

ERTIBIL BIZKAIA

IKUS ARTEEN ERAKUSKETA IBILTARIA
MUESTRA ITINERANTE DE ARTES VISUALES

2015



Bizkaiko Foru Aldundia
Diputación Foral de Bizkaia

ERTIBIL BIZKAIA 2015

Ikus-Arteen erakusketa ibiltaria
Muestra itinerante de Artes Visuales

edizioa
XXXIII
edición

2015ko maiatzaren 15etik abenduaren 29ra
Del 15 de mayo al 29 de diciembre de 2015



Aurkibidea / Índice

Orria/Página

Aurkezpena / Presentación	5
Hitzaurrea / Introducción.....	7
Ibilbidea / Itinerario	11
Artista sarituak / Artistas premiados.....	13
Andere Etxegarai.....	14
Cristian Villavicencio.....	16
Amaia Molinet.....	18
Artista aukeratuak / Artistas seleccionados	21
Ana Aldama Virtu	22
María Andrés Sanz.....	24
Julen Araluce.....	26
Raquel Asensi	28
Xabier Barrios	30
Pedro Carnicer Orueta.....	32
Marta Faus	34
María de Viana.....	36
Ivan Gómez.....	38
Amaia Gracia.....	40
Maite Leyun.....	42
Edurne Martínez Arroyo	44
Damaris Pan.....	46
Ruben Pino Uribe-Etxebarria	48
Ana Riaño.....	50
Sebas Velasco.....	52
Diego Vivanco	54

«ERTIBIL BIZKAIA» gure lurralte historikoko arte-sortzaile berrien, eta beste autonomia-erkidego batzuetakoak eta Europako beste herrialde batzuetakoak izan arren euren arte-lana Bizkaian egiten dutenen, urteroko hitzordua da.

Programa hau Aldundiko Kultura Sailak antolatzen du, Bizkaiko Ortuella, Getxo, Santurtzi, Ermua, Zalla, Arrigorriaga, Derio, Igorre eta Amorebieta-Etxano udalerrien laguntzaz. Programa honen bitartez, herritarrei artearen azken joerak erakutsi nahi dizkiegu eta aldi berean sortzaileak sustatzeko eta babesteko lana egin nahi dugu. Era berean, gure ingurune hurbilenean sortzen diren abangoardiako arte-joeren erakusleihoa izan nahi etengabe horretan, joera horiek EAeko beste lurralte historiko batzuetara eraman ditugu; aurreko edizioetan erakusketa Araban ikusgai ipini zen bezala, 2015eko edizioan estreinako aldiz Gipuzkoara iritsiko da. Zehazki Eibar udalerria izango da ERTIBIL BIZKAIA ikusgai jarriko duena 2015-09-29tik 2015-10-18ra.

Edizio honetako erakusketa eratzen duten artelanek sortzaile gazteen argudioak eta proposamenak adierazten dituzte. Horrela, artistek gizarte garaikideaz daukaten ikuspegia erakusten digute eta abangoardiako joerak agerrazten dituzte. Horregatik, joera horiek hartzaleen interpretazioa zabalik daude.

Bizkaiko Foru Aldundiaren izenean, ERTIBIL BIZKAIA 2015en parte hartu duten arte-sortzaileen partaidetza eskertzen dut, aukeratuak izan nahiz ez izan, eta bide honetan edo etorkizunean hartzen duten beste edozein bidetan zortea izatea opa diet.

«ERTIBIL BIZKAIA» es la cita anual para jóvenes creadores artísticos emergentes de nuestro Territorio Histórico y de otras Comunidades Autónomas y países europeos que desarrollan su labor creativa en Bizkaia.

Con este programa, organizado por el Departamento Foral de Cultura en colaboración con los municipios vizcaínos de Ortuella, Getxo, Santurtzi, Ermua, Zalla, Arrigorriaga, Derio, Igorre, Amorebieta Etxano, pretendemos mostrar a la ciudadanía las tendencias más actuales del arte y, a la vez de apoyar, servir para promocionar a los propios creadores. Igualmente, en su afán permanente de ser un escaparate de las tendencias artísticas de vanguardia que se generan en nuestro entorno más próximo, quiere hacer llegar éstas a otros Territorios Históricos de la CAV y, si en ediciones anteriores la Muestra fue expuesta en Álava, en la edición de este año 2015 llega por primera vez a Guipúzcoa; en concreto será el municipio de Eibar el que expondrá ERTIBIL BIZKAIA en las fechas del 29-09 al 18-10-2015.

Las obras que configuran la muestra de esta edición expresan argumentos y propuestas de creadores/as jóvenes. Los y las artistas ofrecen así su visión de la sociedad actual y ponen de manifiesto las tendencias vanguardistas, por lo que éstas están abiertas a las diferentes interpretaciones de los/las receptores/as.

En nombre de la Diputación Foral de Bizkaia, agradezco la participación de los/las creadores/as artísticas que han concurrido a ERTIBIL BIZKAIA 2015, hayan sido seleccionados/as o no y les deseo suerte en este camino o en el que decidan emprender en el futuro.

Miren Josune Ariztondo Akarregi
Kulturako foru diputatua / Diputada Foral de Cultura

Modalitateak gaur egungo moduan / Modalidades al modo de hoy

«Ertibil-Bizkaia» Ikus Arteen Erakusketa Ibiltarirako dealdia arautzen duten oinarriek obra partaideei oso baldintza gutxi ezartzen dizkiete. Obra berriak izango dira, sarik jaso ez dutenak eta «pintura, eskultura, grabatu, argazki eta DVD-bideoaren modalitateetan» kokatzen direnak. Agian, azkeneko baldintza hau da adierazgarriena gai artistikoen egungo egoerari buruz eta, bereziki, iraganeko beste modu batzuekiko arte-obrak antolatu eta kategorietan jartzeko gaur egungo moduak bereizten dituen distanziari dagokionez. Hemen izan daitezkeen obren eremuaren antolamendu pragmatiko hutsa aipatzen da, hain zuzen ere, deialdira aurkez daitekeena. Ildo horri jarraiki, instalazioak baztertuak daude arrazoi praktikoengatik. Izan ere, erakusketa ibiltarirako erakusketa-aretoen motarekin zerikusia dute. «Modalitateen» araberako antolamendua modurik zabalenean piezaren produkzio-teknikari dagokio eta formatu, euskarri, material eta, noski, edukiari buruzko edozein gogoeta kanpoan uzten du.

Piezak antolatzeko orduan gogoeta-sorta hori guztia bantztertzea jada oso esangarría da. Gaur egun, noski, ez litzateke ulertuko arte-erakusketa garaikideak material bat beste batzuen gainetik gailentzea edo hasiera batean obren formatua zehaztea. Arte Ederren Akademiari dago-kion urrezko aldian, ordea, edozein deialditan ohikoena litzateke, hain zuzen ere, gaia, materiala eta formatua zehazki mugatzea: adibidez, Bibliaren gaiarekin gorputz osoko irudia, marmolean landua, edo brontzezko busto klasikoa eskatzen duen lehiaketa. Bakarrik argibide zorrotzakin ulertzten zen talentu artistikoen bidezko lehiaketa egin zitekeela.

Bakarrik gure garaiaik berdindu ditu bakar etengabean azalpen artistiko guztiak, demokrazia estetiko erradikalaren agindua erabiliz. Errenazimentutik gaur arte, berriz, arte modernoak (hau da, artea den neurrian berez kontzientzia duen artea) ia beti bereizgarrien eta hierarkien erreinua osatu du. Errenazimentuan bertan inauguratu ziren, *arti del disegno* izenekoek (hots, marrazkia behar duten arteek: pinturak, eskulturak eta arkitekturak) ustez geometria eta astronomiarekin zuen ahaidoresunarengatik Antzinatik musikari zegokion pribilegiozko tokia aldarrikatu zutenean. Leonardo da Vinciren *Trattato della pittura* lanean ikus dai-

Las bases que regulan la convocatoria para la Muestra Itinerante de Artes Visuales «Ertibil-Bizkaia» imponen muy pocas condiciones a las obras participantes. Deben ser obras recientes, no premiadas y que se encuadren dentro de las «modalidades de pintura, escultura, grabado, fotografía y DVD-vídeo». Es quizás esta última condición la que resulta más elocuente del estado actual de los asuntos artísticos y, en particular, de la distancia que separa los modos contemporáneos de ordenar y categorizar las obras de arte respecto de otros modos pretéritos. La que aquí se menciona es una ordenación puramente pragmática del campo de obras posibles que podrían presentarse a la convocatoria. Tanto es así, que las instalaciones aparecen excluidas por razones también eminentemente prácticas, relacionadas con el tipo de salas de exposiciones por las que itinera la muestra. Esta ordenación por «modalidades» refiere del modo más amplio posible a la técnica de producción de la pieza, dejando fuera cualquier consideración sobre su formato, soporte, material y, por supuesto, contenido.

La exclusión de toda esta serie de consideraciones a la hora de ordenar las piezas ya resulta muy significativa. Hoy en día, en efecto, no se entendería que una muestra de arte contemporáneo privilegiase un material sobre otro o determinase de entrada el formato de las obras. En la época dorada de las Academias de Bellas Artes, sin embargo, lo usual en cualquier convocatoria hubiera sido precisamente la delimitación exacta de tema, material y formato: un concurso que pidiera, por ejemplo, una figura de cuerpo entero con tema bíblico esculpida en mármol o un busto clásico en bronce. Únicamente unas instrucciones tan rigurosas, se entendía, permitían una justa competición de los talentos artísticos.

Sólo nuestra época ha llegado a igualar en un único continuo, bajo un imperativo de democracia estética radical, todas las manifestaciones artísticas. Desde el Renacimiento hasta hoy, sin embargo, el arte moderno (es decir, el arte que tiene propiamente conciencia de sí en cuanto arte) ha conformado casi siempre un reino de distinciones y jerarquías. Estas se inauguran en el Renacimiento mismo, cuando las *arti del disegno* –esto es, las artes que precisan del dibujo: pintura, escultura y arquitectura– reivindican el lugar de privilegio que desde la Antigüedad había correspondido a la música por su supuesto parentesco con la geometría y la

tekeen bezala, Errenazimentuko artistentzat arteen arteko desberdintasuna praktikak eskatzen zuen ezagutzak marcatzen zuen. Ildo horri jarraiki, pintoreak, eskultoreak edo arkitektoak perspektibaren lege konplexuak ezagutu behar zituzten, bien bitartean, olerkariak gezur ederrak ehuntenko zientzia besterik ez zuen behar. Ondoren, ilustrazioaren estetikak interesik ezan finkatu zuen irizpide erabakigarria (Kantek *Iritziai buruzko kritikan* definitu zuen bezala) eta arte aplikatuen -helburu praktikoan oinarrituak- nahiz arte ederren -bakarrik ahalmenen joko eskuzabalari erreparatzten diote- arteko amildegia eratu zen.

Baina XIX. mendera tematu zen sistema estetiko neketsuak eratzen, arte desberdinaren artean hierarkia argia zehazteko. Saiakera horietatik bereizten gaituen distantzia handia azaltzeko, Arthur Schopenhauerrena baino adierazgarriagoak gutxi daude. *Mundua borondate eta irudikapen bezala* (1818) bere biziko obra ospetsuaren espruan, Schopenhauerrek gogoeta guztiak egia bakar eta errebelatuaren mende jartzen ditu: mundua betiko borondate infinitu bakarraren adierazpen multiformea da, beti goseti, beti sufritzen, bere burua irensten duena; gure inguruak ikusten duguna gure zentzumenek borondateaz eratzen duten iruzurrezko irudikapena besterik ez da. Schopenhauerrek bakarrik errebelazio metafisikoari erantzuten dion eremu estetikoaren antolamendua ulertzen du. Artea borondate asegabe eta sufrimenduzkoaren gizakunde bezala gure egiazko funtsa ezagutzen laguntzen digun neurrian, ahalik eta baliotsuagoa da. Printzipio horretatik abiatuta, arteen hierarkia zehazten du, borondatearen azalpen xumeagoak edo konplexuagoak adierazteko gaitasunaren arabera. Ildo horri eutsiz, oinarrizko indar desberdinaren artean jokoa adierazten duten arteak, daude. Hemen borondatearen joera itsu edo behe-mailako bultzada bezala interpretatzen dira. Ondoren, landare-deikundeak azaltzen dituzten arte-obraak leudeke: natura hila edo paisaien pintura, baina baita lorategia ere. Goiko maila, noski, animalien pinturak eta eskulturak betetzen dute, bien bitartean, hierarkiaren gailurra giza espiritu eta, beraz, borondate autokontzientea adierazten duten arteei gordetzen zaie: pintura eta eskultura historikoa eta olerkia. Gainean eta hierarkia honetatik urrunago, musika, borondatearen deikunde abstraktua eta hitzik gabeko egiazko metafisika, legoek.

Halako ezaugarriak dituen sistema hierarkikoa gaur egungo jendearen begietatik oso urrun dago. Egungo ikuspuntutik, nagusi den zurrara arbitrarioarena da. Arkitektura natura hilpean edo animalien pintura lorategien gainean antola-

astronomía. Como puede apreciarse en el *Trattato della pittura* de Leonardo da Vinci, para los artistas renacentistas la diferencia entre las artes venía marcada por el conocimiento que exigía su ejercicio. Así, un pintor, un escultor o un arquitecto necesitaban conocer las complejas leyes de la perspectiva, mientras que un poeta no requería mayor ciencia que la de tejer bellos embustes. Posteriormente, la estética de la Ilustración fijó el criterio decisivo en el desinterés (tal y como quedó definido por Kant en su *Critica del juicio*) y fundó así el abismo entre las artes aplicadas –interesadas en un fin práctico– y las bellas artes –que obedecen sólo al juego desinteresado de las facultades–.

Pero fue el siglo XIX el más empeñado en construir trabajosos sistemas estéticos que estableciesen una jerarquía clara entre las distintas artes. Pocos son más reveladores que el de Arthur Schopenhauer de la enorme distancia que nos separa de tales intentos. En el marco de la obra magna de su vida, *El mundo como voluntad y representación* (1818), Schopenhauer subordina todas sus consideraciones a una sola verdad revelada: el mundo es la multiforme manifestación de una única Voluntad eterna e infinita, siempre hambrienta, sufriendo siempre, que se devora a sí misma; lo que vemos a nuestro alrededor no es sino la representación engañosa que nuestros sentidos se forman de la Voluntad. Schopenhauer sólo puede concebir una ordenación del ámbito estético que obedezca a esta revelación metafísica. El arte es tanto más valioso cuanto más nos ayuda a conocer nuestra verdadera esencia como encarnaciones de la Voluntad insaciable y sufriente. A partir de este principio, establece una jerarquía de las artes, según su capacidad para expresar manifestaciones más simples o más complejas de la Voluntad. Así, en la base hallamos la arquitectura y la hidráulica, artes que ponen de manifiesto el juego entre diversas fuerzas elementales de la naturaleza, interpretadas aquí como tendencias ciegas e impulsos inferiores de la Voluntad. A continuación vendrían aquellas obras de arte que muestran sus encarnaciones vegetales: el bodegón o la pintura de paisajes, pero también la jardinería misma. El escalón inmediatamente superior lo ocupan, en buena lógica, la pintura y la escultura de animales, mientras que la cúspide de la jerarquía se reserva a las artes que expresan el espíritu humano y, por tanto, la Voluntad autoconsciente: la pintura y la escultura de tema histórico, y la poesía. Por encima y más allá de esta jerarquía se encontraría la música, encarnación abstracta de la Voluntad y auténtica metafísica sin palabras.

Un sistema jerárquico de tales características no puede aparecer más ajeno a los ojos del público contemporáneo. La impresión que en él predomina, desde la perspectiva actual, sólo puede ser la de lo arbitrario. Ordenar la arqui-

tzea: ez da bakarrik gaur egun erabaki horiek arrazoirik ez izatea; are gehiago, defendatzeko ezin daiteke arrazoirik imajina. Bitxia iruditzen zaigu balio estetikoaren eztabaidan gaia edo obraren euskarri material sartzea. Gaur egun Ertibil bezalako deialdira aurkezten diren piezek banaka egiten dute eta beren baliabideen eraginkortasun bakarraz fidatzen dira. Beren gaiaren, generoaren edo formatuaren antolamenduak aldez aurretiko hierarkian eman dezaken segurtasuna ez dute kontuan hartzen. Iza ere, arte-obra askok baliabide eta euskarrien artean onartuak dauden mugen iraultzan bere balio estetiko bereizgarria aldarrikatzeko aukera ikusten du. Aurtengo erakusketan hautatutako proposamenen artean zenbait argazkiaren eta instalazioaren, pinturaren eta eskulturaren edo bideoaren eta *performancearen* arteko orpoan kokatzen da, hain zuzen ere. Muga lauso eta aldakorrak dituzten modalitate hauek, betiere proposamen berriengatik iraultza edo ezeptapena izan dezaketenak, agian, arte garaikideak gaur egun onar dezakeen antolamendu bakarra dira.

tectura bajo el bodegón o la pintura de animales sobre la jardinería: no se trata sólo de que tales decisiones parezcan inmotivadas hoy en día, sino que ni siquiera cabe imaginar las razones que podrían aducirse en su defensa. Hasta tal punto nos resulta extraña la consideración del tema o del soporte material de una obra en la discusión de su valor estético. Las piezas que se presentan hoy a una convocatoria como la de Ertibil lo hacen individualmente, confiando en la sola eficacia de sus propios recursos y sin contar con la seguridad que pudiera conceder la ordenación de su tema, su género o su formato en una jerarquía preexistente. De hecho, no son pocas las obras de arte que ven precisamente en la subversión de las fronteras aceptadas entre medios o soportes una ocasión para reivindicar su valor estético diferencial. Entre las propuestas seleccionadas en la muestra de este año figuran varias que se sitúan justamente en el quicio entre la fotografía y la instalación, la pintura y la escultura, o el video y la *performance*. Estas modalidades de límites difusos y cambiantes, siempre susceptibles de verse subvertidas o negadas por cada nueva propuesta, son quizás la única ordenación que puede aceptar hoy en día el arte contemporáneo.

J. Cuenca

Ibilbidea / Itinerario

BILBAO (INAUGURACIÓN)

Sala Rekalde

Maiatzaren 15etik uztailaren 5era
15 de mayo al 5 de julio

ORTUELLA

Ortuellako Kultur Etxea

Uztailaren 7tik 29ra
7 de julio al 29 de julio

GETXO

Sala Torrene

Uztailaren 30etik Abuztuaren 21era
30 de julio al 21 de agosto

SANTURTZI

Casa Torre Jauregia

Irailaren 1etik 13ra
1 de septiembre al 13 de septiembre

ERMUA

Lobiano Kultur Gunea

Irailaren 15etik 27ra
15 de septiembre al 27 de septiembre

EIBAR

Sala de Exposiciones Portalea

Irailaren 29tik urriaren 18ra
29 de septiembre al 18 de octubre

ZALLA

Kultur Etxeko Erakusketa Aretoa

Urriaren 20tik azaroaren 1era
20 de octubre al 1 de noviembre

ARRIGORRIAGA

Udal Erakusketa Aretoa

Azaroaren 3tik 15era
3 de noviembre al 15 de noviembre

DERIO

Kultur Birika

Azaroaren 17tik 29ra
17 de noviembre al 29 de noviembre

IGORRE

Igorreko Kultur Etxea

Abenduaren 1etik 13ra
1 de diciembre al 13 de diciembre

AMOREBIETA-ETXANO

Zelaieta Zentroa

Abenduaren 15etik 29ra
15 de diciembre al 29 de diciembre

artista sarituak / artistas premiados

Pieza honetan alderdi teknikoa da nabarmentzen den lehenengo. Pantailan bi bideo-seinale independiente agertzen dira, formatu desberdinako bi leihotan. Inguratzen eta elkarri isolatzen dien hondo beltzaren gainean mozten dira. Fotograma bakoitzaren eratze teknikoak berak jada jendea prestatzen du, aldi berean nolabait kontra egiten duten bi mezu jasotzeko. Noski, bi seinaleen edukiek zenbait kontrakotasun dituzte eta bideoan zehar azalduz doaz. Batetik, kamerak bere surrealdean eserita dagoen gizonezko gazteari fokatzen dio. Etxeko giroan kokatuta, hormaren aurrean eta argi artifizialpean, gizonezkoak hainbat aldiz aldatzen du jarrera, baina sofaren toki berean eserita dirau. Musika irribarretsu entzuten du, baita kulunkatuz eta txalotuz lagundu ere. Bestetik, kamerak grabatzen ari den pertsonaren oinak fokatzen ditu. Aire zabalean mugitzen da, basoaren bitartez, zero oskarbi eta argitsupear. Irudiaren erdialdea hartzen duten botek erreka txikiaren ibilguia jarraitzen dute. Gainera, gainazala izoztua dago. Pasabidean aurkitzen duten izotza puskatuz doaz. Denbora bat igarota, ahotsak hala aitortzen du: «Oinak blai-blai eginak ditut» eta ez da harrigarria haur bat kameraren atzean ikustea; plisti-plastarena ohiz haurren gozamena da.

Orduan, gauza askok bereizten ditu sofan eseria dagoen heldua eta basoan korrika dabilen haurra. Baina, dirudienez, gainerakoentzako artetik bat nagusitzen da eta kontraesanen irakurketa egiten behartzen du: gizonezko gaztearen behin eta berrizko kulunkak espektro autistaren asaldurari dagokion sintoma karakteristiko bat da. Ekintza-askatasunak, lengoiaaren bitartez komunikatzeko gaitasunak, arakatze-jarrerak eta jokoak, dirudienez, tentsio gehituarekin bi bideo-seinaleak kontrajartzen dituzte: marko beltza, itxuraz, amildegira doa, zeharkaezina. Piezak, beriz, bideo-seinaleek bereizten dute-nari buruz ez du hitz egiten, protagonistei elkartzen dienari buruz baizik. Gizonezko gaztea ez dago gozamen-unean, bizi-potentziaren momentuan. Bere existentzia oso-osorik entzuten duen musikan kontzentratzen da, umearena puskatzen duen izotzean kontzentratzen den bezala. Kulunka haurren keinua edo gure ahulezia babestu eta kaosaren kontra sendotzen gaituzten eguneroko bizimoduko ohitura guztiak baino errepikakorragoa ez da. Gizonezko gaztearen ondoan, pertsona batek maitasunez jartzen dio kapela eta hurbil mantentzen da, jarrera babeslearekin. Halaber, haurra, abenturaren amaieran estropezu egin eta lurrera erortzen denean, korrika ateratzen da lasaitu eta lehortzen lagunduko dion norbaiten bila. Piezak guztiak elkartzen gaituen ahulezia erkidea eta salbatu nahiz zentzua ematen dioten poztasun- eta maitasun-une partekatuak aipatzen ditu.

Es el aspecto técnico lo primero que destaca en esta pieza. En la pantalla aparecen dos señales de video independientes, que se muestran en dos ventanas de formato distinto. Estas se recortan sobre un fondo negro que las rodea y las aísla una de otra. La misma constitución técnica de cada fotograma prepara ya al público para la recepción simultánea de dos mensajes que se oponen en algún sentido. Los contenidos de ambas señales, en efecto, presentan una serie de oposiciones que se van desplegando a lo largo del video. De un lado, la cámara enfoca a un hombre joven que está sentado frente a ella. Situado en un entorno doméstico, delante de una pared y bajo luz artificial, el hombre cambia varias veces de postura, pero permanece sentado en el mismo lugar del sofá. Escucha música sonriente, y la acompaña balanceándose y dando palmadas. Del otro lado, la cámara enfoca los pies de la persona que está grabando. Se mueve al aire libre, a través de un bosque, bajo un cielo despejado y luminoso. Las botas que ocupan el centro de la imagen van siguiendo el curso de un pequeño arroyo cuya superficie se ha helado. Van rompiendo todo el hielo que encuentran a su paso. Al cabo de un rato, una voz confiesa: «Tengo los pies empapados», y no sorprende descubrir a un niño detrás de la cámara; el del chapoteo es un placer típicamente infantil.

Muchas cosas distinguen, entonces, al adulto sentado en el sofá del niño que corre por el bosque. Pero una parece imponerse a las demás y forzar una lectura de esta serie de oposiciones: los balanceos repetitivos del hombre joven son uno de los síntomas característicos de un trastorno del espectro autista. La libertad de acción, la capacidad de comunicarse mediante el lenguaje, la actitud de exploración y juego parecen oponer ahora con tensión redoblada ambas señales de video: el marco negro parece abismarse, infranqueable. Y sin embargo la pieza no habla de lo que separa las señales de video, sino de lo que une a las personas que las protagonizan. El hombre joven se nos muestra en un momento de disfrute, de potencia vital. Su existencia se concentra por entero en la música que escucha, como la del niño se concentra en el hielo que rompe. Su balanceo no es más repetitivo que el gesto del niño o que todas esas rutinas de nuestra vida cotidiana que protegen nuestra vulnerabilidad y nos afirman contra el caos. Junto al hombre joven, una persona le coloca con cariño un sombrero y se mantiene cerca, en actitud protectora. También el niño, cuando al final de su aventura tropieza y cae al suelo, sale corriendo en busca de alguien que le calme y le ayude a secarse. La pieza señala a esta común vulnerabilidad que a todos nos une, y a los momentos de alegría y de cariño compartidos que la salvan y le dan sentido.



Makina batek gure mugimenduak jarraitzea kezkagarria alda? Hori da, hain zuen ere, *Perímetro espacial* eskulturak egiten duena. Mugimenduaren sentsorea du eta eskulturen goiko aldeak pasatzen garenean biratzen du, bere bisoreoa bisitarirantz orientatuz. Gu erakusketako piezen inguruan biratzera ohitura gaude eta izan ditzakeen angelu desberdinatik begiratzen dugu. Hemen, ordea, mugimendu-askatasuna makinaren beraren biraketagatik mugatuta dago eta ia ezin dugu eskulturaren atzeko aldea ikusi. Hala, itxuraz, ekintzaren gaitasuna eta ekimena alderantzikatzen dira. Makina batek gure mugimenduak hau teman eta jarraitzen gai izateak sortzen digun kezka gure eguneroko ingurunean gauzatu izanaren beldurra egiazatza besterik ez da. Gure urratsak zaintza teknologikoaren aparatu trinkoak neurten ditu, begiratu eta gure mugimenduen aurrean erreakzionatu ostean. Bakarrik bi adibide jartzeagatik: gure ibilbideak makina bat segurtasun-kamerak grabatzen ditu; gure bilaketak Interneten erregistratzen dira bideratzen zaizkigun iragarkiak personalizatzeko.

Erakusketa-aretoaren espacio neutroan, jarraipen mekanikoaz salbu gaudela eta seguro nahiz libre sentitzen garela uste dugun horretan, Cristian Villavicencio gure beldurak azalerazten ditu. Baino modu ludikoan egiten du. Makinak betiere bisoreoa bisitarirantz bideratzen du eta barruan begiratzeko gonbita luzatzen dio. Tentazioari amore ematen zaionean, barruan pantaila bat ikusten da eta erakusketa-aretoa azaltzen du eta, gainera, hori biderkatzen duten ispi-luen horma batzuk ere ikus daitezke. Makinak erakuts dezakeenari buruzko jakin-minak kaxa ibiltariak gogorarazten ditu halabeharrez. Izen ere, horiek XVIII. mendeko erdialdeaz gero, ferietan ikuskizun handiak izan ziren. Perspektiban bista txikiak zituzten argiekin eta lenteen bitartez handitzen ziren. Kaxa horietako baten izenitaliera *mondo nuovo* da eta, horri erreparatuz, hain mekanismo optiko errazak jendean sortarazten zuen sentipenaren ideia izan dezakegu. Villavicencioaren makinak erakusten diguna ez da mundu berririk, gurea baizik, baina ikuspegi ezezagunetik ikusita. Hori da arte arrakastatsuaren pribilegioa, alegia.

Hay algo de inquietante en que una máquina siga nuestros movimientos. Eso es lo que hace, precisamente, la escultura *Perímetro espacial*. Equipada con un sensor de movimiento, la parte superior de la escultura va rotando a nuestro paso, orientando su visor hacia el visitante. Estamos acostumbrados a que seamos nosotros los que giremos alrededor de las piezas de una exposición, observándolas desde los diversos ángulos posibles. Aquí, en cambio, esa libertad de movimientos se ve coartada por la rotación de la propia máquina, que apenas nos deja ver la parte de atrás de la escultura. Esta parece quedar así investida de iniciativa y capacidad de acción. La inquietud causada por el hecho de que una máquina detecte nuestros movimientos y los siga no es en realidad sino la constatación de un temor que ya se ve materializado en nuestro entorno cotidiano. Nuestros pasos están medidos por un denso aparato de vigilancia tecnológica que nos observa y reacciona a nuestros movimientos. Por poner solo dos ejemplos: nuestros itinerarios son grabados por un sinfín de cámaras de seguridad; nuestras búsquedas en Internet son registradas para personalizar los anuncios que se nos destinan.

En el espacio neutro de la sala de exposiciones, donde nos creemos a salvo de este seguimiento mecánico y donde nos sentimos seguros y libres, Cristian Villavicencio saca a relucir nuestros miedos. Pero lo hace de un modo lúdico. La máquina orienta siempre su visor hacia el visitante, invitándole a mirar adentro. Cuando se cede a la tentación, se ve dentro una pantalla que muestra la sala de exposiciones, y unas paredes de espejo que la multiplican. La curiosidad por lo que la máquina pueda mostrarnos recuerda inevitablemente a las cajas itinerantes que desde mediados del XVIII fueron uno de las grandes atracciones de las ferias. Contenían pequeñas vistas en perspectiva iluminadas y aumentadas por medio de lentes. El nombre italiano para una de estas cajas era *mondo nuovo*, lo que da buena idea de la sensación que causaba en el público un mecanismo óptico tan sencillo. Lo que nos muestra la máquina de Villavicencio no es ningún mundo nuevo, sino el nuestro, visto desde una perspectiva inédita. Este es el privilegio del arte exitoso.



PERÍMETRO ESPACIAL, 2015
ZUREZKO ERAIKINA, MEKANISMO BIRAKARIA, 3D-DUNEKO IMPRIMATZEA - CONSTRUCCIÓN MADERA, MECANISMO GIRATORIO, IMPRESIÓN 3D
130 x 40 X 40 cm.

Gure garaiko hirugarren mendera arte Palatinoko muinoan, begirune handiz, artzainen txabola zaharra babestu zen. Lastoz eta egurrez eraikia zegoen. Erromatarrek Romuli etxea, hiriko fundatzailearen jatorrizko etxea, ikusten zuen. Bakarrik Romuloren erlikia zelako, Errromako biztanleak ez ziren halako eraikuntza aldarrikatzeko orduan lotsatzen; bestela, Imperioaren mugaz bestalde edozein herri barbaroren berariazkotzat joko zuten. Agian, adibide ohoratu horrek Vitruvio animatu zuen txabola (*tugurium*) arkitektura ororen jatorri modura hartzera. Hala zehaztu zuen *De Architectura* II. liburuko lehenengo kapituluan. Ildo horri jarraiki, eraikuntza guztien oinarrian natur motibazio beza la dago aterpea behar izana. Errenazimentuan Vitruvioren tratatua berriz aurkitu zenean, egoera paradoxiko bat suertatu zen: batetik, empresa arkitektoniko ororen arau-kanon berehala bihurtu nahi izan zen; bestetik, Erdi Aroan testu latindarra irudikatzen zuten irudiak (jatorriz izan bazituen) galdu ziren eta, beraz, fantasiaz berreratu ziren.

giza gorputzaren eta eraikinaren proporciones arteko korrrelazioen inguru Vitruvioren hausnarketek ilustrazio berreraikiaren sajakuntza ugari eragin zituzten, Errenazimentu italiarraren sinbolo bihurtzen bukatu zuena barne: Vitruvioren gizonezko ospetsua, Leonardo da Vinci marratzutakoa. *Tugurium* apalak, ordea, ez zuen arreta handik izan XVIII. mendera arte, ilustratuek kulturaren arlo guztiak jatorrizko natur oinarrian ainguratzearekin amesten hasi zirenean. Hura, orduan, arkitekturen jatorri historiko eta azken natur arau bihurtu zen eta horrela ireki zuen idea, adibidez, Marc-Antoine Laugieren *Essai sur l'Architecture* (1755) frontispicio arte, Charles Eisenen grabatuan. Argazki baten gainean argi-trazu gutxi batzuekin, Amaia Molinetek Eisenen grabatua oroitzea lortu du eta gai ohoratu honi gaur egungo irakurketa ematen dio. Paradigma arkitektoniko bezala txabolak, zalantzak gabe, Augustoren Erroman eta kaleratzeen Spainian ez du esanahi bera.

Hasta el siglo tercero de nuestra era se preservó en la colina del Palatino, con gran reverencia, una antigua choza de pastores construida en paja y madera. Los romanos veían en ella la Casa Romuli, la primitiva vivienda del fundador de la ciudad. Solo su condición de reliquia de Rómulo hacía que los habitantes de Roma no se sintieran avergonzados de reivindicar una construcción que de otro modo hubieran considerado propia de algún pueblo bárbaro allende las fronteras del Imperio. Fue quizás este venerado ejemplo lo que animó a Vitruvio a considerar la choza (*tugurium*) como origen de toda arquitectura. Así lo detalla en el capítulo primero del Libro II del *De Architectura*, señalando la necesidad del refugio como motivación natural que se halla en la base de toda construcción. Cuando en el Renacimiento se redescubrió el tratado de Vitruvio se dio una situación paradójica: por un lado, quiso convertirse de inmediato en canon normativo de toda empresa arquitectónica; por otro lado, a lo largo de la Edad Media se habían perdido las imágenes que ilustraban el texto latino (si es que este las tuvo originalmente), lo que obligaba a reconstrucciones más o menos fantásticas.

Las reflexiones de Vitruvio en torno a la correlación entre las proporciones del cuerpo humano y las de un edificio suscitaron numerosos ensayos de ilustración reconstruida, incluyendo la que acabó convirtiéndose en el símbolo mismo del Renacimiento italiano: el célebre hombre de Vitruvio dibujado por Leonardo da Vinci. El humilde *tugurium*, sin embargo, no alcanzó tanta atención hasta el siglo XVIII, cuando los ilustrados soñaban con anclar todas las áreas de la cultura en el fundamento natural del que procedían. Aquel se convirtió entonces en el origen histórico y la norma natural última de la arquitectura, y fue así como se abrió camino, por ejemplo, hasta el frontispicio del *Essai sur l'Architecture* (1755) de Marc-Antoine Laugier, en grabado de Charles Eisen. Con unos pocos trazos de luz sobre una fotografía, Amaia Molinet logra evocar este grabado de Eisen y aportar a este tema venerable una relectura contemporánea. La chabola como paradigma arquitectónico no tiene sin duda el mismo significado en la Roma de Augusto y en la España de los desahucios.



NOCIONES DE HABITABILIDAD, 2015
ARGAZKIA/KUTXA ARGIA - FOTOGRAFÍA/CAJA LUZ
65 x 100 cm.

artista aukeratuak / artistas seleccionados

Ikatz-ziria gizakiaren baliabide grafikorik zaharrenetako da: materia organiko errea; horrekin betiere edozein gai-nazaletan markatu dira gizakiaren irrikak eta itxaropenak, beldurak eta doluak. Jatorrizko belztasunetik, denboraren hondotik bezala, etxe baten silueta argitsua sortzen da. Fatxada besterik ez da azaleratzen, simplea, pobrea, apain-garrik gabekoa; bien bitartean, teilatua eta alboko hor-mak ezin ikusizkoak dira. Etxearen aurrean, aldapan bideak begirada ezkerralderantz desbideratzen du, eskuinean lu-zatzen diren itzaletatik eskalatu nahi izango balu bezala. Ikastetxerako bidea da, izenburuak jakinarazitakoaren modura; haurtzaroko eguneroko bidea, hain zuen ere, bihur-gune, zulo, belar-izpi bakoitza errepikatuta esangarri bihurtzen den hora. Haurraren begirada harrituaren au-rean, lilura eta beldurra edozein objektutan elkar daitezke eta ikatzarekin betirako oriomenean marraztuta geldituko da. Ana Aldamak bitarteko egokienekin haurren begirada-ren giza unibertsal hori jasotzen du.

El carboncillo es el más antiguo de los recursos gráficos del ser humano: materia orgánica calcinada con la que se han marcado desde siempre, sobre cualquier superficie, los anhelos y las esperanzas, los terrores y los duelos del ser humano. Surge aquí de esta negrura primigenia, como del fondo del tiempo, la silueta iluminada de una casa. Emerge apenas la fachada, simple, pobre, sin un adorno, mientras que el tejado y las paredes laterales permanecen invisibles. Ante la casa, un camino en cuesta desvía la mirada hacia la izquierda, como si quisiera escapar de las sombras que se alargan desde el lado derecho. Es el camino al cole, como informa el título; el camino cotidiano de la infancia donde cada recodo, cada bache, cada brizna de hierba se tornan significativos por reiteración. Ante la mirada asombrada de un niño, la fascinación y el terror pueden converger sobre cualquier objeto, que quedará trazado a carbón en su memoria para siempre. Ana Aldama recoge con los medios más apropiados este universal humano de la mirada infantil.



CAMINO AL COLE, 2015
IKATZ-MARRAZKIA, ARKATZA ETA PAPER GAINeko PASTELA - CARBONCILLO, LÁPIZ Y PASTEL SOBRE PAPEL
80 x 60 cm.

Emakumezko gaztearen bustoa hondo urdinaren gainean mozten da. Irudiak Bronzinoren erretratuen (*cinquecento* garaiko florentziar erretratuaren gailurra) aire klasiko eta denboraz kanpokoa du. Orduan, Florentzian erretratu modernoaren lehenengo mota normalizatua garatu zen: emakumezko gaztearen bustoa, kolore bakarreko hondoaren gainean zentratua, aho itxiarekin, keinu lasaiarekin eta begirada begiraleari bideratuta duela, arinki okertuta dagoen posiziotik. Baino biluztasunak hemen halako erretratu-motetan estatusa adierazten zuten ikur oparoak eta aurreko posizioak hiru laurdenak ordezkatzen ditu. Denboraz kanpoko airea izan arren, aurrealdera egoteak, biluztasunak, irudiaren berehalakotasunak izaera garaikidea agerian uzten du. María Andrés euskarri bezala publizitate-euskarriak gogorarazten dituen olana aukeratu du eta gaur egun, hain zuzen ere, halako irudi-motak bertatik erasotzen du. Bronzinoren erretratua ikusten dugunean, publizitatearen berehalako eta biluztasuneko irudietan heziak dauden begien bitartez egiten dugu. Gaur egun publizitatea artearen historiarekin edozein elkarritzetarako bitartekaritza unibertsala da.

El busto de una mujer joven se recorta sobre un fondo azul. La imagen tiene el aire clásico y atemporal de los retratos de Bronzino, cima del retrato florentino del *cinquecento*. Se desarrolló entonces en Florencia uno de los primeros tipos normalizados del retrato moderno: el busto de una mujer joven, centrado sobre un fondo monocromo, con boca cerrada, gesto sereno y la vista dirigida al observador desde una posición ligeramente escorada. Pero la desnudez sustituye aquí a los opulentos signos que revelaban el estatus en ese tipo de retratos y la posición frontal a la de tres cuartos. Pese a su aire atemporal, la frontalidad, la desnudez, la inmediatez de la imagen descubre su condición contemporánea. El soporte elegido por María Andrés es una lona que recuerda a los soportes publicitarios, que es precisamente desde donde suele asaltarnos hoy este tipo de imagen. Cuando vemos un retrato de Bronzino, lo hacemos a través de unos ojos que están educados en imágenes de inmediatez y desnudez publicitarias. La publicidad es hoy la mediación universal para cualquier diálogo con la historia del arte.



00000001X, 2014
ARGAZKIA - FOTOGRAFÍA
137,6 x 111 cm.

Trafiko eta Aparkatzeari buruzko Ordenanza (TAO), batez ere, modu desberdinetan markatutako espazioen bitartez ageri da, baina, lehenik eta behin, denboraren erregulazio ekonomikoa da. Normaltasunez onartzen dugu denbora erostea, espazio publikoaren eguneroko erabilera antolatzeko modurik logikoenak baita. Dena den, hori da, hain zuzen ere, kapitalismoaren garaipenaren sintomariak onena. XIII. mendean Guillaume d'Auxerre teologoak lukurreriaen Erdi Aroko kondena orokortuarekin bat zetorren eta lukuariak «denbora saltzen duela» eskandalizatua egiaztatzeko aukera zuen. Diruak denbora eros edo sal dezakeela azaltzen duen Erdi Aroko assaldura kapitalismoaren hasieran Benjamin Franklinek iragarritako berri on bihurtu zen: denbora dirua da. Gure bizimoduan oso errrotuta dagoen printzipioaren kontra Julen Araluzek ekintza hutsalaren kixote-defentsa egiten du: TAOren txartelekin «arrazonalaren izanean irrazionala deuseztatzen bada, bizia mozten da» esaldia eratzea. Kierkegaard sinatuko lukeen *dictum* duina da, baina erabat desegokia isunean arau-haustearen arrazoia idatzi zuen enpresa emakidadunaren agente batentzat: matrikulak ondo jarria egon behar du.

La Ordenanza de Tráfico y Aparcamiento (OTA) se hace presente sobre todo a través de espacios marcados de distintas maneras, pero es antes que nada una regulación económica del tiempo. La normalidad con que asumimos la compra de tiempo como el modo más lógico de ordenar el uso cotidiano del espacio público es el mejor síntoma del triunfo del capitalismo. En el siglo XIII el teólogo Guillermo d'Auxerre suscribía la generalizada condena medieval de la usura y constataba escandalizado que el usurero «vende tiempo». El escándalo medieval de que el dinero pueda comprar o vender tiempo se convierte en los albores del capitalismo en la buena nueva anunciada por Benjamin Franklin: el tiempo es dinero. Contra este principio firmemente asentado en nuestro modo de vida erige Julen Araluce la defensa quijotesca de una acción fútil: formar con tickets de la OTA la frase «Si en el nombre de lo racional se suprime lo irracional, se mutila la vida». Se trata de un *dictum* digno de ser firmado por Kierkegaard, pero del todo inapropiado para un agente de la empresa concesionaria, que anotó en la multa el motivo de la infracción: la matrícula tiene que estar bien puesta.

S1	EN	EL	10GRE	DE	LO	RACDIAL	S1	SOPRIME	LO	PRODIVA	SE	MULTA	LF	410R
15/05/12	22/05/12	20/05/12	27/03/12	10/05/12	21/05/12	11/05/12	10/05/12	19/04/12	13/05/12	26/09/12	23/04/12	02/05/12	25/02/12	20/04/12
15:31	10:30	19:35	05:05	10:42	15:48	18:42	11:42	13:27	19:45	18:13	15:55	10:38	13:15	19:31
09:29	10:29	09:15	09:15	09:15	09:29	09:29	09:29	09:29	09:29	09:29	09:29	09:29	09:29	09:29
16:15	16:15	16:15	16:15	16:15	16:15	16:15	16:15	16:15	16:15	16:15	16:15	16:15	16:15	16:15



15 DÍAS DE VIDA, 2014
 APARKALEKU 15 TICKET (TAO) ETA ISUNA - 15 TICKETS APARCAMIENTO (OTA) Y MULTA
 Medidas variables

Nonahiko publizitate-gailuak inguratzen gaitu eta arroparen bitartez adierazteria behartzen gaitu. Autobusaren markesinetatik, Interneteko *bannerretatik* edo publizitate-hesi handietatik gure begiradak erakartzen dituzten iragarkien ehuneko handiaren helburua hurrengoa buruan sartzea da: arroparen bidez egiazko nortasuna, ezkutuzkoa, azaltzeko aukera itxaroten ari dena, adieraztea. Noski, ezkutatzenten duten mezuri erreparatuz, ustezko nortasuna eroostearekin eratzen da. Arropa erosten dugu, guretzat publizitateak transmititzen dituen atributuak nahi ditugulako, falta baitzaizkigu. Ildo horri jarraiki, adierazi behar den ezkutuzko nortasun erakargarria baino gehiago gure kontsumo-ekintzek oinarrizko ahulezia azaltzen dute. Hala, erosten ditugun marken babesia nahi dugu. Arropa hiper-modernotasun nahasiko subjektu ahulduentzat koraza bihurtzen da. Raquel Asensiren jantzi hau adierazteko modurik egokiena da. Aldi berean, larruazala erakutsi eta zitzailu sendoekin babesteko gai da. «Kiss me», garrasi egin, janzen dugun arropa guztia bezala.

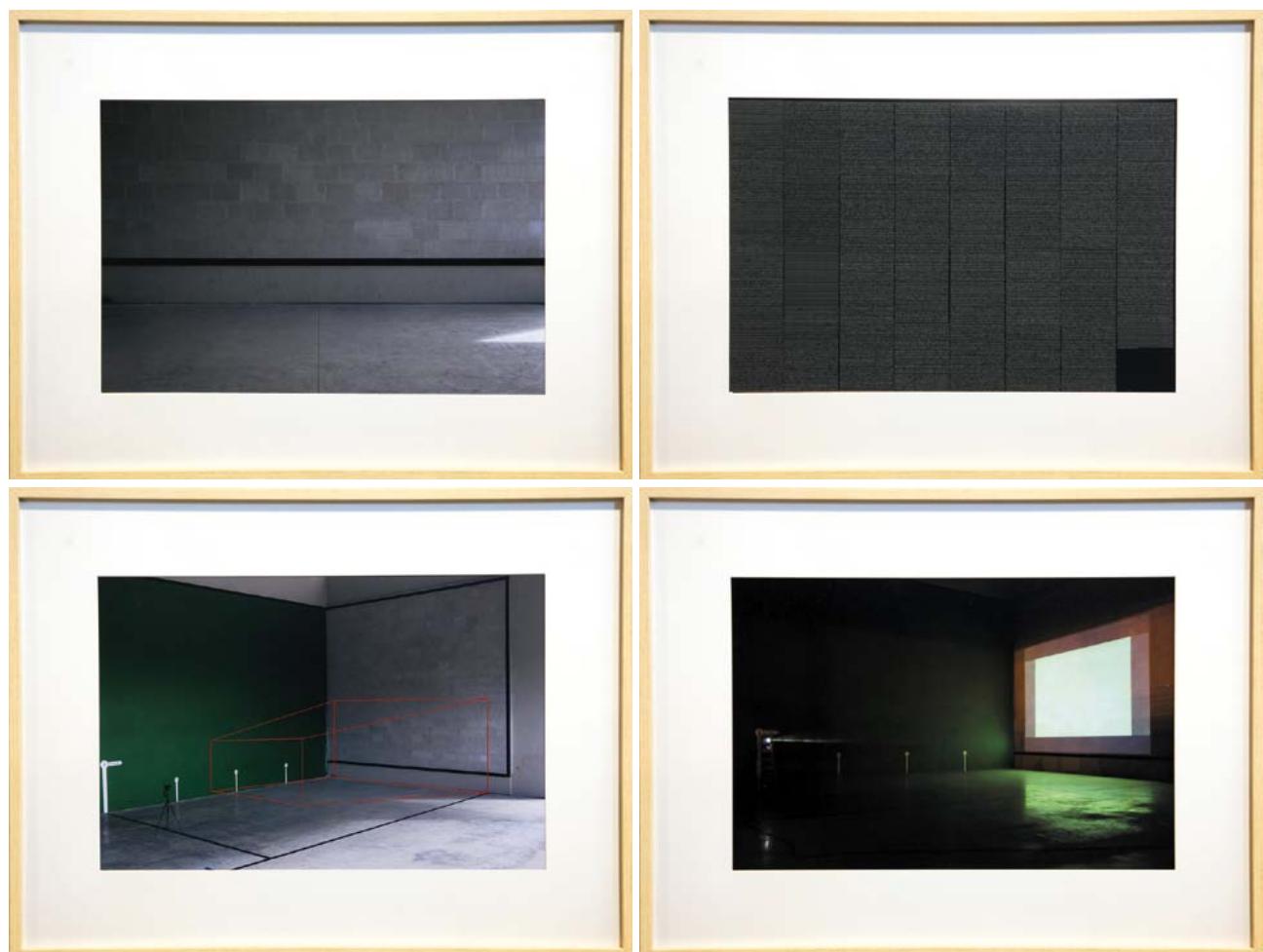
Nos rodea un omnipresente dispositivo publicitario que nos impele a expresarnos a través de la ropa. El mayor porcentaje de los anuncios que asaltan nuestra mirada desde las marquesinas de autobús, los *banners* de Internet o las grandes vallas publicitarias tratan de convencernos de que expresemos a través de la ropa una cierta identidad auténtica, escondida, que está esperando su ocasión para mostrarse. El mensaje que ocultan, claro, es que esta supuesta identidad se construye en el acto mismo de comprar. Compramos la ropa porque deseamos para nosotros los atributos que transmite la publicidad, los cuales nos faltan. Así, más que una atractiva identidad oculta que deba expresarse, lo que revelan nuestros actos de consumo es una vulnerabilidad de base que busca protección en las marcas que adquirimos. La ropa deviene así coraza para los debilitados sujetos de esta hipermodernidad confusa. Nada más apropiado para expresarlo que esta prendida de Raquel Asensi, que se muestra a la vez capaz de exhibir la piel y protegerla con sólidos pinchos. «Kiss me», grita, como toda la ropa que vestimos.



KISS ME, 2015
IGELTSUA, ZURA, ANTILEA, KERAMIKA ETA KAKORRATZA - ESCAYOLA, MADERA, LANA, CERÁMICA, GANCHILLO
65 x 30 x 25 cm.

Frustum ('zatirako' ahots latindarretik) mozten duten bi plano paraleloen artean dagoen solidoen zatia da. Terminoa, sarritan, bideo-jokoetan eta ordenagailuaren bidezko animazioaren industrian erabiltzen da, pantailan ikusten den mundu birtualaren zatia adierazteko. Hemen terminoa argazkiari aplikatzen zaio eta objektiboak hartzen duen irudimenezko solidoa adierazten da. Lau iruditan argazkiari buruzko elkarrizketa metalinguistika mugitzen da. L_0 lengoaia objektua lehenengo argazkia litzateke: txaparen irudia pilotalekuaren aurreko horman, tripodearen gainean jarritako kamerak hartuta faltaren lerrotik. Sekuentziaren hurrengo irudiak kamera hori harmailetan kokatutako ikus-puntutik azaltzen du; L_1 gailu metalinguistiko da, L_0 irudia lortzeko baldintzez hitz egiten baitu. Abstrakzio-mailetan aurrerapenak informatikoki lehenengo irudiak adierazten duen kodea azaltzen jarraitzen du (L_2 litzateke). Halaber, frontisaren gaineko kodearen proiekzio-baldintzak aipatzen ditu (L_3). Metalengoaia pilatuen prozedura errekursoa eta hierarkikoak modu mugagabeen jarrai dezake. Xabier Barriosek hemen modu arbitrarioan mozten du, beraz, *frustumaren* modu abstraktua sortzen du: piramide moztua.

Un *frustum* (de la voz latina para 'fragmento') es la porción de un sólido que está entre dos planos paralelos que lo cortan. El término se utiliza a menudo en la industria del videojuego y la animación por ordenador para indicar la porción de mundo virtual que es visible en la pantalla. Aquí el término se aplica a la fotografía, indicando el sólido imaginario que abarca el objetivo. En cuatro imágenes se moviliza un discurso metalinguístico acerca de la fotografía. El lenguaje objeto L_0 sería la primera fotografía: una imagen de la chapa en la pared delantera de un frontón, tomada por una cámara montada en un trípode sobre la línea de falta. La siguiente imagen de la secuencia muestra esta cámara desde un punto de vista situado en la grada; se trata de un dispositivo metalinguístico L_1 , puesto que habla de las condiciones de toma de la imagen L_0 . El avance en los niveles de abstracción continúa mostrando el código que representa informáticamente la imagen primera (sería L_2) y las condiciones de proyección del código sobre el frontis (L_3). Este procedimiento recursivo y jerárquico de metalenguajes apilados podría continuar indefinidamente. Xabier Barrios lo corta aquí de modo arbitrario, lo que genera precisamente la forma abstracta de un *frustum*: una pirámide truncada.



FRUSTUM, 2015
ARGAZKIA - FOTOGRAFÍA
39 x 59 cm. bakoitzeko lau arte lan - Cuatro fotos de 39 x 59 cm. cada una

Bideoak Ya-Wen Fu Taiwaneko artistaren *performancea* dokumentatzen du. Gorputza eusteari buruzkoa da. Artista plano bertikalean eutsita gelditzen da eta, horretarako, arnesa malgukien sistemari lotuta erabiltzen da. Plano horizontalaren gaineko mugimenduak euste-egoerarengatik oztopatuak daude, baina, aldi berean, bere gorputz adarrez jakitun da, ohiz lesioa denean izan ezik oharkabeak izan arren. Eustea, orduan, norberak ezarritako muga da eta bere buruari buruzko kontzientzia handiagoa eragiten du. Ambivalentzia semantiko bera aurkitzen dugu *subjektuaren* termino ahaideetuan. Objektuari kontrajarriaz, subjektua ekintza azaldu edo diskursoa eratzen duen loturaren polo aktiboa da. *Subiectus* latindarrak, berriz, «beste gauza baten azpian jarria dagoenaren» antzeko zerbait esan nahi du (ingelesez *subjectek* kontserbatzen duen zentzu). Ildo horri jarraiki, bakarrik subjektu izan daiteke zerbaiti eutsi zaion hura, hau da, norberaren kontzientzia ezeztasunarenengatik zeharkatua ikusi behar da, beste gauza batek menderatu behar du: ez egotea, dolua, gabezia. Hori da pentsamendu dialektikoaren aurkikuntza handia, alegría.

El video documenta una *performance* de la artista taiwanesa Ya-Wen Fu que gira en torno a la sujeción de su cuerpo. La artista queda sujeta a un plano vertical por medio de un arnés unido a un sistema de muelles. Sus movimientos sobre el plano horizontal se ven obstaculizados por este estado de sujeción que, al mismo tiempo, le permite cobrar conciencia de sus propios miembros, los cuales pasan desapercibidos habitualmente excepto en caso de lesión. La sujeción es, entonces, una limitación autoinflicted que redundá en una mayor conciencia de sí. Esta misma ambivalencia semántica la encontramos en el emparentado término de *sujeto*. Por oposición al objeto, el sujeto refiere al polo activo de un vínculo que despliega una acción o funda un discurso. Sin embargo, el *subiectus* latino significa algo así como 'lo que está puesto debajo de otra cosa', incluso 'lo dominado' (sentido que conserva el *subject* inglés). Así, sólo puede devenir sujeto aquello que se ha visto sujeto a algo, esto es, la conciencia de sí exige verse atravesado por la negatividad, verse dominado por otra cosa: por la ausencia, por el duelo, por la carencia. Este es el gran hallazgo del pensamiento dialéctico.

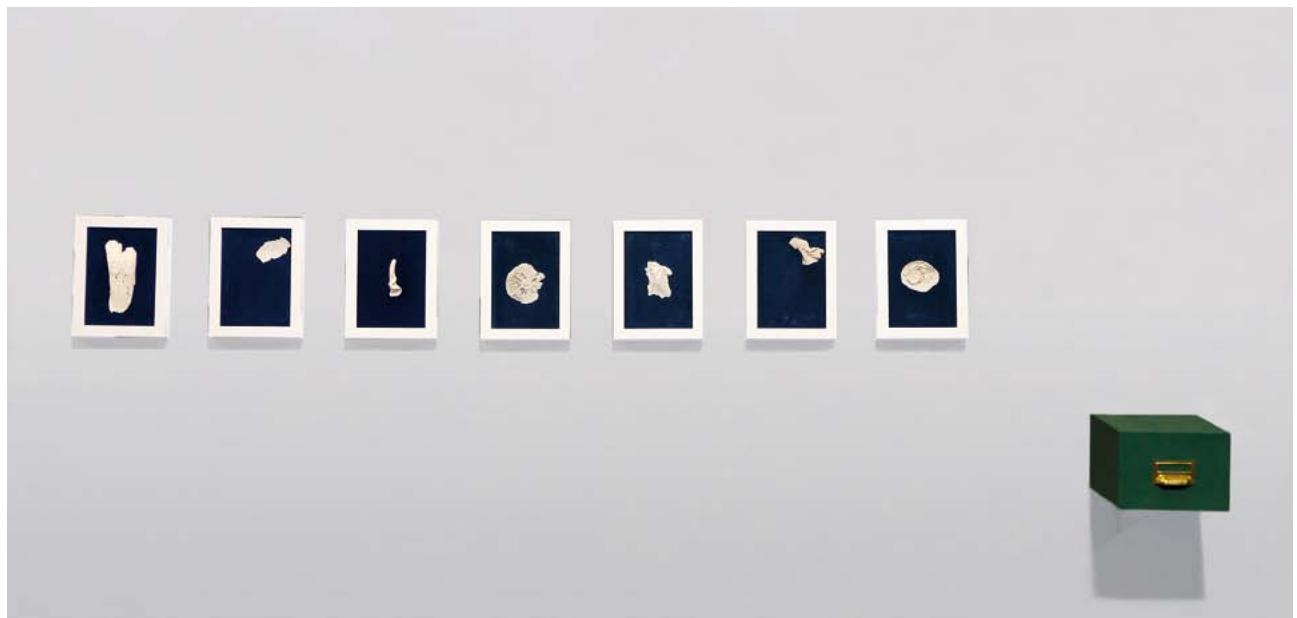


YA-WEN FU-ren lankidetzarekin
Con la colaboración de YA-WEN FU
(Taiwan, 1980)

ALIVE (VIVO) – PERFORMANCE / DOCUMENTACIÓN, 2014
BIDEOA - VIDEO
(2' 26'')

Boris Groysen kultur berrikuntzaren teoriarekin bat, ekintza artistiko arrakastatsu orok artxiboarekin negoziatzea eskatzen du. Artistak gure kulturak baliotsu bezala artxibatzen duen guztiaz jakitun izan behar du eta hortik abiatuta, zerbait profanoa sartzea proposatu behar du. Keinua nagusiki Duchampen *ready-made* izenekoan jasotzen da, pixatokia bezalako hain elementu profanoari kultur balioa ematen dio. Geroz eta maizago gertatzen da artistek lanean dihardutela ez artxibo abstraktu hori obraren hondo saihestezin bezala aurresuposatuta, artxiboa bera proposamena izanik baizik. Joerak, agian, egundoko artxibo birrialak arakatzeko geroz eta ohitura handiagoa jasotzen du, bai hegazkin-txartela erosteko, baita jatetxea hautatzeko ere. Kasu honetan, Marta Fausek landare-formen katalogoa proposatzen du eta bi modutan agertzen dira: hiru dimentsioko formatu zeramikoa eta fitxetan antolatutako argazkien sorta. Hemen natur unibertsaren zati txiki bat irudikatzen da, baina ez da zehaztasunik nahi inolaz ere. Guztia hartzen duen artxiboaren promesa utopikoa da; izan ere, ikuspuntu estetikotik natur forma guztiak kontuan hartzen ditu.

De acuerdo a la teoría de la innovación cultural de Boris Groys, todo acto artístico exitoso supone una negociación con el archivo. El artista debe ser consciente de todo cuanto archiva como valioso nuestra cultura y, a partir de ahí, proponer la incorporación de algo profano. El gesto queda recogido por antonomasia en el *ready-made* de Duchamp, que confiere valor cultural a algo tan profano como un urinario. Sucede cada vez con mayor frecuencia que los artistas trabajan, no ya presuponiendo este archivo abstracto como fondo inevitable de su obra, sino con el archivo mismo como propuesta. La tendencia viene a recoger, quizás, nuestro creciente hábito de rastrear ingentes archivos virtuales para comprar un billete de avión o elegir un restaurante. En este caso, Marta Faus propone un catálogo de formas vegetales que se muestran en dos formas: en formato tridimensional cerámico y en una serie de fotografías ordenadas en fichas. Lo que aquí se presenta es una mínima porción del universo natural, pero no se pretende exhaustividad en ningún sentido. Se trata de la utópica promesa de un archivo omniabarcante que considere todas las formas naturales desde el punto de vista estético.



ARCHIVO SENSIBLE, 2015
KERAMIKA, KARTOIA ETA EHUNA - CERÁMICA, CARTÓN Y TELA
Neurri aldakorrak - Medidas variables

Tituluak prestatze aurreko arteetatik arte plastikoetara pasabidea iradoki du. *Black box* eta *white cube*, noski, agertoki eta galeria bat (hau da, prestakuntza aurreko arteen eta arte plastikoen erakusketa-tokiak, hurrenez hurren) adierazteko jada ohiko metafora bihurtu dira. Dena den, zehatzagoa litzateke erakusketaren *baldintzez* eta, azken finean, erakusketaren *argi-baldintzez* hitz egitea. Agertokiaren testuinguru beltzean, *performancea* egiten duenaren gorputza edo papera interpretatzen duenarena oso baldintza zehatzetan ikusgai dago. Izen ere, jendearen aurrean ekintzaren egoitza eta mugimenduaren foku bezala azpimarratzen dute. Galeria baten argi zuri zenithalpean giza irudia, edozein euskarriren gainean, gauza estatiko modura ageri da eta handitasun denbora gabea du. Hemen, berriz, toki batetik besterako pasabidea ez da esperotako emaitzetan amaitzen. *Collagearen* teknikak argazki-objektiboaren foku bakarrari dagokion geometria asaldatzen du eta irudian denbora sartu ere bai: María Fernández de Vianak aurkezten digun gorputza irudi dislokatua, mugikorra eta estatikoa, aldi berean, bakarra eta anitza da.

El título sugiere el pasaje de las artes performativas a las artes plásticas. *Black box* y *white cube*, en efecto, se han convertido ya en metáforas habituales para indicar un escenario y una galería, es decir, los lugares de exposición de las artes performativas y plásticas, respectivamente. Aunque sería más exacto hablar de las *condiciones* de exposición y, en última instancia, de las *condiciones lumínicas* de exposición. En el contexto negro del escenario, el cuerpo de quien ejecuta la *performance* o interpreta el papel cobra visibilidad en unas condiciones muy precisas, que lo resaltan ante el público como sede de la acción y foco del movimiento. Bajo la luz blanca, cenital, de una galería, la figura humana, sea cual fuere el soporte sobre el que se presenta, aparece como algo estático y dotado de solemnidad intemporal. Aquí, en cambio, este pasaje de uno a otro lugar, no culmina en los resultados esperables. La técnica del *collage* subvierte la geometría monofocal del objetivo fotográfico e introduce el tiempo en la imagen: el cuerpo que nos presenta María Fernández de Viana es una figura dislocada, móvil y estática a un tiempo, una y múltiple a la vez.



DE LA CAJA NEGRA AL CUBO BLANCO, 2014

ARGAZKI KOLLAGE - FOTOCOLLAGE

95 x 33 cm. bakoitzeko lau argazki - Cuatro fotografías de 95 x 33 cm. cada una

Iván Gómez mugimendua oso-osorik garatzen ari denean hartutako irudiak erakusten ditu. Mugimendua biraketa-koia, leherketakoa da. *Hartu* aditza normaltasunez integratu da gure ohiko lengoaien irudiez hitz egiten dugunean. «Pantaila hartzeaz» hitz egiten dugu: gure pantailak oso mugimendu oldarkorraren, itzelezko trafikoaren, egoitzak izango lirateke eta, ondorioz, bakarrik hilketaren edo ehi-zaren metafora onartuko lukete. Irudia erresistentzia es-kaintzen duen delinkuente edo animalia harrapatzen den bezala hartzen da. Katamotza, adibidez. Baino, azken fi-nean, hori metafora hutsa da, egiazko ainguraketari ez du, gure munduan pantaila asko dituen edozein gailuk hartz edo pantailazoaren funtzioa baitu. Edozeinek betiere prest egon behar du bere pantailen lauki laburretan pasatzen dena partekatu ahal izateko. Orduan, mugitzen garen oinarrizko aparatuak, Aparato#0 izenekoak, funtzionaltasun hau du. Beraz, irudien fluxuak egiaz ez du erresistentziarik eskaintzen; katamotz itsuak ehiztariari eskainiko liokeena bezain gutxi.

Iván Gómez muestra imágenes que capturan un movimiento en pleno desarrollo; un movimiento de giro, de explosión. Este verbo, *capturar*, se ha integrado con normalidad en nuestro lenguaje habitual en torno a las imágenes. Hablamos de «capturas de pantalla»: como si nuestras pantallas fueran la sede de un movimiento tan violento, de un tráfico tan bestial, que sólo admitiera la metafórica del crimen o de la caza. Se captura la imagen como se captura a un delincuente o a un animal que ofrece resistencia. A un lince, por ejemplo. Pero esta es en el fondo una metafórica vacía, falta de un anclaje en lo real, porque ya cualquier dispositivo en nuestro mundo multipantalla incorpora la función de captura o pantallazo. Uno debe estar siempre en disposición de poder compartir lo que pasa por el re-cuadro fugaz de su(s) pantalla(s). El aparato base en que nos movemos, entonces, el Aparato#0, incorpora esa funcionalidad. De ahí que el flujo de imágenes no ofrece realmente resistencia alguna; tan poca como ofrecería a un cazador un lince ciego.



APARATO #0. EL CIEGO LINCE, 2015
ARGAZKI ETA ZURA - FOTOGRAFÍA Y MADERA
80,5 x 130,5 x 7 cm. eta de 110,5 x 70,5 x 7 cm.

Bi argazkiek Pirinioen oso puntu zehatza azaltzen dute. Portalet d'Aneu portuko paisaia da, Tenako (Huesca) eta Ossauko (Frantzia) ibarren artean. Bertan harrizko horma aurki daiteke eta antzinatik bi herrialdeen arteko muga adierazten du. Gaur egun, ordea, muga seinale horretatik arinki hegoalderantz dago (Google Mapsen berehala ikus daitekeen bezala), berak lursailaren eta bizi edo zeharkatzen duen jendearengan zuzeneko eragina izan arren. Amaia Graciak bere lana goi-mendiko espazioaren inguru garatzen du eta hemen natur lurraldea banatzen duten muga arbitrarioak agerian uzten ditu. Antzinako eta egungo seinalearen arteko tarte zalantzagarrian, ofizial eta eraginkor, birtual eta harrizkoaren artean, kokatzen da eta inoren espazioa hartzen du. Denda jarri eta lursailari eusten dio gurutzearen burua duten iltzeekin. Hala, mapetan administrazio-mugak marrazteko erabiltzen den ikonografia prestatua hartzan du. Ildo horri jarraiki, artearen beharrak funtzio bat betetzen du, gure muga guztiak arbitrariotasun saihestezina azaltzearena, alegia.

Las dos fotografías muestran un punto muy concreto del Pirineo. Se trata de un paraje en el puerto de Portalet d'Aneu, entre los valles de Tena (Huesca) y de Ossau (Francia). Allí puede encontrarse un muro de piedra que marca desde antiguo la frontera entre ambos países. En la actualidad, sin embargo, la frontera transcurre ligeramente al sur de esta señal (como puede comprobarse al instante en Google Maps), aunque es ella, en cambio, la que ejerce su influencia directa sobre el terreno y sobre las gentes que lo habitan o atraviesan. Amaia Gracia, que desarrolla su obra en torno al espacio de la alta montaña, hace aquí visibles las arbitrarias demarcaciones que dividen un territorio natural. Se ubica en esta ambigua franja entre la señal pasada y la actual, la oficial y la efectiva, la virtual y la de piedra, y toma posesión de este espacio de nadie. Planta su tienda y la sujetla al terreno con unos clavos con cabeza de cruz, tomando así prestada la iconografía usada en los mapas para trazar las fronteras administrativas. Cumple así con una de las más necesarias funciones del arte, que sigue siendo la de mostrar la inevitable arbitrariedad de todos nuestros límites.



TERRITORIO MÓVIL, 2014
ARGAZKI, ZURA, BURDINA ETA PVC - FOTOGRAFÍA, MADERA, HIERRO Y PVC
100 x 150 x 70 cm.

Beste garai batzuetan pentsaezinak ziren norabideetan gure pertzepzioa nola aberastu den ez gara ohartarazten ohiz. Bat-bateko irudian, hau da, egiazko bizian etengabeko mugimenduan murgilduta dagoena ikusteko gaitasunean pentsatzea nahikoa da. Uneen pertzepzio isolatua ezin da lortu. XIX. mendearren erdialdean Gustave Le Grayen itsasoko argazkiek jende europarraren artean berotasun handia sortu zuten. Lehenengoz ikus zitekeen egiazko olatuaren irudia, hondartzan puskatzen denean gelditua. Le Grayk kolodioi hezeari esker lortu zuen: erreregistro eta errebelatu fotokimikoek teknika berri eta konplexua, argazkiak ateratzeko prozesua nabarmenki zaitzen zuena, baina esposizio-denbora asko murrizten zuena. Hogei bat urte geroago, jakina denez, Eadweard Muybridgek teknika berriaren ondoriorik ausartenak atera zituen eta animaliaren nahiz gizakiaren mugimendua aztertzeari aplikatu zizkion. Hauek dira Maite Leyunen pieza ahalbidetzen duten historia mediáticaaren hasiera urrunak. Egiazko bizian ia hautematen ez den zerbait, hain zuen ere, lauzazko platera nola puskatzen den ikustearaz gain, aldez aurretik gertatzen den aurrea harte izil eta estua ustiatzen du.

No solemos percarnos de hasta qué punto nuestra percepción se ha visto enriquecida en direcciones que en otros tiempos ni siquiera hubieran podido imaginarse. Basta pensar en la imagen instantánea, es decir, la capacidad para ver aquello que en la vida real se presenta inmerso en un movimiento continuo que impide la percepción aislada de sus instantes. A mediados del siglo XIX las marinas fotográficas de Gustave Le Gray suscitaron un enorme entusiasmo entre el público europeo. Se trataba de la primera vez que podía observarse la imagen de una ola real, detenida en el momento de romper sobre la playa. Le Gray lo consiguió gracias al colodión húmedo: una nueva y compleja técnica de registro y revelado fotoquímicos que complicaba considerablemente el proceso de tomar una fotografía, pero reducía de un modo increíble el tiempo de exposición. Unos veinte años después, como es sabido, sería Eadweard Muybridge quien sacara las conclusiones más audaces de la nueva técnica, aplicándolas al estudio de la locomoción animal y humana. Estos son los lejanos comienzos de la historia mediática que antecede y hace posible esta pieza de Maite Leyun. Explota no sólo la visualización de algo que en la vida real apenas se percibe, como es el estallido de un plato de loza, sino también la anticipación callada y tensa que lo precede.



BROKEN PORCELAIN, 2014
BIDEOA - VÍDEO
(1' 04'')

Erakusketa-aretoaren markoa itsumustuko aurkikuntza izango dugu, hain zuen ere, erdira zabaldua dagoen bandera. Ehuna ertzetik erortzen da, tapiz trinko bezala. Gainazalean tolestura irregularrak eratzen dira, bere pisuarren sekretu aukeramen. Hala, tradizio piktoriko europearrean oinarrizko euskarri izan den ehun-izaera gogorarazten zaigu. Esanei jarraiki, Venezian hasi zen mihisea pinturako erregulartasunez erabiltzen, Serenisimaren kaietan haize-oihal baztertuetatik lehengaia soberan baitzegoen. Oihal horiek, San Markoren lehoiaren intsigniapean Mediterraneoa gurutzatu ostean, bizi berria aurkitzen zuten Veneziako eskolako pigmentu exotikoekin. Paradoxaz, asko hiriaren bistak margotzeko euskarri bezala erabiltzen ziren. Gero, bisitariek eurekin eramatea zuten helburu. Edurne Martínezen proposamenean oihala izaki bizi bezala azaltzen (eta matxinatzen) da, existentzia propioz hornituta dago, *tabula rasaren* baldintza hutsari uko egiten dio, animatuko duen magiazko eskuaren zain.

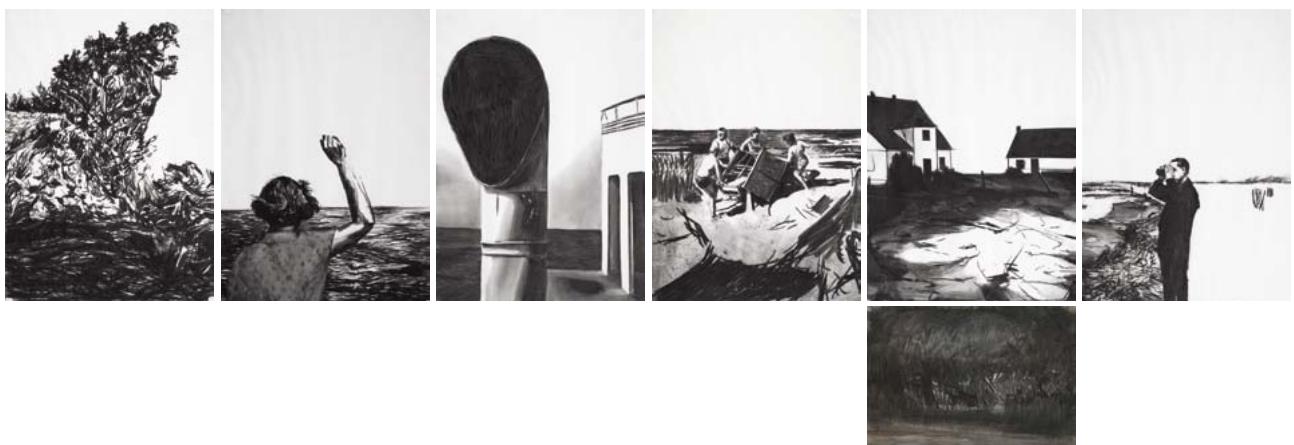
Damos en el marco de la sala de exposiciones con el inesperado hallazgo de una banderola a medio desenrollar. La tela cae por sus esquinas como un denso tapiz. Se forman pliegues irregulares en su superficie al secreto arbitrio de su propio peso. Se nos recuerda así la naturaleza textil del que ha sido el soporte básico en la tradición pictórica europea. Se dice que fue en Venecia donde comenzó a usarse con regularidad el lienzo para la pintura, puesto que en los muelles de la Serenísima sobraba materia prima procedente del velamen desecharido. Aquellas telas, que habían cruzado el Mediterráneo bajo la insignia del león de San Marcos, encontraban nueva vida bajo los exóticos pigmentos de la escuela veneciana. No pocas de ellas, paradójicamente, se usaban como soporte para pintar vistas de la propia ciudad que pudieran llevar consigo los visitantes. En la propuesta de Edurne Martínez la tela se revela (y rebela) como un ente vivo, dotado de existencia propia, que abjura de la mera condición de *tabula rasa* a la espera de la mano mágica que la anime.



DCO 1285
AKRILIKOA, MIHISE, TUBOA - ACRÍLICO, LIENZO, TUBO
70 x 188 cm.

Lege zinematografiko zaharrenetariko bat, ingurunearen baldintzetatik ondorioztatzen dena, «Kuleshov» bezala ezagutzen da. Muntaketaren narrazio-eraginkortasuna baiez-tatzen du, Lev Kuleshov zinemagile errusiarrak 20. hamarkadan aurkitu zuen bezala. Jendea hiru aldiz aurrez aurre jarri zuen Iván Mozzhujin aktorearen aurpegi neutraren lehenengo plano berean. Lehenengoan aurpegia plater zopa baten planoak jarraitzen zuen; bigarrenean, emakumezko batek zerraldoan; hirugarrenean, haur batek jolasean. Ikusleek kasu bakoitzean gosea, dolua eta samurtasuna adierazteko aktorearen gaitasuna hauteman zuten, nahiz eta, egiaz, aurpegia erakusten zuten fotogramak berdinak izan. Sentimendua oso-osorik muntaiaik sortzen zuen. Ondoan jartzearen eraginkortasun bera arakatzen du Damaris Panek marrazki-serie honetan. Horietako batzuetan itxuraz itsasoa denaren presentzia nahikoa da bere muntaketaren lotura sendotzeko eta jendearen buruan bilbea iradokitzeo. Seriearen eraginkortasuna ez dago bilbe bat edo bestea iradokitzean (guztiak baliozkoak dira, egiaz), narrazioaren efektu bera aktibatzean baizik.

Una de las más antiguas leyes cinematográficas, que se desprende de las condiciones mismas del medio, es la conocida como «efecto Kuleshov». Afirma la eficacia narrativa del montaje, tal y como fue descubierta por el cineasta ruso Lev Kuleshov en los años 20. Este enfrentó al público tres veces con un mismo primer plano del rostro neutro del actor Iván Mozzhujin. La primera vez, seguía al rostro el plano de un plato de sopa; la segunda, el de una mujer en un ataúd; la tercera, el de una niña jugando. Los espectadores apreciaron en cada caso la capacidad del actor para expresar hambre, duelo o ternura, pese a que, en realidad, los fotogramas que mostraban su rostro eran idénticos. La sensación estaba causada íntegramente por el montaje. Es esta misma eficacia de la yuxtaposición la que explora Damaris Pan en esta serie de dibujos. La presencia de lo que parece el mar en varios de ellos basta para fortalecer el vínculo de su montaje y sugerir una trama en la mente del público. La eficacia de la serie no reside en sugerir esta o aquella trama (todas ellas son válidas, en realidad), sino en activar el efecto mismo de lo narrativo.



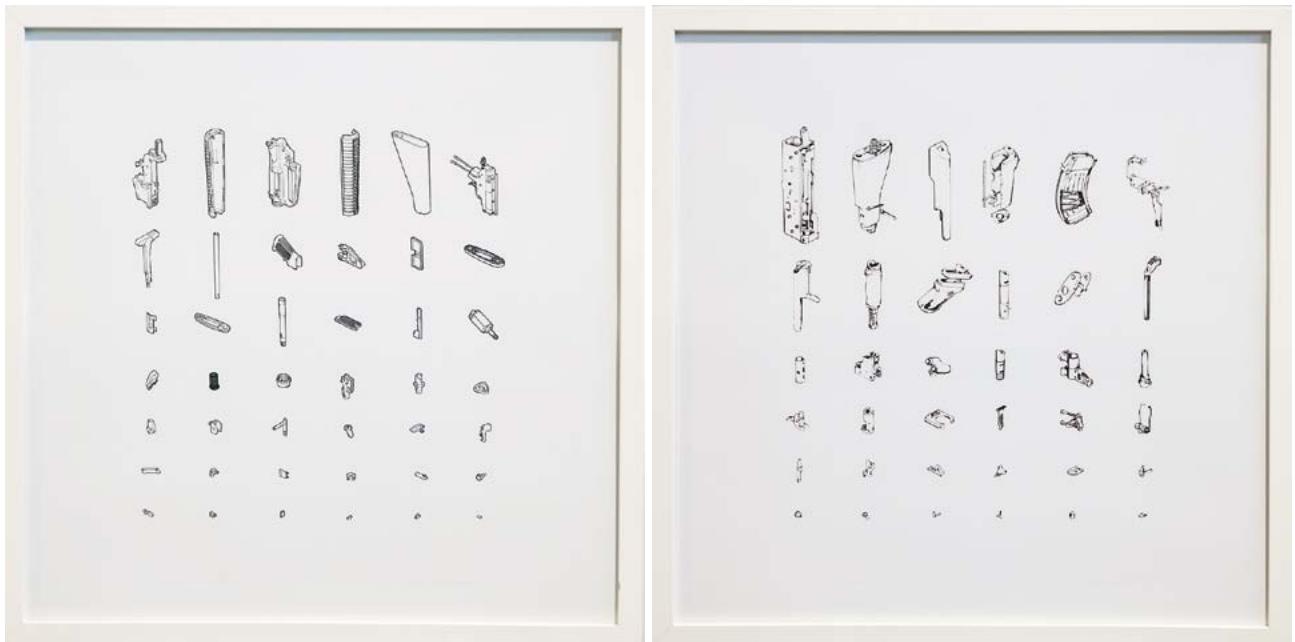
SUSPENSIBOAK, 2014

IKATZA PAPEREAN / CARBONCILLO SOBRE PAPEL

70x 50 cm. (x 6) bakoitzeko argazki bilduma gehi bat 35 x 50 cm.-koa - Serie de fotografías de 70 x 50 cm. (x 6) más una de 35 x 50 cm.

Ahal den soiltasun gehienarekin, hemen bi artefaktu nola desmuntatzen diren azaltzen da. Handienetik txikienera antolatuak, lerro eta zutabeen erretikuletan, piezek kasu bakoitzean lauki ezin hobea osatzen dute, defentsarako formazio militarra, bere inguruan itxia, ematen duen horretan. Gerra-giroa eta bi multzoen arteko borroka isila izendatzen dituzten konbinazio alfanumerikoen aipamen hutsez baieztagatzen dira: eskuinean, AK47; ezkerraldean, M16. Lehenengo Sobietar Batasuneko arma nagusia izan zen. 1947. urtean, hau da, gerra hotza inauguratu zenean, diseinatu zen, 60. hamarkadara arte itxaron behar izan zen pareka zitekeen kontrako (M16) sortzeko. Hori Estatu Batuetako armadaren arma nagusia izan zen Vietnameseko gerratik. Bi armek, aldi berean, gailu politiko-ideologikoa izendatzen dute eta defendatzeko erabili ziren gerra hotzaren bi aldeetan. Bi blokeen eduki semantikoak ezin daitezke kontrajarriagoak izan eta Rubén Pino, ordea, oinarritzko nortasun formalak adierazteria jokatzen du. Gar ideologiko dibergentepean, fusil batek eta besteak politika espantsionista babesten zuten; gaindiz produzitzen zuen industria-sistematik zetozent, pentsamenduaren gobernu-kontrola defendatzen zuten...

Con la mayor austerioridad posible se muestra aquí el despiece de dos artefactos. Ordenadas de mayor a menor, en sendas retículas de filas y columnas, las piezas forman en cada caso un cuadrado perfecto, en lo que parece una formación militar de defensa, cerrada sobre sí misma. El aire bélico y la sorda confrontación entre los dos conjuntos se confirma con la sola mención de las combinaciones alfanuméricas que los nombran: a la derecha, un AK47; a la izquierda, un M16. El primero fue el arma por excelencia de la Unión Soviética. Diseñado en 1947, esto es, en el momento inaugural de la guerra fría, hubo de esperar hasta los años 60 para que surgiera un oponente homologable en el M16, arma principal del ejército de EE.UU. desde la guerra de Vietnam. Ambas armas designan, mediante sínecodque aceptada, el dispositivo político-ideológico en cuya defensa se utilizaron a ambos lados de la guerra fría. Los contenidos semánticos de ambos bloques no podían ser más opuestos y, sin embargo, Rubén Pino juega aquí a insinuar una identidad formal de base. Bajo soflamas ideológicas divergentes, uno y otro fusil respaldaban una política expansionista, procedían de un sistema industrial basado en la sobreproducción, defendían el control gubernamental del pensamiento...



KULTURKAMPF, 2015
ARGAZKI PAPEREAU IMPRIMATZEA - IMPRESIÓN EN PAPEL FOTO
50 x 50 cm. bakoitzeko bi arte lan - Dos cuadros de 50 x 50 cm. cada uno

Ana Riañok pintura-proposamen honetan irudi bikoitzarekin jolasten du. Batetik, erabilitako euskarrien formatua dugu. Horiek «The End» azalpenaren hizkiak eratzen dituzte. Bestetik, hizki bakoitzaren gainazal margotuak irudi bakarra eratzen du eta multzoan argi daiteke: erretzen ari den emakumezkoa, bere bulegoko mahaian eseria eta liburuz inguratua. Egiaz, sei euskarri desberdin izan arren, gure begiradak irudi bakarra hautematen du eta margotutako azalera guztian zehar barreiatzen da. Aldi berean, hutsunez betea dago. Espazio huts horiek betetzeko gure garunaren ahalmenik gabe, ez ginateke irudia ulertzeko gai. Hemen euskarriaren eta hautatutako gaiaren arteko jokoa agertzen da. «The End» adierazpenak ezinbestez zinemaren mundura bidaltzen du. Zinematografoak, jatorrietatik, egiaz argazki estatikoen segida dagoen horretan mugimenduan ekintza deskodetzeko gure garunak duen gaitasuna erabiltzen du. Zineman «hutsuneak» pintura honetan bezainbeste «betetzen» ditugu. Gai bezala Ana Riañok hautatutako irudia bera filmaren fotograma izan zitekeen. Plano semantiko honetan, era berean, espazio hutsak betetzeko eta emakumezko protagonistak espero duenari buruz galdezko gonbita luzatzen zaigu.

Ana Riaño juega en esta propuesta pictórica con la imagen doble. Por un lado, tenemos el formato de los soportes utilizados, que forman las letras de la expresión «The End». Por el otro, la superficie pintada de cada una de las letras conforma una sola imagen que puede descifrarse en su conjunto: una mujer que fuma, sentada a la mesa de un despacho y rodeada de libros. Pese a que se trata, en realidad, de seis soportes diferentes, nuestra mirada percibe una sola imagen que se extiende por toda la superficie pintada y llena también los huecos. Sin la facultad de nuestro cerebro para llenar esos espacios vacíos, no seríamos capaces de entender la imagen. Hay aquí un juego entre el soporte y la temática elegida. La expresión «The End» remite inevitablemente al mundo del cine. El cinematógrafo, desde sus orígenes, hace uso de la capacidad de nuestro cerebro para decodificar una acción en movimiento allí donde sólo hay, en realidad, una sucesión de fotografías estáticas. En el cine «llenamos los huecos» tanto como en esta pintura. La imagen misma que elige Ana Riaño como tema bien podría ser el fotograma de una película. En este plano semántico se nos está invitando asimismo a cubrir los espacios vacíos y a preguntarnos por lo que espera la mujer protagonista.



THE END

THE END, 2014
MISTOA - MIXTA
100 x 200 cm.

Tituluak berehala bidaltzen du Edward Hopperren koadro ospetsura; gaez *dinerraren* barrualdea azaltzen du: Manhattaneko edozein kantoi, izaki bakartiek hartuta. Adierazpen ingelesak -hitzez hitz «gaueko belatzak»- «gau-txoriak» esan nahi du. Hemen zentzu hori da garrantzitsua: gaez noraezean dabiltsan pertsonak, eguneko argiak zigortuko lituzkeen irrikak asetzearen bila. Pertsona bat sumatzen da eta *sprayan* pintura-potea du graffitirako; zuhaixkaren hostoek, berriaz, habitat bat iradoki dute eta gaueko hiria bigarren natura bihurtzen dute. Belatzak gauean hegan dabiltsa, margotzeko hormen bila. Sebastián Velasco bera artista bezala gaueko belatzen habitatean hazi da; hala, egunez bere lanak bandalismoaren ikur bezala zigortuak izango dira. Baino Hopperrek lirismoz urbanita modernoaren bakardadea erretiratzen duen bezala, hemen ere zementuaren zirrituetan hazten den zuhaixkaren poetika, urrunean distira egiten duen argiaren misterioa, ageri zaigu.

El título remite de inmediato al célebre cuadro de Edward Hopper que muestra el interior de un *diner* por la noche: una esquina cualquiera de Manhattan habitada por seres solitarios. La expresión inglesa –literalmente, ‘halcones de la noche’– significa ‘noctámbulos’. Es este sentido el que importa aquí: personas que deambulan por la noche buscando satisfacer ciertas pulsiones que la luz diurna condenaría. Se vislumbra apenas una persona con un bote de pintura en *spray* para graffiti y las hojas de un arbusto sugieren un hábitat en el que la ciudad nocturna deviene una segunda naturaleza. Los halcones sobrevuelan la noche a la caza de muros donde pintar. El propio Sebastián Velasco se ha criado como artista en este hábitat de halcones de la noche, que durante el día verán sus obras condenadas como signos de vandalismo. Pero igual que Hopper retrata con lirismo la soledad del urbanita moderno, así también aquí se nos revela la poética de un arbusto que crece en los intersticios del cemento, el misterio de una farola que brilla a lo lejos.



NIGHTHAWKS, 2015
MIHISE GAINEKO OLIOA - ÓLEO SOBRE LIENZO
46 x 55 cm. bakoitzeko bi arte lan - Dos piezas de 46 x 55 cm. cada una

Caspar David Friedrichek 1818. urtean *hodeien itsasoaren aurreko bidaiaria* ospetsua margotzen ari zenean, mihisearen gainean giza espirituaren eta ginezka dagoen naturaren arteko emozio-lotura bezala gorenaren inguruan diskurso erromantiko osoa eratzen ari zen. Gorenak, ederraren kontra, gainditzten digun naturaren horrekin topaketa erakusten digu eta, horregatik, gure animoa zentzu moralean igotzen du. Diego Vivancoren bideoak lehenengo planoan gizonezko bat jartzen du eta natura behatzten ari da; zita saihestezina da. Aurrean duena, ordea, koltza-zelai loretsua da. Friedrichen lanbro misteriosuen ordez, hemen koltza-lorearen zehaztasun hori zoliak ageri dira. Espanian landare hau aipatu bezain pronto, koltza-olioarengatik izan ziren ehunaka intoxikazioak datozen burura. 20.000 pertsona baino gehiago izan ziren 80. hamarkadaren hasieran. Azpitestu honekin, gizakiaren eta naturaren arteko topaketa baketsu edo atsegin bezala azaltzetik urrun dago. Azkeneko izu-ikarak azpimarratzen du.

Cuando Caspar David Friedrich pintaba en 1818 su célebre *Viajero frente a un mar de nubes* estaba cristalizando sobre el lienzo todo un discurso romántico en torno a la idea de lo sublime como vínculo emocional entre el espíritu humano y la naturaleza desbordante. Lo sublime, por oposición a lo bello, denota un encuentro con aquello de la naturaleza que nos sobrepasa y, por eso mismo, eleva nuestro ánimo en un sentido moral. El video de Diego Vivanco sitúa también en primer plano a un hombre que observa la naturaleza; la cita es inevitable. Lo que tiene ante sí, sin embargo, es un campo de colza en flor. Las misteriosas brumas de Friedrich son sustituidas aquí por la aguda concreción amarilla de la flor de colza. En España la sola mención de esta planta recuerda inevitablemente la desgraciada ola de intoxicaciones por aceite de colza que sufrieron más de 20.000 personas a comienzos de los 80. Con ese subtexto, el encuentro entre ser humano y naturaleza dista de mostrarse aquí como pacífico o armonioso. El sobresalto final lo recalca.



LA ESPERA, 2014
BIDEOA - VÍDEO
(2' 54")

ERTIBIL BIZKAIA 2015

Ikus-Arteen erakusketa ibiltaria
Muestra itinerante de Artes Visuales

Antolatzailea / Organización

Bizkaiko Foru Aldundia
Kultura Saila
Diputación Foral de Bizkaia
Departamento de Cultura

Epaimehaia / Jurado

Angel Garraza Salanueva
Josu Rekalde Izagirre
Petrica María Joos
Jaime Cuenca Amigo
Lide Kaltzada Uriagereka

Katalogoa eta Erakusketa Ekoizpena / Producción catálogo y exposición

Kultura Saila / Dpto. Cultura

Argazkiak / Fotografías

Unai Nuño

Fotokonposaketa eta Inprimaketa / Fotomecánica e Impresión

Composiciones RALI, S.A.
www.rali.es

Garraioa / Transportes

Mudanzas Puertas

Testuak / Textos

Jaime Cuenca Amigo

Lege-Gordailua / Depósito Legal:

BI-675-2015

