

Agustín

IBARROLA

Arte y Naturaleza





Agustín IBARROLA





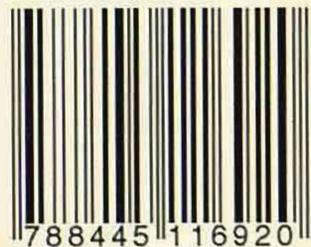
Comunidad de Madrid
CONSEJERIA DE EDUCACION



CIRCULO
DE BELLAS ARTES



ISBN 84-451-1692-4



9 788445 116920

I B A R R O L A



IBARROLA





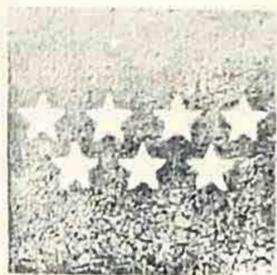






**Agustín
IBARROLA**

Arte y Naturaleza



Comunidad de
Madrid

Consejería de Educación
SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Servicio de Publicaciones
C/ Alcalá, n.º 30-32
28014 MADRID

CÍRCULO DE BELLAS ARTES, MADRID

NOVIEMBRE 1999



Ref. : 0875

*Esta exposición ha sido organizada por
la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid
y el Círculo de Bellas Artes.*

COMUNIDAD DE MADRID

<i>Presidente de la Comunidad de Madrid</i>	Excmo. Sr. D. Alberto Ruiz Gallardón
<i>Consejero de Educación</i>	Excmo. Sr. D. Gustavo Villapalos Salas
<i>Viceconsejero de Educación</i>	Ilmo. Sr. D. Raúl Vázquez Gómez
<i>Viceconsejero de Promoción y Patrimonio Histórico</i>	Ilmo. Sr. D. Juan Carlos Doadrio Villarejo

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

<i>Presidente</i>	Juan Miguel Hernández León
<i>Director</i>	César Antonio Molina

Exposición

<i>Comisario</i>	Juan Ángel Vela del Campo
<i>Diseño de Montaje</i>	José Ibarrola
<i>Coordinadora de Artes Plásticas</i>	Blanca Sánchez Berciano

Catálogo

<i>Edición</i>	Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y Círculo de Bellas Artes
<i>Diseño gráfico</i>	Gonzalo Armero
<i>Maquetación</i>	Bruma
<i>Fotografías</i>	José Ibarrola (sobrecubierta) Teresa Ormazábal y Agustín Ibarrola (Ecoespacio de Allariz) Teresa Ormazábal (obra y estudio del artista)
<i>Fotomecánica</i>	Lucam
<i>Imprenta</i>	Julio Soto
<i>Encuadernación</i>	Hermanos Ramos

© De las fotografías, Agustín Ibarrola
© De los textos, Ana Rosetti y Juan Ángel Vela del Campo
© De esta edición, Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Madrid, 1999
I.S.B.N. 84-451-1692-4

LA EXPOSICIÓN *ARTE Y NATURALEZA*, QUE LA CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN organiza junto al Círculo de Bellas Artes, está compuesta por obras cuyo autor se ha distinguido, desde los ya lejanos años cuarenta en que tuvo lugar su primera exposición, por una búsqueda tanto personal como artística de la libertad.

La idea de libertad ha estructurado, en efecto, toda su conducta de ciudadano, que siempre ha manifestado su oposición a cualquier tipo de despotismo y de violencia contra la dignidad del hombre. Esa misma idea ha presidido también su actividad estética, en la que crea sus obras con la más absoluta libertad, en la medida en que es posible librarse de las ataduras y prejuicios tanto de carácter cultural, ideológico como de cualquier otro tipo. Esta actitud le ha llevado a una continua experimentación que ha hecho de su práctica artística una de las más vanguardistas de la segunda mitad de este siglo, sin que por ello deje de guardar relación con concepciones antiquísimas del arte.

Esta exposición, donde abundan las obras hechas con palos, madera y papel de periódico, gira en torno a la relación arte y naturaleza. Agustín Ibarrola ha sido capaz, a lo largo de su incesante investigación, de establecer nuevos nexos en esta relación, que ha sido fundamental y decisiva en la cultura humana. Él piensa, con razón, que la naturaleza, en tanto que paisaje, es en cierta medida una construcción del hombre. Su obra, en la que toma como soporte los objetos naturales, se inscribe, por tanto, en esta larga tradición, que expresa la idea de que el aspecto que la naturaleza ofrece al hombre es una forma que éste ha puesto en ella previamente.

Por ello, como "un dios primitivo de la naturaleza", Ibarrola introduce un nuevo orden en el entorno o en los materiales con su pintura, sus líneas y sus formas. Una vez que se han incorporado estas nuevas formas, este nuevo orden en la naturaleza, ésta aparece a la mirada de quien la contempla con una apariencia nueva, gracias a la intervención del artista.

Con esta muestra sobre Arte y Naturaleza el espectador que se enfrente a ella podrá disfrutar del efecto estético que provoca: podrá aumentar su energía sensitiva, podrá estimular su capacidad visual contemplando la naturaleza modificada por la idea del artista.

GUSTAVO VILLAPALOS SALAS
Consejero de Educación



NO ES CASUAL QUE AGUSTÍN IBARROLA RETORNE AL CÍRCULO DE BELLAS Artes de Madrid. De hecho, como recuerda con entusiasmo el propio autor vasco, para su trayectoria artística posterior fue determinante asistir como alumno a un taller que impartió Vázquez Díaz hace casi medio siglo en este centro. Con el tiempo sería Ibarrola quien dirigiera algunos de nuestros talleres más relevantes.

En esta ocasión, el escultor y pintor que perteneciera al Equipo 57 acude al Círculo en toda su magnitud. La exposición, que organizamos conjuntamente con la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, se centra alrededor del tema "Arte y Naturaleza", una de las constantes de Ibarrola en las últimas décadas. Bosquecillos, piedras de cartón y objetos de madera, directamente relacionados con sus inquietudes, forman el grueso de las casi sesenta piezas que forman la muestra.

Ibarrola ha sabido unir sus propuestas de carácter social con un arte de la naturaleza haciendo del paisaje el objeto de su trabajo y recuperando para la modernidad la categoría de lo pintoresco, combinando lo efímero con unas formalizaciones contundentes en las que la geometría y el azar se corresponden sin conflictos. Su obra surge a partir de un proceso físico intensamente vivido por su autor y correspondido por los espectadores. La contundencia formal, la limpieza y claridad conceptuales y la sinceridad hacen de esta exposición un acontecimiento. Sus obras, las que lleva a cabo en el natural y en las salas de exposiciones, son gestos personales que, con elegancia primigenia, manifiestan una nueva relación entre arte y naturaleza.

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN
Presidente del Círculo de Bellas Artes





ÍNDICE

J. Á. Vela del Campo
Ibarrola, en 57 pinceladas **13**

CATÁLOGO **31**

Relación de obra **173**

Datos biográficos **177**





IBARROLA, EN 57 PINCELADAS

J. Á. Vela del Campo



La exposición dedicada a Agustín Ibarrola que organizan conjuntamente la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y el Círculo de Bellas Artes está aglutinada alrededor del tema "Arte y Naturaleza", una de las constantes sobre las que ha versado el trabajo del artista vasco en la última década, que le ha llevado a inaugurar este verano un espectacular entorno de árboles y rocas pintadas en el término de Allariz, en la provincia de Orense, donde dirigió la realización de un grupo de jóvenes procedentes de Escuelas de Bellas Artes de diferentes comunidades.

Bosquecillos, piedras de cartón y objetos de madera relacionados con sus últimas inquietudes forman la médula dorsal del Ibarrola "de cámara" que se exhibe en esta muestra. Los planteamientos del lenguaje, en cualquier caso, no difieren respecto a los del Ibarrola "sinfónico".

Las correspondencias entre las dos escalas se verán más próximas gracias a unos talleres didácticos impartidos por el artista, una conferencia divulgativa y una mesa redonda con arquitectos-urbanistas e historiadores del arte.

En las 57 pinceladas verbales que a continuación se recogen fluyen espontáneamente y sin necesidad de ningún tipo de maquillaje algunos pensamientos teóricos sintetizados del autor. Proceden de una serie de largas conversaciones, a las que me he permitido añadir un par de citas extraídas de una conferencia pronunciada en Bilbao dentro del seminario "Imaginarsse el espacio". Las pinceladas son como variaciones de un concierto de jazz, a veces muy matizadas, otras torrenciales, pero en cualquier caso suficientemente ilustrativas sobre las razones y sinrazones de una manera de ver el arte y la vida.





PINTURA Y NATURALEZA

La pintura ha de ser algo que se independice totalmente del orden establecido por la naturaleza, con sus coloraciones y climas dominantes. Incorporada la pintura, la naturaleza adquiere otras atmósferas y el paisaje se transforma, pero para ello hace falta que se vea el instrumento mental del hombre. Si se trazan unas líneas gruesas deben aparecer en su condición de líneas, con capacidad de estructurar una forma o lo que sea. De lo contrario, se confunden con la naturaleza. Las pinceladas de color deben ser muy precisas y contrastadas con los fondos y con los colores que entre los pinos transluce la vegetación. Si no es así pierde identidad la presencia misma de la pintura y además se devalúa el sentido de lo que se está haciendo.

ÁRBOLES PINTADOS

Cuando pinto árboles no me atrevo a decir que estoy haciendo pintura o escultura u otra cosa; digo que es un tratamiento espacial en un espacio físico tridimensional con relaciones rítmicas bidimensionales. Yo admito que hay un pluralismo inmenso de significados dentro de ciertos principios válidos; unos principios podrán ser muy importantes y otros menos, según para quién.

LA RAYA BLANCA

La primera pintura que realicé en el bosque fue una raya blanca. ¿Por qué una raya blanca? Porque al encontrarme con un espacio que no es un plano, ni una sucesión de planos más o menos articulados, fui viendo la necesidad de que lo primero que tenía que dominar eran las relaciones entre los conceptos espaciales tridimensionales y bidimensionales. Entonces hice una raya, haciendo una inversión de la perspectiva renacentista. Esta perspectiva nos indica que según se van alejando las cosas van disminuyendo de tamaño e incluso se van fundiendo con la luz en los lugares más alejados de tu punto de mira. Yo invierto esa ley colocando los términos más grandes detrás y los más pequeños delante, para verlos todos en un mismo plano y con una sensación de continuidad.

EL RIGOR

El rigor en la aplicación de las leyes físicas y geométricas no tiene por qué suponer una limitación de la expresión. Al contrario, pienso que es un enriquecimiento.

SOBRE EL COLOR

La definición de una forma se hace muchas veces con el color. No hay que tener temor a que con los colores planos se empobrezca la imagen. Eso ocurre en un lienzo, donde lo ves todo en un plano y no interviene la atmósfera real creada por la presencia tridimensional del aire. En el aire hay lluvias o nieblas e incluso puede estar circulando el sol. Las coloraciones que produce el sol en la naturaleza varían la luz y producen un fuerte impacto sobre las personas que están mirando un paisaje. Si a la llegada al bosque se ve un tema, y al regreso se vuelve a ver el mismo tema, las impresiones son distintas. La luz ha cambiado y se ha introducido como un elemento de la naturaleza dentro de la pintura. No es la pintura la que tiene que entrar dentro de la naturaleza, sino la naturaleza la que amalgama y llena de matices la pintura.

COLORES PLANOS

Los colores más indicados en la naturaleza son los planos, es decir, aquellos colores primarios que más se parecen a los de los botes o los tubos sin mezclar. En la naturaleza hay que entrar desde lo artificial para construir imágenes que se identifiquen en su condición de color y no en función de la reproducción de la propia naturaleza.

LAS ROCAS

En las piedras cambia mucho la manera de poner el color o las líneas. La piedra está llena de cavidades y volúmenes. Cuando ves una piedra estás viendo en realidad una escultura, un espacio cúbico. En la mayor parte de las piedras se trata de terminar una relación entre el hueco y el volumen, una relación escultórica, volumétrica, donde si se pone un color en una convexidad ha de ser para tener una relación con otra convexidad o con otras concavidades, y convertir eso en una forma antropomorfa, sugerente desde sí misma por sus formas o por su situación, para hacer en definitiva una escultura o un conjunto de esculturas.

PAISAJES

Si metalizo una roca con papel plateado no estoy transformando solamente esa roca, convirtiéndola en escultura. Estoy haciendo alusión al cielo, al recorrido del sol, que es el hilo conductor de muchas cosas. A veces, en paisajes como los de Galicia tengo en cuenta el mundo cultural céltico. Mi manera de pintar las rocas de Allariz, por ejemplo, es muy distinta de lo que antes había hecho en el País Vasco.



PINOS, ROBLES, ABEDULES

Los pinos son plantaciones dispuestas geométricamente, crecen como columnas, unas más estrechas y otras más gruesas. Los árboles autóctonos tienen entidad propia como árboles y se asemejan poco entre sí. Un abedul es distinto a otro abedul, un roble a otro roble, un aliso a otro aliso, aunque luego las texturas resulten muy parecidas.

ÁRBOLES DE RÍO

El aliso es un árbol de río. Las plantaciones que de ellos se han hecho contribuyen a que las riadas no se lleven las tierras. El aliso es un árbol de mucha raíz, al que le van saliendo ramificaciones independientes. En realidad no son más que ramas que salen desde abajo y forman en conjunto como pequeños bosques. Lo que en un pino sería una columna, en un aliso serían 10 o 20 columnas distribuidas de forma más irregular, formando paraguas independientes de muchos troncos.

CONTINUIDAD DE LOS RITMOS

Un pino puede ser prolongado ampliando su imagen con el que visualmente aparece a su derecha o a su izquierda, pero eso no es suficiente. Lo amplías siempre con vistas a que no se independice cada uno de los pinos y para poder hacer una lectura global en horizontal. Hay que buscar la continuidad en los ritmos con los colores de los otros pinos, teniendo en cuenta que entre pino y pino se filtra el paisaje, y a veces hasta el cielo en las lejanías, y tú tienes que hacer pinturas.

LECTURAS CLARAS

En cada conjunto de árboles tengo que ajustar todo lo que hago desde el punto de vista formal. Si se pone un tono dominante en azules por un lado, y en violetas y amarillos por el otro, eso hay que ajustarlo a la estructura formal de lo que hay en cada una de las ramas de los árboles, para que el conjunto quede bien entrelazado y no exista ninguna dificultad de lectura. Si desde un punto de vista quieres poner un cuadrado y desde otro un pajarito, deben ser percibidos con absoluta claridad, aunque luego desaparezcan esas imágenes con el movimiento y en vez de ellas se tengan solamente colores o abstracciones.

INVITACIÓN A LA PARTICIPACIÓN

Es estimulante y lúdico cargarse de energía sensual, visual y estética al contemplar las pinturas del bosque y poder construir un espacio plástico propio solamente con los desplazamientos.

COMPLEJIDAD

En un paisaje intervienen desde la historia hasta las creencias culturales o mitológicas. No tengo fórmulas de relaciones de carácter espacial porque a veces los espacios están cargados de conceptos que no son estrictamente geométricos. Cuando se trabaja la naturaleza, los conceptos que llegan a mezclarse entre sí son de una enorme complejidad.

EL ESPACIO CÚBICO

Para que se produzcan relaciones de carácter espacial hay que estar constantemente viendo dos caras de un espacio cúbico y además relacionar unas líneas con otras. Por eso algunas líneas que se ven en las rocas resultan tan intensas, tan bonitas, porque ya no están relacionando una roca con otra sino que están en su propio espacio cúbico.

JERARQUÍAS

En realidad, una vez rotas todas las jerarquías de valor económico que pueda tener una escultura, sea en bronce o en mármol, en papel o en madera, el acto creativo es idéntico. Es igual pero no vale lo mismo, dado que hay una jerarquía en la valoración estética y económica. A mí me importa un huevo esa jerarquía.

ESCULTURAS DE PAPEL

Las propias letras de la prensa escrita, las fotos, los titulares, van adquiriendo una entidad muy fuerte, porque cuando las voy poniendo lámina a lámina, hasta darles el cuerpo y la resistencia de un cartón muy sólido, esas superficies se cargan a veces de una intensidad terrible, pero no por el contenido de los titulares sino por el aspecto formal, con diferentes letras o con diferentes grados de clarososcuros. Cuando tengo todo eso montado hago como en las rocas. Unas partes las pinto y otras no. En principio parto de los principios que aplico a las rocas –de hecho, las llamo rocas– pero son solamente esculturas de papel que tienen toda la fuerza, toda la intensidad y toda la variedad que dan los textos.

SOBRE EL COLLAGE

¿Qué es el *collage*? Picasso hacía un *collage* más totémico que escolástico, incorporando todo tipo de materiales. ¿Es pintura el *collage*? Bueno, es una terminología limitativa en el fondo, pero si algo ha aparecido en el arte contemporáneo es la posibilidad de usar en la creación de una misma obra materiales muy diversos, unos planos, otros con bultos y otros que dejan que sea



su propia materialidad la que respire y tenga identidad. En este juego de libertades se sitúa el *collage*. No hay que darle la trascendencia que algunos críticos le dan. Los críticos necesitan a veces clavar mariposas, es decir, crear géneros distintos de aquellos en los que el artista se mueve.

LÍNEAS

Se cree que la línea sirve para delimitar una forma o una figura, y no siempre es así. La línea a lo largo de la historia del arte ha adquirido características propias. Con la línea se expresan sombras, luces, formas; con la línea se hace caligrafía. A veces nos encontramos con que la línea puede adaptarse en sus rasgos, en su propia caligrafía a un tema y hacer que ese tema sea más ligero, más lúdico o más dramático.

PINCELADAS

Cuando uno traza una línea en el espacio, o una sucesión de puntos antes de la conformación de una línea, el gesto de nuestra mano va hacia detrás o hacia delante, hacia un lado u otro, ocupando un espacio tridimensional real, pero cuando la dibujamos sobre un plano, la huella que dejamos reproduce la resistencia de un plano, no de una tercera dimensión. El límite de una pincelada es lo que no está en ella, lo que pertenece al plano, al espacio; sin embargo, en la pincelada está todo el valor del gesto con sus claroscuros y las huellas que dejan los pelos del pincel.

LA LÍNEA ESTRUCTURAL

La línea estructural es aquella que no tiene características de adelgazamiento y ensanchamiento, que no tiene virtudes caligráficas. Es toda línea que no trata de reproducir un fenómeno naturalista, que estructura un espacio no renacentista, un espacio de tipo cubista. La raya del bosque es una línea estructural.

MONDRIAN

Para hablar de líneas estructurales el mejor ejemplo lo da siempre Mondrian, pues sitúa los planos más atrás o más adelante, en terrenos intermedios acotados entre unas líneas, que unas veces pueden ser más estrechas y otras más anchas, pero incluso en los casos en los que la línea tiene el mismo espesor se están viendo unos espacios atrás y otros delante. Es lo que hace Mondrian con esas líneas tan geométricas y tan regulares.

LÉGER

Léger hace dibujos sobre planos de colores, dibujos de muchos objetos, pero lo que representa en realidad es una atadura de todos los espacios, de todos los planos de color que ha puesto en el cuadro. Su línea no tiene claroscuros; es una línea uniforme paralela a un costado u otro, regular, sin ensanchamientos o estrechamientos. Es una línea de características estructurales.

ARTE ANALÍTICO

Una parte del arte moderno establece como valor importante el que existan diferentes formas de representación, diferentes conceptos del espacio, diferentes leyes relacionadas con el color, con la línea o con las formas. A eso le llamo yo tener conceptos analíticos. Es observar lo que los demás han hecho, intentando usar adecuadamente sus descubrimientos y tratando de asimilar sus conclusiones para establecer nuevas relaciones con la obra propia.

¿PINTOR O ESCULTOR?

Es un vicio, pero me cabrea que digan que soy el escultor Ibarrola e ignoren mi condición de pintor. En realidad yo me considero un artista interdisciplinar, ni estrictamente pintor, ni exclusivamente escultor, ni por supuesto arquitecto del paisaje, como algunos afirman.

EL DIBUJO

Al dibujo le doy la importancia de la ambigüedad, la importancia del primer acercamiento a una forma o a una figura.

LA DIFICULTAD DEL ACABADO

No sé cuándo tengo que acabar o firmar mis obras, porque las miro, las remiro, las analizo y creo que podría ir más allá. Por eso hago series de un mismo cuadro, que en realidad no son otra cosa que desarrollar aspectos que están apuntados en una obra y quieres especificar más. De verdad, no sé cuándo está terminada una obra o cuando tengo que terminarla. Es más, hay gente que me dice que da la sensación de que tal o cual obra está sin terminar.

ESPONTANEIDAD

Me cuesta creer que existe la espontaneidad en la creación. La espontaneidad está basada en



lo que conoces y dominas, en la capacidad de establecer coordenadas múltiples sobre la materia que se trabaja.

EL VACÍO DE LO DESCONOCIDO

Cuando algunos artistas hablan del vacío de lo desconocido pienso que son unos mentirosos, porque si eso fuera verdad todas sus obras serían distintas unas de otras, ya que buscarían lo que no conocen, no buscarían una sensibilidad cultivada o unos campos que dominan a través de los conceptos que tienen de las cosas. Y digo que mienten porque luego se repiten más que nadie, sus obras son casi iguales, y no por motivos comerciales, sino porque son muy perezosos para ir a la búsqueda de conocimientos nuevos.

EL ENTORNO

Pienso que el problema del espacio es inseparable del modo en que el hombre vive su relación con el entorno, y de la manera en que da sentido estético a su experiencia. Muchos artistas piensan que la naturaleza se ha construido a sí misma a través de millones de años, y que en eso consiste su belleza. Yo pienso lo contrario, que el paisaje ha sido construido por el hombre desde que éste existe; el paisaje que vemos todos los días tiene la geometría que el hombre le ha venido dando a lo largo de toda la historia. El hombre es el punto de referencia fundamental de lo que existe fuera del hombre como la propia naturaleza.

INTERACTIVIDAD

Al hacer líneas verticales sobre un plano superpuestas sobre el color de fondo del lienzo, intento que ese término posterior de detrás de las líneas se venga hacia delante paulatinamente. ¿Cuál es el sistema que empleo para eso? Es un sistema que hace referencia a los negativos-positivos conocidos, a la interrelación entre el fondo y la forma del Equipo 57, al principio de interactividad del espacio plástico.

DOGMATISMO

En el Equipo 57 habíamos partido de la negación primero y del conocimiento relativo después de muchos creadores de la vanguardia histórica. En el empeño de analizar, criticar y aportar otras soluciones, habíamos caído en posiciones excesivamente dogmáticas de rechazo. Nos presentábamos entonces no como la suma de conocimientos de los artistas que habíamos ana-

lizado, sino como la superación de muchas cosas que ellos no habían sido capaces de resolver, y por eso nos sentíamos como la vanguardia última, con toda nuestra cara.

ABSTRACCIÓN

Cuando el arte de las vanguardias, el llamado analítico, intenta establecer lenguajes, no lo hace para reproducir nada, sino para ser capaz de trasladar todos los sueños que el artista puede tener. Kandinsky establece un paralelismo con la música, para decir que la música es un lenguaje abstracto. En realidad todos los lenguajes son abstractos, no hay nada en la mente de un hombre que no sea pensamiento abstracto desde hace 20.000 años. Sólo hay que mirar las cuevas de Altamira para comprobarlo.

RACIONALISMO

El artista más racionalista tiene sus sentimientos y emociones, y los traslada a su obra por mucho que intente racionalizar todas las cosas.

PLURALISMO

Lo que define al arte es su pluralismo, y no hay que dejar que un solo artista o grupo sea el que defina todas las posibilidades creativas que tienen los miles y miles de artistas.

EL TRABAJO EN GRUPO

Soy un analista por tradición creativa, tanto individual como de grupo. Me ha marcado mucho el trabajar en grupo, discutir en grupo, intentando llegar a resoluciones colectivas. Además me ha interesado siempre contrastar lo que yo hago con los demás, incluso provocar conversaciones para saber en qué se afirman otros para su creatividad. En mi actitud ética y política ante las situaciones colectivas que nos ha tocado vivir he intentado analizar por qué ocurren muchas cosas, y cuando he tomado una postura ha estado basada en unos principios sociales, políticos y filosóficos.

LA PRIMERA ESCULTURA

Soy de los artistas que me he hecho profesionalmente no directamente ante los lienzos, sino más bien con masas de barro o piedras. La primera escultura que hice, a mis quince años, fue con un canto rodado que pesaría unos cincuenta kilos. Me llevé ese canto al caserío y cuando vinieron por primera vez a ver mi obra los responsables de la sala Estudio de Bilbao me pre-





guntaron cómo la había hecho. Les contesté que me había gustado esa piedra que estaba en el río, la había traído y hecho un agujero, le había metido un eje y puesto en la pared. Y ellos decían: «esto es un Brancusi». Yo no tenía formación para saber lo que era un Brancusi. Para mí era algo que simplemente encajaba dentro de mi sensibilidad.

EN LA ESCUELA

Mi predisposición a dibujar viene dada porque no quería ir a la escuela por pura rebeldía. Lo único que sabía hacer, o creía saber, era dibujar, y entonces llenaba el cuaderno con dibujos y le decía a mi madre que eran los deberes para justificar así que había estado en la escuela.

LA SOLEDAD

Los dibujos han cubierto muchas horas de soledad. Una vez conspiramos varios chicos y nos pusimos de acuerdo para cambiar de escuela. La razón es que en la que estábamos nos llamaban "hijos de rojillos" y hablaban mal de nuestros padres. Yo me chupé mucha soledad en esa época. Estoy hablando de cuando era muy niño. En el año 41, con once años, ya estaba trabajando en un caserío, y lo que hacía era arrastrar mi soledad, bien con los dibujos o bien pintando en las rocas con ladrillos.

EL INDIVIDUALISMO

Yo soy yo más los conocimientos de los otros artistas. La generación mía no ha tenido mejores maestros que la gente mayor, la que sabía el oficio. Los jóvenes teníamos que sacar consecuencias a base de preguntar a los mayores. En nuestra generación teníamos a los artistas importantes en el extranjero o escabullidos. Se tenía un gran respeto por la historia, por lo que habían hecho otros antes que tú. Hoy hacemos un verdadero canto a nuestra propia individualidad, al hecho de ser tú por encima, antes y después que todo el mundo. Cuanto más mayor me voy haciendo, más respeto voy sintiendo por los demás, y especialmente por los jóvenes.

EL MERCADO DEL ARTE

En el mercado entran objetos y mercancías muy vulgares en el nombre del arte y de la estética. ¿Que si vale todo artísticamente? No, no vale todo.

LAS PRUEBAS

Ahora veo muchos de los pequeños trabajos hechos en materiales de investigación como unas joyitas, como se hacen las cosas en los estudios de los artistas, sin pretender terminaciones ni estar sometido a ningún tipo de comentario de algunos exquisitos del arte. Son trabajos en los que el artista cuida lo esencial y no el academicismo.

LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN

No estoy tan seguro de realizar mi obra con entera libertad. Creo que tenemos todavía muchas ataduras culturales, ideológicas y contextuales, de la sociedad que nos rodea. La vida del ser humano no es tan libre. Pertenece a contextos internacionales, nacionales, locales. Busco, en cualquier caso, la manera de ser más libre, pero tengo la sensación de que mi información tiene muchas limitaciones y eso me da consciencia de que no soy lo libre que debería ser. La libertad tiene, no lo olvidemos, mucho de conocimiento.

LOS FORMATOS

Prefiero los grandes formatos, porque te permiten mayores tensiones y desafíos. Pinto en los árboles y en las rocas para relacionarme con las estrellas, la vida y las personas.

EL REALISMO SOCIALISTA

En los momentos del franquismo y en los primeros años de la transición a la democracia a mí se me identificaba con el realismo socialista, se quería ver mi obra exclusivamente como un conjunto de manifestaciones o ambientes industriales de tono panfletario. Ya desde entonces, muchas veces me han negado mi relación con el color. Cuando pintaba a todo color las barcas de los pescadores o las máquinas modernas, la gente se sorprendía. “Qué raro, ¿por qué has metido ese color?”, me decían. Y yo les contestaba: “Pues porque lo tiene, coño, por eso lo he pintado así”. No estaban viendo que estaba haciendo un esfuerzo por un paisaje sociológico, intentando ser fiel a la representación ambiental. Otra cuestión es el paisaje industrial con casas originalmente pintadas en distintos colores que acaban llenas de cenizas, polvo y hollines adquiriendo un color uniforme. O los árboles alrededor de las fábricas, más grises que verdes, con óxido sobre las hojas. Además, en el Equipo 57 cultivamos el color a tope. Cuando se habla de mí se ignora muchas veces que estuve en el Equipo 57, se trata de ocultar la relación que he tenido con el arte de vanguardia, reduciéndome a un realismo simple y demagógico.



MURILLO

Admiro a Murillo y, por supuesto, a Velázquez, El Greco y Zurbarán. Murillo es un naturalista tan a ras del suelo, tan humanizado, que realmente no produce arquetipos sino personajes de la vida real. Entre sus angelitos y sus golfillos hay pocas diferencias. Esos golfos no son golfos, son niños que ves jugando en la calle. Tengo admiración por su manera de

componer los cuadros, por su utilización del color.

EL PENSAMIENTO

El ser humano es producto del pensamiento. El hombre existe en función de su capacidad para crear cosas que no le vienen dadas. No es un depredador como los demás animales, es un constructor de cosas, de sí mismo. Una de las mayores cualidades humanas es la utilización del pensamiento abstracto para inventar y transformar la realidad.

LA FORMACIÓN

Las emociones más fuertes siempre tienen en lo esencial una sensibilidad cultural de base. El ser humano, cuanto menor capacidad tiene para cultivar una formación intelectual, más insensible es ante el contexto que le rodea. Entonces, le da lo mismo una cosa que otra.

LOS GRABADOS

No sé por qué razón no se ha hecho una edición de mis grabados, no lo entiendo. Casi todos mis grabados iban a ayudar a los obreros en huelga, a los estudiantes. Yo los distribuía por una cantidad irrisoria en la que únicamente cobraba las tintas y el papel. La verdad es que por 100 o 150 pesetas mucha gente los tenía en sus casas; unos los utilizaban como afiche, otros como arte revolucionario, pero estaban en sus casas, y era la extensión de una cultura progresista, situada con características estéticas y artísticas en igualdad de condiciones que mi obra mayor realizada en óleos u otros materiales.

BILBAO

La construcción de poblaciones enteras, incluida Bilbao, se había hecho en función de los barcos que llegaban hasta la ría, de las industrias metalúrgicas, del comercio que eso generaba y de la explotación de las minas. Se habían creado unos núcleos de población alrededor de las

fábricas, pero esos núcleos no tenían ni un gramo de planificación para el hábitat humano. Sencillamente se habilitaban unas viviendas lo más cerca posible de las fábricas para que se trabajasen más horas. No era una planificación ni desde la estética, ni desde el paisaje, ni desde ningún concepto humanista.

CULTURAS NO DOMINANTES

Durante muchos siglos el mundo sólo ha sido lo que los grandes imperios determinaban que era desde sus creencias religiosas o sus aspiraciones de poder. La cultura de muchos pueblos no representaba nada, no valía, y en la medida en que el pensamiento democrático ha ido avanzando después de la Revolución Francesa los imperios han asimilado los restos arqueológicos de otras culturas y las han incorporado a sus grandes museos y fundaciones.

OBRA PÚBLICA, OBRA PRIVADA

La historia del arte es la historia del arte público y no la del arte privado. La demanda ha venido siempre del encargo; quien podía hacerlo era quien tenía los medios. La obra privada empieza en realidad con las nuevas clases sociales que aparecen a partir del Renacimiento, cuando los mercaderes se hacen fuertes y reclaman el derecho a ser retratados igual que la aristocracia. Empiezan a ser retratados ellos y también sus casas, sus dominios y sus barcos. La libertad de expresión da ahí un paso importante.

REMBRANDT, GOYA

La exigencia intelectual del artista la tenemos en Rembrandt, en Goya, que dan un testimonio psicológicamente lúcido cuando retratan a la nobleza, vertiendo sobre ella su sentido de la libertad, sus propias opiniones de artista. El ejercicio de la libertad le costó a Goya que durante muchos años sus pinturas negras o sus grabados hayan estado en los sótanos de los museos.

EL CUADRO DE CABALLETE

Los mejores valores, los más avanzados y progresistas, han estado abandonados por las clases dominantes durante muchas épocas de la Historia. Han tenido que ser las fuerzas más liberales y más sensibles a los valores de la estética y de la cultura las que han rescatado del olvido el mejor arte. La libertad de expresión ha dependido siempre de la política y del mundo del poder. Cuando hay una libertad aparentemente plena es cuando el artista, a través de la obra de caballete, vende su trabajo a quien quiere. Entonces es cuando realmente empieza a haber un arte más privado y más libre.





LAS PLATAFORMAS INTERNACIONALES

Las plataformas de proyección internacional tienen propietarios públicos o privados que tratan de definir lo que ha sido el arte en el pasado o en el presente, y sobre todo cuál es el mejor arte. Si quieres tener un hueco en la sociedad tienes que adaptarte a algún aspecto de las líneas dominantes. Tu libertad de expresión, incluso dentro de tus propios materiales, está en función de lo que se valora como arte importante. El grado de dirigismo no siempre es político. A veces se entremezclan las líneas comerciales dominantes con las líneas políticas, con potentes equipos que tratan de definir la filosofía dentro del arte, y no digamos en el dominio internacional de carácter cultural e ideológico. El arte está lleno de obstáculos y dificultades, está muy condicionado por este tipo de aislamientos e imposiciones de las grandes multinacionales en función del mercado. Estoy convencido de que las grandes posibilidades expresivas del artista de nuestro tiempo no se están desarrollando del todo, sencillamente por encontrarnos con verdaderos muros llenos de intereses que imposibilitan unas realizaciones acordes con las capacidades que realmente existen.

EL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Fue muy emocionante impartir un taller en el Círculo de Bellas Artes, medio siglo después de haber sido allí mismo alumno de Vázquez Díaz. Lo primero que se me ocurrió fue invitar a los jóvenes a llevar cajas de cartón con la pretensión de que con ellas pudieran hacer ejercicios respecto al volumen, a los huecos, a la comunicación entre dentro y fuera, etc., y pintarlas, cortarlas y hacer todo un trabajo con materiales situado entre la pintura en plano y la pintura en dimensiones espaciales fuera del plano. Me sentí muy rejuvenecido reviviendo mi propia experiencia y también con la posibilidad de poder explicar algo de lo que conozco.

OPTIMISMO

He visto demasiados talentos que no están aún reconocidos y difícilmente lo van a estar alguna vez. Por otra parte, muchos de los que se creen genios no lo son. En todo caso, si existen genios los hay por miles y no por docenas como pretenden los grandes manipuladores del arte de nuestro tiempo. Tengo un punto de vista optimista de las posibilidades de los jóvenes, pero menos del dirigismo artístico al que se ven condicionados. ■

PLANISFERIO TERRESTRE

Como si la Perspectiva desnaciese absorbida por el vientre de su madre.
Como si el horizonte se acercara y todo fuese simultáneo e incluyente.
Como si la curva pudiese contener a la recta en cualquier posición.
Como si un cordel invisible enhebrara los objetos como estrellas.
Como si el vacío fuese superficie y el relieve mural continuo.
Como si los pactos entre la vista y la distancia fuesen abolidos.
Como si las dimensiones se contrajeran en el núcleo esencial de la poesía y las sombras desapareciesen deslumbradas y nada se entrometiese entre la percepción y el concepto.

Como si infinitas cuchillas perpendiculares operasen obstinadamente contra los sentidos

y se rescatara la idea mucho antes de que tuviera la intención de ser,
antes de que hubiera una razón para que fuera
y el mundo físico no se contemplara sino en el azogue de un espejo,
así se representan las figuras sólidas en el plano.

Y al igual que,
jaspeada de astros, invade la llanura de la noche
la Geometría preside los accidentes terrestres
pigmentada de naturaleza,
y asiste a las invenciones del arte,
y nos otorga la dualidad del contorno y el límite.
Pero puesto que el firmamento empieza donde la forma acaba
es por eso posible dividirlo interponiéndole constelaciones,
excavarlo penetrando en su infinito
o atraerlo hasta hacerlo descender al centro mismo de las cosas
pues es su complementario y su correspondiente.

Y al igual que
el geómetra representa el espacio, el astrónomo lo estudia y el pintor lo
finge,
el escultor lo esculpe como parte indisoluble de su obra.

LA FORMA TRANSFIGURADA

Pueden abrir un abanico de llamas
o perseguir con la implacabilidad de Argos
o engarzar eslabones dispersos con la fuerza de un imán
o desenrollar los cilindros de sus biombos pintados
o fundir la arena y el mar en una taracea ocre y celeste
o prolongar una veta de color como una compacta sucesión de sonidos
o vibrar en una conjunción de ritmos simultáneos
o, como una muchedumbre imperturbable, escalar una pendiente
o aliarse con las líneas para conformar sus redes ilusorias.
Sí: los árboles que nos deja ver el bosque, lo hacen.

Pero

son los pasos los que esconden un árbol tras el otro o los alínean como una escalera de naipes.

Los que imprimen el vaivén que une y separa en su voluntad de orientación.

Los que hallan la intersección, ajustan un trazo a su continuidad, completan la figura escindida; los que buscan en la dispersión, coherencia.

Los que recorren el trayecto del caleidoscopio hasta detenerlo en una imprevista conjunción.

Los que, como lanzaderas, distinguen, entresacan, entremeten, hacen avanzar la trama donde emergerá lo hasta entonces oculto.

Ellos encuentran el punto insustituible.

Ellos pueden cohesionar un color hasta hacerlo muralla o abrir brechas por donde escapar del laberinto.

Los que deciden entre contemplación y movimiento.

ANA ROSETTI

En el año de 1700, el rey Felipe V, primer Borbón de España, promulgó una serie de reformas que cambiaron profundamente la estructura del Estado. Estas reformas, conocidas como el Desamortizador de 1700, buscaban centralizar el poder real y reducir el poder de la nobleza y la Iglesia. Entre las medidas más importantes se incluían la creación de la Real Audiencia de Madrid, la supresión de los virreinos y la reorganización de la administración provincial. Estas acciones sentaron las bases para el absolutismo borbónico que caracterizó el siglo XVIII.

Además de las reformas administrativas, Felipe V impulsó una política de asimilación cultural y lingüística. Se promovió el uso del castellano en todos los territorios de la corona, se restringió el uso de lenguas regionales y se fomentó la adopción de costumbres y hábitos franceses. Estas políticas tuvieron un impacto duradero en la identidad nacional española.

El reinado de Felipe V también estuvo marcado por la guerra de sucesión (1701-1714), un conflicto que enfrentó a los Borbones con los Habsburgo por el trono de España. Aunque finalmente los Borbones lograron consolidar su poder, la guerra dejó profundas cicatrices económicas y políticas en el país.

En el siglo XVIII, España experimentó un período de decadencia económica y cultural, conocido como el Siglo de Oro de la literatura. Aunque hubo avances en las artes y las ciencias, el país se encontraba en una situación de pobreza y estancamiento. La falta de reformas económicas y la corrupción en la administración contribuyeron a esta situación.

El siglo XVIII terminó con la guerra de independencia (1808-1814), un conflicto que marcó el inicio de la era liberal en España. Durante este período, se luchó por la restauración de la constitución de 1808 y se promovieron ideas de libertad política y económica. Sin embargo, la guerra fue interrumpida por la invasión napoleónica.

En conclusión, el siglo XVIII fue un período de transición crucial en la historia de España. Desde el absolutismo borbónico hasta el inicio del liberalismo, las reformas y los conflictos marcaron el camino hacia el futuro del país.



CATÁLOGO



TENSIÓN, 1999
Palos de avellano y pintura acrílica
0,60 x 0,20 x 0,12 m



SIN TÍTULO, 1992/1993.
Palos de sotobosque y acrílico
0,60 x 0,30 x 0,20 m





ES UNA DECLARACIÓN DE AMOR, 1997

Palos de avellano y pintura acrílica

1,40 x 0,60 x 0,40 m





BOSQUE TALLADO, 1999

Arbustos

1,45 x 0,60 x 0,40 m





COLORINES EN EL BOSQUE, 1955

Palos de avellano y pintura acrílica

1,45 x 0,60 x 0,50 m





SALUDOS A MONDRIAN, 1998

Palos de fresno y pintura acrílica

1 x 0,40 x 0,20 m





MANCHAS DENTRO DEL BOSQUE, 1995

Palos de avellano y pintura acrílica

2 x 0,55 x 0,55 m



EL BOSQUE DE MARTÍN, 1996
Palos de avellano y pintura acrílica
2 x 0,55 x 0,45 m



EL ARCO IRIS, 1992

Palos de avellano, óleo y acrílico
1,50 x 0,95 x 0,60 m



UNA LÍNEA CONTINUA CRUZA EL BOSQUE, 1997

Palos de avellano y pintura acrílica
2,35 x 1 x 0,70 m





MANCHA ROJA DENTRO DEL BOSQUE, 1996

Palos de avellano y pintura acrílica

2,80 x 1,30 x 1,10 m





BOSQUE DE LAS ESFERAS, 1996

Palos de avellano y pintura acrílica

2,60 x 1,90 x 1,20 m



LAS 4 ESTACIONES - INVIERNO, 1995

Palos de avellano, acrílico y óleo

2,30 x 1,60 x 1,60 m





LAS 4 ESTACIONES - INVIERNO, 1995

Palos de avellano, acrílico y óleo

2,30 x 1,60 x 1,60 m





LAS 4 ESTACIONES - PRIMAVERA, 1995

Palos de avellano, acrílico y óleo

2,30 x 1,60 x 1,60 m





LAS 4 ESTACIONES - VERANO, 1995

Palos de avellano, acrílico y óleo

2,30 x 1,60 x 1,60 m





LAS 4 ESTACIONES - OTOÑO, 1995
Palos de avellano, acrílico y óleo
2,30 x 1,60 x 1,60 m





EL MAR, 1993
Palos de avellano y acrílico
2,30 x 1,20 x 0,60 m



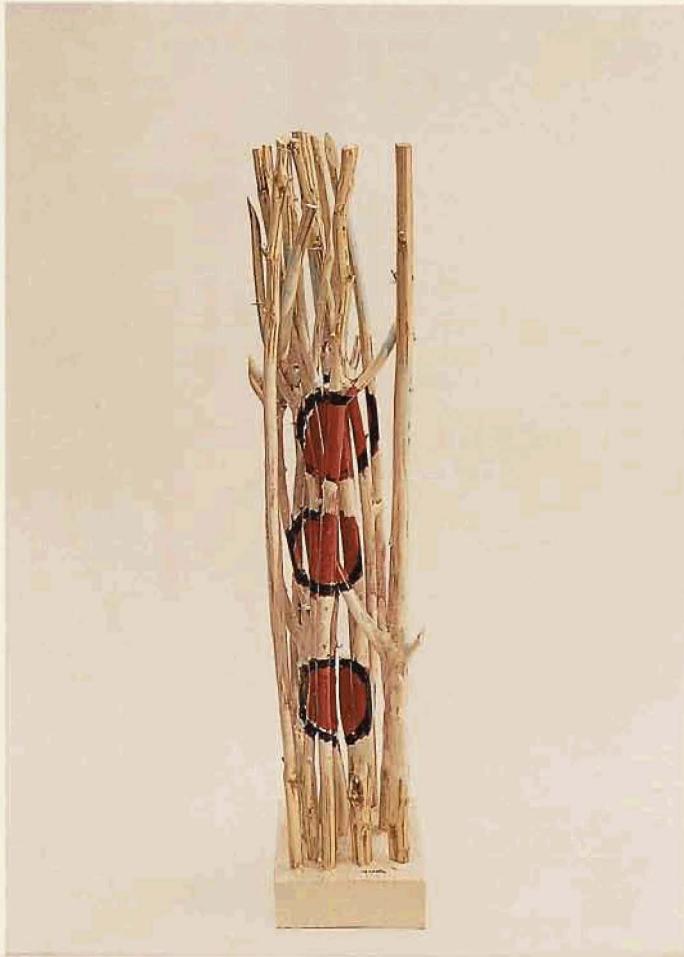


TRES CÍRCULOS ROJOS EN EL BOSQUE, 1998

Palos de avellano y acrílico

1 x 0,20 x 0,20 m





TÓTEM DEL ÁRBOL QUE SE GIRA, 1998
Palo de sotobosque
0,45 m



NEGATIVO - POSITIVO SIN YIN-YAN, 1996

Papel de periódicos, cola y veladuras de óleo
1 x 0,90 x 0,70 m





CÓDIGOS EN GEOMETRÍA, 1999

Palos de sotobosque y pintura acrílica

0,60 x 0,25 x 0,15 m





UN COCHE, 1996
Palos de avellano, acrílico y óleo
1,70 x 1,10 x 0,60 m



GENTE DEL BOSQUE, 1999
Palos de avellano y pintura acrílica
0,45 x 0,25 x 0,15 m



EL BOSQUE QUE PROTEGE LOS COLORES DEL ARTISTA, 1999

Arbustos de sotobosque y pintura acrílica

0,60 x 0,35 x 0,20 m





AKULLUS TOTÉMICOS, 1999

Palos de avellano pelados en bandas y pintados con pintura acrílica
0,80 x 0,12 x 0,12 m



RECUERDO A LOS AKULLU, 1999

Palos de avellano pelados
0,80 x 0,12 x 0,12 m





LA PALOMA DE LA PAZ VASCA, 1993

Palos de avellano y acrílico

2,30 x 1,20 x 0,60 m



MI LAMÍA, 1993
Palos de avellano, acrílico y óleo
2,25 x 1,25 x 1 m



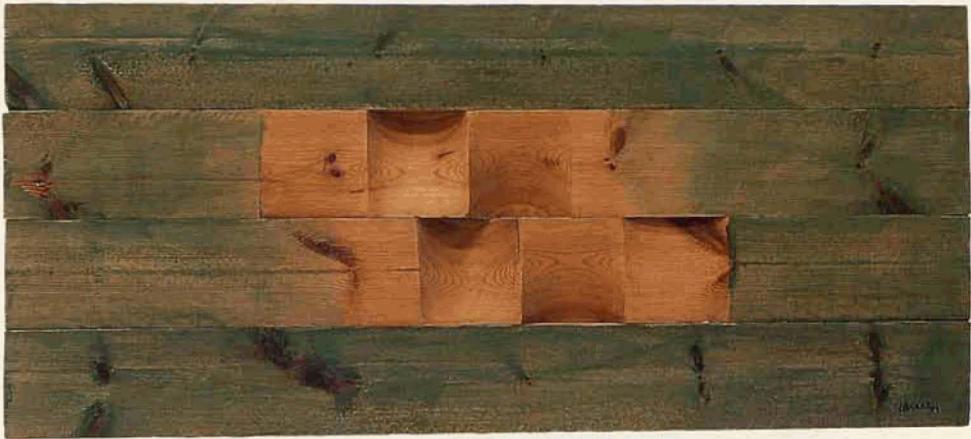
YO, 1993
Palos de avellano, acrílico y óleo
2,25 x 1,25 x 1 m



ENGARCE DE HUECOS, 1995

Madera y veladuras de acrílico
0,50 x 1,12 x 0,80 m





DOS RECTÁNGULOS, 1995

Palos de avellano y óleo
2,20 x 1,05 x 0,40 m



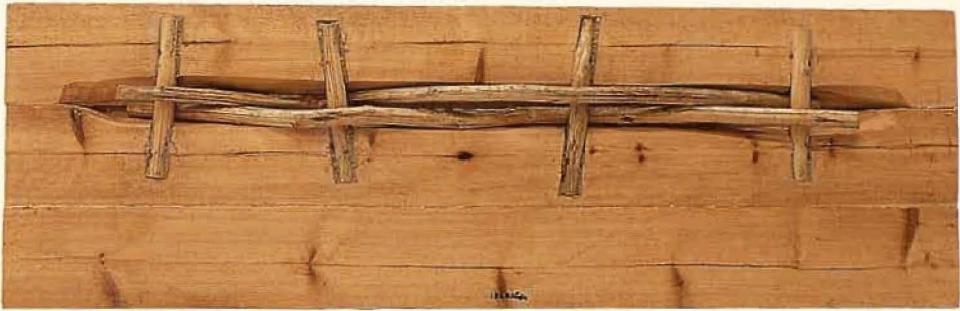


CULTO AL TRENZADO, 1998

Palos de avellano y madera

0,40 x 1,30 x 0,15 m





LÍNEA QUE MARCA EL VOLUMEN DEL ESPACIO, 1995

Papel de periódicos y pintura acrílica
1 x 2,50 x 0,70 m





ASTEROIDE AL PIL-PIL, 1994
Papel de periódicos, láminas de aluminio y óleo
1,10 x 1,40 x 1,10 m





ATADO COMO EN UN YUGO, 1992
Papel de periódicos, cuerda, colas y pintura acrílica
1 x 1,20 x 0,80 m



HUECOS ENGARZADOS, 1998
Papel de periódicos, cola y pintura acrílica
1,90 x 0,50 m

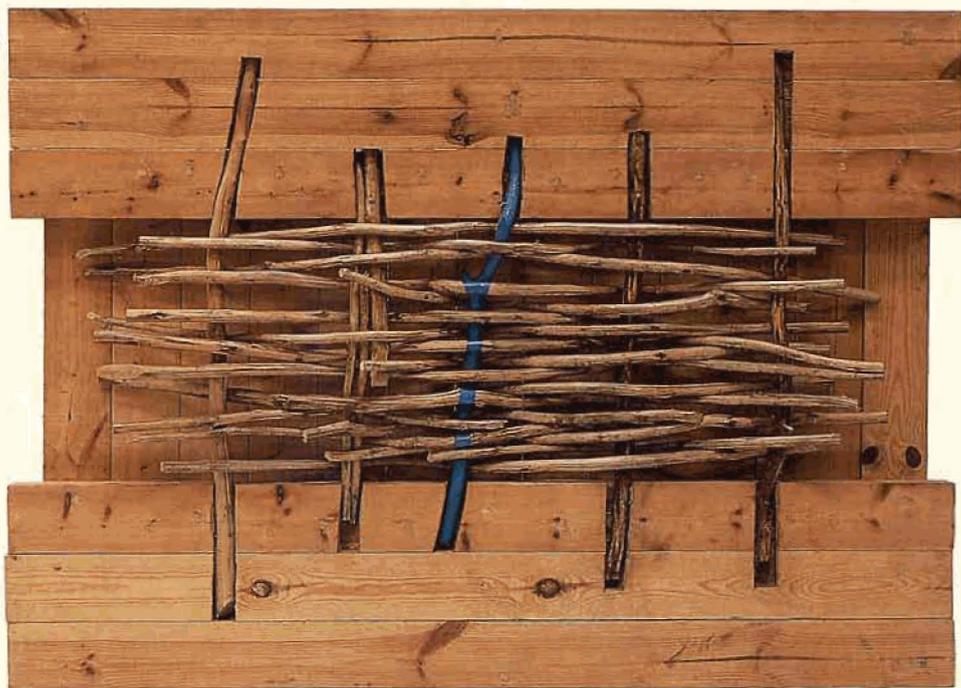




LAS PAREDES DE MI VIEJO CASERÍO, 1995

Palos de avellano y madera
1,25 x 1,80 x 0,16 m





ESTE HUECO AZUL Y EL VOLUMEN DEL AIRE, 1991

Papel de periódicos, cola y veladuras de óleo

1,40 x 1,60 x 0,70 m





IDEA TOTÉMICA DE LO REDONDO Y AHUECADO, 1992

Papel de periódicos, cola y pintura acrílica
1,50 x 1,50 x 0,60 m





ENCUENTRO DE LOS HUECOS EN LA INFLEXIÓN, 1996

Papel de periódicos, cola y aguada de acuarela

0,60 x 1,70 x 1,70 m





*PASO DEL FONDO A LÍNEA ESTRUCTURAL QUE TORSIONA
LA MASA DE COLORES OSCUROS, 1993*

Óleo sobre lienzo
1,30 x 1,60 m



NO SON DOS MASAS ROJAS SEPARADAS, 1993

Óleo sobre lienzo
1,30 x 1,60 m

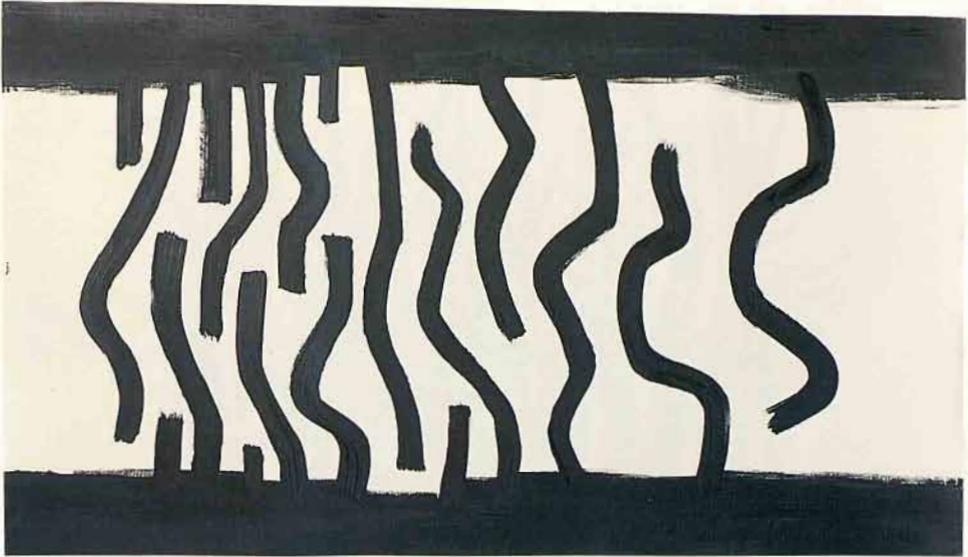




UN FONDO BLANCO MODELADO ENTRE LOS NEGROS, 1991

Óleo sobre lienzo
2 x 3,50 m





LOS PRIMEROS FUEGOS DE LA HISTORIA, 1998

Pintura fosforescente sobre arbustos

3 x 2,40 x 2,20 m





SILLA GÓTICA Y SILLÓN CON HUECO, 1990

Papel de periódicos y cola
0,80 x 0,50 x 0,50 m
0,80 x 0,80 x 0,80 m





ENCAPUCHADO VASCO, 1997
Papel de periódicos, cola y veladuras de óleo
1,20 x 0,70 x 0,70 m



ENCAPUCHADO VASCO, 1998
Papel de periódicos, cola y veladuras de acrílico
1,20 x 0,60 x 0,60 m



ENCAPUCHADO VASCO, 1998
Papel de periódicos, cola y veladuras de acrílico
1,20 x 0,50 x 0,50 m



NO ES UN TUBO NI UNA COLUMNA, ES UN ESPACIO TORSIONADO, 1998

Papel de periódicos, cartón y pintura de esmalte
2 x 0,50 m



CONCAVIDADES, 1997
Papel de periódicos, cola y veladuras de óleo
0,35 x 0,40 x 1,80 m





COMO LAS ROCAS DE ARTEAGA, 1991

Papel de periódicos, cola y veladuras de óleo
1,30 x 1,50 x 1,20 m



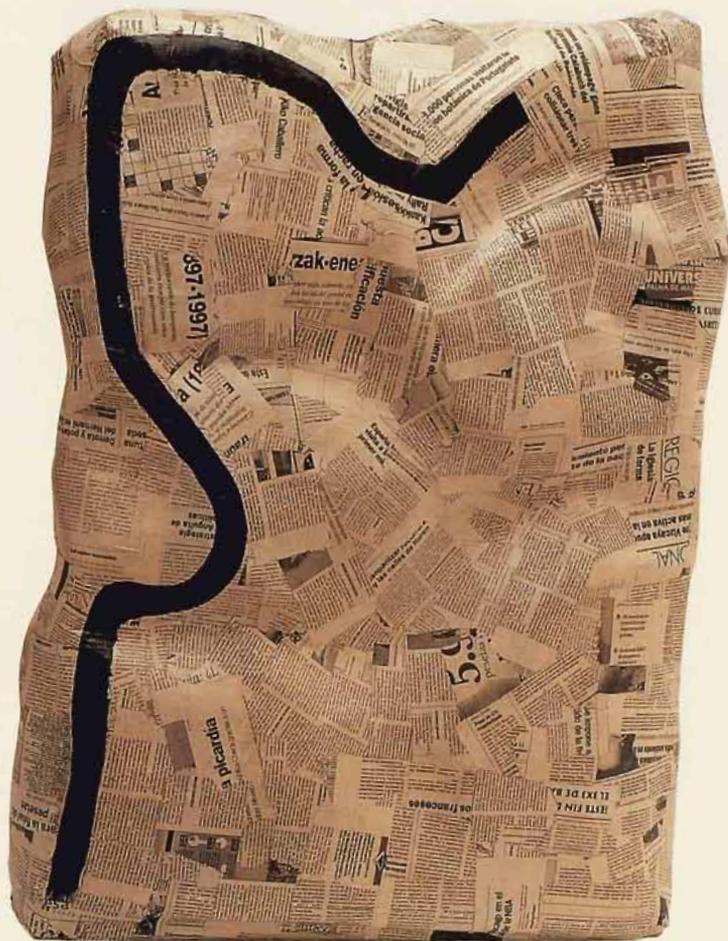


EL CANTO Y LA CARA DONDE QUIERA LA LÍNEA, 1995

Papel de periódicos y pintura acrílica

1 x 0,65 x 0,20 m





PRESIÓN DEL ESPACIO AIRE HORIZONTAL, 1996

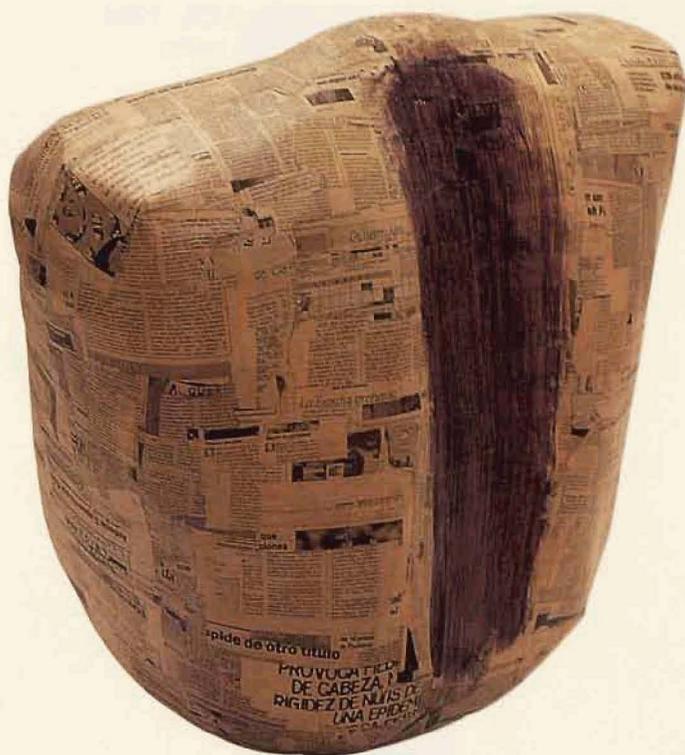
Papel de periódicos con veladuras de óleo
0,70 x 0,80 x 0,45 m





PRESIÓN DEL ESPACIO AIRE VERTICAL, 1996
Papel de periódicos y veladuras de óleo
0,80 x 0,70 x 0,60 m





epide de otro título

PRU VUGA TIED
DE CABEZA
RIGIDEZ DE NUIS DE
UNA EPIDEMIA



EL PERSONAJE DE LOS HUECOS, 1994
Papel de periódicos y veladuras de óleo
2,80 x 1 x 0,75 m





UNIDAD ENTRE EL PLANO Y EL VOLUMEN HUECO, 1996

Papel de periódicos y veladuras de óleo

1,80 x 0,55 m



QUIERE SER ROCA, 1995
Papel de periódicos y veladuras de óleo
1,25 x 1,40 x 0,70 m



TÓTEM CINÉTICO, 1995
Papel de periódicos y veladuras de óleo
1,25 x 1,50 x 0,25 m





LÍNEA CONTINUA CON INFLEXIONES, 1996

Papel de periódicos y óleo
0,80 x 0,70 x 0,50 m





HAY HUECOS QUE NO SON AGUJEROS, 1997

Madera y veladuras de acrílico

0,60 x 0,40 x 0,90 m





SONIDO DE UNA TORSIÓN, 1997

Madera y pintura acrílica
0,70 x 0,20 x 0,90 m



*COMUNICACIÓN DE UN LADO CON OTRO LADO
A TRAVÉS DE LOS HUECOS, 1997*

Madera y veladuras de óleo
0,60 x 0,12 x 0,15 m



MIRANDO A LAS TALLAS EN LOS HUESOS DE HACE 20 MIL AÑOS, 1997

Tablillas
0,75 x 0,40 x 0,10 m





RELACIÓN DE LOS HUECOS A TRAVÉS DE UNA INFLEXIÓN, 1997

Madera y veladuras de acrílico

0,45 x 0,40 x 0,9 m

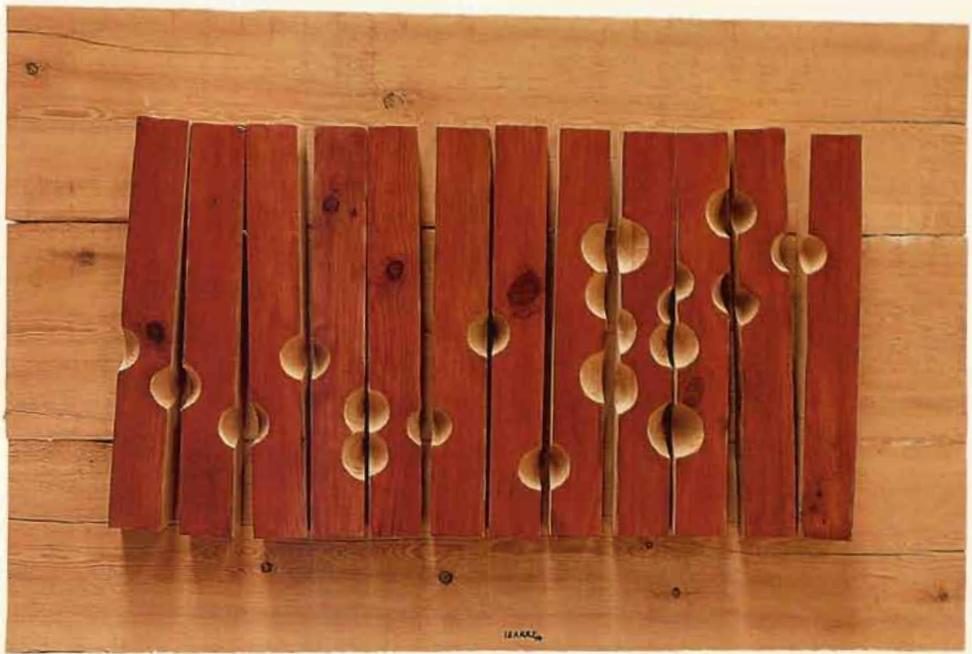




NOTAS MUSICALES, 1998

Tablillas con veladuras de óleo

0,90 x 0,60 x 0,15 m



RAYAS Y HUECOS DISCONTINUOS, 1996

Madera y veladuras
0,60 x 0,25 x 1,90 m





TÓTEM DE LA INDIGNACIÓN, 1998

Palos de avellano y madera

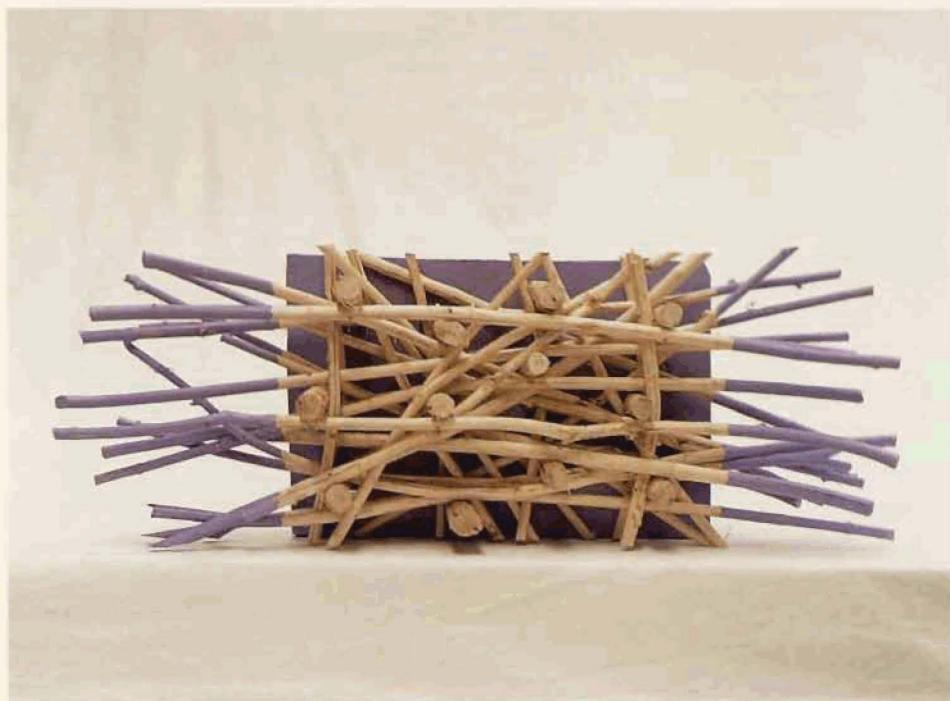
1 x 0,50 x 0,20 m





RECTÁNGULO TRENZADO, 1999
Palos de avellano sobre madera y coloreado con acrílico
0,30 x 0,70 x 0,20 m

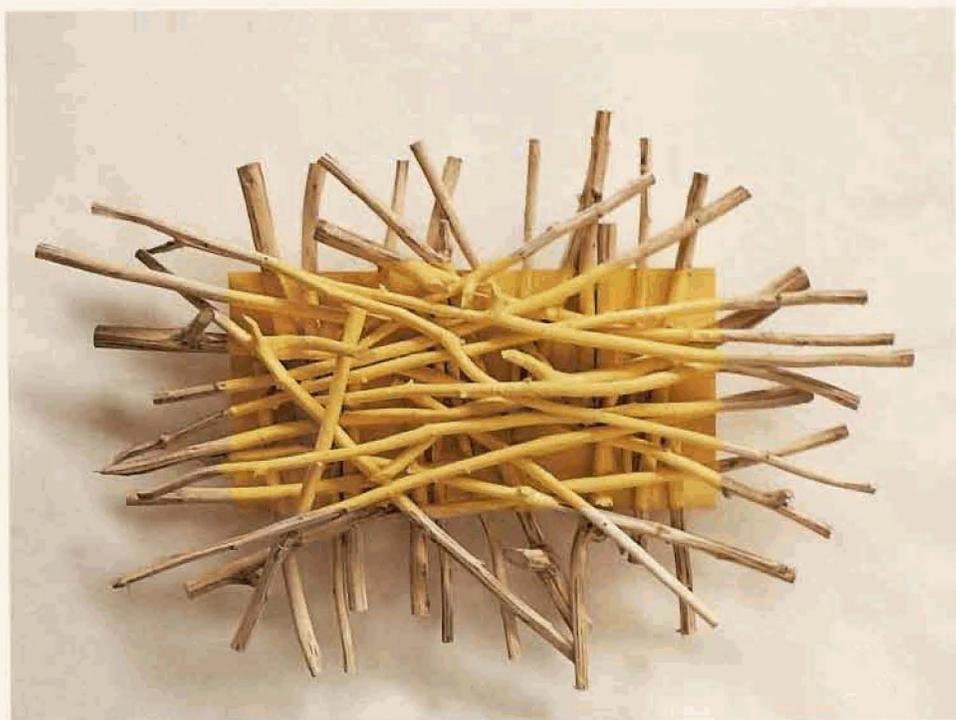




DOS RECTÁNGULOS AMARILLOS, 1999

Palos de avellano sobre madera y pintura acrílica
0,70 x 1 x 0,20 m





TÓTEM SOBRE LAS HERRAMIENTAS DEL CASERÍO, 1998

Palos de avellano y madera

1,30 x 0,30 x 0,25 m







RELACION DE OBRA EXPUESTA

TENSIÓN, 1999

Palos de avellano y pintura acrílica
0,60 x 0,20 x 0,12 m

SIN TÍTULO, 1992/1993

Palos de sotobosque y acrílico
0,60 x 0,30 x 0,20 m

ES UNA DECLARACIÓN DE AMOR, 1997

Palos de avellano y pintura acrílica
1,40 x 0,60 x 0,40 m

BOSQUE TALLADO, 1999

Arbustos
1,45 x 0,60 x 0,40 m

COLORINES EN EL BOSQUE, 1955

Palos de avellano y pintura acrílica
1,45 x 0,60 x 0,50 m

SALUDOS A MONDRIAN, 1998

Palos de fresno y pintura acrílica
1 x 0,40 x 0,20 m

MANCHAS DENTRO DEL BOSQUE, 1995

Palos de avellano y pintura acrílica
2 x 0,55 x 0,55 m

EL BOSQUE DE MARTÍN, 1996

Palos de avellano y pintura acrílica
2 x 0,55 x 0,45 m

EL ARCO IRIS, 1992

Palos avellano, óleo y acrílico
1,50 x 0,95 x 0,60 m

UNA LÍNEA CONTINUA CRUZA EL BOSQUE, 1997

Palos de avellano y pintura acrílica
2,35 x 1 x 0,70 m

MANCHA ROJA DENTRO DEL BOSQUE, 1996

Palos de avellano y pintura acrílica
2,80 x 1,30 x 1,10 m

BOSQUE DE LAS ESFERAS, 1996

Palos de avellano y pintura acrílica
2,60 x 1,90 x 1,20 m

LAS 4 ESTACIONES, INVIERNO, 1995

Palos de avellano, acrílico y óleo
2,30 x 1,60 x 1,60 m

LAS 4 ESTACIONES - PRIMAVERA, 1995

Palos de avellano, acrílico y óleo
2,30 x 1,60 x 1,60 m

LAS 4 ESTACIONES - VERANO, 1995

Palos de avellano, acrílico y óleo
2,30 x 1,60 x 1,60 m

LAS 4 ESTACIONES - OTOÑO, 1995

Palos de avellano, acrílico y óleo
2,30 x 1,60 x 1,60 m

EL MAR, 1993

Palos de avellano y acrílico
2,30 x 1,20 x 0,60 m

TRES CÍRCULOS ROJOS

EN EL BOSQUE, 1998

Palos de avellano y acrílico
1 x 0,20 x 0,20 m

TÓTEM DEL ÁRBOL QUE SE GIRA, 1998

Palo de sotobosque
0,45 m

NEGATIVO - POSITIVO SIN YIN-YAN, 1996

Papel de periódicos, cola y veladuras de óleo
1 x 0,90 x 0,70 m

CÓDIGOS EN GEOMETRÍA, 1999

Palos de sotobosque y pintura acrílica
0,60 x 0,25 x 0,15 m

UN COCHE, 1996

Palos de avellano, acrílico y óleo
1,70 x 1,10 x 0,60 m

GENTE DEL BOSQUE, 1999

Palos de avellano y pintura acrílica
0,45 x 0,25 x 0,15 m

EL BOSQUE QUE PROTEGE LOS COLORES DEL ARTISTA, 1999

Arbustos de sotobosque y pintura acrílica
0,60 x 0,35 x 0,20 m

AKULLUS TOTÉMICOS, 1999

Palos de avellano pelados en bandas y pintadas
con pintura acrílica
0,80 x 0,12 x 0,12 m

RECUERDO A LOS AKULLU, 1999

Palos de avellano pelados
0,80 x 0,12 x 0,12 m

LA PALOMA DE LA PAZ VASCA, 1993

Palos de avellano y acrílico
2,30 x 1,20 x 0,60 m

MI LAMÍA, 1993

Palos de avellano, acrílico y óleo
2,25 x 1,25 x 1 m

YO, 1993

Palos de avellano, acrílico y óleo
2,25 x 1,25 x 1 m

ENGARCE DE HUECOS, 1995

Madera y veladuras de acrílico
0,50 x 1,12 x 0,80 m

DOS RECTÁNGULOS, 1995

Palos de avellano y óleo
2,20 x 1,05 x 0,40 m

CULTO AL TRENZADO, 1998

Palo de avellano y madera
0,40 x 1,30 x 0,15 m

*LÍNEA QUE MARCA EL VOLUMEN
DEL ESPACIO*, 1995

Papel de periódicos y pintura acrílica
1 x 2,50 x 0,70 m

ASTEROIDE AL PIL-PIL, 1994

Papel de periódicos, láminas de aluminio y óleo
1,10 x 1,40 x 1,10 m

ATADO COMO EN UN YUGO,

Papel de periódicos, cuerda, colas y pintura
acrílica
1 x 1,20 x 0,80 m

HUECOS ENGAZADOS, 1998

Papel de periódicos, cola y pintura acrílica
1,90 x 0,50 m

LAS PAREDES DE MI VIEJO CASERÍO, 1995

Palos de avellano y madera
1,25 x 1,80 x 0,16 m

ESTE HUECO AZUL

Y EL VOLUMEN DEL AIRE, 1991

Papel de periódicos, cola y veladuras de óleo
1,40 x 1,60 x 0,70 m

*IDEA TOTÉMICA DE LO REDONDO
Y AHUECADO*, 1992

Papel de periódicos, cola y pintura acrílica
1,50 x 1,50 x 0,60 m

*ENCUENTRO DE LOS HUECOS
EN LA INFLEXIÓN*, 1996

Papel de periódicos, cola y aguada de acuarela
0,60 x 1,70 x 1,70 m

*PASO DEL FONDO A LÍNEA ESTRUCTURAL
QUE TORSIONA LA MASA
DE COLORES OSCUROS*, 1993

Óleo sobre lienzo
1,30 x 1,60 m

NO SON DOS MASAS ROJAS SEPARADAS,
1993

Óleo sobre lienzo
1,30 x 1,60 m

*UN FONDO BLANCO MODELADO
ENTRE LOS NEGROS*, 1991

Óleo sobre lienzo
2 x 3,50 m

LOS PRIMEROS FUEGOS DE LA HISTORIA,
1998

Pintura fosforescente sobre arbustos
3 x 2,40 x 2,20 m

SILLA GÓTICA Y SILLÓN CON HUECO, 1990

Papel de periódicos y cola
0,80 x 0,50 x 0,50 m y 0,80 x 0,80 x 0,80 m

ENCAPUCHADO VASCO, 1997

Papel de periódicos, cola y veladuras de óleo
1,20 x 0,70 x 0,70 m

ENCAPUCHADO VASCO, 1998

Papel de periódicos, cola y veladuras de acrílico
1,20 x 0,60 x 0,60 m

ENCAPUCHADO VASCO, 1998

Papel de periódicos, cola y veladuras de acrílico
1,20 x 0,50 x 0,50 m

*NO ES UN TUBO NI UNA COLUMNA,
ES UN ESPACIO TORSIONADO*, 1998

Papel de periódicos, cartón y pintura de esmalte
2 x 0,50 m

CONCAVIDADES, 1997

Papel de periódicos, cola y veladuras de óleo
0,35 x 0,40 x 1,80 m

COMO LAS ROCAS DE ARTEAGA, 1991

Papel de periódicos, cola y veladuras de óleo
1,30 x 1,50 x 1,20 m

EL CANTO Y LA CARA

DONDE QUIERA LA LÍNEA, 1995

Papel de periódicos y pintura acrílica
1 x 0,65 x 0,20 m

PRESIÓN DEL ESPACIO

AIRE HORIZONTAL, 1996

Papel de periódicos y veladuras de óleo
0,70 x 0,80 x 0,45 m

PRESIÓN DEL ESPACIO AIRE VERTICAL, 1996

Papel de periódicos y veladuras de óleo
0,80 x 0,70 x 0,60 m

EL PERSONAJE DE LOS HUECOS, 1994

Papel de periódicos y veladuras de óleo
2,80 x 1 x 0,75 m

UNIDAD ENTRE EL PLANO Y EL VOLUMEN

HUECO, 1996

Papel de periódicos y veladuras de óleo
1,80 x 0,55 m

QUIERE SER ROCA, 1995

Papel de periódicos y veladuras de óleo
1,25 x 1,40 x 0,70 m

TÓTEM CINÉTICO, 1995

Papel de periódicos y veladuras de óleo
1,25 x 1,50 x 0,25 m

LÍNEA CONTINUA CON INFLEXIONES, 1996

Papel de periódicos y óleo
0,80 x 0,70 x 0,50 m

HAY HUECOS QUE NO SON AGUJEROS, 1997

Madera y veladuras de acrílico
0,60 x 0,40 x 0,90 m

SONIDO DE UNA TORSIÓN, 1997

Madera y pintura acrílica
0,70 x 0,20 x 0,90 m

COMUNICACIÓN DE UN LADO CON OTRO

LADO A TRAVÉS DE LOS HUECOS, 1997

Madera y veladuras de óleo
0,60 x 0,12 x 0,15 m

MIRANDO A LAS TALLAS EN LOS

HUESOS DE HACE 20 MIL AÑOS, 1997

Tablillas

0,75 x 0,40 x 0,10 m

RELACIÓN DE LOS HUECOS A

TRAVÉS DE UNA INFLEXIÓN, 1997

Madera y veladuras de acrílico
0,45 x 0,40 x 0,9 m

NOTAS MUSICALES, 1998

Tablillas con veladuras de óleo
0,90 x 0,60 x 0,15 m

RAYAS Y HUECOS DISCONTINUOS, 1996

Madera y veladuras
0,60 x 0,25 x 1,90 m

TÓTEM DE LA INDIGNACIÓN, 1998

Palos de avellano y madera
1 x 0,50 x 0,20 m

RECTÁNGULO TRENZADO, 1999

Palos de avellano sobre madera y coloreado
con acrílico
0,30 x 0,70 x 0,20 m

DOS RECTÁNGULOS AMARILLOS, 1999

Palos de avellano sobre madera y pintura acrílica
0,70 x 1 x 0,20 m

TÓTEM SOBRE LAS HERRAMIENTAS DEL

CASERÍO, 1998

Palos de avellano y madera
1,30 x 0,30 x 0,25 m



DATOS BIOGRÁFICOS

- 1930 Nace en Bilbao.
Realiza sus primeros estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao.
- 1948 Recibe una beca para estudiar en la Escuela de San Fernando de Madrid, pero no puede disfrutarla por carecer de título de bachiller.
Entra en el estudio de Vázquez Díaz hasta 1950.
- 1956 Es seleccionado para el proyecto de Aránzazu.
Viaja a París; allí será secretario de la Asociación de Artistas Españoles.
- 1957 Cofundador del Equipo 57.
- 1963 Obtiene el Premio Francés de la Crítica.
- 1966 Cofundador del Grupo Emen del Movimiento de la Escuela Vasca.
- 1969 Profesor de la Escuela de Deva hasta 1971.
- 1980 Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao. Cesado en 1985 por carecer de título académico.
- 1991 Viaja a Quito invitado por Osvaldo Guayasamin.
- 1991 Con motivo de la exposición del Instituto de Cooperación Iberoamericana
92 recibe el Premio de la Crítica en Chile.
- 1993 Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes junto a los componentes del Equipo 57.

Exposiciones individuales

- 1948 Sala Studio, Bilbao.
- 1962 Sala Illescas, Bilbao.
- 1963 Galería St. Georges, Londres.
Galería Epone, París, itinerante por Bélgica y Alemania.
- 1964 Sala Cristamol, Oviedo.
- 1965 Galería Mikeldi, Bilbao.
Galería Epone, París.
- 1966 Galería Mikeldi, Bilbao.
Sala de Arte de la Caja de Ahorros del Sureste, Alicante.
Diversas exposiciones por el País Vasco: Eibar, Tolosa, San Sebastián, Beasain y Bergara.
- 1967 Ateneo Mercantil de Valencia.
Sala Arrate, Eibar.
- 1968 Galería Mikeldi, Bilbao.
- 1969 Galería Mikeldi, Bilbao.
Galería As, Barcelona.

- 1970 Galería Huts, San Sebastián.
Salas Municipales de Cultura de Durango.
Galería Mikeldi, Bilbao.
- 1972 Galería Tassili, Oviedo.
Ateneo Mercantil de Valencia.
- 1973 Galería Anne Barchet, Madrid.
Escuela de Capacitación Social de Trabajadores «Francisco Aguilar y Paz», Madrid.
- 1974 Galería Aritza, Bilbao.
Sala Besaya, Santander.
Galería Anne Barchet, Madrid.
Sala Gaudí, Barcelona.
Galería Tassili, Oviedo.
Galería Mikeldi, Bilbao.
Salones de Cultura “Luis de Ajuria”, Vitoria.
- 1975 Galería Mikeldi, Bilbao.
Galería Atenas, Zaragoza.
- 1977 Galería Temps, Valencia.
Galería Conem, Castellón.
Librería-Galería Antonio Machado, Madrid.
Galería “B”, San Sebastián
Museo de Bellas Artes, Bilbao.
Galería Mikeldi, Bilbao.
- 1979 Galería Mikeldi, Bilbao.
Museo de Bellas Artes, Bilbao.
- 1980 Sala Municipal de Exposiciones, Baracaldo.
Sala Municipal del Ayuntamiento, Zaragoza.
Sala Municipal de Cultura, Sestao.
Sala Oeste de la Antigua Tabacalera, Logroño.
Galería Puntal 2, Torrelavega.
- 1981 Galería Aritza, Bilbao
Salas Municipales de Cultura, Durango.
“Homenaje a Picasso”, Gernika.
- 1985 Galería Zazpit, Zarauz.
Estación de Renfe, Bilbao.
- 1987 Centro Cultural Conde-Duque y Palacio de Cristal, Madrid.
Museo de Bellas Artes y Feria de Muestras, Bilbao.
Lonja del Parque Pignatelli, Zaragoza.

- 1990 Sala del Ayuntamiento, Basuri.
- 1991 Museo San Telmo, San Sebastián.
- 1991 Exposición itinerante por Iberoamérica organizada por el Instituto de
92 Cooperación Iberoamericana: Quito, Santiago de Chile, Buenos Aires y México D.F.
- 1992 Ayuntamiento de Gautegiz-Arteaga.
- 1996 Espacio. Exposición itinerante organizada por Renfe.
- 1997 Sala Parpalló, Diputación de Valencia.
Galería May Moré, Madrid.
Arco, Madrid.

Exposiciones colectivas

EQUIPO 57

- 1957 Café Rond Point, París.
Galería Denis René, París.
Sala Negra, Madrid.
- 1958 Thorvaldsens Museum Copenhagen.
Salón de "Réalités Nouvelles", París.
- 1959 Club Urbis Madrid.
"Arte Constructivo de hoy", Galería Denis René, París.
- 1960 "Art Construit", Ixelles, Bruselas.
Primera Exposición de Arte Normativo, Valencia.
Galería Darro, Madrid.
- 1961 Galería Céspedes, Córdoba.
- 1962 Galería Suzanne Bollag, Zürich.
- 1964 Galería Suzanne Bollag, Zürich.
- 1966 Galería Aktuel, Ginebra.
- 1990 Galería Edurne, Madrid.
- 1993 Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- 1994 Sala Rekalde, Bilbao.
Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.
Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela.
Musée d'Art et d'Histoire Cholet, Francia.

ESTAMPA POPULAR

- 1962 Galería Céspedes, Córdoba.
Sala de Exposiciones del Ayuntamiento, San Sebastián.
Galería Quixote, Madrid.
Galería Epone, París.
Sala de Arte Pläne, Düsseldorf.
- 1964 Muestra artística promovida por el PCI Italia.
- 1965 Galería Epone, París.
- 1967 "Homenaje Universitario a Miguel Hernández".
- 1970 Con Equipo Crónica en la Neue Munchner Galerie, Munich.
- 1976 Bienal Internacional de Arte de Venecia.

OTRAS

- 1951 "Joven Pintura Bilbaína", Galería Studio, Bilbao.
Sala Artesanía Española, Bilbao.
- 1952 Con Ariño y Toja en el Colegio Mayor Reyes Católicos, Valladolid.
Con Ariño de Garay en el Salón Artesa, Bilbao.
Sala Meseta, Valladolid.
- 1954 "Exposición de Artistas Vascos" en la Sala de la Asociación Artística Vizcaína, Bilbao.
Con el grupo Espacio en Córdoba.
- 1961 Maison de la Pensée, París.
- 1963 "Homenaje a Grimau", exposición itinerante por París, Londres, Alemania,
64 Dinamarca, Holanda e Italia.
- 1966 Con el Grupo Emen, Museo de Bellas Artes, Bilbao.
- 1970 "Exposición de Pintura y Escultura Vasca Contemporánea", Palacio de Bellas Artes de México.
- 1971 "Pintura Vasca de Hoy", Galería Antonio Machado, Madrid.
"I Muestra Indiscriminada de Arte Vasco", Baracaldo.
- 1972 "II Muestra de Arte Vasco", Baracaldo.
Encuentros de Pamplona.
Exposición en el Palacio de los Zabala, Tolosa.
- 1973 "Homenaje a Millares", Galería Aritza, Bilbao.
"Pintura y Escultura", Sociedad Alkartasuna, Munguía.
- 1976 "España: Vanguardia Artística y Realidad Social", en la Bienal de Venecia.
Fundación Joan Miró, Barcelona.

1980 "La Trama del Arte Vasco", Museo de Bellas Artes, Bilbao.

1983 "Artistas por los Derechos Humanos", Centro Cultural de la Villa, Madrid.

OBRAS DE CARÁCTER PÚBLICO

- Esculturas en Puertos de Guipúzcoa y Vizcaya.
- Casa del Hierro, Portugalete.
- "Hombro con hombro", mural en la Babcock-Wilcox, Baracaldo.
- Bosque de Oma, Vizcaya.
- Escultura en Inchaurreondo, San Sebastián.
- Esculturas en el Parque Kantalazarra, Basauri.
- Proyecto artístico conjunto con la Universidad de Salamanca para crear "Bosque Pintado de Olmos Secos" en la ciudad.
- "La Ola", Estación de Chamartín, Madrid.
- "Bosque de los Tótems", Estación Príncipe Pío, Madrid.
- Estación de autobuses, Córdoba.
- O Rexo, Allariz, Orense. Piedras y árboles.

SE ACABÓ
DE IMPRIMIR
EL 28 DE OCTUBRE
DE
1999







