



MARK ROTHKO, *UNTITLED*, 1969, ÓLEO SOBRE PAPEL MONTADO SOBRE MADERA

La colección del **Museo Universidad de Navarra** se inicia con la donación que el fotógrafo José Ortiz Echagüe (1886-1980) realizó en 1981 a la Universidad. Casi 30 años después, en 2008, la coleccionista navarra María Josefa Huarte (1927-2015) donó a la misma institución su colección de arte contemporáneo con la condición de abrir un museo

que la albergase y la petición de que este fuese obra del arquitecto Rafael Moneo, también navarro. La primera de las donaciones, la de Ortiz Echagüe, estaba formada por más de 3 000 fotografías, de las que cerca de 1 400 eran impresiones al carbón directo, 1 500 negativos en papel y 28 800 negativos, así como materiales intermedios, su biblioteca



JORGE OTEIZA, SAN ANTONIO, 1956, PIEDRA CALIZA

y archivo, su laboratorio, cámaras y equipos fotográficos, y diversos objetos vinculados con su obra o la fotografía en general, además de mobiliario y objetos personales, dando pie a la formación de la colección de fotografía; mientras que la segunda, la de Huarte, la constituían 47 piezas de 18 artistas diferentes, mayoritariamente informalistas abstractos, con nombres capitales dentro del panorama artístico español de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI, así como 4 piezas de artistas internacionales, entre ellos Kandinsky, Rothko y Picasso.

Dentro del planteamiento fundacional de la colección fotográfica, junto a la idea de crear una colección de fotografía histórica española, se contemplaban tres objetivos fundamentales: la conservación e incremento de las obras que la integraban, su difusión y puesta en conocimiento a la sociedad en general, y la investigación en torno a la fotografía. Dichos planteamientos se vieron consolidados con la creación del Museo, que nacía con vocación de servicio a la sociedad, buscando eliminar estereotipos y crear nuevas formas de relación a través del arte y de los planteamientos artísticos que se proponen, vertebrado en torno al arte contemporáneo en todas sus expresiones y la construcción de la imagen y la forma en las que el espectador las percibe. Siguiendo los planteamientos iniciales de la colección fotográfica, el Museo se estableció en base a tres ejes fundamentales, a saber, la conservación, difusión

e investigación del arte contemporáneo y la fotografía, con una mentalidad de centro de investigación de las artes en el que los artistas encuentren no solo apoyo para generar nuevos proyectos, sino que también puedan entablar un diálogo con los autores que les precedieron.

Nos encontramos ante una colección viva, tanto porque sigue creciendo con la incorporación de nuevas obras, como porque sirve de base para el estudio y la comprensión del fenómeno artístico a través de la investigación y el desarrollo de residencias artísticas en las que los autores contemporáneos establecen un diálogo con los artistas que les antecedieron. Así, partiendo de los materiales donados por José Ortiz Echagüe en 1981, la colección está formada en la actualidad por cerca de 20 000 originales fotográficos, 250 000 negativos y 1 500 piezas de otras disciplinas artísticas, como pintura, escultura, dibujo, grabado, videoarte e instalaciones. Y estas cifras van cambiando, creciendo continuamente, ya que, como hemos dicho, la colección sigue aumentando con la incorporación de nuevas obras y autores.

Tras la donación realizada por Ortiz Echagüe, y ya en los años 90, la Universidad se puso en contacto con Rafael Levenfeld (1955-2023) y Valentín Vallhonrat, artistas, fotógrafos y gestores culturales, quienes plantearon inicialmente la creación de una colección de fotografía desarrollada en o sobre España desde los orígenes del medio hasta nuestros días. Se concibió un proyecto a largo plazo para el que se establecieron las líneas de desarrollo y su plan estratégico. Se dispuso que la temática vertebradora sería la construcción de las imágenes que permitieran elaborar las ideas visuales múltiples y polifacéticas de España, mientras que los autores susceptibles de incorporarse serían todos aquellos que hubiesen trabajado en nuestro país, ya fuesen nacionales o extranjeros. Se definía la colección entendiendo la fotografía como un medio de creación de documentos en torno a lo real, comprendiendo obras de creación pura y fotografías de origen o intención descriptivo y documental. Desde un principio se adoptaba como línea de trabajo prioritaria la construcción y descripción de imágenes que permitieran elaborar diversos discursos sobre la realidad, planteando también un análisis del fenómeno fotográfico en torno a dos conceptos fundamentales: la fotografía como documento y la fotografía como expresión artística. El objetivo de este plan era el de profundizar en la comprensión y conocimiento del fenómeno fotográfico en España e incluirlo tanto en el ámbito de los museos como en el académico dentro de las universidades. De esta forma, y desde su inicio, en la colección se recorren los casi 180 años de existencia de este arte en España a través de los autores, temáticas, técnicas y estrategias documentales y artísticas, desarrollados o vinculados a nuestro país.

A partir de ese momento se inició un programa de adquisición de obras que fructificó en dos compras clave: las de las colecciones de fotografía española del coleccionista inglés y proveedor de colecciones Robert Herskowitz, y la del coleccionista y librero madrileño Víctor Méndez Pascual. Estas piezas resultaban esenciales para entender



LYNNE COHEN, *UNTITLED. RED. CHAIRS*, 2009, IMPRESIÓN CROMOGÉNICA LAMBDA

la fotografía española del siglo XIX, algunas de ellas obras maestras, en especial los calotipos y los papeles a la sal. Otra de las adquisiciones importantes para la colección tuvo lugar en 2001, cuando se incorporó el fondo completo de la obra del fotógrafo Juan Dolcet Santos, uno de los principales representantes de la Escuela de Madrid y del documentalismo español de la segunda mitad del siglo XX. La colección se ha ido conformando a lo largo de cuatro décadas, incluyendo las piezas que permiten comprender la fotografía como un fenómeno poliédrico que atiende a cuestiones como la creación y evolución de la disciplina y técnica fotográfica, así como puntos fundamentales como la representación y relación referencial, así como la misma objetualidad fotográfica. En definitiva, la naturaleza de «lo fotográfico» con la mayor amplitud. Gracias a la donación de María Josefa Huarte, a la fotografía se añaden en la colección la pintura, la escultura y el dibujo. La colección se abre a todas las disciplinas artísticas a partir de la segunda mitad del siglo XX de la mano de las obras de artistas capitales dentro del panorama artístico español como Pablo Palazuelo, Jorge Oteiza y Antoni Tàpies, a los que hay que sumar autores internacionales, entre ellos Mark Rothko y Pablo Picasso.

Desde el punto de vista técnico se puede hacer un recorrido por la evolución y desarrollo de este medio a través de los diferentes procesos con los que se ha trabajado a lo largo de la historia. En la colección están presentes las técnicas iniciales de la fotografía, el daguerrotipo y el calotipo, este último fondo de gran interés, probablemente el más completo de los conservados en instituciones españolas, que se acompaña de un importante conjunto de papeles a la sal. También es muy numeroso el fondo de papeles a la albúmina a partir de negativos de colodión húmedo, que constituye el grueso de las colecciones del siglo XIX. No podemos dejar de mencionar la colección de carbones, tanto por las fotografías procedentes de la donación de José Ortiz Echagüe, como por otras piezas, como las obras de Adolph Braun. Y, finalmente, con la evolución dentro del ámbito fotográfico y la universalización de este medio a partir de finales del siglo XIX, el surgimiento de las diferentes técnicas de gelatinas de plata que dominarán el ámbito fotográfico hasta la llegada de la fotografía digital.

Desde el punto de vista temático, en la colección se puede realizar un recorrido por todos aquellos temas que se trataron en la fotografía española, pudiendo hacerse



ANTONI TÀPIES, *INCENDI*, 1991, ACRÍLICO, POLVO DE MÁRMOL, AGLUTINANTE, PIGMENTOS Y BARNIZ SOBRE MADERA

lecturas transversales dependiendo del interés de quien lo haga. Se puede hablar de arquitectura, ingeniería, urbanismo, arte, historia, moda, psicología, desarrollo... Y aunque la fotografía nos ofrece una gran versatilidad en la interpretación desde la que se quiera observar, en principio las temáticas presentes en la colección se articularon a partir de aquellas que había recogido y tratado José Ortiz Echagüe. Sin embargo, con el desarrollo e incremento de obras y fondos, se amplió el espectro de temas tratados en este medio desde su origen. Así, se puede hablar de fotografía de obras públicas, vistas urbanas y monumentales, retratos, tipos populares, fotografía documental y social –germen del fotoperiodismo–, la moderna fotografía de guerra, la aplicación de la fotografía en los carteles y la publicidad, así como en medios impresos y revistas ilustradas, fotografía artística y de autor, etc. Más allá de estas clasificaciones, las fotografías que se han ido incorporando a la colección lo han hecho siguiendo un planteamiento ajeno a esta articulación, pero atendiendo a una estrategia que ha definido el dispositivo fotográfico con nociones que lo han convertido en un eje fundamental de la evolución de las artes y de nuestra cultura desde su nacimiento hasta nuestros días: conceptos como la representación, la objetividad, la interpretación, la generación de imágenes de lo desconocido, la certificación de lo que entendemos como real, lo imaginario... están presentes en la colección y han alimentado su formación. Cuestiones básicas en la formación de la imagen de la realidad y que han afectado a la evolución de la cultura hoy como la definición, la exactitud, la precisión, la equivalencia, la resolución, la multiplicidad, la velocidad de transmisión de la imagen (de la información), el registro fotográfico del movimiento... En definitiva, la relación entre la ciencia y el arte, entre el pensamiento científico y el artístico, están en el trasfondo de la creación de esta colección. Esta es una de las ambiciones naturales de la Colección: establecer el momento del encuentro entre las disciplinas artísticas presentes en ella.

1. MÚLTIPLES ORÍGENES EN UNA COLECCIÓN. LA COLECCIÓN MARÍA JOSEFA HUARTE Y LA CREACIÓN DEL MUSEO

La planta o del Museo recoge los múltiples orígenes que se pueden ver en la colección del Museo Universidad de Navarra, desde la creación del Museo y de la Colección propiamente dichos, de los diferentes fondos y proyectos que vertebran la colección y que explican su ADN, y de los inicios de la fotografía y sus diferentes técnicas.

La construcción y apertura del Museo vino propiciada por la donación efectuada por María Josefa Huarte (1927-2015) de su colección particular de arte contemporáneo a la Universidad de Navarra en 2008, legado que, como ya hemos dicho, implicaba la construcción de un museo. La colección de María Josefa Huarte se formó dentro del ámbito familiar, ya que tanto ella como sus hermanos, Juan, Jesús y Felipe, fueron apasionados del arte en todas sus formas y manifestaciones y ejercieron un papel de mecenazgo inédito en la España de su época. Como ella misma confesaba, formó su colección de manera autodidacta, comprando por instinto las obras que le inspiraban, de tal forma que establecía una relación empática con ellas, una conexión afectiva. El acercamiento de María Josefa al arte contemporáneo y a la abstracción se produjo gracias a los viajes que realizó por el extranjero, en los que visitaba galerías y museos, lo que le permitió conocer de primera mano las vanguardias y el arte más actual. Este acercamiento personal lo completó con una serie de conversaciones sobre arte y estética con el filósofo Santiago Amón, quien le proporcionó una base teórica.

La colección –centrada en el arte abstracto español de la segunda mitad del siglo XX, lo que no fue óbice para que también incluyese cuatro autores internacionales– es pequeña pero selecta. Está compuesta por 47 piezas de 19 artistas diferentes, entre los que encontramos nombres capitales dentro del panorama artístico español, siendo los pilares Pablo Palazuelo, Jorge Oteiza y Antoni Tàpies, que se acompañan de otros autores, tanto españoles, como



ANTONI TÀPIES, L'ESPERIT CATALÀ, 1971, ÓLEO, POLVO DE MÁRMOL, AGLUTINANTE Y PIGMENTOS SOBRE TABLA

Jaime Burguillos, Eduardo Chillida, Luis Feito, Manuel Gómez Raba, Manuel Hernández Mompó, César Manrique, Manuel Muniategiandikoetxea, Jorge Rueda, Rafael Ruiz Balerdi, Eusebio Sempere y José Antonio Sistiaga, como internacionales, como Jean Ipoustéguy, Vasili Kandinsky, Pablo Picasso y Mark Rothko. Tras la inauguración del Museo en enero de 2015, las piezas iniciales donadas por Huarte se han visto incrementadas con el ingreso de nuevas obras procedentes de adquisiciones, depósitos y donaciones. Estas incorporaciones incluyen tanto obras de pintura y escultura, como de fotografía, vídeo e instalaciones, ampliando de esta manera las diversas técnicas y formatos existentes en la colección. Debido a ello, se ha modificado el planteamiento expositivo de las salas 1 a 4 de la planta baja del Museo. Así, partiendo de la colección de María Josefa Huarte, que vertebró el discurso expositivo, la distribución de esta muestra se articula en cuatro salas con ámbitos diferentes, dedicados a la Figuración, al Muro como espacio de creación, a la Abstracción informalista y a la Abstracción geométrica, estableciendo vínculos entre las piezas de la colección del Museo. Esta distribución permite el diálogo y la interrelación entre las diferentes obras y autores que componen la colección Museo Universidad de Navarra, independientemente de la colección a la que pertenezcan. La lectura de las piezas nos permite trazar un recorrido sobre la construcción y la percepción de la imagen durante este periodo a través de las obras expuestas, profundizando en

el problema vinculado a estos conceptos y a su interpretación por parte del espectador, que se constituye como uno de los hilos argumentales que vertebró la colección del Museo. De esta forma, la disposición que se plantea en esta exposición establece un diálogo entre autores y obras, y no tiene un carácter cerrado y excluyente, ya que muchas de las piezas son poliédricas y tienen varios niveles de lectura, pudiendo ser interpretadas siguiendo el criterio de las diferentes temáticas en las que se ordena la colección.

1.1. Figuración

En la segunda mitad del siglo XIX se vive una evolución artística en la que el arte va a abandonar poco a poco los modelos tradicionales de representación para avanzar hacia nuevas formas de expresión que desembocarán en la Modernidad y la Abstracción. Este cambio se va a deber en gran medida a la aparición de la fotografía en 1839, que de manera rápida y directa representaba la realidad tal cual era, con exactitud, detalle y precisión, lo cual propició el surgimiento de la Modernidad y las Vanguardias. Aunque las Artes plásticas se encaminaron hacia la Abstracción, la **Figuración** mantuvo un peso importante, experimentando también con las diferentes formas de representación, desde aquellas ligadas a la tradición histórica, a otras que se aprovecharon de esta libertad para articular nuevas maneras de mostrar la realidad según sus diferentes intereses plásticos.



PABLO PALAZUELO, *OMPHALE I*, 1962, ÓLEO SOBRE LIENZO

Una de las temáticas principales, la del retrato, verá cómo la fotografía imitará las composiciones y la plástica pictórica, mientras que la pintura irá experimentando con sus propios recursos, ampliando el concepto de retrato a nuevas imágenes y formas de expresión, en parte también favorecidas por la utilización que de los medios fotográficos harán los pintores. Así, frente a las fotografías que mantienen y copian el formato de retrato tradicional, como podemos ver en la obra de Joaquín Sorolla (1863-1923), la pintura de Pablo Picasso (1881-1973) nos plantea soluciones de tradición cubista, como la introducción de una perspectiva múltiple en la obra de arte, junto a una gran economía de medios tanto en el trazo como en el cromatismo. Este autor, junto a Marcel Duchamp (1887-1968), revolucionarán la pintura con su interpretación de la realidad a base de planos superpuestos que recogen la construcción del cuerpo y su movimiento, algo que ya había reflejado casi 40 años antes el fotógrafo Eadweard Muybridge (1830-1904). Otros autores experimentan con planteamientos diferentes, como la construcción de imágenes complejas, de rostros y gestos, mediante la yuxtaposición de soportes que realiza Luis González Palma (1957) o la dualidad entre lo oculto y lo simbólico en la obra de Cecilia Paredes (1950), ambos jugando con la percepción de la imagen. Mientras, el *Espectador de espectadores* del Equipo Crónica es una figura alegórica con una fuerte carga política, que hace referencia a los «grises», policía de la dictadura franquista, y que fue realizada en serie para

colocar en espacios públicos en los *Encuentros de Pamplona* promovidos por la familia Huarte en 1972, a manera de espectadores silenciosos y vigilantes de lo que estaba sucediendo.

También la Figuración se ocupa por primera vez de objetos e imágenes que hasta ahora no habían recibido atención por parte de la mirada artística, elevándolos a la categoría de arte, realizados con materiales pobres o de deshecho –vinculados al «Arte Povera»–, y experimenta con la escultura otorgándole múltiples interpretaciones vinculadas a la disociación entre el significado y el significante. De esta forma, *Composició amb cistella* de Antoni Tàpies (1923-2012) encumbra a la categoría de arte un objeto sin interés artístico. Por su parte, Manolo Millares (1926-1972) se recrea en la materialidad y la tridimensionalidad de la arpillera que usa como soporte, con la que reconstruye de manera grotesca perfiles humanos desgarradores que derivan hacia una abstracción expresionista. También las fotografías de Lynne Cohen (1944-2014) se centran en espacios e imágenes anodinos, sin ningún interés, que tan solo la mirada del artista los convierte en arte.

En el caso de las esculturas de Jorge Oteiza (1908-2003), parten de una figuración de carácter expresivo, vinculado a las obras realizadas para la basílica de Aránzazu, que avanzan ya las investigaciones de este autor sobre la introducción del vacío en la escultura, y que evolucionará hacia soluciones de carácter abstracto; de igual modo se plantean en la obra de Carlos Irijalba (1979), que centra su mirada

en la expresividad del detalle, o Fernando Pagola (1961), que de manera lúdica deconstruye la figura y trabaja con el *collage* para generar nuevas imágenes.

1.2. El Muro como espacio de creación artística

Entre las diferentes formas de creación artística que implicaba el concepto de **Abstracción**, muchos de estos artistas trabajaron la investigación de soluciones formales en torno al **Muro** como espacio de creación y de representación. Y cada uno lo hizo desde una opción personal, buscando formas de expresión propias, como podemos ver en las obras de Antoni Tàpies (1923-2012), Jorge Oteiza (1908-2003) o David Jiménez (1970). También otros autores de la colección, como Millares, Feito o Muñoz, interpretan en algunas de sus obras el lienzo del soporte como un muro donde plasmar sus reflexiones e investigaciones.

Jorge Oteiza, a quien veíamos que partía de una figuración de carácter expresivista, realizó para María Josefa Huarte sendos murales de carácter excepcional dentro de su producción, en los que recoge sus experimentaciones sobre la desocupación del espacio y del muro y con los que persigue también una comunión espiritual entre el arte y el espectador. *Homenaje a Bach* de Oteiza, sutil y etérea, es un relieve directo que ocupaba la pared del comedor de casa de María Josefa Huarte. En esta obra, tratada como una partitura musical, en bajo relieve o relieve en negativo, la luz juega un papel importante, ya que va revelando las diferentes texturas de la superficie. Mientras, en *Elías en su carro de fuego* se remarca la condición de pertenencia a una colección particular, ya que esta pieza, cuya temática se vincula con el fuego, formaba el frontal de la chimenea de la casa de los Huarte. Frente a la sutilidad de la obra anterior, en esta el relieve en positivo adquiere fuerza y potencia, interfiriendo en el espacio, generando a través de sus formas geométricas y abstractas una sucesión de planos en los que, pese a la pesantez y el volumen de la piedra, se invierte la gravedad y el relieve se percibe con un eje ascensional. La experimentación de Oteiza sobre la desocupación del espacio y sobre la introducción del vacío la vemos también en *Sólido abierto con módulos de luz*, *Estela para un pueblo pacífico que era Gernika* y *Poliedro vacío*, esta última perteneciente a su serie *Propósito experimental* que participó en la Bienal de Sao Paulo de 1957, que consagró a Oteiza como escultor. En todas ellas la perforación de las superficies y la sucesión de planos y texturas crea un juego de luces y sombras que nos hablan de la exploración del vacío en su obra, y de la relación que esta establece con el espacio en el que se ubica.

Para Antoni Tàpies el muro tenía un poder evocador muy fuerte, asociado a sus experiencias vitales. Al mismo tiempo, el planteamiento del muro enlaza con el interés que Tàpies experimentó por la filosofía oriental a partir de los años 80, sobre todo por la figura de Bodhidharma, fundador del pensamiento zen. Su influencia se dejará sentir en el tratamiento que el autor dará a las texturas y plasticidad de sus obras, en la que la superficie matérica será un trasunto de la arena o las piedras de los jardines zen, que al mismo tiempo se vinculan a la naturaleza y al

espíritu humano. Sus obras, poderosas y con gran fuerza expresiva, se articulan en torno al concepto de muro, en el que el autor plasma su universo creativo mediante series de símbolos que se convierten en motivos recurrentes en sus piezas: huellas de pisadas, manchas negras, la repetición triple de elementos, y, sobre todo, la presencia de la cruz y de la T invertida, incisos o sobrepuestos, a modo de grafitis callejeros. En *Incendi d'amor* se articula la superficie a manera de un muro cerrado con espacios tapiados sobre los que se sitúa la cruz como signo positivo que suma, y que se ancla a la realidad y al detalle mediante la introducción de elementos reales, tangibles; mientras que en *L'espirit català*, el muro sirve de soporte a las reivindicaciones de carácter político y social de Tàpies, plasmadas en inscripciones a modo de grafiti, ligadas a su catalanidad, en este caso mediante un desarrollo simbólico. La obra, muy rica en texturas, genera dos planos espaciales mediante la superposición cromática.

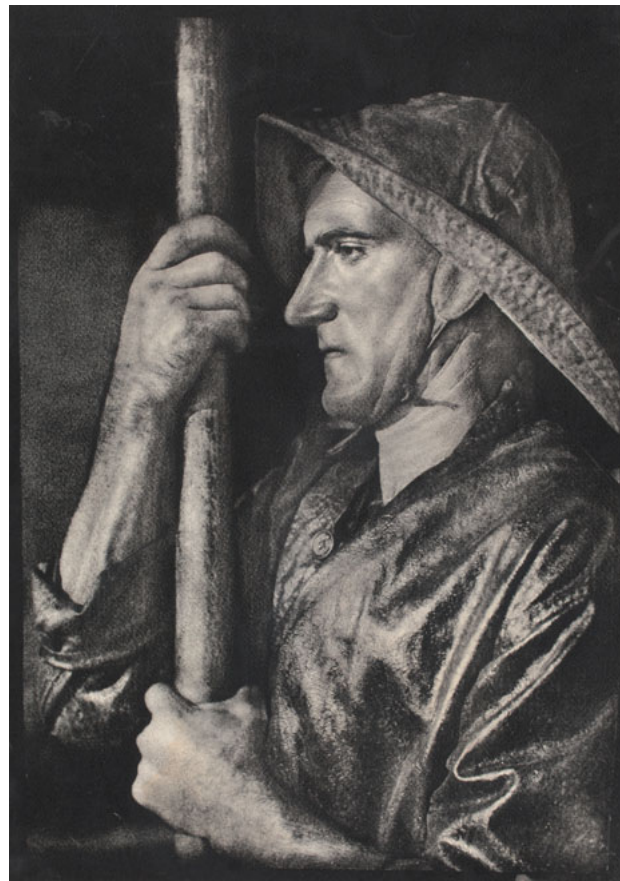
La fotografía ha encontrado en las propuestas murales una forma en la que visualizar ideas y conceptos múltiples y complejos. En el caso de *Cargadores de Madera* y *Juego de elementos* de David Jiménez (1970), se están abordando recursos como la repetición, el movimiento, la reducción tonal, la oposición y contraste cromático para alejarnos de la vinculación figurativa y proponernos una imagen basada en el ritmo y la musicalidad que se representa como un muro evocador, en el que las imágenes, dispuestas en pares contrapuestos, recrean formas que no son lo que parecen, abstrayéndose para generar ensoñaciones abstractas. En la obra de Manuel Brazuelo (1955), vemos que la percepción figurativa de los muros representados adquiere un carácter abstracto, centrándose en su propia textura, resaltando su potencia y expresividad, lo cual consigue en parte gracias a la utilización de técnicas decimonónicas, la cámara estenopeica y la goma bicromatada, que resaltan la plasticidad de la imagen.

1.3. Abstracción informalista

Tras el surgimiento de la Modernidad y las Vanguardias, la representación artística va a posicionarse en la **Abstracción**, que se convertirá en la corriente imperante a lo largo del siglo XX, alcanzando su máximo desarrollo en la segunda mitad del siglo. Al contrario que otras vanguardias, la Abstracción fue una corriente internacional, pero no homogénea, sin unas características comunes salvo su intención de eliminar el «tema» que había imperado en el arte hasta ese momento, al que consideraban culpable de limitar la espontaneidad, expresividad y subjetividad del artista. Se establecieron algunas orientaciones o formas de trabajo comunes, como el Informalismo, el Expresivismo o el Geometrismo, que cada artista interpretó de manera libre siguiendo su propias inquietudes. Una de las orientaciones más importantes fue la **Abstracción informalista**, en la que se busca la expresividad a través de recursos como el gesto, la materia, el color, la mancha o el soporte. El empleo y disposición de estos elementos definen la obra, en la que se experimenta con las diferentes posibilidades plásticas



VISCOUNT JOSEPH VIGIER, BAGNÈRES DE LUCHON. LA MALADETTA PRISE DU HAUT DE PORT MÈME DE VENASQUE, 1853, PAPEL A LA SAL



JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE, REMERO VASCO, C. 1931, CARBÓN DIRECTO SOBRE PAPEL FRESSON

que proporcionan los materiales, todo ello buscando las percepciones sensitivas del espectador. Uno de los artistas más representativos de este momento es el pintor americano Mark Rothko (1903-1970), quien articula su obra en torno a la sencillez cromática, conseguida por medio de veladuras sutiles, trascendiendo con ello a lo espiritual al propiciar espacios de meditación y de introspección. El mismo tratamiento cromático a base de sucesivas veladuras lo vemos en la obra de Fernando Zobel (1924-1984), que genera espacios sensoriales de recogimiento. También Tàpies en *Negre sobre gris*, donde una mancha negra flota sobre un fondo gris rastrillado como un jardín Zen, vinculada a las reflexiones de Antoni Tàpies sobre la escala y el espacio, y a la espiritualidad de la filosofía Zen. Mientras, Fernando Maselli (1978) y Álvaro Laiz (1981) indagan en la relación entre el hombre y la naturaleza, el primero en torno al concepto de lo sublime, con la construcción de paisajes en la línea del romanticismo del siglo XIX ante los que el hombre experimenta su insignificancia ante la naturaleza, y el segundo con la conexión entre el arte y la ciencia, representando el vínculo del hombre con la naturaleza y la trasmisión de las experiencias vitales de la humanidad a través del ADN y los genes de las experiencias vitales de la humanidad.

1.4. Abstracción geométrica

Junto a la Abstracción informalista, otra de las orientaciones que más impulso tuvo fue la **Abstracción geométrica**, que buscaba la expresividad de la obra mediante las composiciones geométricas proyectadas sobre el espacio, de una mayor racionalidad frente a la percepción más emo-

cional y matérica del Informalismo. A través de las construcciones y formas geométricas, esta orientación plantea la conversión del espacio bidimensional en tridimensional, la consecución de diferentes planos por medio de la línea, mientras que en otras ocasiones, siguiendo corrientes cinéticas, procura la introducción del movimiento en la obra. En cierta medida supone también la recuperación del orden en la concepción de la composición, con una articulación racional que define el espacio y su percepción por parte del espectador. Una de las principales figuras de esta corriente en España, y uno de los puntales de la colección, fue Pablo Palazuelo (1915-2007), en quien encontramos una fuerte carga mística ligada a la idea de que la naturaleza, que se vertebra mediante figuras matemáticas y geométricas, obedece a una divinidad creadora y, por tanto, para llegar a ese ser superior, recurre al empleo en su obra de estas formas y fórmulas. Tanto su vida como su obra están muy influidas por las filosofías orientales y así lo podemos ver en la introducción, en sus primeras obras, de figuras geométricas de vivo colorido inspiradas en los mándalas orientales. La repetición de líneas geométricas va a ser una constante en su trabajo, que según vaya evolucionando perderá el fuerte colorido de sus inicios para adoptar una mayor sobriedad cromática. Igualmente experimentará con la escultura, buscando la proyección de las formas geométricas en el espacio. También Eusebio Sempere (1923-1985) trabajará tanto con pintura como con escultura realizando entramados geométricos con los que persigue la intro-



ALPHONSE DE LAUNAY, *BAILARINA DE ESCUELA BOLERA*, 1951-1954, PAPEL A LA SAL

ducción del movimiento en la obra, siguiendo corrientes cinéticas, en pintura mediante la aplicación de finas líneas de color en paralelo, y en escultura utilizando barras y elementos metálicos. Este mismo movimiento se consigue en la obra de Aitor Ortiz (1971) gracias a la introducción en la obra de sucesivos planos y de luz. La percepción del espacio, de la masa y el vacío la vemos también en las obras de Jorge Oteiza y Eduardo Chillida (1924-2002), esta última muy relacionada en el plano formal con la de Muniategian-dikoetxea (1966), en la que las formas geométricas de una esfera armilar adquieren connotaciones abstractas. Otros autores presentes en la colección, como Elena Asins (1940-2015), que de la mano de José Luis Alexanco fue pionera en el uso de la informática aplicada al arte en España, plantea en sus obras la búsqueda de un imposible, la trascripción sobre el papel de la cuarta dimensión, pasar de la teoría matemática a su plasmación gráfica.

2. MÚLTIPLES INICIOS PARA MÚLTIPLES VISIONES

Así como el nacimiento del Museo se visualiza en la colección de María Josefa Huarte, el nacimiento de la Colección lo hace en la obra de **José Ortiz Echagüe** (1886-1980), quien, con su donación en 1981, puso los cimientos de la creación de la colección de fotografía. Uno de los autores más importantes en la historia fotográfica española, compatibilizó su trabajo en la empresa privada con una intensa actividad artística centrada en la documentación de la cultura popular y las imágenes de una España que estaba



GRACIELA ITURBIDE, *JANO, OCOMICHU, MICHOACÁN, MÉXICO*, 1980, GELATINA DE PLATA

pronta a desaparecer debido a la llegada de la modernidad. A lo largo de su dilatada trayectoria utilizó siempre la misma técnica, el carbón directo, que positivaba sobre papel de la marca Fresson, que permite obtener imágenes en base a pigmentos minerales en lugar de las sales de plata habituales en la fotografía moderna. En el carbón, antes de llegar a la imagen final, se requieren otros pasos intermedios que, aunque implican una sucesiva pérdida de información, permiten al fotógrafo trabajar directamente el aspecto de la copia final, que ofrece una gran riqueza de tonalidades en una imagen muy estable. Todo esto da a las imágenes de Ortiz Echagüe una textura muy característica, de gran plasticidad, más semejante a dibujos al carboncillo que a fotografías. A pesar de ello, este fotógrafo siempre indicó que se consideraba un fotógrafo documentalista y que no quería ser incluido entre los pictorialistas. En este sentido, aunque trabajó con personajes reales en sus entornos originales y vestidos con su propia indumentaria, trató con detalle las composiciones en las que los personajes aparecen en poses clásicas sobre un fondo de paisaje desdibujado.

Su trabajo se divide en cinco grandes series: *España, tipos y trajes*, publicado por primera vez en 1933 y que vio la luz primeramente en Alemania con el título *Spanische Köpfe* (1929), en el que retrata los tipos y trajes populares españoles; *España, pueblos y paisajes* y *España, castillos y alcazares*, editados en 1939 y 1956 respectivamente, en los que la figura humana prácticamente desaparece dejando lugar



ADOLPHE BRAUN, ALHAMBRA. PATIO Y FUENTE DE LOS LEONES, C. 1880, CARBÓN

a las arquitecturas populares o históricas y a los paisajes de los distintos lugares del país; y *España mística*, aparecido en 1943, que recoge tradiciones religiosas españolas así como monumentos eclesiásticos y retratos de religiosos. Finalmente realizó una última serie, *Norte de África*, que no llegó a publicar, en la que se recogen sus primeras fotografías sobre el Rif (Marruecos), donde estuvo destinado como militar entre 1909 y 1915, así como las últimas, realizadas en un viaje a principios de los años 60.

Junto a la consideración de la obra de Ortiz Echagüe como punto de inicio de la Colección, dentro de ella se pueden ver también otros comienzos, como el de la fotografía, con las técnicas del **daguerrotipo** y el **calotipo**. El primero fue presentado en París en 1839 por François Arago, dando origen oficial a la fotografía. Se trata de una técnica en la que se emulsiona con sales de plata una plancha de plata que, expuesta a la luz, consigue por primera vez en la historia recoger de manera permanente, estable y con gran fidelidad y detallismo una imagen, mostrando tanto su negativo como su positivo en un mismo soporte. Sin embargo, el hecho de ser una plancha de plata imposibilitaba la ejecución de sus copias, además de encarecer su coste, por lo que las investigaciones y avances en la fotografía discurrieron no por esta técnica, sino por el calotipo. En la colección del

Museo se conservan varios daguerrotipos, tanto escénicos, de gran rareza, como retratos, los más habituales. Entre los primeros destacan las vistas del puerto de Mahón (Menorca), primeras fotografías conocidas de Menorca, o la reconstrucción del patio de los leones de la Alhambra de Granada que se hizo para la Exposición Universal de Londres de 1855; mientras, entre los segundos son de interés los retratos del bandolero y los jugadores de cartas o el autorretrato con una bailaora del fotógrafo francés Alphonse De Launay, autor que está ampliamente representado en la colección del Museo.

Uno de los grandes fondos de la colección es el de calotipos, probablemente el más completo de los conservados en instituciones españolas, que se acompaña de un importante conjunto de positivos en papeles a la sal. En algún caso, como en las obras de Gustave de Beaucorps (1825-1906) o Louis De Clerq (1837-1901), se conservan tanto el negativo original como el positivo de época a que dio pie. Tras la presentación del daguerrotipo en París, William Henry Fox Talbot (1800-1877) anunció en Londres la invención del calotipo, gracias al cual también se conseguía recoger una imagen sobre un soporte, en este caso un papel, lo cual permitía la reproducción seriada, una de las características principales de la fotografía. Después de los



CHARLES CLIFFORD, CANAL DE ISABEL II. PRESA DEL PONTÓN DE LA OLIVA, 1856, PAPEL A LA ALBÚMINA

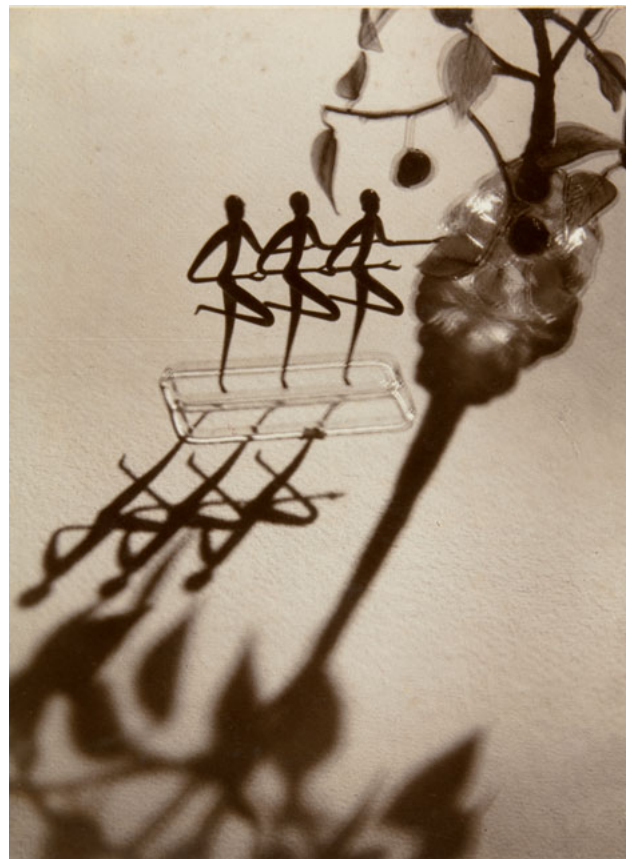
primeros problemas de fijación de la imagen, y tras la caducidad del registro de la patente de esta técnica registrada por Talbot, la fotografía avanzó en sus investigaciones con este proceso, primera técnica de fotografía sobre papel de la historia. Con el desarrollo y expansión de esta técnica, fueron muchos los fotógrafos europeos que vinieron a España atraídos por el interés que nuestro país suscitaba dentro del ideario romántico europeo, especialmente en Francia. De esta forma, y movidos por esta atracción, muchos de estos fotógrafos llegaron expresamente en busca de las raíces exóticas que se asociaban con España, por lo general vinculadas con el pasado árabe y con el mundo de bandoleros, gitanos y bailaoras que se presuponía existían en Andalucía, siendo la Alhambra de Granada o los Reales Alcázares de Sevilla protagonistas principales dentro de las imágenes captadas, mientras que otros incluían su visita dentro de un viaje más amplio por el Mediterráneo. Y ello sin olvidar a aquellos fotógrafos extranjeros que se asentaron en España, así como a los españoles, que pronto se sumaron a la utilización de este nuevo medio de expresión. Dentro de las imágenes generadas en nuestro país en estos momentos, cobraron gran importancia los retratos de tipos populares que, exportados al resto del mundo, van a estereotipar la imagen que de los españoles se tendrá en el extranjero hasta nuestros días. Y junto a ellos se recogen las temáticas tradicionales que vemos en la fotografía decimonónica: las vistas urbanas y monumentales, las obras

públicas y el retrato. Esta técnica perduró pocos años, ya que los avances fotográficos desarrollaron un nuevo tipo de negativo, el colodión húmedo, que se positivaba sobre un papel a la albúmina que acortaba los tiempos de exposición y mejoraba la definición de la imagen. El desarrollo y evolución de la fotografía la vemos reflejada en la colección del MUN y se desarrolla en esta exposición en la planta -1 del Museo.

Otro de los hitos que marcan la Colección es la constitución del programa de residencias artísticas *Tender puentes*, desarrollado desde el año 2003, que buscaba establecer un diálogo entre la fotografía histórica de nuestra colección y los autores contemporáneos, y cuyo desarrollo podemos ver en la planta -1 del Museo en el marco de esta exposición. El primero de los artistas que participaron en este programa fue Joan Fontcuberta (1955), con su serie *Orogénesis*, para la cual se basó en un álbum sobre Gibraltar del siglo XIX perteneciente a la colección del Museo. En esta obra plantea por un lado la metodología descriptiva de geógrafos y topógrafos y, por otro, se basa en el paisaje sublime imperante en el romanticismo, todo ello enmarcado dentro de la construcción de la imagen y la necesidad por parte del espectador de tener una mirada contemplativa activa. Con este proyecto Fontcuberta inició la utilización de *software* para generar paisajes a partir de la transformación de imágenes históricas en data. El programa interpretaba los datos proporcionados y generaba un nuevo paisaje.



GRENADE... 638... Bohémiennes ou gitanas. (d'après nature).
 JEAN LAURENT, GRENADE. BOHÉMIENNES OU GITANAS.
 (D'APRÈS NATURE), 1862-1870, PAPEL A LA ALBÚMINA



PERE CATALÀ PIC, SIN TÍTULO, C. 1930, GELATINA DE REVELADO QUÍMICO

A Joan Fontcuberta se debe también la primera pieza realizada mediante **Inteligencia Artificial** que ingresa en la colección del Museo, *eHerbarium* (2023), creada en el marco de la exposición *Florilegium* celebrada en el Museo en la temporada 2023-2024, y que juega con la construcción de nuevas imágenes mediante IA. Esta serie se basa en otra del mismo autor, *Herbarium* (1982-1984), en la que Fontcuberta construye una serie de plantas realizadas con materiales de desecho recogidos por las calles de Barcelona que posteriormente fotografía como si fuese un *herbarium* tradicional. En *eHerbarium* va más allá en este juego entre la realidad y la ficción generando, a partir de sus propias obras, una serie de imágenes con una metodología científica que resultan totalmente creíbles, a pesar de ser imaginarias.

La llegada de los **formatos audiovisuales** a la colección del MUN vino de la mano del artista navarro Carlos Irijlaba (1979) y su pieza *Inertia*, mientras que las videoinstalaciones, en las que se une lo visual con lo escultórico, se incorporan con la obra *Sikka ingentium* de Daniel Canogar (1964), formada por 2 400 DVDs usados, en la que el autor habla de la obsolescencia de los soportes de almacenamiento de información, del enorme flujo de imágenes que contienen y de cómo nos afectan estos medios. La obra de Canogar dialoga con la colección de fotografía histórica del Museo planteando cuestiones que tienen que ver con el funcionamiento de los archivos y su transformación por los medios digitales. Se trata, así, de conectar los archivos

del pasado con los del presente y el futuro. Esta pieza multitemática está inspirada en los *sikka*, las monedas de oro que en tiempos babilónicos se usaban decorativamente cosidas a la ropa y que evolucionaron hasta convertirse en objetos plásticos brillantes, conocidos hoy como lentejuelas. El contenido de los DVDs se proyecta sobre la superficie reflectante de los mismos. Canogar otorga así nuevos usos a los materiales de desecho en una operación de reciclaje en la que se destacan tanto las propiedades físicas de este tipo de soporte como las propiedades fantasmagóricas de las imágenes que contiene. Los fragmentos de las películas proyectadas, procedentes de diferentes industrias cinematográficas de todo el mundo, se han seleccionado según criterios temáticos, de color, forma o ritmo. Unidas, generan una paleta digital de la que surge un archivo de vídeo final que se proyecta en bucle. La banda sonora está realizada por el compositor canadiense Alexander MacSween en colaboración con el propio Canogar y se basa en fragmentos de audio de las propias películas. El efecto final es el de un mosaico audiovisual.

Finalmente, en la sala se presentan dos muestras más que marcan nuevos espacios de desarrollo de la colección del Museo, la de las colecciones de fotografía en **Iberoamérica** y en **Oriente Medio**, ambas relacionadas con el ADN del Museo y de su colección. La primera nace por los estrechos lazos culturales, sociales y políticos que unen ambos territorios, de tal manera que se puede hablar casi de un desarrollo paralelo de esta disciplina. La



BLEDA Y ROSA, *PATIO DE LOS LEONES*, 2005, FOTOGRAFÍA A COLOR ADHERIDA A METACRILATO



CARLOS CÁNOVAS, *SIN TÍTULO. DE LA SERIE "SÉPTIMO CIELO"*, 2008, COPIA EN TINTAS PIGMENTADAS SOBRE PAPEL BARITADO

fotografía desde su nacimiento corre pareja a los procesos de emancipación de América Latina. Es testigo de la evolución y cambios que se operan en las nuevas sociedades y sus desarrollos, tanto sociológicos como territoriales, políticos, científicos y artísticos. Resulta inevitable establecer paralelismos y complicidades; para el arte contemporáneo español, la escena y evolución del arte en Latinoamérica constituye un espejo en el que mirarse. Dentro de este fondo destacan las imágenes sobre Cuba de José Gómez de la Carrera († 1908) o las de Perú de Martín Chambi (1891-1973). La Colección, aún en formación, atesora imágenes de sus clásicos más representativos y no faltan Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) ni Graciela Iturbide (1942), Flor Garduño (1957) o Alberto Korda (1928-2001). Mientras, la colección de Oriente Medio nace al albur de la generación de la visión eurocentrista y exótica de España como Oriente al Sur, en la que muchas de las imágenes que buscaban los fotógrafos en Oriente Medio las encontraron en nuestro país, sobre todo en Granada y Sevilla, que se convirtieron en destino de muchos fotógrafos que no llegaron viajar al Mediterráneo oriental o bien de aquellos fotógrafos que realizaron el viaje, pero cuya primera o última parada era por lo general España. Este fondo fue el protagonista de la exposición *Una tierra prometida. Del Siglo de las luces al nacimiento de la fotografía*, celebrada en el Museo en la temporada 2023-2024, en la que se encuentran los grandes calotipistas de los inicios de la fotografía.

3. DEL SIGLO XIX AL XXI. UN RECORRIDO DE CUATRO DÉCADAS

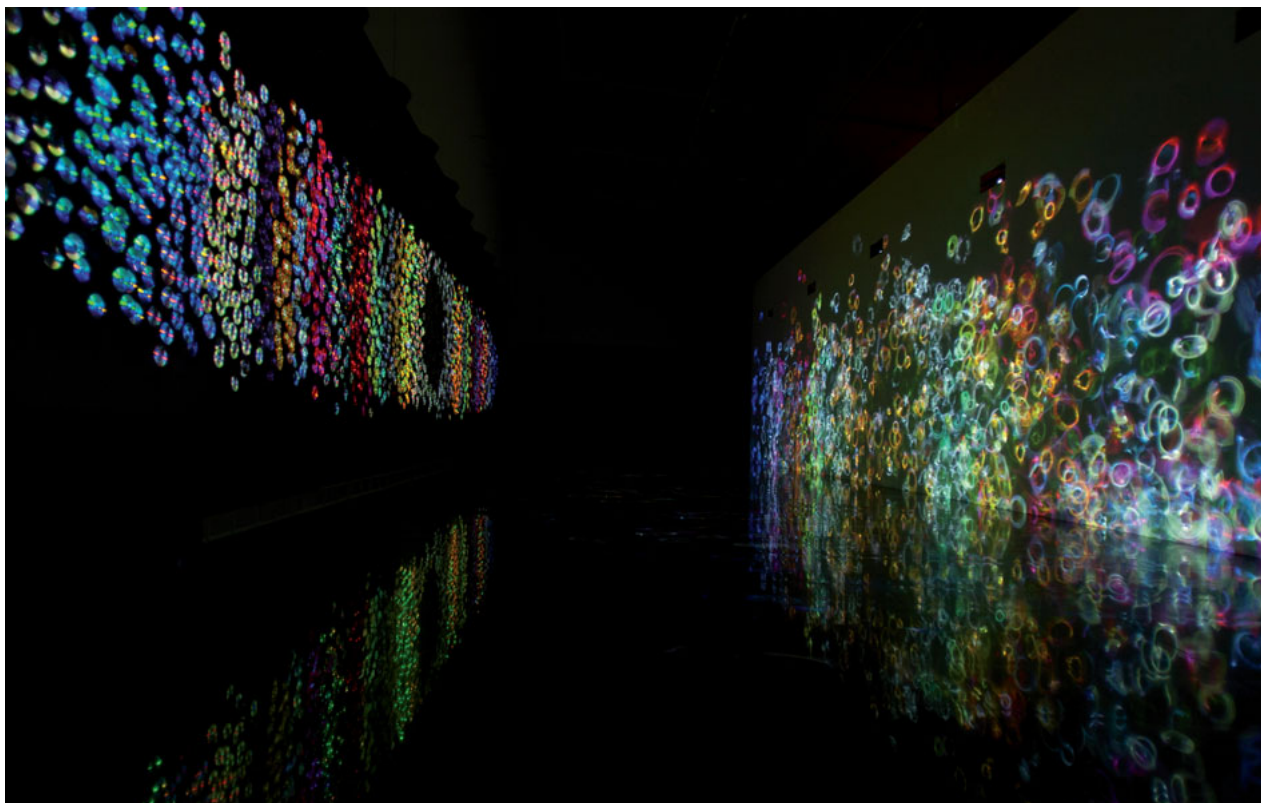
Tras mostrar en la planta o los múltiples orígenes existentes en la colección del Museo, que reflejan su complejidad y riqueza, la planta -1 recoge un recorrido por la historia de la fotografía y de España de la mano de nuestra colección, culminando con la incorporación en la segunda mitad del siglo XX, y a lo largo del XXI, de la pintura y la escultura a la colección del MUN. Paralelo a ello, y en los espacios centrales de la planta, los pasillos y el atrio, vemos un despliegue de los proyectos realizados por los artistas que han partici-

pado en las residencias artísticas *Tender puentes* del Museo, en los que los diferentes autores se inspiraron y dieron voz a las obras y autores que se exponen en las salas.

Como ya hemos dicho, la organización temática de la colección se vertebró en torno a los grandes temas recogidos en la obra de Ortiz Echagüe para, de este modo, poder contextualizar su trabajo. Pero según se fue incrementando la colección del Museo, se vio clara la necesidad de ampliarlos para acoger aquellos temas que protagonizaron las expresiones artísticas a lo largo del siglo XIX y del siglo XX, que sentarán las bases para las representaciones del arte actual. En un principio, la fotografía nació como herramienta de ayuda a la ciencia para recoger la información sobre el mundo, sustituyendo en esta función al dibujo y al grabado que habían protagonizado los álbumes y cuadernos que acumulaban los descubrimientos de los viajes científicos y de exploración desarrollados en los siglos XVI-II y XIX. La fotografía nació como un documento, la prueba fehaciente de que lo representado era real y tangible, y por tanto permitía una nueva descripción de la realidad basada en la objetividad del medio y no en la subjetividad del autor. Con el tiempo, debido a la aceptación de este medio como un arte y el desarrollo de las técnicas a él vinculadas, los fotógrafos abrieron nuevos caminos de expresión y desarrollo, y no solo se limitaron a plasmar la realidad, a definir al objeto fotográfico como documento, sino que también exploraron las posibilidades técnicas que les proporcionaba este medio para crear piezas con un carácter artístico, válidas por sí mismas y no por la vinculación a lo real de la imagen representada, en la línea de las corrientes artísticas del momento.

3.1. Colodión húmedo y el papel a la albúmina. Clifford y Laurent

Tal y como hemos apuntado, el negativo calotípico y el positivo en papel a la sal fueron sustituidos en 1851 por un nuevo tipo de negativo, el colodión húmedo, que se positivaba sobre un papel a la albúmina. Este proceso aportaba mejoras técnicas a la fotografía, como la reducción del



DANIEL CANOGAR, SIKKA INGENTIUM, 2017, VIDEOINSTALACIÓN

tiempo de exposición o el aumento en la definición de la imagen, que posibilitaron la expansión, universalización y popularización de la fotografía. Sin embargo, también implicaba retrocesos con respecto al calotipo, como mayor complejidad en el procesado y la fragilidad de las placas de cristal que conformaban el negativo, sobre todo de cara a los fotógrafos viajeros. Debido a esto último, alguno de estos autores, como Beaucorps o De Clercq, combinaron el calotipo, negativo de papel, con el positivado en papel a la albúmina. La rapidez con la que se sucedieron ambos procesos hizo que fueran numerosos los fotógrafos de los que se conserva obra realizada con ambas técnicas. Este es el caso del francés Alphonse De Launay (1827-1906), discípulo de Gustave Le Gray, del que el Museo conserva una amplia colección en la que se incluyen daguerrotipos, papeles a la sal y a la albúmina. En su obra, este autor recogió no solo las habituales vistas urbanas y monumentales, sino también una amplia recopilación de los tipos populares españoles, en este caso andaluces, que serán los que establezcan el estereotipo de lo español en el extranjero –el bandolero, el gitano, el torero y la bailaora de flamenco–, que prácticamente se ha mantenido hasta nuestros días.

Al igual que habíamos visto en el calotipo, la presencia de fotógrafos internacionales recogiendo la imagen de nuestro país va a ser habitual, sobre todo de Andalucía, aunque poco a poco se abrirán a otras localidades, muchas veces vinculadas a los caminos y vías de ferrocarril. Como ya hemos dicho, serán estos fotógrafos quienes al retornar a sus países de origen construirán la imagen de España en el extranjero en base a las fotografías y temas que realiza-

ron. Por ello, la visión de nuestro país se presentará estereotipada según un ideario romántico, muy influida por una percepción de Oriente al Sur. Además de Alphonse De Launay, nos encontramos con otros fotógrafos extranjeros, como el francés Charles Mauzaisse (c. 1823-finales S. XIX), que se asentó en Granada abriendo estudio en dicha ciudad, que protagonizará gran parte de su obra, sobre todo la Alhambra, o el inglés Farnham Maxwell Lyte (1828-1906), que realizó una interesante colección de vistas naturales, no solo en la tradición del paisaje sublime, sino también recogiendo vistas en primer plano centradas en el detalle, aprovechando las posibilidades técnicas que le permitía el medio fotográfico. De origen extranjero son también Jean Laurent (1816-1886) y el matrimonio formado por Charles Clifford (1819-1863) y Jane Clifford (1822-1885), artistas referentes en la historia de la fotografía en nuestro país en el siglo XIX, que se asentaron en España estableciendo prolíficos estudios que trabajaron en encargos oficiales del Gobierno y la Corona y que retrataron como nadie la imagen de España. De la obra de estos fotógrafos el Museo guarda una nutrida colección, con cerca de 975 fotografías del primero y 425 de los segundos. Jean Laurent, de origen francés, se asentó en Madrid, abriendo un estudio que llegó a ser uno de los más importantes de nuestro país. Su producción fue muy amplia, destacando, junto a las tradicionales vistas urbanas y monumentales, sus series sobre la Real Armería, las obras públicas o los tipos populares de España, alguna de las cuales la llevó a cabo asociándose con fotógrafos locales, como José Martínez Sánchez (1807-1874). La primera de las series responde al interés surgido



PIERRE GONNORD, *ANTAQ*, 2013, IMPRESIÓN EN PAPEL CON TINTAS PIGMENTARIAS

en el siglo XIX por documentar las colecciones de obras de arte al hilo de la aparición de la Historia del Arte como disciplina científica, creando un corpus de imágenes que permitiese su taxonomización y catalogación metodológica, en la tradición de la Academia del siglo XVIII. La serie de obras públicas responde al encargo que le hizo el gobierno español de recoger las nuevas infraestructuras que se estaban realizando en nuestro país, que se ponían en relación con los ejemplares de épocas pretéritas, para confeccionar con ellas siete álbumes para enviar a la Exposición Universal de París de 1867, de los cuales la colección del Museo conserva dos. Finalmente, la serie de tipos populares, en la tradición del grabado del mismo tema del siglo XVIII y de las fotografías que habían recogido los calotipistas extranjeros que vinieron a España, persevera en recopilar y estereotipar la imagen que del español se tenía en el extranjero. Laurent realizó dos series, denominadas como *d'après nature*, del natural, tomada *in situ*, y otra fotografiando a los habitantes de las regiones españolas que llegaron a Madrid en 1874 a ofrecer los productos de su tierra al rey Alfonso XII con motivo de su matrimonio con María Cristina de Austria. Pero Laurent no fotografió solo estos motivos, sino que su producción abarca todos los temas de interés de su época, incluyendo el retrato, del que se ha conservado una nutrida colección, ya que por su estudio pasó todo Madrid.

Previo a Jean Laurent es el caso de Charles Clifford, fotógrafo de origen inglés que también se asentó en Madrid y abrió estudio en la capital, en este caso ayudado por su mujer Jane, que se haría cargo de la producción de alguna



PERE CATALÀ PIC, *AIXAFEM EL FEIXISME*, 1937, LITOGRAFÍA CON FOTOMONTAJE

de sus series, sobre todo tras su muerte, cuando heredó y mantuvo el estudio. El primero realizó vistas de nuestro país, tanto urbanas y monumentales, como de obras públicas, recibiendo encargos del Gobierno, como el de recoger fotográficamente los viajes de Isabel II por diversas provincias españolas, o de la Academia de Bellas Artes de documentar la restauración de monumentos españoles. También fue comisionado por el South Kensington Museum de Londres, actual Victoria & Albert, para recopilar dos importantes colecciones madrileñas: la Real Armería, custodiada en el Palacio Real, y el Tesoro del Delfín, actualmente en el Museo del Prado. A su muerte fue su mujer, Jane Clifford, quien se hizo cargo del estudio y de estos proyectos. Ambas colecciones habían sido ya fotografiadas por Laurent, gracias a lo cual, a las diferencias en su interpretación, podemos ver la importancia de la mirada del artista en la construcción de la imagen.

Y de gran importancia será el francés André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), quien además de realizar vistas urbanas y monumentales, en 1854 presentó un nuevo formato, la *carte de visite*, que revolucionó el medio fotográfico, ya que en una misma placa recogía hasta 8 imágenes, de pequeño tamaño y formato estándar, lo cual abarató la fotografía. Esta técnica universalizó el acceso a la fotografía permitiendo, por primera vez en la historia, el acercamiento a la propia imagen y a su cuerpo a un amplio espectro de la población. Hasta este momento la po-

sibilidad de poseer un retrato estaba reservada a las clases altas de la población, no existiendo tampoco escaparates en los que mirarse, por lo que también el acceso a los espejos era limitado. Por esta razón, la *carte de visite* supuso un importante cambio social que abriría el camino no solo al desarrollo de la temática retratística, sino también a consideraciones psicológicas sobre la autopercepción.

Junto a la presencia de fotógrafos extranjeros en nuestro país en estos momentos, también vamos a encontrarlos con el trabajo de fotógrafos locales que ya habían empezado a abrir estudios en la década de los años 40. Uno de ellos fue José Martínez Sánchez (1807-1874), quien realizó uno de los primeros reportajes de la fotografía española, la llegada en barco de la reina Isabel II a Valencia. Así mismo, este fotógrafo colaboró con Laurent en la toma de fotografías para el proyecto de obras públicas ya mencionado.

No podemos dejar de mencionar la colección de carbones, técnica que enlaza con las fotografías procedentes de la donación de José Ortiz Echagüe. Así, de Adolph Braun (1812-1877) se conservan, junto a otras obras tanto de España como de Egipto, dos importantes vistas de La Alhambra de Granada y los Reales Alcázares de Sevilla que destacan tanto por su tamaño –en un momento en el que todavía no existía la ampliadora y el negativo era de cristal, con las dificultades que ello implicaba–, como por su cromatismo.

3.2. Pictorialismo y Vanguardia en la fotografía española

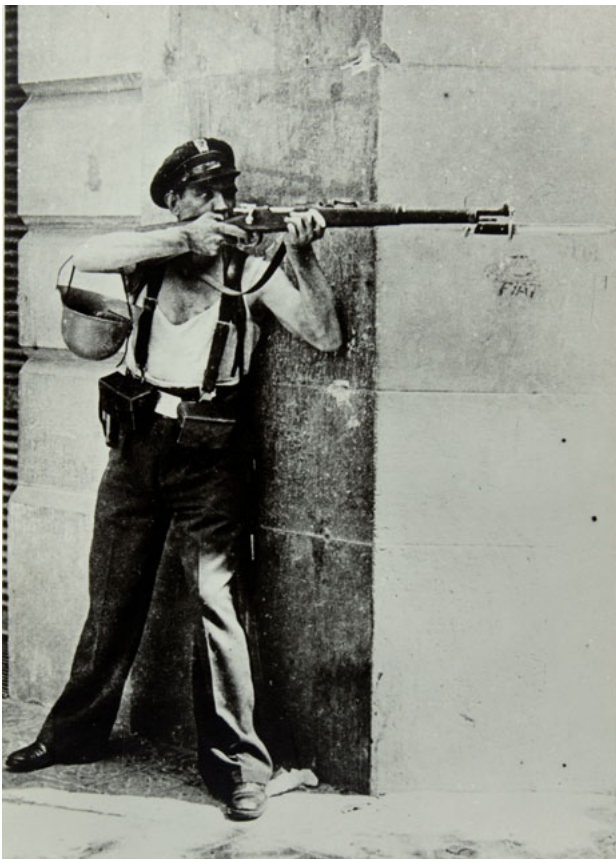
A finales del siglo XIX, el desarrollo técnico de la fotografía propició la universalización de este medio y su acceso a todos los estratos sociales. La invención de la gelatina de plata que aceleró los tiempos de exposición y de positivo vino de la mano de una industria fotográfica que permitió la aparición del fotógrafo aficionado, que no tenía ya que ocuparse de cuestiones técnicas de preparación de los papeles y de los procesos de fijación y positivado. Es el momento del famoso eslogan acuñado en 1888 por George Eastman, fundador de Kodak: «Tu aprieta el botón que nosotros hacemos el resto». En este contexto de cambio de siglo, en España se van a solapar dos importantes corrientes que convivirán con la fotografía tradicional: por un lado el pictorialismo, que desde las últimas décadas del siglo XIX trabajará con técnicas pigmentarias que intentan imitar, tanto en sus composiciones y estética como en las técnicas, los resultados de la pintura, para demostrar de este modo que la fotografía es un arte; y por otro, las fotografías de Vanguardia que, una vez asumida la condición de este medio como un arte, explorará las posibilidades técnicas que le aportan para desarrollar una estética artística en la línea de los movimientos imperantes en las primeras décadas del siglo XX. En el caso de España, ambas corrientes perdurarán en el tiempo, incluso una vez superadas ya en Europa. Ejemplo temprano de la primera de estas corrientes en la Colección del MUN son los carbones ya vistos de Braun. En la misma línea podemos ver los carbones de Ortiz Echagüe, realizados en un momento en que esta técnica está ya prácticamente en desuso, y a pesar de que él mismo siem-

pre dijo que era un fotógrafo documental y que no quería que se le incluyese entre los pictorialistas, ya que solo usaba esta técnica por la plasticidad que aportaba a sus fotografías. Contemporáneos a este último son Enrique Ortiz de Zárate o Carlos Yñigo (1863-1925), o el inglés Herbert Youel Summons, que usan otra técnica pigmentaria, el bromóleo, con la que también consiguen texturas pictóricas. A otra variante del pictorialismo corresponden las fotografías de Pere Casas Abarca (1875-1958), que en un principio utilizó la fotografía como modelo para sus cuadros, para pasar posteriormente a ser obras por sí mismas. En este caso, el autor no utiliza técnicas pigmentarias, sino que genera composiciones pictóricas, a modo de *Tableau vivants*, que posteriormente fotografía. Al mismo tipo de imágenes responde el libro *Tres fiestas artísticas. Cuadros vivos. Zambra en el alcázar de la reina de Saba. Historia de la antigua danza en España*, con textos del marqués de Valdeiglesias y fotografías de Christian Franzen (1864-1923) y Antonio Cánovas del Castillo, Kaulak (1862-1933), editado en 1904.

Al mismo tiempo que se mantienen técnicas pigmentarias, en España se empieza a introducir la denominada ‘fotografía de Vanguardia’ que, una vez asumida la condición de la fotografía como arte, comienza a investigar y desarrollar las posibilidades que los procesos fotográficos proporcionaban a la construcción de la imagen. La convivencia en el tiempo de las dos corrientes propició la yuxtaposición de ambas en las obras de muchos autores, como vemos en la similitud de las imágenes relativas a escenas navieras de Joaquim Pla Janini (1879-1970) y Antonio Arissa (1900-1980). Lo mismo sucede con los retratos de Josep Masana (1892-1979) o Ramon Batllés (1901-1983). Y es que las singularidades de la fotografía española favorecieron en la obra de muchos fotógrafos el encuentro y convivencia de diversas técnicas y procesos, que no tuvieron unos límites claros. En estos momentos, la fotografía explora las posibilidades expresivas que la técnica aportaba, investigando en torno a la definición, el detalle, la precisión, los juegos de planos, perspectivas y luces, etc., creando obras de carácter abstracto en la línea de las tendencias artísticas del momento. Estas imágenes romperán con las temáticas precedentes, introduciendo nuevos motivos, como objetos industriales, en los que la iconografía tendrá un papel secundario. Papel importante tendrá también la fotografía publicitaria, que en estos momentos alcanzará un gran desarrollo y en la que lo artístico jugará un rol esencial. Así lo vemos en las abstracciones del mencionado Arissa, pero también en la obra de Josep Sala (1896-1962), Josep Alemany (1895-1951) o Pere Català Pic (1889-1971), que juegan con la percepción de lo representado –objetos, flores y animales–, presentando primeros planos, imágenes de líneas geométricas y *collages*, y explorando al máximo las posibilidades que la técnica les ofrecía.

3.3. Documentalismo social del primer tercio del siglo XX

El primer tercio del siglo XX en España verá el desarrollo de diferentes tendencias en la fotografía, al igual que en el



AGUSTÍ CENTELLES, *GUARDIA DE ASALTO*. 19 DE JULIO DE 1936, 1936, GELATINA DE REVELADO QUÍMICO

resto del mundo. Junto a las corrientes pictorialistas y de vanguardia, que en ocasiones se yuxtaponían en la obra de un mismo autor, como hemos visto en las piezas anteriores o en la obra de Enrique Aznar (1903-1959), en estos momentos alcanzará un amplio desarrollo la fotografía documental de tipo social, que registrará la vida diaria de las ciudades españolas. Josep Brangulí (1879-1945) plasmará la imagen de Barcelona desde 1900 a 1945, documentando el pulso de la ciudad, su renovación urbana con el derribo de los barrios medievales y la construcción del Ensanche, las actividades de sus ciudadanos, fábricas, los acontecimientos políticos y todo aquello que le resultase de interés. La Colección del Museo conserva un amplio repertorio de este artista, copias producidas por la Fundación Telefónica dentro de un proyecto de puesta en valor de este fotógrafo. Imágenes similares a las de Brangulí en Barcelona son las realizadas en Madrid por Alfonso Sánchez García (1880-1953), más conocido como Alfonso. Dichas imágenes documentan desde las actividades de las clases trabajadoras y acomodadas, hasta la situación política, como el momento de la proclamación de la República. De tema político son los carteles realizados por Josep Renau (1907-1982), artista polifacético que posteriormente jugará un importante papel propagandístico de la República durante la Guerra Civil española. Sus carteles son ya un aviso de los males que aquejaban a nuestra sociedad, una fuerte crítica vinculada a las clases gobernantes y a la Iglesia, que presenta como un símil de los diez mandamientos.



JUAN DOLCET, *EL EMPALAO*, 1968, GELATINOBROMURO

Finalmente, en esta época siguen llegando a España fotógrafos extranjeros, ya no buscando ese Oriente al Sur que veíamos en la centuria anterior o imágenes de contenido antropológico, sino interesados por la situación social y política de nuestro país, así como por nuestra cultura. Es el caso del francés Henri Cartier-Bresson (1908-2004), que visitó España en la década de los 30 y posteriormente en la de los 50 y que, siguiendo su definición del instante decisivo, capturó imágenes cotidianas que construye con un brillante juego de luces y líneas geométricas.

3.4. *Tender puentes*

Dentro del plan estratégico y de desarrollo del Museo, y con origen en el Fondo Fotográfico, en el año 2003 se ideó un proyecto de residencias artísticas denominado *Tender puentes* que buscaba establecer un diálogo entre la fotografía histórica de nuestra colección y los autores contemporáneos. Así, desde el Museo se invita a creadores contemporáneos vinculados con las diferentes ramas que trabajan con la imagen y su representación, tanto nacionales como internacionales, a conocer nuestra Colección y a presentar un proyecto en el que su obra dialogue con alguna de las piezas, autores, técnicas o temáticas pertenecientes a nuestros fondos. De esta forma, a través de este programa, los artistas no solo encuentran apoyo para generar nuevos proyectos, sino que también pueden entablar un diálogo con los autores que les precedieron, a los que en cierta medida también prestan su voz. Así, mediante la utilización de las imágenes que for-



RAFAEL SANZ LOBATO, *BERCIANOS DE ALISTE*. "VIERNES SANTO", 1971, GELATINOBROMURO

man nuestra colección de fotografía histórica, se produce un ejercicio de reflexión sobre estas obras, pero también sobre cuestiones como la representación de la realidad, la construcción de la imagen o su percepción por parte del espectador. Todo ello permite unas nuevas lecturas sobre la comprensión y percepción del fenómeno artístico y su vinculación con la sociedad.

Desde que este programa se puso en marcha han sido 33 los artistas que han realizado un proyecto, estando en marcha en la actualidad otros 6. Como hemos dicho, el artista es totalmente libre de elegir el tema de su proyecto y de las piezas de la colección en las que se basa; igualmente, esta inspiración puede ser física o conceptual. Así, Roland Fischer (1958), y María Bleda (1968) y José María Rosa (1970), Bleda y Rosa, tomaron como referencia imágenes de la Alhambra; Martí Llorens (1962), Manuel Brazuelo (1955), Ángel Fuentes (1955-2014) y Daniel Canogar (1964), la reinterpretación contemporánea de técnicas decimonónicas; Manolo Laguillo (1953) y Carlos Cánovas (1951), la imagen de la ciudad; Lynne Cohen (1944-2014), espacios anónimos; Joan Fontcuberta (1955), Valentín Vallhonrat (1956) y Vik Muniz (1961), la construcción de la imagen; Jorge Ribalta (1963) y Cristina De Middel (1975), la percepción del archivo; Luis González Palma (1957), Pierre Gonnord (1963-2024) y Álvaro Laiz (1981), el retrato; Xavier Rivas (1960) y Juan Ugalde (1958), las imágenes de obras públicas, y Javier Vallhonrat (1953) y Carlos Irijalba (1979), la vinculación con la naturaleza. Todos ellos, sin

embargo, reinterpretaron la Colección de manera personal y, aunque *a priori* puedan partir de temas similares o del mismo tipo de imágenes, el proyecto ejecutado, la obra final, responde a diferentes interpretaciones y vínculos conceptuales y de resignificación.

Podemos tomar como ejemplo uno de los proyectos del programa, la serie *De laboris* del fotógrafo Pierre Gonnord, de origen francés pero residente en Madrid desde 1985. Pierre articula su trabajo casi de manera exclusiva en torno al género del retrato, en un principio tomando como modelo a las personas de su entorno urbano más cercano, pasando posteriormente a interesarse por personas y grupos sociales de zonas rurales amenazadas por la globalización. Su tema fundamental es el trabajo, en su dimensión más periférica, que se desarrolla en entornos y actividades olvidadas por nuestra sociedad. Los retratos de Gonnord, de gran formato, plantean una mirada directa y reposada al rostro de sus personajes, que transmiten su historia sin necesidad de palabras, con una profunda captación psicológica. Individuos aislados, pero miembros de una comunidad bien definida de raíces ancestrales, que se muestran seguros y orgullosos de su identidad. Sus fotografías no solo nos hablan sobre cuestiones sociales o políticas, sino sobre nosotros mismos; todas ellas tratan, tal y como él mismo señala, de la dimensión espiritual y universal que reside en todos los hombres.

Para su proyecto de *Tender puentes*, Gonnord realizó un amplio portfolio de imágenes, en formato pequeño,



MIGUEL BERGASA, PICHINGOTO, S.F., IMPRESIÓN CON PIGMENTOS MINERALES

retratando tres colectivos diferenciados: los mineros de la Cuenca Astur-Leonesa, los gitanos de la Raya, región fronteriza entre España y Portugal, y un tercero denominado como 'Los que tienen Fe', que recoge retratos de figuras vinculadas de uno u otro modo al universo religioso, de diferentes religiones, bien sacerdotes o bien personas devotas. Junto a los retratos humanos, el artista completó el portfolio con retratos de los animales que acompañan a los gitanos de la Raya, principalmente sus caballos, que son los que marcan su vida, y de los paisajes en los que habitan, así como de otros paisajes. En base a las imágenes que había realizado en el portfolio, Gonnord hizo una selección de piezas para producir en formato grande, que fueron las que se exhibieron en el Museo, parte de las cuales ingresarían en la Colección como piezas ejecutadas dentro del programa *Tender puentes*.

Junto a las piezas producidas para la residencia artística del Museo, Gonnord entregó una memoria del proyecto que se editó en un libro dentro de la serie de *Tender puentes* y que sirvió de catálogo de la exposición, a la espera de publicar un libro más amplio que recogiese todas las piezas que figuraban en el portfolio. Fue precisamente trabajando en este proyecto editorial cuando el artista falleció, dejando el proyecto inacabado.

3.5. Guerra Civil

La Guerra Civil española supuso un espacio de actuación y desarrollo desde diferentes corrientes fotográficas: docu-

mental, propagandística, publicitaria y fotoperiodística, sirviendo a su vez el uso de esta técnica en la contienda como prueba de ensayo para lo que posteriormente sucedería en la Segunda Guerra Mundial. Ambos bandos en lucha utilizaron la fotografía como recurso, asumiendo el papel que la imagen podía jugar a la hora de inclinar a su causa el apoyo tanto de la sociedad civil en general, como de los gobiernos internacionales. Así, entre los artistas que proporcionan imágenes desde el bando republicano nos encontramos a Agustí Centelles (1909-1985), que se configura como el fotógrafo que mejor documenta los acontecimientos vinculados a la guerra, tanto las acciones de combate y los acontecimientos políticos, como el sufrimiento de la población civil o el drama de los refugiados. También la fotografía se usó con fines propagandísticos en carteles publicitarios, como los realizados por Pere Català Pic (1889-1971), de quien ya habíamos visto su obra ligada a la Vanguardia, en sus imágenes publicitarias, o por autores anónimos, algunos de los cuales utilizan fotografías de otros artistas, como las de Hans Namuth (1915-1990), que retrata a los milicianos, personas anónimas que se vieron obligadas a coger las armas para defender a su familia y su forma de vida. Muchos de estos carteles fueron creados por el Comissariat de propaganda, servicio abierto por la Generalitat de Catalunya que sirvió de modelo posteriormente a otras oficinas de este tipo en la Segunda Guerra Mundial y que se encargó de generar imágenes con fines propagandísticos, tanto sobre lo que



LUIS GORDILLO, *CHORUS*, 2021, ACRÍLICO SOBRE LIENZO

acontecía en el frente, como también sobre la situación en la retaguardia y sobre todas las acciones que se desarrollaban en defensa de la República.

Como ya hemos dicho, la guerra española sirvió de campo de prueba para el desarrollo del fotoperiodismo, siendo narrada prácticamente en directo mediante las crónicas de los periodistas que la cubrían, que se acompañaban de fotografías que documentaban e ilustraban los textos publicados. Gracias a cámaras ligeras como la Leica, los fotógrafos disfrutaron de una mayor libertad de movimiento y campo de acción, lo cual permitió cubrir las necesidades de imágenes de la prensa. Este es el caso de las fotografías de Endre Ernő Friedmann (1913-1954) –más conocido como Robert Capa, seudónimo que adoptó junto a su pareja Gerda Taro (1910-1937)–, fotorreportero por excelencia de acontecimiento bélicos, que nos muestran la imagen no solo del frente y de los soldados en plena acción, sino también de los refugiados y la población civil. Algunas de estas imágenes no dejan de sorprendernos, como la de la miliciana leyendo un ejemplar de *Vogue* pero con el arma apoyada sobre su silla, símbolo nuevamente de que el miliciano no es un soldado profesional, sino un civil que se ve obligado a coger las armas para defender su forma de vida y su familia. De este autor también se conserva un ejemplar del libro *Death in the making*, publicado por este

fotógrafo en Nueva York en 1938, que recoge fotografías de la guerra, realizadas por Capa junto a Taro, que murió el primer año de la contienda y a quien el libro está dedicado. Son imágenes que nos narran los acontecimientos bélicos en primera persona para concienciar al público americano, y a su Gobierno, de la necesidad de apoyar a la República española. Junto a esta publicación se muestra la edición en dos volúmenes de *UHP* y *No pasarán!*, libro editado por el artista ruso Lazar Márkovich Lissitzky (1890-1941), pionero en la utilización desde un punto de vista artístico de la tipografía, del fotomontaje y el diseño editorial. Se trata también de una edición propagandística, en este caso para un público ruso, en cuyo idioma está escrito el libro, que justificaba la necesidad de apoyar a la República española, vinculado además a la percepción que Lissitzky tenía sobre la función y compromiso del artista como motor de cambio de la sociedad. Junto a los ya citados, hubo otros fotógrafos internacionales que trabajaron en nuestro país, tanto en el frente como en la retaguardia, plasmando no solamente los acontecimientos bélicos, sino también la situación de la población civil y los efectos que la guerra causaba en el contexto social y urbano. Así, el fotógrafo húngaro Dezso Révai (1903-1996), conocido como Turai, que formó parte de las Brigadas Internacionales, recogió imágenes de guerra, entre ellas de los refugiados que lle-

gaban a Madrid huyendo del frente y que mostraban cómo muchos de ellos, a falta de otro alojamiento, tuvieron que cobijarse en el metro.

También el bando nacional utilizó la fotografía con los mismos fines: documentar la situación social y política, además de las acciones bélicas; como medio propagandístico y publicitario; y, tras la victoria en la contienda, como medio de ensalzar y glorificar tanto a los militares vencedores como a la nueva sociedad surgida tras la guerra. A este caso corresponden las imágenes realizadas en 1938 por José Compte (1910-1987), fundador del estudio Compal en Barcelona, que en formato de tarjeta postal muestran las virtudes de la mujer falangista que sustituye al hombre en la retaguardia, realizando sus tareas y manteniendo el hogar y la sociedad a la espera de la llegada de la victoria, restituyendo la paz, el orden y la estabilidad en España. También en formato de tarjeta postal son las imágenes de José Demaría Vázquez (1900-1975), conocido como Campúa, que nos muestran, con una cuidada composición, retratos en primer plano de los soldados del bando nacional en plena acción bélica. Tras el final de la guerra, el fotógrafo Ángel García de Jalón (1898-1976), conocido como Jalón Ángel, publicó *Forjadores de imperio*, álbum que contenía una serie de 32 retratos de militares franquistas presentados como héroes con un fin de exaltación de los vencedores y de la nueva sociedad surgida gracias a ellos.

3.6. Segunda mitad del siglo XX

Durante la segunda mitad del siglo XX en España se vivirá una evolución en cuanto al uso de la fotografía. Tras unos primeros años de posguerra en los que la situación social y económica del país no permitió grandes alardes, muchos fotógrafos todavía repetían formas vinculadas al primer tercio del siglo XX, siguiendo las corrientes de Vanguardia previas a la guerra, aunque alejados ya de corrientes pictorialistas. Es el caso de Joaquín Gomis (1902-1991), quien en la década de los 40 realiza imágenes de tendencia abstracta vinculadas a la Nueva Visión, corriente ya retardataria. En la misma línea vemos la obra de Francesc Català Roca (1922-1998), hijo del también fotógrafo Francesc Català Pic (1889-1971), cuya obra se vincula todavía con la fotografía publicitaria previa a la Guerra Civil y que evolucionará hacia temas sociológicos que reflejarán el contexto social de la posguerra y abrirá el paso a las nuevas generaciones de fotógrafos.

Este primer momento de pobreza tras la guerra será superado con la creación del grupo Afal y la aparición de las Escuelas de Madrid, cuyo origen estaría en el grupo La Palangana, y Barcelona, que liderarán la renovación de la fotografía española. Serán unos años marcados por la situación política y social de nuestro país, en un principio centrados en temas de documentación social, que dará paso a una fotografía de carácter sociológico en la que también tendrá mucha presencia la documentación de fiestas y tradiciones populares. En todo caso, serán imágenes vinculadas a lo real, que reflejan tanto el contexto social como el individual, siempre con el componente humano como

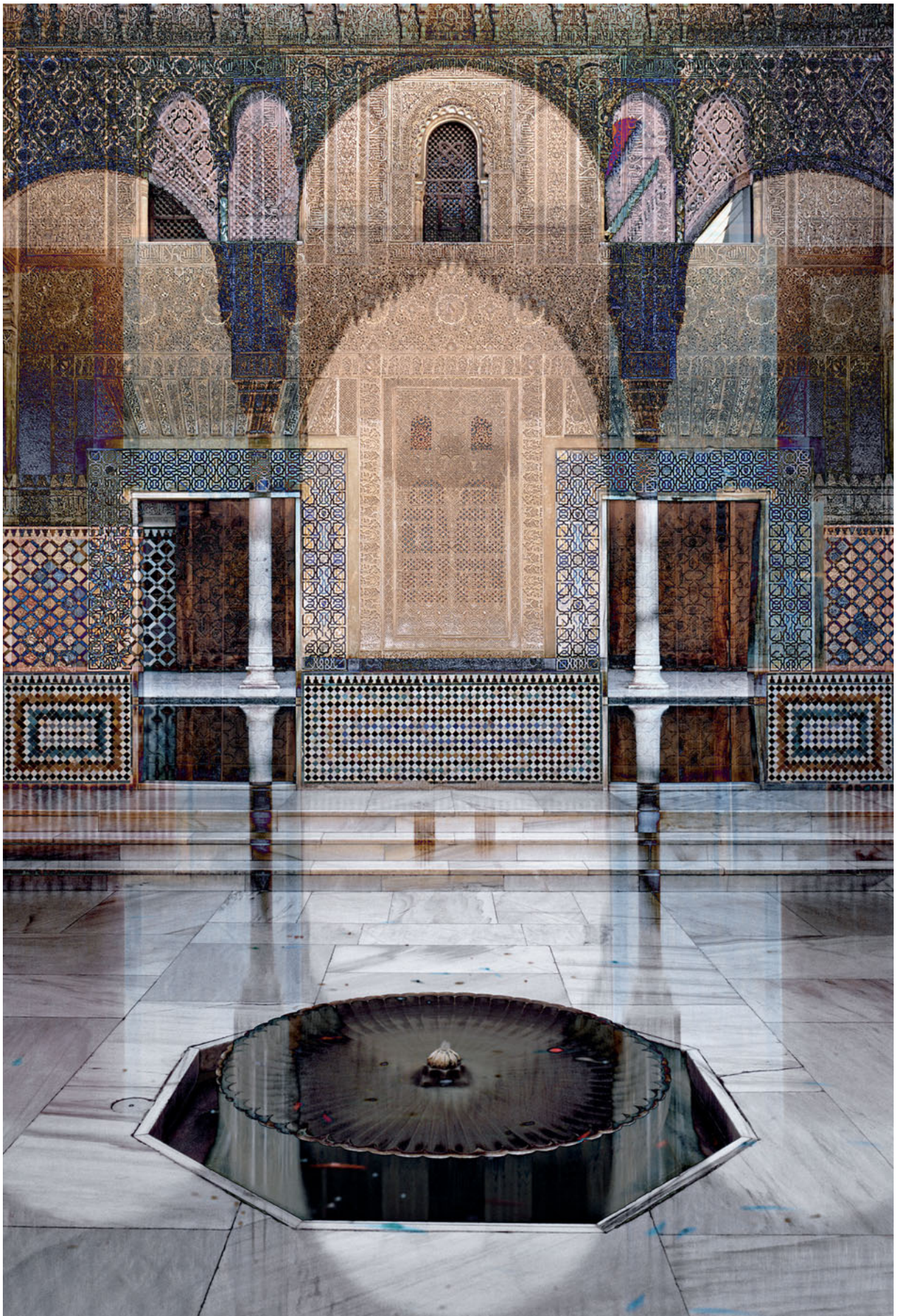
uno de los ejes de esta fotografía, reflejado en retratos de carácter directo. La asociación de muchos de estos fotógrafos en escuelas o grupos hará que compartan objetivos, prácticas y temáticas.

La Colección del Museo reúne dos importantes fondos vinculados a autores relacionados con la Escuela de Madrid, los de los fotógrafos Juan Dolcet (1914-1990) y Rafael Sanz Lobato (1932-2015), de los que se conserva el grueso de su producción. Se trata de autores en los que las imágenes vinculadas a la documentación antropológica tienen un fuerte peso, aunque se abre también a otras temáticas, como la retratística. La obra de ambos autores confluye en muchos puntos, con temas y composiciones muy similares y el trabajo en series, sobre todo aquellas que recogen fiestas, celebraciones y tradiciones populares españolas. Así, del primero destacan una de sus imágenes más icónicas, *El Empalao*, que recoge la tradición de Semana Santa en Valverde de la Vera (Cáceres), así como las celebraciones de otras localidades. Del mismo modo, en Sanz Lobato vemos obras muy similares, con series sobre Bercianos de Aliste, Camuñas o Atienza, pero también otras más sociales como sus reportajes y retratos urbanos en Madrid, Génova o París.

Junto a ellos nos encontramos con autores que reflejan la vida diaria y el contexto social en España, especialmente en Madrid y Barcelona. En la primera encontramos a Gabriel Cualladó (1925-2003), Francisco Ontañón (1930-2008), ambos con retratos con una fuerte carga psicológica, o Francisco -Paco- Gómez (1918-1998), con una tendencia a la configuración del paisaje y el lugar de carga abstracta. Mientras, en Barcelona vemos a autores como Ramón Masats (1931-2024), Ricard Terré (1928-2009), Oriol Maspons (1928-2013) o Joan Colom (1921-2017), que realiza una serie que se vincula con un texto de Camilo José Cela, *Izas, rabi-zas y polipoterras* (1964), dentro de la serie *Palabra e Imagen* de la editorial Lumen y que plasma el ambiente de prostitución del barrio chino, El Raval, de Barcelona. Muchos de estos fotógrafos, independientemente de la escuela de la que proceden, coincidirán en grupos como La Palangana, La Colmena o Afal, desde los que renovarán la fotografía española.

Junto a estos fotógrafos, se recoge también el trabajo de autores internacionales que visitan nuestro país, en parte interesados en el contexto social de la posguerra, tanto en el ámbito urbano como en el rural. Este último entorno se percibe en las fotografías de Deleitosa de Eugene Smith (1918-1978), con un carácter antropológico centrado en el atraso y pobreza de España, recogiendo también imágenes de la exaltación y propaganda del nuevo Gobierno. Fotografías que reflejan la realidad del nuevo régimen realiza también Henri Cartier-Bresson, que ya había visitado nuestro país antes de la guerra.

Por el contrario, las imágenes de los hermanos Jordi y Jaume Blasi (1948), aunque de carácter fotográfico, obedecen a una forma artística, realizadas con técnicas de grabado, aguafuerte y aguatinta. Mientras, las fotografías de Pere Formigura (1952-2013), del que el Museo conserva



ROLAND FISCHER, *THREE ARCHS, ALHAMBRA*, 2006, C-PRINT DIASEC

también una amplia colección que recoge todas las facetas de su producción, y que, entre otras temáticas, nos muestra imágenes intervenidas con un carácter pictórico. Estas imágenes se vinculan con una amplia selección de fotografías de los años 80 y 90 vinculadas a la revista *Nueva lente* y a la fotografía de autor, de carácter más personal, que abrió el paso a los fotógrafos contemporáneos.

3.7. Siglo XXI. Unión de las artes

Tras la donación realizada por María Josefa Huarte y la posterior inauguración del Museo en 2015, la Colección se amplió introduciendo nuevos formatos: pintura, escultura, videoinstalaciones o grabados. Siguiendo el hilo conductor de la Colección, la construcción de la imagen y cómo la percibe el espectador, cómo a través de ella entendemos el mundo, al otro y a nosotros mismos, se produce una unión de las artes, donde el formato de la obra pasa a adquirir un carácter secundario. Al hilo de la incorporación de estos nuevos formatos, se diversificaron también las especialidades con las que trabajaban los artistas invitados a participar en los proyectos del Museo, tanto en las exposiciones como en el programa *Tender puentes*. Así, se realizaron muestras de los artistas Luis González Palma (1957), Luis Gordillo (1934) y José Luis Alexanco (1942-2021). El primero había sido invitado a participar en *Tender puentes* y, tras la entrega del proyecto, se le realizó una exposición retrospectiva en la que se incluyeron otras de sus series, entre ellas *Anunciación cultural*, en la que González Palma jugaba con la percepción del espectador a través de la reinterpretación del gesto y su simbología. En este caso, el representado en las manos de la iconografía cristiana de la Anunciación, sintetizando toda una serie de temas más amplios contenidos en el relato: la posibilidad de comunicación con la divinidad, la jerarquía, el poder y la sumisión, la paternidad, o su ausencia, y la familia, o el papel de la mujer en la sociedad. El hecho religioso aparece, así, reinterpretado en clave cultural. Igualmente, el procedimiento utilizado para la ejecución de las obras parte de lo fotográfico para adentrarse en lo escultórico, vinculado a tradiciones de trabajo que enlazan con épocas pretéritas en la historia del arte.

En el caso de José Luis Alexanco, el artista fue invitado a trabajar en un proyecto para el Museo debido a su vinculación con la familia Huarte y a que fue uno de los organizadores, junto a Luis de Pablos, de los *Encuentros de Pamplona* de 1972 patrocinados por dicha familia. Alexanco fue el introductor en España de la utilización de la informática y la tecnología moderna para realizar arte, montando –con el patrocinio de IBM– un laboratorio de computadoras en

la Universidad Complutense de Madrid que abrió a otros artistas. En su obra hace uso de las posibilidades que le proporcionan las nuevas tecnologías para generar diversas figuras, que luego mueve girando sobre su eje, tanto para plasmar el movimiento y rotación de los cuerpos como para crear nuevas formas basadas en un mismo cuerpo. Posteriormente, y ya de manera tradicional, el artista descompone, abstrae, manipula y pinta las figuras obtenidas, generando imágenes vinculadas con la abstracción.

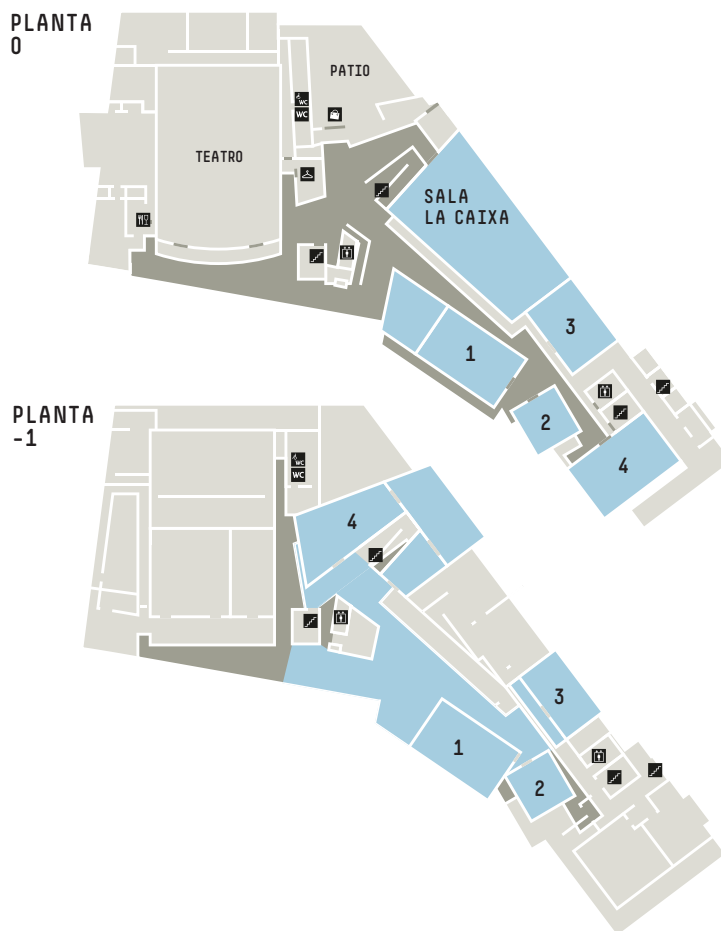
La invitación a Luis Gordillo, figura clave del arte contemporáneo español, vino a completar una serie de lagunas existentes en la colección de María Josefa Huarte que, no olvidemos, era una colección particular que obedecía al interés y gusto de la coleccionista, y en la que no estaba presente este autor. La elección de este artista vino además motivada por su vinculación con la fotografía, que utiliza como recurso expresivo y formal para realizar su obra, mediante la repetición de formas cuyo colorido y textura altera en una deconstrucción que tiende a la abstracción.

Precisamente cierran la exposición dos autores que resumen el trabajo realizado a lo largo del siglo XXI, Javier Vallhonrat (1953) y Juan Suárez (1946). Las piezas de Javier Vallhonrat forman parte de la serie desarrollada tras presentar *42º Norte*, el proyecto que este artista realizó para *Tender puentes*. Tras finalizar su residencia, el autor continuó desarrollando su interés por las imágenes vinculadas a la montaña, a los fenómenos atmosféricos y a la evolución que, debido al cambio climático, están teniendo los paisajes de montaña, en especial el glaciar de la Maladeta que protagonizó las fotografías del Vizconde Vigier, que se pueden ver en la sala o del Museo, y que le sirvieron de base para la ejecución de su proyecto. Estas piezas ejemplifican la vinculación establecida entre el Museo y los artistas como centro generador de proyectos y promoción de los artistas contemporáneos, y como centro de investigación en torno al fenómeno artístico. Mientras, en las obras de Juan Suárez, artista sevillano vinculado a la abstracción geométrica, podemos ver una cuidada utilización del color y la creación del espacio y la profundidad mediante los sucesivos planos contruidos a través de ensamblajes de diferentes cuerpos rectos. Estas piezas nos hablan de la incorporación a la Colección de artistas que *a priori* no han participado en proyectos o exposiciones en el Museo, pero que son referentes dentro del panorama artístico español de la segunda mitad del siglo XX y del siglo XXI, y que vienen a completar las obras de la colección de pintura y escultura donadas por María Josefa Huarte.

Ignacio Miguélez Valcarlos

MUSEO
UNIVERSIDAD
DE NAVARRA
COLECCIÓN
MUSEO
UNIVERSIDAD
DE NAVARRA.
CUATRO
DÉCADAS

24 SEP 2024
24 AGO 2025



MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

RECTORA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
María Iriburu

PRESIDENTE DEL PATRONATO
Ángel Gómez Montoro

DIRECTOR
Jaime García del Barrio

ADJUNTO AL DIRECTOR
Valentín Vallhonrat

SUBDIRECTOR
José Manuel Trillo

DIRECTOR ARTÍSTICO
Gabriel Pérez Barreiro

DIRECCIÓN DE ARTES ESCÉNICAS Y MÚSICA
Teresa Lasheras

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN Y MARKETING
Elisa Montserrat

EXPOSICIÓN

COMISARIOS
Valentín Vallhonrat
Ignacio Migueliz

COORDINACIÓN
Andrea Ludeña
Agustina Marani
Andrea Vargas

ADJUNTA A COORDINACIÓN
Martina Massad

DISEÑO ESPACIO EXPOSITIVO
Pau Cassany

MONTAJE
Mikel Juango
Cloister Services
Estudios Pigmento
INCACI

Pinturas Galán
Stands Navarra

MONTAJE SIKKA INGENIUM
Diego Mellado
Guillermo Deffis
Elisabet Romo

EDICIÓN TEXTOS
María Celaya

GRÁFICA
Ken

EDITA: MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA / DL NA 1305-2024 / ISBN 978-84-8081-829-2 / +34948425700 / MUSEO.UNAV.EDU / MUSEO@UNAV.ES