Azal zabalduta

Iberdrola Bildumako artelanak



Azal zehaztegia

Iberdrola Bildumako artelanak

IBERDROLA

Aurkezpena

Larruaren bestaldean

Sarrera: Atartea

Ignacio S. Galán 007
Iberdrolako lehendakaria eta kontseilari delegatua

Javier González de Durana 009
Azal zeharrargia erakusketaren komisarioa

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

Aurkibidea

Iberdrola Bildumako
beste obra batzuk 044



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



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



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



Aurkezpena | **Ignacio S. Galán**

Poz handia da niretzat Iberdrola Bildumako artelanen hautapen hau aurkeztea. Lehen aldia da obrak toki bakar batean biltzen direla, hartara gure arte-ondarearen zati garrantzitsu bat bisitari guztiekin partekatzeko.

Iberdrolak artearekin duen konpromisoa gure mezenasgo-zereginean kokatzen da, eta gure nahia da konpromiso hori modu iraunkorrean garatzea, iraganeko ondarearen aldeko ekintzen bidez, baina baita gure garaiko espresiobideak sustatzen dituzten ekintzen bidez ere.

Ildo honetan, Iberdrola Bilduma hazten joan da azken urteetan. Horretarako, gure jardueraren kultura-ingurunetatik datozen pieza berriak gehitu ditugu neurri handi batean, gizartearekin dugun atxikimenduaren erakusle.

Gure azken zabalkundearen ondorioz, eta eraikin korporatibo berrietara lekualdatuta, Bilduma hiru multzo berezituetan barrena joan da handitzen, betiere gure enpresaren historiarekin duen lotura estuari helduta, beti bezala: alde batetik, XIX. mendearen amaierako eta XX. mendearen hasierako euskal eskola, gure erroen ikur; bestetik, XX. mendetik egun arteko espainiar artea, gure enpresak Espainian duen lidergo energetikoa sendotu duen garaiaren lekuko; eta, azkenik, nazioarteko argazkigintzaren ildo bati ekin diogu, azken hamarkadan Konpainiak izan duen zabalkunde globalaren isla.

Erakusketa honek Iberdrola Dorrean egon behar zuen ezinbestean, jada Bilbo berriaren arkitektura-mugarri dugun eraikin horretan, hain zuzen. Zentzu horretan, Javier González de Durana erakusketaren komisarioa zoriondu nahi dut, egin duen lanarengatik eta, bereziki, artelanak eta eraikina ederki uztartzen jakin duelako, oso kontzeptu erakargarri bati jarraikiz lanak hautatzeko eta piezak kokatzeko: azal zeharrargiarena.



Larruaren bestaldean | **Javier González de Durana**

Enpresaren mundua eta artearena eskutik joan ohi dira. Ez da behar Hans Holbeinen edo Quentin de Metsysen hitzik hori frogatzeko; izan ere, aski da taula gotikoak ekartzea gogora, nola haietan merkatari-komitenteek beren burua agerrarazten zuten harrotasun mundukoiz eta gogo espiritualez. Ez dira enpresari guztiak eta enpresa guztiak arte-bildumagile, hori ez baitago haien helburu edo zereginen artean, baina guztiontzako eta bakoitzarentzako onurak eragiten dituen enpresa-sare dinamikorik gabe, ezin izango litzateke artearen merkatu bat agertu, ezta bildumazaletasuna sortu eta garatu ere.

Enpresa-bildumazaletasuna jarduera korporatibo moduan hasi aurretik, enpresari batzuk bildumagile ziren, beren kasa. Bi kasuetan arrazoiak berak dira: sentsibilitate bat (artearen aldeko joera bat), gustu bat (arte-mota jakin batera begira dagoena: antzinakoa, modernoa, pintura, eskultura…); eta ahalmen ekonomiko bat (aukeran dituzten piezarik onenak eskuratzeko). Horiek dira bildumagilearen irizpideak definitzen dituzten premisak, horiek dira jarduera eremua eta estrategia; eta berdin dio obrak bakarkako pribatutasunean bildu diren edo adostasun korporatibo batean eskuratu diren.

Esan ohi da bildumazaletasun korporatiboak, bakarkakoak ez bezala, aktiboen dibertsifikazio estrategiko bat duela helburu bakar. Baina, egiaz, bildumazaletasun pribatuan artelanak lagungarri izan ohi dira beharkizun garrantzitsuagoak ebatzi behar direnean. Ez da anomalia bat, ezta traizio bat ere, baizik eta konponbide bat, eta, aldi berean, haustura bat; beraz, bizitza bera da, azkenean bildumak egitea bizitzeko modu apasionatu bat baita, non irabaziak eta galerak baitaude, lorpenak eta frustrazioak. Ezin da beti gura dena bildumaratu, baina beti da gura hori bilduma hobetzeko eta hazteko gogoa sustatzen duena.

Puntu honetan, alderik handiena gura horren ondorioen zabalkundean datza; bildumazaletasun pribatuak obrak zabalik ez dauden espazio domestikoetan sartzeko joera du; korporatiboak, berriz, emaitzak gizarteratzea du helburu nolabait. Eta Iberdrola horren eredu bikaina da.

Iberdrolaren kasua, eboluzioa eta garapena

Arte-bilduma guztiak bizi dira berezitasun espezifikoen lepotik. Modari edo askoren gustuari jarraikiz gauzatu diren bilduma publiko eta pribatu horietan ere ikus daitezke bilduma jakin horrek bakarrik dituen ezaugarri batzuk, besteek ez dituztenak. Azken finean, bildumak pertsonek egiten dituzte, eta pertsonek esperientziak dituzte, ezagutzak, informazioak, garapenak, aukerak eta gustuak; eta horiek guztiek bihurtzen dute pertsona izaki bakar. Izan litezke kointzidentzia batzuk bi pertsonen artean, baino inoiz ez guztiak. Bestalde, logikoa da arte garaikidearen bildumagileek beren garaiaren espirituaren lekukotza ekartzea, kontzienteki edo ez. Albako etxeak ere, edo Medina-Sidoniakoak, Errege Etxeak biltzen zituen artista beren eta gai berdineko pinturak zeuzkaten: XVIII. mendearen azken laurdenean, jakina, guztiek nahi zituzten Goyaren edo Pareten pinturak. Berdin gertatzen da orain Tàpiesekin edo Oteizarekin; alderik handiena, baina, honetan datza: nork eskura dezakeen *tàpies* bat edo *goya* bat.

Iberdrolaren arte-bildumak bakarra izateko ezaugarriak ditu, korporazioaren garapen historikoarekin zerikusia dutenak, gainera.

Iberdrola euskal enpresa bat izan zen sorreran, Bilbon zuena egoitza, XX. mendearen hasieran. Eta garai hartakoa da Euskal Herrian modernitate artistikoa hasten zen garaiarekin zerikusia duen pintura multzo bat. 1875ean hasi zen garai hori, foru erregimenaren zati handi bat ezabatu zenean, horrek Espainiako merkatua bateratzea ekarri baitzuen. Pintura horietan, nabariak dira, bai kostunbrismoaren pisu handi bat, bai 1898ko krisi politiko eta sozialaren inguruan sortu zen espiritu eraberritzaile bat.

Beste obra talde bat 1950eko hamarkadatik aurrera kokatzen da. Une horretan, Iberdrola gaur egun osatzen duten enpresak ziren liderrak, inolako zalantzarik gabe, merkatu nazionean. Horren ondorioz, bildumak Espainiako artistak izan zituen jomugan, hizkuntza plastikoaren berritzaileak, zeinak batez ere 1957tik aurrera bilakatu baitziren ikusgarri. Informalismoa, pop artea, zera geometrikoa, zera materikoa… horiek guztiak nabarmendu ziren Espainia sozialki eta ekonomikoki sozializatu zen neurri berdinean.

Azkenik, hirugarren talde bat XXI. mendeko hasieran sortu zen, noiz eta konpainia korporazio global bilakatu zenean, planeta osoan zehar zabalduta. Zabalkunde horrek nazioarteko artistak bildumaratzea ekarri zuen, berezitasun batekin: argazkigintzarako joera esklusiboa, arestian aipatutako taldeak, salbuespenak salbuespen, pinturara emanak bazeuden ere.

Hiru kapitulu horiek une enpresarial eta historiko desberdinetan jaio baziren ere, guztiak joan dira ondoren piezak gehitzen –berriki ere bai– eta edukiak hobetzen. Horrek garbi erakusten du bilduma bizirik dagoela, bere perfekzio bereziaren bila jarraitzen duela sendo, bildumagile ororen ariman gura utopiko hori baitago.

Dorrea, kristal-azal eta argi-gardentasun

*Azal zeharrargia*k Iberdrola Korporazioaren bi ondare nabarmentzen ditu: betetik, César Pellik diseinaturiko Dorrea, protagonismoa ematen baitio kristalezko larruari, zeinak eraikinaren erabiltzailea inguruko paisaiara proiektatzen baitu, kanpora; eta, bestetik, denboran zehar bildutako arte-bilduma, behatzailea bere baitara proiektatzen duena, barrura. Horiekin, azaleren eta zeharrargiaren inguruko diskurtso bat osatu da (azalera eta argia, azala eta iragazkortasuna, zorroa eta gardentasuna). Kontzeptu horrek, eduki artistikoa ez ezik, erakusketa-gunearen antolamendua zehaztu du, neurri handi batean.

Arkitekturan, gardentasunak leku desberdinak aldi berean antzematea errazten du, eta ordena espazial zabaldu bat da, non nabarmen garbia dena nabarmen lauso bihurtzen baita. César Pelliren eta antzeko proposamen minimalistek (lehen arrazionalisten eragin formalaren pean, baina ez eraikitzailearen pean) eraikinaren azalean eragiten dute, material erreflexiboak erabiltzen baitituzte eta argiaren jokoa ustiatzen baitute mintzak, pantailak eta filtroak erabiliz. Haiekin, aldakor bilakatzen dira beren azaleren gardentasuna, zeharrargia eta opakotasuna. Horrela, itzalik gabeko argi-arkitektura bat sortzen dute; eta harrizko edo beirazko abstrakzioak; eta prisma bertikal edo horizontalak, lamina zeharrargiz eta sare gardenez estaliak, zeinak azaleraren egiturari eta azalaren leuntasunari eragiten baitiete.

Eraikuntza-garrantzi hori kontuan hartuta, bi balio horiek, arkitektonikoa eta artistikoa, nabarmentzen dituen espazioaren antolaketa bat sortu da, eta, aldi berean, bereizita gorde dira ongi berezitako bi girotan, hartara lehian ibil ez daitezen, bisitaria haietan barrena ibil dadin, biak ala biak banan bana begiratuz eta gozatuz. Gortina arin eta ilun mikroperforatu batek bereizten ditu, metalezko sabaitik zintzilik, bi gune-giroak.

Gune-giroaren lehen ibilbidea noraezekoa da, eta kristalezko fatxadari oso itsatsia dago. Azal arkitektonikoaren garrantzia azpimarratzen du itxitura garbi eta gardena den aldetik, eta, aldi berean, bisitaria harreman zuzenetan jartzen du paisaiarekin eta argi naturalaren errealitate aldakorrarekin. Ibilbide hori erabat lineala da, eta erabat aurreikusteko modukoa hasieratik. Kristalezko azala, begiradak gurutzatzen duena, arkitektura modernoaren mugarrietako bat da; izan ere, fatxada-horma estruktural eramailea, trinkoa eta hutsuneek mugatua, kristalezko epidermis fin batekin ordezten du, eta horrek, soineko argi eta arin bat balitz bezala, barrualdearen eta kanpoaldearen arteko muga ezartzen du sinpleki. Mies van der Rohek garbi azaltzen zuen noraino txunditzen zuen beirak: «Kristalezko maketekin lanean, ikasi nuen erreflexuen jokoak duela garrantzia, eta ez, eraikin arrunt batean bezala, argiaren eta itzalaren efektuak».

Bigarren gune-giroaren ibilbideak artelanetan jartzen du ikuslearen arreta. Barrualdekoa da, eta, beraz, orduen poderioz aldatzen ez den argi batek argitzen du artifizialki. Ibilbideak sigi-saga egiten du, eta artelanetara eramaten du, haiek aurkitzera.

Iberdrolaren bildumaren zatirik handiena pinturak eta argazkiak dira: hau da, pigmentuz bustitako oihalak eta paperak dira, balio iraunkor eta transzendentea duten irudiak, artelanak horregatik. Arte horrek argia eta jakintza eskaintzen dizkio ikusleari, eta giza bizitzaren gaiak –bestela, arterik gabe, zailak ulertzen askotan– gardendu egiten ditu. Zentzu batean, arte horrek errealitatea begien bistan jartzen du, eta barruan argitasuna proiektatzen du.

Bildumako obra batzuek, gainera, giza larruaren eta bestelako azalen gainean mintzo dira: hori da Francisco Iturrinoren kasua, emakumea argidunak eguzkitan; hori da Francesca Woodmanem kasua, beste arkitektura baten aurrean lurrundu egiten den gorputza; hori da Robert Mapplethorperen kasua, bizitakoaren aztarnetatik mintzo diren eskuak; edo hori da, besteak beste, Prudencio Irazabalen kasua, mihise gaineko pigmentu-sedimentazioak, beraien artean kolorea izerditzen dutenak.

*Azal zeharrargia*k, beraz, Iberdrola Korporazioa du mintzagai, haren garapen historikoa, egungo egoitza arkitektonikoa («lanbroaren eta desagerkortasunaren» poetikarekin jolasten dena, Jean Nouvelek esango lukeen bezala) eta objektu artistiko argiztagarriak biltzeko duen modua.

I. kapitulua: Modernitatearen jatorriak Euskal Herrian

Aurreko urteetako pieza batzuk badaude ere, esan daiteke apartatu hau 1884an hasten dela Adolfo Guiardekin, eta 1929an amaitzen dela José Mª Ucelayrekin. Bi urte horien artean artista modernoen hiru belaunaldi ia sartu ziren. Guiardek inpresionismoaren hizkuntza ekarri zuen Parisetik Espainiara –garai hartan, ia pintore guztiak Erromako akademizismora jotzen zuten prestaketa osatzera–; Ucelay, berriz, abstrakzioan parte hartu ez zuten Europako abangoardietan murgildu zen.

Belaunaldi aitzindaria –meatzaritzarekin, burdingintzarekin eta ontzigintzarekin aberastutako burgesia baten gustua hezi zuena eta erabat sinistu zuena Ramiro de Maeztuk esaten zuen horretan, hots, indar ekonomikoak berekin apoteosi artistiko bat ekarriko zuela– Regoyosek, Guineak, Guiardek, Losadak, Zuloagak eta Iturrinok osatu zuten. 98ak utzitako abiada zuten, eta, horrekin batera, bokazio etsigaitz bat eta sinismen sakon bat heziketa artistikoaren ezaugarri zibikoetan.

Jarraitzaileek, ordea, etsipena izan zuten bidaide, aurreko belaunaldiak emandako itxaropenak bidean galduta; eta, horrela, euskal artista modernoen bigarren belaunaldiak (Maeztu, Larroque, arruetarrak, zubiaurretarrak, Tellaeche, Echevarría eta Arteta) 98aren ondorengo kexa-oihu bat egin behar izan zuen, eta autoantolaketarako dei bat, XX. mendeko lehen urteetan. Haien une sortzaile muturrekoenak, dena dela, ez ziren postinpresionismotik eta sinplifikazio kubista oso arin batetik harago joan.

Hirugarren belaunaldiari dagokionez, esan daiteke Ucelay bakarrik agertzen dela hautapen honetan, Ramiro Arrúe zeharka baino ez baitzen sartu. 1920tik aurrera surrealismoaren, metafisikoen, simultaneismoaren, esperimentazio sobietikoaren eta abarren eragina jaso zuten artisten artean, Bermeoko pintorearen lekukotza bikaina da, eta bere garaia ederki estaltzen du Giorgio de Chiricori egiten dizkion keinuekin eta Federico García Lorcarengandik jasotzen dituen azentuekin.

Ikonografia kostunbrista eta XX. mendearen hasiera sortutako ildo estilistikoak hamarkada askotan luzatu ziren euskal testuinguruan, erabat berezita baitzegoen garai hartan munduan gertatu ziren iraultza piktorikoetatik, unibertso itxi eta endogamiko bat balitz bezala.

I. tartea: Oteiza 1957

Jorge Oteiza, 1935ean Latinoamerikara joan zen euskal artista, izan zen modernitateari berriro atxiki zitzaiona; handik, eraikuntza-hausnarketetan eta espazio-teorietan murgildu ondoren, 1940ko hamarkadaren amaiera aldera itzuli zen Espainiara. 1950ko hamarkadan zehar, eskultura-programa konplexu bat garatu zuen, adar askokoa; guztiak 1957-1959 aldian trinkotu zituen. 1957koa da, hain zuzen, esfera desokupatzeari buruzko lana, gerraosteko abangoardien espainiar artea Iberdrola Bilduman sartzen duena.

II. kapitulua: Espainiako artea 1957tik aurrera

1957koa da, orobat, Antonio Lópezen pintura, baina zera modernoaren beste esparru batekoa. Espainiar pintoreak landa-inguru batetik begiratzen zituen urruneko hiriko argiak, eta, ondoren, kaleetako argi horietan murgildu zen. Espainiako arterako mugarri izan zen urte horretatik –El Paso, Parpalló (1956) eta Equipo 57 sortu ziren– abiatzen da Iberdrola Bildumatik ateratako pinturen eta eskulturen hautaketa hau.

Espainiako arteak, une horretatik aurrera, bide ugari izan zituen, informalismorantz, azalera materikoetarantz, pop arteratzen eta zera geometrikorantz jo zutenak; horrela, Francoren diktadurapeko bi azken hamarkadetako ekoizpen emankorrena gertatu zen. Abangoardia artistikoek ideologia izateari utzi zioten, eta berrikuntza formal edo narratiba bisual bilakatu ziren aurrerantzean.

Askatasun politikoekin eta ortodoxia sortzaileen amaierarekin batera, ildo ugari zabaldu ziren: espresionismo ondoko abstrakzio berria, figurazio konplexu gabea, idulkirik gabeko eskultura, hizkuntza pertsonalen asmakuntza, lehenagoko topaketak oraingotzea, eta abar. Ildo horietako batzuek zenbait hamarkada iraun zuten: esate baterako, Ruedatik, Chillidan barrena, Ferrerera doana, ordenari sakontasun berezi baten bila; Campanotik, Sicilian barrena, Irazabalera doana, gardentasun kromatikoa duena *leitmotiv*; López Garcíatik Pérez Villaltaren hiri begitazioetara doana; Tàpiesetik Barcelóra doana, azalera biziko egituratutako joera duena, edo Equipo Crónicara, kritika politiko korrosibo eta umoristikoa dela eta.

II. tartea: Oteiza 1958

Oteizak eskulturari uzten ziola esan eta mende erdira, edo eskulturak Oteizari utzi eta mende erdira, haren bideak belaunaldi berrien lana elikatzen jarraitzen du, ez, beharbada, zera formalari dagokionez, baina bai materiarekin, irudiarekin eta bertan dauden ideiekin harremanetan jartzeko moduari dagokionez.

III. kapitulua: Argazkigintza eta muga berriak

Argazkigintza ez zen berehala sartu museoetan. 1960ko hamarkada arte, dokumentu bisual bat zen, ez artelan bat. Hamarkada horretan, ordea, kontzepzio hori errotik aldatu zen, eta horretan zerikusia izan zuten, bai XIX. mendetik zetozen ideia museologikoak bertan behera geratzeak, bai artista-argazkigile batzuen lanek, azken horiek erakutsi baitzuten beren sorkuntzek beste sorkuntza artistiko garaikide batzuekin hartu eta ematen zutela, haien mailan. Eta argazkiak bezala, erabiltzeko eta erabiltzeko bakarrik egin ziren beste pieza batzuk ere bai (publizitatea, propaganda, kazetaritza, norberaren oroigarriak...).

Argazki-irudiaren normalizazio horretan, Becher senaremazteek rol erabakigarria jokatu zuten beren lan eta irakaspenekin, 1970eko hamarkadaren hasieran. Irakasle izan ziren, eta eragin handia izan zuten ikasleengan. Horietako batzuk (Ruff, Höfer, Struth, Hütte...) erakusketan daude lan esanguratsuen bidez, irakatsi zietenarekin hartu zuten zorraren lekuko. Beste zentzu batean, Richterek argazkia bera du helburu, baina pinturarako lanabes moduan ere erabiltzen du.

Horien arrakastatik aurrera, argazkigintzak bere egin zituen pinturaren tradiziozko generoak, pinturak berak XX. mendean zehar pixkanaka-pixkanaka bertan behera utziak zituen generoak hain zuzen. Aurrerapen teknologikoek efektu-joko zabala egiteko aukera ekarri zuten; orobat, formatu handiko irudiak ebatzi zituen, eta, horrela, pinturaren eta arte handiaren arteko paralelismoak areagotu egin ziren. Artista askok irudiaren arloan jarri zuten sormena (Collins, Tillmans, Maisel, Doherty, Lambri, Ortiz, Zubero, Custance...).

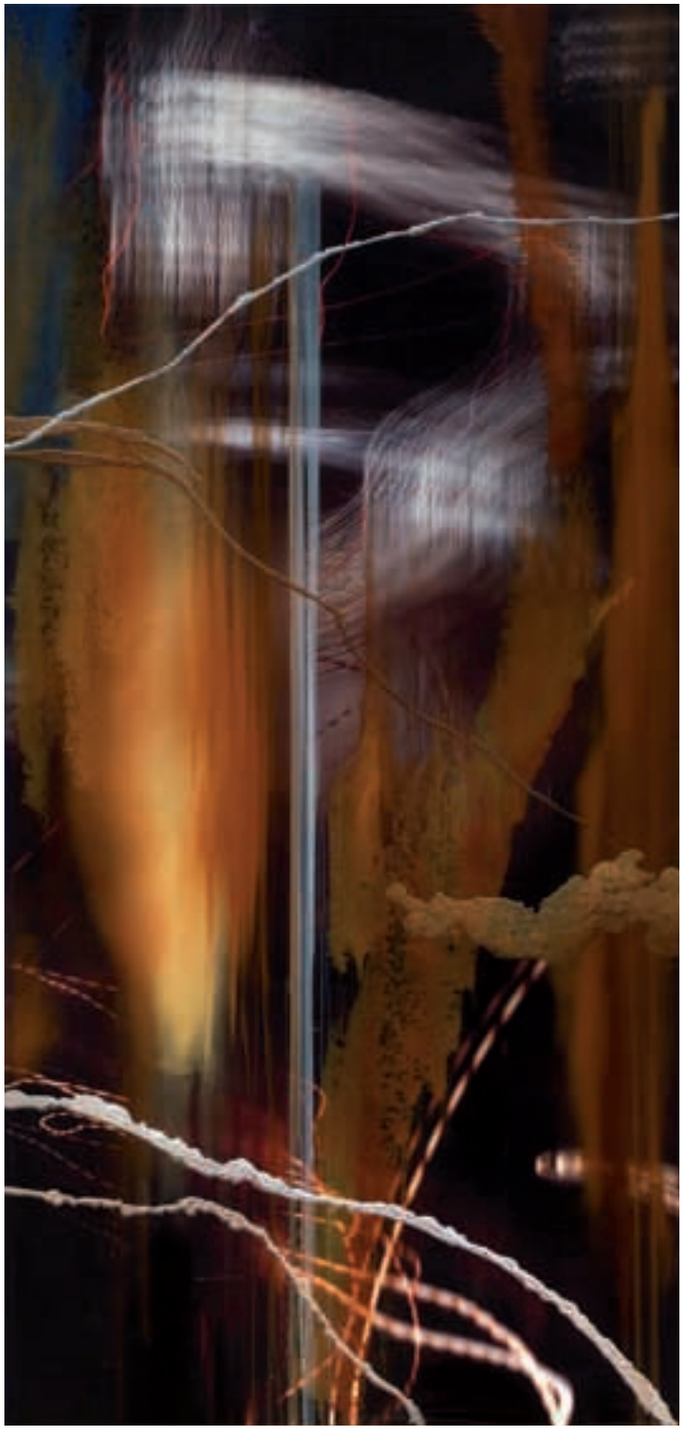
Estatu Batuetan, bechertarrek izandako rol bertsua izan zuen Mapplethorpek, beste estilo baten dinamizatzaile izan zen aldetik. Haren aztarna lausoagoa izan zen, eta nahiz eta Woodmanen, Orozcoren edo Munizen lanean hasieratik identifikatu ezin, amerikar guztiek onartzen dute hura izan zutela guztion aitzindari. Bestalde, Twomblyek Richterrek izandako rola bete zuen Europan, pintura utzi eta gai beretara gerturatu baitzen (lore ezinezko horiek), baina, kasu honetan, kamerak ematen duen berehalakotasunaren bidez.

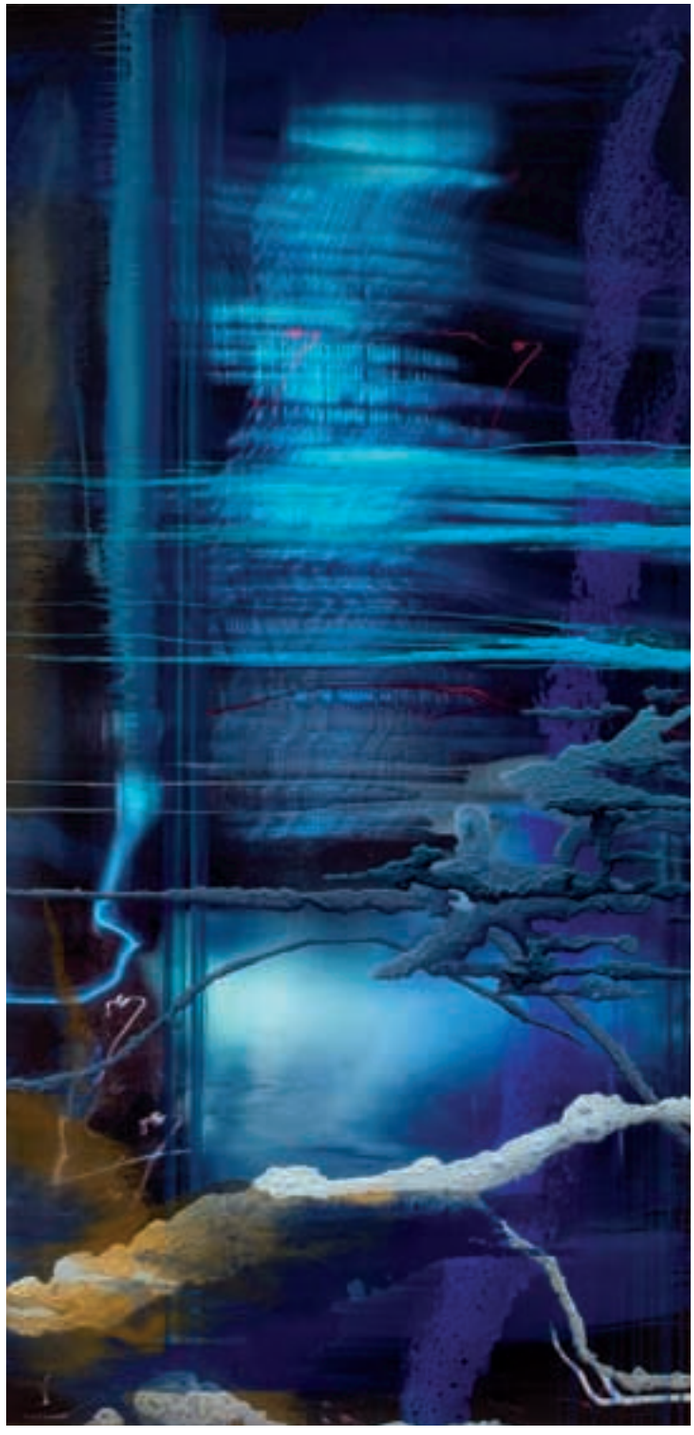
Argazkigintzari dagokionez, Iberdrola Bildumak baditu, gainera, pare bat izen berezi lanaren izaerari dagokionez: Sugimoto, itsasoari begira, geldi, ia erlijiozko jarrera batean; eta Hatoum, bere hankak nola mugitzen diren begira, bere performance batean jarraitzaile ikusezin baten botak arrastaka eramatera behartuta.

Sarcola: Atarba

Dario Urzay

Pasaje nocturno (I) y *(II)* [Gaueko ibilia (I) eta (II)], 2011
Dibond gaineko teknika mistoa, 380 x 180 cm-koa bakoitza







Ez da ohikoa, azken aldian, Darío Urzayk bere lanen izenburuak elementu jakin batzuetara daramaten hitzez osatzea. Nahiago du artxibo-zenbakien edo koordenatuen abstrakzioa. Pintura ez errealistari, eta Urzayrena halakoa da, ez zaio komeni interpretazioa zentzu batean edo bestean bideratuko duen hitzezko iruzkinik izenburuan. Historikoa da artista abstraktuek izenburuak zenbakiz jartzeko joera, edo izenbururik gabe uzteko, hartara iruzkinetan oinarritutako irakurketak oztopatzeko, ikuslea libreki gerturatu dadin obrara eta baldintzarik gabe interpreta dezan.

Bi kasu hauetan, ordea, Urzayk ez du ohitura hori jarraitzen, eta bi izenburuek leku jakin batzuk dakartzate; izan ere, «gaueko ibiliak» dira, joan-etorri eta iluntasun, igarobide eta lanbro. Hargatik, pinturek argia dute. Gardentasun fineko azaleraren atzean, argi-habiak daude izpi kromatikoen artean, inkontzientearen amets eszenografikoak ekartzeko; hortik, beharbada, gauaren aipamena. Pintura okreak haitzulo lurkara eta beroen barrua dakar; eta urdinak, leize hotzen sakontasuna.

Bi piezok Iberdrolak zuzenean eskatu zizkion artistari Iberdrola Dorrearen atartean jartzeko. Bi panel dira, atartean sartu eta aurrez aurre topatzen direnak modu simetrikoan, igogailu orokorretara daraman erdiko korridorearen bi aldeetara. Eskala, gaia eta kokapena izugarriak dira.

Jesus Mari Lazkano



Natura imaginis, 2010-2011
Mihise gaineko olio-pintura, 1.600 x 600 cm





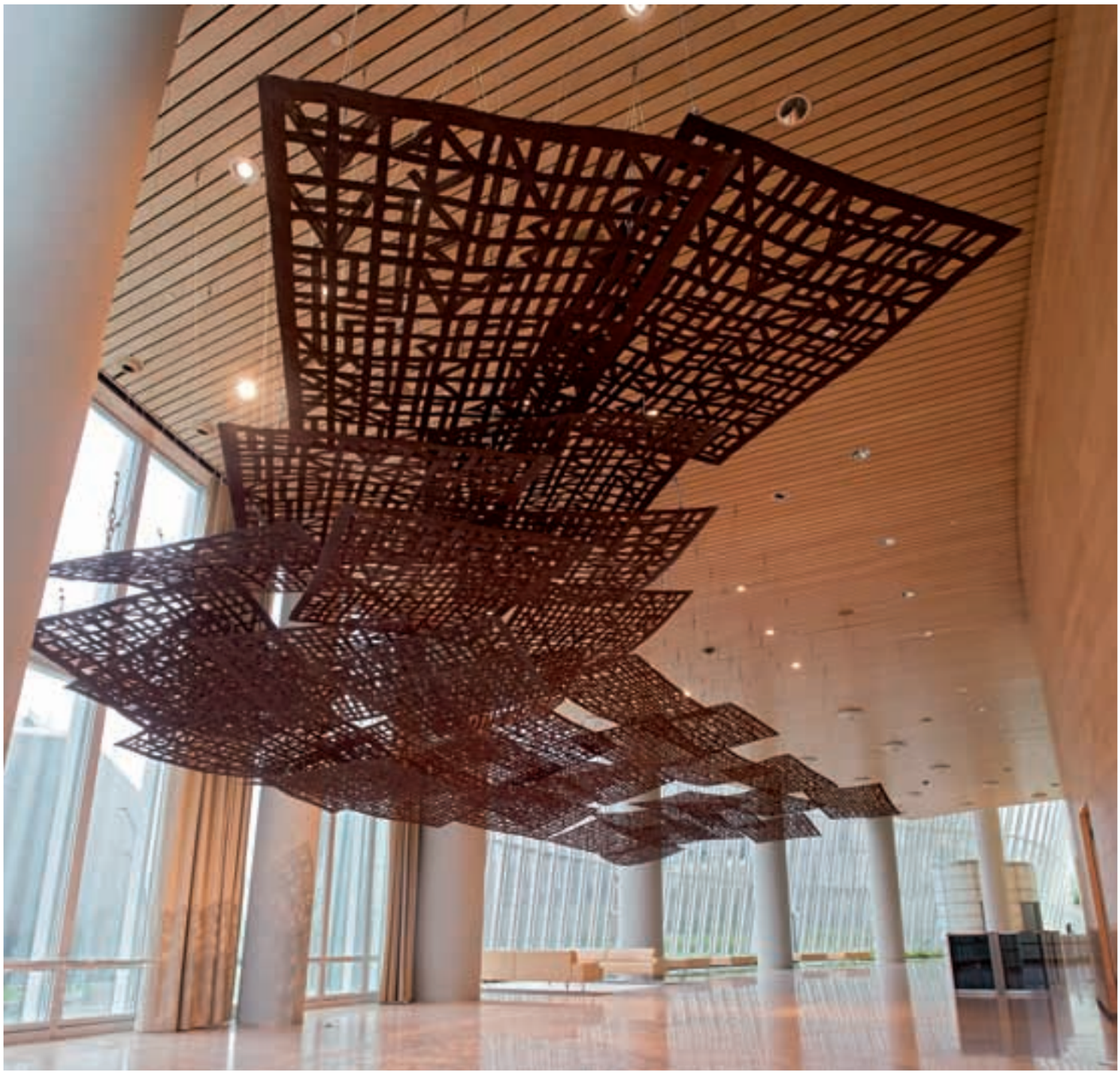
Hasieran industria ondoko paisaiak begiratzen zituen; egun, naturan murgiltze panteista bat egiten du; horien arteko bidean, Jesus Mari Lazkanok hainbat estadio igaro ditu (Erroma, Urdaibai, New York…), eta, bakoitzean, munduaren eta errealitate desberdinen –naturalak edo gizakiak eraikiak– ikuspegi propioa duen pintore honek bere obrak utzi ditu pinturarako dauzkan dohain bikainen lekuko gisa. Ikuspegi propio horrek, izan ere, Lazkanoren lan guztia ukitzen du, eta, azken finean, nortasun pertsonalaren ikur indartsu bat da.

Azken erakusketetan, nahiz eta «arkitektura (artifizialtasuna)-paisaia (natura)» elkarrizketarekin jarraitu, azken hori gailentzen zen: gizakiak ukitu gabeko egoera, alegia. Dimentsio erraldoietako lan hau Iberdrolak eskatuta egin zuen. Bertan, naturak, irudi den aldetik, erabat menderatzen du guztia (Philippe Starckek zukugailuak ez du aldatzen hori), eta bat dator energiaren oinarrizko iturriarekiko –basoarekiko eta ibaiarekiko, egurrarekiko eta urarekiko– begirune korporatiboarekin.

Pintura honek ikuslea –horrelako irudi erraldoi batek inguratuta– naturaren fikziozko errepresentazio batean murgiltzen du. Ez dago amarrurik, ez elkarrizketarik Dorrearen kristalen barrena ikusten den landarediarekin. Horma izateko gura duen pintura bat da, zera arkitektonikotik harago.

Cristina Iglesias

Cúpula inclinada suspendida (Rendez-vous with Rama) [Kupula etzan eta zintzilikatua (Zita Ramarekin)], 2011
Burdina-hari gozo txirikordatua, neurri aldakorrak



Cristina Iglesiasen pieza monumental horrek, eskulturaren bidez, zera literarioa eta zera arkitektonikoa ere hartzen ditu. Iberdrola Dorrearen atarteko eskuineko korridore perimetralaren muturrean dago, eta, sabaitik zintzilik, César Pellik sortutako espazioaren pertzepzioa aldatzen du, zorutik ez gertu ez urrun, erdibidean baizik. Laino trinko eta esanahiez betea balitz bezala (lehenengo begiratuan antzematen ez diren esanahiak), eskultura dinamikoki sortzen da. Alanbrezko hogeita hemeretzi laminak informalki zabaltzen dira itxuraz, elkar ukitu gabe nahiz eta hainbat puntutan gurutzatu, uler daitekeen ordenarik gabe, organismo bizidun baten antzera, zeina, bakarkako izakiz osatua, lekurik erosoena bilatzen baitu beretzat eta bere kideentzat. Txori-saldo bat edo arrain-sarda bat, horra konparaziorik egokienak.

Arkitekturaren logika puskatu egiten du presentzia fisiko horrek, hormek, zutabeek eta beirateek ezartzen dituzten arauak gainditu egiten baititu. Hala ere, arkitekturak, zehazki sabaitik datorren argiak, obraren osagai literario bat erakusten du, laminetako zuloek Arthur C. Clarken testu bat baitakarte letraz letra, *Rendez-vous with Rama* testukoa, itzalen bidez zoruan proiektatzen dena. Irakurketa ia susmoz egin behar da, zail baitago, baina begietara ekartzeko modua hain da poetikoa, ezen bultzatu egiten baikaitu ulertzen saiatzera. Errazteko, dena dela, gertuko panel batean irakur daiteke testu hori. Dokumentu literario baten aurrean gaudenez, zera narratibo josi baten aurrean, geruza-talde flotatzailea liburu zabaldu baten orrialdeak ere badira; liburu zabaldu bat zeinak babestu egiten baikaitu, hartu egiten baikaitu eta, haren itzalpean, ezin deszifratuzkoa ulertzeko aukera eskaintzen baitigu.



Txomin Badiola

Si la memoria no me traiciona 3 (Entelequia) [Memoriak traizionatzen ez banau 3 (Entelekia)], 2009-2010
Metal gaineko inpresio gaineko egur eta txapa galbanizatuzko eraikuntza, 300 x 240 x 65 cm




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

Txomin Badiolaren lanak intrigarako arrazoi asko eskaini ohi ditu. Haren eskulturek eta argazkiek presentzia formal sendoa dute, eta diren guztia erakusten dute, korapilo eta estaldurarik gabe; hala ere, aldarrikatzen duten kontakizunak baditu zenbait alderdi zabal eta amaitu gabeak (edo itxura hori dute), eta alderdi horiek diskurtso espekulatzaile bat dakarte; ondorioz, galdera batzuk egiten dituzte hainbat gairen inguruan: metanarrazioa, eraikuntza, irudi-elkarrizketa, kontrakoen edo desberdinen dialektika, eta abar. Eraikuntza hauek gordetzen duten zera hermetikoak ez dakar mututasunik, baizik eta hausnarketa eta zentzuari ate bat zabaldu beharra (zentzuren bati, asko egon baitaitezke); eta horiek bihurtzen dituzte eraikuntza horiek zer eta gura duten hori.

Azalera zuri-beltz batek orbainak ditu –inprenta-probak edo–, eta testu zatiak. Testuen artean, erliebe handiagoan, piezari izenburua ematen dioten biak daude. Azalera horretan aintziratuta, aluminiozko hiru barrek egurrezko egitura bati eusten diote, eta egitura horrek atzeko irudiaren gainean egiten du hegan, eta aurreko espazioa bereganatzen du. Hiru barrak distantziakideak dira posizio paralelo perfektuan. Hala ere, espaziora jaurtitzen duten egurrezko egitura ez dator bat itxuraz ulergarria den logika batekin; haren eraikuntza eta amaiera perfektuek, alabaina, logika horretara etortzeko gogo garbia erakusten dute. Bada puntu bakar bat non inprimatutako zatiak eta hegan dagoenak bat egin bide baitute, eta horrek ekartzen du guztiaren zoru gaineko oreka.

José Ramón Amondarain



Stella Richter, 2008
Mihise gaineko olio-pintura, 230 x 300 cm





Pintura, edo, hobe esanda, pintura ikustea eta hark erakusten digun egia edo gezurra, asko maite du José Ramón Amondarainek. Pintura errealista artifizio bat da, direna erakusten ez duten gauzak erakusten bide dizkiguna. Gauza horiek, alabaina, ongi onartu ohi ditugu, erakusten dutena balira bezala; eta, gainera, pozik gaude baldin eta amarrua nahikoa sinisgarria bada. Amondarainek gustuko du autoamarru horrek dakartzan paradoxak planteatzea; guztietan zaharrena «pintura pinturaren barruan» da, eta, jakina, *trampantojo* delakoa (tranpa eta begia); baina Amondarain ez da horretara mugatzen; aitzitik, artistikoki egindako irudiaren historian sartzen da, eta guztiari itzulipurdi kontzeptualak ematen dizkio. Artista ospetsu baten autorretratu fotografikoa olio-pinturekin ekartzen du Amondarainek, eta berdin-berdina da; hor, adibidez, ikusten dugunaren gaineko zalantza planteatzen du: argazkia da edo pintura? egile ospetsuarena da edo Amondarainena? Eta azken horrena bada, zer da batena eta zer bestearena? Eta horrela amaierarik gabe.

Pablo Picassok *Guernica* nola gauzatu ote zuen gaitzat hartuta, Amondarainek Picassok berak emandako amaieraz harago zihoan garapen bat proposatu zuen (Picassok emandako amaiera 1937ko Pariseko Erakusketaren irekierak ere emana izan zen); Amondarain Malagako egilearen buruan sartu zen, irudikatzeko nolakoa izango ote zen pintura famatu hori sortzaileak egun batzuk gehiago eduki izan balitu, aldaketa asko sartu baitzituen egun gutxitan. Hori izan da artearen historian izan duen barneratze ospatu eta berrienetako bat.

Iberdrola Bildumako pieza honek bazter bat dakar (museoa edo arte-galeria?). Bertan, arte garaikideko obra batzuk daude ikusgai hormetan edo lurrean jarrita; horietako batean, Gerhard Richter pintoreak (olio-pintura txiki bat, pertsona baten aurpegiaren argazki mugitu bat simulatzen duena) Frank Stellaren kolore korapilatuen asaldura abstraktu bati begiratzen dio.

Asier Mendizabal

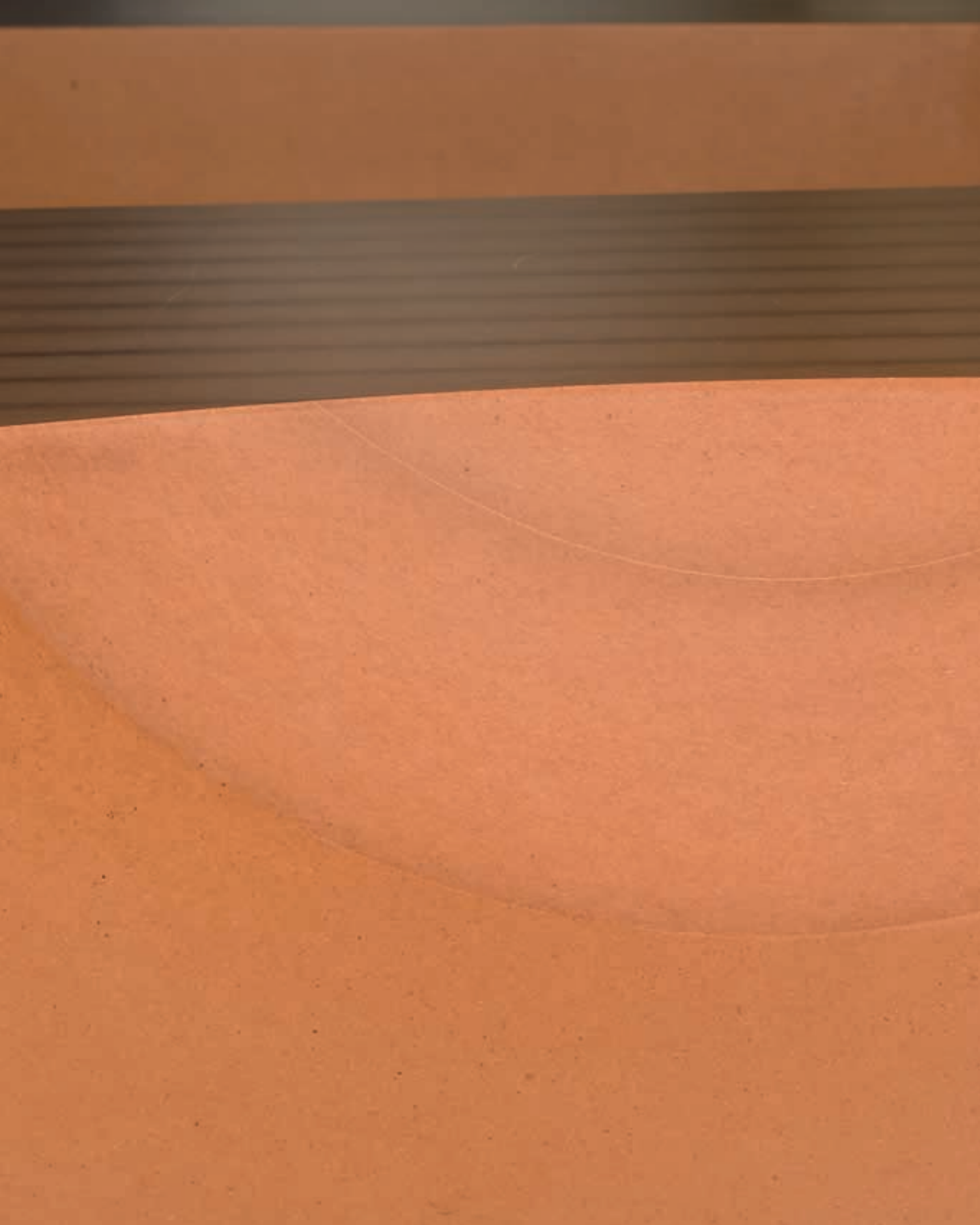


Hard Edge # 2 y *# 3* [Ertz gogorra # 2 eta # 3], 2010
DM egurra eta berniza, 366 x 40 x 40 cm



Asier Mendizabalen lana nahitako anbiguotasun baten barruan garatzen da. Haren objektu eta eraikuntzek ez dute esaten zer diren edo zertarako balio duten; hala ere, non dauden begiratu, eta beti ondorioztatzen da ez daudela bertan kasualitatez edo inolako axolarik gabe; izan ere, distortsio bat sortzen diote lekuari, eta bi zereginen artean aritzen da: espazio bat egin (propioa) eta espazio bat desegin (bestearena).

Esan daiteke estruktura bi hauek desagertutako antzinako arkitektura baten habe higatuak direla (eraikinik modernoenean eta material moderno batekin eginak, DMrekin), eta. orobat, atsedenerako eserleku luze arruntak. Hala ere, higidura kokatu horiek erakusten dute ez gaudela arkitekturaren destilazio baten aurrean ez eta produktu higigarri baten aurrean ere; izan ere, inposatzen den zerbait da, ezkutuko logika bat duena, eta hori bilatzera gonbidatzen gaitu. Erro minimalistako piezak, bizitua eta urratu edo aldatua beste forma edo sentsazio batzuk lortzearren –prisma perfektuetatik eta ertz bizietatik abiatuta–, hutsune arin eta makurrak eta espazio perimetralak sortzen ditu, ez barrukoak. Ebasketa horiek –jatorrian nolakoa zen ederki erakusten duen elementu baten materiarenak– aktibatu eta dinamizatu egiten ditu estruktura horizontal indartsu eta jada ertz lausoak dituzten horiek. Egurraren higidura horrek Nestor Basterretxeak 1970eko hamarkadan egindako eskulturen formalismoak dakartza gogora, bereziki gipuzkoar eskultoreak «euskal kosmologia»n egindakoak *(Idittu…)*, eta erakusten dute, beraz, obrak baduela lotura bat tokiko eskultura-tradizio sendoarekin.



Ibon Aranberri



Prolongación vernácula [Herri-luzapena], 2014
Poliesterezko erretxina, beirazko zuntza, egurra, beira, papera, 86 x 288 x 180 cm



Javier Pérez

Olivo II [Olibondoa II], 2014
Paper gaineko tinta eta grafitoa, 141 x 79 cm



450 x 270 x 270 cm.

Resina poliéster

transparente

teñida de rojo

a partir del

molde de

un olivo

real de

700 años

Darío Urzay
D88L0869, 2006
Egur gaineko teknika mistoa, 150 x 122 cm



Asier Mendizabal
Figures and Prefigurations (Divers, A. Rodchenko) [Figurak eta aurrefigurazioak – Divers, A. Rodchenko], 2009
Offset inpresio-mozketak, 90 x 64 cm



Hoofdstuk
Buiksel Hoofdstuk

Adolfo Guiard

Costureras en el parque [Jostunak parkean], ca. 1884-1885
Mihise gaineko olio-pintura, 33 x 24,5 cm





Parisen hainbat urte eman ondoren bizitzen, izaera industrialeko inguruetako auzoetara eta fabrika abandonatuetara egiaz gerturatuz, Adolf Guiardek pintura multzo bat egin zuen urmaelaren ertzean hizketan ari ziren edo elkarrekin josten ari ziren emakumeei buruz. Horrekin, bere estilo pertsonalaren heldutasunerantz aurrera egin zuen. Bi urte geroago eskuratuko zuen lehen aldiz osotasun hori, Bilbora itzulita, Sociedad Bilbainarako pinturak egin zituenean. Emakume horiek, orratzetan, haritan eta oihaletan murgilduta, isilik eta beren baitan bilduta, gainean dituzten zuhaitzen hosto artetik igarotzen den argi lausoak inguratuta, pintorearen arreta hartu zuten; baita beste batzuek ere, hain zuzen jatetxe eta kafetegietan elkarrekin hizketan ari zirenek argi elektriko okrearen azpian.

Euskal arteak inpresionismoan emandako lehen urrats horiei –Edgar Degas gertu zelarik emandakoak izan ere–, emakumeak harrapatu ez ezik, emakumezkoa ere baden sentsibilitate gozo bat darie, nolabait esatearren. Keinuen lasaitasunak, laneko kontzentrazioak, eskuen pentsamenduak, isiltasunak taldean edo hitz isilak, eta natura ordenatuarekiko harremanek Guiarden begirada sustatu zuten Pariseko azken urteetan, eta interes hori pintura okre eta berdeetara eraman zuen.

Anselmo Gudnea

Playa de Bakio [Bakioko hondartza], 1881
Mihise gaineko olio-pintura, 56,5 x 84,2 cm

Recolección de la manzana [Sagarra biltzen], 1893
Mihise gaineko olio-pintura, 68,5 x 107,5 cm

El alguacil [Aguazila], 1884
Mihise gaineko olio-pintura, 145 x 200 cm







Pintura hau ahalegin berezi bat izan zen Guinearentzat, jakitun baitzen joera modernoagoetarako bidean urrats handi eta nolabait arriskutsu bat izango zela aurreko belaunaldian tokiko ospe ona lortu zutenen hizkuntza piktorikoen aldean. Hala ere, puntillismoan sakontzea, obra honetan muturreko alderdi bat erakusten badu ere, ez zen izan kolorea bereiztearen ikusizko bertuteetan sinestearen emaitza bat, hartara egoera jakin baten argi-atmosfera hobeto harrapatzeko, baizik eta prozedura bat gogoz aplikatzearen ondorio bat. Guineak, horrelako obrekin, zituen jatorri akademikoak aurpegiratzen zizkiotenei erakutsi nahi bide zien bera ere izan zitekeela oso modernoa horretan jarriz gero.

Egoeraren gozotasuna, hiru figuren konposizio ona eta kromatismo erakargarria gorabehera, zintzotasunik gabe nabari da hainbat puntutan, bereziki pertsonaien aurpegietan, eta berezikiago lehen planoko neskarenean, ez baitu pintzelada bera erabiltzen hor eta gainerakoan, leuntasun arin bat du-eta, gainerako eraikuntza piktorikoarekin –puntatua eta metarikoa– kontraesanean. Aurpegi horrek atxikiaren eta desberdinaren itxura faltsua du. Guinearen ustez, antza, puntillismoak ongi funtzionatzen zuen natura ekartzeko; ez, ordea, pertsonak definitzeko.

Dena dela, irudiak Japoniako estanpen eta Guiarden irudiaren eta kolore urdinaren eragina ere badu, eta horrek anekdotismorik gabeko egoera kostunbrista honi armonia delikatu eta preziosista bat dakarkio.

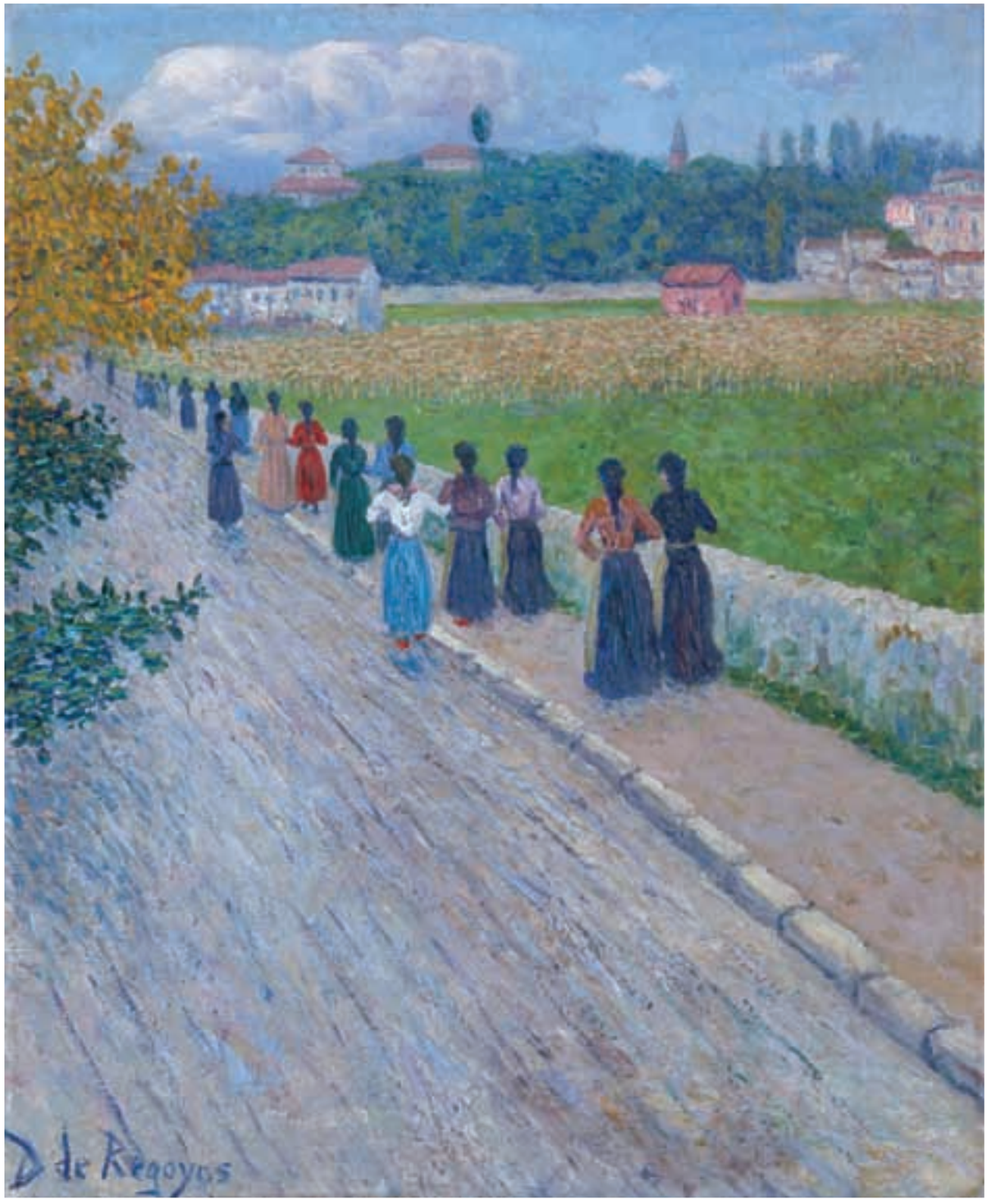


Darío de Regoyos

Salida de la fábrica [Fabrikatik irteten], 1902
Mihise gaineko olio-pintura, 61 x 50 cm

056 *Paisaje rural* [Landa paisaia], 1881
Mihise gaineko olio-pintura, 45,1 x 54 cm




D de Regoyos



Espainiako lurralde eta herritan barrena ibili zenean, Regoyosek egoera herrikoietan jarri zuen arreta, hasi gizarte baten tradizio beltzenetan, zeinak ekintza birsortzaile bat eskatzen baitzuten, eta festa eta jaietan amaitu, zeinetan bizitzaz gozatzen baitzuten, arazo ugariak gorabehera, dela landa eremutako biztanleek, dela industria eremuetakoek. Obra honetan, emakume batzuk fabrika batetik atera dira –pinturan ikusi ere egiten ez dena–, eta lasai doaz herrirantz larreak ebakitzen dituen errepide batean barrena. Zehazki, fabrika hori pospolo-fabrika bat zen, Irunen zegoena.

«Emakumea eta lana» dualtasunak artista asko erakarri zituen garai hartan. Kasu batzuetan, Guinea tartean, tradiziozko jarduera baten lekukotza emateko; Guiarden kasuan, berriz, etxeko lan bat nola igaro den taldeko aisialdira erakusteko; eta Regoyosen kasuan, emakume ugari nola atera diren etxetik kanpoan lan egitera dokumentatzeko.

Irudia lerro diagonal indartsu batek gurutzatzen du, eta lehenik protagonismo handia ematen dio errepidearen zoruari. Regoyosek binaka eta hirunako doazen emakumeei eskaintzen dien arretak erakusten du oraindik iragan estetikoaren eta orain aldakorraren arteko oreka bat gordetzen duen mundu batean hasi direla lanean. Orainaldi horretan, eguneroko larritasunak gorabehera (espaloi hori hormatxo baten eta zintarri baten artean), oraindik zegoen aukera antolaturik, inork harrapatu gabe, aurrera joateko.

Ignacio Zuloaga

Muchacho castellano [Gaztelako mutikoa], ca. 1907-1911
Mihise gaineko olio-pintura, 76,4 x 66,3 cm





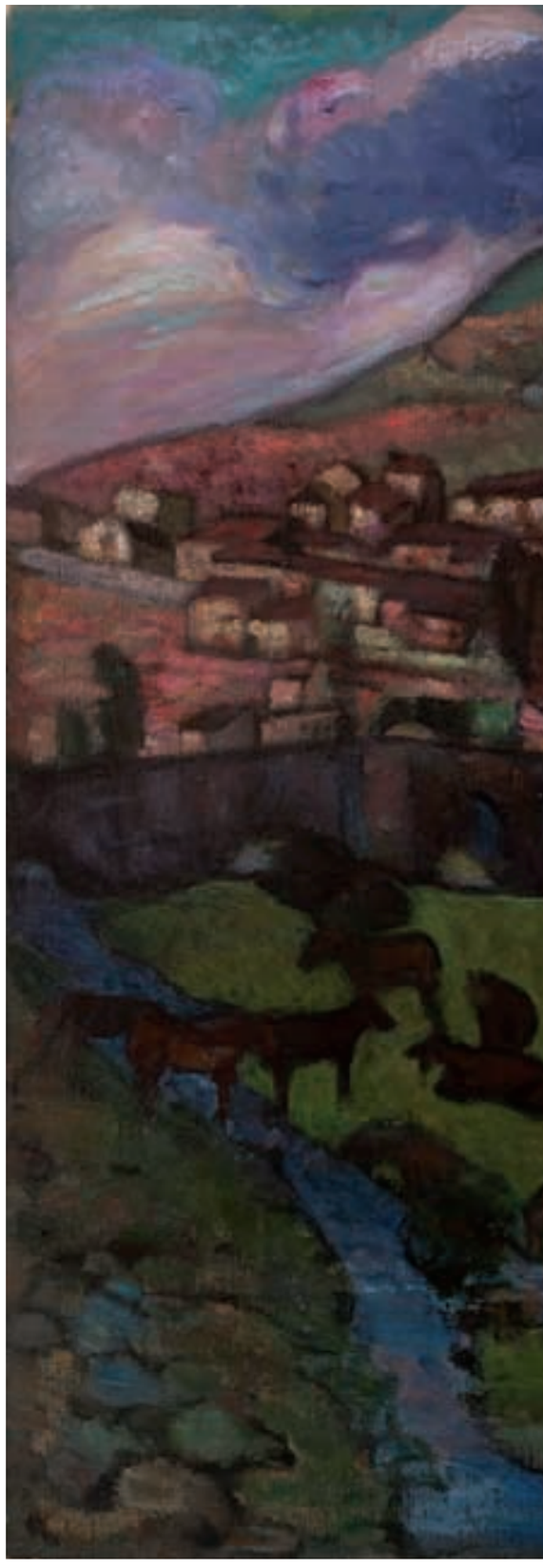
98ko Belaunaldiko idazle eta pintoreek Gaztelako lur eta jendeari miresmenez eta izuz begiratu zieten –iraganaren miresmenez, orainaren izuz–. Gaztela hartan, bada, Zuloagak sintesi bat bilatu zuen non harrotasuna eta pobrezia uztartu, handitasuna eta miseria, gaixotasuna eta duintasuna, bakarkakoa eta paisaia. Batzuetan, Zuloagak bere konposizioetan berezko teatraltasuna handitzen zuten ohar eszenografikoak sartzen zituen, eta, horrekin, bere ikuspegia tremendismoaren eta psikologiaren artean zebilen narrazio batera gerturatzen zuen.

Gaztelako mutiko honen erretratu hau nahiko berezia da Eibarko pintorearen lanean, bertan artistak euste literario batekin begiratzen baitio irudiari. Hori du ezaugarri. Ez dago anekdotarik, ez keinu nabarmenik, ez egoera handikoirik. Aitzitik: jarrera menderatu bat eta begirada apala, irudi itzaliak, paisaia gozo bat arratseko argian... Hala ere, bada pobrezia duinez jantzita dagoen gaztearen aurpegian zerbait, kezkagarri eta basati: bekozkoaren gogortasuna, behi-sudurra, belarri handiak, aurpegi lodia... bertan odolkidetasuna eta bortizkeria bortxatu bat antzematen dira.

Dena dela, gazteak lasai begiratzen digu, agian laino arrosa eta urdinek iragartzen duten iluntasunarekin batera iritsiko den zerbaiten zain.

Juan Echevarria

Paisaje de Pampliega [Pampliegako paisaia], 1910
Mihise gaineko olio-pintura, 89 x 116 cm







Familiaren negozio oparoa utzita, Juan Echevarríak bost urte eman zituen Paris montmartrianarrean, Paco Durríorekin eta buhameria artistikoarekin batera. Ondoren, Espainiara itzuli zen Poul Gauguinen pintura-erakusketak eta ohar kromatiko fauvistak ederki barneraturik. Lehen bizilekuetako bat Pampliega izan zuen. Gaztelako iparraldean, Leopoldo Gutiérrez Abascal, Adolfo Guiard, Miguel de Unamuno, Darío de Regoyos eta beste ibiltari batzuk biltzen ziren, hondaturik eta dekadente ikusten zuten lur baten paisaiaren, jendearen eta artearen bila. Lau horiek Echevarríaren pentsamenduan eta lanean eragin zuten; horregatik ez da harrigarria artista Pampliegara joatea. Gaztelako herri mardula, muino baten gaineko eliza batekin paisaian nagusi, baserri barreiatuak behean, oso natura emankor batek inguratua eta zeru zalapartatsu baten azpian. Oso ongi erakusten du zer bilatzen zuten 98ko Belaunaldiko pintoreek (Zuloaga, Regoyos, Iturrino, Maeztu…): lurralde makatza, jainkotua eta gizatiartua, nahiz eta bertakoek beren burua erakutsi ez.

Gauguinen eragina kolorean eta pintzeladan nabaritzen da, mehatxuka datozen laino beltzetan, animaliek bazkatzen duten ibaiertzetan eta ibaiaren uraren purutasun sinbolikoan. Eguzki-izpiek, atmosfera asaldatu baten barrena, baserri bat argitzen dute, eta hark itzalgune ilunarekin kontrastatzen du.

Manuel Losada

Bilbaínas en el Arenal [Bilbotar emakumeak Arenalean], ca. 1910-1915
Mihise gaineko olio-pintura, 90 x 91 cm





XX. mendearen lehen hamarkadetako Bilboren aurrerakada industrialarekin, eta hark berekin ekarri zituen aldaketa fisiko eta sozial ugariekin, bilbotar batzuek ikusi zuten nola sortu ziren, espirituaren bazter sakonenetatik, Bilbo desagertu batekiko nostalgia sendo bat, guraso eta aitona-amonen merkataritza-hiri isilarekiko herrimin bat: bilbotar berriek ezagutu ez zuten hiri bat –edo, asko jota, umetan ikusi zutena– baina ia paradisu galdu bat balitz bezala entzungai izan zutena. Idazle batzuek lortu zuten sentimendu horiek garbien islatzen: bilbotar baten memoriak, José de Orueta; haurtzaroko eta gaztarako oroipenak –eta gerra garaiko baten memoria–, Miguel de Unamonok ekarriak; Emiliano Arriagaren ahaleginak ia desagertuta zegoen bilbotar lexikoi bat biltzeko eta gordetzeko; Óscar Rochelten antzerkia... Guztiak dira, direnez, desagertzen ari zen edo jada desagertuta zegoen iragan baterako begirada malenkoniazkoen erakusle bikainak.

Losadak antzeko rola izan zuen pinturan. XIX. mendearen erdialdeko Bilbo ez zuen ezagutu, jakina, baina ekarri zuen: andre eta gizonezkoak jantzi preisabilinoez jantzita paseatzen, zaldiek eragindako gurdiak gora eta behera; jai gogoangarriak berreskuratu zituen, baita pasaia desagertuak ere, urrezko garai jada joan baten ideiarekin jokatzen zutenak. Kontua da ezen, Unamuno, Orueta eta gainerakoek idazketa moderno bat erabiltzen zuten bezala, Losadak ere hizkuntza aurreratu bat zuela, postinpresionismoak eta Espainiako pintura historikoaren berrikuspen batek eraginda, baina mundu gainditu bat ekartzeko: estilo moderno bat antzinako Bilbo bat erakusteko.

Abanikoen hizkuntza bezain zaharra –bi andre hauek erabiltzen duten komunikazioaren paradigma, non lehenak, besoa behartuta eta esku ezkerrez, abaniko bat duela zabalik, hauxe baitio atzeko andreari: «goazen, eta kontatuko didazu».

Francisco Iturcino



Tres amigas [Hiru lagun], 1918
Mihise gaineko olio-pintura, 105,2 x 117,5 cm





Bere bizitzaren azken urteetan, Iturrinok bi gai pertsonal aurkitu zituen, ordura arte garatu zuen ibilbide interesgarria burutu zutenak: La Concepción finkaren lorategiak, Malagan; eta eguzkitan etzanda zeuden emakumeen gorputz biluziak. Bietan, Iturrino errealitate jakin batetik abiatu zen (lorategi trinkoa eta emakume-gorputza), eta fantasiazko irudiak eraiki zituen. Emakume biluzi horiek, talde txikietan edo handietan, batetik Édouard Maneten *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) koadroan eta, bestetik, Henri Matissen *La danse* (1909) pinturan dituzte erroak.

Hiru emakumeak dira protagonistak, irudiaren lehen planoan, ia osoki; baina ez dira nabarmentzen biluzik daudelako, baizik eta keinu asko egiten dituztelako, dinamismo handiko konposizioak osatuz. Biluztasuna ez da bereziki erotikoa, ez heterosexuala ez lesbikoa; naturaltasun bat dakarte, aitzitik, biltzen dituen lore eta belarren eszenarioa bezain begien bistakoa. Irudiaren irrealtasuna naturaltasunarekin ezkontzen da, eta ez dago paradoxarik horretan. Keinuak eta begiradak lagunen arteko elkarrizketa batenak dira, egunerokoa mintzagai.

Emakume horien larrua eguzkitan argitzen da, loreak bezala, eta beraien gorputzek ez dute itzalik eragiten. Inguruan, dena da garbia eta freskoa. Pintzelada arrosek, okreek eta urdinek begirada garbi eta gozagarri baten bat-batekotasuna koreografiatzen duten anatomiak eraikitzen dituzte. Pintzelada fauveenek inguru osoa hartzen dute, loreak eta belarra.

Julián de Tellaeche

Arrantzale, ca. 1917
Kartoi gaineko olio-pintura, 73 x 84 cm

076 *Maternidad* [Amatasuna], ca. 1917
Kartoi gaineko olio-pintura, ohol batera itsatsia, 50 x 50 cm







Usteak uste, Zuloagaren Gaztelako mutikoa eta Tellaecheren euskal arrantzale hau ez daude elkarrengandik hain urruti. Arrantzale hau jatorragoa eta gertuagokoa izan daiteke, beharbada gorputz neurrigabearengatik, baina bi erretratuak jakin min berak eraginak dira: historiarik gabeko herritarrak, historia sekretu baina benetako bat duen kolektibitate baten kide diren aldetik. Miguel de Unamuno eta haren *Por tierras de Portugal y España* (1911) liburua ez daude sentimendu horretatik hain urrun; izan ere, lan horretan planteatu zuen filosofoak intrahistorikoaren ideia.

Haren aurpegi basatia ez dago Gaztelako gaztearenetik hain urrun; nahiz eta azken hori gaztea eta beltzarana izan eta beste gorrixka eta zahartua, biak odol-itxurakoak dira, odola ikusi egiten baita azalean barrena, iraganaren eta bizi ezkutu baina sasoitsu baten metafora gisa. Arrantzale honek eragin handia izan zuen euskal pintura-erregionalismoan, Zuloagaren gazteak berean izan zuenaren pareko: jende anonimo eta ahaztuen aurpegietara begiratzea, haien duintasuna aldarrikatzea, lan-ahalegina edo gauza okerren aurrean duten erresistentzia balioestea.

Tellaechek ez du asmo espresionistarik; hala ere, espresionismoaren eraginez hartu zituen itxura fisonomiko benetako eta muturrekoak aintzat. Haietan nortasuna antzematen da, berezia eta pintoreskoa, Pío Barojaren eleberriekin ongi uztartzen dena. Atzean dauden sokek eta makilek, itsasoko egoera bat baino, gezurrezko egoera bat dakarte, egiazko zatiekin osatutako fikzio bat. Pintura Q. de Torreri eskainia dago, Bilboko Euskal Artisten Elkarteko «artista handiari eta lagun handiari».

José Arrúe

Friso [Frisoa], 1919
Mihise gaineko olio-pintura, 44 x 1.638 cm bost piezatan















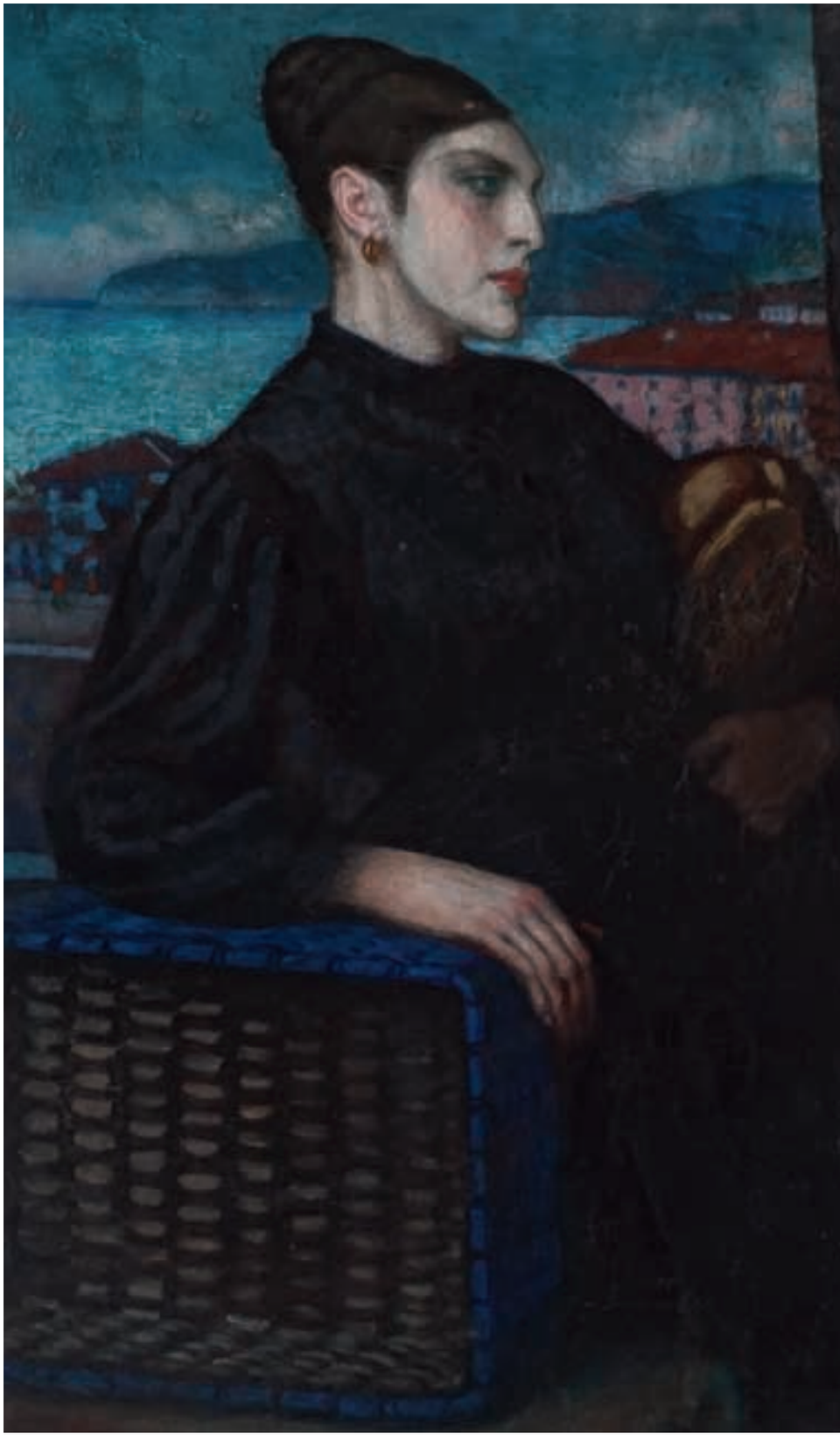
José Arrúeren mundu ikonografikoak inork ez bezala erakutsi zuen landa-munduaren eta hiri-munduaren arteko mugak zein ziren, noiz eta biak iragazkortzen hasi ziren une batean eta, ondorioz, bi noranzkoetako mugimenduak gertatzen ziren une batean. Horrela, irudi bereziak sortu ziren: baserritarrak industria-hirietako modernitateak harrituta eta jauntxo motordunak herritarren txantxen jomuga; betiere, txantxa eta ironia nagusi, baina minik eragin gabe batzuei eta besteei. Dena dela, iseka merezitako zigorra zen, guztientzat, basati izateagatik edo harro izateagatik. Arrúeren umorea garbia eta izpitsua da, egoerei garraztasuna kentzen die, eta beti balio du bertute moralak erakusteko.

Askok karikaturagile jatorraren mailara jaisten badute ere, Arrúeren lana oraindik ez da merezi duen patxadaz aztertu. Ez da ahaztu behar pintatutako egoerek eragiten zuten irribarrearen atzean *El Coitao*ren burdinazko makila gordetzen zela. Aldizkari hura Arrúek berak hiruzpalau lagunekin batera atera zuen, 1908an, tokiko ergelkeriari zaplazteko bat emateko. Pertsonaia nagusia baserritar bat zen, hirian bizi zena, egia hain borobil eta begien bistakoak esaten zituena ezen txunditu eta min ematen baitzuen.

Bilboko Klub Nautikoko egongela apaintzeko friso luze honetan (Arriaga Antzokiaren lehen solairuan), Arrúeren ezaugarri nagusiak daude. Lan hau bere bizitza artistikoaren unerik onenean burutu zuen, XX. mendearen bigarren hamarkadan.

Alberto Arrúe

Pareja en el puerto [Bikotea portuan], ca. 1918
Mihise gaineko olio-pintura, 57,5 x 67,5 cm





Gustavo de Maeztu

Garrochistas y toros (Paisaje rural con torre almenada. Ciudad Rodrigo) [*Garrochistak* eta zezenak (Landa-paisaia almenadun dorrearekin)], 1926. Ohol gaineko olio-pintura, 100 x 80 cm



Gustavo de Maeztu, Echevarría bezala (*Pampliega*k baditu zenbait antzekotasun pintura honekin), 98ko Belaunaldiko pentsamendutik zetorren pintore bat izan zen, bereziki Unamuno, Baroja eta Ramiro anaiaren euskal idazleen pentsamendutik. Bera ere idazlea zen, baina bere kontaketek arketipo eta transzendentzia gutxi zuten sarkasmoz eta ironiaz begiratutako pertsonaietara eta egunerokotasunera gerturatzeko.

Bazituen indar handiko nolakotasun eszenografikoak eta konposiziozkoak, baina horiek ez dira Zuloagarengan ikusten diren horiek. Maeztuko bere errepertorio ikonografiko propioa zabaldu zuen, non nahasten baitziren herrikoitasuna, historia, paisaia eta arkitektura erraldoia. Gai horiek ongi biltzen dira Ciudad Rodrigon egindako pintura honetan. Salamanca oso lur erakargarria izan zen euskaldun askorentzat: Unibertsitateko erretorearentzat izan ezik, Iturrino, Larroque eta beste pintore batzuentzat ere bai.

Konposizioaren hirukiak goiko puntan dorrearen goiko zatia du –egiatan, Trastámarako Enrique II.aren gaztelua– eta oinarrian zezen eta zaldun lerro bat, mihisearen beheko aldean. Erdian, eguzkiak argitzen dituen etxeak. Eguzkia ez da gertuko planora iristen. Konposizioa zutik dago, eta horrek itxura gogor eta espirituala ematen dio. Eraikuntzek geometria arin bat dute elkarren artean, eta kontrapuntu natural bat dute eskuineko goi angeluko zuhaitz oparoan. Egoerak herritarren tradiziorik gustukoenetako bat dakar, *garrochistak* delakoa, eta horrek ezin izango zion ihes egin, noski, tauromakia hainbeste maite zuen Maezturi.



Ángel Larroque



La siega [Uzta], ca. 1930-1931
Mihise gaineko olio-pintura, 161 x 262 cm





Parisen, 21 urte zituela, hasiera ikusgarri bat izan ondoren, Larroque hainbat lan-esparrutan barrena ibili zen, eta neurri batean garaikideek berarengan ezarri zituzten itxaropen asko egiaztatu zituen. Emaitzarik onenak XX. mendeko bi lehenengo hamarkadetan eskuratu zituen: pertsonaia marjinatuen begirada, jada ahaztua dagoen Gaztela baten 98. errealismo gogorra, Bilboko burgesiaren seme-alaben erretratu dotoreak, euskal kostunbrismoari egindako ekarpen irmoak eta, oro har, hainbat gaitan utzi zuen maisu-aztarna, ofiziorako dohain bikaina.

Baina 1920ko hamarkadan bere izarra itzaltzen joan zen lan-jardueraren zati bat irakaskuntzara ematen joan zen neurrian. Pintura hau, alabaina, hamarkada horren amaieran egin zuen, zerealak ekoizten zituen enpresa batek eskatuta, eta bertan pertsonaien jarrera eta begiraden misterioan interesaturik dagoen pintore bat ikusten dugu, gutxira, Errepublikaren garaian jada, hasiko zuen arrantzale serio eta klasikoen seriean bezalatsu.

Egoera errealista da, Peñafielgo gaztelua eta Gaztelako galsoroak, baina arinki idealizaturik dago, ikusiaren oroigarria balitz bezala ikusten duena baino; eta pertsonaiek, eguerdiko eguzkiaren pean bilketa-lan gogorretan, pentsamendu melankoniatsuetan dirudite, beren baitara begira, errealitatetik kanpo.

Valentín de Zubiaurre

094 *Arrantzales* [Arrantzaleak], ca. 1956
Mihise gaineko olio-pintura, 48,5 x 61 cm

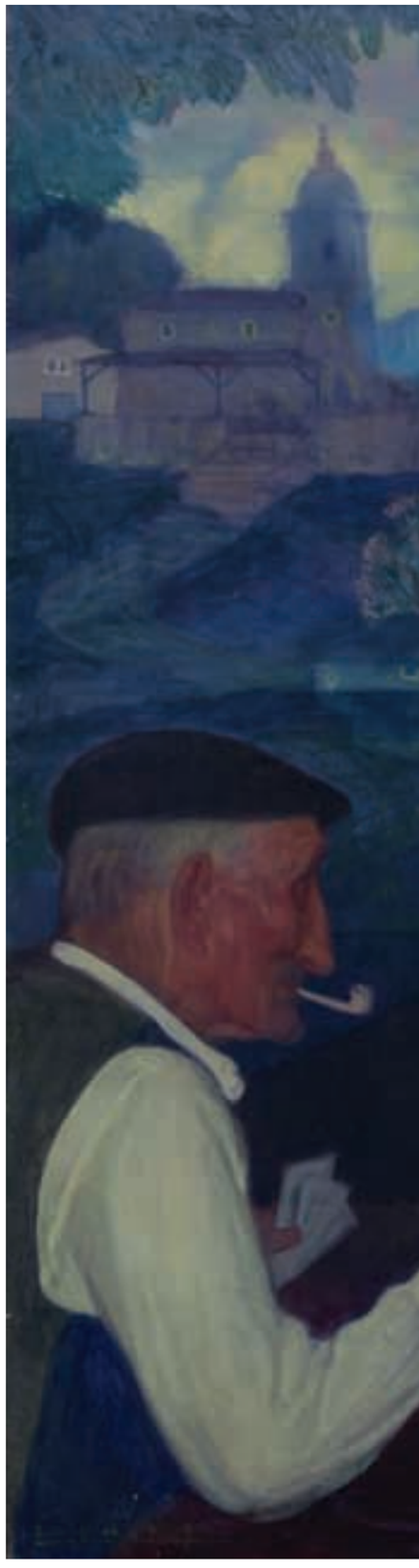


Anciana con cesto de manzanas [Agurea sagar-saskiarekin], ca. 1950
Mihise gaineko olio-pintura, 47 x 66,6 cm



Ramón de Zubiaurre

Partida de mus [Mus partida], ca. 1957
Mihise gaineko olio-pintura, 65 x 80 cm





Ramiro Arrúe



Paisaje de San Juan de Luz [Donibane Lohitzuneko paisaia], 1955
Mihise gaineko olio-pintura, 46 x 55 cm



Aurelio Arteta

Idilio en el puerto [Idilioa portuan], 1930
Mihise gaineko olio-pintura, 78 x 62 cm



Artetak eta Ucelayk egindako bi idilioak konparatzea zoragarria da bi pintore-belaunaldien arteko aldeak ikusteko; bata 1880aren inguruan jaio zen, eta bestea 1900 aldera. Bata Gauguin-Cézanne-Van Gogh hirukotearen eraginpean hazi zen; bestea ondorengo abangoardiek irabazi zuten. Bi pinturak, alabaina, 1930. urte aldera egin zituzten, eta kointzidentzia horrek erakusten du, hain zuzen, nolakoak izan ziren Euskal Herrian egin zen artean denbora gutxian izandako aldaketak.

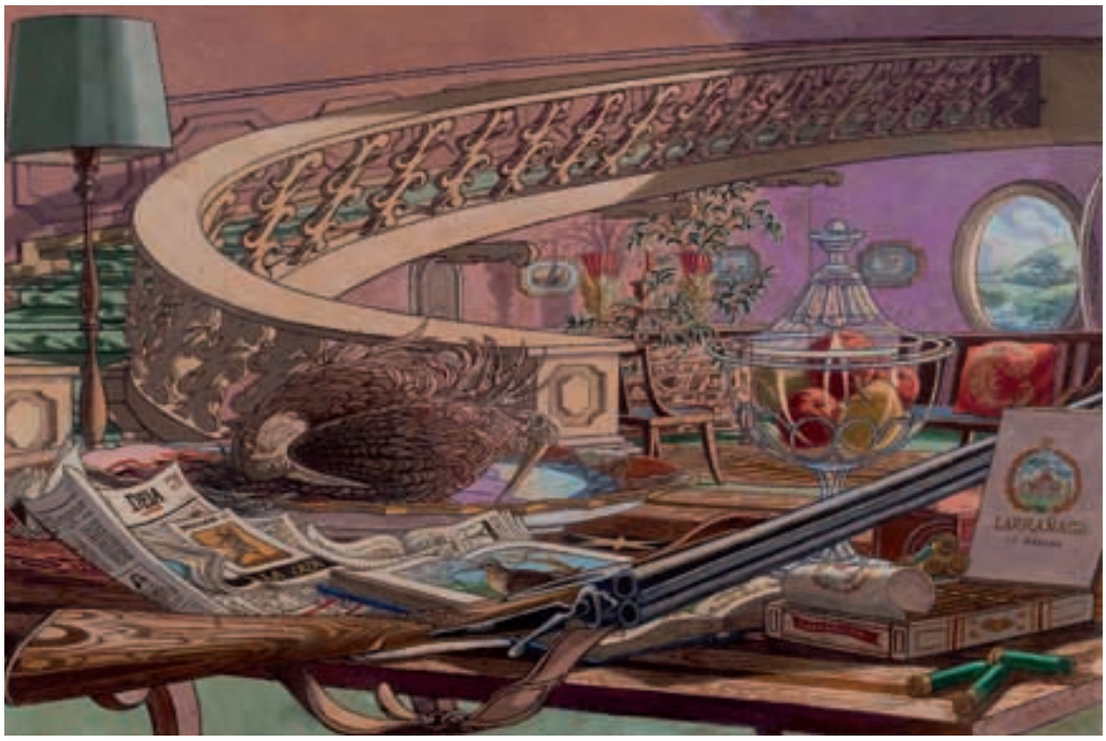
Artetak, une hartan, beste osotasun bat lortu zuen bere estiloaren garapen berezian, inpresionismo ondoko bat, horma-pinturako egiturekin egina, pintoreak begiratutako errealitatearen garbiketa batekin batera, non emozioa eta lirismo eutsi bat sartzen baitzituen. Hori guztia euskal kostunbrismo baten luzapen gisa, gai herrikoiei atxikita. Hor kokatzen da zeruertzik gabeko itsas portu hau, amodio-harremanetarako marko itxia, non gizona aktiboa baita –besoekin, zangoekin eta hitzekin– eta emakumea pasiboa, besteak belarritik gertu esaten diona txunditua entzuten duena. Ikuspegia herrira begira dago. Atzean, erakin-zatiak ikusten dira –itsasontziak bezala– eta itsasoak ez du protagonismorik, portuko ur lasaietan bakarrik ageri baita.



José Mª Ucelay

Idilio en el puerto [Idilioa portuan], ca. 1929-1930
Mihise gaineko olio-pintura, 140 x 146 cm

104 *Bodegón* [Natura hila], 1978
Mihise gaineko olio-pintura, 55 x 80 cm







Pintura honetan ere bikote gazte bat ageri da portuan, baina egoera eta estiloa oso bestelakoak dira. Kaiek, itsasargiak eta inguruko etxolak ukitu metafisiko eta irrealak dituzte, errealitatera etortzeko gogorik gabe; benetan, ametsetan bezala arrunt bilakatu den egoera bat eman nahi dute aditzera, isiltasun- eta bakardade-egoera bat. Hego haizeak bultzatzen dituzten lainoek –Urzelayren ezaugarri gaztetatik– desoreka natural bat sartzen dute bake urdineko itsaso-paisaia batean. Ez dago bertakoaren oihartzunik, eta egoerak eta pertsonaiek ez daukate geografia zehatz bat, nahiz eta, Artetaren kasuan bezala, Bermeo eta Gernikako ibaiaren itsasoratzea den kokapena.

Bikoteak ez dauka Artetaren pinturakoak duen jarrera, kontrakoa baizik; kasu honetan emakumea da aktiboa; gizona eusten du, eta hark eskuak gordeta ditu, batuta, sorbaldaren atzean. Aire malenkoniazko batek biltzen ditu. Emakumea eserita dago eta lurrerantz begira, eta gizona zutik dago zeruertzari begira portura doan belaontziaren gainetik. Argia irreala da, ilargi-argia, eta lainoen gainean gorputzen itzal sendoak proiektatzen ditu.

Artetak arropa xume eta neutroak jarri zizkien –neskaren kasuan oso garbi, erabat estaltzen baitute–, eta gizonezkoak daraman txapela da ukitu herrikoia ematen duen bakarra. Ucelayren bikoteak arropa modernoak daramatza, anbiguotasunik gabe, eta emakumearen lepoan dagoen loreak maukarik gabeko blusaren eta gona motzaren freskura eta naturaltasuna indartzen ditu.

Darío de Regoyos
Orilla de río [Ibaiertza], ca. 1885
Ohol gaineko olio-pintura, 21 x 27 cm



Anselmo Guinea
Boceto para vidrieras en Ibaigane
[Ibaiganeko beirateetarako zirriborroa] ca. 1900
Paper gaineko akuarela, 20 x 45 cm gutxi gorabehera



Gustavo de Maeztu
Paisaje al anochecer [Paisaia iluntzean], ca. 1910
Mihise gaineko olio-pintura, 46 x 55 cm



Aurelio Arteta
Salida de misa [Mezetako irteera], ca. 1910
Mihise gaineko olio-pintura, 65 x 80 cm





Manuel Losada
Llegada de «La Paloma» [«Usoa»ren iritsiera], ca. 1915
Mihise gaineko olio-pintura, 63 x 55,5 cm

Ricardo Baroja
Pájaros emigrantes [Txori emigratzaileak], 1943
Ohol gaineko olio-pintura, 35 x 51 cm



Valentín de Zubiaurre
Joven con cesto de manzanas [Gaztea sagar-saskiarekin]
ca. 1940-1950. Mihise gaineko olio-pintura, 75 x 60 cm

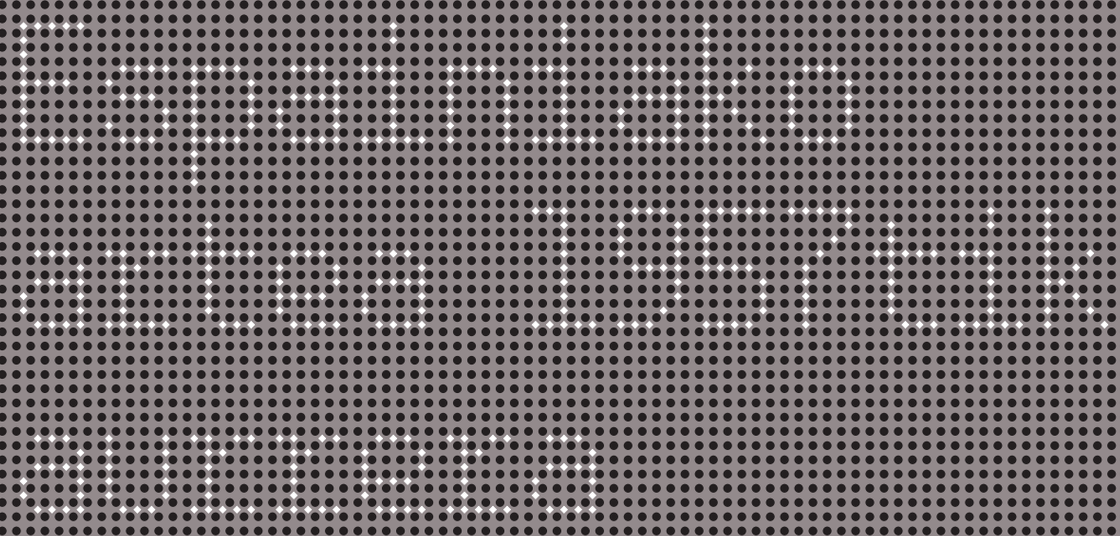


Ramón de Zubiaurre
Ezpatadantza, ca. 1950
Mihise gaineko olio-pintura, 43 x 58 cm



José Mª Ucelay
Paisaje [Paisaia], 1977
Mihise gaineko olio-pintura, 50 x 100 cm





Antonio López

Bodegón de las afueras [Natura hila inguruetan], 1957
Mihise gaineko olio-pintura, 50 x 60,5 cm





Espainian 1950eko hamarkadan sortutako mundu artistiko pertsonalen artean, belaunaldiko berezienetako bat, pertsonaletako bat, Antonio López da, arrazoi askorengatik. Horien artean bat nabarmentzekotan, estilo figuratiboarekin tematu izana nabarmendu behar da, hamarkada horretan joera nagusia abstrakziora jotzea zenean, gehiago edo gutxiago.

Egun, errealitate-ezagun horretatik aldentzeko agindu hura modernitatearen beste alderdi bat baino ez da; ez da modernitateak izan dezakeen adierazpen bakarra jada. Topikoek eta ideologiek, baina, –ez estetikoek hain zuzen– erabaki zuten figuratiboa erresistentzia bat zela norabide egokian aurrera egiteko; eta hori ez bazen, praktika erregresibo eta erreakzionario bat zen. Absolutismoaren ideologiak amaituta, eta egia zalantzagabeak suntsituta, konturatu gara modernitatea modu askotan azaltzen dela artean. Eta horietako bat zen Antonio Lópezena.

Landako natura hil honetan –hiri baten inguruetan, zeruertzean hiri baten gaueko argiak ikusten direla–, Lópezek lore-sorta bat, emakume baten erretratu markodun bat, frutontzi bat eta kartaren bat ikusten dira, arkitektura zurituko etxe baxu baten inguruetako azalera batean jarrita. Irudiaren *normaltasunak*, hala ere, badu amets-ukitu bat, hiritik datorren bibrazio edo dar-dar baten oihartzun ia desagertu bat. Hiria urrun dago, baina artista, urte batzuk geroago, bertara joango zen, bertako kale eta eraikinak pintatzera.

«Euskal artista modernoak» atala José Mª Ucelayren natura hil batekin amaitzen da, Lópezen hau baino bi hamarkada geroago egina. Bitxia da kontrasteei erreparatzea: bata barruan dago, bestea kanpoan; bata oparoa da, bestea diskretua; bata barrokoa da, garbia eta ugaria, bestea errealismo intimista lausoan murgiltzen da; batak ibaiaren paisaia arkadikoa erakusten du leiho batean zehar, besteak hiriaren argi-txinpartak; batak iheskor dena dakar egunkari baten bidez, besteak argazkiko emakumearen betiko gabezia. Bietan, zoria, jokoa, estrategia eta zortea batzen dituzten elementuak daude: Urcelayk, ehizarako eskopeta; Lópezek, berriz, karta, kopako bia.



Jorge Oteiza

Conjunción dinámica de dos pares de elementos curvos y livianos
[Elementu bihurri eta arin pare biren konjuntzio dinamikoa], 1957-1974
Altzairua, 35 x 52 x 35 cm

1974an egindako bost aletako serie batekoa, 1957ko jatorrizko eskulturaren erreplika gisa



Caja vacía / Conclusión experimental N.º 1 (A) [Kutxa hutsa / ondorio esperimentala 1 zk. (A)], 1958
Altzairu ilunduzko txapa, 34 x 27 x 27 cm, pieza bakarra





Jorge Oteiza Argentinara joan zen 1935ean; 1948an Espainiara itzuli zen, eta eskulturaz esku hutsik geratu zen –bere hitzetan– 1959an, garapen estetiko izugarri baten ondoren. Latinoamerikako hainbat herrialdetan ibili zen, eta bertan harreman zuzena izan zuen Bauhausaren eta suprematismoaren ideia konstruktibistetatik abiatuta berezitasun handia lortu zuten planteamendu artistikoekin. Oteizak sakonki barneratu zituen horiek. Planteamendu eta eboluzio berezitasun horiek ezezagunak ziren 1930eko Espainian, eta pentsaezinak 1940koan. Oteiza joan zenean, euskal artista modernoen atalean ikusi ditugun artista askok, gertukoak geografikoki eta kronologikoki, abangoardia aurreko hizkuntzarekin jarraitzen zuten, eta duela hainbat hamarkadako tokiko gaiak erabiltzen zituzten; Oteiza itzuli zenenean egoerak bere horretan jarraitzen zuen, eta horrela jarraituko zuen urte askotan.

Beraz, itzuli zenean, Oteizaren obra jauzi kualitatibo handi bat izan zen, eta hiru belaunaldiren eboluzioa, egiteke zegoena, harengan pertsonalizatu zen: figuraziotik abstrakziora eta ikusizko interesetik kontzeptuen hausnarketetara. Egia esan, ez zen eboluziorik izan, baizik eta puskatze bat. Oteizak ez zuen aurreko euskal artistengandik edan; izan ere, beste leku batean sortu zuen bere burua, beste ideia batzuen iturritik edanda. Dena dela, Bilbon 1940ko hamarkadaren azken urteetan abiatu zuen aktibismo artistikoak generazio arteko zubi bat eraiki zuen, eta jarduera artistikoan planteamendu unibertsalagoak ekarri zituen. Obra honen originala 1957an São Pauloko IV. Biurtekoan aurkeztutako eskulturetako bat izan zen; pieza-talde horrekin, Oteizak atzerriko eskultorerik onenaren sari nagusia eskuratu zuen.

Eskuetan eskulturarik gabe geratzear, Oteizak kutxa metafisikoen seriea egin zuen. Serie horretan, hauxe dugu garrantzitsuenetako bat. Bertan, garbi atzeman dezakegu kutxak gordetzen duen hutsunea dela artistak bilatzen zuen eskultura. Hutsune hori sei aldeetako horma irekietan gordetzen da; aldeak muga dira, larru edo azal, mugatzen duten espazio-energiaren eraikitzaile. Espazio bat betetzen duen eskulturatik, Oteiza espazio bat sortzen zuen eraikuntzara pasa zen, eskultura baztertuta.

Muga horiek murrizten joan zen harik eta leku bat zehazten zuen arkitektura oinarrizko eta elemental bat lortu arte –ez eskulturarik gabeko hutsune bat, baizik eta leku huts bat–; horrek ekarri zuen Oteiza irteerarik gabeko bide batean barrena sartzea, eta jada ezinezkoa zen garapenik. Logika hutsez, hurrengo urratsa atzera egitea zen edo, bestela, praktika artistiko materiala uztea. Bigarren hori aukeratu zuen; hala ere, hausnarketa artistiko indartsu eta aberats batekin jarraitu zuen, liburuetara, idatzietara eta jarduera pedagogikoetara eraman zuena.

Garai hartan, 1950eko hamarkadan, informalismoa eta espresionismo abstraktua zirelarik nagusi, Oteizaren geometriak eta kontzeptualismoak etorkizuna iragarri zuten. Erakusketa honetan dugun obra har liteke informalistatzat: espazio marraztu bat, ordena jakin bati jarraitzen ez dioten lerro bihurriak. Erabat konstruktiboa ere bada, bestalde, pieza hau, ortogonaltasunak eta keinuek ordenamendu bat baitakarte. Beraz, 1948an Amerikatik itzultzean zubi bat eraiki bazuen iragan geldoa abiarazteko, hamaika urte geroago etorkizun oparo bat iragartzen zuen ikurra sortu zuen.



Antonio Saura

Ariza III, 1963
Mihise gaineko olio-pintura, 162 x 130 cm

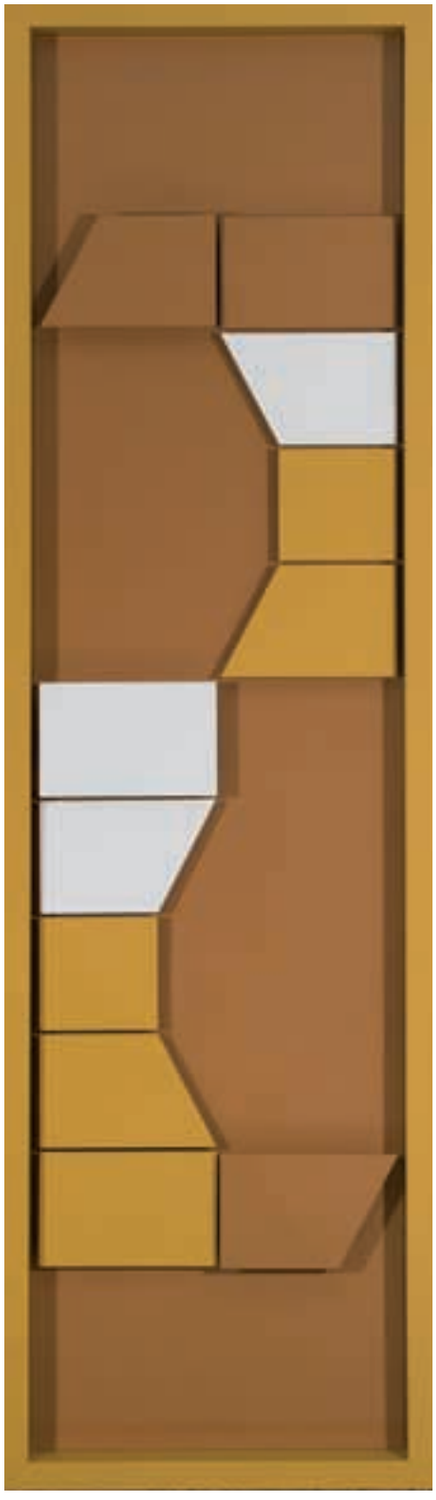


Antonio Sauraren pertsonaia honek egilearen pintura-lanaren ezaugarri guztiak biltzen ditu. Garai horretan, Saurak hainbat pertsonaia historikoren erretratuak egin zituen, bereziki Felipe II.arena; bertan, agintaria histerismoak eta munstrokeriak jota agertzen da. Ulertu behar da erretratu horietan ez dagoela irudi fisikorik ekartzeko inolako gurarik; aitzitik, nortasun politiko bat ekarri eta interpretatu baino ez du egiten. Ildo horretatik, pintura honetan presentzia mugikor baten itzala edo oihartzuna ikusten da, lausoa eta desagerkorra, subjektua –gizakia bera, beti animaliatik gertu dagoena– benetan ezagutzea ezinezkoa balitz bezala.

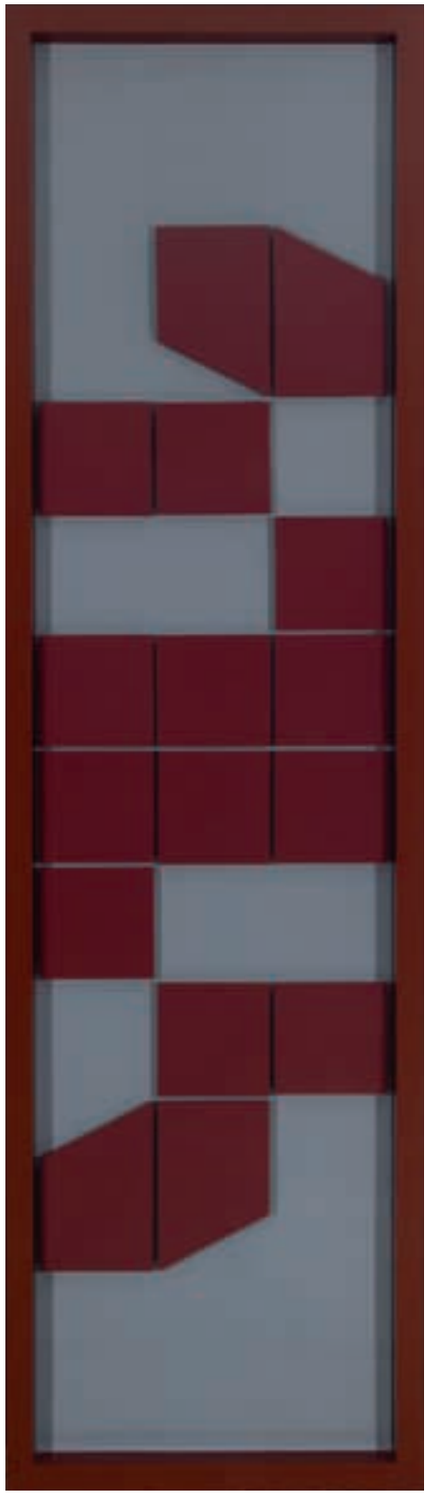
Action painting delakoaren keinuekin eta pintzeladekin ebatzia, abstrakzioan erori gabe (gertuago, beraz, Willem de Kooningen emakumeengandik Jackson Pollocken irrealtasunetik baino), Saurak ez ditu ofizioaren trukuak erabiltzen; mihisearen aurrean jartzen da, eta oinarrizko materialarekin bakarrik (euskarria, kolorea eta pintzela), bere lana egiten du. Mihisean ez dago urraturik, ez ditu ohikoak ez diren materialak erabiltzen, ez du kolorea arezko materiekin eta besterik nahasten, ez du pintzela askatzen olio-pintura tantaz tanta eror dadin…; nolabait, Saura pintore tradizional bat da, baina oso planteamendu estetiko modernoa duena.

Irudi fantasmagoriko honetatik gertu, surrealismoa antzematen da, ez gaian –aitzakia hutsa– baizik gaiari heltzeko moduan, bat-bateko keinuen bidez sortzailearen inkontzientzia ateratzen baita. Pintzelada bakoitza kolpe bat da, bat-batekoa eta gauzatzen denean arrazionalizatu gabea; horrek ez du esan nahi, inola ere, mihisea ongi pentsatutako planteamendu baten emaitza ez denik. Saurak obraren espazio hutsak eta kolorez beteak konbinatzen ditu; azken horiek monokromatikoak dira gehienak; horretarako, ustezko inprobisazioak, baina barneko errituálen bidezko protokolo bat dutenak, erabiltzen ditu.

Gerardo Rueda



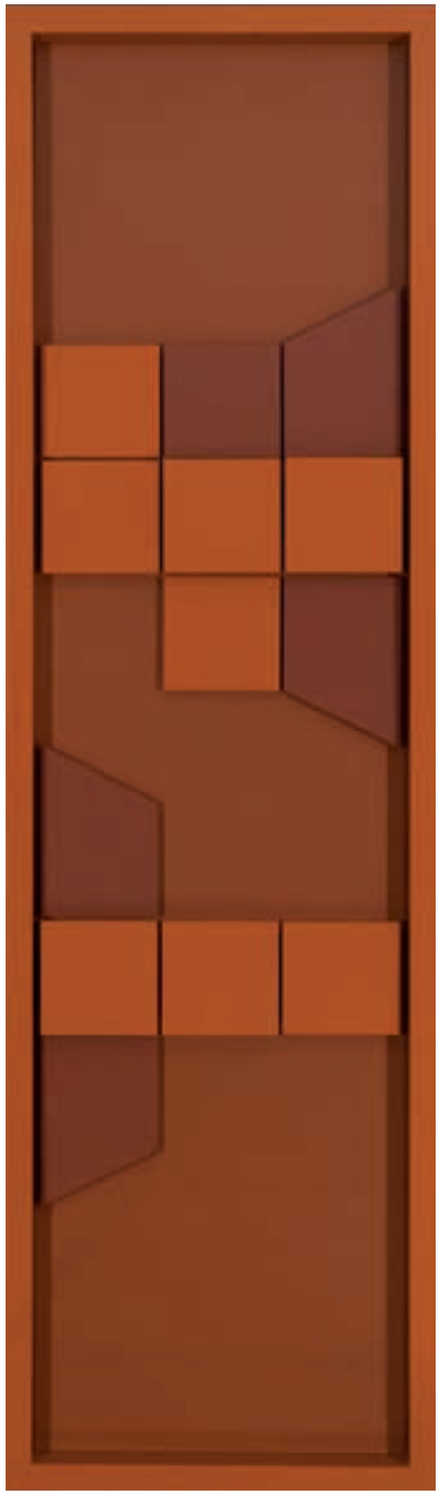




La luz (I a VI) [Argia (Ietik VIra)], 1972
Egur gaineko pintura eta metala, 240 x 66 cm, sei pieza









Gerardo Ruedaren lan hau Hidroeléctrica Española –egun, Iberdrola– egindako eskaera bat izan zen, Madrileko Claudio Coello kaleko bulegoen erikinerako. Eraikin hori, Miguel Oriolek diseinatu zuen 1960ko hamarkadaren azken aldera. Sei panel horiek eraikinaren solairu banatan zeuden jarrita; beraz, ez zeuden batera begiratzeko moduan jarrita. Orain, baina, batera daude, unitate izateko asmoa duen poliptiko baten moduan.

Horrelako eskaerak jasotzen zituenean, Rueda eskaeraren izaera ulertzen saiatzen zen, hartara obraren kokapenari buruzko zerbait edo ikusleei buruzko zerbait jartzeko. Kasu honetan, izenburutik hasita –Argia–, zuzena da elektrizitatea ekoizten duen korporazio batekiko lotura.

Formatua oso bertikala da. Ruedak kolorezko sei kutxa egin zituen –eta haien barruan pieza geometriko arruntak egin zituen (laukiak, laukizuzenak eta trapezioak), guztiak bizpahiru kolore armonikotan–; kutxa horietan argia islatzen denean, mugimendu antolatuko indar kromatiko bat sortzen da. Ruedak, 1940ko hamarkadaren amaiera aldera, hiri-paisaiak pintatzen zituen joera kubista eta konstruktibista batekin; ondoren, oso garapen koherentea izan zuen, eta minimalismora eta *povera*ren adar batzuetara gerturatu zen. Oso egunean bizi izan zen, eta lan sistema hertsi bat izan zuen, kontrako muturretan oinarritua: diziplina eta askatasuna, geometria eta subjektibotasuna, arrazoia eta lirismoa, ordena eta hornidura.

Equipo Crónica



Roturas I [Hausturak I], 1974
Ohol gaineko mihise gaineko akrilikoa, 148,5 x 179 cm





Equipo Crónicaren lanean ugari ziren Espainiako historiari egiten zizkion keinuak, baita haren pinturari eta kideek bizi izan zuten garaiari ere: 1960ko eta 1970eko hamarkada. Pop artearen, geometriaren eta informalismoaren nahaste arraro batekin ebatzia, obra honek, lehenik, Espainiako Urrezko Mendeko agintari baten irudi piktorikoa dakar. Irudi hori puskatua izan da, urratua, zati askotan. Buruz irudi hori berreraikitzen badugu, Austriako gorteko pertsonaia bat ikusten dugu, ohiko jantziekin hornitua, baina atzean komikien munduko eguzki-izpi eta laino batzuk dituena. Orobat, ikusten dugu zati batean guraize batzuk daudela, subjektu historiko horrek eskuetan izan bide zuen lanabes bat balitz bezala.

Ustezko irudi piktoriko horren urratuak ikusita, guraizeek zentzua eduki dezakete baldin eta pentsatzen badugu horiekin moztu dutela irudi geometrikoa, zeinak, horrek ere, zati urratuak baititu. Horrela, eskuekin puskatutako pertsonaiaren irudiak espazioa modu desantolatu batean hartzen du, eta aurretik, ustez, pertsonaia horrek berak moztu du espazio hori. Geometria irregularreko forma hori, berriz, Equipo Crónicaren pintura irregularki betetzen ari da. Horrela, pintura bat daukagu pintura baten barruan, eta urratu bat mozte baten barruan.

Espainiako pintura historikoaren eta historiaren pertsonaia handien aipamena *leitmotiv* izan zen Equipo Crónicarentzat; izan ere, estrategia hori erabili zuen, umore garratzetik abiatuta, Francoren erregimenari kritika politikoa egiteko. Hemen, historia irudi finko apurtu baten ispilu bat da. Irudi hori espazio itxi baten ertz askoko muga baten barruan dago, baina espazio horrek atzeko alde kromatikoa du, zeina, azken finean, berdina baita marko historiko eta piktoriko horren barruan eta kanpoan.

Manuel Hernández Mompó



Gente jugando en el campo [Jendea larreetan jolasean], 1977
Mihise gaineko olio-pintura, 130 x 105 cm



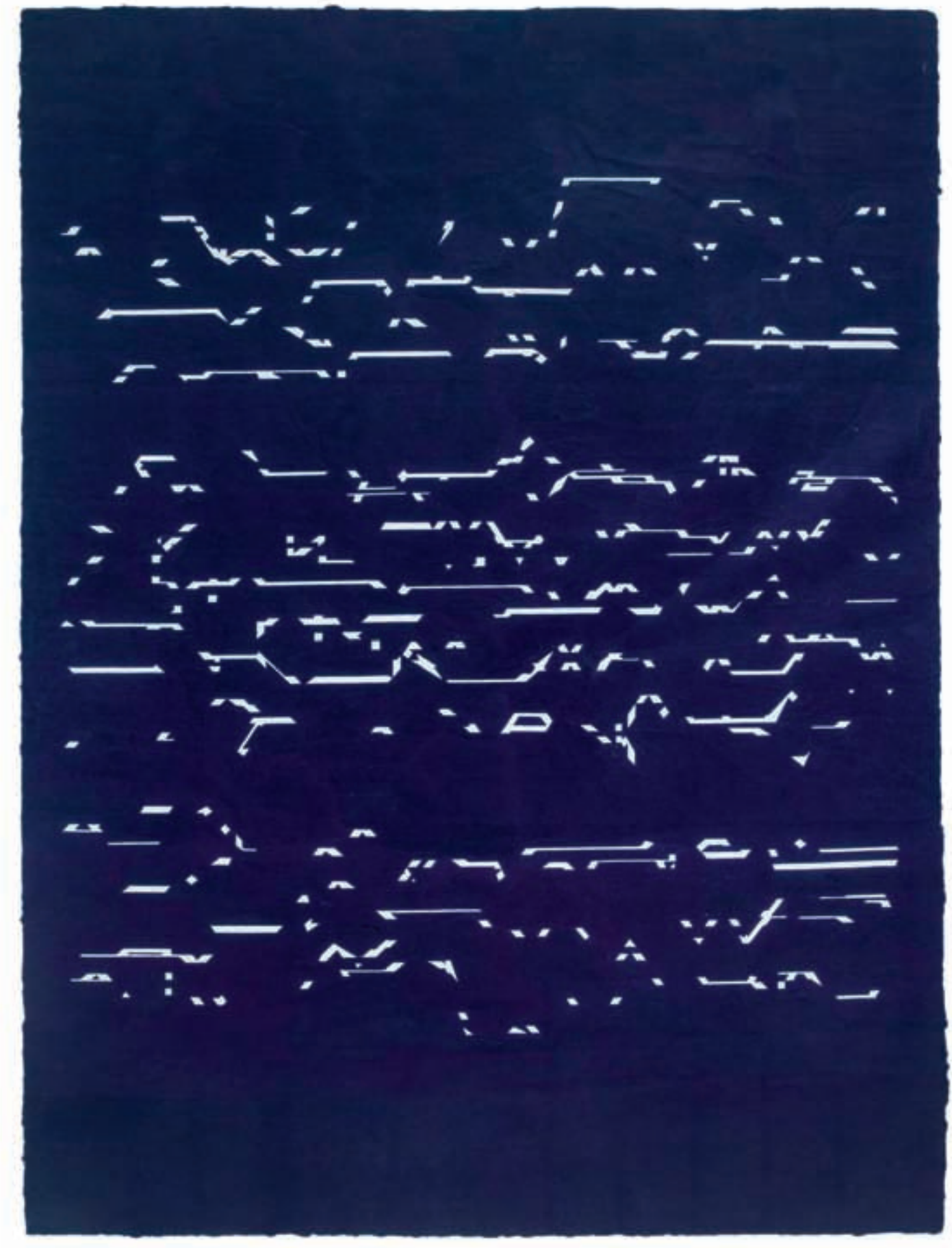
Garaiko Espainian, baldintza politikoek errealitatearen interpretazio ilun eta dramatikoak eragiten zituzten, eta, orduan, artearen rola hauxe zen: errealitate horren egitate zehatzak estetikoki itzultzea, logikaz alderdi sozialak, ekonomikoak, ideologikoak eta beste hartuz. Ondorioz, 1940ko, 1950eko eta 1960ko hamarkadetan, Espainiako pintura askok mundu pribatu eta intimoetara jo zuten –kanpoko inolako erreferentziarik gabe–; beste batzuek, berriz, testuinguru haren kritika egin zuten, ozenago edo isilago. Ez da kasualitatea abstrakzioaren sarrerarekin –interpretazio zuzen eta zalantzarik gabea– biderkatzea erregimenarekiko hitz kritikoak, egiazkoak edo ustezkoak; horretan, joera kromatiko ilun batek lagundu zuen, beltza eta grisa nagusi, zeinak, orobat, Espainiako tradizio piktorikoarekin loturak ezartzen baitzituen.

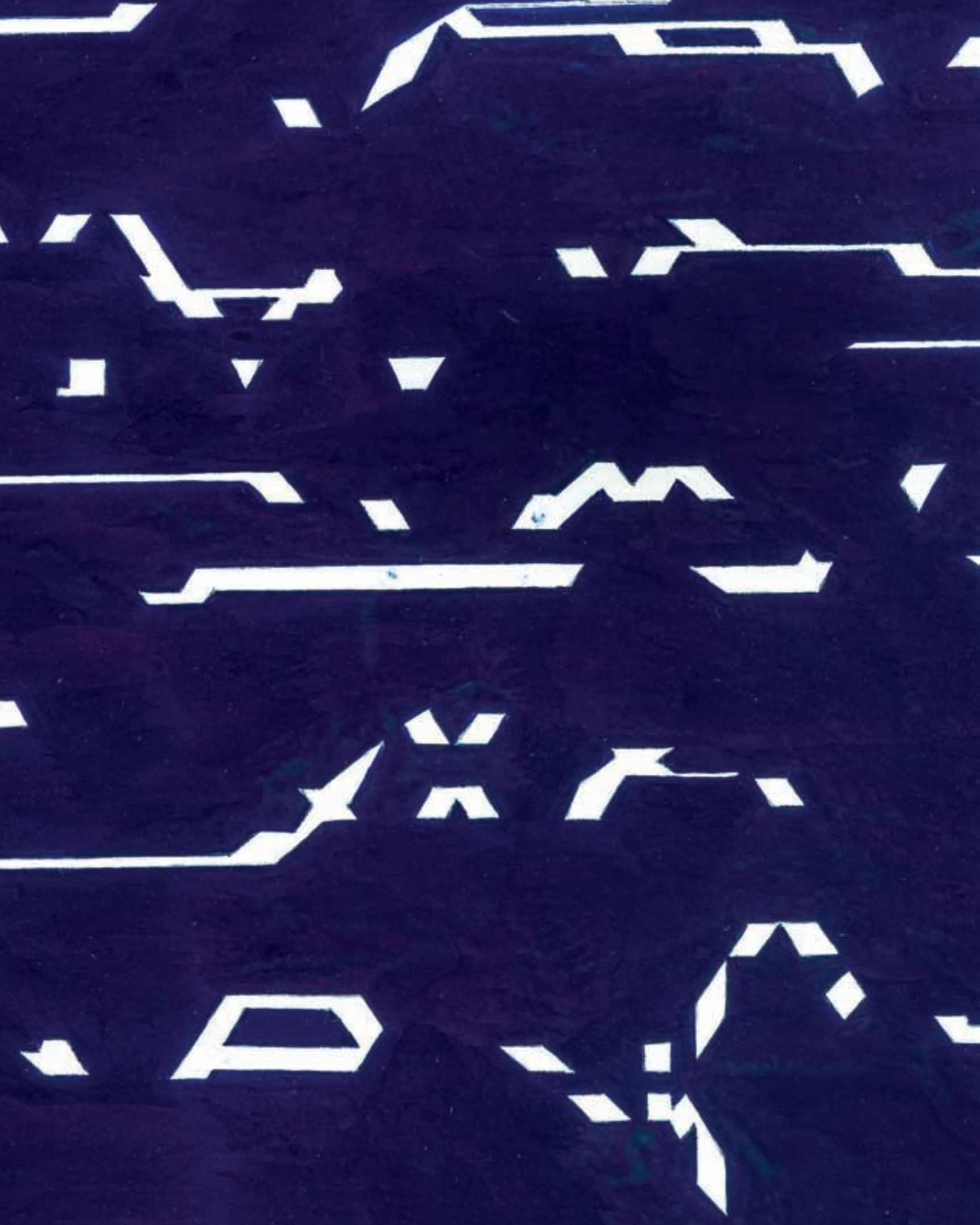
Manuel Hernández Mompó artista horien belaunaldi-kideak, ordea, oso bestelako pintura egin zuen. Kolore zuri generikoa erabili zuen, kolore biziko orbainekin, eta ematen du gizarte baketsu eta jatorrago bat ekartzen duela, argiz betea eta beroa; hori, egia, tradizio piktoriko baten ondorioa ere bada, kasu horretan Valentziako tradizioaren ondorioa, bertakoa baitzen pintorea. Izenburuak berak egoera ludiko, kolektibo eta osasuntsu bat aldarrikatu nahi du.



Pablo Palazuelo

Segundo cantoral III [Bigarren kantu-liburua III], 1978
Paper gaineko gouachea eta arkatza, 78,7 x 58 cm





Pablo Palazueloren obra honetan –bere obra gehienetan bezala eta abstraktu esaten diegun obra gehienetan bezala– benetako xedea energia da, ez errealitatea dakarkigun irudia. Energia hori bibrazioen bidez adierazten da, erradiazioen bidez, indar-lerroen bidez… muturreko hizkuntzen bidez edo hizkuntza konstruktibo edo geometrikoen bidez; eta zenbatezinak dira hori lortzeko baliabide materialak. Palazuelorentzat materia energia da, eta pintore eta eskultore gisa zuen helburua materiak barruan dituen erritmoen irudi plastiko bat lortzea zen; eta geometria materiaren neurritzat zuen.

Obra txiki baina aparta honetan, Palazuelok gehien maite zituen elementuetako bi biltzen ditu, matematika eta musika, betiere kontuan izanda biek ala biek gauza bera ebatz dezaketela emaitzak desberdinak badira ere. Hemen bada lehen begi kolpez zabaldu ezin den idazketa itxi bat, eta kartografia bat ere bai: energia zinetikoaren formak, indar integratuen plano batean antolatuak.

Kantu-liburuaren ideiak musika dakar, eta obra honek partituretara garamatza, non keinu bat, tonu bat, tinbre bat esan nahi duten notak baitaude idatzita… soinu bihurtu den energia bat, baina hemen ikusgai dagoena. Urdin hutsezko eremu batean, zeinuak dantzan dabiltza lerro ordenatuetan, argitu gabe funtsari aplikatutako hutsune negatiboak diren edo haren gainean dauden figura positiboak diren.

César Manrique

Epicentro [Epizentroa], 1979
Mihise gaineko teknika mistoa, 89 x 116 cm





Antoni Tàpies



Vuit Creus [Zortzi gurutze], 1981
Paper eta oihal gaineko pintura eta gofratua, 51 x 66 cm



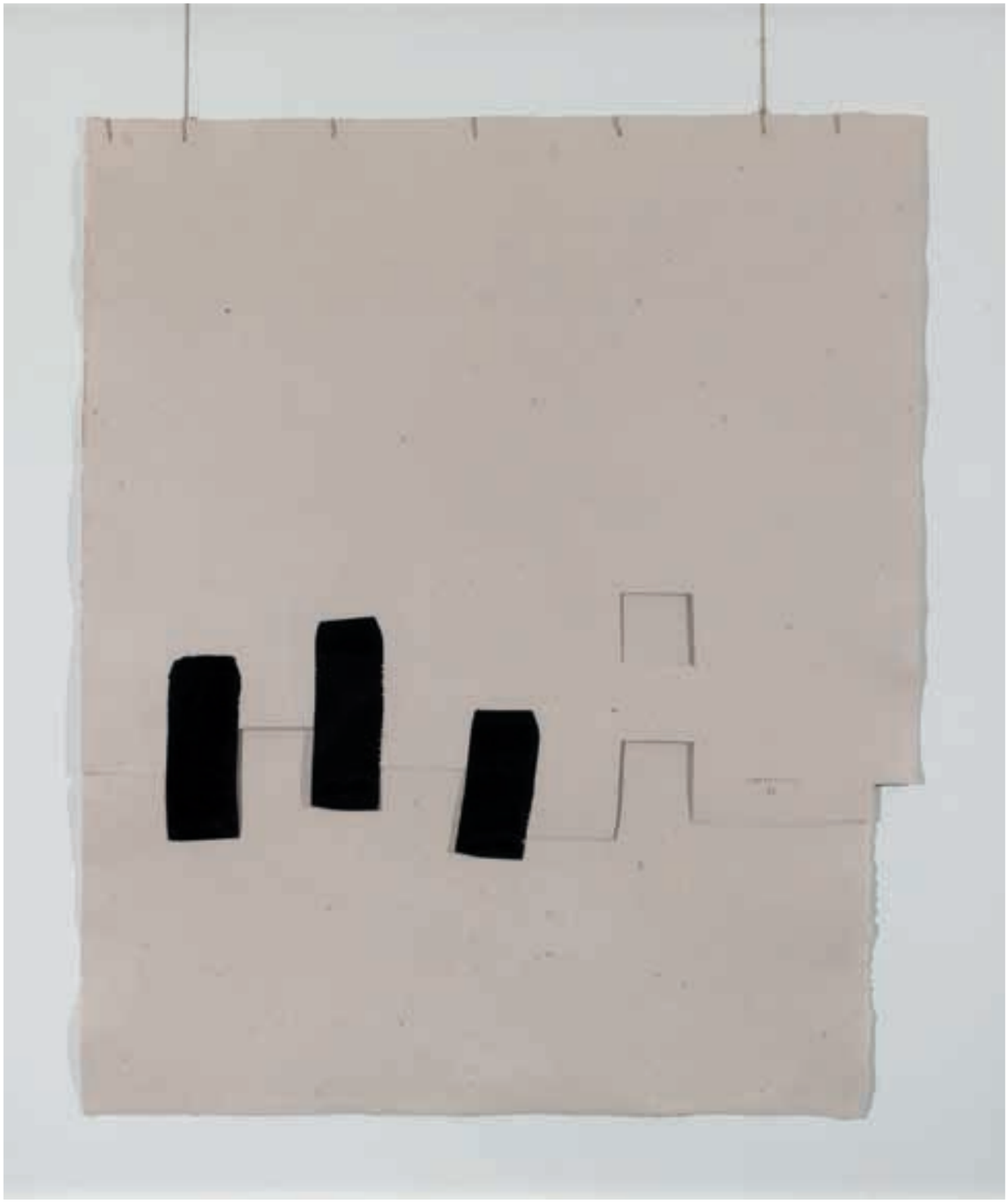
Pello Irazu

Sweet Dreams (Chambers) [Amets gozoak. Logelak], 1990
Egur eta pintura gaineko eraikuntza, 209,5 x 166,5 x 6,5 cm

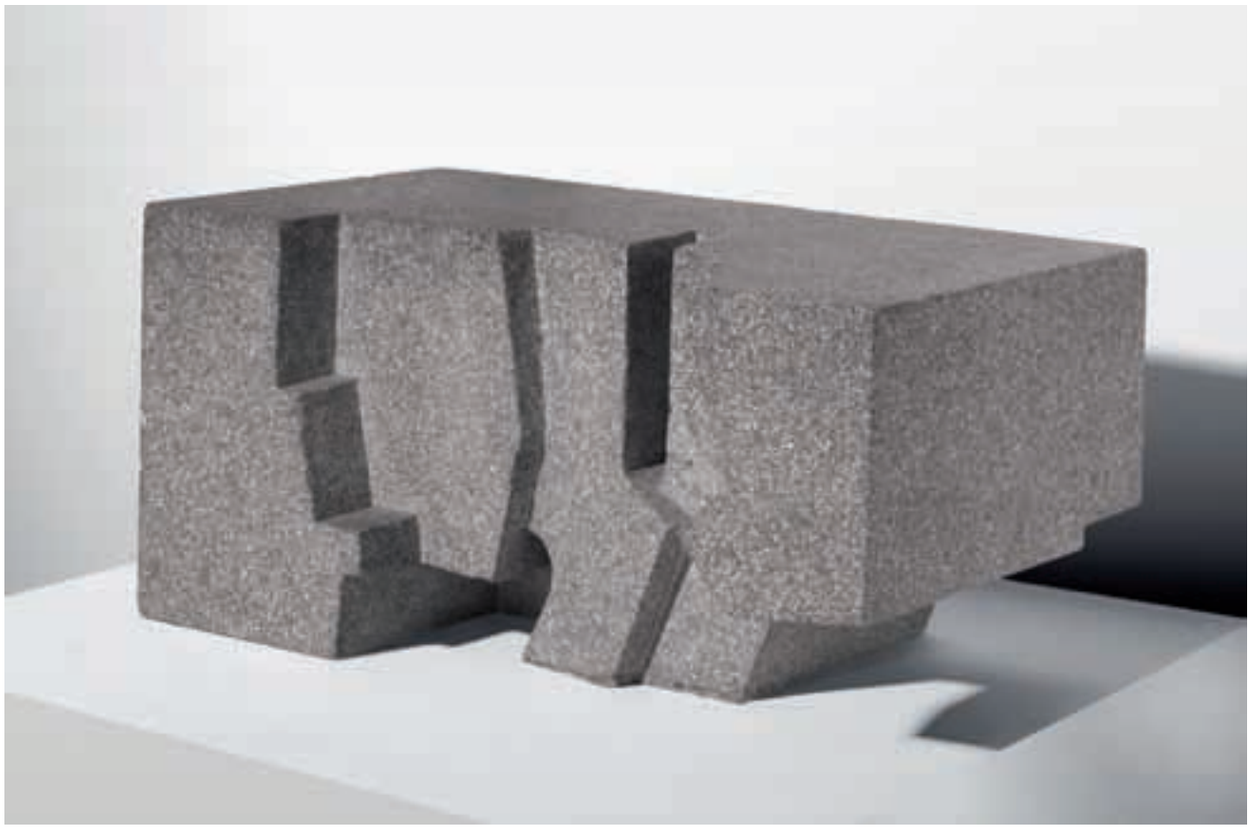


Eduardo Chillida

Gravitación [Grabitazioa], 1993
Paper gaineko tinta eta collagea, 89 x 75 cm



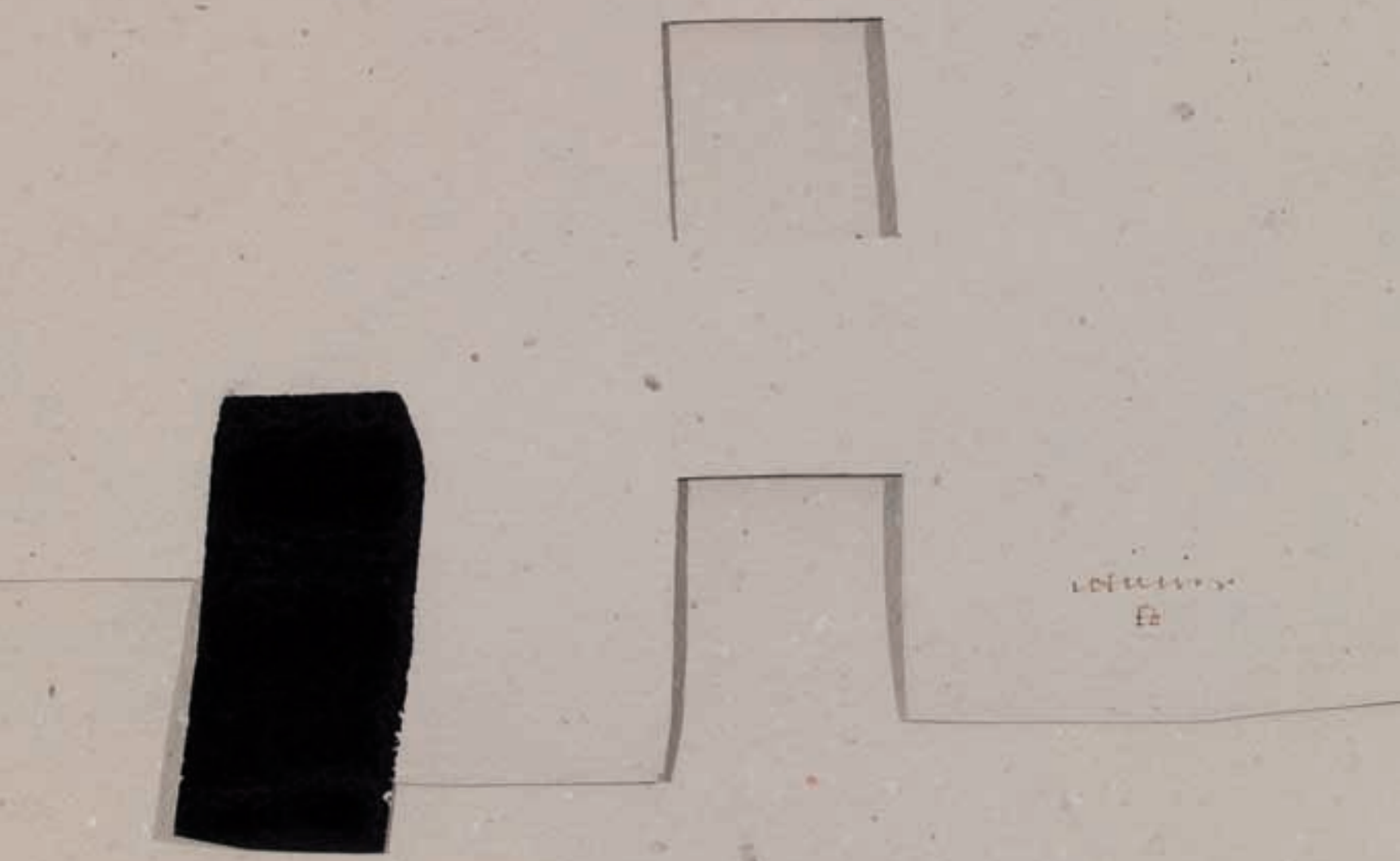
Utsune, 1966-1968
Granitoa, 40 x 83,8 x 46



Sakona airea da, esaten zuen Eduardo Chillidak, baina beste sakontasun bat azalaren atzean dagoena da, estaldura mehearen atzean gordetzen duen materia, ez airea, antzemateko aukera ematen diguna. Azal-paper tatuatu edo inpregnatuak, zulatu edo trokelatuak, harago dagoen beste azal bat ikusteko aukera ematen digu, ertz moztuen lerro meheen atzean, bata bestearen gainean grabitatzen, sakontasun ñimiño bat xuxurlatuz, zeinak beste galdera bat egiten baitu: zer beste azal –larru– ezkutatzen ote da ikusten dugunaren azkenaren atzean?

Erliebe eskultoriko hau, paperezkoa, barne energiaz betea, lebitatzean, espiritualitate hari baten gordeleku da, grabitatearen kontrako borroka mistiko bat non sonoritate mutuak antzematen baitira.

Erretorikarik gabe, Chillidaren lanak gutxieneko lan batzuekin formulatzen dira; hala ere, sakonki esanguratsuak dira horiek: bi paper, bata bestearen aurrean eta goitik josiak, soka fin batzuetatik zintzilik; lehenak, muga irregularrak dituenak, hiru zeinu beltz ditu, trazu laukizuzen ez paraleloak, eta bi leiho txiki eta karratu, zeinetan barrena atzeko papera ikusten baita; azken horren gainean, ez dakigu leiho horiek erakusten digutena baino gehiago (baina badakigu hor dagoela). Azal landua, beraz, aurrekoa da, baina atzekoari esker badakigu dentsitate mehekoa dela; eta sakontasun bat atzematen dugu bi paperen erdian dagoen hutsunean barrena. Beltzez betea, zuriz hustua; hiru ikusgai, bi ikusezin; horizontalak gutxi gorabehera, bertikalak gutxi gorabehera; angelu zuzenik gabe, dantza txikitxo eta diskretu bat formulatuz.



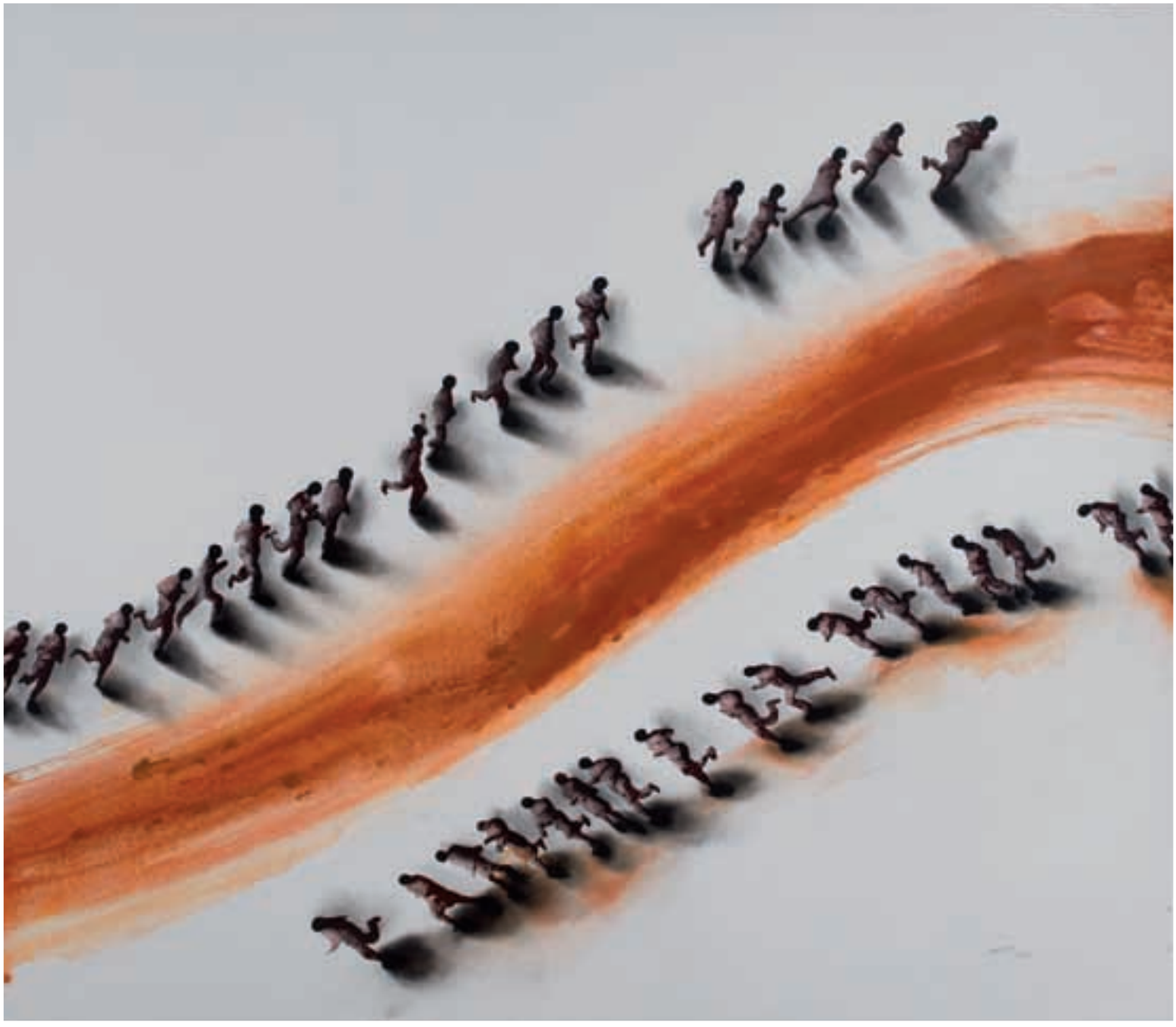
Juan Uslé

Balanza mora [Arabiar balantza], 1995
Oholera itsatsitako mihise gaineko akrilikoa, 198 x 111,8 cm



Juan Genovés

Secuencias 100 [Sekuentziak 100], 2000
Oihal gaineko akrilikoa, 200 x 230 cm



Miquel Barceló



Des oursins à marée basse [Itsas trikuak mareabeheran], 2001
Mihise gaineko mistoa, 235 x 375 cm





Miquel Barcelók egitura zimurtu eta materiaz oso kargaturako duen interesak itsas hondoari begiratzera eraman zuen, leku egokia iruditu baitzitzaion bertan irregulartasun-mota horiek eta dentsitate oretsu hori, denboraren poderioak, olatuek, itsas flora eta faunak eragindakoak, aurkitzeko. Horiek, natura-esanahiez beteak zeudenez, erakargarriak zitzaizkion mihisera ekartzeko. Itsas zoru horiek, mareabeherak agerian uzten dituztenak, materialen sedimentazio luzea erakusten dute (lokatza, hondarra, algak…), une batez atzera egin duen itsasoak ekarriak eta utziak. Mareabehera bakoitzak, gainera, orografia desberdin bat uzten du, dena mugiarazi egin baitu, bultzadarekin: hemen, hori; han, bestea.

Barcelók hainbatetan interpretatu du itsas fauna bere zeramikazko eskulturetan (gogoratu Mallorcako Palmako Katedraleko kapera). Hemen, fauna horrek –eta florak– uzitako aztarnak eta habitata, orain ikusezin, ditu mintzagai. Pintura abstraktu, materiazko eta ia monokromatikoa da, baina esan daiteke, orobat, errealismo handiko pintura bat dela, baina ia erreparatzen ez diogun mikropaisaia batena, prekarioa eta aldi baterakoa denez gero.

Txundituta begiratu ohi diogu itsasoaren azalerari, eta uste dugu kostaldetako ertzetatik aldi baterako joaten denean ez digula ezer interesgarririk uzten. Alabaina, Barcelók lur bustigarri horietan etxe basati baten azala aurkitu zuen, sei orduan behin txikitua, edo planeta arraro (baina hemen dagoen) baten azala: olatuen azpian eta olatu kolpez egina.

Eduardo Arroyo

La guerra de los mundos [Munduen gerra], 2002
Mihise gaineko olio-pintura, 140 x 140 cm



Miguel Navarro

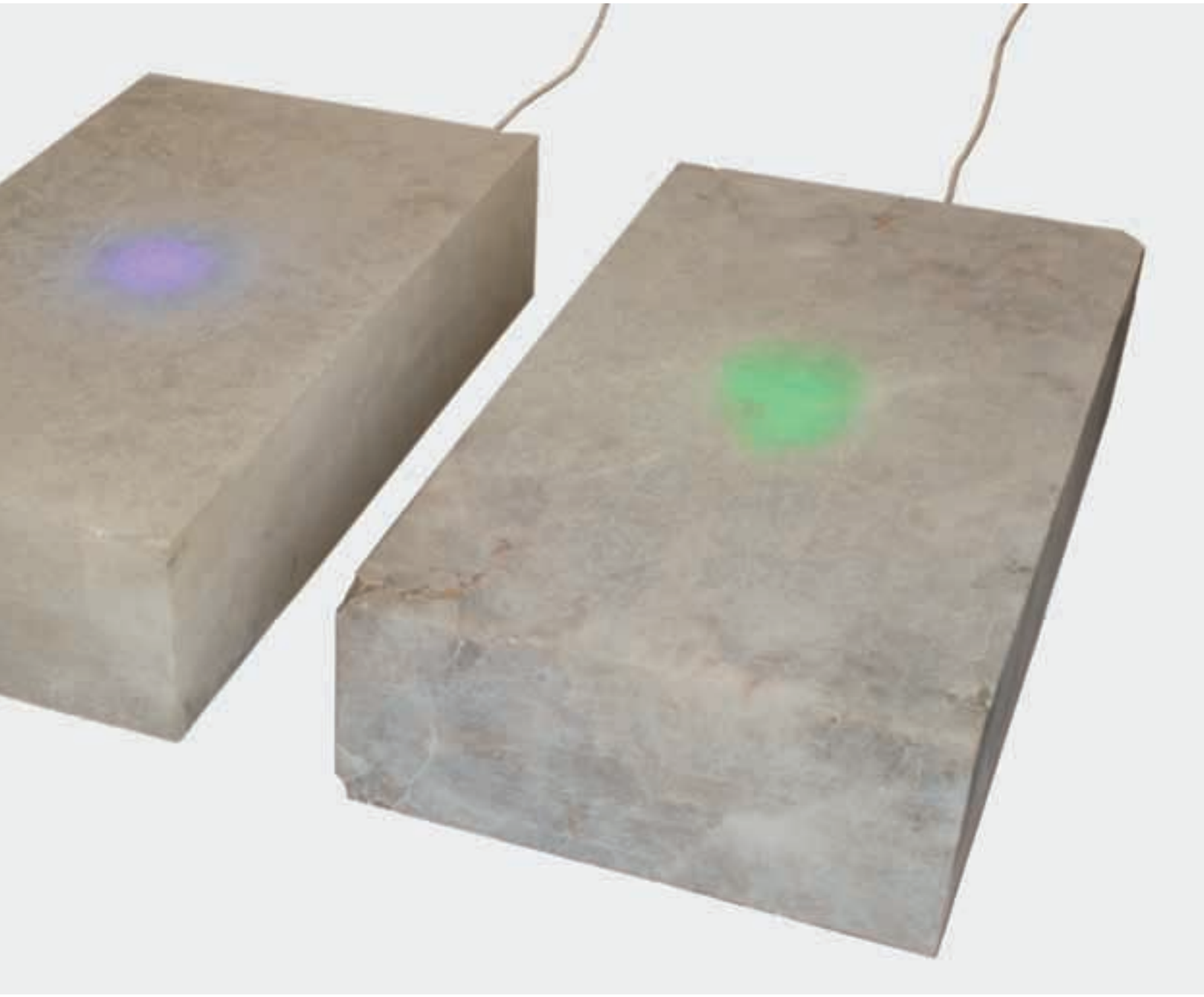
Esfinge (Homenaje a Chillida) [Esfingea (Chillidari omenaldia)], 2002
Altzairuzko egiturazko brontzea, 98 x 41 x 44 cm



Jaume Plensa



Hizketa (Conversación), 2003
Alabastroa, nylona eta argiak, 20 x 50 x 90 cm



Miguel Ángel Campano

Titulorik gabea (MAC 1296), 2003
Mihise gaineko olio-pintura, 144 x 100 cm



Prudencio Irazabal

Titulorik gabea # 2S4, 2005
Mihise gaineko akrilikoa, 175 x 175 cm



Prudencio Irazabalen egungo une piktorikoaren jatorriek zerikusia handia dute pinturarekiko zera epidermikoarekin. Maurice Denisek hausnarketa bat egin zuen pinturaren gainean; esan zuen nolabaiteko ordenan bildutako koloreez estalitako azalera lau bat zela, jauzika datorren zaldi bat ekarri edo emakume biluztu bat ekarri. Hortik aurrera, esan dezakegu, beraz, pintura pigmentuzko eta aglutinatzailezko azal bat dela, oihal edo egur bat estaltzen duena; eta gehituko genuke azal horri perpendikularki eta aurrez aurre begiratzen diogula. Pinturaren atzean zer ote dagoen, berriz, ez bada zaldi bat edo emakume bat, erantzuna izan ohi da dagoena eta ikusten duguna ikusizko pentsamendu bat dela, ikus daitekeen abstrakzio bat.

Alabaina, Irazabalek, aurrerapauso ausart batekin, jakin nahi izan zuen zer zegoen benetan pinturaren atzean baldin eta hori sedimentazio kromatikoen azal bat baino ez bazen, lodiagoa edo argalagoa. Horrela, pintura-serie bat egin zuen non kolorezko olio-pinturaren estratuak erakusten baitzituen. Horretarako, pintura luzera moztu zuen, eta mozketa ikusteko moduan utzi zuen, arkeologo batek beste garai batzuek utzitako lur-azalei begiratzen dien bezala edo zirujau batek bisturiak zabaldutako haragiari begiratzen dion bezala.

Pinturaren atzean dagoenerako gerturatze horrek ikusten ez genuen obra bat gauzatu zuen, goitik behera eta atzetik aurrera mozten baitzuen; alabaina, bagenekien nola zegoen kolore-sedimentazioen bidez eraikia. Sedimentazio horiek orain, pintura honetan bezala, geruzaz geruza ezartzen ditu Irazabalek, azalez azal, aplike mehe-mehe eta kristalinoetan, hartara kolorea atzetik aurrera etor dadin, gure begien bila, sustantzia arnasgarri bat balitz bezala ia.



José María Sicilia

Eclipse # 1 [Eklipsea # 1], 2006
Egur gaineko argizaria eta olio-pintura,
185 x 157 cm



José Manuel Broto

La vida de las piedras [Harrien bizitza], 2006
Mihise gaineko akrilikoa, 200 x 200 cm



Erlea Maneros Zabala



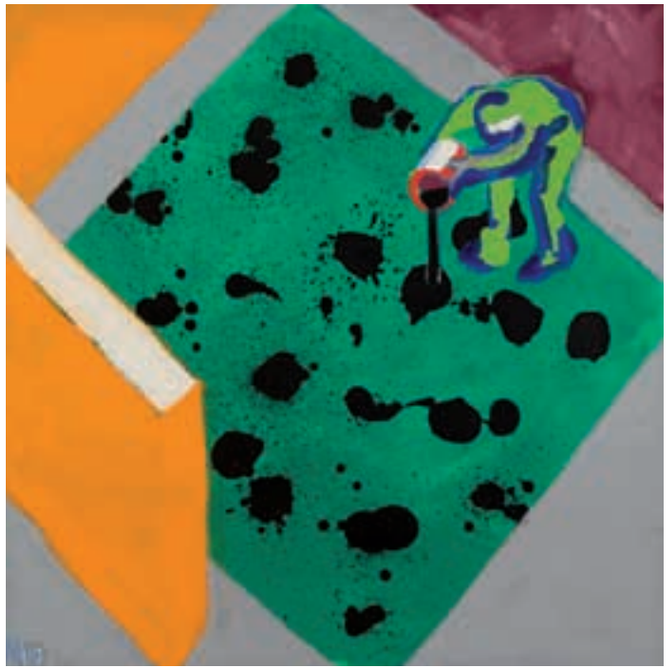
Exercises on Abstraction Series (I) y *(II)* [Abstrakzioari buruzko ariketak (I) eta (II) serieak], 2009
Paper gaineko tinta txinatarra, 91,5 x 61 cm bakoitza

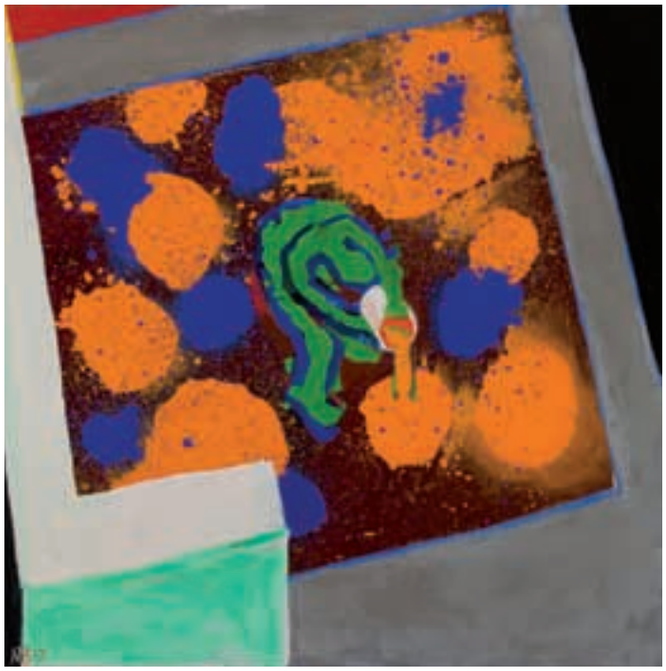


Juan Navarro Baldeweg

Pintor en el estudio [Pintorea estudioan], 2009
Mihise gaineko olio-pintura, 200 x 200 cm lau piezatan





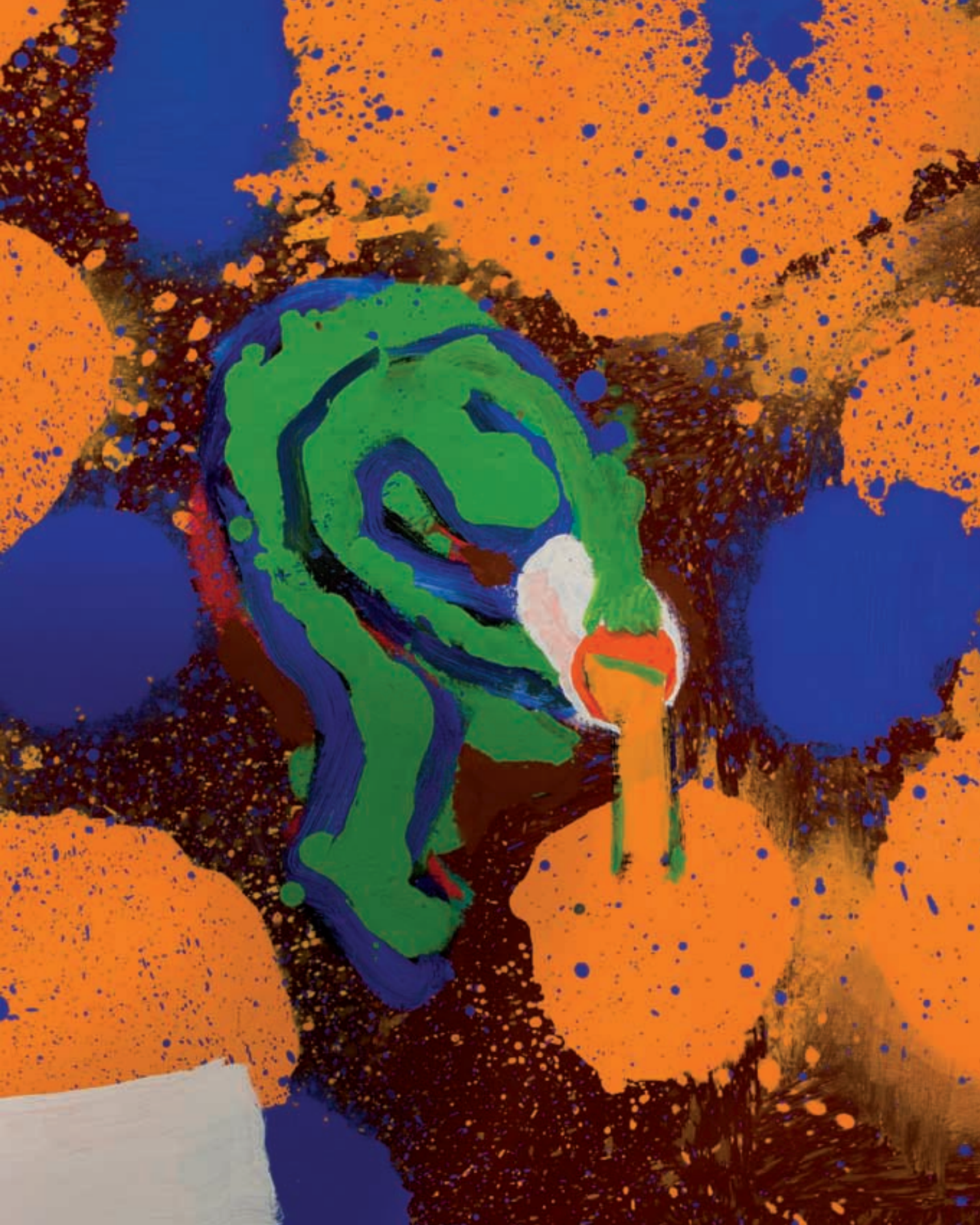




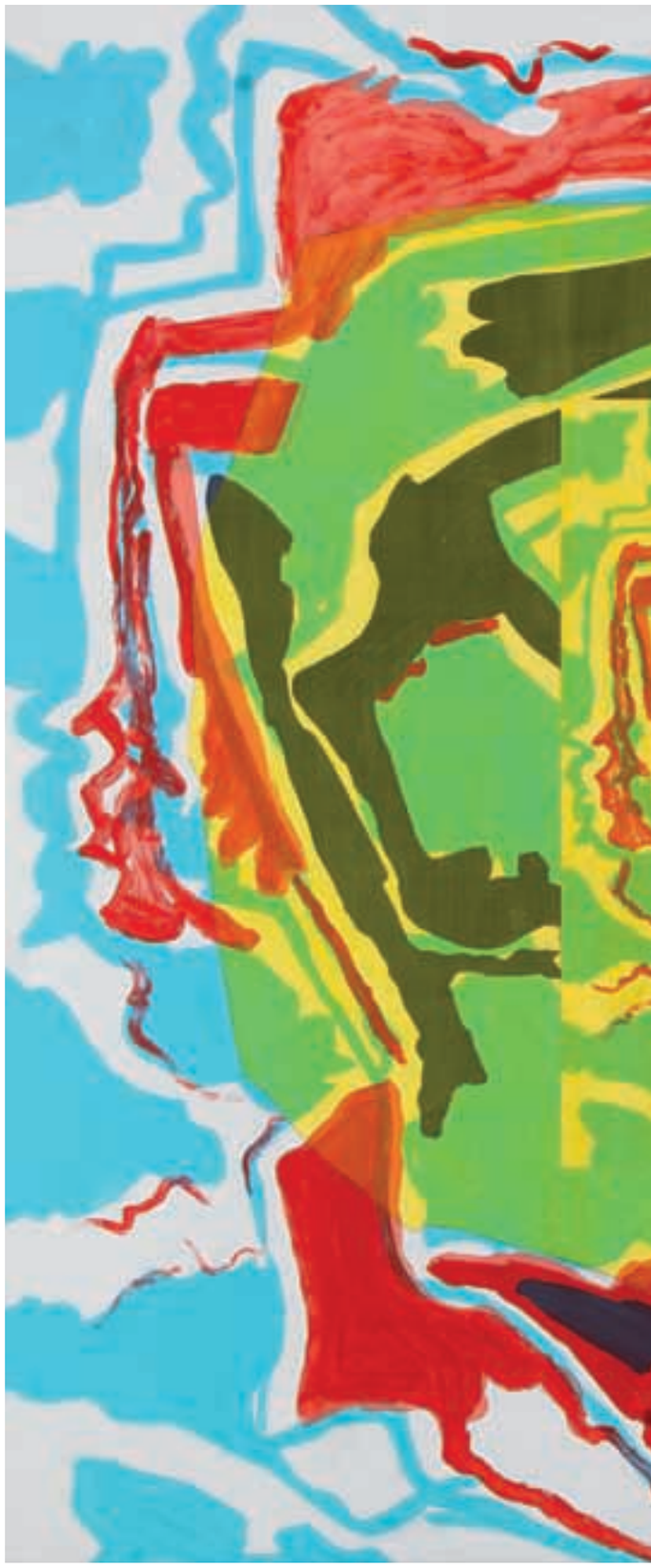
Juan Navarro Baldeweg pintore eta arkitektoak bere bi lan-arloak lotzen ditu poliptiko honetan, pintura eta arkitektura, eta, horrela, dinamismo handiko pieza bat sortzen du oso elementu zintzo eta mugatu batzuen bidez. Egoeraren ikuspegi axonometriko baten bidez –goitik behera eta zeharka–, gai bera errepikatzen du elementuak aldatuta: indibiduo eskematiko batek bote bat pintura isurtzen du gela bateko lurrean jarrita dagoen karratu baten gainean; gela ere karratua da, eta, ekintza ikusi ahal izateko, ez dauka sabairik. Subjektu hori egiten ari den pinturak ez du zoru osoa estaltzen, eta ez dira ez bata eta ez bestea osoki ikusten, ikusteko angeluak eta gelako hormek zoruaren eta pinturaren zati batzuk ezkutatzen baitituzte. Behatzeko puntua gelatik kanpo dago eta pasagunearen inguruan; horrek eragiten du hormaren goiko parteko zati batzuk pintore pintatuaren koadroan sartzea.

Aldagarriak ez daude ikuspuntuaren arabera bakarrik; elementuen kolorea ere (hormak, zorua, pintura isuria, pertsona…), egoera bakoitzean aldatu egiten dena, kontuan hartzekoa da. Pintorearen keinua, berriz, beti da bera: isuri *dripping* bat Jackson Pollock espresionista abstraktuaren erara.

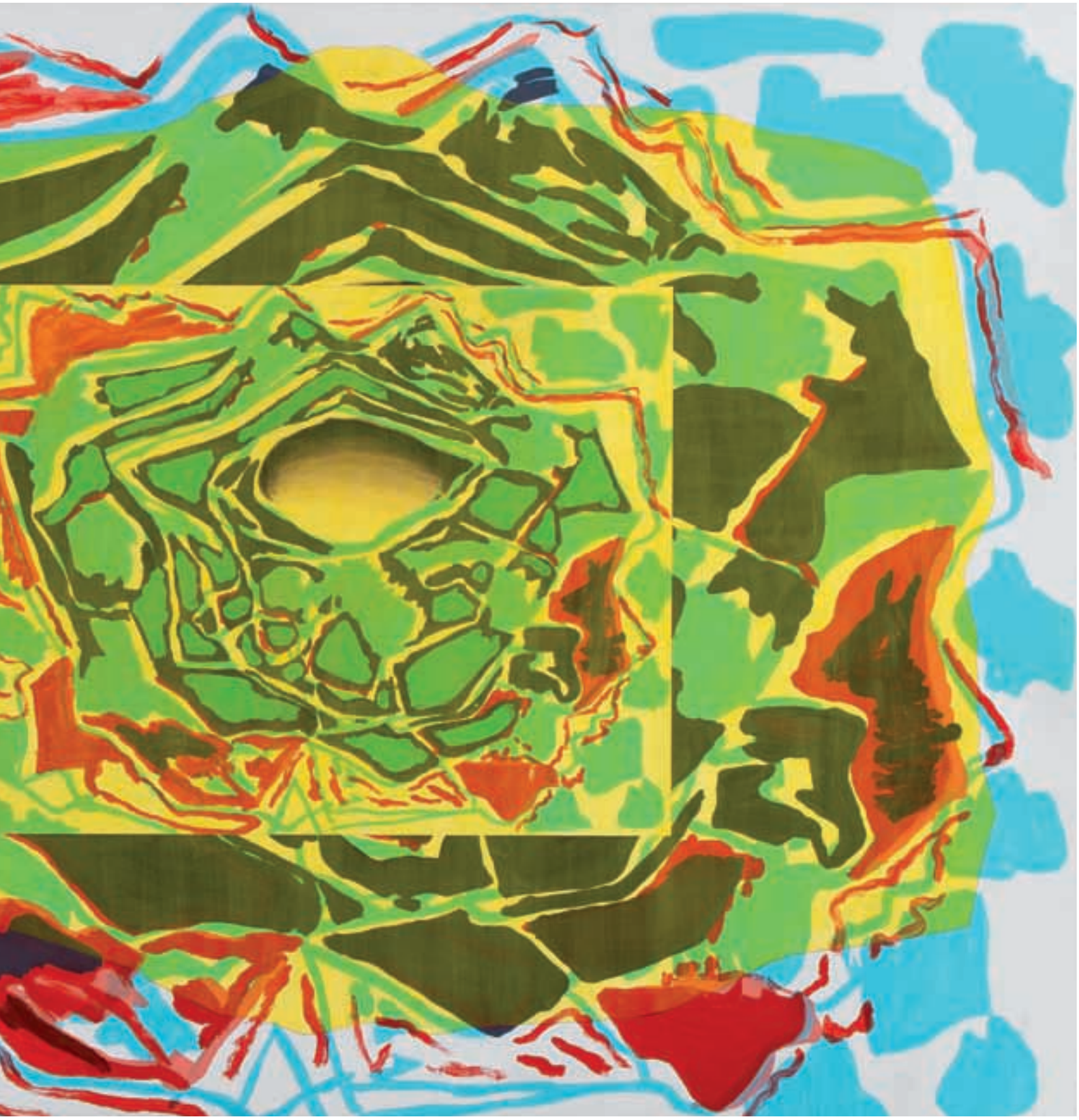
Bi gai klasikoren erabilera inteligentea da: «pintura pinturaren barruan» eta «pintorea bere estudioan». Kasu honetan, hobeto esanda, hauxe litzateke: «pinturaren barruko pintorearen estudioaren barruko pintura».

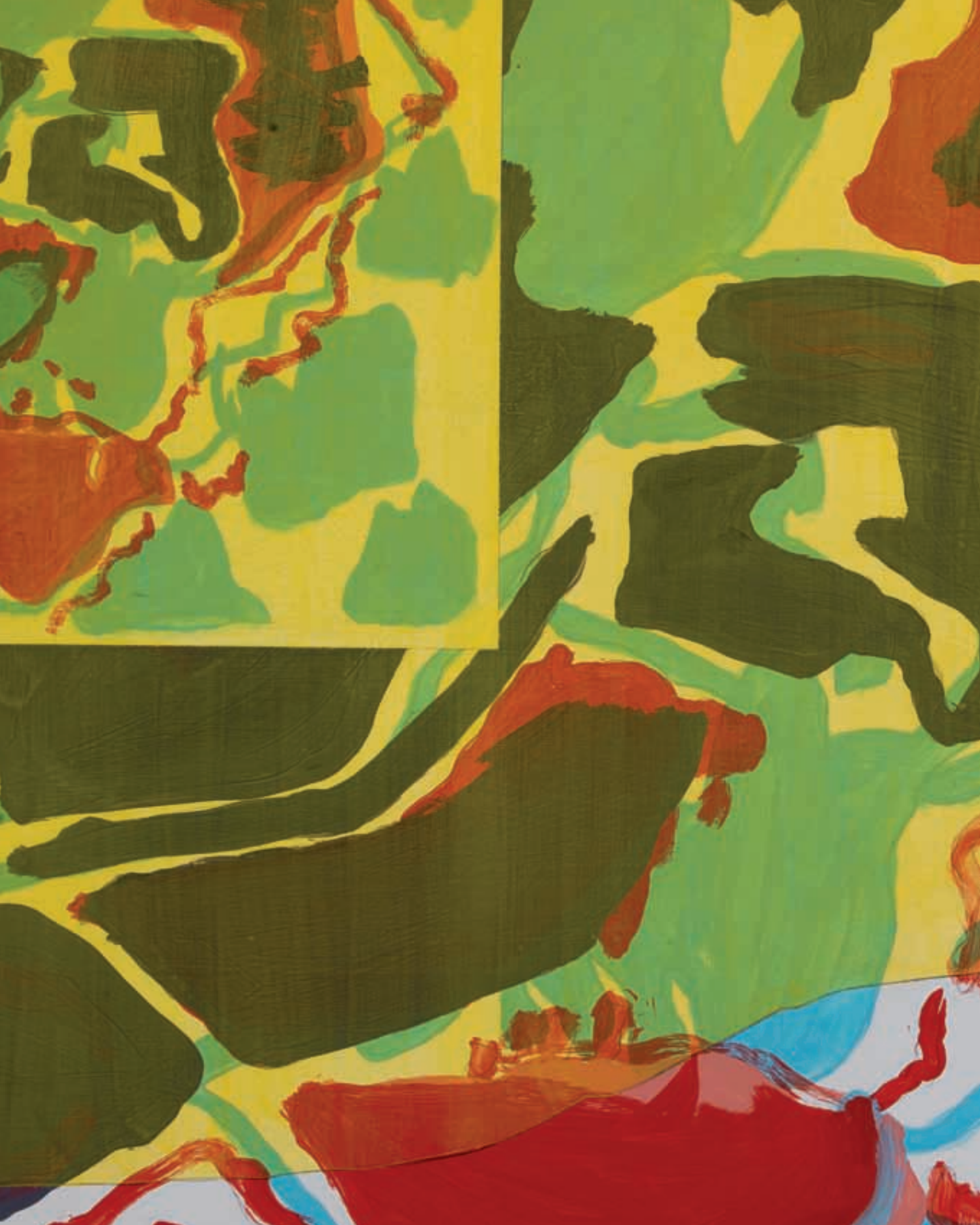


Luis Gordillo



Luz artificial [Argi artifiziala], 2010
Mihise eta collage gaineko akrilikoa, 116 x 160 cm





Luis Gordillok, bere obraren zati nagusi bat eraikitzeko, hiru jatorri piktorikotako baliabide estilistikoak bildu zituen, eta horiek batzen ditu pintura honetan ere: pop kolorea, abstrakzioaren eta figurazioaren elkar bizitza, eta automatismoa. 1950eko hamarkadako azken urteetako eta 1960ko hamarkadako lehen urteetako jatorriak erabat espresionista abstraktuak izan ziren; bertan kolorea zurira eta beltzera mugatzen zen dramatikoki. Jatorri horretan ikusi behar da 1970eko hamarkadatik aurrera praktikatu zuen marrazki automatikorako lehen urratsa. Gutxira, Ameriketako pop artea ezagututa, figuraziora eta kolore bizira jo zuen. Aldi baterako ibilbidea izan zen hori, zeren eta abstrakziora itzuli baitzen, nahiz eta berak pintore abstraktua denik ukatu. Une horretan, lan-ildo hauek bateratu ziren, eta oso pertsonala den estilo bat sortu zen.

Argi artifizial honetan, bere estiloaren sintesi perfektu bat aurkitzen dugu: bibrazio kromatikoa, pintzelada batzuen automatismoa eta kolorezko orbainak, eta abstrakzioa. Non dago figuratiboa hemen? Argia dugu aipagai, antonomasiaz immateriala dena, ikusezina baina, egia, ikusteko aukera ematen duena; argitzen duenaz ari gara beraz, baina ez argituaz. Eta artifizialtasuna ere badugu mintzagai, hau da: nahitako eraikuntza, arrazoiaren laguntzaz egina. Emaitza forma eta kolore ez garbi mugatuzko leherketa sutsu bat da, pinturaren erdialdean dagoen laukizuzen perfektuaren barruko hutsuneak sortutako leherketa sortu berriak izango balira bezala: lausotasunetik sortzen den ordena bat. Ikusten ez dugunaz hizketan ariko bagina bezala, fantasiazko artifizio horretaz mihise gaineko kolorezko eta elkarren gaineko geruzen bidez (benetakoak edo ez) mintzatzen den pintura bat.

Guillermo Pérez Villalta



Babel, 2010
Egur gaineko tenplea, 120 cm-ko diametroa





Arkitektura beti izan da behin eta berriz Guillermo Pérez Villaltak heldu duen gai bat; izan ere, bere lehen ikasketak, pinturan hasi aurretik, gai horri buruzkoak izan ziren. Izan eraikuntza fantastikoak edo bertigozko terrazak, izan mirarizko oreka duten bobeden azpiko eta xake-marrazkiko zoruen gaineko barnealdeei begira... arkitekturak eta hirigintzak, Borgesen ikuspuntu literariotik begiratuta, artista honen lanaren zati bat definitzen dute. Horregatik, Babelen ideia, eta mendebaldeko kulturaren sorkuntzaren gaineko mitoen aipamen oro, erakargarri zaio. Tondo bat hartzen du pinturaren forma-euskarrirako, eta horrek asmo klasizista azpimarratzen du.

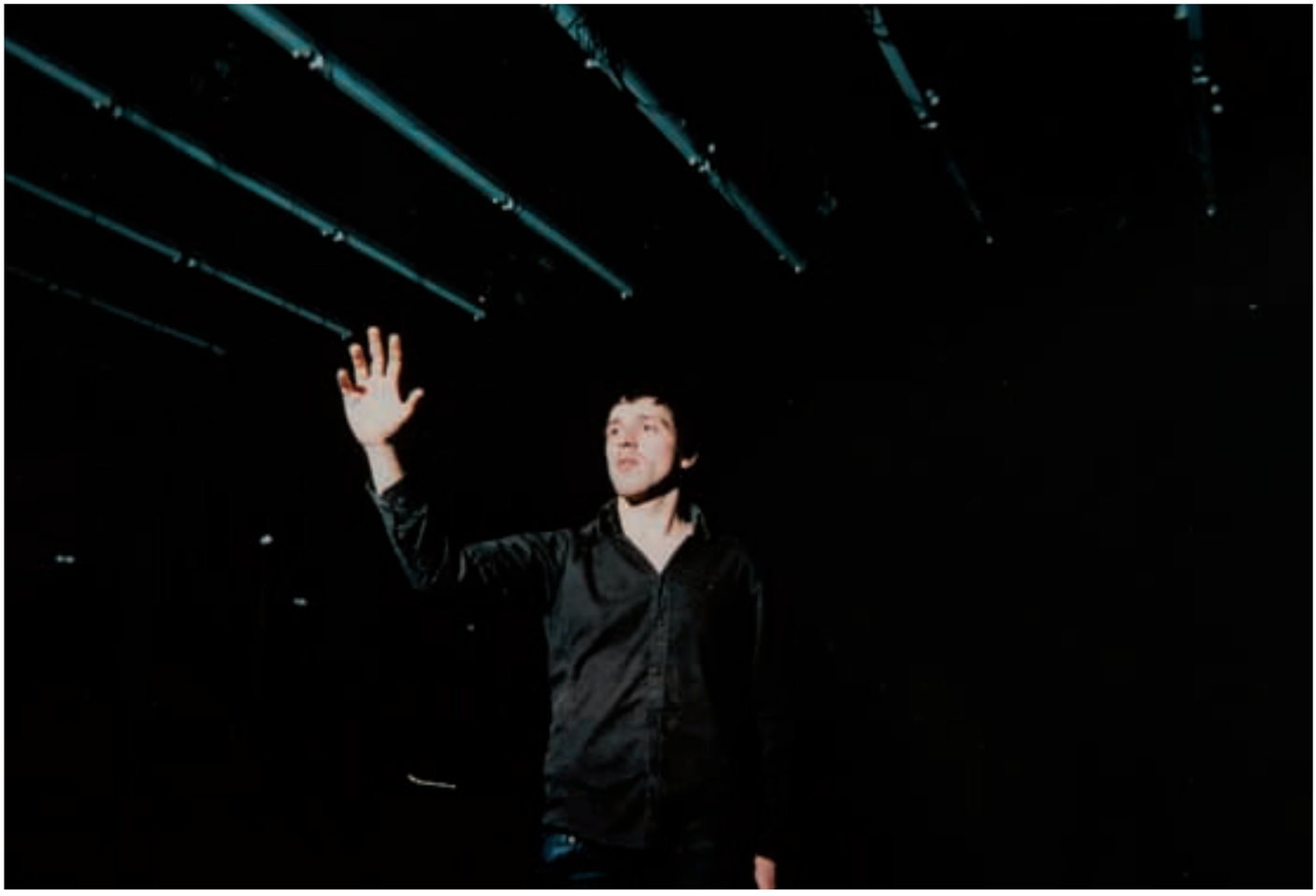
Utopiazko dorrea itsasertzean dago zutik ordenarik gabeko eta forma desberdinetako etxe multzo baten ondoan –lekua eraiki zuten hizkuntzen zeharkako aipamena–. Dorrearen inguruan aldamiok daude, akueduktu baten modukoak, inondik ez datozenak eta inora ez doazenak; itxuraz, aldamio horiek eraikitze lanean daude, edo abandonatuak.

Gizonen obrak, geometria ordenatu eta hotzekoak, kontrastean daude, lehen mailan, eguzkiaren argiak pizten duen zuhaitzarekin, enbor organikoki bihurria baitu. Horra artifizioaren eta naturaren arteko dialektikaren aipamena. Bi lanok, itsasoko gizonena eta lurreko jainkoena, lotuta daude zeruertzeko lerro garbiaren bidez.

Sergio Prego



Permutaciones Bug [Bug permutazioak], 2010
Bideoa, 3’ 11’’





Jorge Oteiza
Personaje [Pertsonaia], ca. 1953
Brontzea, 59 x 18 x 11 cm



Pablo Serrano
Titulurik gabea, 1963
Aldeadávilako (Salamanca) presaren sarrerako galeriaren ahoan egindako esku-hartzeak. Granitoa









Gerardo Rueda
Pintura roja [Pintura gorria], 1964
Mihise gaineko olio-pintura, 97 x 130 cm

Gerardo Rueda
Titulurik gabea, 1972
Artilezko tapiza, 108 x 465 cm



Eduardo Arroyo
Chambre natale à Blenheim Palace
[Jaiotzako logela Blenheim Palacen], 1969
Mihise gaineko olio-pintura, 70 x 70 cm

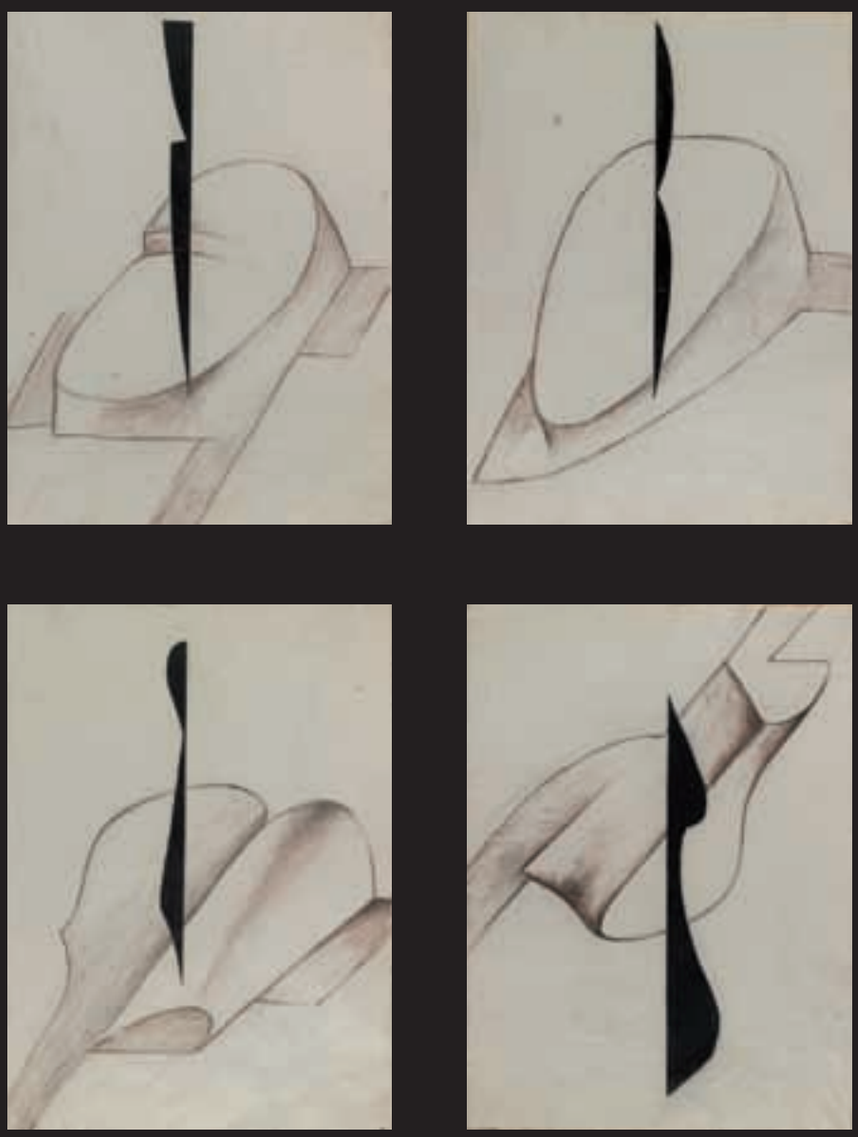


José Manuel Broto
De puntillas [Hanka puntetan], 1981
Mihise gaineko olio-pintura, 100 x 81 cm





Pepe Espaliú
Santo con sueño de perfil (PE- 0037, 0038, 0040 y 0041-D) [Logurea duen santua alde batetik (PE- 0037, 0038, 0040 eta 0041-D)], 1988
Conté arkatza paper gainean, 51 x 38 cm-koa bakoitza, lau pieza

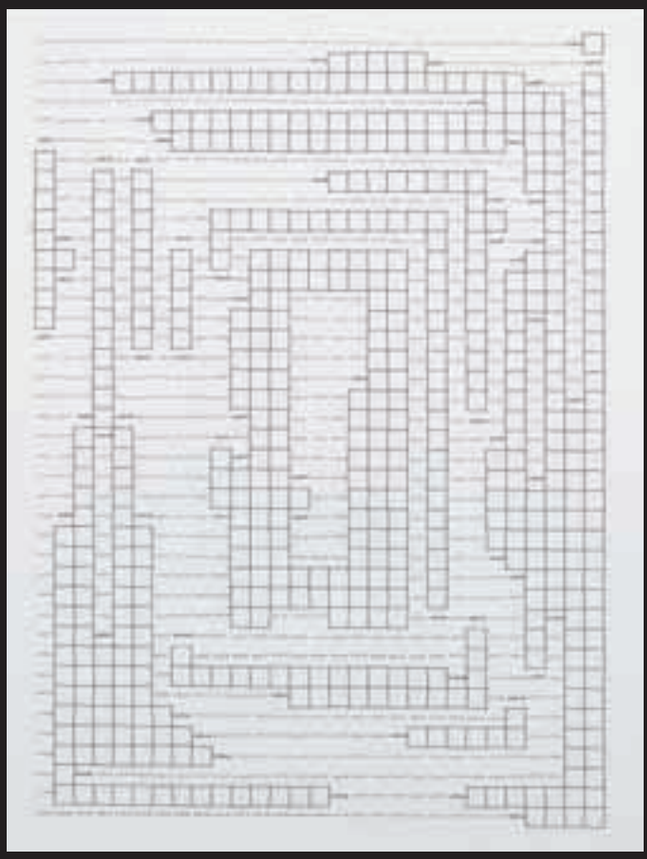


Elena Asins
Canons 49, 1989
Paper gaineko inpresioa, 143 x 210 cm



Esther Ferrer
Titulurik gabea, *Números primos (I y II)* [Zenbaki lehenak (I eta II)], 1970eko hamarkadan hasitako seriea, egun arte jarraitu duena
Teknika mistoa, 78 x 53 cm





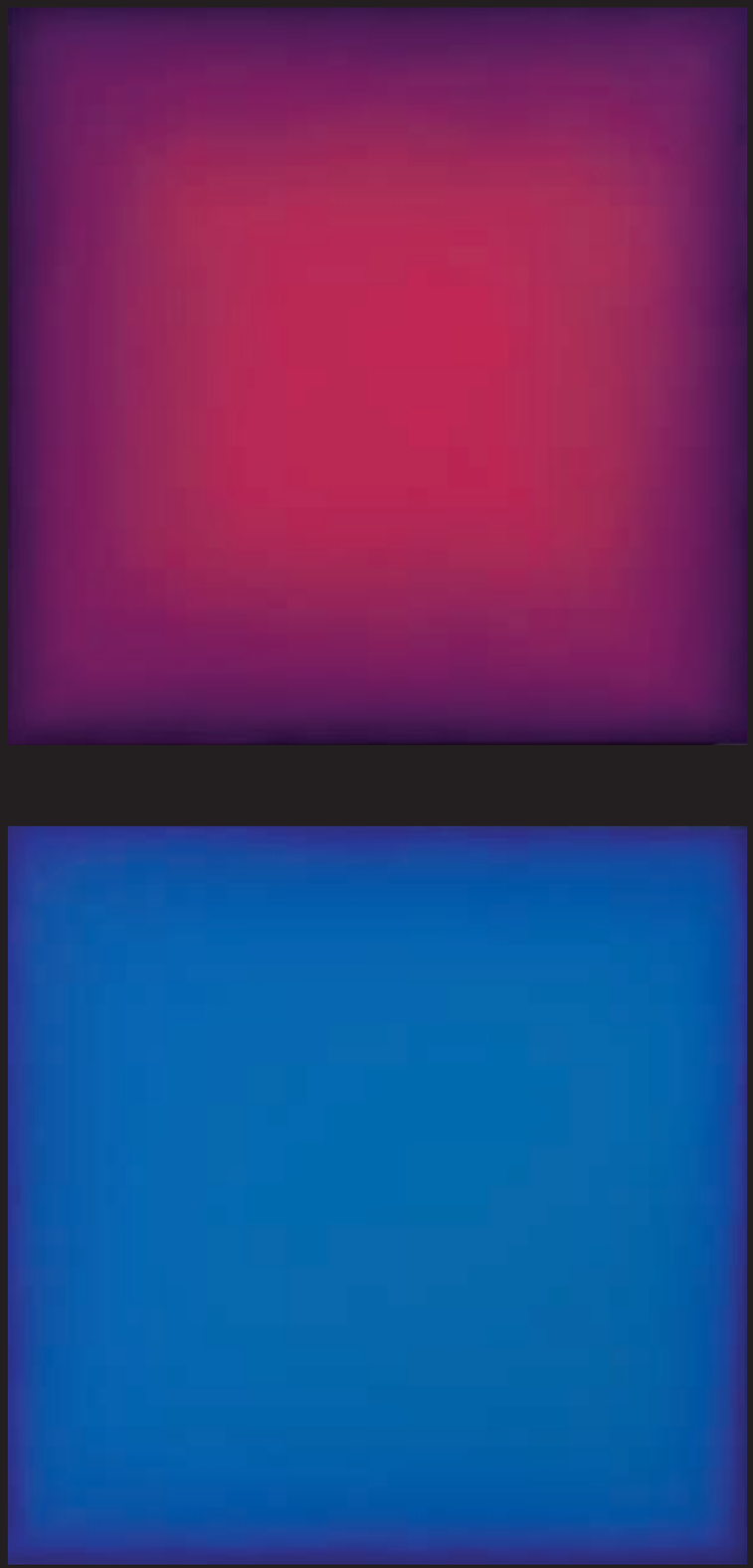
Jordi Teixidor
Titulurik gabea, 1990
Mihise gaineko olio-pintura, 190 x 350 cm





Juan Pérez Agirregoikoa
Jeune drapeau avec bouton [Bandera gaztea pikortarekin], 1992
Collagea eta akrilikoa oihal gainean, 130 x 130 cm

José María Yturralde
Díptico Posludio, 1998-2002 (bi pieza)
Mihise gaineko akrilikoa, pieza bakoitza 100 x 100 cm-koa



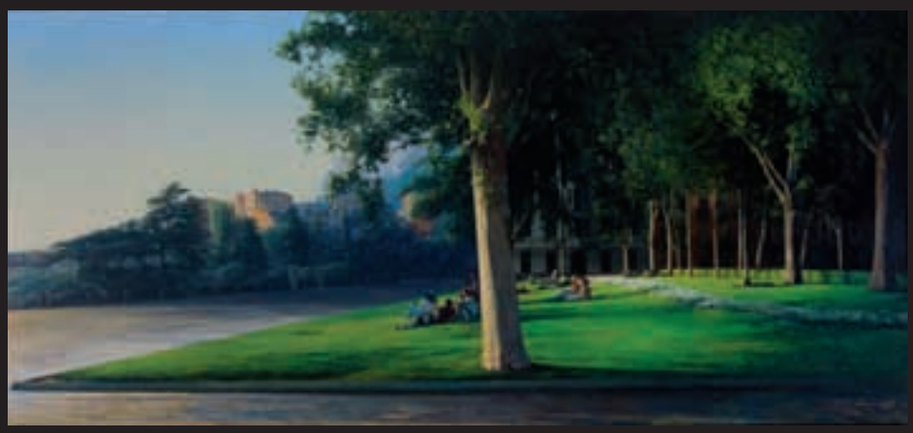


María Moreno
Jardín de poniente [Ekialdeko lorategia], 2000
Oholera itsatsitako mihise gaineko olio-pintura,
119 x 102 cm

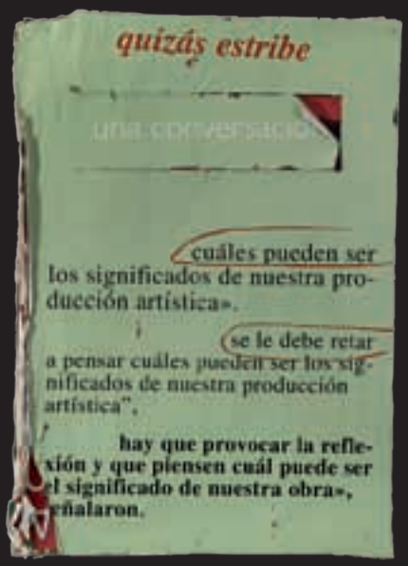
Alwin van der Linde
Jardines de Aranjuez [Aranjuezeko lorategiak],
ca. 2002
Oholera itsatsitako mihise gaineko olio-pintura,
122 x 160 cm



Clara Gangutia
Junio [Ekaina], ca. 2003-2005
Mihise gaineko olio-pintura eta akuarela, 75 x 102 cm



Guillermo Paneque
Titulurik gabea (*Algunas preguntas a un periodista)* [Galdera batzuk kazetari bati], 2005-2006
Teknika mistoa, pinturaz, grafitoz, txinatar tintaz eta biniloz esku-hartutako kartelak (bost pieza), pieza bakoitza 135 x 97 cm

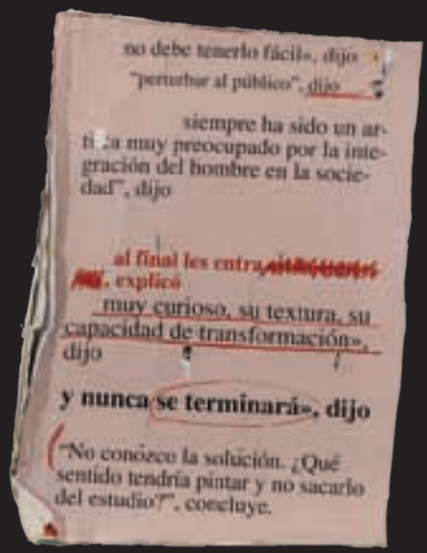

quizás estribe

una conversación

cuáles pueden ser los significados de nuestra producción artística».

se le debe retar a pensar cuáles pueden ser los significados de nuestra producción artística".

hay que provocar la reflexión y que piensen cuál puede ser el significado de nuestra obra», señalaron.


no debe tenerlo fácil», dijo

"perturbar al público", dijo

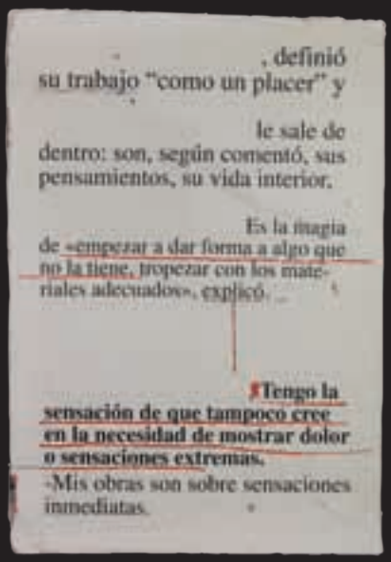
siempre ha sido un artista muy preocupado por la integración del hombre en la sociedad", dijo

al final les entra , explicó

muy curioso, su textura, su capacidad de transformación», dijo

y nunca se terminará», dijo

"No conozco la solución. ¿Qué sentido tendría pintar y no sacarlo del estudio?", concluye.

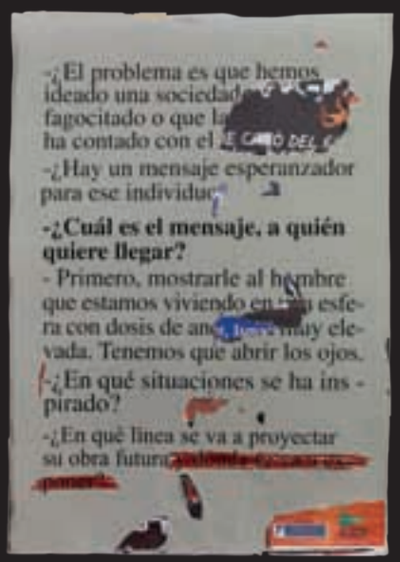

, definió su trabajo "como un placer" y

le sale de dentro: son, según comentó, sus pensamientos, su vida interior.

Es la magia de «empezar a dar forma a algo que no la tiene, tropezar con los materiales adecuados», explicó.

Tengo la sensación de que tampoco cree en la necesidad de mostrar dolor o sensaciones extremas.

-Mis obras son sobre sensaciones inmediatas.


-¿El problema es que hemos ideado una sociedad fagocitado o que la ha contado con el

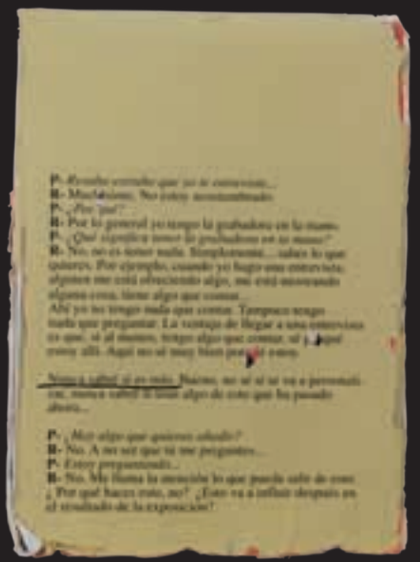
-¿Hay un mensaje esperanzador para ese individuo?

-¿Cuál es el mensaje, a quién quiere llegar?

- Primero, mostrarle al hombre que estamos viviendo en una esfera con dosis de ansiedad muy elevada. Tenemos que abrir los ojos.

-¿En qué situaciones se ha inspirado?

-¿En qué línea se va a proyectar su obra futura?





José María Sicilia
Eclipse # 2 [Eklipsea # 2], 2006
Egur gaineko argizaria eta olio-pintura,
185 x 157 cm

Manolo Valdés
Dama con abanico [Andrea abanikoarekin], 2007
Mihise gaineko teknika mistoa, 200 x 150 cm



Pello Irazu
Umbral doble I [Atalase bikoitza I], 2008
Argazki gaineko pintura, 125,5 x 165,4 cm



Soledad Sevilla
Ocaso 2, 2009
Telaz jantzitako paper gaineko pigmentuak, 115 x 159 cm





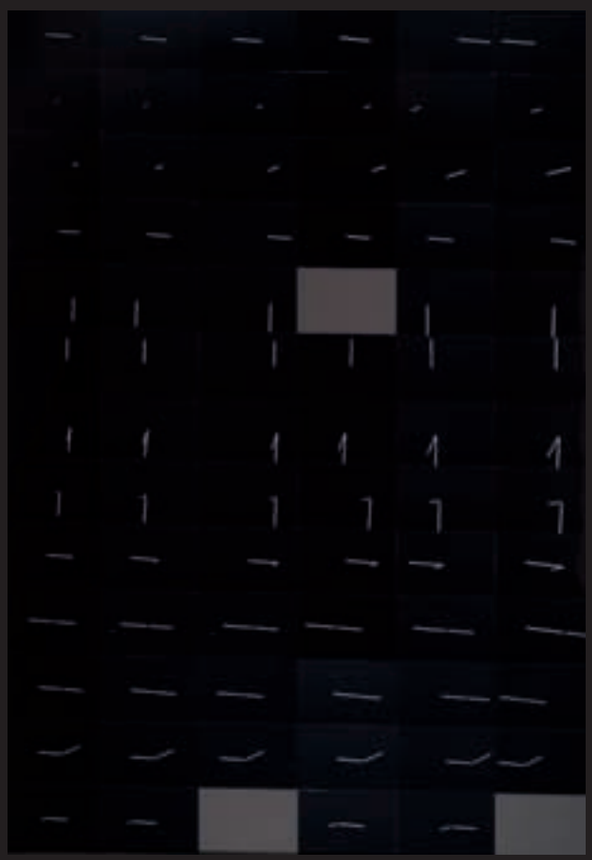
Ángela de la Cruz
Squashed [Zapuztua], 2010
Mihise gaineko olio-pintura, 123 x 123 cm



Guillermo Pérez Villalta
Naturaleza muerta [Natura hila], 2010
Egur gaineko tenplea, 45 x 50 cm

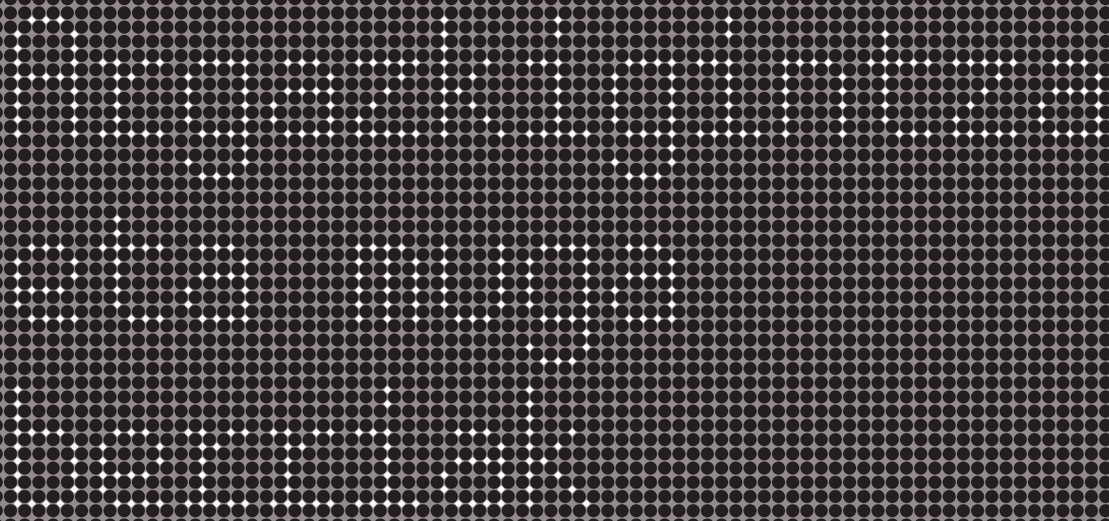
Sergio Prego
Bug A1 y Bug A2 / Secuencia miembro/tronco A1 / Secuencia Bug A2 / Secuencia miembro/tronco A2
[Bug A1 eta Bug A2 / atal/enbor sekuentzia A1 / Bug A2 sekuentzia / atal/enbor sekuentzia A2], 2010
Paper gaineko argazkiak (75 / 78 / 77 / 75)





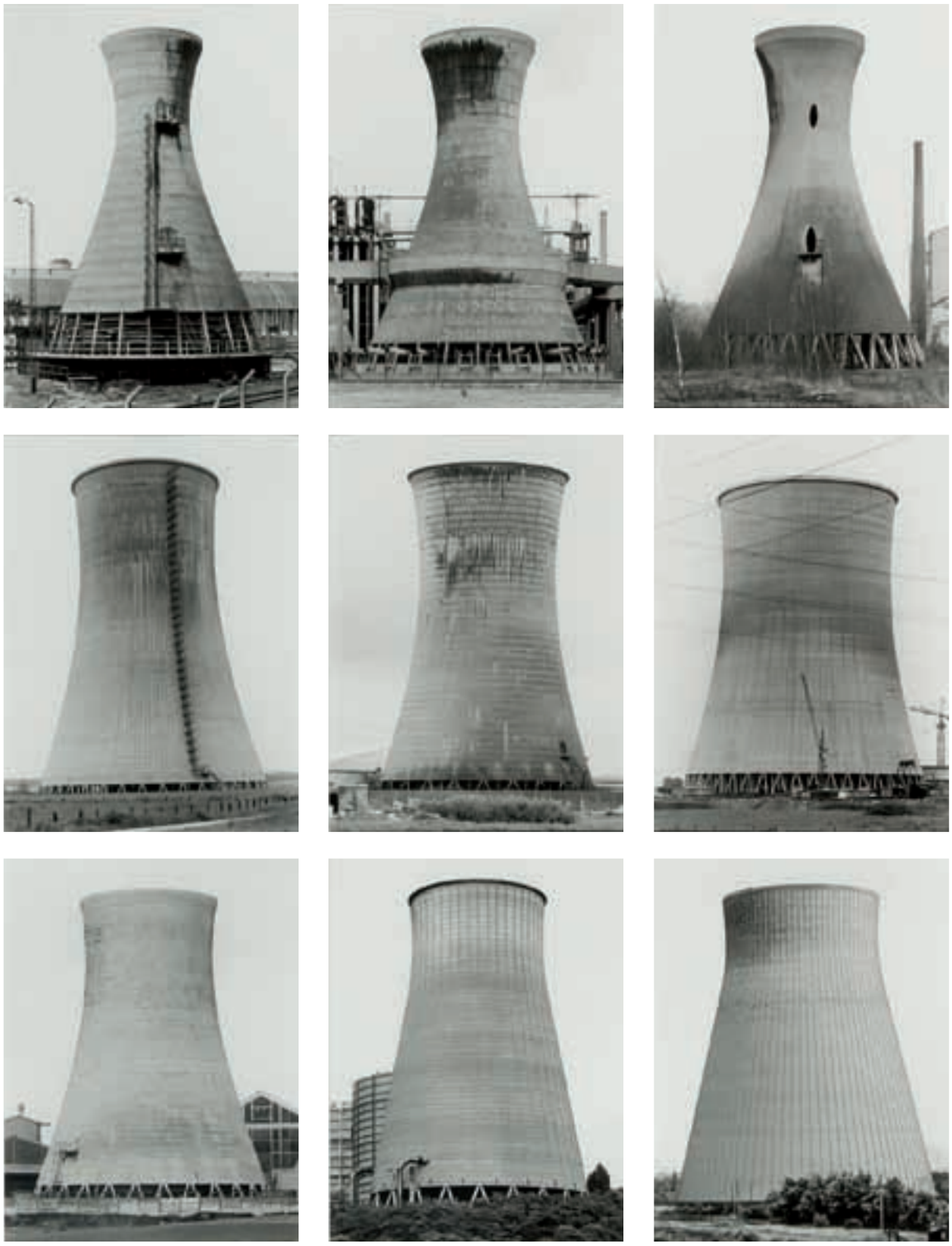






Bernd & Hilla Becher

Tours de refroidissement [Hozteko dorreak], 1972
Argazkiak, 95,5 x 77 cm





Becher senar-emazteek Alemaniako eraikin-motak 1950eko, 1960ko eta 1970eko hamarkadetan argazkietara eramateko eta antolatzeko modu sistematikoak badu sailkapen entomologikoaren ukitu bat, errealitatearen egoeraren ukitu bat, berdinen arteko diferentzien azterketa antzeko bat. Herrialde baten ekoizpen-lanabesei zuzenean begiratu nahi zien lan bat izan zen, izanik herrialde hori industriala eta bere izaeraren garrantzia ezaugarri horretan kokatzen zuena.

Bechertarrak zientifiko sistematikoak ziren, lurralde bateko leku aipagarrietan barrena ibiltzen zirenak edo animalia-espezie bateko aleak bilatzen zituztenak, hartara, batzuek besteen ondoan jarrita, ezaugarri komunak antzeman eta portaerazko jarraibideak ezartzeko, zeinak geografia diren edo izaki bizidun diren zehazten baitute; horrela, Becher bikoteak tximiniei atera zizkieten argazkiak, ur-biltegiei, hozteko dorreei, gasometroei, estrakziorako armazoiei, zereal-siloei, labe garaiei, eta abarrei. Baita egurrezko habeek gurutzatutako etxe herrikoiei ere, beti aurretik, distantzia eta altuera berdinetatik, apur bat goitik. Alderdi arkitektonikoak baino, elementu horien presentzia eskultorikoa azpimarratzen da. Horiekin inbentario zaindu bat egin zuten, ikuspuntu eraikitzaile eta erabilgarritik, Alemaniaren irudi garbi bat ekarri zuena, nahiz eta alemaniarrik ez agertu bertan.

Hoztasuna, neutraltasuna, antolaketa arrunta eta kolorerik eza gorabehera, konposizio horietan pop artearen munduaren garaikidea den zerbait atzematen da: gai beraren gainean aldaketa txikiak errepikatzea eta serie bihurtzea. Helburuak beste batzuk baziren ere Alemaniako bikote honentzat eta pop artistentzat, bietan konposiziorako eta formarako gustu bera atzematen da.

Francesca Woodman

Space 2 [Espazioa 2], 1976
Argazkia, 13,7 x 13,3 cm



Francesca Woodman gazte hil zen, 22 urte zituela, baina horrek ez du eragozten jakin dezagun zein izango zen argazkilari interesgarri horrek izango zuen garapena bere lanaren berri eman izan balu, bere bizitza motz eta atsekabetuan ez baitzuen inoiz erakutsi. Argazkiak egunkari pertsonalean bere pentsamenduak idazten dituenaren antzeko asmoarekin egin zituen; Woodmanek, alabaina, argazkiak erabili zituen hitzen lekuan. Familia-egoerak baldintzaturik eta maiteminez, argazki kopuru bat egin zuen non bere gorputza, biluzik gehienetan –errugabetasunaren irudi–, gela hondatuetan agertzen baita –barne hondamendiaren metafora; artistak bere buruaz beste egin zuen azkenean–; bertan, gorputz eraldaketak erakusten ditu kamerak bakarrik harrapatzen dituen ezkutatze eta agertze jolas baten bidez.

Argazkiek esanahi interpretagarriak dituzte, kontrakoen dialektikaren bidez: etxe apurtua versus gorputz gaztea, erakutsi versus ezkutatu, naturala versus artifizioa... Itxuraz itxiak badira dira, bada argazkietan narrazio bat garatzeko gura bat, kontaketa baten uneak terrore gotikoaren eta saiakera psikoanalitikoaren artean.

Irudi honetan, hormarako paper pintatu baten zati batzuk ditu eskuetan, tegumentu irregular eta ilun batzuk; aurpegia eta sexua ezkutatzen ditu, eta, atzean duen horma altxatuan kamuflaturik, itxura fantasmagoriko eta desagerkor bat erakusten du, argazkira denboraren joana ekarriko balu bezala. Bakardadea, hauskortasuna, utzikeria eta niaren irudia... guztiak dira, orobat, garai hartako body artearekin begien bistako loturak dituen mundu sortzaile batekoak.



Cindy Sherman



Untitled # 71 [Titulurik gabea # 71], 1980
Argazkia, 61 x 50,8 cm



Robert Mapplethorpe

Lowell Smith, 1981
Argazkia, 51 x 41 cm

Lucinda's Hands [Lucindaren eskuak], 1985
Argazkia, 51 x 41 cm







Giza gorputza izan zen, zalantzarik gabe, gai nagusia Robert Mapplethorperentzat, bereziki gorputzaren bi alderdi, horietan murgildu baitzen besteetan baino maizago argazkilariaren ekintza: forma eta azala. Azala, forma biltzen duen aldetik; azala, zonalde jakin batzuk ez ezik gorputz osoa biltzen duen organo sexual den aldetik. Erro klasizista sakonetatik abiatuta, Mapplethorpek gorputza begiratu zuen, gehienetan gizonezkoaren gorputza, antropologo baten jakin minez eta eskultore maitemindu baten gertutasunarekin.

Bereziki gizonezko gorputz beltzek erakarri zuten, Michelangeloren eskulturetakoak bezain gihartsuak, eta haien azalak dirdira- eta argi-zelai bihurtu zituen, desiorako leku perfektuak. Izaera eskultorikoko poseek eta epidermisaren tentsio finduak indar izugarriko irudiak sortzen zituzten: gorputza espazio neutroetan, konnotaziorik gabe, forma eta azal hutsa, keinua eta leuntasuna, purutasunaren hizkuntza bat, ez azal zeharrargietarako baizik eta argietarako, sakontasun ilunetatik begiratuta.

Argazki honetan, salbuespenez, artistak gorputz-atal jakin bati begiratzen dio: bi eskuak eta horietako baten besaurrea taula zuri bat izkinetatik eusten jartzen ditu. Horrela, hatzek eta giharrek tokiko zimurtasun berezi bat daukate, eta gorputz-enbor batek sortzen dituenak baino espazio txikiagoak sortzen dituzte. Zainek eta artikulazioek giza topografia bat marrazten dute.

Gerhard Richter

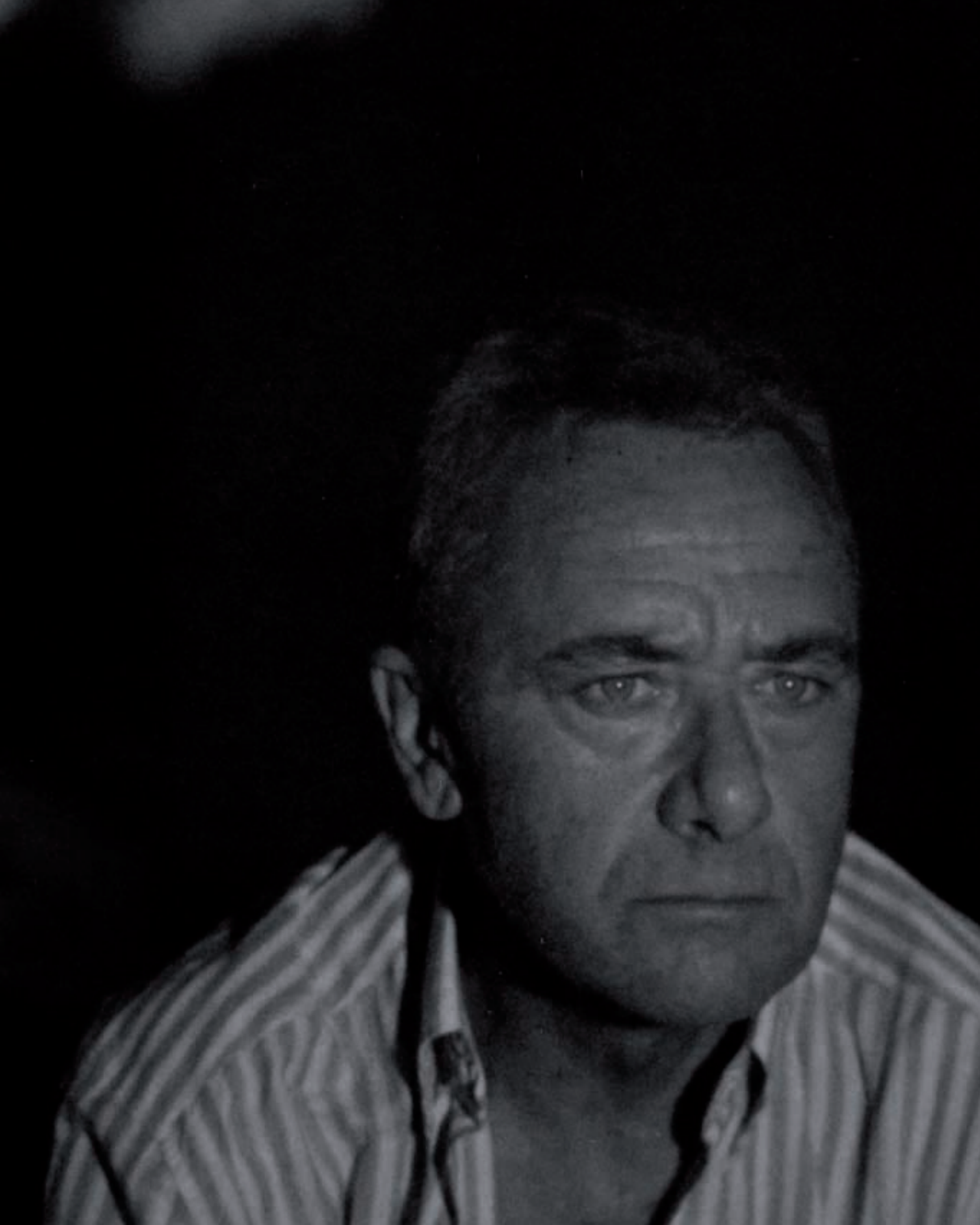
2.5.89-7.5.89, 1991
34,9 x 50,8 cm-ko sei argazki



Richter argazkigintza maiz erabiltzen duen pintore bat da. Batzuetan, argazkitik abiatzen da argazki bat egiteko, eta, beste batzuetan, zuzenean pintatzen du argazkiaren irudiaren gainean. Argazkiak ez ditu ateratzen pinturarako bidea eraikitzeko; argazkiaren ezaugarriak interesatzen zaizkio. Eta, ondoren, batzuetan, ikusten du argazki jakin batek pintura bat egiteko balio duela. 1960ko hamarkadan hasi zen, bere ibilbideari ekin zionean, kamera batekin ateratako irudiez baliatzen –batzuetan argazki lausoak eta ez oso erakargarriak ustez–. Bestalde, 1989tik aurrera hasi zen erabiltzen argazkia euskarri gisa, bertan olio-pintura jartzeko; gehienetan koloretako argazkiak dira; ez dira beti berak atereak, batzuetan lagunenak eta familiartekoenak erabiltzen baititu; txikiak dira, paisaiak, eraikinak eta pertsonak erakusten dituztenak –baldin eta pintura-geruzak erabat estaltzen ez badituzte–; hau da, guk geuk etxean eta albumetan ditugun argazkien antzekoak dira.

Zuri-beltzezko argazkiak ez dira hain ohikoak; eta esku-hartze piktorikorik ez badute, gutxiago. Hori da, baina, argazki-paper emultsionatuaren gainean pintatzen hasi zen urtean egindako obra honen kasua.

Egoera gela baten barruan gertatzen da, eta ikuspuntua edo angelua bera da sei argazkietan. Espazioa itzalek hartzen dute –handiek eta txikiek– eta gizon bat, bi, hiru batetik bestera dabiltza ulertzen ez dugun ekintza bat burutzen. Figurek, mugitzean, forma lausoak uzten dituzte, eta horrek, lekua menderatzen duen tenebrismoarekin batera, sentsazio itogarri eta larrigarri bat igortzen du. Sei irudiak batera aurkeztuta, ulertzen da narrazio bateratu bat dagoela; eta pinturarik ezak esaten ditugu, hain zuzen, ekintza hori dela artistak sorkuntzatzat jo zuena, irudien kokapenarekin batera (poliptiko modura). Gela horri eta gizon horiei begiratuta, Francis Baconen kaioletako gizabanakoekin gogoratzen gera, baita Francisco de Goyak utzi zizkigun eroetxeetako ziega eta patioekin ere.



Gabriel Orozco

226 *Broken Sidewalk, Maunalco, México* [Espaloi apurtua, Maunalco, Mexiko], 1992
Argazkia, 35,2 x 48 cm



Ladrillo en varillas (Wires Holding Bricks) [Adreilua hagaxkatan], 1993
Argazkia, 35,1 x 47 cm



Erosioa eta denbora dira Grabiel Orozkok erabiltzen dituen oinarrietako bi. Nomadismo etengabean, Orozkok dioenez, ez da bereziki inongoa, baizik eta leku guztiak hartzen ditu leku egokitzat, bertan aurkitzen dituen elementuak bere egiten dituelako. Argazkiak ateratzen dizkie, eta eraldatu egiten ditu ustekabeko interpretazio baten bidez. Guztiak eduki dezake esanahia, baita gauzarik ustez ñimiñoenak ere, zaborrontzi batek, kale bateko zintarrian dagoen zirrikitu batek, kale-argi batek edo kaleko merkatu txiki batean pilatuta dauden objektuek.

Denborak gauzetan uzten dituen aztarnak ditu intereseko Orozkok, direla naturalak (urak erosionatutako harriak edo berak landutakoak), direla artifizialak (golpeek koskatutako hormigoiak eta, ondoren, koloreez txukundutakoak). Egunerokoa, mugikortasuna eta memoria elkarrekin gurutzatzen dira, eta arruntzat joko genukeenak, baldin eta Orozkok erreparatu eta begien aurrean jarriko ez baligu, garrantzia hartzen du. Begirada harrapatzen dion objektua objektua bera gurutzatzen duen harridura morfologikoari atxikitzen zaio, kasu honetan bezala.

Espaloi-zintarriko irudian hainbat hormigoizko eta harrizko geruza antzematen dira, eta, horien gainean, beste pinturazko geruza bat. Egiturak, bolumenak eta koloreak ikuste eskultoriko bat dakarte. Ematen du azal horien gaineko marrak eta uhinak detaile landuak maite dituen langile-artista bati buruz ari direla hizketan: giza ekintza nahitakoa lehen gauzatzean, eta giza ekintza ezustekoa azken formalizazioan.



Thomas Ruff

Nacht 5 III [Gaua 5 III], 1993
Argazkia, 190 x 190 cm





Thomas Ruffek, Becher senar-emazteen beste ikasle batek, belaunaldikideek bezala maisuen premisa batzuekin jarraitzen du, baina beste batzuk aldatu egiten ditu, eta aldagarri berritzaileak ekartzen ditu. Alemaniar gazteen erretratuak egin zituen, nortasun agirietakoen tamainakoak. Serie hark nazioarteko ospea ekarri zion –eta harekin nolabait August Sanderrek 1920ko hamarkadan egindako *profesional*en seriea luzatu zuen, baina pertsona anonimoekin–, eta, ondoren, interesen eremua zabaldu eta beste gai batzuei heldu zien: gauez ikusteko argazki-kameraz egindako argazkiak, zeru izarrez beteak, Interneteko pornografia, abstrakzio kromatikoa, eraikin arrazionalistak irudi mugituetan, paisaiak...

Ruffen argazki asko, berak eginak baino, berak manipulatuak dira, aldizkari, liburu eta, batez ere, Internetetik atera eta gero. Horrela, ohikoa nabarmendu egiten du, irudi eskuratu horietan aldaketak eginez; aldaketok minimoak dira gehienetan, ia ikusezinak, baina nahikoa pisua dutenak argazkiak beste gauza bat izan daitezen.

Gauez ikusteko kamerarekin ateratako irudietan –hemen dugun honetan, esaterako–, arimarik gabeko lekuetan dauden eraikin arruntei begira, berdexka koloreaz eta hain giro bakartuetatik datorren misterioaz baliatzen da, hartara ideia kezkagarri bat zabaltzeko: zerbait izugarria gerta daiteke, edonoiz, edonon, eta hori atsedenik hartzen ez duen begi batek ikusiko du, norena den ez dakigun begi batek.

Hiroshi Sugimoto

Celtic Sea, Boscastle [Itsaso zelata, Boscastle], 1994
Argazkia, 50,3 x 63,7 cm



Argazki hau Hiroshi Sugimoto egileak duen serierik ospetsuenetik dator: itsas paisaiak. Argazki guztiak zeruertzaren lerrotik atera zituen –airea garbi dagoenean, zeruertza garbia da, eta uraren gainean lainoak daudenean, lausoa da–. Argazkia erditik mozten du, eta, beti goitik, planetaren hainbat puntu ekartzen ditu. Horrela, oinarrizko hiru elementu naturalen aldakortasun amaigabea erakusten du: itsasoa, zerua eta biak batzen dituen zeruertza.

Lan erabat minimalistak dira, zuri-beltzean, eta ezohiko denborarik eza dakarte, ekartzen dituen egoera horiek ez baitira aldatu beharbada milioika urtean zehar. Axel Hüttek, lurrari begira, mendiei eta baso nahasiei begira, inpresio bera dakar: harrizko natura ez aldatu bat landareen aldaketak gorabehera; Sugimotok, berriz, gauza bera lortzen du baina argazkia kontrako noranzkoan jarrita. Han ez dago mendi edo basorik, eta aldagarri bakarrak atmosferikoak dira, argi naturala (eguzkiarena edo ilargiarena) eta itsasoaren uhin arinak.

Naturaren muturreko argazkiak, definizio handiko lente batekin atereak, positibatzean tamainaz bikoiztu baino ez ditu egiten. Horrek irudiari garbitasun handia ematen dio, eta gizakiaren begiak bestela ikusiko ez lituzkeen gauzak ikusten ditu: berdinak ematen dutenen arteko alde finak, hain zuzen. Betiko etxea, airea eta ura. Egileak gogorarazten digu hori dela gure jatorria, eta hari begira lasai eta ziur gaude.

Thomas Struth



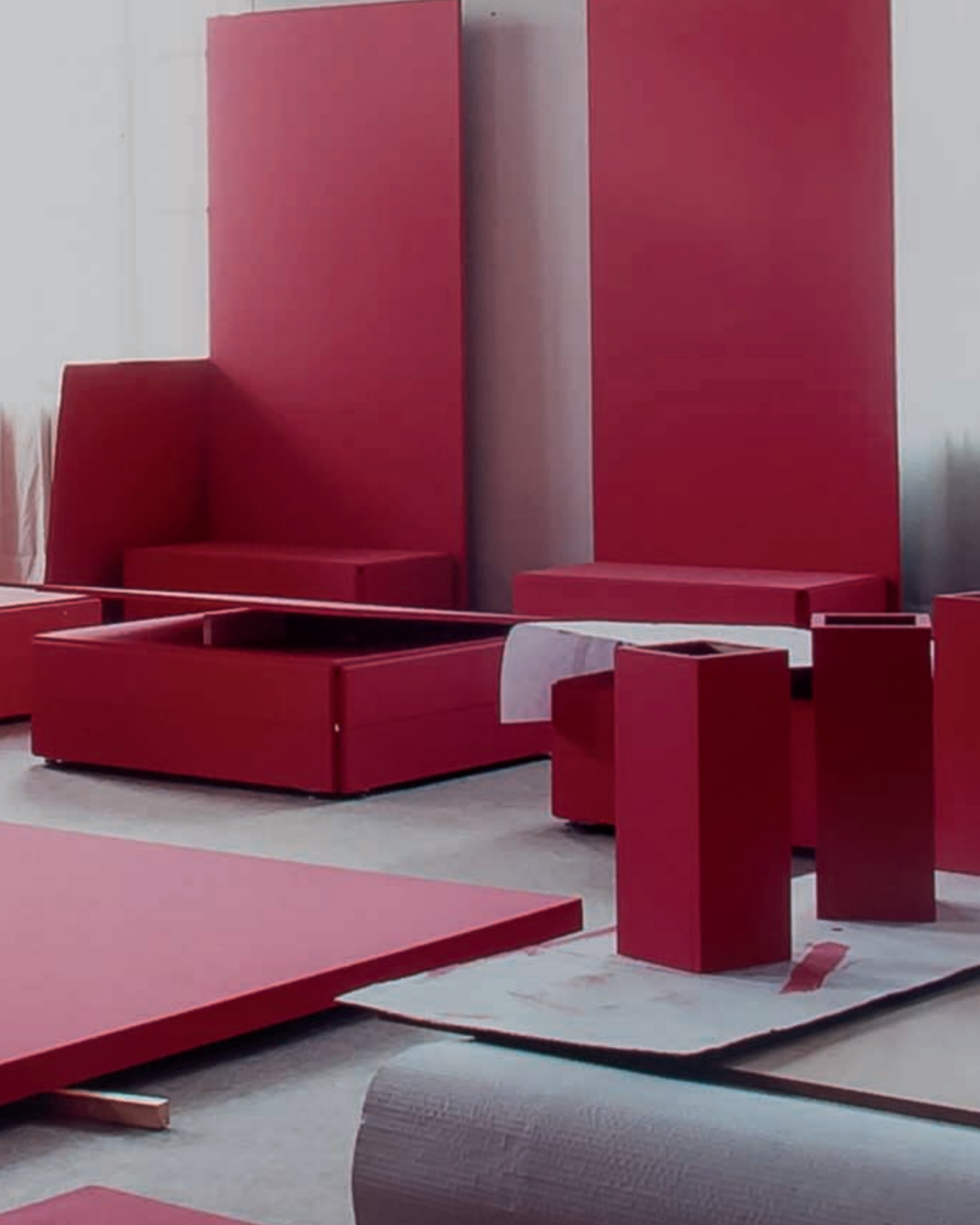
Jiangxi Zhong Lu, Shanghai, 1996
Argazkia, 123 x 144 cm



Candida Höfer

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





Bechertarrek *eskola* bat sortu zuten, eta, ondorioz, jarraitzaileak. Maisu izugarriak izan ziren, eta ez da harritzekoa jarraitzaile batzuk ere bikainak izatea. Candida Höfer adibide ona da. Berak arkitektura eta espazio mota berri bat sistematizatu eta bildu du, baina inbentarioa egiteko asmo berarekin, maisuek bezain hotz jarri da lekuen aurrean eta mututasun pertsonal berdina izan du lekuari uzteko hitza. Hemen ere ez dago pertsonarik irudietan; bai, ordea, pertsonen egintzen aztarnak edo, hobe esanda, horien kokalekuak, hartara aztarnak gordetzeko edo irudikatzeko. Eta Höferren intereseko egintzak kulturaren espazio nobleek hartzen dituztenak dira: museoek, liburutegiek, artxiboek, antzokiek... Hala ere, ez dio edozein museok eta abarrek balio, baizik eta helburu gorenak dituzten eszenatoki gorenak bakarrik. Maisuek kanpoko behaketa egiten zuten; Höferrek, berriz, nahiago ditu eraikinen barruko bistak.

Maisuak bezain temati, konposizio simetrikoaren bila, behetik –edo hala ematen du argazkitara ekartzen dituen espazio gehienak monumentalak direlako–, Höfer Becher bikotearen bidetik doa, eta kolorea eta handitasuna ekartzen ditu, baina konposizio zatituari uko eginez.

Axel Hütte

Island Fog [Uharteko lainoa], 2002
Argazkia, 117,8 x 147,3 cm



Axel Hütte ere, Iberdrola Bildumaren barruan beste bat, Bernd eta Hilla Becherren jarraitzailea da Dusseldorfeko Arte Ederretako Akademian. Hütte ere gai batekin tematzen da, natura kasu honetan, pinturaren tradizioarekin hain lotura estua duen gai bat, zeina hasiera batean ez baitirudi bereziki interesgarria egungo argazkilari batentzat. Hala ere, lortu du paisaiari ukitu erromantiko eta misteriotsu bat ematea; alegia, Caspar Friedrich eta XIX. mende hasierako antzeko alemaniar pintoreen ezaugarria errepikatu du, baina paisajismoaren hizkuntza berrituz. Horretarako, Hüttek, argazkilari den aldetik, errealitateari heltzen dio, eta alde batera uzten du irudikatuaren idealizazioa.

Naturara, gehienetan, espazio birjinetan barrena gerturatzen da –behitzat, birjinak diruditen espazioetan barrena–; hala ere, badaki paisaia oro kultura-interpretazio bat dela, eta, ondorioz, intelektualki gauzatutako zerbait, ez erabat purua den zerbait. Dena dela, Hütte mundu basati eta menditsu urrunetan sartzen da, biztanlerik gabeko eta lainoak harrapatzen dituen irletan, amildegi sakonetan... hots, inoiz inork zapaldu bide ez dituen lekuetan. Hortik, antzinatik, prehistoriatik, datozen eta jatorrizko iluntasun sakonetatik atera diren paisaiak sortzen dira. Exotismoa ez zaion interesatzen, zera telurikoa baizik.

Bere argazki-munduaren zati txiki bat hiri modernoen zeruertzetara begira dago, baina ez zeruertz direlako, baizik eta gauez artifizialki argiztaturik daudelako; gainerakoa ez zaio interesatzen.



Luisa Lambri

248 *Untitled (Strathmore Apartments # 45)* [Titulurik gabea, Strathmore apartamentuak # 45], 2002
Argazkia, 110 x 130 cm



Untitled (Strathmore Apartments # 20) [Titulurik gabea, Strathmore apartamentuak # 20], 2002
Argazkia, 110 x 130 cm



Argiaren aldakortasun arina da Luisa Lambrik erabiltzen duen lehengaia. Guztia da argia eta ia ezer gehiago ez. Leiho aurreko argazki-serieak, zeinen bidez kanpoko argia harrapatzen baitu barruko leiho-ateak zabalduta eta itxita, egoera jakin batzuetan jarrita, edo veneziar pertsianak igota edo jaitsita, argazkigintzaren minimalismoaren maisulanak dira, Hiroshi Sugimoto edo Aitor Ortizen lanak bezalaxe.

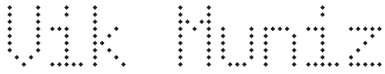
Lambriren lana hobeto ulertzen da serie guztiei erreparatuz gero argazki bakar bati erreparatuta baino, nahiz eta bakoitzean atzematen den eguneko argi iheskorrak harrapatzeko gogoa. Serie horietan, argazkilariak hain elementu gutxirekin lortzen duen aberastasun eta indar nabarmenak antzematen dira. Leiho-ateak eta veneziar pertsianak azal mutante baten ezkatak balira bezala erabiltzen ditu, hartara argiguneak eta itzalguneak harrapatzeko aldaketa txikien bidez, zeinak, txikiak izanagatik, kontraste handiak sortzen baitituzte. Batzuetan, gutxitan, mintz horien barrena kanpoko munduaren natura atzematen da, baina ohikoa argia bakarrik da.

Barne arkitektura despertsonalizatu egiten da –berak izen handiko arkitektoek diseinatutako barnealdeak ateratzen baditu ere argazkietan–, eta espazioa desagertu egiten da abstrakzio dotoreak lortzeko, Lucio Fontanaren pinturen zentzu *espazialista*tik gertu. Espazio hori desagertu egiten da argitasun/iluntasun jokoaren etengabeko aldaketarengatik. Espazio desberdina da uneoro, eta elementurik esanguratsuenak kendu dizkiote, hartara ahalik eta neutraltasunik handiena lortzearren.

David Maisel

Terminal Mirage 18, 2004
Argazki-inpresioa, 122 x 122 cm

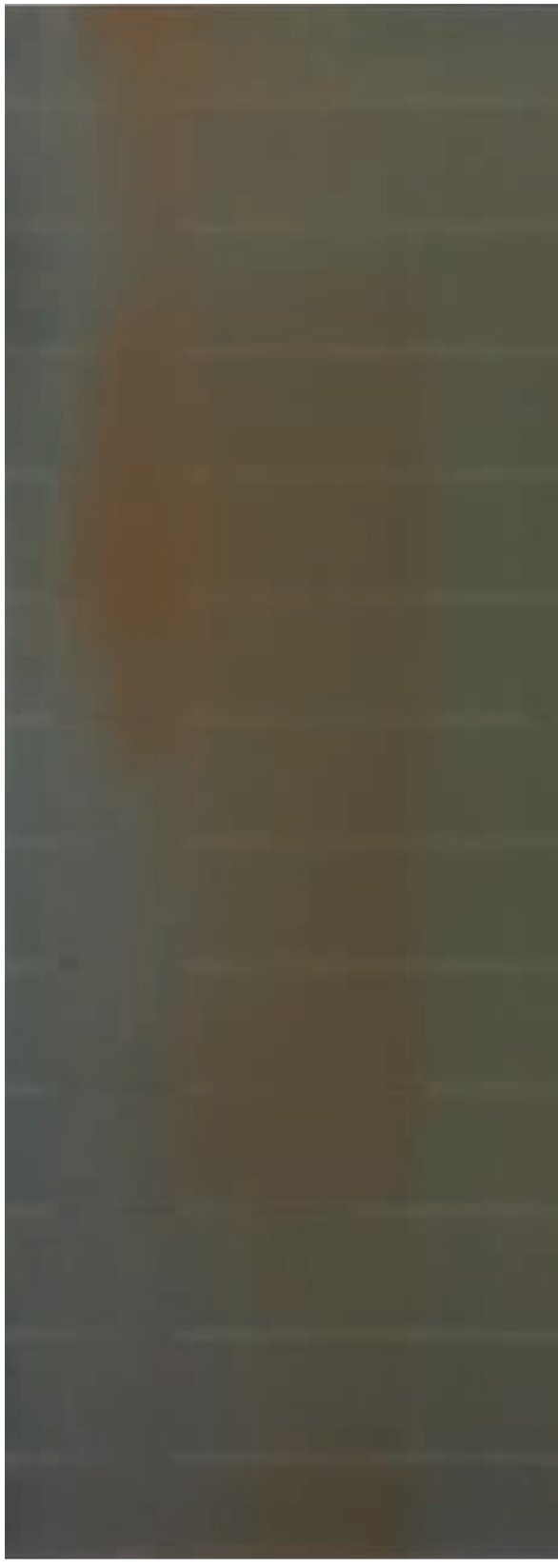




Young Girl Sewing, after Vilhelm Hammershøi [Neskatoa josten, Vilhelm Hammershøiren ondoren], 2006
Aluminio gaineko inpresio kromogenikoa, 109,2 x 101,6 cm



Wolfgang Tillmans



8704-23, 2007
Forex gaineko inpresioa, 180 x 240 cm



Gerardo Custance



Somosierra. Comunidad de Madrid [Somosierra, Madrileko Komunitatea], 2008
Kotoi-paperaren gaineko tinta mineralak, 150 x 100 cm



Cy Twombly





Angels' trumpets. Gaeta [Aingeruaren tronpetak. Gaeta], 2008
43,2 x 27,9 cm-ko argazkiak





Twomblyk sei hamarkadetan zehar egin zituen pinturen aldean, hasieran egin zituen eskulturak ez dira haiek bezain ezagunak inola ere; alabaina, oraindik ezezagunagoak dira bizitzaren azken urteetan egin zituen argazkiak. Horra zergatik den Iberdrola Bildumako triptiko hau hain ezohikoa.

Hala ere, loreak ez dira pintorearen gaietan arrotz. 1973-1974ko neguan, bi collage- eta grabatu-serie egin zituen «historia natural»ean oinarrituta. Haiekin onddoen eta zuhaitzen mundura gerturatu zen, nahiz eta, azken horri dagokionez, egokiagoa litzateke esatea, zuhaitzak baino, hostoak izan zituela intereseko. Geroago, loto-lorearen formak erakarri zuen, eta hori guztia pinturetara eraman zuen bere hizkuntza ia formalizatu gabe harekin. Twomblyk ez du botaniko bat izan nahi. Bere gogoa beste gauza baten oroitzapenetik obra bat ateratzen duen pintorea izatea da –landare baten oroitzapenetik kasu honetan–. Ematen du bere zirriborro koloretsuekin ez duela lorearen forma ekarri nahi, ikusten denaren forma, baizik eta haren usaina, ikusezina, ekarri ezina.

«Aingeru-tronpeta» hauek pintzela erabiltzen duen ustezko utzikeria berdinarekin eginak daude, gaia enfokatu eta enkoadratu gabe; interesa, antza, ez dago lorean, lorearen ezaugarriren batean baizik. Gaueko iluntasunean atera die argazkia, une horretan isurtzen baitute saguzarrak erakartzeko polena (saguzarrak dira lore horren polinizatzaile nagusiak). Egoera hordigarri eta nolabait hipnotiko bat dakarte, begirada lausotzen duena. Alkaloide asko dituenez, oso toxikoa da, hiltzerainokoa, baina hala ere xamanen zeremonietan jan ohi da. Horrek lotzen du lan hau onddoekin zerikusia zuten pinturekin.



Willie Doherty



Out of Body (II) - Haunted [Gorputzatik kanpo (II) - Sorgindua], 2010
Kolorezko inpresioa, 134 x 106,5 cm

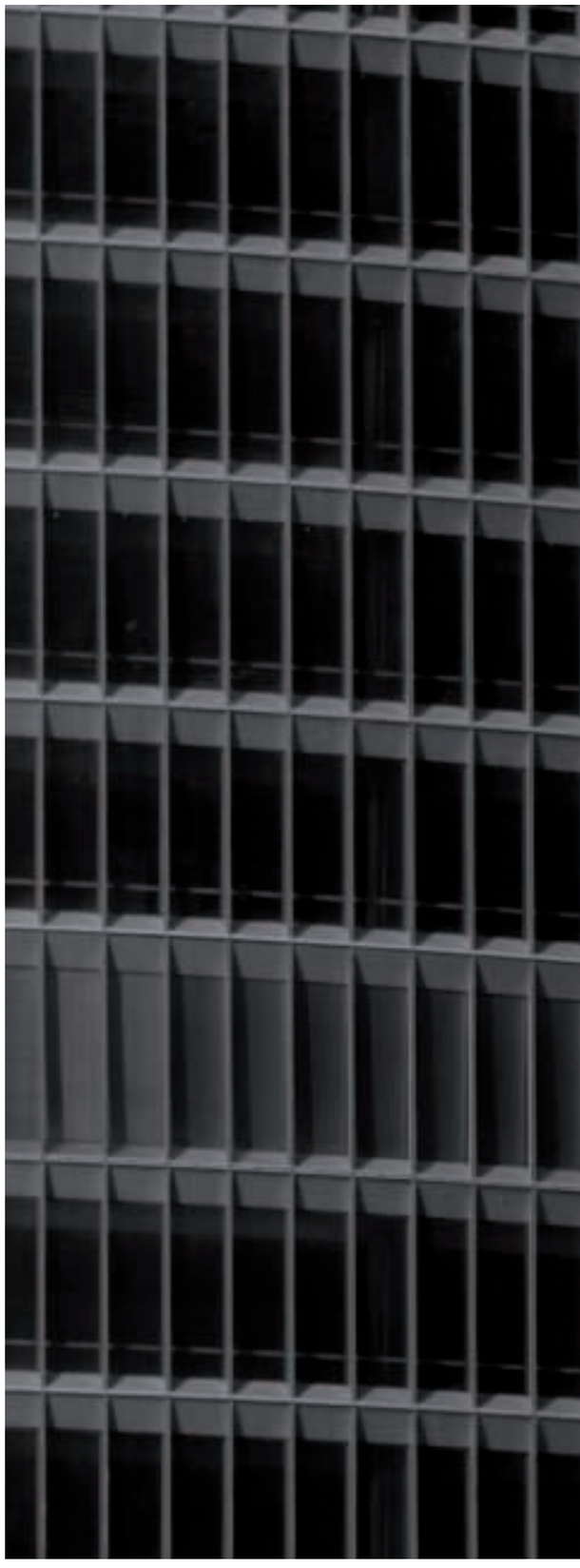


Hannah Collins

The Fragile Feast, Lighthouse, Galicia [Festa arina, Faroa, Galizia], 2011
Argazki-inpresioa, 130 x 130 cm



Aitor Ortiz



Torre Iberdrola 003, 2011
Aluminio gaineko inpresio zuzena, 138 x 180 cm





Bechertarren ikasle izan ez bada ere, Aitor Ortizen lanak ildo horretan kokatzen direla esan liteke. Lanok, hasieratik, arkitekturan zentratuta daude ia modu obsesiboan; bereziki arkitekturen egituretan, hain zuzen eraikina amaitzen dutenean hormen geruzen atzean gordetzen diren horietan. Ortizentzat, egitura horiek, gero apainduagatik, ederrak dira izatez.

Hormigoi armatuaren indarrak, egitura arinki latzak, habe bertikalen eta forjatu horizontalen infiniturako errepikapenak, eta grisak poesia nahikoa daukate bertatik irudi-mundu bat ateratzeko. Izan ere, kontaketa bat ilustratzeko indarra dute, zientzia fikzioaren eta Jorge Luis Borgesen edo Italo Calvinoren erdibideko bat. Eraikinen, portuen edo edonolako azpiegituren eraikuntza abiaduraz garatzen den prozesu bat da, eta, aurrera egin ahala, egindakoa ezkutatzen doa harik eta azken emaitzaetara iritsi arte. Ortiz obraren trantsizio-uneez baliatzen da, zeinak desagertu edo eraldatu egiten baitira hurrengo urratsa ematen denean, eta hor edertasun iheskor eta ulertezin baina benetako bat harrapatzen du.

Azala izan da, aitzitik, argazkilariaren interesa irudi honetan. Bi azal zeharrargien arteko kontrastea: Iberdrola Dorrearena eta Deustuko Unibertsitateko Liburutegiarena. Fatxadetako ordenak eta kristalezko erregulartasunak bietan bizi dira kurbadura arinekin batera, harik eta puntu batean batu arte.

Begoña Zubero

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



Begoña Zuberoren ibilbidea luzea da jada, eta hainbat estaziotatik pasa da. Aski izan dira bere kamara erakarri duten interesak: lekuen eta objektu abandonatuen poetika, herrialde sobietikoen eraikin abandonatu eta ahaztuen monumentaltasuna edo argien eta gardentasun esferikoen esperimentazio abstraktua.

Erromara bizitzera joan da berriki, eta horrek ukitu klasizista bat eman dio hiri-argazkigintzara jada ohituta zegoen begiradari (Bilbo, Berlin, Varsovia, Mosku…). Palazzo della Civiltàn ateratako irudiek konposizio erabat sinpleen aldeko gustua erakusten dute. Argazki hau arkitektura horren korridore batean egin zuen, eta, bertan, ezusteko –baina oso erromatar– begirada bat botatzen dio hiriari. Aurreko ikuspegi simetriko batetik, irudiak pilare eta bobeda batzuk burutzen dituen kanpoko arku bat harrapatzen du aurrez aurre. Arkuaz harago, Erroma hibidro eta urrun dago, lorategietako zuhaitzen artean barreiatutako etxez osatutako behe-zeruertzean (irudizko Erroma, ez monumentala eta ezaguna, baizik eta susmatua eta grabatuetan eta filmetan ikusia); eta goi-zeruertzean, egungo arkitektura lehor, masibo eta anodino batzuen harresia agertzen da. Marko arkitektonikoak Fra Angelico eta Piero de la Francesca gogorarazten ditu.

Protagonista, dena dela, zerua da: handia, ikusgarria, argitsua. Simetria habeek proiektatzen dituzten itzal diagonalek apurtzen dute pixka bat. Euriak osatutako putzu txikia ispilu bat da, non habeen zati batzuk islatzen baitira. Monumentala, eternoa eta osatu gabea: hau da, Erroma.



José Manuel Ballester



Nocturno Bilbao 1 [Gaueko Bilbo 1], 2013
Inpresio digitala, Hahnemühle Baryta papera, 86 x 180 cm





José Manuel Ballesterrek begiratzen dion hiriak barne ordena bat eta barne argi bat ditu. Zonifikazioa garbia da: gertu, paseatzeko eta atseden hartzeko bideek gurutzatzen dituzten lorategi batzuen azalera berdea; erdian, hiriaren taupada arintzen duen energia-kaleen sare planifikatua; eta goian, gauak harrapatutako mendi batzuen natura menderatu gabea. Argiaren banaketa ere zonaldeetara egokitzen da: puntuala eta barreiatua belarraren gainean; hotza eta ordenatua gertuko kaleetan, eta beroa eta barreiatua urruneko auzoetan; eta. azkenik, argirik eza atzeko aldean.

Hiriak, horrela, egun garbi eta oskarbi batean, organismo aktibo eta diziplinatu baten irudia ematen du, eta hiria arautzen duen funtzionamendua arrazionala eta zurruna da; hala ere, urrunean emozioa eta ezustekoak erakusten ditu. Hiriak bizitzeko indarra eta ideia argiak komunikatzen ditu, baina zeruertz ikusezin baten zalantza iluna ere bai. Hiriaren gainean dagoen gaua, hala ere, babes-geruza bat da, ez da mehatxu bat. Hiriak konfiantza dauka bere ordenan eta argian.

Iberdrola Dorrearen gailurretik egindako argazkiek eraikin hori egin arte ezagutzen ez zen Bilbo bat dakarte. Lehen kaleetan ezagutzen genuena orain kokaleku eta perspektiba berri batetik ikusteko aukera dugu; horrela, hiria, bera bada ere, desberdina iruditzen zaigu. Horrela, hiriaren beste aurpegi ezezagun bat ikus dezakegu; barne indarra duten hiri guztien antzera, aurpegi zenbatu ezinak dituen hiriaren beste aurpegi bat.

Mona Hatoum
Performance Still [Performance geldoa], 1985-1995
Aluminio gaineko argazki-inpresioa, 76,5 x 110,2 cm



José Manuel Ballester
Barrio de colores. Berlín [Kolorezko auzoa, Berlin], 2004
Argazkia, Fuji Cristal Archiv papera, 67 x 150 cm



Bohnchang Koo
White # 6 [Zuria # 6], 2005
Argazkia, 130 x 167 cm



Bohnchang Koo
Group of soaps 3 [Xaboi taldea 3], 2009
Argazkia, 159 x 99 cm





Ixone Sádaba
«Leviathan» seriea, 2008
Argazkia, 125 x 80 cm

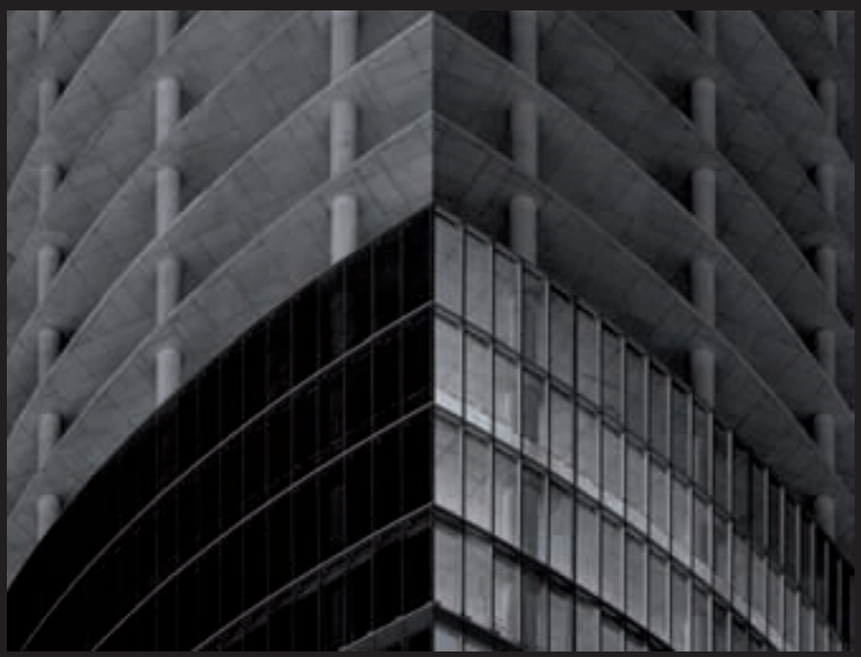
Ixone Sádaba
«Leviathan» seriea, 2008
Argazkia, 125 x 180 cm



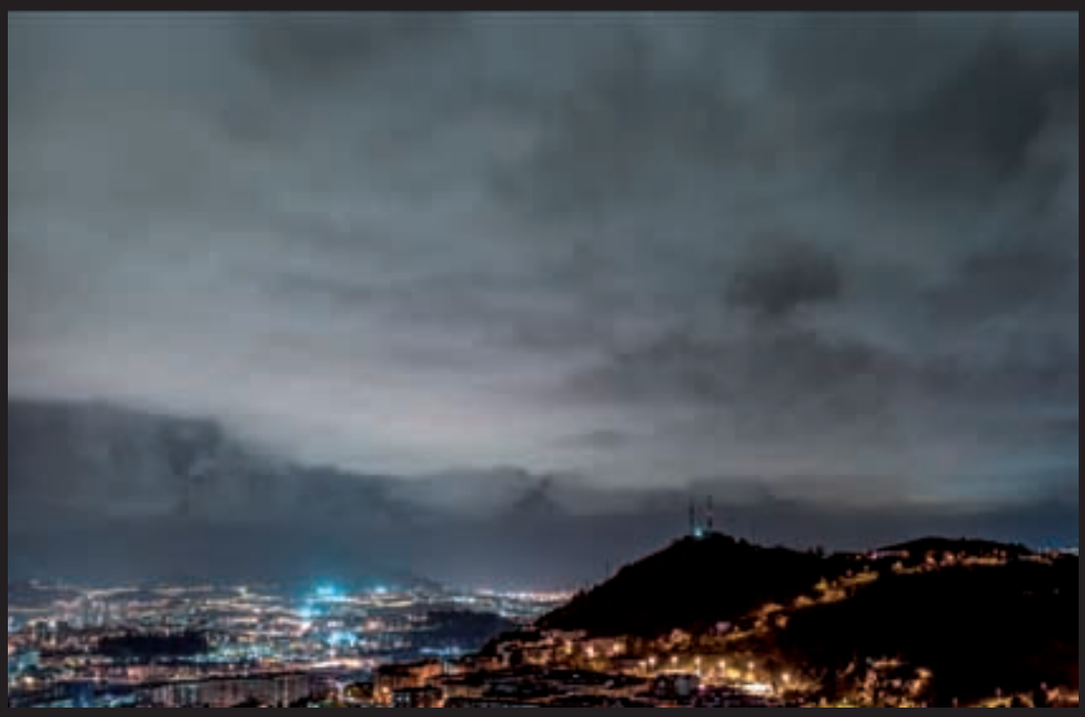
Aitor Ortiz
Torre 001 [Dorrea 001], 2011
Aluminio gaineko inpresio zuzena, 143 x 190 cm



Aitor Ortiz
Torre 002 [Dorrea 002], 2011
Aluminio gaineko inpresio zuzena, 143 x 190 cm



José Manuel Ballester
Nocturno Bilbao 2 [Gaueko Bilbo 2], 2013
Inpresio digitala, Hahnemühle Baryta papera, 86 x 180 cm



Javier González de Durana (Bilbo, 1951)

Euskal Herriko Unibertsitateko Historia Garaikideko irakasle titularra, 1986tik aurrera. Bilboko Arte Ederretako Museoko Patronatuko kidea (1986-2002). Rekalde erakusketa aretoko zuzendaria, Bilbo (1992-2002). Guggenheim Bilbao kontsortzioko Administrazio Kontseiluko kidea (1992-1998). Guggenheim Bilbao museoaren erosketen aholkularia (1993-1997). ARTIUM zentroa-Arte Garaikidearen Euskal Museoaren zuzendaria, Gasteiz (2002-2008). TEA Tenerife Espacio de las Artes gunearen zuzendari artistikoa, Santa Cruz de Tenerife (2008-2011). Cristóbal Balenciaga Fundazioaren zuzendari nagusia, Getaria (2011-2014). Ortega Muñoz fundazioaren patronatuko kidea. 1995tik aurrera, San Fernandoko Arte Ederretako Errege Akademiako akademikidea da (Madril). 2013tik Real Sociedad Bascongada de Amigos del País elkartearen osoko laguna da. 2013tik San Miguel Arcángel Arte Ederretako Kanariar Arte Ederretako kanpo akademikidea da (Santa Cruz de Tenerife).

Katalogoa
Testuak: Javier González de Durana
Obren argazki-erreprodukzioa: Juantxo Egaña
Diseinua: Lars Amundsen
Edizioaren koordinazioa: Editorial Nerea
Itzulpena: Xabier Andonegi Santamaria
Fotomekanika: Eurosíntesis
Inprimaketa: Mccgraphics

Erakusketa
Komisarioa eta muntaiaren diseinua: Javier González de Durana
Muntaia teknikoa: Equipo 7
Arkitektura: Hirilan
Garraioa: ABLE
Aseguruak:
Ekoizpena: Iberdrola

Argazki-kredituak
Juantxo Egaña argazki-erreprodukzio guztietarako, salbu eta José Manuel Ballesterren, Aitor Ortizen, Sergio Pregoren, Javier Pérezen eta Begoña Zuberoren argazkienetarako, horiek artista horienak baitira.

© edizioa: Iberdrola / © testuak: egileak / © argazkiak: egileak / © obrak: egileak.
© Bohnchang Koo / © David Maisel / © Hannah Collins / © Luisa Lambri: Ivorypressen eskaintza, Madril / © Wolfgang Tillmans: Galería Juana de Aizpururen eskaintza, Madril / © Robert Mapplethorpe: The Robert Mapplethorpe Foundationen eskaintza, New York / © José Manuel Ballester / © Aitor Ortiz / © Begoña Zubero / © Sergio Prego / © Javier Pérez. Ángela de la Cruzen irudia: artistaren eta Galerie Krinzingerren eskaintza, Viena / Pello Irazuren eta Willie Dohertyren irudiak: artisten eta Galería Moisés Pérez de Albénizen eskaintza, Madril / © José Ramón Amondarain.

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

2. orrialdeko irudia: Torre Iberdrola AIEk utzitako argazkia.

Gordeta daude eskubide guztiak. Argitalpen hau ezin da kopiatu edo bidali, ez osoki, ez zati batean, dena delakoa dela ere kopiatzeko eta bidaltzeko modua edo bidea (elektronikoa, mekanikoa, erreprografikoa, fotokimikoa, optikoa, grabaziozkoa, informazioa biltzekoa edo berreskuratzekoa), editorearen aurretiazko baimen idatzirik gabe. Lan honen zati bat fotokopiatu edo eskaneatu nahi baduzu, jo ezazu CEDROra (eskubide erreprografikoen Espainiako zentroa, www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Espainian inprimatua

Eskerronak
Jone de Felipe. Lourdes Fernández. Galería Altxerri, Donostia. Galería Carreras & Múgica, Bilbo. Galería Espacio Líquido, Gijon. Galería Helga de Alvear, Madril. Galería Juana de Aizpuru, Madril. Galería Luis Burgos, Madril. Galería Marlborough, Madril. Galería Michel Mejuto, Bilbo. Galería Moisés Pérez de Albéniz, Madril. Galería Vanguardia, Bilbo. Galería Windsor Kulturgintza, Bilbo. Galerie Bruno Bischofberger, Männedorf. Galerie Krinzinger, Viena. Galerie Stefan Röpke, Kolonia. Itziar Iriarte. Ivorypress, Madril. Marian Goodman Gallery, New York. Soledad Lorenzo. Ander Marquet. Pablo Melendo. Nusser & Baungart Contemporary, Munich. Pepe Cobo y Cía, Madril. The Robert Mapplethorpe Foundation, New York. Juan Várez.

Legezko gordailua: SS 386/2014