoluble.⁶¹³

Al realizar documentos -que es como consideraba a sus obras físicas o matéricas-, Beuys expresaría su universo de intenciones utópicas para la transformación de la sociedad a través de su característico vocabulario material donde la grasa, la cera, el fieltro o los metales entre otros serían los protagonistas. Algunos de estos últimos, como el plomo, el cobre, el hierro o el aluminio estarán muy vinculados al terreno científico industrial y siempre en cualquier caso, escogidos como materias por ser susceptibles de transformarse por medio de una energía. El interés del artista por ellos radicaba en sus capacidades de cambio, transmutación o transubstanciación, de conducción, incluso de almacenamiento que, como metáforas de transformación o transmisión energética alcanzan una categoría simbólica o carga simbólica. Todavía siendo alumno de Ewald Mataré en la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf se hizo un laboratorio para experimentar con diversas sustancias provocando la extrañeza del maestro y a veces su desaprobación ante los poco ortodoxos métodos del alumno.

El artista llegaría a comparar la sociedad posbélica con la grasa en estado líquido, con sus moléculas en estado caótico como metáfora del

⁶¹³ GUASCH, Ana María. *El Arte Último Del Siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*. Alianza Editorial. Madrid, 2002, pp. 147-163.

desorden social después de una gran guerra. Sería sólo a través de procesos metamórficos de la materia, en este caso solidificándose la grasa, cuando se llegara al orden. Así parangonaría de forma general Beuys el arte como medio de transformación de la realidad: el caos en el que la sociedad quedara sumida tras la Segunda Guerra Mundial, había de transmutarse a un estado (físico y espiritual) ordenado a través de procesos metamórficos energizantes como así la grasa en estado líquido-caótico se torna orden al solidificarse. Para ello la energía esencial no es sólo el frío en este caso, sino la capacidad creativa de cada persona, el verdadero capital.

Así se fue haciendo Beuys un político gnóstico y un pensador, una especie de sacerdote o pastor como activista que acabó enseñando a través del arte a pensar en la colectividad y mejorarla haciéndonos conscientes a los seres humanos de nuestras capacidades creativas individuales para hacernos utópicamente más libres y conseguir de nuevo aquel equilibrio perdido entre ser humano y naturaleza tanto físico como espiritual. Beuys basaría su llamada *plástica social* en el lenguaje, que como dice la escritura “Primero fue el Verbo” sobre todo en sus conferencias y acciones, utilizaría el lenguaje para la participación y el debate. A través de él predicaba ideas, leyes y en definitiva el arte de la vida sería como en otras épocas un medio reaccionario en contra de los valores impuestos del capitalismo considerando el verdadero capital la capacidad creativa de cada ser humano.

Para él la formación del pensamiento ya era -y es- escultura y por supuesto el lenguaje también lo era -y es- pues es la forma y el medio de transmisión del anterior tal y como concibiesen artistas como Lawrence Weiner (n. 1942) por ejemplo, a través de sus obras como la del Guggenheim de Nueva York *A Stake Set (Conjunto de estacas)* de 1969, que se pudo contemplar en la exposición de la pinacoteca bilbaína “El Arte de nuestro tiempo. Obras maestras de las colecciones Guggenheim” en 2015.⁶¹⁴

⁶¹⁴ Exposición conmemorativa de los veinte años de colaboración entre Bilbao y la Fundación Guggenheim con obras de la Colección Permanente que fue abriéndose escalonadamente y cerrándose de igual modo: 23 septiembre, 2014-25 enero, 2015 (apertura y cierre de la tercera planta del museo donde se encontraba ubicada *A Stake Set*); 23 octubre-3 mayo, 2015 (apertura y cierre del resto de la muestra). En la misma exposición se vio *Rayo iluminando un venado* ubicada en una de las estancias de la segunda planta del museo. -estando expuesta en la misma estancia dedicada tanto al conceptual como al minimal con obras del que fuera amigo de Beuys, Robert Morris-, constará de un texto sobre la pared utilizando el lenguaje como escultura en sí misma pues el hecho mismo de pensar la obra, de concebirla en la mente, ésta ya existe.

-ALGUNAS OBRAS:

Sólo al recordar algunos de sus eventos observaremos esta tesis haciendo hincapié en que lo que valoraba de los objetos y materiales industriales propios de la sociedad contemporánea que le tocó vivir y de los cuales se apropiaba, eran sus capacidades de transmisión energética formando parte de un complejo universo simbólico:

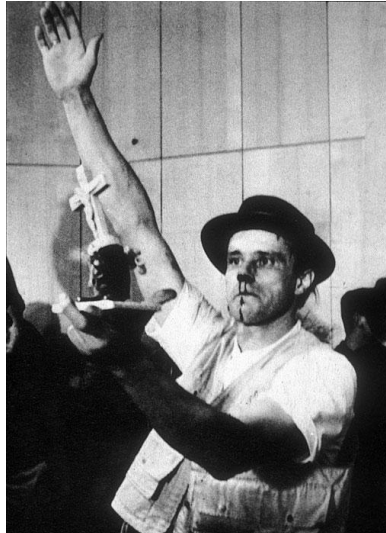
En el Festival del Arte Nuevo (*Festival der Neuen Kunst*) en la Escuela Superior Técnica de Aquisgrán el 20 de Julio de 1964, crearía un caótica situación en “El piano” tocando primeramente un piano que había manipulado llenándolo de diferentes elementos como desperdicios, caramelos, jabón, volúmenes geométricos, una postal de la catedral de aquella ciudad alemana y hojas secas. Seguidamente, utilizaría un taladro eléctrico destrozando el instrumento como gesto simbólico de ruptura llamando la atención a las conciencias, para después fundir grasa en un hornillo. Mientras esto último ocurría se podía escuchar la voz del ministro de propaganda e información de Hitler, Joseph Goebbels preguntando a voz en grito “¿Queréis la guerra total?” a través de un reproductor de audio. Beuys no haría más que recordar la radio y los medios de reproducción como mecanismos de transmisión de ideas y en su caso manipulación de las masas, medios que aprovechó especialmente el nacionalsocialismo uniendo arte y política.

Si para Beuys el arte es la vida porque todo ser humano es creativo y por ende es artista, y arte y vida son indisolubles, identificando todo ello como obra de arte total, las vanguardias artísticas y políticas del siglo XX ya pensaron en los sistemas de reproducción técnica de la comunicación y sus posibilidades para elevar la política a la categoría de obra de arte total. La radio que evoca Beuys conscientemente en esta acción es una alusión directa a su *praxis* como arte total. La radio sería además el medio en el que Goebbels audazmente sería el primero en reparar como instrumento práctico-productivo idóneo para llevar a cabo la ritualización mediática compartida, estetizando el nacionalsocialismo (en ese compartir colectivo de la experiencia informativa de índole propagandística en el caso del nazi, la radio tendría la capacidad de configurar globalmente la cultura suplantando incluso a la conciencia individual y de ser reflejo de la espiritualidad de la época, es decir, el objetivo sería el de imponer una segunda y única realidad, la del mundo que querían crear los nazis uniendo pasado heroico con modernidad, acogándose a una espiritualidad o concepción mitológica colectivos que ellos mismos habían diseñado.

La provocadora acción de Aquisgrán sumió a numerosas personas del público en una situación de sublevación invadiendo el propio escenario donde estaba el artista e incluso un estudiante improvisadamente propinaría un violento golpe en la nariz al mismo Beuys haciéndole sangrar de la misma, momento en el que el artista alzó un crucifijo con su mano izquierda levantando a su vez la derecha, una acción que inmortalizaría con su cámara el profesor de fotografía Heinrich Riebesehl (1938-2010) y que serviría de emblema de su talante artístico y como propaganda de sus acciones místico-simbólicas.(fig.366)

Es decir, Beuys se daría cuenta y llamaría incomprensiblemente la atención hacia las capacidades de los medios técnico-industriales para crear incluso una nueva cultura globalizada donde arte y vida serían indisolubles. Beuys, que sería consciente de la incompreensión de su acción por muchos, como lo fue por ejemplo Cristo en su momento, aprovecharía la caótica situación erigiéndose con ese gesto como el chamán, el "ritualizador"(fig.1), el convencido de que el arte es un instrumento con el poder provocador de remover conciencias enunciando y dirigiendo una situación social que hay que solucionar. El taladro aparecerá en esta acción como herramienta física y simbólica pues se alza como instrumento para romper y combatir la represión o manipulación de la sociedad por un poder absoluto.y promover la libertad. Con el taladro Beuys rompería simbólicamente la represión-manipulación promoviendo la libertad. Un recuerdo quizás -pero de otro cáriz- a la absoluta convicción futurista de que la guerra purificaría la sociedad. Beuys recurría a las máquinas para transformar materias y objetos para transmitir energía física y metafísica.

Como hijo de su tiempo, a pesar del supuesto repudio hacia lo industrial que supondría el deseo de volver a la armonía hombre-naturaleza, utilizaría en sus obras baterías, motores eléctricos, elementos químicos y objetos cotidianos de la sociedad contemporánea evocando el *ready-made* duchampiano sobrepasándolo. La idea beuysiana del objeto cotidiano nada tendrá que ver en realidad más que en su esencia de apropiación, ni tampoco lo tendrá con la intención surrealista del *object-trouvé*, sino que su elección será debida a su interés en las capacidades de transmisión energética, como si se tratara de un instrumento chamánico a través del cual conseguir la transmutación de ciertas materias como una suerte de transformación simbólica que derivará hacia la luz de lo absoluto y al orden social.



(fig.366) Joseph Beuys. Festival de Aquisgran, 1964, habiendo sido agredido eleva un crucifijo erigiéndose en guía o chamán.

-MATERIALES Y ARTEFACTOS INDUSTRIALES TALISMÁTICOS

En sus acciones aparecería la televisión -como ocurriría en obras de otros autores que conoció y con los que colaboró incluso: autores del grupo grupo Zero como Otto Piene (1928-2014) o más relacionados con Fluxus como Wolf Vostell (1932-1998) o Nam June Paik (1932-2006) con sus obras multimedia. Ejemplos de aquellas acciones serían “Filtro TV” por ejemplo; representada por primera vez en 1966, Joseph Beuys permanecería sentado frente a una caja de televisión que emitía noticias y cuya pantalla estaba tapada con fieltro. Al levantar él mismo una parte del fieltro, se vería dicha pantalla en blanco y tras ponerse unos guantes de boxeo el artista se autoagredió con ellos para después cortar una salchicha con la que auscultaba la pantalla con las dos mitades de la misma. Después cortaría un trozo de la salchicha y la apretaría contra la pared para luego girar la televisión hacia esta colocándola enfrente de unos atuendos colgados hechos con fieltro.

En la acción de 1968, titulada *Filz-TV-apparat*, un monitor de televisión llamaría la atención con su presencia física como objeto, mostrando una pantalla de fieltro aludiendo a la calidez y estabilidad de la imagen contrariamente al vocabulario de imágenes en movimiento continuo propio del medio. El fieltro sería sustituto protector de la radiación energética del artefacto y conservador del calor, parapeto además que defiende a la sociedad del consumo que tanto promulga la televisión y a su vez crítica al uso, como lo hacía Goebbels de dirigir conciencias con

estos medios cuando el monitor-TV es emblema legitimador del poder se dirige hacia la pared como en la anterior acción de 1966.⁶¹⁵

En la pieza "El Furgón" (*The Pack*) de 1969, Beuys utilizaría veinte trineos con fieltro enrollado, un recipiente de grasa para alimentarse y una linterna; en su acción; *Brasilienfond* (*Fond Brasileño*), *Fond III/3*, y *Fond IV/4*, (1979), son obras realizadas a partir de pilas de fieltro y amontonamientos de metal; en Trineo (*Schlitten* – 1969), presentaría un trineo de madera, fieltro, correas, linternas, grasa, óleo y cuerdas; en su mítica su acción *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta*, [Düsseldorf, Galería Schmela, (1965)] el artista posee el pie derecho atado con cordones de cuero a una delgada superficie de hierro y el otro pie, se acomoda dentro de una plantilla de fieltro; también los "Múltiples" de Beuys incluyen la grasa en la forma de margarina, de sebo, y de mantequilla.

Las materias elegidas para sufrir dicho cambio serían también poco comunes escultóricamente hablando, pero preciosas para él como la grasa, la miel, la cera, el oro, el plomo, la plata, el hierro... que, transubstanciándose gracias a aparatos industriales con capacidad de transmisión de energía, uniendo ciencia y fe, creía profundamente en la idea de transmisión energético-espiritual del objeto-fetiché, es decir, del objeto con poder. Con motivo de su participación en el Festival de Fluxus en 1964 en Aquisgrán Beuys formuló el término *Lebenslauf = Werklauf*, que se podría entender como "Ciclo de Vida = Curso de Trabajo". Se considerarían entonces, todos los aspectos de la vida; en palabras del mismo artista:

Si un objeto anónimo, industrial, puede ser arte, entonces ello implica que el fabricante de este objeto es realmente el artista. Y si este objeto es realizado por el trabajo colectivo de un grupo de personas, entonces toda persona es un artista, no sólo los pintores, escultores, pianistas, bailarines o cantantes. La conclusión de que ya no es posible hacer arte es incorrecta, sino que sucede lo contrario: la vida sólo puede continuar a través del trabajo artístico, pero para ello debemos adoptar una definición extendida del arte. Es decir, el arte es igual a la vida.⁶¹⁶

Los "Múltiples" serían una de las más importantes invenciones de Beuys. Un "Múltiple" era simplemente toda obra de arte que pudiera ser reproducida de forma técnica: posters, tarjetas postales, cajas de madera conteniendo trozos de fieltro, grabaciones en discos de vinilo o cassettes, trajes de fieltro, herramientas, utensilios, enseres cotidianos,

⁶¹⁵ MARTÍN PRADA, Juan. *Filz-TV-Apparat 1968. Joseph Beuys*. *Revista de Tecnologías de la Información. Comunicación Educativas*, nº 4, octubre, 2003. ISSN 1696-0823 <reddifital.cnice.mec.es/4/arte/ent_rherrero.html>, [14-02-2015].

⁶¹⁶ BERNARDEZ SANCHÍS, op. cit., apéndice de entrevistas.

etc.; la variedad de los múltiples sería muy amplia. Los múltiples son obras que se pueden reproducir técnicamente para que puedan divulgarse sus ideas lo más ampliamente posible; Beuys quería llegar al mayor público que se pudiese y democratizar la posibilidad (económica) de poseer un objeto de arte; pero a la vez los múltiples funcionan como herramienta de propaganda política para las ideas del artista como político.

Los 570 múltiples de unos seiscientos que serían la totalidad, se pudieron contemplar en el Museo Guggenheim Bilbao prestados por The Broad Foundation en la exposición titulada *Pasajes: Beuys, Darvoben, Kiefer y Richter*, desde el 12 de octubre de 2006 al 25 de febrero de 2007, donde el hilo conductor entre estos cuatro autores fue el registro del tiempo y su interés por la historia social, la política, la cultura y el arte. Una gran oportunidad para contemplar los objetos repetidos o ediciones de objetos artísticos, que se agrupaban muchos de ellos en vitrinas, expuestas como en un laboratorio o en un museo de ciencias naturales. Propuestas de pulsión del pensamiento hacia la libertad del individuo que no rechazan el uso del objeto apropiado pero, cargado de símbolo. A su vez, las materias escogidas en ellos, tendrían propiedades que, como en un proceso alquímico, se transforman habiendo sido sometidas al frío, al calor, la electricidad... cambiando de tamaño, de forma, de volumen, etc. buscando enseñar metafóricamente el camino hacia el descubrimiento de la creatividad en cada individuo para que cada uno contribuya en la colectividad para mejorarla.

Las materias comunes en Beuys como la grasa, la cera, la miel o el cobre serían sus elecciones; el autor llegaría a decir que la verdadera e importante aportación del artista estriba en elegir los materiales y su escala; es así que él ejercería de médium que ve donde los demás no ven y sería el que tuviera la capacidad de sacralizar lo rutinario y físico. Beuys sería el que guía hacia la iluminación sabiendo indicar, como uno de los pocos elegidos, el camino -utópico- a la salvación (entiéndase por salvación la transformación social hacia una convivencia armoniosa y en plena comunión con la naturaleza a la vez que un acercamiento a lo trascendental, siendo libres en nuestro pensamiento individual. Una suerte de alquimia jungiana de liberación).

En una sociedad industrial donde el materialismo se ha impuesto, la capacidad creativa inherente a cada ser humano sería el verdadero *Capital* para el alemán y él como elegido el guía del camino hacia la consciencia de que todo ser humano es un artista. Su plástica social radicaba precisamente en inducir cambios en la sociedad a través de la capacidad creativa de cada uno encontrando a la vez el camino hacia lo

espiritual. En esta forma de pensar se impone pues, el deseo de enmendar los pecados, primeramente los de él por haber participado en la contienda, y en segundo lugar, el de la sociedad industrial con su sistema desigual).

-“RAYO ILUMINANDO UN VENADO”

“Rayo iluminando un venado” (1958-85), (fig.367) de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao, se propone como compendio esencial de las ideas y el arte de Beuys, donde el mito y lo universal se hacen presentes. De una u otra manera toda la concepción de su obra política y redentiva a través de la transformación de la materia y la energía se hacen presentes en esta obra fundamentalmente el hecho de que Beuys aplicara el positivismo científico y los procedimientos vinculados a la industria a la hora de imbuir de energía a sus materias. Como ya se ha aludido, conocía la Ley de la Conservación de la energía de Hemplholtz y aplicaba la energía calórica a sus materias más emblemáticas como la grasa o los metales, para conseguir su transformación. Esta teoría dice que la materia y la energía ni se construyen ni se destruyen, que sólo se transforman siendo esta la acción como metáfora de una transformación que tiene visos de trascendentalidad.

Beuys expresaría todo ello a través de un género tradicional como es un paisaje escultórico conseguido con la fundición y la apropiación de objetos encontrados. Las materias escogidas para la obra serán metales como el bronce, el aluminio y el hierro que serían sometidos al calor y al frío. Alusiones constantes a Maurice Maeterlinck cuando hablaba sobre el mundo de las abejas como un cuerpo calórico perfectamente organizado: partiendo de una materia líquida, fluida y amorfa y a la vez cálida que, gracias al orden organizado del trabajo de cada uno de los miembros de la colmena, se convierte en una sociedad ideal. Asimismo, las ideas de Goethe en cuanto a que distinguía dos principios respecto a esas energías y estados de la materia, también están presentes en la obra de Beuys siendo dichos estados:

-El principio cristalino o estado que se remite a lo racional, ordenado, reticulado, controlado, esquematizado, lo tectónico ordenado, lo geométrico.

-El principio orgánico o estado que se refiere a lo informe, lo intuitivo, lo cálido, lo caótico.

Y las energías necesarias para la transformación de la materia:

-La calorífica, esto es, el calor como elemento modificador que induce al cambio a través de la fundición en este caso de los metales como el bronce, aluminio y hierro.

-El frío o proceso de enfriamiento para conseguir la forma definitiva.

En este sentido también parece clara la influencia del magisterio de su profesor en la Kunstakademie Edwald Mataré tan interesado en la materia y sus manipulaciones como metáforas de procesos psicológicos,

En su plástica social Beuys involucraba al ser humano, abriría el pensamiento a través de la grasa, el aceite o el combustible en general y de máquinas diversas; motores, linternas eléctricas, baterías, micrófonos, automóviles, etc, artefactos de esta índole serían constantes en su iconografía. Con sus emblemáticas materias (grasa, fieltro o metales varios, desembocarían a través de su transformación en una suerte de sublimación. Los surrealistas usaron el simulacro abyecto, escatológico o de la putrefacción que implícitamente conllevaba a lo absoluto, Beuys también partiría de una materia oscura, el plomo, o la misma muerte, que a través de fases semejantes al nigredo, albedo y después al rubedo, se convertiría en oro como renacimiento.

También la energía electromagnética se hará presente a través de la brújula sobre electromagnetismo: Polaridad como idea que extrae se sus lecturas sobre Goethe. Por tanto:

Sus materiales estarán vinculados a la industria y son termosensibles apreciando la forma, la escala, su peso. El uso de marga o arcilla, es decir, la propia tierra, el bronce, el hierro, el aluminio... conforman una vuelta a la naturaleza y un fuerte sentido ecológico. También pueden ejercer de materia oscura, negra, como en otras ocasiones el plomo. Proceso del nigredo al rubedo hasta el albedo.

Gran parte de la obra del Guggenheim Bilbao es de bronce; el bronce es una aleación metálica de cobre y estaño cuyo color amarillo rojizo es parecido al oro viejo y que además se identifica con Venus (en su componente del cobre), bella y enigmática. El paso al bronce requiere de un trabajo de fundición donde las energías calóricas actúan desordenando las mínimas partículas para después a través del enfriamiento establecerse en orden y detener su movimiento, en una palabra, estabilizarse. Al igual que su artista predilecto, Wilhelm Lehmbruck que había realizado en barro multiplicidad de obras que luego se pasaron a bronce y que había sido testigo de los horrores de la primera gran guerra industrializada que le provocaron el trauma que dio lugar a su suicidio en 1919, Beuys también es “tocado” por la gran

guerra, en este caso tecnológica. Pero Beuys se recupera de la misma erigiéndose como científico y pastor espiritual, una especie de Prometeo que ofrecer el fuego del conocimiento para la liberación. El bronce tiene la capacidad de conducir la energía o fuerza terapéutica. Toda la obra es un paisaje mental como metáfora de las ideas utópicas del artista-chamán.

El paisaje se conforma a base de instalar una serie de piezas como un gran rayo debajo del cual se encuentra un venado, una cabra, un caballete de escultor con marga y encima una brújula así como formas excrementales desperdigadas por el suelo.

El aluminio tiene la capacidad de adaptación bajo un estado de calor, siendo a la vez maleable y ligero. Con aluminio se representa el venado, uno de los protagonistas de la escena. El material se transforma en volumen, en forma, se dilata, se contrae... aplicando frío o calor, el barro por su parte, requiere de cocción, si no, adquiere un estado llamado de "cáscara de huevo" que se va resquebrajando por sí mismo al perder la humedad (aquí las representaciones hechas primeramente con la tierra, serían transferidas a bronce".

Llama poderosamente la atención la presencia del gran rayo vertical que cae desde arriba sujetado por una viga adherida a las paredes de la arquitectura. El rayo como luz de cobre que, como el oro y por ende lo divino, vinculado a la categoría estética romántica de lo sublime, remite a autores germanos románticos como Friedrich y su visión panteísta del mundo. Beuys vuelve la mirada hacia la pequeñez del ser humano ante las fuerzas naturales y sobrenaturales presentando la metáfora misma de la luz y por ende de la creación. El fenómeno mismo del rayo, con su energía natural será en sí la revelación de lo oculto refiriendo que en la misma naturaleza está la sanación o medicina, evocando el recuerdo de Paracelso. El rayo vincula el cielo con la tierra, lo espiritual y lo terrenal. Se trata de la representación de un rayo silencioso y contemplativo, monumental y, agresivo, por su precario equilibrio y a la vez su solidez y pesantez. Remite pues al misterio de la creación y parece abrumar al espectador hasta hacerle sentir el silencio y el recogimiento que conlleva el privilegio de asistir a un evento celestial más que natural. El rayo también implica calor, el carácter calórico (*wärmecharakter*) como transcurso espiritual. Su sentido descendente habla de la Creación desde lo divino, del poder dar la vida y a su vez ascendente, que permite el acercamiento a la luz, la iluminación y por ende, a Dios. Esa gran forma de bronce también incluye al *homo illuminatum*, al sabio, es decir al propio Beuys como artista, el elegido que nos ilumina para guiarnos a través de su creación física pero también al *homo faber*, al constructor,,,

en este caso al proceso fabril, que no artesanal, por la magnitud de la pieza.



(fig.367) BEUYS, Josep. "Rayo iluminando un venado " (*Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*), 1958–85

Treinta y nueve elementos
Bronce, hierro y aluminio
Medidas variables
Edición 0/4
Museo Guggenheim Bilbao

La iconografía hace identificar a los animales; ya desde pequeño Beuys se vería atraído especialmente por la naturaleza (cuando era niño poseía un pequeño zoológico hecho de ratas, insectos, lagartos y animales accesibles y, de adulto se casó con la hija precisamente de un zoólogo”) y durante toda su vida artística empatizó en su amor por los animales con su maestro Edwald Mataré del cual -no sin desacuerdos- aprendió el interés por la materia con sus posibilidades de manipulación física y expresivas. Siendo aún púber, pastoreaba un rebaño imaginario llevando en la mano un bastón. Así que no es de extrañar que estuviese interesado en los animales, figuras que recogerá con sus cargas simbólicas de la mitología germana y celta.

La aparición del animal será un concepto, al igual que los demás objetos y materiales. Esta zoología simbólica poseerá un contenido energético. El venado es símbolo solar de la fertilidad y estaría asimismo, asociado a

la caza, a la supervivencia y a la divinidad. Su cornamenta representa el árbol de la vida y la regeneración. Recuerda a la iconografía cristiana de la conversión de San Eustaquio. En la simbología celta es el señor del bosque y guía hacia el otro mundo así como nexos con los antepasados.⁶¹⁷ En una autobiografía se alude al año 1926 como periodo en el que Beuys destaca su exposición en Kleve de un ciervo guía. El venado en definitiva, funciona como metáfora que remite a la vida orgánica en general y recuerda a los dibujos esquemáticos de ese animal en el arte rupestre. El venado de Beuys está realizado en la instalación del Museo Guggenheim Bilbao con una tabla del planchar sobre unos soportes, recurriendo a un objeto manufacturado para un primer *assemblage*.

También aparecerá una cabra, realizada mediante la apropiación de un carro metálico con ruedas que después definitivamente se ve vaciado al bronce. Vinculada a la fertilidad (igual que la emblemática liebre beusiana), la fuerza física y la agilidad. El mismo artista diría que "(...) Algunos de los esfuerzos elementales de los animales deben ser añadidos al pensamiento positivista que prevalece hoy día. Quiero elevar el status de los animales al de los seres humanos.

Finalmente en el primer plano, cerca del observador, se distribuyen pequeñas formas informes, excrementales, de aspecto orgánico; representan animales primigenios y fueron realizadas con marga y con herramientas diversas cubiertas de tierra pasados todos ellos a bronce.

Beuys, conocedor del mundo de las abejas de Maurice Maeterlinck, admiraba la férrea y eficaz organización social y el uso de la energía calórica en el mundo de la colmena así como su regular y perfecta arquitectura. Análogamente, en "Rayo iluminando un venado" quiere tener sentido estructural, tectónico, función que desempeña la gran viga superior horizontal que sostiene la magnífica parte que representa al rayo.

Por fin, el caballete del escultor remite a la idea de trabajo, de su propio trabajo creativo, que porta como soporte el cubo de marga como microcosmos viviente y soporte en el que estamos, conscientes de las energías naturales a través de su medición con pequeños mecanismos como la brújula que revela también enigmas. La polaridad como idea goethiana que le interesa para la comprensión del mundo en un sentido físico y metafísico

⁶¹⁷ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Ed. Labor, S.A., Col. Nueva Serie 4. Barcelona, 1992.

La obra del Guggenheim Bilbao de Beuys no solo es un compendio de las ideas y praxis de uno de los artistas más influyentes del arte desde la segunda posguerra sino, de uno de los chamanes modernos que convirtieron la vida en arte aspirando a conseguir la ansiada escultura social. El arte de un político y activista privilegia con su presencia la Colección Propia de la Galería bilbaína. Así el Museo es transmisor de energía, una energía que se traduce en exposiciones y actividades diversas impulsando cultura y conocimiento y afianzando en valores éticos y estéticos socialmente. El Guggenheim Bilbao promueve a través del arte despertar el pensamiento y la creatividad del individuo y la sociedad.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Beuys, como artista chamán, guía de la sociedad fracturada por una gran guerra, utilizó materiales y máquinas con poder, elegidos por sus propiedades físicas o alquímicas.

-Sus obras son metáforas de transformación ideal, contención y transmisión de energía.

-Una industria, ciencia, sociedad y metafísica. En sus acciones elementos maquinales, aparatos eléctricos, herramientas industriales y materias con cualidades electromecánicas, magnéticas, etc. descubren en lo físico, lo metafísico.

-Múltiples materias susceptibles de cambiar de estado a través de la transmisión de energías aparecen en el arte de Beuys como analogías conceptuales de la transformación de la sociedad hasta conseguir su ideal de Escultura Social.

-“Rayo iluminando un venado” es la obra de Joseph Beuys que se encuentra en la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao. Es una representación paisajística natural con un gran rayo de bronce vertical que simboliza el camino hacia la iluminación mostrando las energías naturales. Con el imaginario animalístico beuysiano, el paisaje se propone como una síntesis de las ideas y la praxis artístico-política del autor alemán.

-Al igual que Beuys pretendía estimular ideas e impulsar la creatividad en el individuo, así el Museo Guggenheim Bilbao como fábrica de enérgica actividad artística, intenta impulsar el pensamiento creativo en la sociedad.

3.9. b) JORGE OTEIZA. La Nada que es el Todo.

En el arte de Jorge Oteiza (Orio, Guipúzcoa, 1908-San Sebastián, 2003) los materiales y procedimientos industriales han solido estar presentes de un modo más discreto que en anteriores autores como Eduardo Chillida o Richard Serra, pero existen ejemplos plausibles de la vinculación de Oteiza con los metales entre otros materiales, y las técnicas industriales.

La trayectoria artística de Oteiza estaría marcada por la ciencia al igual que la de Beuys. En 1927, estudiando Medicina en Madrid, la asignatura de Bioquímica despertaría su ansia experimental en el terreno de la escultura indagando sobre una biología espacial o del espacio.⁶¹⁸ La biología [del griego *bios* (“vida”) y *logos* (“estudio”)] es la ciencia natural que analiza las propiedades y características de los organismos que poseen vida en todos sus aspectos, enfatizando en el estudio de su origen, desarrollo y organización estructural y en lo que afecta al funcionamiento de esas máquinas vivientes.⁶¹⁹ Influenciado por ello, Oteiza comenzaría una investigación hacia una estética científica relacionada con el origen y las raíces antropológicas de lo vasco a partir del establecimiento en su búsqueda de relaciones espaciales para encontrar lo Absoluto con la escultura.⁶²⁰

Buen conocedor de los desarrollos que se estaban dando a mediados del siglo XX en el ámbito científico, empezaría a vaciar la estatua de masa, a desmaterializarla, pasando de ser estatua a transestatua (*sic.*), esto es, se vaciaría al tiempo que se iría llenando de energía, y la masa se presentaría ausente convertida en energía, como en la ciencia nuclear. Así, veríamos más adelante en su escultura desde la fusión de unidades (Malevich) metálicas que serían capaces de liberar energía en su acoplamiento, pasando por la fisión rompiendo la escultura para

⁶¹⁸ AAVV. *Oteiza. Mito eta Modernotasuna. Mito y modernidad*. Catálogo publicado con ocasión de la exposición *Oteiza: mito y modernidad*, comisariada por Margrit Rowell y Txomin Badiola; organizada por el Museo Guggenheim Bilbao con la colaboración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2004, p. 297 (biografía).

⁶¹⁹ AAVV. *Enciclopedia de la Ciencia y de la Técnica*. Tomos 2 [Título original: *Enciclopedia delle Scienze e delle Techniche*, Mundial GC Sansoni S. pA-Florenzia, 1974]. Segunda edición]. Ediciones Danae, S.A. Barcelona, 1977, p. 436.

Al tercer año de la carrera de Medicina la abandonaría y se matricularía en el Escuela de Artes y Oficios permaneciendo poco tiempo en ella.

⁶²⁰ Sobre las investigaciones de Oteiza sobre el origen antropológico y lingüístico de lo vasco *vid.* cómo lo resume Ana María Guasch en GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco. 1940-1980*. Ediciones Akal, S.A. Madrid, 1985, p. 203 y ss.

liberar energía, al estilo de Henri Moore que tanto le influenciaría desde finales de los años cuarenta.⁶²¹

La obra de Jorge Oteiza sería plenamente social en el término más amplio de la palabra focalizando su mirada en el origen de lo vasco, una misión que quizás habría desarrollado desde muy joven cuando en 1928, ante la marcha de su padre y su hermano a Argentina, tendría que hacerse cargo de su madre y cinco hermanos, aparte de sus vinculaciones con pensadores y activistas sobre todo comunistas. El arte habría de servir para la sociedad; como él mismo diría, el arte es para el hombre y él, finalmente, sería un educador, un político, un guía y de nuevo el medio para educar al hombre y que naciera en él un nuevo hombre, menos materialista y más espiritual, sería el arte.

Desde muy pronto tendría contacto con técnicas vinculadas a la ciencia y a la industria por ejemplo cuando, tratando de sufragar económicamente sus estudios trabajara entre otros oficios, como linotipista con veinte años, edad en la que comenzara a realizar sus primeras esculturas. En 1935 viajaría a Latinoamérica donde, entre otras actividades, destacaría su conferencia con el título “Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo. Posibilidad de una estética científica. Del proceso dialéctico en la historia de la forma. Del arte social y del destino de las nuevas generaciones”; expondría ya en la Academia de Bellas Artes de Chile esculturas con objetos encontrados; también destacaría su vinculación con la cerámica ejerciendo su actividad docente como profesor de la Escuela Nacional de Cerámica en Buenos Aires en 1941 para un año después ser contratado por el gobierno colombiano para organizar la enseñanza oficial de cerámica y los trabajos de producción industrial de la misma...; en 1944 escribe un tratado de cerámica como resultado de su experiencia con un tipo de loza; en 1947 presentaría su “Informe sobre una estética objetiva (fórmula molecular, ontología, para el ser estético)” en la Casa de Cultura de Quito (Ecuador); sería también nombrado Miembro de Honor de Investigaciones Científicas de la Universidad Nacional de Trujillo (Perú); también impartiría un curso de técnica cerámica en la Escuela de Ingenieros de la universidad de esa misma ciudad peruana...

Múltiples actividades muestran el contacto con la escultura cerámica que implicaba no solo estar en contacto continuamente con la química sino también con los procesos metamórficos del refractario al utilizar energías térmicas; incluso al año siguiente de regresar al País Vasco, en 1949

⁶²¹ BADIOLA, Txomin. *Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, 2017, en <<http://www.museooteiza.org/jorge-oteiza/>>, [12-08-2017].

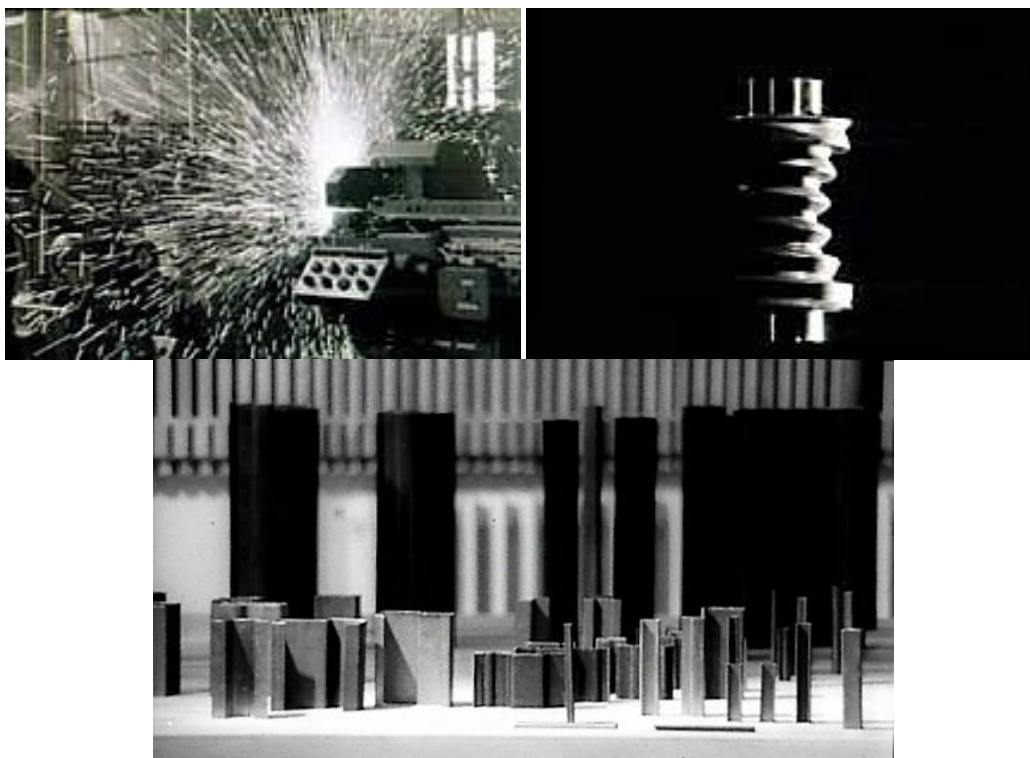
trabajaría como director técnico de una fábrica de aisladores eléctricos de porcelana en Bilbao que le aportaría además materiales de desecho que utilizara en sus esculturas. La falta de recursos económicos haría surtirle del aprovechamiento de residuos de fábricas de la ciudad consiguiendo yeso, cemento, piedra, latón, aluminio, zinc, plomo, bronce..., alcanzando en escala sus obras un máximo de entre 30 y 50 cm.). Este trabajo le haría pensar en una educación artística autofinanciada con talleres industriales de cerámica (que no se llegaría a poner en marcha)...⁶²²

Son todos ellos claros ejemplos de su vinculación a procesos industriales desde muy pronto así como el uso de materiales en sus obras del metal, como cuando en 1953 realizara una escultura en aluminio para el ábside de la iglesia de los dominicos en Valladolid; cuando en 1955 planteara unos relieves para la Universidad Laboral de Tarragona con esculturas por encofrado y aprovechamiento de la escultura de hierro para desarrollos en cadena -que no llegarían a realizarse-; cuando en ese mismo año realizara estudios de relieves positivos y negativos en el hormigón desnudo por encofrado directo, escultura interior y exterior desde la armadura del hormigón, esta vez por encoframiento (*sic.*) de formas exentas, con módulos de luz; y piedras trabajadas con disco;⁶²³ pasando por sus esculturas de hierro, acero, entre otros, sin olvidar su relación con ingenieros, industriales, arquitectos, o incluso sus trabajos en cine. En este último ámbito tratando este medio como una analogía de las formas industriales de producción y distribución, destacaría el cortometraje "Operación H" de iconografía totalmente maquina e industrial. En ella esculturas de Oteiza "actúan" a modo de piezas fabriles y herramientas del mundo mecanizado formando parte de cadenas de montaje. "Operación H" realizado bajo la dirección de Néstor Basterretxea (para la productora X Films, creada esta por el industrial Juan Huarte) se basaría en una idea del de Orio y no solo incluía esculturas suyas sino que, él mismo montaría el film que en un principio fuera concebido para promocionar una serie de industrias.⁶²⁴ (fig.368, conjunto de 3 imágenes)

⁶²² ÁLVAREZ, Soledad. *Jorge Oteiza. Pasión y razón*. Editorial Nerea, S.A. San Sebastián, 2003, p. 21.

⁶²³ AAVV. *Oteiza. Mitoa eta modernotasuna/Oteiza: Mito y modernidad*, op. cit., p. 305.

⁶²⁴ "Operación H", 1963. Película de 35 mm. B/N, 14' Guión y dirección: Néstor Basterretxea (basado en una idea de Jorge Oteiza). Música: Luis de Pablo. Montaje y esculturas de Jorge Oteiza. Fotografía: Marcel Hanoun: Producción X Films (Juan Huarte).



(fig.368, conjunto de 3 imágenes) Algunos fotogramas del cortometraje documental “Operación H”, 1963
Película de 35 mm. B/N con sonido.

Dirección: Néstor Baterretxea.

Guión: Néstor Baterretxea, basado en una idea de **Jorge Oteiza**.

Producción: XFILMS

Ayudante de Dirección: Fernanco Larruquet.

Fotografía: Marcel Hanoun.

Montaje y esculturas: **Jorge Oteiza**.

Música: Luis de Pablo, interpretada por Carmelo Bernaola, Pedro Espinosa, Miguel Ángel Coria y Luis de Pablo.

Duración: 14’.

XFIMS.

Por tanto, Oteiza de algún modo, valoraba el mundo industrial que le tocó vivir. Muchos le recuerdan por Irún, montado en su motocicleta Lambreta tirando de un remolque lleno de hierros, pasando con su bicicleta motorizada Velosolex o en su Citroën “dos caballos”, al cual dedicaría una oda que recuerda al apego maquinal de los futuristas italianos:

Este vehículo espiritual y político de nuestra conciencia en el que hemos circulado (hemos venido en circunferencia), tanto tiempo y con tanta seguridad, no lo hemos reparado jamás (...). Este vehículo tradicional de nuestra alma es humilde, resistente, natural, perfectamente diseñado (y perdonarme la imagen, pero es exacta, nos facilita su comprensión), me recuerda este diseño efectivo de Citroën dos cv en la actualidad. Nuestro vehículo espiritual ha sido así como un dos centauros, el primer diseño europeo de un alma independiente de la naturaleza, de sensibilidad existencial, de automovilidad existencial”⁶²⁵.

⁶²⁵ Alusión a *Ejercicios espirituales en un túnel* de Jorge Oteiza, en RODRIGUEZ SALÍS, Jaime. *Oteiza en Irún, 1957-1974*. Edita Aberdania, S.L. Irún, 2003. p. 47.

No obstante, a pesar de la presencia de ese mundo industrial y científico, en sus *praxis* y pensamiento, lo importante sería la búsqueda de lo espiritual, recurriendo al vacío para llegar a lo metafísico en su *praxis* escultórica. El de Orio era consciente de que había de utilizar la materia sólida para acotar, limitar y modelar ese vacío, que en realidad sería lleno (de energía) siguiendo el concepto científico de vacío: un espacio totalmente exento de materia o un espacio al que se le ha extraído parte de la misma; lo que quedaba sería poco o nada de materia y el aire, que ejercerán una presión inferior a la presión atmosférica normal.⁶²⁶ Los vacíos se llenaban de aire y luz físicamente hablando pero de otro modo, metafísicamente, reducir la masa sólida de la escultura implicaría conseguir el vacío (que es lleno espiritual) y, físicamente, estaría acotado por una delgada lámina de metal. Así es que el artista pretendía que sus obras se mostraran en conjunto para que el espectador pudiese recrear ese proceso de desocupación.

Recordaba Oteiza que, de pequeño, como estrategia para superar o sobrepasar el temor a enfrentarse al mundo que veía como extraño y hostil, se introducía en los agujeros que había en las rocas de la playa de su pueblo y, casi del todo enterrado, observaba por un pequeño hueco superior el cielo; aquel agujero se convertía en el único nexo entre el exterior y el interior, entre la protección tranquila y lo temible. También recordaba cómo desde muy temprano le fascinaría la técnica de desocupación del espacio: cuando iba con su abuelo a un alto bosque en Orio al lado del cual se encontraba una pequeña cantera de piedra arenisca, golpeaban trozos de piedra con otros para recoger después la arenilla generada y llevársela a la abuela para fregar los cacharros en el hogar; pero cuál era ya el placer del púber cuando descubrió en aquella cantera el devastar la piedra y descubrir el otro extremo al que llegaba lo perforado libre de masa. Más tarde, de adulto, en 1940 ya empezaría a reactivar energético-espacialmente sus esculturas comenzando un proceso de apertura de huecos contactando además, un año después, con Lucio Fontana.

Su "Propósito Experimental", que concretaría en 1956, surgiría de consideraciones conceptuales como la de que toda *praxis* artística nace de una nada que es nada para llegar a una Nada que es Todo. Después de una escultura primera o inicial expresiva ante la que el espectador es receptivo, le sigue un periodo de apagamiento expresivo, de desocupación de la materia, en el que entra en juego el protagonismo del espacio y entonces el espectador se vuelve activo ante el vacío de la escultura. Ese vacío sería un camino de encuentro con lo sagrado o el

⁶²⁶ AAVV. *Oteiza. Mitoa eta modernotasuna/Oteiza: Mito y modernidad...*, op. cit., p. 27.

mismo elemento sagrado, al igual que ocurría en los templos griegos a los que solo acceden los sacerdotes (y no todos) y los fieles se quedaban en el exterior pues en el interior era recinto sagrado, metafísico, un espacio solemne a respetar habitado por el dios o la diosa. Mientras en esos templos de la Antigüedad se guardaba el interior, como una joya intocable del exterior con la piedra, el mármol, etc., en la obra de Oteiza la superficie que desde mediados de los cincuenta comenzaría a ser metálica, habría de dar paso a ese interior y lo habría de modelar.

La placa de hierro le ayudaría a Oteiza a crear espacio sin introducir la masa, es decir, sin ocuparlo, consiguiendo las obras gran resistencia y a la vez gran liviandad. Comenzaría a introducir el hierro aunque no de forma importante, solo como soporte de las mismas más que como material protagonista. Lo que le interesaba era señalar el vacío, acotarlo con líneas-planos tangibles para mostrar lo oculto; solo “marcándolo” con el espacio positivo podría percibirse. El espectador se convertía así en sujeto activo: como cuando se mira a las copas de los árboles, enseguida se reconoce la forma de las hojas pero, qué difícil es reconocer cuál es la forma de los espacios que quedan entre las hojas. Oteiza primero reflexionaba sobre los huecos para después dibujar la “hoja” lo menos posible para dar protagonismo al espacio o hueco lleno de energía, y el espectador, ha de educar su sensibilidad y su mirada para ver el hueco que es un espacio activo.

Hierro forjado a yunque, acero etc. serían materiales habituales desde los cincuenta en las obras del vasco; en 1956 entrarían en juego los procesos de producción industriales desligándose de técnicas artesanales, y las técnicas de producción industrial le permitían trabajar en series. No obstante, hay que pensar que Oteiza prescindía de dar valor a la materia pues la estaba eliminando, así que valoraba los materiales por funcionar como no materia; su color, su textura, su volumen, no interesaban; interesaba su capacidad de acotar sin ocupar y le interesaba mostrar familias o conjuntos, para recrear en definitiva en el espectador el proceso de desocupación. Llegaría a decir que el hierro como material de exposiciones pierde importancia, que lo importante estaría en los pequeños y múltiples formatos experimentales de múltiples materiales [“hojadelata” (*sic.*), de tiza, de alambre...].⁶²⁷ No obstante, utilizaría el gran formato recurriendo a fábricas y a veces conformando desencuentros en los casos vinculados a la reproducción a gran escala de ciertas piezas cuando volviera a partir de 1972 a retomar la actividad práctica de la escultura.

⁶²⁷ ÁLVAREZ, S. *Jorge Oteiza. Pasión y razón*, op. cit., p. 73.

Se hace curioso cómo sus esculturas de hierro en una ocasión, tal y como le ocurrió al mismo Constantin Brancusi,⁶²⁸ le provocaran el siguiente problema: en 1958, cuando el vasco enviara algunas de sus obras a participar en una exposición en la Gress Gallery de Washington, las autoridades americanas no permitieron la entrada de las mismas al país pues no las identificaron como obras de arte, obligando erróneamente a abonar los impuestos por la entrada de hierro en los Estados Unidos.⁶²⁹

-LA ESCULTURA DE HIERRO.

La construcción de las obras de Oteiza en hierro puede clasificarse en tres tipos:⁶³⁰

1. Esculturas con chapa curva.
2. Cubos y cajas metafísicas.
3. Esculturas forjadas en chapa gruesa, pletina o llanta.

Para las esculturas con chapa curva el material se cortaba con una máquina de cuchillas llamada tija, para después curvarse las piezas cortadas en una máquina de rodillos; finalmente se soldaban las piezas y los bordes se esmerilaban o pulían utilizando diferentes tipos de limas, más gruesas o finas.

Para los cubos y cajas metafísicas primero se dibujaba la chapa que después se cortaba con autógena, esto es, se necesitaban una botella de acetileno, otra de oxígeno y, posteriormente, se esmerilaban los cortes con piedra de devastar. Después habrían de darse el acabado con limas finas. Finalmente se enderezaban las formas con rodillos y luego se montaban y fusionaban con soldadura, terminando el trabajo con diferentes limas.

⁶²⁸ En 1927 Constantin Brancusi sería acusado por el servicio aduanero estadounidense de intentar introducir la escultura realizada por el rumano en 1926 en acero inoxidable, "Pájaro en el espacio" (*Oiseau dans l'espace*), bajo la consideración de ser obra de arte, para pasar de manera ilegal metal a los Estados Unidos, emprendiendo acciones legales contra el escultor que, un año después, vería dictar sentencia a su favor. Cfr. WICK, Oliver (ed.). *Constantin Brancusi y Richard Serra. Un manual de posibilidades*. (Catálogo de la exposición *Brancusi-Serra* organizada por el Museo Guggenheim Bilbao en colaboración con la Fondation Beyeler, Riehen/Basilea; comisariada por Oliver Wick. En la Fondation Beyeler, Riehen/Basilea: 22 de mayo-21 de agosto, 2011 y en el Museo Guggenheim Bilbao: 8 de octubre, 2011-15 de abril, 2012. Edición original en inglés y alemán: Beyeler Museum AG, Riehen/Basilea y Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011. Traducción al español: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2011). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, Beyeler Museum AG, Riehen/Basilea, y Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011, p. 223.

⁶²⁹ AAVV. *Oteiza. Mitoa eta modernotasuna/Oteiza: Mito y modernidad*, op. cit., p. 305.

⁶³⁰ La información sobre el proceso de trabajo con el hierro ha sido extraída de RODRÍGUEZ SALÍS. *Oteiza en Irún, 1957-1974*. Edita Aberdania, S.L. Irún, 2003. p. 43 y ss.

Para las esculturas forjadas en chapa gruesa, pletina o llanta, los planos se cortaban con autógena para después, en la fragua, darle con el fuego al rojo vivo la forma deseada.

Para obras como “Construcción vacía con cinco unidades Malevich curvas” Oteiza comenzaba llevando una maqueta, generalmente hecha con tizas pegadas a las que había dado forma, e iría controlando después su proceso de conversión al hierro. Se realizaban varios ejemplares durante el mismo en una serie irrepetible, no así ocurría con las cajas metafísicas que en ocasiones sí se repitieron las tiradas en diferente escala; de hecho, en sus últimos años de vida, muchas de sus esculturas se fabricaron a gran escala perdiendo, según él y sus “discípulos”, la esencia de la obra de Jorge Oteiza.

Oteiza, junto con su colaborador de muchos años en Irún (desde 1958 vivirá en Irún hasta principios de los setenta), Eugenio Luna Navarte⁶³¹, para las esculturas que requerían curvas partían de una pletina y el forjador seguía las instrucciones del artista hasta conseguir la curvatura que el escultor quería. Después, a través de puntos de soldadura, se irían fijando las piezas para conseguir la forma total según la disposición de todos los elementos curvos en la totalidad compositiva. Como así declararía Luna, nada se sujetaría al azar o se dejaba a la improvisación: “Oteiza tenía en su cabeza, muy definidas, las formas que quería plasmar en hierro”.⁶³²

En aquel tiempo se trabajaba mucho con chapas viejas, muy oxidadas. En el proceso había que batir bien el hierro y, cuando ya estaban terminadas las esculturas, se sumergían en un depósito de ácido que les proporcionaba gratuitamente la empresa denominada La Palmera (fábrica de herramientas de mano y tijeras), de cuyo director, Eugenio Celaya, Jorge era gran amigo. Posteriormente se pintaban normalmente de negro. Luna diría que el color de óxido del hierro era el deseable por el artista y que, además, si no se protegía la obra con pintura, quedaría muy deteriorada en pocos años.⁶³³

⁶³¹ Trabajador de los Talleres e Calderería Luis Romero, en Behobia; llegaría a calificarle el escultor de inteligente colaborador y hábil y exacto intérprete en ejecución de sus hierros. RODRÍGUEZ SALÍS. *Oteiza en Irún*, op. cit., p. 40.

⁶³² Palabras de Eugenio Luna recogidas en RODRÍGUEZ SALÍS. *Oteiza en Irún*, op. cit., p. 43.

⁶³³ RODRÍGUEZ SALÍS. *Oteiza en Irún*, op. cit., pp. 43-44.

-OBRAS DE OTEIZA EN EL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO.

Jorge Oteiza es uno de los artistas vascos clave de la Colección Propia del Guggenheim Bilbao. El escultor entendía que sus obras tenían que exponerse en conjuntos para que el público fuera consciente del proceso experimental seguido por el artista; fiel a ese pensamiento, el Museo posee cinco esculturas del autor vasco creadas entre 1957 y 1958 pertenecientes a dos de sus grandes series experimentales: “Desocupación de la esfera” y “Obras conclusivas”. En ellas Oteiza investigó en torno a las tres dimensiones vaciando cuerpos geométricos como esferas, cubos o cilindros.

Hillargia, de 1957,^(fig.369) forma parte de la primera en la que el artista estudió este cuerpo geométrico como volumen. Para ello primero utilizaría en 1956 un elemento escultórico conformado por dos semicírculos de aluminio que, cosidos mediante soldadura en un punto – según proporción áurea-desviado del centro aportaba dinamismo a la esfera. Formando parte de la subserie titulada “La Luna como luz movediza”, Oteiza explora todo el potencial dinámico de la esfera, abriéndola y haciendo alusión a la Luna, tan importante en la cultura y mitología vascas. Así, en *Hillargia* al desplegarse el acero dibujando el movimiento de la esfera abierta en el espacio, se representan diferentes fases de la luna en negativo y positivo.

Asimismo, en su “Construcción vacía con cinco unidades Malevich curvas” del mismo año, perteneciendo a la misma serie de la “Desocupación de la esfera”, utiliza las llamadas por él “Unidades Malevich” (forma de cuadrado irregular que posee el ángulo recto y la diagonal) haciéndolas rotar en un espacio curvo de tal manera que, se despliegan pareciendo que fuera el mismo espacio el que las presiona y las modela. Si las formas geométricas de los cuadros de Malevich “se movían” en diagonal en el vacío blanco del plano del cuadro, Oteiza las convertirá en planos gruesos de acero que se curvaban aún en la forja y posteriormente se soldaban haciéndolas más dinámicas por su rotación en un espacio curvo.

En “Ensayo de desocupación de la esfera”^(fig.370), de 1958, para representar la energía del núcleo de esta, en cuyo el centro estaría en calma a la vez que hacia fuera transmite una gran fuerza que hace romper, vibrar y desplegarse en el espacio la piel metálica, utilizaría el artista elementos lineales de acero forjado a modo de cintas metálicas con diferentes curvaturas.

Después de Ganar el Gran Premio de Escultura de la Bienal de Sao Paulo en 1957 realizaría sus “Obras conclusivas”, entre ellas las dos que

posee la Galería bilbaína, dedicadas a la desocupación del cubo en las series “Cajas vacías” y “Cajas metafísicas”. Con formas geométricas despojadas de materia que, con el tiempo, se considerarían predecesoras del Minimalismo (movimiento donde precisamente se diera prioridad a los procedimientos y materiales industriales)⁶³⁴, vuelven la mirada al refugio existencial. Así “Caja vacía con gran apertura”,^(fig.372) de 1958, es un cubo abierto vacío cuyas paredes de acero cobreado se recortan geométricamente en el espacio siguiendo alguna “Unidad Malevich”; “Caja metafísica por conjunción de dos triedros. Homenaje a Leonardo”,^(fig.373) del mismo año, es una de sus “Cajas Metafísicas” de dos triedros dislocados en posición de conformar un cubo permitiendo interrelacionar el espacio interior contenido con el exterior continente; así se deja al espectador observar por las pequeñas separaciones de los planos de acero, el espacio oscuro interior, que se revela como oscuro, secreto o enigmático, aspecto que el propio Oteiza percibía en las obras de Leonardo da Vinci.⁶³⁵ El uso de la base de mármol alude a la exaltación y adoración de un objeto que no es terrenal sino algo sagrado. Lo monumental no depende de la escala sino de la energía de cómo el material se revitaliza y anima con el vacío que es la sustancia que lo aviva. Lo pequeño pues, se hace grande. La fuerza viene por la forma y el espacio, por la desviación en su acoplamiento de dos triedros; en esa desviación en la que los planos de hierro no se tocan, el espacio interior se revela comunicando que es energía de otra naturaleza que no la visible. El material industrial también es un *médium* para hablar de la búsqueda de lo Absoluto.

En su búsqueda de lo Absoluto, del “alma” y la esencia vascas, Oteiza buscaba más allá de la existencia física, el espíritu del hombre vasco y universal. Para ello se ayudaba de la materia física que era tratada en pequeña escala al modo protoindustrial de la forja, pero también luego de la soldadura y procedimientos más industriales... para ir que cada vez más disminuyendo el material para adentrarse en lo oculto. Tanto devastaría o desocuparía Oteiza, que se quedaría sin materia en las manos llegando a dejar la *praxis* de la escultura, que no su activismo cultural. Descubriría la coincidencia de sus búsquedas y

⁶³⁴ Hacemos notar la diferencia en entre el Minimalismo y las obras de Oteiza: a pesar de las similitudes o relaciones formales entre las obras de ambos, nada que ver tendría la búsqueda existencial de Oteiza con el carácter frío, aséptico y no narrativo de las obras minimalistas interesándose solo por la interrelación física entre espectador y obra.

⁶³⁵ Txomin Badiola, en AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao* (traducción de: Art in Translation, Rafael Aburto, Magalí Martínez de Solimán y Maribel Vilarino Rodríguez. Elena González Escrihuela y Museo Guggenheim Bilbao). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009, p. 40. Las llamaría cajas y no cubos a sus “Cajas metafísicas” para precisamente mostrar lo oculto e inmaterial.

respuestas en las construcciones neolíticas como en los crómlech como espacios para el Espíritu. No tratándose de enterramientos sino de espacios vacíos y acotados para la iluminación en los que, se sabe se hacían incluso fogatas. El fuego de nuevo, vinculado a la iluminación y la purificación; también el fuego vinculado a Prometeo (recordemos la obra de Oteiza con este nombre) que se lo robó a los dioses para dárselo a los hombres y por ello fue condenado al doloroso castigo de perder su hígado todos los días por una ávida águila.

El fuego que aquí trasladamos al trabajo con el mineral pues Jorge Oteiza, como Eduardo Chillida, no podrían eludir alusiones a sus orígenes, a sus percepciones sobre la geografía. El paisaje vasco con su costa rocosa, las minas de hierro y, en el caso de Oteiza más aún si cabe, su pensamiento religioso que él estudiaría además dirigiendo su mirada al mundo arcaico. La piedra y el hierro estarían por tanto presentes en ambos.

En la retrospectiva "Oteiza: mito y modernidad", que el Museo Guggenheim Bilbao dedicó al escultor de Orío entre 2004 y 2005, pudieron contemplarse obras de todas las fases que conformaron el núcleo experimental de Jorge Oteiza y que son de gran repercusión en el contexto de la escultura contemporánea.⁶³⁶ Atendiendo a satisfacer uno de los objetivos prioritarios de la Colección Propia que es la especial presencia del arte vasco y español, estos se ven representados a través de diferentes autores con obras significativas como las de Jorge Oteiza ya señaladas y de otros, como Eduardo Chillida, Antonio Saura o Antoni Tàpies entre los mayores, Cristina Iglesias, Susana Solano o Juan Muñoz de la generación intermedia, o Ibon Aranberri, Javier Pérez o Elsie Ansareo entre los jóvenes.

⁶³⁶ En el Museo Guggenheim Bilbao se pudo disfrutar de la muestra sobre la trayectoria de Jorge Oteiza; fue esta una muestra que tuvo la siguiente itinerancia: Museo Guggenheim Bilbao, 8 de octubre, 2004-9 de enero, 2005; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 15 de febrero-30 de mayo, 2005; y Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 28 de junio-24 de agosto, 2005.



(fig.369) OTEIZA, Jorge. **"Hillargia"**, 1957
Acero, 34x35x40 cm.
Museo Guggenheim Bilbao



(fig.370) OTEIZA, Jorge. **"Ensayo de desocupación de la esfera"**, 1958.
Acero forjado, 50x49x39 cm.
Museo Guggenheim Bilbao.



(fig.371) OTEIZA, Jorge. **"Construcción vacía con cinco unidades Malevich curvas"**, 1957
Acero forjado, 34x40x30 cm.
Museo Guggenheim Bilbao



(fig. 372) OTEIZA, Jorge. **“Caja vacía con gran apertura”**, 1958
Acero cobreado, 46x45x39 cm.
Museo Guggenheim Bilbao.



(fig.373) OTEIZA, Jorge. **“Caja metafísica por conjunción de dos triedros. Homenaje a Leonardo”**, 1958
Acero. 28,5 x 25 x 26,5 cm
Museo Guggenheim Bilbao.

A pesar de todo lo dicho con respecto a lo material, al cuerpo, lo importante en la obra de Oteiza fue su experimentación buscando soluciones estéticas como camino de salvación espiritual para el ser humano y la sociedad contraponiendo lo espiritual a lo material. Una vez que sobrepasó el trabajo con la materia en sus obras quedándose sin masa ni metálica ni de tiza, ni de otro material tangible) dominando y sabiendo hacer escultura, Oteiza abandonó la práctica de la escultura en 1959 para dedicarse al activismo y la investigación cultural, política y educativa en el campo de lo vasco.

Las obras del Guggenheim Bilbao resultan muy significativas al ser de las últimas que crearía en su experimentación aún tangible conectando al espectador en la gran Galería con la esencia del arte de uno de los

artistas vascos más internacional y con sus estudios antropológicos, mitológicos y búsqueda del origen vasco y a la vez universal.

Las obras de Oteiza enlazan con la tradición y el origen del espacio que habitan cuando se exponen en el Guggenheim Bilbao: por su materialidad, por ser precisamente de acero y hierro, aludiendo al trabajo de la producción industrial que el artista tomaría para sí en tantas ocasiones (aunque en su búsqueda de Lo Absoluto, renegara, desocupando la materia). Se sabe que Oteiza al volver de Sudamérica vivió en Bilbao unos años conociendo el ambiente industrial de la ciudad (alguna de sus obras se haría incluso en la fábrica de camas y muelles de Bilbao) y por tratar temas de la cultura vasca como figura de la Luna tan importante en su mitología. El arte al servicio de la sociedad, la experiencia artística como camino de salvación.

-EL RASTRO DE OTEIZA

Oteiza es un icono dentro de la cultura vasca, por su filosofía de utilizar el arte como *medium* para cambiar la sociedad, tal es así que aún hoy en día se le sigue referenciando y se siguen estudiando no solo sus trabajos experimentales, sino, sus teorías. De este artista educador, guía, político y orientador. Frank Gehry llegaría a decir: “Para mí Oteiza es como Picasso y Le Corbusier”⁶³⁷; y Richard Serra que cuando en un primer viaje que realizara a Bilbao en 1983, ya comenzara a admirar las obras del vasco expresando su admiración por él en la revista *Tarte-*, diría en 1997: “Jorge Oteiza es el mejor escultor vivo del mundo”.

Oteiza, de carácter iracundo, y expresión vehemente, accedió a regañadientes a aceptar este Museo; era crítico pero audaz, siendo consciente de que sería finalmente uno de los sitios donde se promulgara el arte vasco, habría que tomarlo en cuenta como fábrica cultural. Y, como dicen algunos, Oteiza sería el que educara desde los cincuenta en valores vanguardistas al entorno vasco con su activismo, cambiando la sensibilidad estética y política a través del arte contemporáneo para, de forma así natural, se aceptase por ejemplo el “extremismo” formal del edificio de Gehry y que Bilbao pasara de ser una ciudad industrial a cultural.^(figs. 374 y 375) Es decir, dado que en Euskadi gracias a Oteiza, a su experimentación, a su activismo y su pensamiento y a otros artistas que apostaron por la vanguardia, la ciudad de Bilbao se puede decir que estaría preparada para admitir cambios tan significativos donde el arte fuera el protagonista; así: “La suerte de Gehry fue hallar

⁶³⁷ Palabras de Frank Gehry en septiembre de 1997 y Richard Serra en mayo de 1997 respectivamente recogidas en MERINO, José Luis. *Habla Oteiza*. Edita Avance Proyectos, 2008.

una ciudad como Bilbao abonada estéticamente por el liderazgo de Oteiza (...), educada en su heterodoxia vanguardista y energizada por la oposición a la dictadura del viejo esteta utópico (...)"⁶³⁸.

Sus obras son precisamente de las más reconocidas y valoradas por el público. Se ha podido comprobar cómo el público en general, conociendo el peso de un artista clave del arte vasco e internacional como Oteiza, valora la presencia de sus obras en el Museo Guggenheim Bilbao haciendo presente el orgullo colectivo de lo vasco. Se trata además de un valor simbólico -como también en cuanto a las piezas de Chillida, pero sobre todo las de Oteiza-. Pareciera que, con su presencia, la Galería "es más vasca todavía", como así lo expresan los visitantes en tantas ocasiones.



(fig.374) Jorge Oteiza y Frank Gehry en el Museo Guggenheim Bilbao en 1998



(fig.375) Jorge Oteiza observando la maqueta del Museo Guggenheim Bilbao ante las explicaciones de César Calcoya (arquitecto) y la presencia de Juan Ignacio Vidarte (director del Museo Guggenheim Bilbao).
Noviembre de 1995.

⁶³⁸ Joseba Zulaika, en AAVV.. *Oteiza. Mitoa eta modernotasuna/Oteiza: Mito y modernidad*, op. cit., p. 97.

Jorge Oteiza sigue estando presente en el pensamiento y el hacer del arte vasco de un modo u otro. Grandes figuras que han alcanzado hace tiempo su madurez creativa como Txomin Badiola y Pello Irazu, entre tantos, a otros más jóvenes a los que también aludimos en este estudio se han sentido influenciados por él y le han referenciado en tantas ocasiones:

En la instalación de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao concebida por Iñaki Garmendia (Ordizia, Gipuzkoa, 1972) específicamente para la exposición “Garmendia, Maneros Zabala, Salaberria. Proceso y Método” de 2013, titulada *Ikaraundi - EQDALOS (Cabeza arrodillada contra la pared)* aludiría a uno de los trabajos de Jorge Oteiza que actualmente está desaparecido: el busto que realizara el de Orio de su amigo el pintor José Sarriegui (1911-1967) en 1934.

Garmendia se centra habitualmente en la historia local reciente del País Vasco (su arte, música, subculturas, arquitectura, iconos...), descontextualizando y dislocando sus elementos para que sean reinterpretados desde un punto de vista más general o global, utilizando desde el dibujo y la fotografía a las acciones y el vídeo. En el caso de la citada obra, recrea aquella escultura utilizando procesos de ingeniería industrial para elaborar un proyecto que tiene que ver con la fabricación de la memoria y el recuerdo a través de diferentes medios: el vídeo, la fotografía y el objeto estructuralmente realizado al modo de secciones, como lo haría un ordenador en el terreno de la ingeniería: La figura recreada en metal que realizara Oteiza en cemento en los años treinta se presenta en una peana elevándose del suelo y proyectándose con su sombra sobre imágenes de la misma procedentes de un proyector; mientras, algunas fotografías de archivo como la que aquí se muestra de aquellos años,^(fig.376) remiten a momentos ilusionantes dentro de la historia del arte vasco del siglo XX, cuando Oteiza y sus colegas como Sarriegui, Narkis (Narciso) Balenciaga (1905-1935) y Nicolás Lekuona (1913-1937) pretendían renovar la escena artística.

Garmendia da la difícil posibilidad de enlazar los tiempos, momentos de tradición y modernidad, resolviendo su instalación a modo de un puzzle donde une ingeniería industrial e informática con fotografías de la obra original de los años treinta que el espectador tiene que resolver a su modo, mientras su propia voz relata dislocadamente historias personales. ^(fig.377)



(fig.376) Jorge Oteiza junto al busto en cemento del pintor Sarriegui, 1934.



(fig.377) GARMENDIA, Iñaki. *Ikaraundi-EQDALOS (cabeza arrodillada contra la pared)*, 2013 (detalle)
 Papel, metal, tablero de DM, madera y proyección de imágenes en DVD a color.
 Dimensiones totales variables. Duración de proyección 21'08''
 Museo Guggenheim Bilbao.
 (Se observa un espectador en la instalación).

Igualmente, en aquella misma exposición pudo verse la obra de Xabier Salaberria (San Sebastián, 1969) *A.T.M.O.T.W (All The Material Of The World* (“todo el material del mundo”)], (fig.378) de 2013, una instalación de la Colección Propia del Guggenheim Bilbao como respuesta a la invitación de este para crear para sus espacios. En ella el artista remite al objeto de diseño industrial haciendo una lectura diferente de los *displays* expositivos en los museos haciéndolos ahora protagonistas de las obras. Uno de ellos en *A.T.M.O.T.W* parte de la obra de Oteiza “Par móvil” de aluminio. Otra de las obras que se vería en aquella muestra sería la titulada “Debacle”, de 2009, perteneciente a la Colección MACBA, hecha en hierro pintado y mármol donde el donostiarra trabajaría también sobre formas escultóricas de tipo constructivista aludiendo a las peanas y plintos que se utilizaron en 1957 en la IV Bienal

de São Paulo para mostrar las obras de Jorge Oteiza, elevándolas a obras de arte ensalzando que toda propuesta de presentación expositiva de las obras de arte requiere de un diseño y organización de los objetos en el espacio.



(fig.378) SALABERRIA, Xabier. **A.T.M.O.T.W.**, 2013
Metal, chapa plegada, cristal, pintura y hormigón
Dimensiones de ubicación específica
Museo Guggenheim Bilbao.

SÍNTESIS DE IDEAS

-Jorge Oteiza indagó sobre una biología del espacio a partir de sus primeros contactos con la ciencia que siempre le interesaría. La idea que acoge en su totalidad ciencia, industria, arte, le llega desde sus estudios de Medicina, sus conocimientos de culturas precolombinas, entre otros.

-La escultura para él era un instrumento estético que habría de salvar al hombre haciendo nacer un hombre nuevo alejado del materialismo y más centrado en lo espiritual.

-Oteiza no despreció los medios y materiales industriales de su tiempo sino que los utilizó para la construcción de muchas de sus obras, aunque su interés fundamental se centró en la búsqueda de la razón de la existencia, lo antropológico y lo metafísico.

-El hierro y los materiales industriales actuaban como antimateria pues lo que buscaba era desocupar consiguiendo el vacío que sería lleno de energía; algo que se explicaba física y metafísicamente.

-La chapa de hierro le permitió crear espacio pero sin ocuparlo, esto es, para señalarlo o acotarlo.

-La construcción de sus obras férreas serían de chapa curva, cubos y cajas metafísicas y obras forjadas en chapa gruesa, pletina o llanta.

-Sus teorías estéticas y sus prácticas experimentales le hacen abandonar la escultura por quedarse sin materia aunque la retoma en 1972 introduciendo incluso procedimientos industriales más potentes pues sus obras se reproducen a gran escala.

-Daba presencia a lo Absoluto, a lo negativo con muy poco material industrial y trabajaba en series llevando a un estado definitivo solo algunas esculturas.

-Gran pensador, político, activista, divulgador, agitador y artista, estaba convencido de que el arte ha de integrarse en la vida y el artista ha de ser pedagogo y guía.

-Se presenta como educador, como activista cultural y los instrumentos espirituales para educar a la sociedad son los artísticos.

-En las obras del Museo Guggenheim Bilbao la plancha metálica funciona respondiendo al espacio, como antimateria, para contribuir óptimamente a la desocupación.

-La contribución de Jorge Oteiza en la sensibilidad colectiva hacia el arte contemporáneo fue tan importante que, se podría decir que, sin quererlo, prepararía con su activismo, arte y pensamiento el entorno vasco para que el Museo Guggenheim Bilbao y el arte contemporáneo fueran aceptados de manera natural.

-Jorge Oteiza, como autor vasco internacional es un artista clave representado en la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao poseyendo esta un conjunto de esculturas que el creador realizara entre 1957 y 1958 de acuerdo a "familias experimentales" o series. En ellas Oteiza investigaba en torno a las tres dimensiones, vaciando cuerpos geométricos como cilindros, esferas o cubos. Algunas de estas piezas pertenecen a la serie "La desocupación de la esfera" y otras a sus "Cajas metafísicas".

-Artistas como Iñaki Garmendia, Xabier Salaberria, Txomin Badiola o Pello Irazu entre tantos otros, referencian a Jorge Oteiza dando cuenta de que el de Orío sigue presente tanto en el arte vasco.

3.9. c) MONA HATOUM. Barreras eléctricas.

Las obras de la artista multidisciplinar de origen palestino Mona Hatoum (Beirut, 1952) exploran por lo general temas que tienen que ver con la identidad, el desarraigo y la separación. Dejándose inevitablemente influenciar por su experiencia como mujer palestina exiliada de su país, El Líbano. Si en un comienzo trabajaría en el ámbito de la *performance* utilizando su propio cuerpo para tratar cuestiones políticas, feministas y sociales, en los años ochenta tomaría el derrotero de la escultura, el vídeo y la instalación. En estas últimas incluiría luz, sonido, *ready-mades* y artificios varios provocando en su combinación escenas que pueden llegar a provocar un fuerte fenómeno de extrañamiento en el espectador.

En sus obras lo público y lo privado, lo familiar y lo incómodo conviven, como pudo comprobarse en el Museo Guggenheim Bilbao en la exposición de 2011 titulada “El intervalo luminoso” compuesta por obras procedentes de la colección del magnate griego de la industria alimentaria Dimitris Daskalopoulos. En aquella ocasión se pudo contemplar una significativa muestra de medios y técnicas vinculadas al ámbito industrial y tecnológico de grandes artistas contemporáneos al tratar cuestiones de tipo cultural, político, social, ambiental, etc. Entre otras piezas destacaría “Perturbación de corriente” (*Current Disturbance*) de 1996 (fig.379) de la artista palestina, una sugerente instalación cercana al minimalismo, formalmente hablando, que incluía desde alambre a un regulador de corriente, un amplificador, bombillas y altavoces entre otros. Una gran estructura de madera, cerrada para el espectador, y geoméricamente compartimentada, recordaba a criaderos o granjas-fábrica evocando reclusión o enjaulamiento al tiempo que provocaba fuertes respuestas psicológicas y físicas en el observador.



(fig.379) HATOUM, Mona. "Perturbación de corriente" (*Current Disturbance*), 1996.
Madera, malla de alambre, bombillas, regulador computerizado, amplificador y cuatro altavoces. 279x551x504
cm. Edición ½.
Colección Daskalopoulos. Atenas.

Por su parte, la obra de la misma autora de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao "Hogar" (*Home*), 1999, consiste en una gran mesa sobre la que se encuentran ubicados diferentes utensilios de cocina (un embudo, un rallador, unas tijeras, un colador, un molde de repostería...) conectados entre sí por medio de pinzas y cables metálicos enchufados a una toma de corriente electrificándolos. Por medio de un programa informático la electricidad enciende unas bombillas que permanecen ocultas bajo los mismos. La manipulación de la frecuencia e intensidad de la electricidad viene acompañada del sonido que emite el mismo circuito escuchándose amplificado por unos altavoces.⁶³⁹ Finalmente, unos cables de acero dispuestos horizontalmente, cercan el espacio de esa improvisada cocina impidiendo el paso del visitante a esa improvisada cocina convirtiendo el hogar en cárcel, a la vez que le protegen del alto voltaje de los objetos electrificados.

Hatoum es una mujer británica nacida en Beirut y exiliada en Londres al estallar la guerra civil en Líbano en 1975. Es por ello que cuestiones de desarraigo, de identidad, de nostalgia... se transmiten a través del aislamiento que puede sentir el espectador ante los hilos de acero tensados ubicados en los mismos muros del museo (o hechos para tal ocasión) creando una barrera como una frontera o acotación espacial, una especie de jaula de Faraday.

⁶³⁹ La intensidad de la luz viene controlada por el sistema Lutron que impone la cadencia de encendido y apagado diseñada por la artista.

La artista en esta obra vuelve a su recurrente uso de objetos manufacturados que en sus instalaciones producen un efecto de extrañamiento, invitando a la reflexión sobre las fronteras en el mundo, el significado de hogar (que puede referirse a patria), el papel de la mujer en la casa... La misma Hatoum diría:

El trabajo con utensilios de cocina es una prolongación de mi relación con el objeto cotidiano, el objeto prefabricado asistido, convertido en un objeto extraño y a veces amenazador.⁶⁴⁰

Los objetos domésticos y familiares de una cocina que están impregnados por lo general de connotaciones cálidas y hogareñas pierden su función y, descontextualizados y electrificados, se tornan agresivos y amenazantes. La mesa a su vez, con ruedas, remitirá al tránsito, al viaje y a la falta de ubicación permanente. Es la cocina minimalista, de estética limpia e industrial de la decoración moderna, un espacio doméstico privado introducido en el Museo, que es lo público. Esta combinación le sirve a Hatoum para proseguir su interés por llamar la atención y denunciar temas geopolíticos y de identidad haciendo ver la situación opresiva que las mujeres sufren en muchas culturas. El control de los límites físicos de la instalación requiere de las paredes que flanquean la escena donde se insertan los cables tensados. (figs.380, 381 y 382)



⁶⁴⁰ ZELICH, Cristina. *Mona Hatoum*. Catálogo de exposición del mismo nombre coproducida por el Centro de Arte de Salamanca [(CASA), 10 de julio-1 de septiembre, 2002] y Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela [(CGAC), 3 de octubre, 2002-5 de enero, 2003]. Editan Centro de Arte de Salamanca/ Centro Galego de Arte Contemporánea, 2002, p. 19.



[figs.380 (en página anterior) y 381] HATOUM, Mona. "Hogar" (*Home*), 1999. (a la derecha: detalle de la obra)

Madera, acero galvanizado, acero inoxidable, cableado eléctrico, pinza de cocodrilo, bombillas, regulador computerizado, amplificador y altavoces.

Dimensiones variables. Edición 1/3 y 1 PA (prueba de artista).

Museo Guggenheim Bilbao.



(fig.382) *Vid* cómo se recluye la escena tras los cables de acero tensado interviniendo físicamente en el espacio o incluso creándolo por requerimiento de la instalación.

RESUMEN DE IDEAS GENERALES

-Mona Hatoum es una artista multidisciplinar palestina nacida en Beirut y exiliada en Londres al estallar la guerra civil en Líbano en 1975. Sus obras abordan temas geopolíticos vinculados a la identidad, la situación de las mujeres, el desarraigo, el aislamiento...

-“Hogar” es una instalación de 1999 de esta autora perteneciente a la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao conformada materiales, mecanismos y artificios industriales relacionados con el hogar moderno.

- Aislados del espectador por una fina trama de alambres de acero que dan a la instalación cierto aspecto de jaula de Faraday, unos utensilios de cocina se tornan de familiares a extraños y amenazantes estando electrificados.

-El objeto fabricado, hecho en serie, extraído del ámbito del consumo cotidiano, en este caso, utensilios de cocina, son los *ready-made* protagonistas de la escena.

-Estos *ready-made* ocultan bombillas y se conectan unos con otros a través de cables por los que circula corriente eléctrica cuya frecuencia e intensidad viene controlada por un programa informático haciendo variar la iluminación y el sonido que emite la electricidad. Unos altavoces amplifican el sonido reforzando el fenómeno de extrañamiento que se produce.

-El objeto prefabricado cotidiano de la vida moderna se vuelve extraño y amenazante y le sirve a la artista para llamar la atención y denunciar ciertas situaciones sociales y políticas en el mundo.

3.9. d) DORIS SALCEDO. La denuncia social.

Doris Salcedo (Bogotá, 1958) por su parte, también utilizará entre otros, mobiliario cotidiano del hogar con una misión social y política influenciada desde los ochenta por la escultura social beuysiana. Con una fuerte conciencia social, habiendo nacido en un país de grandes conflictos como es Colombia, la autora explora la situación y denuncia lo que es *vox populi*, concienciando sobre ciertos sucesos y denunciando la corrupción y manipulación del poder. Considerándose a sí misma una artista del Tercer Mundo viniendo de una nación donde se vive con lo que la guerra, el imperialismo y el colonialismo dejaron, habla desde el punto de vista de las víctimas y los derrotados, queriendo rescatar la memoria de los mismos aunque cree que no lo consigue teniendo la sensación de impotencia y de que siempre llega tarde.⁶⁴¹

Sucesos provocados por la corrupción política, el mundo del narcotráfico, el terrorismo, etc. que persisten en su país donde, según ella, no hay

⁶⁴¹ Así lo llega a expresar ella misma. Vid. Art: 21—Art in The Twenty-First Century. *Doris Salcedo. Third World Identity*. Art 21, Inc. Versión original en inglés, con subtítulos en español. *Doris Salcedo*, en <<https://www.youtube.com/watch?v=dwpiFBdSCr0>>, [12-08-2017].

más que ruinas, no le dejan indiferente no permitiendo que víctimas y sufrimiento pasen desapercibidos. Su obra, dice la artista, se basa en la experiencia de otros. Salcedo pone su pequeño grano de arena con una fuerte carga de compromiso social creando memoriales por las víctimas.

El inicio de cada obra se basa siempre es un testimonio tratando la misma pieza de definir una situación específica. Salcedo empatiza con las víctimas de la violencia en su país o con los testigos del suceso, va a los lugares, les entrevista si están presentes, a los familiares que han quedado, recoge objetos..., y la pieza se construye sobre la base de esas palabras y documentos. No obstante, en ella no se narra el suceso sino que se alude a un sentimiento, a un espacio de dolor, de olvido o de vacío y es de ahí de donde surge la imagen de la obra. Las obras de Doris Salcedo enlazan siempre con la historia de Colombia que ella considera está vinculada a la imagen de la fosa común. Así sus esculturas logran una imagen de la presencia por la ausencia. Naturalmente resulta insuficiente la reparación que el arte pudiera aportar a las víctimas con ese recuerdo o memoria pero ha de intentarlo, según ella: hay que humanizar a través del arte.⁶⁴²

La artista además limita sus recursos en función del caso que esté tratando en ese momento, esto es, si es una víctima pobre de un atentado, restringirá medios y materiales haciendo del dolor privado algo público dado que se trata de problemas sociales (corrupción política y policial, narcotráfico, terrorismo y masacres paramilitares...). Así es que, la artista se compromete a denunciar lo ocurrido y a recordar a las víctimas, honrarlas a partir de metáforas que marcan la ausencia y expresan lo que le han contado.

-“SIN TÍTULO”, 1989.

La obra “Sin título” (fig.383) de la Colección Propia del Guggenheim Bilbao, sería realizada en 2008 por la colombiana y pertenece a una serie que la autora iniciaría en 1989. Doris Salcedo sería la primera artista latinoamericana cuya obra forma parte de los fondos de este Museo. Se trata de una obra donde combina, como en tantas otras ocasiones, grupos de muebles creando totalidades híbridas que conforman espacios vacíos que rellena de materiales como el cemento. Fue sonada su instalación en la Tate de Londres en 2007 donde hizo atravesar el

⁶⁴² Post Office Cowboys (prod.) para Razón Pública y Oficina de Correos tv. Doris Salcedo (Serie Arte, violencia y memoria. Entrevista de Rocío Londoño Botero a Doris Salcedo). Marzo, 2013, en <<https://www.youtube.com/watch?v=q88Oq3p9iOQ>>, [12-08-2017].

espacio de su Sala de Turbinas con una gran grieta de 320 metros partiéndolo en dos utilizando hormigón; simbolizaba la separación entre el Primer y el Tercer Mundo.

Salcedo utiliza en su estudio el conocimiento de arquitectos e ingenieros entre otros, que le ayudan como asistentes a hacer factibles sus ideas. Ella primeramente dibuja la idea para que un ingeniero construya el modelo a ordenador para crear planos que prefigurarán la estructura metálica de obras como la de Bilbao que, siempre va a quedar oculta y que, en este caso, creará huecos que serán rellenados de cemento (el material siempre será un vehículo de transmisión de ideas e irán desde los tradicionales como la madera a los industriales, otras veces son *ready-mades* dispuestos en espacios que crea, etc.). La artista se involucra en la creación formal de la obra y, siempre bajo la atenta mirada de los expertos, no tiene reparo en soldar, perforar y manipular los materiales con procedimientos industriales.



(fig.383) SALCEDO, Doris. "Sin título", 2008.
Madera, metal, cemento. 78x247x121 cm.
Museo Guggenheim Bilbao.

En "Sin título" combina madera y cemento más el metal del esqueleto que queda oculto, materiales que aluden a la tradición y a la modernidad. Representando unos armarios y una mesa, transgredida su posición en conjunto hacia la horizontalidad, se convierte en una tumba sellada y consigue la artista evocar narrativas personales y colectivas. El conjunto simboliza el dolor y lo que ha quedado que afecta a una colectividad pero, pueden distinguirse las formas que definen cada mueble hablando

de lo individual. Ella misma califica sus obras como “(...) evidencias de primera mano de una víctima real de la guerra de Colombia”.⁶⁴³

SÍNTESIS DE IDEAS

-Doris Salcedo es una artista comprometida socialmente denunciando con sus esculturas terribles conflictos que en su Colombia natal han ocurrido y ocurren a diario dejando víctimas y testigos.

-Los materiales y procedimientos industriales forman parte de su praxis habitual siendo vehículos de transmisión de ideas.

-El objetivo de la artista es crear un memorial para humanizar a la sociedad al modo de la escultura social de Joseph Beuys.

-“Sin título” de 1989 de la Colección Propia del Guggenheim Bilbao podría calificarse como una “obra-féretro” que representa la presencia de la víctima -o víctimas- de la violencia a través de su ausencia.

⁶⁴³ *Guggenheim Bilbao Museoaren Lagunen Urtekaria 2011, 7. Zenbakia/Anuario Amigos del Museo Guggenheim Bilbao, 2011, Número 7.* Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2012, p. 17.

3.10. EL ARTE EN LA SOCIEDAD POSINDUSTRIAL. Una reflexión sobre el Valor del Arte.

Es claro el ejemplo que hemos denominado "caso Koons" como autor de marca que, como hijo de su tiempo, es buen conocedor del presente mundo del consumo. Como buen conocedor del fenómeno. La comercialización y la mercantilización de la obra de arte y del campo que en torno a ella se puede generar, utiliza hábilmente todos sus mecanismos retratando la sociedad actual.

-EL ARTE COMO MERCANCÍA. LA FUNCIÓN DEL ARTE DE VALOR DE CAMBIO

El concepto mercancía en el entorno económico se asigna a cualquier tipo de producto, bien o servicio, que es plausible de ser comprado o vendido. Así bien, a la mercancía se le atribuye un precio o valor, pero ¿cómo se determina el valor de una mercancía en el mercado? Existe una discusión sobre cómo atribuimos el valor o precio de un producto. En Economía se establecerán dos tipos de valores: por un lado el valor de uso y por otro, el valor de cambio.

El valor de uso de un objeto es su capacidad para satisfacer alguna necesidad humana⁶⁴⁴, sin embargo, el valor de cambio que tiene un objeto en el mercado se determina de forma puramente cuantitativa.⁶⁴⁵ Existen objetos a los que se les atribuye valor de uso pero no de cambio, aunque la tendencia de la sociedad moderna se dirige a considerar cualquier producto como susceptible de ser vendido o comprado, ya sea talento, sentimientos..., que en principio no tendrían un valor de cambio.

El valor de cambio es una medida cuantitativa determinada por el tiempo de trabajo abstracto, es decir, el tiempo de trabajo socialmente necesario para producir la obra. Así, el patrón de medida por el cual se intercambian las mercancías es el tiempo de trabajo socialmente

⁶⁴⁴ Refiérase al valor de uso estético-social que ya predominaba en las épocas anteriores a la mercantilización del objeto artístico. Esta función nacerá con el mismo arte incluso es una de las causas de la creación artística. El valor de uso estético-social se especifica en tres grupos de sub-funciones: - el arte actúa como reflejo, análisis y expansión de la realidad, esto es, el artista enseña o explica nuevas concepciones sobre el mundo; -el arte es configurador y amplificador de la sensibilidad; -el arte es transformador estético del medio ambiente (...). SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Arte del Siglo XX*. Facultad de Bellas Artes de Bilbao. Curso 1987-88. Edita Universidad del País Vasco, 1988, p. 12 y ss.

⁶⁴⁵ Distinguimos la función de Valor de Cambio/Signo del arte en la sociedad contemporánea relacionándola con el consumo ostentatorio y el carácter de ornato del objeto artístico; y la función del Valor de Cambio económico del arte -a la que nos queremos referir en el texto- que está relacionada directamente con la circulación de la obra en el mercado.

necesario para producirlas. Si una mercancía vale lo mismo que otra será porque ambas requieren el mismo tiempo de trabajo para producirlas bajo las mismas condiciones sociales de trabajo. Este valor es independiente por tanto, del uso específico que tengan esas mercancías, o sea, independientemente de su valor de uso, teniendo que ver normalmente con su escasez o abundancia en el mercado o con la cantidad de trabajo que se utiliza para producirlo.

Como en cualquier otro mercado, el del arte se rige también por la oferta y la demanda. La teoría de la oferta y la demanda describe cómo los precios (valor de cambio) varían como resultado del equilibrio entre la disponibilidad del producto en el mercado a cada precio, lo que se denomina oferta, y el deseo de aquellos con poder adquisitivo suficiente en cada precio para adquirirlo, lo que se denomina demanda.

Para entender someramente esta teoría tendríamos que plantearnos cuatro supuestos básicos:

-Si en un mercado la demanda aumenta y la oferta se mantiene, habrá escasez de producto o servicio, lo cual llevará a un precio más alto ya que los productores se verán en la obligación de aumentar el precio para el mantenimiento de un equilibrio.

-Por el contrario, si en un mercado la demanda disminuye y la oferta se mantiene, habrá superávit de producto o servicio lo cual llevará a un precio más bajo, ya que los productores se verán en la obligación de disminuir el precio para intentar dar salida a ese exceso de producto.

-En el caso de que la demanda se mantenga y la oferta disminuya, estaríamos en un caso similar al primero, es decir, existirá un déficit de producto y por ello los productores subirán el precio.

-Si la demanda se mantiene y la oferta aumenta, estaríamos en un caso similar al primero, existirá exceso de producto y los productores bajarán el precio.

Hoy en día parece que cada vez se considera más el arte como mercancía; esto es así ya que la sociedad moderna en muchas ocasiones ve el arte en vez de como forma de satisfacer necesidades o gustos (valor de uso), como forma de generar ganancias (valor de cambio).

El coleccionista de arte históricamente tenía un interés en adquirir una obra de arte de un tercero únicamente con la intención de satisfacer sus necesidades y de obtener un disfrute personal en su entorno íntimo o

como elemento de ostentación público. Posteriormente eso se transformaría y los coleccionistas de arte comienzan a adquirir piezas con la idea de en un futuro obtener una rentabilidad económica con ellas. Sin embargo, hay que poner de manifiesto que invertir en arte es una tarea difícil ya que para ello es necesario tener un amplio conocimiento sobre autores, tendencias..., y el valor de cambio además no lo da el artista sino los críticos, las premisas de calidad artística, el campo de los precios, etc.

Por otro lado, se trata de un mercado en el que es muy difícil predecir el precio futuro de la obra; por ello, normalmente hablamos de inversiones a largo plazo y de personas con capacidad económica para comprometer una suma dineraria importante en un plazo que es indeterminado.

También hay que tener en cuenta que no se tratará de un bien que proporcione una liquidez inmediata ya que no es fácil su colocación en el mercado de forma rápida salvo que se trate de autores reconocidos a nivel mundial y aún así desconocemos el precio por el que podremos desprendernos de la obra.

Por tanto, aunque en el mercado del arte se aplique la teoría de la oferta y la demanda, podremos decir que no se trata de un mercado predecible en cuanto a posibilidad de negocio pero, los bienes simbólicos como parte de una industria cultural se promueven como productos y mercancías. Pierre Bordieu diría que los bienes simbólicos y el valor mercantil son relativamente simbólicos, que los primeros son a la vez mercancías y significaciones y, que

(...) a pesar de que se les supone un carácter puro, desinteresado o sublime, son parte de una industria cultural que los trata como productos y que quiere extraer de ellos el máximo beneficio económico y la más alta rentabilidad simbólica. Para ello ha de tener en cuenta las estrategias de innovación y repetición que determinan el gusto social, y las relaciones estructurales con el campo de poder que representan los consumidores.⁶⁴⁶

Vivimos en una sociedad de esencia capitalista donde todo se compra y se vende;⁶⁴⁷ el arte como hijo y producto de su tiempo muestra su época

⁶⁴⁶ Palabras de Rosa Martínez prosiguiendo y citando a Bordieu (BORDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Gènese et structure du champ littéraire*. Ed. Du Seuil. París, 1992, 1998, p. 234) en AAVV. *Chacun à son goût*. (Catálogo editado con motivo de la exposición del mismo nombre en el Museo Guggenheim Bilbao del 17 de octubre, 2007-3 de febrero, 2008, organizada por dicho Museo y comisariada por Rosa Martínez). Edición FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2007, p. 17 y 21.

⁶⁴⁷ Tal y como ocurre con obras como *Mural nº 831* ("Formas Geométricas") de 1997 de Sol Lewitt o la de Abigail Lazkoz, "130.000 años de nuevas tendencias", de diez años más tarde, la idea que es la máquina que produce la obra, permite que esta exista sin la necesidad de ser proyectada físicamente. Hemos aludido en otros apartados de este estudio al carácter quasi-efímero de estas piezas dado que aparecen y desaparecen físicamente pero no conceptualmente porque la idea permanece como máquina que las produce y que forma parte de su existencia. La obra de arte es pues la idea que permanece en el plan o croquis para su producción o en las instrucciones para volver a tener presencia física en el lugar. Decía Robert Morris que,

y participa de los mecanismos que la rigen a todos los niveles. El valor simbólico de un producto también puede tener un valor dinerario y al contrario. El Museo Guggenheim Bilbao es una industria cultural, y, pasados veinte años desde su inauguración, ha sido clave como motor de reconversión económica, social, urbanística y cultural. Basándose en el conocimiento, no solo contribuye al crecimiento económico y la creación de empleo sino también a divulgar un símbolo que es el del carácter identitario del País Vasco manifestando el orgullo colectivo de haber demostrado la capacidad de su reconversión. Como sustituto simbólico de la industria tradicional, tempranamente, a los diez años de la inauguración del Guggenheim Bilbao, ya se oían voces sobre el mismo como la de la directora del Museo Vasco, Amaia Basterretxea, que diría:

Destacaría la sensación de pertenencia que ha generado entre la ciudadanía y el orgullo que se percibe entre la gente cuando se habla de Bilbao. Por otro lado y desde nuestra perspectiva como museo creo que el Guggenheim es magnífico embajador de una sociedad que, conocedora de su pasado, de sus tradiciones y de sus peculiaridades, sigue siendo emprendedora y valiente a la hora de enfrentarse a este mundo globalizador en el que nos hallamos inmersos.⁶⁴⁸

El Museo Guggenheim Bilbao está financiado por las Administraciones Vascas y es propiedad de las mismas, está gestionado por la Fundación del Museo Guggenheim Bilbao, organización que incluye a representantes de las Administraciones Vascas y de la Solomon R. Guggenheim Foundation. Como cualquier otra empresa, intenta obtener los máximos beneficios económicos, educativos, culturales y simbólicos, respondiendo con una programación expositiva de gran calidad donde se incluyen las obras de su Colección Propia que, según política interna entre museos y no solo los de la marca Guggenheim, se prestan para exposiciones en grandes y prestigiosas galerías del mundo.

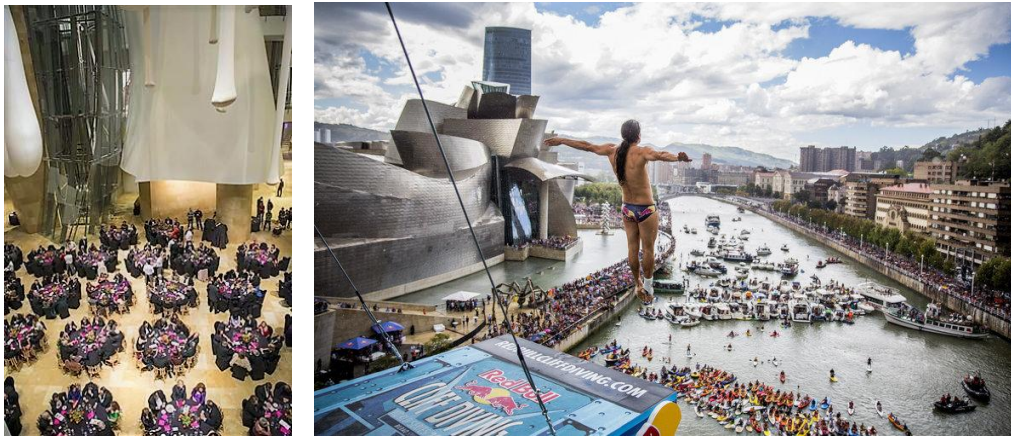
El Museo está abierto a múltiples temas y cuestiones culturales como así lo demostraría por ejemplo el gran éxito de exposiciones como “El arte de la motocicleta”, tratando precisamente la historia de este objeto industrial como expresión y metáfora del siglo XX, abordando sus logros técnicos y evolución estética entre otras cuestiones; un recorrido en

por el hecho de concebir la obra en la mente, esta ya existe. Pero, como en el caso de piezas como las señaladas, lo que el Museo Guggenheim adquiere, es el certificado de autenticidad que el artista firma (o su fundación, su familia, un experto que certifica su autenticidad...), esto es, la transacción simbólica de poseer y adueñarse bajo un valor que marca el ámbito mercantil de la obra de arte en su caso, en la sociedad de esencia capitalista. Sobre el valor de uso y el valor de cambio, recordemos a Marcel Duchamp, Yves Klein, Piero Manzoni (1933-63)... que trataron en sus obras el tema de la transacción comercial del arte.

⁶⁴⁸ *Bilbao*. Periódico Municipal. Nº 219. Octubre de 2007 (suplemento conmemorativo del Décimo Aniversario del Museo Guggenheim Bilbao). Edita Bilboko Udala/Ayuntamiento de Bilbao, p. 24.

definitiva, por el diseño industrial de este vehículo en toda su esencia, en una presentación diseñada por el mismo Frank Gehry).⁶⁴⁹

También caben destacar entre otras cuestiones las actividades referidas a las exposiciones y el multiuso que se da a las mismas instalaciones del Museo -tanto interiores como exteriores- como su Auditorio (donde se proyectan películas, se ofrecen charlas y conferencias, empresas hacen convenciones, se dan cursos, se representan obras de teatro, performances...), al igual que en las propias galerías y el Atrio -que resulta ser un espacio realmente versátil incluso para conciertos...-. Las instalaciones del Guggenheim Bilbao están siempre activas para divulgar cultura, conocimiento y hacer negocio. El mundo del arte es un revulsivo a partir del Museo Guggenheim Bilbao en esta ciudad y su entorno para actividades muy diferentes. (figs.384 y 385)



(figs.384 y 385) Imágenes de diferentes eventos dentro y fuera del edificio de Gehry que generan actividades de negocio y socioculturales. A la izquierda cena de gala en 2014 en el atrio del Guggenheim Bilbao. A la derecha: Competición mundial de saltos Red Bull desde el Puente de la Salve, septiembre de 2014

-POLÍTICA DE ADQUISICIONES DEL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO.

El programa de adquisiciones del Museo Guggenheim Bilbao desde sus inicios viene centrando su interés, como ya se apuntara, en las obras realizadas a partir de mediados del siglo XX hasta nuestros días siguiendo las siguientes premisas:

⁶⁴⁹ Exposición "El arte de la motocicleta", organizada por el Solomon R. Guggenheim Museum y comisariada por Thomas Krens. Itinerancia: Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 26 de junio-20 de septiembre, 1998; The Field Museum of Natural History, Chicago, 7 de noviembre, 1998-21 de marzo, 1999; Museo Guggenheim Bilbao, 24 de noviembre, 1999-3 abril, 2000. Se pudo contemplar desde el 24 de noviembre de 1999- 3 de septiembre de 2000.

-Adquirir obras maestras y singulares ejemplos de artistas contemporáneos destacados desde la posguerra hasta el momento actual.

-El encargo de obras concebidas *site specific*, esto es, pensadas para los espacios interiores y exteriores del singular edificio de Gehry.

-Prestar especial atención a los artistas vascos y españoles contemporáneos para la conservación y exhibición de este Patrimonio Cultural.

Existirán además diferentes tipos de adquisiciones entre las que destacan diferentes contratos que pueden incluir préstamos a largo plazo de otras obras por precios concretos, contratos por importes globales, donaciones, etc. Valgan aquí algunos ejemplos que extraemos del Informe del 13 de febrero de 2001 del Tribunal Vasco de Cuentas Públicas teniendo en cuenta lo siguiente:

(a) Contrato por un importe global de 394 millones de pesetas (2.367.000 euros), incluye préstamo a largo plazo de otra obra.

(b) Incluye préstamo a l/p de otra obra.

(c) Precio 986 millones de pesetas: 50% Tenedora y 50% SRGF.

(d) Contrato por un importe global de 175 millones de pesetas (1.051.000 euros)

(e) Contrato por un importe global de 851 millones de pesetas (5.114.000 euros), incluye préstamo a largo plazo de otras obras.

(f) Contrato por un importe global de 200 millones de pesetas (1.202.000 euros).

-Obras adquiridas en 1996:

“Villa Borghese”, 1960, de Willen de Kooning: 337 millones de pesetas (2.025.000 euros).

“Sin título” (*Untitled*), 1964, de Clyfford Still: 252 millones de pesetas (1.514.000 euros).

“Sin título” (*Untitled*), 1952, de Mark Rothko: 447 millones de pesetas (2.686.000 euros).

“Sin título (El Rhin)” [*Untitled (Der Rhein)*], 1982, de Anselm Kiefer (a)

“Los caminos de la sabiduría mundial: la batalla de Hermann” (*Wege der Weltweisheit: die Hermannsschlacht*), 1982-83, de Anselm Kiefer (a)

“Embarcación solar” (*Das Sonnenschiff*), 1984-5, de Anselm Kiefer (a)

“Berenice”, 1989, Anselm Kiefer (a)

“Tierra de los dos ríos” (*Zweistromland*), 1995, de Anselm Kiefer (a)

“Sólo con el viento, el tiempo y el sonido” (*Nur mit Wind, mit Zeit und mit Klang*), 1997, de Anselm Kiefer (a)

“Las célebres órdenes de la noche” (*Die berühmten Orden der Nacht*), 1997, de Anselm Kiefer (a)

“Lucha de imágenes” (*Bilderstreit*), 1980, Anselm Kiefer (a)

“Gilgamesh y Endiku en el bosque de cedros” (*Gilgamesh und Ediku im Zedernwald*), 1981, de Anselm Kiefer (a)

“Para Robert Fludd” (*For Robert Fludd*), 1995-6, de Anselm Kiefer (a)

-Obras adquiridas en 1997:

“Complot de familia. Segunda Versión”, 1993-5, de Txomin Badiola: 41 millones de pesetas (246.000 euros).

“Éxtasis, status, estatua”, 1994, de Juan Luis Moraza: 1 millón de pesetas (6000 euros).

“Sin título # 767” (*Untitled # 767*), 1996, de Prudencio Irazabal: 4 millones de pesetas (24.000 euros).

“Tres venus españolas rojas” (*Three Red Spanish Venuses*), 1997, de Jim Dine: 72 millones de pesetas (432.728 euros).

“La habitación de la madre” (*La Stanza della Madre*), 1995-6, de Francesco Clemente: 345 millones de pesetas (2.073.000 euros).

“Instalación para Bilbao” (*Installation for Bilbao*), 1997, de Jenny Holzer: 52 millones de pesetas (312.526 euros).

“La leche matutina de Kathreiner” (*Kathreiners Morgenlatte*), 1980, de Sigmar Polke: 54 millones de pesetas (324.000 euros).

“La gran antropometría azul. ANT 105” (*La grande Anthropometrie bleue, ANT 105*), ca. 1960, de Yves Klein: 482 millones de pesetas (2.896.000 euros). (b)

“Cápsula flamenco” (*Flamingo Capsule*), 1970, de James Rosenquist 178 millones de pesetas (1.069.000 euros)

“Barcaza” (*Barge*), 1962-3, de Robert Rauschenberg 493 millones de pesetas (2.962.000 euros). (c)

“Ambrosía” (*Ambroisie*), 1989, de Antoni Tàpies 119 millones de pesetas (715.000 euros).

”Iberia”. 1958, de Robert Motherwell (d)

“El viaje: diez años después” (*The Voyage: Ten Years After*), 1961, de Robert Motherwell (d)

“Estudio fenicio rojo” (*Phoenician Red Studio*), 1977, de Robert Motherwell (d)

“En una (Microverso I) fracción”, 1997, de Darío Urzay 4 millones de pesetas (24.000 euros).

“El diluvio (*Le déluge*), 1990, de Miquel Barceló (e)

“El hombre de Nápoles” (*Man from Naples*), 1982, de Jean-Michel Basquiat (e)

“España” (*Spain*), 1986, de Julian Schnabel (e)

“Ciento cincuenta Marilyns multicolores” (*One hundred and fifty Multi-colored Marylins*), 1979, de Andy Warhol (e)

“Lo profundo es el aire”, 1996, de Eduardo Chillida: (f)

“Besarkada XI”, 1996, de Eduardo Chillida: (f)

“Espacio para el espíritu”, 1995, de Eduardo Chillida: (f)

“Consejo al espacio V”, 1993, de Eduardo Chillida: (f)

“Macho cabrío y cabra” (*Cabrit i cabrida*), 1992, de Miquel Barceló: Donación

“Moisés y los egipcios” (*Moses and the Egyptians*), 1982, de Jean-Michel Basquiat: Donación

“Faquires” (*Fakires*). 1993 Julian Schnabel: Donación

”Despertándose” (*Waking*), 1984, de Gilbert and George: 23 millones de pesetas (138.000 euros).

“Puppy”, 1992, de Jeff Koons: 180 millones de pesetas (1.081.000 euros).

“Sombra y boca”, 1996, de Juan Muñoz: 20 millones de pesetas (120.000 euros).

“Sin título” (*Untitled*), 1988, de Jannis Kounellis: 71 millones de pesetas (426.000 euros).

“Fuente de fuego” (Fire Fountain), 1961, Yves Klein: 6 millones de pesetas (36.000 euros)

“Demasiado tarde para Goya” (*Too Late for Goya*), 1993, Francesc Torres: 13 millones de pesetas (78.131 euros).

-Obras adquiridas en 1998:

“Humanos (Humans), 1994, de Christian Boltanski: 18 millones de pesetas (108.000 euros).

“Sin título (Celosía II), 1997, de Cristina Iglesias: 11 millones de pesetas (66.000 euros).

“Mural nº 831” (formas geométricas) [Wall Drawing # 831(Geometric forms)], 1997, de Sol Lewitt: 27 millones de pesetas (162.000 euros).

“Jaosokor”, 1997, de Susana Solano: 8 millones de pesetas (48.000 euros).

Un análisis de mercado encargado por la Sociedad Tenedora en torno al año 2000 sobre el valor de las obras que poseía en aquellos tiempos el Museo Guggenheim Bilbao revelaba ya que se situaba en 9.500 millones de pesetas (57 millones de euros) habiéndose incrementado su valor en un 82% en tan solo cuatro años desde que se adquirieron entre 1996 y 1997.

En el caso de la pieza “Barcaza” de Robert Rauschenberg, como ya se ha apuntado, es un caso excepcional en la política de adquisiciones de las Instituciones Guggenheim dado que se trata de la única obra cuya propiedad comparten el Solomon R. Guggenheim Museum y el Museo Guggenheim Bilbao. Su coste sería de 986 millones de pesetas (casi seis millones de euros) siendo sufragado al 50% por la Tenedora del Museo Guggenheim Bilbao y 50% por la Solomon R. Guggenheim Foundation.⁶⁵⁰

⁶⁵⁰ Sobre los valores de adquisición y donaciones de las obras y de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao, sus préstamos y política interna al respecto, *cfr.*-entre muchas otras fuentes-, la del Tribunal Vasco de Cuentas Públicas: *Guggenheim Bilbao Museoa: Eraiki eta abian jartzeko prozesua Museo Guggenheim Bilbao: Proceso de construcción y puesta en funcionamiento*, Vitoria-Gasteiz, 13-02-2001, p. 49 y ss, en <<http://www.tvcp.org/informe/guggenheim99.pdf>>, [12-2-2016].

En 2005 las cuatro esculturas de Jorge Oteiza adquiridas costarían 792.325 euros⁶⁵¹ siendo un artista emblemático de la Colección en su interés por poseer, conservar y divulgar arte y patrimonio referido tanto a lo más local como a lo más internacional. La obra de Cy Twombly “Nueve discursos sobre Cómodo” (veinte millones de euros⁶⁵²) privilegia la Colección Propia con su presencia pues se considera una de las creaciones culminantes de este autor, funcionando como puente entre el Expresionismo Abstracto y movimientos artísticos posteriores.

Por otro lado, el arte conceptual no niega su comercialización valorándose la idea. Entre 1950 y 1970, recordemos cómo se iría desarrollando ya entre otras, la inclinación de muchos artistas a abdicar de la exacerbada comercialización del arte. Se intentaría negar el carácter del propio objeto artístico como mercancía consumible en cuanto a su valor de cambio, como por ejemplo símbolo de *status* elevado. Esta tendencia se manifestaría de diferentes modos como acciones o eventos registrados en diferentes soportes, etc. No obstante, el arte de acción y el conceptual en general no niegan su comercialización y especulación.

Artistas como Duchamp, Yves Klein, Piero Manzoni u hoy en día, autores vivos como Jeff Koons o Takashi Murakami, nos hacen ser conscientes de la industria del arte, una industria que en Bilbao se sabría aprovechar para impulsar su revitalización después del declive del sector secundario.

Los Museos Guggenheim conforman parte de una red internacional de galerías y centros culturales que se benefician de las sinergias que se producen dentro de la red compartiendo recursos, proyectos y colecciones.

⁶⁵¹ *Guggenheim Bilbao Museoaren Lagunen Urtekaria 2005/Anuario Amigos del Museo Guggenheim Bilbao 2005*. Edita FMGB 2005. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2006, p. 7.

⁶⁵² La prensa recogería este hecho diciendo entre otras que “Es la nueva compra realizada por el Gobierno Vasco y la Diputación de Vizcaya para la Colección del Museo Guggenheim, en la que han invertido hasta la fecha unos 90 millones de euros.

De entre ellos, entre 20 y 22 (más de 3.200 millones de las antiguas pesetas) –el precio exacto pagado con fondos hasta la fecha han sido empleados en esta (...). Pedro Carreras, de la galería bilbaína Carreras Múgica, de viaje por Nueva York antes de producirse la compra por el Guggenheim Bilbao, estaría interesado en su adquisición. En prensa se recogería que el galerista “(...) soñó por un momento con adquirir <<Discurso sobre Cómodo>>. <Lo habían desplegado entero; era imponente como una catedral. Pedían por él 32 millones de dólares, al cambio creo que algo más de 24 millones de euros>>.

Las Instituciones Vascas habían obtenido, según este testimonio una rebaja sobre el precio inicial de entre 1 y 3 millones de euros. Esta obra, además, encaja perfectamente en los criterios compradores del Guggenheim Bilbao –adquirir obras muy significativas de los mejores artistas-, así como en los de la Fundación de Nueva York, interesada en cubrir huecos en su colección. Ambos aspectos están contemplados en los acuerdos que las instituciones suscribieron con la Fundación Solomon R. Guggenheim, quien no tiene precisamente a Twombly entre los artistas mejor representados. J. A. González Carrera: *El Guggenheim paga veinte millones por 9 obras de Twombly. “Discurso sobre Cómodo” es la adquisición más costosa realizada*. ABC Bilbao, 18-01-2007, en <<http://www.culturalclasica.com/q?node/1233>>, [28-01-2016].

-EL EJEMPLO KOONS.

Tomamos como ejemplo intencionadamente el caso de Jeff Koons dentro de nuestra época de consumo dado que el arte participa de ella abiertamente y las obras de Koons son de las más ilustrativas en este terreno. Son los efectos de la cultura de masas del capitalismo avanzado los que debemos asumir como naturales de una sociedad así. El trabajo del americano sirve para ilustrar cómo el arte es un producto que funciona como producto y mercancía, infundiendo optimismo y mostrándose como reflejo de nuestra sociedad de la comunicación, el *marketing*, la publicidad, la moda.... Las obras de Koons además, llegan a ser de las que provocan mayor impacto y de las más apreciadas por el gran público en Bilbao.

Jeff Koons, tal y como se vio en los apartados de este estudio dedicados a su trabajo, habla de su tiempo, de su contexto de consumo y de la sociedad en esencia capitalista. Como reflejo de la misma, las obras del Guggenheim Bilbao de este autor funcionan como gran reclamo para el visitante en una ciudad en la que él mismo fuera testigo del nacimiento del icono arquitectónico de Gehry. Koons conocería Bilbao antes del éxito del Museo Guggenheim cuando se realizaran las obras del edificio visitándolas junto al arquitecto.(fig.386)



(fig.386) Frank Gehry y Jeff Koons en el Puente de la Salve, durante la construcción del edificio de Museo Guggenheim Bilbao.

Koons es el artista vivo más cotizado de la actualidad. Su “Perro globo naranja” se vendería por 58,4 millones de dólares hace pocos años, y se trata de un buen ejemplo de artista que ha alcanzado un *status* de marca. En Mayo de 2007 en Sotheby’s uno de sus *ready-mades*, de aquellos que no eran en su día aceptados, consistente en una pulidora de suelos en una urna de plexiglás con tubos de fluorescentes a los

lados, se vendería por 2,16 millones de dólares. La entrada del catálogo de la subasta hablando de esta obra diría “Trata las clases sociales y los roles de género, además del consumismo”.⁶⁵³ Cuando la obra de un artista se vende en una subasta o cuando un artista decide explotar un sistema de distribución ajeno al mercado, los precios de las obras de Jeff Koons sirven de referencia.⁶⁵⁴ Koons crea un arte para las masas, popular en iconografías y conceptos, pero los mecanismos industriales, tecnológicos y económicos y/o mercantiles, lo convierten en elevado. En definitiva, Koons es un artista conceptual, consiguiendo integrar en los procesos de comunicación entre espectador y obra a personas que no tienen relación con el arte, algo que se puede constatar a diario en Bilbao. (fig.387)



(fig.387) Cartel publicitario de la exposición de Koons mostrando la obra “Popeye” (2009-11) en el Guggenheim Bilbao en 2015 en una de las estaciones del Ferrocarril Metropolitano en Bilbao.

El artista no deja de sentirse honrado cuando alguien le dice que ha conseguido mejores resultados en una subasta que el petróleo, pero no acepta el poder del arte en ese sentido. Para él el arte tiene otro poder, el de ser motor de cambio social (por eso no deja de ser artista y sí portavoz de la sociedad), y se siente bien con el público.⁶⁵⁵ En su

⁶⁵³ *Subastas de Marca*, en THOMPSON, Don. *El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. (Traducción de Blanca Ribera). Editorial Planeta S.A. Barcelona, 2009 y 2010; p. 33.

⁶⁵⁴ ROTHKOPF, Scott *et al.* *JEFF KOONS. RETROSPECTIVA* (Catálogo de la exposición del mismo nombre en el Museo Guggenheim Bilbao, 9 de junio-27 de septiembre, 2015). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2015, p. 35.

Puede que la comercialización de la obra de arte promueva o despierte su banalización; el descrédito puede estar a la orden del día cuando se habla de cifras en euros o quizás ocurra al contrario: cuanto más se valore capitalmente una obra, por más elevada se toma.

⁶⁵⁵ Y por eso, según él, también colecciona obras de arte con el fin además, de protegerlas. *Cfr. On the American Artist Jeff Koons: Articles, Interviews and Texts* London Review of Books Vol. 36 No 15 · 31 July 2014,

retrospectiva en 2015 en el Guggenheim Bilbao, por expreso deseo del artista sería la primera vez que se permitiera en una exposición hacer fotografías a las obras; con ello, no solo conseguiría acercar sus piezas más aún al público que la hiciera suya inmortalizando su visita en sus fotografías, sino que además el autor permanecerá más profundamente en el recuerdo y el imaginario del espectador.⁶⁵⁶

Hoy en día a Jeff Koons como a otros muchos artistas representados en la Colección Propia del Guggenheim Bilbao, le avalan grandes reconocimientos. En 2005 sería nombrado Miembro de la American Academy of Arts and Sciences, Nueva York; en 2007 recibiría el nombramiento de Oficial de la Legión de Honor en París; en 2010 es nombrado miembro de la Royal Academy of Arts en Londres, etc. Jeff Koons es solo un ejemplo entre tantos otros de la Colección Propia con reconocimientos importantes que la privilegian.

Koons sabiendo del culto a la imagen, del valor de la promoción en la sociedad postindustrial de consumo, tiene asesor de imagen y, casi al modo de Gilbert & George, hace que su propia vida sea arte. En los ochenta ya habría contratado a un relaciones públicas y a ciertas agencias de publicidad para moverse dentro del campo del *marketing* y promocionarse él mismo como creador, a sus obras, a sus exposiciones y a sus actividades complementarias, consiguiendo moverse como pez en el agua en el mercado. Se erige como icono popular y estrella del arte contemporáneo siguiendo la estela de Andy Warhol y Salvador Dalí. Apareció cultivando su cuerpo haciendo pesas desnudo en el gimnasio de su estudio, en la famosa publicación *Vanity Fair* en julio de 2014 (fotografías realizada por Annie Leibovitz). El culto al cuerpo y la imagen, que tanto promocionan los medios de comunicación con la publicidad al frente, el mundo de la moda..., lo proyecta a través de su arte y su filosofía de vida (recordemos la serie anterior con su primera mujer Cicciolina, *Made in Heaven*, donde se autorretrataría desnudo en poses de sexo explícito con ella haciendo público lo suyo íntimo). Consciente de que no ha de desaparecer de la escena mediática, ha colaborado haciendo un cameo en el film de Sean Penn *Milk* (2008)..., y suele asistir a la inauguración de sus exposiciones, protagonizando anuncios publicitarios de las mismas, concediendo entrevistas, etc. (que, por otro lado, es lo habitual) pues sabe que su sola presencia ya consigue una gran atracción y promoción hacia las mismas.⁶⁵⁷ Koons sin tapujos dice

pages 22-23 | 2153 words, en <<https://fireplacechats.wordpress.com/2014/06/21/on-americas-wunderkind-artist-jeff-koons-articles-interviews-and-texts/>>, [15-06-2015].

⁶⁵⁶ Junto con la exposición "Sombras" de Warhol ya citada en esta tesis, serían las dos únicas muestras en las que se permitiera al público realizar fotografías y filmaciones en las salas del Museo a las obras de arte.

⁶⁵⁷ Incluso, recordamos que en uno de los primeros "Talleres Puppy", al poco tiempo de inaugurarse el Museo Guggenheim Bilbao, el artista colaboraba y gustaba de estar presente con educadores y niños (siempre ha

lo que los demás no dicen abiertamente y conoce bien el ámbito de los negocios y del consumo demostrando constantemente sus capacidades para desenvolverse en él mostrando de forma sincera el lado que muchos quieren negar del arte, como es el crematístico. Tanto él como sus obras se comercializan y son una sola como a veces ha llegado a declarar; se vale de su propia imagen siguiendo el atractivo del *star-system* para la promoción de su arte.

A su vez, no solo es hombre de empresa con su fábrica de arte que ya tratamos en este estudio, sino hombre de negocios con todo el *merchandising* que llega a generar. Koons es uno de los más grandes ejemplos en nuestros días de artista-producto que crea arte-producto en una sociedad donde prima el sistema de consumo, algo que ínclitos autores refieren quitando valor a sus obras. Es inevitable la comparación con Warhol que llegaría a decir que “El arte como negocio es el paso posterior al Arte. Yo empecé como artista comercial, y quiero terminar como artista empresario. Después de dedicarme a aquello que se conoce como arte, me pasé al arte como negocio. Quería ser Empresario artístico o Artista empresario”.⁶⁵⁸

Koons no deja de lado el trabajo artístico por los negocios de hecho, compara -como ya se ha refirió en este estudio- su taller con los de los viejos maestros del Renacimiento o el Barroco, pero sí asume el negocio como un rasgo del arte con su garante y marca empresarial. Scott Rothkoph, nombrado ya en este estudio, como gran conocedor de la obra de Koons y que fuera uno de los comisarios de su retrospectiva en el Guggenheim Bilbao, lo compara con Takashi Murakami (n. 1962) diciendo que en ambos la calidad final de sus obras funciona como garantía de “autenticidad”, como expresión de la visión del maestro, aunque no de su mano y que Koons crea sus obras a una velocidad mucho menor que el japonés pues es mucho más perfeccionista. A este respecto como ejemplo más fulgurante es el del japonés Takashi Murakami al que el Guggenheim Bilbao le dedicó una gran muestra en 2009,⁶⁵⁹ con su síntesis de taller artístico tradicional japonés y empresa

declarado que su gusto por relacionarse con grandes y pequeños) pero también se hacía ver con su carácter siempre afable y educado.

⁶⁵⁸ AAVV. ©Murakami. Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre, comisariada por Paul Schimmel y organizada por The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles; MOCA en The Geffen Contemporary, 29 de octubre, 2007-11 de febrero, 2008. Itinerancia: Brooklyn Museum of Art, Nueva York: 4 de abril-13 de julio, 2008; Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, 27 de septiembre, 2008-4 de enero, 2009; Museo Guggenheim Bilbao, 17 de febrero-31 de mayo, 2009. Fundación del Museo Guggenheim Bilbao. Bilbao, 2009. p. 15.

⁶⁵⁹ Exposición “©Murakami” organizada por The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles y comisariada por Paul Schimmel. Itinerancia: Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, MOCA en The Geffen Contemporary: 29 de octubre, 2007-11 de febrero, 2008; Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, Nueva York: 4 de abril-13 de julio, 2008-4 de enero, 2009; Museo Guggenheim Bilbao: 17 de febrero-31 de mayo, 2009. Sería

contemporánea Kaikai Kiki Co., Ltd.; empresa esta, totalmente organizada con más de cincuenta trabajadores en su sucursal de Tokio y unas cuarenta en la de Long Island City en Nueva York.⁶⁶⁰

Conseguir poder e influencia para competir en el mercado comercial y de distribución, que son las fuerzas gobernadas por el poder del dinero, es una intención innegable en el terreno artístico (como en todos). En el caso de Jean-Michel Basquiat (1960-1988), del cual el Guggenheim Bilbao posee dos obras, su ascenso a la cima del arte sería velocísimo en una época en la que los medios de comunicación infundían el deseo de fama y éxito a la juventud (finales de los setenta y los ochenta). Este niño prodigio del Arte Contemporáneo cuyo mentor no sería otro que Andy Warhol, alcanzaría tal notoriedad que, ante la explotación laboral de su mecenas, manifestaría su crítica al mundo mercantil de la obra de arte en obras como “El hombre de Nápoles”,⁶⁶¹ (fig.388) pintura realizada en 1982.

La obra sería realizada cuando viajara a Italia con motivo de una de sus exposiciones monográficas en Nápoles, como manifiesta crítica hacia su insaciable galerista y marchante de entonces Emilio Mazzoli. Con alusiones al comercio de la carne de cerdo (Mazzoli era un gran gourmet, famoso por sus copiosas fiestas) con palabras escritas como *pork chops* (chuletas de cerdo), *mercanti di prosciutto* (comerciantes de jamón), la representación de una cabeza de un gorrino como si hubiese salido de un comic; todo ello mezclado con el signo del dólar, alusiones a la lira (moneda italiana) y a la afición de los ciudadanos napolitanos al fútbol, con signos propios de su iconografía como la corona de tres puntas como exaltación de su éxito, con la mítica alocución de Julio César *veni, vidi, vici* mal escrita..., Basquiat, aludiría sin tapujos al mundo del comercio y sus productos como metáfora de la explotación comercial de su arte y su miedo a los mecanismos de la cultura de producción para un mercado de consumo capitalista.⁶⁶²

la retrospectiva más amplia dedicada a este artista japonés hasta la fecha con más de 90 obras de arte en diferentes medios (pintura, escultura, instalación, películas, diseño...).

⁶⁶⁰ Kaikai Kiki Co. fue fundada por Takashi Murakami en 2001, y evolucionó de su predecesora, la Hiropon Factory, fundada en 1996.

Sus objetivos como empresa incluyen la producción y promoción de obras de arte, la gestión y el apoyo de jóvenes artistas seleccionados, la gestión general de eventos y proyectos, y la producción y promoción de mercancías; en <<http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/>>, [12-09-2017].

⁶⁶¹ Esta obra formó parte de la muestra dedicada al artista de Brooklyn, titulada “Jean-Michel Basquiat. Ahora es el momento”, (3 de julio-1 de noviembre, 2015) organizada por la Art Gallery of Ontario en colaboración con el Museo Guggenheim Bilbao y comisariada por Dieter Buchhart y Álvaro Rodríguez Fominaya.

⁶⁶² Cfr. AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao* (traducción de: Art in Translation, Rafael Aburto, Magalí Martínez de Solimán y Maribel Vilarino Rodríguez. Elena González Escrihuela y Museo Guggenheim Bilbao). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009, p. 172.



(fig.388) BASQUIAT, Jean-Michel. "El hombre de Nápoles" (*Man from Naples*), 1982
 Acrílico y collage sobre madera. 124 x 246,7 x 3,5 cm.
 Museo Guggenheim Bilbao.

A pesar de todo, hay que hacer comprender y saber reconocer que son los negocios los que priman en todos los campos de nuestra sociedad contemporánea, y que el arte no tiene culpa de nuestro sistema económico. El arte responde a la creatividad del ser humano, a sus necesidades expresivas y siempre habrá de participar y expresar su época, de un modo u otro. El arte por tanto, participa de las empresas de producción y distribución y las marcas son muy importantes en nuestra sociedad: la marca Guggenheim y la marca Koons por ejemplo y ya, la marca "Bilbao" en el mundo con un museo que sustituyó al ferroso Bilbao. (fig.389)

La supuesta banalización que acusan muchos al arte de Koons, no hace más que retratar la sociedad de consumo actual.

"Puppy" y "Tulipanes" en la Galería bilbaína son dos adquisiciones que prestigian la marca del Guggenheim Bilbao poseyendo en su Colección Propia piezas de uno de los principales artistas contemporáneos.⁶⁶³ Las muestras sobre Jeff Koons y Jean-Michel Basquiat que se ofrecieron en el verano de 2015 en Bilbao, serían recibidas con tal éxito de público que el Museo Guggenheim Bilbao viviría el mejor verano de su historia hasta la fecha.⁶⁶⁴

⁶⁶³ THOMPSON, op. cit., p. 73.

⁶⁶⁴ Como así lo apuntara el director del Guggenheim Bilbao Juan Ignacio Vidarte dirigiéndose a los Amigos del Museo en su balance sobre el año 2015. *Cfr. Anuario Amigos del Museo. Guggenheim Bilbao 2015. Número 11. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2016, p. 5.*



(fig.399) Izquierda: Rodaje del spot publicitario televisivo de la exposición *Jeff Koons: Retrospectiva* en el Museo Guggenheim Bilbao en 2015 que contó con la actuación del mismo artista. Derecha: detalle de la anterior imagen: Jeff Koons. (fotografía de la autora).

Después de aquella retrospectiva de Koons, su obra “Tulipanes” se reinstalaría en la misma terraza del Museo sobre una peana. Las razones fundamentales de su nueva ubicación se debieron a motivos de preservación o conservación de la escultura pero, a la vez, se conseguiría ensalzar la pieza y ponerla más aún en valor después de la gran exposición de su autor ese verano. Dado que Koons en esta época es considerado uno de los artistas más influyentes del arte contemporáneo, siendo además el artista vivo más cotizado del momento, la nueva instalación de *Tulips*, más elevada y centrada en la terraza, hace más aún alarde de una Colección de prestigio para Bilbao atrayendo a más visitantes al Museo y a la ciudad. Lo mismo ocurre con obras de otros artistas como “La Materia del Tiempo” de Richard Serra ejemplo de instalación monumental hecha *site specific* del -recordemos, considerado por muchos- escultor vivo más importante del mundo.

El hecho de que estén representados artistas de prestigio internacional y de gran relevancia en la esfera del Arte Contemporáneo, privilegia la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao contribuyendo a ser un foco de atención para el público atrayendo cada año un número ingente de visitantes. Otros artistas que ejemplifican este argumento son Anish Kapoor [(Premio Duemila en 1990, Premio Turner en 1991, Honoris Causa del London institute de la Universidad de Leeds en 1997, honoris causa de la Universidad de Wolverhampton, Miembro de Honor del Royal Institute of British Architects, Comandante de la Orden del Imperio Británico (CBE), etc.], que además, diseña objetos diversos como joyas para la marca Bulgari), etc. esto es, la creación artística, el diseño, la

fabricación industrial y la comercialización no están reñidas. Arte e industria van de la mano.



(fig.390) Elemento de *merchandising* o elemento de consumo para la cultura de masas en la tienda del Museo Guggenheim Bilbao con el motivo de la obra de Koons "Tulipanes". El Museo Guggenheim Bilbao destina una parte de la venta de esta camiseta a The Koons Family Institut, una iniciativa del International Centre for Missing & Exploited Children.

El objetivo del Área de Tienda-Librería tiene como fin difundir la imagen de calidad y excelencia del Museo Guggenheim Bilbao y contribuir a la financiación de sus actividades. Así se ponen en marcha constantemente actuaciones diversas como la creación de líneas de productos Guggenheim Bilbao actualizando el catálogo sobre los mismos consiguiendo entre otros objetivos la generación de nuevos ingresos.

Los museos de marca también pretenden conseguir una marca para los artistas y el arte contemporáneo, una retroalimentación que funciona perfectamente por ejemplo en el caso del Guggenheim Bilbao y Jeff Koons. Cuando hace casi veinte años se adquirió por parte de dicho museo la obra "Puppy" (1992), por 1,8 millones de euros, Koons no tenía el mismo nivel ni prestigio que tiene pasado este tiempo; Don Thompson (economista, profesor de ciencias empresariales y experto en arte, que ha impartido clases en la Harvard Business School de York University en Toronto, y autor de diversos libros sobre *marketing* y economía que han sido traducidos a seis lenguas) llegaría a considerar hace ya unos ocho años que, la escultura "Puppy" ante el improbable caso de buscar un comprador, lo hallaría por unos 50 millones de dólares. No obstante, parece que no hayan cambiado demasiado las cosas, dado que Leonardo, Rubens, Picasso, o el mismo Velázquez, serían artistas muy pudientes, como en alguna ocasión ha recordado el mismo Koons. Velázquez se autorretrataría, como Goya y tantos otros autores como pintores de la corte que habían conseguido a través del arte un alto *status*. Dentro y fuera de sus contextos artísticos estos autores con los medios de de cada época, se irían promocionando.

Hoy en día el americano es una estrella en todos los sentidos, su propia persona mediática y sus obras ni se discuten en calidad ni en presencia en grandes colecciones de arte contemporáneo del mundo sean privadas o públicas. Las exposiciones de una artista en un museo importante añaden un valor adicional a esa obra y a ese artista y, por lo que se observa, el pagar elevados precios por una obra de arte es fuerza de empuje para que aquella eleve su cotización.

Es fundamental entender que la industria artístico-cultural y del ocio, basada en el conocimiento asentada en Bilbao ha revitalizado la ciudad postindustrial actuando sobre la economía y la creación de empleo así como es elemento de transmisión de identidad cultural y seña colectiva de orgullo y divulgación de conocimiento, sin olvidar la función atávica del arte: ornato, poder económico y prestigio social.⁶⁶⁵

En el Décimo Aniversario del Museo Guggenheim Bilbao, voces provenientes del mundo del arte en la ciudad vasca ensalzaban su presencia, como las de los galeristas Ignacio Múgica (de la Galería Carreras Múgica de Bilbao) que diría:⁶⁶⁶

La inauguración del Guggenheim Bilbao supuso un antes y un después para la Villa en prácticamente todos los aspectos de la ciudad pero, en concreto, en nuestro mundo del arte contemporáneo el impacto ha sido todavía mayor. Antes del Guggenheim, Bilbao era una ciudad con muy poco peso relativo en el mundillo artístico. (...) A partir del Guggenheim, todo esto ha cambiado. Los artistas internacionales tienen interés en exponer en galerías de la ciudad y los coleccionistas tienen curiosidad por lo que se hace en las galerías de la ciudad. El que no ha visitado la urbe tiene plan de hacerlo pronto. En definitiva, nos ha puesto en el mapa del mundo del arte contemporáneo internacional y con un punto muy grande. Por todo ello, nosotros le estamos muy agradecidos al Guggenheim y a estos 10 años de trabajo”

o Juan Manuel Lumbreras (de la Galería Lumbreras de Bilbao), que declararía en 2007:

Por el vanguardismo de su edificio y la gran altura artística de sus exposiciones, el Guggenheim ha contribuido decisivamente a que los bilbaínos "conozcan", "respeten" y "valoren" el arte contemporáneo, completamente denostado, desde el desconocimiento, hasta la apertura de esta colosal pinacoteca. Sin embargo, su influencia sobre el ambiente galerístico de la ciudad ha sido escasísima, y nulo el impulso –que cabría esperarse– sobre el coleccionismo privado de la Villa; lo cual no es en absoluto achacable al Museo, cuya programación y política de difusión.

⁶⁶⁶ *Bilbao*. Periódico Municipal, Nº 219. Octubre de 2007 (suplemento conmemorativo del Décimo Aniversario del Museo Guggenheim Bilbao). Edita Bilboko Udala/Ayuntamiento de Bilbao, p. 24.

Hoy en día parece existir una contradicción con respecto al mundo del arte en Bilbao (una cuestión que aquí no habremos de tratar dado que nuestro tema es el estético, icónico o conceptual) que presuponemos es debida a la crisis económica mundial actual. Nos referimos al hecho de que recientemente galerías importantes de la ciudad hayan cerrado. Habremos de esperar a que no solo se supere dicha crisis sino que, gestores y expertos en economía y arte encuentren soluciones de ámbito empresarial y publicitario para aprovechar la energía que desprende el Guggenheim Bilbao -que se ha sabido mantener con su millón de visitantes al año y que ha abierto y asentado el camino para que en el mundo entero se conozca la ciudad de Bilbao por una industria cultural- en cuanto a atracción de público hacia el arte, y pensar en el valor económico de la cultura más ampliamente.

4. CONCLUSIONES

El Museo Guggenheim Bilbao parecía predestinado a tener relaciones con la industria ya desde sus orígenes: entre otras cuestiones hemos visto que su fundador estaba vinculado al mundo de la minería y la metalurgia; que el entorno del emplazamiento de su arquitectura se identificaba con la tradición del trabajo también minero y siderometalúrgico, naval y portuario en el pasado inmediato; que su edificio, diseñado además por un arquitecto sensible a ambientes y estética industriales, se construyó con materiales industriales; y que, como fábrica de conocimiento y ocio, el Museo Guggenheim Bilbao ha constituido una Colección Propia con obras mediatizadas por la industria de diferentes modos. Esta última cuestión ha sido el centro de nuestro argumentario reflexionando sobre la corta historia de la Galería erigiendo la tesis formulada en un comienzo que, como ya preveíamos, ha resultado positiva: El Museo Guggenheim Bilbao con su Colección Propia puede entenderse como una sustitución simbólica o una metáfora de la vieja industria.

Cada una de las obras que conforman esta Compilación tiene significados en sí misma pero, al estar integrada en la Colección y ser parte del Museo, que se erige como símbolo mayor, adquiere nuevos significados, ella sola y en conjunto, contribuyendo a crear el concepto general que apoya la hipótesis formulada. En este trabajo se han analizado esas sintonías en obras y autores que sobresalen al respecto, ordenándolas en categorías conceptuales para ayudar a la comprensión de su presencia en relación al tema. Dado que a lo largo del estudio ya se han expuesto en resúmenes de ideas generales los conceptos conclusivo-simbólicos que se refieren a las particularidades de cada pieza, eludimos volver a ellos, tanto por la extensión que comportaría, como por la impropia repetición que se consiguiera.

Como conclusión general, podemos afirmar que se ha profundizado en el conocimiento de una Colección que da cuerpo al Museo y contribuye a su presencia e identidad, aportando una lectura original. Hemos analizado diferentes narrativas e intereses, expresiones referidas a tiempos de transición de lo industrial a lo tecnológico dado que se trata de una Colección que arranca de mediados de los años cincuenta del siglo pasado hasta el presente, aflorando resonancias simbólicas para con el sitio y la Institución a la que pertenecen. En definitiva, hemos constatado que todas las obras analizadas de la Colección Propia adquieren una nueva trascendencia.

Como el Arte Contemporáneo se encuentra en unos momentos en los que la industria y la tecnología se alinean con él, no solo posibilitando continentes extraordinarios como el edificio del Museo Guggenheim Bilbao con el que dialogan las obras en sus singulares espacios, tanto interiores como exteriores, sino también proporcionando materiales, procedimientos y sistemas con los que experimentar y llevar a cabo obras propias de su tiempo, aparecieron ciertas consideraciones técnico-científicas durante el estudio que también hubo que contemplar. Las obras de la Colección Propia son verdaderos signos de nuestro tiempo compartiendo signos de un mundo que se encuentra a caballo entre lo industrial y lo tecnológico.

También hemos abierto líneas de investigación para la profundización y ampliación de la presencia de la industria en obras de arte concretas y por ende, en general, no así respecto a la arquitectura del Museo, pues han corrido ríos de tinta al respecto y nos limitamos poco más que a su origen, estética y simbología industriales. Todo ello nos ha permitido erigir la idea de que, gracias a esa presencia industrial, en conjunto el Museo Guggenheim Bilbao con su Colección Propia, se ha asimilado en el imaginario colectivo vasco de una forma natural.

Esa idea induce a provocar un debate social, intelectual y estético de cómo el arte sigue siendo hijo de su tiempo pero a la vez heredero de su historia, un objetivo este esperable aún. A la vez, hemos ahondado en el conocimiento de las obras y sus autores para desarrollar y profundizar en la capacidad de reflexión social sobre este aspecto definidor e identitario sobre el que opera este Museo pensando en el sentido de pertenencia. El Guggenheim Bilbao simbólicamente trasciende una tradición industrial, una capacidad de esfuerzo de trabajo, en definitiva, propaga una política de sustitución, esto es, de cambio del cometido social, pues pasamos del “somos porque fabricamos y trabajamos en general el hierro” a “somos porque fabricamos cultura”. El aspecto identitario del Gran Bilbao que se refería en tiempos de la pesada industria en el ideario colectivo a la consideración de un contexto social productivo, serio, honesto... dedicado a labores fabriles, trasciende como sociedad hacia el sector terciario y ha servido para encontrar una ruta para el futuro. El eje vertebral de esa ruta es el arte.

Este trabajo nos ha permitido también dar inicio a posibles análisis que contribuyan a destacar y ampliar puntos de vista expuestos y el método de trabajo nos ha obligado a planificar, definir, ordenar, estructurar, analizar, sintetizar y evaluar aprehendiendo más las obras y los autores para aplicar estos conocimientos en nuestro trabajo como guía-educadora.

Asimismo, en este estudio se afirma que la educación es la misión más encomiable y una de las fundamentales del Museo Guggenheim Bilbao y su Colección Propia como fábrica de conocimiento. Ya la concepción de este estudio es fruto de esa dimensión.

A través de nuestra profundización en el tema hemos querido comunicar Cultura, Historia y Patrimonio y, sobre todo, otro de los objetivos cumplidos, ha sido poder contribuir a mostrar cómo se habría asentado hasta el presente la imagen conceptual del Museo Guggenheim Bilbao; cómo a través de su Colección Propia remite a nociones industriales que prevalecen como huellas de un pasado inmediato que se evoca continuamente. Hemos leído las obras desde la perspectiva de alguien que procede de las Bellas Artes y que pertenece a una generación que conoció el tránsito del sector secundario al terciario en Bilbao. Si bien es cierto, también habremos de tener en cuenta que nuestra consideración no es inmutable, que puede diluirse en años venideros dado que, suponemos que poco tendrán que ver nuestras reflexiones con las de las nuevas generaciones, que nacen y se crían no habiendo conocido de primera mano el pretérito Bilbao industrial ni su rápida transformación.

El estudio se ha realizado desde la perspectiva de cumplir veinte años la joven Galería concluyéndose en septiembre de 2017, días antes de que esta cumpliera su Vigésimo Aniversario, por lo que, hemos hecho nuestro el lema oficial escogido para tal efeméride: "El Arte lo cambia todo".

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

-AAVV. *Arte en guerra: Francia 1938-1947* [(Catálogo de la exposición *Arte en guerra. Francia, 1938-1947: de Picasso a Dubuffet*; Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 12 de octubre, 2012 -17 de febrero, 2013 y Museo Guggenheim Bilbao, 16 de marzo-8 de septiembre, 2013). Primera edición *L'Art en guerre, France 1938-1947*. Edita Paris Musées, París, 2012 (Traducción de Miguel Marqués, Violeta Arranz, Tamara Gil, Fernando Navarro, Núria Saurina, Pilar Solán)]. Edita Museo Guggenheim Bilbao y La Fábrica, 2013.

-AA.VV. *BILBAO. La transformación de una ciudad/The transformation of a city*. De Paso Publicaciones, S.L. Bilbao, 2002.

-AAVV. *Capolavori della Collezione Peggy Guggenheim*. Edita The Solomon R. Guggenheim Foundation. New York, 1994.

-AAVV. *Chacun à son goût*. (Catálogo editado con motivo de la exposición del mismo nombre en el Museo Guggenheim Bilbao del 17 de octubre, 2007-3 de febrero, 2008, organizada por dicho Museo y comisariada por Rosa Martínez). Edición FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2007.

-AAVV. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao* (traducción de: *Art in Translation*, Rafael Aburto, Magalí Martínez de Solimán y Maribel Vilarino Rodríguez. Elena González Escrihuela y Museo Guggenheim Bilbao). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Tf Editores. Madrid, 2009.

-AAVV. *La Colección Permanente de los Museos Guggenheim* (publicado con motivo del Décimo Aniversario del Museo Guggenheim Bilbao). Edita: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao y Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 2007.

-AAVV. *Enciclopedia de la Ciencia y de la Técnica*. Tomos 2-7 [Título original: *Enciclopedia delle Scienze e delle Techniche*, Mundial GC Sansoni S. pA-Florenca, 1974). Segunda edición]. Ediciones Danae, S.A. Barcelona, 1977.

-AAVV. *Gran Enciclopedia Larousse*. Tomo 24 (título original *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*; primera edición: sept. 1990). Editorial Planeta, S.A. Barcelona, 1990.

-AA.VV. *Historia de un sueño. Guggenheim Bilbao Museoa 1992-1997*. Edita IDOM, Consultoría, Arquitectura e Ingeniería. Bilbao, 1997.

-AAVV. *Imágenes en movimiento: fotografía y vídeo contemporáneos de la Colección de los Museos Guggenheim* (Suplemento al catálogo original publicado con ocasión de la presentación de la Colección Permanente en la exposición con el mismo título en el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 28 de junio de 2002-12 de enero, 2003 y en el Museo Guggenheim Bilbao, 7 de octubre, 2003-18 de mayo, 2004). Editan The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2003.

-AAVV. *El intervalo luminoso*. Catálogo de exposición publicado con ocasión de la muestra del mismo nombre en el Museo Guggenheim Bilbao, 12 de abril-11 de septiembre, 2011; comisariada por Nandy Spector y Katherin Brinson. Edita The Solomon R. Guggenheim Foundation. Nueva York / FMGB. Bilbao, 2011.

-AAVV. *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo*. Edita Diario *El Correo*, S.A. Bilbao, 1997.

-AAVV. *Museo Guggenheim Bilbao: La obra más original del arquitecto Frank O. Gehry*. Dos de Arte Ediciones, S. L. Barcelona, 2014.

-AAVV. *Patricio Echeverría. Cien años que marcan Bellota/Bellotan ehun urtek utzitako aztarna*. Edita Departamento de Marketing Corporación Patricio Echeverría, S.A. San Sebastián, 2008.

-ALBARRÁN DIEGO, Juan. *Fotografía, democracia y (sin)razón: La imagen ante el dolor del otro*, en revista Foro de Educación, Vol. 7, nº 11, Enero-Diciembre, 2009. Edita FahrenHouse. Salamanca, 2009 ISSN 1698-7799, pp. 133-144; y SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid, 2005.

-ALZUGARAY, Juan José. *Vascos relevantes del siglo XX*. Editan Juan José Alzugaray y Ediciones Encuentro, S.A. Madrid, 2004.

-AMORÓS, José. *Reinosa, crisol de la gran forja en España*. Edita Gabinete de Comunicación Interna Sidenor. Santander, 1994.

-ANFAM, David. *El Expresionismo Abstracto*. (Título original: *Abstract Expressionism*. Thames & Hudson Ltd, London; traducción de Isabel Ferrer Marrades). Ediciones Destino, S.A. Barcelona, 2002.

-ANFAM, David (ed.). *Expresionismo Abstracto*. Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre, organizada por la Royal Academy of Arts, Londres, en colaboración con el Museo Guggenheim Bilbao, comisariada por David Anfam, Edith Devaney, con Lucía Aguirre. Royal Academy of Arts, Londres, 24 de septiembre de 2016-2 de enero de 2017; Museo Guggenheim Bilbao, 3 de febrero-4 de junio de 2017. Editan Turner y FMGB Guggenheim Bilbao Museo, 2017.

-BARANDIARAN, Karmele et al. (coord.). *Burdina. Burdingintza eta forjaketa tradiziaonala/Hierro. Herrería y forja tradicional*; catálogo de exposición. Edita Diputación Foral de Guipúzcoa. San Sebastián, 1989.

-BARAÑANO, Kosme María de., et al. *Arte en el País Vasco*. Cuadernos de Arte Cátedra, Vol. 23. Edita Cátedra. Madrid, 1987.

-BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. [Título original: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Ed. Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, París, 1980; para la presente: Joaquim Sala-Sanahuja (traductor), Joaquim Romaguera i Ramió (revisión bibliográfica)]. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1997.

-BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. (Título original: *Burning with desire. The concepción of photography*. Massachusetts Institute of Technology, 1997; versión castellana de Antonio Fernández Lera). Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona, 2004.

-BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Título original *Das Kunstwerk im Zeitalter technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp Verlag Frankfurt, 2003. Traducción de Andrés E. Weikert). Editorial Itaca. México, D.F., 2003.

-BLESSING, Jennifer et. al. *HAUNTED: fotografía, vídeo, performances contemporáneos*. Catálogo de la exposición con el mismo título en el Museo Guggenheim Bilbao organizada por Jennifer Blessing y Nat Trotman; Solomon R. Guggenheim Museum, 26 de marzo-6 de septiembre, 2010; Museo Guggenheim Bilbao, 6 de noviembre, 2010-13 de marzo de 2011. Traducción, revisión editorial y producción: Museo Guggenheim Bilbao. Editan The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2010.

-BRÜDERLIN, Markus (ed.). *Arquiescultura: diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*. [Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre organizada por el Museo Guggenheim Bilbao en colaboración con la Fondation Beyeler y coproducida con el Kunstmuseum Wolfsburg; 3 octubre, 2004-30 enero, 2005 en la Fondation Beyeler; 28 octubre, 2005-26 febrero, 2006 en el Museo Guggenheim Bilbao; 30 marzo-2 julio 2006 en el Kunstmuseum Wolfsburg, Basilea (traducción de Rafael Aburto)]. Editan Markus Bröderlin, Fondation Beyeler. Riehen/Basilea, 2005.

-BRUGGEN, Coosje van. *Frank O. Gehry. El Museo Guggenheim Bilbao*. (Primera edición 1997) *The Solomon R. Guggenheim Foundation*, Nueva York y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2011

-CHAVARRÍA, Javier. *Artistas de lo inmaterial*. Editorial Nerea, S.A. Hondarribia (Guipúzkoa), 2002.

-CHIANTORE, O., RAVA, A., *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi materiali, ricreche*. Electa, Milano, 2005.

-CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Edita Labor, S.A., Col. Nueva Serie 4. Barcelona, 1992.

-CROWN, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. [(Título original: *Modern Art in the Common Culture*. Yale University Press (publ.), Thomas Crow (ed.), 1996; traducción de Joaquín Chamorro Mielke)]. Ediciones Akal, S.A. Madrid, 2002.

-DANTO, Arthur C. *Después del fin del Arte: El arte contemporáneo en el linde de la historia*. [(Título original *After the End of The Art*. Princenton University (publ.). Princenton, Nueva Jersey, 1997 (traducción de Elena Neerman)]. Ediciones Paidós, S.A. Barcelona y Editorial Paidós, SAICF. Buenos Aires, 1999.

-DAVIS, John H. *The Guggenheims: (1848-1988) An American Epic*. Edita S.P.I. Books. New York, 1994.

-DETHIER, Jean/ GUIHEUX, Alain (dirs.). *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto* (catálogo de exposición Edita Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Sociedad Editorial Electa España. Barcelona, 1994.

-DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción*. [Título original: *L'acte photographique*. Éditions Labor.

Bruselas, 1983. (Traducción de Graziella Baravalle)]. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1986.

-DUROZOI, Gérard. *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*. (Título original: *Dictionnaire de l'Art Moderne et Contemporain*. Editions Hazan, 1992 y 1993). Ediciones Akal, S:A.. Madrid, 2007.

-ESTEBAN, Iñaki. *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Editorial Anagrama, S.A. Barcelona, 2007.

-FINDLAY, Michael. *El Valor del Arte. Dinero, poder, belleza*. (Título original: Findlay, Michael. *The Value of Art*. Prestel Verlag. Múnich, 2012). Col. *Arte, mercado y derecho*. Fundació Gala-Salvador Dalí. Barcelona, 2013.

-GAYFORD, Martin / HOCKNEY, David. *David Hockney. El gran mensaje: Conversaciones con Martin Gayford*. [Primera edición: Thames & Hudson Ltd., 2011. (Traducción de Miguel Marqués)]. La Fábrica Editorial, Madrid, 2011.

-GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco. 1940-1980*. Ediciones Akal, S.A. Madrid, 1985.

-GUASCH, Ana María. *El Arte Último Del Siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*. Alianza Editorial. Madrid, 2002.

-GUASCH, Anna Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades* (Colección Arte Contemporáneo, Vol. 29). Ediciones Akal, S.A. Madrid, 2011.

-GUASCH, Anna Maria y ZULAIKA, Joseba (eds.). *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. [(Título original: *Learning from the Bilbao Guggenheim*; versión inglesa publicada en 2005 por el *Center for Basque Studies* de la Universidad de Nevada, Reno, 2005; Juan Sebastián Cárdenas (traducc.). Col. Arte Contemporáneo, Vol. 20]. Ediciones Akal, S.A. Madrid, 2007.

-GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto*. Editorial Anagrama, S.A. Barcelona, 1996.

-GUBERN, Román. *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1987.

-HOCKNEY, David. *El conocimiento secreto: El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Ediciones Destino, S.A. Barcelona, 2001

-HOLZ, Hans Heinz. *De la obra de arte a la mercancía*. [(Título original: *Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus*. Ed. Herman Luch terhand Verlag. Darmstad y Newied, 1972). Versión castellana de Joan Valls i Royo. (Col. Punto y Línea)]. Gustavo Gili. S.A. Barcelona, 1979.

-INGHAM, John N. *Biographical dictionary of American business leaders (A-G)*. Edita Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1983

-JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. [Título original: *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, New Left Review Ltd, Oxford, 1991; José Luis Pardo Torío (trad.)]. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona y Editorial Paidós, SAICF. Buenos Aires, 1995.

-KOSINSKI, Dorothy *et. al.*. *El artista y la cámara: De Degás a Picasso* (Catálogo de la exposición del mismo nombre organizada por el Dallas Museum of Art en el San Francisco Museum of Modern Art, 2 de octubre, 1999-4 de enero, 2000: en el Dallas Museum of Art, 1 de febrero-7 de mayo, 2000; y en el Museo Guggenheim Bilbao, 6 de junio-10 de septiembre, 2000). Editan Dallas Museum of Art y Museo Guggenheim Bilbao.

-KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico* [Título original: *The Optical Unconscious*; Editado originalmente por Massachussets Institute of Technology, 1993; (traducción al castellano de J. Miguel Esteban Cloquell)]. Colección Metrópolis. Edita TECNOS, S.A. Madrid, 1997.

-KRENS, Thomas y JIMENEZ, Carmen. *La génesis de un museo: La historia y el legado del Guggenheim*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía *OBRAS MAESTRAS DE LAS COLECCIONES GUGGENHEIM. De Picasso a Pollock*; 17 de enero - 13 de mayo, 1991). Ediciones El Viso. Madrid, 1991.

-KUSPIT, Donald. *El fin del Arte* (Título original: *The End of Art*. Editado originalmente por The Press Syndicate of The University of Cambridge, 2004; traducción al español de Alfredo Brottons Muñoz). Ediciones Akal, S.A. Madrid, 2006.

-LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. Editorial Nerea, S.A. San Sebastián, 2001.

-LEIZAOLA, Fermín (dir.). *Burdiña. Burdingintza eta forjaketa tradizionala/Hierro. Herrería y forja tradicional*. (Catálogo de exposición). Edita Gipuzkoako Foru Diputazioa-Kultura Departamentua/ Diputación Foral de Guipúzcoa-Departamento de Cultura. San Sebastián, 1989.

-LIPPARD, Lucy R. *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Colección de Arte Contemporáneo 14. Ediciones Akal, S.A. Madrid, 2004.

-LUCIE-SMITH, Edward. *Movimientos artísticos desde 1945*. (Título original: *Movements in Art since 1945*. Thames & Hudson Ltd. London, 1969. Traducción de Hugo Mariani). Ediciones Destino, S.A. Barcelona, 1995.

-LYON, David. *El ojo electrónico. El auge de la sociedad de la vigilancia*. (Título original: *The Electronic Eye. The Rise of Surveillance Society*. Versión española de Jesús Alborés) Alianza Editorial, S.A. (Col. Tecnología, Economía, Sociedad). Madrid, 1995.

-MARCHÁN FIZ Simón. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974): Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna". Antología de escritos y manifiestos*. (Primera ed. en A. Corazón, Comunicación, Madrid, 1972). Ediciones Akal. S.A. Madrid, 1986.

-MARX, Karl. *El Capital*. Edita Maceda Distribución de Libros S.L. / Gradifco S.R.L. Zarátamo [Vizcaya (España)]/ Buenos Aires (Argentina), 2014.

-MARZONA, Daniel. *Arte minimalista*. (traducción de Almudena Sasiain, para LocTeam, S.L., Barcelona). Editorial TASCHEN GmbH. Köln, 2004.

-MERINO, José Luis (ed.). *Guggenheim. Arquitectura y Arte*. Editan Ayuntamiento de Bilbao y Grupo G.S.I. Bilbao, 2003.

-MOLINARI, Carlos A. J. *El arte en la era de la máquina: Conexiones entre tecnología y obras de arte pictórico 1900-1950*. (Colección UAI – Investigación). Editorial Teseo. Buenos Aires, 2011.

-PARDIÑAS, Rubén. *Seamos serios, pero no tanto: Arte, filosofía y la persistencia de lo sublime*. Ediciones Lengua de Trapo, S.L. Madrid, 2004.

- PRENDEVILLE, Brendan. *El realismo en la pintura del siglo XX*. [(Título original *Realism in 20th Century Painting*. Thames and Hudson Ltd. London, 2000) Traducción de Silvia Alemany Vilalta]. Editorial castellana: Ediciones Destino, S.A. Barcelona, 2001.
- RAMONET, Ignacio. *La golosina visual: Imágenes sobre el consumo*. (Título original *Le Chewing-Gum des yeux*. Éditions Alain Moreau. París, 1980). Ed. Gustavo Gili. S.A. (Col. Punto y Línea). Barcelona, 1983.
- RIPA, Cesare. *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini Universali*. (Primera edición de 1593; traducción del italiano al español de Juan Barja y Yago Barja). Ediciones Akal. Madrid, 1987.
- ROBLES TARDÍO, Rocío. *Pintura de humo: Trenes y estaciones en los orígenes del arte moderno*. Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 2008.
- ROSITI, Franco. *Historia y teoría de la Cultura de masas*. (Versión castellana de Carmen Artal; revisión bibliográfica por Joaquím Romaguera i Ramió). Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1980.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Arte del Siglo XX*. Facultad de Bellas Artes de Bilbao. Curso 1987-88. Edita Universidad del País Vasco, 1988,
- SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. (Título original: *Regarding The Pain of Others*. 2003, traducción de Aurelio Major). Edita (Alfaguara) Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid, 2003.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. (Título original: *On Photography*, primera ed. 1973, traducción de Carlos Gardini, Edhasa, 1981; traducción revisada por Aurelio Major para Santillana Ediciones Generales, S.L.). Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid, 2005.
- SOUREAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética* (título original: *Vocabulaire d'Esthétique*. Edita orig. Presses Universitaires de France, 1990, traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto de Samaniego; revisión de Fernando Castro Flórez). Ediciones Akal, S.A. Madrid, 1998.
- SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1996.

- SOUGEZ, Marie-Loup/PÉREZ GALLARDO, Helena. *Diccionario de Historia de la Fotografía* (Cuadernos de Arte Cátedra). Ediciones Cátedra (Grupo Analla, S.A.). Madrid, 2003.
- STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. (Edición original Thames & Hudson Ltd. Londres, 1986). Edita Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1996.
- STONOR SAUNDERS, Frances. *La CIA y la guerra cultural*. (Título original: *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*; primera edición por Frances Stonor Saunders, 1999; traducción al español de Rafael Fontes). Editorial Debate, S.A. Madrid, 2001.
- THOMPSON, Don. *El tiburón de 12 millones de dólares: La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. (Título original: *The \$ 12 million stuffed shark*, Edición original de Donald N. Thompson, 2008, traducción de Blanca Ribera). Editorial (Ariel, sello de Editorial Planeta) Planeta S.A. Barcelona, 2009 y 2010.
- UBERQUOI, Marie-Claire. *¿El arte a la deriva?* (Colección ENSAYO-ARTE), Edita DEBOLSILLO, Barcelona, 2004.
- VIRILIO, Paul. *El procedimiento silencio* (título original: *La Procédure silence*, Éditions Galilée. París, 2000; traducción de Jorge Fondebrider). Editorial Paidós SAICF. Buenos Aires, 2001.
- WICK, Oliver (ed.). *Constantin Brancusi y Richard Serra. Un manual de posibilidades*. (Catálogo de la exposición *Brancusi-Serra* organizada por el Museo Guggenheim Bilbao en colaboración con la Fondation Beyeler, Riehen/Basilea; comisariada por Oliver Wick. En la Fondation Beyeler, Riehen/Basilea: 22 de mayo-21 de agosto, 2011 y en el Museo Guggenheim Bilbao: 8 de octubre, 2011-15 de abril, 2012. Edición original en inglés y alemán: Beyeler Museum AG, Riehen/Basilea y Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011. Traducción al español: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2011). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, Beyeler Museum AG, Riehen/Basilea, y Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011.
- ZULAIKA, Joseba. *Crónica de una seducción*. Editorial Nerea, Madrid, 1997.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

-AAVV. *Anish Kapoor*. Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre organizada por la Royal Academy of Arts, Londres (26 de septiembre-11 de diciembre, 2009; comisariada por Jean de Loisy) y el Museo Guggenheim Bilbao (16 de marzo-12 de octubre, 2010; comisariada por Alexandra Munroe). Para la edición en español traducción de Jesús Cuéllar. Edita Turner. Madrid, 2010.

-AAVV, *Anish Kapoor*. *Islamic Mirror*. Catálogo de exposición Proyecto Islamic Mirror en Las Claras, comisariada por Rosa Martínez, en la Sala Sharq Al-Andalus. Museo del Monasterio de Santa Clara. Murcia, 25 de noviembre, 2008-10 de enero, 2009. Murcia, 2008.

-AAVV. *Anish Kapoor*. *My Red Homeland*. Catálogo de exposición en CAC (Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 27 de enero-30 de abril, 2006). Edita CAC. Málaga, 2006.

-AAVV. ©*Murakami*. Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre, comisariada por Paul Schimmel y organizada por The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles; MOCA en The Geffen Contemporary, 29 de octubre, 2007-11 de febrero, 2008. Itinerancia: Brooklyn Museum of Art, Nueva York: 4 de abril-13 de julio, 2008; Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, 27 de septiembre, 2008-4 de enero, 2009; Museo Guggenheim Bilbao, 17 de febrero-31 de mayo, 2009. Fundación del Museo Guggenheim Bilbao. Bilbao, 2009.

-AAVV. *Darío Urzay*. Catálogo de exposición en la Galería Distrito 4 de Madrid, 2004). Edita Arte Distrito 4, S.A. Madrid, 2004.

- AAVV. *De lo Bello y lo Útil o recorrido pictórico por algunas ruinas de la industria vizcaína y otros pueblos/Ederra eta Erabilgarria edo ibilbide piktorkoa Bizkaiko eta veste herri batzuetako insutri aurrietan zehar*. *Jesús Mari Lazkano*. Catálogo de exposición del mismo nombre comisariada por Begoña Candina en Sala de Exposiciones del Archivo Foral de Bilbao, 23 de septiembre-31 de octubre, 1997. Edita Bizkaiko Foru Aldundia. Kultura Saila. Ondare Historikoaren Zerbitzua. Bilbao, 1997.

-AAVV. *FOTOGRAFÍA I PINTURA EN L'OBRA DE GERHARD RICHTER: Quatre assajos a propòsit de l'Atlas/ FOTOGRAFÍA Y PINTURA EN LA OBRA DE GERHARD RICHTER: Cuatro ensayos a propósito del Atlas* [Publicación realizada para la exposición *Gerhard*

Richter. Atlas, 23 de abril-4 julio de 1999 (col. Llibres de Recerca)]. Edita Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 1999.

-AA.VV. *Frank Gehry, arquitecto*. Catálogo publicado para la exposición del mismo nombre organizada por Mildred Friedman y J. Fiona Ragheb en el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (18 de mayo-4 de septiembre, 2001) y en el Museo Guggenheim Bilbao (31 de octubre- 17 de febrero, 2002). Edita The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2001.

-AA.VV. *Garmendia, Maneros Zabala, Salaberria. Proceso y Método*. Catálogo de la exposición en el Museo Guggenheim Bilbao, 31 de octubre, 2013-16 de febrero, 2014. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2013.

-AA.VV. *Gerhard Richter. Una colección privada/ A private collection*. Catálogo de la exposición en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (16 enero-18 abril, 2004) y en el Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa (29 abril-27 junio, 2004), comisariadas por Jürgen Schilling. Edita Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC). Málaga, 2004.

--AAVV. *Homenaje a Chillida*. Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre comisariada por Kosme Barañano, en el Museo Guggenheim Bilbao, 5 de abril-11 de junio, 2006, con la colaboración de Museo Chillida-Leku. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2006.

-AAVV. *James Rosenquist. Retrospectiva*. Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre organizada por Walter Hopps y Sarah Bancroft: The Menil Collection y The Museum of Fine Arts, Houston, 17 de mayo-17 de agosto, 2003; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 17 de octubre, 2003-4 de febrero, 2004; Museo Guggenheim Bilbao, 12 de mayo-17 de octubre, 2004, (traducción al castellano de Museo Guggenheim Bilbao, Itziar Elguezabal). Editan The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2004.

-AAVV. *Jenny Holzer*. Catálogo de exposición en Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, julio-noviembre, 2001. Edita Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, A.C. México, 2001.

-AAVV. *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo*. Editorial Diario El Correo, S.A. Bilbao, 1997.

-AAVV. *Miquel Navarro en la Colección del IVAM*. Catálogo de exposición comisariada por Consuelo Císcar en el IVAM, 8 de noviembre, 2005-26 de febrero, 2006. Edita IVAM Institut Valencià de Art Modern. Valencia, 2005.

-AAVV. *Muestra de Artes Visuales. Creación Injuve. Exposición 2008*; catálogo de exposición de ese año en el Círculo de Bellas Artes (Madrid). Edita Instituto de la Juventud. Madrid, 2008.

-AAVV. *Oteiza. Mitoa eta Modernotasuna. Mito y modernidad*. Catálogo publicado con ocasión de la exposición *Oteiza: mito y modernidad*, comisariada por Margrit Rowell y Txomin Badiola; organizada por el Museo Guggenheim Bilbao con la colaboración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2004.

-AAVV. *Richard Serra. Escultura 1985-1999*, (publicación que acompañó a la exposición *Richard Serra*, organizada por Richard Koshalek y Julia Brown, que se expuso en The Geffen Contemporary, The Museum of Contemporary Art de Los Ángeles, 20 de septiembre, 1998- 3 de enero, 1999; y a la exposición *Richard Serra* organizada por Carmen Giménez en el Museo Guggenheim Bilbao, 27 de marzo- 17 de octubre, 1999). Editan (castellano) FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Steidl Verlag. Göttingen, 1999.

-AAVV. *Richard Serra. La Materia del Tiempo*. Catálogo publicado con ocasión de la instalación del mismo nombre en el Museo Guggenheim Bilbao; exposición comisariada y organizada por Carmen Giménez y el Museo Guggenheim Bilbao; Editan FMGB Guggenheim Bilbao Museoa y Steidl Verlag, Göttingen, 2005.

-AAVV. *Robert Rauschenberg: Retrospectiva*. Catálogo, con texto en español, de exposición del mismo nombre comisariada por Walter Hopps y Susan Davidson. Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, y Guggenheim Museum en la Ace Gallery, Nueva York: 19 de septiembre, 1997-7 de enero, 1998; The Menil Collection, Contemporary Arts Museum y The Museum of Fine Arts, Houston: 13 de febrero-17 de mayo, 1998; Museum Ludwig, Colonia: 27 de junio-11 de octubre, 1998; Museo Guggenheim Bilbao: 20 de noviembre, 1998-7 de marzo, 1999. Texto español. Traducción de Susana Fornies, Syntax,

Tradutechnia). Edita The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 1997, 1998.

-AAVV. *Sergio Prego. ANTI-after T.B.* Catálogo de exposición del mismo título en la Sala Rekalde de Bilbao, del 15 de julio al 19 de septiembre. Edita Sala Rekalde. Bilbao, 2004.

-AAVV. *Marie Raymond. Yves Klein. Herencias.* Catálogo de exposición en Círculo de Bellas Artes de Madrid comisariada por Nicolás Morales (traducción de Eugenio Castro e Inés Bértolo). Edita Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2009.

-ÁLVAREZ, Soledad. *Jorge Oteiza. Pasión y razón.* Editorial Nerea, S.A. San Sebastián, 2003.

-ALZUGARAY, Juan José. *Vascos relevantes del siglo XX.* Editan Juan José Alzugaray y Ediciones Encuentro, S.A. Madrid, 2004

-AMER, Biel. *Instal·lació de Miquel Navarro.* Cat. exp. en Església del convent de Sant Domingo, Pollença, 9 de julio-19 de septiembre, 2004; comisariada por Karis Giacobbi y Biel Amer. Edita Ajuntament de Pollença, 2004.

-ARNALDO ALCUBILLA, Javier. *Yves Klein.* Editorial Nerea. Hondarribia (Guipúzcoa), 2000.

-BARAÑANO, Kosme de (dir.). *Chillida 1948-1998.* Catálogo de exposición en el Museo Guggenheim Bilbao, 20 de abril-29 de agosto, 1999, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y co-producida por el Museo Guggenheim Bilbao, comisariada por Kosme de Barañano. Edita Museo Nacional Reina Sofía/Aldeasa. Madrid, 1999.

-BARAÑANO, Kosme de. *Mikel Navarro.* Edita Luna de Madrid, S.A. Madrid, 1999.

-BARAÑANO, Kosme de/ GARCÍA ROSELL, Juan. *Miquel Navarro. El artista en su taller.* Edita IVAM Institut Valencià de Art Modern. Valencia, 2003

-BERGGRUEN, Olivier *et al.* (edits.). *Yves Klein.* Catálogo publicado con ocasión de la exposición del mismo nombre organizada por el Museo Guggenheim Bilbao en colaboración con la Schirn Kunsthalle Frankfurt, comisariada por Olivier Berggruen e Ingrid Pfeiffer. Pudo verse en la Schirn Kunsthalle Frankfurt del 17 de septiembre de 2004 al 9 de enero

de 2005, y en el Museo Guggenheim Bilbao del 1 de febrero al 2 de mayo de 2005. (Traducción al español de Rafael Aburto et al.; edición y adaptación del texto en español: Museo Guggenheim Bilbao y Ediciones El Viso). Edita Hatje Cantz Verlag. Ostfilden-Ruit, 2004.

-BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen. *Joseph Beuys*. Editorial Nerea. Hondarribia (Guipúzcoa), 1999.

-BLANCH, Teresa/PÉREZ, Javier. *Javier Pérez. Mudar*. Catálogo de exposición en Sala Rekalde, Bilbao, 24 de marzo-26 de abril de 1998, comisariada por Teresa Blanch. Edita Sala de Exposiciones Rekalde y Bizkaiko Foru Aldundia. Bilbao, 1998.

-BOURGEOIS, Louis. *Destrucción del Padre/Reconstrucción del Padre: Escritos y entrevistas 1923-1997 (título original: Destruction of the Father-Reconstruction of the Father. Writings and Interviews 1923-1927;* editado por Violette Editions, Londres, 2000; obra en español dirigida por Lourdes Cirlot con traducción de Rafael Jackson y Pedro Navarro, Proyecto editorial El Espíritu y la Letra). Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2008.

-CASANOVA, María (coord.). *James Rosenquist*. Catálogo de exposición en e IVAM Centre Julio González, comisariada por Vicente Todoli, 17 mayo-18 agosto, 1991, (traducción de Javier García Raffi, Harry Smith). Edita Institut Valencià de Art Modern. Valencia, 1991.

-CASTRO FLÓREZ, Fernando y LAZKANO, Jesús Mari. *Jesús Mari Lazkano, 1999. De los tiempos/Denborez*. Catálogo de exposición, 9 de junio-29 de agosto, 1999 en Sala Rekalde, Bilbao. Edita Sala Rekalde. Bilbao, 1999, pp. 30-31.

-CELANT, Germano. *Anselm Kiefer*. Catálogo de exposición comisariada por Germano Celant, en el Museo Guggenheim Bilbao, 28 de marzo-3 de septiembre, 2007. FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2007.

-DAVIDSON, Susan/WHITE, David. *Robert Rauschenberg: Gluts*. (primera edición por The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 2009; traducción al español y adaptación: Museo Guggenheim Bilbao). Edita The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2010.

-DAVIS, John H. *The Guggenheims: (1848-1988) An American Epic*. Edita S.P.I. Books. New York, 1994.

-FERINO PAGDEN, Sylvia/ZANCAN, M. Antonia. *Rafael: Catálogo Completo*. [Col. Cumbres del Arte, [(Título original: Raffaello. Cantini editore, 1989). Traducción de Jose Luis Sancho y Anselmo Alonso Soriano]. Ediciones Akal, S.A. Torrejón de Ardoz, Madrid, 1992.

-FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva. Anish Kapoor. Editorial Nerea, S.A. San Sebastián, 2006.

-G. CORTÉS, Jose Miguel, *Gilbert & George: Escenarios urbanos*. Editorial Nerea, S.A. San Sebastián, 2007.

-GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cristina Iglesias*. Catálogo de exposición en el Solomon R. Guggenheim, Nueva York, comisariada por Carmen Giménez; 18 de junio-7 de septiembre, 1997; The Renaissance Society, Chicago, 5 de octubre-21 de diciembre, 1997; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Palacio de Velázquez, 5 de febrero-20 de abril, 1998; Museo Guggenheim Bilbao, 6 de noviembre, 1998-14 de febrero, 1999 (edición original en inglés, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 1997). Edita The Solomon R. Guggenheim Foundation y MGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 1998.

-GONZÁLEZ DE DURANA, Javier (dir.) *Prudencio Irazabal. Procesos de trabajo/ Lan egiteko prozesuak*. Catálogo de exposición en la Sala Rekalde de Bilbao. 24 de mayo-19 de junio, 1994. Edita Sala de exposiciones ReKalde, S.A.

-HERNANDO CARRASCO, Javier. *Daniel Buren, La postpintura en el campo expandido*. Colección Infraleves, nº 4, Fernando Castro Flores (dir.). Edita Azarbe, S.L. Murcia, 2007.

-HOLZWARTH, Hans Werner (ed.). *Jeff Koons* (edición plurilingüe en español, italiano y portugués; (traducción al español de Anna Asperó y Sergio Pawlowsky). Editorial TASCHEN, Köln, 2009.

-INSAUSTI, Gabriel (traduc.). *Richard Serra. Escritos y entrevistas 1972-2008*. Edita Universidad Pública de Navarra/Nafarroako Unibertsitate Publikoa. Cátedra Jorge Oteiza. Pamplona, 2010.

-JIMÉNEZ, Gonzalo/ RODRÍGUEZ, Delfín. Miquel Navarro. Escultura, dibujo, acuarela, collage y fotografía. Catálogo de exposición en Palacio Los Serrano (Espacio Cultural de Caja de Ávila, 30 de julio-26 de septiembre, 2004). Edita Obras Social de Caja de Ávila. Ávila, 2004.

-JONQUET, Françoise. *Gilbert & George: Intimate conversations with François Jonquet*. (First published in French by Éditions Denoël, 2004). Phaidon Press Limited. London, 2004.

-KELLY, Liam/PÉREZ, David. *Miquel Navarro, 1973-1996*. Catálogo de exposición, Instituto Cultural Cabañas, julio-agosto, 1997; comisariada por Liam Kelly y David Pérez. Edita Generalitat Valenciana, 1996.

-KLÜSER, Bend (ed.). *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*. Proyecto editorial El Espíritu y la Letra, nº 29. Ed. Síntesis, S.A. Madrid, 2006; p. 35

-LAYUNO ROSAS, María Ángeles. *Richard Serra*. (Col. Arte Hoy). Editorial Nerea, S.A. Hondarribia (Guipúzcoa), 2001.

-LLANO, Pedro de. *Sergio Prego*. Catálogo de exposición del mismo título en la Galería Soledad Lorenzo, Madrid; 22 de enero al 7 de marzo, 2009. Edita Galería Soledad Lorenzo. Madrid, 2009.

-LLORENTE, Marta. *Susana Solano. Proyectos-Projects*. Publicación con motivo de la exposición *Proyectos. Susana Solano*, organizada por la Fundación ICO, 3 de octubre, 2007-6 de enero, 2008. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 2007.

-LOBEL, Michael: *James Rosenquist. Pop Art, Politics, and History in the 1960's*. Edita University of California Press. Los Angeles, 2009.

-LORZ, Julienne (ed.). *Louise Bourgeois. Estructuras de la existencia: Las Celdas*. Catálogo publicado con motivo de la exposición Louise Bourgeois. *Estructuras de la existencia: Las Celdas*, organizada por la Haus der Kunst, Munich, en colaboración con el Museo Guggenheim Bilbao; Haus der Kunst, Múnich: 27 de febrero-2 de agosto, 2015 (comisariada por la editora); Garage Museu of Contemporary Art, Moscú (comisariada por Kate Fowle); Museo Guggenheim Bilbao: 18 de marzo-4 de septiembre, 2016 (comisariada por Petra Joos; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 13 de octubre, 2016-26 de febrero, 2017 (comisariada por Tine Colstrup). Primera edición: Stiftung Haus der Kunst München, gemeinnützige Betriebsgesellschaft mbH y Prestel Verlag, Munich, Londres, Nueva York, 2015 (para esta edición traducción de Miguel Marqués y Violeta Arranz del inglés; AiT, Art in Translation del alemán). Editan Museo Guggenheim Bilbao y La Fábrica, 2016.

-MARTÍNEZ DE AGUILAR, Ana (dir.). *Javier Pérez. Mutaciones*. Catálogo de exposición en el Palacio de Cristal de Madrid, vista entre el

21 de octubre de 2004 y el 17 de enero de 2005. Edita Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Ministerio de Cultura. Madrid, 2004.

-MAYAYO, Patricia. *Louis Bourgeois*. Editorial Nerea. Hondarribia (Guipúzcoa), 2002.

-MERINO, José Luis. *Habla Oteiza*. Edita Avance Proyectos Culturales. Bilbao, 2008.

-METTERNICH, Alain (dir.). *Museo Guggenheim Bilbao: Richard Serra. La Materia del Tiempo/Guggenheim Bilbao Museoa: Richard Serra. Denboraren Materia*. Edición especial de *Connaissance des Arts*, nº 297/5. Edita Société Française de Promotion Artistique (SFPA). París, 2006.

-MINK, Janis. *MARCEL DUCHAMP. 1887-1968: El arte contra el arte*. Editorial TASCHEN GmbH. Köln, 2004.

-MOURE, Gloria (dir.). *Jannis Kounellis. Obras, escritos 1958-2000*. (Col. 20-21). Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona, 2001.

-MOURE, Gloria. *Kounellis*. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona, 1990.

-MOURE, Gloria et al. *Christian Boltanski: Adviento y otros tiempos* (Catálogo de exposición del mismo nombre en el Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC, comisariada por Gloria Moure, 1996). Edita Centro Galego de Arte Contemporánea CGAC. Santiago de Compostela, 1996.

-PRECIADO, Beatriz et al. *Itziar Okariz. Ghost Box*. Catálogo de exposición, Sala Rekalde, del 10 de julio al 21 de septiembre de 2008, Bilbao. Edita Sala Rekalde. Bilbao, 2008.

-RODRÍGUEZ SALÍS, Jaime. *Oteiza en Irún, 1957-1974*. Edita Aberdania, S.L. Irún, 2003.

-ROTHKOPF, Scott et al. *JEFF KOONS. RETROSPECTIVA* (Catálogo publicado con motivo de la exposición del mismo nombre, organizada por el Whitney Museum of American Art, Nueva York, en colaboración con el Centre Pompidou, París, y el Museo Guggenheim Bilbao; comisariada por Scott Rothkopf, Curator Nancy and Steve Crown Family y Subdirector de Programas del Whitney Museum of American Art, y Lucía Aguirre, Curato del Museo Guggenheim Bilbao. Itinerancia: Whitney Museum of American Art, Nueva York: 27 de junio-19 de octubre, 2014;

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, París: 26 de noviembre, 2014-27 de abril, 2015; Museo Guggenheim Bilbao: 9 de junio-27 de septiembre. Edición original Whitney Museum of American Art. Nueva York, 2014). Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2015.

-ROUSE, Ylva (coord.). *Richard Serra* [(Catálogo de la exposición del mismo nombre en el Museo Nacional Reina Sofía; 28 de enero-23 de marzo, 1992); traducción de Concha Fernández et. al.]. Editan Ministerio de Cultura y Museo Nacional Reina Sofía. Madrid, 1991.

-SCHEPS, Marc. *Jannis Kounellis*. (Catálogo de exposición en la Sala Marcelino Botín de Santander; comisariada por Marc Scheps, 30 de octubre, 2009-10 de enero, 2010). Edita Fundación Marcelino Botín. Santander, 2009.

-TRIADÓ TUR, Juan Ramón (coord.). *Warhol*. (Colección Genios del Arte). Susaeta Ediciones, S.A. Madrid, 2002.

-ZEITLIN, Marilyn (dir.). *Too Late for Goya: Works by Francesc Torres*. Catálogo de exposición comisariada por Marilyn Zeitlin, en Arizona State University Art Museum, 5 de noviembre- 6 de febrero, 1994; Museo Nacional de Arte Moderno, Mexico City, 24 de marzo-13 de junio, 1994; Center for the Fine Arts, Miami, primavera de 1996. Editan Arizona State University Art Museum y Francesc Torres. Tempe (Arizona), 1994.

-ZELICH, Cristina. *Mona Hatoum*. Catálogo de exposición del mismo nombre coproducida por el Centro de Arte de Salamanca [(CASA) 10 de julio-1 de septiembre, 2002] y Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela [(CGAC) 3 de octubre, 2002-5 de enero, 2003]]. Editan Centro de Arte de Salamanca/ Centro Galego de Arte Contemporánea, 2002.

TESIS DOCTORALES CONSULTADAS:

-BADOSA CONILL, Luis. ARTE E INDUSTRIA. Influencia de las Formas Industriales en el Arte del Siglo XX. 1900-1945, dirigida por José Millicua Illaramendi. Departamento de Pintura. Escuela de Bellas Artes de Bilbao, 1987. Publicada por el Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Bilbao 1995.

-DOVAL TRUEBA, María del Mar. *LOS VELAZQUEÑOS. Pintores que trabajaron en el taller de Velázquez. Tesis dirigida por Alfonso E. Pérez Sánchez.* Universidad Complutense en Madrid. Madrid, 2000.

-ROBLES TARDÍO, Rocío. *Episodios de abstracción del arte a ritmo de tren: El papel del ferrocarril en la formulación del arte moderno. Del vapor a la electricidad y al vocabulario artístico de la abstracción,* dirigida por Ángel González García. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte III (Arte Contemporáneo). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2006.

-SEPTIMIU JUGRESTAN, Ioan. *Del boceto al objeto a través de Bit en la obra La Materia del Tiempo de Richard Serra,* dirigida por José Ángel Lasa Garikano. Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes. Universidad del País Vasco, 2009.

OTRAS PUBLICACIONES (REVISTAS, ETC.)

- *AV. Arquitectura Viva*, nº55, julio-agosto, 1997. Edita Arquitectura Viva, S.L. Madrid, 1997.

-*AV Monografías*, Museo Guggenheim Bilbao, nº 79-80. AAVV, sep.-dic. 1999. Edita: Arquitectura Viva, S.L. Madrid, 1999

-AAVV. *Museo Guggenheim Bilbao/Guggenheim Bilbao Museoa.* Edita Diario *El Correo*, S.A. Sociedad Vascongada de Publicaciones, S.A. y la Fundación del Museo Guggenheim Bilbao. Bilbao, 1997

-*Bilbao*. Periódico Municipal. Nº 219. *Guggenheim 10 Urte*. Octubre de 2007 (suplemento conmemorativo del Décimo Aniversario del Museo Guggenheim Bilbao). Edita Bilboko Udala/Ayuntamiento de Bilbao.

-*GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA /MUSEO GUGGENHEIM BILBAO.* 1997. Museo Guggenheim Bilbao (publ.), Bilbao, 1997, s/p. s/ISSN ni ISBN.

-*Guggenheim Bilbao Museoaren Lagunen Urtekaria 2011, 7. Zenbakia/Anuario Amigos del Museo Guggenheim Bilbao, 2011, Número 7.* Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2012.

-*Guggenheim Bilbao Museoaren Lagunen Urtekaria 2013. 9. Zenbakia/Anuario Amigos del Museo. Guggenheim Bilbao 2013.* Número 9. Edición FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2014.

- Guggenheim Bilbao Museoaren Lagunen Urtekaria 2015*. 9. Zenbakia/Anuario Amigos del Museo. Guggenheim Bilbao 2015. Número 11. Edición FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2016,
- Artforum International: The Art of Production*. October, 2007.
- Bilbao* (Periódico Municipal), nº 219, Octubre de 2007. Bilboko Udala/Ayuntamiento de Bilbao. Bilbao, 2007.
- BAC Boletín Académico. *Revista de investigación Técnica superior de Arquitectura*. Universidade da Coruña, nº 6, 2016.
- Bilbao*. Periódico Municipal. Nº 219. Octubre de 2007 (suplemento conmemorativo del Décimo Aniversario del Museo Guggenheim Bilbao). Edita Bilboko Udala/Ayuntamiento de Bilbao.
- Connaissance des Arts*. Número especial sobre la “Materia del tiempo” de Richard Serra, con la colaboración de del Área de Conservación del Museo Guggenheim Bilbao y su director Juan Ignacio Vidarte entre otros. Guggenheim Bilbao. Edición española de la Editorial Société Française de Promotion Artistique. París, 1999.
- Connaissance des Arts*, nº 343/5. *Museo Guggenheim Bilbao*. AAVV, Edita ADAGP. París, 2007.
- El Correo. *Museo Guggenheim Bilbao Museoa*. Editan Diario El Correo, S.A., Sociedad Vascongada de Publicaciones, S.A. y la Fundación del Museo Guggenheim Bilbao, 1997
- El Croquis*. Frank Gehry. 1991-5. *EL Croquis*, S.L.
- Diseñart Magazine*, nº 25. AA.VV. Edita: Nuevas Fórmulas de Comunicación, S.A. Madrid, 2005.
- GA DOCUMENT (Global Architecture) 54*. Frank O. Gehry. *Guggenheim Bilbao Museoa* (pequeño catálogo visual por Yukio Futagawa). A.D.A. EDITA Tokyo Co. Ltd. Tokio, 1998.
- Geo*, Número Especial 2/1998. AA.VV. G y J España Ediciones, S.L. Madrid, 1998.
- Guggenheim Magazine*. Número especial. Otoño de 1997. AA.VV. Edita Museo Guggenheim Bilbao. Bilbao, 1997.

-*GUGGENHEIM BILBAO/MUSEO GUGGENHEIM BILBAO*. 1997. Museo Guggenheim Bilbao (publ.), Bilbao, 1997, s/p.

-*Guggenheim Bilbao Museoren Lagunen Urtekaria*. 11. *Zenbakia/Anuario Amigos del Museo. Guggenheim Bilbao 2015*. Número 11. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2016

-*Guggenheim Magazine*. Especial Quinto Aniversario. Otoño de 2002. AA.VV. Edita Museo Guggenheim Bilbao. Bilbao, 2002.

-*Guía Visual del Museo Guggenheim. Bilbao*. Dos De Arte Ediciones, S.L. Barcelona, 2010.

-*Historia Contemporánea*, nº 24, 2002 (1). [José María Beascochea Gangoiti (ed.)], Servicio Editorial Universidad del País Vasco.

-*Memoria 1999-2000. Museo Guggenheim Bilbao*. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2001.

-*El Mundo de los Grandes Genios*. Nº 18. *Monet*. Suplemento de El Mundo. Edita Ediciones Orbis, S.A. (con la colaboración de Orbis-Fabri). Barcelona, 1989.

-*Kobie* (Serie Bellas Artes), Nº X, 1994. Edita Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, 1994.

-*Kobie*, nº 7, año 2004. *BILBAO: REGENERACIÓN DE LA CIUDAD POSINDUSTRIAL. URBANISMO, ARQUITECTURA, ESCULTURA Y MOBILIARIO EN LA NUEVA*. Edita. Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, 1994. Bilbao, 2004.

-*Museo Guggenheim Bilbao. Memoria 1999-2000*. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2001

-*Museo Guggenheim Bilbao Museoa*. Editan Diario El Correo, S.A., Sociedad Vascongada de Publicaciones, S.A. y la Fundación del Museo Guggenheim Bilbao, 1997.

-*Museoaren Lagunen Urtekaria/Anuario Amigos del Museo. Guggenheim Bilbao 2015*. Número 11. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2015.

-*On Diseño*. nº 186. Publicación mensual sobre el diseño del entorno: arquitectura, interiorismo, arte, diseño industrial y gráfica. Edita ON DISEÑO, S.L. Barcelona, 1997.

-*Projecturbain*, nº 23, Septiembre, 2001. MASBOUNGI, Ariella (dir.). *Bilbao. La culture comme projet de ville/Bilbao. La cultura como proyecto de ciudad*. París Ed. Ministerio de Fomento. Dirección de urbanismo, vivienda y construcción.

-*Scripta Nova*. REVISTA TECNOLÓGICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES. Vol. XIV, nº 33510 de Sep. 2010.

-*Thémata*, revista de Filosofía; Sección 1: Identidad Humana, Cultura y Etnicidad. Núm. 23 (ejemplar dedicado a *Identidad humana y fin del milenio*). Editorial Universidad de Sevilla. Sevilla, 1999.

DOCUMENTOS EN SOPORTE DIGITAL

-*FANTASY. ART IN THE 21ST CENTURY. JEFF KOONS-FLORIAN MAIER AICHEN, MARY HEILMANN-CAO FEI*. Season 5, episode "Fantasy", 2009. Art21, 2009. 0/DVD 5 (PAL).

-SLEE, Mike. *Ingeneering Connections. Guggenheim Bilbao* que National Geographic (Color, 46:57), emitido el 11/01/2010 en el National Geographic Channel (también en <<http://www.youtube.com/watch?v=VRT64-DXKSs>>)

-TAPPEINER, Marianna. *Richard Serra. Thinking on Your Feet* ("Pensamiento instantáneo"), 2007. Documental, Color, 93´

DIRECCIONES WEB

-AAVV. *ARTE Y ECONOMÍA, UN MATRIMONIO DE CONVENIENCIA: EL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO*. *Scripta Nova. REVISTA TECNOLÓGICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES*. Vol. XIV, nº 335, 10 de Septiembre, 2010, <www.ub.edu/geocrit/sn/sn-335.htm>

-AAVV. *Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Painting*. Edita: Solomon R. Guggenheim Foundation. New York, 1939; pp. 4-10; puede verse en <www.archive.org/details/artoftomorrowfif1939gugg>

-AGUIRRE, Iván (dir.). *Itinerario-Anish Kapoor*, emisión en ONCE TV. México, D.F., 2016, Color, 24'04''. <<https://www.youtube.com/watch?v=orzntg2PEfY>>

-ALLEN, Greg. *Art & Technology & Serra & Steel Mills*. August 30, 2013, <http://greg.org/archive/2013/08/30/art_technology_serra_steel_mills.html>

-Andy Warhol, 08-02-2012; <<http://www.wetcanvas.com/forums/showthread.php?t=1206122>>

-ANDY WARHOL SCREENPRINTS – THE PROCESS AND HISTORY, <<http://revolverwarholgallery.com/andy-warhol-screenprints-process-history/>>

-Área de Comunicación del Museo Guggenheim Bilbao, <www.guggenheim-bilbao.es>

-Arnold *metallisch intelligens*, <<http://www.arnold.de/>>

-ARNOLD AG. <<http://www.arnold.de/index.php?Stainless-Steel>>

-Art: 21. *Art in The Twenty-First Century. Doris Salcedo. Third World Identity*. Art 21, Inc. Versión original en inglés, con subtítulos en español, <<https://www.youtube.com/watch?v=dwpiFBdSCr0>>

-ART21. *Richard Serra: Influences*; en <www.art21.org/texts/richard-serra/interview-richard-serra-influences>

-Art with ArcelorMittal steel: <http://www.constructalia.com/english/news_and_articles/news/news91/art_with_ancelormittal_steel#.WE-0sfnhDIU>

-ART OF TOMORROW, en <www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/publications/from-the-archives/items/view/108>

-ATUTXA, Sandra. *40000 flores navarras visten a "Puppy"*. Domingo, 11 de Enero de 2015, en <www.deia.com/2015/01/11/bizkaia/40000-flores-navarras-visten-a-puppy>

-AVA (Asociación de Vecinos de Aluche). *Historia de la Cárcel de Carabanchel*. (Domingo, 04 de marzo, 2012), en

<<http://www.avaluche.com/index.php/carcel-de-carabanchel/84-entorno-historico-de-la-carcel-de-carabanchel>>, (consultado el 29 de noviembre de 2015)

-Ayuntamiento de Bilbao: Bilbao.net; *Bilbao. Conoce Bilbao. Historia de Bilbao. Bilbao Comercial.*
<www.bilbao.net/cs/Satellite?c=page&cid=1289141757270/language=es&ageid=12791411757270&pagename=Bilbaonet%2Page%2FBIO_contenidoFinal>

-BAC Boletín Académico. *Revista de Investigación Técnica Superior de Arquitectura.* Universidade da Coruña, nº 6, 2016,
<<http://revistas.udc.es/index.php/BAC/article/view/bac.2016.6.0.1351>>

-BARREDO, Juan (dir.). *Chillida: lo profundo es el aire.* Reportaje, duración 1:03'58'', Marmoka Films, Explora Films y Corporación Radiotelevisión Española S.A:U., 2015,
<<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-profundo-aire-chillida/3743068/>>

-*Bilbao Metropoli-30*, en <http://www.bm30.es/homegug_es.html>

-CABELLO, José. *Sobre el medio acrílico y su historia en el arte*, <<http://josecabello.com/>>

-CELIS, Bárbara.: *Mi vida profesional está empotrada en España.* EL PAÍS, 13 MAYO, 2010:
<[HTTP://ELPAIS.COM/DIARIO/2010/05/13/CULTURA/1273701607_850215.HTML](http://ELPAIS.COM/DIARIO/2010/05/13/CULTURA/1273701607_850215.HTML)>

-*La dona al món industrial: Incidència i importància del treball de la dona en el procés d'industrialització de Catalunya. La Virgen de los Obreros.* Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya, 29 de gener de 2015;
<<http://mnactec.cat/blog/la-dona-al-mon-industrial/la-virgen-de-los-obreros/>>

-*Enciclopedia on-line sobre analítica, química, laboratorio, ingeniería química, ingeniería de procesos*
<<http://www.quimica.es/enciclopedia/Higrosc%C3%B3pico.html>>

-ESPEJO, Bea. *Richard Serra: El arte es, por definición, una rebelión permanente.* *El Cultural* (edición impresa), 22-10-2010,
<<http://www.elcultural.com/revista/especial/Richard-Serra/28036>>

-ESPINOZA, Omar (prod.): *La entrevista por Adela Junio 2016 Anish Kapoor* (26'07''), <https://www.youtube.com/watch?v=bhfgZOGn_BQ>

-*EXPERIMENTS IN ART AND TECHNOLOGY. A Brief History and Summary of Major Projects 1966 – 1998*: <<http://www.vasulka.org/archive/Writings/EAT.pdf>>

-FERNÁNDEZ, Alicia. *Historia de la Fundación Guggenheim. Bilbao* (periódico municipal), nº 219, publica Ayuntamiento de Bilbao, octubre de 2007, <<http://www.bilbao.net/bld/bitstream/handle/123456789/18171/gu16-17.pdf?sequence=1>>

-*Frases y citas célebres*, <www.jmhdezdez.com/2013/06/frases-frank-gehry-phrases-quotes.html>

-*Fujiko Nakaya. Exploratorium*, en web <<https://www.exploratorium.edu/arts/artists/fujiko-nakaya>>

-FUNCHAL, L. *La cárcel de Carabanchel, símbolo del franquismo*, reportaje, 11'51''; 20 de mayo, 2010, <<http://www.rtve.es/rtve/20100518/carcel-carabanchel-simbolo-del-franquismo/331737.shtml>>

-*GERHARD RICHTER*: <<https://www.gerhard-richter.com>>

-Global Stainless Industrial., <<http://www.globalstainlessartworks.com/stainless-steel-sphere-fabrication>>, [16-08-2017].

-GONZÁLEZ CARRERA, J. A. *El artista francés Daniel Buren convertirá en una escultura del Guggenheim el Puente de La Salve. El Correo Digital*, 20 de diciembre de 2006, <http://www.elcorreo.com/vizcaya/prensa/20061220/portada_viz/artista-frances-daniel-buren_20061220.html>

-GONZÁLEZ CARRERA, J. A. *El Guggenheim paga veinte millones por 9 obras de Twombly. "Discurso sobre Cómodo" es la adquisición más costosa realizada. ABC Bilbao*, 18-01-2007, <<http://www.culturalclasica.com/q?=node/1233>>

-GREEN, Nick (prod. y dir.), *Los Enigmas de Jesucristo-El sudario de Turín*; Cable News Network, Inc. A Time Warner Company, documental 41'40'', emitido en Discovery Channel el 10 de diciembre, 2015; puede verse en <<https://www.youtube.com/watch?v=MILtGiFTeS4>>

-*Guggenheim Bilbao Corporativo*, en <<http://www.guggenheim-bilbao-corp.eus/guggenheim-bilbao/fundacion-guggenheim-bilbao/>>

-*Guggenheim Bilbao Museoa: Eraiki eta abian jartzeko prozesua Museo Guggenheim Bilbao: Proceso de construcción y puesta en funcionamiento*. Guggenheim Bilbao Museoa-Tribunal Vasco de Cuentas Públicas, Vitoria-Gasteiz, a 13 de febrero de 2001, <<http://www.tvcp.org/informe/guggenheim99.pdf>>

-*Guggenheim Bilbao Museoaren Lagunen Urtekaria*. 11. Zenbakia/*Anuario Amigos del Museo. Guggenheim Bilbao 2015*. Número 11. Edita FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao, 2016

-*El Guggenheim Bilbao recibe la novena escultura de Richard Serra*. Vasco Press, 06-10-2008: <<http://www.elcorreo.com/vizcaya/20081006/mas-actualidad/cultura/guggenheim-bilbao-recibe-novena-200810061423.html>>

-HEIN, Barbara. *Der welt weit schönste Schein*. Revista art. Das Kunstmagazin 2/05 (8-01-2007): <www.arnold.de/download.de/download/art2-koons-Arnold.pdf>

-HERRERA PAHL, Claudia: *Un gato habla en la cocina. El pabellón alemán de Liam Gillick*. DW, en <<http://www.dw.com/es/un-gato-habla-en-la-cocina-el-pabell%C3%B3n-alem%C3%A1n-de-liam-gillick/a-4312019>>

-HONDARA, Susan. *At Polich Tallix Fine Art Foundry, Master of Metals Is Artists' Ally*. The New York Times, 31 de Enero, 2015, en web: <http://www.nytimes.com/2015/02/01/nyregion/at-polich-tallix-fine-art-foundry-master-of-metals-is-artists-ally.html?_r=0>

-*Informes de la Construcción*, Vol. 49, nº 451, septiembre-octubre, 1997. Editan Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja (IETcc) y Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1997, <<http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion>>

-*James Rosenquist: F-111*, January 25-July 30, 2012. The Museum of Modern Art; <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1233?locale=en>>

-Kaikaikiki, <<http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/>>

-LINDER, Silvia. *Jenny Holzer. Instalation for Bilbao, 1997*, <https://www.guggenheimbilbao.eus/src/uploads/2012/09/conservacion_proyecto_holzer.pdf?x59940>

-LUZÁN, Julia. *La mujer que enseñó Arte a Guggenheim*. El País. Domingo, 11 de Octubre de 2009, en <elpais.com/diario/2009/10/11/eps/1255242410_850215.html>

-MARTÍN PRADA, Juan. *Filz-TV-Apparat 1968. Joseph Beuys*. *Revista de Tecnologías de la Información. Comunicación Educativas*, nº 4, octubre, 2003. ISSN 1696-0823 <reddifital.cnice.mec.es/4/arte/ent_rherrero.html>

-*Metrópolis* nº 1011, *Itziar Okariz*. (Programa de TV), Duración: 27'01'' ; cf. 0450'', en <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-itziar-okariz/786204/>>

-*LAS MINAS: transformación humana del paisaje*, en web de la Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia: <www.bizkaia.net/nekazaritza/zabalguneak/fitxak/minas.asp?Idioma=CA>

-*The Multidisciplinary Collaboration in Pepsi Pavillion*, en BAc Boletín Académico. *Revista de Investigación Técnica Superior de Arquitectura*. Universidade da Coruña, nº 6, 2016: <<http://revistas.udc.es/index.php/BAC/article/view/bac.2016.6.0.1351>>

-Museo Guggenheim Bilbao, web corporativa, en <<http://www.guggenheim-bilbao-corp.eus/guggenheim-bilbao/fundacion-guggenheim-bilbao/>>

-Museo Guggenheim Bilbao, web corporativa, <<http://www.guggenheim-bilbao-corp.eus/guggenheim-bilbao/mision-vision-valores/>>

-Museo Guggenheim Bilbao (Área de Comunicación). *El Museo Guggenheim Bilbao recibe la obra Plow de Richard Serra en préstamo a largo plazo*.: <www.guggenheim-bilbao.es>

-Museo Guggenheim Bilbao, *Fuente de Fuego*: <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/fuente-de-fuego-2/>>

-Museo Guggenheim Bilbao, Área de Comunicación <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2017/01/NP_Balance-2016_ES.pdf>

-Museo Guggenheim Bilbao, <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/actividades/tipo/xx-aniversario/>>

-Museo Guggenheim Bilbao. *Memoria, 2013* en <<http://www.guggenheim-bilbao-corp.es/wp-content/uploads/2014/06/MEMORIA-2013F.pdf>>

-OBRIST, Hans: *Jeff Koons: Mis objetos son metáforas de la gente*, Ulrich. *El Cultural*, 05/06/2015 (edición impresa); en web Lunes, 8 de junio de 2015): <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Jeff-Koons-Mis-objetos-son-metaforas-de-la-gente/36573>>

-*On the American Artist Jeff Koon's: Articles, Interviews and Texts* London Review of Books. Vol. 36, Nº 15, 31 de Julio, 2014, pp. 22-23, en web: <<https://fireplacechats.wordpress.com/2014/06/21/on-americas-wunderkind-artist-jeff-koons-articles-interviews-and-texts/>>

-*EL PAÍS*, 13 MAYO, 2010: <[HTTP://ELPAIS.COM/DIARIO/2010/05/13/CULTURA/1273701607_850215.HTML](http://ELPAIS.COM/DIARIO/2010/05/13/CULTURA/1273701607_850215.HTML)>

-PETERSEN ROBERT, <<http://www.robertpetersenfineart.com/biography>>

-Post Office Cowboys (prod.) para Razón Pública y Oficina de Correos tv. *Doris Salcedo (Serie Arte, violencia y memoria. Entrevista de Rocío Londoño Botero a Doris Salcedo)*. Marzo, 2013, en <<https://www.youtube.com/watch?v=q88Oq3p9iOQ>>

-*El proceso industrial en la creación de Eduardo Chillida*. El Mundo. País Vasco. Efe. Miércoles, 21/07/2010, <<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/07/21/paisvasco/1279729286.html>>

-*Química. Enciclopedia on-line sobre analítica, química, laboratorio, ingeniería química, ingeniería de procesos* <<http://www.quimica.es/enciclopedia/Higrosc%C3%B3pico.html>>

-REBAY, Hilla. *The power of spiritual rhythm*. Catálogo Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Painting. Edita: Solomon R. Guggenheim Foundation. New York, 1939, <www.archive.org/details/artoftomorrowfif1939gugg>

-*Richard Serra: Influences*; ART21: <www.art21.org/texts/richard-serra/interview-richard-serra-influences>

-RIMBLAS Fernando, 1 de julio, 2010 by *Sottoacqua*, <<http://sientateyobserva.com/2010/07/01/entrevista-a-clemente-bernad/>>

-SCHWORTZ, Barrie M., *La sábana santa de Turín, ¿una fotografía medieval?* (traducción del artículo de la revista Review of Religions: *I the*

Shroud of Turin a Medieval Photograph?). 08/09/2015, <<http://www.ahmadiyya-islam.org/es/articulos/la-sabana-santa-de-turin-una-fotografia-medieval/> >

-SEISDEDOS, Iker. *Retrato de Jeff Koons, el artista más cotizado del mundo*, en EL PAÍS SEMANAL, 27 de Mayo, 2015: <http://elpais.com/elpais/2015/05/26/eps/1432661293_043847.html>

-SLEE, Mike. *Ingeneering Connections. Guggenheim Bilbao*. (Color, 46:57), <<http://www.youtube.com/watch?v=VRT64-DXKSs>>

-SOLLINS, Susan. *Questions: Jeff Koons*, en Art Changes Every Day Art21, Enero, 2014: <<http://www.art21.org/texts/jeff-Koons/interview-jeff-koons-art-changes-every-day>>

-*Steel & tube stronger in everyway*, <[http://stainless.steelandtube.co.nz/portfolio-item/turning-engineering-art/S&T Stainless](http://stainless.steelandtube.co.nz/portfolio-item/turning-engineering-art/S&T%20Stainless)>

-THORPE, Vanessa. *The Guardian*, Sunday 20, September 2009, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/20/anish-kapoor-sculpture-royal-academy>>

-TUFFANELLI, Chiara (Advance Geometry Unit. ARUP), *Mirrors and Spheres: The Geometry within the Tall Trre and the Eye*, en *Bridges (Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture)*. The Bridges Organization & Pécs Cultural. Bridges Pécs, 2010, <<archive.bidgesmathart.org/2010/bridges2010-51.pdf>>

-VEGA PÉREZ DE ARLUCEA, Daniel/ SANZ LÓPEZ DE HEREDIA, Ainhoa. *Transporte, instalación y exhibición de La Materia del Tiempo de Richard Serra*: <https://www.guggenheim-bilbao.es/src/uploads/2012/09/serra_conservacion.pdf>

-VELASCO, Aitziber, Puppy, Conservción <<https://www.youtube.com/watch?v=oe8rPD6xJaQ>Guggenheim. Bilbao2009>

-VELASCO, Aitziber, *Conservación de obras componentes tecnológicos*. Programa TopArte, Museo Guggenheim Bilbao. EITB, 18-04.2017, en <<http://www.eitb.eus/es/divulgacion/videos/detalle/4777952/video-toparte-charla-aitziber-velasco/>>

-*Vida de los más excelentes pintores, escultores arquitectos,*
<http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2014/03/VasariVidas.pdf>

INDICE ONOMÁSTICO

- ACCONCI, Vito, 538
- ADORNO, Theodor, 31, 288
- AGUIRRE, Lucía, 220
- ALBERS, Josef, 131
- ALIGHIERI, Dante, 367
- ALLEN, Nicholas, 310
- ALLOWAY, Lawrence, 350
- AMSTRONG, Richard, 52, 56
- ANSAREO, Elsie, 543, 605
- ARANBERRI, Ibon, 388, 389, 543, 605
- ARDANZA, Jose Antonio, 14
- ARESTI, Ignacio, 439
- ARIMATEA, José de, 310
- ARISTÓTELES, 272
- ARREGUI, Joseba, 21, 77, 78
- ARREGUI, Manu, 416, 417, 418, 543
- ART & LAGUAGE, 404
- AUDUBON, John James, 45, 46
- AZKUNA, Iñaki, 73
- BACHELARD, Gaston, 201
- BADIOLA, 610, 629
- BADOSA CONILL, Luis, 5, 14, 17, 32, 229
- BALENCIAGA, Narkis (Narciso), 610
- BALMON, Cecil, 494
- BARCELÓ, Miquel, 630
- BARREDO, Jon, 5
- BARTHES, Roland, 270, 275, 290, 311, 318, 319, 320, 321
- BAUDELAIRE, Charles, 270

BASTERRETXEA, Amaia, 626

BASTERRETXEA, Néstor, 597

BASQUIAT, Jean-Michel, 348, 630

BAUMGART, Hans, 239

BELZUNCE, Pilar, 200

BENJAMIN, Walter, 284, 356, 357

BENTHAM, Jeremy, 322

BERGARA, Josu, 72

BERGSON, Henri, 272

BERNAD, Clemente, 308, 312, 315, 317, 318, 320, 324, 325, 543

BERNARD, Claude, 269

BERSWORTH, Alexander von, 153

BESSEMER, Henry, 116

BEUYS, Joseph, 55, 295, 493, 520, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 584, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 593, 594, 595, 621

BHABHA, Homi K., 504, 509

BILBAO, Gonzalo, 487

BILBAO, Iñaki, 5

BOCCIONI, Umberto, 88

BÖLL, Heinrich, 582

BOLTANSKI, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 631

BONET CORREA, Antonio, 574

BONNEFOI, Yves, 201

BORROUGHS, William, 561

BORDIEU, Pierre, 625

BOURGEOIS, Louis, 119, 238, 419, 423, 447, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 485, 486, 489

BRADY, Mathew, 290

BRAGAGLIA, Anton y Giulio, 298

BRAMANTE, Donato d'Angelo, 231

BRANCUSI, Constantin, 131, 182, 601

BRETON, André, 209

BUCHLOH, Benjamin, 41, 381

BUONARROTI, Miguel Ángel, 98

BUREN, Daniel, 467, 468, 470, 471, 472, 473, 474, 475

BURRI, Alberto, 295, 514

CAGE, John, 442

CALATRAVA, Santiago, 68

CALDER, Alexander, 146, 238

CALDER, Alexander Milne, 425

CAPA, Robert, 273, 290

CAPELASTEGUI, Fernando, 166

CARNEGIE, Andrew, 342

CELAN, Germano, 519, 531

CELAYA, Eugenio, 602

CELAYA, Gabriel, 201

CÉZANNE, Paul, 271

CHILLIDA, Eduardo, 40, 55, 182, 188, 190, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 205, 248, 369, 389, 390, 543, 595, 605, 630

CHILLIDA (Familia), 186

CHIRICO, Giorgio de, 570

CLEMENTE, Francesco, 55

CLOSE, Chuck, 132

COBURN, Alvin Langdon, 272

COMTE, August, 269

CORBUSIER, Le (Charles-Édouard Jeanneret), 608

CORRES, José Ángel, 58

COURBET, Gustave, 343

CRISTO, 310, 311, 312, 313, 314, 315

CROWN, Thomas, 41

CUNNINGHAM, Merce, 442

CUTANDA Y TORAYA, Vicente, 488, 489

DAGUERRE, Louis, 299, 300

DALÍ, Salvador, 205, 206, 215, 343, 635

DANTO, Arthur C., 362

DARVOBEN, Hanna, 588

DARWIN, Charles, 269

DASKALOPOULUS, Dimitris, 614

DEGAS, Edgar, 271

DINE, Jim, 629

DOMÍNGUEZ, Óscar, 338

DONGHI, Daniele, 384

DREIER, Katherine Sophie, 50

DUCHAMP, Marcel, 205, 208, 209, 212, 215, 216, 217, 218, 221, 305, 350, 481, 631, 632

DUPIN, Jacques, 201

DURERO, Alberto, 97, 98, 119, 301, 393

ECHEBERRIA, Ignacio María, 58

ECHEVERIA, Patricio, 184, 185, 188

EINSTEIN, Albert, 581

EISENHOWER, Dwight David, 292

ELIASSON, Olafur, 467

ERWITT, Elliot, 273

ESTEBAN, Iñaki, 16

EYCK, Jan van, 507

FAUTRIER, Jean, 295

FENTON, Roger, 290

FLAVIN, Dan, 208, 215, 404

FOCILLON, Henry, 98

FONTANA, Lucio, 458

FOSTER, Hal, 41, 164

FOSTER, Norman, 68

FOUCAULT, Michel, 324

FOX TALBOT, William, 345

FREUD, Sigmund, 272, 579

FRICK, Henry Clay, 55

FRIEDRICH, Caspar David, 299, 591

GARCÍA, Roberto, 190, 192, 193

GARCÍA ASARTA, Inocencio, 487

GARMENDIA, Iñaki, 391, 394, 610

GARMENDIA, Mari Carmen, 108

GAUGUIN, Paul, 272

GEHRY, Frank O., 19, 24, 37, 32, 33, 51, 52, 53, 64, 68, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 110, 115, 148, 197, 233, 376, 405, 409, 419, 424, 426, 429, 431, 432, 439, 446, 451, 462, 464, 466, 481, 489, 543, 545, 547, 549, 551, 552, 553, 571, 595, 608, 609, 627, 628, 633

GILBERT & GEORGE, 326, 327, 328, 330, 334, 336, 552, 630, 635

GILLICK, Liam, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 467, 468, 472

GLASS, Philip, 132

GLATTER, Allen, 148

GLUCKMAN, Richard, 52

GOEBBELS, Joseph, 584, 586

GOETHE, Johann Wolfgang von, 581, 582, 589, 590

GONZÁLEZ, Francisco, 419

GONZÁLEZ, Julio, 40, 146, 248, 258

GONZÁLEZ CARRERA, Jose Antonio, 16

GORBACHOV, Mijail, 413, 562

GORKY, Arshile, 258

GOYA, Francisco de, 200, 290, 292, 413, 414, 527

GRAVES, Nancy, 238

GUASCH, Anna Maria, 16, 284

GUBERN, Román, 273

GUGGENHEIM, Harry Frank, 49

GUGGENHEIM, Meyer, 43

GUGGENHEIM, Peggy, 50, 61, 63

GUGGENHEIM, Solomon R., 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 60, 61, 63

GUIARD, Adolfo, 451

GUO-QIAN, Cai, 459

HAMILTON, Richard, 350

HATHAWAY, Henry, 351

HATOUM, Mona, 614, 615, 616, 617

HAUSMANN, Raoul, 561

HEIDEGGER, Martin, 201

HEMLHOTZ, Hermann von, 581, 589

HIRST, Damien, 216

HITLER, Adolf, 413, 584

HÖCH, Hanna, 561

HOCKNEY, David, 277

HÖDERLIN, Friedrich, 582

HOLLEIN, Hans, 73

HOLZ, Hans Heinz, 25

HOLZER, Jenny, 120, 396, 398, 399, 405, 406, 407, 408, 409, 411, 412, 467, 468, 469, 472

HUARTE, Juan, 597

HUNSTMAN, Benjamin, 116

HUYZINGA, Johan, 572

IBARRETXE, Juan José, 83

IGLESIAS, Cristina, 255, 256, 467, 605

ILLARRAMENDI, Manuel, 183

IRACULIS MIGUEL, Antonio, 203

IRAZABAL, Prudencio, 266, 268, 629

IRAZU, Pello, 39, 610

ISOZAKI, Arata, 52, 76

JABES, Edmon, 201

JIMÉNEZ, Carmen, 73, 74

JIMÉNEZ, Vanesa, 417, 418

JOHNS, Jasper, 131, 380

JUDD, Donald, 215, 404

KANDINSKY, Vasili, 46, 47, 60, 114, 338, 579

KAPOOR, Anish, 419, 423, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513

KENEDY, Jackie, 218, 353

KENEDY, John, 341

KEPLER, Johannes, 581

KESSEL EL VIEJO, Jan van, 200

KHRUSHCHEV, Nikita, 274

KIEFER, Anselm, 55, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 588 628, 629

KIERKEGAARD, S., 582

KLEIN, Yves, 419, 447, 452, 454, 457, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 485, 526, 629, 631, 632

KLINE, Franz, 258

KLINGENDER, Francis, 17

KLOTZ, Heinrich, 77

KLÜVER, Billy, 374, 379, 382, 442, 444

KOMAR, Vitaly, 361

KOOLHAS, Rem, 52

KOONING, Willem de, 39, 341, 514, 628

KOONS, Jeff, 194, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 232, 233, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 248, 249, 419, 420, 421, 425, 429, 432, 439, 481, 489, 494, 512, 543, 622, 630, 632, 633, 634, 635

KOONS, Ludwig, Maximilian, 235

KORNMAN, Eugene, 351

KOSUTH, Joseph, 404

KOUNELLIS, Jannis, 514, 515, 516, 517, 518, 520, 521, 631

KRENS, Thomas, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 128, 552, 571

KUSPIT, Donald, 41, 356

LAIKA, (perrita), 361

LAND, Edwin Herbert, 275

LANG, Fritz, 100

LASA GARIKANO, José Angel, 17

LASKURAIN, Juan Lúis, 77

LAUTRÉAMONT, Conde de, 215, 420

LAZKANO, Jesús Mari, 555, 574, 575, 576, 577, 578

LAZKOZ, Abigail, 39, 263, 264, 265, 543

LE BOT, Marc, 17

LEBRUN, Rio, 169

LEKUONA, Nicolás, 610

LEHNBRUCK, 582

LEWITT, Sol, 39, 208, 240, 263, 264, 268, 489, 631

LICHTENSTEIN, Roy, 238, 302, 489, 559

LIEBERMAN, Natalie, K., 121

LISSITZKY (EI), 98

LLOYD WRIGHT, Frank, 46, 48, 49, 61, 64, 72, 124, 398

LONG, Richard, 521, 523, 524

LÓPEZ, Maider, 122, 543, 551, 552, 553, 554

MAAK, Violeta, 243

MACK, Heinz, 295

MAETERLINCK, Wilhem, 582, 589, 593

MAGRITTE, René, 225

MANEROS ZABALA, Erlea, 390, 391, 393, 394, 395

MANGLANO-OVALLE, Íñigo, 276

MANZONI, Piero, 632

MARDEN, Brice, 371

MAREY, Étienne-Jules, 298

MARTIN, Pierre y Emilie, 116

MARTÍNEZ, Rosa, 549

MARX, Karl, 269, 325

MATARÉ, Edwald, 582, 590, 592

MATISSE, Henri, 526

MCARTHY, Paul, 273

MCLUHAN, Marshall, 398

MEE, Thomas R., 444, 445

MELAMID, Alexander, 361

MENDIZABAL, Asier, 542, 543, 544, 546

MENZEL, Adolph von, 465

MERINO, José Luis, 16

MILI, Gjon, 259

MOHOLY-NAGY, Lazlo, 272

MONET, Claude, 449, 450, 453

MONROE, Marilyn, 218, 343, 349, 350, 351, 352, 358, 360, 363

MOORE, Henry, 596

MORAZA, Juan Luis, 536, 537, 629

MOREAU, Gustave, 271

MORGAN, Barbara, 259

MORGAN, J. P., 45

MORRIS, Robert, 223

MORRISEY, Paul, 342

MOTHERWELL, Robert, 39, 260, 261, 262, 268, 514, 630

MOURE, Gloria, 515

MUCHA, Alfons, 271

MUÑOZ, Juan, 255, 605, 631

MURAKAMI, Takashi, 632

MUSCHENHEIM, William, 46

MUYBRIDGE, Edwear James, 298

NADAR (Gaspard-Félix Tournachon), 299

NAKAYA, Fujiko, 409, 419, 441, 442, 444, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 453,

NAKAYA, Ukichiro, 419, 441

NAVARRO, Miquel, 555, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 578

NEVELSON, Louise, 238

NIÉPCE, Joseph Nicéphore, 269, 344

NIERENDORF, Karl, 50

NIXON, Richard, 274

NOVALIS (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg), 582

NUTT, Jim, 206

OCHOA, Jorge, 5

OKARIZ, Itziar, 538, 543, 546, 547, 548, 549, 550

OLANO, Markel, 198

OROZCO, José Clemente, 169, 259

ORTEGA Y GASSET, José, 83

ORTIZ, Aitor, 538, 543

OTEIZA, Jorge, 40, 55, 579, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 607, 608, 609, 610, 611, 613, 614, 632

PANZA DI BIUMO, Giuseppe, 50

PARACELSO (Theophrastus Phillippus Aureolus Bombastus von Hohenheim), 581

PARRAXIOS, 225

PASCHE, Ed, 205, 220

PAZ, Octavio, 201

PENN, William, 425

PENNI, Giovanni Francesco, 231

PÉREZ, Javier, 533, 534, 535, 605

PÉREZ AGIRREGOIKOA, Juan, 543

PETERSEN, Robert, 371

PIA, Secondo, 310, 608

PICASSO, Pablo, 40, 146, 209, 220, 338, 258, 271, 289, 290, 377, 526

PICKHAN, Friedhelm, 152, 153, 155

PIENE, Otto, 295

PISTOLETTO, Michelangelo, 510

PLANCK, Max, 581

PLINIO EL VIEJO (Gaius Plinius Secundus), 225, 303

POLKE, Sigmar, 55, 629

POLLOCK, Jackson, 134, 258, 260, 295, 514

PREGO, Sergio, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 543

PRESLEY, Elvis, 206, 218

PRINCE, Richard, 217

PRIX, Wolf D., 76

RAUSCHENBERG, Robert, 273, 364, 369, 370, 372, 373, 374, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 442, 443, 446, 453, 455, 558, 563, 630, 631

RAY, Man, 217

RAYNAL, Maurice, 272

REBAY, Hilla, 45, 46, 47, 49, 60, 61

REGOYOS, Darío de, 451

REICH, Steve, 162

RESTANY, Pierre, 458

RICHTER, Gerhard, 55, 295, 296, 297, 298, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 337, 588

RILKE, Rainer Maria, 504

RINDER, Lawrence, 38

RIPA, Cesare, 2

RIVERA, Diego, 259

ROCKEFELLER, Nelson, 320

RODCHENKO, Alexander, 272

RODIN, Auguste, 271

ROOSVELT, Franklin Delano, 257

ROSENQUIST, James, 224, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 630

ROSSO, Medardo, 182

ROTHCHILD, Irene, 44, 46

ROTHKO, Mark, 29, 55, 260, 341, 514, 628

RUBENS, Pedro Pablo, 230, 232, 527

RYMAN, Robert, 208

SÁDABA, Ixone, 543

SAINT PHALLE, Niki, 374

SALABERRIA, Xabier, 391, 394, 611

SALCEDO, Doris, 618, 619, 620, 621

SANZIO, Rafael, 198, 230, 231, 414

SARRIEGUI, José, 610

SAURA, Antonio, 605

SCHILLER, Friedrich, 582

SCHNABEL, Julian, 630

SEPTIMIU JUGRESTAN, Ioan, 17, 147

SERRA, Richard, 17, 40, 61, 82, 114, 115, 120, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 135, 139, 140, 143, 144, 146, 149, 150, 151, 155, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 180, 181, 182, 194, 197, 238, 258, 494, 543, 595, 608

SERRANO, Andrés, 273

SHERMAN, Cindy, 273

SHÜTTE-LIHOTZKY, Margarete, 385, 387

SICYONE, Dibutades de, 303

SIEMENS, William y Friedrich, 116

SIQUEIROS, David Alfaro, 169, 258, 260, 267

SISKIND, Aaron, 259

SLOAN, John, 348

SMITH, David, 258

SMITH, Rick, 148, 150

SMITHSON, Robert, 142, 223

SOLANO, Susana, 249, 253, 254, 605, 631
SOMMER, Frederick, 259
SONTAG, Susan, 289, 306, 319, 321
SORIANO, Francisco, 68
STALLER, Ilona, 217, 234, 235
STEINER, Rudolf, 582
STILL, Clifford
STUCK, Franz von, 271
SWEENEY, James Johnson, 49
SWICZINSKY, Helmut, 76
TÀPIES, Antoni, 579, 605, 630
TATLIN, Vladimir, 99
TAYLOR, Lyz, 353
TELLITU, Alberto, 16
THANNHAUSER, Justin K., 50, 61, 63
THOMPSON, Don, 109
THON, Rene, 201
TINGUELY, Jean, 374, 458
TINTORETTO, (Jacopo Comin), 465
TOLOUSE-LAUTREC, Henri, 272
TORRES, Francesc, 412, 414, 416, 631
TUDOR, David, 442
TUFFANELLI, Chiara, 496
TÜRK, Klaus, 17, 29
TURNER, William, 449, 45, 453
TWOMBLY, Cy, 371, 632
UDINE, Giovanni da, 231
UECKER, Günter, 295
URZAY, Darío, 338, 339, 340, 630
VALENTE, José Ángel, 201

VASARI, Giorgio, 230, 465

VECELLIO, Tiziano, 232

VELÁZQUEZ, Diego, 200, 230, 465

VERÓNICA (La), 310, 312, 313

VIDARTE, Juan Ignacio, 51, 57, 94, 115, 120

VINCI, Leonardo da, 29, 216, 289, 581, 604, 605, 606

VINCIDOR, Tommaso, 231

VIOLA, Bill, 396, 443

VIRILIO, Paul, 289, 360

WALDHAUER, Fred, 374, 442

WARHOL, Andy, 206, 208, 215, 217, 218, 226, 232, 233, 274, 319, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 349, 350, 353, 354, 356, 357, 358, 360, 361, 363, 367, 514, 555, 559, 630, 635

WEINER, Lawrence, 583

WESSELMANN, Tom, 215

WHITE, Minor, 259

WHITMAN, Robert, 374, 442

WRIGHT DE DERBY, Joseph, 465

WYETH, Andrew, 348

ZEUXIS, 225

ZULAIKA, Joseba, 16