

•
**Amaya
Suberviola**
*Traducción
de pantalla*

•
**Txaro
Fontalba**
Clitoria

•
**Amaia
Molinet**
*La ideología
del amor*

•
**Laida
Aldaz**
To let go

•
**Marcos
N. Sayas**
Murmuro

•
**María
Jiménez
Moreno**
*Debajo de
mi almohada
vivirán todas
mis cosas*

•
**Fermín
Jiménez
Landa**
*Dulce trago
agridulce*

Exposición Ayudas a las Artes
Plásticas y Visuales 2022
2022ko Arte Plastiko eta
Ikusizkoetarako Laguntzak Erakusketa

P. 5
Siete Encuentros en
Pamplona 2023 | Zazpi
Topaketa Iruñean, 2023
Juan Zapater

P. 7
Clitoria
Txaro Fontalba

P. 15
Traducción de pantalla
Amaya Suberviola

P. 23
La ideología del amor
Amaia Molinet

P. 65
To let go
Laida Aldaz

P. 73
*Debajo de mi almohada
vivirán todas mis cosas*
María Jiménez Moreno

P. 83
Dulce trago agri dulce
Fermin Jiménez Landa

P. 91
Murmuro
Marcos N. Sayas

El Centro de Arte Contemporáneo de Huarte, en colaboración con el Departamento de Cultura y Deporte del Gobierno de Navarra, lanza cada año el Programa de Ayudas a las Artes Plásticas y Visuales para la realización de proyectos inéditos de arte contemporáneo. El objetivo del programa es fomentar la investigación, la producción de obra, la difusión y consolidación de les artistas navarres, apoyando a les creadores en la producción y publicación de proyectos artísticos.

Esta publicación acompaña a la exposición realizada en la Sala de la Muralla de Baluarte entre el 25 de agosto y el 24 de septiembre de 2023, en la que se muestran los proyectos desarrollados por les beneficiaries de las ayudas en la modalidad de producción. En la convocatoria de 2022, les artistes navarres seleccionades han sido Laida Aldaz, Txaro Fontalba, Fermín Jiménez Landa, María Jiménez Moreno, Amaia Molinet, Marcos N. Sayas y Amaya Suberviola.

Juan Zapater, quien formó parte del jurado que otorgó las Ayudas junto a Celia Martín Larumbe y Greta Alfaro, es el autor del texto que recoge esta publicación. Agradecemos a todes les participantes en el programa su generosidad y buen hacer para que este se pueda realizar cada año.

Uharte Arte Garaikideko Zentroak, Nafarroako Gobernuako Kultura eta Kirol Departamentuarekin elkarlanean, Arte Plastiko eta Ikusizkoetarako Laguntzen Programa urtero abian jartzen du, arte garaikideko proiektu argitaragabeak egiteko. Programaren helburua ikerketa, obra-ekoizpena, artista nafarroen zabalakundea eta sendotzea sustatzea da, sortzaileei proiektu artistikoak ekoizten eta argitaratzen lagunduz.

Argitalpen hau Baluarteke Harresiaren Aretoan 2023ko abuztuaren 25etik irailaren 24ra bitartean egindako erakusketarekin batera dator. Bertan, ekoizpen-modalitateko laguntzen onuradunek garatutako proiektuak erakusten dira. 2022ko deialdian Laida Aldaz, Txaro Fontalba, Fermín Jiménez Landa, María Jiménez Moreno, Amaia Molinet, Marcos N. Sayas eta Amaya Suberviola izan dira hautatuak.

Juan Zapater da, Celia Martín Larumbe eta Greta Alfaroekin batera Laguntzak eman zituen epaimahaiko kidea, argitalpen honek jasotzen duen testuaren egilea. Eskerrak eman nahi dizkiegu programan parte hartu duten guztiei, eskuzabaltasunez jokatzearagatik eta lan ona egiteagatik programa urtero posible egin ahal izateko.

Siete Encuentros en Pamplona 2023

Zazpi Topaketa

Iruñean, 2023

Cuando estas líneas comienzan a escribirse hoy, 26 de enero de 2023, no hay todavía constancia de cómo, cuándo y dónde se expondrán los 7 proyectos que alimentan esta propuesta generada a lo largo de 2022.

Lo que no admite dudas es que se hará esa presentación y que el Centro Huarte, no solo ha renovado su compromiso con el arte contemporáneo sino que representa algo así como el último y quizá único refugio, donde pueden encontrar apoyo público aquellas personas que pertenecen a algo tan desdibujado en este terreno como es la creación de arte contemporáneo en nuestra comunidad artística.

Mientras reordeno los datos para esbozar una cartografía líquida —*puesto que nada todavía se ha solidificado*—, percibo que todo en este viaje está por consolidar. No obstante, al forjar esta mínima introducción a partir de la naturaleza, características e intenciones de estas siete propuestas, siento que resulta curioso que todas ellas se hayan concretado justo cuando se conmemoraban los cincuenta años de los Encuentros de Pamplona 1972.

De modo que comenzaremos rememorando aquel verano de 1972, para recorrer imaginariamente las calles de aquella ciudad fragmentada, pobre y provinciana, en la que se conjuraron una serie de referentes artísticos, en su mayor parte, bastante ajenos e ignorantes de lo que significaba *ser de Pamplona*.

Si como decía **Antonio Machado**: «todo lo que se ignora, se desprecia», buena parte de aquel enjambre artístico, se enfrentó a la invitación bajo la consigna de hacer en la ciudad más conservadora de España —*la más facha decían algunos*— la acción artística más radical

Lerro hauek idazteari ekin zaion egun honetan, 2023ko urtarrilaren 26an, oraindik ez daki-gu nola, noiz eta non aurkeztuko diren 2022an zehar sortutako proposamen hau elikatzen duten 7 proiektuak.

Dudarik sortzen ez duena zera da, aurkezpene egin egingo dela eta Uharte Zentroak, arte garaikidearekiko konpromisoa berritzeaz gain, gure komunitate artistikoan arte garaikide sortzen duten pertsonen (esparru honetan hain zehaztugabea den horren parte direnak) babes publikoa aurki dezaketen azken babeslekua eta agian bakarra irudikatzen duela.

Kartografia bat —likidoa, ezer ez baita solido bihurtu oraindik— zirriboratu ahal izateko datuak berrordenatzen ditudan bitartean, ohartu naiz bidaia honetan dena dagoela finkatzeko. Aitzitik, sarreratxo hau 7 proposamenen izate, ezaugarri eta asmoetatik abiatuta egitean, bixia iruditzen zait Iruñeko 1972ko Topaketen berrogeita hamargarren urteurrena ospatzeko unean zehaztu izana guztiak.

Beraz, hasteko, 1972ko uda hura ekarriko dugu gogora, irudimenaren bidez hiri zatitu, pobre eta herrikoi hartako kaleetan barna ibiltzeko. Hiri horretan, erreferente artistiko batzuk batu ziren, eta gehienek ia ez zekiten “Iruñekoa izatea” zer zen.

Antonio Machadok esaten zuen: “Ezagutzen ez den guztia mespretxatu egiten da”. Hala, Espainiako hiri kontserbadoreenean (batzuen esanetan, “faxistena”) garaiko ekintza artistiko erradikalena eta garaikideena egitearen kontsignari jarraikiz egin zioten aurre gonbidapenari artista multzo horretako askok. Ez da egia Iruña bakarrik kolpista arrakastatsuen kuartel nagusia zenik, ezta “*Pamplona ambiente sano, curas en invierno y toros en verano*” (Iruña, giro

y contemporánea de su tiempo. Ni es cierto que Pamplona/Iruña fuera solo un cuartel general de golpistas con éxito, ni aquel perverso lema de «Pamplona ambiente sano, curas en invierno y toros en verano» merecía representar a una población mortificada por muchas cuestiones, pero indubitavelmente activa pese a la escasez de medios, conocimiento y experiencia artística.

Bastaría con recorrer las calles del Casco Viejo en estos días para, como con un rosario macabro, cuenta a cuenta, misterio a misterio, percibir sembrada entre los adoquines y losetas de su pavimento, la sangre derramada en los años 30 y 40. Esa es la razón fundamental de la pobreza económica y cultural, ahí se inscribe el origen de ese miedo encadenado que en el 72 hervía a fuego lento.

No corresponde a esta introducción bucear en una efeméride que ya contó con un aparato reflexivo, me temo que más superficial de lo que costó y decididamente más autocomplaciente de lo que debía, para jubilar(se) por aquel cincuenta aniversario de los Encuentros del 72.

Mientras hace un año figuras en su mayor parte ajenas al arte contemporáneo, y a lo que aconteció aquella semana imposible de junio de 1972, hablaban sobre todo de sí mismas, siete artistas forjaban estas propuestas para ellos y para los demás. Entre las múltiples lecturas que su hacer nos permite extraer ahora, no es menor aquella que nos recuerda que entre aquellos polvos del final del franquismo, entre aquellas extravagancias más inocentes de lo que creían y más valiosas de lo que pensaron algunos, y estos lodos germinadores, se establece una evidente vinculación. Los siete artistas aquí reseñados o no habían nacido en 1972 o no tenían edad suficiente como para participar en aquellas celebraciones; pero su trabajo actual no podría haberse dado de no haber existido en aquel tiempo las acciones de gentes como **John Cage, David Tudor, Steve Reich, Laura Dean, Dennis Openheim, el grupo ZAJ, Sylvano Bussotti, Isidoro Valcárcel Medina** y el **Equipo Crónica**, entre otros. Estos siete artistas navarros hoy portan aquellas antorchas cuyo fuego nunca cesa.

osasuntsua: neguan apaizak eta udan zezanak) lelo gaiztoak hainbat konturengatik zigortutako biztanleria —baina dudarik gabe aktiboa zena, baliabide, ezagutza eta esperientzia artistikoa falta bazuen ere— ordezkatzeari merezi zuenik.

Nahikoa litzateke egunotan Alde Zaharreko kaleetan ibiltzea, arrosario makabro bat eskuetan, bihiz bihi, misterioz misterio, 30eko eta 40ko hamarkadetan isuritako odola hautemateko bide-zoruko galtzada-harrien eta lauzen artean. Hori da pobrezia ekonomiko eta kulturalaren funtsezko arrazoia, hor grabatzen da 72an su geldoan irakiten zuen kateatutako belduraren jatorria.

Sarrera honi ez dagokio efemeride horretan murgiltzea, izan baitzuen gogoetarako aparatu bat —susmatzen dut kostatu zena baino azalekoagoa izan zela, behar baino autokonplazentzia gehiagokoa seguru— 72ko Topaketen 50. urteurrena (auto-)ospatzeko.

Duela urtebete, oro har arte garaikidearekin eta 1972ko ekaineko aste ezinezko hartan gertatutakoarekin lotuta ez zeuden pertsonen batik bat haiei buruz hitz egiten zuten bitartean, zazpi artistak proposamen hauek sortzen ari ziren haientzat eta besteontzat. Orain egin ditzakegun irakurketa ugarien artean, frankismoaren amaierako hauts haien, batzuek uste zutena baino inozenteagoak eta baliotsuagoak ziren nabarmenkerien eta lohi ernatzaile hauen arteko lotura nabarmena dela gogorarazten diguna ez da gutxiago. Hemen aipatutako 7 artistak 1972an ez ziren jaio edo gazteegiak ziren ospakizun horietan parte hartzeko, baina haien egungo lana ez zen sortuko garai hartan pertsona hauen ekintzak gertatu izan ez balira: **John Cage, David Tudor, Steve Reich, Laura Dean, Dennis Openheim, ZAJ taldea, Sylvano Bussotti, Isidoro Valcárcel Medina** eta **Equipo Crónica**, besteak beste. Nafarroako 7 artista hauek inoiz itzali ez diren lastargiak daramatzate orain.

Clitoria

Kaleidoscopias (I), 2022
Expositor giratorio en metal esmaltado y tarjetas postales
175 x 50 x 50 cm



Kaleidoscopias (I), 2022
Esmaltatutako metalean egindako erakusketari birakaria eta postal-txartelak
175 x 50 x 50 cm

En 1986 conocí a **Txaro Fontalba**. Con ello significo que fue en ese año cuando tuve noticia de su existencia y de su trabajo.

Desde entonces, de manera intermitente pero sin faltar jamás a la cita, de vez en cuando me llegan noticias de ella; de sus creaciones y de esas incursiones expositivas donde siempre, a través de sus propósitos plásticos, percibo una inteligente beligerancia que el paso del tiempo no ha hecho sino fortalecer.

También, pero más de vez en cuando, nos solemos encontrar al azar, en tránsito, en cualquier lugar. En esos cruces, no hace falta que lo digamos con la ayuda del verbo. Sin hablar ambos nos ratificamos en la convicción de que cada uno continúa donde quiere estar. Y eso es algo que invariablemente resulta sanador, sobre todo en época de permanencias fugaces y desfalecimientos alimenticios.

La suya —me refiero a su permanencia en la militancia activa del arte— se muestra tan perceptible en sus estilemas, tan rotunda en sus formulaciones, que resulta indisociable de ese (su) universo empeñado con el cuerpo femenino. A ese cuerpo femenino, objeto de asedios y recelos, pero sujeto de un deseo de placer y libertad será a donde debamos dirigir la atención ante esta acción recogida bajo el nombre de *Clitoria*.

No se confíen. En todas y cada una de las propuestas de **Txaro Fontalba** nada es lo que parece y todo lo que es conlleva la conformidad de una realidad antagónica. Ese consorcio paradójico, esa necesidad de goce asaltada por una pulsión letal, acota una reflexión de la que el **marqués de Sade** no saldría indemne, perdido en la tela de araña que con tan poca ingenuidad trenza la autora de *Clitoria*.

Cuando hace ya años, **Fontalba**, liberada del peso académico, miró a los ojos a **Marcel Duchamp** y forró su *urinario* feminizando su sentido conceptual, no sonaban tan fuerte como ahora las campanas del feminismo contemporáneo. No había sostenibilidad ni cuotas de género bendecidas desde ningún poder establecido.

Al hacer lo que hacía, al subvertir el significado, en algún modo, **Fontalba** se adelantaba al *For the Love of God* (2007) de **Damien Hirst**. En su(s) *urinario(s)*, no había rastro alguno de los 8.601 diamantes incrustados en la reproducción de la calavera

1986an **Txaro Fontalba** ezagutu nuen. Horrekin adierazi nahi dut urte horretan izan nuela haren existentziaren eta lanaren berri.

Geroztik, aldizka baina hutsik gabe, hari buzko berriak iristen zaizkit; haren sorkuntzenak, baita adierazpenezko sartu-irtenenak ere, non, dauzkan helburu plastikoen bidez, denboraren iraganak loratu duen beligerantzia burutsu bat hautematen baitudan beti.

Halaber, baina oso noizean behin, zoriz topatzen gara, iragaitzaz, edonon. Gurutzatzen garen une horietan, ez dugu berbaren beharrik gauzak esateko. Txintik esan gabe, ziurtasun osoz berresten dugu bakoitza nahi duen tokian dagoela. Eta hori sendagarria da beti, bereziki egonaldi lasterren eta janari-ahularen garaian.

Harena (artearen militantzia aktiboan egoiteaz ari naiz) hain argi hautematen da haren estilema eta formulazioetan, non ezinezkoa baiten gorputz femeninoekin tematuta dagoen “bere” unibertso horretatik bereiztea. Gorputz femenino horretara —jazarpen eta mesfidantzen objektu, baina plazer- eta askatasun-desiraren subjektu dena— zuzendu beharko dugu arreta *Clitoria* izeneko ekin-tzaren aurrean.

Ez fidatu. **Txaro Fontalbare**n proposamen guzti-guztietan ezer ez da dirudiena, eta den guztiak errealitate antagoniko baten adostasuna dakar berarekin. Partzuergo paradoxiko horrek edo irrika hilgarri batek erasotutako gozamen-behar horrek mugatzen duen hausnarketak **Sadeko markesari** berari ere eragingo lioke, *Clitoria* lanaren autoreak hain inozentzia gutxiarekin ehundutako armiarma-sarean galduta.

Duela urte dezente, pisu akademikotik askatuta **Fontalbak Marcel Duchampi** begietara begiratu zionean eta “haren pixatokia” forratu zuenean haren zentzu kontzeptuala feminizatzeke, feminismo garaikidearen ez-kilen hotsa ez zen egungoa bezain ozena. Ez zegoen jasagarritasunik, ez ezarritako inolako boterek bedekinatutako genero-kuotarik.

Egiten zuena egitean, esanahia iraultzean, **Damien Hirsten For the Love of God** (2007) lanari aurreratzen zitzaion **Fontalba** nolabait. Bere pixatoki(et)an ez zegoen **Hirstek** giza-garzuraren erreprodukzioan —boterea eta arrakasta inspiratzen zituen luxuzko vanitas hartan— txertatutako 8.601 diamanteen arrastorik. *Lehman Brothers Holdings Inc.* enpresaren

Hysterical playground (ii) (detalle), 2022
Baldosas, pintura de caucho, contrachapado,
pintura acrílica y muelle esmaltado
81 x 200 x 200 cm



Hysterical playground (ii) (xehetasuna), 2022
Lauzak, kautxuzko pintura, kontrachapata,
margo akrilikoa eta esmaltatutako malkukia
81 x 200 x 200 cm

humana, aquella vanitas de lujo que inspiraba al poder y al éxito de **Hirst**. Su precio de salida, en aquel año previo al derrumbe de la *Lehman Brothers Holdings Inc.*, era de 99 millones de dólares. **Damien Hirst** afirmó en aquel tiempo que su calavera —inspirada por un cráneo azteca que había visto de niño en el Museo Británico— representaba «la victoria definitiva sobre la muerte».

Los urinarios de **Fontalba**, recubiertos con materiales infinitamente más humildes y sencillos, no habían sido creados para alimentar el narcisismo grotesco del neocapitalismo. Solo pretendían hablar de la invisibilización de lo femenino, apelar al derecho a la resistencia y hacerlo desde uno de los iconos del arte contemporáneo.

Había algo de predestinación, de paradoja y de intención insolente y perturbadora en que **Txaro Fontalba**, la *Rosario de la fuente blanca*, se apropiara de la *Fountain* (1917) de **Duchamp**, el maestro del *readymade* y del apropiacionismo, para ganarle por la mano esbozando un jaque mate a un maestro del ajedrez. Y como a comienzos del siglo XX había hecho la persona a la que **Breton** designaba el «hombre más inteligente del siglo», una mujer simplemente inteligente preparaba su llegada al siglo XXI realizando múltiples variaciones sobre una fuente y sobre la mirada expectante de la subjetividad de quien debe observar.

Al maquear el sentido de la piedra angular del nacimiento del arte contemporáneo,

gainbeheraren aurreko urte hartan, irteerako prezioa 99 milioi dolarrekoa izan zen. **Damien Hirstek** garai hartan baieztatu zuen bere garzurak, Britainiar Museoa gaztetan ikusitako burezur azteka batean inspiratuta zegoena, “heriotza erabat garaitzea” irudikatzen zuela.

Fontalbaren pixatokiak estaltzen dituzten materialak askoz umilagoak eta sinpleagoak dira eta ez ziren sortu neokapitalismoaren nartzismo groteskoa elikatzeke. Besterik gabe, tasun femeninoak ikusezin bihurtzeari buruz hitz egitea eta erresistentziaren eskubidea apelatzea zuten helburu, eta, horretarako, arte garaikidearen ikonoetako bat erabiltzea.

Predestinazio, paradoxa eta asmo lotsagabe eta aztoragarri izpi bat zegoen **Txaro Fontalbak**, “iturri zuriaren” *Rosarioak*, **Duchamp**en (*readymade*-aren eta apropiacionismoaren maisua) *Fountain* (1917) bere egitean xake-mate keinua eginez xake-maisu bati aurrea hartzeko. Eta XX. mendearen hasieran **Breton**en esanetan “mendeko gizonik inteligentee-nak” egin zuen bezala, sinpleki inteligentea zen emakume bat XXI. menderako iritsiera prestatzen ari zen, iturri bati hamaika aldaketa eginez, baita begiratu behar duenaren subjektibitatea begirada erneari ere.

Arte garaikidea sortu zuen harri angeluarra-zen zentzua apaintzean, **Fontalbak** ia bakarkako bidetari ekin zion; horma sendo bat pitzatu zuen bide bat irekitzeko, zeina gaur egun normalizazioaren parte den, zehar-begiratzen duten susmopean beti.



Razors, 2022
Inprimatze digitala, tinta, tenpera eta paper gaineko akrilikoa
35 x 35 cm/ud

Fontalba iniciaba un sendero casi en solitario; resquebrajaba un sólido muro para abrir un camino que hoy parece ya formar parte de una normalización siempre bajo sospecha por parte de quienes miran todo de reojo.

Leo, y no de soslayo precisamente, sobre lo que otras miradas perciben en el hacer de **Clitoria** y lo que la propia **Txaro** ha señalado de su propio ensayo. Todo resulta cercano, con roce de piel y con el agrio sabor y saber de la hiel.

Se afirma, se nos dice, que estamos ante «un trabajo de simbolización del placer femenino, particularmente del clitoris, un órgano históricamente invisibilizado, simbólicamente tachado y en ciertos lugares físicamente mutilado. El placer femenino nunca ha sido una prioridad. El clitoris, ausente de los discursos, de las mentes y de los cuerpos mismos, ha sido durante mucho tiempo el órgano del placer borrado».

No hay duda. De lo que se ocupa esta artista persevera en conjurar una invisibilidad histórica. Al hacerlo así, su voz protege y sus textos artísticos apuntan a reafirmar «una nueva geografía estética y política del placer, más allá de la matriz heterosexual».

Antes de continuar por los laberintos del clitoris, el placer y la carne, ubiquemos un poco

Clitoria lanaren egitean beste begirada batzuek hautematen dutena eta **Txarok** bere saiakerari buruz adierazi duena irakurtzen dut, eta ez preseski zeharka. Dena da hurbilekoa, azalak ukitua, behazunaren zapore eta jakite mingotsekoa.

Baieztatzen da, jakinarazten zaigu, «plazer femeninoaren sinbolizazio-lana d[el]a, bereziki klitoriarena; historikoki ikusezin bihurtu den, sinbolikoki ezabatu den eta leku batzuetan fisikoki mutilatzen duten organoa. *Emakumeen plazera ez da inoiz lehentasun izan*. Klitoria diskurtsoetatik, gogamenetik eta gorputzetatik kanpo egon da, eta plazer ezabatuaren organoa izan da luzaroan».

Zalantza izpirik gabe, ikusezintasun historiko bat uxatzeari eusten dio artista honen egiteak. Hala, haren ahotsak babestu egiten du, eta haren testu artistikoek «plazeraren geografía estetiko eta politiko berria baieztatze[n dute], matrice heterosexualetik harago».

Klitoriaren, plazeraren eta haragiaren labirintoetan barna jarraitu aurretik, koka dezagun pertsonaia hobekixeko. Artistei laguntzen dieten ohar biografiko urrun eta urruntzaile horietako bat ekarriko dut. Zera dio: «**Txaro Fontalba** (**Rosario Fontalba Romero** jaioa 1965ean Iruñean, Espainia) eskultore eta margolari nafarra da, generoaren gaia lantzen duena batik

más al personaje. Reproduzco una de esas distantes y distanciadoras notas biográficas que suelen acompañar a los artistas donde dice: «**Txaro Fontalba** (nacida como **Rosario Fontalba Romero**, en 1965 en Pamplona, España) es una escultora y pintora navarra que ha centrado su obra en la cuestión de género, tratando temas como las relaciones sentimentales, el amor o el cuerpo sexuado femenino. En este sentido, ha recibido la influencia de figuras como **Julia Kristeva**, **Paul B. Preciado**, **Camille Paglia**, **Eva Illouz**, **Judith Butler** y **Donna Haraway**». La explicación resulta cabal, se adecúa en la medida que sea posible, a definir una biografía y una identidad en pocas líneas. Así que entenderemos que con estas coordenadas puede rastrearse qué hace **Txaro Fontalba** y por qué.

Sus primeros pasos comenzaron a darse pronto. Ya durante la carrera empezó a exponer. Tras ella, inaugura una trayectoria que tiene algunas estaciones de obligado detención como *Pleura* (1989), *Respiraderos* (1992), *Bestiario de amor* (1995) y *Filtros de amor* (1997); para cerrar el siglo XX con *Anorexia* (1998).

En esta última acción en el crepúsculo de los años 90, **Fontalba** se preparaba para el nuevo siglo cuestionándose «el complejo papel de la corporalidad femenina» y su servidumbre con respecto al canon de belleza social hegemónico y las calamidades que se imponen, y atormentan, la vida de las mujeres.

El monstruo menguante (2007), *Carne, amor y fantasmas* (2007), *Las horas atragantadas* (2011), *Yo, la peor de todas* (2017), *Deslenguadas y otras tartamudas* (2018) y *Las maquinistas* (2020) son otras citas fundamentales para rastrear el proceso de **Fontalba** y para poder completar lo que *Clitoria*, proyecto iniciado en 2019, ahora nos demanda.

Todo surgió cuando, al decir de la propia creadora, navegando en internet se encontró con una cita de la ensayista y activista social de EE.UU. **Barbara Ehrenreich**: «Con toda la charla sobre cómo estimularla, pensarías que la economía es un clitoris gigante».

Entonces, relataba **Txaro Fontalba**, cayó en la cuenta de que «aunque en obras anteriores ya había trabajado con órganos sexuales femeninos y masculinos, no había tocado el clitoris hasta ahora. ¿Por qué?, me pregunté. Creo que

bat. Harreman sentimentalak, maitasuna eta emakumeen gorputz sexuduna jorratu ditu, besteak beste. Zentzu horretan, hauen eragina jaso du: **Julia Kristeva**, **Paul B. Preciado**, **Camille Paglia**, **Eva Illouz**, **Judith Butler** y **Donna Haraway**». Azalpenak zentzuzkoa dirudi, ahal den moduan moldatzen da biografía eta identitatea lerro gutxitan definitzen. Hor-taz, ulertuko dugu koordinatu horiekin posible dela zer eta zergatik egiten duen arakatzea.

Fontalba goiz hasi zen urratsak ematen. Karreran jada hasi zen erakusketak egiten. Karrera amaitu ondoren, nahitaezko geldialdiak dituen ibilbideari ekin zion: *Pleura* (1989), *Respiraderos* (1992), *Bestiario de amor* (1995), *Filtros de amor* (1997), eta, XX. mendea ixteko, *Anorexia* (1998).

90.eko hamarkadaren azkeneko ekintza horretan, **Fontalba** mende berrirako prestatzen ari zen «gorputzasun femeninoaren rol konplexua» zalantzan jarri, baita haren morrontza ere, edertasun sozial hegemonikoaren kanonarekiko eta emakumeen bizitzari ezartzen zaizkion eta oinazetzen duen zorigaitzekiko.

El monstruo menguante (2007), *Carne, amor y fantasmas* (2007), *Las horas atragantadas* (2011), *Yo, la peor de todas* (2017), *Deslenguadas y otras tartamudas* (2018) eta *Las maquinistas* (2020) funtsezko beste hitzordu batzuk dira **Fontalbare**n prozesua arakatzeke eta *Clitoria* (2019an hasia) proiektuak orain eskatzen diguna osatzeko.

Sortzaileak berak azaltzen duenez, Interneten ari zela **Barbara Ehrenreich** saiakera-idazle eta gizarte-aktibista estatubatuarren aipua aurkitu zuenean hasi zen dena: «Estimulatzeari buruzko berriketa hori guztia erekin, badi-rudi ekonomia klitori erraldoi bat dela».

Orduan ohartu zen aurreko obretan sexu-organo femenino eta maskulinoak landu arren, klitoria oraindik ez zuela ukitu. «'Zergatik?', *galdetu nion neure buruari*. Uste dut **Barbara Ehrenreich**en esaldiak ohartarazpen bat egin zidala, eten egin behar nuen une batez ahaztu nintzelako».

Etetea, aurrera egin ahal izateko. Emakumearen gorputzaren inguruan bor-bor egiten duen lurralde horretan etengabe bira eta buelta aritzea.

Ikuspegia pixka bat aldeniduz gero, ikusten da **Fontalbare**n ekintza guztiek izendatzaile komun bat daukatela, eztabaidatze partisano

la frase de **Barbara Ehrenreich** fue una llamada de atención de que me había olvidado de algo en lo que me tenía que haber detenido».

Detenerse para avanzar. Girar y girar de forma incesante sobre ese territorio afin que bulle en torno al cuerpo de la mujer.

Vistas en perspectiva, las diferentes acciones de **Fontalba** poseen invariablemente un denominador común, una idéntica actitud para un cuestionamiento partisano. En toda plasmación plástica de sus citas, las exposiciones de **Txaro Fontalba** no se limitan a mostrar, a ser vistas y a dejarse ver. Sus piezas interpelan a quien las observa, exigen posicionamientos, incomodan tanto como seducen, pero desde luego no cometen la banalidad de incurrir en la obviedad ni en el simplismo.

En todas sus citas hay siempre algo de encuentro y aspereza, hay mucho de excitación y de exigencia. Al recordarlas como partes de un todo, se percibe un balanceo permanente, un proceso materialista y didáctico de tesis y antítesis, de acción y reacción, de masculinidad y de feminidad, un duelo entre identidad y diferencia.

Incardinada en ese proceso, *Clitoria* nos retrotrae a un hecho sensible, es una expedición contra la ignorancia. En esa cruzada navega **Fontalba** para ratificarse en lo que siempre, de una manera u otra ha hecho: rescatar de la invisibilidad, en este caso, al órgano femenino fuente (otra vez la fuente) del placer.

Si fue una reflexión de la periodista norteamericana **Barbara Ehrenreich** (EE.UU., 1941-2022), fallecida hace escasos meses, la que puso en marcha el proyecto de *Clitoria*, en su culminación vemos (re)producirse esa rima, esa similitud de escalofrío que nos atraviesa cuando se abrochan coincidencias extraordinarias.

Así, entre **Barbara** y **Txaro**, entre la autora de *Causas naturales: cómo nos matamos para vivir más* (2018) y la artista de *Clitoria*, hay señales inequívocas de un sincronismo que traspasa el discurso para bucear en la emoción. Un hálito presente, el sobrevuelo desdramatizado de un *memento mori* que, desde *—me atrevería a decir—* su adolescencia, ya estaba presente en **Fontalba**. Lo estaba sin duda el día que decidió transformar el urinario de **Duchamp** con un forro *red velvet*.

batekiko jarrera berbera. Bere hitzorduen islatze plastiko orotan, **Txaro Fontalbare** erakusketak ez dira mugatzen erakustera, besteek ikustera eta ikusgai egotera. Haren piezek begira daudenak interpelatzen dituzte, jarre-rak hartzera derrigortzen dituzte, enbarazu eta seduzitu egiten dute, baina ez dira gauza jakinetan edo sinplismoan erortzeko bezain hutsalak, inolaz ere.

Bere erakusketa guztiak dira topagune eta lazgune, kitzikaduraz eta exigentziak beteak. Osotasun baten zati gisa gogoratzean, kulunka etengabe bat hauteman daiteke, prozesu materialista eta didaktiko bat, tesi eta antitesiarena, akzio eta erreakzioarena, maskulinitate eta feminitatearena, identitatearen eta desberdintasunaren arteko duelu bat.

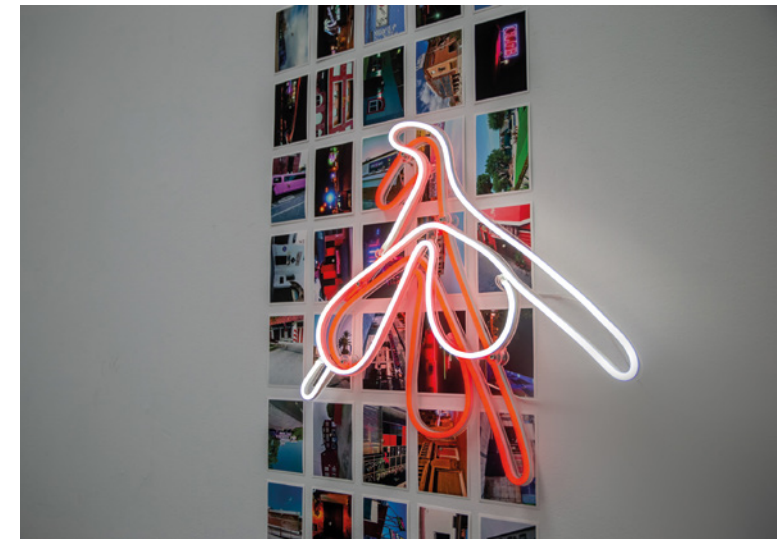
Prozesu horretan inkardinatuta, *Clitoria* lanak atzera eramaten gaitu gertaera sentikor batera; ezjakintasunaren aurkako espedizio bat da. Gurutzada horretan dabil **Fontalba**, beti modu batera edo bestera egindakoa berresteko: gauzak ikusezintasunetik salbatzea —kasu honetan, plazeraren iturri den organo femeninoa.

Duela hilabete batzuk hil zen **Barbara Ehrenreich** (AEB, 1941-2022) kazetari estatubatuararen hausnarketa bat izan zen *Clitoria* proiektua martxan jarri zuena, eta erri-ma hori ikusten dugu haren une gorenean, ohiz kanpoko kointzidentziak lotzen direnean zeharkatzen gaituen hotzikara sortzen duen antzekotasun hori.

Hala, **Barbara** eta **Txaroren** artean, *Causas naturales: cómo nos matamos para vivir más* (Kausa naturalak: nola hiltzen dugun elkar gehiago bizitzeko) (2018) lanaren egilearen eta *Clitoria* proiektuaren artistaren artean badaude emozioan murgiltzeko diskurtsoetik harago doan sinkronismo baten seinale argiak. Haize leun bat, *“Memento mori”* esapideari laztasuna kentzeko hegaldia, **Fontalbare**ngan nerabea zenetik —*esango nuke*— bazegoena. **Duchamp**en pixatokia *red velvet* forro batekin eraldatzea erabaki zuen egunean bazegoen, dudarik gabe.

Funny Games filmaren harira egindako elkarrizketa batean, **Michael Hanekek** esan zidan posible zela ikus-entzuleek bere zinema maltzurra zela pentsatzea, mundua hobe bihurtzeko itxaropena zeukalako, eta, beraz, munduan bizitzeak eta sufritzeak merezi zuela uste zuelako. Horregatik jaten dizkigute barrenak

Hermas, 2022-23
Neón flex y postales
Dimensiones variables



Hermas, 2022-23
Neón flex eta posta-txartelak
Dimentsio aldakorak

Me decía **Michael Haneke** en una entrevista con motivo del estreno de *Funny Games*, que su cine podría percibirse como cruel para el espectador porque él todavía tenía la esperanza de que el mundo podría mejorar, por lo tanto, merecía ser vivido y sufrido. Por eso sus películas corroen; por eso sus historias rara vez se compadecen de sus personajes. «En otro caso —decía—, haría comedias para ganar dinero».

En **Fontalba**, como en **Ehrenreich**, no hay atisbo alguno de autocomplacencia ni piedad benevolente, ni para ellas mismas ni para el resto... porque reclaman esperanza. Ambas, **Fontalba** y **Ehrenreich**, referencian a la economía y al dinero como pretexto alienante, como referente de compra y venta en donde el cuerpo femenino es objeto de deseo y víctima de su negación para quien no es capaz de reconocerlo como sujeto.

Cuando **Txaro Fontalba** le contaba a la periodista **Paula Echeverría**¹: «Me interesa señalar cómo se infringe daño en el cuerpo de la mujer justamente en el lugar del placer. Cómo se le resta o se le roba ese placer, y eso es un síntoma o una metonimia de la devaluación de la mujer en la sociedad», arrojaba luz sobre ese proceder dialéctico y

Hanekeren filmek; horregatik haren istorioetan ia inoiz ez dago pertsonaiekiko gupidarik. «Beste egoera batean, komediak egingo nituzke dirua irabazteko», esaten zuen.

Fontalbare zein **Ehrenreichen** lanetan ez dago ez autokonplazentzia ez borondate oneko errukiaren izpirik, ez haientzat ez besteontzat... itxaropena irmoki eskatzen dutelako. **Fontalba**k eta **Ehrenreich**ek, biek, ekonomia eta dirua desenkusa alienatzaile gisa aipatzen dituzte, salerosketa baten erreferente gisa, non gorputz femeninoa desiraren objektu den, baita horren ezeztapenaren biktima ere subjektutat onartzeko gai ez denarentzat.

«Emakume bati justu plazeraren lekuan mina nola eragiten zaion adieraztea interesatzen zait. Nola kentzen edo lapurtzen zaion plazer hori, eta gizartean emakumearen baltioa gutxitzearen sintoma edo metonimia bat da hori». **Txaro Fontalba**k **Paula Echeverría** kazetariari hori esan zionean¹, argi egin zion jokabide dialektiko eta paradoxiko horri, zeinaren gidalerroetatik ezartzen baituen bere pentsamendua.

«Plazer hutserako tokia da klitoria, eta hura kentzeak ez dio ugalketa-funtzioari eragiten. Ablazioa, klitoria ezabatzea eta, harekin batera, sexu-plazera, emakumeen gizarte- eta

1. Entrevista publicada en Noticias de Navarra el 8-12-19.

1. 2019-12-08an argitaratutako elkarrizketa Noticias de Navarra-n.

paradójico desde cuyas directrices se establece su pensamiento.

«El clitoris es un lugar para el puro placer y su eliminación no compromete la función reproductiva. La ablación, la borradura del clitoris, y por lo tanto del placer sexual, sería una metonimia del estatus social y sexual de las mujeres» añadía en la citada entrevista **Fontalba** significando la naturaleza de *Clitoria*.

Antes, mucho antes de que el *Me Too* pusiera un poco de equilibrio en este lamentable estado asimétrico patriarcal, los textos artísticos de **Txaro Fontalba** ya no hacían concesiones. Por eso, buena parte de sus creaciones, como acontece por ejemplo con las propuestas de **Louise Bourgeois**, a veces, incomodan tanto. Su interrogación pellizca al público y su desvergüenza lo estremece. Porque apela a su inanición y ésta lo convierte en un público debilitado, comatoso, agonizante. *Clitoria* nos recuerda que en la hora de los zombies, no hay otro impulso que el de devorar a los vivos.

Como en **Bourgeois**, la memoria, el sexo, la inseguridad y el cuerpo femenino se transforman en las herramientas y los materiales de la obra de **Txaro Fontalba**. De ellos extrae ese relato de eterno retorno, mantra incontestable de lo que la propia artista ha afirmado: «la mutilación marca a la mujer robando, restando, sustrayendo una parte de su cuerpo y no solo eso, también la capacidad del placer».

Cerraba su frase diciendo: «lo cual es terrible».

Tan terrible como cierto.

Como **Bourgeois**, **Fontalba** ni se amilana ni se detiene. Cuando ambas muestran una sonrisa en sus labios, incluso se parecen más allá del gesto biológico.

¿Por qué sonríen?

Sonríen y sonríen porque son conocedoras de que tras el clitoris hallarán el placer, la llave de una libertad que sistemáticamente se ha negado.

La razón es simple: el placer nos hace libres.

sexu-estatusaren metonimia litzateke” gehitu zuen **Fontalba** aipatutako elkarrizketan, *Clitoriaren* izatea adierazteko.

Me too mugimenduak egoera asimetriko patriarkal honetan oreka pixka bat inposatu baino askoz lehenago, **Txaro Fontalba**ren testu artistikoez jada utzi zioten amore emateari. Horregatik egiten dute hainbeste traba batzuetan bere sorkuntza gehienek, **Louise Bourgeois**en proposamenekin gertatzen den bezala, adibidez. Haren galderak ikus-entzuleei zimiko egiten die, eta haren lotsagabeke-riak, ikarutzen. Jan ez dezaten erregutzen die-lako eta horrek ikus-entzuleak ahuldu, koma egoeran eta hil zorian jartzen dituelako. *Clitoria* proiektuak gogorarazten digu zombien ordua dela, ez dago beste inpultsurik bizirik daudenak irenstea baino.

Bourgeoisen bezala, memoria, sexua, segurtasun-gabezia eta gorputz femeninoa eraldatu egiten dira, eta **Txaro Fontalba**ren tresna eta material bihurtu. Haietatik, betiereko itzulera daukan kontaketa ateratzen du, artistak berak baieztatu duenaren mantra eztabai-daezina: “Mutilazioak emakumea markatzen du haren gorputzaren zati bat ostuz, kenduz, erau-ziz, baina ez hori bakarrik, plazererako ahalme-na ere lapurtzen dio”.

Honela itxi zuen esaldia: “Eta hori izugarria da”. Izugarria bezain egiazkoa.

Bourgeoisen antzera, **Fontalba** ez da kikil-tzen, ezta eteten ere. Biek ezpainetan irribarrea dutenean, are antz handiagoa dute keinu bio-logikotik harago.

Zergatik egiten dute irribarre?

Etengabe egiten dute irribarre, badakitela-ko klitoriaren atzean plazera aurkituko dutela; sistematikoki ukatu den askatasunaren giltza.

Arrazoia sinplea da: plazerak aske egiten gaitu.

Traducción de pantalla

ST23006 (detalle), 2023
Óleo y rotulador sobre lino
97 x 146 cm



ST23006 (xehetasuna), 2023
Olio eta itxo gainezko errotilagailua
97 x 146 cm

Leo, de manera automática, casi como de pasada y sin apenas reparar a fondo en lo que se ha escrito, lo que dice la propia **Amaya Suberviola**. Según sus palabras, este (su) proyecto, que responde al nombre de *Traducción de Pantalla*: «se interesa por la forma en que cada era ha cambiado la pintura».

Me interpelo a mí mismo qué puede provocar la respuesta a dicha investigación, o más aún, hasta dónde pretende llegar ese interés, cuál es su naturaleza y cómo es posible reflejar todo ello.

Al mismo tiempo repaso, desde los posos que permanecen en mi memoria, el hacer de **Amaya Suberviola** durante los últimos años.

De ese modo, con recuerdos y preguntas, me enfrente de manera muy particular al puñado de huellas borrosas que permanecen, lo que no ha sido borrado por el olvido, y a las sensaciones que me rememoran algunas de aquellas pinturas que constituyen, o constituyeron, la parte nuclear de este ensayo plástico del que ahora se ocupa **Amaya Suberviola**.

Evoco los días inquietantes de 2021. *Días extraños* como los eran los de la película de **Kathryn Bigelow** con **Ralph Fiennes** y **Juliette Lewis** (1995). Extraño tiempo de incertidumbre social y amenazas pandémicas.

Es curioso. Ahora, en este 2023, a cada paso me asaltan —*supongo que también a los demás*— películas, novelas, cuadros... que afirman haber sido gestados en aquel afligido período de aislamientos y mascarillas. Así que no puedo evitar especular sobre cómo, dentro de unos años, cambiará nuestra percepción sobre lo que determinó y (nos) trastocó la Covid 19.

Acaso entonces podamos deci(di)r lo que ahora no podemos. ¿Cuál fue el verdadero impacto —*sin duda lo ha habido*— de la pandemia, las vacunas y los confinamientos, en la creación artística de aquí y ahora?

Entonces, solo entonces, podremos contestarnos sin el sudor emocional, acerca de cuál ha sido la forma en que esos días de extrañamiento cambiaron la pintura de la tercera década del siglo XXI.

Por avanzar en ese juego especular, imagino que en esos días por venir, tal vez una *Eva futura* inspirada por las páginas de **Villiers de L'Isle Adam**, podría observar las pinturas de **Amaya** para escudriñar, como

Amaya Suberviola berak esandakoa modu automatikoa irakurtzen dut, azal-azaletik, idatzitakoari sobera erreparatu gabe. Haren hitzetan, (bere) proiektu honi, *Traducción de pantalla* (Pantaila itzultzea) izenekoa, «aro bakoitzak pintura aldatzeko izan duen modua interesatzen zaio».

Neure buruari interpelatzen diot zer eragin dezakeen ikerketa horren erantzunak edo, are gehiago, noraino iritsi nahi duen interes horrek, zein den bere izaera eta nola den posible hori guztia islatzea.

Aldi berean, memorian geratzen zaizkidan hondarretatik, **Amaya Suberviola** azken urteetan egindakoa birpasatzen dut.

Horrela, oroitzapenen eta galderen bidez, oso modu berezian aurre egiten diet irauten duten arrasto lauso gutxiei, ahanzturak ezabatu ez duenari, eta **Amaya Suberviola** orain esku artean daukan saiakera plastikoaren nukleoa osatzen duten edo zuten pintura haietako batzuek gogorarazten dizkidaten sentsazioei.

2021eko egun aztoragarriak ekartzen ditut gogora. *Egun arraroak*, **Kathryn Bigelow**en filmekoak bezalakoak, non **Ralph Fiennes** eta **Juliette Lewis** agertzen baitziren. Ziurgabetasun sozialeko eta pandemia-mehatxuko garai arraroa.

Bitxia da. Orain, 2023an, une oro eta bat-batean iristen zaizkit itxialdiz eta maskaraz jositako denboraldi samin horretan sortu zirela baieztatzen duten filmak, eleberriak, koadroak... —*suposatzen dut besteoi ere gertatzen zaizuela*. Beraz, ezin dut saihestu espekulaztea urte batzuk barru nola aldatuko den COVID-19ak zehaztu zuenarekiko eta eragin zigun nahasmenduarekiko izango dugun pertzepzioa.

Baliteke orduan erabaki ahal izatea une honetan erabaki ezin dezakeguna. Zein izan zen pandemiaren benetako eragina —*egon egon baita, zalantzarik gabe*— espazio eta une honetako sorkuntza artistikoan?

Orduan, eta ez lehenago, izerdi emozionalik gabe erantzun ahal izango diogu galdera honi: nola aldatu zuten harridurazko egun haiek XXI. mendeko hirugarren hamarkadako pintura?

Espekulazio-joko horretan aurrera egitearren, imajinatzen dut **Villiers de l'Isle-Adam**en orrialdeek inspiratutako «*etorkizuneko*

ella hoy hace, esa metamorfosis de la forma tratando de comprender esos cambios. ¿Qué pensaría ese cyborg de esta *Traducción de pantalla*?

También podría acontecer que, en ese futuro inminente, cuando la IA se adueñe de todo —*recuerden que acabamos de pedir el primer tiempo muerto porque la humanidad y el humanismo empiezan a desmoronarse*— tal vez se haya culminado el aserto de que ya nada cambia. Como vislumbró aquel iluminado de **L'Isle Adam**, en ese futuro «la Naturaleza cambia, pero no la Andreida. Nosotros vivimos, morimos y ¿quién sabe...? La Andreida no conoce la vida, ni la enfermedad, ni la muerte. Está por encima de todas las imperfecciones, de todas las servidumbres y conserva la belleza del ensueño»².

Ya nos ocuparemos de la hora del ensueño. Para alivio de supervivientes y aviso de navegantes, ese futuro donde ya nada cambia no ha devorado, todavía, al presente. Ahora, de momento, nos abismaremos en el interés de **Amaya Suberviola** por dilucidar cuál es la forma en que la(s) realidad(es) mutable(s) cambiaron la manera de pintar y cómo eso se manifiesta en sus cuadros.

En consecuencia, retorno a aquellos días de 2021. Días que, pese al miedo sanitario y a la alarma social, transcurrían con serenidad cansada. La sensación de permanecer en un espejismo, sobre el que la sospecha de un experimento social sugería la amenaza de una distopía de baja intensidad, lo impregnaba todo con aire triste. Tan cerca y tan lejos de los *Espectros de Marx* de **Derrida**, aquello fue tan fantasmal que se diría que vivíamos entre vampiros.

Una pared separaba mi lugar de trabajo del estudio de **Amaya Suberviola**. La artista, nacida en Mendavia en 1993, hacía poco ruido. Apenas se dejaba notar. De no ser porque semana a semana sus cuadros crecían en número y las paredes del taller daban noticia de su quehacer constante, se diría que jamás pasaba algo en aquel tiempo raro, en aquel espacio de **BilbaoArte**.

2. Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1886), *La Eva futura (L'Ève future)*, Madrid: M.A.R. Editor, 2020.

Eva» batek agian etorkizunean **Amayaren** pinturei begiratu ahalko ziela, **Amayak** orain egiten duen moduan, formaren metamorfosi hori arakatzeko, aldaketa horiek ulertze aldera. Zer pentsatuko luke ziborg horrek *Traducción de pantalla* lanari buruz?

Hurbileko etorkizun horretan ere, adimen artifiziala guztiaren jabe bihurtzen denean —*go-goan izan lehenengo hutsartea eskatu berri dugula, gizateria eta humanismoa gainbeheratzen hasi dira eta*—, gerta liteke dagoeneko ezertxo ere aldatzen ez denaren baieztapena burutzea. **De l'Isle-Adam** iluminatu hark aurreikusitako zuen bezala, etorkizun horretan: «Naturara aldatu egiten da, baina Andreida ez. *Gu, bizi, hil eta, batek daki... Andreidak ez du bizitza ezagutzen, ezta gaixotasuna edo heriotza ere*. Inperfekzio eta morrontza guztien gainetik dago, eta ametsetako edertasuna mantentzen du».

Ametsetako ordua beste une batean jorratuko dugu. Bizirik dirautenak lasaitzeko eta nabigatzaileak ohartarazteko, aldaketarik gertatzen ez den etorkizun horrek ez du oraina irentsi oraindik. Egun, momentuz, errealitate mudakorrek margotzeko modua nola aldatu zuten argitzeko **Amaya Suberviola** daukan interesean eta hori bere koadroetan adierazteko moduan barruratuko gara.

Oraingoz, 2021eko egun haietara bueltatuko naiz. Osasun-beldurra eta aztoramendu soziala bazeuden ere, egunak lasaitasun nekatu batekin igarotzen ziren. Ispilatze batean egotearen sentsazioak, esperimendu sozial baten susmoak distopia arin baten mehatxua iradokitzearekin batera, aire tristea ematen zion guztiari. **Derridaren Marx-en espektroak** laneatik hain hurbil eta hain urrun, hainbesteko mamu-itxura zeukan horrek, non banpiro artean bizi ginela esan zitekeen.

Horma batek banatzen zuen nire lantokia **Amaya Suberviola**ren estudiotik. Mendabian 1993an jaiotako artistak zarata gutxi ateratzen zuen. Ia ez zen igartzen. Aste batetik bestera haren koadroen kopuruaren hazkundeagatik ez balitz eta lantokiko hormek jarduera etengabea erakutsiko ez balute, pentsatuko genuke ia ez zela ezer gertatzen garai arraro hartan, **Bilbao Arteko** espazio hartan.

Hala eta guztiz ere, hilabete batzuk lehenago gertatzen zenaren oso bestelakoa zen dena. Protokolo zeritzenak inposatu ziren egoitza hartan (gelak, zentzuzko distantziak,



Y sin embargo todo era muy diferente a lo que solía acontecer meses antes. En aquella residencia en la que se habían impuesto los llamados protocolos –geles, distancias prudenciales, pantallas protectoras, mascarillas cada vez más estrafalarias y termómetros que, como pistolas, apuntaban a la frente para detectar temperaturas sospechosas– las zonas comunes apenas se transitaban, se habían vaciado.

En definitiva, sometidos a separaciones terapéuticas para evitar los efectos de una pandemia de naturaleza y origen todavía inexplicados, las pantallas de **Amaya Suberviola** se multiplicaban como apariciones sin voz, como espectros sin llanto.

Dentro de cada lienzo, brotaban nuevos lienzos, pantallas de diferentes tamaños que respondían a ensayos y variaciones ejecutados con disciplina rigurosa. De no ser porque estábamos en el tercer decenio del siglo XXI, se podría creer que **Amaya Suberviola** se conducía con el orden espartano de los primeros artistas minimalistas.

La razón por delante. La emoción suspendida. El sentimiento desterrado.

Durante meses entendí que **Amaya** se conducía de manera planificada. Sin sorpresas, sin tregua para la improvisación. Con un ritmo

babes-pantailak, geroz eta xelebreagoak ziren maskarak, eta pistolen antzera kopetetarantz destatzen zuten termometroak, tenperatura susmagarriak hautemateko), eta espazio komunetan ia ez zen jenderik ibiltzen, hustu egin ziren.

Azken buruan, isolamendu terapeutikoen eraginpean, oraindik azalpenik ez zuten jatorri eta izaerako pandemia baten ondorioak saihesteko, **Amaya Suberviola**ren pantailak ugaltzen zihoazen ahotsik gabeko agerpen edo negarrik gabeko espektrora gisa.

Mihise bakoitzaren barruan beste mihise batzuk agertzen ziren, hainbat tamainako pantailak, diziplina zorrotzez egindako saiakera eta aldaketekin bat etortzen zirenak. XXI. mendearen hirugarren hamarkadan egongo ez bagina, pentsa genezakeen **Amaya Suberviola** hasierako minimalisten ordena zurrunaren bidez gidatzen zuela bere burua.

Burua aurrena. Emozioa etenda. Sentimendua aldenduta.

Hilabeteetan ulertu nuen **Amayak** modu planifikatuan gidatzen zuela bere burua. Ezustekorik gabe, inprobisazioari tokirik egin gabe. Ekoizpen-erritmo jarraian. Egutegi industrialaz eta ordenantza paramilitarrak. Artista plastiko baten lantokia baino, ordena zehatzak, izkina eta bazter bakoitzak, angelu

de producción constante. Con calendario industrial y ordenanza paramilitar. Más que un taller de una artista plástica, el minucioso orden, cada esquina, cada recoveco, reclamaban la geometría del ángulo recto, del orden previsto. La atmósfera olía a estrategia planificada. Disciplina troyana. Concierto y, sobre todo, orden pormenorizado.

«Me pregunto –escribía **Amaya Suberviola**– si es posible (...) plasmar en unos lienzos la multitud de cambios que han configurado la historia del arte» y cómo esta alteración ha sido, como se señala: «casi siempre influenciada por nuevos mecanismos de ver la realidad que nos ha ofrecido cada tiempo».

Ante esta empresa descomunal que **Suberviola** acomete, no esperen hallar respuestas, salvo los titubeos y dudas que cada persona quiera aportar. Lo más parecido a las pantallas que **Amaya** pinta tal vez sean los monolitos de *2001: Una odisea del espacio* (1968). Su ADN habita en lo enigmático.

Si se bucea en la presentación final de *Traducción de pantalla*, en sus notas conclusivas, tampoco verán emerger pistas que traspasen la retórica académica ni ningún exhaustivo plan de abordaje. Articulado en capítulos, *Traducción de pantalla 01, Traducción de pantalla 02, Traducción de pantalla 03...* **Amaya** enumera las piezas, los materiales, las combinaciones...; exalta el número y, sin embargo, entre tanta cuadrícula contable, rescata la pregunta del origen.

«La realidad de nuestra época ya no es solo la que vemos directamente a través de nuestros propios ojos, también lo es, la reproducida mediante los numerosos soportes y dispositivos que tenemos a nuestro alcance». Luego, sigue añadiendo **Amaya** que: «*Traducción de Pantalla* es un proyecto que se vale de las nuevas estructuras que aparecen en estos nuevos mecanismos de representación de realidad, para elaborar una serie de piezas pictóricas y ensamblajes, que remiten a la superposición de ventanas dentro de la pantalla del ordenador».

Nada definidor, nada revelador más allá de ese proceso cuantificable.

Así que hasta aquí solo tenemos lo evidente. Lo que se cataloga. En definitiva, lo que esta artista nacida hace treinta años parece dispuesta a enseñar.

zuzenen eta aurreikusitako ordenaren geometriari egiten zion hots. Estrategia planifikatuaren usaina zerion atmosferari. Diziplina troiarra. Harmonia eta, batez ere, ordena.

Hauxe idatzi zuen **Amaya Suberviola**: «Neure buruari galdetzen diot ea posible den (...) mihise batzuetan adieraztea artearen historia konfiguratu duten aldaketa ugariak, eta aldaketa horiek nola egon diren *‘ia beti aro bakoitzak eskaini digun errealitatea ikusteko mekanismo berrien eraginpean’*».

Suberviola hasitako enpresa itzel horren aurrean, ez pentsa erantzunak aurkituko dituzuenik, norberak gehitu nahi dituenak izan ezik. **Amayak** margotzen dituen pantailen antz gehien dutenak *2001. Una odisea del espacio* filmeko monolitoak izango dira agian. Haien DNA enigmatikoa da.

Traducción de pantalla lanaren azken aurkezpenaren arakatzaz gero, ondorioetako oharretan, hor ere ez duzue erretrika akademikotik eta ekiteko plan sakon batetik harago doan arrastorik aurkituko. Kapituluaren antolatuta, *Traducción de pantalla 01, Traducción de pantalla 02, Traducción de pantalla 03...* **Amayak** piezak, materialak, konbinazioak eta abar zenbatzen ditu; zenbakiak goraiatzen ditu, eta, aitzitik, hainbeste lauki-sare zenbakarriren artean, jatorriaren galdera berreskuratzen du.

«Gure garaiko errealitatea jada ez da soilik geure begien bidez zuzenean ikusten duguna; eskura ditugun oinarri eta gailuen bidez erreproduzitutakoa ere bada». Geroago, hauxe gehitzen du: «*Traducción de pantalla* proiektuak errealitatea irudikatzeko mekanismo berri horietan agertzen diren egitura berriak baliatzen ditu pieza piktoriko eta muntaien segida bat sortzeko, zeinek ordenagailuaren pantaila barruko leihoen gainjartzea ekartzen duten gogora».

Zehaztugabea, prozesu zenbakarri horretatik harago.

Hortaz, orain arte, agerikoa dena soilik daukagu. Katalogatzen dena. Duela 30 urte jaiotako artista honek erakutsi nahi duena, azken finean.

Euskal Herriko Unibertsitate publikoan graduatu zen (2011-2015), eta Pintura Maserra egin zuen bertan hurrengo urtean. Bere «hogeita» urteen amaierarekin, XXI. mendearen hirugarren hamarkadaren hasieran, **Amayak** betetasun garai bati ekin zion.

Graduada por la Universidad Pública del País Vasco (2011-2015), donde realizó un Máster en Pintura al año siguiente, **Amaya**, con el desenlace final de sus *veinte*, encaró, en el comienzo de la tercera década del XXI, una etapa de plenitud.

En estos últimos años, premios, becas, exposiciones... se multiplican para acoger sus *pantallas*, para sostener ese *dulce* momento en el que la artista parece encontrarse en este momento.

Y todo a partir de encarar estas *pantallas* y sus traducciones sobre las que va superponiendo lienzos, imágenes indefinidas, fragmentos de cosas a menudo insignificantes de las que apenas se reconoce su procedencia. La cuestión es que esa calculada suma de acciones racionales terminan por levantar una propuesta singular que apela al conocimiento.

La obra de **Amaya**, con sus múltiples juegos de variaciones aritméticas, simetrías y espejos, se cuestiona ese *realismo*. Ese «cómo se ha entendido la realidad en cada época» se convierte en el motor que mueve la estrategia con la que, cuadro a cuadro, avanza en su proceso. Cabría añadir que esa deriva evolutiva no sólo es cosa del calendario, sino que en ella también los espacios, las culturas, las situaciones, las creencias y la suerte afectaron y afectan a la representación de lo pictórico.

Algo resulta incuestionable: se trata de un concepto mutable, diverso y quién sabe si disperso.

Fue esa sed de estabilidad (engañosa) la que cuestionaban los compositores que en el pasado siglo rompieron con el canon de la ortodoxia, lo escolar y lo clásico. Buscaban esquivar la tiranía del gusto musical del público y protegerse contra la dictadura de la crítica y el negocio. Creyeron hallar en la precisión de lo científico y en la fascinación por la matemática, la sensación de certeza que jamás (les) daría la moda, el mercado o el gusto.

Aquellos músicos que busca(ba)n palpar lo inatacable, hacían y hacen, como esta *Traducción de pantalla*. Demandar del orden y de lo matemático la coartada legitimadora de que se hace lo correcto. Sin embargo esa garantía no existe; en el arte la razón fundante es hermana de la paradoja e hija del misterio.

Azken urteotan, sariak, bekak, erakusketak... biderkatu egiten dira haren “pantailak” hartzeko, artistaren egungo une “gozoa” mantentzeko.

Hori dena, “pantaila” horien eta haien itzulpenen aurrean jartzetik; mihiseak gainjartzen joaten dira haietan, irudi zehaztugabeak, askotan hutsalak diren gauzen zatiak, zeinen jatorria argia ez baiten. Kontua da ekintza arrazional horien batura kalkulatu horretatik, ezagutza baliatzen duen proposamen berezi bat osatzen dela azkenean.

Amayaren obrak, aldaketa aritmetikoen, simetrien eta ispiluen joko anitzen bidez, “errealismo” hori zalantzan jartzen du. “Aro bakoi-tzean errealitatea nola ulertu den” hori motor bihurtzen da, eta piezaz pieza, koadroz koadro, prozesuan aurrera egitea estrategia mugitzen du. Aipatzekoa da deriba ebolutibo hori ez dela soilik egutegiaren kontua, espazioek, kulturek, egoerek, sinesmenek eta zorteak ere eragiten diote eta eragin zioten piktorikoaren irudikapenari.

Bada eztabaidea den zerbait, kontzeptu mudakor bat da, desberdina, eta, auskalo barreiatua den ere.

Egonkortasun engainagarri hori jarri zuten zalantzan aurreko mendeko konpositoreek, zeinek kanon ortodoxo, akademiko eta klasikoa hautsi baitzuten. Jendearen gustu musikaren tiraniari itzuri egin nahi zioten, eta kritikaren eta negozioaren diktaduraren aurrean babes-tu. Modak edo gustuak inoiz emango ez zuen ziurtasun-sentsazioa aurkitu zutela uste zuten alderdi zientifikoaren doitasunean eta matematikarekiko liluran.

Erasoezina haztatu nahian zebiltzan eta dabilen musikari horiek, egiten zuten eta dute, *Traducción de pantalla* honek bezala. Ordenari eta matematikotasunari eskatu, egiten dena zuzena dela egiaztatzen duen alibia. Hala ere, berme hori ez da existitzen, artearen munduan oinarritzko arrazoiak misterioaren alaba baita.

Atzealdean soinu-banda hori duela, muga lauso horretan, errearen eta abstraktuaren artean, inoiz pasatzen ez den denbora-pasa bat birstortuko balu bezala, bokazio global bat da **Suberviolar** pinturaren jomuga. Klasifikatzeko ahalegin orotatik ihes egiten dute haren obrek. Konparazio oro saihesten dute.

QP-01 (detalle), 2022
Óleo, esmalte y rotulador sobre lino
140 x 195 cm



QP-01 (xehetasuna), 2022
Lino gaineko olio, esmalte eta argizaria
140 x 195 cm

Con esa banda sonora de fondo y en esa frontera difusa, en el límite de lo real y lo abstracto, como si reinventase un pasatiempo que nunca pasa, la pintura de **Suberviola** aspira a una vocación global. Sus obras huyen de todo intento de clasificación. Evitan toda comparación posible.

Pintora por encima de otros lenguajes, por más que en sus procesos lo digital y el Photoshop también contribuyan y estén presentes, **Amaya Suberviola** practica una abstracción engañosa, vive en esa muga a caballo entre la referencia y su disolución, para cuestionarse por la pura expresión abstracta de lo pictórico. Se balancea en una tierra de nadie donde reinterpreta aquello que decía **Althusser** sobre que una cosa es pintar abstracto y otra pintar lo abstracto. De ahí que esa esencialidad expresiva que late en su punto de partida no sea ajena a una reivindicación de lo espiritual. Estamos ante un dogmatismo racional corroído por lo que no resulta mensurable ni cuantificable. Eso nos deja frente a la soledad del animal más triste de todos, el ser humano y su peregrinar a través de la historia del arte.

Pintorea da beste hizkera batzuen gainetik. Bere prozesuetan digitala dena eta photoshop-a erabiltzen dituen eta presente dau-den arren, **Amaya Suberviolar** abstrakzio engainagarri bat praktikatzen du, erreferentziaren eta haren disoluzioaren arteko zal-dizko muga horretan bizi da, piktorikoaren adierazpen abstraktu hutsaz eztabaidatze-ko. Inorena ez den lurrean kulunkatzen da, non **Althussenek** esandakoa berrinterpretatzen duen: gauza bat da era abstraktuan margotzea eta, beste bat, abstraktua margotzea. Horregatik, abiapuntuan sumatzen den funtsezkotasunak zerikusia dauka es-piritualtasuna goraiatzearekin. Neurgarria edo zenbakarria ez denak jandako dogma-tismo arrazional baten aurrean gaude. Ani-malia guztietan tristenaren bakardadearen aurrean paratzen gaitu horrek: gizakia artea-ren historian zehar.

Amaya Suberviola egiten ari denaren aurrekari diren autoreen eta erreferente po-sibleen zerrenda egingo bagenu, ez genuke sekula amaituko. Berak ez ditu ukatzen ez ar-buiatzen **Gerhard Richter** edo **Hilma af Klint**,

La relación de autores y posibles referentes que preceden lo que **Amaya Suberviola** está haciendo sería interminable. Ella ni niega ni reniega de autores que irían de **Gerhard Richter** a **Hilma af Klint**, de **Rothko** a **Sicilia**, de **Malevich** a **Kupka**, de **Kandinsky** a **Willem de Kooning**. Citen a quienes les parezca que **Amaya Suberviola** no parecerá cómoda con sentir próxima la sombra de ninguno, aunque no renuncie a (casi) nadie de los que de verdad se mancharon.

Reivindica las cosas pequeñas. Construye sus obras capa a capa.

Pinta y repinta en un componer, recomponiéndolo hasta alcanzar ese equilibrio que le da cierta seguridad y calma aparente.

Empeñada en traducir, o sea, en llevar de un lado a otro, en guiar: así se apunta desde el mismo título de su proyecto, musita la necesidad de desvelar ese espacio para la duda posible, para la incertidumbre pertinaz, para encontrar sentido a lo que (se) está haciendo.

Pinta de manera responsable. Con la voluntad de no tropezar. Con la seguridad de dirigirse a sí misma.

Escruta su plan de acción y parece no desviarse ni un ápice del camino preestablecido.

Pantalla a pantalla.

Y sin embargo, en medio de tanta guía, de tanta coordenada, de tanta literalidad, siempre asalta la traición. No hay traducción que no termine por subvertir la acción, por acabar impregnándose de la subjetividad del que transcribe.

En este caso, más allá de sus armónicas composiciones, de esas gamas sutiles que escapan de la funcionalidad que representan, supura una pulsión poética que puede llegar a conmovir. Ese relámpago de hielo presente en *Tras las pantallas* confiere a sus obras una brizna de anhelo transcendente que escapa a lo que se ha construido con métrica de hierro.

Amaya Suberviola, la de la disciplina monacal, la que no se permite ningún borrón ni muestra titubeo alguno, se diría que ha convertido estas pantallas en escudos, con el vértigo de quien sabe que podría llegar demasiado lejos.

Rothko edo **Sicilia**, **Malevich** edo **Kupka**, **Kandinsky** edo **Willem de Kooning**. Aipatu nahi adina artista; **Amaya Suberviola** ez da eroso egongo inoren itzala hurbil sentituz gero, nahiz eta benetan zikindu zen (ia) inori uko egiten ez dion.

Gauza txikien aldarria egiten du. Lanak geruzaz geruza eraikitzen ditu.

Behin eta berriz margotzen du konposizioa, hura birmoldatuz, nolabaiteko segurtasun bat eta itxurazko lasaitasun bat lortzen duen arte.

Itzultzean tematuta dago, hau da, gauzak batetik bestera eramatean, gidatzean; hala adierazten du bere proiektuaren izenburuak berak, xuxurlatu egiten du espazio hori agerian jartzeko beharra, balizko zalantzarako, ziurgabetasun setatirako, egiten ari denari eta bere buruari egiten ari zaionari zentzua aurkitzeko.

Arduraz margotzen du. Tupust ez egiteko asmoarekin. Bere burua gidatzeko segurtasunarekin.

Ekintza-plana aztertzen du, eta badirudi ez dela batere aldentzen aurrez erabakitako bidetik.

Pantailaz pantaila.

Haatik, hainbeste gidaren, hainbeste koordinaturen, hainbeste literalitasunen artean, traizioak beti erasotzen du. Ez dago azkenean ekintza iraultzen ez duen itzulpenik, beti jasotzen du transkribatzen duenaren subjektibotasuna.

Kasu honetan, haren konposizio harmonikoetatik harago, irudikatzen duten funtzionaltasunetik ihes egiten duten gama sotil haietatik harago, hunkitzera irits dezakeen pultsio poetiko bat dario lanari. **Traducción de pantalla** lanean agertzen den izotzezko tximistargiak desira transzendenteko izpi bat —burdinazko metrikaz eraikitakotik aldentzen dena— ematen die obrei.

Badirudi **Amaya Suberviolak** —monjeen gisako diziplina daukana, inolako hutsik eta zalantzarik onartzen ez duena— pantailak ezkutu bihurtu dituela, urrunegi irits litekeela dakienaren bertigoarekin.

La ideología del amor

La ideología de amor, 2022
Estructuras metálicas, tela roja, borlas y flecos, esculturas lifecasting de manos en resina y réplicas de flecos en bronce
Dimensiones variables



La ideología de amor, 2022
Metalezko egiturak, oihal gorria, borlák eta lilsak, erretxinan egindako eskuen lifecasting eskulturak eta brontzean egindako lilsen erreplikak
Dimentzio aldatkorrak

Antes de intentar no ser arrollado por *La ideología del amor*, creo importante señalar dos características determinantes en la personalidad de **Amaia Molinet**.

La primera: ella jamás trabaja totalmente sola; lo que no quiere decir que sus propuestas no sean personales o que, en muchos momentos, sus periplos la enfrenten a lo desconocido sin ninguna ayuda. Al contrario, en ese hacer colectivo, en esa necesidad social de compartir, ir en compañía, partir con los demás, pocas artistas en sus intervenciones dejan tanto de su propia piel.

La segunda nota para fijar su naturaleza se encadena con la anterior.

La mayor parte de su trabajo insiste en recorrer geografías físicas, en traspasar mugas, en andar de aquí para allá, en pos de lo que investiga. Y todo ese movimiento obedece a la decisión de comprometerse para llegar a ver mucho más de lo que se vislumbra en los viajes de recreo.

Por eso «dejarse la piel» resulta tan determinante en su proceso. **Amaia Molinet** se vacía hasta el agotamiento en sus procesos de trabajo, tanto que aparece con frecuencia una distorsión de paralelaje en todas sus propuestas. Sabemos que la piel cubre y se muestra, protege y esconde enseñando. Da noticia de lo que está tapando.

No es fortuito que del término «piel» naciera la palabra film. La cinta cinematográfica con la que nació el cine —aunque ahora la digitalización reclama su extinción— no era sino piel. Soporte en el que quedaban impresos, como tatuajes de la realidad, los fotogramas y las películas (pieles delgadas llenas de información y contenidos).

En **Amaia Molinet** las imágenes y su orden simbólico, el relato y la representación, lo que se dice y lo que se calla, cobran en todos los casos una notoria importancia. Todo es cuestión de dermis.

Veamos de momento cómo introdujo **Amaia Molinet** el anuncio-proyecto de la idea primigenia de la que luego ha surgido esta *Ideología del amor* hecha de film y piel y su decisión de arrojar luz sobre aquello que permanecía olvidado por la oscuridad de la historia y el tiempo.

«Inicialmente —escribía **Amaia Molinet**— propongo realizar una serie de viajes con mi cámara como experiencia y trabajo de campo,

Maitasunaren ideologiak (*La ideología del amor*) aurretik eraman nazan saihestu baino lehen, garrantzitsua iruditzen zait **Amaia Molinet**-en izaeraren bi ezaugarri erabakigarri aipatzea.

Lehena: ez du inoiz bakar-bakarrik lan egin. Horrek ez du esan nahi haren proposamenak pertsonalak ez direnik edo, une askotan, egiten dituen bidaldiek gauza ezezagunei inolako laguntzarik gabe aurre egitera eramaten ez dutenik. Alderantziz, taldean egite horretan, partekatzeke, lagunduta joateko edo besteekin abiatzeko behar sozial horretan, esku hartzean artista gutxiak jartzen dute beren larrutik hainbeste.

Amaiaren izaera zehazteko bigarren oharra aurrekoari lotzen zaio.

Haren lan gehiena geografia fisikoetan zehar ibiltzean datza, mugak zeharkatzean, batetik bestera ibiltzean, aztertzen ari denaren bila. Eta ohiko bidaia batean begiztatzen dena baino askoz gehiago ikusteko konpromisoari erantzuten dio mugimendu horrek guztiak.

Horregatik da hain erabakigarria «larrua uztea» haren prozesuan. **Amaia Molinetek** akitu arte husten ditu barrenak bere lan-prozesuetan; hainbestearino, non proposamen guztietan paralelotasun-distorsio bat agertu ohi den. Badakigu larruak, azalak, estali egiten duela, agerian dagoela; era berean, ordean, babestu eta ezkutatu egiten du. Estaltzen duena iragartzen du.

Ez da ustekabea «azal» terminotik «film» hitza eratorri izana. Zinema sortu zuen zinta zinematografikoa —nahiz eta egun digitalizazioak haren heriotza eskatu— azala baino ez zen. Euskarri horretan inprimatzen ziren fotogramak eta filmak (azal meheak), errealtatearen tatuajeak balira bezala.

Amaia Molineten lan guztietan garrantzi handia dute irudiek eta haien ordena sinbolikoak, kontakizunak eta irudikapenak, esaten denak eta esaten ez denak. Dena da azal kontua.

Honela iragarri zuen **Amaia Molinetek** jatorrizko ideia, zeinaren ondoren sortu baita filmez eta larruz egindako «maitasunaren ideologia», denboraren eta historiaren iluntasunak ahaztuta zeukanari argia emateko:

«Hasiera batean, kameraz lagunduta bidaia batzuk egitea proposatu nuen, esperientzia eta ikerketa presentzial gisa, Jugoslavia ohian eta

La ideología del amor, 2022
Fotografía impresa en papel hahnemühle
90 x 60 cm



La ideología del amor, 2022
Hahnemühle paperen inprimatutako argazkia
90 x 60 cm

a través de la antigua Yugoslavia y recorriendo la costa Atlántica, para poder obtener una serie de imágenes propias con las que trabajar posteriormente. En estas imágenes en fotografía y vídeo destaca la presencia y la materialidad del hormigón tanto de *spomeniks* como de búnkeres».

Aclararemos que los *spomeniks* eran y siguen siendo, aunque ya vacíos de su sentido primigenio, una serie de monumentos erigidos en la Yugoslavia de **Josip Broz «Tito»** para conmemorar las batallas de la II Guerra Mundial. De ese modo se aspiraba a exaltar la unión de los pueblos eslavos del sur, unidos en aquel particular yugo: Croacia, Serbia y Bosnia-Herzegovina, entre otros.

Una guerra después y miles de muertos y asesinatos en vano, dichos monumentos ni siquiera eran recordados por los lugareños de los pueblos en donde estaban emplazados. Debemos a **Jan Kempenaers**, un fotógrafo belga que estuvo presente en el Sarajevo de la posguerra, su divulgación internacional. Con una vieja guía de los años 70, **Kempenaers** recorrió la ex-Yugoslavia hecha añicos para testimoniar, uno a uno, los restos de un pasado tan cercano como soterrado. En los países del Oeste nada se sabía de ellos. En el Este, no es que no los mirasen, es que no soportaban lo que veían en ellos.

En su mayor parte mal conservados, cuando no parcialmente destruidos por considerarlos una exaltación del pasado comunista que

Atlantikoko kostaldean zehar, ondoren lantzeko irudi propio batzuk lortu ahal izateko. Argazki eta bideoetako irudi horietan, hormigoia presentzia eta materialtasuna nabarmentzen dira *spomenik* eta bunkerretan.

Spomenik-ak **Josip Broz «Tito»**-ren Jugoslavian II. Mundu Gerrako guduak ospatzeko eraiki ziren monumentu batzuk ziren eta oraindik ere badira, nahiz eta jatorrizko zentzua galdu duten. Uztarri berezi hartan batutako hegokaldeko herri eslaviarren batasuna (Kroazia, Serbia eta Bosnia-Herzegovina, besteak beste) gorestea zen asmoa.

Gerra baten ondoren eta milaka pertsona alferrik hil eta erail ostean, monumentuak zeuden herrietako biztanleak ere ez ziren haietaz gogoratzen. Gerraosteko Sarajevon egon zen **Jan Kempenaers** argazkilari belgikarrari zor diogu haiek nazioartean zabaldu izana. 70eko hamarkadako gida zahar batekin, txikituta zegoen Jugoslavia ohian barrena ibili zen **Kempenaers**, iragan hurbil eta lurperatu haren hondarrak banan-banan azaleratzeko. Mendebaldeko herrialdeetan ezezagunak ziren erabat. Ekialdean, ezikusi egin baino, ez zuten jasaten haietan ikusten zutena.

Gehienak gaizki kontserbatuta zeuden, baita hein batean suntsituta ere, arraza eta erlijioen arteko gerra bat eragin zuen iragan komunista goraiatzeko zutelakoan. *Spomenik*-ak, irudipen momifikatu gisan, tabua ziren irudikatzen zutenagatik: gizon sozialista berriaren eraikin zapuztua.



derivó en una guerra de razas y religiones, los *spomeniks*, como espejismos momificados, eran un tabú por lo que representaban: la malograda construcción del nuevo hombre socialista, el imposible abrazo fraternal de un cruce de caminos marcado por el odio.

En cuanto a la cuestión de los búnkeres, espacios bélicos de sangre y muerte, en este caso con los que el ejército alemán expandió su ansia de poder en la cornisa atlántica, no precisa más explicación. Al igual que los *spomeniks*, la visión de sus restos, entre la hiedra que muere lo que ahora son reliquias funerarias, yacen los fantasmas de mil y una historias, los lamentos de incontadas e incontables víctimas que provocan en el presente un amargo escalofrío.

Como decíamos, de la peculiar naturaleza de **Amaia Molinet**, de las contrariedades, extrae siempre un hálito de réplica. ¿A quién se le hubiera ocurrido que del hormigón musgoso de *spomeniks* y búnkeres pudiera emanar algo con lo que proponer una ideología del amor?

Bunkerrei dagokienez —odol eta heriotzako gudu-espazioak, kasu honetan armada alemaniarrek Atlantikoko ertzera bere bote-re-irrika hedatzeko erabili zituenak—, ez dute azalpen gehiago behar. *Spomenik*-en antzera, haien hondarren ikuspenean, orain hileta-erlikiak direnei hozka egiten dien huntza-ren artean, mila istoriotako mamuak dautza, biktima zenbatezinen eta zenbatu ez zirenen aieneak, gaur egun hotzikara mingotsa eragiten dutenak.

Amaia Molineten izaera bereziari buruz esan dugun bezala, aurkakotasunetatik erantzun-hats bat ateratzen du beti. Nori bururatuko zitzaion *spomenik* eta bunkerretako hormigoi goroldiotsutik maitasunaren ideologia bat proposatzeko mamirik atera zitekeenik?

Amaia Molineten lehen urratsetara bueltatzeko ahalegina eginez gero, ikusiko dugu nola, modu obsesiboan eta ezpata-xaflako protokolo batez, aurrera egiten duen bere esplorazioetan, desadostasunaz, paradoxaz, inkoherentziaz eta zentzugabekeriaz baliatuta.

Si se hace el esfuerzo de retrotraerse a los primeros pasos de **Amaia Molinet**, veremos cómo, de manera obsesiva, con un protocolo de hoja de espada, ella avanza en sus exploraciones sirviéndose de la discordancia y la paradoja, de la incoherencia y del disparate.

Una jota muy popular en la zona de la Ribera navarra, en la que ella nació, una desgastada canción que no encierra sino una declaración de amor, dice en una de sus estrofas: «Soñé que el fuego se helaba. Soñé que la nieve ardía, soñé cosas imposibles. Soñé... soñé, que tú me querías».

En una de sus primeras citas expositivas, **MUGAK**, un proyecto presentado en la Sala Urazurrutia 32 de **BilbaoArte**, **Amaia** amalgamaba una serie de proyectos artísticos en los que la noción de frontera era el eje estructural. El recorrido de aquella muestra sobrevolaba localizaciones de diferentes países europeos, el Sahara o Islandia, para finalizar actuando en torno al territorio propio, próximo a ella. En un acto de desafío a la lógica, con una imagen bellísima, **Amaia Molinet** testimoniaba que, por imposible que sea, la nieve también arde.

Amaia Molinet (Lodosa, 1988) formada en la UPV/EHU, ha recorrido medio mundo, en especial esa frontera, hace 30 años prohibida, que señala(ba) los colmillos de la Guerra Fría. A ella vuelve de manera recurrente y de ella se desprende lo que da consistencia a *La ideología del amor*.

El resultado que aquí se muestra bebe de los viajes recientes y antiguos que la artista ha ido haciendo en los últimos meses y años. Se sirve de todo tipo de lenguajes, medios y herramientas. **Amaia Molinet** habita en un área del arte contemporáneo que se constituye en tendencia. En ella confluyen decenas de artistas tan heterogéneos como diferentes. Conforman lo que **Francisco Javier San Martín** definía como «un variado grupo (que) han encontrado en el presente o en el pasado reciente una fuente de inspiración para su arte a través de dos tendencias diferenciadas, pero que a menudo tienden a entrelazarse: mientras unos bucean en documentos y se apropian de los métodos del archivo para reescribir la historia y sacar a la luz las historias olvidadas o marginadas

Bada Nafarroako Erriberan (**Amaia**ren jaio-terrian) oso ezaguna den jota bat, maitasun adierazpen bat baino gordetzen ez duen kantu gastatu bat, eta ahapaldietako batean, hauxe dio: «Soñé que el fuego se helaba. (Sua izozten zela amestu nuen) Soñé que la nieve ardía, soñé cosas imposibles. (Elurak su hartzen zuela amestu nuen, ezinezko gauzak amestu nituen) Soñé... soñé, que tú me querías (Maiten ninduzula amestu nuen)».

Bere lehen erakusketetako batean —**MUGAK**, Bilbao Arteren Urazurrutia 32 aretoan aurkeztua—, arte-proiektu sorta bat nahasi zuten **Amaiak**, zeinaren egitura-ardatza mugaren kontzeptua baitzen. Erakustaldi horren ibilbideak zenbait herrialde europarretako, Saharako edo Islandiako tokien gainetik egiten zuen hegan, eta bere hurbileko lurraldearen inguruan amaitzen zuen. Logikari aurre eginez, irudi eder batekin **Amaia Molinetek** erakutsi zuen, ezinezkoa izanagatik, elurak ere su hartzen duela.

Amaia Molinet (Lodosa, 1988), UPV/EHU ikasia, munduko lurralde askotan ibili da, duela 30 urte debekatuta zegoen muga horretan batez ere, zeinak gerra hotzaren letaginak erakusten baitituen (eta zituen). Behin eta berriro itzultzen da hara, eta handik askatzen du *La ideología del amor* lanaren mamia.

Erakusgai dagoen emaitzak artistak azken hilabete eta urteetan egin dituen azken eta aurreko bidaietatik ateratzen du inspirazioa. Hizkera, baliabide eta tresna mota oro erabiltzen du. **Amaia Molinet** arte garaikidearen joera-eremu batean mugitzen da. Heterogeneo bezain desberdinak diren dozenaka artista biltzen dira bertan. **Francisco Javier San Martínek** honela definitu zuena osatzen dute: «askotariko pertsonen taldea, orainaldian edo iragan hurbilean beren arterako inspirazio-iturri bat aurkitu dutenak bi joera bereiziren bidez, askotan elkarri lotzeko joera duten arren: batzuk dokumentuetan murgiltzen dira eta artxiboko metodoak baliatzen dituzte historia berridazteko eta hark ahaztutako edo baztertutako istorioak argitara ateratzeko; beste batzuek dokumentalen metodologiaren bidez jorratzen dituzte egungo gatazkak, eta agerian jartzen dituzte hedabideek ilundutako egoerak. Kasu batean zein bestean, objektuen, dokumentuen, argazkien, bideoen eta filmen instalazioen forma hartzen dute lanek».

por ésta; otros abordan los conflictos del presente a través de la metodología del documental sacando a la luz situaciones oscuras por los medios masivos. En ambos casos, los trabajos adoptan la forma de instalación de objetos, documentos, fotografías, vídeos y películas»³.

¿Podríamos decir que **Amaia**, como exponía el catedrático de la UPV/EHU al hablar de los artistas *etnógrafos*, potencia el testimonio por encima del lenguaje, y la política y la ética por encima de la estética? No parece prudente afirmarlo por más que sepamos que **Amaia Molinet** se ha comprometido tanto en actos memorialísticos en su propio pueblo, Lodosa, como en actos de luz sobre las desmembradas tierras de la vieja Yugoslavia.

Si está más o menos cerca de gentes como **Léonore Bonaccini**, **Xavier Front**, **Ursula Biemann**, **Ahlam Shibli**; o si por el contrario se alinea con más comodidad en el grupo de los **Hans Haacke**, **Allora&Calzadilla**, **Thomas Hirschhorn** o **Santiago Sierra**, poco importa. Lo fundamental es que **Amaia Molinet** marca su propio movimiento.

A estas alturas del viaje, creo que ya se habrá entendido que **Amaia Molinet** puede ser ubicada donde cada persona que se enfrente a su obra y en función de su conocimiento, crea posible. Ella, activista y colaborativa, dura tan poco tiempo en el mismo escenario geográfico como en cualquier adscripción grupal, por más que comparta con sus *colaboradores*, amistad, complicidad y militancia.

Volvamos a la línea principal, al resultado de esa procesión sin santos compostelanos ni indulgencias plenarias jalonado por *búnkeres nazis* y *spomeniks comunistas*.

Una tercera variable de la obra de **Amaia Molinet** es que sus instalaciones permanecen abiertas. Su manera de procesar almacena un interminable *work in progress* del que surgen nuevas iniciativas en un juego de combinaciones que se entrelazan unas con otras.

Esan genezake, UPV/EHUko katedradunak artista “etnografoei” buruz hitz egitean adierazi zuen bezala, **Amaiak** “testigantza hizkuntza baino gehiago bultzatzen duela, eta politika eta etika estetika baino gehiago”? Hori baieztatzeak ez dirudi arrazoizkoa, jakin arren **Amaia Molinet** bere herriko (Lodosa) memoria-ekitaldietan nahiz Jugoslavia zaharreko lur zatikatuei argi emateko ekitaldietan konprometitu dela.

Garrantzi gutxi dauka **Léonore Bonaccini**, **Xavier Front**, **Ursula Bieman** edo **Ahlam Shibli** bezalakoengandik hurbilago dagoen edo, haatik, erosoago dagoen **Hans Haacke**, **Jennifer Allora**, **Thomas Hirschhorn** edota **Santiago Sierraren** taldean.

Bidaia-aren une honetan, esango nuke dagoeneko ulertu dela haren obra topatzen duen pertsona bakoitzak uste duen tokian eta bakoitzaren ezagutzen arabera koka daitekeela **Amaia Molinet**. Aktibista eta elkarlanean aritua, toki geografiko berean bezain gutxi irauten du edozein talde-atxikitzean, nahiz eta “kolaratzaileekin” adiskidetasuna, konplizitatea eta militantzia partekatu.

Itzul gaitezen lerro nagusira, “bunker nazi eta *spomenik* komunistet” zedarritutako santu konpostelarrak eta barkamen osorik gabeko erromesaldi horren emaitzara.

Amaia Molineten lanak badu hirugarren aldaera bat; bere instalazioak irekita egoten direla, alegia. Prozesatzeko daukan moduak “*work in progress*” amaiezin bat dauka, eta ekimen berriak sortzen dira hartatik, elkarren artean lotzen diren konbinazioen joko batean.

Haren ikerketak eta lanak beren kabuz birsortzen dira; iraganeko sartu-irtenak orainaldi bueltatzen edo bueltatuko dira, berrirakurraldi berriak eta ikerketa berriak bultzatzeko. Proiektu honetako gehienek “irekita jarraitzen dute oraindik”.

Izan ere, lanaren formalizazioa bera, erakusketak-espazioan, aldatu eta ñabartu egingo da, azkenean erakutsiko dena definituko den lekuari moldatuz.

Eta zer gordetzen du proiektuak?

Honela azaldu zuen **Amaiak**: «Obra-gorputzak, hasiera batean, bideo-pieza bat izango du, norberaren irudietan eta digitalki 3d modelaketa eta animazioaren bidez landutako beste batzuetan oinarritzen dena. Eta baita monumentuen eta bunkarren argazki deskribatzaile

La ideología del amor, 2022
Esculturas de cordón, resina y mortero
Dimensiones variables



Sus investigaciones y trabajos se autorregeneran; incursiones del pasado regresan o regresarán en el tiempo por venir para potenciar nuevas relecturas, nuevas investigaciones. Las de este proyecto en buena parte *continúan abiertas*.

De hecho, incluso la formalización del trabajo en el espacio expositivo que se establezca, se alterará y matizará adaptándose al lugar desde donde se definirá finalmente qué será lo que, finalmente, se muestre.

Y ¿qué encierra el proyecto?

Amaia lo explicaba de este modo: «El cuerpo de obra constará, inicialmente, de una pieza de video a partir de imágenes propias y otras trabajadas digitalmente mediante modelado y animación 3d, además de una serie de fotografías descriptivas de monumentos y bunkers. Para destacar la materialidad del hormigón y lo que ésta sugiere, posteriormente, se desplegará una instalación con diversos elementos de un trabajo más procesual, en torno a las connotaciones de género culturalmente asignadas a distintos materiales».

Pero la última cuestión para concluir esta entrada al mundo de **Amaia Molinet** podría ser: ¿dónde está el amor en todo este reconstruir el mundo de las ruinas de

sorta bat ere. Hormigoia-aren materialtasuna eta horrek iradokitzen duena nabarmentzeko, gero, lan prozesualago bateko zenbait elementu dituen instalazio bat zabalduko da, material desberdinei kulturalki esleitutako generoaren konnotazioen inguruan».

Azken galdera bat **Amaia Molineten** mundurako sarrera hau ixteko: hormigoizko hondarrak eta Serbia, Bosnia-Herzegovina, Kroazia eta Iparraldeko Mazedoniako gerra berreraikitze kontu honetan, non dago maitasuna?

Faktore feministaz hitz egin liteke, ibilbide baten iragazki erabaki garri gisa, non disekzioa —odoleztututako lurralde baten erradiografia taxidermiko— berrinterpretatzeko zain baitagoen. **Amaia Molinetek** berak idatziz erantzun zuen, asmo-adierazpena balitz bezala, bidaia-itu, argazkiak atera, filmatu, elkarriketatu eta dozenaka material bildu eta batu ondoren, historiaren pizgarri izandakoaren irudikapena berreraiki ondoren: «...memoria historikoarekin zerikusia duten gaiekiko interesetik eta nolabaiteko ikuspegi ekofeministatik, spomenik-ak eta bunkerrak aurki daitetzkeen hainbat lekuren irakurketa pertsonal bat proposatzen dut. Maitasuna nire motibazioa eta lan egiteko metodologia izatea nahi dut, gure kontinenteko historia sinbolikoki

3. Francisco Javier San Martín, *Guía para el arte del siglo XXI*, Bilbao: Fundación BilbaoArte, 2019.

hormigón y guerra de Serbia, Bosnia-Herzegovina, Croacia y Macedonia del Norte?

Cabría hablar del factor feminista como filtro determinante de este itinerario donde la disección, esa radiografía taxidérmica de una tierra ensangrentada, espera y necesita ser reinterpretada. La propia **Amaia Molinet** respondía por escrito, como si fuera una declaración de intenciones, que después de viajar, fotografiar, filmar, entrevistar, recoger y recopilar decenas de materiales; después de reconstruir una representación de lo que ha sido pasto de la historia: «desde un interés por cuestiones relacionadas con la memoria histórica y desde un cierto prisma ecofeminista planteo una lectura personal de diversos emplazamientos donde se pueden encontrar *spomeniks* y búnkeres. Quiero que el amor sea mi motivación y la metodología de trabajo mediante la que poder atravesar y recorrer simbólicamente la historia de nuestro continente, para permitirnos una relectura a través del arte contemporáneo, y abrir la posibilidad a unos relatos otros. Entiendo que el amor tiene que ver con deseo y fascinación, pero también con afecto, cuidado y reparación, y es desde esta última lógica desde donde he querido operar».

Apurando un poco más, la curiosidad lectora encontrará satisfacción y respuestas en las siguientes líneas donde **Amaia Molinet**, como si fueran notas de un diario personal, desgrana algunas de las claves que le definen como creadora y abunda en esa necesidad de afrontar su proceso artístico como una obra abierta y total:

«Empecé a trabajar probando formas, trenzas, etc., con cordones de seda y otros elementos de ornamento textil, sin saber todavía cómo desarrollarlo para no alejarme del proyecto inicial. En este momento también di con un artículo de la escritora bielorrusa **Svetlana Aleksievich** que describe cómo la mujer relata los recuerdos de la guerra de forma muy distinta al hombre, por su menor implicación militar. Y a partir de uno de los testimonios relatados el color rojo o granate empieza a adquirir importancia en mi proceso de trabajo. En ese momento, también atraída por un proyecto anterior basado en una ofrenda floral a los 131 asesinados en la Guerra Civil en Lodosa, presto atención al uso muy habitual de flores en la

zeharkatzeko, arte garaikidearen bidez berri-rakurri ahal izan dezagun, baita beste kontakizun batzuei aukera zabaldu ere. Maitasunak desirarekin eta lilurarekin zerikusia daukala iruditzen zait, baina baita afektuarekin, zaintzarekin eta indarbertitzarekin ere, eta logika horretatik jardun nahi izan dut».

Apur bat gehiago estutuz gero, irakurleen jakin-minak asetasuna eta erantzunak aurkituko ditu **Amaia Molinet**en hurrengo lerroetan, non, eguneroko pertsonal bateko oharren moduan, sortzaile gisa definitzen duten gako batzuk hitzez adierazten baitituen eta bere prozesu artistikoari obra oso eta ireki gisa aurre egiteko beharrari eusten baition: «Formak, txirikordak eta abar probatzen hasi nintzen lanean, zetazko lokarriekin eta ehunezko beste apaingarriekin, jakin gabe nola garatuko nuen hasierako proiektutik aldendu gabe. Une horretan ere Svetlana Aleksievich idazle bielorrusiarren artikulua bat topatu nuen; hartan azaltzen du emakumeek gizonen oso bestelako moduan kontatzen dituztela gerrako oroitzapenak, inplikazio militar txikiagoa dute eta. Kontatutako testigantza baten ondorioz, gorri edo granate kolorea garrantzia hartzen hasi zen nire lan-prozesuan. Garai berean, gerra zibilean Lodosan erail zituzten 131 pertsonen omenezko lore-eskaintza batean oinarrituta zegoen aurreko proiektu batek erakarrita, bizi naizen hirian (Cluj-Napoca, Errumania) loreak maiz erabiltzen direla ohartu nintzen; lore asko oparitzen dira, eta ohikoa da kalean loreak saltzen dituzten postuak ikustea.

Halaber, askoz garatuago dute hileta- eta erlijio-kultura. Orduan piztu zitzaidan interesa begirada indarbertitzailearekiko eta maitasunaren (zentzu erromantikotik at) ikuspegiarekiko —zeinetik proiektuari ekin nahi diodan—, eta ohartu nintzen nola ematen diegun giza-kiok sinbolismo indargarri hain konplexua lore batzuei. Negua eta mendiko elurra aprobetxatuz, argazki sorta bat egitea erabaki nuen arrosa gorriak eta sua elur gainean jarritz.

Nire ezusterako, argazkiok egin ondorengo egunean, editatzen ari nintzela, Ukrainako gerra hasi zen.

Proiektuaren zati hori ariketa gisa geratu zen, eta ez nuen lan-lerro hori luzatu, aldame-neko herrialdean gertatzen ari zenak aski eragiten zidalako. Gainera, beste proiektu bat gartzeko balio ahal zidala pentsatu nuen.

ciudad en la que resido (Cluj-Napoca, Rumanía), se regalan muchas flores y es común ver puestos de venta de rosas en la calle».

«También tienen una cultura funeraria y religiosa mucho más desarrollada. En ese momento me empiezo a interesar por la mirada reparadora y la perspectiva de amor (no en términos románticos) desde la que quiero abordar el proyecto, y en cómo los seres humanos volcamos un simbolismo reparador tan complejo en determinadas flores. Aprovechando el invierno y la nieve del monte decidí llevar a cabo una serie fotográfica con rosas rojas y fuego sobre la nieve».

«Inesperadamente para mí, al día siguiente de haber realizado estas fotos, mientras las editaba, empezaba la guerra en Ucrania».

«Esta parte del proyecto quedó como un ejercicio y en principio no prolongué esa línea de trabajo ya que estaba bastante afectada por lo que sucedía en el país vecino. Además, entendí que podría darme para desarrollar otro proyecto».

«En lo referente al trabajo en el estudio volví al ornamento textil en relación con las piezas generadas hasta la fecha, centrándome en borlas, flecos y sobre todo cordones. En definitiva, materiales que culturalmente se podrían identificar como algo femenino, en oposición a la masculinidad atribuida a materiales como el hormigón con el que han sido contruidos búnkeres y *spomeniks*».

Mientras repaso los arabescos conceptuales de esta *Ideología del amor* una idea se impone, un flash clarificador: la imagen del *helecho de Barnsley*.

Dicho helecho, un fractal así bautizado en 1993 como reconocimiento al matemático británico **Michael Barnsley**, podría representar eso de lo que aquí se habla. Si lo prefieren acudan a ese otro fractal como lo es la obra de **Hokusai**.

Como fractal empieza a perfilarse la trayectoria de **Amaia Molinet**: una búsqueda que se perpetúa en un vórtice que nunca termina de girar sobre sí mismo. Da igual los fragmentos que de su obra cojamos, todos nos remitirán en los dos sentidos: hacia afuera, creciendo; o hacia dentro, sustanciándose. Pero en todos los casos, se reproduce el mismo e idéntico dolor dialéctico.

Estudioko lanari dagokionez, ehunezko apaingarrietara bueltatu nintzen, ordura arte sortutako piezetara, eta borletan, litsetan eta, bereziki, lokarrietan jarri nuen arreta. Azken batean, kulturalki femeninotzat jo litezkeen materialak, maskulinitatea egotzi zaien materialen aurka, hala nola bunkerrak eta spomenik-ak eraikitzeke erabilitako hormigoia».

Maitasunaren ideologia horren arabesko kontzeptualak birpasatu bitartean, ideia bat gailendu zait. **Bransley**ren iratzearen irudia. Iratze horrek —**Michael Barnsley** matematikari britainiarren omenez 1993an hala izendatu zen fraktala, alegia— hemen aipatutakoa irudikatzen du. **Hokusai**ren obra bezalako fraktal bat. Eta fraktal baten moduan hasi da **Amaia Molinet**en ibilbidea biribiltzen: bere baitara erabat jiratzen iristen ez den zurrumbilo batean betikotzen den bilaketa bat.

Berdin du bere obraren zer zati hartzen dugun, guztiek eramango gaituzte bi noranzkoe-tara: kanpora, haziz; edo barrura, txikituz. Baina, kasu guztietan, oinaze dialektiko berbera errepikatzen da.

•
**Fermín
Jiménez
Landa**
*Dulce trago
agridulce*

•
**Amaya
Suberviola**
*Traducción
de pantalla*

•
**Amaia
Molinet**
*La ideología
del amor*

•
**Marcos
N. Sayas**
Murmuro

•
**Txaro
Fontalba**
Clitoria

•
**Laida
Aldaz**
To let go

•
**María
Jiménez
Moreno**
*Debajo de
mi almohada
vivirán todas
mis cosas*

25.8.23 - 24.9.23
Sala de la Muralla del Baluarte
23.08.25 - 23.09.24
Baluarteko Harresiaren Aretoa

01.

Txaro Fontalba
Al aire de su vuelo (detalle | xehetasuna), 2022-23
Impresión digital sobre papel pintado y baldas metálicas | Metalezko apal eta margotutako paperaren gaineko inprimatze digitala
Dimensiones variables | Dimentsio aldakorrak

02.

Txaro Fontalba
Hermas (detalle | xehetasuna), 2022-23
Neón flex y postales | Neon flex eta posta-txartelak
Dimensiones variables | Dimentsio aldakorrak

03.

Amaya Suberviola
ST23005 y *ST23006*, 2023
Óleo y rotulador sobre lino | Liho gaineko olio eta errotulagailua
97 x 146 cm/ud | zm/u

04.

Amaya Suberviola
ST23005 (detalle | xehetasuna), 2023
Óleo y rotulador sobre lino | Liho gaineko olio eta errotulagailua
97 x 146 cm | zm

05.

Amaia Molinet
La ideología del amor, 2022
Detalle de esculturas lifecasting de manos en resina | Erretxinan egindako eskuen lifecasting eskulturen xehetasuna
Dimensiones variables | Dimentsio aldakorrak

06.

Amaia Molinet
La ideología del amor, 2022
Detalle de cordones y sus réplicas en bronce | Kordioien eta hauen brontzezko erreplikien xehetasunak
Dimensiones variables | Dimentsio aldakorrak

07.

Laida Aldaz
To let go (frame de video | bideoaren markoa), 2022
Libro con cuatro tablets en proyección continua | Etengabeko proiektzioan dagoen liburua lau tabet-ekin
65 x 80 cm | zm

08.

Laida Aldaz
To let go (frame de video | bideoaren markoa), 2022
Libro con cuatro tablets en proyección continua | Etengabeko proiektzioan dagoen liburua lau tabet-ekin
65 x 80 cm | zm

09.

María Jiménez Moreno
Estrés, 2022
Tela elástica, perlé negro y relleno | Oihal malgua, perlé beltza eta betegarria
50 x 35 x 15 cm | zm

10.

María Jiménez Moreno
Empatía, 2022
Telas de varios tejidos y colores, fieltro gris, cartón, espuma y relleno | Ehun eta kolore desberdinetako oihala, feltro grisa, kartoia, aparra eta betegarria
60 x 110 x 110 cm | zm

11.

Fermin Jiménez Landa
Dulce trago agridulce, 2022
Impresión fotográfica | Inprimatze fotografikoa
100 x 70 cm | zm

12.

Fermin Jiménez Landa
Dulce trago agridulce, 2022
Estaño | Estainua
Dimensiones variables | Dimentsio aldakorrak

13.

Marcos N. Sayas
Fauces, 2022
Acuarela y gouache | Akuarela eta gouache
26,5 x 29 cm | zm

14.

Marcos N. Sayas
Hueste, 2022
Acuarela y gouache | Akuarela eta gouache
51 x 41 cm | zm





























To let go

To let go, 2022
Libro con cuatro tablets en proyección continua
65 x 80 cm



To let go, 2022
Etengabeko proiektzioan dagoen liburua lau tablet-ekin
65 x 80 zm

Al revisar distintos currículos de **Laida Aldaz** se observa en todos ellos una contumaz insistencia. Se trata de un matiz relevante, de orden más emocional que curricular, que nos da una clave decisiva sobre su naturaleza pese a que su presencia se diluya ante la desmesurada cantidad de citas que pueblan su biografía.

Me refiero a la cita inicial que insiste en apuntar que **Laida Aldaz** «es una artista multidisciplinar y (sic) en muchos casos autodidacta».

Como esta carta de presentación, su currículum, es de suponer emana o al menos cuenta con la aprobación de la propia **Laida**, a partir de él podemos desentrañar las coordenadas sobre las que se (auto)proyecta **Laida Aldaz**, lo que hace y en qué consiste este *To let go* que es el título de la propuesta.

Deletereemos: «multidisciplinar y, *en muchos casos*, autodidacta». El subrayado es mío.

Lo de que **Laida Aldaz** es artista multidisciplinar resulta evidente. Hay muchos oficios en **Laida**. Bailarina, coreógrafa, creadora audiovisual, gerente, empresaria, gestora cultural, directora del festival Zinetika... Todos son distintos y en todos ella se aplica con idéntica pasión. Con ritmo vibrante, a toda prisa.

¿En cuáles de esos muchos casos es autodidacta?

Si aplicamos el método **Straub-Huillet** con el que la genial pareja de cineastas franceses recreó el perfil del creador de los *Conciertos de Brandeburgo* en su *Crónica de Anna Magdalena Bach* y atendemos a lo que de verdad importa, al hablar de **Laida Aldaz** y su periplo sería suficiente con recitar, con cuerpo diminuto, en cursiva y sin subrayado alguno, ese cúmulo de nombres, ciudades, proyectos y citas que han sabido de ella. Luego, eso sí, luego deberíamos hablar de lo que de verdad importa.

Lo que importa de **Bach**, dictaminaban los **Straub-Huillet**, lo que hizo de él algo excepcional, fue su música. En consecuencia, el contenido de aquella película biográfica que levantaron sobre él no era sino un compendio con algunas de las más célebres piezas de **Bach**, interpretadas por un virtuoso, vestido eso sí con un riguroso traje y peluca de época. Entre una y otra interpretación, una voz sin entonación, supuestamente la de

Laida Aldazen hainbat curriculum berri-kustean, ekite setatsu bat hautematen da guztietan. Ñabardura garrantzitsu bat da, ikasketa-alorrekoa baino emozionalekoa dena, eta bere izaerari buruzko gako erabakigarri bat ematen diguna, nahiz eta bere presentzia lausotzen den biografiako aipu kopuru neurri-gabearen eraginez.

Hasierako aipuari buruz ari naiz, zeinak **Laida Aldaz** «diziplina anitzeko artista, eta (sic) kasu askotan autodidakta» dela adierazten eta azpimarratzen baituen. (Ikusi artistaren biografia).

Aurkezpen-gutun hori **Laidak** berak idatzi duela edo behintzat hark onartu duela suposatzea zilegi denez, **Laida Aldaz** (auto)proiektatzen den koordinatuak, egiten duena eta *To let go* (proposamenaren izenburua) zertan dartzan argi dezakegu dagoeneko.

Interpreta dezagun: diziplina anitzeko artista, eta kasu askotan autodidakta. Nik azpimarratu dut.

Laida Aldaz diziplina anitzeko artista dela agerikoa da. Lanbide asko ditu **Laidak**: dantzarria, koreografoa, ikus-entzunezkoen sortzailea, gerentea, enpresaria, kultur-gestorea, Zinetika jaialdiaren zuzendaria... Guztiak dira desberdinak eta guztiei eskaintzen die pasio bera. Erritmo sutsuan, azkar batean.

Kasu asko horietako zeinetan da autodidakta?

Straub-Huillet metodoa aplikatzen badugu, zeinarekin zinemagile bikote frantziar bikainak Brandeburgoko kontzertuen sortzailearen profila berregin baitzuen *Anna Magdalena Bach*en kronika lanean, eta benetan axola duenari erreparatzen badiogu, **Laida Aldaz** eta bere ibilbideari buruz nahikoa izango litzaiteke gorpuzkera ñimiñoan, letra etzanez eta azpimarratu gabe ezagutu duten izen, hiri, proiektu eta aipu multzo hori jartzea. Gero, benetan axola duenaz hitz egin beharko genuke.

Bachi buruz axola duena, paregabe bihurtu zuena, **Straub-Huillet** bikotearen iritziz, haren musika izan zen. Ondorioz, film biografiko haren edukia **Bachen** pieza famatuaren laburpen bat baino ez zen, birtuoso batek interpretatuta, hori bai, traje zehatz eta garaiko ileorde bat soinean zituela. Interpretazio baten eta hurrengoaren artean, intonaziorik gabeko ahots batek (**Anna Magdalena Bache**na omen), arimarik gabeko otoi baten gisan, bere bizitzako anekdotak erreztatzen zituen.

Anna Magdalena Bach, como una oración sin alma, recitaba las anécdotas de su vida.

Pero ¿cómo mostrar lo coreográfico, esa mezcla de música y cuerpos en movimiento, de danza y de espacios ocupados solo de manera literaria? ¿Qué papel deben jugar las palabras para acercar lo que debe verse en directo o en una pantalla de cine? ¿Cómo se deberían exponer los datos del proceso personal de **Laida** sin caer en un exceso de retórica infértil?

Un recorrido telegráfico por su historial nos dice que **Laida Aldaz**, tras formarse como bailarina en **P.A.R.T.S.** (Bruselas), fue becada por la Comunidad Europea. Que participó en proyectos con artistas y compañías internacionales tales como **R14, Ali & Hédi Thabet, Mark Tompkins & Meg Stuart, David Zambrano, Julyen Hamilton** y **Mala Kline**, entre otros.

También se nos cuenta que su carrera profesional le ha llevado a ponerse en contacto con múltiples artistas de diferentes disciplinas, que generan en ella «una curiosidad por otras formas de arte».

Coreógrafa, performer y artista colaborativa, sus creaciones son fruto de la retroalimentación entre las artes escénica, las plásticas y las audiovisuales. Cocrea, dirige y produce las obras *Soñando Despiertos, Shopping List, DVP, BS&I, Derrière Elle, Kirolak* y *Ruined Purposes*.

También se recuerda que imparte clases en festivales y escuelas internacionales (Kalamata Dance Festival, Alias Summer Intensive Canada, RITS, DCJ, CDM, DDM, Summer Intensive Portugal...) y que es la fundadora y directora de *Zinetika Festival* (Dance & Film) y de la asociación cultural *El Trastero Creativo*.

De paso también se cita como cabeza visible, cofundadora y codirectora de *La Faktoria Choreographic Center*, centro internacional de creación, investigación y formación de danza contemporánea situado en Noáin y convertido en poco tiempo en una referencia prestigiada de la danza contemporánea de y en Navarra.

Ante una avalancha tan desbordante, casi parece lógico deducir por qué **Laida Aldaz** diseñó una videocreación como *To let go*, un filme en el que los bailarines, aparecen, según lo

Baina, nola erakutsi alderdi koreografikoa —musikaren eta mugitzen diren gorputzen arteko nahasketa, dantzaren eta soilik modu literarioan okupatutako espazioen artekoa? Zer rol hartu behar dute hitzek, zuzenean edo pantailan ikusi behar dena hurbiltzeko? Nola aurkeztu beharko lirarteke **Laidaren** prozesu pertsonalaren datuak, gehiegizko erretorika antzu batean erori gabe?

Haren historiaren ibilbide telegrafiko batek kontatuko digu **Laida Aldazek, P.A.R.T.S.** eskolan (Brusela) dantzari ikasketak egin ondoren, Europako Erkidegoaren beka bat jaso zuela. Halaber, proiektu batzuetan nazioarteko artista eta konpainiekin batera aritu zela jakingo dugu; besteak beste: **R14, Ali & Hédi Thabet, Mark Tompkins & Meg Stuart, David Zambrano, Julyen Hamilton** eta **Mala Kline**.

Horretaz gain, badakigu haren ibilbide profesionalak hainbat diziplinako artistekin —«beste arte aldaera batzuekiko interesa» pizten diotenak— harremanetan jarri duela.

Sortzailea, *performer*-a eta artista kolaboratiboa da. Arte eszenikoen, plastikoen eta ikus-entzunezkoen arteko berrelikaduraren fruitu dira haren sorkuntzak. *Soñando Despiertos, Shopping List, DVP, BS&I, Derrière Elle, Kirolak* eta *Ruined Purposes* lanak beste artista batzuekin sortu, eta zuzendu eta produzitu ditu.

Horretaz gain, gogorazten zaigu eskolak ematen dituela jaialdietan eta nazioarteko eskoletan (Kalamata Dance Festival, Alias Summer Intensive Canada, RITS, DCJ, CDM, DDM, Summer Intensive Portugal...), *Zinetika Festival (Dance & Film)* jaialdiaren sortzailea eta zuzendaria dela, baita El Trastero Creativo kultur elkartearen zuzendaria ere.

Bide batez, *La Faktoria Choreographic Center*-en ageriko aurpegi, sortzaileetako bat eta zuzendarietako bat da. Dantza garaikidea sortzeko, ikertzeko eta irakasteko nazioarteko zentro bat da, Noainen kokatuta dagoena, eta denbora gutxian Nafarroako dantza garaikidearen prestigiozko erreferentzia bihurtu da foru-erkidegoan.

Arrakasta mordo hori ikusita, logikoa dirudi zergatik diseinatu zuen **Laida Aldazek** *To let go* bezalako bideo-sorkuntza bat; film bat, non, egileak berak azaltzen duenez, dantzarriak lotuta agertzen baitiren, «artilezko ama-raunen bidez, beste pertsona batzuetara,



explica ella misma, como «personas amarradas, a través de telarañas de lana, a otras personas, a objetos, o a espacios (y que) muestran de forma poética la dificultad del dejar ir».

Metáfora y metonimia, alegoría y descripción, la propuesta que atiende a la llamada de *To let go* encierra un corte de mangas, un regate corto y un poner del revés lo que podría creerse a priori. Cabría pensar que, a la vista de esa hiperactividad en la que habita **Laida Aldaz**, *To let go* obedecería a un acto reflejo, un grito interior, un poco al estilo del **Roman Polanski** de *Repulsión* (1965), el **Polanski** acelerado previo a los años de la Primavera de Praga, desprovisto de las convenciones del cine comercial y anterior al que luego alcanzó fama de discutible valor.

Como en *Repulsión*, película que contaba con la banda sonora del malogrado **Krzysztof Komeda**, en *Let Go* los personajes-danzantes se ven amenazados pero, a diferencia de la psicótica fábula del autor de *La semilla del diablo* (1968), para **Laida** la cuestión no es tanto escapar como dejar ir. No es la huida sino la despedida, no es el miedo, sino la madurez y el dolor.

Abundaba un poco más **Laida Aldaz** abriendo nuevas puertas para su interpretación al afirmar que esta coreografía audiovisual «es un film que no necesita de la palabra para ser entendido, sus imágenes nos recuerdan la necesidad que tenemos de amarrarnos a personas, recuerdos, cosas y (como eso) nos confronta a la dificultad que tenemos para dejar ir».

objektuetara edo espazioetara, eta joaten uztearen zailtasuna modu poetikoan adierazten baituten».

Metafora eta metonimia, alegoria eta deskribapena. *To let go* lanaren deiari erantzuten dion proposamenak *popatik!* keinu bat dauka gordeta, driblin labur bat, hasiera batean pentsa litekeena iraultzea. **Laida Aldazen** bizitoki den hiperaktibitate hori ikusita, pentsa liteke *To let go* ekintza erreflexu baten ondorio dela, barne-oihu bat, *Repulsion* (1965) filmaren aurreko **Roman Polanskiren** estilokoa nolabait, Pragako udaberriaren aurreko **Polanski** azele-ratuarena, zinema komertzialaren konbentziorik gabea eta ondoren mota guztietako *ospea* lortu zuena.

Repulsion filmean bezala, zeinak **Krzysztof Komeda** konpositore zenduaren soinu-banda baitzeukan, *To let go* lanean pertsonaia dantzariak mehatxatuta daude, baina *Deabruaren hazia* istorioaren autorearen alegia psikotikoan ez bezala, **Laidaren** ikuspegitik kontua ez da ihes egitea, joaten uztea baizik. Ez da ihesa, agurra baizik; ez da beldurra, heldutasuna eta mina baizik.

Laida Aldazek apur bat gehiago eutsi zion, interpretatzeko ate berriak irekiz, baieztatu zuenean ikus-entzunezko koreografia hori zera dela, «ulertzeko hitzen beharrik ez daukan film bat, haren irudiek gogorarazten digute pertsonen, oroitzapenei eta gauzei lotzeko daukagun beharra, eta (nola horrek) aurrez aurre jartzen digun joaten uzteko daukagun zailtasuna».

Joaten uztea, *let go*. Erabat aldenduta eta zerikusirik ez daukan «*let's go*» (goazen!)



Dejar ir, *let go*, algo que si lo confrontamos con el definitivamente alejado y sin nada que ver del *let's go*, ivamos!, desvela el fundamento de esta rotunda composición nacida del propio estremecimiento personal.

Las coreografías de **Laida Aldaz** desafían las leyes de la física y el sentido común. En ellas late la insensata pasión surrealista de asomarse al interior. Con ellas, como un **Maurits Cornelis Escher** de la danza, **Laida** se conduce como una demiurga armada de ilusiones ópticas. Regente de espacios imaginarios, anfitriona de encuentros paradójicos, hace que la gravedad pierda su cordura y trasforma los territorios arquitectónicos en lugares imposibles, en ecos de fantasía visual.

Pero como la propia autora adelanta, «para un mayor entendimiento de este proyecto es necesario hablar de proyectos previos que he realizado con esta misma técnica, instalaciones de telarañas de lana. En *Ruined Purposes* creaba telas de araña gigantes en espacios abandonados, donde las formas de las instalaciones estaban determinadas por el espacio y se integraban en el mismo. En aquel caso las instalaciones se abandonaban en el lugar y con el tiempo se iban descomponiendo con el propio lugar, dejando visible el paso del tiempo».

En este punto ni interrumpo ni fragmento su explicación para que quien lea estas líneas pueda acercarse más a su universo a través de sus propias palabras. «A partir de una serie de exposiciones que llevé a cabo con **Adriana Sotelo**, fotógrafa con la que trabajaba en este

esapidearekin alderatzen badugu, agerian jartzen du astindu pertsonaletik sortutako konposizio zehatz horren funtsa.

Laida Aldazen koreografiak logikari buru egiten diote. Barrura begiratzeko pasio burugabe eta surrealista hautematen da haieran. Haien bidez, dantzaren **Maurits Cornelis Escher** bat balitz bezala, ilusio optikoekin armatutako demiurgo baten eran joaten da **Laida**. Asmatutako espazioen eta topaketa paradoxikoen erreginaorde gisa, grabitateak bere legea galtzea eragiten du, eta lurralde arkitetonikoak eraldatu egiten ditu, ezinezko toki bihurtu arte, fantasiaren oihartzun.

Baina autoreak berak aurreratu bezala, «proiektu hau hobeki ulertze aldera, teknika berarekin (amaraunen instalazioak) lehenago egin ditudan proiektuei buruz hitz egin behar dugu. *Ruined purposes* lanean, amaraun erraldoiak sortzen nituen toki abandonatuetan, non instalazioaren formak espazioak mugatzen zituen eta espazioan integratzen ziren. Kasu horretan, instalazioak tokian bertan abandonatzen ziren. Denboraren poderioz, lekuarekin batera deskonposatzen ziren, eta denboraren iragana agerian uzten.

Une honetatik aurrera, ez dut **Laidaren** azalpena etengo ezta zatituko, lerro hauek irakurtzen dituenarek gehiago hurbil dadin haren unibertsoa, haren hitzen bidez. «**Adriana Sotelorekin** —proiektu honetan lan egiten ari nintzen argazkilaria— egin nituen erakusketa batzuetatik, artilezko amaraun haiek objektuei lotzeko beharra sortu zen, eta hortik atera zen *Between Steps & Inches* proiektua.



proyecto, surgió la necesidad de unir esas telas de araña de lana a objetos y de ahí nació el proyecto *Between Steps & Inches*. En este caso recreamos en espacios abandonados las habitaciones de una casa (dormitorio, salón y comedor) con los objetos correspondientes a estas habitaciones (una cama, un sillón, una mesa...) para unirlos entre ellos y al espacio a través de estas telarañas de lana. (...) Las telarañas sostenían el tiempo y dejaban una situación congelada».

«En *Shopping List* las telarañas se unieron a veinticinco carros de la compra colocados en una montaña que simbolizaban por un lado, el consumismo de nuestra sociedad y por otro, las casas de las personas sin hogar. La telaraña sujetaba todos los carros amontonados y se deshacía en unos hilos de los que colgaban unos prismas; donde se visualizaban fotos de diferentes objetos. Habíamos pedido a veinticinco personas que nos mostraran el objeto máspreciado/caro que tenían en casa y el objeto que se llevarían como más útil en caso en el que hubiera una catástrofe natural».

«De repente me diagnosticaron una hernia cervical que me mantuvo en cama cuatro meses y me paralizó durante dos de cintura para arriba. Esto hizo que me planteara una nueva etapa de este proyecto. ¿Y si uniera estas telarañas a objetos, espacios y a personas, limitando su movimiento? Me surgió la necesidad de explorar cómo me movería si mi cuerpo se viera limitado a la fisicidad generada por estas telarañas».

Kasu horretan, etxe bateko gelak (logela, egongela eta jangela) abandonatutako espazioetan berregin genituen gela horiei dagozkie objektuekin (ohe bat, besaulki bat, mahai bat...), objektuak haien artean eta espazioari lotzeko, artilezko amaraunen bidez. (...) [A] maraunek denborari eusten zioten, eta egerra izoztu bat uzten.

Shopping list lanean, 25 erosketa-orgaz osatutako mordo batera lotu ziren amaraunak. Orga horiek gure gizartearen kontsumismoa eta etxegabeen etxeak sinbolizatzen zituzten. Amaraunak pilatutako orga guztiei eusten zien, eta harietan desegiten zen; hari-muturretan prisma batzuk zeuden zintzilik, eta, bertan, hainbat objekturen argazkiak ikus zitezkeen. 25 pertsonari eskatu genien etxean zeukaten objektu preziatuena edo garestiena erakusteko, baita hondamendi natural bat gertatuz gero hartuko luketen objektu erabilgarriena ere.

Bat-batean, lepoko hernia bat diagnostikatu zidaten. Gerritik gora paralizatu ninduen 2 hilabetez, eta 4 hilabete eman behar izan nituen ohean. Horrek proiektuaren etapa berri bat pentsatzera eraman ninduen.

Eta amaraun horiek objektuei, espazioei eta pertsonaei lotuko banizkie haien mugimendua mugatzeko? Amaraun horiek sortutako gorpuztasunak nire gorputza mugatuko balu nola mugituko nintzatekeen aztertzeko beharra piztu zitzaidan».

80ko hamarkadatik (1981eko azaroaren 4an estreinatu zen), etenik gabe, errepertorioko irteerekin baina egun oraindik dantza



Había algo en esa sensación de inmovilidad, en ese encadenamiento que **Laida** agita al hablar de su exploración que se hace inevitable hurgar en el pasado. En él, desde los años 80 —se estrenó el 4 de noviembre de 1981—, de manera ininterrumpida, con salidas del repertorio pero todavía hoy reprogramada como un clásico de la danza contemporánea, **Maguy Marin** pasea una coreografía convertida ya en leyenda: *May B*.

Basada en los escritos de **Samuel Beckett**, textos escogidos por **Maguy** porque «por su impasibilidad emocional se diría que reniegan del ritmo y el movimiento que caracteriza el lenguaje de la danza», la coreografía hija de dos emigrantes españoles que llegaron a Toulouse escapando del hambre de la postguerra civil española, desarrollaba un

garaikidearen klasiko gisa birprogramatzen dena, dagoeneko mito bihurtu den koreografia bat eramaten du handik hona **Maguy Marin**: *May B*.

Samuel Becketten idatzietan oinarrituta dago. **Maguy**k testu horiek aukeratu zituen, «haren emozio-sorgortasunagatik, esan liteke[elako] dantzaren hizkeraren ezaugarri diren erritmoari eta mugimenduari uko egiten dietela». Espainiako gerra zibilaren osteko gosetik ihesi Tolosa Okzitaniara iritsi ziren bi emigrante espainiarren alaba koreografoak muntaia bat garatu zuen, non hari ikusezinek dantzariak literalki lotzen zituzten, lurrari elkartuta baleude bezala.

Berrogeita bi urte geroago, esan liteke *To let go* eta *May B* lanen artean badagoela elkarriketa bat, dantza garaikidearen munduaren

montaje donde hilos invisibles pegaban literalmente a los bailarines como si estuvieran fundidos con la tierra.

Cuarenta y dos años después, se diría que *To let go* establece un diálogo con *May B*, abrazados en esa tensión vital que caracteriza y atraviesa al mundo de la danza contemporánea.

Corroboro que entre **Maguy Marin** y **Laida Aldaz**, hay una ciudad en común, Bruselas. Allí ha pasado buena parte de su vida profesional la creadora de *To let go* y allí, en **Mudra**, en la escuela multidisciplinar de **Maurice Béjart** estuvo la autora de *May B*.

Intuyo que Bruselas, la ciudad de *la ermita del pantano*, la del Atomium, la Grand-Place y el Manneken Pis, debe saber mucho de ataduras e inmobilizaciones. También constato que fue la ciudad que vio nacer a **Chantal Akerman**, a **Brueghel el Viejo**, a **Edgar Pierre Jacobs** y a **Audrey Hepburn**.

Siento también que eso que llamamos danza contemporánea arrastra ya un siglo largo de historia. Y conservo indelebles la impresión y las palabras de **Martha Graham**, la gran dama de la danza moderna, la maestra de las estrellas de Hollywood, cuando en el hotel Tres Reyes vino acompañando a su compañía que actuaba en el Teatro Gayarre. No puedo obviar el impacto emocional que provocó Yauzkari haciendo de Navarra un paradigma importante, precoz y modélico de la danza en la España que, con más miedo que alegría, se sacudía las telarañas del franquismo.

Por lo que cierro la observación de *To let go* para percibir que, como membranas de una pesadilla de **David Cronenberg**, como el perro que se hunde o los desgraciados, semihundidos en su miseria que se dan de garrotazos en las pinturas de **Goya**, sus microrrelatos transcienden el tiempo y el espacio.

Veo *To let go* de **Laida Aldaz** y me digo que, quizá, todo se reduce a saber dejar ir y a saber irse. Incluso cuando no nos dejan. Entonces, especialmente, entonces como gesto epifánico.

ezaugarri den eta hura zeharkatzen duen hil edo biziko tentsioan besarkatuta.

Berresten dut **Maguy Marin** eta **Laida Aldaz**en artean badagoela hiri komun bat: Brusela. Han igaro du bizitza profesionalaren zati handi bat *To let go* lanaren sortzaileak, eta han egon zen *May B* koreografiaren autorea ere, **Mudran**, **Maurice Béjart**en diziplina antzeko eskolan.

Susmatzen dut Bruselak —“urtegiko ermita”, Atomium-aren hiria, Grand Place-arena eta Manneken Pis-ena— asko dakiela loturez eta ibilgetzeaz. Halaber, egiaztatzen dut hiri horretan jaio zirela **Chantal Akerman**, **Brueghel Zaharra**, **Edgar Pierre Jacobs** eta **Audrey Hepburn**.

Horretaz gain, sentitzen dut dantza garaikide deitzen dugun horrek mende luze bat hartzen duela dagoeneko. Burutik kendu ezinik gordetzen ditut **Martha Graham**en —dantza modernoaren dama handia, Hollywoodeko izarren irakaslea— iritzia eta hitzak Tres Reyes hotelera etorri zenean haren konpainiak Gayarre Antzokian antzeztu behar zuenean. Ezin dut alde batera utzi Yauzkarik eragin zuen inpaktu emozionala, nola bihurtu zuen Nafarroa dantzaren paradigma garrantzitsu, goiztiar eta eredugarri, pozez baino beldur handiagoz frankismoaren amaraunak gainetik kentzen zituena Espainian.

Beraz, *To let go* lanari buruzko oharra itxiko ditut, hautemateko, **David Cronenberg**-en amesgaizto baten mintzak bezala, **Goyaren** margolanetako hondoratzen ari den txakurra bezala edo, beren miseria erdijoak dauden eta elkarri makilakadak ematen dizkioten koi-taduak bezala, haren mikroipuek denbora eta espazioa gainditzen dituztela.

Laida Aldazen *To let go* ikustean, neure buruari esaten diot agian dena joaten uzten eta alde egiten jakitea besterik ez dela. Baita uzten ez digutenean ere, bereziki.

Debajo de mi almohada vivirán todas mis cosas

Sueños arcoíris, 2022
Telas de colores, tela irisada, fieltro de colores, tubos de espuma articulados, imanes, chapas de hierro, guata, tela de peluche blanca, gласila y relleno
80 x 303 x 95 cm



Sueños arcoíris, 2022
Kolorrezko oihalak, oihal disdilatatsua, kolorezko fieltroa, artikulatutako apar hodlak, imanak, burdinezko xafiak, kotoia, peluzezko oihal txuria, gласila eta betegarria
80 x 303 x 95 cm

Cuando **María Jiménez** asume el poema de **J. M. Gallardo** para titular su proyecto *Debajo de mi almohada vivirá todas mis cosas*, está adoptando algo —y así nos lo señala— que es mucho más que un pretexto argumental. De hecho nos está confesando su declaración de intenciones; su manera de entender la actividad artística y su anhelo de cosmos.

En ese camino, nos lo dice la artista a través de las estrofas de **Gallardo**, caben lágrimas que manan desde la emoción; en ese peregrinaje habita la sed y el miedo, pero también la capacidad del juego y la magia de lo insólito. Hay pasado, futuro y ratificación de vivir.

Pero vayamos al origen, a ese título del que **María Jiménez** nos quiere hacer cómplices.

Si fuéramos como niños, aunque hayamos olvidado que una vez lo fuimos, la primera pregunta que surgiría en nuestra mirada sería aquella que interrogaría a **María** por cuáles son sus cosas.

¿De qué habla **María**? ¿Qué habita debajo de esa almohada que seguro que no es muy diferente a la que tenemos cada persona cuando cumplimos con el protocolo de dormir para seguir viviendo?

I

María Jiménez, acostumbrada a moverse sigilosamente en medio de la benigna propiedad acariciadora de sus lanas, nada sabe del estruendo. Apenas impone su presencia. Se diría que tiene una especial habilidad para pasar desapercibida y que eso la complace.

Precedida pues por un silencio que por eso mismo resulta estridente, en sus creaciones se da, como en una melodía polifónica, un cierto estremecimiento de naturaleza fabuladora. Tal vez porque en ella y en sus instalaciones, habita algo mítico, cultiva lo intangible, lo apenas entrevisto, lo que no se advierte.

Eso indefinible y familiar que permanece en sus concreciones pertenece a lo arcano, a lo fantasmático, al poder del símbolo cuando representa lo imaginario. Y una cuestión de matiz: en esos espacios brujos, abunda la actitud del trasgo, el hacer de esos duendes mitológicos que se complacen al transgredir la ley sin maldad y, en consecuencia, sin remordimiento.

María Jiménez Morenok **J. M. Galladoren** poema bere egitean proiektuari *Debajo de mi almohada vivirá todas mis cosas* izenburua jartzeko (Nire burkoaren azpian nire gauza guztiak biziko dira), argumentuaren aitzakia baino gehiago den zerbait bereganatzen du —eta horixe adierazten digu. Izan ere, asmo-adierazpena aitortzen digu; jarduera artistikoa ulertzeko daukan modua eta kosmosarekiko desira.

Bide horretan, artistak **Galladoren** ahapaldien bidez esaten digunez, emoziotik isurtzen diren malkoak sartzen dira; erromesaldi horretan egarria eta beldurra bizi dira, baina baita jolasteko gaitasuna eta ezohiko gauzen magia ere. Iragana, etorkizuna eta bizitzeko berrespena daude.

Baina jo dezagun jatorrira, izenburura, zeinaren konplize egin nahi baikaituen **María Jiménezek**.

Haurrak bezalakoak bagina, nahiz eta ahaztu garai batean haurrak izan ginela, gure begiradan sortuko litzatekeen lehenengo galdarak “bere” gauzak zein diren galdetuko lioke **Mariari**.

Zeri buruz ari da **María**? Zer bizi da burko horren azpian? Ziur ez dela pertsona orok bizitzen jarraitu ahal izateko lotarako protokoloa betetzen dugunean daukagunaren oso bestelakoa.

I

María Jiménez ohituta dago bere artileen laztantze-propiedade onberaren artean isil-misilka mugitzera, eta ez du zalaparta ezagutzen. Ia ez du bere presentzia inposatzeko. Esan liteke trebetasun berezia duela inor ohartu gabe egoteko, eta horrek atsegin ematen diola.

Beraz, horrexegatik karrankaria den isiltasun baten aurretik, halako astinaldi alegia-asmatzaile bat gertatzen da bere sorkuntzetan, melodia polifoniko batean bezala. Agian, berarengan eta bere instalazioetan mitikoa den zerbait bizi delako, ukiezina eta ia sumatzen ez dena zaintzen delako.

Bere zehaztapenetan dirauen elementu definiezin eta ezagun hori arkanoari dago, fantasmatikoa, sinboloaren botereari alegiazko gauzak irudikatzen dituen. Eta ñabardura bat. Sorginkeriazko espazio horietan, jarrera bihurriak areagotzen dira, legea

Amor, 2022

Cuero sintético rosa nacarado, automáticos imantados, espuma fina y espuma de alta densidad
35 x 100 x 100 cm



Cuando **María Jiménez** se ve en la tesitura de mostrar sus trabajos, cuando se le insta a que avance algo sobre su persona y trayectoria, se limita a apuntar: «Llevo varios años trabajando principalmente arte textil, combinándolo, en ocasiones, con otros lenguajes como la fotografía, el dibujo, la cerámica o la instalación. Investigo con diferentes materiales y técnicas desde un lenguaje ligado al realismo mágico. Me interesa potenciar lo sensorial como parte de la percepción visual, así como enlazar lo real y lo onírico cultivando un territorio lírico personal».

Y en estas líneas se contiene casi todo lo que habita en ella como artista que es.

En esencia, en esas pocas frases, se expresa y se culmina lo determinante de un ya largo trabajo que comenzó a visibilizarse con el final del siglo XX.

Nacida en Pamplona/Iruña en 1978, el trabajo textil, aquello que rescató de las viejas prácticas artesanales de sus abuelas, aparenta ser lo que más le caracteriza. Empezó dibujando, se servía de la pintura y la línea hasta que cuando dejó la facultad, decidió agitar lo aprehendido para recomenzar de nuevo desde ella misma, lejos de las directrices de lo académico.

Desde entonces dibuja con hebras, esculpe con agujas y construye desde una intimidad escrutadora que aspira a transformar de manera secreta los espacios expositivos.

gaiztakeriarik gabe eta, beraz, damurik gabe haustean atsegin hartzen duten iratxo mitologiko horien ekintzak.

María Jiménezek bere lanak erakutsi behar dituenean, berari eta bere ibilbideari buruz zerbait aurreratzeko eskatzen diotenean, hauxe aipatzen du besterik gabe: «Hainbat urte daramat batik bat ehun-arte lantzen, batzuetan beste hizkera batzuekin konbinatuz, hala nola argazkigintzarekin, marrazketarekin, zeramikarekin eta instalazioarekin. Material eta teknika desberdinekin ikertzen dut, errealismo magikoari lotutako hizkuntza batetik. Zentzumenak nabarmentzea interesatzen zait ikusiz hautemateko prozesuaren barruan, baita benetakoa eta onirikoa dena lotzea lurralde liriko pertsonal bat lantzeko».

Eta lerro horiek biltzen dute berarengan bizi den guztia, artista den aldetik.

Funtsean, esaldi apur horietan, XX. mendearen amaieran ikusten hasi zen lan luzearen alderdi erabakigarria adierazten eta burutzen da.

Iruñean jaio zen 1978an, eta badirudi ehungintza-lana —bere amonen praktika zaharretatik berreskuratu zuena— dela **Mariaren** ezaugarri nagusia. Marrazketarekin hasi zen: margo eta lerroz baliatzen zen fakultatea utzi eta jasotakoa astintzea erabaki zuen arte, bere barrenetik berriro hasteko, ildo akademikotatik urrun.

Amor, 2022
Arrosa nakar-koloreko larru sintetikoa, imandun
automatikoki, apar mehe etadentitate handikoa
35 x 100 x 100 cm

Allí donde se deposita su obra, todo aparece transformado como un espacio inventado, irreal, hechizado.

II

La obra, más en concreto, la que aquí nos (a)trae, en un tiempo donde **María Jiménez** parece recibir la legitimación a su trayectoria artística en su tierra natal, hay que ubicarla «debajo de mi almohada», título en el que finalmente desembocó lo que en su origen se presentó bajo un concepto parecido pero de sentido muy diferente.

Hasta llegar a este espacio privado que se sitúa debajo de su almohada, **Jiménez** empezó su viaje echando mano de una frase común, proponiendo(se) un respiro de reflexión: «Consúltalo con la almohada».

Ella repite que su proceso, ese que en ciertos momentos resulta tan o más determinante que la concreción de sus obras, parte de una línea de investigación. Una idea apenas intuita y atrapada que lectura a lectura, referencia a referencia, construye un camino que se ilumina con préstamos y sugerencias. Un proceso de ensayo y error en el que, puntada a puntada, aparecen objetos de naturaleza escurridiza, de evocación múltiple y de significados polisémicos con los que componen sus variaciones.

Así, **María Jiménez** repite, y repite como una letanía fervorosa, como un sortilegio esotérico, que ese proceso manual en el que se mueve obedece a un tejer ancestral. **María** acentúa algo tan evidente que ciertas prácticas del arte contemporáneo han olvidado: que (se) trabaja con las manos. En su caso, para *fabricar* objetos textiles en los que deposita conceptos y relatos; su imaginario. Eso que nace de y desde un mundo de calma y contemplación.

No es relevante ni decisivo para quien contempla las criaturas, los emblemas o los constructos de **María Jiménez**, asomarse al pozo personal de su sótano. Si lo es acercarse desde las íntimas evocaciones que le conforman como sujeto. Lo mejor de esa obra abierta que **Jiménez** entrega al público es que impulsa a cada persona a verse en y desde sus estrechamientos.

Decía **Iñaki Arzoz**, un contemplador paciente que sabe mucho de ella y de su universo

Geroztik, hari-zuntzekin marrazten du, orrazekin zizelkatzen, eta erakusketa-espazioak sekretuki eraldatzeko asmoa duen intimitate miaztaile batekin eraikitzen. Haren obrak ipintzen diren tokietan, badirudi dena eraldatzen dela asmatutako espazio irreal eta sorgindu batean.

II

Hona hurbiltzen gaituen obrak, zehazki, **María Jiménez**en ibilbide artistikoa bere jaioterrian legitimotzat hartzen ari dela dirudien garai honetan, «nire burkoaren azpian» kokatu behar da. Izenburu horretara iritsi zen hasiera batean antzeko kontzeptu baten baitan baina zentzu erabat desberdinarekin aurkeztu zen lana.

Bere burkoaren azpian dagoen espazio pribatu horretara iritsi baino lehen, **Jiménez**ek ohiko esaldi bat hartu zuen bidaiari ekiteko, hausnartzeko atsedenaldi bat proposatzu: «Kontsulta ezazu burkoarekin».

Mariak errepikatzen du bere prozesua —batzuetan bere obren zehaztasuna bezain erabakigarria edo are erabakigarriagoa dena— ikerketalerro batetik abiatzen dela. Ozta-ozta sumatzen den ideia bat, harrapatuta dagoena, eta irakurketaz irakurketa, erreferentziaz erreferentzia, maileguz eta iradokizunez argitzen den bide bat eraikitzen duena. Saio eta hutsegite bidezko prozesu bat da, eta, puntadaz puntada, objektu iheskorak agertzen dira, oroipen anizkoitzekoak, eta haien aldaketak osatzen dituzten esanahi polisemikokoak.

Horrela, **María Jiménez**ek behin eta berriro errepikatzen du, letania sutsu baten gisan eta sorginkeria esoteriko baten antzera, lantzen duen eskuzko prozesu horrek antzinako ehuntze bati men egiten diola. Arte garaikideko praktika batzuek ahaztu duten ageriko gauza bat azpimarratzen du **Mariak**: eskuekin lan egiten d(u)ela, alegia. Bere kasuan, kontzeptuak eta kontakizunak —bere iruditeria, kontenplaziozko mundu lasai batetik sortzen den hori— ipintzen dizkien ehunezko objektuak *ekoizteko* helburuarekin.

María Jiménezen izakiak, enblemak edo eraikitzeak begiesten dituenarentzat ez da garrantzizkoa ezta erabakigarria **Mariaren** sotoa putzu pertsonalean begiratzea. Bai, ordea, subjektu gisa osatzen duten oroipen intimoetatik hurbiltzea. Bere inarrosaldietan eta

que «la misma aguja de ganchillo que utilizaron de manera solidaria las mujeres durante guerras y desastres para tejer ropa de abrigo (...), se convierte en una aguja activista para revestir el mundo de otro ropaje posible: una imaginación libre donde cualquier forma es legítima».

Ese subrayado, el que referencia la libertad de imaginar, define y desvela lo que nos aguarda cada vez que tenemos ante nuestros ojos una propuesta de esta mujer que hace suya esa estrofa que habla de «mi fe, mi ayer, mi esperanza».

Con ellas se acostó **María Jiménez** para consultar con la almohada qué iba a ser este proyecto. «Un proyecto —escribía— de varias piezas de diferentes tamaños, formas, colores y texturas cuyo eje central es el cojín (y sus variantes) como imagen de los pensamientos, ideas, reflexiones..., que surgen en los momentos de descanso e introspección».

«(...) una investigación tanto pictórica como escultórica de materiales y técnicas ligadas a lo textil (estampación y costura) para trabajar sobre reflexiones de aspectos cotidianos que nos preocupan e influyen en la vida».

Pero para reinventarse en este viaje la artista quería tomarse un respiro de su querido ganchillo; eso que los franceses llaman *croché*.

III

¿Qué es y cuando nació el ganchillo/*croché*? Como siempre que se hurga en el origen de algo, sea una técnica, una palabra, un lugar..., conforme se adentra el explorador en el fondo aparente, no hace sino localizar nuevas simas, nuevos abismos que siguen ahondándose hasta confundir los sentidos.

Al parecer, el *croché* viene de muchas épocas y de infinitos lugares. América del Sur, China, Francia, Italia, el siglo XV, el XVI, el XX... Mientras las teorías se solapan y las dudas crecen, lo evidente es que, en cuanto medio de expresión del arte contemporáneo, el *croché* hace ya años que tiene entrada libre en los mejores museos del mundo.

Fiel a la etimología, lo indiscutible es que *croché* proviene de la palabra *croc* de origen alemán y que significa *gancho*.

Pero no es de la técnica de lo que se quiere hablar en esta presentación. La cuestión es

inarrosaldietatik ikustera bultzatzen du jendea, eta hori da **Jiménez**ek hartzaileei ematen dien obra ireki honek daukan onena.

Iñaki Arzozek, **Mariak** eta bere unibertsoaz asko dakien eraman handiko begiesle batek, honako hau esan zuen: «Emakumeek gerra eta hondamendi garaian berokiak egiteko erabili zuten kakorraz bera (...) mundua beste arropa batzuekin janzteko orratz aktibista bihurtzen da: irudimen librea, non edozein formak balio duen».

Imajinatzeko askatasuna aipatzen duen ohar horrek, begien aurrean emakume honen proposamen bat daukagun bakoitzean zain duguna definitzen eta agerian jartzen du. **Mariak** bere egin zuen «nire fedea, nire iragana, nire itxaropena» izendatzen dituen aha-paldia, eta elementu horiekin oheratu zen, proiektuaren nondik norakoak burkoarekin kontsultatzeko.

Idatzi zuenaren arabera, «hainbat tamaina, forma, kolore eta ehunduratako hogeitabat piezako proiektua da, eta kuxina da ardatz nagusia (bere bertsio guztietan), atsedena eta introspektzio uneetan sortzen diren pentsamenduen, ideien, hausnarketan eta abarren irudi gisa.

(...) ehungintzari lotutako materialen eta tekniken (estanzak eta joskintza) ikerketa piktorkoa eta eskultorkoa da, bizitzan zehar kezkatzen gaituzten eta eragina duten eguneroko alderdiei buruzko hausnarketak lantzeko».

Baina bidaiari horretan bere burua berrasmatzeko, atsedenaldi bat hartu nahi zuen bere kakorraz maitetik, frantsesek *crochet* deitzen duten horretatik.

III

Zer da eta nola sortu zen kakorraz-lana edo *crochet*-a? Zerbaiten jatorrian miatzen den bakoitzean, dela teknika bat, hitz bat, leku bat... esploratzailea hondoan sakontzen doan heinean, osin gehiago aurkitzen ditu, zentzumenak nahasi arte barru-barrura jaisten jarraitzen duten amildegi gehiago.

Dirudienek, kakorraz-lana garai askotatik eta toki ugariatik dator: Hego Amerika, Txina, Frantzia, Italia, XV. mendea, XVI.a, XX.a... Teoriak gainjartzen eta teoriak areagotzen doazen bitartean agerikoa da, arte garaikidearen adierazpen-baliabideari dagokionez,

Prosperidad, 2022

Tela de tapicería, antelina, chapa de hierro,
goma eva, cremallera, hilo de bordar dorado,
relleno y guata
35 x 80 x 55 cm



Tapizeriako oihala, antelina, burdinezko xatla,
goma eva, kremallera, brodatzeko urre koloreko
harria, betegarria eta guata
35 x 80 x 55 cm
Prosperidad, 2022

Vacaciones, 2022

Tejido hidrófugo estampado, guata,
correas de nylon con cierres y estructura
metálica de esterilla reclinable
2 x 180 x 60 cm



Vacaciones, 2022
Estanpaturatutako ehun hidrófugoa, guata,
nylon-eko uñalak itxigailuarekin eta etzangaria
den zeri egitura metalikoa
2 x 180 x 60 cm

que **María Jiménez**, que ha dedicado todo su tiempo a revalorizar a través de sus creaciones un lenguaje artesanal devenido en artístico, quería cambiar de tercio. Cambio aparente para seguir en su sitio sin renunciar a su fundamento.

Al margen de lo que impone cada pieza, cada fragmento de esa flora y fauna que constituyen sus instalaciones, subsiste un gesto, el de dignificar la acción de unas manos que se mueven dando forma, no ya a lo funcional de un objeto, a su útil servidumbre, sino también a lo que sabe propio de lo emocional y del pensamiento.

«Me interesaba abordar –apuntaba en otro momento **María Jiménez**– otras técnicas textiles como la costura y el bordado, conocer diferentes telas y sus posibilidades, y adentrarme un poco en el diseño de estampación textil».

Ese interés ha derivado en «una serie de objetos que nos remiten a lo doméstico. Cada pieza creo que se corresponde coherentemente con el concepto que quiero expresar. Partiendo de la almohada el proyecto fue evolucionando hasta realizar diferentes objetos mobiliarios como una butaca o una tumbona. Cada una de las obras nos evocan un lugar, una estancia o una emoción».

Cosas que aparecieron al mismo tiempo que aquel imperativo inicial llamado a tomarse un breve repaso para reconsiderar lo que se debía hacer. Ahora la cosa, tras consultarse a sí misma y llevarla a cabo, responde a ese «Debajo de mi almohada vivirán todas mis cosas».

kakorratz-lanek aspalditik daukatela sarrera librea munduko museo onenetan.

Etimologikoki, argi dago “*crochet*” alemanierazko “*croc*” (“kako”) hitzetik datorrela.

Baina aurkezpen honen muina ez da teknikari buruz hitz egitea. Kontua da **María Jiménez** betidanik ibili dela gauzei balio handiagoa ematen artistiko bihurtutako artisau-hizkuntzan egindako sorkuntzen bidez, eta ekitaldi aldaketa egin nahi zuela. Aldaketa nabaria, bere funtsari uko egin gabe bere tokian jarraitzeko.

Pieza bakoitzak inposatzen duenaz aparte, **Mariaren** instalazioak osatzen dituen flora eta fauna horren zati bakoitzean keinu batek irauten du: forma emateko mugitzen diren esku batzuen ekintza duin egitea, alegia, eta forma ez zaio ematen objektuen funtzionaltasunari eta erabilgarritasunari soilik, baizik eta emozioekin eta pentsamenduarekin duten loturari ere bai.

Beste une batean hau aipatu zuen: «Ehunak lantzeko beste teknika batzuk jorratzea interesatzen zitzaidan, hala nola joskintza eta brodatua, baita oihal desberdinak eta ematen dituzten aukerak ezagutzea ere, eta ehunen estanpazioaren diseinuan pixka bat sartzea ere bai».

Interes horretatik «etxeko gauzak gogorazten dizkiguten objektuen sorta bat» aterada. «Uste dut pieza bakoitza modu koherentean bat etortzen dela adierazi nahi dudan kontzeptuarekin. Burkotik abiatuta, proiektua eboluzionatzen joan zen altzariak egitera iritsi arte, besaulki bat edo etzaulki bat, kasu. Obra bakoitzak toki bat, gela bat edo emozio bat ekartzen digu gogora».

Y si se preguntan qué cosas son esas *mis cosas*, la respuesta, por más que sea abierta, no admite ambigüedades, la respuesta está en ese poema del que hablábamos al comienzo:

«Debajo de mi almohada vivirán todas mis cosas

Mis lágrimas, mi alegría
Mi sed, mi miedo y mis bromas
Mi fe, mi ayer, mi esperanza
Mis espinas y mis rosas».

O sea, **María Jiménez** vuelve a trasladarnos al reino de la emoción, al espacio intangible de los afectos. Ser artista solo es posible si se habla desde el sujeto interior. Lo propio del arte es interrogarse para interrogar, cuestionarse para cuestionar, buscar para seguir buscando. Y claro está, cuando todo ello se proyecta hacia el exterior, surge esa ofrenda expuesta para ser compartida con el anhelo secreto de resultar aceptada y aceptable en algún modo.

Explicado de manera más *concreta*, se debe añadir que esta investigación pictórica y escultórica de materiales y técnicas ligadas a lo textil (estampación y costura) se ve ejecutada con la precisión del cirujano, con la férrea simetría de la artesana experimentada que jamás se permite un error. No olviden, **María Jiménez** hace arte desde la reivindicación del artesanado.

No es una advenediza cosiendo hilos, sino una maestra soñando magisterios.

En ese camino de oficio y descubrimiento, durante este periplo, relata **María Jiménez**

Gauza horiek hasierako agindu harekin batera agertu ziren, zeinak berrikuste labur bat egitera eraman baitzuen, egin behar zena birplanteatzeko. Orain, bere buruarekin kontsultatu eta ideia gauzatu ondoren, “nire burkoaren azpian nire gauza guztiak biziko dira” zihoen ahapaldiari erantzuten dio.

Eta jakin nahi baduzue zer diren *nire gauza* horiek, erantzuna irekia bada ere ez du anbigüotasunik onartzen, hasieran aipatu dugun olerki horretan dago eta:

“Nire burkoaren azpian nire gauza guztiak biziko dira

Nire malkoak, nire poza

Nire egarria, nire beldurra eta nire txantxak

Nire fedea, nire iragana, nire itxaropena

Nire arantzak eta nire arrosak...”

Hots, **María Jiménez**ek berriro eramaten gaitu emozioen erreinura, afektuen espazio ukiezina. Barne-subjektutik mintzatuz gero soilik da posible artista izatea. Artearen berezko jarduna norberak bere burua galdekatzean datza gero kanpora galdekatzeko, norberaren burua zalantzan jartzea gero gauzak zalantzan jartzeko, bilatzea bilatzen jarraitu ahal izateko. Eta argi dago hori guztia kanpora proiektatzean eskaintza hori sortzen dela, nolabait onartua eta onargarria izateko gogo sekretuarekin partekatzeko.

Modu *zehatzagoan* azaltzearen, gehitu behar da ehungintzari lotutako materialen eta tekniken (estanpazioa eta joskintza) ikerketa piktoriko eta eskultoriko hau zirujauaren doitasunez gauzatu dela, inoiz akatsik onartzen ez duen artisau eskarmentudunaren

que fue entonces cuando descubrió a **Charlotte Perriand** (París 1903-1999).

IV

La biografía de **Charlotte Perriand** se llena de recovecos resonantes. Fue longeva, vivió casi cien años, prácticamente su vicisitud personal lleva impresa la historia del siglo XX. Su nombre brilló entre los más grandes, pero su compromiso social era mayor que ellos. Nació y murió en París. Trabajó codo con codo con pesos pesados como **Pierre Jeanneret**, **Le Corbusier**, **Lucio Costa**, **Niemeyer**, **Candilis**, **Josic & Woods** y **Fernand Léger** y, consecuencias del patriarcado, su nombre a menudo fue silenciado. Ella y su trabajo recorrieron el mundo: Brasil, Congo, Inglaterra, Francia, Nueva Guinea francesa, Suiza... Impartió su conocimiento en Japón al final de los años 30 y dejó allí un influjo importante y especialmente perceptible en ese diseño japonés tan admirado a partir del final de la Segunda Guerra Mundial.

Justo cuando Japón se convertía en aliado de Alemania, **Charlotte Perriand** se encontró atrapada entre la Francia ocupada por los nazis y el Japón imperialista, así que optó por vivir en el exilio durante los años de la contienda en Vietnam; el país donde nació **Marguerite Duras**, la autora de *Un dique contra el Pacífico*⁴.

¿Y cómo se cruzaron los pasos de **Charlotte Perriand** con los de **María Jiménez**?

Como se pueden imaginar. **María Jiménez** amiga de lo leve y lo discreto, ajena a los espacios solemnes y a los nombres rimbombantes, atendió a uno de esos pequeños gestos leves e íntimos que dan sentido a lo importante. Lo que encendió la mecha de la complicidad de **María Jiménez** con **Charlotte Perriand** no descansa en la impresionante trayectoria de esa, ahora sí, prestigiada y reconocida arquitecta y diseñadora, sino en una anécdota de su juventud divulgada en los últimos años. Se cuenta y se repite que cuando **Charlotte Perriand** fue a pedir trabajo al estudio de **Le Corbusier**, con apenas

simetría hertsiaz. Ez ahaztu: **María Jiménez**ek artisautzaren aldarrikapenetik egiten du artea.

Ez da hariak josten dituen etorri berria, irakaspak imajinatzen dituen maisua baizik.

Ogibide- eta aurkikuntza-bide horretan, periplo horretan, **María Jiménez**ek dio orduan izan zuela **Charlotte Perriand**en berri (París 1903-1999).

IV

Charlotte Perrianden biografía oihartzun handiko zoko-mokoz josita dago. Urtetsua izan zen, ia ehun urte bete zituen, eta bere gorabehera pertsonalak XX. mendearen historia inprimatuta dauka kasik. Haren izenak handien artean distiratu zuen, baina zeukan konpromiso soziala haiek baino handiagoa zen. Parisen jaio eta hil zen. Pisu astune-kin besoz beso lan egin zuen, besteak beste: **Pierre Jeanneret**, **Le Corbusier**, **Lucio Costa**, **Niemeyer**, **Candilis**, **Josic & Woods** eta **Fernand Léger**. Patriarkatuaren ondorioz, ordea, haren izena isildu egin zen askotan. **Perriand** eta bere lana munduan zehar ibili ziren: Brasil, Kongo, Ingalaterra, Frantzia, Ginea Berri frantsesa, Suitza... Bere ezagutza Japonian zabaldu zuen 30eko hamarkadaren amaieran, eta eragin garrantzitsu eta oso nabaria utzi zuen Bigarren Mundu Gerraren amaieratik aurrera hain miretsia izan zen diseinu japoniarrean.

Japonia Alemaniaren aliatu bihurtu zenean, naziek okupatutako Frantziaren eta Japonia inperialistaren artean harrapatuta geratu zen. Beraz, erbestean bizitzea erabaki zuen Vietnamgo gatazkaren urteetan —herrialde horretan jaio zen **Marguerite Duras**, *Un barrage contre le Pacifique*² (Dike bat Pazifikokoaren kontra) lanaren autorea.

Eta nola gurutzatu ziren **Charlotte Perriand**en eta **María Jiménez**en bideak?

Imajina dezakezuen moduan. **María Jiménez**ek, gauza arinen eta diskretuen lagun, hotsandiko espazioekin eta izen hanpatuekin zerikusirik gabea, benetan garrantzia duenari zentzua ematen dioten keinu arin eta intimo horietako batez arduratu zen. **Charlotte Perriand**ekiko

4. Marguerite Duras (1950), *Un dique contra el Pacífico*, Barcelona: Tusquets, 2008.

2. Marguerite Duras (1950), *Un dique contra el Pacífico*, Bartzelona: Tusquets, 2008.

Miedo, 2022
Tela de sudadera y sarga fina estampadas, cremalleras, aro de plástico duro, correas de nylon, lámpara led, espuma fina y mosquetón
140 x 95 x 95 cm



Miedo, 2022
Jertse eta sarga oihal estampatuak, kremailarak, plastikoko gogorreko uztaia, nylon-eko uhaleak, led lampara, apar mehea eta mosketola
140 x 95 x 95 cm

veinticuatro años, este la recibió con un «lo siento, aquí no bordamos cojines».

Meses después, la diseñadora francesa presentaría en el Salón de Otoño de París de 1927 su propuesta *Bar bajo techo* hecha de acero cromado y aluminio anodizado ante cuya rotundidad, **Le Corbusier** se rindió al talento y capacidad de aquella mujer que «no cosía cojines». La integró en su estudio donde participó activamente durante diez años.

María Jiménez sí cose cojines; por eso, y sin ánimo de incomodar, esta propuesta encierra un último significado, un gesto de autoafirmación femenina y feminista. Una doble reivindicación ante **Perriand** y ante **Le Corbusier**.

María Jiménezen konplizitatea ez zuen piztu arkitekto eta diseinatzaile entzutetsu eta aintzatsi (orain bai) horren ibilbide ikaragarriak, azken urteetan zabaldu den haren gaztetako anekdota batek baizik. Behin eta berriz kontatzen dutenaren arabera, **Charlotte Perriand**, 24 urte baino ez zituela, **Le Corbusier**ren estudiora lan bila joan zenean, «sentitzen dut, hemen ez dugu kuxinik brodatzen» esanda jaso omen zuen hark.

Hilabete batzuk geroago, diseinatzaile frantsesak *Bar sous le toit* (Taberna teilatupean) proposamena aurkeztu zuen Parisko 1927ko Udazkeneko Aretoan. Altzairu kromatuz eta aluminio anodizatuz eginda zegoen, eta haren biribiltasuna ikusita, **Le Corbusier** makurtu

Reivindicación sobre reivindicación. Han pasado cien años desde entonces y debajo de esta almohada, *al lado de la mejilla*, descansa un testimonio doble para legitimar el hecho de que **María Jiménez** permanezca ajena al acero y el hierro. No significa que la aparente blandura de sus materiales, tan suaves, tan acariciantes, acojan pensamientos blandos y se pierdan en ornamentos banales. Debajo de esas almohadas se agitan sueños incisivos.

Así que de los cojines que nunca hizo **Charlotte Perriand**, se llega hasta esos cojines de **María Jiménez** aunque, como la pipa de **René Magritte**, o como las criaturas de *Avatar* de **James Cameron** (2009), juegan en otra división, poseen otra dimensión.

En definitiva, lo que ahora propone esta empecinada activista –que jamás da puntada sin hilo– es una mullida y disfrutona base para que la igualdad y la libertad sigan su avance.

egin zen «kuxinak josten ez zituen» emakume haren talentuaren eta gaitasunaren aurrean. Bere estudioan sartu zuen, eta hamar urte eman zituen bertan lanean.

María Jiménezek kuxinak josten ditu. Horegatik, eta inor muturtzeko nahirik gabe, proposamen honek azken esanahi bat gordetzen du, autobaieztapen femenino eta feminista baten keinu bat. Aldarrikapen bikoitza **Perriand** eta **Le Corbusier**ren aurrean.

Aldarrikapen bat beste aldarrikapen baten gainean. Ehun urte igaro dira ordutik, eta burko honen azpian, *masailaren ondoan*, testigantza bikoitz bat dago, **María Jiménez** altxairutik eta burdinetik urrun mantentzea legezkatat jotzeko. Ez du esan nahi haren materialek, itxuraz bigunak, hain leunak, hain laztangarriak direnak, pentsamendu bigunak hartzen dituztenik eta apaingarri hutsaletan galtzen direnik. Burko horien azpian amets puntazorrotzak astintzen dira.

Charlotte Perriandek inoiz egin ez zituen kuxin horietatik **María Jiménez**ek egindako hauek iristen gara, nahiz eta **Magritter**en pipa bezala, edo **James Cameron** (2009) *Avatar* filmeko izakiak bezala, beste maila batean jokatzeko, beste dimentsio bat daukate.

Labur esanda, orain aktibista burugogor horrek (haririk gabeko puntadarik ematen ez duenak) oinarri bigun bat proposatzen du, berdintasunak eta askatasunak aurrera egitea ekidin ez diezaioten.

Dulce trago agridulce

Dulce trago agridulce (detalle), 2022
Impresión fotográfica
100 x 70 cm



Dulce trago agridulce (xehetasuna), 2022
Impimatuze fotografikoa
100 x 70 cm



Intimida afirmar públicamente algo de alguien de quien durante meses se representó en los teatros de medio país un montaje teatral titulado *Yo de mayor quiero ser Fermín Jiménez*. En dicha pieza teatral, durante ochenta minutos, dos actores, en estado de una fresca improvisación tan repensada como pormenorizadamente planificada, invocaban a **Fermín Jiménez** como ejemplo a imitar —*era obvio que sabían muy bien de qué y de quién hablaban*—. Se referían a él como un icono epicúreo del buen vivir y del mejor estar. El artista había devenido en modelo. El modelo era el artista.

El texto, coescrito por el grupo Pont Flotant (**Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz y Pau Pons**), concluía con una síntesis que no dejaba lugar a duda: «hay gente que vive para trabajar y hay gente que trabaja para vivir. Y hay... **Fermín Jiménez**».

Durante semanas, meses, años, gracias a aquel *Puente flotante* en lengua castellana y valenciana, dado que la pieza nació en el Levante, tierra en la que **Fermín Jiménez** estudió Bellas Artes, cientos de espectadores acogían como modelo a imitar a un artista que para la mayor parte del público era un completo desconocido.

De ese modo, el autor precedía a su obra y al entrar en ese juego se obraba la mejor síntesis que podría hacerse de su trabajo: **Fermín Jiménez** o la imparables e impagable pulsión vital sazónada por un vitriólico y sin embargo compasivo sentido del humor.

Kikildu egiten nau **Fermín Jiménez** bu-
ruz publikoki ezer baieztatzeak; izan ere, hi-
labeteetan zehar *Nik handitan Fermín Jimé-
nez izan nahi dut* izenburua zeukan antzerki
bat ibili zen estatuko oholtza askotan antzez-
ten. Obra horretan, 80 minutuz, bi aktorek,
birpentsatutako eta xehe-xehe planifikatu-
tako inprobisazio fresko batean murgilduta,
Fermín Jiménez hel egiten zioten imitatze-
ko eredu gisa; argi zegoen oso ongi zekitela
zeri eta nori buruz ari ziren. Ongi bizitzaren
eta hobeki egotearen ikono epikurotar gisa
aipatzen zuten. Artista eredu bihurtu zen. Ar-
tista zen eredua.

Pont Flotant (**Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz eta Pau Pons**) taldeak idatzi-
tako testuak sintesi bat zeukan amaieran, eta
ez zuen zalantzarako tokirik uzten: «Badago lan
egiteko bizitzen den jendea eta badago bizi-
tzeko lan egiten duen jendea. Eta badago...
Fermín Jiménez».

Aste, hilabete eta urteetan zehar, *zubi
flotatzaila* hari esker, gaztelaniaz eta valentzie-
raz —obra ekialdeko lurretan sortu baitzen, non
Fermín Jiménezek Arte Ederrak ikasi baitzituen
eta bere existentziaren zati gehiena pasatzen
baituen—, ehunka ikuslek ideal gisa hartzen
zuten gehienentzat erabat ezezaguna zen ar-
tista baten izena.

Modu horretan, autorea bere obraren au-
rretik zihoan, eta jolas horretan sartzean, bere
lanari buruz egin zitekeen sintesirik onena
egiten zen: **F.J.** edo umore-sen bitrioliko baina

Esa era la clave: saber reír(se). Y ese es el fundamento artístico que precede a **Fermín Jiménez**, un artista decidido a sobrevivir con la actitud beligerante de quien abraza la vida sin precauciones porque en algún modo, con su trabajo, se ocupa del mundo.

La otra intimidación que pone dificultades a la hora de escribir una introducción a este proyecto, es personal. Nace del afecto y del respeto. Creo que **Fermín Jiménez** posee esa distinción especial que sólo le es dada a unos pocos escogidos. Nació para el arte o supo entender que en el arte es el único lugar donde podría respirar libremente alguien como él.

Desde entonces respira. Respira hondo hasta vaciarse. Respira aprisa. Sabe que si se detiene, el entramado se derrumbará. No hay otra. Respira sin pausa en un tiempo que le pone a prueba y al que **Fermín Jiménez** ya le ha *regalado* una interminable sucesión de textos artísticos; esos con los que en las Facultades de Bellas Artes comienzan a estudiar para tratar de comprender cuál es la historia del arte del siglo XXI.

¿Dónde se ubica este *Dulce trago agridulce*?

En el núcleo duro de su trayectoria. No en vano contiene todos sus ingredientes y participa de todas sus preocupaciones. Crece y se amolda. Del rechazo hace verbo signifiante. De la aceptación, prueba de que no hay idea disparatada sino demasiado miedo a enfrentarse al propio miedo, ese sobre el que hemos construido una sociedad angustiada por el confort y la posesión.

Sigamos.

El título nace de una deformación; de una frase de la canción *Dulce mal trago* de Surfin' Bichos de 1991. En el momento de su creación, la banda de Albacete —*¿por qué mana y fluye tanta mordacidad y buen temple de ese lugar en la Mancha perdido?*— llevaba apenas tres años de rodaje. Cuando se cantó por primera vez la citada canción, **Fermín** acababa de cumplir doce años. «¿Qué puedo hacer yo si sólo soy un demonio con cuernos de caracol. Qué puedo hacer?» cantaba **Fernando Alfaro**, voz y rostro de aquellos Bichos.

A falta de saber qué estará haciendo aquel demonio llamado **Fernando Alfaro**, treinta años después su tema enciende la inspiración de una acción que, como en todo lo que

errukior batek ondutako bizi-pultsio geldiezin eta ordainezina.

Hori zen gakoa: barre egiten jakitea. Eta hori da **Fermín Jiménez**en aurretik doan funts artistikoa. Artista honek bizitza inolako ardurarik gabe besarkatzen duenaren jarraera beligeranteaz bizirauteko asmoa dauka, izan ere, nolabait, lanaren bidez munduaz arduratzen da.

Proiektu honen sarrera idaztea zailtzen duen beste larderia pertsonala da. Afektutik eta errespetutik dator. Iruditzen zait **Fermín Jiménez Landak** baduela aukeratu gutxi batzuei ematen zaien sari berezi hori. Arterako jaio zen edo ulertzen jakin zuen artearen mundua zela bera bezalako norbaitek askatasunez arnastu zezakeen toki bakarra.

Geroztik, arnasa hartzen du. Arnasa sakon hartzen du, hustu arte. Arin hartzen du arnasa. Badaki eteten bada egitura eraitsi egingo dela. Ez dago besterik. Etenik gabe arnasten du, bera probatzen duen garai batean, eta zeinari **Fermín Jiménez**ek dagoeneko testu artistikoen segida amaigabe bat *oparitu* baition. Testu horiekin hasten dira ikasten Arte Ederren fakultateetan, XXI. mendeko artearen historia zein den ulertzen saiatzeko.

Non kokatzen da *Dulce trago agridulce* (Trago gazi-gozoa)?

Haren ibilbidearen gunegorria. Zerbaitengatik dauzka haren osagai guztiak, eta haren kezka guztiek hartzen dute parte. Hazi eta moldatu egiten da. Baztertzetik hitz adierazle bat osatzen du. Onartzeetatik frogatu egiten du ez dagoela ideia burugaberik, beldurrari berari aurre egiteko beldur gehiegi baizik, zeinaren gainean erosotasunak eta jabetzak estututako gizarte bat eraiki baitugun.

Jarrai dezagun.

Izenburua deformazio batetik dator, Surfin' Bichos taldearen 1991ko *Dulce mal trago* abestiaren esaldi baten moldatzeetik. Abestia sortu zen unean, Albaceteko taldeak —*zergatik dario hainbeste garraztasun eta aldarre on Mantxako toki galdu horri?*— hiru urte baino ez zeramatzan martxan. Abestia lehen aldiz abestu zenean, Fermínek 12 urte bete berri zituen. «Zer egin dezaket nik? Barraskilo-adarrak dituen deabru bat besterik ez baina. Zer egin dezaket?» abesten zuen gaztelaniaz **Fernando Alfaro**k, «zomorro» haien ahots eta aurpegi zenak.



Dulce trago agridulce (bideoaren markoa), 2022
Bideo monokanala
27:17

afecta a **F.J.**, se abre en múltiples lecturas y se derrama por derivas incontables.

La síntesis de la intervención, articulada en escenarios diferentes y tiempos distintos, el propio autor la explica así: «En varias ciudades se solicitan elementos metálicos sobrantes del mobiliario urbano como vallas, bancos, farolas, cableado, monedas de fuentes u objetos perdidos. Al mismo tiempo se busca el contacto con una figura de poder local, quizás políticos, cargos públicos y otros tipos de personas de influencia, a la que se le realiza una impresión dental para hacer un molde de su dentadura superior y hacer varias copias con el metal fundido de los elementos del espacio público. El resultado es una pieza escultórica con la que el público puede autoinfligirse un mordisco literal del poder».

«La pieza requiere una negociación algo perversa entre arte y jerarquía, mucha diplomacia, diálogo y humor. Quizá el momento nuclear ocurre durante unos segundos. La escultura central del proyecto es la marca efímera sobre el cuerpo del usuario».

La idea de partida no admite titubeos. Por eso mismo, no pormenorizaré en el hecho de que su consecución ha topado con dificultades de todo tipo.

No es sencillo ni fácil exponerse a una respuesta social que reclama *diplomacia*, *diálogo* y *humor* en tiempos en los que se agitan tambores de guerra y se deja morir en las playas a cientos de refugiados. Destacaba

Fernando Alfaro izeneko deabru hura egiten ari dena jakin gabe, abestiak ekintza baterako inspirazioa piztu du 30 urte geroago; ekintza hori, **F.J.**-ri eragiten dion gauza oro bezala, hainbat irakurketatan zabaltzen da, eta deriba zenbakaitzetan isurtzen.

Honela azaldu zuen autoreak berak esku-hartzearen (egoera eta denbora desberdinetan artikulatua) laburpena: «Hiri batzuetan hiri-altzarietatik soberan dauden elementu metalikoak eskatzen dira, hala nola hesiak, bankuak, farolak, kableak, iturrietako txanponak edo galdutako objektuak. Aldi berean, tokiko botere-figura baten (politikariak agian, kargu publikodunen bat eta eragin handiko bestelako pertsonak) kontaktua bilatzen da. Pertsona hori hortzak inprimatzen zaizkio, goiko hortzeriaren molde bat egiteko eta espazio publikoko elementuen metal urtuarekin zenbait kopia egiteko. Pieza eskultoriko bat da emaitza, zeinaren bidez jendeak boterearen haginkada literal bat bere gain har baitezakeen».

«Artearen eta hierarkiaren arteko negoziazio maltzur samarra, diplomazia handia, elkarriketa eta umorea behar ditu piezak. Baliteke une nuklearra segundo batzuez gertatzea. Proiektuaren eskultura nagusia erabiltzaileen gorputzean geratzen den marka iragan-korra da».

Abiapuntuak ez du duda-mudarik onartzen. Horregatik, ez dut zehatz-mehatz azalduko ideien gauzatze-prozesuan topatu dituen zailtasun guztiak.

Dulce trago agridulce, 2022
Impresión fotográfica
100 x 70 cm



Dulce trago agridulce, 2022
Inprimatze fotografikoa
100 x 70 cm

David Armengol tras explicitar la variedad de recursos, lenguajes y medios de los que se sirve, que «**Fermín Jiménez Landa** parte de lenguajes diversos —dibujo, fotografía, instalación o vídeo— para indagar en planteamientos cotidianos que extrae de las rutinas diarias del espacio público y social, básicamente la calle e internet. Un ilusionismo eufórico carente de todo poder que, desde el uso productivo del absurdo, la precariedad entusiasta (que no ingenua) y la superación de lo normativo, plantea una obra definida por un conceptualismo descreído y bromista que centra su atención en la capacidad de incidencia micropolítica del arte. O, por decirlo de otro modo, su obra fuerza conscientemente lo ridículo bajo la misión paródica y antiheroica de generar fisuras temporales en nuestros ritmos de vida y alterar así aquello que creíamos seguro».

Decía **Mark Fisher** que «tenemos que inventar el futuro», para luego concluir que «una tristeza secreta acecha detrás de la sonrisa forzada del siglo XXI. Esa tristeza concierne al propio hedonismo».

A **Mark Fisher** no le dio tiempo, no lo hizo mientras vivía, a conocer a **Fermín Jiménez**, pero al releer la frase anterior cabría concluir que parece escrita para iluminar qué hace **F.J.** y cómo.

Si estuvieron presentes en los pálidos actos que se realizaron en Pamplona con motivo del cincuenta aniversario de los Encuentros

Ez da erraza *diplomazia*, *elkarriketa* eta *umorea* eskatzen dituen erantzun sozialaren aurrean jartzea gerra-danborrak astintzen eta ehunka errefuxiatu hondartzetan hiltzen uzten diren garaietan. **David Armengolek**, erabiltzen dituen baliabide, hizkuntza eta bitartekoak argi eta garbi adierazi ondoren, hauxe nabarmendu zuen: «Hainbat lengoaietatik —marrazketa, argazkia, instalazioa edo bideoa— abiatzen da (...) eremu publiko eta sozialetik, batez ere kaltetik eta Internetetik, ateratzen dituen eguneroko planteamenduetan arakatzea du helburu Inolako botereak ez duen ilusionismo euforiko bat, zeinak, absurdoaren erabilera produktibotik, prekariedade gogotsutik (ez, ordea, inozotik) eta normatiboaren gainditzetik, kontzeptualismo sinisgogor eta txantxazale batek definitutako lan bat planteatzen baitu, kontzeptualismo horrek artearen eragin mikropolitikorako gaitasunean jartzen duela arreta. Edo, beste modu batean esanda, bere lanak barregarria dena bortxatzen du kontzienteki, nola eta gure bizi-eritmoetan aldi baterako denbora-pitzadurak sortzeko eta, horrela, ziurtzat jotzen genuen hura aldatzeko misio parodiko eta antiheroikoaz».

Mark Fisherrek zioen «etorkizuna asmatu behar dugu[la]», gero ondorioztatzeko «tristura sekretu bat zelatan dago[ela] XXI. mendearen irribarre behartuaren atzean. Tristura hori hedonismoari berari dagokio».

Mark Fisherrek, bizirik zegoela, ez zuen astirik izan **Fermín Jiménez** ezagutzeko, baina aurreko esaldia berriro irakurtzean pentsa



Dulce trago agridulce (bideoaren markoa), 2022
Bideo monokanala
27:17

del 72, recordarán que una de las escasas intervenciones que realmente respondían al *ser* de los *Encuentros*, tomaba la forma de una especie de *isla* en el centro del Paseo de Sarasate, en el mismo lugar donde cincuenta años antes un puñado de cabinas telefónicas ponían en contacto a ciudadanos anónimos con ciudadanos anónimos.

En aquel conjunto de intervenciones, **F.J.** propuso lo que llamó la *Estrella lejana*. En aquella instalación-acción –**F.J.** se mueve siempre entre el movimiento y la huella que deja la acción–, la propuesta consistía en una farola encendida depositada en el suelo. En ciertos momentos, en principio cuando se activase aquella *isla*, un grupo de voluntarios, levantaban la farola rememorando la acción fotografiada por **Joe Rosenthal**. La de un grupo de soldados estadounidenses clavando la bandera yanqui en monte Suribachi, en la isla japonesa de Iwo Jima. Pero a la vez, como una subtrama distorsionadora, la farola recuperaba, en este caso carente de la solemnidad simbólica del hacer americano, una escena de un documental de **Jorge Grau** producido en plena dictadura franquista sobre el nacimiento del barrio bilbaíno de **Otxarkoaga** en 1961. En pleno desarrollismo, con las huellas de la ruina y el hambre de la dictadura, el documental ilustraba el ¿progreso? del bienestar de **Franco**.

La imagen de unos obreros levantando la farola apenas resulta perceptible en la película de **Grau**, pero **F.J.**, como en este *Dulce trago agridulce*, del abrazo entre lo icónico y lo

liteke **F.J.**-k zer eta nola egiten duen argitze-ko idatzia izan zela.

Iruñean 72ko Topaketan 50. urteurrenaren harira egin ziren jarduera gezetan egon bazirenen, gogoratuko duzue Topaketan “izaera-ekin” bat egiten zuen parte-hartze bakarretako batek irla baten moduko itxura hartzen zuela Sarasate pasealekuan, 50 urte lehenago telefono-kabina batzuek biztanle anonimoak biztanle anonimoekin harremanetan jartzen zituzten toki berean.

Esku-hartzeen multzo hartan, **F.J.**-k *Estrella lejana* (Urruneko izarra) deiturikoa proposatu zuen. Instalazio-akzio haren proposamena, **F.J.** beti mugitzen baita mugimenduaren eta ekintzak uzten duen arrastoaren artean, lurrean utzitako eta piztutako farola batean zetzan. Une batzuetan, printzipioz *irla* aktibatzen zenean, boluntario talde batek farola altxatzen zuen **Joe Rosenthalek** argazkian harrapatutako ekintza gogoratuz: soldadu estatubatuarren talde batek bandera yankia Suribachi mendian (Iwo Jimako irla japoniarra) iltzatu zueneko. Baina, aldi berean, azpitrama desitxuratuaren baten moduan, **Jorge Grauk** 1961ean Bilbo-ko **Otxarkoaga** auzoaren sorreraren inguruan diktadura frankistan ekoizitako dokumental baten eszena berreskuratu zuen farolak, egite amerikararen solemnitate sinbolikorik gabe oraingoan. Desarrollismo betean, hondamendiaren arrastoarekin eta diktaduraren gosearekin, dokumentalak **Francoren** ongizatearen aurrerapena(?) irudikatzen zuen.

Dulce trago agridulce, 2022
Estatua
4 x 9,5 x 8,5 cm



Dulce trago agridulce, 2022
Estatua
4 x 9,5 x 8,5 cm

anónimo extrae la energía de activar a la persona que se acerca a dialogar con su trabajo.

Poliédrico, seminal e inagotable, **F.J.** se comporta como el pingüino solitario de *Encuentros en el fin del mundo* (2007) de **Werner Herzog**. Avanza a contracorriente hacia el éabismo? empeñado en alejarse de la tristeza y la desesperación.

No creo necesario, porque en **F.J.** la legibilidad de sus textos es radiante, abundar en los mil sentidos y sobresaltos que recorren este *agridulce trago*. Como en toda su obra, *casi* todo se muestra y se aparece tan susceptible de ser entendido como dispuesto a ser enriquecido por quienes quieran y sepan leerlo.

La prosa artística de **F.J.**, que se sirve de todos los medios posibles: el video, el dibujo, las intervenciones públicas y la acción, hace un corte de mangas al diletantismo pseudointelectual.

En junio de 2010, en el Baluarte de Pamplona, con un lleno absoluto, en un acto/congreso de autocontemplación ensimismada titulado *Arquitectura: más por menos* con varios premios Pritzker (**Renzo Piano**, **Jaques Herzog** y **Glenn Murcutt**) –*ya saben, el Nobel de los arquitectos*– entre los presentes apareció **Slavoj Žižek**. Al margen de señalar que la arquitectura sostenible no es la que se practica bajo el dictado del lujo y al servicio del individualismo hedonista neoliberal, soltó una de esas frases lapidarias que resultan involuables. «Desconfío –dijo– de los arquitectos

Farola bat zutik jartzen duten langileen irudia ia ez da ikusten **Graur**-en filmean, baina **F.J.**-k, *Dulce trago agridulce* honetan bezala, ikonikoaren eta anonimoaren arteko besarkadatik ateratzen du bere lanarekin elkarriketan aritzera hurbiltzen dena aktibatze-ko energia.

Poliedrikoa, emankorra eta nekazina da **F.J.**, eta **Werner Herzogen** *Encounters at the End of the World* (Topaketak munduaren amaieran) (2007) dokumentaleko pinguino barkartiaren antzera jokatzeko du. Bakar-bakarrik mugitzen da suizidiorantz(?) tristuratik eta etsipenetik ihes egitean tematuta.

Ez dut uste beharrezkoa denik *trago gazi*-goz horretan dabilzan mila zentzu eta sentimenduetan murgiltzea, **F.J.**-ren testuen irakurgarritasuna bikaina delako. Bere obra osoan bezala, «ia» dena da begirada guztiek aberas- teko moduko gisa ulertzeko modukoa.

F.J.-ren prosa artistikoak, baliabide posible guztiez baliatzen denak (bideoa, marrazkia, esku-hartze publikoak eta ekintza), *popatik!* kei- nua egiten dio diletantismo sasi-intelektualari.

2010eko ekainean, Iruñeko Baluartean, *Arquitectura: más por menos* izeneko auto-kontemplazioko ekitaldi/kongresu batean, sarre- rek dezente balio bazuten ere erabat beteta egon zena, hainbat **Pritzker** –*badakizue, ar- kitektoen Nobela*– saridunen artean (**Renzo Piano**, **Jaques Herzog** eta **Glenn Murcutt**), **Slavoj Žižek** agertu zen. Luxuaren agindu- pean eta indibidualismo hedonista neoli- beralaren zerbitzura egiten den arkitektura

que comienzan como revolucionarios y terminan como poetas».

Cambien el oficio y pueden aplicarlo con y donde quieran. Por ejemplo, con **F.J.** y verán cómo el autor que nos propone este *Dulce trago agridulce* ha sorteado con ejemplaridad la tentación del manierismo con el que el poder tanto tienta a los artistas y a tantos termina corrompiendo.

Él sigue siendo un activista con mirada de alegría y manos que ni temen ni tiemblan al tocar el fuego.

Sin abundar en los mil ecos y significados que se desprenden de este viaje que nos ocupa, de Lesbos a Bruselas, de Valencia a Melilla, esa búsqueda de poderosos que presen su boca y de ciudadanos dispuestos a que las dentaduras del poder o cercanas en algún modo a él, les marquen la piel aunque sea de manera efímera, adquiere una resonancia grotesca. ¿Bocados de poder, el poder a bocados? ¿Qué puede ese demonio llamado **F.J.** hacer?

El resultado se fragmenta y se multiplica. Toma cuerpo en un ensayo audiovisual. En él, a veces, la figura de un ciclista que se filma mientras avanza, el propio **Fermín**, capta su sombra como testigo y factótum del hecho.

Se involucra y convive. Se asoma a ciudades marcadas por la máxima tensión. Filma las playas y las alambradas, los niños y la soledad, los edificios y su cartografía.

Un quejumbroso proceso de mordedores y mordidos.

Hay mucho que ver y más que decir. Pero si yo fuera un artista, probablemente *quisiera hacer lo que hace* **Fermín Jiménez**.

jasangarria ez dela adierazteaz gain, ahaztezinak diren esaldi hotz eta motz horietako bat bota zuen: «Ez naiz fidatzen iraultzaile gisa hasi eta poeta gisa amaitzen duten arkitektoez».

Lanbidea aldatu, eta nahi duzuenarekin eta nahi duzuen tokian aplika dezakezue. Adibidez, **F.J.**-rekin ikusiko duzue *Dulce trago agridulce* hau proposatzen digun autoreak iskin egin dio-la botereak artistak tentatzeko erabiltzen duen manierismoaren tentazioari.

Poetaren begirada eta bihotz aktibatua dauzkan aktibista bat izaten jarraitzen du.

Lesbosetik Bruselara, Valentziatik Melillara doan bidaia honetatik ondorioztatzen diren mila oihartzun eta esanahietan murgildu gabe, haien ahoa uzten duten boteredunen eta boterearen edo hurbileko zerbaiten hortzeriak azalean arrasto bat (iragankorra bada ere) utz diezaien onartzen duten herritarrak bilatzeak oihartzun groteskoa hartzen du. Botere-ahamenak? Boterea ahamenka? Zer egin dezake **F.J.** izeneko deabru horrek?

Emitza zatikatu eta biderkatu egiten da. Ikus-entzunezko saiakera batean gorpuzten da. Bertan, batzuetan, aurrera doan bitartean bere burua filmatzen duen txirindulari baten figurak —Fermín bera— bere itzalaren irudiak grabatzen ditu lekuko eta gertaeraren factotum gisa.

Tartean sartu eta besteekin batera bizi da. Tentsio handienak kolpatutako hirietara joaten da. Grabatzen ditu hondartzak eta alambre-hesiak, haurrak eta bakardadea, eraikinak eta haien kartografía.

Haginkadak ematen eta jasotzen dituztenen arteko prozesu arrangurati bat.

Hamaika gauza daude ikusteko, eta hamabi esateko. Baina ni artista izango banintz, **Fermín Jiménez**ek egiten duena egin nahiko nuke, dudarik gabe.

Murmuro

Me disfrazo de nadie, 2022
Acuarela y gouache
37 x 43 cm



Me disfrazo de nadie, 2022
Acuarela eta gouache
37 x 43 cm

Dos palabras clave anteceden lo que pre-ludia esta incursión en el universo de **Marcos N. Sayas**: «bosque» y «murmuro». La primera se impone a la vista aunque, a menudo, su presencia constriñe la mirada. Lo proclama el saber popular que de esos conocimientos ancestrales va lo que aquí se está proponiendo: «los árboles no dejan ver el bosque».

La segunda cuestión se reclama como cosa del oído y exige aguzar. Dicho de otro modo, afilar/afinar nuestro sentido auditivo para no perderse nada, para escucharlo todo. En consecuencia, para desentrañar las causas que provocan ese *Murmuro*.

De momento recordemos lo que decía **Francis Picabia** sobre aquello de que «el arte está en todas partes, excepto en casa de los marchantes y en los templos del arte; como Dios —añadía **Picabia**, quien pasó por (casi) todos los estilos ¿en busca de Dios o del arte?— que está en todas partes menos en las iglesias».

Ese **Picabia** que discutía con los hermanos **Duchamp** de ajedrez, de matemáticas y de pintura, quiso probarlo todo: del surrealismo al dadá, del cubismo a la abstracción. El pintor de todos los géneros se le llamó; de hecho fue reconocido como el artista inclasificable por el **MoMA**, años después de haber muerto. Inclasificable también (a)parece **Marcos N. Sayas**.

Nació en Pamplona en 1999. No ha cumplido los veinticinco años, pero en ese tiempo se ha movido de manera ostensible. Estudió Bellas Artes en Valencia, ahora reside en Madrid, pero su universo plástico para este proyecto se nutre con las reverberaciones y de los paisajes de la Navarra mitológica y rural. Su *Murmuro* se nutre con esta identidad histórica hecha de selvas amables y cumbres accesibles; en ellas y con ellas interseccionan las obras de **Marcos N. Sayas**.

A la vista de su propuesta, gestada bajo el vocablo de «murmuro», no cabe duda de que en lugar de echarse al monte, expresión popular para sugerir la necesidad de romper con todo porque ese todo social aprieta y asfixia, **Marcos** se ha perdido voluntariamente en el bosque. El bosque entendido como espacio agreste y natural alejado de lo urbano y lo social. El bosque como epitome de una necesidad de búsqueda y experimentación que en

Bi gako-hitz daude **Marcos N. Sayasen** unibertsorako sarrerak iragartzen duenaren aurretik: «basoa» eta «marmarra» (*murmuro*). Lehenengoa begien bistan gailentzen da, nahiz eta, sarritan, haren presentziak begiak hertsatzen dituen. Herri-ezagutzak aldarrikatzen du antzinako ezagutza horien ildotik doala hemen proposatzen dena: «zuhaitzek ez dute basoa ikusten uzten».

Bigarren gaia belarriaren kontutzat hartzen da eta zolitzea eskatzen du. Bestela esanda, entzumena zorroztea (zentzu osoan) ezer ez galtzeko, den-dena entzuteko. Bada, «marmar» hori eragiten duten kausak argitzeko.

Oraingoz, gogora dezagun **Francis Picabia** esaten zuena: «arte leku guztietan dago, arte-merkatarien etxean eta artearen tenpluetan izan ezik; jainkoaren antzera —gehitzen zuen **Picabia**», estilo (ia) guztietatik igaro zena, jainkoaren edo artearen bila?—, nonahi dagoena, elizetan izan ezik».

Duchamp anaia-arrebekin xakearen, matematikaren eta pinturaren inguruan eztabaiatzen zuen **Picabia** hark, den-dena probatu nahi izan zuen: surrealismoa, dadaismoa, kubismoa eta baita abstrakzioa ere. «Genero guztien margolaria» deitu zitzaion; izan ere, **MoMA**-k artista sailkaezina izendatu zuen, artista hil eta urteak igaro ondoren. **Marcos N. Sayas** ere sailkaezina dela dirudi, eta hala agertzen da.

Iruñean jaio zen 1999an. Ez ditu 25 urte bete oraindik, baina tarte horretan nabarmen mugitu da. Arte Ederrak ikasi zituen Valentzian, eta Madrilén bizi da orain. Dena den, proiektu honetako unibertso plastikoa Nafarroa mitologiko eta landatarraren erreberberazio eta paisaiekin elikatzen da. Nortasun historiko horrekin elikatzen da *Murmuro*, oihan atseginez eta iristeko moduko gailurrez egina; haietan eta haiekin gurutzatzen dira **Marcos Navarro Sayasen** obrak.

Proposamena ikusita, «marmar» hitzaren azpian sortua, zalantzarik gabe, mendira jo beharrean (oro har gizarteak estutu eta ito egiten duelako guztiarekin hausteko beharra iradokitzen duen esapide herrikoia), **Marcos** nahita galdu da basoan. Basoa espazio basati eta natural gisa ulertuta, hiriko bizitzatik eta gizartetik urrun. Basoa bilaketa- eta esperimendazio-behar baten epitome gisa, eta, bere kasuan, dena uzten du

Deshaz, 2022
Aquarela y gouache
37 x 39 cm



Deshaz, 2022
Aquarela eta gouache
37 x 39 cm

su caso lo fia todo al dibujo, al gesto, al trazo, al color y a la forma.

A mano, con caligrafía precisa y legible, en un gesto que expresa renuncia del ordenador como si ya viviera en ese bosque, **Marcos N. Sayas** expuso en su introducción que «el proyecto busca, mediante una serie de ilustraciones, explorar la idea de bosque como entidad con vida propia». Dijo más. Afirmó que quería apoyarse «en la cultura popular, la literatura, la mitología y la historia».

Curiosa elección la del bosque cuyo enigma comienza incluso con su propia palabra. Por razones discutidas y discutibles, por lo tanto de ADN incierto, la lengua castellana no quiso seguir la deriva de la palabra latina para hablar del bosque. Ingleses (*forest*), franceses (*forêt*), italianos (*foresta*), portugueses (*floresta*) asumieron lo que también en castellano se aplica a lo relativo a los bosques: forestal. Pero entre nosotros la palabra que se impuso es «bosque». En euskera, *basoko* denota «lo propio del bosque».

Tal vez la clave de esa elección, la palabra bosque, haya que rastrearla en la mano de metal recientemente mostrada al público, el

marraskiaren, keinuaren, trazua, kolorea-ren eta formaren esku.

Eskuz, kaligrafía zorrotz eta argiz, ordenagailuari uko egiten dion keinu batez, baso horretan biziko balitz bezala, haxe adierazi zuen **Marcos Navarrok** bere sarreran: «proiektuak basoaren ideia esploratu nahi du bizitza propioa duen entitate gisa, zenbait ilustrazioren bidez». Ez zen horretara mugatu. «Herri-kulturan, literaturan, mitologian eta historian» oinarritu nahi zuela baieztatu zuen.

Aukera bitxia da basoa, «*bosque*» hitzetik bertatik hasten baita bere enigma. Eztabaidatutako eta eztabaidagarriak diren arrazoiengatik, hain DNA ezezaguna izateagatik, gaztelaniak ez zuen latinezko hitzaren bilakaera jarraitu nahi izan basoa izendatzeko. Ingelesek (*forest*), frantsesek (*forêt*), italiarrek (*foresta*) eta portugesez (*floresta*) bere egin zuten gaztelaniaz ere basoari dagokion orori erreferentzia egiteko erabiltzen dena: *forestal*. Baina gaztelaniaz gailendu zen hitza «*bosque*» izan zen. Euskaraz, «*basoko*» hitzak adierazten du «basoarena, basoari dagokiona».

Agian, hautu horren («*bosque*» hitza) gaikoa berriki jendaurrean erakutsi den metalezko

Diana, 2022
 Acuarela y gouache
 37 x 43 cm



Diana, 2022
 Acuarela eta gouache
 37 x 43 zm

sorioneku de Irulegi y su inscripción primigenia, cuya presencia nos remite al origen de un origen anterior a la romanización.

Consciente o no de estas cuestiones filológicas, **Marcos N. Sayas** se reafirma como pintor armado de un imaginario que sabe que el bosque tiene su propio idioma, su lengua: el «murmuro». En consecuencia, con su pintura, llena de criaturas, hecha de agua, convocada con referencias extraordinariamente idealizadas, por lo tanto transparentes, la *música* que a **Marcos** le interesa hace referencia al suave conjunto de sonidos que se oculta en un paraje virgen.

Su objetivo atiende a la primera acepción de la palabra «murmuro». Según la RAE: lo que proviene de las aguas, del viento, de las hojas de los árboles. Lo que se define como ruido blando y apacible. Nada que ver con la murmuración, con el reproche que se emite entre los dientes, con la censura en perjuicio de quien no está presente.

Ese sería el otro significado de la palabra, el que afecta a lo social. El cuándo y por qué

eskuan arakatu behar da, Irulegiko «sorioneku»-an eta jatorrizko inskripzioan, zeinaren presentziak erromanizazioaren aurreko jatorri baten jatorri batera helarazten baikaituen.

Kontu filologiko horien jakitun edo ez, **Marcos Navarro Sayasek** margolariaren figurari eusten dio, basoak mintzaira propioa daukela (marmarra) dakien iruditeria batez hornituta. Ondorioz, pinturaren bidez —izakiz betea, urez egina eta zeharo idealizatutako erreferentziekin deitua (gardenak, beraz)—, **Marcos**i interesatzen zaion *musikak* paraje birjin batean ezkutatzen den soinu multzoari egiten dio erreferentzia.

RAEn «murmurar» (marmar egin) hitzaren sarrerako lehen adierari dagokio **Marcos**en helburua. Hau da, uretik, haizetik edo zuhaitzen hostoetatik datorrenari. Hau da, zarata lauso eta lasai gisa definitzen dena. Ez dauka zerikusirik marmarka aritzearekin, kexua ahapeka adieraztearekin edo aurrean ez dagoenaz gaizki esaka aritzearekin.

Hori beste esanahi bat litzateke, alderdi sozialari eragiten diona. Noiz eta zergatik

Eclipse, 2022
 Acuarela y gouache
 32 x 37 cm



Eclipse, 2022
 Acuarela eta gouache
 32 x 37 zm

se desvaneció el primer sentido de «murmuro» a favor de la *murmuración* parece algo no ajeno a esta búsqueda que con la pintura y el dibujo realiza este artista aparentemente inclasificable.

No resulta impropio creer que, en algún modo, este *Murmuro* aspira a ceder la palabra a la naturaleza para escuchar su voz. Se diría que va en pos del espacio exterior, tras el paraíso perdido.

De ese modo, la escucha se convierte en un eco visual.

Eso y no otra cosa encontrará quien se enfrente al diario de este bosque tan cercano y tan distinto a aquel otro que se dio en titular *La transfiguración melancólica*, título del libro en el que **Javier Viar** analizaba la obra de **Vicente Ameztoy**. Por cierto, **Vicente Ameztoy** (San Sebastián, 1946-2001), como **Picabia**, también mereció el título de *inclasificable*, en buena parte de su hacer artístico; habrá quien encuentre algunas preocupaciones afines y ciertos paralelismos figurativos de los que ahora se ocupa **Marcos N. Sayas**.

desagertu zen «marmar» hitzaren lehen adiera hori *marmario* hitzarena gailentzeko, ematen du hori ez dagoela itxuraz sailkaezina den artista honek pinturarekin eta marrazkiarekin egiten duen bilaketatik kanpo.

Badirudi egokia dela pentsatzea *Murmuro* horrek, nolabait, hitza naturari emateko asmoa daukala bere ahotsa entzun ahal izateko. Kanpo-espazioaren bila doala esan liteke, paradisu galduaren atzetik. Modu horretan, entzutea oihartzun bisual bihurtzen da.

Hori (eta ez beste ezer) aurkituko du baso honen egunerokoari ekiten dionak, *La transfiguración melancólica* (Itxuraldaketa melankolikoa; **Javier Viarrek Vicente Ameztoyren** lana aztertze erabili zuen liburua) deiturikoan agertzen zen basotik hain hurbil eta hain urrun dagoena. Bide batez, **Vicente Ameztoyk** ere (Donostia, 1946- 2001), **Picabiak** bezala, *sailkaezin* titulua merezi izan zuen, eta haren egite artistikoaren zati handi batean orain **Marcos Navarroren** ardurapean dauden antzeko kezak eta paralelismo figuratibo batzuk aurkituko ditu norbaitek.

Afortunadamente hay más artistas inclasificables en ese camino. En algún modo, lo que desarrolla **Marcos N. Sayas** podría encontrar alguna raíz común en ciertas prácticas llevadas a efecto por algunos de los integrantes de la denominada, con más éxito que precisión, Escuela de Pamplona en los años 60 y 70. Incluso, más recientemente, en parecido escenario aunque con otros propósitos, nos encontraríamos con **Iker Serrano**.

Pero, de hecho, aunque por cuestiones prácticas de orden comunicativo se impone la tendencia a agrupar lo subjetivo, a establecer divisiones, familias, escuelas y grupos, cada artista si lo es, siempre aparecerá como inclasificable.

Así que volviendo a esta propuesta, decía el propio autor que «los trabajos que componen este proyecto buscan ahondar en todo aquello que se oculta tras el murmurio, desde realidades como el nacimiento, la metamorfosis o la muerte, hasta (las) fantasías que el hombre crea y entrega a la naturaleza, llenándola de mito, proyectando sobre ella nuestras dudas, nuestros temores y un deseo de evasión que lleva a imaginar entre las hojas un mundo paralelo».

Para sostener tal fin y con la ilustración como medio, **N. Sayas** se adentra en la idea de bosque con la intención de explorarlo como entidad con vida propia. La cultura popular, la literatura, la mitología y la historia aportan los vehículos; en ellos circula el texto y el pretexto de un recorrido espacial abordado como «un símbolo, una figura en sí misma».

Proveniente del tiempo de la construcción de la Mezquita, era bien sabido, al menos entre algunos cordobeses eruditos que los tres sonidos más queridos para un árabe eran «la risa de la amada, el murmullo del agua y el tintineo del dinero».

En definitiva, los tres planos que constituyen la naturaleza humana: lo emocional, lo espiritual y lo matérico. Versión musulmana de lo que también se explica con los tres cerebros del ser humano: el reptiliano, el mamífero y el homínido.

En el caso de **Marcos N. Sayas**, no hay tintineo, ni se da lugar a risas ajenas a uno mismo. Todo gira en torno a una mirada hacia el interior para descubrirse a la luz de ese espacio exterior al que pertenecen sus ancestros.

Zorionez, bide horretan badaude sailkaezinak diren artista gehiago. Nola edo hala, **Marcos Navarro** garatzen duenak sustraien bat izan dezake 60ko eta 70eko hamarkadetan Iruñeko Eskola deiturikoaren —zehaztasun baino arrakasta gehiagorekin— partaideetako batzuek egindako praktika jakin batzuekin komunean. Duela are gutxiago ere, antzeko egoera batean baina beste helburu batzuekin, **Iker Serrano**ekin topatuko ginateke.

Hala ere, izatez, komunikazio-kontu praktikoengatik subjektiboa dena multzokatzeko joera, zatiak, familiak, eskolak eta taldeak ezartzeko joera gailentzen bada ere, artista bakoitza sailkaezin gisa agertuko da beti, sailkaezina bada.

Hortaz, proposamenaren bueltatuz, autoreak berak zioen «proiektu hau osatzen duten lanen xedea da marmarraren atzean ezkutatzaren gauzetan sakontzea, errealak (jaiotza, metamorfosis edo heriotza) nahiz gizakiak sortu eta naturari ematen dizkion fantasiak, mitoz josiz, gure zalantzak eta beldurrak harengana islatuz, baita ihes egiteko desira ere, hostoen artean mundu paralelo bat dagoela imajinatzea eramaten gaituena».

Helburu hori mantentzeko, ilustrazioaren bidez, basoaren ideian murgiltzen da **Navarro**, bizitza propioa duen entitate gisa esploratzearen. Herri-kulturak, literaturak, mitologiak eta historiak ibilgailuak ematen dituzte; haietan hitzaren testua eta «sinbolo gisa, figura gisa» jorratutako ibilbide espazial baten aitzakia.

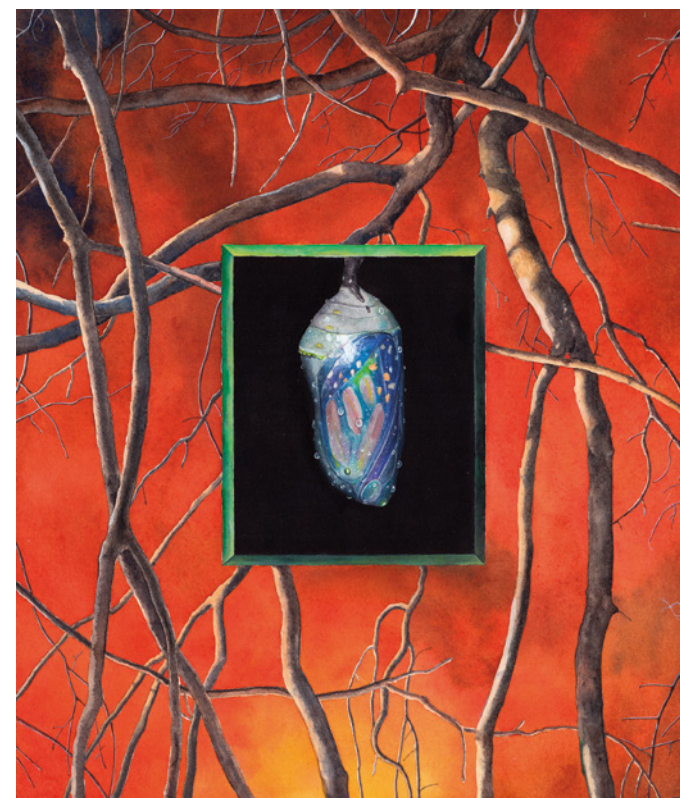
Meskitak eraikitzen ziren garaian jakina zen, kordobar eruditu batzuen artean behintzat, arabiar batek gehien maite zituen hiru soinuak «andre maitearen barrea, uraren marmarra eta diruaren txilin-hotsa» zirela.

Laburbilduz, giza izaera osatzen duten hiru mailak: emozionala, espiritual eta materiala. Gizakion hiru garunekin (narrastiena, ugaztuen eta hominidoena) ere azaltzen denaren bertsio musulmana.

Marcos Navarroren kasuan, ez dago txilin-hotsik, ezta besteek norberaz barre egiteko aukerarik ere. Barne-begirada bati buruzkoa da dena, bere arbasoen jatorri den kanpoko espazio horren argitan deskubritzeko.

Introspektzio gisa ulertuta, kontakizun edo erronka intimo baten moduan, marmarraren atzetik nabigatze hori erreferentziak biderkatzen diren airatze malenkoniatsu baten inguruan eraikitzen da.

Joya, 2022
Acuarela, gouache y tinta china
32 x 37 cm



Joya, 2022
Acuarela, gouache eta tinta txinatarra
32 x 37 cm

Concebido como una suerte de introspección, a la manera de un re(la)to íntimo, ese navegar en pos del murmurio se construye en torno a un airearse melancólico en donde se multiplican las referencias.

A **N. Sayas**, en esa inmersión más curiosa que afligida en la naturaleza, le acompañan algunos amigos. Podría decirse que se pertrecha con nombres que le importan, que avanza nombre a nombre, poema a poema.

De ese **San Juan de la Cruz**, —«que bien sé yo la fonte que mana y corre, aunque es de noche», que le remueve tal vez un «deseo abisal»— a la sed oceánica de la que también hablaba **Freud**, pasando por sus propios textos, **Marcos N. Sayas** «descubre escondido un secreto entre las piedras...».

Animales del bosque, «habitantes del murmurio», flora y fauna, «tropas que avanzan con suavidad», crisálidas y metamorfosis... fijación de una identidad que se autodescubre en la exploración de unos dibujos que sirven de pregunta y de hallazgo.

Naturan murgiltze horretan, zeina samin baino bitxiagoa baiten, *lagun* batzuek lagunduta dago **Navarro**. Esan liteke berarentzat garrantzia daukaten izenez hornitzen dela, izenez izen eta olerkiz olerki egiten duela aurrera.

San Joan Gurutzeko hartatik —«Qué bien sé yo la fonte que mana y corre, aunque es de noche» (Ongi ezagutzen dut nik jariatzen eta isurtzen den iturria, gaua izanagatik), agian «gurari abisal» bat mugitzen dioa— **Freudek** ere aipatzen zuen egarri ozeanikora, **Marcos Navarro**k, bere testuetatik igarotzean, harrien artean sekretu ezkutu bat aurkitzen du... (*«descubre escondido un secreto entre las piedras...»*).

Basoko animaliak, «marmarreko biztanleak», flora eta fauna, «leunki aurrera egiten duten tropak», krisalidak eta metamorfosis... galdera eta aurkikuntza gisa balio duten marrazki batzuk aztertzean autodeskubritzen den identitate baten finkatzea.

Presentzien autorretratuak eta absentsien paisaiak.

Autorretratos de presencias y paisajes de ausencias.

Mezcla de símbolos y alegorías.

Metáforas directas de un ejercicio plástico que arde en deseos, que mastica el hueco y que no tiembla ante un poema porque **Marcos N. Sayas** parece querer pintar con el anhelo de reivindicar el arcano de su propio ser. compone y traza con la voluntad de dar forma a esa adivinanza sobre las claves identitarias de su propio «yo».

Sinboloen eta alegorien nahasketa.

Ariketa plastiko baten metafora zuzenak, zeina irrikaz baitagoen, hutsunea mastekatzen baituen eta olerki baten aurrean ikaratzen ez baiten, **Marcos Navarrok** bere izatearen arkanoa aldarrikatzeko grinaz margotu nahi duela dirudielako. Bere niaren identitate-gakoei buruzko igarkizun horri forma emateko asmoz konposatzen eta marrazten du.

ORGANIZACIÓN | ANTOLAKUNTZA
Fundación Centro de Arte Contemporáneo
de Huarte | Uharteko Arte Garaikideko
Zentroko Fundazioa

COLABORACIÓN | LAGUNTZA
Departamento de Cultura y Deporte
del Gobierno de Navarra | Nafarroako
Gobernuko Kultura eta Kirol Saila
Baluarte

COORDINACIÓN | KOORDINAZIOA
Íñigo Gómez
Lucía Montes
Olaia Baigorri

EQUIPO DEL CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
DE HUARTE | UHARTEKO ARTE GARAIIKIDKOK
ZENTROKO LANTALDEA
Oskia Ugarte
Betisa Ojanguren
Idoia Pastor
Íñigo Zubikoa
Íñigo Gómez
Irantzu Marquet
Cristian Sotos
David Mutiloa
Karmele Oteros
Mikel Barbería

TRANSPORTE Y MONTAJE | GARRAIOA ETA MUNTAIA
EduGARTE
David Mutiloa

DISEÑO | DISEINUA
Miguel Ayesa Usechi

IMPRESA | INPRENTA
Gráficas Alzate

TEXTO | TESTUA
Juan Zapater

TRADUCCIÓN | ITZULPENA ES > EU
Maidor Lizoain

IMÁGENES | IRUDIAK
Laida Aldaz
Txaro Fontalba
Fermín Jiménez Landa
María Jiménez Moreno
Amaia Molinet
Marcos N. Sayas
Mannaig Norel
Amaya Suberviola
Jorge Isla
Estudio Paco Mora

ISBN: 978-84-09-53063-2
DL: LG NA 1712-2023

