

Jakintza-arloa: Artea

# Irudi grafikoa, pintura materia eta material legez (bi pintura eragile)

Egilea: **JESUS MELENDEZ ARRANZ**  
Urtea: 1996  
Zuzendaria: JOSE LUIS CASADO ARSUAGA  
Unibertsitatea: UPV-EHU  
ISBN: 978-84-8428-262-1

## Hitzaurrea

Aurrean daukazuen 'rudi grafikoa, Pintura materia eta material legez. (Bi Pintura eragile)', izeneko Doktorego tesia, 1996. urtean bukatu nuen. Hiru urteko aribide gorabeheratsuaren emaitza izan zen. Azkenik 1996ko abenduaren 13an defenditu nuen.

Doktorego tesiaren bidean sartu nintzen zenbait arrazoi ezberdinagatik, haietako batzuk jada tesi lanaren motibazioen atalean azaldu nituen.

Nonbaitetik hasteko, lehenengo arrazoia, egilearen, aldi berean zen irakaslearen lan baldintzekin lotua zegoen, nolabait tesiak kontratu iraunkorraren bide bat zabaltzen zuelako.

Bigarrenez, Arte Plastikoen irakaskuntzan aritzeak, Sormenaren gaineko hainbat zalantza planteatzen zidan. Pintura arloan kokatuta, zaila eta neketsua egiten zitzaidan Sormenaren gorabeherak, zein Sormenaren ibilbide nahaspilatsuak ikasleei adieraztea eta tesiak horretarako aukera txikia izan zen (handik orain arte irakasten dudak "ikonikoaren eskuztatzearen estrategiak Pintura-praktikan" ikasgaiaren zenbait ondorio erabili dut ere).

Hirugarrenez, orain dela hamahiru bat urte, tailerreko pintore esperientzia garrantzitsua zen, oso. Tesia modua izan zen ere, pintore jardueran maneiatzen nituen zenbait gauza argitzeko, nahiz ziurtasun handiagoz mintzatzeko. Hala ere, modua izan zen gauza berriak ezagutzeko eta nire arteko lanarekin bat egiteko. Ikerketan, gauza bat oso argi izan nuen, pintorea nintzen lanaren esperientzia erabili baina, nire lana tesian agertu ez. Horrengatik hurbilak igartzen nituen bi pintore hipotesia egiaztatzeko erabili nituen. Horrengatik, nahiz eta nire pintore lantegiko lana tesian ez azaldu, pintore batentzat, beste pintoreen lanak praktika propioagatik ulertzea aberasgarria izan zen.

Bazegoen beste erronka bat, euskaraz Unibertsitatean, euskaraz idatzitako tesiak eta euskara bera. Horrengatik, euskaraz irakasteak lana euskaraz burutzera behartu ninduen. Moralaren aldetik, ahalegin hori betetzera derrigorrezkoa nuen eta bestetik Artearen gaineko euskaraz sorturiko testugintzan hutsune txikia beteko zela uste nuen. Horrek ere, bere arazoak sortu zituen, inolako testu eredurik gabe (Fakultatean euskaraz defenditutako tesi bakarra zegoen eta nirearekin ez zetorren bat gaian ez alorrean), ondorioz testuaren idazkerak behar horiek nabarmen pairatu zituen. Tesiaren zuzendariarekin izandako harremanean hori ere igarri zen, bera erdalduna izanik ez zuen jatorrizko materiala zuzen-zuzenean zuzentzeko aukerarik. Aipatu beharrekoa ere, tesia euskaraz idazteak urtebeteko atzerapena ekarri zuela, urtebetea, egin behar izan nuen idazkeraren zuzenketetan emanda. Azkenik, tesiaren irakurketa aldi bereko itzultzailearekin egin behar izan nuen eta horretarako azpiegitura jakina behar zenez, tesia ezin nuen nire fakultatean irakurri. Hauek kontu anekdotikoak dira baina tesia euskara egiterakoan kontuan izatekoak eta horrengatik aitzinsolasean agertu nahi nituen.

Egia da L. Gordillorekin bazegoen Madrilen idatzitako tesia, baina ez zuen aztertu nik hartu nuen bere lanaren aldea ez nik, J. L. Casado zuzendariaren laguntzaz eman nion ikuspegia, irudi grafikoa Pintura eragile izendatuta. Alde hori, beharbada aipagarriena, gaur egun ere bestelako irudiak eta Pinturaren arteko harremanak aztertuta, beti ikonografia la bat bestearen modelo bezala aztertzen direlako, baina inolaz ere guk eman genion ikuspuntutik.

Alde horretatik, egun Pintura sailak bost ikerketa lerro bultzatzen ditu (Ikerkuntza Sormen lege/Sormena ikerkuntza lege. Materialak eta Arte prozedurak Artea eta esanahia. Artea, hiria eta espazio publikoa. Arte Hezkuntza), hiru dira nik landu nahi izan nituenak (Lehena, Ikerkuntza sormen lege/Sormena ikerkuntza lege. Bigarrena, Artea eta esanahia eta hirugarrena Arte Hezkuntza).

Halaber, Valentziako Unibertsitate Politeknikoarekin, Miguel Hernandez Unibertsitatearekin batera, "Nuevos parámetros de generación-regeneración en la imagen digital y funcional" eta "Parámetros de generación-regeneración en la imagen digital y funcional" ikerketetan parte hartu dut, Pintura sormena eta ekoiztutako irudiaren arteko alorraz ikertzen. Horren ondorioz, besteak beste aurki J. R. Amondarain pintorearen erakusketa baterako egindako sarreratxoia idatzi dut, zein Gorka Larrañaga de la Torreren "Irudi Teknologikoa errepresentatzeko eragina Pinturan" egiten ari den tesian zuzendari nago. Hau tesia, nolabait esateko, nire tesiaren jarraipena izan daiteke, bere ikerketa alorrean, irudia ekoizterakoan teknologia berriek ekarri duten hori berritasun ikaragarria, Pintura praktikaren ikuspuntutik peto-peto aztertzen ari direla.

**Irudi grafikoa, Pintura materia  
eta material legez. (Bi Pintura  
eragile).**

Jesús Meléndez Arranz.  
1996.

**EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA.  
Arte Ederren Fakultatea, Pintura Saila.**

Doktoradutza tesiaren izenburua:

**Irudi grafikoa, Pintura materia eta material legez. (Bi Pintura eragile).**

Tesiaren egilea:

**Jesús Meléndez Arranz.**

Tesiaren doktore zuzendaria:

**José Luis Casado Arsuaga.**

Unibertsitateko irakasle titularra.

U. P. V. /E. H. U. ko Arte Ederren Fakultatean,  
Pintura saileko irakasle titularra.

1996. urtea.

Senideko guzti-guztiori, bihotzez.

Eskerrik zintzoenak, lan honetan  
lagundu diguzuen hurbil eta urrun  
zaudeten guztiori.

Miresmen handiz, Pinturari berari.

# AURKIBIDEA.

0. IKERKETAN ERABILITAKO HITZMUGEN ESANAHIK.	6.
I. SARRERA.	12.
I. 1. Gaia eta ikerketaren arazoa.	13.
I. 2. Ikerketaren eremua.	18.
I. 3. Ikerketaren zentzua.	29.
II. MOTIBAZIOA.	35.
III. HIPOTESIA.	37.
IV. AURREKARIAK. AZTERGAIRAKO SARRERA.	41.
IV. 1. Eraldaketa Pinturan (Irudikapenetik, Pintura buruadierazlera).	41.
IV. 2. Pinturaren burujabetasuna.	55.
IV. 2. a. Pintura burujabearen gaineko xehetasunak.	61.
IV. 3. Argazkigintza eta bere erabilera Pintura prozesuetan.	80.
IV. 4. Collagea.	95.
IV. 5. Irudikapen kritikarako bi eredu.	109.
IV. 5. a. Marcel Duchamp.	109.
IV. 5. b. René Magritte.	112.
IV. 6. Pintura bera gai eta eragile nagusia.	121.
IV. 6. a. Espresionismo Abstraktua.	121.
IV. 6. b. Francis Bacon.	126.
IV. 7. Pop Artea.	135.
IV. 7. a. Pop Artearen gaineko xehetasunak.	141.
IV. 7. b. David Hockney.	151.
IV. 7. c. Sigmar Polke.	154.
IV. 8. Azken urteotako egoera.	163.

V. EGI AZTAPENAK.	167.
V. 1. Irudi grafikoa material lege z (Luis Gordillo).	169.
V. 1. I. Prozesuaren deskribapena.	174.
V. 1. II. Ezustearen sartzapenaz.	179.
V. 1. II. a. Ezustea medio mekanikoen bidez.	180.
V. 1. II. b. Ezustea egileak sartua.	181.
V. 1. III. Zirriborroaren hautaketa eta oihal gaineko burupena.	185.
V. 1. IV. Koloreaz.	187.
V. 1. V. Espazioaz.	191.
V. 1. V. a. Argazkiaren espaziotik Pintura espaziora.	191.
V. 1. VI. Emaizen tipologiaz.	197.
V. 1. VII. Errepikapenaz.	209.
V. 1. VIII. L. Gordilloren egikera fisikoaz.	213.
V. 1. VIII. a. Materialaz eta euskarriaz.	213.
V. 1. VIII. b. Formatoaz.	215.
V. 1. VIII. c. Pintzelkadaz.	217.
V. 1. IX. Ikuslearen aurreko aurkezpenaz.	222.
V. 1. X. Ondorioak.	224.
V. 2. Irudi grafikoa materia lege z (Gerhard Richter).	225.
V. 2. I. Prozesuaren deskribapena.	240.
V. 2. II. Ezustearen sartzapenaz.	240.
V. 2. III. Koloreaz.	241.
V. 2. IV. Espazioaz.	242.
V. 2. V. Errepikapenaz.	242.
V. 2. VI. G. Richterren egikera fisikoaz.	246.
V. 2. VI. a. Materialaz eta euskarriaz.	248.
V. 2. VI. b. Formatoaz.	249.
V. 2. VI. c. Pintzelkadaz.	249.
V. 2. VII. Ikuslearen aurreko aurkezpenaz.	253.
V. 2. VIII. Ondorioak.	255.
VI. ONDORIOAK.	256.
VII. BIBLIOGRAFIA.	264.



## 0. IKERKETAN ERABILITAKO HITZMUGEN ESANAHIA.

Hitzmugen zerrenda, hauek erabiltzen ditugun moduan azaltzen ikerketari hasiera emango diogu. Zerrenda, alfabetikoki eta ez beste inolako irizpideren arabera ordenatu dugu.

ANTZA. Mendebaleko Artearen diskurtsoa, mendeetan zehar menderatzen duen eta Semiotikak zalanzkor deritzon hitzmuga.

Hein handiz, Semiotikarentzat, antzak ez du zeinu ikonikoa eta bere erreferentea denaren arteko erlazioa bermatzen. Oro har, irudikapenaz zein mimesiaz esaten dena kontutan hartuta, konbentzioan edota akordioan baino, beste zerbaitetan oinarritzen den aipatutako bi elementu horien arteko loturaz ari gara, alegia erreferentea -benetakoa- eta zeinua -sortua- lotzen dituenaz. Antzaren uste honen arabera, erreferenteak eta zeinuak, hartzaillearengan gisako oharmen erantzunak kilikatzen ei dituzte-eta.

N. Goodman-ek bere "Los lenguajes del arte" izeneko liburuan ondo idatzi zuenez, antza simetrikoa da, aurreko pasartean egindako azken baieztapena ezeztatuz. Gure ustez zalantza barik, erreferentea eta zeinuaren artean zerbait dago, zeren erreferentea eta berau ordezkatzeko duen zeinuaren aurrean, hartzailleak jasotzen dituen oharmen erantzunak antzekoak baitira eta erantzun horiek ez baitira ikasiak, ez konbentzioak ezarriak.

U. Eco-k bere "La estructura ausente" deritzon liburuan (1), zeinu ikonikoaren funtzionamendua adierazi zuen. Zeinu ikonikoaren funtzionamenduaren azalpen hori, antzaren funtsa esplikatzeke guretzat baliagarria da.

Gure ustez, antzak Artean daukan "modus operandi" hauxe da: edozein objektu edota izakiri -erreferenteari- dagozkion eta gehien bereizten duten zenbait oharmen datu somagarri -konbentzionalak direnak-, konbentziozko irudikapenaren testuinguruan, zein indarrean dauden irudikapen baliabideen bidez, Arte lengoaira eraldatzen edota itxuraldatzen dira. Era honetara erreferenteak, irudikapen bitartean dagoen testuinguru zehatz horretan bere nortasun bereizia eta bere esangura edota identifikazioa eskura dezake.

ANTZEKOTASUNA. Analogia. Bi elementuk edota izakik konpartitzen duten eta biak hurbiltzen dituen ezaugarrien multzoa izendatzen duena. Mendebalean kontzeptu garrantzitsua dugu, honek antzekotasunak Artearen xedeak, mende askotan zuzendu dituelako. Hitzmuga honen arabera, zein itxurapenak betetzen duen bitartekaritzaren bidez, erreferentea eta bere zeinuaren artean ezaugarri komunak suertatzen ziren. Antza ere ikusi.

ARTE LENGOAIA. O. Calabrese-k bere "El lenguaje del arte" izeneko liburu hasieran idatzi zuenez, hitzmuga hau Arteari eta komunikazioari dagokie. Arte lengoia sailkapenpean azaltzen diren emaitzetan, beren artistikotasuna eta beren komunikagarritasuna bereiztea arazoa da. Edozein arte emaitzatan artistikotasuna ez dago komunikagarritasunaren esku, hautatutako Arte diziplinaren elementu osagarrien erabilera egokiak baizik. Artistikotasuna, Artearen berriazko irizpide eta baloreek ematen dute.

Arte lanak, mota guztietako edukiak -zehatzenetatik, zabalenetara-, igortzen dituelako eta gizakiaren, zein gizartearen fruitua delako, arte lanean halako komunikagarritasuna, badagoela ukazina da, hau ohiko komunikazioaz harago badago ere.

Esan behar da ere, arte lanaren komunikazioa, ez dela derrigorrez mimesiaren edota irudikapenaren ondorioa -hau da, soilik erreferentea eta dagokion zeinuaren arteko bilatzearen emaitza-, baizik egileak erabiltzen dituen arte lanaren elementu osagarrien ondorioa. Elementu hauek, zeinuaren funtzioari dagokionez, ez dira inolaz ere "gardenak" izango, opakuak baino. Opakutasun mailak egilearen nahiak esanguratsu bilakatzeaz gain, opakuago edo gardenago egiten ditu. Irudikapena zein mimesis tartean dabilzala ere, guzti honek, arte lanaren elementu osagarriek artikulazio bikoitza daukatela esan nahi du -elementu hauek alde batetik irudikapenaren edota mimesiaren edukiak igorriko dituzte eta bestetik, igorleak beraiek esanguratsuak izango dira. Gure ikerketan, Pinturaren berriazko edukin hauen eramaileari, "adierazle-Pintura" multzoko partaidea deritzogu-.

EGIANTZEKOTASUNA, EGITXURAKOA. Zeinua edota zeinu multzoa eta errealitatearen artekoa aipatzen duen erlazioaz baino, T. Todorov-ek idatzi zuenez (2), benetakoari egokitzen dela sinestarazten gaituen ustezko modu fidelaz jarduten duen hitzmuga.

Egiantzekotasuna, lengoaiaren erabilera konbentzionalaren menpean dagoen hitzmuga da eta lengoaiaren erabileraren beraren bitartez, zeinua eta benetakoa den esistitu izan denaren arteko egiaztapen motaren bat egoten saiatzen da (3).

ERREFERENTEA. Semiotikak Mundua edota errealitatea izendatzeko erabiltzen duen hitzmuga da. Errealitatearen aztarna, parentesi artean jarria da. Zeinuak azken-azkenik bidaltzen duen horretara, horixe da.

IKONOSFERA. Hitzmuga hau, egun hedatua bada ere, G. Cohen-Séat filmologo frantsesak asmatua da. Guregandik hurbilago, R. Gubern-ek irudiek osatzen duten "komunikaziozko ekosistema" adierazteko erabili zuen. Egun aintzinako Biosferarekin batera dugu.

Guretzat, mendeetan sortutako irudiek hornitzen duten Ikonosfera hau. Metafora litzateke eta metafora horrekin haxe azaldu nahi dugu: irudien gehiegizko agerpena edota estaltzen gaituen eta kosmiko izariak daukan

irudiek sortutako eta ehundutako mantua. Hasieran irudiak esuz sortuak badira, denboraz mekanikoki eginak ere Ikonosfera osakideak dira. Egungo aurrerakuntza teknikoei esker, irudia ekoizteko moduak etengabe anizten ari zaizkigu.

Ikonosferaren gertutasunak eta egungo gizabanakoa estutzen duen presioak, hainbat artista irudia grafikoa, Pintura eragile legez onartzera eta erabiltzera daramatzate, bai motiboa -materiala- legez, edota materia legez. Guretzat, Pinturan Ikonosferak duen eragina erakustea garrantzizkoa da.

ILUSIONISMOA. Ilusionismoa aipatzen dugunean, erreferentearen ilusionismoaz ari gara eta arte lanean burutzen diren itxarokizunak adierazteko erabiltzen dugu. Itxarokizun hauek mimesiari edota itxuraketari, zein irudikapenari dagozkie.

IRAUPENA. Hitzmuga hau ez dugu, H. Bergson-ek lehenbiziz eta G. Deleuze-k geroxeago maneiatu zuten moduan ulertzen.

Guk ulertu bezala, arte lanari eta bera osatzen duten elementu guztiz guztiei so egiten diegun modutik datorkigu. Ondorioz, begiradak lanaren motiboa -"adierazle-irudia" dena- balego, gainditzen du.

Arte lanen elementuen -"adierazle-Pintura"- miaketan eta apreziatzean sakontzerakoan, G. Kepes-ek bere "El lenguaje de la visión" izeneko liburuan seinatu bezala (4), arte lana somatzeko denbora luzatzen da, beste irudi moten aurrean suertatzen ez den moduan eta beste irudietatik bereizten duena.

Besteak beste, iraupen honek eta arte lanaren izaera buruonesleak - edozein Arte diziplinatan, Argazkigintzan ere-, irudien eremuan ematen den berehalako autofagozitatetik salbatzen dute.

Egun irudi eremu hori, irudi grafikoek -bereziki argazkiek- osatua da eta iraupenak, bakuntasunari lotua, irudien artean bereizketa sortzen ditu, jada W. Benjamin-ek igarri zuena (5).

IRUDIA. Ezagugarria dena. Ezagutze kodeak erabiltzera behartzen duena. Objektuaren kanpoko eitearen itxurapenaz ere ulertzen duguna.

E. H. Gombrich-ek bere "Meditaciones sobre un caballo de madera" liburu hasieran adierazi zuenez (6), edozein izakik daukan ahalmena da. E. H. Gombrichen ustetan, kanpoko eitearen itxuraketa baino, zenbait aspektu adierazkor edota garrantzitsuen itxuraketa da, zeren Naturan, autodefentsak eta superbizipenak motibatutako mekanismoa baita eta Mundua ezagutzera, ordenatzera, nahiz ingurugirora moldatzera laguntzen baitu.

Gure arloan, irudia edozein objektu edota izakiren kanpoko eitearen, nahiz ezaugarri bereizgarrien itxuraketa izan ez ezik, asmatutakoaren -alegiakoaren- lekualdaketa ere dateke. Modu honetan, Munduaren erreferentea eta bere zeinuaren arteko lotura ulertzeko irudiaren ustea gaindituko dugu.

A. J. Greimas eta J. Courtés-engana joz, euren "Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje" deritzon liburuan, irudia -edozein agerpen motan- agerpen buruoneslea duen unitatea dela, zein "berez" eta ez bere erreferenteagatik analiza daitekeen, nahiz esangura duen osotasuna dela seinalatzen dute. Mimesiari, antzari, antzekotasunari eta irudikapenari lotutako hitzmuga.

Egile batzuek irudi mentalak -birtualak-, fisikorik ez direnak daudela defenditzen dute, baina benetakoak bezain baliagarri eta iradokorrak ditugu.

Irudien barnean, irudi grafikoa dago. Mekanikoki sortutako irudi honek, oro har aldez aurretik erabakitako eta ezarritako erabilera instrumentala dauka.

Gaur egun irudiak ekoizteko aurrerakuntza teknikoengatik, teknologi berriek ekoiztutako teknoirudiak ezagutzen ditugu. Irudi hauek zenbait alditan, medioaren ahalmen teknikoaren emaitza hutsak dira eta erreferenterik ez badute ere, balute bezala, are gehiago indexak bezala aritzen dira edota aritu nahi dute.

Gure lanean azaltzen ahaleginduko garenez, irudia, irudi grafikoa, -Argazkigintza, Berregiketa mekanikoa, infografia edota bideoa bezalako irudi teknologien emaitzaz ulertzen duguna-, Pintura prozesu batzuetan Pintura eragile bihur daiteke. Kasu hauetan, materia edota materiala dateke. Materia eta materialaren arteko bereizketa, irudi grafikorako egileak daukan harreraren datza.

**IRUDIKAPENA.** Erreferentea eta bere ordezkia den zeinuaren arteko ordezen/bidaltze sistema da. Denotazio sistema. Ez da, uste ohi bezala, antzak sortua. Mendebaleko Arte lengoian, jatorriz eta adibide askotan, bidaltze erlazio hau, antzean oinarritutako egilea eta hartzailearen arteko akordioz ezarria bada ere. Zeinuen ohiko sailkapenaren arabera: ikonikoak, indizialak eta sinbolikoak, Mendebaleko Arteak, batez ere Errenazimenduz geroztikoa, zeinu ikonikoez baliatu izan da. Zeinu ikoniko hauek, adierazburuak dioenez, ikonotasunean, hots, erreferentea eta erreferentetik sortutako zeinuaren arteko analogian, antzekotasunean edota antzean oinarritzen dira.

**MIMESIA.** Guk erabiliko dugun moduan, hitzmuga hau irudikapenaren muturreko eratortzea da, mimesiaren kasuan, irudikatua eta berau irudikatzen duenaren arteko kontratua ahaztu arren. Uste honen eraginez, irudikatua eta irudikatzailearen arteko lotura ez litzateke hain konbentzionala izango, analogiak, antzak edota antzekotasunak induzitua baino.

Mimesiaren gakoa, ez da aldez aurretik egileak eta hartzaileak lanerako hitzartutako irudikatze modua, baizik erreferentearen tasunik bereizgarrien itxuraketaz edota erreproduzioaz, erreferentea bera egole egitea. Eragiketa honetan, ordezen/bidaltze honetarako erabilitako "medium-a" ahazten ei da edo beste modura esanda, eragiketa honetarako erabilitako zeinuaren adierazlea "gardena" izango da.

Holan mimesiak ez du ordezen arbitrarioa izendatuko, zeinua eta bere erreferentearen arteko halako erlazio unibokoa baino. Horretarako mimesia kopia oso-osoa edota klonikoa izan nahian, alde batetik zeinuak eta erreferenteak, ustez ezaugarri komunak edukitzean oinarritzen da eta bestetik, zeinua, zeinua eta gainera arbitrarioa dela ahazterazten saiatzen da. Antzaren botere majikoari lotua. N. Goodmanek idatzi bezala (7), mimesia, zeinuak eta erreferenteak erantzun eta itxarokizun berberak sortzen ahalegintzen da. Antza, antzekotasuna eta ilusionismori lotua.

MUNDUA. Zentzu zabalean ulertuko dugu. Guretzat gizabanakoaren habitat-a izango da. Munduak, noizbehinka errealitatea izendatuko du, beste batzuetan, Semiotika eta Sematika Modernoak kontutan edukita, erreferentea izendatuko du ere.

## AIPAMENAK.

1.- "... Los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado, sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando estímulos que -con exclusión de otros- permiten construir una estructura perceptiva que -fundada en códigos de experiencia adquirida- tenga el mismo 'significado' que el de la experiencia real denotada por el signo icónico... ", 222. orrialdea.

2.- "Lo verosímil" deritzon liburuaren sarreran, 13. orrialdea.

3.- "... El discurso verosímil, no es solamente una representación 'correcta' de la realidad socio-cultural, sino también un simulacro montado para 'hacer parecer la verdad', y que depende, por ello, de la clase de los discursos persuasivos... ". A. J. Greimas y J. Courtés, "Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje", 436. orrialdea.

4.- "La duración de la vida de la obra plástica" atala ikusi, 81. orrialdea.

5.- "... Y resulta innegable que la copia, tal y como la disponen las revistas ilustradas y los noticiarios, se distingue de la imagen. La singularidad y la duración están tan estrechamente imbricadas en ésta como la fugacidad y la posible repetición lo están en aquella... ". "Pequeña Historia de la Fotografía", "Discursos Interrumpidos I", liburuan barne, 75. orrialdea

6.- 16. , 17. eta 18. orrialdeak.

7.- "Los lenguajes del arte", 50. orrialdea.

# I. SARRERA.

Lan honetarako aukeratu dugun gaia dela-eta, honako egitura erabaki dugu:

Ezerren aurrean, hasiera-hasieratik gogoan izateko, 0. atalean, gure eremuak dauzkan berezitasunak eta zailtasunak, erabilitako hitzmugen artean, gehien maneiatu ditugunetatik garrantzitsuenak eta guk emandako definizioak paratu dugu.

Lehenengo atalean, Sarrera deritzonean, aztergaiaren oinarritzko zenbait hitzmugarako aurkezpen eta adierazpena azaldu zein argudiatu dira.

Bigarren atalean lan hau egiteko izan dugun Motibazioa.

Hirugarrenean, Ikonosfera, irudi grafikoa eta Pinturaren inguruko planteatutako Hipotesia.

Laugarrenean, aztergaiaren aurrekariak. Gure uste apalean, gaia ulertzeko derrigorrezkoak diren Pintura eta Pinturaren inguruan emandako hainbat urrats, banan-banan aztertu ditugu.

Bostgarren atalean, egiaztapenetarako bi ereduak aurkezpena. Hor azaldu duguna, gure ustean, hipotesia baieztatu duten L. Gordillo eta G. Richterren lanak izan dira.

Seigarrenean, orotik eskuratu ditugun Ondorioak.

Zazpigarrena Bibliografia da. Izenak dioenez, lan honetan erabilitako testuliburuak, katalogoak, aldizkariak eta bideo zerrenda sailkatua kokatu dugu.

Azkenik, gure lana euskaraz idatzia denez, eranskin modura eta beste liburuxka batetan, egindako Laburpen gazteleratua.

## I. 1. GAIA ETA IKERKETAREN ARAZOA.

Ikerketa honetan daukagun gai eta arazo nagusia hau da: irudi grafikoa, Pintura eragile legez.

Horrengatik hain zuzen, gure ikerketan irudi grafikoek -Ikonosferan bizi diren argazkirudiek, mekanikoki sorturiko irudi grafikoek eta azken teknologiak asmatutako irudiek-, Pinturan eduki dezaketen eraginaz eta Pinturak Ikonosferako irudiak planteatzen duen egoeraren aurrean erantzuteko edota erreakzionatzeko moduez jardungo dugu.

Pinturan ondorioak dauzkanez, hau irudi grafikoa, Pintura eragile izendatuko dugu. Halaber, geroxeago ikusiko dugunez, irudi grafikoa jasotzeko harreran bestelako moduak daudenez, puntu hau gehiago zehaztuko dugu.

Esaten ari garenaren bi adibide: Ikonosfera osatzen duten bi: 1925eko A. Rodtxenko-ren "Escalier de secours", Argazkigintzari esker gure Mundua den ohiko ikuskizuna, irudi berriez hornitzen da. Bestaldetik irudian, burmuineko termoirudia, teknologiek gure ikusmena gaintitu eta osatu dute, gure ikus-eremua asmatu ezin genezakeen mugaraino eramanez.

Aurreko pasartean esandakoan, badira, azaldu beharreko puntu batzuk, banan-banan aztertzen edo esplikatzen joango garenak: Ikonosfera eta mekanikoki sorturiko irudia, zein Pintura eta bere irudia. Honetaz, I. 3. , IV. 2. , IV. 3. , IV. 4. , IV. 7. , IV. 7. a. , IV. 7. b. , IV. 7. c. , IV. 8. eta V. atal osoan zehar arituko gara.

Ikerketaren gaia, irudi grafikotik eginiko edota eratorritako Pintura da, Pintura izate buronesle bezala ulertuta. Arteak eta Pinturak izaera horretaraino iristeko, hainbat urrats eman behar izan ditu -Arteari eskatzen zitzaion irudikapen eginkizunetik, Artea burujabea izatera bitarteko pausuak hain zuzen-, IV. 1. , IV. 2. , IV. 2. a. ataletan jardungo duguna.

Pinturan ohi dagoen, baina irudia ekoizteko beste modu horietan ei ez dagoen faktore eraginkorra, IV. 6. , IV. 6. a. , IV. 6. b. , V. 1. II. , V. 1. II. a. eta V. 1. II. b. ataletan aztertuko duguna, ezustea da, miragarritzat hartuko duguna.

Ezustearekin jarraituz eta guk planteatu eran, irudi grafikoak ezustea gutxitzean edota sortzerakoan duen garrantzia dela-eta, pintatze eragiketan dagoen ezuste kopuruaz mintza gaitezke. Ezuste hau betidanik gainera, Pintura egiteari, nahitaez, erantsia egon delako. Pintura subjektua denak burutzen duen zeregin eskuztatua delako gertatzen da.

Ezustea nahita bilatzen denean -akatsen edo oharkabeen suertatutako edo sortutako gertakizunen fruitu legez-, ezusteak, arautik, zein zuzena denetik eta arrunta, zein ohikotzat hartzen denetik at dauden emaitzak ematen ei ditu. Aldiz, berez eta bilatu gabe agertzen denean, hondamena batetik edota bestetik, Pinturaren oharkabea emozioa eta lilura dakar. Honengatik hain zuzen, Artea eta majia antzekoak direla esan daiteke, (1).



Hasieran, ezustea, inspirazioa izenarekin ezagutua bazen ere, egilearengan jainkoa edo jainkosaren adbokazioak sortua baldin bazen, askoz beranduago -errromantikoekin alegia-, egilearen baitan zegoen "zerbait" zela esatera iritsi ziren. Honen arabera, gizaki gutxi batzuek ahalmen hori zuketen, nahiz eta irakatsi, irakas daitekeen (aintzinako lantegi eta lanbabesen ikaste eta irakaste sistema normaldua gogora dezagun), baina gorengo emaitzetara dohaia dutenak soilik helduko dira, (2).

Ezustea, gaur egun ezagutzen dugun moduan, joan den mendetik edo, ulertzen da. Idazle sinbolistek lanaren faktore eraginkorra zuten, baina desmitifikatu zuten. Jada ez da egilearengandik at edo, arte lanetik kanpo dagoen zerbait, baizik eta lanaren banagaitz eta ezinbestekotzat hartu zutena, are gehiago, kasu batzuetan euren eginkizunaren muin bilakatu zen (ezustea, lanaren eragile legez hasiera-hasieratik edota, uneka erabili zena).

Esaterako, IV. 2. a. atalean sakonduko dugunez, analisiarako izaera duten artisten artean, G. Seurat-ek ezustea bazegoela zekien eta arte lanaren morfologi, eraketa, zein materialari dagozkion osagai guztien azterketaz indargabetzeari ekin zion. Xede horrekin bere metodoa asmatu zuen. Bere metodo honetan datza: gaia baino, motiboa aurkitzen zuenean, arte lana osatuko zuketen bere atal eta figuretan zatikatzen zuen -lehenago eta banan-banan figuren forma eta argiluna "conte-z" eta paper gainean landuta; beranduago kolorea aztertzeko asmoz olioizko zirriborrotxoak pintatu eta azkenik lortutako datuekin eta eraketari begira, neurri txikiko taldeko saiakerak jorratzen zituen-.

Azken urratsa, hau da emaitza izango zatekeen koadroa, tailerrean eta erabiliko zukeen pintatze moduak baldintzatua eta jabe izanda -kolorezko teoria "puntillismoa" eta geometriak eta eurriritmiak agindutako eraketa-, burupen horretan suerta zekizkiokeen arazo denak: tokizko kolorearena, kolorearen bidezko argilunarena, puntillismoren bidezko kolore nahasketak egiteko modu berriarena, formarena, bolumenarena, figura/hondoarena, kokapenarena, zein mota guztietako elkarren eraginena, contez eta olioiz eginiko lan txiki horietan dagoeneko konponduak zituen eta ea era mekanikoan bukatzen zuen lana.

Pintura teoriaren bidez, zein metodoaren sistematizazioaren bitartez, ezustea indargabetzen zen eta handik G. Seuraten lanei, euren itxura hotz eta mekanikoa letorkieke. Hau, ezustea eta Pinturaren mutur bat litzateke, -metodoa eta Pintura teoria ezustea lanetik kanporatzeko erabiltzen duena alegia-.

IV. 5. a. atalean, aztertuko dugun M. Duchamp-ek, Pinturan, erretina baloreen nagusitasuna, behin eta berriro aipatzen zuen eta uste hori pintatzearen ezuste ideari lotzen zion. Ezustea gerta ez zedin, asmatu zuen Pintura motan, Pintura prozesuaren berariazkotasunak sortzen ohi zituen akats eta aldaketak gerta ez zitezen, burutazioak, ideiak bidimentsiozko euskarrira ahalik eta zehatzen lekualdatuak izan zitezkeela uste zuen. Orraitio, arte lana osatzen duten osagaien zentzuaz, esanahiaz eta bere balizko interpretazioaz hausnartu ez ezik, bere ideiak edozein euskarri

fisikora, zehatz-mehatz igaro ahal izateko "praxi" egokia bilatu zuen ere. Azken eragiketa hau, behar bezala eta oharkabeko desbideraketarik gabe burutzeko, Geometria eta Argazkigintzaren baliabideak aukeratu zituen (3).

Egia da ere, beste lan batzuetan, ezustea gai bakarria onartu zuela eta lantzeko modua, ezustera guztiz egokitu zuen -gogora ezazue 1913. eta 1914. urteetan eginiko "Trois stoppages-étalon" delako lana-. Lan honetan, egileak Arte ekintzarako aukeratu zuen ezustea gai eta elementu bakarria delako.

Surrealismoa M. Raymond-en hitzetan ondoko hau litzateke: "... es el más reciente intento romántico de romper con las 'cosas según son' para reemplazarlas por otras... ", (4). Hau lortu nahian, diziplina bakoitzak, material errealatik -testua, irudia-, hasten zen metodoa asmatzeari ekin zion eta ezustea bilatze prozeduren bidez, batez ere topaketek, elkartzeek, konbinaketek eta gainjarketek, figura eta gai "inventarium" berria ideiatu zuten. Neurri handiz, alde aurretik jada zegoen material, edota benetako objektutik hasita, konbinaketa berriei esker, Mundu txit berria eratorri zen. Emaizta zabala zen, bai egilearentzat, egite jardutean lanarekin batera eraikitzen eta aurkitzen zihoalako eta arte lana hartzen zuenarentzat ere. Arte lanak, gure guztion Mundu komunaren ingerada zehatz eta ezagugarria ez daukanez, ikusleari interpretazioa suertatzeko parada handia ematen dio, hainbat, ezen interpretazioagatik ikuslea egile bihurtzen dela esan baitezakegu, (5). Honi, gure ikerketan arras garrantzizkoa deritzogu, Munduan dauden objektu eta elementu guztiak, Arterako edo Pinturarako material bihurtzeko gai direla igartzen dugulako. Bereziki honetaz, I. 3. eta IV. 4. atalean jardungo dugu.

Beste arazoren bat, arte lanaren esanahi aniztasunari dagokio, bai arte lanari dagokion alde ez-konnotatiboa -hau da arte lana fisikoki osatzen duten elementuak: puntua, lerroa, plano, forma, kolorea eta ehundura-esanguratsua delako, zein egileek edukin, "hartzeko", jasotzeko edota, zentzu aldetik planteatzen duten irekiduragatik. Irekidura hau, zentzuak eta kondaira, lan bakarrean metatzeagatik gerta daiteke -J. Joyce-ren "Ulisses" delako lanean gertatu legez edota, S. Mallarmék Olerkigintzan eta M. Duchampek Arte Plastikoetan planteatzen zuten eran eman daiteke-. Azken bi hauek, irekidura, beren emaitzen izaera fisikotik beratik burutu zuten (S. Mallarméren "Coup de dés", zein "Livre" izeneko lanetan, orrialdeen eraketa eta antolakera fisikoan gertatzen da. Eta M. Duchampen "Grand Verre. La Marieé mise á nu par les célibataires, même" kristal gaineko lana denez, ikuspegi eta ikustaldi anitzak izatean suertatzen da).

Aldaketa hau, epe laburrean gertatu zen eta Pintura Mundua aipatzetik, nolabaiteko Munduaren ideia partikularra, zein Munduaren gaineko irizpideak eta Pintura gaineko ideiak aipatzera iragan zen, hau da artelanaren burujabetzara.

Bere aldetik Arteak, eta gure kasuan Pinturak, arte lanean erabiltzen diren osagai morfologikoak, denbora, espazioa eta medio ororen gaineko hausnarketa prozesua pairatu zuen. Honela, edozein euskarri gainean

eginiko zeinu edo keinurik txikiena, Artetzat hartua izatera iritsi zen; alde batetik Artea eratzen zuen logika azaltzeko eta ikertzeko kemenagatik eta bestetik, material eta kontzeptual muga gabeko esperientzia osoa izan nahian, Arteak material eta ekintza guztiak bere barnera ekantzera egiten zituen ahaleginengatik, IV. atal guztian zehar agertuko dugun eran.

Arte jarduera osoa hornitzen duten alde guztiak berpentsatzean eta artista berak, bere esparru zehatz eta bereizian, Arteari dagokiona eta ez dagokiona erabakitzean datzan ikerketa, materia gabeko jarrera deseraikitzailea honen muga genuke. Artistak, Artearen osagaiak bereizita, isolaturik aztertuko ditu. Muturreko esperientzietan arte lanaren kontzeptuak, fisikotasunetik eta burupen materialatik banatzen ditu eta artelan fisikoaren ordeztuz, Artearen gaineko proposamendu eta adierazburuek osaturiko lana ekoiztuz. Hori egitean, Arteaz baliatu beharrean, Artea bera eginkizun honetarako zailtasunak dauzkala pentsatuz, hausnarketarako egokiagoak dituen beste arloen baliabideak erabiltzen ohi ditu (6), baina horiek, gure ikerketatik at dauden beste arazo batzuk dira.

Gure kasuan, aztertzeakoak hauexek ditugu: aldeztatik ekoiztutako lkonosferako argazkitik, irudi grafikotik sortua den Pintura; Pintura jarrera honen zioak, nahiak eta estrategiak, zein irudi grafikoa eraldatzeko edota, lekualdatzeko erabiltzen diren asmo eta ideiak. Hau ikertzeko esparrua dugu eta berarekin batera azalduko zaizkigun gogoetak.

Beste barik aurrera darraigu.

## AIPAMENAK.

1.- Artea eta majiaz W. Benjaminen "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" izeneko testuaren 4. eta 5. atalak ikus ditzakezu, "Discursos Interrumpidos I" liburuan. Atal horietan, W. Benjaminek Artearen sorterrria eta izartean zegoen erritoaren beharra bateratu zituen.

2.- Honetaz ikus "El "Guernica" de Picasso. Génesis de una obra", 10. -11. eta 12. orrialdeak.

3.- "Duchamp" delako La Caixa-ren katalogoan, bere 4. atalean El 'Grand Verre' deritzon honi buruzko azalpen eta irudi guztiak daude, 120. orrialdetik 139. orrialdera, biak barne.

4.- "From Baudelaire to Surrealism" liburutik baina H. Read-en "Breve Historia de la Pintura Moderna", 145. orrialdean aipatua.

5.- "... La respuesta del surrealismo, tal como se expresa enérgicamente en la pintura de Dalí, consistió en trazar figuras bien formadas pero ambiguas, que nos abren el reino de las posibles transformaciones... ". I. Prigogine-ren "Enfrentándose con lo irracional" izeneko testutik, "Proceso al azar, (Una convocatoria de Jorge Wagensberg)", 157. orrialdea.

6.- "... En la medida en que no parecen ser creíbles como otras cosas, ni tratar de nada más (de nada más que el arte), las formas de arte que más clara y tajantemente sólo pueden ser referidas al arte, son las más próximas a las proposiciones analíticas... ". J. Kosuth-en 1969eko "Arte y filosofía" testutik, S. Marchánen " Del arte objetual al arte de concepto", 415. eta 416. orrialdeak.

## I. 2. IKERKETAREN EREMUA. TESIAREN AZTERGAIAK.

Ikerketaren muina hauxe da: Pintura ekoizteko erabiltzen den edozein irudi grafikoa -Argazkigintzak, berregiketa mekanikoak, zein azken teknologiek sortutakoa-. Irudi hau, Pintura gerora izan dadin, zelan landu nahiz aldatu behar den eta batez ere, irudi grafikoa Pintura egiteko, zergatik aukeratzen den, ikerketaren muina da.

Irudi grafiko eta teknologiko hauek, gizartean eta ondorioz, gizabanakoaren inguruan eta dagoeneko beraiekin bat egin den "Ikonosfera" delakoa osatzen dute. Hitzmuga gaur egun hedatuta badago ere, G. Cohen-Séat filmologo frantsesak asmatua da. Guregandik hurbilago, R. Gubernek, gaur egun irudiek osatzen duten "komunikazio ekosistema", antzinako bioesferarekin batera ematen zaiguna adierazteko, hitzmuga erabili du ("La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea").

Guretzat Ikonosfera hori, metafora izango da eta konnotatzen duena hauxe da: kosmiko izaria daukan mantu inguratzailea legez, gizabanakoa gainezka egiten duen eta estaltzen duen teknoirudiaren naharotasuna. Mota guztietako hauek irudiek, bere hurbiltasunagatik eta edonon egoteagatik gizabanakoaren ohiko "habitata" estaltzeaz eta berria -Ikonosfera dena-, hornitzeaz gain, egoneza sortzen dutelakoan gaude..

Ikonosfera, mendeetan zehar hornitu izan da eta baita egun ere hornitzen ari zaigu. Lehenbiziko irudiak, eskuz eginikoak ziren arren, denborak aurrera jo ahala, mekanikoki eginikoak, izendapen orokor horrenpean sartzeko modukoak ditugu ere. Teknika aurrerakuntzei esker, hauexek diratekeen zabaltzen ari zaizkigun irudia ekoizteko moduak: grabatuak, Argazkigintza prozesuak eta azkenik, gaur egungo infografiaren laguntzaz sortutako irudiak.

Gizabanakoak pairatzen duen teknoirudiaren hurbiltasunak eta eraginak, zenbait artista hurrengo harrera hauetara daramatza: irudi grafikoa motiboa legez, material legez edota materia legez onartzera. Harrera hauek Pintura zelan eragiten duten modua, ikerketa honi garrantzi handiz axola zaio.

Oro har, Artearen modu tradizionalari ekinez, edozein egilek, Mundua irudikatzen edo interpretatzen du eta horretarako marrazkia lehenbiziko emaitza askotan izan da: Hau marrazkia ez da helburua, amaiera baizik eta ertaineko behar-beharrezko urrats lagungarria. Munduan, egileari axola zaiona, Pinturaren lengoaiaren laguntzaz (irudikatze sistemekin edo garaiko konbentzio guztiekin), lehenbiziz, marrazkietan gauzatzen ohi du.

Historikoki eta aurreko pasartean deskribatu dugun era honen arabera, momentu bi bereiz daitezke: motiboa aukeratzen eta Pintura lengoaiara itzultzen den lehenengo unea; eta oihalera ordenatuta eta eratuta igarotzen

den bigarrena. Lehenengo unean "materiala" (1) biltzen da, bigarrean zeharo landurik beste "zerbait bihurturik", Arte balore eta gogoetak daramatzanean, mihisera iragaten da, aspalditik jakina eta berria ez den "gauza eratuari" deritzona, (2).

Irudiak ekoizteko tramankuluak asmatzean, hau da, kamera iluna, kamera argia, "photogenic drawing", zein Argazkigintza bezalako tresna lagungarrien aurkikuntzarekin, eskuz eginiko zirriborroak makinaz lortutako emaitzek ordezkatuak izaten hasi ziren. Izan ere, pintore batzuen ustez, argazki-makinaren emaitza horiek lanerako hasierako marrazkiak baino zehatz, arin eta erosoagoak baitziren (3). Portaera hauek garai hartatik oraintsura arte diraute, agertu diren irudi tramankulu guztien laguntzaz artistak aritu eta aritzen dira-eta.

Guk geuk, irudiekin lan egiteko jarrera honen aurrean, lekualdaketaren eragiketaren (4) barnean, bi aukera bereizten dugu. Lehenengo kasuan, irudi grafikoa materializat hartzen denean (5), hau da, irudi grafikoak gogoetak medioa dela edota kontzeptu medioa dela duen opakutasunagatik, irudi grafikoa puntuz puntu -kalkoak, sareko teknikaz-, zein proiektore, serigrafia, Argazkigintza prozesuen moduko baliabide mekanikoaren laguntzaz mihisera igarotzen denean gertatuko da. Aldiz bigarren aukera, irudia edo material grafiko delako hori, lantzean eta interpretatzean datza. Bigarren aukera honetan ñabardurak bereizten ditugun arren.

Bigarren aukeran, anitzak direnez eta adibide nabaria emateagatik E. Delacroix-ena aukeratu dugu, dena den honetaz IV. 3 atalean arituko gara. Berak enkargatutako argazkiak, hau da berak nahi zituen modeloak (gizonezkoak, emakumezkoak) agintzen zituen posizioetan paperean edukita, igeltsozko modeloak balira bezala interpretatzen zituen. Berak interpretatzea zer den galdetzen badugu? Erantzuna oso argi zeukan 1850. urtean idatzitakoak aditzera eman zuen tankeran:

"... the daguerreotype [is] only a reflection of the real,  
only a copy, in some ways false just because it is so exact ...  
The eye CORRECTS... " (6).

Edertasuna eta egilearentzat Arteak zituen betekizunek "corrects" aditzaren barruan lekua dute -eraldaketa-, A. Scharfen liburuan ikus daitekeenez, argazkia (irudi grafikoa) eta E. Delacroixen marrazkien arteko desbideraketa esanguratsuak erraz igartzen ditugu (7). Pentsakera honen aztarnak Greziaraino garamatza (8), dena den hori beste gogoeta da.

E. Delacroixen lan egiteko sistematik lortzen dugun ondorioa hauxe da: berak erabilitako irudi grafikoak (beste edozein artista eta irudi grafikorako probetxugarria dena ere) begia eta oroimenaren luzapen edo "protesi" zeregina burutzen zuen (9).

Lehen esan bezalaxe, multzo honen baitan, azpijarrera edo azpiprozedura ezberdinak dituzten beste modu orokorrak daude, esaterako irudi grafikoa guztiz behin-behineko eta erabilgarri ulertzen dutenak. Hauen

arabera, irudi grafikoa ez da berez baliagarria, landu behar da. Beste modu batera esanda, irudi grafikoa, ez da helburua edo emaitza, bidea baizik. Horretarako eta euren helburuetara iris dadin moztu, txikitu, apurtu, desmontatu eta ondoren konbinatu, ordenatu, berrantolatu egin behar da (Honetaz IV. 4. , V. 1. I. , V. 1. II. eta V. 1. II. b. ataletan sakonago jardungo dugu).

E. Delacroixen eta bigarren portamolde honen artean, aldaketa adierazgarria ematen da, bai denboran, bai Artearen ulermenean, nolabaiteko mimesiari loturiko arte lanetik, buruadierazlea izan nahi duenara hain zuzen ere joaten dena. Bien arteko bereizketa hobeto uler ahal izateko E. Trías-en berba argiragarriak irakur ditzagun:

"... Para ser moderno el arte debe replegarse en la reflexión sobre sí y sobre su especificidad (como arte de la edificación, o de la composición, o como arte monumental, estatuario y pictórico, o poético y novelístico) antes de promoverse como objeto, o como obra susceptible de ser comunicada. De ahí el énfasis moderno en lo ESPECÍFICO de cada arte..."(10).

Gauza eta mudadura asko gertatu da XIX. mendeko bigarren zatian, Artearen betekizunak dagoeneko aldatu ziren eta Artea, bere medioez gogoetan biltzeko bidean abiatu zen. Ordea, aurreko praktikan Artean gertatzen zena M. Foucault-ek ezinhobeki azaldu zuen: "... la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un lazo representativo..." (11), honen barruan Edertasunaren ideia edota, gura bazegoen ere.

Urteak aurrera joan ahala, aurrerakuntza teknikoak, Pintura teknika bera eta Arte beraren ideiarekin aldaketa asko suertatu dira. Batzuek iraundu eta beste batzuk desagertu ziren, bestela urteetan gertatu diren Arte higikunde eta ea euren artean defenditu zituzten kontrako joerak, zenba ditzagun.

XX. mendean sarturik, jadanik Arteak jazo zituen aldaketek bere berezitasun edo espezifikotasuna eragiteaz gain, P. Francastelek zioenez, espazio berria sortu zuten (12), Errenazimenduak eratutako espazio ulermenak bere bizilagunekin adostasuna galdu zuenean, artistak garaiarekin bat zetozen espazio ulermen berriak asmatu beharrean aurkitu ziren. P. Francastelek espazio "topologikoaren" itzulera zela idatzi zuen (13), aldiz □ taldekideek espazio "operatiboa" (14), bereziki XX. mendeko Arte joera abstraktuei zuzenduriko izendapen hau zeritzoten. Dena den gure ustez, hainbat aukerak barruan lekurik ez dute, batik-bat 60. urteetako ondorengoek.

Horrengatik espazioa lantzeko azken joera horiek sailkatzeko "bricoleur" izendapena jarri diogu, C. Leví-Strauss-en adiera gure erara erabilia (15). Bere ustez, bricoleur harrera hau, Munduan aritzeko eta egoteko moduren bat da, berak Antropologia arloan erabili bazuen ere, gure

ustez Artean eta zehazki espaziorako, nahiz Sormenarako jarrera honetan ere erabilgarria da. Jarrera honetan datza: bada, unibertso itxi eta mugatuaz jarduten duten gizabanakoen harrera. Unibertso itxi horretan eta egitasmorik gabe, gizabanakoek jasotzen dituzten elementuak maneiatzen dituzte, lehenbiziz desegiteko eta geroago berregiteko, hau da erabilera berria testuinguru eta erlazio berrian izateko.

Urte hauetako Artearen partaide batzuk, honetatik gertu mugitzen direla somatzen dugu eta handik tradiziozko mota guztietako elementu hurbil, nahiz urrunen nahasteko zaletasuna eta Pintura tradizio aldetik sortzen duten espazio konplexu eta kultoa genuke (dena den ez dezagun pentsa jarrera hau Arte plastikoetan soil-soilik gertatzen denik, guztiz orokorra da, Literaturan, Musikan edo Zinema popularrean agertzen zaigu, honetaz sakonago IV. 4. , IV. 7. , IV. 7. a. eta IV. 8. ataletan jardungo dugu).

Azken espazio mota hau, beste aurkikuntza sintaktikoen ondorioa dela onar dezakegu, esaterako collagea, argazkimuntaketa, assenblagea etabarreko guztiena, nahiz eta gero, praktika horien barruan nahia dela-eta, emaitzetan, ikonografian edo ideologian ezberdintasunak aurkitu (esaterako, K. Schwiters-en eta M. Ernst-en collageak erabilitako material eta teknikan besterik ez datoz bat, bien lanek gauzatzen duten Artearen ideia zeharo kontrako delako).

E. Delacroixenengana jotzen eta berriro atzera eginez, Arteak duen katea Munduarekin edo orokorrean jendeak Munduaz duen ideiarekin ez du apurtzen. Artetari uste izan zaizkion balore eta betekizun batzuen mugak ez baititu gainditzen, hau da bere lana beste zentzu batetan, "mediuma" da. Médiu hitzarekin honako hau esan nahi dugu: Arte, irudikapenaren bitartez, beste objektu edo Mundu baten ordeztaritzen denez, Mundua aipatzen duen bitartean "da" -irudikapenaren funtsa horixe baita-. "Beste horrek" -adieraziak- irudikapenaren testuinguruan materialari izaera, zentzua eta sena baino ez dio ematen. Arte lana, mediuma, -irudikapenaren zereginean, beste zerbait horren adierazlea izanik- metaforikoki gardena balitz bezalakoa dela, esanahia edo aurrean ez dagoena ekartzeko bidea baino ez dela dirudi.

Irudi gafrikoaren erabileran bereizi dugun bigarren multzoan ordea, irudi grafikoa, zentzu fisikoan materiala da, lehengaia aiseago ulertzeko. Lehengaia egilearen lanaz, Arte eragiketaz aldarazten da, azkenez eta Pintura eraldatze edo berresanguratze prozesua, egokia bada, materia bihurtzeko, materia hau G. Deleuze eta F. Guatari-ren hitzak erabiltzen holan esangura genezake:

"... No hay referencia en absoluto, ni a la vivencia ni a los estados de cosas, sino una consistencia definida por sus componentes internos: el concepto, ni denotación de estado de cosas ni significación de la vivencia, es el acontecimiento como mero sentido que recorre inmediatamente los componentes ..." (16).



Materiala eta materia? Galdera honek berriro gogora dakarkigu irudikapen eta mimesiaren esparruko adierazlea edo adierazia, zein arte lanaren aurkezpen buruoneslearen auzia. Lelo hori da ikerketa honetan ere, topa dezakeguna eta XX. mendeko Artean, behin baino gehiagotan ematen zaigun gogoeta.

Bukatzeko eta lkonosferako irudi grafikoari dagokion atalean kokatuta, bere erabilera momentuak bereiziko ditugu:

Ezerren aurretik eskuz sortutako irudiak, marrazkiak eta grabatuak. Zuzenean eginak edota, kamera ilunaren laguntzaz baliatuta.

Argazkigintzaren kronologia antzekoa egingo dugu, zenbait momentu bereizgarri seinalatuz

1go. momentuan, fisiko-kimikoki edo mekanikoki lorturiko irudia begi eta oroimenarako luzapen eta protesia zela genioen. Honetaz gain, begia eta objektibo artean parekotasunak eratu ziren (horrengatik ere objektiboak begiarentzat fokatze desegokiak baztertu zituen. Argazkigintzak, irudikatze ohiko sistemen arabera landu eta begiak Argazkigintzaren irudiak zein ikuspegiak ez zituen zalantzan jarri, baizik berehala bereak lez eskuratu). Argazkigintzak, Pinturaren ardurapean zegoen irudikapen eta mimesiaren betebeharrak nagusia bere gain hartu zuen. IV. 3. atalean sakonduko dugunez, hainbat artista Argazkigintzaz baliatu zen, argazkirudia, Mundua bera edo, bere bikoitza balitz bezala interpretatzeko bestelako arazorik kontutan izan gabe (E. Degas ohiko ikusmena eta Argazkigintzaren laguntzaz lortutakoaren arteko ezberdintasunetaz ohartu zen aurrenekoa dugu, behintzat bere koadroetan hola azaltzen da).

2. momentuan, Argazkigintzak Pinturari bide subjektiboa, buruoneslea, Munduaren irudikapenaz askatua edo, nahi izanez gero ez figuratiboa zabaldu zion. Argazkia Munduaren erreferente bihurtu zen, lekuko zintzo eta fidagarria. Jadanik Argazkigintza ikerlarien tresna dugu, zenbait kasutan mugimendua, denbora edo argia aztertzeko (E. J. Muybridge, E. J. Marey) (17), hauen lanak pintore batzuentzat oso lagungarriak izan ziren (E. Degas bera, M. Duchamp, G. Balla-rentzat hain zuzen).

Bere partez, Argazkigintzaren barnean ere, Argazkigintza praktika buruadierazlearen aldeko jarrerak azaldu ziren. Momentu hori arte Argazkigintzaren praktika esparru bitan burutzen bazen: lehena makina barruan, pelikulan, Munduaren inpresioarekin. Eta bigarrena, laborategian. Hor, pelikula eta jazotako inpresioa landuz eta gero, argiaz eta kimikaz paperetara igarotzen zen. Ondorioz Argazkigintza Munduari lotzen ziena argazkimakinaren erabilera zen, praktika buruadierazle eta esperimentakuntzara igaro nahi izanez gero, makina erabiltzeari utzi behar izan zioten (18). Honetaz IV. 3. atalean jardungo dugu.

Bestaldetik, beste batzuek argazkia fidelitasuna eta Mundurarekiko egitasun hori zalantzan jartzean jardun zuten. Jarduera hori betetzeko, aurretiaz eta hainbat kasutan beraiek ez egindako argazki eta irudi grafikoak maneiatzean eta trukatzetan zetzan lan mota dugu, horretaz L. Moholy-Nagy-k zioena:

"... They are pieced together from various photographs and are an experimental method of simultaneous representation: compressed interpenetration of visual and verbal wit; weird combinations of the most realistic, imitative means which pass into imaginary spheres. They can, however, also be forthright, tell a story; more veristic 'than life itself'..." (19).

Irudia, jada ez zen ohikoa (Errenazimenduko toki, denboraren batasunak emanda datorkiguna). Modernitatearen esperientziaz aniztu zen eta aldi berekotasuna eta mota guztietako baimenak zeuzkaten esparru propioa asmatzeko edota eraikitzeko.

Baliabiderik erabilgarriena, collagea izan zen, muntaketa eta konbinaketa moduetan, Konstruktibismoa, Dada eta Surrealismoan sarritan ikusten ditugun horietan. Dena den, euren artean motak bereizten dira, argazkimuntaketa astia emateko modura (Dadaren lan batzuetan), Publizidadean (Komertziala edo politikoa R. Hausmann-ek defenditzen zuenez (20), kasurako berdin dio aldatzen dena mezu mota besterik ez baita, Dada edo Konstruktibismoan) edo irudien esangura kontrakoekin ekoizmen poetikoaren arloan lantzen zutenena (Surrealismoan) (21).

3. unean, erabilera konbinatua izan zen. Honetan, irudiak materia eta material erara maneiatu ziren, nahastuta edo tartekatuta materia Pinturarekin hainbatetan ager zitezkeela. Artistak, koadro kanpoko Mundua, argazki popularren erreproduzio serigrafikoen bidez, collagean erantsitako egunkari zatiez edo, Argazkigintza prozesuen medioz, oihalean eramandako argazkiak bezalako irudia grafikoaren bidez, aipatzen zuten -haxe materialaren erabileraren adibidea da-. Aldiz, irudi grafiko konbinaketan materia pintura zatiekin, hots, Pintura abstraktuaren "repertorium" aipuekin, bere burua baino izendatzen ez zuten elementuekin, kontrajartzen eta parekatzen zen. Norabide biko joku orekatua da -J. Johns, R. Rauschenber-, metalengoaiaren dinamika barruan Pinturaren erregistroak ukitzen ziren, Pinturan zeuden aukerak, batera aurkezten ziren, bata edo bestearen nagusitasuna azpimarratu gabe, Figuratibo eta Abstraktuaren arteko gatazka ahazten, biak bezain inportanteak zirelako, enbor bakar baten adarrak dira eta egile horiek Pintura egintzarako sintaktikoki aukeratzen zituzten. Lantzeko era hau Dadaren izpiritutik eta Pintura lengoaien gaineko gogoetatik eratorri zen, Pintura espazioa baino, idazkera zatekeen. Dena den, somatzen ari garen legez, P. Francastelek igarritako espazioa gainditu edota atzera gelditu zela abertitzen dugu.

Ildo honetatik jarraituz beste kasu batzuetan Ikonosferatik irudiak aukeratu eta IV. atalean zer den adieraziko dugun "ready-madeaz", Pintura bihurtzen ziren (22). Badira, Surrealisten automatismoa edo "cadavre exquis" delako prozedurak erabilita irudiak eraldatzen zituzten portaerak (23). Haietatik, J. Rosenquist artistarik esanguratsuena izanik (J. Rosenquisti

buruz IV. 7. eta IV. 7. a. atalak ikus ditzakezu, bertan aise igartzen da irudi grafikoa material legez erabilia dela).

4. unean, artistak Ikonosferatik nahita irudiak aukeratzen ditu. Kasu honetan, irudiak dagoeneko ez dira arruntak edo anonimoak, sarri askotan Arte tradiziokoak ezagunak eta esanguratsuak baino. Egilearen funtzioaz, egiletza edo "autoria" delakoaz hausnartzen ari ziren, horrengatik esperientzia hauek burutzen zituzten. K. Power-rek azaldu zuenaren arabera (24), aurkitzen diren lan ezberdinen puxkak, konbinaketa berrian, zentzu berriak eskuratzen zituzten. Aldiz O. Calabresek diziplina bakoitzaren tradizioa material bihurtzen zela zioen (25).

Dena den, azken uste bietan, egileari Erromantizismotik uste zaion kondizio pribilegiatua, dilindan dagoela gauza nabaria da.

Irudi grafikoaren erabilerak, irudiaz, irudikapenari buruz itauntzen du ere. Argazkigintza arloan, Argazkigintzak irudikatzeke zelako moduak dituen, argazkitik zerk erakartzen gaituen eta aldi berean erreferenteari zelan eta zeren bidez lotzen digun horretaz galdetzen du. Hitz batetan, R. Barthesen "punctum" delakoa (26) eta punctuma ea zertan datzan. Horrengatik irudiaren "statusa" eta irudi grafikoaren kondairaren dispositibo igorlea aztertzea helburua da eta horixe bera, Argazkigintzaz aritzen diren artista batzuen lanetan, nabarmenki agertu zaigu.

Pinturan, "mutatis mutandi", egile batzuen koadroetan antzeko zerbait igartzen dugu. Galderak berdinak dira eta erantzunak simulakroaren bitartez ihardesten ahalegintzen dira. Pintura zer den, zertan datzan, Pintura statusa eskuratzeko, bere dispositibo eta baliabideak zeintzuk izan diren, horretaz itauntzen da. Guztia birplanteatzen dute, konnotazioak edo konbentzioak azalara daitezten (kolorea, materia, generoak, egilea-nortasuna-emaitzaren arteko kate egiaztatzailea). Horretarako irudi teknologikoak sano lagundu du, bere medioz, Pintura ereduetatik nolabaiteko urruntasuna lortzen da, faktore emozional eta subjektibo ugari galtzen edo indargabetzen direlako. Irudi grafikoen aurrean, egileak askatasun gehiago nabaritzen du, hotzago Pintura lana xarmanpean gelditu gabe baliabideak aztertzen ditu eta beste lan ezberdinen erreproduzioekin tartekatzen ditu, laborategian balego zatiekin eta nahasketekin esperientziak eta ondorioak ateratzen ("parsimoniaren printzipioa"). R. Arnheim-ek printzipio hau, horrela adierazi zuen:

"... El 'principio de parsimonia' adoptado por los científicos exige que, siempre varias hipótesis den cuenta de los hechos, se tome la más sencilla. Según Cohen y Nagel, 'se dice que una hipótesis es más sencilla que otra si el número de tipos elementales independientes es menor en la primera que en la segunda'. La hipótesis escogida debe permitir al científico explicar todos los aspectos del fenómeno que se está investigando con un número mínimo de supuestos, y si fuera posible debería explicar no sólo un particular conjunto de cosas o acontecimientos, sino toda

gama de fenómenos incluidos en la misma categoría... ",  
(27).

Laburbilduz hauek dira gure lanean garrantzia duten gaiak:

-Irudiaren statusa, motak. Ikonosfera eta irudien erabilera.

-Irudi grafikoa, materia edo materiala denean, Pintura eragile legez.

-Ikonosferarako egilearen harrera batzuk, asko dira tesi oso bat egiteko modukoak, beraz guk batzuk ikutu baino ez ditugu egingo.

Gure kasuan, Ikonosferako irudi galkor edo baztergarrietan, zein garrantzi gutxiko edo bere interesa agortu duten irudietan arreta ipiniko dugu, gure egileek hor, inon baino hobeto bere desmuntaketa eta osteko berrantolakeran, Pinturaren lana eta bere sena, ezinhobeki erakusten digutelako. Hori dela-eta, L. Gordilloren esperientzia bat zehatz-mehatz aztertuko dugu, goitik behera aurretiaz esandakoarekin bat datorrelako eta azal dakizkigukeen galderak ihardesten dizkigulako, gaia XX. mendeko beste arazo batzuetara zabalduz -esaterako, Pinturan hain garrantzizkoa dugun ezustea-. Lan hauetan eta ezusteari lotuta, L. Gordillok Argazkigintza eta baliabide mekanikoak sendagai modukoak topatu zituen, azkenik metodo bihurtzen, zeren azken finean, Pintura egite esparrua, esperimentakuntza zehatz batera mugatu baitzituen.

G. Richterren lanean antzeko prozedura eta estrategiak topatzen ditugu, hor ere Argazkigintza, Ikonosferako unibertsoak zer esan handia daukalako. Nolabait ikertzeko esparrua mugatuta dauka -Ikonosfera eta bere osakidea den Argazkigintza- eta gogoetan ager dakizkiokkeen aukeretatik arazorako, egokiena hautatzen du.

Zer den, zelan jarduten duen, zertarako baliagarria izan daitekeen, horiek dira ikerketa honen zehar agertuko ditugun gogoeta batzuk.

## AIPAMENAK.

1.- "Material" hitza, A. Machado-k erabiltzen zuen bezalaxe erabili nahi dugu. Lehengaia, edozein Artean, arte lana sortzeko, fisikoki erabiltzen dena. Berez Artea ez dena, baina Arte nahia dagoenean eta egileak moldatzen, lantzen duenean, Artea izatera iristen dena. Berak holaxe adierazi zuen: "... También le es dado al poeta su material, el lenguaje, como al escultor el mármol o el bronce. En él ha de ver por de pronto, lo que aún no ha recibido forma, lo que va a ser, después de su labor, substentáculo de un mundo ideal... ". A. Machadoren "De un cancionero apócrifo", "Poesías completas", 322. orrialdea.

2.- "... Al contrario de lo que cree el profano, lo esencial del arte no es imitar la naturaleza, sino poner en obra, 'con el pretexto de la imitación', elementos plásticos puros: medidas, direcciones, adornos, luces, valores, colores, materias, distribuidos y organizados con los dictados de leyes naturales...". A. Lhote-ren "Tratado del paisaje", 67. eta 68. orrialdeak.

3.- Horri buruz, A. Scharf-en "Art and Photography" izeneko liburuak xehetasun guztiak ditu. Bestela O. Stelzer-ren "Arte y Fotografía" delako liburuan ere datu asko aurki daitezke.

4.- "Transposición", zentzurik zuzenenean, beste kasu batzuetarako "eraldaketa" hitza erabiliko dugu.

5.- Materiaren kontzeptua adierazteko, G. Deleuzek eta F. Guatarik "¿Qué es la filosofía?" aipatzen ari garen liburuan erabiltzen duten hitza erabil genezake, "endorreferente". Hitz horrekin azaldu nahi dena hau da: "berez eratua dela", bai bere elementu osakideek eraketa edota izaera sortu dutelako, bai daramatzan gogoetek holan agintzen dutelako.

6.- A. Scharfen "Art and Photography", 125. orrialdea.

7.- Ibidem. 121. eta 124. orrialdeetan ikusgai.

8.- "... Así al determinar el concepto de  $\mu\mu\eta\sigma\iota\zeta$ , no fue del todo ajena la pensamiento de la Antigüedad griega la idea de que el artista se hallase frente a la naturaleza no sólo como sumiso copista, sino también como un rival independiente que, con su libre facultad creadora, corrigiera las imperfecciones de ésta...". E. Panofsky-ren "Idea", 21. orrialdea.

9.- "... Para 'sentir' un objeto con un máximo de claridad, debe llevar a cabo un número considerable de movimientos minúsculos y rápidos de un punto de vista a otro del objeto. Por el contrario, si este movimiento ocular se transforma en fijeza 'debido a algún instrumento óptico o a una mala costumbre', se ignoran y se destruyen las condiciones necesarias para la sensación y la visión natural... ". P. Virilio-ren "La máquina de visión", 10. orrialdea.

10.- E. Tríasen "Lógica del límite", 238. orrialdea.

- 11.- M. Foucaulten "Esto no es una pipa." deritzon liburuan, 49. orrialdea.
- 12.- P. Francastelen "La realidad figurativa. I" izeneko liburu barne, "Espacio genético y espacio plástico" deritzon atalera jo ezazu.
- 13.- Ibidem, 157. orrialdea.
- 14.- Groupe µ "Tratado del signo visual", 20. orrialdea.
- 15.- C. Lévi-Strausse, "El pensamiento salvaje" liburuan eta bere "I. La ciencia de lo concreto" deritzon atalean, guk esandako eta hain zuzen, handik hartutako zentzuan 'bricoleur' eta 'bricolageaz' jardun zuen.
- 16.- G. Deleuze eta F. Guatariren "¿Qué es la filosofía?" deritzon liburuan 146. orrialdea.
- 17.- "... 'The photographic camera can either complete or supplement our optical instrument, the eye'. This principle has already been applied in a few scientific experiments, as in the study of movements (walking, jumping, galloping) and zoological, botanical and mineral forms (enlargements, microscopic photographs)... ". L. Moholy-Nagyren "Painting, Photography, Film", 28. orrialdea.
- 18.- "... If we desire a revaluation in the field of photography so that it can be used productively, we must exploit the light- sensitivity of the photography (silver bromide) plate: fixing upon it light phenomena (moments from light-displays) 'which we have ourselves composed' (with contrivances of mirrors or lenses, transparent crystals, liquids, etc. ). [...]. This process can occur with or without camera. (In the second case the technique of the process consists in fixing a differentiated play of light and shadow. [... ]. I call this mode of light- composition the 'photogram'... ". ibidem. 31. eta 32. orrialdeak
- 19.- Ibidem. 36. orrialdea.
- 20.- R. Hausmannen "Fotomontaje" izeneko testua, "R. Hausmann", I.VA.M.eko kaltalogoan, 256. -257. eta 258. orrialdeak
- 21.- "... Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo. (...); el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo de una atmósfera encantada... ". Madrilgo Ateneo-an 1921. urtean, Vicente Huidobro-k emandako hitzaldietatik en el Ateneo de Madrid. Jesús García Sanchez-en "Juan Larrea y el Surrealismo" artikulua, "Surrealismo" izeneko liburuan, 164. orrialdea.
- 22.- "... In this first phase, that of the transition to Pop Art, his pictures, as already shown, are references to models he has found (photographic ready-mades), which he cites and shows to be quotations. In the transition to the picture the work of the artist is reduced to choosing the format, cutting out and enlarging the material, leaving out certain shapes and treating the surface of the canvas. In the second phase Richter concentrates on the picture in

its photographic naturalness, without direct reference to the model. It should be evident that the picture, if a 'copy', is not 'painted'... ". J. Harten-en "The Romantic Intent for Abstraction" izeneko testutik "Gerhard Richter, Bilder Paintings, 1962-1985" erakusketaren katalogoa, 23. orrialdea.

23.- "... In Rosenquist's paintings the formal devices grew more elaborate and intense. It's long way from his billboard-derived paintings in the early '60s, like the simple tripartite image sandwich (car grille/face/canned spaghetti) of 'I love You with My Ford', to recent paintings whose images has been cut, sliced, overlaid, meshed, manipulated spatially, and made to bear multiple imprints of a Formalist consciousness...". K. Levin-en "Beyond Modernism. (Essays on art from the 70s and 80s)", "Freeze-dried Pop: Lichtenstein and Rosenquist in the '80s" delako atala 236. - 237. eta 238. orrialdeak.

24.- 1991eko Azaroan, Bilboko Arte Ederren Fakultatean izandako "El papel y la función del Arte en el siglo XX" deritzaten ihardunaldietan, K. Powerren "Posmodernismoa artean" deituriko ponentzian, hauxe dio: "... Esan nahiko nuke baita ere, irudirantz bideratutako gizarte batean 'artearen irudi historikoak', maiz berregintzaren bidez asimilatuak, beste irudi-iturri bat bihurtzen direla... ". "El papel y la función del Arte en el siglo XX", Vol. I, 180. orrialdea.

25.- "... Estamos frente a la voluntaria fragmentación de las obras del pasado 'para extraer de ellas materiales'... ". O. Calabreseren "La era neobarroca", 101. orrialdea.

26.- R. Barthesek Argazkigintza dela eta, beti oso agerian daukana, gertakizunaren, bizidunaren iraganaren isuria dela -teknikak sortua- eta iraganaren lekukoa dela da -argazkia, beti, gertatutakoaren iragana baita). Hori Argazkigintzaren alde proustianoa litzateke, baina, horretaz gain "punctum" delakoa, argazkia, nola edo hala, osorik betetzen duen edota esanguratzan duen zehazkizuna litzake. R. Barthesen hitzetan: "... otra expansión del 'punctum' (menos proustiana): cuando, paradoja, aunque permaneciendo como 'detalle', llena toda la fotografía... ". "La cámara lúcida", 93. orrialdea.

27.- "Arte y percepción visual", 75. orrialdea.

### I. 3. IKERKETAREN ZENTZUA.

Lanaren zentzuren bat, egileak kanpoko Munduaz edo Munduarekin duen harremanaz arituko da edo behintzat hortik abiatuko da. Arte lana Munduarekin harreman zuzenean -oharmenaren bidez- edo, luzapenen bidezko zeharkako harremanean -protesien bidez eta irudia sortzeko eta erregistratzeko gailuen emaitzekin- lorturiko irudia, datu txerkagarria dugu. Kasu batean, zein bestean, egun, gizabanakoaren "habitat" delakoaz, hots bere Mundu hurbilaz ari gara. Lehenengo kasuan, Mundua eta lanaren lotura, ustez naturalagoa bada, bigarreanean, kulturak eta teknologiak kutsatuagoa da.

Lehen esan bezala, gaur egun, irudien Ikonosfera, Munduaren zati bilakatu zaigu. Naturaren izaerari dagokion Biosfera dagoen moduan eta gizabanakoaren inguruan oskola daukagun bezalaxe, Ikonosfera Mundu zatia dugu, gizabanakoak sortutako beste oskola bat den arren -kulturak sortua diogu-.

Dakigun legez, teknoirudiek eta bere industriak, nagusiki, irudia eta irudikapenaren betebeharra berengain hartu dute, euren irudiak sekula ere baino ugariagoak eta iraupen laburrekoak izaten. Irudiak, imajin birtual eta kodetu bihurtuta, informatu besterik ez digu egiten edota guztiok gogoan ditugun irudi horietan, bere dispositiboak Publizidadearen betebeharrak zuzenduetarako moldatzen du -"adierazle-irudia"- . Bere argizko dispositiboaz, nahiz bere "errealitate-efektuz", hau da, irudiak pairatzen duen zehazkizunen ugaltzeaz, geure bizitzetan ezartzen (1), gastapena hainbat alditan ikuslearentzat jasanezina suertatzen da.

Honen aurrean, iraupen eta edukin ezberdina daukan Artearen irudia, zein litzateke bere betekizuna eta unibertso mekanikoaren irudietarako harrera ?

Pinturari dagokionez, izan beharko lukeen bestelako iraupena ez ezik, M. Merleau-Pontyk koadroari seinatu zion ikusmenaren ikuskizun hutsa izatea ere garrantzizkoa da. Koadroan bertan, bai figuratiboan, bai abstraktuan, egilearen esistentzia, hots era guztietako sinestesien Pintura emaitza gorpuzten da. Halaber, egun, Pinturak, azaldutakoaz gain, irudiaren alorrean eta izaeran, Pinturak bere berariazkotasunak mantenduz, Ikonosfera eta irudiaren industriaren eraginez eta eginkizun zehatzez, jabe izan beharko.

Jende gehienarentzat indarrean dauden konbentzio eta arauen arabera lantzea; hau da ustezko Munduaren itxura hartzeko, gizartearentzat erarik aiposatu eta fidelenean arte lana egitea, aukera bat da. Egundako jarduerak eta xede hori, batez ere Argazkigintzak, mekanikoki sortutako irudi grafikoak, zein teknoirudiak betetzen dute.

Gure bigarren aukeraren arabera jardutea beste bat. Ondoko esaldiak dioenagatik, egileak, irudiari eskatzen dionean, Munduaren itxura huts eta kodetua baino zerbait gehiago izatea: "... la apariencia es eternamente



plana... " (2) eta eurekin lankidetzaz "... hacer visible lo invisible... " (3) ea ikutuezin eta asaldagaitza den helburu lortu nahian lanari kementsu ekiteko.

Bigarren aukeraren barruan, badago hirugarrena datekeena: jende gehienarentzat, Ikonosferako irudikapenaren emariak diren gaur egungo irudietan, irudi horiek eta euren baldintzek kutsatuta ez dagoen zirrikitua bilatu edota, egungo artista batzuek defenditzen duten bezalaxe, irudi kutsatu hauekin eragin, orden egoki, erosogoa bilatu eta zerbait gizatiarragora heldu, (4).

Orduan, arte lanean eragin zuzena duten bi kontzeptuaren inguruan murgiltzen hasi gara: Mundua eta Irudimenezkoa direnak, baina eta hau garrantzitsua da, fisikoki izateko Artearen lengoia eta teknika beharrezkoa dute eta hori Artearen kondizioa da. Artearen esparruan, Munduak eta Irudimenezkoak objektu fisikoa sor dezaten lengoaiaren, nahiz teknikaren bitartekaritza behar dute eta haietara egokituz gero Artea dela diogu.

Laburbilduz, aztergarri dauzkagu: Mundua, Irudimenezkoa, Arte lengoia, zein teknika eta irudi ezberdinen bestelako egiteko eta iraupenak. Gehien bat, azken honek, beste aurreko kontzeptuek eraginduta, Ikonosferako irudi grafikoa -mekanikoa, zein teknologikoa- eta Artearen arteko ezberdintasunak sortzen ditu.

Aurrera segitzen, XX. mendeko Arte hain aldakorra egin dutenak, tentsio hauek izan dira: erreferentia edo erreferenterik gabeko Arte eta azken urteotako beste artista batzuei, den dena kodetua izan geroztik, lengoia bera arazo bihurtu zaie (5).

Mundu hiperkodetuaren sintomak diren Ikonosferako irudien manei horiek, Posmodernitateak pairatu ditu, nolabait prozesu baten amaiera izan da: alde batetik irudiaren teknika berriak (mekanikoak, nahiz infografikoak), Arteak irudien alorrean betetzen zuen eginkizunean ordezkatzeko saiatu delako, azkenik lortu arte. Beste aldetik, Arte bere berezotasun bilatzean, buru-belarri sartua dago.

Bitartean irudiak sortzeko esparrua, esan bezala, irudi mekanikoak bete du, ikusleak irudiaren teknikak eta komunikazio industriak, biak batera, eskaintzen dizkieten irudien izaeraz itauntzen du. Irudi hauek gehienetan, prozesu fotokimikoak edo magnetikoen ondorioak direnez, Munduaren isladak ditugu. Beste batzuetan, burupen autonomoak ditugu, alegia, teknikak eskuratutako simulazio ahalmen hutsaren edota erreferenterik gabeko emaitzak, nahiz eta beren egiantzekotasun kutsua eta zehazkizunen bidezko errealitate-efektua handia direla eta egitzat edota Munduaren isladatzat hartu. Testuinguru horretan Arteak zeregin dauka, lehenik bere eginbeharra birzehazteko eta bigarrenez, irudi horietaz aztertze.

Ikusmena M. Merleau-Pontyk idatzi zuenez, ondoko hau bada: "... la visión que es un pensamiento condicionado, nace en 'ocasión' de lo que suceda en el cuerpo, es excitada a pensar por el..." (6) gaur egungo irudiaz esandako guztia esaldi horrekin konparatuz gero, labur gelditzen zaigula nabaritzen dugu, beraz Arteak, Pinturak zerbait izan nahi badu, geure

aburuz, nahitaez, M. Merleau-Pontyk esandako horretara hurbildu behar dugu, (7) eta bertan Artearen "iraupena" izango genuke.

Atal honen hasieran, egindako artisten arteko bereizketaz berriro oroi gaitezen. Horren arabera, bigarren multzoan kokatu ditugun egileek, bere lanerako hautatzen dituzten mota guztietako irudietan, sortarazitako aldaketak esanguratsuak dira, aldaketetan artistikotasuna baitatza. Aldaketa horiek, oharmen, sentsazio eta Artearen lengoaiaren, nahiz teknikak dituen berezkotasunen arabera munduratzten dira.

Beste kasu batzuetan, lekualdaketa soila denean, irudi grafikoa eta emaitza artean, printzipioz inolako aldaketarik ez dagoenez, hor aztertu beharko duguna hau da: zer da artista lekualdaketa zehatz horiek egitera behartzen edo bultzatzen duena? Normalean Pintura lengoaiaz planteatutako gogoetak izaten dira, orduan nahietara edo egileen Pinturarako ideologiara jo beharko genuke.

Zorionez, topatu dugun adibiderik nagusienetan -L. Gordilloren lan batzuetan eta G. Richterren beste batzuetan-, irudiak eta tarteko urrats esanguratsuenak, gertatzen ohi ez denez, begibistan gertatu dira, bitarteko urrats eskuragarriak dira edo gauza bera dena, ikertzeko gai dira. Horren arabera, prozesu osoa arrazona ahal izango dugu eta ez orokorrean gertatzen den moduan, buruhauslea osatzeko saiakerak egin. Sormenaren funtzionamendua eta prozesua, atalka gauzatzen joango da eta horrela, den dena, bere zioetan desmontatzea errazago izango zaigu.

Arruntena, edozein fenomeno edota prozesu aske, zein azarosoan - Artearen modukoa-, euren ezaugarri nabarmenetako bat errepikatze ezintasuna dugu, (8) W. Benjaminen "aura" ere ildo horretatik doala uste dugu.

Errepikapena eta errepikapen mekanikoak sortzen duen berdintasuna/ezberdintasuna A. Warhol-ek eta Pop Arteko artista batzuek gai hartu zuten. Errepikapenaren ezintasun hau, Artearen ekoizteko moduak sortzen du eta hainbatetan, baita bere kondizioetakoa da ere. Artistak apartekotasunarekin harreman estuz lantzen ohi du, prozesuak sortzen duenarekin, ezustearekin, azkenez burupenara iristeko guztia beharrezkoa dela dakigu. Behin baino gehiagotan, egiten diren ezinbesteko hautaketetan, zerbait maitatua galdu behar dela sentitzen dugu eta ez dela etorri zen moduan itzuliko, nahiz eta apika, beste esperimento batetarako baliagarria izan.

Dena dela eta, hori edozein artistak sufritu du, lana egitean momentu batzuk betirako galtzen direla dirudi, jada esan dugunez, derrigorrezkoak dira lana burutzeko, gogora ditzagun A. Lópezen "damuak" "El sol del membrillo" deritzon pelikulan, berak pelikulan bertan zioenez hor "ohean", estalkiaren azpitik bizirik mantentzen dira. L. Gordillok gertaera hau "el cuadro oculto" izendatu zuen (9). Argazkigintzaren laguntzaz, uneak zeozelan izozten, iraun dezakete, beranduago beharrezkoak balira erabilgarriak izan daitezkeelako (10) L. Gordillok, argazkia eta irudi grafikoa, bitarteko fisikoak askotan erabili dituzenez, esperientzia bere azken

ondorioetara iristeko edo esperientzia guztiz agortzeko, behin eta berriro berrar daiteke.

Bestetik Argazkigintza edo irudi grafikoa, prozesuaren egiaztapena izan ez ezik, prozesu berriak zabaltzeko bidea ere bada. Argazkigintzak edota irudi grafikoak, Sormen prozesuari hasiera eman diezaioke, handik esperientzia eraldakorrak bere izaeran suertatzen, azkenez, prozesu experimental honen aterramenduz, emaitza berriak dauzkagula.

Argazkigintzak, zein irudi grafikoak, arte lanaren hasierako taxu, burutazio esparrua izan, izaten dira eta mugatzen dute. Aurreko I. 3. atalean azaldutako Parsimoniaren printzipio honek, gailuen bidez, Mundutik lorturiko irudi grafikoekin eta Pintura prozesuak edota Pintura teknikak, nahiz testuinguru esanguratsuak sortzen dituen gertaerekin lantzeko modua eginkortzeaz gain, arazoan zailtasunak mugatzera eta sinplifikatzera jotzen du. Pintatzean ere, printzipio honek, nola edo hala gertatzen ohi diren betirako errakuntzak eta aribidean estaliak suertatzen direnak zuzentzen, errazten ditu eta Argazkigintzak, pintatze jardueran galdu diren lanaren une interesgarriagoak, laborategietan egiten den bezalaxe, berreskuratzea ahalbide dezake. Hori Pinturara praktikarako eta irakaskuntzarako garrantzitsua dela usteak gara-eta, hain zuzen ere, beste arazo batzuekin batera, gai ikergarria hartu dugu.

## AIPAMENAK.

1.- "... Fuere un modo u otro, y fotográfica o electrónica, de la imagen sería característica su facultad para condensar una mayor cantidad y diversidad de información, digamos que de manera paritaria o jerarquizada , y emitida bajo un solo golpe de percepción: según procedimientos lumínicos unificadores, capaces de incorporar todo elemento o datalle, y mediante ubicuidad instantánea electrónica (el biólogo Ramón Margalef nos dirá que 'la información guarda indiferencia con respecto al tiempo') con poder para desterritorializar o 'liberar' cualquier realidad cultural e incluso geopolítica... ". A. Bados-en "Cuestiones Técnicas" izeneko artikuluan, "ZE HAR" aldizkarian, 25. zenbakia, 18. orrialdean.

2.- F. Marc aipatuta C. G. Jung-en "El hombre y sus símbolos" liburuan, 266. orrialdea.

3.- C. Rosseten "Lo real y su doble" liburuan, 101. orrialdea.

4.- "... Durante todos estos años no podía concebir una práctica artística sin el empleo de imágenes. En mi trabajo ha habido, sin embargo, un cuestionamiento de la credibilidad de la imagen en una sociedad donde existe un exceso de la propia imagen. Es ésta la que nos separa y acerca a la realidad; su verdad, su vacío, su reconocimiento, su cuestionamiento... en fin, todo esto está muy bien, pero sinceramente estoy un poco cansado... no me interesa mucho ahora toda la cuestión. Busco formas diferentes de relacionarme con el mundo. Siento una saturación en al velocidad y consumo de las mismas. Estoy investigando otras sintaxis 'más lentas'... ". G. Paneque "G. Paneque/P. Durán" elkarriketatik, "Lápiz" aldizkaria, 99. - 100. -101. zenbakian

5.- Txomin Badiolak, A. Badosekin izandako eta argitaratutako elkarriketan, Artearen aldaketak hiru multzotan erraz laburbiltzen ditu:

"... 1.- El signo manifiesta una relación necesaria significante-significado. El ciclo se cierra en el sentido. Desde Platón hasta la Ilustración.

2.- El signo manifiesta una suspensión en la relación significante-significado. El ciclo cuestiona el sentido. Modernidad. De la Ilustración a los años 60.

3.- El signo manifiesta su continuo huir en otros signos. El ciclo nunca se cierra. Posmodernidad. De los 60 en adelante... ". "Lápiz" aldizkarian, 99-100-101. zenbakia.

6.- "El ojo y el espíritu", 39. orrialdea.

7.- "... Durante siglos, sólo los poetas y los pintores se han ocupado de este gigantesco trabajo de la memoria. Después, los fotógrafos han dado un golpe de mano considerable; tras ellos han llegado los cineastas, cada vez con más y más medios y con menos y menos buena voluntad. Hoy, por fin, es sobre todo la televisión la que guarda las imágenes, pero en la inflación de imágenes electrónicas que nos ofrece parece haber poco de memorable. Hasta tal punto es así que cabe preguntarse si no sería mejor volver a la vieja tradición de los poetas y los pintores. Vale más ver pocas imágenes llenas de vida que cantidad de imágenes sin sentido... ". W. Wenders-ek "Cahiers du Cinema" aldizkarirako, 400. n alean idatzitako testutik, "Pamiela" aldizkaria 13. n zenbakia, 7. orrialdea.

8.- "... La esencia del objeto sensible es no poder jamás repetirse... ". C. Rosseten "Lo real y su doble" liburuan, 54. orrialdea.

9.- "Luis Gordillo, Pinturas 1982-84" izeneko katalogoan, 97. orrialdean.

10.- L. Gordillo praktika hau 80. eta 90. urteetan zehar egiten ari da, ikusi nahi izanez gero I.V.A.M.ek eta Andaluziako Juntak argitaratutako "Luis Gordillo" izeneko erakusketaren katalogoan adibide batzuk, egon badaude.

## II. MOTIBAZIOA.

Arte Plastikoen irakaskuntzan aritzeak, Sormenaren gaineko hainbat eta hainbat zalantza burura dakarkigu, Pintura arloan kokatuta, zaila eta neketsua egiten baitzaigu Sormenaren gorabeherak, zein ibilbide nahaspilatsuak ikasleei adieraztea eta hautatutako gaiaren inguruan, nahiz gaiak dauzkan adarrak, egun, Arteak eta batik-bat Pinturak bizi duen egoeraren adierazgarriak direla deritzogulako, hori da arrazoa lkonosferako irudi grafikoa eta Pintura aztergai hartzeko.

Hasiera batetan, Pintura Sormena eta Pinturaren funtsa, Pinturak berarizkoena duena non dagoen eta zelan ematen den, ikerketaren gai hautaketa eta kokapena erabakitzeko, galdera izan zen. Horietaz jabetu ahal izateko, zein beraiez argiro mintzatzeko, ikusteko modukoak diren prozesuetara eta aldaketetara mugatu genuen gure ikerketa; horrela, Sormenaz ezin hobeak diren testuak eta testimonioak lor genitzake eta ikasleei kontzeptu hauek ulergarriagoak lekizkieke. Beranduago, Sormen aldetik, gehiegizkoa zela eta, prozesuen azalpenen aldetik, euren zioetara ez ginatekeela iritsiko ohartu ginen. Horrengatik, lana orain daukan arazorantz eta itxurarantz eratoritzen hasi zen, orain dena bilakatu arte.

Baita argi dago, lan honek beste itxura edo beste modu batetan burutua izan zitekeela -esaterako zenbait artistari egindako galdetegien bidez-, baina agian, sarritan azalduko zaigun ezustegatik, L. Gordilloren lanaren inguruan itxura hartzen hasi zen; handik gutxira, irudi grafikoa eta Pinturaren arteko erlazioak kontutan izatera iritsi ginen, batez ere hau, aurrerago azalduko dugunez era batera erabilia izaten denean: aurrerago ikusiko eta aztertuko ditugun L. Gordilloren eta G. Richterren zenbait lanak azaltzen duten eretan hain zuzen.

Beste eragileen artean, gure tailerreko pintore esperientzia, bat izan da. Barrutik eta ezagumendu, nahiz ziurtasun osoz mintzatzeko, gure esperientziaren ondorioak erabilgarriak izan daitezten, gure lanaren esperientzietara jotzen dugu. Nahiz eta gure tailerreko lana hemen ez azaldu, pintore batentzat, beste pintoreen lanak praktika propioagatik ulertzea errezagoa baita. Horrengatik lan honetan azaltzen diren galdera batzuk, tailerreko esperientziak ihardesten ditu.

Irakasleoi, honelako lanak lagungarriak suertatzen zaizkigu, bereziki geuri gertatzen zaigun bezalaxe, Proiektuen arloan jarduten dugunez, hor behin baino gehiagotan topatu dugun zenbait hutsune betetzeko, ahalik eta Sormenari buruzko testu, testimonio eta liburu gehien izatea oso beharrezkoa baitugu. Horrengatik, ikerketa alde horretara abiatu dugu, esperientziak eta ikerketaren ondorioak, Pintura eta hurbiltasunez bestelako jarduera artistikoen irakaskuntzan usa ditzagun.

Euskaraz irakasteak, lana euskaraz burutzeraz behartu gaitu. Alde batetik, ahalegin edo asmo hori betetzera derrigorrezkoa genuelako eta

bestetik Artearen gaineko euskaraz sorturiko testugintzan hutsune txikia beteteko dela uste dugulako.

Ahazgaitza zaigu ere, irakasleari tesian sartzeak ekartzen diona, ikerketa metodoaren bilaera, erabilera eta diziplinaren partez, batez ere azken honek oso ondorio baikorra bere irakasle lanetan daukalako, gure ikasketak ea zeharo praktikoak izan direla aipatu beharrean gaude eta ikerketa honen bidez hori konpontzeko pausu handia ematen dugu.

Tesiaren barnean ibiltzeak, alde batetik omen dakigun guztiaz hausnartzea eta argi edo planteamendu berriekin ikustea dakar. Bigarrenez jakinarlo berrietara zabaltzera behartzen gaitu, irakasleari eskatu behar zaion etengabeko prestakuntzarako oinarriak jarriz eta bide batez, irakaslearen "rola" esperientzia honek dakarren ondasun guztiarekin betetzeko.

Pentsatzen dugu ere, aukeratutako gaiak daukan esparru zabalean, hain ikerketa murriztua hartzean, alboetatik leku asko uzten dugula, beraz geuk utzitako zenbait hutsune etorkizunean beste norbaitek gaitzat har ditzan eta osatzen joan gaitzela itxaropena daukagu.

### III. HIPOTESIA.

"... El arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por las palabras como cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras. El arte no tiene opinión. El arte desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones, y lo sustituye por un monumento compuesto de preceptos, afectos y de bloques de sensaciones que hacen las veces de lenguaje..." (1).

Aipu horrekin hipotesiari hasiera eman nahi izango genioke, geure ustez hitz gutxi horietan lan honen muin eta izpiritua datzalako.

Aipamen horrek, behin-betirako, Artea eta informatu baino egiten ez duen ohiko irudiaren (2) arteko ezberdintasuna, non dagoen argi utzi digu. Irudi mota bien arteko bereizketa hori ez da gaurkoa, baizik arte lana eta esaterako argazkia konparatzean, jada Ch. Baudelairek edo A. Rodin-ek antzematutako zerbait (3). A. Rodinen ustean, argazkiak ezin baitzuen inolaz ere, Arteak gauzatzen duena gauzatu. Artean, guztiaren "iraupen" hazia dagoelako (4), unea, sekula ere somatzen ez dugun eran, argazkirudian izoztuta dagoen bitartean eta hori da besteak beste kezkatzen gaituztenetatik lehenengo galdekizuna.

Lan honen hasierako I. 3. atalean Ikonosfera zer den azaldu dugu. Hitzmuga hori honela ulertzen genuen: kontsumo-gizarte postindustrialean, gizabanakoaren inguruan, mota guztietako irudiek osatutako sarea litzateke. Azken finean, gaur egungo gizabanakoaren habitateko atal garrantzitsu bilakatu dena, sarritan azaltzen dugunez, irudi hauek zentzu bakoak edota gutxikoak diren arren. Atal berean, Ikonosfera horretan zer irudi mota sartzen diren adierazten dugu -ohiko irudikapenaren esparru zabalean baino gehiago sartzen direla ohartu gara-.

Ikonosferaz mintzatzean, edozein motatako irudia bere barnean kabitzen dela diogu. Ikonosfera horretaz aritzean beraz, Pintura den eta izan den oro ere, sartua daukagu. Dena den hurrengo ataletan azaltzen saiatuko garenez, Pinturaren egitekoak eta Ikonosfera horretako irudi gehienek dituzten xedeak, bereizi beharko ditugu.

Mekanikoki, teknologikoki sorturiko irudiak, gaur egun batik-bat informazioari, imajinen kontsumo arinari eta egiantzekotasunari lotuak ditugu. Horrengatik hain zuzen, irudien igortzeari, ikusle/hartzaileengan iragazteari eta ikuslearen ezagutze mekanismo biologikoak asetzeari, bere dispositiboa egokitzen du.

Holan esanda, irudi mota bien izaera, sortze prozesu tekniko eta helburuak zeharo ezberdinak direla ikus dezakegu. Gaur egun, Munduaren gaineko egiantzekotasuna eta informazioaren beharra dela-eta, irudi fidelak sortzeko Pintura baino arinago diren teknika horiek dauzkagu -egun



dagoeneko mende beteko tradizioarekin-. Testuinguru honetan, Pinturak ahaleginak egin beharko ditu bere berariozkotasuna topatzeko (5) eta bere diskurtsoa, irudiaren garaiak planteatzen dituen arazoei egokitzeko, batik-bat eta printzipioz, Pinturaren eta irudi mekanikoaren, zein teknoirudiaren arazo eta soluzioak esan bezala, bestelakoak dira-eta.

Ikerketa honetan erakusten ahaleginduko garena hauxe da: Irudi teknologien ekarpenek Pinturan izan duten eragina. Gure ustez, eragin honek, hainbat adibidetan, Pintura aberastu edo, gutxienez aldarazi du.

Alde batetik, irudi grafikoak diren irudi mekanikoen edo teknoirudien helburuak -komunikazio zuzena gehien bat, (6)- eta Pinturarena -M. Merleau-Pontyk esandakoagatik- aski bestelakoak direlako.

Bestetik, Argazkigintzaren eta teknoirudiaren agerkuntzatik, Pinturarekin batera egon direla. Noiz edo noiz erlazio ezbaikorrean eta beste aldi batzuetan, asmo zehatzagoarekin, lankidetzan.

Modu batera, zein bestera, edozein erara, Ikonosfera eta ikusmen, nahiz oroimenaren protesiak diren irudia sortzeko eta erregistratzeko gailu guztiak, osmosis prozesua suertatu eta gero, gure Oharmen aparatoarekin bat eginda daudela (7). Horrez gain, Irudimenezko tradizionalaren "repertoriumak" eraginduta, gure oharmenaren eta gailuen emaitza esleigaitza suertatu zaigu. Nork esan dezake Pinturak Ikonosferako irudirik erabiltzen ez duenik? Kasu honetan, gauza edo gakoa, egile bakoitzarengan zelan egiten den bereiztea eta adieraztea da eta horra ahalegin guztiak zuzenduko ditugu.

Arte egileentzat irudi hauek zer nolako eginbeharra eduki duten eta daukaten IV. 3. , IV. 4. , IV. 7. , IV. 7. a. , IV. 7. b. , IV. 7. c. , IV. 8. eta V. ataletan adieraziko dugu. Batetik ikusmen/oroimen protesia legez eta bestetik irudia produzitzeko edo berregiteko teknikan berean edo, erabilitako medioaren teknika gaitasunaren arabera, egileentzat pintatzeko probetxugarriak diratekeen desbideraketak edota gogoetak gertatzen direlako (guretzat inportanteak diren E. Degas, F. Bacon, G. Richter, L. Gordillo, D. Hockney aipatu arren), azkenez irudi hauek egileentzat lagungarriak dirateke Pintura ekoizteko norabide bi hauetan:

a). Norberaren berariazko diskurtsoa burutzeko, besteak beste J. Rosenquistek eta batez ere, guretzat arras garrantzitsua dugun L. Gordillok, unibertso grafikotik aukeratutako irudi hauek, iraupen eta helburu ezberdinak dituztela jakin arren, hautatu eta eraldatuz geroztik, Pintura eragiketan planteatzen duten diskurtso pertsonalerako materialtzat onartuko lituzketeelako -irudi grafiko material legez-.

b). Edo, Pinturaren gaineko gogoeta -Pinturaren metadiskurtsoa- asmatzeko. G. Richterren kasuan, batik-bat irudi hauek argazkiak izan dira eta bere ikerketa burutzeko laborategi tresna legez hautatu ditu. Modelotzat aukeratzeko lehenbiziko arrazoia, argazki hauek motibo koloreztatua eskaini diotelako eta hori esker, Pinturaren bidimentsiozkotasunetik kanpoko guztia, at geratzen zaio.

Beste arrazoia hauex da, Argazkigintzaren laguntzaz, historian zehar, Pinturarekin bat eginda dauden hainbat konbentzio eta klitxe - esaterako kondaira, ilusio metafisikoa, Pinturari egokitu dizkioten balore eta eginkizunak-, plantak egiten ditu. Argazkigintzaren dispositiboari esker, G. Richter Pinturan zegoen diskurtso egiaztatzailea desmontatzen edota, zalantzan uzten saiatu da. Pinturan zeuden inguruko ikuspegiaren klitxeek sorturiko tentsio, nahiz elementu arrotz horiek (irudikapenaren asetze hutsari dagozkionak) indargabetzen eta, bere Pintura eragiketa, M. Morley-ren lanean bezalakoxe, argazkiaren lekualdaketa soila egitea, baino ez litzateke (8), nahi duen guztia, jada argazkian dagoelako –horrengatik, irudi grafikoa Pintura eragiketarako, materia legez seinalatuko dugu-.

Hori da hain zuzen, guk planteatutako eta V. atalean zehar azaltzen saiatuko garen gakoa: irudi grafikoa, Pintura eragile legez.

## AIPAMENAK.

1.- G. Deleuze eta F. Guatariren "¿Qué es la filosofía?" liburutik, 177. eta 178. orrialdeak.

2.- Zeozelan adierazi nahi duguna hauxe da: ohiko irudietan gehien bat aritzen den "adierazle-irudia". Kasu askotan 0. atalean agertutako egiantzekotasunean oinarritzen da.

3.- Irakur ezazu P. Virilioren "La máquina de visión" liburuan 9. eta 10 orrialdeak.

4.- "... La fotografía mantiene abiertos los instantes que el empuje del tiempo cierra enseguida, ella destruye la ventaja, la usurpación, la 'metamorfosis' del tiempo que la pintura vuelve visibles al contrario, porque los caballos tienen en sí mismos el 'dejar aquí, ir allá', porque tienen un pie en cada instante. La pintura no busca el afuera del movimiento sino sus cifras secretas... ". M. Merleau-Pontyren "El ojo y el espíritu", 60. orrialdea.

5.- Honetaz, G. Deleuzek eta F. Guatarik diotena, M. Merleau-Pontyk zioenaren tankerakoa da: "... Esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible, la pintura confunde todas nuestras categorías, desplegando su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas... ". Ibidem. 28. orrialdea.

6.- "... Como máquina regida únicamente por las leyes de la óptica y de la química, sólo pueden transmitir con precisión y exactitud el espectáculo de la naturaleza. Este es el fundamento del punto de vista común... ". Ph. Duboisen "El acto fotográfico", 27. orrialdea.

7.- "... Con la multiplicación industrial de las prótesis visuales y audiovisuales, con la utilización incontenente desde la más tierna infancia de estos materiales de transmisión instantánea, se asiste normalmente a una codificación de imágenes mentales cada vez más laboriosa, con tiempos de retención en disminución y sin gran recuperación ulterior; a un rápido hundimiento de la consolidación mnésica... ". P. Virilioren "La máquina de visión", 16. eta 17. orrialdeak.

8.- "... These photographic reproductions pre-viewed the vast three dimensionality and translated it into two-dimensional, still-life-like objects. The grid was not only the means of enlargement and transferal onto canvas but also became the ruler of painting procedures. Morley's technique of making all but that module of the grid he is actually painting (and sometimes turning the canvas upside down) forces him to treat each module as a separate painting endeavor. He must invent a vocabulary of strokes and remember it, so that overall surface will have a uniform, molecular coherence... ". K. Kertess-en "On the high sea and seeing of painting" testua, "Malcolm Morley" katalogoan 232. orrialdea.

## IV. AURREKARIAK, AZTERGAIRAKO SARRERA.

### IV. 1. ERALDAKETA PINTURAN (IRUDIKAPENETIK, PINTURA BURUADIERAZLERA).

Argi egon dadila hasiera-hasieratik esango dugu: atal honekin ez dugu Pintura historiaren azterketa sakona egin nahi, soilik gaiari dagozkion aztergai batzuk argitu nahi ditugu eta eginkizun horretan nola ez, Historiaz lagundu beharrean gaude -Historia arloan eta bere metodologian gure ezosoak aski badira ere-.

Horrela Mendebaleko Pinturaren eratorria ulertuta uzteko, gure praktika bikoitzean -alegia, irakaskuntzan eta sorkuntza berean-, baliagarriak diren eta Historia bera osatzen duten kontzeptu, une eta adibide hautatu batzuen aurkezpen arrazoinatua egingo dugu, gehien bat hipotesiarekin batera azaltzen diren gai batzuei begira. Beharbada, ez dira izen eta sasoi guztiak, ezta batzuen ustez gustokoenak, zein garrantzitsuenak egongo, baina Arteak irakatsi digunez, norberak bere bidea egiten du eta bide hori beti, batek duen esperientzia urri edo oparoarekin jorratzen du, honen ondorioz aukeraketak, beti, egiten dira. Tamalez, nahitaez gauza guztietatik batzuk albo batean utzi beharko dira, bakoitzaren norabidean abiatzean, norberari kanpoan geratzen zaizkiolako. Hau esan ostean, aztergai honetako garapenari ekin diezaiozun.

Pinturaz aztertzean, mendeetan azaldu den keka handia, irudikapena izan da. Nahiz eta gure ikerketaren gai zentrala irudikapena ez izan, derrigorrez hura inguratu beharko dugu -Historian zehar izan den eta eragin duen guztiagatik-.

Gaiaren aurrekariak agertzean, irudikapena zer den eta bere nondik-norakoa zein izan den horretan, historia bera azaltzea ere ezinbestekoa zaigu.

Irudikapenaz, Mundua eta edozein lengoaiaren arteko ordezkatzeko sistema eratu eta konbentzionala izendatzen genuen.

Mendebaleko irudikapena bestelakoa izan da, beste inon datu fidel, zehatzaren itxurapen eta egiantzekotasun gura, hemen ematen den eran topatu ez dugulako.

Aintzinean, Arteaz ezagutzen duguna izan aurretik, majia, erlijioa eta mitoarekin batera genuen. Sail horietan errito eta erlijio praktikei lotuak, "objektu batzuk" (1), agertu ziren. Objektua diogu eta ez gauza, hauek tarteko betebeharra betetze zutelako (A. Moles-ek, bere "Teoría de los objetos" liburuan bereizi zuen bezalaxe). Dena den, gizabanakoaren historian zehar, hasiera-hasieratik ukazina dena, estetika, edertasuna, atsedenaarako joera edota zirrara beti egon dela eta, Artearen lehenbizko

sustraia hor edukiko genuke -esaterako objektu erabilgarri arruntak ez zituzten edonola egiten, apainduta eta nolabaiteko atsedena eskuratzeko baizik-.

Historia hasierako momentu haietan, errito objektuen funtzioa -kasu batzuetan Arte objektuak ere ziratekeenak- hau funtzioa, beti majia eta erlijioari itsatsia zuten. Esaterako, orduko gizabanakoek, mitoa inauguratu zuen ekintza errepikatzean (objektu hauen laguntzaz irudikatzean eta antzeztean), gertakizuna, bizitzarako "une edo aro garrantzitsu horiek" berriro suertatzen zirela uste baitzuten. Gure uste apalean ordea, proiektatzearekin, gertakizun, aro emankor edota ugalkorren antzematearekin zer ikusirik zeukan. Gaur egun horixe bera logikak edota estatistikan oinarrituta iragarten badugu, aurreneko garaietan, erlijioari eta mitoaren pentsakerari lotua zegoen aldiz.

Holan, mitoek jainko, jainkosa, bizitza eta Munduaren funtzionamendua azaltzen zuten, fenomenoak, haien ondorio zuzenak zirelako (2). Mundua eta gizabanakoa bat eginda zeuden eta guztia zuzentzen zuten gaineko mundu edota pertsonai ahaltsu eta eraginkorrak zeuden, beren bitartez gizabanakoaren inguruan bizitza ahalbidezkoa zen, hartarako errittoa eta erlijioa eta beraiekin batera Arte bitartekariak ziren.

Guzti honen azpian metafisika edo Munduan dagoen ezintasun, ezosotasunaren ideia datza, C. Rossetek idatzi zuenez:

"... Lo que cuenta es que el sentido no está aquí, sino en otro lugar -de ahí que ocurra una duplicación del acontecimiento, el cual se desdobra en dos elementos: por una parte, su manifestación inmediata; y, por la otra, lo que esta manifestación manifiesta, es decir, su sentido-. El sentido es lo que viene dado no por sí mismo, sino por lo otro... ", (3).

Mundua, bizitza edo zerbaiten islada inperfektutzat zuten edo bestela kanpoko ente edo izaki batek, bizitzak iraun zezan, Mundua bera nahikoa izan ez balitz bezala, unerik garrantzitsuenetan parte zuzena hartzen zuen -batez ere ziklo ugaltzarrian eta heriotzean-.

Pentsakera honen ustez, bere tartekaritzarik gabe ez zegokeen zer eginik, hor bikoizpenaren ideia agertu zen -gaineko Mundu eraginkorra eta bere menpean zegoena-. Gertakizunaren errepikapena den errittoa zegoelako, Munduan gauzak gertatzen ziren eta kanpoko indar eraginkorra hori beharrezkoa zenean, errittoaren betebeharra, indarra bera erakartzea izaten zen. Holan mitoa, Munduaren funtzionamendua azaltzeko moduren bat litzateke. Mitoak agintzen zituen erritotetan partaidea izateaz gain, Arteak gizabanakoaren izateko eta bizitza ulertzeko era islatuko luke ere.

Ukaezina da, gizabanakoari, antza txit erakargarria zaiola, bai gizabanakoaren barruan dagoen irudikapenaren gura biologikorako, bai antzak majiarekin ei duen loturarako.

Bestetik, agian edo gure usteen behintzat, Mendebaleko Artearen ezaugarria kondaira zehatzarako, hurbilerako, zehazkizunen ugaltzerako eta mimesiari ekiteko joera dugu.

Artea lehen esan bezala, erlijio eta erritoarekin batera agertzen bazen, denboraz, mitoa berritzeko errito ospakizunean, berriro une majikoa presente egiteko erabiltzen ziren kultoa eta objektuek, hasierako zentzua aldatuta zutela. Logika eta esperientziak nagusitu zirenean, Munduaren ulermen mitikoa, sinesmen horiek asmatu zituen gizartea desagertu zenean edota gertakizun mitikoaren errepikapenean, bere jatorrizko gertakizuna ahaztu zenean, bere ordeztatu mantendu zirenak erritoaren kondaira eta kultorako objektuak izan ziren.

Kultorako objektuak, erlijioa bera aldatu ahala, eurak ere mudatu ziren, erlijio eraberritu horretara egokitzen eta bitartean berezko bidea, hots Artearen bidea jorratzen hasi zirela. Hein berean eta adibide gisan, ezin ukatu erritoaren kondaira eta partehartzaileek antzerkiaren bidea zabaldu zuten bezalaxe (adibidez Erdi Aroan, erlijio Katolikoaren ospakizunetan, beti ospakizun erlijiosoaren barne, Misterioak edo Bibliaren pasajeak antzezten ziren. Beranduago pasajeak sekularizatu ziren eta azkenez eleizetatik irtetzen, antzerki profanoa izatera eratorri ziren) errito adokazio objektuek eta irudiek Arteari ere bidea zabaldu ziotela.

Mendebaleko Artean, onerako edo txarrerako mendeetan zehar eman den gurarik handienetakoa, Munduaren errepresentazioaren -erreferentearen ilusionismoa- lorpena izan da. Guzti honek, guregan izugarritzko eragina izan du eta ezin Grezian gertatutakotik banandu, gure kultur iturriak hortxe daudelako. Horrengatik, tradizioz eta geografikoki kokatuz Mendebaleko Arteaz mintzatu beharrean gaude. E. H. Gombrichek idatzi zuenez, gizarte, kultur eta garai ezberdinek bestelako Arte emaitzak sortzen dituzte (4) eta emaitza hauek, azken finean gizarteak Arteari ematen dion erabilera eta xedea gauzatuko edo islatuko dute: "... El arte es una sensualización programada del medio ambiente..." (5), beraz kultur testuinguru zehatz batetan, berarekin zer ikusirik ez duena nekez agertuko da.

Greziar ari gara, Grezian lehenbiziko urratsa eman nahi dugulako, gure ustez eta azaltzen saiatuko garenez, Mendebaleko Arteari unetik garrantzitsuenetakoa delako. Aurrehistorian irudikapenaren lehenengo urratsak eman baziren ere -horra hor esate baterako Altamira-ko leizezuloan dauzkagun irudiak-.

Gure ustez Grezian, Artea, neurri handiz, mimesiaren bidea hartzen hasi zen, Edertasuna, Idealizazioa tartean zeuden arren. Horixe bera, ondorengo Arte agerkeria guztientzat, ez bairik gabe, estigma modukoa izan da, eredu honen alde edo aurka jarriz. Holan Errenazimenduak Grezia eredu zeukan eta Akademiek ildo klasiko hau arautu zuten. Bestetik argi dago, greziar hari hau praktikan galdu zen Historia sasoi batzuetan, Erdi Aroan edo hurbilago kokatuta Erromantizismoa, Errealismo eta lehenengo

"ismoen" garaietan, eredu greziar eta bere adar eta ondorengo guztiak suntsitzeko instituzioak izan dira.

Mittoa guzti honetan garrantzitsua da. Mitoaren bizitza arlo guztien azalpen orokor bezala arraildu zenean, gizabanakoaren inguruko izanik, errealitatearen kontzientzia azaldu zen eta ondorioz lehen aldiz Artean, Grezian kokatuta zehazki, zituen baliabide guztiak -tekniko eta kontzeptualekin- istorio mitikoekin batera, Mundu ezagungarriaren irudikapen bila abiatuz en, E. H. Gombrichek berriro zioskunez, egile greziarrei jarrera hau, istorio, kondaira motatik zetorkiela (6).

Bertako Literatura kondairetan, beste lurralde batzuetan gertatu ez zen eran, datu zehatz eta frogagarrian arreta handia ipintzen baizuten, heroien eta pertsonai mitikoen gertaerak eta oldozketak ez ezik (mitoari Historiaren sinesgarritasun, egi kutsu erantsi nahian edo), paisaiak, hiriak, jantziak, pertsonaiak ere modu hurbil eta ulergarri deskribatu zituzten. Beraz E. H. Gombrichen ustez antzeko planteamenduak plastika arloan topatzea ez litzateke gauza arrotza izango eta garai hartan zituzten baliabide teknikoek irudikapen betekizunari ekiten hasi ziren:"... La pintura imitaba el espacio. Y la representación -ya fuera fiesta o saber- se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo... ", (7).

Hemen espazioaren itxurapena agertzeari aipagarria deritzogu (kanpoan dagoenaren onarpena zatekeena) ahalegin handia izan zenez gero. Ahalegin hau ez zen bat-batean eman, beren "Munduaren" abstrakzio prozesuaren amaiera izan zen eta gainera, kasu honetan, espazioa aipatzerakoan, espazio honen gauzatzea ez zen inolaz ere izan, guk Mendebalean gaur egun ezagutzen dugun tankerakoa. E. Panofskyk "La perspectiva como forma simbólica" delako liburuan, datu zehatzik ez zeukanez, Zahartzaroan eman ziren urratsak "hipotetikoki" bereizi zituen (8). E. Panofskyri jarraikiz, prozesu honen burupena edo emaitzarik gorena Helenistiko garaian gertatu zen eta hor honako lorpena iritsi zen:

"... Junto a los cuerpos sólidos el espacio que los circunda conectándolo como digno de ser expresado, sigue a pesar de todo uniendo la representación a las diversas cosas y no concibe el espacio como algo capaz de circunscribir y resolver la contraposición entre cuerpos y la ausencia de éstos, sino, en cierto modo, como aquello que permanece entre cuerpos. Así, el espacio es representado artísticamente en parte mediante una mera superposición y en parte mediante una aún más incontrolada sucesión de figuras, e incluso allí donde el arte helenístico en suelo romano progresa hasta las representaciones de auténticos interiores o de paisajes reales, este mundo ampliado no alcanza una unidad perfecta; es decir, no es un mundo en el que los cuerpos y los intervalos vacíos que entre ellos se

establecen sean diferenciaciones o modificaciones de un 'continuum' de orden superior... ", (9).

Greziar sistemaren unerik onen eta landuenean, espazioa ez zen gorputzak kokatzen ziren osotasuna eta ez teknikari zegokionez, hau ezinezko zelako, kontzeptualki beste endelegamendua zeukatelako baino, (10). Grezian, espazioa atalka, topologikoki, modurik intuitiboenetan lantzen zen –halako aintzinako espazio mitikoaren aztarnak ziratekeenak edo-.

Gauza guztietan gertatzen ohi den moduan, bat-bateko aurkikuntza ez zen izan. Bere hizkuntzarekin, bere izaerarekin eta behar propioekin bezala, beste kultur mailegu arrotz askorekin osatzen joan zirela esan beharrik ez dago -lehenbiziko aroetan, hots Aro arkaikoan, Ekialdeko Artea, Egipto, Persiarren moduekin-, azkenez mendeen pasaerarekin euren lengoia plastikoa eratu arte, (11).

K. a. 550. urtetik K. a. 350. urtera, berrehun urtetan edo, eskuratutako ilusio, mimesia adierazpen mailarekin, artistak egiantzekotasuna eta Mundu ikuskorraren nolabaiteko parekoa izateko asmoz, fenomeno iragankorrak itxuratzeari ekiten hasi ziren, batzuek eta Platon euren artean, zerbait galtzen zela pentsatzen zuten, nagusiki garrantzitsutzat jotzen zuten Artearen denborazkanpotasuna (12). Hua ulertzeko gogora dezakezu K. a. 650. -600. urte inguruko "La dame d'Auxerre". eta K. a. 470. -466. urte inguruko "L'Aurige de Delphes", bien tartean berrehun bat urte eta irudi biek ederki erakutsi diezagukete Greziako Arteak pairatutako aldaketa

Mimesia, egiantzekotasuna dela-eta, ulergarria izateko nahitaezko hautaketa batzuk egin behar zituzten (esate baterako, zer gauza, zein testuingurutan eta zelan irudikatu), zeren eta Mundutik edo Munduko gauzetatik, beren ordezen zeinuz osaturiko sistema eratura igartzeko egin beharreko eragiketa ez baita halako lekualdaketa zuzena, itzulpena baino. Itzulpena denez gero, lengoia eta baliabide plastikoak irudikapen gurarako asmatuak, garatuak eta akordiatuak izan behar izan dute: figurak, moduak, adierazpenak, ipinkerak, espazio osagaiak. Irudia jasotzeko komunikazio ekintzan ikuslearen ezinbesteko dekodifikazio suertatu nahi badute, prozesu hau guztia M. Foucaultek esanguratsu zuen "antzean" (13) eta berorri atxekiturik ditugun beste kontzeptu batzuetan datza, (14).

Greziar artearen kasuan, mimesia eta kondaira ulergarritasunari elkarloturik azaltzen zaizkigu, nahiz eta lehenbiziko uneetan Egiptoko ereduak maneiatu, hierarkia eta orokortasunaren ordeztu, greziarrek bakoiztapenaren agerketa kemenez bilatu zuten.

Historia/Istoriaren kondaira nahiak espazioren irudikapena ekarri zuen (datu ugari, lekua ezagugarri, dena errepresentazioa egiantzeko bihurtzeko alegia). Azkenez, diziplinaren jaiotasunean, ikus efektuen trebetasunean, zein iruzurretan eroriz, aurretiaz esan dugun bezalaxe, Platonen susmoak benetako bihurtuz ziren. Azken finean, honen bidetik Artea huskeri, faltsukeri edo gauza nimiñoetan jausteko arriskua zegoen. Irudikatzeko tresnak bere errekonozimendua trebetasunaren, zein emaitzen artistikotasunean lortzen



duenez, gai nagusiak -alegia hasiera-hasierako kondaira mitikoak, Olimpoko mitoak aukeratu beharrean-, anekdota edo gertakizun txikiak, zehazkizunak landu zituzten ere. Ondorioz, Mitoak ezartzen zuen bizitza beharretik eta Munduaren ulermen batetik, Artea bere berezko arazoetara, zein mimesia eta egiantzekotasun gurak zekartzan eginbideetara igaro zen.

Garai hartako naturalismoak, figuren batasun diagramatikoaren amaiera ekarri zuen edo beste modu batera esanda, unetasun eta murgiltasuna, ahalik eta zehatzen adierazi nahi baldin bazuten, ondorio bezala eskenaren batasun logikoa derrigorrezkoa zuten, hau esaterako Errenazimenduak lerrozko perspektibaren sistemarekin lortu zuena izan zen, baina greziar hauek beharbada, kondairaren logikarekin batasun hori lortu zuten -E. Panofskyk zioenez, euren lanetan oraindik ez baitzegoen eszenak behar zuen espazio orokor eta sistematikoa, (15)-. Halere Pintura lengoaiaren gero eta aurrerakuntza, zein baliamentu ausartagoak erabili behar zituzten eta bide honi esker lengoia eta teknika bera handitzen eta hedatzen joan zen.

Aurreneko estiloan, ordea, geldotasun nagusia eta pasaera gabeko denboraz gain, figurak espazio argi batetan behin-betirako kokatzen ziren, mugimendu eta iraunkortasuna ez baitziren pentsakera horretan kabitzen. Ondorengo estiloak ikuslearen partez harrera gogatsuago espero zuen, E. H. Gombrichek idatzi zuen legez, gero eta gehiago gauzak itxuratu beharrean iradokitzen zituztelako. Ikuslearen partez lana amaitzea edo bukatu gabeko figurekin igortzen zitzaion zirrarekin, ikusle/hartzaileak bere esperientziaz baliatuta falta zitzaizkion edo egileak somatzera ematen zituen sentsazioz burutzen zuen (16). Arazo horiek, R. Arnheimen mugimendua, higikortasuna edo tentsioa adierazteko Arteak erabiltzen ohi duen oreka inperfektuarekin parekotasunak izan ditzakete (honetaz "Arte y percepción visual" liburuan, "La forma" eta "El movimiento" deritzoten atalak ikus ditzakezu).

Azken pasarte honen ondorioz, hurrengo hau pentsa dezakegu: mimesia, egiantzekotasun gura, zehazkizunen ugaltzeaz, Artean kokatu zen. Bestaldetik, fenomeno iragankorrak errepresentatu nahian, Arte lengoaiaren konbentzioek eta aurkikuntzek, ikusleari eskatzen zioten kidetasuna eta Arte lorpenak ulertzeko gaitasuna, gero eta handiagoa zen.

Dena dela, ez dezagun pentsa, ikusleari zabaltzen zitzaion esparrua oso zabala zenik, gai eta modu mugatuak ziren. Greziar Artea eta bere ondorengo guztiek, gizafigura gaia nagusia hartu zuten, eta aldi berean hainbat gai baztertuz. Gizafigura ikonografian emaitzen modu eta ezarrera oparoz jardun zutela iruditu arren ez zela horrenbesterako izan zioskun E. H. Gombrichek eta bere ustez euren artean tipologiak eratuz, batzuk aldaketa txikiekin behin eta berriro errepikatzen zirela ohartu zen, (17).

Motibo batzuk aukeratu eta teknikaren hobetzearen laguntzaz ereduak estilo bilakatuz geroztik, bere gailurrera iritsi ziren. Denboraren iraganarekin, Greziatik Erromara joanda, motibo klasikoak errepikatu eta beste kultura eta pentsakeren eraginez -Ekialdeko erlijio eta sinesmenen eraginez, aro arkaikoaren purutasuna eta sinpletasunaren nahiaren eraginez-

, mimesia, greziar Artearen xede legez desagertu zen, ilusioa dagoeneko ez zen Artearen helburua eta adierazpide berriak azalduko edo zaharrak itzuli ziren, (18).

Edonola bere hazia Mendebaleko Arte barne barnean mamituta luzerako gelditu zen, Erroman, eta bere Inperioa hondoratu zirenean, Arte Kristauarentzat klasizismoak erreferentea izaten jarraitu zuen, nahiz eta beste Arte kontzeptua segitzen eta lantzen zen, (19). Garai hauetako egileek, batez ere Erromaniko garaioek, gauza, partikularrean pintatu edo landu beharren kategoria edo izendapen orokorraz jardun zuten, hori izan zen mende batzuetan zehar landu zena, baina denboraz berriro ere sentsibilitate aldaketa etorri zen, (20).

Mendebaleko gizabanakoak, bere Mundua -konplexua, somagarri eta sinestu behar ziren gauzek osatuta- "naturalismo" gura edo "naturalismo" ideiarekin lantzeko sasoia eraikitzen hasi ziren (naturalismo hitzarekin, logikoki, matematikoki eta oharmenean nolabaiteko parekotasunak zituzkeen irudikapen motaren gura adierazi nahi dugu). Gura hau, hasierako momentuetan, hau norbaitengan gauzatu beharko bagenu, Giottoengan egingo genuke eta bere lanean somatzen diren zenbait eragin aipagarriak dira Arte arlo guztietan egiten diren saiakera eta maileguen lekuko, (21), beraz gizartean eta Artean ematen ari zen joera orokorraren adierazgarria.

Une hartatik aurrera, XIV. - XV. mendeetan, ideia eta sentsibilitate aldaketa dela-eta, Mendebaleko gizabanakoa, bere Mundua/egoera berritua irudikatzen sistema berria lortu nahian zuzenduz zen, askotan aditzera ematen zaigun moduan, honek aurreko aieruekin zeharo apurtzea izan ez zen arren (22). Bi gauza zeharo garrantzitsu ditugu, bata, P. Francastelek seinatu bezala, espazioa neurgarria zela eta bigarrena, mitoa eta erlijioaren dogmak iraundu arren, pentsakera eta sinesmen aldetik, naturalismora, sinesmen ulergarria eta hurbilera gerturatu zirela, (23). Errenazimenduak, bere sinesmen eta sinbolo sistema, espazioa, figurak eta argia errepresentatzeko modu zientifikoarekin eta esperientzian frogatu zitekeen sistemarekin batera agertzen zuen.

Ez zen bat-batean suertatutako zerbait izan, gotiko, bizantiar erek oraindik zirauten eta askotan modu berriekin batera. Lerrozko perspektiba P. Francastelek idatzi zuenez ez zen sistema bakarra izan (24), aintzinetik ezaguna zen baina denboraz zeregin garrantzizkoa bete zuen.

Lehenago esan moduan, Irudimenezko espazioaren lorpen historia da eta ez normalean uste dugun zehazki eta fidelki espazioaren lekualdatzeko metodoaren historia. Irudimenezko lorpen eta esperientzia legez, sinesmenekin, mitoekin, Edertasunaren ideiarekin eta egokitasunarekin nahastuta dugu, (25). Honetaz ohar gaitzen garaiko erlijio eta mitologia klasiko eta alegoria pintura guztiak adibide ditugu, aldatu zena mitoa agertzeko modua izan zen, espazioarekin zer ikusirik gutxi zuten esangurak, sinbologiak batera azaltzen baitira.

Urte hauetan, zerbait urrats eman ziren unea, espazioa, argia eta azkenik jazoeraren batasunera iritsi zitezkeen. Hau abstrakzio prozesua da eta

ikusleari kidetasun handia eskatzen zion, orraitio lehenbiziko uneetan, antzezpenaren elementu narratiboen -denbora sekuentziak, pertsonaien keinuen lengoaia- eta fisikoen -eskenatokiko elementuetan eta elementu hauen antolakera espazialean- aipamenak azaldu ziren, horrela nolannahiko diziplinen arteko mailegua gertatu zen eta holan , ikusleak lana ulertu ahal izan zuen, (26).

Teoriari dagokionez, Zahartzaro klasikoaren balore batzuen itzulera eta Euklides-en teoremaren erabilera hutsaren ondorioa zela esaten ohi da, baina E. Panofskyk ezinargiago azaldu zuenez, Zahartzaroaren irudikapena ez zen, ez sistematikoa, ezta orokorra ere ez, sistema honek izan nahi zuen moduan. Bestetik Euklides-en teoremaren zati bat ez zuten erabiltzen, beren ideiekin kontrajartzen zelako, (27), baina egia da Zahartzaroaren itzulera izan zela, P. Francastelek idazti zuen ondoko era honetan:

"... Perdida de los antiguos mitos, experimentación, racionalidad, encuentro con la religión de la Antigüedad a través de la filosofía, reveladora de las virtudes casi milagrosas de un pensamiento discursivo, inclinación por la anécdota contemporánea o por la historia, hechos humanos concebidos como producto de un equilibrio de fuerzas y no de la materialización de un orden divino preestablecido... ", (28).

Salbuespenak salbuespen, lorpen handia izan zen, beren mundu objektibo eta irudimenezkoa, espazio neurgarri, zientifiko, ulergarri eta beren nahian, inolaz ere arbitrarioan antolatu eta kokatu nahi zutelako, (29). Dagoeneko koadroaren gainazala "zulatu edo hustu" egin zuten, euren garaiko gai eta ardurak bertan ipintzeko eta horrek egileak espazioa eta figurak objektibatzeraz/zehazteraz derrigortzen baitzuen.

Brunelleschi eta Alberti-ri esker (30), espazio irudikatze modu zientifikoa burutu zutenean, horren ez zuen esan nahi euren arazoak amaitu zirenik: alde batetik sistema hau hainbat lanetan atalka edo, soilki erabiltzen zutelako (31). Eta bestetik, espazioa irudikatze lerrozko sistema hau espazioaz eta figuren ingeradez besterik ez zela ohartzen eta dakigunez ezinbestekoak diren era guztietako "mailaketak" eta beste batzuk egon badaude: esaterako kolorezko, ehundurazko eta zehaztasunezkoak gorputzen bolumena, urrunera eta espazioaren sakonera adierazteko derrigorrezkoak direnak (L. da Vinci honetaz ohartu zen, beranduago modu hau perspektiba aerea deitu zena).

Beraz marra eta kolorearen ikusmenaren arteko kontrajartze hori, bat egitea pintoreen arazoa izan zen (32), baina adibiderik onenetan bien arteko akordioaz, emaitza zoriontsuenetara iritsi ziren (P. della Francesca, L. da Vinci, D. Velázquez edo J. Vermeer-rek eginiko lanetan).

Mende batzuetarako, XIV. mendetik XIX. mendera arte, irudikatze sistema hau baliozkoa izan zen, ideien Munduarekin eta Munduaren

ideiarekin txit bat zetorrelako. P. Francastelek eta E. Panofskyk idatzi zuten, ez zen gizabanakoaren kanpoko espazioaren lekualdaketa, bere erdiespen intelektuala baizik (33) eta honi, gure gaiaren eratorrian, garrantzitsua deritzogu.

Mende hauetan, estilo aldaketek ez zioten espazio lanketari mudadura askorik egin. Aurreko mendeetan sortutako espazio horretan besteak beste, lerrozko perspektiba, koadroaren gainazalaren planoan kanpoko-barruko bikotearen bidez zein zenbait elementuren bitartez, argiaz, planoez espazio ezberdinen bereizketa mantendu ziren. Orokorki, argiluna eta pintzeladak gorputzen eta espazioaren bolumena adierazteko eta hainbatetan ukimenezko baloreak azalarazteko gauza ziren. Garaiaren arabera, interesgune eta figuren kokapenek eraginduta, eraketa argiago edo konplexuagoa eratorri zen eta ulermen errazagoko edo arraragotuagoko espazioak topa ditzakegu (unerik klasikoenetan argiago, manierista edo barrokoenetan zailduago).

Erromantizismoa iritsi arte guzti honek iraundu zuen, sasoi horietan P. Francastelek honako hau idatzi zuen: "... El romanticismo, más que poner en tela de juicio las relaciones entre la percepción y la representación tradicional de las cosas, enriqueció los terrenos de la sensibilidad y la imaginación...", (34). XIX. mendean, XIV. mendetik indarrean zegoen sinbologi sistema, kultur eta gizarte testuinguru aldaketa dela eta, zentzua ahitzen dela ahazgaitza da baina, (35).

Gaiak berritze nahian, pintoreak garaiaren poderioz beren mundu gertura hurbildu ziren eta azkenez goiti, honek Pinturan formula berrietara eramán zituen, (36). Modu hauek ez zituzten bat-batean formulatu. Neurri handiz, euren lanetan zetakek marrak nagusitu arren eta kolore orbainak nonnahi agertu arren, azpitik espazioa zirriborratzen eta eskena pixka bat egituratzen zuen Albertiren "leihoak" jarraitzen zuen, (37). Beraz Pintura balore batzuen iraulketa baino ez zen izan, betiko sendo batzuek eutsi zuten-eta. Baina ahalegin horietan Pinturaren norabide, zeregin eta gogamen berria agertzen hasi ziren, (38), batik-bat egoera berri honetan, zeuzkaten tradiziozko baliabideak egokiak ez zirela eta krisian zeudela nabaritzen zutelako. Hau honelakoa izan zen bi arrazoirengatik: lehena asmatu berria zuten Argazkigintzak modu eta behar horiek bere gain hartu zituelako (honetaz IV. 3. atala ikusi) eta bestetik sentsibilitatea aldatu zelako, edonola hemendik aurrera bilatu zutena P. Francastelek holan izendatu zuen: "... Ya no se trata de localizar siluetas unas en relación con otras, sino de establecer un vínculo de reflexión directa entre un detalle y la sensación que transmite...", (39).

Puntu honek IV. 2. atalean aztertuko ditugu arazoetaraino garamatza, Arteari eta Pinturari ireki zitzaion eremura: Artea eta Pintura lengoaiaren berezko esparrura eta egilearen kanpoko Munduaren kinadak sortzen duen Artean edo Pinturan gauzatutako sentsazio hutsera, (40).

## AIPAMENAK.

1.- Kulturako objektuak, beranduago eskultura bihurtuko direnak. honetaz W. Benjaminek hauxe dio: "... Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso... ". "Discursos Interrumpidos I", 26. orrialdea.

2.- M. Eliade-ren "Mito y realidad" ikus dezakezu.

3.- "Lo real y su doble", 68. eta 69. orrialdeak.

4.- E. H. Gombrichen "Arte e ilusión", 19. orrialdea.

5.- A. Moles-E. Rohmer-ren "Sicología del Espacio", 125. orrialdea.

6.- E. H. Gombrichen "Arte e ilusión", 122. orrialdea.

7.- M. Foucaulten "Las palabras y las cosas", 26. orrialdea.

8.- E. Panofskyren "La perspectiva como forma simbólica", 80. orrialdetik, 87. ra.

9.- Ibidem. 23. eta 24. orrialdeak.

10.- "... ¿Por qué no dio ese paso en apariencia tan pequeño, como es lograr la intersección plana de la pirámide visual, que le habría llevado a la construcción de un espacio verdaderamente sistemático y exacto? En verdad, esto no podía suceder mientras siguiera siendo válido el axioma de los ángulos mantenido por los teóricos; ¿pero por qué no se denegó su validez, como habría de suceder quince siglos más tarde? No se hizo, porque aquella forma de intuir el espacio, que buscaba su expresión en el arte figurativo, no exigía en absoluto un espacio sistemático; y así como los artistas de la Antigüedad no podían representar un espacio sistemático, tampoco los filósofos de la Antigüedad podían concebirlo... ", Ibidem, 25. eta 26. orrialdeak.

11.- E. H. Gombrichen "Arte e ilusión", 126. eta 127. orrialdeak.

12.- "... El arte narrativo lleva forzosamente al espacio y a la exploración de los efectos visuales, y a su vez la lectura de tales efectos requieren un 'aparato mental' de especie diferente del apropiado para la runa mágica con su duradera potencia. Pero Platón tenía razón al sentir que algo se había sacrificado en aquel cambio: la función intemporal de la imagen poderosa, el Faraón dominando para siempre a sus enemigos, tenía que abandonarse en favor de un imaginario fugaz instantáneo, que fácilmente podía tentar a un artista a la trivialidad...". ibidem. 130. orrialdea.

13.- "...Hasta finales del XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis de los textos;

la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas...". M. Foucaulten "Las palabras y las cosas", 26. orrialdea.

14.- "... 'Convenientia', 'aemulatio', 'analogia' y 'simpathia' nos dicen cómo ha de replegarse el mundo sobre sí mismo, duplicarse, reflejarse o encadenarse, para que las cosas puedan asemejarse. Nos dicen cuáles son los caminos de la similitud y por dónde pasan...". Ibidem. 34. orrialdea.

15.- "... Así, incluso allí donde el concepto de perspectiva como un 'ver a través' comienza a ser tomado en serio, tanto que creemos estar viendo una escenografía paisajística continua a través de los intercolumnios de una serie de pilastras, el espacio representado se convierte en un espacio de agregados y no en el espacio que la época moderna exige y realiza: un espacio sistemático... ". E. Panofskyren "La perspectiva como forma simbólica", 24. orrialdea.

16.- "... Sentimos la presencia incluso de los rasgos que no vemos, de modo que es capaz de mostrarnos una muchacha que baila y que gira en el cuadro, la imagen que hubiera carecido de todo sentido para cualquier artista pregrego. Imaginemos a Pigmalión creando una figura con un sólo brazo, o una cabeza sin ojos. La figura en el espacio sólo puede concebirse cuando hemos aprendido a verla como un signo que se refiere a una realidad exterior, imaginada. Se espera de nosotros que sepamos que el brazo tiene que estar allí pero que el artista no podía verlo desde donde se encontraba, y tampoco podemos nosotros...". E. H. Gombrichen "Arte e ilusión", 131. orrialdea.

17.- "...Se dá un número restringido de fórmulas para la representación de figuras de pie, corriendo, luchando, o cayendo, que los artistas griegos repitieron con relativamente escasas variaciones durante un largo periodo. Tal vez si se hiciera un censo de tales motivos, se descubriría que el vocabulario griego no es mucho más amplio que el egipcio...". E. H. Gombrichen "Arte e ilusión", 134. orrialdea.

18.- "... La conquista de las apariencias, lo bastante convincente para permitir la reconstrucción imaginativa de los hechos mitológicos o históricos, significó el fin del arte clásico en más de un sentido de esta palabra. El ascenso de nuevas religiones orientales entró en conflicto con aquella función. Tal vez la inevitable trivialización de la imagen que era consecuencia de la divulgación de las técnicas y del goce en el virtuosismo hicieron vulnerable el arte de la mimesis. Ya en tiempos de Augusto se dan signos de una reversión del gusto hacía formas de arte más tempranas, y de admiración por las misteriosas formas de la tradición egipcia...". Ibidem. , 135. orrialdea.

19.- El arte nord-occidental europeo (cuyas fronteras durante el Medioevo estaban determinadas más por los Apeninos que por los Alpes) ha transformado de forma más radical la tradición antigua-tardía que el bizantinismo europeo sud-oriental. Tras la época comparativamente retrospectiva y por lo tanto propedéutica de los 'Renaissancen' carolingios y ottonianos, se forma el estilo que llamamos 'románico' el cual, habiéndose apartado de la Antigüedad, cosa que Bizancio nunca llegó a hacer por completo, había llegado ya a mediados del siglo XII a su madurez. Ahora, la línea es sólo línea, es decir, un modo de expresión 'sui generis' cuya función es la de limitación y ornamentación de

superficies; y, por su lado, la superficie es solo superficie... ". E. Panofskyren "La perspectiva como forma simbólica", 32. eta 33. orrialdeak.

20.- "... Cuando el arte del alto gótico -el mismo alto gótico que con Vitelio, Peckham y Rogelio Bacon hace renacer la óptica antigua y con Tomás de Aquino (aunque con significativos cambios) hace reanacer la teoría aristotélica del espacio, diferencia de nuevo esta 'masa' en imágenes casi corpóreas, destacando la estatua de la pared como una forma desarrollada autónomamente y liberando a las figuras en relieve como algo casi autónomo respecto al fondo, entonces en cierto sentido, representa este renacimiento de la sensibilidad por lo corpóreo un retorno a la Antigüedad (retorno que, en muchos casos, venía acompañado por una exigencia total de modernidad y profundidad en cuanto a la acepción artística de la misma)... ". Ibidem. 35. orrialdea.

21.- "... Que Giotto trouve son inspiration dans l'œuvre de deux grands sculpteurs, Nicolas et Giovanni Pisano, et dans la œuvre de ses aînés et mîtres immédiats Cavallini et Cimabue... ". M. Pleynet-en "Giotto", 21. orrialdea.

22.- "... En el Quattrocento, círculos de artistas y científicos, prosiguiendo una especulación medieval, descubrieron que el vacío era tan mensurable como las cosas... ". P. Francastelen "Pintura y sociedad", 22. orrialdea.

23.- "... Dire que dans l'œuvre de Giotto l'illusion de tri-dimensionalité soit 'une qualité inhérente aux objets en tant que tels', qu'il l'obtienne 'en manipulant le contenu plastique de l'espace plutôt que l'espace lui-même', n'est-ce pas une façon de dire que la construction de Giotto s'établit d'une appréciation de la qualité spécifique des objets, telle que chacun dispose et participe à sa façon (et selon ses qualités) du jugement esthétique créateur de son destin et des dimensions de son univers. Un univers où la coïncidence (que l'institution du Purgatoire dissocie définitivement de toute spéculation manichéenne) s'ouvre admirablement à la disposition du nouvel espace théologique... ". M. Pleynet-en "Giotto", 58. orrialdea.

24.- "... No era en absoluto la más extendida ni, sin duda la que daba mejor cuenta de las formas usuales del universo... ". P. Francastelen "Pintura y sociedad", 32. orrialdea.

25.- "... El espacio es la experiencia misma del hombre... ". Ibidem. 37. orrialdea.

26.- Ibidem. 55. eta 56. orrialdeak.

27.- "... Probablemente es por algo y no por pura asualidad que más tarde el Renacimiento, cuando parafrasea a Euclides (e incluso en las traducciones de Euclides), bien suprime totalmente este octavo teorema, bien lo 'enmienda' parcialmente... ". E. Panofskyren "La perspectiva como forma simbólica", 16 eta 17. orrialdeak. Halaere, liburu berborean, E. Panofskyk lehenengo atalean honetaz sakonago jarduten du.

28.- P. Francastelen "Pintura y sociedad", 75. orrialdea.

29.- "... El Renacimiento había conseguido racionalizar totalmente en el plano matemático la imagen del espacio que con anterioridad había sido unida estéticamente

mediante -como ya hemos visto- una progresiva abstracción de su estructura psico-fisiológica y mediante la refutación de la autoridad de los antiguos. Conseguía así lo que hasta entonces no había sido posible, esto es: una construcción espacial unitaria y no contradictoria, de extensión infinita (en el ámbito de la 'dirección de la mirada'), en el cual los cuerpos y los intervalos constituidos por el espacio vacío se hallasen unidos según determinadas leyes al 'corpus generaliter sumptum'. Existía una ley matemáticamente fundada y universal que determinaba 'cuanto debía distar una cosa de otra y en que relación debían éstas encontrarse para que la comprensión de la representación no fuese obstaculizada por la excesiva escasez de figuras'... ". E. Panofskyren "La perspectiva como forma simbólica", 47. orrialdea.

30.- P. Francastelek "Pintura y sociedad" liburuan barne, "El nacimiento de un espacio" deritzon lgo atalean honetaz dihardu.

31.- "... Pero tenemos que señalar que la mayoría de las obras del Quattrocento aún están parcialmente regidas por la regla de la visión topológica y significativa: la regla de la visión geométrica unitaria sólo se aplica a los fragmentos, mientras el conjunto se organiza según la regla de la contigüidad o bien, al contrario, el conjunto esta unificado, pero los fragmentos están tratados según una visión espacial basada en los valores... ". Ibidem. 70. orrialdea.

32.- "... Para volver a la luz, los artistas que, hacia la mitad del Quattrocento, intentaron pintar teniendo en cuenta a la vez las reglas de Alberti y las teorías de Brunelleschi, se enfrentaron a una grave dificultad. ¿Unificar la luz? Era necesario confirmar que el sistema de figuración de las cosas a través de los valores no correspondía necesariamente al esquema lineal que se desprendía de la aplicación estricta de los métodos de Alberti. Para ello recurrieron a dos procedimientos. Unos hicieron prevalecer la proyección lineal. Una vez construida su obra según las reglas de la línea de fuga y la visión monocular, se limitaban a colorear, al igual que sus predecesores, cada una de las superficies determinadas por la aplicación estricta de la triangulación lineal del espacio. Otros, al contrario más interesados por los valores, introdujeron un sistema de compromiso para camuflar la dificultad bajo un 'efecto' agradable a la vista, y aún más a la imaginación. De esta necesidad de conciliar dos representaciones unitarias, mediante las líneas y mediante la luz, nació el famoso claroscuro. Es una argucia de taller, se trata del encubrimiento de una dificultad insuperable provocada por la rigidez de la interpretación que dieron los teóricos al problema de la proyección pictórica de los cuerpos hacia la mitad del Quattrocento... ". Ibidem. 45. eta 46. orrialdeak.

33.- "... Los inventores de la representación perspectiva del espacio son creadores de ilusiones y no imitadores, más o menos hábiles de lo real... ". Ibidem. 79. orrialdea. Edo E. Panofsky honi buruz dioenez ere: "... Si queremos garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo, la 'perspectiva central' presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual. Estos dos presupuestos implican una audaz abstracción de la realidad (si por 'realidad' entendemos en este caso la efectiva impresión visual en el sujeto). La estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo (es decir, un espacio matemático puro) es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico: 'La percepción desconoce el concepto de lo infinito; se encuentra unida, ya desde un principio, a



determinados límites de la facultad perceptiva, a la vez a un campo limitado y definido del espacio. Y, puesto que no se puede hablar de la infinitud del espacio, tampoco se puede hablar de su homogeneidad. La homogeneidad del espacio geométrico encuentra su último fundamento en que todos sus elementos, los 'puntos' que en él se encierran, son simplemente señaladores de su 'posición', en la que se encuentran referidos unos a otros, no poseen contenido propio ni autónomo... ". E. Panofskyren "La perspectiva como forma simbólica", 8. eta 10. orrialdeak.

34.- P. Francastelen "Pintura y sociedad", 85. orrialdea.

35.- "... Se pierde un determinado lenguaje intelectual; el público, que ya es numeroso, no habla lo bastante bien la lengua de Ovidio... ". Ibidem. 86. orrialdea.

36.- "... Al modificar las diferentes técnicas de la figuración espacial, el impresionismo permitió el descubrimiento de nuevos problemas... ". Ibidem. 97. orrialdea.

37.- Ibidem. 95. orrialdea.

38.- "... A partir del problema del tema, el problema del aire libre, y el problema de la diferente notación de las relaciones de la luz con las formas lineales, los impresionistas descubrieron que las verdaderas soluciones originales se situaban en un plano completamente diferente... ". Ibidem. 97. orrialdea.

39.- Ibidem. 104. orrialdea.

40.- "... El artista, en la modernidad, se ve en la necesidad no sólo de redefinir, desde la reflexión teórica, la naturaleza y esencia del arte en el que trabaja. También debe reflexionar, uno por uno, todos los componentes materiales de esa producción, y sobre todo en el repertorio habitual, tradicional, que le llega como un legado o una herencia indiscutible... ". E. Triasen "Lógica del límite", 242. orrialdea.

## IV. 2. PINTURAREN BURUJABETASUNA.

"... A partir del momento en que el diseño, la representación figurada del mundo cesa de pretender ofrecernos un doble de la percepción -lo que es completamente ilusorio-, a partir de ese momento en que el arte cesa incluso de querer ofrecernos un signo que nos sugiere directamente un objeto y que sustituye al recuerdo de una visión momentánea o de una identificación habitual, se experimenta la necesidad de imaginarse cómo las artes figurativas constituyen un lenguaje con el mismo derecho que las artes de la palabra y el oído...". (1).

Aipu honek XIX. mendetik aurrera Artean eta Pinturan aurkituko duguna ondo adierazten du. Zientzietan, Literaturan, Musikan eta azkenik, Artean orokorra den fenomenoak -jakinarlo bakoitzaren bere espezifikotasunean amiltzea-deskribatzen du-eta.

Dakigunez jakinarlo eta diziplina bakoitzaren helburuak argi eta agerian izateko, zientzi eta gizazientzien arlo guztietan, XVIII. eta XIX. mendeetan zehar, sail bakoitzean egitekoa, edukina eta ikertzeko eremu bakoitzeko mugak zeintzuk ziren ahaleginak egin ziren, (2).

Gure alorrean, gertatutakoaren eragilea ez zen bakarra izan, baina bai nagusiren bat izenda dezakeguna: XIV. mendean sortutako eta garatutako Arteak sostengatzen zuen kontzeptu euskarria, orduko gizarterako, jada baliorik gabe gelditzea.

P. Francastelek idatzi zuenez XIV. mendetik aurrera sortutako espazioa eta denbora figuratiboa, unibertso fisikoaren egiturei baino, gizataldearen Irudimenezko egiturei lotua zegoen (3), gizataldearen ondorioa zen beraz.

Idea, sinesmen horiek, eragile askoren poderioz euren testuingurua galdu zuten. Garaiak eta Gizataldeak balore berriak asmatu eta bizi zituztenean, une horretatik aurrera Artearen kontzeptu euskarria eta bere kontsumitzailea zen gizataldearen arteko ezadostasunak sortu ziren.

Lehenengo sintoma erromantikoen gai berritzearekin gertatu zen eta geroxeago, errealistatzat euren burua onartu zuten egileekin jarrai dezakegu. Egungo ikuspuntutik teknikari dagokionez, egile errealista hauek Akademia moduetatik gehiegi urruntzen ez baziren ere, Pintura estaltzen zuten Akademiako eta ohituren hainbat topikorekin hautsi egin zuten: Edertasuna eta bere eredu tipifikatuarekin, mitologiaren beharrarekin, gaien garrantziaren arauaz eginiko Pintura generoen sailkapenarekin eta batez ere Mundu hurbila ustezko era fidelean lantzeko debekuarekin. Izan ere, urte hauetan ez bai hau planteatzen hasi zen:

a) Gaiak berritu. Historiaren zehar, hein handi batez, gaiak Pinturari bere sena eta statusa ematen zion. Horiakin batera lengoaiaren eta baliabideen erabilera gaiak ere ezarri zuela pentsatuz.

b) Artearen moduak eraberritu. Eraberritze hau, Artearen medioen "epifania" izenda dezakegu. Medioen "epifania" suerta zedin, desestaltze prozesua gertatu behar zen, medioak berak esanguratsu bilaka zitezten, Pintura estaltzen zuten hainbat gauzaz -esaterako kondairak, anekdotak- Pintura bera erantzi edo sekularizatu behar zen. Hauxe da Arteak ondorengo urteetan hartutako bidea.

Jadanik hazia jarria zen eta ekarri zituen aldaketak, Impresionismoari zor zaizkionak uste baino sakonagoak dira, batik-bat kolorearen erabilerari dagokionez. Ordea P. Francastelek, Pinturaren beste hornigarrietan -espazio antolakerean batik-bat- aurreko erak mantentzen zirela idatzi zuen, (4).

Garai hartan, Pinturan, zeinuetarako harrera berria igartzen dugu. Pinturaren zeinu hauek ez ziren antolatzen Mundu ordenaren arauaz, baizik eta norkeriaren eta Pinturaren arauen arabera. Honek arau edo "doxatik", Arte lengoaiaren, nahiz norberaren erabilera pertsonalaren atarira garamatzen modu berrian -Artea kondairarako nolabaiteko "mediuma" izatetik, izaera buruoneslea edukitzen hasi zen lengoaia izatera igarotzen ari gara-.

Sentsibilitate berria, hori da hain zuzen ere munduratzten ari zena eta sentsibilitate horrek bultzatuta makinismoaren eragina baino, arlo plastikoaz harago ere, zenbait gauza aldatzen hasi zirela esan nahi dugu. Esaterako parekoak ziratekeen Musikagintzan edo Olerkigintzan (5) makinaren eragin zuzenik ez dago eta horiek ere aldatzen hasi ziren garai berean.

Sentsibilitate berriak arlo bakoitzaren baliabideak artistikotasun emailtzat hartzeak, momentu hartara heldu arte ulertzen zen irudikapenaren amaiera ekarri zuen. Edo gauza bera datekeena, berez kondaira sortzeko osagai gardenak izatetik, lengoaiaren hornigarri opaku eta berez adierazgarri izatera igaro ziren. Gure arloan, normalean kondaira barnean izkututzen ohi ziren kolore, pintura materia, pintzeladak ez ziren soilik pittinka-pittinka azalaratzen, baizik denboraz Pintura izaeraren zio bihurtu ziren. Gaia bere aldetik gero eta neutroago, zentzu gutxikoa, azkenez Pinturari buruzko gogoetaren euskarri fisikoa izan arte.

Mota guztietako Sormenean gero eta garrantzi gehiago izan zuena ere C. Baudelaireren esaldi honetan laburbiltzen da: "... de la vaporización y de la centralización del yo. Todo consiste en eso...", (6). Egilearen nortasunaren aztarna edo horren eza, horiexek ditugu XIX. eta XX. mendeetan zehar mantendu diren jarrerak.

Adibide gisan aurrerago tratatuko ditugun G. Seurat eta C. Monet ditugu. Baten kasuan Pinturaren teoriak egilearen aztarna izkutatuko zukeen eta bestearen kasuan, motiboaren aurrean egileak somatzen zuena eta bere gaitasun teknikoaren jaiotasuna/sentiberotasunaren "epifania" zatekeen. Batek erabili zuen lengoaia osagaien eragiketa, ikerketa hausnarkorrera

murritzitu zuen (7). Besteak aldiz, "nia" eta niaren oharmenarako sistema Pinturan gauzatuta, (8). Beraz ba, Arte plastikoetan ibilbidea, bi polo hauen artean kulunkatzen ohi da, niaren bilketa eta niaren desagerpena. Lengoia bere berezitasunez kezkatuta edo nia gauza guztien gaineko tresna bezala erabilia.

Izan ere, Pinturan arte lanaren autonomiaz mintzatzean, bada kezka handia, irudikapenaren betekizuna. Beste Sormen diziplineekin konparatuta, Pinturak pairatzen dituen gatazkek, urteetan zehar mimesiaren betebeharrean sorterria eduki dute. Esplikatzen ari garenez, Mendebalean, irudikapen eginkizunerako ordezkoa agertu arte, Arte Plastikoak eta Pintura, horretaz arduratu ziren. Edozein modutan, Arte Plastikoak, irudikapen eta mimesiaz arduratzen ziren arren, oro har, balore askorekin batera azaltzen ziren ere.

Bada ere, XIX. mendeko Pinturaren inguruan gertaera batzuen agerkuntza -batez ere Argazkigintza- Pinturaren baitan ondorioak eta erreakzioak sortu zituen.

Hau guztiak bultzatuta Pinturaren zenbait genero desagertzeko zorian eta beste batzuk euren zergatia birplanteatu beharrean zeudela lehenbiziko ondorioa izan zen. Generoetan, alde batetik tradiziozko konbentzio kopuru handia zegoen eta bestetik, eskaeren arabera lantzea derrigortzen zuen, "leku gutxi" uzten Pintura burutzeko. Honekin ez dugu esan nahi kasurik onenetan hau gertatzen ez zenik (horra hor betidaniko Pintura maisuen lana daukagu). Aldiz beste batzuek beren jarduera birplanteatu behar izan zuten argazkimakinak ere euren lan arloa "kutsatzen" edota betetzen zuelako.

Hau honela gertatu zen, lehenbiziz hainbatetan, pintoreak makinarekin lehiatu ezinean zeudelako -arintasunagatik, emaitzaren salneurriagatik-. Bigarrenez eta guzti hori jazotzen zen bitartean ekoizmen artistikoaren era guztietako aldaketak eman zirelako.

Argazkigintzak informatzen duen irudia bere gain hartu arte, Pinturaren berezotasun hutsa arazo nagusizat ez zen hain nabarmenki azaldu, une hartan artista batzuk beste bidea jorratzen hasi zirela jakin badakigu (9). Datorren urteetako ahalegin eta ekarpenak hitz hauetan kabitzen zaizkigu: egitura, autosignifikantza, "... La pintura descarta las soluciones del ilusionismo, por una parte, y de la metáfora, por otra, tomando partido abiertamente en favor de estructuras autosignificantes...", (10), Kubismoak ezinhobeto gauzatu eran.

Horrez geroztik nahiz eta oraindik "Munduaren irudiarekin" garaiko artistek landu, ustezko fidelatasuna aurretiaz esandakoagatik erlatibizatu zen eta egileak oharmen datuak askatasun handiagoaz erabiltzen hasi ziren. Jada, xedea ez zen Munduaren ohiko irudia errepikatzea edo betiko ildotik jarraitzea esan bezala Argazkigintzak bere gain hartu zuen betekizuna-baizik eta Pintura egitea, (11).

Zabaltzen ari zen egoera berrian, Artea eta gure kasu zehatzean Pintura, beren espazioa eraikitzen hasi ziren. Espazio hori, jada ez ez

horrenbeste oinarrituko Errenazimenduko kubo espazialean, balore eta mailegu ezberdinetan baino.

Mailegu batzuk Ekialdeko Artetik etorri ziren, hango era batzuk sortzen ari ziren arazo berrietarako egokiak zirelako, nabarmenena zehartasunaren erabilera, P. Francastelek idatzi zuenez:

"... No se trata solamente de la elección de una perspectiva original o sesgada -esta palabra aún implica distorsión de la llamada visión regular-, sino de la adopción de un principio nuevo de dispersión y asociación de los signos sobre la tela y en el espíritu. Este principio manifiesta la necesidad de una nueva interpretación no ya automática sino especulativa de las relaciones ópticas del hombre con el universo... ", (12).

Urratsez urrats, Pinturak bere baloreak, batez ere espazioari zegozkionak iraultzen edota aldatu zituen, I. 3. atalean azaldu bezala P. Francastelek espazio hari topologikoa zeritzon.

Eratzen ari zen espazio horretan, ikuspuntuaren kokapen berriek -edonon eta ez Errenazimenduan suertatu ohi legez, zolutik metro batera-Munduaren ikuspegi berriak sortu zituen, honetan ere Argazkigintzak eragin zuela badakigu.

Beranduago, E. Degas eta bere belaunaldikideak, lehenengo plano hurbil-hurbilekin lantzen hasi ziren, ondorioa Munduaren ikuspegi gertu eta zatikatua zen (IV. 2. a. eta IV. 3. atalak ikus ditzakezu).

P. Francastelen ustez eta bere "Sociología del arte" liburuko "Destrucción de un espacio plástico" izeneko atalean defenditzen zuenez, Errealismoaz geroko Impresionismoa, zentzumenen emaitzak aztertzen zuen garaiko Arte mota da. Mundua mekanikoki eta Errenazimenduko geometria sistemaren bidez proiektatu beharrean, norberaren esperientziaz eta Pinturaren berezko interesez antolatu zuten. Guztiaren aterramendua, itxura berri eta ez-homogenoa zuen eszena plastikoa genuke.

Mundua, bere ustezko ordena oihalean ezarri beharrean, egileak oihala eratzen zuen, asimetria, huts-betea, hurbil-urruna, zehatz-ezmugaturia eta azken buruan, koadroaren beharrek iradokitako materia zatien bidezko edota bestelako elementu, zein espazio banakera erritmikoen bidezko espazio soluzio burujabeen arabera.

Guzti honen gakoa horretan datza: koadroa jada ez zen ustezko Munduaren ispilua, islada (13), ezta horren arabera eratutako eta antolatutako kondaira, zerbait bazen, bere izaera osatzen zuten osagaien erabilera propioa eta aproposatik eratortzen zen eraikuntza edo egitura izaten zen -hots Pintura buruoneslea edota burujabea-. Gauzak eta figurak, koadroaren arabera moldatzen eta egokitzen ziren, (14), gaiak motibo bihurtu ziren. Horrela esanda aldaketa ez zen ezer, ez bagara jabetzen epe laburrean honek lanaren burujabetasuna ekarri zuela eta azkenez gaiaren

desagerpena eta abstraktua edo erreferente zuzen gabeko lana egiteko parada ekarri zuela, bai bere alde subjektiboan -W. Kandinsky- edota bere alde objektiboan -K. Malevitx-.

"...Toda la historia moderna de la pintura, su esfuerzo para desprenderse del ilusionismo y adquirir sus propias dimensiones, tiene una dimensión metafísica...". (15).

Ahaleginak eginez, zientziek aspaldian egiten zuten gisara, Pinturak ere, bere esparrua zehaztu zuen, "era batera kolorez eratutako gainazala" (M. Denisen hitzetan) eta gutxinaka-gutxinaka Pintura lengoia bera osatzen zuten atal eta osagai guztiak enbor amankomunetik ateratzen zituzten eta isolatuta ez bazen, bai bereiztuta, atal edo osagai horiek aztertu zituzten.

Asmoak asmo eta xedeak xede, Artearen bidea zailagoa eta katramilatuagoa izan arren, Pintura burujabetasun nahian abiatutako ibilbide eta saiaturako ahalegin guztiez oroi gaitezen: Impresionismoaren kolore teoriaren praktika eta bere azpitik ordura arte zirauten aurreko Pintura sistemaren konbentzioak; une bereko egile batzuen sinbolismo gura; hurrengo belaunaldiko hain labankorra zen sentsazio zatikatuen esparrua eta bere adimenez eta arrazoitasunezko ordenamendua, (16).

Dena den hautatutako motiboak, egileek Mundutik oihalera igaro zitzaten, batetik bestera iristeko, tarteko urrats eraldatzaile eta zuzentzaileak gertatu zirela antzematen dugu, ("marrazki fidelaz" edo kasu batzuetan Argazkigintzaren laguntzaz baliatzen baziren ere, Pintura orokorrean eta dagoeneko norberak antolatutako zeinu eta kode sistema arbitrarioaren usadioa zela gero eta gardenago agertu zen).

Horren ondorioa gaiaren banalizazioa edo hustutze/ahultze prozesua izan zen. Gaiaz baino, aurreko pasartean esan bezala, motiboaz mintza gintezke. Motibo iradokitzaille honek Pintura bere burujabetasun guran, Pintura bezala, materia bezala deitu eta izartu zuen:

"... La materia es tanto mejor y más apropiada, cuanto más se agota sin resistencia en el ser útil del útil. Pero el templo, al establecer un mundo, no hace que la materia se consuma, sino ante todo que sobresalga en la patencia del mundo de la obra; la roca llega a soportar y reposar, y así llega a ser por primera vez roca; el metal llega a brillar y a centellear, los colores a lucir, el sonido a sonar, la palabra a la dicción. Todo esto sobresale cuando la obra se retrae a lo macizo y pesado de la piedra, en lo firme y flexible de la madera, en lo duro y resplandeciente del bronce, en la luminosidad y oscuridad del color, en el sonar del sonido y la fuerza nominativa de la palabra... ", (17).

#### **IV. 2. a. PINTURA BURUJABEAREN GAINEN XEHETASUNAK.**

"... La sensación es contemplación pura, pues es por contemplación como uno se contrae, en la contemplación de uno mismo a medida que se contemplan los elementos de los que se procede... ". (18).

Airean gelditu den gaia, bere inguruan kokatzen ditugun egileen gaineko hausnarketaz azaltzen saiatuko gara. Pintura, irudikapen sistematik buruonesle agerpenerako eratorrera zelan jazo den dagoeneko IV. 2. atalean ikusi dugu. Horren atalaren amaieran Impresionismoak Pintura baloreen krisialdia salatzen, pairatu zuena esplikatzeko gogoren, nahiz eta aukerabidea iradoki besterik ez egin, iradokitze hori zelan ematen zen adierazten ahaleginduko gara.

Garrantzi gehien eduki dezakeena hau da: P. Francastelek idatzi zuen tankeran, espazio Errenazimenduaren ulermen eta irudikatze sistematik, berri batera abiatu zen P. Francastelek berak zioen legez, espazio topologikoaren itzulera hain zuzen izan zen. Ordea,  $\mu$  taldekideek "objektibo" zeritzoten.

Impresionismoa baino arinago, Errealismoak Pintura mundura jaitzi zuen eta zeregin horretan irudikapena mundu garaikide eta "errealera" murriztu nahi izan zuen (19), honek kondaira/mitoa eta egia/datu hurbila bereizteko ahalegina ekarri zuen. Dena den beste azpiko kondairak koadroetan agertzen ziren eta kondaira hauek egileen jarrera ideologikoei zegozkien.

Ondorengo belaunaldikide batzuek -ez guztiak, multzo handiak oraindik Akademiaren bidetik jarraitzen zuelako- errealisten gai berberak aukeratu zituzten, baina lantzean aldaketa batzuekin. Ez ziren modu zeharo ezberdinak edo berriak izan -Albertiren "leioa", Pintura veneziarren kolorea eta marrazkia, D. Velázquez eta F. de Goya-ren zetaka iradokorren erabilera euren lanetan aitzindariak baitzituzten-, baina beren lanetan bazegoen errealisten gaiekin urrunera nabaria. Urrunera lehenbiziz igartzen dugu gai handiak ez zirelako (ez ziren historikoak ezta moral ondoriodunak) ezta kostunbristak. ere Egile hauek, gaitzat anekdota eta gertakizun txiki, nahiz arruntak aukeratzen zituzten. Ordea impresionista sailkapenpean ezagutzen ditugun egileak pintore guztiengandik bereizten eta nabarmentzen zituena gaiak lantzeko modu berrak izan zen.

Esaterako E. Manet pintorea, impresionista sailkatua izan bada ere eta mugimenduaren aitzindaria onartzen badugu ere. Giorgione, D. Velázquez eta F. de Goyari ziren maitasunagatik, pintore impresionista guztietatik tradizionalena zatekeen. Honek, artean, objektuak, figurak eta espazioa, aurreko sistemaren muga eta ardatzen barruan kokatzen zituelako. Guztia

deskribatzeko zetaken bidezko sisteman eta koloreen bidezko argiaren itzulpenean arreta berezia ipini bazuen ere.

E. Maneten lanetan, argia kolore bihurtuta leku guztietan ikusgai agertu zen. Ohiko tonuzko argilunaren ordean, koloreen bitartez argi ezberdineko espazioak eta figura, zein objektuen bolumenak pintatzen zituen. Argia eta itzalaren arteko aurkaritza koloreen berezko kontrasteen medioz esperimentatzen hasi zen ere eta jada itzalak koloreztatuak ziren (20) - lehenago E. Delacroixek antzeman bezalaxe- eta hori E. Maneten, besteak beste, ekarpen nagusia dugu.

C. Monet-ek, koadroa, lerrokoz perspektibaz eginiko espazioa, kolorezko zetaka dardartiez sasi estaltzen eta izkutatzen ohi zuen. Pinturaren erabilera honi A. Lhotek "pasajea" zeritzon, (21). Pintzelada urduritsuei esker, figura eta hondoa dardar horretan ea bat eginda, "motiboa" oihalaren gainazalerantz aurreratzeko aukera ematen zuen, oreka ahulean, marrazkiaren aztarnek ohiko Pinturaren espazioari eusten zioten bitartean.

Denboraz hauxe areagotu zen, azkenik, bere urmaelak pintatzen zituenean, bere lanak, motibo ezagungarriaren desagertzea eta kolorezko pintzelkaden zurrumbilo eta dardarra artean kulunkatzen ziren, hots oharkabean baten somaketatik -motibotik-, bestearenera -Pinturara- goaz.

Anekdotak hau agertuko dugu: urmaelak eta nufareak, pintatu zituen koadroen antzera eraiki omen zituen. Baina lan hauetan benetan antzematen duguna, koadroaren espazio ulermenean Albertiren espaziotik beste espaziorantz egindako aurrerapausua da. Figuren marrazkia eta Albertiren espazio eskema koloreek eta pintzelkadek lanbrotua bidea da ("... 'magma' maravilloso... ") (22), formaren desagertzearenera eta bere ordean dena "gauza plastikoa" dena gertura gaitzen. Guztia, gehien bat, pintzelada esanguratsuak, kolore guneak eta lan horizontal eta luze horietan kokatutako jarraitutasunak sortu zuen hierarkiarik gabeko espaziotatik gertatu zen, (23).

C. Monet koadroetan badago zerbait adierazgarria, motiboak egilearengan pizturiko zirraren itzulpen plastikoa, hau da somaketa, sentsazioa, oroimena eta guztien berrantolakera plastikoa dela -Ch. Baudelaireren "centralización del yo" famatu horren gauzatzearen ondorioa dena-. C. Monet Pinturarako harrera horretan, Ekialdeko pintoreen zeozer badagoela esan genezake, ez soilik azken urte hauetan hautatutako motiboengatik, baita ere Pintura jarduterako jarreran, somaketa, sentsazioa eta Pinturaren baliabide eta gorputz kontzeptual, zein fisikoen bidezko mnemoniko berregite plastikoagatik.

C. Monetek ur azaleko mugimendu, ditzira eta zurrumbiloak, ur gaineko lorak eta argi aldakorrak guztian eragiten zituen mudaturak berrantolatzen zituen, bai ez ikusle soilak gisan -buruz buru balego bezala-, berarengan eginiko inpresioa legez baino -gainera erabiltzen zituen medioen berezotasunez jabe izanda, medioek erabilera propioa zutela, itzulpen edo lekualdaketa zuzena ezinezkoa zela ohartuta alegia-. Orraitio lana motibotik



urrundua agertzen zen, lanak bere baliabide propioez sentsazioa ikuslearengan sortu nahi zuelako eta sentsazio hau ez da unibertsala - edonorena, urmaelaren beraren aurrean edonork somatuko lukeena-, hau C. Monetaren beraren sentsazioa da, (24). Koadroetan gauzatutako emaitza ikuslearen hartzean unibertsal bihurtzen da, ikusle bakoitzak sentsazio hori bere erara bersortzen duelako.

Nenufaren koadroetan, oihala dagoeneko, osotasun osoa da, garrantzi eta balore bereko puntu gehiketa litzatekeena. Euren eraketan, lehen esan bezala, hierarkiarik ez baitago, beranduago, "all-over" lanetan suertatu zen antzeko gisara. Espazioa proiektiboa izan beharrean topologikora gerturatu zen, oihalaren eta materialaren edo dagoeneko gauza bera zen Pintura materiaren berezko tasunetara hurbiltzen zelako. Aldi berean, motiboaren murgiltasuna eta aritzean egilearen motrizitatea olio geruzean gauzatu agertzen zen eta hori C. Monetaren etekin eta irakasketa izan zen.

Ondorioz, C. Monetaren azken lanetan, koadroa birtualki hirugarren dimentsioaren ilusioa sortzeko gainazala izan beharrean bidimentsiozko azal horretan gertatutako prozesu piktorikoaren euskarria da, hots koadroan, ilusioa sortu beharrean, egilearen esperientzia eta prozesu plastiko/piktorikoaren lekukoa da. Adibidez C. Monetaren 1912. eta 1915. urteetan zehar pintatutako "Le Pont japonais" lanak, azaleko tasun horiek eta bidimentsioskotasunaren nagusitasuna ederto erakusten ditu

E. Degas izeneko hurrengo pintorearen lanean, beste hauengan ikusi bezala, aurreko sistemaren lokarriak ez ziren zeharo moztu, are gehiago, sistema horretatik eratortzen, berriaren hazia eta sistema zaharraren amaiera iragar daiteke.

P. Francastelek zioen moduan, Impresionismoaren ezaugarria kolorea baino gehiago simetriaren apurketa izan zen (25). Honek E. Degasen kasuan eta lan batzuetan ez du esan nahi Albertiren eskematik urrundu zirenik baina bai hutsuneak eta figurak antolakeran era berriak agertu zirela

E. Degasen era berri horiek holan laburbil daitezke: asimetria nabaria (hutsuneek figura adina garrantzia hartuz) eta figuren kokapenetan berritasun batzuk: bai koadro ertzetan kokatuta eta sarritan azken hauek moztuta, zein lehenengo planoen erabilera ausartagatik.

Modu hauek, ondorengo bi faktoreen eragin zuzenak izan ziren: lehenengo eragilea Argazkigintza dugu eta bere eraginez, eraketan era berriak agertuko ziratekeen: figura moztuak, oharkabean hartutako figuren kokapen "desegokiak", noiz edo noiz formatotik irteten zirenak, ea gainazal guztia betetzen zuen lehen-lehenengo planoak eta atzeko planoen arteko antolakerak, (26). Bigarren eragileak, Mendebalean iritsi berriak ziren estampa japoniarrak ditugu. Estampa hauetan figura eta espazioaren antolakeran ohiko oreka eta simetria ez zirela modu bakarra erakutsita, asimetria hainbatetan errekurtsio zeukatelako.

Beste gauza batzuk menturagarriak lirateke: mugimenduaren azterketa, besteak beste Muybridgeren argazkiei esker sartua edo zehazgabeko

hondoen erabilera, biak Argazkigintzaren dispositibo eta teknika gaitasunaren ondorioak, baina dagoeneko IV. 3. atalean seinalatuko eta erakutsiko ditugu.

Ez gaitzen horrekin besterik geldi eta E. Degasen lanaren eratorrian, modu tradizionalan eginiko aldaketa batzuetatik -figuren kokapena, huts eta betearen erabileratik- eta koadroaren espazioa lantzeko beste bestelako erara ulertzea igaro gaitzen. P. Francastelentzat E. Degasek "Femme à la potiche" koadroan espazio antolakeran, espazio batua izan beharrean eta espazioak eratzen zuen hierarkiaren arabera azpiespazioak agertu beharrean, E. Degasek espazioak bata bestearen ondoan ezarri zituen edota perspektiba sistema ezberdinak lan berean elkartuta sartu izan ere.

E. Degasen sistemarekin segitzen, azkenez beste aurkikuntzara edo gutxienez beste espazio endelegamendura iritsi zen. Errenazimenduz geroztiko irudikapen sistemaren arabera, lerroek oihalaren gainazalean sortzen zuten sakontasunaren eta espazioaren sentsazioa, E. Degasek, hori guztia ingeradarik gabeko espazioarekin ordezkatu zuen. Espazio honetan jadanik ez ditugu Errenazimenduko erara eraikitako espazio jarraiki eta projektiboak topatuko, topatuko ditugunak: neurririk gabeko espazioa eta espazio topologikoan "berez" edo "per se" garrantzia duen ukimenezko baloreak dira. Aurreko pinturetan ukimenezko baloreak edo, berez ez ziren erabiltzen edota ukimenezko baloreak erabiltzekotan, sakontasuna adierazteko ukimenezko edo ehundurazko "gradientea" legez, zein bolumen/erliebea bera aipatzeko erabiltzen ziren, berezko sentsazio hutsagatik kasik ez ziren erabiltzen (agian Tiziano, Rembrandt edo D. Velazquezen lan batzuetan izan ezik).

Figuren kokapen eta hurbiltasunaz gain, gorputza lantzeko modua (27) eta espazio ezproiektiboaren zentzumen eta sentsazio anitzeko datua ohargarri izango dugu lehen aldiz -esaterako E. Degasen 1905.eko "Femme s'essuyant les cheveux" lanak agertu bezala-. Orraitio ez da hain garrantzitsua, sakontasun edo espazio baten somaketa bere barruan figuraren kokapena uler dezagun. Koadroaren azala bera bai garrantzizko bilakatzen zaigula, bera baita zentzumenetara eskaintzen zaiguna -C. Moneten nufareen koadroekin gertatzen zitzaigun era berean-.

E. Degasen koadro hauen espazioa, Errenazimenduko sistemaren ikuspegitik ez zen "zientifikoa". Bestela gogora dezagun, Errenazimenduan asmatu zen espazioa irudikatzeke era, metodoaren eta garaiko zientziaren emaitza zena. Errenazimendu garaiko artisten ustez, oihalean irudikatutako espazioa eta benetakoa, hau da Munduan gaitzat hartzen zutena, analogoak, antzekoak ziren eta horrexegatik Mundutik puntuz-puntu lekualdatutako emaitza zuten oihalean zegoena. Aldiz, E. Degasen koadro hauetako hainbat tokitan ipintzen zuen Pintura zetakak irudikapenaren Mundutik eta oihal gaineko Pintura zeinuen arteko "bidaltzea" ukatzen zuen. Zetaka horiek irudikapenak baldintzatutako osagaiak ez zirelako, zentzumenei bidalitako osagai plastiko buruonesle eta hutsak baizik.

Pintatzeko era hau askoz askeagoa izan daiteke, zetaken ipintzearen beharra egilearen nahian baitago. Egileak datu fidela landu beharrean, Pintura baliabideen zentzumenen erantzunak kilikatu nahi ditu eta zentzumenei bidalitako seinale hoi bidez espazioaren somaketa ezberdinak sortu, Pinturan Mendebaleko tradizioak espazioari egokitu dionaz gain edo aparte.

Espazioaren somaketa berri hauek ez zetozen lerroen, tamainen eta argien egokitzeak emanda -Errenazimenduko espazio proiektiboaren baliabideek emanda alegia-. Espazioa, zeinuen eta baliabideen baldintzarik gabeko erabilerak eraikitza jo zuen. Espazio hau bat zetorren oihalarenarekin eta askotan aurreko sistemarentzat zer esan gutxi zuten jarritako kolorezko zetakekin eta zehazgabeko ertzeekin. Zetaka hauetaz eta euren eginkizunez P. Francastelek idatzi zuen: "... signos capaces de traducir inmediatamente esta visión táctil -distinta al relieve- que el Renacimiento había evitado deliberadamente...", (28).

Irudikapen sistemak araututako, ustezko espazio unibertsal eta homogeenotik, beste era bateko espaziora igarotzen ari garela iduritzen zaigu. Espazio hau Pinturari dagokionez afektiboa, topologikoa, askoz arbitrarioagoa izango da. Bide hau ondorengo batzuek jorratu zuten bidea izan zen.

Espazioa lantzean Modernitaterantzako urratsa eman zuen pintorea P. Gaugin dugu. Honek Pinturak aurrera jo zezan, nolabaiteko atzerapausuak eman bazituen ere, batez ere XIX. mendeko Pintura jardutea ikusita.

Lehenbiziz, P. Cézannek leporatu zionez, figuren modelatua desagertzen edota errazten hasi zen eta bestetik kolore laun-launaren adierazpideak -"flatness"-, aztertzen hasi zen ere, (29). Esandako modu biak Errenazimenduaren etekinaren aurkakoak eta Erdi Aroko edo Mendebaleko kanpoko Pintura tradizioetako eraginekoak izateaz gain, kolorearen eta oihalaren bidimentsionaltasunaren aldeko Pintura Modernoaren joeraren aitzindariak izan ziren.

P. Gauginek espazioa, bere-berea zen beste modu batera antolatzeari ekin zion. Figuren arteko atmosferarik, erdiko tartegunerik eta igarobiderik gabe, oihal guztia berdin landuta azaltzen zaigu, hots kolore eta ehundurazko gradiente barik. Koadroaren espazioa antolatzeako, Erdi aroan edo estampa japoniarretan jazotzen zen bezalaxe, gainazala figuren tamaina, "traslapo" edota gainjarketa eta kolore ezberdinetako espazio gelaunee bidezko antolakerak osatzen zuen. Honekin, Errenazimenduaren espazio bateraturik, espazioa bere plano bereizti eta ñabartuen antolakerara igaro gara.

Gelaune hauek zuten egonkortasuna nolabait ahultzeko eta alaitzeko asmoz, marrazki bihurriaz baliatzen zen -arabeskoa-. Marrazki mota hau objektuari eusten ziona zen, zeren ingerada marra motaren bat izateaz gain -ingeradaren ezaugarri bat-, objektua edota figura beste guztitik isolatzea, izendatzea eta esanguratzea zen ere. Aldi berean oihaleko gainazalean agertzen diren arabesko hauek, gainazalaren gainean eginiko bidimentsiozko

ibilbide gora-beheratsu gisan arituko lirateke -arabeskoaz edo marrak norabideak seinatzeko daukan berezko gaitasunaz baliatuta-.

Berriro P. Francastelengana joz, berarentzat P. Gauginen ahalegina ez zen soil-soilik gelditu oihalaren lerroz eta geleuneen bidezko espazio antolakeran, berarentzat eta bere hitzak berak erabilia "... Gaugin fue el primero en franquear consciente y sistemáticamente los antiguos límites establecidos por la geografía del Renacimiento... ", (30). Hori esateak aski argi uzten du P. Gauginen inportantzia, baina gehiago sakonduko dugu esaldia bere azalean geldi ez dadin.

Errenazimenduko espazioaren mugak gaintzea, P. Gauginek honelakoxe lortu zuen: alde batetik kolorea laun eta puroa batik-bat erabili zuen; bestetik oihala, gainazala legez gelaunetan zatikatu zuen eta azkenik marrek ingeradak eta arabesko bihurriak sortu zituzten.

Kolorearen, oihalari emandako antolakeraren eta marren erabileraren eraginez, kolorea ez zen jada "tokizkoa", sentimenduen tasuna zen -pertsonea, arbitrarioa eta majikoa- eta bere bitartez "toki konkretu eta ezagunetik" irudimenezko lekura ailegatu ahal izan zen. Ez dezagun ahaztu baina, koadro izate buruonesle bezala, eraketa eta osotasunaren arabera baliabide denak neurtuta erabili zituela. Honela, P. Gauginek sentsazioa pintatzeko metodoa zeukan eta irudimenezko espazioa hau esandako guztiaren bidez lortu zuen, (31).

Aldaketa menturagarria dugu orduan, Errenazimenduan asmatutako uestezko espazio objektiboa eta neurgarria, dakigun legez sinbolikoa eta alegorikoa bazen ere, seinatzeko ari garen egile hauen lanetan, behin betirako beste zerbait bihurtu zela ohartzen gara: Irudimenezkoaren etekina, berezko baliabideen hausnarketa eta bestelako espazio ulermen, zein moten gauzapena, esaterako.

G. Seurat. Pintore honetaz jabetzen bagara honengatik izango da: oharren eta sentsibilitate datu bilketa eta pintatzeko era sistematikoa, orekatsuki, maneiatu zuelako.

Egia da bere espazio ulermena Albertiren leihoaren emaria zela, baina egia da ere, hirugarren dimentsio adierazteko bidimentsionaltasun hutsa erabiltzen zuela -dena den, Errenazimendutik egileak honetaz jabe ziren-. P. Francastelen kritikekin bat gatoz idazti zuenean G. Seuraten lanetan metodoaren zerraldatzean, gogortasuna nabaria zela eta bere Pintura metodoa eta teoria gauzatzeko euskarria zela -Chevreulen kolore teoria eta eraketa antolatzeko matematika edo "urrezko zenbakia"-, baina guk, garrantzizkoa badugu lehen esandako Pintura baliabideen erabilera hutsagatik izango da.

Bere lan handi eta nagusiak atal biko prozesuaren ondorioen lekualdaketak dira. Lehenbizikoa kanpoko kinadaren Pintura itzulpena da une bitan burutu zuen: marrazkietan figuraren formak eta argilunak arretaz aztertzen zituen eta geroxeago marrazkien irakasketaz baliatuta, kolore teoria buruan izanda, olio kolorezko zirriborroak egiten zituen, hor tonu, kolore eta formaren arazoa batera aztertzen zituen.

Bigarren atalean, material honekin lantegian pintatzeko jarduera burutzen zuen, eraketaren arabera figurak, espazio eta figurei buruzko datuak, zein Pintura teoriari buruzko gogoetak, oihalean kokatzen eta bat egiten zituen. Azken urratsean, sistematikoki eta tonuen zatikatze teoriaren arabera dena pintatzen zituen, (32).

Eraketa konposatua da. Eraketa izateak esan nahi duena hauxe da: ez dela Munduko isladarik, baizik egileak Mundutik hartutako datu hautatuak eraldatuz geroztik, ordenatuta eta Pintura sistema baten arabera egokitzen zituela.

Islada zitekeena motiboaren lehenbiziko marrazkia eta kolorezko zirriborroa zen. Gero tailerrean, material legez hartuta, G. Seuratek Pintura irizpideen arabera antolatzea baino ez zeukan.

Bere lantzeko sisteman, marrazkiak eta kolorezko zirriborroak material bezala koadroaren behar egiturealen eta orekaren arauaz banatzen eta kokatzen zituen. G. Seuratek, irizpide inportanteak sistema klasikoaren simetria eta harmonia zituen, hori dela-eta bere lanek P. della Francescaren lanen antzeko monumentalidadea daukatela esan dezakegu.

Azken urratsean, kolorearen teoriak agindu bezala, G. Seuratek kolorea puntuz puntu pintzeladaren balore espresiboa mesprezatu ez ezik, lehenengo plano nahiz sakoneko hondoa dena berdin lantzen zuen. Horrengatik, gainazal osoan zehar pintzeladari dagokionez bereizketarik egin gabe dena berdin pintatzen zuen eta zeregin horretan berdin zitzaion figura, zein bere inguruko espazioa.

G. Seuraten metodoaren erabileraren ondorioz, datu ohargarria eta sentsazioa koadroaren eratoritze prozesuan, eraketarako osagai bihurtzen zen. Hobeto esanda: aukeratzen zuen datu edota motiboa, forma, tonu eta kolore eragiketa kontzeptual eta sistematikoa jazo zelako, desagertzen zen eta eragiketa plastikorako material bihurtzen zen. Hau gertatzen zen, ez egile baten intuizioagatik, Pintura lengoaiaren eta metodoaren nahitazko erabileragatik baizik. G. Seuratek motiboa Pintura eragiketarako aitzakia zuen, hau da motiboa ez zen gaia, baizik Pintura sistema baten arabera lantzeko, eraldatzeko eta erabiltzeko datu erlatiboa.

Une honetatik aurrera, Pintura eragiketa buruonesle eta analitikoa legez egin nahi zutenek koadroa Munduari edo kondairari egokitzea, jada ez zuten hain garrantzizkoa, baizik eta Pinturaren baliabide hutsen erabilera egokia, F. Mennak berak gainerat zigunez :

"... el análisis de los elementos lingüísticos de base y en las reglas de su organización; el 'cuadro' parece perder peso, se hace más transparente y deja entrever la trama estructural de la 'pintura'..." , (33).

Hurrengo mugarria P. Cézanne aukeratu dugu, ondorengo urteetako egileen iturburua izan zena. Horixe badiogu, berarengan biltzen den asmo

eta guragatik da. Berarengan bat egin ziren sentsazioaren esparrua -"nia" beraz eta pintatzeko harrera hausnarkorra -arras sistematikoa ez bazen ere, bere sisteman saiakerak eta sentsazioa garrantzitsuak zirelako-. Dena den, ikusiko dugunez, ezin esan dezakegu P. Cézanne Pintura adierazpideez jabetuta ez zegoenik.

Holakoa izanda, F. Mennak, bere lana, oihala eta motiboa, "peinture" eta "tableau" artean orekan mantentzen zela idatzi zuen. Ohikoena oreka hau ez egotea da (34), bai betiko Pinturan edo Inpresionismoan gertatzen zen eran motiboak, hots "tableau-k" pisu handiagoa zeukalako edo ondorengo Modernitatearen jarduteetan non oihala edo "peinturek" motiboa zapaldu zuen.

P. Cézannen bertutea "peinturaren" bidea bere esperientzia propioetik seinalatzea izan zen eta bere zenbait ondorengok holan ulertu zuten. Alde batetik oihalean, Mundua aniztasunaren sentsazio eta kilikatzearen multzo aldakorra denaz Modernitatea, jada jakitun baitzegoen, eta P. Cézannek sentsaziozko multzo hau bere sentsazio hautatuez baliatuta ordenatzen zuen. Hau lortzen zuen, lehenbiziko unean mundu aldakorraren kaosetik bere oiharmen datuen esparru mugatura gauzak lekualdatuta, (35). Bestetik oihalean zeinu horiek ipintzean, guztia arautzen zuen koadroaren berariazko ordenaren eta moduaren arabera. Hor Pintura bazegoela esan dezakegu -"peinture"-, baina honi loturik, ahazgaitza zeukan desioa ere garrantzitsua zen: kaostzat zuen mundutik jasotzen zuen sentsazio anitzak ordenatzean eta klasikoa izateko guran.

Bien oreka, hau da, Munduaren kaosaren onarpena eta klasikoen desio ordenatzailea Pinturan gauzatu zuen P. Cézannek. Sentsazioa, Mundua zehazten zuen baliabidea izanik, hurrengo urratsa koadroan, Pinturaren baliabide eta klasikoen irakasketekin -fisikoekin, nahiz lengoaiarenekin- oreka eskuratzea zen.

Zailtasuna, esandako guztia burutzea zen. Pintura egitea motiboa galdu gabe, Mundua/objektua Pinturatik kanpoko zerbait bezala eta bere itzulpen eta egokitzean oihalaren bidimentsionaltasun eta Pinturaren lengoian, biak aldi berean koadroan agerian.

Aurreko inpresionismo artistengandik bereizten zuena ere bazegoen. Aurreko artistek Mundua nolabait bere sakabanatzerantz bultzatzen bazuten, inpresionisten inpresio subjektiboak eta mundutik jasotako kinada aldakorrak Munduaren egonkortasuna eragiten zutelako, P. Cézannek lanari nolabaiteko egonkortasuna eman nahi izan zion. Horren asmoz klasikoengana, bereziki N. Poussin-enganajo zuen (interesgarritzat jotzen dugu, N. Poussinen gazteleraz "La balsa de la Medusa" bildumean, Visor argitaletxeak berriki plazaratutako "Cartas y consideraciones sobre el arte").

Hantxe, klasikoen irakaspenetan, Pinturaren lengoaiaren egonkortasunarako giltza batzuk topatu zituen "... De los antiguos, cree que lo que hay que pedir es su manera adusta y clásica de organizar lógicamente la obra...", (36). Klasiko guztien lanetan aurkitu zuena hauxe da:

Mundutik nolabaiteko urruntasuna, ostean koadroan datuak ordenatzeko N. Poussinek idatzi zuen legez:

"... La idea de la belleza no se muestra en un motivo si el artista no ha hecho todo lo posible para preparar sus elementos. Esta preparación consiste en tres cosas: el orden; el modo; la figura o la forma. El orden significa el intervalo de las partes. El modo se refiere a la cantidad. La forma consiste en los trazos y los colores... ", (37).

Jada klasikoek bereizten baitzuten koadroaren eta Munduaren legeak, ezberdinak zirela eta holan Munduaren datuak eratzten arte lanera iristen ziren eta horixe bera da hain zuzen, bere garaikideei P. Cézannek leporatzen ziena, beren sentsazio hutsaren sakabanatzea eta koadroei eurena zena ukatzea.

Baina garaiak ezberdinak zirenez, klasikoen irakasketa erabiltzeak, ez zuen esan nahi beren kondairetatik eta bere sinesmen batzuetatik urrundu beharko ez zukeenik. Besteak beste, klasikoen gainontzeko anekdota ez zitzaion axola, ezta espazioaren ulermena ere, horretarako sentsazioa zeharo lagungarria izan zuen, sentsazioak berak ordenen zioaz behin eta berriro itauntzen zuelako (38).

Mundutik eta Pinturatik urruntze eta deseraikitze zeregin horretan P. Cézannek honako hau igarri zuen: koadroak bere berariazko ordenamendua izateaz gain -klasikoek jada bazekitena-, bere espazio eta bere dimentsio propioak bazituela ere. Azken ideia honek, koadroan aipatzen zen espazioak bidimentsionaltasunarekin zer ikusia zeukalako eta ondorioz, bere dimentsio propioak medioen erabilerarekin. P. Cézannek paisaiegileen sakontasuna adierazteko plano ilun eta argien tartekatze metodoa nolabait launtzera jo zuen, horretarako plano hauek laburtzen eta ea oihalaren gainazalean eraitsi/abatitu zituen eta bestetik bere pintatzeko moduak lanari bere berezko dimentsioak ematen zizkion: "... ajustar un material (en este caso pintura) a cierto tono o intensidad (en este caso de color)... ", (39), hori bertikal, horizontal eta zeharraren arabera ordenatutako pintzelada laburra eta bere kolore eta tonuen zatikatuen ipintze paraleloarekin lortu zuen.

Beraz motiboen lerroak eta planoak, J. Rewald-ek argitaratutako argazkietan ikus daitekeenez, koadroaren beharren arabera ordenatu zituen -"réalisation"- eta gero hori areagotzen zen esanahi handiko pintatzeko erarekin -"modulation"- edo koloreak ondoko koloreekin harmonia, zein Pintura irizpideen arabera, ados jartzea edo egokitzea, argilunaren eta "tokizko" kolorearekin zer ikusi gutxi zeukan era:

"... Tal sombra es un color, tal luz, tal semitono, son colores. El blanco de este mantel es un azul, un verde un rosa; todos ellos se confunden en las sombras con las

'localidades' circundantes (...). Por consiguiente, el volumen encuentra su expresión en Cézanne a través de una gama de tintes, a través de una gama de manchas: estas manchas se suceden por contrastes o por analogías según si la forma se interrumpe o se continúa... ", (40).

Amaitzeko azpimarragarri ditugu, P. Cézannen lanean laburbiltzen diren eta zorionsuki ematen diren aurkako norabideko Pintura joerak: batetik sentsazioarekin/kanpoko zirrarekin egilearen lantzeko gogoia, hau zeharo subjektiboa dena. Bestetik Pinturarako jarrera analitikoa, sentsazio/zirrara hori behar bezala Pintura egiteko egokitzen/itzultzen duena.

Gura hori, P. Cézannen kasuan, bi modutara ematen da: lehena forma eta norabidei dagokien "-réalisation"- . "Réalisation" honek, koadroaren arabera, egituraren argitasunaren arabera sintetizatzen eta ordenatzeko zeregina betetzen zuen. Ahalegin honetan, Mundu kaogenotik eta oharrenaren bidez eskuratutako datu anitzatik eraketa lortzeko, gura klasikoarekin lotu zuen, klasikoaren irakasketak P. Cézanneri koadroa zelari ordenatu ziotson.

Bigarren moduan, P. Cézannek koloreen gaineko Impresionismoaren hainbat irakasketa bere erara moldatu zuen. Horra hor, Impresionismoaren kolorezko "magman", harmonia elementu zuzentzaile legez sartu izana, batez ere "igarobidearen praktikarekin", hau da tonuen pasarte eta kontraste dardaratsuekin eta "modulation" erabilpenarekin.

Horrela ere, P. Cézannek, pintzelada ordenatu, iustaposizioz erabili eta koloretzatuei esker oihaleko gainazala bera azalaraztea lortzen zuen, azala eratutako berezko balorea bezala landu zuelako. Baita ere sentsazioa zuzentzeko prozedura, ordutik geroztik Pintura bere erekin aritzen saiatu zen eta hau, Modernitateak eskertu zion gauza izan zen, (41).

P. Cézannek Impresionismoaren azken mugarrira aukeratzen dugu, handik aurrera Modernitatea adar askotan ugaltu eta sakabanatu zen.

"Fauve-ek" eta espresionistek euren asalduraz landu zuten, hots norberaren izaeraren eta momentuko egoeraren arabera -esaterako Frantzia lantzen den Pintura, Alemanian egiten zena baino bareagoa ez baizen-, hori bai, denek figurazio sistema original bilatu zuten. Aritzean bat-batekotasunaz eta uneko asalduraz egin zuten lan. Pintura mota honetan, ez dago irudikapenean ematen zen kanpoko kinadaren islada izateko nahia, baizik Pinturaren bidezko barrukien kanporatzeko eta Pintura ekimen buruoneslea izateko metodoa.

Une haietan Errenazimenduan asmatutako espazio proiektiboa mantentzea erokeri hutsa zen. Bai Frantzia, bai Alemanian, norberaren, momentuaren, egoera psikikoaren arabera lantzen zuten, emaitzetan espazio zeharo afektiboa, arbitrarioa asmatu zuten. Figuraren hedapenak, ozkol gisa klima, giroa eta testuingurua eskaintzen zuela.

Figuratiboak baziren ere, euren figurazioak askotan zeharo desitxuratuak ziren, hau holan izaten zen, uneko egoeraren adierazpen bila



abiatuta, nahitazko kolore eta pintzelkada urduriekin lantzen zutelako. Normala da holako egoeran modelu bila abiatze eta primitiboen Artean soluzioak aurkitzea. Honetaz A. Lhotek ezinhobeto zioenez, garai eta harrera honetako artistak herri primitiboen Arteaz ohartzea ez zen nolana hiko. Are gehiago, adierazpide berriak asmatzeko itxarokizunak egonda, herri horien arte lan edota errito objektuetan, fauveek edota espresionistek baliabide lagungarriak topatu zituzten, (42).

H. Matisse-ren lana dela-eta, bere moduko izaera orekatsu eta aberatsak beste arte lan mota eman zuen, P. Cézanne klasikotasuna gura ere zuena, P. Gauguinen kolorearen zentzua eta hasierako lanetan, P. Signac edo G. Seuraten koloreen dartada zuen lana hain zuen.

Formetan sintesia bilatu zuen (datu zehatzik kasik ez), kolorearen hautaketa zuzena eta eraketari begira eta ideia horren menpean neurtuta. Adierazpena axola zitzaion gauza zen. Axola zitzaion hau adierazpena ez zen izan imintzioka lortzen zena, zeren adierazpen horrek egilea "kinesiaren" arlora eta ez Pinturara eramango baitzukeen. Axola zitzaion adierazpena baliabideen somaketaren ostekoa zen, hots, baliabideen hautaketaz eta prezisiozko erabilera zuzenaz lortzen zen adierazpena eta horixe bera zen egilearen nahitik gertu igarri duguna, (43).

(H. Matissen 1909. eta 1910. urteetako "La danse", lantzeko era berriko adibide garbientakoa).

H. Matisseren kasuan, gure ikerketan nolabaiteko garrantzia daukana edota aitzindari izenda dezakeguna, bere kolorezko paperekin egindako lanak dira, hor "mutatis mutandi" L. Gordilloren lantzeko antzeko sistema hauteman dezakegulako, honetaz M. Pleynekek "La enseñanza de la Pintura" liburuan, "El sistema de Matisse" deritzon atalean, "La Danza" eta "El dibujo con tijeras" testuak idatzi zituen eta gogoan edukitzekoak dira.

P. Picasso, G. Braque-rekin batera P. Cézannen koadroaren ikerketa espazialean sakondu ziren. Zelan? Hasieran motiboarekin lantzen, hots motiboari segitzen, azkenez natura hil batzuetan, motiboa, koadroaren planoetan eginiko antolakerarako atxaki bilakatuta.

Kubistek, kolorea, ehundura eta marra hutsez, koadroaren gainazala bihurtu zen gelaune banakera landu zuten. Azken buruan, kubistei axola zitzaiena, zatia eta zatien arteko antolakera, hau da egitura zen, (44). Zati hauek ez zituzten antolatzen espazio proiektiboa jasotzeko eraren arabera, baizik eta koadroa osatzen duten zatien beren arteko lotura harmonikoa eta erritmikoaren arabera. Sarritan "urrezko zenbakia" koadroa antolatzeko berriro garai honetako aztergai eta irizpidea erabili zuten (esaterako "Section d'Or", J. Metzinger, A. Gleizes, esaterako). Koadroaren antolakera azpimarratzeko saiakera hau, gure ikerketan garrantzitsutzat jotzen dugu. Arrazoia, koadroaren antolakerak motiboaren azterketarekin eta batez ere, bere Pintura itzulpen askearekin zer ikusi handia daukalako.

Aztertuko dugun L. Gordilloren esperientzia, egile kubista hauen lan batzuekin pareka dezakegu, IV. 4. atalean ikusiko dugun bezalaxe. Kubisten objektua, L. Gordilloren kasuan argazkiak edo inprentako materialak,

desmontatu eta berrantolatu ziren Pintura ideiarene arabera eta ez jatorrizko objektua edo figuren egituraren arabera, Pinturarako espazioa eta eraketa berriak sortuz. Kubista hauen eta L. Gordilloren asmoak aski ezberdinak ziren arren, kubistak horren aitzindariak ziratekeen eta hori dela-eta hemen agertu ditugu.

G. Braqueren lan batzuk, euren planoen tasun fisikoen elkartzean, konbinatzean Musikaren erritmo eta tonukeraren tartekatzearen antzeko lekualdaketak ziratekeen. Planoetan agertzen zaiguna ez da ikuskizun bezala, Mundutik ateratako datu ezagungarria eta Munduak berak baldintzatua. Plano hauek, dagoeneko Pintura zatiak dira, kolorea, ehundura-materia, kokapena, forma, marrari dagokionez, zentzumenera oharmenarako eskaintzen diren sentrazio hutsak. Parametro hauen elkarrekin konbinaketa ugari irtetzen da eta guztien artean kontraste, erritmo, harmonia berria, Pinturaren itxura berriaz zuten irizpideen arabera antolatu zitun G. Braquer.

Dagoeneko, pintoretan agertzen zituzten espazio figuratiboak ez ziren proiektibo eta homogenoak, baizik afektiboak, ukimenezko berezko balore nabarikoak, makurrak eta zatikatuak. Esaterako P. Picassoren zenbait lanetan, figuren eta inguruko espazioaren egikerak berdin xamarak edota garrantzi berekoak dira-eta.

Hurrengo urratsa abstrakzioa izango dugu, W. Kandinsky-k ulertzen zuen moduan, P. Mondrian eta K. Malevitx-ek ulertzen zuten eran edo R. Delaunay-k asmatu zuen gisan.

Irudimenezko espazioaren eraikitzean garrantzi izugarria izan zuena P. Klee izan zen. P. Kleerengan mende hasierako Abangoardi mugimenduen eragina, zein irudimenezko berezko unibertsoa sortzeko nahia topatzen dugu.

Berezko unibertsoa sortu nahian, egile honek eraldaketa erabiltzen zuela bere idatzietan aurki dezakegu (45). Bere Sormen lana, Munduaren ohiko iruditik, mundutik urruntzeko ahalegina izan zen, M. A. Presas-ek P. Kleeren "Teoría del Arte Moderno" liburuaren aurkezpenean idatzi zuenez:

"... Sustrayendose a la tentadora belleza de las apariencias, reconociendo en todo lo pasajero un símbolo de lo eterno, el artista lucha por hacer visible la idea..." (46),

Azken hau, Munduaren ulermen metafisikotzat uler genezake (honetaz C. Rosseten "Lo real y su doble" liburuan "La ilusión metafísica: El mundo y su doble" izeneko II. atala ikus dezakezu).

P. Kleeek, ideia agertu nahian, Munduaren islada edota Artearen ohiko agerpena, "... La naturaleza y su imagen recreada -el arte..." (47), berri nahi zuen -ez suntsitu bere lanean, ohikotik berrirantzako eratorria igartzen dugu-eta-, bere guretarako ohiko agerpena labur gelditzen zitzaiolako.

Idea beraz, Munduan aurkitzeko, gauza, objektua edota figura euren osotasunean azal zitezten, itxuraren azala, nola edo hala urratu behar zela uste zuen P. Kleek.

Osotasunak, bizitza bezalako etengabeko aldaketa zela zioen eta horrekin batera P. Kleek egiten zuen irudia edo arte lana, bere hitzak zehatz-mehatz erabilia genesisia zen, (48). Genesisia izanda, honek ez zuen zertan zerbait bukatua izan beharrik. Beren iragankortasunak denboran, aurrerantzean, etorkizunerako bere iraupena bermatzen zuen. Horretarako P. Klee egileak bere begirada Munduaren edota Natura fenomenoaren azaleko agerpenetik, barneko izaerara eramaten ohi zuen, eta holan aldarrikatu zuen. "... Remontarse del modelo a la materia...", (49).

Asmo hau lortu nahian, P. Kleek Musika eta Olerkigintzarekin parekotasunak topatu zituen, azkenik eta ondorio gisan P. Kleek Pintura sakonagoa zela gaineratzeko, (50).

P. Kleek aldaketa garrantzitsu hori, Arte lengoaiaren bestelako eta berezko erabilerekin bidez burutu zuen. Bere "Teoría del Arte Moderno" barne, berak hainbat gauzak bat etorri behar zutela zioen: Arte lengoaiaren baliabideen purutasuna, edukiaren -adieraziaren- izpiritu ikuskorra, elementu formalen adierazpena eta lan zatien arteko erlazio egokia (zenbaitetan, zenbakietan oinarriturik).

Artean, den-denaren erabilera aproposa bada, arte lana bizitzaren islada sakonagoa eta orokorragoa izango da, orduan Ideiatik hurbilago egongo da, zeren soilik holan izanez gero, azaleko itxura baino harantzago iritsiko baita.

Edozein egilek ikusmena baino ahalmen eta zentzumen gehiago daukala jada badakigu -oroimenak, afetuak, sentsazioak, etab. hein handiz P. Cézannen irakasketa dena-, guztiak kontutan izanda, arte lan osoa lortzen zuen P. Kleek.

Dena den P. Kleeren kasuan hasieran beti Mundua zegoen, bere Arte gaitasunerako ikasketak Munduarekin ohiko erara egiten zituen, nahiz eta bere Musika ezagutzak beste ikuspegi eta jarrera eskaini. Munduaren ohiko agerpen soila gainditzeko, P. Kleek intuizioa aholkatu zuen, neurri baten, ez guztiz, berari esker bere lanek benetako izaerarako bidea antzematen dutelako.

Gure ustez, P. Kleek intuizio hau agertu zuenean, ohiko agerpenetik gainditzeko erabiltzen zituen estrategiez ari zen. Honen barruan ezustea, kaos uneak, parsimoniaren printzipioa edukita.

Ohiko ordenetik, Munduaren kanpoko itxuratik eta Artean egin ohi den horren lantzeko eretatik, izaera sakonera, Ideiara ailegatzeko, orden zaharra eta berriaren arteko une garrantzitsua omen dago, P. Kleek berak hari "puntu grisa" zeritzon (bere "Teoría del Arte Moderno" liburuan bi orrialdez honi buruz jardun zuen, 84. eta 85. orrialdeetan hain zuzen).

Puntu grisari, P. Kleeren lanean, Mundutik Arterantzako bidean tarteko une garrantzitsua zeritzon. Puntu grisa arte lanean edo Sormenean egileak eraginda sortua da. Kaos emankorra da eta orden berri eta iraunkorra

lortzeko, arte lana bere benetako sena eta iraupena lortzeko beharrezkoa dena, Arte puntu horretatik hasi behar da beraz, bai P. Kleeren lanaren kasuan bai edozeinean.

P. Kleek, puntu grisaz eta kaosaz mintzatzea, noizbait kontseilu gisara, naturaletik eginiko marrazkia hankaz gora jartzea aholkatu zuen. Horrela ordena, antolakera zaharra desagertzen ziren eta elementu berri eta iradokorrak igartzen hasteko zorian zeuden. Elementu iradokorrak segitzen, egileak lantzen zituen eta berriro zuzen jarrita, Arte lengoaiarekin, Arte eta Ideiaren izaerarekin lotuago beste zerbait, hasierako emaitza baino, lortzen zuela esan zuen P. Kleek.

Esandako hau, motiboarekin lantzean, bere ezustea, kaosaren sartzapena eta erabilpena ulertzeko adibidea da, aski argiragarria gainera. Ekintza erraz horren bidez, konbentzionala kaosaren amildegira, puntu gris hartara darama. Puntu gris horretan betiko agerpena izateko aukera bakarra egoteaz gain, beste aukera anitz gehiago dago eta egilearen Pintura ideia gertuena dena nahi ta ez sortuko da.

P. Kleeren lanean, berak esandako intuizioa, bere Pinturaren berezko izakerekin eta bere Ideiarekin bat etorriko zatekeen. Kaos sasoietan, Pinturaren izaera eta Ideia itxarokizunak ziren eta aldiberean parsimoniaren printzipioa zela-eta, aukeraketarik Pinturarako egokiena eragiten zutenak. Ez da beraz, kaos huts eta itsua, baizik ohiko eraketa, agerpena eraldatzeko, berritzeko asmoz, artifizialki sortutako, eragindutako kaosa, edo ezustea. Kaos edo ezustea orden berriaren hazia zatekeen orduan.

Ezustea, kaosa, orden berrirako hazia izatea esaterako, gure lanean ohiko agerpenaren sistema eraldatzaile seinalatzen dugu eta holan azpimarratzen dugu, zehatzago aztertuko ditugun esperientzien eredia eta aitzindaria delako, L. Gordillorena eta G. Richterrena hain zuzen ere.

Zehazkizun hauekin, aurreko atalean esandakoa eredu diratekeen egile ezagun batzuen adibideekin errazago ulertaraztea nahi genuen, ikusteko zelan, alde batetik Errenazimendutik koadroari egokitzen zitzaion espazio ulermena urratu eta aldatu zen eta aldi berean, zelan norberaren Irudimenezkoak honetan lekua hartu zuen. Bigarrenez zelan eta zeren arabera hasi ziren espazio berria eraikitzen. Egia da ere, hipotesia egiaztatzeko guk hartutako egile biek -L. Gordillo eta G. Richter-, adinaz eta garaiaz, aldaketa oso nabariak hauengandik bereizten dituztela, esaterako espaziorako eta materialetarako aukeratu zituzten lehengaiak.

## AIPAMENAK.

1.- P. Francastelen "La realidad figurativa I", 174. orrialdea.

2.- "... ¿Cómo se borraron estas maneras de ordenar la empiricidad que fueron el 'discurso', el 'cuadro', los 'cambios'? ¿En qué otro espacio y según qué figuras tomaron su lugar y se distribuyeron, unos en relación con otros, las palabras, los seres, los objetos de la necesidad? ¿Qué nuevo modo de ser han debido recibir para que todos estos cambios hayan sido posibles y para que hayan aparecido, apenas al cabo de unos años, estos saberes ahora familiares, que llamamos a partir del siglo XIX, 'filología', 'biología' y 'economía política'? Nos imaginamos de buen grado que si estos nuevos dominios fueron definidos en el siglo pasado es porque un poco más de objetividad en el conocimiento, de exactitud en la observación, de rigor en el razonamiento, de organización en la investigación y en la información científica -todo esto ayudado, con un poco de suerte o de genio, por algunos descubrimientos felices- nos hicieron salir de una edad prehistórica en la que el saber balbucía aún con la 'Grammaire de Port-Royal', las clasificaciones de Linneo y las teorías del comercio o de la agricultura... ". M. Foucaulten "Las palabras y las cosas", 216. orrialdea.

3.- "Sociología del arte", 96. orrialdea.

4.- "... Bajo la figuración revolucionaria de la luz que se proyecta en las cosas, el impresionismo conserva la trama de las proyecciones clásicas... ". P. Francastelen "La realidad figurativa I", 232. orrialdea.

5.- "... Desde la rebelión romántica contra un discurso inmovilizado en su ceremonia, hasta el descubrimiento de Mallarmé de la palabra en su poder impotente, puede verse muy bien cuál fue la función de la literatura, en el siglo XIX, en relación con con el modo de ser moderno del lenguaje. Sobre el fondo de este juego esencial, el resto es efecto: la literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en una intransitividad radical; se separa de todos los valores que pudieron hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero) y hace nacer en su propio espacio todo aquello que puede asegurarle la denegación lúdica (lo escandaloso, lo feo, lo imposible); rompe con toda definición de 'géneros' como formas ajustadas a un orden de representaciones y se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar -en contra de otros discursos- su existencia escarpada... ". M. Foucaulten "Las palabras y las cosas", 293. eta 294. orrialdeak.

6.- C. Baudelaire, "Diari intimi", Milán, 1952, 49. orrialdea aipatuta, F.Mennaren "La opción analítica en el arte moderno", 9. orrialdea.

7.- "...Se dio cuenta de que una teoría lingüística del arte (y de la pintura) no puede dejar de tender a la institución de un sistema y que la fuerza de un sistema depende del grado de invariación de las unidades de base y de las reglas combinatorias. Con la aportación de la cromatología de Chevreul y de Rood, Seurat establece las reglas de organización sintáctica de las unidades cromáticas obtenidas mediante la división del tono; se sirve de un disco cromático sacado de los estudios de Rood, disponiendo sobre él los colores del arco iris,

relacionados entre sí por medio de una serie de tintas intermedias. De esta manera, se determina un sistema constituido por unidades que se distinguen por diferencia y oposición; por diferencia, gracias a la serie de tintas intermedias; por oposición en virtud al contraste de complementarios. Un procedimiento análogo se utiliza en lo que se refiere a un sistema de líneas sobre la base de las investigaciones de Charles Henry. El propio Seurat enuncia claramente este propósito sistemático planteando el interrogante de si es posible, después de haber obtenido una codificación rigurosa del color, descubrir "un sistema igualmente lógico, científico, pictórico" relativo a la organización de las líneas...". Ibidem. 16. 17. orrialdeak.

8.- "... La visión es el reencuentro, como ser en una encrucijada, de todos los aspectos del ser... "., M. Merleau-Pontyren "El ojo y el espíritu", 64. orrialdea.

9.- "... La fotografía se nos aparece así como el acontecimiento más importante de las artes plásticas. Siendo a la vez una liberación y una culminación, ha permitido a la pintura occidental liberarse definitivamente de la obsesión realista y recobrar su autonomía estética... ". A. Bazin-en "Ontología de la imagen fotográfica" deritzon testua, J. Romaguera eta H. Alsina-ren "Textos y manifiestos del cine", 358. orrialdea.

10.- F. Mennaren "La opción analítica en el arte moderno", 30. orrialdea.

11.- "... La valoración del arte, y de la pintura, no puede depender de la 'naturalidad y de la imitación perfecta de la naturaleza' (es ésta, añade Hegel, 'una ilusión que no capta el punto neurálgico'), sino de un juicio que no se basa en el 'acuerdo de la representación de la cosa existente', sino al contrario, en el 'acuerdo que la cosa representada tiene consigo misma'... ". Ibidem, 23. orrialdea.

12.- "La realidad figurativa I", 232. orrialdea.

13.- "... El lenguaje de la pintura no es 'instituido por la Naturaleza' debe hacerse y rehacerse... ". M. Merleau-Pontyren "El ojo y el espíritu", 39. orrialdea.

14.- "... Las mujeres de sus 'Bañistas' carecen de toda atracción sensual. No representan ningún papel en sí mismas, sino en interés de un esquema abstracto de construcción que es el verdadero tema del cuadro... ". N. Pevsner-ren "Pioneros del Diseño Moderno, de William Morris a Walter Gropius", 57. orrialdea.

15.- M. Merleau-Pontyren, "El ojo y el espíritu" 47. orrialdea.

16.- "... Cuando Cézanne observa que la plena luz se come las formas, está desarrollando la experiencia impresionista; pero se aparta del impresionismo cuando, como consecuencia de esa observación, intenta plasmar no ya la fusión de la forma en la luz, sino en descubrir el juego ambiguo que concilia el interés por la forma con el interés por la luz, ya sea profundizando en la técnica del matiz, o bien yuxtaponiendo un cierto grafismo al luminismo puro. Lo mismo sucede en Gauguin cuando explota al máximo el descubrimiento impresionista del tono puro, pero profundizando en las posibilidades técnicas del color liso, o asociando el nuevo sistema de análisis de las sensaciones a un simbolismo más vinculado al movimiento poético de su tiempo. Lo mismo, igualmente, en Seurat, que acepta del impresionismo el método de observación de lo real, pero lo concilia con el respeto del objeto,

del tono local y de la geometría... ". P. Francastelen "La realidad figurativa I", 249. eta 250. orrialdeak.

17.- M. Heidegger-en "Arte y Poesía", 76. eta 77. orrialdeak.

18.- G. Deleuze eta F. Guatariren "¿Qué es la filosofía?", 213. orrialdea.

19.- "... (Cézanne), En el Louvre ante los cuadros de Courbert, lo único que hacía era ir diciendo en voz alta, los nombres de las cosas: 'Aquí la jauría, el charco de sangre, el árbol. Aquí los guantes, los encajes, la seda rota de la falda'... ". P. Handkeren "La doctrina del Sainte-Victoire", 28. orrialdea.

20.- "... El gran invento del impresionismo consistió en reemplazar la parte oscura del cilindro por un azul 'tan claro' como el anaranjado de la parte iluminada, y de hacer el pasaje con la ayuda del violeta... ". A. Lhoteren "Tratado del paisaje", 19. orrialdea.

21.- "... Esas combinaciones de volúmenes escalonados serían puramente didácticas, sin vida ni verdad, si no las suavizaran los 'pasajes'(... ). Porque un paisaje no está constituido solamente por una sucesión de árboles, de terrenos y de casas, sino por la atmósfera que se manifiesta en los vapores que diluyen las formas en ciertos puntos y en una bruma sedosa que une los elementos separados, dando al espectador su verdadera unidad pictórica (... ). El 'pasaje' consiste, pues, en extender, en cierto modo al lado del 'objeto' un valor que se saca de éste, claro u obscuro... ". Ibidem. 36. eta 39. orrialdeak.

22.- Ibidem. 38. orrialdea.

23.- "... Sugiere asimismo en sus últimas obras -las 'Nymphéas', los 'Ponts'-, un espacio sin límite y sin medida, un espacio a la vez íntimo y decorativo... ". P. Francastelen "Pintura y sociedad", 98. orrialdea.

24.- "... Pero Monet, ése sí que tiene vista, la vista más prodigiosa desde que hay pintores ... ", M. Dorenen "Sobre Cézanne", 166. orrialdea.

25.- "... Sin embargo, hacia 1880 aparecieron entre los artistas estrechamente vinculados al impresionismo los primeros indicios de una nueva regla figurativa basada en una concepción activa de la asimetría. El primer paso lo dieron aquellos que, como Degas después de Manet, multiplican las investigaciones sobre los ángulos de visión. Para ello ya no se trata solamente de la elección de una perspectiva original o sesgada -esta palabra aún indica distorsión de la visión llamada regular-, sino de la adopción de un principio nuevo de dispersión y de asociación de los signos sobre la tela y en el espíritu... ". P. Francastelen "La realidad figurativa I", 232. orrialdea.

26.- "Pintura y sociedad" barruan, espazioaren antolakera berriaz ihardutean P. Francastelek Argazkigintzaren asmakuntzari ez dio horrenbeste garrantzia ematen, esanez Argazkigintzak irudia osatzeko, aurreko arauen arabera -Pintura- egiten zuela (101. orrialdean) eta hori egia da. Pintura adierazpide berrien bila abiatuta ordea, estampa japoniarren figuren antolakera ikusita, ez al da ahalbidezkoa pentsatzea ere, nahi gabeko edo txarto eginiko argazki horietatik nolabaiteko itxarokizunak airean egonda zerbait agertu edo

"mutatis mutandis" Pinturan zeuden buruhauste berrientzat zerbait baliagarria lortu zela ? Kutxa iluna ere ezaguna zen baina bere erabilera egokitzen dute espazioa adierazteko gura berriak eta metodo berriak azaltzen direnean, adibide honetan zergatik ez ?

27.- F. Bacon pintorearentzat E. Degasen figurek badute gorpuztasun osoa, arras fisikoa dena, pintura materiaz eta pintzelkadez lortzen den azala eta gorputz-egituren irudikapenetik datorren oharmena. D. Sylvester-ren "Entrevistas con F. Bacon", 46. orrialdea ikus ezazu.

28.- "Le bain. Femme vue de dos" deritzon koadroa komentatzean, "Pintura y sociedad" 44. ilustrazioa.

29.- M. Doranen "Sobre Cézanne", 95. orrialdea.

30.- P. Francastelen "Pintura y sociedad", 120. orrialdea.

31.- Ibidem. 119. eta 120. orrialdeak.

32.- "... Cuando Seurat construye el cuadro de 'La Grande Jatte', recurre a un procedimiento típicamente analítico, que descompone el tono en sus componentes elementales (en sus unidades atómicas) y organiza estas unidades sobre la base de relaciones y dependencias internas fundadas en reglas y constantes; por el mismo procedimiento, descompone la continuidad del espacio en unidades elementales (líneas verticales, horizontales, diagonales, zonas puntiformes de color) y organiza estas unidades de base en un conjunto altamente solidario, en una estructura, en la que cuenta no la correspondencia entre interior y exterior, entre el cuadro y las apariencias fenomenológicas, sino sencillamente y con mayor coherencia, la relación interna de aquellas unidades... ". F. Mennaren "La opción analítica en el arte moderno", 14. orrialdea.

33.- Ibidem. 15. orrialdea.

34.- Ibidem. 27. orrialdea.

35.- "... Pintar no significa copiar servilmente el objetivo: significa captar una armonía entre abundantes relaciones... ". M. Doranen "Sobre Cézanne", 38. eta 39. orrialdeak, hurrengo hitzak ere menturagarriak dira: "... El pintor pasa por una catástrofe, o por un arrebol, y deja sobre el lienzo el rastro de este paso, como el del salto que le lleva del caos a la composición... ". G. Deleuze eta F. Guatariren "¿Qué es la filosofía?", 204. orrialdea.

36.- M. Doranen "Sobre Cézanne", 68. orrialdea.

37.- A. Lhotek aipatuta, "Tratado del paisaje", 68. orrialdea.

38.- "... De modo que debemos abstenernos del esfuerzo de introducir la sensación en un medio preestablecido, y procurar por el contrario poner el genio inventivo de expresiones al servicio de la sensación... ". M. Doranen "Sobre Cézanne", 68. orrialdea.

39.- H. Readen "Breve Historia de la Pintura Moderna", 16. orrialdea.



40.- M. Doranen "Sobre Cézanne", 232. orrialdea.

41.- "... Ella 'excita nuestro pensamiento' para 'concebir', como hacen los signos y las palabras 'que de ninguna manera se asemejan a las cosas que significan'... ". M. Merleau-Pontyren "El ojo y el espíritu", 31. orrialdea.

42.- A. Lhoteren "Tratado del paisaje", 68. orrialdea.

43.- "...La expresión para mí no debe buscarse en la pasión que resplandece en un rostro o que se hace evidente en algún gesto violento. Está en la disposición completa de mi cuadro -en el lugar ocupado por los personajes.. ", H. Matissen "Notas sobre pintura", orrialdea.

44.-"... The internal ordering of the parts preponderates over the schematic references to reality, so that, although the point of departure may be necessary for the artist, it is no longer so for us. It no longer helps to be able to identify it as a guitar or mandolin; it has become a self-sufficient object... ". W. Tucker-ren "The Language of Sculpture", 59. orrialdea.

45.- P. Kleeren "Diarios", 198. eta 199. orrialdeak.

46.- 13. orrialdea.

47.- Ibidem. 36. orrialdea.

48.- Ibidem. 49. orrialdea.

49.- Ibidem. 50. orrialdea.

50.- "... A continuación leí partes del "Libro de las imágenes" y de los cuadernos de "Malte Laurids Brigge". Su sensibilidad me es muy afín, sólo que yo avanzo más hacia el centro, mientras él se mueve más bien debajo de la piel. Todavía es impresionista, y en ese campo yo ya nada más tengo recuerdos... ". P. Kleeren "Diarios, 958. zkia. ", 36 eta 37. orrialdeak, Fernando Castro Borrego-k "Ut pictura poesis en la Modernidad. Del romanticismo al surrealismo" testuan aipatuta, "Arte y escritura" liburuan 81. orrialdea.

## IV. 3. ARGAZKIGINTZA ETA BERE ERABILERA PINTURA PROZESUETAN.

I. 2. atalean Ikonosfera aipatu dugu, Ikonosfera honetan bere hedapenarako intzidentzia gehien eduki duena azalduko dugun Argazkigintza izan da. Argazkigintzaren asmakuntza gertatuz geroztik, irudiaren alorrean ekarri dituen ondoriorik azpimagarrienak, irudien ugaltzea eta euren gertutasuna izan da, lehenago pentsatzerik ez zegokeen modua. Gertaera hau, W. Benjaminek "Discursos interrumpidos I" liburu barnean agertzen diren "Pequeña historia de la fotografía" eta "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" izeneko saioretan aztertu zuen.

Holan atal honetan, lehenbiziz Argazkigintzaz eta gero, Pintura eta Argazkigintzaren arteko harremanaz arituko gara, batez ere Argazkigintza Pinturaren modelotzat hartzeko hain hedatua dugun joerari dagokionez.

Lehenbiziz, Argazkigintzaren egitekoa zehazteko, Artea eta gizabanakoarenganako erlazioa zein den ezagutu behar dugu.

Argazkigintza, Mendebaleko gizarteak espazio legez eta Munduaren irudi legez ulertzen duenaren imajina eskuratzeko era mekanikoa eta ustez fidela da. Mekanikoa eta fidela kontzeptuak direla-eta, Argazkigintzak gizartean irudien bidez informatzeko beharra, aspaldidanik bere gain hartu zuen.

Irudi hauei dagokienez, mekanikoak, ekoizte prozesuan subjektorik omen ez dagoela esan nahi du, argazkilariak makinarekin hautaketa guztiak egiten dituela ondo dakigun arren.

Fidelak, Munduarekin adostasun osoz lantzen duela esan nahi du, hori ahalbidezkoa balitz bezala, zeren jakin badakigu, Mundua kultura bakoitzak kontzeptu baldintzatua den eta horretaz gain, Argazkigintzaren fideltasuna, indarrean dauden irudikapen sistemetak egokitasunak ematen baitu. Alde honetan geroxeago sakonduko dugu.

Horretaz gain, Argazkigintzaren ahalmen teknikoek makrofotografiak, mikrofotografiak, abiada handiko edota gutxiko argazkiak, termoirudiak etab. -, gure ikusmenaren hainbat muga hautsi dute. Azken buruan irudia sortzeko tresna dena, ikusmen protesia bilakatu da eta hori ere menturagarria da, zeren gaur egun Mundua ez litzatekeen bera izango ikusmenarako "gadget" hauek edukiko ez bagenu. Horrela, argazkiak, lehenago Munduaren mugak zabaldu dizkigute eta azkenik goiti gurekin bat egin dira.

"Arte, percepción y realidad" deritzon liburuan, M. Black-en "¿Cómo representan las imágenes?" izeneko saioan, besteak beste, Argazkigintzak irudikatze ezinbestekoak dituen baldintzak adierazi zituen.

M. Blacken hitzetan, argazkiek aipatzen duten Mundua, ikusleak deskode dezake, soil-soilik baldintza batzuk ematen badira. Baldintza hauek honela trinka daitezke: Lehenengoz, ikuslearen ahalmena argazkiak

endelegatzeko, hau da argazkiaren irudi sortze prozesua ezaguna izan behar du objektua eta paper gaineko aztarna erlazionatu ahal izateko. Prozesu horri esker objektutik bere aztarnaraino zentzu eta agerreraren ordezkatzeko prozesua suertatuko da. Bada argazkiak, ikusleak ezaguna duen koderen bati darraio, esaterako antropologoek australiar aborigenekin txerkatu zutena hauxe izan zen: hartutako aborigen amari bere semearen argazkia erakutsi besterik ez eta honek ez zuen semea ezagutu, harik eta antropologoek irudikapen moduaren zehazkizun batzuk azaldu arte, (1).

Bigarrenez, argazkiak, hots Munduaren emari zuzena izateak ez du ezagutza bermatzen. Honen aterramenduz paper argisantikorraren gaineko islada fisiko-kimikoa izateak, ez du esan nahi Mundua argazki berean ezagutzea. M. Blackek zioenez, ezagungarri egiten duten baldintzak eman behar dira: ikusleak argazkian dauden zetakak, forma eta ondoren objektu/figuren irudikapen bezala, bereizi ahal izatea, alegia ulergarri izateko errebelado prozesuari eta Argazkigintzaren teknikari dagozkion faktoreak direla-eta, gutxieneko baldintza teknikak izatea. Azkenez lehen esan dugun bezala ikusleak ezaguna duen lengoia edo modua erabiltzea derrigorrezko da. Beraz ezagutza prozesua ez da automatikoa, unibertsa eta bat-batekoa, baizik kultur inguruak, egoerak, baldintza teknikoak eta ezagumenduak baldintzatua ematen zaigu.

(Argazkigintzaren historia ezagutzea nahi baduzu, erabiltzen ditugun liburu bi hauei oso argiragarriak deritzegu, horiek O. Sharfen "Art and Photography" eta O. Stelzerren "Arte y Fotografía" dira).

Argazkigintzaren hastapeneterako historian erreparatuz, jada Errenazimenduan, argazkimakinaren aitzindariren bat erabilia dela aztarnak ditugu, "Kamera iluna" delakoa, "marrazteko gailua" artetile artean izendatua, (2). Azken finean tramankulu honek perspektibaren asmakuntza egiaztatzen eta ulermen espazial hori jende orokorrarengan hedatua eta ulertua izanez geroztik, perspektibaren funtsa teorikoa baieztatu zuen, zeren eta kamera iluna, praktikan gehien bat, esandako perspektibaren erabilpena erraztera eta Mundutik beratik modu zuzen eta mekanikoz, irudikapen egokia burutzeko agertu zen.

Besteak beste A. Dureroren "vedutez" edo hobeto uler dezagun, berak asmatutako kristal saretu eta enmarkatuaz oroi gaitzen. "Vedute" horren bitartez, artistak landu nahi zuen ikuspegia, hertsituta zeukan eta kristaletik zehar ikusten zena saretua izanda, proportzio berean koadrikulatutako oihalera ea puntuz-puntu eraman edo "kalka" zezakeen, haren bitartez proportzioak, "scorzoak", eta gainontzeko arazoak konponduz.

Beraz, orduko artistek, beste bideetatik nolabaiteko marrazteko tresna lagungarriak bilatzen zituztela konturatzen gara. Azken buruan eta guretzat garrantzitsua dena, Mundua eta oihalean jartzen zutenaren arteko analogiak topatu nahian zebiltzan, edo gauza bera dena, bata -koadroa- bestearen -Munduaren- kopia, analogoa edo islada izatea lortu nahian. Mekanismo eta tramankuluen medioz lortuz gero, euren ustez, Munduaren analogoa izateaz gain, perspektiba eta begiaren funtzionamenduaren funtsa teoriko eta logikoa

txerkatzen zuten. Izan ere, badakigunez, perspektiba sistema zientzitzat hartu nahi zutelako eta kamera ilun honen medioz hala gertatzen zela dirudielako.

Bitxia bada ere, kamera iluna deritzon tramankulua, dagoeneko XI. mendetik ezaguna zen. Baina, perspektibaren hedapena suertatu arte, Pintura arloan kamera ilunaren balizko balioez ez zirela ohartu gogoratzea ondo datorkigu, (3). Batik-bat, behin baino gehiagotan aipatu ditugun itxarokizunen asetzean zetzan Artearen mekanismoa burura ekar diezagukeelako. Beharra egonda, konponbide batzuk sortuko dira -aldiz, behar zehatzik gabe, konponbidea edo soluzioa badago ere, ez dira horretaz ohartuko, kamerar ilunaren kasu honetan gertatu legez-.

Orduan, Errenazimenduko espazioaren ulermena eta berari egokitutako lerrozko perspektiba sistema ideiatu eta normaldu arte, kamera ilunak horretarako tresna lagungarria zela ez ziren ohartu, ezta kamera ilunak sortzen zuen islada irudikapen betekizunarekin ez zuten harremantzen. Beraz, perspektiba sistema normaltzean kutxaren irudiez itxarokizunak sortu ziren eta horretara tramankuluaren egitekoren bat egokitu zuten, (4).

Tresna hau, G. B. della Porta edo D. Barbaro idazleek esaterako, goreztu zuten, Arte lanetarako mesedegarria zela esanez. Ordea beste batzuek ezetz uste zuten, artistak Mundua hobetzean helburu nagusia zuela edo B. Gracián-en hitzetan "... buena arte contra la imperfecta naturaleza...", (5) eta Munduaren agerpen hutsari bestelako baloreak erantsi behar zizkiotela pentsatuz mesprezatu zuten, (6).

Kamera ilunaren egitekoa, hitz gutxitan esateko, kamera ilunaren laguntzaz Munduaren itzal edo isladak lortzen zituzten -datu objektibo eta arras txertagarria zena- baina hori lortu ostean, Artearen jarduera hori arautegi edo Edertasunaren ideologiaren medioz erabiltzea edo hobetzea zela klaru igartzen dugu. Beraz, gurera etortzen, kamera ilunaren emaitza materiala zatekeen eta soilik material hori eraldatuz geroztik Arte emaitza izatera iristen zen.

Kamera iluna, F. Risner-rek eta A. Kirchner-rek XVII. mendean hobetu zuten, gehien bat modelo eramangarria asmatu zutelako eta jada 1657. urtetik kamera ilun eramangarria "reflex" dispositiboarekin bazegoen.

Testuinguru honetan eta gure gaira itzultzen, Kamera iluna erabili zutenek eskua eta begia hezitzeko eta trebatzeko tresna legez onartu zuten, baina beti kontutan izanda Munduaren irudia, Irudimenaren bidez gainditua izan behar zela. Zentzu horretan J. Reynolds pintoreak edo beranduago Ch. Baudelaire idazleak, artean artista demiurgo mitoren ideari segitzen, oroimenaren baliabide lagungarri ezinhobea zela baina Artea eta artetasuna beste nonbaiten zetzala iritzia plazaratzen zuten, (7).

Zilar gatzak argiaz iluntzen zirela 1725. tik J. H. Schulze-ri esker ezaguna bada ere eta 1800. urte inguruan horretaz oharturik Wegwood-ek eta Davy-k fotograma antzekoak jadanik egiten zituzten arren, W. H. Fox Talbot-ek horretaz jabeturik metodo bihurtu zuela ("Photogenic Drawing") aipagarria da.

1822. urte inguruan J-N. Niépce-k heliograbatuarekin lantzen zuen. Heliograbatua delakoa erabiltzeko asmoa hauxe da: J-N. Niépcek argiaren bidez beirazko xaflan jasotako irudia finkatu nahi zuen. Behin beiran finkatuz geroztik, litografiarako xafla balitz bezala irudia erreproduzitzeko erabili. Horretarako lehenik eta behin, beira argisentikor bihurtu behar zuen Niépcek. Hasieran beira argisentikor bilakatzeko zilar kloruroa erabiltzen zuen eta gero Judea betuna. Xaflan, argizatuta geratzen ez ziren tokiak erraz garbitzen ziren eta beira negatibo/grabatu xafla antzeko bilakatuta eta tintaz inprimatzeko modukoak ziren.

Gisako arazoan atzetik zebilen L-J-M. Daguerre-k Niépceri, azken honen esperimentakuntzaren gaineko jakinmina erakutsi zion eta J-N. Niépce 1833. urtean hil zenean, lankidetzak bere semea Daguerrekin jarraitu zuen. Irudia finkatzeko eta iraunkor bihurtzeko Niépceren sistema erabili beharrean, Daguerrerena aukeratu zuten, iodo eta merkurioz iraupen gutxiko irudiak lortuz. 1837. n gatz arruntarekin irudia finkatu zutenean, irudiak, egun ezagutzen dugun iraunkortasunekoak ez ziren arren, lehenbiziko argazkia lortu zela esan daiteke. Hau da, paper argisentikorraren gainean fisiko-kimiko erara eta kameraren laguntzaz lortutako irudi iraunkor horrekin Argazkigintzaren agerpena dagoeneko badaukagula.

Asmakuntza honek Pinturaren Mundua hankaz gora jarri zuen. Halaber, Argazkigintzaren aurrean, pintoreen partez, aldeko eta aurkako jarrerak eman ziren. Izan ere, pintoreen lanaren kopuru handia jasotako enkarguetatik zetorren eta hauek enkarguak, bezeroek zeukaten Munduaren irudi fidelak biltzeko grinatik zetorrela gogoratu beharko dugu ere (8) eta zeregin horietan pintoreek makinarekin lehiatu behar izan zuten.

Tramankulu honek, Munduaren irudia mekanikoki, automatikoki, merkeago, arinago eta "objektiboago" (9) burutzen bazuen, paisajista, erretratoegile edota ilustratzaile artean agerturiko mesfidantza eta beldurra uler dezakegu, batik-bat euren ogibidea arriskuan geratzen zela pentsatzen badugu, (10). Horretaz gain informazio argitarapen ilustratuak zeuden eta momentu horietan grabatuegileen ardurapean zegoena, hemendik aurrera lekua hori Argazkigintza bera betetzen hasi zen.

Dena den, Arte barnean asmakizunaren aldeko ahotsak ere entzun ziren. Izan ere, lehenagotik kamera iluna probetxugarria izan bazen, daguerrotipoa zergatik ez? Gainera artistarentzat, asmakizunak edonon erabiltzeko moduko gai ziren irudi finkoak eskaintzen zizkien, kamera ilunarenarenak eskuz eta nekez egin behar ziren horien orde.

Beste autore batzuek, bestelako arrazoi ideologikoak zirela-eta, asmakizunari aurre egin zioten, esaterako lehenago aipatutako Ch. Baudelaire (11). Bere ustean, Artearen xedea ez zen inolaz ere Munduaren irudi zehatz eta fidela lortzea, baizik Munduaren irudi hori landuz hobetzea. Horretarako euren "poetika ahalmena" edo egilearen "arima" tresna egokiak ziren. Objektibitatea eta Munduaren kinada edo "islada" baino, nolabaiteko "idealismoa" nahiago zuten. "Idealismoak", noski, Mundua zuzentzeko eta onerazko jarrerekin zer ikusi handia zeukan, indarrean zegoen

Edertasunaren ideiarekin; Arte konbentzio araeekin; Sorkuntzaren sublimazioarekin, kasurik onenetan pentsatuz egilea, mundutik eta hurbila zenetik absolutura irits zitekeela.

Daguerrotipoarekin Ch. Baudelaireren modura kritikoak zirenek, Artearen xedea Munduaren kopia fidela lortzea ez zela bazekiten eta horixe bera zen daguerrotipoak gauzatzen zuena.

Artearen ezinbesteko gorengo Edertasunaren pentsakera hori, betidanik Artean iraundu du, Neoklasiko Akademiak mantendutako eta besteak beste, J-A-D. Ingres-ek defenditutako irudiaren kontzeptuari zein apaindutako ingeradadun ageriko marrazki kontzeptuari lotua zen. Nahiz eta dagoeneko, J-A-D. Ingresen garaian, Akademiako benetako praktikan, erabiltzen zuten erak guzti horri amore ematen zion eta paradoxikoki Akademiako artistek egitan egiten zutena Argazkigintzak zuen moduaren antzera lantzea zen. Hots: marraz eta ingerada zehatzaz baino, tonua eta atmosferaz baliatuta lan egitea, (12).

Argazkigintza tresna legez onartzeko lehenbiziko artisteen artean D. O. Hill eta E. Delacroix ditugu. D. O. Hillen kasuan, argazkiak, lanaren prestaketarako baliabide lagungarria bezala hartzen zituen, nolabait Ch. Baudelairek seinalatu gisan. D. O. Hillen lanean, erretratoak izanik, datu fidela eskuratzeko tresna gisa, argazkiak egiteak erraztasunak eskaintzen zizkion. Alde batetik poseen iraupena argazkietan marrazkietan baino laburragoa zelako eta bigarrenez, argazkiak hurbil eduki zitzakeelako, modeloek ez zuten gertutasunarekin. Hitz batez; argazkiek, erretratuak prestatzeko derrigorrezko datu bilketan, modelo eta modeloari eginiko marrazkiak ordezkatu zituzten. Anekdota gisa esan, D. O. Hillen argazkiak Historian gelditu direla eta bere pinturak ez horrenbeste.

E. Delacroixek, argazkiak, igeltsozko moldeak balira, iradokimen bezala erabiltzen eta interpretatzen zituen, (13). Bere kasuan, erantsitako esperientzia artistiko eta pertsonalak argazkiei gehitzen zizkien. E. Delacroixek argazkian ohikoa eta arrunta zena gaingitu nahi zuen (mende bete beranduago, beste bide eta modutik, F. Bacon pintoreak gauza bera egin zuen, berak argazkian ikusten zuenari/zenari ilustrazioa deitzen zion). Horrela, E. Delacroixek Arte maila edo artetasun delakoa lortzen zuen eta ez Munduaren agiria soila -argazkia den modukoa-. Bada, E. Delacroixek Edertasunaren ideia atzetik zebilen "betiko Artearen xedeari" zerrai eta bere ustez eta gure uste apalean, Argazkigintza ez zen izan oztopoa helburu hori eutsi ahal izateko, igeltsozko moldadura ez zen era berean.

Bestetik, Argazkigintzaren ezagumendua eta batzuetan erabilera ere, Pinturari bide berriak zabaldu zizkiola eta zergatik ez, Pinturaren arautegian berritasun batzuk sortarazi zituela ukaezina da.

Esaterako, Fantin-Latour-ren barnetokien lanetan Argazkigintzan erabili behar zen argi artifiziliaren eragina frogagarria da, modu horretara diziplina batetan -Argazkigintzan- ezinbesteko baldintza teknikaren eragina zena, bestean -Pinturan- efektua edo pintatzeko era berria izan zen, (14).

Edo paisai pinturetan, azaldu berriak ziren Argazkigintzaren baldintza tekniken ondorio zuzenez sorturiko hondo ez-zehatzak. Hobeto uler dezagun: orduko argazkiak egiteko klitxeen argisantikortasuna ez zen handiegia, beraz argazkilariak eurekin lantzeko argiztaketa luzeak egin beharrean zeuden. Horrela lortzen zituzten irudietako hondoetan haizearen intzidentziaz zuhaitz edo belar higituak, paperean ezmugatu edo zehaztu gabe agertzen ziren -"blurred image"- (15). Corot eta Barbizongo eskolakoak beraien lanetan argakirudietan azaltzen zen hori berori plantak egin zuten, berehala bere balioaz ohartu zirelako. Asmakizuna, beraz beste jakinarloaren baldintza teknikaren ezintasunaren mailegua bertute eta efektu bihurtu zen.

Atal honetan idatzia daramagunaren laburpena egiten, orohar hauxe esan dezakegu: Argazkigintzaren usantza Mundu edo motiboaren datu bilketari bereziki lotuta dugu -marratzeko "gadget" edo akzesorioa-, erosotasuna, objektibotasun eta arintasunagatik, nahiz eta argazkiarekin egin zen ondorengo erabileran, mota ezberdinak bereizi, E. Delacroixen interpretazioa batetik eta Corot eta Barbizongo eskolako argazkiarekin mantendutako nolabaiteko fideltasuna bestetik.

Bitarteko adibidea E. Degas dugu, (16). Bere koadroetan, argiztaketa arinekin lehenengo planoak hartzean, E. Degasen garaiko Disderi argazkilariaren argazkiak erakusten duenez, unea eta mugimendua jela zitekeen.

Horretaz gain, argazkimakinak eta paper sentikorrek, hondoetan sortutako aberrazioak mantentzen eta nabarmentzen zituen E. Degasek. Prozedura honi esker, ez-zehaztasuna urrunerarekin batera proportzionalki handituz, irudikatutako espazioa ere, lentearen eraginaz era berean desitxuratzen zitzaion. Bat-bateko argazkimakinak asmatu zirenean, mugimendua, arintasuna nolabait "jela zitekeela" ohartuta, mugimendua jeltze honek ere Pinturari ondorioa ekarri zion: halako oharkabekoaren agerraldia, hau da bat-bateko poserik gabeko argazkietan agertzen ohi den hori.

E. Degasen garaiko argazkiek, ohiko irudiaren eraketarekin alderatuta, halako nahi gabeko edota nahitazko kokapen eta figuren mozketak arrotz irudira ekarri zuten. Aldi berean, japoniar grabatu eta marrazki lanak -betidanik halako baliabideak beteak zirenak-, justu momentu hartan artista batzuen gozamenarako, haietako bat E. Degas bera, Mendebalera iristen ari ziren eta gauza horiek E. Degasek bere lanetan erabili zituen ere.

Bestetik argazkimakinak perspektiba eta espazioari zegokionez sor zitzakeen desitxuraketak, E. Degasek landu zituen ere.

Amaitzeko, ikuspuntua beste kontu aipagarria dugu. Argazkimakina, hain eramangarria eta esperimentakuntzarako gertua izanik, kokapen guztietan eta ea posibilitade guztietan aztertua izaten hasi zen. Ondorioz, irudian ikuspuntu eta imajin berriak agertu zituen eta pintoreek, nola ez, beraietaz jabetuta, beren lanetan berehala erabili zituzten.

Ezbairik gabe, argazkiak dokumentazio, material gisan, egileek bereziki erabiltzen zituzten. Nahiz eta gero, euren lanaren medioz argazki hauei artistikotasuna atxekitzen zieten. Bestetik argazkilariek pintore batzuen lekua bete zuten -erretratugile eta albiste ilustratzaileena hain zuzen-. Mundua itxuratzearen betebeharrak Argazkigintzak askatu omen zuenez, pintore batzuek Pintura beste "zerbait" zitekeela uste izan zuten eta holan subjektibotasuna agertzearen bidetik edo Pinturaren lengoaiaren bidetik abiatu ziren: hain zuzen ere Sinbolismoa, Impresionismoa, Postimpresionismoa, Espresionismoa.

Argazkigintzan, hurrengo mendean halako artistikotasun gura ere azaldu zen. Joera honetako argazkilariek Pinturaren tasun eta kalidade batzuk argazkietan azaldu eta atxeki nahi zituzten. Esaterako figuren konbinaketak, hau da paper argisientikorraren gainean negatibo bakarra erabili beharrean, bat baino gehiago positibatzera jo zuten. Era horretara Munduaren irudia gainditzen omen zuten, irudi berria asmatuz.

Bestetik, Pinturaren azaleko kalidadeak lortu nahian, paper desberdinak eta koloreztatutako emultsioak aztertu eta erabili zituzten. Modu hauen bitartez, eskuz eta pintzelez gainjarritako emultsioei esker, Argazkigintzak Pinturaren itxura hartu zuen.

Aldiz eta alderantzizko eragina erakutsiz, G. Seuratek bere marrazkietan, zetaken bidezko argazkien gauzatzeko modua, euren forma eta toñoa plantak egin zuen, edonola makinaren lantzeko era berean eginez, alegia, osmosis edo makina bere oharmen eta teknika protesizat hartua.

Holan XX. mendean barneratzen ari garela, zer esan Argazkigintza eta Pinturaren arteko ezbaiaz? Hau moteldu zela eta bakoitzak bere esparrua bete zuela, beste barik. Pinturak "ismo" eta egile ezberdinen lanaz, bere medioak aztertzea jo zuen (kolorea, marra, eraketa, abstrakzioa etab.) eta Argazkigintzak, bere aurrerapenei esker, Mundua gero eta ondoen zatikatu eta eskaini zuen. Alde batetik errepresentazio tradizionalaren esparruaz kargutu zelako eta bestetik bere teknikaren medioz giza oharmenari, mugak eta sailak zabaldu zizkiolako (gogoratu berriro makrofotografiak, mikrofotografiak, x izpiak, edo E. J. Muybridgeren argazkietan bezala, mugimendua bere uneetan izozteko asmatutako kronofotografiak, etab.). Argazkigintzaren laguntzaz, mugimenduaren azterketarako E.-J. Marey eta E. J. Muybridgeren lanak gogora ditzagun, (17).

Urteekin, Argazkigintzan berariazkotasun bila sakondu zuten egileak agertu ziren -batez ere Dadaren inguruan-. Hasieran Alemanian, collagea eta argazkiez baliatuta argazkimontaia asmatu zuten (argazkiak, zein berregiketa irudiak hautatzea eta gainjartzea, konbinatzea besterik ez zena). Argazkimontaia, irudien errealtatearen zentzua aldatzeko nahiarekin agertu zen, argazkien mundurako egi printzipioa iraultzera edo arraragotzera etorri zen. Besteak beste hor ditugu, H. Höch, R. Haussman, J. Heartfield, G. Grosz, M. Ernst, eta beranduago Italian eta Errusian, batik bat A. Rodtxenkoren lanekin.



Beste bidea Mundua errefusatzera edo aintzakotzat ez hartzea izan zen. Xede horrekin argazkimakinaren erabilera zokoratu zuten. Negatiborik gabe, argia eta paper argisantikorraren ahalmen hutsekin lantzeari ekin zioten, Man Ray-ren rayografiak eta L. Moholy-Nagy-ren 1924. eko "Bobines de fil" eta 1925. eko "La Tour Eiffel" izeneko fotogramak adibide ederrak ditugu. Objektuak, bilbeak, "marka" utz zezakeen edozer, paper gainean kokatzean eta argizatzean zeutzan prozedura berriztatzaileak ditugu. Paradoxikoki XIX. mendeko "Photogenic drawingekin" teknikoki zer ikusi handia zuten prozedurak ziren. Une horretan, Argazkigintza mundu irudikatzeaz askatua sentitu zen (betiko Argazkigintza joerak egon arren).

Gauzak holan egonda urteak igarota, Abangoardi mugimenduak, gehien bat abstrakzioaren bidetik barneratu ziren, irudikapena Argazkigintzari zegokiola pentsatuz (Surrealismoaren egile ea gehienak salbu, gainerako guztiak "Cercle et Carré", II. Gerrate osteko joera espresionistak, abstraktuak ditugu).

Dadaren izpirituaren itzulera arte itxaron beharko dugu Abangoardi Pinturan, Argazkigintza, materia, zein material gisa, berriro ager zedin -materiala iradokimena edo modeloa zenean. Materia aldiz, argazkiak bere materialtasuna beste materiekin kontrastatzen zuenean, adibidez "combine painting" delakoetan era honetan ulertuko dugu-.

Pop Artearen garaira hurbiltzen, argazkia eta bere erreproduktzio mekanikoa Artean garrantzitsuak bilakatu ziren. Hau hasieran Britain Handian eta Estatu Batuetan azaldu bazen ere, ("Independent Group", R. Rauschenberg eta J. Johnsen lanetan), geroago edonora zabaldu zen. Hau irudi mekanikoa eta bere erabileraren ugaltzearen zerbaiten ondorioa izan zen. Horrengatik, Pinturaren erreferente amankomun eta txit ezagungarria, jada ez zen Mundua bera, baizik bere irudi inpresoa. Fenomena hau, J-F. Lyotardek honela izendatu zuen: "... correspond à l'injection massive des 'moyens de reproduction mécanique'... ". (18), alegia, Argazkigintza, Publizitatea eta Zinemagintza, Pop Arteak aldarrikatzeko eta aztertzeko daukan modua. Holan irudi mota, agertzeko modua bera, berregiketa teknikoak irudian zuen eragina, gizarte Irudimenean zuen hedatze eta ezartze prozesua, egileak bere bitartez diskurtso propioa sortzeko zuen aukera esaterako ikertu zituen (honetaz zehatzago IV. 7. eta IV. 7. a. ataletan jardungo dugu).

Beranduago, Land Art, Kontzeptu Artearekin, Arte Plastiko tradizionalak -Pintura ere- denboraz kanpo geratu ziren. Arte lan era berri hauen egilei gehien axola zitzaiena, ideia, material berrien hautaketa eta Arte tradizionalaren errefusaren agerpen hutsa zen.

"... las obras de arte conceptuales como aquéllas que ponen el énfasis en la parte mental de las mismas, relegando en importancia su realización material, sensible. Junto a este reduccionismo de lo manual, hallamos en ellas

una revalorización no sólo de la teoría, sino de la tarea artística entendida como actividad reflexiva... ", (19).

Inguru honetan murgiltzen ziren egileek, gai galkorrez edo galeriatik kanpoko lekuetan burutu zituzten euren lanak, antzaz Arte galerien eta merkatua ukatzen baitzuten. Denboraren eraginez baina, edozein Arte produktu salgarritzat hartuak izan zen, galerietan eta museoetan 60ko eta 70ko hamarkadetako ataletan sailkatuak eta gordeak. Arte lan horietatik asko museoetara eramanezinak zirenez, eraman zituztenak beren dokumento grafikoa izan zen, horretarako irudi teknologikoez baliatu ziren - bideoez eta argazkiez hain zuzen-. Medio horien irudikatzean onartzen zituzten balore arras konbentzionalak kontutan hartu barik.

Lan egiteko modu honetan adibide batzuk azalduko ditugu. J. Christoren argazkiak alde batetik bere proiektu erraldoiak aurrera ateratzeko, zein burokratikoki onartuak izateko erabiltzen ohi dira. Baina azkenik, benetan egindako lana desmontatzen denean lekukoa eta produkto salgarriak argazkiak dira, lan guztitik gelditzen diren gauza bakarrak. Beste kasu batzuetan argazkia lanaren ezinbesteko osakidea dugu -J. Kosuth-en esapideen lanetan "One and three chairs" hain zuzen-, lan honetan, argazkia aulkia izateko modu bat delako -egungo irudikapenari omen dagokion mediorik adierazgarriena- edo J. Dibbets-en perspektiba eta irudiaren iruzurrei eta errepresentatzeko moduari buruzko azterketa aurrera eramateko mediorik egokiena zenez gero.

70ko hamarkadaren amaieran, denborak edo Arte sistema ziklikoak berriro medio tradizionalak indarrean jarri zituenean, haien artean nola ez, Pintura, itzulera horren hasieran batez ere. Egileen artean batzuk figuratiboak zirela esan daiteke, nagusiki klitxe edo popularrak ziren irudiekin, teknoirudiaren esperientziak ekarritako memoriatik eratorri ziren irudiekin edota irudi hauei bizkarra emanez eta primitibotasuna bilatuz landu zuten (batzuetan Poparen aztarna iger daiteke, nahiz eta irudien erabileraz eta irudiekin antolatzen zuten diskurtsoa gaiztoago, "berezkoago", itxuraz "zatarragoa" izan). Irudi horiek (Zinemagintzatik, Argazkigintzatik, Publizidadetik, berek egindakoak) ahalik eta fidelen oihalera igarotzeko, proiektoreak, sareantzekoak, serigrafiak eta oihal emultsionatuez laguntzen ziren, eskuz eta trakeski edota era guztietara, "high" eta "low", zein mekanikoa eta eskuz eginikoa batera aurkezten.

Egile hauentzat, Mundua den oro, aspaldidanik bere irudietan laburbilduta zegoen, bere aurpegi ezagunean edo ezezagunean jadanik W. Benjaminek zioen legez (20), irudiaren teknologi eta industria ikusmen eta oroimen protesia gisan erabilia aritzen ziren (ikus P. Virilioaren aipatutako lanak). Inguru hontako egileek irudiak hautatzen, zatikatzen eta berrantolatzen zituzten osotasun eta sakontasun falta nabariaz eta hori garaiko sintoma zatekeena ( 21).

80ko hamarkadaren amaieran eta 90koaren hasieran, medio subjektiboen gainetik, objektibo eta hotzen itzulera eta goraipamena dugu

berriz. Argazkigintza, bideoa, zein bestelako teknoirudiaren moduak leku guztietan azaltzen zaizkigu, Arte eta gizarte testuinguruak horretarako parada ematen duelako. Une hauetan Arteak sozio-politiko eta soziologiko arloak jorratzen ditu, mezua ezinhobeki komunikatzeko, euren ikerketa, hainbatetan salaketa ikusgai egiteko egileek lekukotasun bila medio "objektibo" hauetara jotzen dute, guztiok erraz eta arras ezagun dugun irudi unibertsal eta ezagungarria, Pintura eta bera bezalako medioek kutsu subjektiboa daukatela ondo baino hobeto dakitelako eta dakigulako. A. Serrano, B. Kruger edo J. Holzer-ren lanak joera honen adibide batzuk ditugu.

Atal honen bukaeran, ondorio eta laburpen gisa, Pintura eta Argazkigintza -hor ere kamera iluna sartua- arteko erlazio luzean, une batzuk bereiz ditzakegu, ea gehienetan Ikonosfera delakoaren hornigarri gisan agertzen zaigun arren:

Lehenengoan, bien arteko elkartzeari dagokio, bata besteari lagungarria suerta zekiokela ohartu ziren, kontrako harrerak zeuden arren.

Bigarrenean Argazkigintza azaldu zenean, honek Pinturan bestelako ondorioak ekarri zituen, alde batetik genero edo lan esparru batzuen desagertzea -miniaturistena, erretratuegileena-. Bestetik Argazkigintza objektibotasunaren sinonimo bilakatu zen. Ideia honek artisteengan bi jarrera sortu zituen edo zeharo baztertu artistikoa ez zelako edo pintatze prozesuan, tresna bezala erabili.

Hirugarren unean, Argazkigintza arras popular egin zen, arintasunagatik informazio baliabide bilakatu zen, beraz albiste ilustratzaileen esparrua bete zuen, aldi berean bere ospea zela-eta mundu osoa, bere argazki-irudietan edonora eta edonorenganaino hurbildu zuen. Beraz "Munduaren irudi objektiboaz" Argazkigintza arduratzen bazen, Pinturak bere berezko bidea topatu eta egin behar izan zuen, Pintura buruoneslea. Hau egilearen sentsazio hutsaren bidea edo materialtasunak edo Pinturaren kodeek agertzen zuten bidea zen. Beste aldetik ere, Argazkigintzak, bere dispositibo teknikoak sortzen zituen efektu batzuk Pinturara igaro zirela ohartu behar dugu, besteak beste nahigabeko enkoadreak, irudi moztuak, eraketa berriak, lenteen desitxuraketen eta paper sentikorraren poderioz hondoetan edo lehenengo planoetan suertatzen ziren figura/objektu ezmugatuak, ikuspuntuak etab. lehen esan bezala, Pinturak esan bezala, bereganatu zituenak.

Laugarren unean Argazkigintzak berak, XX. mende hasieran beste Arte arloetan gertatu zen tankeraz, bere berariazko bidea topatu nahi izan zuen. Paradoxikoki denboran, atzera jotzea Man Ray, L. Moholy-Nagy-ren kasuetan (beren rayograma eta fotograma Fox Talboten "Photogenic drawing" delakoan prozedura berean zeutzelako). Bestetik argazkien mundu funtsa indargabetzen edo kontrajartzen ziren dadaisten argazkimontaiak ditugu ere. Den dena une hartan, Argazkigintzaz hausnartzen ziren guztientzat, hauxe argi zegoen, Argazkigintzaren bidea, Munduari bizkarra

ematea edo sikiera objektibitatea edo Munduarekin zuen jario izate hori errefusatzea zen.

Hemendik aurrera, Argazkigintza-Pinturaren artekoan ez zen aldaketa aipagarririk gertatu argazkia erabiltzen zuten pintoreen artean Argazkigintza protesiaren jardueragatik -oroimenarena eta ikusmenarena P. Virilioren esanetan-, aukeratzen zuten. Ikonosfera (A. Malraux-ek "Le musée imaginaire" izendatu zuenaren antzekoa) irudi guzti horiek osatzen zuten eta artistaren jarrera, bere zentzumenek eta makinek eskuratutako irudien artean ez bereiztea izan zen, horiek ere oso naturalizat hartzen baitziren. Are gehiago, kasu askotan, irudien teknikaren prozedura fisikoak edozein figura/objektu/gauzaren irudikapenaren desitxuraketa edo itxuratze horretan teknikaren zehaztasun edo efikazia ezari zor zitzaizkion desegokitasunak agertzen ziren, E. Degasen garaian gertatu bezalaxe eta egileak jabetuta bere lanetan erabili zituenak, (22).

Azken urteotan, irudia ekoizteko sortutako medio berriek -bideoak eta batez ere infografiak-, irudiaren alorra goitik-behera irauli dute. Bideoa eta berarekin batera infografiaren dispositibo teknikoaren ahalmenaz, Munduarekin berarekin inolako loturarik izan gabe, bere irudia sor dezaketeelako. Hau da, medioaren argizko dispositiboaren bidezko errealitate-efektuz, ikuslearengan benetako gertakizunaren ideia lor daiteke -horren tartean objektibitatea dagoela-, emaitzak simulazio huts-hutsak badira ere.

Teknoirudi hauen ustezko fideltasunaz eta objektibotasunaz hausnarketa joera Pinturan eta Argazkigintzan berean topatzen dugu, Pop Artearekin hasita eta gaur egun arte aztergai bihurtu da, benetan teknoirudia egizat hartzea, trukatu gabekoa den ala ez, bere dispositiboaz galdetu gabe sinestea, arriskutsua datekeelako.

## AIPAMENAK.

1.- "... El antropólogo Melville Herskøvits mostró un día a una aborigen una foto de su hijo. Ella es incapaz de reconocer esta imagen hasta que el antropólogo llama su atención sobre algunos detalles de la foto (...). La fotografía no emite ningún mensaje para esta mujer hasta que el antropólogo se la describe. Una proposición como 'esto es un mensaje' y 'esto ocupa el lugar de su hijo' es necesaria para la lectura de la foto. Para que la aborigen comprenda la foto es necesario una expresión verbal que haga explícitos los códigos que proceden a la composición de la foto. El dispositivo fotográfico es por lo tanto un dispositivo 'culturalmente codificado'... ". A. Sekula-ren "On the Invention of Photographic Meaning" liburutik, Ph. Duboisek "El acto fotográfico" liburuan aipatua, 39. orrialdea.

2.- "...Long it was ever believed possible to fix its images, the camera was employed first by astronomers then by artist; by the latter to authenticate their views of nature and as a labour-saving device (...). In 1568 Daniel Barbaro, the Venetian writer on architecture, recommended the camera obscura as an aid to artist...". A.Scharfen "Art & Photography", 19. orrialdea.

3.- "...La primera mención a la cámara oscura data de 1038 cuando Ibn al Haitem da a conocer su estudio 'La Forma del Eclipse'. El sabio árabe, a quien sus traductores llaman Al Hazen, describe la cámara oscura que el utiliza para la observación de los eclipses.

Leonardo la define y dibuja en uno de sus manuscritos, el 'Codex Atlanticus':

Si la fachada de un edificio, o una plaza, o un paisaje es iluminado por el sol y un pequeño agujero es perforado en la pared de aquella, que no sea iluminada directamente por el sol mandará sus imágenes por esta apertura y aparecerán, cabeza abajo, en la pared de enfrente del agujero.

En otra parte vuelve a hacer mención de la cámara oscura, tomándola como modelo del funcionamiento de la luz en el ojo. Es raro que no asociara estos conocimientos a los que tenía de la perspectiva, deduciendo una serie de conclusiones prácticas...". E.Torán-en "El espacio en la imagen", 72. orrialdea.

4.- "... La cámara permitía comprobar ante la naturaleza la corrección de la 'construzione leggitima'... ". O. Stelzerren "Arte y Fotografía", 49. orrialdea.

5.- "El Crítico", 171. orrialdea.

6.- "...If we suppose a view of nature represented with all the truth of the camera obscura, and the same scene represented by a great artist, how little and mean will the one appear in comparison of the other, where no superiority is supposed from the choice of subject. The scene shall be the same, the difference only will be in the manner in which it is presented to the eye. Whith what additional supperiority then will the same Artist appear when he has the power of selecting his materials, as well as elevating his style? .. ". Reynolds aipatua, A. Scharfen "Art and Photography", 21. orrialdea.

7.- "...I belive that art is cannot be other than the exact reproduction of nature (a timid and dissenting sect wishes that repugnant natural objects should be excluded, things

chamberpots or skeletons). Thus the industry that could give us a result identical with nature would be the absolute form of art. A vengeful God has granted the wishes of this multitude. Daguerre was his messiah. And now the public says to itself: "Since photography give us all the guarantees of exactitude that we could wish (they believe that, the idiots!), then the photography and art are the same thing...". C. Baudelaire aipatua, A. Scharfen "Art & Photography", 145. orrialdean.

Honekin lotuaz, aipu berbera delako W. Benjaminek zera dio: "... Que la fotografía se apropie sin trabas de las cosas precederas que 'postulan un sitio en los archivos de nuestra memoria', con tal de que se detengan ante 'el ámbito de lo impalpable y de lo imaginativo', ante el del arte en el que sólo tiene puesto eso a lo cual 'el hombre añade su alma'... ". "Iluminaciones II", 161. orrialdea.

8.- "...The first group of artist to suffer the effects of photography were the portrait miniaturist. In both 1800 and 1810 over 200 miniature paintings were exhibited at the Royal Academy. In 1830, of 1.278 paintings in the R. A. exhibition, about 300 were miniatures. By 1858, however, there was a marked absence of such works in the Miniature Room of the Academy. There, according to a contemporary, "a few yards of space in the centre of that once crowded side suffice for all that are worth exhibiting". By 1860 only sixty-four were on view. In 1863 a Royal Commission report on the Academy noted that on the basis of a return of painting exhibited from 1823 to 1833 about half were portraits. (...). In 1870 only thirty-three miniature paintings were exhibited.

The magic of the miniature portrait was captured by the camera. The proximity of the daguerrotype to the Lilliputian appearance of the miniature painting, its lower cost, greater veracity and the relative ease with which it was executed, made it almost necessary for the average miniaturist, if he were to ensure his survival as an artist, either to utilize the daguerrotype in his work or to go over completely to the new process...". A. Scharfen "Art & Photography", 42. eta 43. orrialdeak.

9.- "...Y esa capacidad mimética, según los discursos de la época, la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite aparecer una imagen de forma 'automática', 'objetiva', casi 'natural' (según las únicas leyes de la óptica y la química) sin que intervenga directamente la 'mano' del artista. En este sentido, esta imagen 'ajeiropoiética' ('sine manu facta', como el velo de Verónica) se opne a la obra de arte, producto de trabajo, del genio, y del talento manual del artista...". Ph. Duboisen "El acto fotográfico", 22. orrialdea.

10.- "...Artist were becoming unduly alarmed: You want a landscape? You go and put yourself with your camera in front the landscape in question, you pull the string, the machines does its job and after five minutes, the required landscape has been stuck onto a piece of paper...". A. Scharfen "Art & Photography", 27. orrialdea.

11.- "... Es necesario pues que la fotografía cumpla con 'su verdadero deber', que consiste en ser la 'servidora' de las ciencias y las artes, pero la servidora más humilde, como la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni han suplantado a la literatura. Que enriquezca con rapidez el álbum del viajero y preste a sus ojos la precisión que faltaría a su memoria, que adorne la biblioteca del 'naturalista', exagere los animales microscópicos, fortalezca incluso con algunas enseñanzas las hipótesis del astrónomo; 'que sea, en fin, la secretaria y el archivo de quien necesite en su profesión de una exactitud material absoluta';

hasta ahí, no hay nada mejor. Si salva del olvido las ruinas correspondientes, los libros, las estampas y los manuscritos que devora el tiempo, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que exigen 'un lugar en los archivos de nuestra memoria'; entonces se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite 'avanzar' sobre terreno de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo aquello que sólo vale porque el hombre añade allí su alma, ¡entonces desdichados de nosotros!...". C. Baudelaire aipatua, Ph. Duboisen "El acto fotográfico", 24. orrialdea.

12.- "... El clasicismo tardío, y ante todo el que se practicaba en las academias, ya se había apartado en cuanto a la forma de los contornos clasicistas del puro ideal de líneas. El alumno de las academias estaba obligado a dibujar de forma 'pictórica', es decir, con valores de tonalidad, sus modelos en yeso, sus desnudos: el material preferido pasó a ser la tiza y el almagre; el objetivo: la modelación con reservas en blanco y sombras. ¡ Y así es como 'dibujaba' también la cámara !... ". O. Stelzerren "Arte y Fotografía", 35. eta 36. orrialdeak.

13.- Honetaz, A. Scharfen "Art and Photography" liburuan, "Delacroix and photography" deituriko 4. atala ikus dezakezu.

14.- A. Scharfen "Art and Photography", 61. eta 62. orrialdeak.

15.- Ibidem. 89. orrialdetik 92. orrialdera.

16.- Honetaz, Ibidem. "Degas and the instantaneous image" delako 8. atala zein O. Stelzerren "Arte y Fotografía" liburutik 126. orrialdetik, 130. orrialdera ikus ditzakezu.

17.- Honetaz Ibidem. "The representation of movement in photography and art" delako 9. atala.

Dena den ondorengo aipu honek agertzea merezi du"... For it people had been aware of potentialities they would have been able with the aid of the photographic camera to 'make visible' existences which cannot perceived or taken in by our optical instrument, the eye; 'i.e., the photographic camera can either complete or supplement our optical instrument, the eye'... ". L. Moholy-Nagyren "Painting, Photography, Film", 28. orrialdea.

18.- "L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory", 48. orrialdea.

19.- V. Combalíaren "La poética de lo neutro", 16. orrialdea.

20.- Zinegintzak eta Argazkigintzak gure mundu hurbilean ezezaguna eta harritzekoa dena topatzeko duten gaitasuna egileak liburu honetako orrialde hauetan agertzen du, "Discursos interrumpidos" 47. eta 48. orrialdeak

21.- "... No es un 'espejo', que reflejaría ecos de profundidad, tiempo e historia, sino literalmente una 'pantalla' que registra profundidades superficiales y efectos nuevos de perspectiva... ". K. Powerren "David Salle: Interpretándolo a mi modo" saiotik, "David Salle" deritzon katalogotik, 17. orrialdea.

22.- "... Al final la compré, (D. Hockney kolorezko fotokopiagailuaz ari da). En cuanto la trajeron a casa puse sobre ella un retrato de Henry Geldzahler que acababa de pintar en

un lienzo cuadrado e hice una copia. Inmediatamente supe que mi presentimiento era fundado. Se trataba de algo nuevo: las reproducciones eran muy diferentes a la pintura a pesar de obtenerse directamente de ella y con su mismo tamaño... ". D. Hockney-ren "Así lo veo yo", 190. orrialdea, dena den O. Stelzerrek bere "Arte y Fotografía" izeneko lanean, "Las deficiencias técnicas de la fotografía como estímulo para el pintor" delako atalean ere horretaz dihardu, eta ez bera bakarrik, F. Bacon pintoreak D. Sylvester-rekin izandako elkarriketan behinik behin aipatzen du, (ikus Bibliografía).



#### IV. 4. COLLAGEA.

"... Brecht defendió la mecánica del collage/montage contra el realismo socialista de Georg Lukács (basado en la estética de ficción del XIX) como una alternativa al modelo orgánico de crecimiento y sus supuestos clásicos de armonía, linealidad y conclusión. El montage no reproduce lo real, sino que construye un objeto (su campo lógico incluye los términos 'montar, construir, juntar, unir, añadir, combinar, vincular, alzar, organizar'; Montage) o más bien montar un proceso ('la relación de la forma con el contenido ya no es una relación de exterioridad, la forma se parece a las formas que pueden vestir cualquier contenido, es proceso, génesis, resultado de un trabajo') a fin de intervenir en el mundo, no reflejar sino cambiar la realidad...", (1).

Ikerketa honetan, collageaz behin baino gehiagotan berba egiten dugunez eta XX. mendeko Artean eta gure aztergaiaren duen garrantziagatik, mentura ñabartua atal honetan dedikatuko diogu.

Zer den jakitea eta bere inportantziaz jabetzea bada garaia, agian geuk ulertzen dugun moduan nabariago igartzeko aurreko aipamenarekin hasi nahi genuen, esan nahi duguna hauxe da: collageak irudi grafikoa lehengaia aukeratzen duen prozedura da eta bigarrenez, collageak arte lanean logika propioa ezartzen duen prozedura da.

Collageari esker, IV. atalean zehar eta V. atalean ikusiko dugun legez, kubistekin hasita eta gaur egun arte, hainbat Arte esperientzia eta aurrerakuntza ahalbidezkoa izan da. Gehien nabarmentzen duguna ohiko irudi edo imajinetik bestelako irudi iraunkorragora iristea izan da, zeren collagearen bidez, ohiko irudiek komunikagarritasunaren funtzioa gainditzen duten eta collageari esker irudien euren arteko ehuntzean esangurarako esparru berria eratzen duten. Honen ondorioz, XX. mendeko Artean irudiei, topatutako material grafikoari eraketa, orden eta zentzu berria emateko eragile nagusia izendatu dugu eta hurrengo orrialdeetan, horren zergatia arrazonatuko dugu.

Lehenbiziz esatea prozedura hau mende hasierarekin Artean azaldu zela, lehenago "mutatis mutandi" Arte herrikoian adibide batzuk aurkitzen baditugu ere: "... Victorian ladies made screens with the aid of plessing scraps from illustrated journals...", (2).

Izatez paperezko puxkak, argazkiak, edo objektuak euskarrian konbinatuta eranstea baino ez zen. Era honetan, Arte egiteak irudi hautatzeari ekin zion, irudiak materialtzat onartu eta ebaketetan eta euren berrantolatzean esangura berriak lortzeko.

Kubistak ditugu aitzindari eta prozedura teknika honek planteatzen zitzairen zalantza edo arazo bati erantzuten zion, hots irudikatua eta irudikapenaren arteko ezbaiarenari. Argituz geroztik, hein handiz, kubistei esker, Arteak bere burujabetasunarantz jo zuen, batez ere collagea bultzatzen zuena, zatia eta orokortasunaren arteko erlazioa zelako -egitura-.

Azken ideia honetan sakonduko dugu, alegia kubistei agertu zitzairen arazoaren mamia zertan zetzan jakin dezagun. Hasteko, lengoaiari zegokionez, kubismoak, esandako medioen antolakerari eta medioen berariazko erabilerari zegokionez, artelanaren autonomia eta egitura hobetsi zituen. Errepikatzen ari garenez, Pinturaren medioak berez esanguratsuak dira eta ez hauek mimesia edo irudikapenean izan dezaketeen menpeko funtzio arautuagatik. Kubismoak, garai hartaraino Arteari egokitzen zitzaizkion uste eta betebeharrak gaitzetsi zituen, hau da Mundu irudikapenaren betekizun eta arau horiek.

Pintura irudikapen beharratik, besteak beste Argazkigintzak askatuta, bere bidea eta berariazkotasuna topatu nahian bere esparru hertsia amildu zen, lengoaiaren baitan. Bere Arte agerpen huts eta buruoneslean barneliluratzera zihoanean, collagea, hau da benetako objektu bat edota objektu baten zatia arte lanean itsastea, Mundua aipatzeko eta aurkezteko baliogarria izan zuten kubistek. Horrekin batera Pintura lengoia eta objektua bera, behin betirako izaera eta izate arras bestelakoa zutela bereizi zuten.

Bestetik collagea, bada Pinturan axala eta gainazalen eraketan berezko baloreak azpimarratu zituen baliabidea, ohiko irudikapen errekursoetatik bide berriak zabaldu zituena, Arte praktikarako lehengaien esparrua alegia.

Hirugarrenez, collageak, objektu buruonesle gisan, arte lanaren eraikuntzarako modua edota sistema seinatu zuen. Makina bezala, egitura adierak dioen bezala, arte lana bera osatzen zuten zati eta osagaien eraikuntzari eta erabilerari esker izateko aukera izan zuen, irudikapen adieratik urrun xamar dagoena. Arte praktika, haren bitartez Pintura eta batez ere Eskulturaren endelegamendu eta egikeran izugarritzko garrantzizkoa izan zena, zeren irudikapen eta ohiko materialen lanketatik, material denetara eta materialekin batera sortutako sintaxi era berrietara posibilitatea zabaldu baitzitzairen eskultorei (3).

Collagearekin, arte lanaren edo koadroaren materialtasuna azpimarratzera eta aldarrikatzera igaro zirela ahaztu gabe. Lehenago gogoratu behar dugu zein zen arte lanaren status bitxia: arte lana objektua bezala, "ikussezina" zen nolabait esateko, ikusgarria zena berak aipatzen eta ordezkatzeko zuena baitzen -irudikapenaren zioa eta funtsa adierazlearen "gardentasunean" datza-eta-. Lehenengo urratsak ziren eta Arteari bide berriak zabaldu zitzaizkion.

Objektuen zatiek, aldatu eta apaindu gabe sartuak -lehengaiaren materialtasuna, substantzia hartuta-, beren ezaugarri guztiak agertzen zituzten, gehi lanaren testuinguruan jaso zezaketeen metamorfosian edota eratorrian eskura zitzaizkion zentzu berriak. Kubistek arte lana objektutzat hartua, gehien nabarmendu zutena, bere eraikuntzarako modua eta zatien

arteko lotura izan zen. Beranduago bide honetatik, kubo-futuristak eta Dadaistak barnetaratu ziren ere.

M. Duchampek aldiz, industrialki eta sailean egindako objektuaren hautaketaz artistikoagatik itaundu zuen. Artistiko delako hori norainoko lotura zuen eskuztatutako teknikarekin galdetzeko hurrengo modura: non gertatuko zatekeen arte lana, berau sortzeko bere ekoizmenean ezinbesteko eskulana desagertaraziz gero? Non geratuko zatekeen arte lanaren gainontzeko eta askotan artelanaren axalezko edo eskulanaren apreziopelan gelditzen ziren baloreak edo Artearen gaineko gogoetak? M. Duchampek ekintzak, ready-madea-k artistikotasunaren gaineko gogoetarako parada handiagoa ematen zuen (4). Horixe da hain zuzen ere M. Duchampen keinuak gauzatu zuena (IV. 5. a. atalean sakonago ikus dezakezu).

Objektuaren erabileraz ere baliatu ziren artistak Dada izeneko mugimenduko partaideak ditugu. Hauek beren sozio-politiko eta Artearen gaineko kritika zela-eta, arte lanaren ohiko agerpen eta erabileraren aurkako jarrera defenditu zuten -Arte statusaren aurka ere-. Egilearen ohiko portaera aldatzeko helburuz, askotan iseka egiteko eta zalantzan jartzeko ere, eurentzat tradiziozko arte lanaren ezeztapena Arte jarduerarako ahalbidezko moduren bat zen.

Guzti honetan garaiko egoera sozio-politikoak zeresan handia zeukan (1go Munduko Gerra osteko sasoiaren kokatzen zela oroitu behar). Esperientzia krudel eta gogorren ondorioz, Arteaz eta arte lanez gizarterako harrera goibel eta ezezkorra erakutsi zuten. Zigortu edo mendekua hartu nahian, dadaistek Artea tresna edo arma egokia zela uste zuten, baina horretarako Artea bera, goitik-behera aldatu behar izan zuten.

K. Marx-ek, arte lanaren merkatal eta fetitxe balorea, besteak beste bereizi bazuen, garaiko Artearekin hautsi egin zuten dadaisten "zerak" edo arte lan horiek, K. Marxek esandakoarekin bat ez zetozela erraz ikusten dugu. Hondakin material eta hondakin estetikaz aritzen ziren, garaiko Arte estetika aurrerakoiaz jantzita zeuden arren, zentzu bako objektuak, gizartearentzat saskarrak eta iraingarriak ekoiztu zituzten, kritika egin ahal izateko, gizarteak objektu horien izaeragatik nekez onartuko eta "irentsiko" zituzkeela. S. Marchánek holan idatzi zuen:

"... Los dadaístas consideraron la 'simultaneidad', entendida como una sucesión sin coordinar, casual, como principio dominante en la vida cotidiana. Aceptándola como principio en la vida y en el arte, acudieron al 'collage' en todos sus géneros, pensando que el empleo de materiales no artísticos abocaría al 'anti-arte', a una superación de la frontera arte-vida...", (5).

Horrexegatik objektu horiek Artetzat hartu nahi bazen, Artea izan zitezen.

Collagearen praktikan, dadaistek, gizartean zeuden materia eta materialak erabiltzen zituzten, bere erabileraz Artea izan nahi ez zuen zerbait egin zezaketela pentsatzen zuten. Denborak bai Artea, bai gizartea edozein gauza onartzeko gai dela erakutsi digu eta holan Artearen tradizio eta izaeraren aurkako zaplastada zenak, objektuaren erabileran bide eta zergatik ez, tradizio berria zabaldu zuen.

Edozein materialaz Artea egiteko kapaza gara. Beraz, Artearen aurkakoa zenak erlazio berriak, aukera berriak irakatsi dizkigula esan dezakegu, batez ere ezusteaz eta aurreko urteetan pentsaezin ziren materialen elkartzeei esker. Azkenez, aurrerago ikusiko dugunez, beste Arte mugimendurentzat tradizio bihurtu zen. Baina ona izango da T. Tzara-ren olerkiak idazteko metodoa gogoratzea:

"... PARA HACER UN POEMA DADAISTA.

Coja un periódico.

Coja unas tijeras.

Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.

Recorte el artículo.

Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.

Agítela suavemente.

Ahora saque cada recorte uno tras otro.

Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.

El poema se parecerá a usted.

Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo... "

(6).

Denboran zehar aurreratzen, daukagun hurrengo Arte mugimendua Surrealismoa da, hainbat gauzatan Dadaren oinordekoa, (7). Biak gehien urruntzen duena Artearen ulermena edo gauzatu nahi zuten proiektua da.

Surrealistak ez ziren gizarte ordena eta baloreak iraultzen edo aldatzen saiatu, Errealitatearen usteari ezarritako hesiak zabaltzen baizik. Xede honetarako, surrealistek collagea laguntza ezinegokiago izan zuten. Automatismo psikikoa eta ezustea collageak aise sortzen zituen elkarte pentsaezinak ahaztu gabe. Horrela, surrealistek Errealitatearen esparrua ireki zuten, ametsa, eromena, harridura, jende arruntak ezinezkotzat jotzen zituen objektu eta irudien arteko elkartzeak agertu zituztenez gero.

Collagearen prozedura, bidimentsiozko mundutik, objektu mundura eramanda ere, oinarrizkotzat jo beharko genuke, batez ere bere medioz, erraz gainera, mundu edo irudipen arraro eta arrotzak burura eta eraiki daitezkeelako. M. Ernest-ek holaxe azaldu zuen prozeduraren ekarpena: "...

¿Cuál es la más noble conquista del collage? Es lo irracional. Es la irrupción magistral de lo más irracional en todos los dominios del arte... ", (9). Surrealistek berek egin zutena, nolabait ere Lautréamont-en olerki ezinfamatuagoak azaltzen zuena euren egiten ere (9). Objektuen laguntzaz, collagea metodo bihurtuta, A. Bretonentzat, Mundu arruntatik irten gabe, mundu liluragarriak sortzea ahalbidetzen zuen eta agian Munduan nagusitzen zuen objektuen eta gauzen nortasun printzipioa apurtzeko parada ematen zuen baliabidea zitekeelakoan zegoen.

A. Bretonek berak printzipioa zabaldu zuen ezustearekin bat egiten, beraz objektuak eta hitzak elkartzeko ez zuen inolako hierarkiarik, ez logikarik onartu, T. Tzararen metodoaren ildotik segitzen "automatismo psíquico" zelakoa formulatuz, (10).

Emandako urratsa ez zen edonolakoa izan, pentsatu behar dugu collagea metodo bihurtzen zenetik ez dago ea erabiltzen ez duen egilerik, azken finean S. Dalí-ren lanak ez al dira funtsean collageak? Horrela gertatzen da artista ea guztiekin, zeren nahiz eta teknikoki collagea ez erabili, collageraren aterramendua artisteengan mamitu, barneratu da eta lana egin nahi dutenean beti gertu daukaten.

Ondorengo urteetan praktika pittin bat gutxiago erabili bazen ere (J. Cornell-en lana gogoratu beharrekoa da), collagean oinarritzen zen ezustearen printzipioa beste modu sotil askotara azaldu zen, W. De Kooning-en lanez D. Waldman-ek hauxe idazti zuen:

"... De Kooning, como muchos de sus colegas, adoptó tanto las técnicas del collage Cubista como los métodos de composición al azar preconizadas por los Dadaístas para desarrollar este método de trabajo. Dicho método consiste en cortar o desgarrar, cambiar o reagrupar las imágenes hasta lograr una relación entre las partes que sea capaz de arrastrar la vista y el espíritu... ", (11).

R. Motherwell-ek pintoreak ere, garai berean egindako collageak, collagearen tradizioaren ondorengo zuzenagoak ziren, W. de Kooning-enak baino.

Baina urteak aurreratu ahala collagea eta batez ere berak zabaldutako Objektu Artearen (12), bidea berriro agertu zela ohar gaitzke. Lehenik Abstrakzioaren sakralizazio kutsu aurkako joera bezala, bigarren mundu hurbilaren aldarrikapen gisan, bai kritikoki, bai baikorki. Hirugarren arrazoia, Hannover-ren (1956. n), Düsseldorf-en (1958. n) izandako dadaista historikoen erakusketengatik, Dada izpiritu eta teknikaren berreskurapena gertatu zelako.

Praktika berrerabiltzerakoan, artistetatik R. Rauschenberg lehenetakoa dugu, honek bere koadroetan pintura materia eta gizarte kontsumistaren objektu edo objektu zatiak itsatsen hasi zen -"combine paintings" izenpean-. Objektu hauek zahartuta azaltzen ziren, galtze prozesuaren aztarnak

nabarmetzen zituzten. Zati hauen ondoan eta faltsukeri handiz, Espresionismo Abstraktu itxurako pintura zatiak burutzen zituen ere. Materialki K. Schwitters-en lanari zerraion, baina hainbat gauza dira bereizten zituztenak: hasteko eskala eta jarraitzeko, bien testuinguru, nahiz helburuak. K. Schwittersek Artea eta gizartea bere objektuekin iraindu nahi zuen. R. Rauschenbergekin aldiz, bere garaiko gizartearen estetika heterodoxoa aldarrikatu zuen (13), zahartasunak eta Pintura zetakek euren artean arrotzak ziren objektuei batasuna eman zien arren eta xede artistikoa argiro azaltzen bazen ere. (K. Schwittersen 1937eko "Mixture" deritzon collagea, eta R. Rauschenbergen 1959eko "Gift for Apollo" izeneko "combine painting" gogora ditzagun. Bien artean eskala aldaketa egoteaz gain, zenbait mudadura gertatu zirela nabari dezakegu).

Ildo honetatik, Neodada izendatu zuteneko partaide askok eta askok, objektuekin landu zuten. Eta hau ez zen Iparramerikan soilik agertu zen jarrera, Mundu osoan zehar gauza bera gertatu zen, European Fluxus edo Frantziako "Nouveau Réalisme-a" agertu ziren. Espainian "Neofiguración" eta beranduago Pop agertu zen eta izen horiekin antzeko zerbait gertatuz en, besteak beste, R. Canogar, L. Gordillo, A. Alcaín, A. Orcajo, Equipo Crónica, Equipo Realidad, X. Morrás eta Frantzian landu zuen E. Arroyo aipatuko ditugu, (14).

Pop Artea benetan ezaguna egin zenean, bere hedapenak collagearen estetika eta erabilera berrezarri zuen, bestela Independent Group-eko partaidea izan zen R. Hamilton-en lanarik ezaugarriena, "Just what is it that makes today's homes so different, so appering?", gogoratzea baino ez daukagu. Baina ez dezagun ahaztu, horretaz gain, collagea zentzu eta modu ezberdinetan erabilia izan zela.

Lehenengo kasuan materia eta material ezberdinak nahasteko collagea gertua izateagatik eta Horra hor W. Vostell edo J. Dine-ren lanak esaterako. Lan hauetan kritikoki eta collagearen printzipioz Munduaren irudien ordena, eskala eta zentzua proposatu zituzten era guztietako nahasketa eta konbinaketez iraulti zituzten. Teknika aldetik, paper puxkak eta objektuak eransteaz gain, beren lanetan serigrafia eta oihal argisentikortuak erabili zituzten.

Aipu berezia M. Rotella italiarraren lanak merezi du, bere lana collagea izan beharrean, "decollage" izenpean agertzen ohi zaigu. Decollage adiera hau bere sortze moduari lotua dugu. Azalduko dugu: M. Rotellak bere lanerako lehengaia hiriko hormetako kartel metaketak aukeratzen zituen. Hartuz geroztik zatika, atalka, kartel geruzak altxatzen zituen, estalita dagoena begibistan geldituz eta aldi berean, beste geruzetako zatiekin ikusgai gelditzen zela. Prozedurak surrealisten "cadavre-exquis" delakoarekin parekotasunak erakusten dizkigu, gehien bat ezustearen eta oharkabea dena maneiatzeko.

Denboraz honek erabilera zabalagoak ekarri zituen, bai Poparen beraren barruan eta beratik kanpo, horra hor E. Kienholz edo G. Segal-en "giroak" eta bestetik ohiko arte lana errefusatzen zutenen lana, "Happening"

delakoetan edo "Performance"-etan, adibide egokiak antzemateko objektua, teknika eta konbinaketa, pilatzearen erabilera eta poetikaren posibilitateaz esaterako, dena den ezin ahanzi honen aitzindaria izan zen K. Schwittersen "Merz" zeritzon lana.

Bestetik bidimentsiozko lanetan, irudiarekin aritzeko modu anitzeagatik, zein ikonografia eta konbinaketa motaren arabera lantzeko paradagatik, J. Rosenquist, T. Phillips, P. Phillips, P. Blake artistak kontuan edukitzekoak ditugu.

Pop Artean bereiz daitekeen hirugarren jarrera M. Duchampen ildotik jarraitu zuena izan daiteke. Hirugarren aukera honen jarraitzaileek eguneroko bizitzako objektuak Artearen medioaz eta gorputzez zerraldatzen zituzten, J. Johns, C. Oldenburg edo, A. Warhol batzuk esan arren. Material eta testuinguru aldaketa esanguratsuaz, artista hauek Artearen ekoizpen metodoaz eta Industriarenaz aztertu zuten. Horretarako, objektuaren itxura hartu zuten, baina egite prozesua, materiala bera, funtzioa eta proposatzen zutena, arte objektu eta arte Sormenari buruzko gogoeta baino ez zen, hor argi baino argiago euren ekimen artistikoaren nahia begibistan utz zedin. Kasu hauetan nahia ez zen inolaz ere erabilgarritasuna, lengoia artistikoaren erabilera baizik.

J. Johnsen kasuan teknika aldaketa adierazgarria dugu, zeren bere kasuan, motibo bat, edozein, pintatuta dagoenean, kolore eta pintzelada mota bat eskatzen baitu. Baian motiboa bera marraztuta edo grabatuaren bidez egina bada, beste bat. Ezberdintasunak Pinturaren lengoaiaren erabilerari dagozkiola ondoriozta dezakegu. C. Oldenburgen lanetan eskala eta material zein konstituzioa aldaketak ere kontutan izatekoak dira, zurruna bigun bihurtzen esaterako. A. Warholek prozedura mekanikoa den serigrafiaren "erabilera txarrak" berdina izan behar zuen irudia errepikanez-errepikapen aldatzen zelako.

Laburbilduz objektua zein zatia, objektua bera, Artea eta Artearen lengoaiaren gaineko hausnarketa sortzeko erabili zuten. Gainera, hauen lan guztietan, ohiko Artearen jaiotasun edo trebetasunetik hain gutxi gelditzen zenez, beren arretak kontzeptuen eremura jo beharko dugu.

Beraz, Pop garaian eta hainbat aspektutan bere oinordeko naturala den Hiperrealismoan, collagearen printzipioaz -hau da material grafikoen aukeraketa eta konbinaketaren funtsaren arabera aritzea esan nahi dugu-, landu zuten artisten zerrenda luzea dela argi dago. Azken hauen kasuan teknikaz hein handiz tradizionalak baziren, esku artean zuten erreferentea zeharo ezberdina zen. Hasieran Mundua bera bazen, artista hauentzat bere berregiketa edo bere irudikapen mekanikoa izatera igaro zen. Kasu honetan gaia ez zen ez erreferente aurreko sentsazioa, ezta bere inpresioa, baizik eta irudi inprimatuaren kalidade eta ezaugarriak dira irudikatzen zirenak. Egiatzapen honek M. Morley pintatzailearengana garamatzalarik:

"... La técnica de la cuadrícula, aplicada al patrón fotográfico, pasa, con Morley, de ser un recurso tradicional a

ser un método al que se aspira, la 'composición total' (all over painting), abstracción de la realidad y concretización del color equilibradas. La fotografía no se proyecta, sino que se reticula y recorta. Girando estas pequeñas cuadrículas alrededor de 180 grados, Morley las traspasa al lienzo, adecuadamente ampliado y reticulado y también girado 180 grados. 'Morley intenta pintar la visión misma' \*. Este concepto y el proceso perceptivo análogo tienen más importancia que el argumento del cuadro, que se juzga banal la mayor parte de las veces (cartel, tarjeta postal, folleto de viajes, tarjeta de recuerdo). No me interesa el tema en cuanto a tal, o la sátira o el comentario o cualquier otra cosa que pueda verse relacionada con él. (...). 'Considero el tema subproducto de una superficie' \*\*. Morley, el más espontáneo observador de la abstracción, puede desde 1969/70 seguir mejor este procedimiento visual de modo que, 'lo que desde 1964 había sido un realismo fotográficamente exacto con su fina, pulida mano de pintura, se disuelve paulatinamente en un cromatismo expresivo', densamente emplastecido en parte. Por supuesto, también en una obra como Regata se tiene tan poco en cuenta la regata como el hecho de transcribir un cheque americano como cliché del cuadro. La ampliación sobredimensional, y más aún el aséptico proceso de trabajo de distanciamiento, hacen aparecer extraños el cuadro y la letra hasta convertirlos en elementos cromáticos y formales casi objetuales...", (15).

Hau da bidimentsiozko motibotik bidimentsiozko euskarrira eginiko lekualdaketa, zuzena edo collagea tartea izanda, IV. 7. a. atalean ikutuko dugun "handmade readymade".

Garai bereko beste Arte ulermenek, ideia hutsaren esparruan aritzeko, kondaira, erreferentea eta Arte ideiatik at zegoen guztia alboratu zuten. Holan ohiko Artearen balore fisikoak direla-eta lengoaiaren eta materiaren "opakutasuna", hots zeinuaren irekidura, Arte lanaren desmaterializazioa aldarrikatu eta praktikatu zuten. Beste muturreko egikera, objektuen berezkotasunean aurkituko dugu -Minimalisten oharmen ahalik eta puruen desioan-. Ez dugu esango biek collagearekin zer ikusirik zutenik, gainera beren xedeak gure ikerketatik kanpo gelditzen dira, baina ukazina da ere eta alde horretatik aipagarria da, collageak teknika eta material aldetik eskaini zuen bide berriari esker zeukaten izaera eta itxura euki zezaketela eta hori besterik ez dugu seinlatu nahi: sailean ekoiztutako objektu industrialaren maneia, egilearen askatasuna bere lanean berak ez eginiko objektuak hartzeko eta erabili ahal izateko parada.



Urte batzuk igaro ondoren, 70ko hamarkada amaieran eta 80ko hamarkada hasieran, Artea modu tradizioaletara itzuli zen, Pintura eta Eskulturaren itzulera esan nahi dugu, aipamena eta zatiaren erabilera -gaztelaniaz "fragmento"- edo zehazkizunaren -gaztelaniaz "detalle"-, O. Calabresek zatia eta zehazkizuna bereizi zituelako (16), garai honetako lanetan ezaugarri nabaria dugu, bai kasu batean zein bestean.

I. 1. atalean genioenez "bricoleur" garaia izan zen eta holan espazioa eta lanak berak fisikoki zena eta bere tradizioa ehundu zituen, J. Schnabel, D. Salle, J. M. Alberola, Poirier senar-emazteak, Italiar transvanguardia deitua izan zena, etab. Guztiek, O. Calabresek idatzi zuen bezalaxe (17), beren lanari ekiteko Artearen Historia materializat aukeratu zuten eta hori garai honen sintoma zitekeen.

Bestetik, eskulturgile batzuek, Britain Haundian eta Alemanian (18), hasieran eta denboraz edonon, objektuen erabiltzeari eta ready-made praktikatzeari ekin zioten, baina ez hasiera Arterako zuen kutsu edo zama kritikoaz baizik eta Artearen tradizio zati baten jarraitzailea izateaz jabetuta. Hau da baliabide tradizionala erabiltzen zutela jakinaren gainean egonda. Materiala edozein izan zitekeen, bera gaia ez zelako. Adibidez, T. Cragg-en arazoa ez zen eskultura egiteko materiala, ezta materia bera, eskulturaren irudia, zein irudia eta materialaren arteko elkarrizketa, B. Woodrow-renen zaharturiko objektutik eskulturara ailegatzeko egite prozesua bere gaia zen, elkartze poetiko-fenomenologikoa R. Deacon-ena eta R. Mucha-k espazioa erreala, mobiliarioa, arkitektura eta eskulturaren arteko solaserako topagunea bilatu zuen, batzuk agertu arren.

Dena ez zen hor amaitu, aritze "hotzago" bila, J. Koons bezalako artistek Arte ekimena urruntzeko, objektu arrunten aurkezpenari eutsi zioten, berriro M. Duchampen estrategia zaharrera itzultzen, A. Warholen hutsalkeritik pasata. Zerrenda amaiezina dateke eta gainera gure lanetik guztiz kanpoko, asmoa prozedura honen maneiera hedatuaren ikuspegi orokorra eman nahi genuen eta hemen bukatuko dugu.

Amaiera gisa, erakutsi nahi genuena hauxe zen: alde batetik collagea astimatega izan eta gero Artearen esparruan, prozedura teknikotzat berrasmatua zela, kubisten garaian gertatu bezalaxe, collagea Mundua aipatzeko irudikapen tradizionalatik kanpoko prozedura gisa edo errealitate zatia zena eta errepresentatuta edo pintatuaren arteko tartea ikus zedin maneiatua izan zen.

Baita arte lanaren izaera berria gauzatzeko, alegia makina bezala natura ezberdineko atalez osatu zitekeela agertzeko modu bezala erabiltzen zen. Berari esker teknika, J. González-en eskulturak ekarri zuen iraultzaz oroi gaitzen, zein Arte egiteko materialak zeharo hedatu ziren, hainbat, ezen hemendik aurrera edozein, paper puxketatik, burdinetara, instalazio multimedietara heltzeko gauza izan zen.

Nahiz eta gure ustez bere etekin handiena ideien esparruan eman, collagea ez zen soilik gure ohiko Arte praktiketan erabilia izan, baizik Argazkigintzan, Zinegintzan, Musikan -kultoan nahiz popularrean- eta

Literaturan ere. Horri esker hain zuzen, Argazkigintzak objektibitateari eta lekuko fidela izateari utzi baitzion (argazkimuntaketari esker) eta beste arloetan egitura eta lengoaia erabilera berriak azaletu zizkien, Surrealismoan idazkera esperimentalak, W. Burroughs-en "cut-up" izeneko (19) edo Zinema popularrean O. Calabresek idatzi zituen S. Spielberg-en aipamenak, zein W. Wenders eta F. F. Coppola-ren pelikulen barruan zati eta zine formato ezberdin eta estilo aldetik heterodoxoen erabilera agerri izango genituzke.

Musikan ere, collagea gaur egungo hainbat musika kulta egileren konposaketarako estrategia edo modua dugu. Hartarako aurreko musikaegile batzuen zatiak hautatzen dituzte, hau da zatiak beren konposaketarako materialtzat hartzen dituztela eta ostean eraldatzen edota material berriarekin konbinatzen dituzte. Adibiderik garbiena, behintzat guretzat, M. Nyman-ena dugu, berak 93eko Irailan, Artelekun bere hitzaldian azaldu bezala (20). Bestetik musika popularrean, batez ere Iparramerikako musika popularrean, "sampler" izeneko teknika dugu. Teknika hau, aurreko Musika historian egon den oro, grabazioetan material bihurtuta, gaurko egunek, euren kantetarako berrerabiltzen eta beren materialarekin nahasten dute, kanta berriak sortuz.

Azken buruan ikusten dihardugunez, materialtasunari dagokion collagea, teknika soila izatetik, oinarriko lantresna eta zergatik ez, Artean (edozeinean) pentsatzeko eta aritzeko modu txit baliagarria izatera iritsi da - XX. mende amaiera honetan eta mende oso honen gauza asko esanguratzeko hitzmugarik garrantzikoena hain zuzen-.

Gure ikerketara itzultzen, collagea gure bi esperimentakuntza ereduetan ezinbestekoa da, bai L. Gordilloren atalaren erabileran, zein G. Richterren zehazkizunaren maneian. Eskuratutako argazki edo paper inprimatutako edo marraztutako puxka hura egoera, testuinguru berrian sistematzat hartu zutelako, beren bi esperientzia eta pentsakera ezberdinetan. Ikusiko dugun bezalaxe bi eratan eman zekigukeen:

a) L. Gordilloren kubisten antzerako sistema, zatiekin, beren aurreko osotasunari erreferentzirik egin barik, eraketara jo. Sistema berria holan osatzen zen: zatiek beren ezaugarriak mantentzen zituzten eta hala somatzen ditugu, baina ezin hasierako eta jatorrizko irudian zeukaten zentzuarekin, zeren beste irudien zati ezosatuekin konbinatu zirenez, emaitza berria zen .

b) Argazkia edo argazki zatia, neurri aldaketagatik osotasun bihurtuz, G. Richterren esperientzietan topatu dugun legez, "128 Ausschnitce von einem Bild" izeneko lanean edo "Zwei Gelbe Striche" lan bietan: "Strich (auf Blau)" eta "Strich (auf Rot)" 1979-1980ekoak, 1' 90 x 20 m. etako lan itzeletan. Gure oharmenarako eragindutako neurri handitzeagatik eta zehaztasun eta azalezko kalidadengatik, zehazkizuna zehazkizun bezala desagertu zaigula, lehenago esan dugun bezalaxe sistema bilakatzeko.

## AIPAMENAK.

1.- G. L. Ulmer-ren "El objeto de la poscrítica" saioa, "La posmodernidad", 129. orrialdea.

2.- "Tom Phillips, Works and Texts", 119. orrialdea

3.- "... Though it may attack the idea of art as illusion, it not disturb the logical context of the depiction..." W. Spies-en "Max Ernst. Collages", 16. orrialdea, hein berean W. Tuckerren "The Language of Sculpture" liburuko "Picasso: Cubism and Construction" izeneko 3. atalari garrantzitsua deritzogu

4.- "... La acción de Duchamp ha estado preñada de consecuencias para el arte del siglo XX. Profundiza, en primer lugar, en la propuesta cubista de superación de las técnicas tradicionales y aún más en la aproximación del arte a la realidad, ya que en estos objetos ésta es representada sin residuos imitativos. De este modo se inaugura la práctica tan habitual hoy en día de las 'declaraciones artísticas de realidades extraartísticas, así como la problemática epistemológica básica de la apropiación crítica y consciente de la realidad'. (...). Duchamp vuelve a recuperar en el objeto su apariencia formal, sometiéndolo a una descontextualización semántica que provoca toda un cadena de significaciones y asociaciones. La designación extraña, el nombre y su exposición museal eliminan la diferencia entre objeto de arte y objeto de uso. Pero en esta operación no liquida solamente las categorías tradicionales, sino que instaura una reducción metódica casi absoluta de la transformación del material y proclama que cualquier material puede ser motivo de una articulación artística. En el arte objetual el proceso artístico posibilita la realización de obras sin las premisas del conocimiento manual tradicional, apoyándose en la relación selectiva, lúdica, libre y reflexiva al mundo de nuestra realidad artificial. (...). Duchamp acentúa la voluntad y decisión, la elección del creador, que declara el objeto en obra de arte..." S. Marchánen "Del arte objetual al arte de concepto", 161. orrialdea.

5.- Ibidem 161. orrialdea.

6.- Tristan Tzararen "Siete manifiestos DADA", 50. orrialdea.

7.- "... A partir de 1922, algunos exdadaístas parisienses sintieron la necesidad de desarrollar una doctrina que les permitiera organizar sus ideas. Nació entonces el surrealismo, gracias a la acción de André Breton..." M. Ernsten "Escrituras", 24. orrialdea.

8.- Ibidem. 208. orrialdea.

9.- "... Hermoso como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas..." , ibidem. 198. orrialdea.

10.- "...Al interés que mostraban los surrealistas por el sueño y por la vida del inconsciente; interés que le llevó a proponer , como recurso fundamental de su escritura, la famosa 'escritura automática'. Escribiendo 'sin la intervención reguladora de la razón', ajenos a 'toda preocupación estética o moral', esperaban, como explicó Breton en su primer Manifiesto, rescatar el dictado mágico del pensamiento, recuperar su 'funcionamiento real'.

Esta propuesta, como se sabe, nunca llegó a realizarse plenamente. Y, de hecho, era difícil que se realizara. Como los propios surrealistas terminaron por reconocer, era inevitable cierta intervención de la conciencia ordenadora, en cuanto era inevitable cierto desajuste entre el dictado mismo del pensamiento y su traslado a la página. Pero a diferencia a lo que han sugerido algunos críticos, este hecho no representó ninguna derrota para el movimiento. En realidad más que aspirar a un automatismo puro, lo que querían los surrealistas, como explicó Breton en otra página de su primer Manifiesto, era lograr 'la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una sobrerealidad o surrealidad, si así se le puede llamar'... ". James Valenderren "Luis Cernuda y el Surrealismo: Algunos Comentarios Generales". "Surrealismo " liburu barnean, 154. orrialdea.

11.- D. Waldmanen "Willem de Kooning en East Hampton" testua, "Willem de Kooning. Obras recientes" katalogotik, zenbakirik gabeko orrialdea.

12.- Izendapen orokor hau nahiko ohikoa da, esaterako V. Aguilera Cernik zuzendutako "Arte Modernoaren Hiztegia"n, geuk erabiltzen dugun eran azaltzen da, 272. orrialdea.

13.- "... Desde 1955, el arte de Rauschenberg propone una estética de la heterogeneidad en la que partes divergentes retienen evidencias claras de sus orígenes dispersos... ". L. Alloway-ren "La evolución de Rauschenberg", Fundación Juan March-ek antolatutako "Rauschenberg" erakusketaren katalogoan, zenbakirik gabeko orrialdea.

14.- Honetaz, S. Marchánen aipatutako laneko IV. atala.

15.- P. Sager-ren "Nuevas formas de realismo" liburutik, 69.-70. orrialdeak.

\* M. Morley, U.Kultermannek aipatuta.

\*\* Documenta 5aren katalogoan, 15. atala, 37. orrialdea. F. Morley.

16.- "...Detalle viene del francés renacentista (y a su vez, obviamente, del latín) detail, es decir cortar de. Esto presupone, por tanto un sujeto que corta un objeto. (...). El detalle es definido, es decir, hecho perceptible a partir del entero y de la operación de corte. Sólo el entero y la sustancia de la operación permiten de hecho la definición del detalle, es decir, el gesto de poner en relieve motivado por el elemento respecto al todo al que pertenece. (...). Producir detalles depende de una acción explícita de un sujeto sobre un objeto y del hecho de que entero y parte están copresentes. (...). La función específica del detalle, por tanto es la de reconstituir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo sus leyes o detalles que precedentemente no han resultado pertinentes a su descripción. Conste como prueba que existe pruebas de exceso de detalle que transforman el detalle mismo: en este caso se han perdido las coordenadas del sistema de pertenencia al entero o incluso el entero ha desaparecido del todo. (...). Completamente diversa es la etimología de fragmento que deriva del latín frangere, es decir, romper. (...). El fragmento presupone, más que el sujeto de

romperse, su objeto. Sea prueba de ello el que el verbo romper posee un reflexivo intransitivo, romperse, pero no un reflexivo pasivo. A diferencia del detalle, el fragmento, aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está in absentia. De hecho, desde el punto de vista discursivo, la operación de la ruptura se ha introducido en un discurso histórico y no en un discurso con huellas de la enunciación. El fragmento se ofrece así como es, a la vista del observador y no como fruto de una acción de un sujeto. Esta determinado por el caso, si queremos decirlo de este modo, y no por una causa subjetiva. (...). El fragmento se transforma él mismo en sistema cuando se renuncia a la suposición de su pertenencia a un sistema\*.

\*( Es decir, cuando se presenta una obra fragmentaria de aspecto como verdadero y todo entero. En este caso falta su referencia, y su fragmento no presupone nada fuera de él, remite a su simple fenomenología)... ". O. Calabrese en "La era neobarroca", 86. ,87. ,88. ,89. eta 90. orrialdeak.

17- "... La suspensión de la fragmentaridad bloquea el proceso hacia lo normal y deja intacto lo excepcional; la autonomía del detalle, en cambio, transforma en hiperexcepcional lo normal. El sistema estético que deriva de ello es un sistema en perenne excitación.

En el lado opuesto respecto a las estéticas en origen, están las dos estéticas de la recepción. Aquella ligada al detalle podríamos llamarla 'estética de alta fidelidad' y diría que se trata de una valorización del placer de la perfecta reproducción técnica de una obra. En efecto, el detalle siempre es una reproducción, dado que se trata del aislamiento de una porción de la obra. Por tanto, insistir en los placeres de detalle significa insistir también en la calidad de la reproducción misma. (...). Igualmente se puede reconocer una estética de la recepción basada en el fragmento. Ésta consiste en la ruptura casual de la continuidad y de la integridad de una obra y en el gozo de las partes obtenidas y hechas autónomas... ". Ibidem. 103. eta 104. orrialdeak.

18- Gai honetaz bi katalogo interesgarri aurkitzen dugu: bata "Entre el objeto y la imagen" deritzon erakusketarena eta bestea "Hacen lo que quieren, Joven arte renano".

19- "... Cut up delako hori zer den eta nondik datorren ongi ikasteko izen bat ikasi beharra dago aurrenik, Brion Gysin. Honek esan zuen 1959. urtean: idazteak 50 urteko atzerapena darama pinturarekiko. Eta tesi latz honek bultzaturik berria zitekeen zerbaiten bila hasi zen, zer aurki zezakeen seguru ezin zuelarik jakin. Eta hala ustekabeen cut up delako hori aurkitu zuen. Baina bere ustetan, hasiera batean, hura ez zen metodo berri bat baino idaztea pinturaren parera iritsi zedin. William Burroughs, zeinek ez zuen inolako parterik izan metodo hau asmatzen, izan zen ordea cut up honen garrantzia berehalaxe ulertu zuena. Garai hartan Burroughs Tanger-en ari zen gerora "The naked lunch" izango zen liburuarekin burruka batean eta ohartzan zen ez zeukala esku artean behar zuen tresna, bila ari zen tresna baliagarri bat fikzioaren mekanismo guztiak deseraikitzeke. Horrexegatik ez zen kasualidade hutsa izan Brion Gysinek berehala aditzera eman bazion ere bere aurkikuntza berria, bazekielako aspalditik zebilela Burroughs optika berri baten bila nolabait liburu hura osatzearen. CUT UP izan zen optika berri hura.

Cut Up kupidagabeko makina batean testuak suntsitzeko metodo mekanikoa da, oreka semantikoa hankaz gora jartzen duen makina azaldagarria. Halaxe esplikatzan zuen William S. Burroughsek nola erabili behar zen teknika edo metodo berri hori: Har ezazu testu orri bat eta erditik marra bat egin ezazu goitik behera eta beste bat horizontalki ezkerak eskubira. Orain lau testu multzo dauzkagu: 1, 2, 3, 4. Orain marrei jarraituz moztu eta jarri ezazu

laugarren multzoa lehenengo multzoaren ondoan, eta hirugarren multzoa bigarren multzoaren ondoan. Irakur ezazu orain berdiseinaturiko orrialde hori.

Teknika edo honen aztarnen bila hasten diren kritikoak Dada mugimenduraino urruntzen dira. Jakina da Tristan Tzarak, bere "Manifestuak" obran, hauxe proposatu eta egin zuela: zatitu egunkari bateko orrialdeak, ebakitako hitzak sonbreru batera sartu eta gero nolana atera. Handik gutxira Marcel Duchamp-ek alde zuzenetik eta itxura denez elkarrekin zer ikusirik ez zuten lau testu ezarri zituen koadratu baten lau etxetxoetan. Agian horregatik eta hasiera batean cut upak bakarrik erabili izan ziren egunkarietatik edota gutunetatik hartutako testu laburrekin. Estrategia honen arabera behin orrialdean baturik bertatik sortzen ziren bi mezuek erakusten zuten hirugarren baten presentzia, beti erakusten zuena aurreko biak esatera ausartzen ez zirena. Eta operazioa amaitu ondoren horrela loturiko zatia automatikoki fikziotzat onartua izan ohi zen. Eta berdin zen, esate baterako, bi entsegu matematikoaren zatia batzen baziren ere, horrela sorturiko testuek beti baizuten kutsu narratibo bat, enigmatiko samarra agian lehen irakurketa batean, baina adierazgarria azken finean eta batzuetan aurreikuspenez blaiturikoa.

Hauxe da garbi ulertu behar den ideia bat: berezkotasuna ez da desiatu behar den ezer; baina sar daiteke ustegabeko edo berezkotasunezko ukitua guraize batzuen bitartez... ". J. M. Iturraldearen "Cut Up Proiektua" deritzon artikuluan, "ZEHAR" aldizkarian, 19. zenbakia, 8. eta 9. orrialdeak.

20- F. Jarauta-k, 93eko Irailean antolatutako "Pentsatu-Osatu/Eraiki-Biztandu" izeneko mintegia, jakin arlo ezberdinetako autoreek parte hartu zuten, haien artean, Irailaren 14ean M. Nymanek aitortu zuen, berak hainbatetan konposatzeko, bera lana beste egilearen pieza baten batean oinarritzen ohi dela, hantxe H. Purcell eta P. Celan-en\* testuren bat aipatu zituen.

\*Hauek dira ikerketa honen egileak jasotako erreferentziak, inon ez baitaude argitaratuta.

## IV. 5. IRUDIKAPEN KRITIKARAKO BI EREDU.

IV. 5. a. eta IV. 5. b. ataletan, mende hasierako abangoardietan jardun zuten eta Surrealismoren ingurutik murgildu ziren bi egileren lana aztertuko dugu. Biek, lanean oso bestelakoak ziren arren, ohiko irudikapenaren deseraikitze edo aurkako jarrera mantendu zuten eta horrengatik elkarren ondoan kokatu ditugu.

Bata M. Duchamp egile frantsesa dugu eta batik-bat bere ready-maderen inguruko kezkez kargutuko gara. Ready-made izeneko lan hauek, ohiko Artean "egitea" uste zenaz zalantzan jarria eta ukatua zen.

Bestea, R. Magritte belgiarra da. Berak Pintura lan barrutik, irudikapenaren mekanismoak, kontzeptutik eta ikus-paradoxez baliatuta, egiantzekotasunaren printzipioak desmontatzeari ekion zion. XX. mendeko Pinturan, irudiaren erabileran, modelo hausnarkor eta azkarra izateagatik garrantzitsua dela dirudigu.

### IV. 5. a. MARCEL DUCHAMP.

Artearen eratorrian eta hainbat egile zein mugimendu ezberdinetan izan zuen eragina dela-eta, berarekin hasiko gara. Hasteko bere kokapen pribilegiatua argi eta garbi erakusten duen O. Paz-en esaldi hau erantsiko dugu: "... Una 'obra' que es negación de la moderna tradición de obra... ", (1).

Bere lanak sasoi eta alde anitz dauzka. Pinturan zenbait ismo barruan egin zituen ibilbideengatik ez ezik, berak asmatutako eta irekitako bideetan burutu zuenagatik ere, azpimarragarriak esaterako: ready-madea, assenblagea, optiko Artea, Artearen alde linguistikoa.

Orraitio, XX. mendean zehar agertu diren mugimendu eta egile askorentzat M. Duchamp aitzindaria izan da: Pop, "enviroment" eta halakoetan murgildu ziren egileei, teknikari dagokionez ready-madearekin objektuaren erabilerarako bidea erakutsi zielako, zein kontzeptualki ready-madeaz, arte lanaren egitea bera errefusatu omen zuelako. Ideia hauek, azken finean irudikapenaren amaiera eta Artearen gaineko gogoeta direnak argiro azal dakizkigun, arte lanaren alde fisikoa nolabait zokoratu nahi zela adierazi nahi dute. Azkenik esandakoarekin batera, egilearen Sormenez gogoeta asmatzeaz gain, esan bezala, Sormenari bideak eta moduak eskaini zizkion.

Arte sortze eta egiteari uste zaionari eginiko kritikagatik, M. Duchampen lan guztietatik, pinturak eta bestelako lanak albo batera utzita, ready-made delakoak soilik hautatuko ditugu, egile hau eta bere lanak soil-soilik tesia osoa egiteko modukoak direlako. Zokoratutako lan batzuk, XX. mende honetako lanarik garrantzitsuenetakoak direla onartzen dugun arren (adibidez "Nu descendant un escalier, n° 2" edo "La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même, (Le Grand Verre)"), (2).

Ready-made hitzmuga behin baino gehiagotan azaldu eta azalduko zaigunez, zer den eta zer nolako ondorioak dauzkan eta edukiko dituen aztertu eta ikusi beharrean gaude. Goazen ba beraz, ready-maderen esanahia, zentzua eta aterramenduak ikusten.

Ready-made hitza -jada egina itzul liteke-. Ekintza honetan datza: eskuz edo industrialki aldeztu aurretik eginiko objektu guztien artean, egileak haietako "bat" aukeratuz geroztik, Arte arloan aurkezten duela eta egileak, soilik bere hautaketarekin objektuaren Arte kondizioa bermatzen du.

Hain laburki esanda, ready-madeak zalantza hau agertu zuen: edonor gai zela hautaketa artistikoaren ekintza hori aurrera eramateko, beraz artistaren statusa -teknika ezagumenduari, zein erromantikoengandik uste zitzaien izpiritu gorenari zegokionez, (3)- zalantza horrek jota gelditu zen.

Erantzun bila, lehenbiziko ready-madera joko dugu, bere testuinguru egoki eta konplexuan kokatuz gero, erabaki horren arrazoa topatzea itxaropena dugu-eta.

"Nu descendant un escalier, n° 2" lanarekin izandako arazo eta iskanbilak zirela-eta -Parisen kubisten aretotik kanporatua eta EE. BB. etan "Armory Show" erakusketan lanarik eztabaidatuena-, M. Duchampek bere askatasuna edozerren gaineratik defenditu nahi izan zuen. Horretarako ez zuen ez Arteaz bizi nahi izan, ezta Artearen lepotik bizi ahal izateko bere burua makurtu gura. Horretaz gain, 1912. urtean "La Mariée mise à nu par ses Célibataires même. (Le Grand Verre)" izeneko lanarekin bueltaka hasi zen, N. Yorken, fisikoki 1915. urtetik 1923. urtera horretara dedikatzen. Egoera honetan Sainte-Geneviève liburutegian lanbidea aurkitu zuen eta 1913. urtean N. Yorkera lehen aldiz abitu zuen.

M. Duchampek astimate gisa "Roue de bicyclette" gutxi gora beherako lehenengo ready-madea asmatu eta eraiki zuen -M. Duchampek zioenez, gurpilari biraka begiratzea suaren txinpartak so egitea bezain atsegina zelako-. Lana aulkitxo gainean, gorantz jarritako bizikleta gurpila besterik ez da, bere lantegian zeukana eta bere geriza adibidez 1918eko "Tu m'" lanean aurki dezakeguna. Bere lehenengo ready-made "sensu stricti" 1914eko "Port-bouteilles" izan zen eta bere zuzendutako lehenengo ready-madea 1914eko Urtarrileko "Pharmacie".

Ready-madearen izena bera, 1915.n EE. BB. etan asmatua izan zen, hantxe "Independants" zeritzon Arte berriaren erakusketa aske eta zabalera M. Duchampek, R. Mutt ezizenez, "Fontaine" famatua aurkeztu zuen. Txisontzia baino ez zen lana, epaileek onartu ez zutena. "The Blind Man" aldizkarian sinatu gabeko artikuluan -baina seguruen da M. Duchampek



berak idatzitakoa zela- R. Mutten arrazoiak eta ready-maderen zentzua agertu zen, (4). Berak ez eginiko objektua Arte aurrerakoien arloan errefusatu zuten. Horrekin EE. BB. etako egile aurrerakoien lehenengo kontraesana lortu zuen, 1915eko irailean, bertako "Arts & Decoration" aldizkarian "A complete reversal of opinions by Marcel Duchamp. Iconoclast" izeneko artikulua argitaratu zen, bertan M. Duchampek Arte zaharra eta klasikoaren aurkako joera erakutsi zen. EE. BB. etan Arte europearrak ari zela-eta, aldi berean EE. BB. etako adituek berriaren jabetza beren eskuetan zegoela ulertu nahi izan zuten.

R. Mutten "keinua" M. Duchampen ikonoklastia unibertsala eta sakonagoa zela argi eta garbi erakusten zuen. M. Duchampek planteatu zuenez, bere ekintza Artearen jatorrizko zentzu etimologikoaz hausnartzen zen. "Ars" hitz latina da eta egiteari lotua da -Artea, teknika, artisautza-. Beraz M. Duchampek bere gogoeta horretara zuzendu zuen: Artea, "egitea" besterik ez zen edo "fisikoki aritu gabe" Artea egon zitekeen ere? Galdera ez da edonolakoa eta ready-maderen gakoa horren inguruan datzala susmatzen, barrurantz segitzen saiatuko gara.

Galdera eta zentzu anitz topatu dugu ready-madearen inguruan. Arte lana dagoeneko, soilik egite fisikoan, asmatzen eta eraikitzen ez zenez, horixe bera zela-eta, teknikaren ezagumendutik, Arte lanabes guztietatik askatzen zela esan daiteke. Edonork egin ahal izateagatik, Sormena demokratikoago egin zela ere esan dezakegu, baina esandako azken hau egiletza edo egilearen aztarrarekin arraragotzen zaigu, zeren egilezak berak objektu arruntaren Arte maila bermatzen baitu. Ondorioz, aurretiaz esandako egiletzaren alde demokratikoa egilezak ezeztatu dezake, egilezak edonork egin ahal izate hori kolokan jartzen baitu.

Azkenez, Arte Instituzioaren ahalmena edozein gauza onartzeko eta berarekin bat izateko agertu nahi dugu. Kasurako ready-madea bera daukagu. M. Duchampek eginiko keinua Artearen konbentzio eta balore guztien kontrako ez keinua, baizik ekintza suntsitzailea izan zen, denboraz lan egiteko era eta tradizio bihurtu zena. Alde batetik, Artearen ahalbide eta baliamentuak hedatu zituen eta bestetik, M. Duchampen ekintza antiartistikoa indargabetu zuen, berau ere Artea zelako.

Goazen banan-banan, azken pasarte honetan esandakoarekin. O. Pazek idatzi zuenez, ready-madea, Impresionismotik Artean egokituak ziren ofizio eta materialetarako gustoari egindako oldakor eta kritika izan zen, (5). Bere ekintza artistikoagoa egin nahian, hautaketa ez zen gustoaren arabera zuzentzen -ona edo txarra-, neutralidadearen arabera baizik. Era horretara gustoa zen Artearen beste balore bat gehiago errefusatu ahal izan zuen, O. Pazek hitz hauetan kabitzen ez dena hain zuzen: "... belleza de indiferencia...", (6).

M. Duchamp demiurgo gisan endelega ez dezagun, berak hautaketa ekintza, arin eta ahalik eta garbien egin nahi zian zuen, objektua aukeratu eta badago. Honela ez zegoen gainontzeko bertuterik atxekitzerik. Ekintza

honen zentzua, errepikapenan hutsal ez zedin eta azkenez ekintzan baloreak aurki ez zitzaten, egileak ready-madeen kopurua murriztu zuen, (7).

Noiz edo noiz, bere bidea metodotzat onar ez dezagun, azken keinua egin zuen gure eskuetatik alde egiteko. Kasu honetan erabili zuen baliabidea hain gustokoa zuen ironia izan zen. Ironiaren bidez "hautatzearen" keinu hutsa urruntzen zaigu, helezin eta iraunkorrago bilakatzen. Normalean ironiaren sartzapena bere lengoia unibertsoaren irudimenezko ireki eta askearen bitartez lortu zuen, izenburuaren bidez hain zuzen -berarentzat arte lanaren osagai fisikoa zena ere- edo objektuaren aurreko erabilera edo somaketa ezeztatzen eta zailtzen zuen esaldi edo eskuhartze ezberdinen bidez, (8). Esaterako "zuzendutako ready-made" hauetan hori bere sistema izan zen, "Pharmacie", "Apolinère enameled" edo "Peigne". Modu horretara berak bere burua salbatu zuen eta errekurtsioa ez zitzaion agortu, beste batzuek mimetikoki errepikatu bazuten eta badute ere.

Ohiko demiurgo arte egilearengandik bereizten duena ere, Arte praktikarako jarrera urruna da, "Tu m' " koadroarekin 1918. n Pintura ekiteari utzi zion. Eta "La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même. (Le Grand Verre)" lana egin ondoren, Arte egitetik sartu eta irten eten gabe egin zuen. Boalda batean grinaz jardun zuen eginkizun bakarra xakea izan zen eta horrela Arteak bere bizitzan betetzen zuen leku urria agerian utzi nahi izan zuen, nahiz eta berak zioenez: "egilea beti arnas egiten ari da".

Dakigunez, M. Duchampek urrun mantendu arren ez zuen Artea behin ere ahaztu eta adibidetzat daukagu, izkutuan bere bizitzaren azken urteetan, 1946. urtetik 1966. urtera "Étant donnes: 1°. La Chute d'eau, 2°. Le gaz d'éclairage" egiten jardun zuena, betiko Arte produzitzeari utzita zeukala uste zutenetzat eta horrexegatik goraiatzat zutenetzat asmatutako azken keinua.

Bitartean, bere lana tradizio eta eredu bihurtuz geroztik, zenbait egile aitzindari izendatu zuten eta berak jorratutako ibilbidetik abiatu ziren -50ko, 60ko, 70ko, 80ko eta 90ko hamarkadetan, Neodada, Pop, Povera, Kontzeptual edo azken urteotako ismo guztietan-. M. Duchamp ezbairik gabe, paradigma eduki zuten eta eduki dute, nahiz eta euren artean dauden ezberdintasunak, handiak eta bateraezinak izan -esaterako ready-made hutsa eta "combine painting" edo "assenblagea" artean dagoen ezberdintasuna edota, J. Johns, R. Lichtenstein, M. Morley edo J. de Andrea-ren "handmade readymade" sailkapen barruko lanak eta J. Beuys-en objektuen erabilera sendagarri eta mitikoen artekoak-.

Denen arteko urrunera handia bada ere, guztiak adar batetik abiatu ziren, M. Duchampi esker, Arte berriaren enborratik irten zen adarretik.

#### IV. 5. b RENÉ MAGRITTE.

René Magritteren lanean gehien axolako zaiguna, hau izango da, irudikapenerako, irudikapenaren barru-barrutik eginiko kritika edo baloreen iraulketa. XX. mendean kokatuta, irudikapena kritikatzera edo hari bizkarra ematea ez zen bat ere berria izan, baina bereziki kontutan izatekoa hau dugu: R. Magritteren kasuan Pintura figuratiboaren mugak behin ere ez igaro barik, gertatzen zela J. Berger-rek idatzi zuen bezalaxe (9).

IV. 1. atalean ikusi legez, irudikapena mendez mendeko lorpena izan da, lehenengo sailkapen eta itxurapen orokorretatik, gauzarik partikularrenetara, datu zehatzenetara (10), geroago eta batez ere Mendebalean, kondairaren bila abiatu eta egokitu zen (11). Hori lortu nahian, Pinturak, bere kodea asmatu, erarri eta akordatu behar izan zuen. Ibilbidean, ikusleak irudien zentzua ulergarri eduki zezan, Pinturak gauza denen irudikapena tipifikatu edo arautu behar izan bazuen ere, zeren eginkizun honetatik garaile irten ahal izateko, ulermen zehatz baino zehatzagora iristeko eta zeinuen unibertsoan, zentzu bidaltze okerra ez hartzeko, estuki eta zalantzarik gabeko eran lotu behar izan zuen zeinua eta ordezkaturazena.

Holan Pinturak izakiak, nahiz pertsonaiak xehe esanguratu edo azaldu nahi izan zituenean, erabiltzen ari zen kodetik arrotz ziren baliabide ezberdinez lagundu zen, esaterako: koloreen sinbologia, eginkizunak, keinuak, eskalak, ikonologia, edo testua bera. Era honetan, ezbairik gabe errealitatearen bat zeharo harrapa eta itxi zezaketen datu metaketez irudiaren lengoaiaren zentzuaniztasuna indargabetzen, errealitate horren zalantzarik gabeko islada bilakatu zen. Islada diogu eta ez gara erratzen, isladak gorputzik ez baitu eta azalean suertatzen delako. Era berean, Pinturan kondairak nagusitzen duenean, gauzek axaleko irakurketa soila daukatela esan genezake, beren gorputzasunaz ikuslea ez da bat ere kezkatzen eta irakurketak edo ikustaldiak, zuzen-zuzenean, arte lanean ordezkaturako objektu edo gertakizunetara bidaltzen duelako.

Irudikapenaren testuinguru honetan, gauza bakoitzak bere alde ezagungarriena erakustea oso garrantzitsua izango da, hainbat, ezen bere ezaugarrietarik errazen sailkatzen dutenak, azken buruan esandako irudikapena suerta dadin, egokitasun eta konbenientziaren arabera ematen diren. Baita ere egia da, lengoaiaren erabileran, ikusleari eskatzen zaion kidetasuna gero eta handiagoa izaten dela eta hein berean egileak ikuslearekin hartzen dituen lizentziak askeagoak omen direla ere.

Beraz irudikapena baldintza batzuen barruan ematen da, bestela ez dago ez ikusleak duen arte lanaren aurreko itxarokizunik, ezta ez da osteko ilusioa sortuko.

Hau historiaren lorpena izan da. Gure kasuan, Pinturak irudikapenerako, ordezpenerako baliabideak asmatu, eratu, erabili eta akordatu zituen, objektuak edota izakiak sailkatutako bere ezaugarririk ohikoenekin, ezagungarrienekin agertu zituelarik. Hor, ikuslearen endelegamendurako mailak bereizi beharko lirake. Kasu batzuetan kodifikazio handiagatik, ezagutza berehala ematen da eta beste kasu

batzuetan ezagutza izateko, lanak esan bezala, ikusleari kidetasun askoz handiago eskatzen dio, irudiaren kodifikazioa txikiagoa edo egileak lanean hartu dituen lizentziengatik, interpretazio ahalegin handiagoagatik, ikusleari irudietarako prestakuntza handiagoa eskatzen zaiolako.

R. Magrittek irudikapenean kokatua, bere paradoxekin edo irudikapenean ahaztu ei ditugun ezinbesteko baldintzez landu zuen. Ezin ahortzi ere ez, zein den irudia agertzen den testuingurua, alde aurretik esan bezala, askotan horrek kategoria unibertsalatik, izendapen zehatz baino zehatzenera bidaltzen gaituela, adibidez: pertsonai baten zenbait atributuk errege bihurtzen dute; Enziklopedien testu eta irudi eskematikoa arteko ehuntzea edo prentsa argazkia eta bere azpian agertzen den testua, egoera "x" izatetik, testuak seinalatzen duen egoera horixe bera izatera igarotzen dela buruan izan dezakegu. Hori da R. Magrittek bere lan burutzeko aukeratu zuen saila, kategoria eta ohiko usteena. Azaldu nahian lehenengo adibidera jo dezagun orduan.

Agertzen dugun 1926eko "La trahison des images (Ceci nes pas une pipe)" . izeneko lan honetan, R. Magrittek hain gardena izaten ohi den testu-irudi elkartzea aukeratu zuen, baina ez beti gertatzen den moduan, batek bestea baieztatu dezan, irudian edo testuan azaltzen dena aski argi ez balego edo. Ez, honek enuntziatu biak bestelaka daitezela eragiketa burutu zuen. Eragiketa honetan datza: Entziklopedia ilustrazioa itxuraz egiten duen irudia -pipa-, ikusle arruntari ezagutza erraz ematen dio. Eta irudikapenaren mekanismoa hola suertatzen da: ikuslea Irudimenezko objektu guztien biltegira jo eta piparekin berarekin itzultzen da. Bidaltze horren ostean marrazkia, jada ez da paperean lapitzaz edo tintaz zirriborratutako lerro multzo hori izango -sentsaziorik fisikoena-, aipatutako objektua berau baino. Honaino irudiarekin betiko erabilera jarduten du, hurrengora goaz.

Azpian irudiaren azalpen gisa, testua itsatsi zuen eta hortxe ustezko "kontraesana" sortuko da, zeren testuak, irudiak errepresentatzen duena ukatzen baitu; testuak holaxe dio: CECI N'EST PAS UNE PIPE.

Kontraesana esan dugu, baina M. Foucaultek ondo idatzi zuen moduan, nonbaiten kontraesan edo kontrajarria izateko, alde batetik, kontrajartzen direnek mota bereko enuntziadoak izan beharko lukete eta kasu honetan ez dira honelakoak, zeren bata marrazkia eta bestea testua den. Bestaldetik adibide honetan, testuak agertzen duena gezurra ez delako, egia baizik, -pipa inolaz ere ez delako-. Aurrez aurre daukaguna objektiboki adieraziz gero, marraztuta eta idatzitako papera besterik ez da, beraz inon ere ez dago piparik.

Gertatu dena haxe izan da, irudikapena hain ohiko eta gertua egin zaigunez, bere bidaltze mekanismoa barneratu, nahiz mekanizatu egin dugula eta irudia ikusi eta somatu beharrean, ezagutu ondoren ezagutze kodeen bitartez, automatikoki objektua agertzen zaigu.

Pinturak, Entziklopedietako ilustrazioek, prentsa argazkiek, betidanik testuarekin ehunduta edo ados jarrita, aipaturiko objektua edo gertakizuna ahalik eta estuen zentzua ixten ahalegintzen dira (12), hainbatetan irudia,

testua edo biak batera bitartekaria baino ez direla, berezko gorputz gabekoak, berez garrantzi gabeko imajinak, esandako zeinuen gardentasuna dela eta, erreferentia egole egiten dute .

Horrela agertuta, testua eta irudia betiko testuinguruan, elkarri dagokio, R. Magrittek testua eta irudia balizko eztabaidan aurkeztean, irudikapenaren funtsa kolokan jarri zuen. Ekintza horren bidez, gure aurrean dagoena - irudikapenaren eragiketak estaltzen duena-, begibistan uzten, zentzu bidaltzea eten egiten du. Hau aipatutako "La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)" lanaren ateramendurik handiena litzateke.

Beste ondorio bat, guzti honetatik egin daitekeen irakurketa eta lengoaien erabilerari dagokio. Lengoaia biak -marrakia eta testua- modu honetara erabilita, ohiko usaeraz gain -zentzu eta irakurketa bakarrekoa- R. Magritte egileak, egile guztientzat lengoaien arbitrariotasuna aldarrikatu eta eskuratu zuen, askatasun guztia Artearentzat. Hau berau "La table, l'océan, le fruit" eta "La clave des songes" deritzen lanetan irudia ez dagokion izen eta sailkapenarekin aurkezten digunean proposatu zuen.

XX. mendea irudikapen mota baten agorpena dugu. Krisialdia, XIX. mendean inpresionistekin hasita, baina XX. mendean aukerabideak azaldu dira, besteak beste, M. Foucaultek agertu zituen W. Kandinsky eta P. Klee, bata lan abstraktuaren bidetik abiatzen dena eta bestea, bere unibertsoa eraikitzen duena (13). Bikote honi duten esanahiagatik, geuk M. Duchamp eta P. Picasso gehitzen dizkiogu; lehena dagoeneko IV. 5. a. atalean agertuta, Arte ekoizpenari egindako balore iraulketa eta zabalduetako bideagatik eta bigarrena irudikapen tradizionalan berak bultzatu eta asmatutako bide berriagatik -batez ere espazioa eta figurak lantzean-. Aldiz, esku artean daukagun R. Magrittek lehen esan bezala, "guztion itxurapenak" alboratu gabe, itxurapen hauek bere lan saila hautatu zituen.

R. Magrittek Publizidadean landu zuela gogoratzeak, hausnarketa txikirako parada emango digu. Esaterako, ez al da aurreko pasartean aipatutako "guztion itxura" Publizidadearen lengoaiak nagusiki erabiltzen duena? Horrengatik, Entziklopedietako irudiekin gertatzen den legez, Publizidadearen irudiak guztiok ulergarri ditugu.

Esplikatzeko saiatuko gara; R. Magrittek lengoia standard-ena erabili nahi zuen, lantzeko modu arrunt eta ezagungarria, inpersonala esanenez ere, kontzeptu irudiak estuki heltzen eta horretarako azaleko eta Pintura gainontzeko balore batzuk ez zituen aintzakotzat hartu. Hau ikusle guztiongan ailegatzeko era dela oldozten dugu, baina R. Magrittek konbentzioak, zein ohiturak ezarritako ezaugarriak, zorrozki lekuz trukatu eta zeharkari balorez aldatu zituen, ondorioz, nabarmenki konbentzio bezala azalduko zaizkigu.

R. Magritteri buruzko bigarren adibideak, Publizidadearen itxurarekin zer ikusia du. Horra hor, R. Magritten lan ezagunenak ditugu; erretratoak, uestezko ohiko ikuspegiak eta eraketak. Horietan irudikapena, bere erarik standardenean maneiatu zuen. Lehenengo begiradan, bere "facturan" ez dago inongo manierismorik, ezta irudikapen sinpleen eta endegarrienetatik

desbideratzen gaituen ezer. Hala bada, non dago bere irudikapenaren zalantzan jartze hori?

R. Magrittek sotilki, irudikapena posible izateko, Pinturak historian zehar garatu zituen sailkapenak nahaspilatu zituen, sailkapen horiek irudikapenak ezinbestekoak ditu. Horiek elementu eta zeinuen arteko antza, zein bestelako elementuen eta dagozkien bestelako errepresentazioen arteko nortasun berezia bermatzen dute, horrengatik dagoeneko aipatua daukagun M. Foucaulten esaldia berriro gogora ekarriko dugu, zeinuaren plano bien lotura, Mendebaleko irudikapenean zertan datzan gogoratzeko: "... la equivalencia entre la semejanza y la afirmación de un lazo representativo...", (14). Guzti horri esker koadroaren irudikapenaren bidaltzea ematen zaigu, gizakiak, animaliak, belarrak etab. ezagutzen ditugu, Pinturak irudikapenaren testuinguruan, bere ezaugarri batzuk finkatu dituelako, azkenez ezaugarriak konbinatzen eta berriak asmatzen, hasierako adierazpen orokorrenetatik xehenetara ezagutu ditzakegula.

R. Magrittek kartelgintzan landu zuenez, irudien ikus komunikazioaren iragazte mekanismoak ezagutu zituen. Irudia ahalik eta jende gehienara iristeko, modurik kodetuen eta ezagungarrienean azaldu behar da, orraitio eta lehenago agertu bezala, Pinturaren baloreak erabiltzea ez zatekeen burutazio zuzena izango, irudiaren komunikagarritasuna galdu edo sikiera gutxi zitekeelako -R. Magritten lanean, bere "Renoir" sasoi salbuespen bakarra dugu-.

Paradoxa bere tresnarik onena izan zuen. Logikak eta usadioak eskatzen edo agintzen zuenaren orde besterik zerbait agertuko zaigu. Honi P. Gimferrek "transgresio-nes de la verosimilitud" zeritzon, (15). Guztiok gure gorputzak haragizkoak direla dakigu, baina 1927eko "Découverte" delako lanean egurrezko atalak azaltzen dira, beti konbinaketan erabiltzen zituen irudi edo ezaugarriak Irudimenezko arrunt eta orokorretatik hartuak direla azpimarratzeari garrantzizkoa deritzogu.

Beste kasu batetan, irudimena eta figuraren tradiziozkoa den "ondina" zeharo aldatu zuen, gorputz erdi biak lekuz trukatzeko, hau da tradizioak dioena kontrajartzen. Edozein irudi sinesgarri edo egiantzeko bihurtzen duena egokitasuna da, hots, bizitzaren antzera edo konduak zehazten duen moduaren arabera agertzea. Egokitasuna edo orden logikoa nonbaiten aldatzen bada, harridura dugu. Surrealistek beti orden eta elkartzeko berri eta ezohikoengatik, gauza hurbilak harridura edo egoneza bilakatu zituzten (16). Lan hauetan ikus paradoxez gain, Pinturaren historiak egin zuen irudi "inventariuma" ezbaian jarri zuen edo behintzat horri buruzko gogoeta bultzatu zuen, Pintura zertan zetzan edo zertan ei datzan jakin nahian. Horra hor, egurrezko emakumeak, ogizko hodeiak, "Les liasons dangereuses" izeneko lanean irudia dagoen moduan islatzen ez duen ispilua.

Beste lan batzuetan espazioaren logika bera erosi zuen. Espazioaren logikak irudikapenari tokia eskaintzen dio, irudikapena bera hantxe kokatzeko eta egon ahal izan dadin.

1966. eko "Décalcomanie" izeneko lanaren eskema gogora dezagun: ezkerrean itsas paisai hodeitsuaren aurretik, guri bizkarra ematen, kapeladun pertsonaia somatzen dugu. Balizko irudikapena litzateke hau, eskumaldean, gauza bera errepikatuko ez balitz. Hemen hurrengo salbuenenekin errepikatzen direla esan beharra dago: bata pertsonaia bera irudikatua da, ezkerrean eta eskuman kortinean eginiko mozketari esker pertsonaiaren ziluetan errepikatzen zaigu. Kasu honetan ezkerreko atalean hondoa den paisai hodeitsua, kortinean eginiko mozketak eskuman figura bilakatu zuen R. Magrittek, koadroaren, irudikapenaren funtsa, errepikapen bihurtu zen paradoxa honekin kutsatu zuen.

Izenburuarekin egite prozesua, buruz amaieratik hasierara errepikatzen gonbidatzen gaitu, "Décalcomanie" -kalkomania- izenburu eraginkorraren erabilera (17), M. Duchampek izenburuen zentzu gehitze moduan ere erabiltzen zuela gogoratuko digu. Irudikatua dagoena -gizonadun itsaspaisaia bikoiztua, baina biak bereizten dituen ziluetaren artifizioa dela-eta- irudikapena baino sendoago egite prozesuaren zirrara burura datorkigu, alegia kortina hartu eta ebaki figuraren soslaiarekin. Hau egiten badugu zalantza datorkigu, ezkerreko gizonaren azpian paisaia ote egongo den edo hain zuzen, paisai zati hori ote den eskuman daukaguna.

Desbideraketa honek bidimentsiozko irudien esparrura bidaltzen gaitu, irudien irudira eta ez irudikapenak bidaltzen ohi gaituen gauzen mundura, zeren irudikapenaren ulermenak argitasuna eskatzen baitu eta espazio zentzubikoiztasun hauek ikusleari zalantza dakarkio. Ildo honetatik aipagarri ditugu perspektibaren gaineko W. Hogarth-en edo E. C. Escher-ren lanak, irudikapenari buruzko antzeko paradoxak aurkeztu zituztenak.

R. Magrittek, 1937.n eta 1939.n urte artean eginiko "Le reproduction interdite" eta 1962eko "La représentation" deritzen lanetan, Pintura figuratiboan, koadroa eta erreferentearen arteko uste ohi den loturaz itaundu zuen. Koadroaren markoek eskema mugatzen dute eta ilusioa edo iruzurra hor barruan ematen da, zeren erreferentea beti, kanpoan dago baina irudikapenaren eragiketak egole egiten baitzuen.

"La représentation" delako lanean, eskema osoa, ezker aldeko balaustrada barruan, marko bihurtuta "ad infinitum" errepikatzen da, zeren balaustrada barruan agertzen den eskema berberan balaustrada ere badago eta logikari segitzen bigarren balaustrada barruan, berriz eskema errepikatuko den.

Hainbat koadrotan ispiluaren errepikapenak islatu bekarko lukeenaren alderantzizkoa erreflajitzen du (18). Esaerako, "Le reproduction interdite" delakoan, geuk ikusten duguna ispiluak errepikatzen du. Isladaren desitxuraketa eta aldaketa esanguratsua da hau, baina R. Magrittek "La représentation" izeneko lanean beranduago formulatu zuena agertzen da, hau amaierarik gabeko errepikapena da. Koadro barruko bikoizpen hauek, erreferentea eta koadro/irudiaren arteko elkarren bidaltzea zentzu barik uzten dute (19), irudien arteko elkarren baieztapen/errepikapenean,

erreferentea galtzen, hustutzen edo desagertzen zaigulako, M. Foucaultek holan agertu zuen: "... La semejanza tiene un 'patrón': elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias...",(20), baina kasu honetan zerk irudikatzen edo itxuratzen duen zer? (21).

R. Magritteren beste lan batzuetan, paradoxa eskala aldaketan datza, gela betetzen duen sagar erraldoia edo gelako hormatik irtetzen den tren txikia esaterako. Lan hau guztiek irudikapenaren jarduteari buruzko gogoetak dakarzkigute jatorrizko perspektibaren derrigorrezko neurrizko gradientea edota gauzen arteko egiantzekotasun erlazioa baliabideak ditugu, aldiz, R. Magrittek koadroa den testuingurua aldatu zituenak. Ondorioz, harridura sortzeko baliabide iraulgarriak izan zituen R. Magrittek.

Amaitzeko eta laburpen gisan, R. Magritten lanean garrantzitsuenari deritzoguna azpimarratuko dugu. Alde batetik irudikapenaren mugak eta irudikapena izateko bete behar diren baldintzak, agertu ditugun eretan R. Magrittek aldatu, seinalatu zituenez, hauek zeintzuk diren erraz igar dezakegu. Bestetik ulergarritasuna eta komunikagarritasuna helburutzat, ez zuela objektu/gauzen irudiekin lantzen, bazik eta objektu/gauza horien kontzeptu irudiekin, beren alde unibertsalenekin gainera, nolabait bere jarduera arlo praktikotik kontzeptuenetara joz. Hau aipatutako irudi motagatik suertatzen da, Irudimenetik oihalera erarik zuzenean zerraldatuak izan zirelako, Irudimenetik edo irudi kontzeptutik gutxien urruntzen den agerkera erabili zuen, baina aldi berean Pinturaren atal baten azterketa sakona delako, irudikapenaren baldintzei dagokien atala, metapintura dela esan genezake.

R. Magritten aterramendua, sail bitan ematen da: lehena Pinturaren ohiko agerpenarako desadostasunean (22) R. Magrittek erabili zuen azaltzeko moduan eta bigarrena, Pinturak Mundua agertzeko maneiatu zituen irudikapen baliabideen iraulketan.



## AIPAMENAK

- 1.- "Apariencia desnuda. La obra de M. Duchamp", 15. orrialdea.
- 2.- Honetaz zehaztasun gehiago nahi izanez gero, "O. Pazen "Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp", "M. Duchamp" izeneko, Fundación Caja de Pensiones-ek argitaratutako erakusketaren katalogoa, J. Clair-en "Marcel Duchamp ou le grand fictif" Éd. Galilée, 1975, edo P. Cabannes-en "Entrevistas con M. Duchamp".
- 3.-"... El arte, en efecto, nace junto con la conciencia estética como espacio para una conciencia autónoma capaz de alojar una modalidad de juicio y de placer (Kant), o una modalidad específica de producir o de obrar (producción artística) y hasta una 'subjetividad trascendental' que hace posible tanto la recepción de ese placer, como la promulgación de la ley que da estatuto jurídico al juicio, y que es eso que en el siglo XVIII comienza a llamarse sujeto creador, o más propiamente 'genio'... ". E. Triasen "Lógica del límite", 247. orrialdea.
- 4.- "... El que el sr. Mutt haya hecho la 'Fontaine' con sus propias manos o no, carece de importancia. La ESCOGIÓ. Tomó un artículo normal de la vida, lo colocó de modo que su significación de utilidad desapareció bajo el nuevo título y punto de vista - creó un nuevo pensamiento para ese objeto... ". D. Ades-en "Duchamp, Dada y Surrealismo" artikulutik hartuta, "M. Duchamp" erakusketaren katalogoan, 43. orrialdea.
- 5.- O. Pazen "Apariencia desnuda. La obra de M. Duchamp", 32. eta 33. orrialdeak.
- 6.- Ibidem. 38. orrialdea.
- 7.- "... Cualquier cosa puede convertirse en algo muy hermoso si el gesto se repite con frecuencia; por eso el número de mis 'ready-made' es limitado... ". Ibidem. 33. orrialdea.
- 8.- Sistema hori M. Duchampek atsegiten zituen Literatura egile batzuen maileguetan oinarritzen da, J. Laforgue, S. Mallarmé, A. Jarry edo R. Roussel. Azken honek bere idazteko metodoa "Como escribí algunos libros míos" lanean azaltzen du, metodoa "mutatis-mutandi" M. Duchampen parekoa dateke.
- 9.- "... Magritte acepta y emplea un lenguaje pictórico determinado. Un lenguaje que tiene más de quinientos años y cuyo primer maestro fue Van Eyck... ". J. Bergerren "Mirar", 142. orrialdea.
- 10.- "... Del nebuloso 'sueño de imágenes' extrae primero el lenguaje determinados rasgos singulares, determinados atributos y peculiaridades. Tales 'atributos', en cuanto a su contenido, bien pueden ser de naturaleza totalmente sensible, pero su fijación como atributos de lo anterior, significa un puro acto de abstracción o, mejor dicho, de determinación... ", E. Cassirer-ren "Filosofía de las formas simbólicas III, Fenomenología del reconocimiento", 140. orrialdea.
- 11.- Honetaz, E. H. Gombrichen "Arte e ilusión" gogora dezagun.

12.- M. Foucaulten "Esto no es una pipa.", III. atala.

13.- Ibidem. III. eta V. atalak.

14.- Ibidem. 49. orrialdea.

15.- "Magritte", 11. orrialdea.

16.- "... El efecto de extrañeza derivado de la conjunción en un mismo espacio plástico de varios elementos, cada uno de los cuales, por separado, no produciría extrañeza, ya que pertenecen a la realidad habitual... ". Ibidem. 13. orrialdea.

17.- "... Los títulos de Magritte, sin embargo funcionan de otro modo, como un factor añadido más, un nuevo elemento de crítica y perturbación... ", ibidem. 12. orrialdea.

18.- "... En la pintura holan desa, era tradicional que los espejos representaran un papel de reduplicación: repetían lo que se daba una primera vez en el cuadro... ". M. Foucaulten "Las palabras y las cosas", 17. orrialdea.

19.- "... La repetición como ausencia para siempre de presente verdadero alguno...". C. Rosseten "Lo real y su doble", 111. orrialdea.

20.- M. Foucaulten "Esto no es una pipa", 65. orrialdea.

21.- "... Basta que, en el mismo cuadro, haya dos imágenes así ligadas lateralmente por una relación de similitud para que la referencia exterior a un modelo -por vía de semejanza- esté al momento inquietada y se vuelva incierta y flotante. ¿Qué 'representa' qué?: mientras que la exactitud de la imagen funcionaba como un índice indicando un modelo, un 'patrón' soberano, único y exterior, la serie de las similitudes (y basta que haya dos para que ya haya serie) abole esa monarquía a la vez ideal y real. El simulacro corre en los sucesivo por la superficie, en un sentido siempre reversible...". Ibidem. 66. orrialdea.

22.- "... Disconformidad con la percepción común de la realidad cotidiana...", P. Gimferreren "Magritte", 9. orrialdea.

## IV. 6. PINTURA BERA GAI ETA ERAGILE NAGUSIA.

Atal honetan, bere izenburuak adierazi bezala, XX. mendeko Pinturan askatasunari, ekintza irekiari eta oharkabeari dagokienez hurrengo eta muturreko bi esperientzia hauetaz jardungo dugu

Esperientzia bien aritzean Pintura, hasiera, eragile nagusia, zein amaiera izan da. Beren garrantziagatik, hurrengo urteetan eta egun, Pintura ulertzeko era batetarako biak, erreferentzia izango dira.

### IV. 6. a. ESPRESIONISMO ABSTRAKTUA.

"... If imitation theories of past were rejected, other concepts that accorded the artistic notion of higher reality were sought in replacement. In general, emotion, which the work of art conveyed through formal rather than representational means, took the place of imitation... ", (1).

Atal honetan tratatuko duguna, Pintura ulertzeko era baten azken muturra dugu -oihal gainean, etengabeko ustekabea eta ekintza ahalik eta askeen aldarrikatu zuena-

Mende hasieran, M. Duchampek holan ulertu zuen eta Pinturaren ezinbesteko ustekabea, zein ezustea gerta ez zedin, bere azken koadroa datekeen "La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même. Grand Verre" izenekoarekin, ohiko Pintura praktika ekiteari utzi zion. Egitasmo zehatza, perspektiba sistemak eta bestelako Pintura kanpoko tekniken bidez, ezustea lanetik kanpo gelditzen eta exortzizatzen saiatu zen. Ironikoki lanaren zati batetan ezustea nahita gauzatu zuen ("9 tirés"), ezustea nolabait urruntzeko edo beste inon ager ez zedin, berak nahita holaxe sartu zuen. Horretarako jolasteko pistola batez 9 poxpolo jaurtiketa egin zuen, poxpoloek puntan zeukatzen pintura oihalean marka utz zezaten. Baina ezusteak edo zoriak, bere mekanismo eta agerpen lege eta beharrekin egon badago eta zoriak kristal gainean egindako lan hau, garraiatzean apurtzea nahi izan zuen. M. Duchampek ustekabeko gertakizun hau, zoriarena onartu zuen eta konpondu barik, betirako holan utzi zuen.

Gure kezketara itzul gaitzen, atal honetan Pintura bera gaia zela diogu, egileek hori besterik egotea nahi ez zutelako. Munduaren kanpoko kinadak edo ez zuen garrantzi zuzenik edo garrantzia izatekotan, hau oso iragazia zen, H. Readek M. Tobey-z horrela idatzi zuenarekin adierazten dena: "... Se inspira generalmente en un 'motif' exterior, en un efecto atmosférico de la naturaleza o de ciudades, y, aunque la superficie final del

cuadro (usualmente, como en Klee, de escala en miniatura) puede ser de un efecto completamente no objetivo...", (2). Orduan, kanpoko kinada egilearengan sartu eta bere barne izaerarekin, bere irudimenezkoa denarekin bat egiten zen. Gero kanporatzen zenean, gehien bat bere zirrara subjektiboak bultzatuta aritzen zenez, emaitzak kanpoko erreferente edo sentsazioen arrastrorik kasik ez zeukan. Honekin nabarmentzen dena Pintura ekintzaren bidezko ateratzearen aztarna besterik ez dugu somatzen.

Pintura bera, eragile nagusia dela diogu honako arrazoiengatik: Pintura bera hasiera eta amaiera baita, berak bere dimentsio eta izaera eraikitzen eta sortzen duelako. Pinturan jarduteko era honetan, hasierako keinu, zetakatik hurrengo, hurrengo eta azkenengo erabakia edo Pintura ekintzara iristen da. Ezustez eta Pinturaen barneizaerak agindutako erabakiak hartu behar dira eta erabaki horiek, kontzienteagoak, automatikoagoak, oihalean gertatzen ari denarekin baino ez dute loturarik.

Ikerketa honetan sartu badugu ezustearen garrantziaren aldarrikapen itzela izateagatik da. Ezustearekin lankidetzaz, egile hauek Pintura egitean, askatasunaren mugak erakutsi zizkiguten, handik aurrera edo lana edo egilea desagertzekotan zen. Honetaz gure ikerketan garrantzizkoa den L. Gordillok holaxe esan zuen: "... Lo que era el máximo de libertad en la Pintura...", (3).

Atal hasierako aipua zioen bezala, asmoa ez da Munduaren gutxi gora-beherako bikoizpena eskuratzea. Ezta ere, hausnarketaren aterramendua den egitura buruoneslea edo lengoaiaren gaineko berezko gogoeta lortzea, askoz arruntagoa da, Pintura egilearen isuritzea da -alegia berarengandik hasitako eta koadroan amaitzen den pinturazko magma-.

Espazioaz jabetzen bagara, hondo-figura era anbiguora erabiltzen zuen W. De Kooning eta R. Motherwellen lan batzuk izan ezik, normalean ezmugatuak ziren -J. Pollock, M. Rothko-. Koadro osoa berdin landuta dago, J. Pollocken pintura zipriztinek gainazal osoa betetzen zuten edo M. Rothkoren kolore lausoduren gainazal antolaketa, biak ageriko hierarkiarik gabekoak.

Lan guztien amaiera bere ertz fisikoa zela esan daiteke. Hor ez zegoen etengabeko espazioaren ezta espazio handiagoren zatia izatearen ilusorik, koadroa bera den dena zen. Zerbaitekin erlazionatzekotan, soil-soilik bere inguru edo kokapen fisikoarekin izango zatekeen eta hor irudikapeneko erreferentearen ordezkatzeko zeinurik ez dugu aurkituko.

Pintura materialak eta koadroaren euskarri fisikoak espazio bakarra osatzen zutela onartu zuten, bai pintzelkaden gainjarketak sortzen zuen zetaka eta zipriztinen ehuntzean, zein kolore lausoduren metaketek sakontasuna hornitzen zutenean. Batean, zein bestean oihala hondoa eta koadroaren sakontasunezko muga fisiko eta kontzeptuala zuten, ez zegoen inolako ilusio sortzeko asmorik. Koadroaren sakontasuna eta oihalarena gauza bera zelako.

Historikoki higikunde hau, 2. Munduko gerratearen ondorioz 40ko hamarkadan EE. BB. etan sortu zen. Eta hantxe gauzatu zen ere. Hain

zuzen ere, urte haietan ematen ari baitzen Arterako hurrengo ideologia nahasketa, "berriaren" bila zeharo abiatuta zegoen egoera artistikoaren ondorioa zena.

Lehenbiziz artista gazte talde gosetia zegoen. Talde honek, iturri anitzak eta eragin guztiak onartuta zituen: Kubismoa, Mexikar muralismoa - esaterako J. Pollock edo P. Guston hantxe izan ziren-, orfismoa, Dada, Surrealismoa, arte lan herrikoiak, bertoko tradizio batzuk, errealismoak. Eta bigarrenez, Europako gerrateak hainbat abangoardi egile herbesteratu zituen. Fisikoki talde biek bat egin zuten unean, artista gazte amerikarrek azkar ikasi eta euren estiloa aldatu zuten.

Herbesteratutako egileek gehien bat, Surrealismoaren "sua" zeramaten eta gertatu zenak pizteko, talde horretan erregai egokia aurkitu zuen. Iparramerikar egileek, automatismoa psikikoa eta idazkera automatikoa mailegutzat hartu zuten, automatismoak kontzeptualki eta formalki amerikar hauen lanak aldatu zituelako. Lan egiteko era figuratiboaren zokoratzea ekarri baitzuen -Surrealismoak oso gutxitan egin zuena, normalean euren lanetan figurak edota itxura biomorfikoak iger ditzakegu-eta-.

Esan bezala, europar artista hauetaz gehien axola zaiena lanerako jarrera izan zen. Surrealismoaren idazkera automatikoa edo Sormenerako subkontzientek zuen garrantzia, beraien bultzatutako oharkabeko elkarteak eta ezustearen onarpena, amerikar artistengan sorkuntzari ekiteko ateak eta erak behin-betirako zabaldu zizkieten; M. Ernsten prozedura teknikoak, "dripping-a" esaterako; A. Masson edo R. Matta-ren espazioa lantzeko modu berria; Mexikar hormairudien neurriak ahaztu gabe; bertoko kulturen hainbat gauza (Navajo deritzen indioen pinturak hain zuzen ere), P. Picasso eta abar luzeak, artista hauek era berriak erabiltzera eramane zituen, (4).

Badago artista amerikar hauengan jarrera orokor nabarmena, "nia" nola edo hala kanporatzeko zirrara, bai keinu edo ekintza zuzenean, bai norberaren baldintza esistentzialei lotua. Egitasmorik gabe lantzen, "barne-nia" kanporatzen zela uste zuten-eta, (5).

XX. mende hasieratik, Pintura Munduaren irudikapen zuzenaz, dagoeneko askatua zen, R. Motherwell edo bere edozein lankideren "flatness" hori, P. Bonnarden motibo ezagungarriaren gainalde koloreztatuetatik, urruti zegoen: "... The creation of of illusionistic recession into depth was anathema to these American artist, for whom initially the canvas served as a ground, a two-dimensional surface on which paint was applied... ", (6).

Koadroaren burujabetasuna, jada ez zen lortzen tokizko kolore ipinkeragatik edota elementuen banakeragatik, baizik eta pintatze bultzakadak egilearen barne errealitate zurruna azaltzen zuelako. Hobeto ulertzeko, lan hauei burujabetasunaren kontzientzia ez zitaien etorri material eta lengoiaren jabetze soilatik, baizik bizitza tarte zehatz baten lekuko eta erregistroa zen ekintzatik (7). Nolanahi, koadroa edukia zen egilearen inkontzientea edo bestelako baloreen forma ikuskorra litzateke.

Baina azken buruan, berriro ere, koadrotik kanpoko zerbaiten irudikapena edo zerbaiten kanporaketaz hitz egin beharko genuke.

Seinalatu bezala, lan hauetan, motiboa eta lengoiaren arduratik kanpo, pintatzea zen eginkizun proteikoan, ekintza eta keinu bakoitzean egilearen subjektibitatea, Pintura eta Mundua asmatzen eta gauzatzen zen. Horren bidez, erromantikoak bezala, Pinturan sartzen ez zenaren harrapatze nahian zebiltzan -"gorena"/"sublimea" (8)-.

Idea honi guk apalki hauxe gaineratu nahiko genioke, agian Pinturarako harrera hertsia -bera hasiera eta amaiera legez- sublimearen aipamenaren ideiarekin kontrajarrita dagoela eta ez dakigu horren jakitun diren. J-F. Lyotardek adierazi zuen bezala, Modernitateko Arteak, bere teknikaren bertute eta mugez baliatuta, errepresentaezina irudikatzeari edo presente egiteari ekin ziola (9). Bere modua ezezkorra izan zen eta figura, zein irudikapena ukatuz, bere egonez/ausentziaz agertu nahi izan zuen eta egile hauek kontraesan horretan murgildu ziren.

Arteari estuki dagozkion kontuekin segitzen, Espresionismo Abstraktua, ohiko Arte baliabideak eta berriak direla-eta, muga dugu eta honen zergatia azaltzen saiatuko gara: ekintzan oinarritutako Artea edo Pintura inkontzientearen unerik nabarmeneena izan zelako.

Horren ostean Artea, zein Pintura bera ere, era eta harrera hotzagoetara abiatu zen, jadanik Espresionismo Abstraktuak inkontzientearen norabidearen helmuga erakutsi zuelako. Egoera honen aterramenduz, Artea, batetik ohiko praktketan edo irudi ezagungarrira itzuli zen -Pop Artera- edo bestetik, Abstrakzio sistematikora jo zuen Colour Field painting, Postpainterly edo Minimal Artea bezalako praktketara-.

Espresionismo abstraktuaren joerako egile hauek Pintura praktikatzean agertu zuten modu grinatsua, arras fisikoa, urte batzuk beranduago agertu ziren euskarririk gabe landu zuten artistek eredia izan zuten ere -J. Pollocken Pintura ekiteko modua A. Kaprow artistarentzat izan zen bezalakoxe hain zuzen-.

Badago gure ikerketari axola zaion eta egile hauengan oso gauza nabaria izateaz gainera, beste nonbaiten ere aipatu duguna: kaosa.

Logika eta ezagutza aurretik, kaosa nagusia zen, fenomeno gertaera guztiak ezezagunak eta antzemanekin baitziren. Historia aurreko gizarteek kondaira mitikoaz, Mundua pixka bat gehiago ulertu zuten, azken buruan kaosaren ordenara igarotzea ere gertakizun mitikoak ere adierazten eta endelegarri egin zuen-eta (10).

Kaosak igarrezina eta supitua izanda, alde aurreko antzematerik, logikarik ez zeukan. Beraz, logikotzat, baikortzat bere burua hartzen duen gure gizartean kaosa gaitzesten ohi da. Zientziek fenomenoaren agerpen probabilitateak aztertzen dituzte, agerpenaren edo gertatzearen tarte erregularra lortuz geroztik, legea izendatu eta eratzten ohi dute (11). Arteak, aldiz eta hori bere tasun nagusietakoa da, bide bihurriagoa eta anitzagoa aukeratzen ohi du, hau da esanahi eta zentzu gehiago daukan hautua nahiago du. Bere beste ezaugarri batzuk hauek dirateke: ohiko logikarik

gabekoa; sentsazioa dela-eta, aberatsagoa eta supitoagoa; esperogaitza. Bestela Artea ez litzateke den asmakizuna izango, errepikapena eta agindua baizik, (12).

Espressionista abstraktuen arte lan hauetan kaos itxura igartzen dugu. Prozesuan jazo zela somatzen dugu, baina Artean kaosa ez da helburua, nahiz eta emaitza "zoriontsuenetan" holan iruditu. Kaosa Arte egitearen uneren bat da, ohiko eskema, motiboa edo ezaguna denetik antolakera berrira iristeko dagoen tartea -IV. 2. a atalean aipatutako P. Kleeren "puntu grisa" gogora dezagun-. Motiboetatik, hots motiboak berak kilikatzen dituen sentsazioen metaketetara -sentsazio anitza den kaosa, oihal gainean zelan antolatu, P. Cézannek arazo nagusia eduki zuen-, zein Pintura materia eta materialek sortzen dituzten ahalbidezko eraketa eta antolaketa guztietara, hori da Artearen, Pinturaren kaosa eta aukera anitzen bidea.

Nahitazko edo nahi gabeko ezusteak lana, kaosaren bidera amiltzen ohi du, hor hasierako eraketa, motiboaren antolakera edo eskema desmontatzen da eta berria iradokitzen hasten da, kaos itxuratik hurbilago edo urrunago. Praktika honen adibide argiragarri eta ederrak W. De Kooningen marrazkietan daukagu. De Kooningek marrazkiak egin ostean, batzuetan mozten zituen eta berrantolatuz geroztik, zein beste marrazki zatiekin konbinatu ostean ustegabeko emaitza berrira iristeko gauza zen, prozesuan, gainditu beharreko eraketa edo era zaharra ebaketetan desagertzen baitzen. Prozedura "cadavre exquis" eta idazkera automatikoaren ondorio zuzena zen, baina emaitzak ez ziren kondairaren bati batere lotuak (Surrealismoaren ezaugarria, lanen kutsu literario nabaria baita).

Beste adibidea esaterako J. Pollocken "Cut-Out Painting" eta "drippingaren" sistemarekin egindako guztiak dirateke, lan hauen amaiera pintatzeko unean edo ekintzan amaitzen ez zelako, baizik azalduko dugun hurrengo azken momentuan. Une hori, J. Pollockek kontzienteki egiten zuen oihalean pintatutako guztiaren hautaketarena da: formari dagokionez gehien erakartzen zuen zatia ebagitzen zuenean eta bastidorean montatzen zuenean. Beraz, pintatze egite fisikoa bezain garrantzitsua aitzoarekin oihalean egiten ohi zuen azken aukeraketa dugu, hau da. J. Pollocken arte lanaren ekoizpenean, ebaketaren bidez lanak bere betiko itxura lortzen zuelako. Ondorioz, pintatzea bezain inportantea azpimarratzen nahi duguna.

Artearen eratorrian Espressionismo Abstraktua, une eta praktika arras garrantzitsua da, lehen esan legez bideak seinlatu eta mugarrak markatu zituelako eta hori dela-eta, atal honetan agertu nahi genuen hain zuzen, ezbairik gabe, ondorengo atal batzuetarako adierazgarria eta alde edo aurkako erreferentzia delako.

Bere kaosaren eragina agertuko zaizkigun beste artista batzuen lanetan soma dezakegu, F. Baconen, L. Gordilloren lanetan eta kaosa bera eta kaosak dakartzan ondorioak arretaz aztertuko ditugu.

#### IV. 6. b. FRANCIS BACON.

Aurreko atalean, Espresionismo Abstraktuak pintatzeko prozesu zabala, zein kaosak arte lanaren izaeran izan duen eragina erakutsi dizkigu. Bide ezberdinetatik baina, Espresionismoa Abstraktuaz esandako gauza horiek direla-eta, egile honi gaiaren garapenarako eta ideia batzuk ulertzeko argiragarria deritzogulako atal hau dedikatuko diogu.

Zenbait dira F. Baconen lana, interesgarri egiten duten puntuak, baina gu dena, bost puntuotan laburbiltzen saiatuko gara, puntu bakoitzak ideia bana gauzatzen.

- 1.- Francis Baconen irudia hitzaren adiera ezberdinak.
- 2.- "Klitxea", edo irudi arrunta, guztiok onartua eta zentzuz hustutzetik gertu dagoena.
- 3.- Irudia eraberritu, sakondu eta aberastu beharra -Pintura-.
- 4.- Bere eraberritzeko metodo eta prozesua -Pintura teknika/izaera eta ezustea-.
- 5.- Emaiza bera -zer gauzatu nahi izan duen eta zer gauzatzen duen-.

Beraz, lehenengo puntuari hasiera emango diogu eta D. Sylvesterrek "Entrevistas con Francis Bacon" liburuaren hitzaurrean, F. Baconek "irudia" hitzari eman zizkion adiera ezberdinak agertuko ditugu:

"... Hay sin embargo una cuestión que considero necesario puntualizar: los diversos usos que Bacon hace de la palabra 'imagen'. La utiliza unas veces para indicar un cuadro que está haciendo o ha hecho, o un cuadro de otro, o una fotografía; otras para referirse a un tema que ha pensado o que tiene frente a sí; otras, para aludir a un complejo de formas de una resonancia particularmente vigorosa y sugestiva... ", (13).

Ikusten dugunez, F. Baconentzat hitzak ez zeukan adiera ez finko, ezta bakarra ere. Noizbait koadroa azaltzeko balio zitzaion, bai berea, bai edonorena; argazkia; beste batzuetan burutazioa, hots asmakizuna; edo artean itxura ez zuten forma iradokorrak izendatzeko hitza bera erabiltzen zuen iradokorrak, bere lantzeko eraren arabera, "zerbait" bihurtzeko zorian zeuden formak lirateke-.

Laburbiltzen F. Baconek irudi hitza baliogarri zeukan hurrengo erabileretarako: alde batetik amaituta eta somagarria zena izendatzeko -koadroa, argazkia-; bestetik, bere irudimenean bukatua eta osatua zena



adierazteko; eta hirugarrenez prozesuan zegoena -iradokorra, nahiz eta oraindik amaitzear egon- azaltzeko.

Bigarren puntuak, irudiarekin zer ikusia du, baina F. Baconentzat "gutxi" komunikatzen zuen irudiarekin. F. Baconek honi, behin eta berriro, "ilustrazioa" zeritzon. Oro har, gaur egungo irudiaren gizartean topatzen ditugun imajinak, berehala ahazten edo kontsumitzen ditugunak dira, bai etengabeko bonbardeaketan pairatzen ditugunak, gertakizun edo une zehatzari, hau da kondairari, historia/istorioari estuki lotuak agertzen zaizkigunak.

Dakigunez, F. Baconek berak kondaira bere koadroetatik ateratzea edo ez agertzea nahi zuen (14), beraz imajin hauek edo baztertzen zituen edota balore, tasun berriak eskura zitzaten eraldatzen zituen. Normalean, lkonosferako imajin hauek, berez ez dira esanguratsuak, ematen zaion testuingurutik kanpo edo denboraz kanpoko berezko ezugarririk ez daukatelako. Baliteke ere, daramaten mezuagatik, hutsal baino hutsalago, zein iragankorragoa izatea -Publizidadeak indarrean jartzen ohi dituen eta berehala zahartzen dituen imajinak alegia-. Irudikapenaren ohiko zentzu bidaltzean kokatzen diren irudiak dira hauek (15), hots, onartutako irudikapen arauak sortzen duten agerpenari legozkiokkeen irudi moduak. Beraz, imajin hauek, Mendebaleko irudikapen tradizioaren eraginez jende eta ikusle gehienak onartutakoak dira.

Momentu batera iritsita, irudi edo imajin hauek ez dute hasieran zeukaten komunikazio aberatsa ematen, zentzu lausotzea eta laburbiltzea gertatu delako, imajin birtual eta galkorrek besterik ez baitira (irudikapenaren objektuen arteko bidaltze besterik ez da ematen eta dakigunez, Artearen irudikapen arloa zabalagoa, sakonago eta aberatsagoa dela defenditzen dugun bezalaxe, gizartearen Irudimenezkoa, sinesmenak, afektoak, zein Artearen berezko baloreak, irudiekin batera eta irudien bidez igortzen direlako).

Arte egileek bestelako adierazpen modu berriak nahi dituztenean, irudi/imajin hauek gainditzeko erreferentzia -iragana- besterik ez dira izango. Honen aurrean bi aukera dago: imajinei beste zerbait eskatu edo, beste modura landu -XX. mendeko figurazioaz oroi gaitezen- edo irudikapenaren bidea zokoratu, kasu bietan, irudi berri-berriak edo inork ez asmatuak sortu nahi dituztelako. XX. mendeko artistek bietan gainditu edo ahaztu nahi duten imajin/irudi motari "klitxea" zeritzon F. Baconek.

Klitxea dena ikusita, hirugarren puntuan barneratuko gara, irudien esparruan, F. Baconek irudiei zer nolako izaera edukitzea eskatzen zien.

Irudiak, F. Bacon bereziki kezkatzen zuen, ez besterik. Irudia izendatzen zuenean, ohiko irudi edota imajinetan kabitzen ez ziren eduki anitzak sar zitzakeelako. Bere lanak ikustean, ohiko irudikapenak igortzen zuenaz gain, zentzumen gehiago, zein sentsazio ezberdinak agertzen zituelako, (16). Berak horrela aitortzen zuen:

"... Bueno yo creo que la fotografía y el cine asaltan constantemente nuestro sentido de la apariencia. Y que cuando miramos algo no sólo lo vemos directamente sino que también a través de ese asalto de la fotografía y el cine que hemos sufrido ya... ", (17).

Argazkigintza, Zinemagintza (geuk Telebista ere gaineratuko dugu), etengabe gure ikusmenaren agerpen esparrua hornitzen dute eta arriskutsuagoa dena, irudiak so egiteko modua aldatzen digute. Aldaketa horrela azal daiteke: dagoeneko ez dugu zuzen zuzenean gure Mundua somatzen -eraikitzen-, baizik eta Zineak, Argazkigintzak, bere dispositibo tekniko eta lengoaiaren bidez, Munduaren irudiak emanda eta eratuta datozkigula, beste barik onartzen ditugula. Tamalez irudi horiek, ontzat eta naturaltzat ematen ditugu, horrek duen mota guztietako azpiko esangura jaulki nahia kontutan izan gabe -Publizidadeaz, Informazioaz, Politikaz gehien bat-.

F. Baconek, unibertsalago -sentsazioak, zorionez holakoak direnez gero- eta bestelako arrazoiek ez baldintzatutako lan esanguratsua ekoiztu nahi zuen, betidaniko Pinturaren adibiderik onenek egin duten legez -D. Velázquez edo Rembrandtek esaterako, agindutako gaia, Pinturari esker gainditzen zuten, ilustrazioaz gain, Pinturaren gakoa den beste "zerbait" hura gaineratzen zutelako-.

F. Baconek bazekienez, Pinturaren baliabideak horretarako ezinegokiagoak ziren eta irudiaren bestelako prozedurekin -Argazkigintza, Zinegintza, Telebistarekin- alde horretatik lehiarik ez dagoela guk ere badakigu. Hau holan da lehenik helburua eta igortzearen bitartekoa zeharo bestelako delako eta bigarren hartzaillearen harrera eta zuzentzen den arloa, beste bat delako (18), hots, ikusle-hartzaillearen partez, komunikazioa eta harrera ezberdina delako eta irudien iraupena eta gastapena beste bat delako.

F. Baconentzat, irudikapen tradizionalak, bere hutsaltze prozesuan, ilustrazioa ekarri bazuen eta bere lanaren xedea irudia, zein figura egitea bazen -sakonago eta kanal gehiagotik iristen zaigun Arte komunikazioaren era-, irudia zertan zetzan edo irudira zelan heldu den ikusiko dugu.

F. Baconek lantegian, argazkiak eta liburu ilustratuak edukitzen zituen. Horiek, bere lehengaiak eta bere materialak ziren, F, Bacon egileak lkonosferatik hautatutako Irudimenaren hornigarri batzuk ziren: gizagorputza eta "X" izpiei buruzko Medikuntza liburuak, animal basatien gaineko liburu eta argazkiak, E. J. Muybridgeren liburuak, (19), bere lanen eta Arte historiaren berregiketa imajinak; "fotomatoneko" argazki saioak, bai bereak, bai bere lagunena, S. Eisensteinen pelikularen fotogramak, prentsa irudiak, pornografia irudiak. (Argazkiengatik, aski ezagunak dira, F. Baconek bere lantegian zeuzkan argazkiak eta liburu ilustratuak, bere lanerako gertu).

Bestetik, ezin ahaztu F. Bacon pintorearen ezagumendu eta esperientzia, figurekin lantzen zuenean, normalean hauek lagunena

erretratoak izaten baitziren. Esandako azken ideia honetan sakondu nahi dugu. Pintatzean bere oroimenak ez ezik, egilearen gurak eta Irudimenak ere eragiten zuen prozesuan (20). Azkenik, denak Pintura historiarekin ehuntzen ziren bere Pintura irudimen esparrua osatuz.

Pintatzean behar zezakeen datua gertu izan zezan, argazki batzuk oso egoki, zein zehatzak ziren. Beste batzuk aldiz, besteak beste "fotomatoneko" argazkiak, mugituta, zirriborrotsu irtendako argazkiak edo akatsadun argazkiak ziren. Argazki egokiaren barnean, F. Baconen hitzetan, ilustrazioan, desegokitasunak edo akatsek ezohikoa edota iradokorra agertzen zioten edota ilustrazioa bera kutsatzen zuten. Gauza hauek, nahi gabe gertatzen ziren edota zoriak sortzen zituen -batek txarra esango luke, ez aldiz F. Baconek-. Desitxuraketak, akatsak irudikapen esparrutik kanpo uzten dituelako eta aldi berean F. Baconi zabaltzen zizkioten irudimen arloengatik emankorrak izaten zitzaizkion.

Badago ezustearen beste une edo modua, egileak ere aprobetxatzen zuena. Argazki eta inprimatutako irudi guzti hauek, ikutzeak, lantegian egoteak zahartzen zituen: pintura zipriztinekin, puxkatzen ziren eta ikutzearekin, zahartzearekin irudia aldatzen zuten aztarnez markatzen ziren. Guzti hori F. Baconentzat oso lagungarria izaten zen, handik diagramak, eskemak, ustegabeko soslai, forma eta figurak eskuratzen baitzituen, azken finean, matxura horietan, ohiko irudia eraldatua suertatzen zelako.

Aldaketa horiek, egilearen eskuhartze zuzenik gabe suertatzen ziren, baziren egileak sortarazten zituenak ordea. Berak buruz pintatzen jarduten zuenean, hor burutazio aldatzaileak gertatzen ziren eta eraldaketaren uneren bat zatekeen beraz. Pintatzean datu zehatzagoaren beharra zuenean, argazkietara jotzen zuen, baina joate hori, ez zen izaten lekualdaketaren gurako bidaia, baizik eta irudi-idea mota askotako elkartzea. Hor ere metamorfosiak gertatzen zitzaizkion: esaterako, pintatzen ari zen figurak mugatzen zuen soslaiaren barruan beste ikuspuntutik figura berberaren, bigarren edo hirugarren ikuspegi baten atalak sartzea gerta zitekeen (21). Edo olio pinturaren geruza nahaspilatzeak sortzen zuen azalak eta horrek F. Baconi edozein animaliren azala burura ekar ziezaiokeen. Ondorioz berak elkarrizketan zioen bezala, animalia horren argazkira jo zuen, olioak iradokitako axalezko tasunen bila:

"... Yo pensaba por entonces que las texturas debían ser mucho más gruesas, y en consecuencia, la textura de la piel de un rinoceronte, por ejemplo, podía ayudarme a pensar en la textura de la piel humana...", (22).

Irudietara joate hori, bidai zabalagoa eta askeagoa izaten zen, iradokimenak eragindutako bidaia zelako eta bidaiari irudikapenaren eta Munduaren sailkapen itxiak deuseztatzen zituelako.

Azken adibide honek material iradokorra -argazkia- eta materiaren gorpuztasuna -olio pintura-, lotzen ditu; batek bestea dakar eta alderantziz.

Hurrengo adibide honekin ikus dezakegu, zelan irudi asmatzean, gauza ezberdin askoren balore eta tasunen arteko maileguak suertatzen diren, ohiko irudian inolaz ere suertatzen ez direnak.

Azken pasarte hauekin, jada F. Baconek irudiari eraberritzeko erabiltzen zituen metodo eta prozedurei hurbiltzen gatzaizkie. Jatorrizko irudietan nahi gabe, zein nahita gertatzen zirenek Pintura emaitzetan eragina zuten. Hori antzeman ondoren, oihalean, irudia eraldatzean parte hartzen zuten Pinturaren baliabidei zegozkien teknika eta metodoak aztertzeraz jo dezagun.

F. Baconek erabiltzen zituen tresnak hauexek ziren: pintzelak, esponjak, zapiak, aitzo eta espatulak. Bestaldetik material fisikoa, olio pintura da. Olio pinturak kolorea botatzean, ezabatzean, estaltzean, pintura kentzean, hitz batetan pintura egintzan berean, egileak espero ez zituen formak edo zetaka iradokorrak sortzen zituenak. Emaitza aberats hauek azken buruan, tresna eta materialaren erabilerak sortuak ziren-eta.

Pintura jardute ortodoxoan, behar bezala lana amai dadin, egitasmoari, xedeari begira, teknika eta tresnen erabilera egokia ezinbestekoa da. F. Baconen kasuan, teknikoi desegokitasuna bilatzea, zein bultzatzea ilustrazio maila gainditzeko eta irudi osoaren esparruan sartzeko bidea izan zuen, zeren desegokitasuna bilatzeak, kontrol gabeko ekimen fisikoak edo ezustea burutzeak, (23), ohikoarekin eta arauarekin apurtzeaz gain (24), irudikapen tradizionalaren logika hankaz gora jartzen zuten baliabideak batziren.

Ordenaren aurka, eragiketari kontzientziaz at dagoena pintatze prozesuan sartarazten dugu, kaos uneak emanez, ezinhobeki G. Deleuze eta F. Guattari P. Cézanne hitzetan agertu zuten:

"... El pintor pasa por una catástrofe, o por un arrebol, y deja sobre el lienzo el rastro de este paso, como el del salto que le lleva del caos a la composición...", (25).

Guzti honek, edozein koadrotan, edozein Pintura ekintzatan, itzarokizun uneak sortzen ohi ditu, parsimoniaren printzipioa datekeena. Nahi gabe egindakoak irudiren bat dakar edo ekar dezake, guztiok esperimendu dugun lehorte gabeko olioaren gorputz txiki aldakorrak zer nolako aldaketak bat-batean jaso ditzakeen jakin badakigu. Motiboa pintzelkada bakoitzarekin, pintura materia arrastraka mugitzearekin itxura ere aldatzen, berria eta ustegabekoa sortzen delarik, (26).

Irudietan, teknikan eta prozesuan, F. Bacon egileak pintatzean zuen harrera berean, bere materialak eta esku artean zuen materia mintza zitezen moduak etengabe bilatzen eta asmatzen zituen, zeren bakarrik holan, bere lanak, sentsazio konplexu eta konbinatuen esparruan sartzeko aukera eskaintzen baitzigu, (27), ilustrazioaren kondaira laburra gaindi baitzakeen ere.

Ilustrazioa edo irudikapenaren kondairaz gain, hots ezagutza ematen zuenaz gain, sinestesia, kinestesia eta zentzumenen sentsazioen bitartez,

irudi edo figurengan gorpuztuta, esanahi plastiko handiko emaitzak lortzen zituen -J-F. Lyotarden "gauza plastikoa" izendatu zuena, (28)-. F. Baconen lanean, kaos uneetatik eta kaos eratura iritsi arte (29), horixe bera zen gertatzen zena eta bere lanaren abiapuntua.

Ideia honekin amaitzeko, F. Baconen bere hitzetantan azalduko dugu, berba horiek guk esan dezakegun guztia baino askoz adierazgarriak dira-eta:

"... Con esos maravillosos medios mecánicos para registrar el hecho, no puedes hacer sino buscar un punto mucho más extremo en que transmitas el hecho no como hecho simple, sino a varios niveles, en que abres las áreas de sentimiento que que proporcionan un sentido más profundo de la realidad de la imagen; en que intentas hacer una obra que atrape esta realidad ruda y viva, y la fije allí, fosilizada por último... ", (30).

F. Baconen kaosak edota ohiko irudi hauetan sortutako/eragindutako ezusteak, L. Gordilloren lanetaraino, "mutatis mutandi", eramango gaitu. Hau holan da, aztertuko ditugun L. Gordilloren emaitzak oso ezberdinak diren arren, L. Gordillok ezustearen bidez ohiko irudi hutsaletan, F. Baconek bezala, esanahi plastikoa lortu zuelako. Aldiz gure azterketatik at uzten ditugun L. Gordillok 60ko hamarkada hasieran egin zituen lanak. Lan hauek, F. Bacon eta A. Giacometti-ren lanen aztarna edo eragina erakusten dute, horiek beste arazo batzuk dira eta guk gureari ekingo diogu.

-

## AIPAMENAK.

- 1.- S. Buettner-ren "American Art Theory, 1945-1970", 5. orrialdea.
- 2.- H. Readen "Breve Historia de la Pintura Moderna", 254. orrialdea.
- 3.- "L. Gordillo", bideo.
- 4.- "... The vital task was a wedding of abstraction and Surrealism... ". S. Buettnerren "American Art Theory, 1945-1970", 77. orrialdea.
- 5.- "... The artist who wanted to paint without already formulated conceptions sought to approach the canvas with an empty mind, 'so that somehow some energy from his subconscious will take over'... ". Ibidem. 87. orrialdea.
- 6.- Ibidem. 90. orrialdea.
- 7.- "... The content of the painting became a record of the artist's motion. The canvas came to represent a temporal segment of life expressed in terms of space... ". Ibidem. 87. orrialdea.
- 8.- "... La estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y placer... ". J-F. Lyotarden "La Posmodernidad, (Explicada a los niños)", 24. orrialdea.
- 9.- J.-F. Lyotarden "La Posmodernidad, (Explicada a los niños)", 20. , 21. eta 22. orrialdeetan.
- 10.- "... El despedazamiento de un monstruo cáotico primordial a manos de un héroe solar es lugar común en numerosas mitologías, que saludan indefectiblemente la violenta instauración del orden. El toro sacrificado por Mitra en Persia, el gigante Purusha descuartizado por los dioses en el 'Rig Veda', el monstruo Ymir despedazado por los Ases de la mitología escandinava... El orden natural es fruto de una violencia externa. Su posible constitución azarosa, producto de una hipotética capacidad cosmogénica del caos, es rechazada de plano en la misma cuna de nuestra cultura... ". E. Lizcano "El Caos en el pensamiento mítico" izeneko saioa, "Archipelago" aldizkaria, 13. zenbakian. 80. orrialdea.
- 11.- "... Leyes matemático-lógico-físicas más 'próximas' a libertad estrictamente definidas, son las 'regulaciones estadístico-probabilísticas'... ". J. D. García Baccaren "Azar y Necesidad", 119. orrialdea.
- 12.- "... El invento en cuanto a tal no preexiste a su realización. Su realización, su acto de presentación es una sorpresa para su único inventor. No es posible antes de ser real; o la realidad precede a su posibilidad... ". Ibidem. 126. orrialdea.

13.- "Entrevistas con Francis Bacon", 7. orrialdea.

14.- "... Desde el momento en que haya varias figuras (varias figuras en el mismo lienzo) el tema comienza a estar elaborado. Y desde el momento en que el tema está elaborado, aparece el aburrimiento, el tema habla más alto que la pintura... ". Ibidem. 22. orrialdea.

15.- "... Bueno representación significa sólo representar la imagen que tienes ante ti, no inventarla... ". Ibidem. 100. orrialdea.

16.- "... Así no sólo rehaces el aspecto de la imagen, sino que rehaces todas las áreas de sentimiento que puedas captar. Quiero destapar el mayor número posible de niveles de sentimiento, lo cual puede lograrse... ". Ibidem.

17.- Ibidem. 30. orrialdea.

18.- "... Bueno yo creo que la diferencia está que una forma representativa te dice inmediatamente a través de la inteligencia, mientras que la no representativa actúa directamente sobre la sensación... ". Ibidem. 56. orrialdea.

19.- "... Manipulo los cuerpos de Muybridge dándoles la forma de los cuerpos que he conocido. Pero por supuesto, en mi caso, con esta quiebra constante o distorsión o como quieras llamarlo de la imagen... ". Ibidem. 117. orrialdea.

20.- "... Tengo una idea de lo que me gustaría hacer, pero cuando empiezo a trabajar, eso se esfuma completamente. Si va bien la cosa, algo empezará a cristalizar... ". M. Peppiatt-en "Francis Bacon, entrevista", Reverso aldizkaria, 73. orrialdea.

21.- 1965eko "Tres estudios de Isabel Rawsthorne sobre fondo claro" edo, 1974eko "Tres estudios para un autorretrato".

22. D. Sylvesterren aipatutako lanetik 31. eta 32. orrialdeak.

23.- "... David Sylvester- Puedo enumerar tres modos de producirse un accidente, rechazando el trabajo hecho, lo embadurnas con un trapo o con un pincel, libremente. Un segundo medio cuando pintas con impaciencia y das pinceladas irritado tachando la forma. Un tercer medio podría ser cuando cuando pintas ausente sin pensar lo que haces, cuando tu atención vaga.

Francis Bacon- O borracho. (... ). Yo diría que esos son los modos, pero creo que puedes hacer muy en el estilo de la pintura abstracta, trazos involuntarios en el lienzo, que pueden sugerir medios más profundos de atrapar el hecho que te obsesione. Si las cosas resultan alguna vez, en mi caso, es porque llega un momento en que no sé conscientemente lo que hago. Me he encontrado muchas veces con que, al intentar atenerme a la imagen con más exactitud, en el sentido de hacerla más ilustrativa, y parecerme luego extremadamente vulgar luego, por pura irritación y por despecho, lo he destruido completamente, sin darme cuenta en absoluto de los trazos que estaba haciendo dentro de la imagen... y de pronto, me he encontrado con que la cosa se aproximaba mucho más a lo que mis instintos visuales sentían de la imagen que intentaba atrapar. En realidad, en mi caso todo es cuestión de lograr

tender una trampa para atrapar, el hecho en su aspecto más vivo... ". Ibidem. 53. eta 54. orrialdeak.

24.- "... Al escribir, recibo de la suerte un toque ardiente, arrebatador, que dura pocos instantes, en la cama en que escribo; permanezco fijo, no pudiendo decir nada sino que es preciso amarla hasta el vértigo: ¡hasta qué punto la suerte se aleja, en esta aprehensión, de lo que percibía mi vulgaridad!... ". G. Bataille-ren "El culpable" liburutik, 92. orrialdea.

W. Benjaminek "Discursos Interrumpidos I" liburuko "El caracter destructivo" izeneko atalean idazten duenez, berria zaharretik eratorzeko, suntsiketa, izaera eta modua izan daiteke. Aipatutako liburuan 161. orrialdea.

25.- G. Deleuze eta F. Guattariren "¿Qué es la filosofía?", 204. orrialdea.

26.- "... Utilizo pinceles muy gruesos, y tal como trabajo no sé en realidad muchas veces en que acabará. (...). Cuando el otro día, intentaba desesperadamente pintar aquella cabeza de una persona concreta, utilicé un pincel grueso y mucha pintura, y la apliqué con gran libertad, y simplemente no sabía la final lo que estaba haciendo, y de pronto sonó un clic, y se convirtió exactamente en algo parecido a la imagen que yo intentaba reflejar... ". D. Sylvesterren "Entrevistas con Francis Bacon", 15. , 16. eta 17. orrialdeak.

27.- "... La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones del objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación...". G. Deleuze eta F. Guattariren "¿Qué es la filosofía?", 168. orrialdea.

28.- "... La cosa plástica no es un mensaje, un vehículo de comunicación alquilado al mejor transporte de la información. Cuanto más se hace cosa plástica, menos elementos de información contiene. El pintor, el dibujante, no nos hablan por sus líneas y sus colores. La cosa que hacen, es para dar... ". J-F. Lyotarden "A partir de Marx y Freud", 50. orrialdea.

29.- "... El arte tomo un trozo de caos en un marco, para formar un caos compuesto que se vuelve sensible, o del que se extrae una sensación caoidea como variedad... ". G. Deleuze eta F. Guattariren "¿Qué es la filosofía?", 207. orrialdea.

30.- D. Sylvesterren "Entrevistas con Francis Bacon", 66. orrialdea.



## IV. 7. POP ARTEA.

"... La multiciplité des messages véhiculés par les mass media et leur accesibilité presque illimitée a eu un impact décisif sur l'artiste. Le Pop Art rend transparente la contradiction entre la réalité et le produit. Il montre que les possibilités complexes de la perception sont structurées par les mass media de façon terne et uniforme. La stylisation des informations par les mass médias, incluant celle des conséquences logiques qui en découlent, est l'élément clef de leur 'atrait', de leur légèreté, avec laquelle les artistes seront également amenés à jouer. Le contenu devient secondaire, c'est le langage qui fascine: le média, le message...", (1).

Kronologikoki segitzen eta burutzen ari garen ikerketaren eratorrian, guretzat, Pop Artearen unea zeharo garrantzitsua da: lehenbiziz hainbat lan, leku denetan oso agerian zen Ikonosferako irudi grafikoan oinarritzen eta sakontzen zelako -material eta materia legez-. Bigarrenez eta hau espazio motari zegokion, "bricoleur" kulturizatu nahitazko asmakuntza eta erabileraren unea zelako, irudien ekoizpena eta irudien hartzea askoz artifizialagoa zenez, irudi berregiketak teknika eta elkartzeko era berri eta ustegaitzak ekarri zituelako. Hirugarrenez, nahiz eta Modernitatearen proiektuaren porrotaren une onarpena izan, momentu atzerakoia ez zela argi utzi nahi dugu, Mendebaleko gizartea bilakatu zen kontsumo eta irudi gizartearen zio eta arazoetan, bere objektu eta irudi popularrez aztertu zuen Arte joera baitugu.

Bere sasoian Pop Artea, Artearen arlotik eta bereziki Modernitatearen Proiektutik ez zen begionez agurtua izan, batez ere hauxe kontutan izaten badugu: XX. mendeko Arte bilakaeran, Abstrakzioa bukaera logikoa zela zirudien-eta. 50ko hamarkada amaieran azaldu zen Pop Arteak, Modernitatearen suposamendu eta egindako ibilbidearen aurkako urratsa, are gehiago ttikikeria, hutsalitatea eta gizarte kontsumitzailea ospatzen zuen mugimendua ematen zuen. H. Read, H. Rosenberg, edo C. Greenberg-entzat esaterako, Pop Artea, defenditzen zuen oro gatik zeozelan Abangoardia osoak aldarrikatutako guztiaren arerioa omen zen. Dena den beste egile batzuk planteatzen zituen arazoez eta berataz arduratu ziren, L. Alloway, L. Steinberg edo guregandik hurbilago, V. Aguilera Cerni eta S. Marchán.

Jatorriz, hitzmuga Britain Handian erabiltzen hasi zen (2). Esanguratsu nahi zuen, irudi popularrean, hau da Zinema, Publizitatearen moduko, artistikoaren gurarik gabeko irudi ezberdinen maneiuetan oinarrituko zatekeen Artea. Batetik Artea irudi popularretara hurbildu zen eta bigarrenez

Arteak irudi eta mundu hori aztertu zuen. Hau arrazoi batzuegatik azaldu zen.

Pop Art inguruko egile denek irudia eta irudi erabilpenerako harrera berria nabarmendu zuten. Jada ez ziren subjektibitatearen irudiak, ezta sakonak edo lehenago suertatzen zen eran, nekez sortuak ere ez. Ezta ere, ohiko Arte egitean gertatzen zen bezalaxe, ez ziren egileak objektuekin/motiboekin zuzen zuzenean lorturikoak, Mendebalean, irudi hauek 50. eta 60. urteetako gizarte kontsumistakoak eta bere ingurukoak ziren. Irudi hauek irudi industriak sortzen zituen eta ez zuten Artearen denbora eta funtzioari zegokionez kanpoko xede iraunkorra. Komunikatzeko, denbora emateko edo saltzeko irudiak ziren, beraz Arteak irudi hauek "hartzten" edo erabiltzen zituenean bestelako nahiak nahitaez eduki behar zituen, ikerketa honetan ikusten eta agertzen saiatuko garenez.

Irudi horiek, modu batzuetara erabil zitezkeen: edo mekanikoki, nahiz sareantzekoaz eramaten lekualdaketa egiten; edo irudia, materia legez, beste materia eta materialekin garaiak eman zuten sentsibilitateaz -alegia ukimenezko, zein egiturazko harremanen arabera konbinatzen, nahiz metatzen-; edo irudi garaiaren sintoma legez, aurreko garaietako egileek susmatzen ez zituzten eretan azaltzen, berregiketa mekanikoak, inprentak, liburuek, Munduaren eta objektuen hartzean edo ezagutzean ekarri zituzten beste moduetan eta norberaren subjektibitateaz eta automatismoaz baliatuta, irudi ezagun eta hurbil, nahiz urrunak, nekez asma genitzakeen eretan elkartzen.

Gaur egun egunero jasotzen ditugun irudi/imajinak, berregiketa mekanikoaren emaitzak edo irudi industriaren imajinak askotan ez dira guk geuk somatutakoak, bazik bere irudi launa den bikoizpena. Euren oharmenean eskalak ez du zer ikusirik jatorrizko objektu edo gauzaren neurriekin, ezta ere arlo edo inguru naturalarekin, liburuan edo orrialdean agertzen duenarekin baino, ordenak edo ingurua ez luke objektuaren sendikotasunak sortuko, testuaren ibilbide, helburu edo sailkapenak baino. Guzti honek irudi, eskala eta objektuen arteko erlazio, konbinaketa eta L. Steinbergek idatzi zuen legez, "prentsa launeko" izeneko espazio berria ekarri zuen, (3) eta Artearen eratorrian arras garrantzitsu bilakatu zela ikusiko dugu. Espazio berri honek, nabarmendu edo igarri zuena ematen ari zen hurrengo aldaketa erabakigarria izan zen: Naturatik kulturara eta Modernitatearen etengabeko berrikuntzatik, Posmodernitatearen Historia berrerabilpenara nahi gabe igaro zen, 1962eko R. Rauschenbergen "Carga util" deritzon koadroak hain ederto gauzatu zuena.

Horri esker, Irudimenezkoa berregiketa mekanikoaren eta irudiaren industriaren emaitzekin, irudiekin ez ezik, beren arteko konbinaketa berriekin ere zabaldu zen. A. Malraux-en "Hormarik gabeko Museoaren" antzeko zerbait osatzen, Mundua gure begi aurrean zabaltzen zitzaigun ikuskizun naturala izateaz gainera, irudia eta ikusmenaren teknoprotesiak asmatutako eta sortutako emaitzek hornitutakoa ere.

Esan dugun legez, teknikagatik eta hautatze moduagatik irudiak bigarren eskukoak izanda, ez ziren Munduaren ordenean, ezta beren arlo egokian agertzen, egileak eman nahi zien zentzuan eta testuinguru berrian baizik. Entziklopediek, liburuek, egunkariak gaika, alfabetikoki irudiak ordenatzen ohi dituzte. Ordenatze horretan irudien arteko komunikazio eta erlazio berriak agertzen dira, beren ohiko inguruan oso urrun dauden irudiak batera eta sarritan liburuaren neurriak eta maketazioa dela-eta, eskalak berdinduta edota zeharo aldatuta agertzen dira. Liburuaren eta Entziklopedien irudi elkartzeak eta eskala aldatuz, egileek berehala jabetuta, beren nahietara erabiliko zituzten.

Errealismo motaren bat zela esan dezakegu, baina esan dugun bezalaxe, errealismo mota honek ez zuen Mundua den ikuskizun natural eta unibertuala gaitzat hartzen, bere irudi hautatu, era eta teknika guztiez kodetu, bilbetuta eta kulturizatua aldiz bai. Modeloa beraz, Pop Artean, jada ez zen Mundu Naturala, euren modelo Munduaren bikoizpen artifizial eta launa zen, Mendebaleko gizarte kontsumista horren sinboloak irudian gauzatuta.

Irudi hauek kritikoki erabiltzen zituztenak egon bazeuden, Errealismo Berria deiturikoan hain zuzen ere. Errealismo Berri honek aitzindariak bazeuzkan, Dada. Kritika egiteko, Dadak horretarako konbinaketa aukeratu zuen eta urte hauetan hola suertatu zen ere, bai EE.BB.etan, zein Alemanian, Frantzia eta Espainian -Equipo Crónica, Equipo Realidad, E. Arroyo, X. Morrás, batzuk aipatu arren-. Zine edo Publizidadeko irudi popularra oihalera testuinguruarekin aldatuta irudiari zentzua aldatzen zioten edo zeukana iraultzen zuten. Baina S. Marchanek idatzita, honek bere kontraesana bazeukan: izan ere, berritu nahi zituztenak Mundua, gizartea ziren eta ez Mundua irudikatze sistema. Horrengatik, Mundua, gizartea berritze nahi hau Artetik at dago eta horrengatik hain zuzen ere, ez zeuden Errealismo Sozialistetatik hain urrun (4). 1970. urtean J-F. Lyotardek Frantzia antzeko zerbait idatzi zuen:

"... Un 'artista' es alguien que se plantea el problema de las formas. El elemento primordial, el único decisivo, es la forma. No es en absoluto importante modificar la realidad social si se vuelve a colocar en su lugar algo que tenga la misma forma... ", (5).

Beste egile batzuek, irudi hauen ustezko "gardentasunaz" itaundu zuten, irudiak izanda, beren funtsaz beraz. Mekanikoki ekoiztutako irudiak zirenez, Argazkigintzak edo berregiketa mekanikoak sortuak zirenez, ez zuen ematen kodeturik zeudenik, ezta ekoiztean irudi hauek halako alde aurretik ezarritako ezkutuko edo ageriko xedea zeukatenik. Hortik R. Lichtenstein eta G. Richter edo C. Closeren ikerketak abiatu ziren. Hirurek publikoari gizartean medio berrien Argazkigintza, Zinegintza, Publizitatea eta Telebista moduko komunikabideen bidezko irudiak ezagutarazteko

ustezko modu objektibo, neutro eta informatiboa aztergai izan zuten, Dadak argazkimuntaiatz eta zentzu aldaketez, arestian kolokan jarri zuena -dagoeneko, IV. 3. eta IV. 4. ataletan esana-.

Egile hauen lanek, irudiak ohiko testuingurutik ateratzean, beren izaerari buruzko gogoeta sorrarazi zuten: bai Artearen inguru arrotzean ezartzeagatik, bai ezkutua zena neurri aldaketengatik, bai irudiaren agertzeko modu kodetuagatik, berregiketa mekanikoaren bilbea, argazkiek irudikatzen duten derrigorrezko kodifikazioa gardenki aurkeztu zigutelako.

Horrela esaterako, R. Lichtensteinek bere koadroetan, inprentaren bilbeak nahita itxuratzean, guztiz artifizialak suertatzen zaizkigu. Are gehiago, lekuz, teknikaz eta neurriz aldatzean, konbentzio eta lengoia kodetua ikusgarri azaltzen zaigu. Hots, bilbeak, inprimatzeko ezinbestekoak badira ere, eurekin batera erabileran mintzairaren konbentzioak doazelako.

G. Richter eta C. Closek hain zuzen, euren lanetan Argazkigintzaren usteko fideltasunaz itauntzen ohi dute. G. Richterrek argazki-imajin ezmugatuak edo ez-xehetuak itxuratzen, Munduaren "jarria" den irudia, Munduarekin aurrez aurre aurkeztu nahi du, biak bata bestetik behin-betirako bereizteko. Biak batera aurkezpen honetan mundu osoa ez dela argazkian kabitzen ohartzen gara, beraz egileak, R. Barthesek zioen legez, beti hautatzen du -erakusten duen zatiaz gain, erakusteko modua ere-.

C. Closek argazkiak handituta pintatzean, irudia bera osatzen duen mikro-ehunduran desagertzen da. Zatiak osotasunaren lekua hartzen du eta neurri aldaketan azaltzen den betiko eta ohikoaren alde ezezagunak identitatea desagerrarazten du. Paradoxikoki fideltasun handiak argazkiak duen ezagutze prozesu erraz eta zuzena arraragotzen du-eta.

Badira ere irudiak ekoizteko teknika eta xede ezberdinez, hau da Arteaz eta irudi industriaz hausnartu zirenak. Horrekin batera bakuntasunaren ideian oinarrituriko lana eta sailean edo industri baliabidez egindako lanak uste ukan zuenaren arteko ezberdintasuna aztergai hartu zuten.

Horra hor A. Warholen serigrafiaz buruturiko lanetan irudi bereko errepikapenak duen garrantzia, emaitzak eredu berbera bada ere ez dira sekula ere berdinak izaten; R. Rauschenbergen "Factum I" eta "Factum II" izeneko lanak edo J. Johnsen gai edo motibo berdineko aldakiek, errepikapenek edo prozedura aldaketek egiletza aurrez aurre industria eta sailean eginiko objektua jarri zuten. Euren ikergaia ez zen sailean eginiko objektuari uste zekiokkeen berdintasuna, baizik eta Arte praktikan eta Artearen esentzian ea ezinezkoa den errepikapena, egileak ez baitu gauza bera birritan egiten, izatez Pintura errepikaezinari itsatsita dugulako eta industri ekoizpenaren eraginez kontrakoa saiatzeak ez lukeelako etorkizun askorik izango. Honetaz, C. Rosseten ustea ezinhobeto datorkigu:

"... Así, Sócrates muestra en el 'Crátilo' que la reproducción perfecta de Crátilo resultaría no un doble (dos veces Crátilo), sino un absurdo; porque la esencia de Crátilo

es ser uno y no dos: esta esencia en particular, que define la singularidad, es por definición imitable, pero no duplicable, ya que sólo puede dar lugar a imágenes que precisamente jamás tendrán el carácter de lo doble... ". (6), .

Geldialdi txikia eginez M. Heideggerren Arteari buruzko hitz hauek gogoratzea ondo dago Artea eta irudi industriaren egitekoak bereizteko eta Artea bera non kokatzen zaigun buruan izateko:

"... La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice algo de lo otro que la mera cosa, *αλλο αγορευει*. La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto en la obra de arte. Juntar se dice en griego *συμβαλλειν*. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte... ", (7).

Ikusi dugun legez, artista guztiengan garaiko irudiari buruzko kezka dugu eta ez edonolako irudiaz, arruntenaz, zein ohikoenaz baizik. Ez dezagun pentsa ordea, gertakizun eta irudiez kezka hauek Artearen merkatal sistemak eraginduta soilik azaltzen direnik, baliteke Mendebaleko gizartearen eta bere arazo berrien ondorioa izatea.

Azken hau azalduko dugu, L. Allowayk idatzi zuen gisan, Publizidadea eta irudiaren industria dagoeneko XVIII. mendean bereizi baziren eta irudia pentsatzeko eta ekoizteko modu hauek, euren unerik zoriontsuena urte haietan justu-justu bizitzen ari baziren (8), artistek betidanik, baita unerik abstraktuenetan, irudiek xarmanduta lan egiten dute eta hain begibistan eta hain egole dauden irudi horiek agertzen ditugun arazo eta galdera batzuk planteatzen dizkiete. Arazo edo galdera hauek adibide batzuetan "aurarekin" nahas daitezke, beste batzuetan irudi anitzaren, nahiz mekanikoaren garaian irudia eta Artearen statusarekin erratu daitezke. Honen aterramenduz, Arteak bere egitekoa hainbatetan birplanteatu eta bestetan azpimarratu beharko luke.

Bestetik, Pop Artearen garaia, ez zen egileak Ikonosferako irudi mekanikoaz kezkatzen ziren lehen aldia izan. Bere erara-edo, Dadak edo EE. BB. etan S. Davies-ek antzeko zerbait egin zuten. Baina bada egia lehen aldiz irudi horiek kezka edo gogoetaren hasiera eta amaiera zirela -irudi grafikoa Dadan, zentzua eta Artetik kanpoko diskurtsoa egin zezaketen materiala zeukaten eta S. Daviesek aitzakia edo material iradokorra besterik ez-.

Pop Artean, Espresionismo Abstraktuaren irudien gorentasunaren edo "ertz gogorreko abstrakzioaren" komunikazio ezaren aurka jaurtitzeko irudi hutsal eta gertuak, batere subjektiboak izateaz gain, beste zerbait ere

bazirela ikusi dugu. Esaterako irudia eta Pintura sortzeko, osatzeko mekanismoen gaineko gogoeta zela uste dugu. Irudiak egilearen emariak/isuriak ez ezik, berak hautatzen eta serigrafiaren edo Argazkigintzaren laguntzaz mekanikoki zerralda zitezkeen ere. M. Duchampen antzeko estrategia eta hausnarketaz baliatzen, irudikapenaren zioa kolokan geldituko zatekeena hor baitzegoen:

"... 'El objeto real puede tambien asumir la apariencia de la obra'. En este momento el representativismo alcanza la situación teórica límite. De esta manera llega un momento en que no se sabe cuándo un objeto es real o cuándo actúa en función representativa... ", (9).

Egileak mekanikoki zerraldatutako edo puntuz-puntu "berdin" eginiko objektua bere ereduarekin nahasten zelako, irudikapen aurkezpena edo bikoizpena izanda, irudikapenaren zentzu bidaltzea objektu aurkezte bihurtzen, nolabait zentzu bidaltzen horren ahidura eta onartutako uste eta konbentzioak ez bairik gabe erakusten.

Irudia bikoizpen mekanikoan eta berregitean hain erraz aniztean, hasierako irudia ekoizteko zeuden Artearen teknika geldo edo astirotsuekin zentzuaren ahultze eta hustutzearen arriskua zegoen. Hain zuzen ere, hori baitzen irudiaren industriak ekarri zuena, behin ere Artean eta Artearen baliabideekin suertatu ez zena. Une haietan, baita ere hurrengo joera hau daukagu: irudi askoren jator mekanikoa zela-eta, lan eta lengoaiaren bitartekaritzaren emaitzat hartu beharrean, Munduaren isladatzat onartzearen arriskua igartzen zen eta holan hainbat artistak bere lanetan agertu eta salatu zuten, hainbat uste behin-betirako desestaltita geldi zedin -R. Lichtenstein edo G. Richter gogora ditzagun-.

Bestaldetik sinbolo eta irudien ohikotasunagatik, Artea berriro mundura jeitsi eta Munduaz aritu zen. Arteak zerbait barneliluratuta izan beharrean, komunikatzeko, salatze edo garaiko berezko arazoak plazaratzeko, zein ikertzeko tresna izan nahi zuelako. L. Allowayk, egile batzuen lanetan Arteak bizitzarekin bat egin nahi zuela idatzi zuen bezala (10) eta hori da hain zuzen, R. Rauschenberg edo J. Dineren asmoa zatekeena eta beste modura Independent Group delakoarena ere. Beste egile batzuk irudi popularrak xarmandurik jota geldituz, berak errepikatzen eta itxuratzen zuten, errepikatzean irudi hauen iragankortasun eta galkortasunaz kutsatzen zirela eta Artearen iraupenerako ahalegina galtzen zutela ohartu gabe.

Denboraren iraganaz, irudiak planteatzen zuen egoera berria modu askotara Pop egileek uler zezaten edota irudia bera aztergai izateko, Ikonosfera tekniko eta mekaniko hau, egile batzuentzat arerio baino, material zeharo iradokor bihurtu zen. Une batera iritsita egile batzuentzat, irudiak, irudien iragazte prozesua jazo ostean beren diskurtso subjektiboa eraikitze edo osatzeko materiala izan ziren. Honela irudiak ohiko

testuingurutik aterata edota beren egileen gurara antolatuta, tartekatuta edo eraldatuta Artearen gisako diskurtso iraunkorragoa burutu zuten.

Adar batzuk agertu ziren: irudi teknologiko-mekanikoaz eta Artearenaz jardun zuena; bestetik Ikonosfera irudi biltegia eredu hartuta errealismo garaikidea egin nahi zuena; Artea bizitzarekin bat egiten, biak bereizezin bihurtu nahi zuena; mundu artifiziale gaitzat, bai goraiatzeko, zein garrazki kritikatu nahi zuena; eta amaitzeko Irudi mekanikoaren garaian Artearen zentzuaz aritu zena.

Dena den honetaz gain, esan beharra dago, Artean eta Pinturaren baliabideetan zehazki eta bereziki irudi arrunt eta merkeen tasun batzuk finkatu zirela: Zine, Publizitatea eta komikietako tropo ikonografikoak, forma zeharo argi eta ezagugarriak, biotipo eta estereotipo modukoak, kolore laun eta puruak, ingeradak azpimarratzeko edo seinatzeko, marraren erabilera sendo eta sarritan sintetikoa, eraketa aldetik enkuadreak, errepikapenak, simetriak. Publizitatean erabiltzen ohi ziren lehenengo planoak, eskalak. Argazkigintzaren itxura edo bestela berregiketa mekanikoarena, horixe da egoera berri honen etekina, noiz edo noiz Pop artisten lanetan azaldu zena.

#### IV. 7. a. POP ARTEAREN GAINEKO XEHETASUNAK.

Pop Artea den oro ikusita, egile batzuk gure lanaren eratorrian besteak baino azaldagarriagoak dira. Hori dela-eta atal honetan ibilbide hautatu eta ezosatua egingo dugu, ez kanpoan gelditzen zaizkigunak interesgarriak ez direlako, gure lanean peto-peto bat ez datozelako baino.

Nahiz eta aurreko atalean esan bezalaxe, Pop hitzmuga jatorriz Britain Handitik etorri eta bere inguruan Independent Group delakoak jardun, lehenbiziko egileak ziratekeen J. Johns eta R. Rauschenbergekin hasiko dugu.

Bi egile hauek Artean, mugagabeko esparruan murgildu ziren. Jarduteko eran Espresionismo Abstraktuaren "itxurazko" modu kementsua pintzelkadaren aztarna eta Pintura material berean onartzen zutelako. Aldi berean baina, Dadaren objektu eta Arterako material arrotzaren tradizioari atxiki, elkarren arteko loturak zeuzkaten -lanetan objektu edo objektu zatien sartzapenagatik, motibo popularrak erabiltzeagatik eta batez ere J. Johnsengan M. Duchampen lengoaietarako antzeko arreta berezia igartzeagatik-.

Hurbilak baziren ere, erabilitako teknikari esker -mota eta era guztietako irudi, nahiz objektu erantsiak, kolorezko pintura keinuekin tartekatuta-, R. Rauschenbergen lanen heterogeneitatea J. Johnsen lanena baino nagusiagoa izaten zen. Azken honek oihalera motiboak, dianak, banderak, mapak zerraldatzean, orden eta batasun gehiago eskuratzen zuelako eta teknika aldetik objektu eta teknika arrotz gutxiago eranstean ohi zuelako.

Lanean aldiz, J. Johnsek zehatzago izan nahi zuen, R. Rauschenberg baino. Izatez, J. Johnsek, bere lan batzuetan, motiboa eta "peinture" arteko tirabirak planteatu zituen. Motiboak txit arrunt eta endelagarriak ditugu eta zuzen-zuzenean lekualdatzen zituela gogoratuko dugu, baina irudia burutzeko material eta lengoaia oso nabaria da ere, olio edo enkaustikaren azala eta pintzeladen gorpuztasunaz jabe gaitezen. Agerpen bien arteko tirabiran aurreko pasartean aipatu dugun irudikapenaren gaineko ezbaia azaltzen zaigu; batetik motiboa popularra izanda, zeharo ezaguna dugu eta horrek zentzu bidaltzea eta berehalako ezagutza bermatzen du. Ordea Pinturak bere berariazko beste edukiak dakarzkigu eta hor ikuslearen begiradak, irudikapena edo "peinturea" hautatzera edo bereiztera behartuta, alde batetik besterako kulunkatzea zuzentzen du.

Gainera, bidimentsiozko motiboa oihalera igarotze hau ez zen inolaz ere halako itzulpenik lekualdaketa eragiketa baizik, hau da pintatutakoa motiboarekin puntuz-puntu bat etorriko litzateke, erabilitako Pintura tradizioko materialen jardueragatik ez balitz. Baina J. Johnsek koadroaren zentzu hautaketa ikuslearen esku utzi zuen, (11).

J. Johns eta R. Rauschenberren arteko bereizketa baliabide fisikoei dagokie. R. Rauschenbergekin edozein material, objektu edo teknika erabiltzen ohi zuelako, askotan objektuek gizartean/erabileran sufritu zuten zahartze eratorri nabarmenaz. J. Johnsek bereak, Artearen esparruko ohiko materialetara gehiago mugatzen ditu, Argazkigintza, serigrafia edo hustutze eta moldadurak, sarritan maneiatu baditu ere.

Ondorioz R. Rauschenbergekin bere lanak euskarrian zati eta objektuen gehituz eta pilatuz, irudi, teknika eta atal mota anitzagatik itxura kaogenoagoaz osatzen zituen, guztiaren azpitik kokatzean eta antolatzean egitura geometrikoa bazegoen ere.

J. Johnsen lanetan, hautatutako motiboak edo ideiak hierarkia ezartzen ohi du eta lanek tankera homogenoago eta ordenatuagoa daukate azaldu bezala, kolore eta materiarekin arraragotzen eta zailtzen badira ere.

Baita ere, kanpoko Munduarekin mantentzen zuten harremana desberdina zen. Hasteko R. Rauschenberg ezustez eta hautaketa automatikoaz lanean aritu zen. Bere koadroak Mendebaleko gizartearen eta objektuaren Munduan zeuden/dauden kaos eta ugaritasunera gerturatzen ziren. Aldi berean galkortasunak jota eta bere gorpuztasun, zein tasun osoz aurkezten zaizkigu. Kezka hau 70. urteetan areagotu zen, objektuak euskarririk gabe, apaindu eta pintatu gabe erakustean beren ezaugarri fisiko huts denak gai bihurtu zirenean.

J. Johnsek lana, agerpen, sailkapen eta Arte egiteari buruzko ikerketara betidanik zuzendu du. Munduan dauden objektuak edo ikusitako gauzek Pintura egiteko prozesua pizten dute -N. Yorken ikusitako hormak "Harlem light" eman zuen, Munch-en koadro baten zehazkizuna serie oso baten hasiera izan zen eta gauza bera zenbakiak eta zenbakien koadroekin gertatzen zaigu esate baterako-. Gero motibo horiek, Pinturaren izateari berari buruzko gogoetarako aukera eman diote. Horretarako koadroaren



motibo eta banakera eta ostean Pintura dispositiboez pintzelkada, azala, teknika aukeratzen ohi du. Azala diogu eta ez agatik, agertzen badugu egileak egitan garrantzikoa daukalako da, "Skin with O'Hara Poem" lanean azalaren oroimena bere eragile nagusia da-eta.

R. Rauschenbergekin bere lanetako "assamblage" eta "combine paintingekin" Artearen mugak zabaltzen zituen, S. Marchánek idatzi zuena gertatuz: "... Se instaura una ambivalencia entre arte y realidad... ", (12) hau da koadroek ez zuten izendatzen, ez zuten kanpoko zerbait mutatis-mutandi errepikatzen edota ordezkatzeko, aurkezten zuten eta gertakizunak ziren.

J. Johnsek esan bezala Pintura edo Artearen materialen bidez irudikapenaren zirrikituak bilatu ditu eta horretarako berak egindako objektua eta objektua bera koinziditzen dute, honetaz F. Mennak hau idatzi zuen: "... El lenguaje se convierte en una especie de piel del objeto, frente al cual se coloca en una relación, no ya de contigüidad metonímica, sino de identidad tautológica, auto-nímica... ", (13).

Materialaz, egite prozesuaz eta xedeaz desberdinak izanda, "Is it a flag or it is a painting?" J. Johnsek galdetuko baligu, guk erantzun beharko: berdinak edo gauza berberak ezin daitezke izan. J. Johnsek eginiko brontzezko garagardo latak zirela-eta, industrialki eta betebeharrak zehatzez eginiko zerbait eta bere funtziorik gabeko brontzezko bikoizpenarekin, industriak azalean geldituz irudia soil-soilik bikoiz zezakeela esaten ari zaigula dirudi eta J. Johnsek teknika ezberdinez gauzak eta motiboak errepikatzean, irudikapen, zein izendatzearen eta Artearen egitearen gaineko eduki eta gogoeta berriak azaltzen zirela gaineratzen zuen, esaterako Arteak errepikapenerako duen ezintasuna, bai nahiaz ezusteari, oharkabeari, aparteko gertakizunari erantsia delako, eta W. Benjaminek idatzi zuen moduan, Arteak kopiatzeko duen ahalmena inperfektua delako eta beti eredia eta kopia bereizten duena egongo delako, (14).

Bestaldetik, M. Duchampek bere ready-madeak asmatu zituenetik, objektuari bere Arte statusa zeinek bermatzen dio? J. Johnsen, R. Rauschenbergen eta objektuaz baliatzen diren guztien ikaskizunarekin Arte izatearen gurak bermatzen duela badakigu.

Amaitu nahian egile bi hauen ekarpenik nagusienak nabarmentzen saiatuko gara. Biek aurreko estiloaren eraberritzea ekarri zuten, testuinguru abstraktu eta hertsian datu ezagugarria sartu zutelako, zein zeinu ezberdinen arteko zentzu trukaketa eta aberastea bultzatzeagatik.

Bigarrenez koadroaren berriazkotasuna, koadroaren gorpuztasun fisikoena, bere gainazalean erantsitako kanpoko elementuari esker lortu zuten -assemblageaz, irudiak gainjartzen edo Pintura materia hutsez-.

Eta hirugarrenez irudikapenari buruzko ikerketa sakontzeko, kritika eta bide berriak topatu nahian esperimenterakuntza baliagarria zelako, hainbat, ezen azkenik zenbait alditan bien lana bere lana irudikapenetik aurkezpenera joan zen: bai R. Rauschenbergekin irudikapena, Pintura materia eta irudia biderkatzeko teknika mekanikoak, tradizionalagoekin nahasten zituenean,

baita J. Johnsen lanean, bere irudikapenaren mugaraino iristeko ahaleaginean, aukeratutako ereduak eta J. Johnsek egindako lanek era hotzean koinziditzen zutenean ere.

Zehaztasun hauekin segitzen R. Lichtenstein pintore amerikarraren txandara ailegatu gara.

Lehenengo begiradan bere lanak inprimatutako materialetik lekualdatutako irudiak ditugu. Hauek, inprimatzeko modu merkeetan ezinbestekoak diren bilbeak eta kolore murriztu eta launekin, zein marrazki sintetizatuekin azaltzen zaizkigu.

Bigarren begiradan, jatorrizko materiala ikusita -komiki eredu-, dauden beste irudi motekin konparatuta, egileak hautatutako aztergaiarekin zer lortu edo azaldu nahi duen geure buruari galdetzen diogu.

Komiki edo Publizidadeko irudiak helburu zehatzara "zuzenduta" daude -alegia istorioa kontatzera edo produkturen bat salgarri bihurtzera-. "Zuzenduta" badiogu, horrekin haxe esan nahi dugu; beren lengoaiak eta baliabideak xede horietara egokituta daudela. Zuzenketa horietan komunikagarritasunaz gain, arloaren baldintza teknikoak daude ere: komikien formatoa, kodea eta inprentaren ahalbideak; Publizidadean formatoa, adierazpideak eta ikusgarritasuna hain zuzen. Orraitio nahitaez, irudiaren baliamentu guztietatik probetxu gehien eskuratzeko, batzuk hartu eta besteak alboratu behar, horrek hain naturala iruditzen zitzaigun irudi mota bakoitzaren agerpena ematen digu (15). Komikiak edota Publizidadeak behar batzuk bete behar dituzte, horietan jarduten duen edozein egilek horretarako teknika eta lengoia moldatu beharra dauka, horri teknika merkearen mugak gaineratzen badizkiogu, arlo horietan gardentasunik, inozentziarik ez dagoela konturatuko gara.

Beraz, R. Lichtensteinengana itzultzen, komikiak eta batez ere "komikiaren era" aztergai hartzen ohi duenean, errepresentatzeko era zehatz horri buruzko ikerketa burutzen ari dela nabaritzen dugu. Bere lan orori so egiten badiogu, hainbat lanatan komikia ez zela eredu, baizik Artearen historia, Picassoren lanak, ispiluak, bodegoiak edo itsas paisaiak komikiaren itxurazko teknikarekin landu zituenez, komiki lengoaiaren moduez eta konbentzioez ohartzen gara.

Eman lezakeenez, R. Lichtensteinen lana ez da ikosferako atal horren ikonografia arrunt eta popularrari buruzko azterketan gelditzen, baizik ikonografia horrek duen kontatzeko modu asmatu eta kodetuaraino iristen dela. Hau horrela ezbalitz M. Duchampen itxurako lana litzateke, motiboa hartu eta Arte testuingurura lekualdatzea, dagoeneko dakigunez "hartze" horrek Arte izatearen guraz uste duenarekin.

Halako zerbait ere badagoela ukazina da, D. Deitcher-ek R. Lichtensteinen lana "Handmade readymade" izendatu zuen (16) eta "handmade readymade" delako hori, honetan datza: egileak, M. Duchampen erara, irudiren bat aukeratu eta Arte arloan kokatzen du. Antzera diogu, M. Duchampek objektua bera Arte arlora zeramalako eta handmade readymade

honetan, horretan debilen egileak bere lanaren bidez, irudia edota objektu hau zehatz-mehatz pintatzen edo bikoizten duelako.

Ikusteko modukoa eta ezagugarria izateko nahia bazegoen R. Lichtensteinen lantzeko modu eta proiektu honetan, garaian indarrean zegoen eta aurreko urteetako Artearen komunikagarritasun ezaren aurkako jarrera izan zen (17), baina esan dugun legez, batez ere komikiaren modua edo lengoaiaren moduak gaia izatea, hori bere etekina eta aztertu duena da (18). Teknikan nahaspilatzen zaizkigu irudi anitza eta irudi bakunaren egiteko eta izaerak, aurarekin ere bat egin daitezkeenak.

R. Lichtensteinen pintatzeko eredua eta era sistematikoagatik, garrantzitsuari iritzi nahiko genioke eta L Allowayk ere halako zerbait igarri zuena (19), hauxe da: subjektua kanpoan gelditzen zela.

R. Lichtenstein pintatzerakoan, era sistematikoaren laguntzaz aritzen zen G. Seurat pintoreekin konparatzen badugu, G. Seuratek zientzia eta Pinturaren kode baten arabera lantzen zuela ohartuko gara. R. Lichtensteinek berea, Pinturatik kanpoko kode eta lengoaiaren arabera burutzen ohi duela ordea. Batere zama subjektiborik gabeko irudi mota hori, Pinturaren azterketara zuzendu du, komikiaren irudiak askotan eredua eta beti, lantzeko modu sistematikoa eskaintzen diotenak izan direlako, -berregiketa mekaniko eta merkearen era horiek-.

R. Lichtensteinen Pinturaren hautaketan, subjektua kanpoan dagoela pintatzeko moduagatik ez ezik, aukeratzen dituen motiboagatik ere antzematen dugu. Ez badira komiki ezagunen zati zerraldatuak, noizbehinka lehenago pittin bat berak "zuzenduak", beste artisten lanak edo Artearen historian behin eta berriro agertu diren motiboak izan dira, hau da, esanahi edo anekdotaren partez zer esan gutxi dutenak. Modu honetan, Pinturaren dispositiboa eta jaramon guztia eran, hots, bere moduan, inprimaketa merkerako kolore eta marrazki murrizte eta egokitzean, kokatuko da.

Ondorioz, R. Lichtensteinek bere motiboak aukeratzean, nolabait esateko, bere kondaira pertsonala, biografikoa ukatzen ohi du, lantzeko eran beste teknika baten baliabideak itxuratzen dituelako. Eta hor dago kozka beraz: zer nolako modutan kontatzen, irudikatzen du beste teknika horrek?

Komikiak inprimatzeko erabilitako erregiketa mekaniko merkeak, bilbeak, kolore launak eta marrazki mota horiek behar-beharrezkoak ditu. Nolabait irudia ekoizteko era murriztua. Ahalbideen mugatze honek lengoia sortzea ematen du eta lengoiairekin batera bere konbentzioak ulergarria izateko, bere sintaxia eta ber lengoaiari dagokionez bere izateko modu oso bat. Baina horrekin batera ere, komikien zein Publizidadearen beharrak agertuko dira, nonbaiten egongo dira, biak funtzio baten pena dauden medioak direlako. Kontu eraginkor horiek komikiak sortzen aritzen denean, horiek denak normaltzat hartuko dira, baina R. Lichtensteinen lanetan gertatu bezala, komikien ohiko motiboak aldatzen badira -komikiaren alorretik kanpokoak direlako- eta inpresio mekanikoaren ordezkuzko olioizkoarena hautatzen bada, hau da pintura egiten bada, eta Pintura egite honetan, Pinturaren beraren tradizioari bizkarra emanez burutzen badira, horrek esan

nahi du itxuratzen dena irudikatzeko sistema horren funtsa dela, eskala eta testuinguru aldaketagatik, biluztu eta gardendu egiten zaiguna, R. Lichtensteinen koadro askotan helburua izan dena.

R. Lichtenstein ikonografia popular, nimiñoa eta arrunta motakoaz jarduteaz gainera, askotan motibo horiek liluratuta pintatu duela eman dezake. Baina ez da hori bere helburua. Bere helburua, irudi mota horren lengoia hornitzen duten gako eta konbentzioak, irudi horretarako harrera analitikoaren bidez, lengoaiaren ustezko gardentasun eta komunikagarritasunaren osteko klitxeak desestaltzen, era kodetu eta arautuaren gisara erakusten dizkigu ordea.

Aukeratutako Pop Artearen egileen inguruko ibilbidean, gure hurrengo mugagarria J. Rosenquist egile amerikarraren lanean aurkitu dugu. Zergatik bere lanaz arduratzea? Bada, ondoko honengatik: bere gizarte eta garaiko lkonosferako irudiarekin eta Publizidadeko teknikaren baliamentu eta maileguekin 60ko hamarkadatik gaur egun arte, lantzen ohi duelako.

Bere lanean aztergaia ez da irudia ekoizteko teknika eta berarekin batera ea oharkabean iragazten dizkiguten lengoaiaren konbentzioak, konbentzio, zein kontatzeko eta erakusteko era izkutu bezala seinalatzeko. Bere nahia, Publizidadearen esparruan betebeharrak zehatza eta gizarteak sano ezaguna duen irudiaz lagunduta, diskurtso pertsonala, sarri askotan abstrakzio itxura har dezakeena asmatzea besterik ez da. Gauzak holan izanda, bere diskurtso propio hori zelan eskura dezake? Ondoren azalduko dugunez, nagusiki hautaketa eta konbinaketa eragiketaren bidez izango da. (Hori erraz igar daiteke, jarraian aipatuko ditugu irudi ezagunetan: J. Rosenquisten 1960eko "President Elect" izeneko collagea eta izen bereko koadroa non collage hori koadroa pintatzeko modeloa erabili zuen).

Behin eta berriro errepikatzen ari garen legez, Publizidadea, Zinea, Argazkigintza eta mota guztietako irudi inprimatuak lkonosfera garaikidea etengabe hornitzen jarduten dute eta lkonosfera hori, multzo oso-osoa da. Justu lkonosfera horretatik 60ko hamarkadatik, J. Rosenquistek irudiak edo irudi zatiak aukeratu ditu eta koadroaren edo eratu nahi duen eraketaren arauak antolatzen ditu. Askotan irudi, irudi zati eta zehazkizunen arteko erlazioa ez da ez logikoa, ez arrazionala, testuinguru berrian eskuratzen dituzten balore huts eta abstraktuek bultzatzen edo eragiten dutena erlazio plastikoa da ordea.

Erabiltzen duen teknika kartel pintorearena dela aspaldian aitortu zuen, bera horretan aritu zen eta esperientzia hori sano nabaritzen da. Teknika honetan pintzelakada eta pintura materialak ea ez du garrantzirik, horrengatik ohiko Pinturaren ukimenezko eta egiletzaren baloreak ez ohi ditu aintzakotzat hartzen, are gehiago bizkarra ematen die. Bere lanak zeharo launak dira, azalezko balorerik gabekoa eta pintzelkadarik ez dela kasik nabaritzen esango dugu.

Eskala aldaketan, irudiek edo irudi zatiek bere tasun eta nortasun zehatza galtzen ohi dute eta holan, J. Rosenquist egilea lantzean jatorrizko

zentzuaz askatuta, ikus-balore hutsez besterik ez ohi da arduratzen. Iragarkia edo argazkiaren kolore eta marrazkia mantentzen, normalean irudiak sareantzekoaz lekualdatzen zituen. Irudien artean gelauneak edo banakerak ager, ager daitezke, edo cut up burutzen duenean irudi zatiak zorrozki gainjartzeko edo tartekatzeko zintaz baliatu dela erraz ikusten da eta horrela pintatuko aldeetan "erreserbak" eginez irudi berria nahi izan duen ertz zorrotzarekin edo berak eman nahi izan dion forma edo ingeradarekin lortzen ohi du. Denari esker, bere lanaren ezaugarria daukagun itxura hotz, urrun eta garbira heltzen da.

Bere beste etekina "cut up" delakoaren erabilera dugu. Prozedura, irudiak, zein testuak moztean eta beste bestelako modura antolatzean datza. Horrela Surrealisten idazkera automatikoa edo T. Tzararen idazteko sistema gisakoa da. J. Rosenquistek, automatismoaz edo ezohiko irudi erlazio irekiagoez baliatuta bere neurri txikiko modeloak sortzen ditu, beranduago oihalera igarotzen dituenak. Irudi gainjarketa sarri askotan erabiltzen du eta askotan gainjarketa hauetan, ezagunak diren irudiak elkarren artean tartekatzen dira, irudiaren jatorria ekoizten duen kolorezko nahasketetan desagertzen direlako. Emaizetan gerta daiteke nahastutako irudietarik batek nagusitzea eta besteak aldiz, osotasunaren ezagutza arraragotzea edo zailtzea. Baita, irudien ezagutzerako derrigorrezko hodo-figuraren argitasuna desagertzea gerta daiteke. Azken hau, bere hasierako lanen eskema errazagoetatik urruntzen den heinean gertatzen zaio, zentzuzko irudien komunikazio sinpletik irudien berezko komunikazio konplexuagora gerturatzen den neurrian.

Hortxe paradoxa suertatzen zaigu. Izan ere, J. Rosenquistek irudiak edo bere zati/zehazkizunak, neurria izan ezik, zehatz-mehatz igarotzen eta pintatzen ohi baititu, baina nahasketan, nahiz eta irudien kalidadeari fideltasunez tinko eutsi, ezagutza desagertzen da. Ezagutza desagertzeko haxe da gertatzen zaiona: nahasmenduan zehazkizunen zehaztasunek, zein gainjarketek eta tartekaketek kolorezko eta zehaztasun handiegizko magma sortzen dute -bai fisikoki cut upean ezeztatzen direlako, zein koadroaren zatien zehaztasunek holan eragin dezaketelako-. Ikuspegia, perspektibak eta bertikal, horizontal eta zehaztasunen erabileraz, interesguneak anizten dituela. Azkenik, jatorria eta esanahia desberdina den arren, C. Moneten Nenufereekin gertatzen zaigun kolorezko, sentsaziozko espazio makur, konplexu eta aberatsaren antzekoa ematen digu.

J. Rosenquistekin amaitzeko hau gaineratzea falta zaigu; oro har, bere lanek bi norabide hartzen ohi dute. Batean, zehazkizun/zatien arteko hautaketa automatiko edo tasun fisikoek agindutako ordenean, koadroaren ikusgarritasun hutsaren bidea daukagu. Bide hau, Mendebaleko garaiko gizartearen Ikonosfera eta Mundu ikuskorraren eta ikusmenaren arin eta ahularren analogia, zein beren irudien laburpena dateke. J. Rosenquisten bigarren beste norabidean, Munduarekin kritikoagoa azaltzen zaigu, irudi elkartzearen azpitik gizarte eta politikaren kritika praktikan jartzen baitu, "F 111" lanaren antzera jardun zuenean esaterako.

Aztertu nahi dugun hurrengo egilea, Andy Warhol, Pop Arteko ezagunena dateke. Bera ere gizartean eta edonon aurki daitekeen irudi grafikoaz jabetu zen. 1960eko "Saturday's Popeye" izeneko koadroaren antzera, iragarkiak, komikiak, argazkiak edo pintatzeko laminak eta berregiketa mekanikoaren aztarnean horrenbeste arreta ipini ez bazuen ere, R. Lichtensteinen antzera, Ikonosferako irudi horiek eskuz eta Pintura materialez lekualdatzen eta itxuratzen hasi zen. Irudiak, artean, bakarrak ziren, isolatuta eta noiz edo noiz pintatze prozesuaren ezusteko zipriztin edo pintura tantak dauzkate, Pinturaren ezinbestekotasun eta errepikaezintasunaren xarmaren gisan edo.

Denboraz egunkarietako albiste irudietara hurbildu zen: kotxe istripuak, arrazakeri berrien irudiak edo "glamour" pertsonai popularrak, Elvis, Marilyn, Jackie Kennedy. Dagoeneko teknika aldaketa emanda zegoen, eskuz eginiko lekualdaketatik, serigrafiaren bidezko lekualdaketara pasatu zen-eta. Pintura egiterako jarreraz aski diosku aldaketa honek, zeren irudia inpersonalki eta mekanikoki burutzen baitzen eta A. Warhol egileak irudiak Ikonosferatik hautatu besterik ez baitzuen egiten.

Formalki dagoeneko aldaketak suertatu zirela igartzen dugu, oihalean, hasierako irudi bakarra ezartzetik, une horretako irudi ugari serigrafiatzera dagoen tarte alegia. Aldaketa honek ere irudiaz zuen harreraz zer ikusirik dauka, Pinturan, irudiak sortze prozesuan omen duen ohiko apartekotasuna, zein irudiek ohi duten kondaira edota behin eta berriro esandako zentzu bidaltze hori, oihalean irudiaren errepikapenean etenduta gelditzen baitzen, (20).

A. Warhol gileak teknikoki Pinturatik urrunduta -serigrafiaz lantzen du-, formalki koadroaren bakuntasun eta irudiaren ohiko statusaz ikertu zuen. Aurreko atalean genioen legez baina, A. Warholek bere sistema eta irudi industrialaren ustezko berdintasuna erasotzen zuten mekanismoak erabili zituelako. Errepikapena, gaineratik miatuta, bere erregulartasunak eta inpersonaltasunak, irudia berdintzera edo berdintzat hartzera eraman gaitzake. Baina ez dugu horrela ulertu behar, A. Warholek serigrafia prozesua ezosoz beteta erabiltzen baitzuen. Bere modu horretara ustez, irudia berdintzen zuen teknikaren akatsak begibistan argi baino argiago uzten zituelako.

Ikusi dugunez A. Warholen lanak leku askotara jo zuen, alde batetik teknika zela-eta, serigrafia eta gainera laguntzaileek egin, egiletasuna eta Pinturaren bakuntasunaren kontra -auraren kontra- joan zela pentsa dezakegu. H. Readek horrela ulertu zuen hauxe idatzi zuenean :

"... Para enfatizar su desapego de todo contenido emotivo en estas imágenes, serigrafaba las telas en tandas, expresando así que podían ser repetidas 'ad infinitum'...", (21).

Gainera irudi hauek zeharo ezagun eta banalak ziren, egilearekin erlazio zuzenik ei ez zeukatenak.

"... Cuando Warhol pinta sus 'Sopas Campbell' en los años sesenta, se produce un auténtico estallido de la simulación en todo el arte moderno: el objeto-mercancía, el signo mercancía pasa de repente a ser objeto de una sacralización irónica...", (22).

Irudi hotz, errepikatu eta ezberdin hauek irudikapenaz ere zerbait adierazten digute. Bikoizpenaz edo objektu baten kopia fidel eta zehatzaren ilusioaz aritzen dira, bestela zelan ulertu irudi eta objektuen igarotze hori? Oro har, Irudikapenak objekturantz bidaltzen bagaitu, A. Warholen lanean irudikapenaren 0 puntura hurbildu zen, behintzat J. Johnsen lanekin alderatuta, azken hauetan eskuen aztarna nabariagoa da. A. Warholek bere lanetan agertzen ziguna objektua edo irudi hutsala ea bera zen. Dakigunez, serigrafiaren laguntzaz burutzen zuena, berregiketa mekanikoaren irudiaren bigarren berregiketa baitzen eta edozein berregiketetan Pintura balore urri edo batere ez ezin dezakegulako aurki.

Aldi berean, A. Warholek ezustearen nahitazko erabilpenagatik, irudi industrialia uste zaion kopiarako perfekzio eta berdintasunaren kontrakoa agertu zuen, azken buruan objektu industrialia eta artistaren egitekoak bereiziz, aurreko atalean agertutako ideia.

Beste Pop garaiko artisteengana joz, Arte sekularizaziorako norabidean, E. Ruscha eta J. Baldessari, jarraian azalduko ditugun arrazoiengatik, Poparen epigonoak dirateke.

E. Ruscharekin hasita, bere lanaren zati bakarraz, berba egingo dugu -gasolindegia eta eraikinen argazki sailez esaterako-. Lan hauetan bereizketa esanguratsua azpimarratu nahi dugu, argazkia ez da material iradokorra, ezta tresna laguntzailea. Argazkia lan hasiera eta amaiera da eta honek hain zuzen, aipatu ditugun egileengandik ezberdindu du.

Gasolindegia eta eraikinetako argazki hauek, arras neutroak egin zituen, fisikoki ahalik eta ondoen erakusteko, informatu besterik ez zuen nahi izan. Argazkiek, liburu batean bilduta, erakusten digutena E. Ruschak eginiko ibilbidea da eta "hautatutako" ibilbide horretan aurkitu zituen gasolindegia edo eraikinak, besterik gabe. Egin ostean ilaran ordenatu zituen, beste gura edo asmorik gabe. Ez teknikan, ez motiboan, ez dugu ez anekdota, ez erretorikarik aurkituko, Argazkigintzak bere alderik objektiboa eskaintzen du lan hauetan. 0 mail honetan irudiek objektua izendatzen dute, beste erreferentzi edo balorerik gabe. Horrela E, Ruscharen lanak, Argazkigintzaren denotazio ahalmenaz, ea mail tautologikora iritsi ziren. (Adibidez, 1966eko "Every Building on the Sunset Strip" izeneko argazkia),

Argazkiek Artea baino, Soziologia dirudite, beranduago lan hauek Artea ideiatzat onartu zuten artistek ereduia izan zituzten, bai erantsitako anekdota edo kondairarik gabeko motiboagatik, bai erabilitako prozedura "hotz eta

objektiboagatik", bai lana erakusteko moduagatik. Txostena diruditen liburuetan, liburu arruntetan "livre d'artiste" delakoetatik oso urrun, (23).

Bere aldetik, J. Baldessarik, behik-behin, Argazkigintzaren bidez Pinturaren tropo eta uste batzuk umorez itxuratzeari ekin dio -adibidez 1975eko "Phatetic Fallacy Series: Tremolous Pink and Yearning Yellow" deritzon lana-. Bere lan tradizionalagoak erre zituela gogoan izango dugu. Horretan sinesten ez zuenez, kolorea Pinturan kritikak sortu zuen diskurtsoaz trufatu zen. Horren azpian XX. mendeko Pinturaren isolamendua eta komunikagarritasun ezaren gaineko kritika egon daiteke. Horrela izanda, lan egiteko halako medio objektiboa eta mekanikoa, zeinuri dagokionez "gardena" omen dena aukeratu zuen: Argazkigintza. Honen bidez, Pinturaren eduki batzuk gauzatzeko eta Pintura eta Argazkigintzaren beraren medioen arteko tartez jabetzeko eta kritikak zenbait modu edo emaitzaz eraiki duen diskurtso itxi eta opakuaz iseka egin zuen. Jakina da, ez baitira gauza bera egileak eskuz ipinita eta koloreari datxekion balore afektibo, zein subjektiboak eta Argazkigintzaren bitartez lortutako koloreak.

J. Baldessariren argazkiak era neutroan egiten eta aurkezten ohi dira, Artearen inguruko elementu arrotzak ahalik eta urrunen mantentzeko.

Baita, bere zenbait lanatan komunikabideetatik hartutako irudiei esangura orden berrian iraultzen ohi die. Baina ez dezagun pentsa Dada edo Poparen antzera egiten duela, esandako bi joera hauek irudiak era politiko-kiritikora erabili baizituzten, J. Baldessarik, testuinguru edo arrazoi nimoñoaz baliatuta zentzu berria datxekie, (izenburuetan erraz baino errazago topatzen duguna), baina ez dute loturarik bere subskontzientearekin edo metakondaira handiarekin. Bere birkokatzeak, umorean, lengoia jokuetan edo irudi elkartzeko automatiko eta ergetetan oinarritzen dira, nolabait Artearen inguruan dagoen diskurtsoaren egi izatearen nahia, ironia, tentelkeriaren bidez desmontatzeko. Handik bere konposizio zeharo formalak eta batere zentzuzkoak dauzkagu, "Car Color Series: by Color Wheel (First Instances Seen Walking from Studio)", "Alignment Series: Palm Tree (For Charlemagne)" edo "A movie: Directional Piece Where People are Walking, 1972-1973", esaterako.

Kontzeptu Artearen metodologiaz eta bere seriotasunaz jardutea ere bere helburua izan da ere. Horretarako Argazkigintzaz, ezustez eta zentzu gutxiko hautaketez irudi elkarteak asmatu ditu -"Throwing Three balls in the Air to Get an Equilateral Triangle. (Best of 36 Tries)"-. Lantzeko sistemetan peto-peto bat dator zenbait Kontzeptu Arte egilekin, baina ez ikonografian, hau da irudi moten hautaketa eta erabilerak bereizten ditu. Kontzeptual artistek sistema logikoa edo hausnarketa proposatzen ohi dute, aldiz J. Baldessari halako "patafisikan" mugitzen ohi da. Kontzeptu arte egileek "a priori" batzuk markatzen dituzte: besteak beste, Artearen formalismoaren aurkako 0 maila, Arte lengoaiaren azterketa edo Arte ezmaterial emaitza legez, ideien Arte alegia. J. Baldessarekin arazo berberak izango genituzke artista kontzeptualekin, zein Californiako Pop artistekin sartu ahal



izateko. Izan ere, batzuegandik bereizten duena sakontasunaren aurkako joera delako eta besteengandik objektuak erabilpenerako jarrera delako.

Jakina denez, Zinearen irudiak kondairak berak ala muntaketak ordenatzen ditu, sekuentziak eta sekuentzian lotzetik esanahi oroa lortzen. J. Baldessarik irudiak telebistatik halako dispositibo automatikoaren laguntzaz lortzen ohi ditu eta ostean haietako batzuk aukeratzen ditu eta berriro ordenatzeari ekiten dio, kasu honetan erretorika askorik gabe. Ordenatzeko osagai formalez edo zentzu gabeko argudioez edo ezuste huts eta irekienaz baliatzen ohi da emaitzetan T. Lawson-ek idatzi zuena gertatuz:

"... La yuxtaposición de fragmentos, de historias a medio contar, de detalles aleatorios y de primeros planos gratuitos tomados de todos los niveles de la experiencia contemporánea. Este sistema es discursivo, pero su progreso viene marcado por una interrupción constante. Se descubre que la discontinuidad y el desequilibrio resultan más productivos y, de alguna manera, más precisos que la voz fluida y uniforme de la autenticidad modernista... ", (24).

J. Baldessariren lan hauek guretzat honengatik aipagarriak ditugu: lehenengoz, Pop Artearen inguruan objektu hutsalari, zein artistikoari buruzko gogoeta, ideia eta burupena simulazio estrategian 0 mailara eraman dituztelako, nolabait zerbaiten bukaera gisan; Bigarrenez, bere lanetan kontzeptualen diziplina eta errigore handiarekin gertakizun ergelak argazkitzen eta konbinatzen dituenean, Kontzeptu Arteari dagokionez, adierazlearen hipostasiaren kontrako ekintza burutzen dutelako; Eta hirugarrenez mota guztietako irudi kulta, nahiz popularra maniatzean askatasun eta bide berriak artista eta ikusleei erakutsi dielako, bai bere arte produktuekin, bai bere irakasle lanarekin Californian Institute for the Arts-esean.

#### IV. 7. b. DAVID HOCKNEY.

Normalean egile ingeles hau, Pop Artearen barruan sailkatu dute eta geure ikerketaren berezko logikaren arauaz pixka bat bakanduta agertu nahi dugu.

Bereziki ospetsu egin zuten bere lehenengo lanez ez dugu lan honetan ezer ez esango. Hasierako lan horietan ingeles Pintura tradizioaren eta F. Baconen zerbait antzeman daiteke, baina batik-bat, irudi popularrarekin alai eta bihurri lantzen zuen (25). Ikerketa honetarako ordea, beste lan berriagoetan eta ez lehenbizikoetan sakontzea erabaki dugu. Azken

urteotan, irudiaren teknika berriek jota egindako lanetan. Horietan, Argazkigintza, bideoa, kartelgintza edo infografiaren eragina nabaria da.

Azkenik, D. Hockneyk berak dioen bezalaxe, irudiaren teknologia guztiak begi-protesi edo luzapenak ditu, ohiko oharmenaren esparrua hornitzeaz gain, zenbaitetan zabaltzen dute.

D. Hockneyk berak aitortu zuen beste ideia azpimarragarria, hauxe litzateke: irudia ekoizteko edota erroproduzitzeko, medioen dispositibo tekniko dela-eta, prozedura denek nola edo hala, jatorrizko irudia edota objektua eraldatzen dute eta emaitza horietan suertatzen diren aldaketek, geroxeago bere lanetan erabilgai izateko, D. Hockney ohartu zen.

Bestetik soma dezakegunez, arte lan objektu, gauza asko, beren bigarren edo hirugarren "eskuko" irudian ezagutzen ditugu eta ez lehen suertatzen zen bezalaxe, aurrez aurre. Bigarren eta hirugarren eskuko ezagutza hauek dira eta ez dira, gure ustez argazkia benetako objektuarekin buruz buru egona denez, bigarren eskuko ezagutzari legokioke. Aldiz liburu, iragarki edo panfletuetakoa -hots argazkiaren berregiketa mekanikoa-, hirugarren eskukoari.

Lehenago azaldu dugun moduan, Pop garaiko artista legez ezagutza mota horietaz jada konturatua zen eta ontzat eman zituen gainera. Auraz hausnartzen zen W. Benjaminek idatzi zuenean, honek ez zuen uste arte lanaren erreprodukzioak ondorio txarrik arte lan bakunaren statusean izango zukeenik. Ildo horretatik, D. Hockneyk hauek erreprodukzioak material iradokortzat zeuzkanez, berregiketaren prozesu teknikoaren aztarnak erakargarriak suertatzen hasi zitzaizkion (26) eta bestetik arte lana edonorengana hurbiltzen zutelako -lehenik prozesu teknikoak, bere ahalmenaz edota bere ezintasunaz, irudia eraldatzen du. Bigarrenez arte lanaren bakuntasuna txikitzeke ez bada, sikiera ikusle gehiagorengana iristeko bidea da-.

Ikusten dihardugun eran, irudi berregiketaren bidezko, zein tekno-irudien bidezko ezagutza ez zuzen honek, Pop egileengan galdera eta gogoeta asko piztu zituen -irudia sortzeko teknikaz eta moduez ez ezik, berregiketa mekanikoak itxura biderkatzen eta hedatzen zuen garaian, jatorrizko irudi, objektu, arte lan bakunaren statusaz eta Artearen funtzioaz ere-.

Arte lan bakunaren merkatal balorea dela-eta, erosle gutxi batzuek soilik arte lanaren jabea izateko ahalbidea daukate-edo. Artearen inguruan, Arte liburu ilustratuak gaur egun arras garrantzitsuak dira, hainbat ezen arte lanaren irudia zabalkunderako eta ezagutzerako baliabide nagusi bilakatu batira. Daukaten merkaturan pentsa dezagun eta Historian zehar arte lanaren irudia ugaltzeko egon diren teknika eta ahalegin guztiek oroi gaitezen: grabatuak, Argazkiak, fotolitografiak, off-set eta azken asmakuntza guztiak. Teknika onagatik, zein ale eta erosle kopuruagatik gaurko egoera modukorik ez da sekula ere izan. Horri esker, arte lanaren irudi kopia hobetu eta merketu zaigu, azken urteotan arte lana bere berregiketari atxekitua

daukagula eta batzuek -haien artean gu- biek elkar eragiten dituztela diogu (27).

Aspaldidanik, D. Hockney, berregiketa irudiari, jatorrizko arte lanari bezainbesteko garrantzia ematen hasi zen. Gaur egun oraindik, arte lanak egoera pribilegiatua mantentzen du, nahiz eta egun bere irudia inoiz baino hobeto biderkatzen eta zabaltzen den. Orraitio bere irudi berregiketari eta anizteari esker, Arteak duen hedakundea gizartean gaur egun ezagutu dugu. Fenomeno hau gertatu eta bere lanen erreprodukzio mekanikoan lan egin aurretik, D. Hockneyk, arte lanaren irudiak, gizartean eta Arte arloan duen indarrak ohartu arte ez dio ea jaramonik egiten.

Irudi anitzaz ardura berri horrek, zeharkari eta nahi gabe ondorioak bere arte lanetan izan ditu. Lehenik teknologia bestelako prozedurekin lantzen behartu du -Argazkigintzatik, grabaketa medioetara, laser inpresioetara eta azkenez bideo eta infografiara-. Bigarrenez teknika hauen gaitasun eta kondizio teknikek bere arte lanetan hautaketak egitera behartu du ere, esaterako bere laser inpresoraren neurriak direla-eta, zuzen zuzenean argazkirik egin gabe inpresoraz erreproduzitzeko, koadroen neurriak inpresoraren neurrietara egokitzea behartu du D. Hockney, (28).

Dena den, kopiaren kalidadeaz oso kezkatuta eta kopiaren fideltasun gehien lortzeko asmoz, medio, zein laguntzaile onenetara jo arren, D. Hockneyk beti eredu eta kopia bereizi ditu. Batez ere eredu den eta pintatu duen arte lanak betiko Pinturaren baloreak agertzea nahi izan duelako (29). Bien izaera ezberdinak, beti kontutan izaten ditu, bata arte lana da eta bestea bere berregiketa mekanikoa edota dena delakoa. Horra hor faxen bidez bidaltzen eta erakusten dituenak, erakustaldia bukatuz geroztik oparitzen ditu, berarentzat hauek kopiak direlako, (30).

Ordenagailuz jatorrizko irudiak sortzen ere lan egin du. Esaterako, 1987eko "paintbox Quantel" programarekin egindako lanak. Kasu honetan lanak orijinalak lirake eta ez kopia, nahiz eta emaitza anitza izan. Hor ere, D. Hockney infografi medioak dituen aukerez ohartu da.

Azkenek, irudia berregiketa mekanikoaz, medio infografikoez, nahiz teknologikoez lantzen, aldaketak suertatzen direla konturatuz geroztik, beraiez jabetu da eta honek, irudiaren teknologiei irudi eraldaketarako gaitasuna dutela adierazten du -inpresoraren kolore itzulpen propioa, bideo inpresoraren ehundura edo faxaren bilbeak alegia-. Azken buruan, D. Hockneyk aitortu bezala, gauza horiek bere baitan egokitu dira eta naturalki isurituta, bere koadroetan agertzen hasi zaizkio. "Osmosis" eratoritze hau, aspaldidanik ezaguna daukagu eta dagoeneko XIX. mendean antzeko zeozer Argazkigintzarekin gertatu zen -E. Degas, G. Seurat adibidez-, begiak berez somatzen duena eta makinak gauzatzen duena, egilearen barnean bat egiten dira-eta.

D. Hockneyren lanaren eratorrian zehar, irudia ekoizteko modu ezberdinen etekinekin uztartu dituela ikusten dugu: inprimatutako irudi popularratik, zein kultura, Argazkigintza arrunta, nahiz Polaroid izenekoa, grabaketa, bideoa, off-set, zuribeltz eta kolorezko laser fotokopiagailuak,

bideoinpresora, infografia, faxaren erabilerara. D. Hockneyk gailu eta prozedura guztietan beste zerbait iradokor aurkitu du, beti, bere Pintura errekurtsioei gaineratzeko. Holan izanda, gailu, prozedura bakoitzak Munduaren "ikusketara eta itzulpena" egiteko, bere berezko dispositiboa edo ahalmen teknikoa erabili du. Horren eraginez, aipatutako gailu bakoitzaren emaitza zerbaitetan desberdina izatea ezinbestekoa da. Jakina, D. Hockneyk irudi mota bakoitzaren emaitzetan zerbait baliogarri eta iradokorra aurkitu du. Horri esker bere lana aldatzen doa edota eremu berrietan barneratzen ari da. Kontuan izateko, adibidez, 1987. urtean, D. Hockneyk bere marrazkiak, faxarekin eraldatu zituen. Bertan, faxak irudiari tasun berriak erantzen zizkiola frogatu zuen

Adibidez 1980ko hamarkadaren hasieran, D. Hockneyk Argazkigintzarekin erabiltzeari ekin zion bitartean, laugarren dimentsioari buruz irakurriz geroztik, Ekialdeko Pintura hobeto ulertzeaz gain, espazioa argazkimuntaiatzeko beste era batera eratu zuten lanetara heldu zen da, (31).

Antzeko zerbait beste irudia ekoizteko eta berregiteko teknikeekin jazo zitzaion. Teknika guztiek behar zehatzari erantzuten ohi diote eta hori dela-eta, arte lanaren berregiketara mekanikoaren kalidatea eta arte lanaren bakuntasunaren erreproduzio ahalik eta fidelen erreproduzioaren zioa, alegia. D. Hockneyk, bere koadroen erreproduzioetan eta kartelgintzan lan egiten zuen bitartean, bere Pinturan bestelako arazoak edukitzen zituen. Baina, berregiketara mekanikoaren dispositibo teknikoaren eraginez, ekoizten zuten irudian, jatorrizko Pintura irudiarekin konparatuta, ezinbesteko aldaketa esanguratsuak eta egilerentzat probetxugarriak suertatu ziren: bilbeak, koloreak, ehundurak, zehaztasun mota. Horiek guztiek nahi eta bilatu gabe, D. Hockneyren betiko egiteko erarekin berritasuna ekarri zuten eta bere pintoretan, ez lekualdaketa bezala, hori ez baitzitzaien interesatzen, baizik beste baliabidearik, lehengaietarik edota materialetarik bat bezala gehitu zituen.

Azkenez gailuak, D. Hockney pintorearen benetako protesi bilakatu dira, bere gorputzarekin eta bere Pintura lengoaiaren errekurtsioekin bat egin direlako, bai Munduaren irudia denean, bai infografia datekeen irudimenezko birtual horretan gertatzen denean -dakigunez infografia ez baita ezerren indexa edo irudikapena, egileak eta ordenagailuak sortutako emaitza baino-.

#### IV. 7. c. SIGMAR POLKE.

Gure ustez lanaren muina dena izanda, ez legoke osorik S. Polke, pintore alemandarra aipatuko ez bagenu. Gainera bere lantzeko era eta bere ekarpenak eragin legez, jarraitzaile askorengan nabari eta aipagarriak dira. Holan iturrira joz, beste asko horien etekina ere adieraziko dugu. Aldi berean, S. Polkeren atalarekin irudi grafikoaren erabileraren era bati ekingo

diogu eta bide batez, Pop inguruko egileekin amaituko genuke, hori eta gero, aurrera segitzeko.

Belaunaldiz eta adinaz, Pop ingeles eta batik-bat amerikarraren oihartzun eta eragina S. Polkeri heldu zitzaion, 60 urteetako egilea delako. Baina bere lurraldean gertatutako beste kontu batzuk zirela-eta, Fluxus eta batez ere J. Beuys-en irakasketa zela-eta, Poparen intzidentziak gain, Poparen testuingurutik bereizi zuten ohiko Artearen aurkako joerak eta saiakerak bere lanean aurkituko ditugu. Kronologi ikuspuntutik, nahiz eta ezaguna izan, 80ko hamarkadaren hasieran bere lana leku guztietan askoz ezaguna izatera iritsi zen, handik aurrera ezinbesteko Pintura erreferentzia bihurtuz.

Fluxusen eragina eta Dadaren jarauntsiagatik, Artearen betiko baloreak iraindu edota beraiez iseka egin nahian, S. Polkek Artearen kanpoko elementu eta iturriak betidanik erabili ditu fisikoak, zein kontzeptualak ere. Horretarako, jada 60ko hamarkadan, bi bide aukeratu zuen: bata, ikonografiaren erabilera, hots gizarte kontsumitzailearen mota guztietako irudiak -komikiak, iragarkiak etab. - eta Pintura teknika eta prozedurekin egin duen bigarrena. Bigarren kasu honetan ohiko teknika errefusatzen xedea lortu zuen euskarri motak, formatoak eta ohiko, zein betiko Pinturak aholkatu zituen tekniken erabilerak albo batera utziz. Bi erreferente hauek behin eta berriro bere lanean bana edo batera azalduko zaizkigu.

Bere lehenengo moduan, IV. 7. eta IV. 7. a. ataletan ikusi dugun legez, irudi mekanikoaren bidez ekoiztako irudi popularraren portaera R. Lichtensteinen antzera aztertu zuen. S. Polkeren lanak zein azken honek eredu hartu zuen mekanikoki berregindako irudi horien arteko ekoizpen aldaketetan, S. Polkek R. Lichtenstein baino arreta gehiago jartzen zuen arren. Izan ere, bere lanetan ikusgai daukagunez, S. Polkek, irudi mekanikoaren bilbeak eskuz plantak egiten dituenean eskuaren aztarna eta ezusteko emaitzak agerian uzten ohi ditu -R. Lichtensteinek egiten ez zuena-. Horregatik, S. Polkeren lanean puntuak ez dira perfektuak eta tantak eta ustegabekoak nonnahi ikusten baitira.

Bere bigarren bidean, Mendebaleko gizartean, irudien edukin eta zentzu hutsala, nahiz sakona ikertzeari ekin dio. Sarritan, irudiak berehala ahazten ditugun haletakoak, koadroan lekualdatuta eta behin-betirako koadroan finkatuta, galdera ugari eginez gelditzen dira. Ikonosferako irudi aukeratzea eta lekualdaketa eragiketa honek, berriro M. Duchampen ready-made hori gogora dakarkigu -kasu honetan handmade readymadea bada ere-. Irudien erabiltzeak eta lekualdatzeak ez du inolaz ere, ergelkeria ospatzen duenik esan nahi, baizik irudien agertzeko modu horietaz eta irudi horietaz aritzen dela, hau da industriak irudi horiek sortzeko moduei buruzko eta Mendebaleko gizarteak erabiltzen ohi dituen moduei buruzko gogoeta.

Lantzeko era honetan, S. Polke irudi lekualdaketa egilea besterik ez zenez, ea prozesutik kanpo zegoen eta lanen aztergaia edo gogoeta lekualdatutako motibora desbideratzen zaigu, eragiketa horren zioaz eta irudian tasun eta betebeharez itauntzen.

Gure ustez, alde zaureratik eta egilea ez den batek sortutako irudien erabilera hau, norabide eta zentzu bitan ematen da: batetik irudi hutsal horiek Arte esparruan sartzean adieraztera ematen dutena -Artearen ohiko gai, motibo eta arauen aurkako keinua legez, Artea suntsitzeko edo trufatzeko saiakera-. Bestaldetik, funtsez komunikazio erraz eta soilarako diren ustezko irudi sinple horiek, irudikapenari eta mezu iragazteari dagozkien moduak aztertzen dituzte, orokorki oharkabean iragaten diren eta igortzen dizkigutenak. Bietan ere S. Polke murgildu da.

Bere jardueraren beste bigarren aldea, teknikaren esparruan kokatu dugu, euskarri, formato eta prozeduren maneian.

Betidaniko izan dira S. Polkek mota ezberdineko euskarriekin lantzeko ahalegin eta saiakerak, Arteak ontzat ematen dituenak eta gaitzesten dituenak ere. Horra hor esaterako, oihal arrunt eta estanpatuak, plastikoak, paperak, zein formatoak berak, hauek ohikoak eta ezohikoak izanik. Beste batzuetan oihalezko euskarriaren derrigorrezko egitura ezkutatu beharrean erakusteari ekin diola ere.

Azkenik, bere etengabeko prozedurei buruzko esperimetakuntza aipatu beharko dugu, ohiko pintura motez gain -olioa, akrilikoa, tintak, serigrafia inprimaketak-, ez ohikoak diraketeenak ere erabili baititu eta hona hemen horien zerrenda txikia: argisentikor zein hezesentikor gai kimikoak, pintura pozointsuak, pintura karruskagarriak edo pintura industrialak.

S. Polkeren lanaz esandako guzti honetatik atera daitekeen ondorioa hau da: ikusitako ikonografian eta aipatutako Pinturarako materialetan mugak, konbentzioak eta sailkapenak gairatzeko gura dagoela eta bestetik ororen erabilera hauste gogo nabaria ere -bai ikonografia elementuak, euskarri, zein pintura materialekin, askotan bere Pintura desagertarazteko gogoarekin nahasten direlako (32). Pinturaren kontzeptu ezarri dagokienez, gogo ezeztatzaile hauek S. Polkek XX. mendean zehar ismo denak saiatu diren eran erabiltzeaz gain, Pinturaren alde fisikoa ezetzatzeko ere jomugan izan ditu, material galkorak edo karruskagarriak, behin baino gehiagotan maneiatu dituelako. Orraitio hasieran egindako sailkapena ez da hain erraz mantentzeko edo defenditzeko, S. Polkek beti baliabide guztiak nahastu dituelako: ikonografia elementuak kolorezko estandekin, lausodurekin, zein teknika ezberdin eta askotan kontrajarriekin, euskarri aberats eta txiroekin eta esku daukan den-denarekin, Pinturaren mugak zabaldu nahian, xede horri eusteko Pintura fisikoki suntsitu behar badu ere.

Ohiko erara lantzen duenean, irudien nahasketak eta gainjarketak, oihalen estanpatu eta isuritako kolorezko zetakekin bat egiten dira, kaos erakargarri eta osoa antolatuz. Bernizak eta interferentziatzko koloreak nahaspilatu ditu ere. Ohiko Pinturaren pintura materialak, kimika berriarekin batera, zein Pintura tratado zaharreko formulekin edo zilarrezko gatzekin azaldu ditu, azkenez akatu nahi duen Pintura, emaitzetan inoiz baino argiroago Pintura dela ohartzeko gaitza.

Kritika edo Pinturaren aurkako ekimen denek, badute honako bigarren ondorioa: S. Polkek ohiko ildotik irtetzeko gura honetan, aurkikuntza

ezinhobeekin topo egiten duela. Esaterako ikonografia popularrarekin lantzen duenean eskala, teknika edo egindako irudi konbinatuengatik oso emaitza berriak eskuratzen ditu. Emaitza eta modu hauek F. Picabia-ren eragina nabarmentzen dute eta 80ko hamarkadako pintatzaile batzuentzat eredia edo ikaskizunak izango dira -J. Schnabelentzat, D. Sallerentzat edo Alemaniako zenbait pintoretzat-.

Medio fisikoei buruz aztertu duenean, pigmentu eta euskarriez hain zuzen ere; bere lanetan "gertakizuna" sortarazi du, nolabait irudikapen edo errepikapenari kontrajartzen zaiona. Bere lan hauek oster, prozesu fisiko eta kimikoen emaitza zuzena lirateke. Hainbat kasutan, emaitza sortzeko Argazkigintza gisako prozedura teknikoa aukeratu duela esango genuke. Hobeto uler dezagun, gehien bat halaberrez osatutako koadro abstraktuak izaten dira hauek. Baina Pinturan ohiko eran jardun beharrean, S. Polkek gai kimikoak nahasten, Pintura praktikarako material arrotz eta heterodoxoak erabilia, beren arteko erreakzioek euskarrian arrastroa uzten dute, irudia bilakatuko zaiona, Argazkigintzan gertatzen den gisako moduan-edo.

Puntu horretan, S. Polkeren lanak, W. Benjaminek esandako une majikoekin pareka daitezke, Pintura eta majia egite berdintsuak baitira eta hasiera batetan errito funtzioan batera azaltzen ziren. Gure tradizioak zenbait gauza sekularizatu du eta nolabait beren hasierako zentzua ahitu edo desagertu ditu, baina S. Polkek horri tinko eusten, bere lana Artearen benetako eraginkortasunaren alde mantendu nahi izaten du.

Hasteko lan hauek ezustez eta zergatik ez, ezusteak burutuak, izaera eta jatorriagatik apartekoari eta errepikaezinari erantsita ditugu -Gogoratu bestela, 1992eko "Apparizione" delako lana-. Hori lana ez da ezarritako emaitza, egintzan agertutako eta berez sortua baino-. Jarraitzeko maneiaturako material kimikoengatik, ez dira Pinturari dagozkion emaitza iragankorrak, bizirik, aldakor eta galkorrak baizik, inolaz ere jatorrizko eredu baten arrisku gabeko errepikapena. Handik dator gai pozointsuak edota koadroa fisikoki deuseztatzeko erabiltzen dituen material karruskagarriak maneiatzeko arrazoia.

Baina ezustea azken adibide hauetan ez ezik, ikonografia metaketetan ere azalduko zaigu. Ikonosfera osatzen duten Argazkigintza eta berregiketaren mekanikoak eginiko irudien pilaketaz, zein hautatutako irudien eta beren trataera zatarraz, S. Polkek ezustezko emaitzak eskuratzen ohi ditu. Emaitza hauetan, konbentziosko eta ohiko Pintura ezeztatzea lortu nahi izan du. Ikonografia arrunta erabiliz inspirazio eta goi mailako Arterik ez legoke (33). Bestetik, metaketa eta gurutzaketa hauetan, zentzu eta irudien arteko aberasteko joera gertatzen da. S. Polkek maneiaturako guztiak, G. Bataillek eta W. Benjaminek idatzi bezala, araua edo legea jokuan jartzen du. Dena jokuan ipintzeak nola edo hala arauak haustea dakar eta ondorioz berria edo sikiera orden zaharrean kabitzen ez dena, hau da uste eta esperogabekoa zorionez gertatzen.

Bere lanaren hurrengo atal batean, Pinturak beti izkutatu duen bere benetako kondizio fisikoa, erakusten du. Zein da Pinturaren benetako hori kondizio fisikoa? Bada, bere materialei dagokiena, hau da Pintura, orohar, edozein gainazalaren gainean, "modu batera edo bestera" uzten den kolorezko gainaldea. Mendebaleko praktika honen eratorrian, oihala erabilgarrietakoa izan da, oihalak, berez, Pintura egiterako ezinbesteko baldintzak gaitz bete ditzake, horretarako -koloreak gainazal eta ipinkera egokia izan dezan-, prestaketak asmatzen dira eta oihala gainazal sendo, nahiz zutunik jartzeko modukoa izan dadin, bere atzeko aldean gutxitan somatzen den egitura -gehienetan egurrezkoa-. 1992eko "Jeep" izeneko lana, azaltzen ari garenen adibidea izan daiteke.

Pinturan, askotan, ea gehienetan, horiek derrigorrezko elementuak izan ditugu eta osoaldi gutxitan aintzakotzat hartuak izan dira. Mendebalean Errenazimendutik, oihalaren gainazala leihoarekin parekatzen ohi da eta ez benetakoa den bidimentsiozko gainazalarekin. Irudikatuaren eta espazioaren ilusioa sortzeko oihalaren bidimentsionaltasuna eta bere azalezko tasunak izkutatu behar dira eta horrengatik koadroaren egurrezko ezinbesteko egitura beti atzeko aldean geratu da, bestela pintoreek ilusioa suertatzerik ezingo zuketelako. D. Velázquezek "Las Meninas" lanean koadroaren egitura erakutsi zuen, irudikatua. Gainazal launean espazioaren ilusioa sortzeko, oihala den gainazala ahalbidetzeko egiten duen egitura begibistatik kanpo gelditu beharra dago –bestela artifizioa begibista geratuko zatekeelako- eta horrengatik hain zuzen ere D. Velázquezek "Las Meninas" izeneko koadroan, ilusioaren artifizioa begibistan eta argi gera zedin egilea bera egiten ari zen koadroak berak, bere barnean errepresentatutako koadroaren egurrezko egitura erakusten digu.

Medioak eta artifizioak erakuste horren historian, Pintura lengoaiaren burujabetasuna zela-eta, XIX. mende amaieratik azalezko tasunak aldarrikatu zituzten eta beranduago koadroa, bere ezaugarri fisikoak argi gera zitezten, oihala eta bere egitura objektutzat hartua izan zen ere. Honen puntako edo erabilerarik arradikalenak, kubisten, konstruktibisten, zein Der Stijl-eko lan batzuetan, nahiz 50ko eta 60ko hamarkadetako lan batzuetan aurki ditzakegu. Dagoeneko koadroa objektu buruonesle eraikita eta artistek holan onartu, nahiz aldarrikatu zuten. Horra hor M. Louis, K. Noland edo F. Stella-ren lanetan ezohiko formatodun koadroa-objektuak, zeren eta artean esaten zen bezala, "shape is contain". Beste adibide bat, 70ko hamarkadan "Support-Surface" izeneko taldea izan daiteke. Honen partaideek oihalaren eta Pintura materialen azterketa hutsari ekin zioten. Hartarako hainbat eta hainbat alditan egurrezko egitura errefusatu zuten eta oihalak berak koloreztatuta edo pintatuta eskegita bere pisua eta bere zimurtzeko joera erakutsi du.

S. Polkek, noiz edo noiz oihala bastidorerik gabe eskegi du, baina gehien axola zaizkigun lanetan Pinturari, zein askotan irudikapenari berari ekin dio eta aldi berean oihalak bere berariazko ezaugarriak erakusten dizkigu. Horretarako oihal gordinik edo bereziki prestatuta eta bere atzean



izkutatzen ohi dena ikusgai geratzen da, Pinturaren ilusioa lortzeko dispositiboaren estaltzearen aitortpena izan daitekeena.

Ikusi dugun legez betidanik S. Polkeren lanak bi helburu zehatzak erakutsi ditu: bata interesa galdu duen edota indarrean ez dagoen Pintura deuseztatzea -60. urteetatik agertu zena- eta bestea, Pintura egitea. Aldi berean eta lan batzuetan nahastuta agertzen zaizkigu baina erabiltzen dituen baliabideen eta euren erabileraren arabera sailkatzen baditugu -atal honen hasieran esan duguna-, holako eskema lortuko genuke:

- Ikonosferako ikonografian oinarrituta ⇒ Lekualdaketa zuzena.  
⇒Lekualdaketa+ezustea\*.
- Materialen berezitasunek sortuak.

\* (ezustea euskarriek, konbinaketek, zein prozedurek sortua).

Amaitzeko, esan beharra dago, zelan S. Polkeren lantzeko modu denetan, Pintura irabazlea dugun. Eta hori, beti holan izaten da arriskuaren zaporea begibistan dagoelako eta hori nola ez, erakargarria eta eskertzekoa da -batez ere ariketa formal, huts eta arriskurik gabeko bihurtu zaigun urte hauetako Pinturan-. Paradoxikoki, S. Polkek, Pinturarekin berarekin erlazio zuzenik ei ez duten esandako norabide deseraikitzaile bi horiek aukeratu ditu eta Artea ehortzi nahi duten koadroekin, berriz Pinturak aurrera jo du, koadro batez eta egile baten lanez esan daitekeen gauzarik handien eta onena dena.

## AIPAMENAK.

- 1.- T. Osterwold-en "Pop Art", 44. orrialdea.
- 2.- "... The term 'Pop art' originated in England and reached print by the winter of 1957-58... ". L. Allowayren "American Pop Art", 1go orrialdea.
- 3.- "... En el curso de una discusión sobre la transformación realizada por Robert Rauschenberg de la superficie del cuadro en lo que Steinberg llama una 'prensa plana', refiriéndose de una manera significativa, a una prensa de imprimir. Se trata de una clase totalmente nueva de superficie pictórica, la cual, según Steinberg, efectúa el cambio más radical en el tema artístico, el cambio de la naturaleza a la cultura... ". L. Steinberg D. Crimpek "Sobre las ruinas del museo" saioan aipatuta, "La posmodernidad" liburuan, 77. orrialdea.
- 4.- "... La obsesión por convertir el arte en una actividad piloto -residuo vanguardista del intervencionismo de las vanguardias históricas- invita a sospechar que las nuevas tendencias representativas en boga 'no tiene por fin último problematizar la representación sino problematizar la realidad'... ". S. Marchánen "La penetración del pop en el arte español", Goya aldizkaria 174. zenbakia, 367. orrialdea
- 5.- J-F. Lyotarden "A partir de Marx y Freud", 246. orrialdea.
- 6.- C. Rosseten "Lo real y su doble", 53. orrialdea.
- 7.- M. Heideggerren "Arte y poesía" 40. eta 41. orrialdea.
- 8.- L. Allowayren "American Pop Art", 4. orrialdea.
- 9.- S. Marchánen "Del arte objetual al arte de concepto", 38. orrialdea.
- 10.- "... Robert Rauschenberg, writing about Oyvind Fahlstrom, described the artist as 'part of the density of an uncensored continuum that neither begins nor ends with any action of his'. Instea of the notion of painting as technically pure and organized as a nest of internal correspondences, Rauschenberg proposed that the work of art was a partial sample of the world's continuous relationships... ". L. Allowayren "American Pop Art", 6. orrialdea.
- 11.- "... 'Meaning is determined by the use of the thing, the way an audience uses a painting once it is put in public'. The meaning I want to put in Jonhs' work, and which his apparent consignment of meaning to others permits, has to do with the interplay of 'things the mind already knows' and problems of signification... ". L. Allowayeren "American Pop Art", 66. orrialdea.
- 12.- S. Marchánen "Del arte objetual al arte de concepto", 38. orrialdea.
- 13.- F. Mennaren "La opción analítica en el arte moderno", 118. orrialdea.

14.- "... Precisamente porque la autenticidad no es susceptible de que se la reproduzca, determinados procedimientos reproductivos, técnicos por cierto, han permitido al infiltrarse intensamente, diferenciar y graduar la autenticidad misma... ". W. Benjaminen "Discursos Interrumpidos I", 21. orrialdea.

15.- "... Para el dibujante profesional de 'comics' la estilización es un atajo, no un recurso abstracto; mientras ese dibujante interpreta el naturalismo taquigráficamente, a fin de hacerlo más legible, Lichtenstein tiende a reducir y simplificar... ". L. R. Lippard-en "El Pop neoyorkino" deritzon atala, "El Pop Art" liburuan, 95. orrialdea.

16.- Honetaz, P. Taylor-ren "Post-Pop Art" deritzon liburuan esandako D. Deitcherren "The handmade readymade" atala aurki dezakezu.

17.- "... El enfrentamiento entre comunicación y arte que domina la década... ". S. Marchánen "La penetración del Pop en el Arte español" deritzon saioa, Goya aldizkaria, 174. zenbakia, 368. orrialdea.

18.- "... A knowledge of Lichtenstein's sources reveals that the act of switching an image fom one channel (printing) into another painting) is fairly complex. It involves Lichtenstein's view of style no less than his view of the mechanics of composition... ". L Allowayren "American Pop Art", 75. eta 78. orrialdeak.

19.- Ibidem. 75. orrialdea.

20.- "... En la recurrencia y en los cambios graduales en esa recurrencia hay una base inagotable para la analogía. Se produce la ilusión de la similaridad infinita. Al igual que en un recitado de letanía, la repetición absorbe y disuelve la heterogeneidad... ". J. Navarro Baldewegen "Movimiento ante el ojo, movimiento del ojo. (Notas acerca de las figuras de una lámina)", Separata aldizkaria 5. -6. zenbakian. Zenbakirik gabeko orrialdean.

21.- H. Readen "Breve Historia de la Pintura Moderna", 302. orrialdea.

22.- J. Baudrillarden "Ilusión y desilusión estética", LETRA INTERNACIONAL aldizkaria, 39. zenbakia, 18. orrialdea.

23.- "... El modo de presentación cambió, igual que los libros de Ruscha habían transformado también la organización formal de la representación: en vez de sacar imágenes fotográficamente (o impresas) de los 'media' de la cultura de masas y transformar estas imágenes en pintura (como había hecho Warhol y, en general todos los artistas pop), Ruscha se servía ahora de la fotografía directamente en un medio impreso adecuado. Era un tipo de fotografía particularmente lacónico que se situaba explícitamente fuera de todas las convenciones del arte de la fotografía y de la venerable tradición de la fotografía documental, sobre todo de la fotografía 'comprometida'... ". B. Buchloh-ren "De la estética de la Administración a la crítica institucional. (Aspectos del arte conceptual 1962-1969)" saioa "Arte Conceptual una perspectiva" deritzon liburuan, 18. orrialdea.

24.- T. Lawsonen "El Teatro de la mente: John Baldessari" izeneko saioa, "Ni por ésas" J. Baldessariren katalogoa barne, 64. orrialdea.

25.- "... En su primera y más irreverente etapa trató la imaginería popular en una forma retorcida, burlesca entrelazada con equívocos visuales sobre las debilidades y manierismos de su pintura... ". H. Readen "Breve Historia de la Pintura Moderna", 303. orrialdea.

26.- "... Además de contribuir a la difusión de las imágenes, la reproducción artística ha influido en el propio arte... ". D. Hockneyren "Así lo veo yo", 9. orrialdea.

27.- J. L. Brea-ren "Las auras frías", Col. argumentos, Ed. Anagrama, S. A. Barcelona 1991.

28.- D. Hockneyren "Así lo veo yo", 9. orrialdea.

29.- "... La contemplación de una pintura en vivo y su visión sobre una página impresa son experiencias completamente distintas debido a las diferencias de escala. También se produce un cambio en lo que respecta a la superficie: nuestros ojos perciben ante una pintura una cualidad física superficial diferente a la que perciben ante una reproducción... ". Ibidem. 114. orrialdea.

30.- Ibidem. 198. eta 199. orrialdeak.

31.- Ibidem. 100. orrialdea eta 124.orrialdetik 128. orrialdera.

32.- "... Creo recordar que en un momento Polke llegó a utilizar la expresión 'castigar el arte'. Y, cuando se tienen estas intenciones punitivas, la verdad es que cualquier medio es bueno. De todas formas en buena tradición dadaísta, hay que reconocer que no hay mejor y más eficaz medio destructivo que la imagen y las mezclas... ". Fco. Calvo Serrallerren "Cuarteto en línea" izeneko testua, "Knoebel, Palermo, Polke, Richter. Obra sobre papel de la Colección Deutsche Bank" erakusketako katalogoan, 20. orrialdea.

33.- "... Hence the high stakes, for Polke, of a revitalization of the subversive power of the artwork and a reinforcement of the artist's critical position vis-a-vis the contemporary world..." G. Tosatto-ren "The Three Lies of Painting" "Sigmar Polke" Carré d'Art Nîmes-eko katalogoan, 87. orrialdea.

## IV. 8. AZKEN URTEOTAKO EGOERA.

Ikerketa honi dagokionez, ibilbide orokor honen amaiera, azken urteotako egoera aipatzea eta aztertzea litzateke. Dena den, jauzi ederra egiten dugu Minimal, Povera eta jarrera ezobjektualak kanpoan utziz, dagoeneko IV. 2. atalean diogunez Arte jardueraren mutur arras interesgarria liratekeenak, gure ikerketatik urrun eta guztiz kanpo daudenak baina.

Ikuspegia aski zabala denez, orokorki eta puntualki axola zaizkigun egile eta portaeretan sakonduko dugu.

Lanaren hasieran genioen bezalaxe, espazioari dagokionez Arte Historian zehar, une edo garai batzuk seinalatzen genituen: Erdi Aroko espazio "frontal" edo aurrez aurrekoa -launa-; Errenazimendutik aurrera "focal" deiturikoa -proiektiboa-; Inpresionismotik aurrera "objetivo edota objektiboa" -P. Francastelentzat "topologiko eta berria" zena-, eta objektibo hau, Modernitateak iraun zuen arte, eman den azkena izan da. Agian bere azken muturra Kontzeptu Artea datekeena. 60ko hamarkadatik aurrera, hots Modernitatearen proiektuaren porrota onarpenetik aurrera, espaziorako "bricoleur" harrera -konplexu eta kultoa aipatu beharko genuke, bere adibiderik adierazgarriena R. Rauschenbergekin gauzatutako "prentsa launeko" espazioa izanik-.

Kontzeptu Artea eta gero, batez ere 80ko urteetan, Modernitatearen proiektuaren amaiezintasunaren onarpenaren unea da. Logikaren bidezko gizarte, teknologi eta ongitasunaren aurrerakuntzaren ideia ez zen desagertu, baina Mendebaleko gizartea proiektu hori burutzeko zituen mugez eta ezgaiak konturatu zen. Modernitate Proiektuaren ideia hau, metarrelato edo ideologi diskurtsoetan oinarritzen zen eta J-F. Lyotardek aldarrikatu bezala, diskurtso hauek desagertu edo hondoratu ziren, (1). J-F. Lyotardek, jarraian agertuko dugun hau gaineratu zuen: Posmodernitatea Modernitatearen jarraipena izan zen, beraz biak kontrajarrita ez zeudela

Arteak, aspaldidanik merkatal balore bihurtuta, hau da Abangoardiak gizartean eraginik ez zuela onartuz geroztik, egile bakandu batzuk salbu, estilo eta berrikuntza formalak besterik ez ditu aztertu. Askoz jota, gizartea eta Artearen arteko arazoez arduratu dira. Bestetik, beste alorretan azaldu diren planteamenduak, Artean ere agertu dira, batez ere egiletzaren inguruko auziak eta R. Barthesek egilearen heriotzaz izendatu zuen fenomenoan laburbil daitezkeenak.

R. Barthesen arabera, egilea eta lana aurreko lan edo testu guztien ehuntzean sortzen eta ematen da eta ez subjektuaren subjektibitatearen emaitzetan, bere Irudimenezkoan edota berezko diskurtsoan: "... Ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa 'performa', y no yo... ", (2).

Honek, ikusten ari garen eran eta ikusiko dugun legez, arte lanari ikaragarritzko aldaketak dakarzkio. Haietako bat, aurreko arte lanen atal/zatiekin eta estiloekin lantzeko joera genuke -Artearen Historia material

bilakatuta-. Guretzat, teknikaz eta moduaz adibiderik arradikaleenak, R. Rauschenbergen 1982eko eta 1983eko "Salón II, (Alfarería recreativa japonesa)" eta "Sin título, (Alfarería recreativa japonesa)" izeneko lanak, edota S. Levine nahiz J. Koons-en lanak dirateke. Teknikari dagokionez, denek baliabide hotzak erabiltzen dituzte -Argazkigintza, serigrafia edota berregiketa mekanikoaz ekoiztutako irudiak-.

Baita J-F. Lyotardek proposatu zuen bezala, arte egileek, teknoirudia eta irudi mekanikoaren industria kontutan izanda, Arteari testuinguru honetan zer nolako betekizuna dagokion oldoztu beharra daukate, (3). Bideren bat, irudikapenaz eta irudikapenaren mekanismoez itauntzea litzateke (IV. 7. , IV. 7. a. , IV. 7. b. , IV. 7. c. , ataletan agertuta, Pop egile batzuk hemendik abiatu ziren, 80ko eta 90ko urteetan gardenago somatzen duguna). Hau hobeto ulertzeko "simulacro" delakoa zer den jakitera derrigortuta gaude, J. Baudrillardentzat "simulacro" delakoa, hurrengo hau da: "... Intentar hacer coincidir lo real, todo lo real con sus modelos de simulación..." , (4).

Aipu hau zalantza barik 80ko eta 90ko urteetan irudien Munduan planteatu den nahasmenarekin bat egiten da. Irudiak dagoeneko ez dira erreferentearen irudikapenak edota Argazkigintzaren, zein edozein irudia ekoitzeko prozeduraren emaitzak, baizik itxurapenak edo bikoizpen teknologikoak.

"... El ordenador, la herramienta, permite contemplar fenómenos irreales o escenificar escenas virtuales contradiciendo las normas y reglas de la física o la política. Facilita la simulación, hace posible lo que aún no ha pasado o lo que quizás nunca pasó ni podrá pasar..." , (5).

Horrela, azken urteotan artifizialki sortutako irudiek ez dute erreferenterik, balute bezala aritu arren. Are gehiago teknoirudiak edo teknozientziak eskaintzen duen zehaztasun handia dela-eta -errealitate-efektua izen duena-, Munduaren iruditza har ditzakegu, irudi sintetikoaren industriak ikuskizunetarako lantzeaz eta ikertzeaz gain, politika eta gudarako jarduten dute (6), Honetaz J. Baudrillardek eta P. Viriliok sarri idatzi dute, bibliografian azaltzen diren liburuetan hain zuzen ere.

Inoren/Ezerren isladarik ez diren irudi joku arriskutsu hauetaz Artea hausnartzen ari da, bai irudien izaera eta agerpenez, zein lengoaiaren eta irudien testuinguruan, Sormenaren betebeharrak eta moduez.

Gauzak horrela izanda, arte lanaren simulakroaz jardutenak badaude (1987. urtean Madrilen "El arte y su doble" izeneko erakusketan hauetako batzuk ikusi ahal izan genituenak). Irudiaren irudikapenaz, irudikapenari beti erreferenteren bat dagokiola uste izanda, erreferente honek, agertzeko modua eta irudikatuaren izaera ezartzen dituela zenbait egilek pentsatzen du, esaterako, J. Wall eta C. Sherman.

Aurreko pasartean aipatutako J. Wallen eta C. Shermanen lanean, Argazkigintza Arte kondairaren azpian datzan diskurtso arrotza

deseraikitzeke eta agerian uzteko baliabidea da. Adibidez, C. Shermanen lanetan Argazkigintzak Pinturaren lekua hartzen ohi du, emakumezko estereotipoak gauzatzeko. Bere helburua lortzeko koloreaz, kokapenez, poseaz, makilajeaz eta Historiaren eta Arte Historiaren erreferentziez laguntzen ohi da. Egileak beti argazkien protagonista bada ere, mozorratuta eta saio ezberdinetan Historian zehar emakumeari itxurazko "rolak" gauzatzen ditu, artifizialtasun horretan azpiko kondaira agerian gelditzen, alegia gizartean, emakumeari agintzen zaion betebeharra.

J. Wall, egile kanadiarrak, gauza bera egiten ohi du, baina ez emakumezko ikuspuntutik, edozein argazki azpian datzan kondaira eta bere derrigorrezko "mise en scène" delakoa erakusteko baizik. Pertsonaien jardura eta jarreretan antzezpena somatzen dugu eta bestetik, tamaina, koloreetan egileak Argazkigintza dispositiboaren faltsukeria igartzen dugu. Azpitik betiko Pinturaren kontatzeko moduak aurkitzen ditugu, oharkabean Argazkigintzaren lengoia ezarri direnak eta bere kontatzeko modua Historian zehar arras eragin dutenak.

Aldiz, beste batzuk 80. urteetako hasieran jardun zutenak, irudia (edozein edo Artearen eredu irudiekin) lanerako materialtzat aukeratu zuten, nahiz egile bakoitzean xede zeharo ezberdinak izan (adibidez D. Salle edo C. M. Mariani har ditzagun, bakoitzak joratu duen alorra ez da eta ezin da berdina izan).

Irudi grafikoak eta teknoirudiak, Pintura Abstraktua eragin dutela iger dezakegu, Horra hor J. Lasker-ren edota C. Durham-en lanek nabarmentzen dutena. Beren Pinturarako harrera parodikoan, irudi grafikoaren tasun batzuk, euren abstrakzioetan erabiltzen dituzte: estereotipok eta kolore laun, zein distiratsuak esaterako.

Esandako guztiak, asmo eta emaitzetan ikuspegi zabal, ñabartu, aberatsa, itxaropentsu eta anitza planteatzen du, gehiago esango genuke, ikuspegi edo inguru horretan Arteak, irudigrafikoak, zein teknoirudiak kutsatuta edo kutsatu gabe, bere jatorrizko kondizioa eta funtsa galdu gabe dirau.

Une hau, orain daukagun perspektiba faltagatik, hemen geratzea erabaki dugu. Baliteke, geroan norbaitek gure ikerketaren hari honi jarraitzea, baina egun ez gara ez gauza, ezta uste dugu gure ikerketaren gakoagatik, hau gai erabakiorra denik, beraz ez dugu honekin segitzea egoki ikusten.

## AIPAMENAK.

1.- Irakur ezazu, "Apostilla a lo relatos" izeneko atala "La Posmodernidad, (Explicada a los niños)" liburu barne.

2.- "El susurro del lenguaje, (más allá de la muerte de la palabra y la escritura)" liburuan, bere II. atalak honako izenbura dauka "De la obra al texto. La muerte del autor".

3.- "... Sin embargo el artista hace algo más: 'renueva' el pasado. Lo que significa que no lo reproduce, sino, al contrario, tomando formas y contenidos esparcidos como desde un depósito, lo hace nuevamente ambiguo, denso, opaco, poniendo en relación los aspectos y significados con la modernidad... ". O. Calabreseren "La era neobarroca", 194. orrialdea.

4.- J-F. Lyotarden "La posmodernidad, (Explicada a los niños)", 15. eta 16. orrialdeak.

5.- J. Lebrero Stals-en "Cirugías Digitales" izeneko artikuluan, "ZE HAR" aldizkarian, 31. zenbakia, 19. orrialdean.

6.- "... Fases sucesivas de la imagen:

- es el reflejo de una realidad profunda.
- enmascara y desnaturaliza una realidad profunda.
- enmascara la AUSENCIA de una realidad profunda.
- no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su puro y propio simulacro... ". J. Baudrillardaren "Cultura y simulacro". 18. orrialdea.



## V. EGI AZTAPENAK.

V. atal honetan ahaleginduko garena, Pintura eta irudi grafikoaren ezberdintasunak erakusten izango da. Xede horrekin, L. Gordillok irudi grafikoa lanerako lehenbiziko lehengaia -materiala- aukeratu zuen. Aldiz G. Richterrek materia legez. Horretarako bi egile hauen lana aztertuko dugu. Bien lanetan, argiro erakutsi nahiko duguna hauxe izango da: L. Gordilloren kasuan, irudi grafikotik Pinturaraino eratortzeko prozesua eta G. Richterren kasuan, irudi grafikoa Pintura irudi bihurtzen duten gogoetan, erantsitako irudiaren bestelako baloreak -egiturak, itxura fisikoari dagozkionak, zein kontzeptualak-.

Ikonosferako irudi grafikoaren xedea, beti, irudiaz kanpoko betebeharren bat izaten da: egiantzekotasunaren, sinesgarritasunaren eta "errealite-efektuaren" bidezko komunikazio objektiboa -objektiboa hitzaz, gizataldearen edota subjektu batzuen adostasuna ulertzen dugula gogoratuz-. Publizidadearen irudi galkorren etengabeko isuria, irudi grafikoaren barnean kokatzen dugu ere. Beraz irudi grafikoa beti bitartekaria da, inoiz ere ez izate buruoneslea.

Ikonosferako irudiak, euren gertutasunak eta ikusmen aldetik euren ikusgarritasunak, eraginkortasun handiko igoerle bihurtzen dituzte, nahiz eta Ikonosferako irudi galkorren dinamikak, beren iraupena edota agorpena urritu. Gizartearen beharrek irudien etengabeko agorpen eta zahartzea eragiten dutela, behin eta berriro errepikatzen dihardugu. Irudi grafiko hauen edukia eta teknika, berehala zahar bilakatzen dira. Izan ere, azaltzen den hurrengo irudiak bere aurrekoa zahartzen du-eta, azkenik epe laburrean, denak elkar fagozitu edota autofagozitu arte.

Gizabanakoarengan, P. Viriliok idatzi zuenenez, irudien olde honek, alde batetik irudi anitz direnez, gordezintasuna sortzen du. Bestetik, gizabanakoak gertaera honen aurrean, oroimenaren betekizunerako laguntza beharko du -Argazkigintza, bideoa, edozein iruditresna, oroimen protesi legez azaltzen zaizkigunak-. Ikonosferan, irudiak pare parean mantendu ahal izateko, teknozientziak sortutako irudi guztiez oroitu ahal izateko, Ikonosferako irudiek sortzen duten teknologiaren beraren laguntza behar dugu -menpekotasun mota bat dena- eta hein berean, menpekotasun horrek, oroimen ahalmenaren ahultzea dakar ere.

Pinturaren irudia, ekoizteko moduagatik, subjektuarengandik hurbilago dago, gehienetan eskuz eginiko teknika bati erantsia dugulako. Subjektuaren fruitu legez, Munduari buruzko irizpidea baino ez da, orduan ezin dezakegu esan objektiboa denik. Irudimenezko pertsonalaren gauzatzea da eta hor gizataldearen Munduaren eraketa eta egituraketaz gain, afekto, desioen eta nahien emaitza da edo gutxienez hala izan beharko.

Ekoizteko moduan eta erabilitako teknika eskuztatuaz, prozeduraren elementu fisiko osakide denak esanguratsuak direla lanean zehar ikusi dugu,

bai elementu teknikoen maneiuen adierazle legez, bai azpitik datzan subjektuaren barnetasunaren adierazle legez.

Arte lanaren izaera fisikoan, aurreko pasartean iragarten hasia denez, dagokeen kondairaz gain, zentzumenei eta beraien sinestesiei dagozkien zentzumen etekin eta komunikazio bide eta kilikatze gehiago dago (IV. 6. b. atalean, F. Baconen lanari buruz berba egin dugunean, azaldu bezala). Orraitio Pintura irudiak, Ikonosferako irudia baino askoz komunikazio maila eta ikuslearen harrera aldetik, aberastasun, zein konplexotasuna handiagoa dela, jada ohartuak gara.

Irudi grafikoan, funtzionalitatea, beti, oso agerian bada -mimesia, komunikazioa, erabilgarritasuna, egiantzekotasuna dela eta-, Pintura irudian, R. Jakobsonen lengoaien funtzioetan, poetikoari deritzona gertatuko da. Pintura irudian, buruonesle izateko gura edota "berezko" baloreak adierazteko nahia, beti dago eta irudi hau irudikapenari lotua badugu ere, zeinuaren behintzat bi mezu igortzen ari dela konturatzen gara: bata irudikapenari dagokiona eta bigarrena, beti irudikapen arloan sartuta, erabilitako medio guztiei dagokiena. Irudikapenetik kanpo -Pintura beste erara ulertua denean-, irudien arteko izaeren ezberdintasunak areagotzen zaizkigula.

L. Gordillo eta G. Richterren lanetan, lanen sorteria Ikonosferako irudi grafikoan dagoenez, egikera urduria eta kementsuarekin zerikusia duten arte lanaren balore fisikorik, kasik ez dugu topatuko. Biak Pintura irudia eta irudi grafikoaz hausnartu eta hausnartzen dira ordea. Bien Pintura egitean, harrera hain bat-batekoa, zein beroa eta hain ikuslearen nerbio-sistemara zuzendua erakusten ez dutenez, L. Gordilloren eraldatzeko prozesuetara eta G. Richterren Pintura eta Ikonosferako irudi grafikoaren gaineko gogoetara abiatu beharko dugu. L. Gordilloren kasuan irudi grafikoa eraldatzeko Pintura materiala da eta G. Richterren kasuan lekualdatzeko materia da. Bien emaitzetan baina, jatorrizko irudi grafikoan ez dauden Pintura baloreak edota hausnarketak, ezbairik gabe aurkituko ditugu.

Bien bidean, irudiaren ulermen praktikotik -erreferentearen ordezipena, zein irudiaren zentzu gutxiko komunikazio arinetik-, Pintura irudia den irudi iraunkor eta buruoneslera gauzatzen da eta hori da atal honetan azaltzen, zein argitzen saiatuko garena, irudien bereizketa, behin-betirako egina, zein III. ataleko Hipotesian planteatzen duguna egiaztatuta eta baieztatuta uzteko.

## V. 1. IRUDI GRAFIKOA MATERIAL LEGEZ (LUIS GORDILLO).

Ohar hau aurretiaz ager dadila: L. Gordilloren lanaz berba egitean, bere lan osoa aztergaitzat hartu beharrean Peter Sellers aktorea zenaren argazkitik egindako lan sortaz mintzatuko gara. Esparrua, 1981. urtean Bilboko Arte Ederretako Museoak Bizkaiko Aurrezki Kutxarekin batera argitaraturiko katalogoak murrizten du.

Fco. Calvo Serrallerrek holan egin zuen lanen zerrenda: "Payseyes A, B, C", "Los chinos", "A través de dos A y B", "Ácido simétrico", "Tres pisos A y B", "Bahía de nariz A y B", "Saltaojos", "Doble morado", "Morado vertical A y B", "Galápagos", "Sonriendo, duplex", "Con lago espachurrando A y B", "Despectivos en campo verde". Geure ustez eta lanen tasunek holan diotelako, sail berekoak diratekeen "Misterium Mundi" "Cabezas rosas" eta "Traslapiel-Traslapiel" gaineratuko ditugu. Haiekin batera egindako paper gaineko saiakerak. Hauek anitzak izanda, Bilboko Arte Ederretako Museoko katalogoan argitaratutakoak baino ez ditugu aipatuko.

Aurrekoarekin jarraituz, noiz edo noiz L. Gordilloren karreran zehar eginiko beste lan batzuk ere agertuko direla esan beharra dago, ez guztiak, soilik esperimentakuntzarekin loturaren bat daukatena. Bereizketa hau egiten dugu, ez gainontzeko lanek garrantzirik ez edukitzeagatik, baizik agertzen ditugunek gure ikerketari datu argiragarria dakarkiotelako.

Peter Sellersen lan saila, neurri handi baten tesi honen gaia aukeratzearen errudun nagusia onartzen dugu. Doktorego ikastaroak burutzean, geure lehenbiziko aztergaia berau izan zelako eta ondorengo guztiak berak ekarri zituelako.

Dagoeneko idatzi dugun bezala, badago lan hauek erakargarri egiten dituen beste zerbait: tesia egilea den irakaslearentzat zail xamar egiten zaio Arte sorkuntza prozesuez berba egitea, batik-bat erabakirik garrantizkoenak begibistatik kanpo suertatzen ohi direlako eta esperientzia hauetan zorionez, P. Picassok desiratzen zuen legez, den dena begibistan gertatzen delako (1).

Gainera gure tesian defenditzen dugunez, irudi grafikoa Pintura eragile bezala -L. Gordilloren lanean, materiala legez-, geuk agertutako ustea, bere esperientzia honetan, peto-peto betetzen eta gauzatzen da.

Lanari ekingo diogu. Sarrera gisan, L. Gordillo estrategia berriak topatzera bultzatu zuena aipatu beharra daukagu. Zioa, garaiko lanetan -1978. urte inguruan-, pintatzeko zeuzkan arazoetan eta bere egoera pertsonalean dago. 60ko hamarkadaren amaieratik L. Gordillok erabilitako atal biko prozesua, bere helmugara iritsi baitzen garai hartako lanetan.

Bere agorpenera iritsi zen prozesua, holan jazotzen zen: lehenbiziko sasoi inkontzientea, gehien bat marrazkera automatikoan oinarriturik, ezusteaz blai, barne-izaeraren islada izan nahi zuen marrazkia edota

kaligrafia zen. Eta bigarrena, batez ere kolorearen ipinkerari buruzko ariketa kontzientea zena, landua, garatua, hausnartua lantzen zuen.

Prozesua, aurretiaz aipatu bezala, lehenengo une bateko marrazkeran zetzan; gehiegi pentsatu gabe marra askeak espazioak mugatzen zituen, bertan pertsonaiak eta gai plastikoak bilatzen, nahiz agertzen zituen. Bigarren unean, kontzienteki, egindako marrazki guztietatik, gustokoa aukeratu eta oihalera era mekanikoki, hau da proiektorez edo koadrikulaz eramaten zuen. Ondoren nekez eta astiro, koloreen ahalmen espaziala eta zama psikologikoa txit oldozten, koadroa burutzen zuen.

Bigarren une honek zuen kolore zailtasunagatik egilea asetu eta geldiarazi zuen, 1978eko "Los Galindos" edo urte bereko "Tríptico lolas" izeneko lanak, honen adibide ezinegokiagoak ditugu, L. Gordillok berak azaldu zuena adierazteko:

"...Estaba hasta las narices de una cosa tan tensa, de lo pulsional, de lo inconsciente. ¿Se acuerda del tríptico que expuse el año pasado en lolas? Me gustaba mucho, pero fue como el final de esa época. Estuve pintándolo medio año. El espacio había llegado a ser tan complejo que muchas veces después de tres o cuatro horas pintando sólo había puesto una manchita de color en una esquina, pero todo había cambiado completamente. Era una cosa temible y decidí que debía pintar sin sufrir tanto, de una manera más fría, como si fuera una máquina de pintar\*...", (2).

Bietan kolorea, itxuraz, aske emanda egon arren, ez zen horrelakoa, koloreen elkarreraginei buruzko hausnarketa sakonaren ondorioa zelako. Bi koadro horietan gauzatutako ikerketa honek naturalismoarekin ez zeukan zerikusirik, baizik nolabaiteko kolorearen informalismoarekin -koloreak berez dituen gorpuztasun eta espazialtasuna- (3) eta J. Albersek aldarrikatutako antzeko koloreen intelektu eta barne logikarekin.

Bide hau esandako nekeagatik baztertuz geroztik, pintoreari bide berri bi zabaldu zitzaizkion: lehena kolore bakarrarekin lantzea litzateke. Honela lan eginez koloreen konplexutasunaren arazoa desagertuko zitzaiokeen, marrazkera automatikoa hasiera eta baliabide nagusia bezala mantenduz, dagoeneko "Duplex" izeneko lanetan esperimintatu zuena (adibidez, 1975. eta 1976. urteetan pintatutako "Andarín cabezón, duplex" izeneko lanean).

Bigarren aukera, kolore lanaren hautaketa erraztu edo behintzat ahal zen heinean eta moduan arintzea zatekeen. Bigarren hau, ikerketan axola zaigun era da.

Helburu horiek lortzeko, L. Gordillok fotomekanikara jo zuen. Horretarako aldizkarietan argazkiak aukeratu (kasu honetan "Hola" ala "Diez minutos" aldizkaritik aukeratu) eta inprentara eraman zituen. Hor

"cuatricomiaren" bitartez irudi horren sei aldakia lortu zizkioten; urdina, horia, magenta, beltza, gehi beltz arrunta (4) eta cuatricromia osoz osatutako irudia.

Horretaz aparte, paperaren kolorearen arabera inprentan bertan aldaki berriak lortu zizkioten, azkenik inprentako beste inprimaketen tinta hondakinekin tiradak egin zizkioten. Laburbilduz: koloreari dagokionez, pintzela hartu gabe, argazki aldaki ugari maneiatzeko prest bazeuzkan, hots jada Pintura bilakatzeko material ugari zeukan.

Hortxe bere ikerketa formala hasi zen, edo hobeto esanda horren antolakera eta berak zioen legez, izerdirik egin gabe. Kolorea makinek eskaini baitzioten. Artean, argazkiaren egiturari, itxurari lotua zegoen arren, horrez geroztik koadroari begira egin behar zuen gauza bakarra, "material koloreztatu" hori Pintura irizpideekin berrantolatzea eta egituratzea zen.

Honi esker ere, L. Gordillok zeukan ardura bati aurre egin ahal izan zion, kolore gamarena. Bere hitzetan gama hotz eta mekanikoa lortu nahi zuen baina lantzean beti gama naturalista irtetzen zitzaion (4). Prozedura honekin desiratutako gama hotz eta mekaniko "hori" lortu zuen. Hurrengo urratsa, azaldu bezala, material hori Pintura bihurtzea izan zen.

## AIPAMENAK.

1.- "... Sería muy interesante -dijo Picasso, dos años antes de pintar el 'Guernica'- conservar fotográficamente, no las etapas, sino las metamorfosis de una pintura. Posiblemente, cabría descubrir entonces el camino seguido por el cerebro para materializar un sueño... ". R. Arnheim "El Guernica de Picasso", 43. orrialdea.

2.- \*EL PAISEn, 1980eko Otsailaren 9an agertutako elkarrizketatik. Fco. Calvo Serrallerren "L. Gordillo" liburutik, 88. orrialdea.

3.- "...La complicación tremenda que parece que esconde el uso del color en L. Gordillo, insisto que merece una explicación: la explicación de su funcionamiento dentro del cuadro. En este sentido L. Gordillo distingue a grandes rasgos tres fórmulas de aplicación convencionales: la del claroscuro, que imita la realidad por el volumen de manera dibujística; la del impresionismo, que introduce la luz real mediante el empleo de la complementariedad de los colores; la del fauvismo, que radicaliza el método impresionista, pero sin dejar de adaptarse a las necesidades del modelo. Pues bien, frente a estas tres fórmulas L. Gordillo pretende subvertir este sentido naturalista del fauvismo\*. Esta confesión no puede por menos que dejarnos un tanto perplejos, pues la ferocidad de los fauves había sido ganada a pulso mediante la aplicación arbitraria del color. (...). A diferencia de estos últimos L. Gordillo trata de reestructurar la cromaticidad naturalista 'en la misma realidad' Vamos traduciendo eso que discretamente denominaba Marchán como capacidad para subvertir los hábitos perceptivos, que L. Gordillo pretende pintar el mundo a su manera, como un nuevo 'Deus pictor'.

Como es fácil suponer esto significa literalmente poner el mundo patas arriba y así lo ha reconocido L. Gordillo con una naturalidad desconcertante: Donde hay volumen, pretendo un vacío; los vacíos se alzan en protagonistas; las zonas duras se evaporan; lo blando se hace agresivo; el sujeto es un resto del espacio circundante\*\*. (...). Pero he aquí, sin más, su explicación más pictórica: Un volumen se forma por la interferencia de dos colores lo más puros posibles: ambos colores, al estar uno al lado del otro, producen una situación especial: uno se hundía y otro sobresalía. Siguiendo esta pauta se producían en el cuadro unas interferencias de colores que tallaban el espacio objetivo del color\*\*\*...".

\* L. Gordilloren testu batetik, 1973eko Urriaren 30a, argitaratu gabe.

\*\* Testu berekoa.

\*\*\* L. Gordilloren testu batetik, 1975eko Azaroaren 25a, argitaratu gabe. Ibidem. 70. eta 71. orrialdeak.

4.- Pixka bat beranduago Frantziar Jacques Monory-k helburu ezberdinekin baina tinta launekin bere "Derrière le miroir" erakusketa egin zuen, J-F. Lyotardek idatzita: "... Tous les bâtiments, tous les objets, les visages, les autos, les arbres sont à la limite échangeables (chromatiquement) dans le gris-bleu. Ce gris-bleu est leur 'monnaie', leur argent, ils sont tous convertibles en cette unité. Entendez ce que dit Klee du gris comme lieu 'd'anéantissement des couleurs par leurs compensations': caisse de compensation. Le bleu de Monory, outre sa fonction d'indicateur de charge libidinale dans son dispositif propre (monoryen)... ". "L'assassinat de l'expérience par la peinture. Monory", 24. orrialdea

5.-"...Lo que quiero conseguir es una gama nada caliente, neutra, mecánica, pero cuando me pongo a pintar espontáneamente no me salen estos colores, me dejo llevar por la gama naturalista. Para conseguir estos colores tiene que haber algo que neutralice o enfríe el proceso. Eso es lo que logro haciendo intervenir de alguna manera la técnica del collage, la casualidad... Que no haya un correrse erótico-estético. Me interesan ahora mucho las gamas de imprenta, aparentemente muy limitadas\*...". \*Ibidem. EL PAIS. Fco. Calvo Serrallerren "L. Gordillo" liburutik, 92. orrialdea.

## V. 1. I. PROZESUAREN DESKRIBAPENA.

Lan sistema honetan gauzatzeko erari ekingo diogu. Prozesua lau unetan banatzen da: 1.- argazkiaren hautaketa. 2.- Inprentako lana. 3.- L. Gordilloren eskuhartzeak. 4.- Pintatzea bera.

Lehenengo urratsa argazki hautaketa da eta L. Gordillok ez egindako argazkia aukeratu zuen. Arreta, hautatze honen zergatian ipiniko dugu eta baita argazki motan. Kasu bietan bilatzen zuena, ez zen halako nortasun handiko argazkia -artisten edo argazkilarien argazkiak horrelakoak izaten ohi dira-. Ezta ere, ez zen kontakizun handikoa edo garrantzizkoa, argazkiaren kondaira estaltzeko edo txikitzeko arazo handiagoak eukiko zituzkeelako. Horrela izan balitz bere lanerako leku gutxi utziko baitziokkeen. Horrengatik hain zuzen ere, aldizkari arrunteko argazkia aukeratu zuen Peter Sellers aktorea zenaren argazkia.

Puntu honetan S. Mallarméren eragiketa poetika berriro gogora ekartzea ez legoke txarto. Badakigunez, S. Mallarméren olerkietan Mundutik urruntze gogoia ematen zen eta urrutiratze horretan, Olerkigintzaren espezifikotasuna dagoela esan daiteke, zeren olerkia barne arauen arabera eraikitzen baita eta ez Munduaren orden edo zentzuaren arabera (1).

IV. 2. atalean agertu dugun bezala, Pintura lengoaiaren burujabetasuna eman daiteke, irudikapenetik urruntzen denean eta Modernitateak, gehien bat, holan ulertu zuen. Arte lanean, Artearen diskurtsoa, Munduaren fenomenoak irudikatu beharrean, artistak eurak asmatutako arau propio eta partikular batzuen arabera eraikitzen saiatzen dira. Errazago uler dezagun, erreferentearen arazoa ahaztuz geroztik, lengoaiaren medio tekniko, morfologiko eta sintaktikoetan sakontzea bidera jo zuten-edo. Eragiketa honen ondorioz, Artearen arazoa, Arteak izan duen erreferente bakarra, gero eta gehiago espezifikotasun hori izango da eta ez lengoaiatik at dagoen Mundua edo Munduaren orden eta logika. Horren ondorioetatik bat haxe litzateke: ulermen honen barruan kokatzen diren artistek onartzen duten espazioa, dagoeneko ez da orrialdetik edo oihaletik kanpo dagoena, orrialdea eta oihala bera baino. Horretaz gain espazio diziplinaren irizpideen arabera eraketari ekiteko joera igarriko diegu.

Hori dela-eta, L. Gordillok ahalik eta argazki makal eta motelen "hori" bilatu zuen, berak sortutako eraketa berrian zentzua eskuratzeko eta ez aurretiaz zeukanak emanda. Bigarrenez, argazki horretan berezitasun formalak eta ez kondairak topatu nahi zituen (2). Lortuz geroztik, hau da baldintza horiek betetzean, hautatutako argazkiarekin inprentara abiatu zen eta han, aurreko atalean adierazitako kolore aldakiak lortu zituen –Peter Sellersen argazkia, inprentan egindako sei aldaki: horia, magenta, beltza, cyan, beltz arrunta eta kolore osokoa-.

Hirugarren unean inprenta emaitzekin eta collageaz baliatuta, koadroen gainaldearen antolakera eta espazioaren eraketa prestatzen hasi zen (3).



Gainaldeko banakera burutzeko, lehenago esanda, baliabide nagusia collagea izan zen. Gustokoa zeukanean, hautatu eta gero, bere aurreko pinturretan marrazkiarekin egiten zuen era berean, fidelki oihalera igaro eta gero pintatu -edo zehatzago esanda esperientzia hauetan koloreztatu, paperetako gida aldatu gabe segitzen zuelako-, eta hauxe laugarren unea da.

Urrats honetan, proiektorearekin lekualdaketa egiten edo marrazkia saretzen oihalean handitzen zuen, poliki-poliki tentsio eta zalantzarik gabe pintatzeko. Prozesuaren atal hau gehiegizkoa izan daiteke, zeren gehien axola diguna dagoeneko paperetan baitzegoen, baina halan eta guztiz ere, L. Gordillok horrela burutu zuen. Dena den, oihal aurreko lasaitasun gura hau, aurreko lanen neketik zetorkion eta baretasun, nahiz atsedenaldi bila sistema hau burutu zuen.

Hemen kontutan izateko eta zalantzan jartzeko gauza bakarra kolorearen oharmena dugu. Collagea/marrazkietan agertzen diren koloreen aldaketa bakarra azken emaitzarekin konparatuz, neurri aldaketa da eta hor geure uste apalean arazoa edo ezbaia egon daiteke. Koloreak betetzen dituen neurri ezberdineko eremuek ikusmenean edo begi kinadan izan ditzakeen eragin edo bestelako ondorioak ez ditu aintzakotzat hartzen.

Hau ondo ulertzeko H. Matissengana abiatuko gara (4), hobeto esanda bere egitasmoetara. Hantxe benetako kolore harremanak aztertzeko asmoz, lanak izango zituzkeen neurri bereko saiakerak burutzen ohi zituen eta bertan, koloreek ikuslearen begian duten eragina eta koloreen elkarloturak ere egiaztatzen zituen. L. Gordilloren lanaz izan dezakegun kezka bakarra azken une honetan legoke.

Kezka agertu ondoren, ikerketari darraiogu. L. Gordillok, collage egitea helburu zehatz batetara zuzentzen zuen: espazioa birmoldatzera eta koadroaren eraketa antolatzeke asmora hain zuzen. Collagean egin zituen ebaketak, argazkian ematen zen eskenaren eta irudikapen sistemaren desmuntaketara zuzendu ziren. Horren ostean kolore eta eite harreman puruago lortzeko irizpidetzat harturik, collagearen bigarren unearekin, itsatsearekin eraketa berriak sortu zituen. Batez ere hori, kolore ezberdineko planoen gainjarketez eta tartekatzeez egin zuen. Kolore bakarreko alde bati, kolore bizidun soslai edo bere "pertsonei plastikoak" gehituta. Soslai edo pertsonai hauek bere aurreko pinturretan agertzen ziren modukoak direla esan behar da, hau da, formen ingeradak aukeratzean kutsu, joera edo "repertorium" propio bati zerraiola.

"Repertorium" hau asmatzeko 59. urtetik 70ko hamarkadako erdirarte berenganatutako esperientziekin hornitzen zen: Informalismo garaiko zetaka biomorfikoak, garai geometrikoaren ertze eta eite gogorreko planoak, F. Stella eta K. Nolanden kolorearen bizitasun eta irudikortasun gabeko erabilpena, gizarteko bizilagun eta pertsonai natural eta artifizialak -L. Gordillok den dena 1990eko "Pato" deritzon testuan sailkatu zuen, (5)-.

Jatorrizko irudia osatzen zuten tinta banatuak erabiltzeagatik zein irudiari egindako mozketengatik, hainbat lanatan irudiaren ezagutze indizeak desagertu ziren. Pertsonaia eta erreferenteak galduz, beren ordeztan kolorezko ehundura eta antolakera sasi geometrikoak azaldu ziren. Lanik hotz edo abstraktuenetan, halako emaitza lortzeko planoen erabilera nagusia oso garrantzitsua izaten da eta lan hauetan, hau nagusiki moztutako soslaien erabileraren ondorioa izan zen, "Payseyes A, B, C" edo "Traslapiel-Traslapiel" izeneko lanetan esaterako.

Beste batzuetan, L. Gordillok, bere irudi biltegian zituen bestelako irudiez baliatu zen (Fco. Calvo Serrallerrek "Hacer y deshacer de Luis Gordillo" testuan, bakoitzaren jatorriaren arabera sailkatu zituen: Peter Sellersen materiala, "Andarín cabezón, duplex", "Baño, duplex", "Veloz iscarote" koadroetatik egindako argazkiak edo gomazko tximino bati L. Gordillok berak egindako argazkia).

Den dena paperetan hain eskuragarri edukita, Peter Sellersen argazkiaren aldakiekin nahasteko prest, alde horretatik L. Gordillo munduko askatasun guztiaz aritu zen, mota eta jatorri guztietako paperekin tartekatzeke, bata bestearen gainean jartzeko edota alboan atxekitzeko. Hau da, L. Gordillok nahi zuen espazio edo eraketa burujabea, zein jatorrizko esanahitik urrundutako kondaira plastikoa lortu arte.

Eragiketaren aterramenduz sortu ziren eraketak, agertzen ziren hondo-figura harremanak ez ziren gertatzen ohiko erlazioek baldintzaturik, baizik euren kolore, zein espazial ahalmenen edota asmatutako kondaira plastikoaren arabera L. Gordilloren gurak berak sorturik.

## AIPAMENAK.

1.-"...De ese modo la poesía radical exhibe que hay algo sensible en potencia dentro de lo sensato. ( ¿ Dónde se aloja? No directamente en la materia de las palabras ) ( ¿ De hecho, cuál será ?) ( ¿ Su figura escrita, impresa?) ( Su sonoridad?) ( El color de las letras?), sino en su adecuación. Podrá decirse que también lo sensato, la significación depende enteramente de su adecuación de las unidades. Pero nuestra adecuación, la dispersión poética en la página es un desajuste de la adecuación creadora de la significación, perturba la comunicación. Ya lo afirma Mallarmé con respecto al verso: El verso que de varios vocablos rehace una dicción total, nueva, ajena a la lengua y con visos de sortilegio, acaba con ese aislamiento de la palabra: negando con, mediante un trazo soberano el azar perdurado en los términos a pesar del artificio de su refundición alternada en el sentido de la sonoridad. Llama al verso: el azar vencido palabra por palabra, y vé en el blanco tipográfico, la presencia sensible de una contingencia inicial que gracias al regular retorno de la sangría de la imprenta se incorporará como silencio en las palabras. El desajuste de las significaciones consiste en formas: los elementos (palabras) quedan aislados por distancias imprevistas, con rasgos de variabilidad, y ocupan sitios variables. El libro retira de esta movilidad la propiedad de llegar a ser espacioso, y esta especialidad espaciosa, hecha de correspondencia (esa es la forma), es el conducto por donde la ficción se confirma, se afirma, y lo otro del discurso toma cuerpo en él...". J-F. Lyotard en "Discurso, Figura", 79. eta 81. orrialdeak.

2.-"...Por mucho que subvirtiera el espacio, al fin siempre tenía, en el fondo, un espacio tradicional: un ser o seres sobre un fondo: un espacio único\*. (...). En fin, como dice Gordillo, un problema de visión fotográfica: pues en esta subversión del fondo y la figura - dialéctica entre la profundidad total del espacio y el primer plano de lo protagonista- se lograría enfocando con la cámara lo profundo y desenfocando lo protagonista\*\*...".

\* L.Gordillo en testu batetik, 1979eko Martxoa, argitaratu gabe.

\*\* L. Gordillo en testu batetik, 1979eko Apirilaren 1a, argitaratu gabe. Fco. Calvo Serralleren "Luis Gordillo", 86. eta 87. orrialdeak.

3.-"...En la serie de cuadros que exhibiré en la próxima exposición de Madrid he partido de una foto de Peter Sellers una foto preciosa que cogí de un Hola o un Diez Minutos. Peter Sellers con unos pantalones cortos, una maleta en la mano, en un paisaje tipo California. Fui a la imprenta y me hicieron una reproducción grande en blanco y negro, en azul, en carmín, en verde y en amarillo. La cuatricomía, pero cada color por su lado. A partir de ahí empecé a crear una imagen nueva, Peter Sellers desapareció, pero me quedé con el ambiente que es lo que me interesaba. Dividí el espacio en verticales y se creó un espacio rarísimo. Hice una serie enorme de papelotes introduciendo fotos antiguas mías, collages, intervenciones plásticas con colores. (...). Empezaron a salir auténticas maravillas. A partir de ahí empecé a crear unos individuos. Es lo que llamo un proceso horizontal, a través de la fotografía, de clichés superpuestos, de procesos mecánicos, distinto al proceso vertical en profundidad, lo que yo llamaba color-color\*...". \*Declaraciones efectuadas a EL PAIS, Madrid, 9 de Febrero de 1980, suplemento "Artes", bere 5. orrialdea. Ibidem. 92. orrialdea.

4.-"...Las partes eliminan conexiones tanto como sugieren relaciones: Cuando uso una combinación de fragmentos, dice Rosenquist, los fragmentos u objetos o cosas reales son

caústicos entre sí y el título también es caústico con los fragmentos\*. Sus imágenes son corrosivas, corroídas de ambigüedad y las diferentes partes del cuadro se cortan entre sí disolviendo cualquier significación inmediata que pudieran tener individualmente. Los distintos elementos son recombinados en matrices asociativas, pese a que nunca lleguen a estar claras; el significado se disipa en campos de color y es absorbido en estructuras abstractas de referencia cuyas texturas han sido grabadas incesantemente...". \* G. R. Swenson-ek J.Rosenquisti egindako elkarrizketan, 63. orrialdea. C. Adcock-en "James Rosenquist y el Arte Pop", testua, "J. Rosenquist" I. V. A. M.eko katalogoa, 21. eta 22. orrialdeak.

5.- "... En primer lugar fué extrayendo de cada cuadro, poco a poco, minuciosamente todos los elementos que intervenían en ellos. A saber:

Grandes líneas en formas de muelles o de círculos concéntricos que irritaban la vista con viejos efectos OP-ART. Selvas de cables. Latiguillos ebrios. Anguilas y gusanos cosificados, como personajes de Pompeya o Sodoma. Circuitos de ordenadores. Sistemas arteriales, neumonales y pulmonares. Hormigueos culebriles y robóticos. Intestinos gesticulantes. Mórvidos hígados y agrios estómagos. Esófagos y laringes. Sistolos y distolos. Puestas de sol purulentas, mal enfocadas y mal reveladas. Inicios de mensajes publicitarios interrumpidos. Aguacates. Senos y genitales de plástico verde. Estrictos contenedores geométricos, clasificando y separando humores, que mezclados, podrían producir la locura, la parálisis o la muerte. Y muchos otros más... ". L. Gordilloren "Pato" deritzon testua, "Le désir au frigidaire" katalogoan, 11. eta 12. orrialdeak.

## V. 1. II. EZUSTEAREN SARTZAPENAZ.

L. Gordilloren pintatze prozesua hotza izateak eta aldi berean ezusteari buruzko atala dedikatzeak, kontrajarrita dagoela baten bati eman diezaioke. Baina holakorik ez dela ezta gutxiagorik ere, azaltzen ahaleginduko gara.

Aurreko atalean, prozesu hau lau unetan banatu dugu: 1) argazki hautaketa; 2) fotomekanika prozesua; 3) egilearen eskuhartzeak eta 4) pintatzea. Argazki hautaketan ezuste askorik ez ei dago, agian argazki hori topatzeko zoria egon daiteke. Azken unean ezta ere, hots, Pintatze egitetik, ezustea nahita zokoratu zuelako -horren zergatia, esan dugun legez, aurreko aritzeko moduko agorpena izan zen eta era berri honetan, L. Gordillok, oihal gainean lasaiago lan egin nahi zuen-. Orraitio pintatzean ezta ere, ez dago ezusterik. Erdiko uneetan ostean, bai ezustea suertatu eta bilatu zuela esan dezakegula.

Bere zergatia hauxe izan zen, L. Gordillok ezustea beharrezko baliabide eduki du betidanik gainera argazkiak eskaintzen zuen orden zaharra apurtzeko eta berriaren hazia edo funtsa ipini ahal izateko ere, argazkia horretarako bidea zuen -besteak beste, IV. 6. b. atalean aipatutako G. Bataille eta W. Benjaminen araua, txikiketa eta berriari buruzko hitzak gogora ditzagun-. L. Gordillok berak esandako prozesu hau eragin zuen, kosmogonia zaharretan lehenbiziko jainko edo jainkosarekin gertatzen ei zen antzera, beren heriotza eta txikitzea beharrezkoa zen orden eta bizitza berria suerta zedin, (1).

L. Gordilloren lan hauetan berdin antzera jazo zen. Argazkiaren ordenetik Pintura orden berrira iristeko ezustea, kaos eta katastrofea beharrezkoak izan ziren. Kaos eta katastrofea makinaz eta egileak berak egina gertatu ziren.

Ezustea, hots kaosaren sartzapena L. Gordilloren tresna izan zen, irudiaren zentzu eta kondaira desager zedin eta esangura eta eduki plastikoak lora zitezen.

Dena den, ezuste hau ez da koadro zuria aurrean sentitzen den bezain arriskutsua, hau neurtua da. Hasteko fotomekaniko emaitzek hasiera osatu zutelako -aldiz koadro zuriaren aurrean edozer, hau da dena hasiera izan liteke, holan bada, oren zorabioa nabari liteke-. Beraz Fotomekanikako aldakiek ahalbidezkoaren esparrua pittin bat mugatu zuten, ez guztiz, oraindik gelditzen zitzaizkion posibilidadeak ikusiko dugunez, anitzak zirelako, baina gutxienez nondik hasi eskaini zuen.

L. Gordillok fotomekanikan ere, ezustea topatzea bilatu zuen. Horretarako cuatricromiaren tinta arruntak erabiltzeaz gain, kolore ezberdineko paperekin batera inpresioak eginez, emaitzak aniztu ziren, konbinatorietarako alorra hedatuz. Honi gaineratzen badiogu, L. Gordillori inprentako bestelako lanetan, soberan zeuzkaten tinteekin irudiaren aldakiak egin zizkiotela ere, egileak oharkabean espero ez zituen emaitzak eskuratu zituen. Ez dakigu hori ezustea edo zoria izan zen, baina bai egilearen partez

ongi etorria izan zela, jatorrizko argazkirudia, forman eta egituran ez bazen, koloreari dagokionez, jada eraldatua baitzen.

Bigarrenez egileak, bere esperientzia plastikoen laguntzaz lana aurrera eramanez eta hor nahitazko eta nahigabeko baliamentuz ez bairik gabe jardun zuen, hor ustegabeko elkartzeko eta topaketak suertatu ziren eta dena parsimoniaren printzipioak zuzenduta eta erregulatuta.

Une honetan, L. Gordillok beldur barik saiakerak asmatzeari ekin zion, zeren hanka sartzeak ez baitzeukan erraz eta arin ezin konpon zitezkeen ondorioa. Tailerreko lan hauen neurriek eta erabiltzen zuen teknikak holan eragin zuten: laborategietan bezala dena atzeragarria izateko aukera zegoen-eta. Esaterako, gauzak bide onetik joanez gero, beti bazegoen aurreko edota galdutako egoerara itzultzea bazegoelako. Zergatik? Bada, alde batetik collageak zirelako. Bestetik, fotomekanikako ekoizpen motari esker, ale bakarreko materialarekin lantzen ez zuenez, beste ale berdina behar izanez gero, erratu gabe beti behar zuen horixe bazeukalako. Eta modu honetan, hasiera-hasieratik lanari ekiteko modu berbera jarraitzeko aukera zeukalako. L. Gordilloren lan sistemaren atzera egite hau ohiko pintatzeko erarekin alderatuta eta koadroan ez zen horren erraza. Bestaldetik ere, paperezko lantxo hauek beti zirriborro edo saiakera statusa zeukatenez, eta egileari ez zitzaizkion horrenbeste axola.

L. Gordillok, ezustea konbinaketetan eta konbinaketen irekiduran, zein aleatoreidatearen posibilitateetan oinarritu zuen. Peter Sellersen argazkitik egindako irudi edota material grafikoa eta maneiu guztiek: mozketak, gainjarketak, grafismoak, material gehiagorekin batera ipintzeak hain zuzen, antolakerak sortu zituzten, egileak dena itsatsi eta lana egina bazegoen. Edo bestela beranduago egin zuen legez ere, konbinaketa/antolakera asmatu, berehala argazkian "gorde" eta berriro konbinaketarako prest. Fco. Calvo Serrallerrek lan sail hauek zirela-eta Bilboko Museoko erakusketaren katalogorako idatzitako testuan "... Ars combinatoria...", (2), izendatu zituen. Aditzera eman nahi izan zuena hau da: material zehatz eta mugatutik hasita, metodo honen bidez emaitzak amaiezinak diratekeela behin eta berriro esperientzia egin eta berri daitekeelako.

## V. 1. II. a. EZUSTEA MEDIO MEKANIKOEN BIDEZ.

Honekin jarraituz, ezustearen sartzapenaren zehaztasunekin jarraituko dugu eta makinak eskainitako lankidetzarekin hasiko gara.

Ezustea lehen aldiz fotomekanikako tailerrean suertatu zela esango dugu. L. Gordillori, fotomekanikara argazkia eramanez geroztik, koloreen deskonposaketa egin zioten, deskonposaketa prozesua egin eta gero, kolore osoko iruditik, cyan, magenta, horia, bi beltz motako grisallak gehi kolore osoko irudia ahaztu gabe, lortu zituen.

Horrez gain, betiko paper zuriak paperetako koloreak ere trukutzen bazituen, aldaki gehiago lor zezakeen eta holan egin zuen. Prozesuaren erreproduzio asko, 1981. urteko Bilboko Arte Eder Museoaren erakusketaren katalogoan ikus daitezke: bertan 1go atalean "Sellers" izenekoan, inprentara eramandakoa eta han suertatutako cuatricromiaren prozesuaren seskonposaketaren emaitzen lehenengo multzoa dugu. Multzoa, gero tinta eta papereen koloreekin eraldatu zuen ere. Hau gutxi balitz, beste inprimaketako tinta hondakinekin aldaki gehiago egin zioten. Honen ondorioz, ez soilik tinta mota gehiagorekin landu zutelako, baizik eta tinta kopurua kolorezko paperen kopuruarekin biderkatu zutelako, emaitzen posibilidadeak irudi anitzak izan ziren..

Ikus dezakegun eran, emaitzak aniztu zaizkigu. Hemen ezustearen lehenengo unea gertatu zen, baina ezustea baino, agian aldakiak eta aldaki guztiekin egin zitezkeen konbinaketez mintzatu beharko genuke, paperen koloreekin eta soberazko tinta horietan oharkabeko emaitzak lortu zituela onartzen badugu.

Honen guztitik aipatzeko lehena: Pintura prozesuaren zailtasuna errazteko asmoz, makinaren erabilera, makinak berak L. Gordillori kolorea eskaini ziolako eta gainera bere dispositibo teknikoak Pintura nolabait arrotz ziren kolore motak ere eman zizkiolako.

Aipatzeko bigarrena: irudi bakarretik aldaki, bertsio anitz sortu zuen, hots, imajin edota gauza baten agerkera bakarretik bitarteko mekanikoei esker aldaki edo imajin berekoaren hainbat bariantera iritsi zen. Egindako eragiketarekin nolabait, M. Duchampen "Trois stoppages-Étalon" (3), antzeko esperientzia gaurkotzen eta baieztatzen digula igartzen dugu.

## V. 1. II. b. EZUSTEA EGILEAK SARTUA.

Egileak ezustea, mozketen eta material berri eta ezberdinen nahasketarekin sortu zen, berriro esandako R. Jakobsonen hautaketa-konbinaketa eragiketa litzatekeena. Fotomekanikako emariak eta L. Gordilloren irudi biltegiak, eragiketa honetarako lehengai multzoa hornitu zuten. Horretaz gain, collageak ohiko irudi grafikoa "-adierazle-irudia"-, beste zentzu alorrean sartu zuen. Collageak "adierazle-irudiari" zentzua ematen zizkioten loturak suntsitu zituen, suertatutako puxkeekin egileak orden eta esanahi berria -kasu honetan, "adierazle-Pintura"- asma zezan. Hori erraz nabaritzen da esandako 1981ko katalogoaren erreproduzioetan, non lehenbiziko collageetako batean, argazkiak zeukan atmosfera arraragotzen hasi zen.

Xede ezberdinek zuzenduta, L. Gordillok, irudi grafikoa zen bere materiala moztu estali edo tartekatu zuen. Bere burua ez zuen soilik inprentan eskuratutako material horretara mugatu, aurreko koadroen argazkien eta fotokopiekin, berak eginiko argazkiak, paper puxkak, bere

betiko prentsa argazkiekin osatu zituen. Noizbehinka marrazkiekin edo antolakera gainean egindako grafismoekin ere landu zuen.

Une honetan aukera, bide guztiak zabalik zeuden eta egileak, nola ez, aprobeixatu zituen, berak ondo baino hobeto hor koadroa gauzatzen ari zela zekielako -collageak uste ohi duena da argazkiak aipatzen duen Munduaren ordenarekin apurtzea eta beste orden berriaren hasiera izatea, IV. 4 ataleko hasierako G. L. Ulmerren aipamena gogora ezazu-.

Ezustea, Surrealistek aldarrikatu zuten, kasu honetan nahi gabekoaz eta material konbinaketaz, apartekoa agertzean suertatu zen. Egilea harriduran edo oharkabean jausiz, zeuzkan koloreztatutako paper puxken elkartetik nolabaiteko "miraria" sortu zelako. Batik-bat honetaz ohartzen bagara: berak prozesu honetan egiten zen lanaren zati txiki bat bere eskuekin ekoiztu zuen, beste gehiena makinek.

Collagearen gertutasunarekin, hau da edonork egin dezakeen eginkizun hurbilarekin, bere mozketak sortu zituen. Batzuetan ezer berezirik bilatu gabe beste, batzuetan helburu garbiak zuzenduta. Collagearen ondorioz, argazkiaren erreferentzia eta atmosfera desagertarazi zuen -De León argitaletxeak plazaratutako "Luis Gordillo" izeneko liburuaren 226. eta 227. orrialdeetako erreproduzioetan erreparatuz igar dezakeguna

Ondoren jainko txikia legez, bere orden berria asmatu zuen -liburu bereko 234. orrialdean agertzen diren collage bietan argi eta garbi ikus daitekeena-, dagoeneko atmosfera lortua zeukan eta bere "istorio plastikoa" asmatzen hasia zen-.

Orduan ez da bakarrik suntsitzea eta txikitzea, horren ostean eraikitzen jakin behar da. Errepikatzen ari garenez, eraikitze eta bururatze hau, noizbehinka L. Gordillok berak asmatua eta beste batzuetan bere begi aurrean jazo zen, asmakuntza, topaketaren gertakizuna suertatu zitzaiolako.

Geure ustez, azpimarratzekoa dugu metodoaren gertutasun eta erosotasuna. Mahaia, paperak, artaziak, kola eta inportanteena, gogo eta ideia, hori baino gauza aiserik ez dago-eta. Mahaian neurri txikiko collage horietan koadroak izangoi ziratekeen eskemak, zirriborroak agertzen hasi ziren. Momentu horretan, gauzak argi xamar egonda, gidoia segitzen koadroa irtetzeko gauza izango zatekeen, bestela zerbait gertatuz gero, sistemak eta teknikak, zuzenketak ahalbidetzen zituen. Azken finean paperak baino ez ziren eta gainera ez ziren bakunak, anitzak baino. Antolaketa eragiketan gauzak okertuz gero, emaitza zoriontsuagoa izan zedin, prozesua desmontatzea, hots atzera egitea eta berriro hasten, hobeto antolatzearekin aski zen.

Honetaz errazago jabe gaitzen: emandako elementu jakin batzuekin, lan sail edo sendia egitea balizkoa zen, trukaketa posible guztiak asmatzea besterik ez zelako. Gainera lehen esan bezala erratuz gero, zuzenketa erraza zeukan, parsimoniaren printzipioak ahalbidetzen duena alegia.

Metodoaren aterramenduz, gauzak beti formulazio edota antolakera berria onartzen zuten, zeren behin eginez gero, osagai berdinekin zenbait



emari ezberdin eskura zitekeen, S. Mallarméren "Livré" famatu horren antzera.

Bitxia bada, L. Gordillok azken urteotan "el cuadro oculto" zela-eta (4), bere koadroen egite prozesuaren une guztiak argazkiet gordetzen ditu, (5), horren oroimena gordetzeko eta noiz edo noiz koadro hark zeukan itxura beste testuinguru batetan baliagarria datekeela pentsatuz. Argazkian gelditzen da nahiz eta koadro hark aginduta aldatu edo ezabatu behar, une interesgarri hori ez da betirako galtzen eta soluzio modura biltegian gordetzen ohi du, beste une egokiagorako hain zuzen ere.

Esandako azken honek ere parsimoniaren printzipioarekin zer ikusirik badauka. Azalduko dugu, emaitzaren bat edota argazkietan gelditutako lanaren tarteko urratsen bat berreskuratzeko, nahiz beraiekin formulazio batzuk berriro saiatzeko egilearengan gogoa baldin eta badago -agian collageraren izozkailuren teknikaren ondorioa datekeena-, collagea den metodo atzeragarri horri esker, dena formulaziorako, esperimuntakuntzarako edo koadro berrietarako hasiera edo soluzioa izan daiteke, horrela koadroaren baldintzak aldatuz gero, emaitzak ere. Beraz momentu jakin batean erabilgarria edo zuzena ez dena, bestelako testuinguru edo egoeran aldiz bai, L. Gordillok egun esperimuntatzen duen bezalaxe.

Beraz, L. Gordillok ez ohi du soilik irudi grafikoarekin bere irudi biltegia hornitzen, baizik koadroen une argazkituekin, bere Pintura soluzioen "repertoriuma" osatzen du ere.

Metodo bezala zeharo gomendagarria da, bai aurretiaz esandako guztiagatik eta baita, koadroaren lehenengo eskema lortzeko, gero ezabatu eta estaltzen bada ere, hemendik lana inertzia gainditzeko, bere abiadurara ailaga daitekeelako.

Bere gertutasun eta erraztasuna dela medio, argazkiak, irudi grafiko arrunta izanda, lehengai hurbilagorik ez dagoelako eta Pintura egiteko bidea edo metodo bat erakusten digulako.

Eta azkenik, irudi grafikoa sortzeko eremua aukeratzeak ezustea, lan hasierako kaos eta zorabioa, beldur eta kutsu metafisikorik gabeko aleatoreidate arazo bilakatzen zuelako -idazleen orri zuriaz eta pintoreen hasi gabeko koadroari buruzko literatura guztia gogora dezagun bestela-.

## AIPAMENAK.

1.- M. Eliade, bere "Mito y realidad" liburuan horretaz atal hauetan aritzen da: "Capítulo IV, Escatología y Cosmogonía" eta "Capítulo VI , Mitología, Ontología, Historia".

2.- "Hacer y deshacer de Luis Gordillo", zenbakirik gabeko orrialdean.

3.- "... 'Un hilo recto de un metro de longitud cae de un metro de altura sobre un plano horizontal y, deformándose a 'su gusto' nos da una figura nueva de la unidad de longitud'. Duchamp realizó la experiencia tres veces, de modo que tenemos tres unidades, igualmente válidas las tres, y no una solamente como en nuestra pobre geometría cotidiana... ". O. Pazén "Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp", 27. eta 28. orrialdeak.

4.- "... Otro aspecto que me interesa de estos cuadros, me refiero a los 'duetos', como le llamaría yo, el tema del cuadro oculto. Se empieza manchando, se estructura una narración plástica, pero gran parte se va escondiendo y al final queda una mínima parte del proceso... " L. Morales-en elakarrizketa Luis Gordilloarekin, "Luis Gordillo: Que la Pintura respire placer por tí", "Luis Gordillo, Pinturas 1982-84" katalogoan, 97. orrialdea.

5.- "... Desde hace ya años, fotografio todo el proceso del cuadro, lo que indica hasta qué punto me distancio del problema pictórico y lo neutralizo, haciéndolo científico hasta cierto punto. Al final, la foto me sirve como material histórico, como arqueología, como imagen del cuadro final, pero también me sirve como un archivo de ideas. En el proceso del cuadro aparecen cantidad de gérmenes, de posibilidades, y cuando me pongo a pintar un nuevo cuadro analizo todo ese material, el proceso de los cuadros, las cosas que han aparecido y que me pueden interesar... ". "En los límites de la Pintura, entrevista con Luis Gordillo", Lápiz aldizkaria, 29. orrialdea.

## V. 1. III. ZIRRIBORROAREN HAUTAKETA ETA OIHAL GAINEKO BURUPENA.

Fotomekanikak, makinaren faktura, hoztasun eta neutraltasuna eskaini bazion, egia da ere inprentako edozein tinta erabilerarekin eta kolorezko paperen prozesu zailtzearekin, hots ezustearekin, espero ez zituen tintekin eta kolorezko paperen nahasketekin agertu zitzaiola. Emaitzen kopuruan eta elementuen arteko trukaketetan aleatoreidade prozesua zela esan dugu.

Guzti honekin aurkikuntza zoriontsuenetarako, collagearen ahalmenen laguntzaz jardun zuen. Une honetan automatismoa zegoela esan dezakegu, askatasuna printzipio zuzentzaileaz egileak fotomekanikako materiala ebagi eta antolatu zuelako (T. Tzara edo A. Bretonen erara). Beraz puntu honetan, materiala eta marrazteko tresna bestelakoa bazen ere, "mutatis mutandi" automatikoki marraztu zuela esango dugu eta bere "D. D. T. " (1) famatuetatik gertu baino gertuago dauzkagu lan hauek, 1981. urteko Bilboko Arte Eder Museoak Bizkaiko Aurrezki Kutxarekin batera argitaratutako katalogoan horren adibide asko ikus dezakegu..

Beranduago, bigarren unean, egin zituen lan denen artetik, kontzienteki, koadroan pentsatzen, bat edo batzuk aukeratu zituen. Hautatutako horretan edo horietan, L. Gordilloren Pinturari buruzko ideiak, asmoak eta desioak gauzatuta zeudela uste dezakegu. Ondoren, modeloa erabili zuen collagearen beraren arabera eta inongo desbideraketarik onartu gabe pintatzen zuen.

Azkenik, koadroaren gaineko burupena zeharo mekanikoa zen. Koadroaren eraketa eta edukia collagean zegoenez gero, aukeratutako collagea-zirriborroa, bestelako arazorik bilatu gabe zehatz-mehatz proiektorez edo koadrikulaz lekualdatzen ohi zuen. Lekualdatutako irudian, egituraketa izanez geroztik, kolorea collageak agindu bezala ipintzen zuen, dagoeneko kolorea ez baitzen arazoa, fotomekanikak kolore egina ematen ziolako.

Beraz inolako arazorik ez zegoen eta lan hauek era mekanikoan burutu zituen. Guk agian laguntzailereren batek egin zitzakeela uste dugu, L. Moholy-Nagyk arestian egin bezalaxe, baina egileak, bere lanaren jaun eta jabe sentitzen zenez, berak prozesu osoa bukatu zuen.

## AIPAMENAK.

1.- D. D. T. izendapenak "dibujos de teléfono" esan nahi du eta marrazki hauek beren sortze inkontziente eta automatikoa oso agerian daukate. Izen honekin 1992. n Celeste eta La Torre de Babel argitaletxeek L. Gordilloren "Los dibujos de teléfono (DDT)" liburua kaleratu zuten, liburu honetako aurretikoan L. Gordillok berak, lan hauen adierarik onena idatzi zuen: "... Pues bien los DDT, mis dedetes, son reminiscencias de la vieja historia del automatismo surrealista. Mientras la 'mente' (?) está enfrascada en la conversación, la 'mano' (?) ejecuta dibujos...". esandako liburutik, 23. orrialdea.

## V. 1. IV. KOLOREAZ.

Koloreari dagokionez, bi dira L. Gordillok momentu honetan zeuzkan kezka: lehena, aurreko lanen kolorearen zailtasuna zela-eta -kolore hausnartua, zama psikologikoduna eta espazio konplexua eraikitzen zuena-iritsitako nekea.

Bigarrena kolorearen izaera bera. L. Gordilloren esanetan momentu hartaraino erabilitako kolorea Impresionismoaren paleta, harago oraindik, veneziar pintoreen paleta bera zela ziolako, (1).

Egileak kolorea ipintzean pairatzen zuen unadura arindu nahian eta kolorearen psikologia zama ahitu xedez, makinetara jo zuela esan dugu, (2).

Inprentako makinek erabiltzen ohi dituzten oinarrizko koloreak, hauek dira: cyan, magenta eta horia, kolore hauek mende honetakoak izateaz gain, Pinturatik at daude (3). Bakarka inprimatuta gutxienez lau aldaki eskaini zioten Gordillori, dakigunez bi beltz mota ere cutricromiaren prozesuan erabiltzen dira eta beraz dagoeneko bost aldaki plus kolore osoko irudia ere inprentan eskuratu zituen. Geroxeago tinta hondakinekin eta kolore ezberdineko paper gainean aldaki gehiago egin zizkieten, tinta kolore bakoitza bider kolorezko paper bakoitza, anitz ziren sortutako emaitza ezberdinak.

Lehenbiziz, kolore hauek, itxuraz egileak erabiltzen ohi zituen pintore koloreetatik urrun zeuden. Bigarrenez kolorea jadanik gauzatuta zegoen, esku artean zeukan "zerbait" zen, ez aurreko sisteman gertatzen ohi zen eran, asmatu eta neurtu behar zuen ardura eta buruhauste handia, zein koadroaren arazo nagusia zelako.

Kolore asmatzeari eta lantzeari dagokienez, metodo honek nola edo hala ahaztea ahalbidetzen du, zeren esan bezala, kolorea dagoeneko paperetan baitzegoen. Hori dela-eta, L. Gordillok bere indar eta gogo guztia koadroaren gainazalaren antolakerari zuzendu behar zion.

Fotomekanikari esker bere atal biko prozesua, hau da, marrazki automatikoa, motiboa, egitura ematen ziona eta kolore hausnartua, konplexua eta aberatsa, ozta-ozta eragiketa mekaniko bihurtzen zitzaion. Makinei esker, hots argazkimakina eta fotomekanikari esker, Sorkuntza elementu errealekin, ikugarriekin egiten zen jarduera dugu. Dagoeneko koadroa, asmatzear zegoen zerbait ez zelako. Koadroa jada elementu errealean manieuetatik -material grafikoaren erabileratik-, eratorria zelako.

Ondoren egileak paperak ebagi eta ostean antolatzen zituenean, eragiketa guztiz fisikoa zen, bidimentsiozko materialarekin bidimentsiozko eraketari ekiten ziolako. Kolorea zuen kezka, dagoeneko paperetan zeukanez, kolorearen arazoaz, L. Gordillo nolabait ahaztu ze Holan gustoko antolakerara iritsiz gero, Pintura eragiketa bidimentsiozko eredu eta bidimentsiozko euskarriaren arteko lekualdaketa baino ez zatekeen.

L. Gordillok fotomekanikari eskertu behar zion beste zerbaitekin, kolorearen mota eta izaera da. Fotomekanikak bestelako koloreak eta beste modura erabiltzen ditu, laun eta bilbetuta, inolaz ere L. Gordillok lehenago maneiatzen zituen gisakoak, artean egilearen bigarren kezka honi konponbidea aurkitu zion.

Emaitzetan eta L. Gordillok berak oharterazi zigun tankeran, kolore tonukera hotz, mekanika eta neutroa lortu zuen: Urdin hotzak (cyanen eraginez); horia; berde garratz eta mingots; edozein tinta hondakinarekin kolorezko paperen gaineko inprimaketaren ondorioa ziren gris ñabartu eta apalak; karminak; edozein kolorez blaitutako zuriak nagusitzen zituen aldeak, guztia fotomekanikako kolorearen eta prozesuaren emaitza zena.

Hein handiz gama hotza aukeratu zuen, akriliko zeruleo urdinekin nagusitzen zutelako, berde eta griseekin tartekatuta. Oihal gaineko lanak pintatuta bazeuden ere, jatorrizko paperen ebaketak oso nabariak dira eta sentazio horrek hoztasun eta mingostasuna areagotzen du. Kolorea lantzean ez dugu ez atsedunik, ez gozoa izateko gogorik nabaritzen, ez baitago Pinturan ohikoa den kolorearen xarmarik. Horretaz gain, zatien ertz nabariak holako urruntasun eta desatsedena igortzen digute.

L- Gordillok zirriborroan zeukana ez zuen behin ere ahaztu, zehatz-mehatz errepikatu zuen. Kasu batzuetan zatien arteko kontrasteak benetan deigarriak dira, batik-bat kolore asetu eta ñabartuak direnean, baina koloreen zuria, zein grisaren kopurua dela-eta, gerta daiteke hauek aski hurbilak izatea, kasu horietan L. Gordillo sotiltasunez aritzen da (esaterako "A través de dos A y B" izeneko koadroan).

Beste koadroetan, koloreengatik deritzegun mingotsenetan, zatien formengatik eta kolorearen sena eta desarmonia, zein artifizial eta zitala izateagatik, Pinturaren balore batzuen arerioa L. Gordillo dugu. Horrekin L. Gordillok Pintura tradizioaren alde ea dena ukatu zuen, nolabait egun, Abangoardien azken balizko balorea gauzatzen -gustoaren errefusatzea hain zuzen-.

Batzuetan, tinta bakanduetan, kolore eta paperaren arteko kontraste biziak, irudiaren ezagutza eragozten du. Kontrasteak optiko efektua eta ez irudikapena bermatzen duelako. Hau ondo ulertzeko, 1979. urteko "Los chinos" delako koadroaren zuri gaineko hori koloreko aldeak gogora ditzagun, hor, Peter Sellersen aipamena jada desagertuta dago eta kolore estimulu biziak besterik ez baitugu jasotzen.

Koloreen banakera ez da ezta ere atseginena, kolore hotzak, mekanikoki jarriak eta metal itxurako gris apaleko gelauneeekin tartekatzen dira -"Ácido simétrico", "Sonriendo, duplex", "Payseyes A, B, C" lanetan ikus daitekeenez-. Era horretan, prozesuaren alderik neutroena eta urrunena, latz eta gordin L. Gordillok azaldu zigun. Orraitio, kolorea zatien ebaketa eta urratsez urrats, hotz jorratu zuen prozesuaren burupena litzateke.

Azkenik jada esan dugun moduan, oihal ganean kolore ipintzearen eginkizuna suertatzen zen, prozesu mekanikoaren eta collagearen lekualdaketa hutsa dirudiguna.

## AIPAMENAK.

1.- "L. Gordillo", bideoan aipatuta.

2.- Fco. Calvo Serrallerren "L. Gordillo", 92. orrialdea.

3.- "... Recientemente, la química ha sintetizado tres pigmentos base de pureza satisfactoria que permiten obtener una gama de otros colores no menos puros y difícilmente alcanzables con las ternas de los primarios anteriormente descritos (Ohiko oinarrizko kolore hirukoteaz ari da, urdina, horia eta gorriaz hain zuzen). Son el magenta, que es un rojo tendente al púrpura equidistante del amarillo y el azul; el amarillo, ni cálido, ni frío, muy luminoso y brillante; el ciano, que es un azul tendente al verde... ". L. De Grandis-en "Teoría y uso del color", 18. orrialdea.



## V. 1. V. ESPAZIOAZ.

L. Gordilloren esperimetakuntzan, atal honi garrantzitsua deritzogu. Esaten bagenuen lan hauen esperientzia lau unetan ematen zela: argazkiaren hauteketa; fotomekanikako lana; L. Gordilloren collagearen bidezko eskuhartzeak eta azkenik pintatzea. Espazioari dagokionez, hirugarren uneari garrantzitsuena deritzogu, eragiketaren gako hor datzalako, ebaketetan, konbinaketetan eta antolakeretan esan nahi dugu, hau da argazkia izatetik Pintura izateko urratsak hor joratu zirelako.

Eragiketa guztia argazkiaren kondaira indargabetzearekin ez ezik, eduki berrien azalaratzearekin ere zer ikusirik dauka eta guk gehien nabaritzen duguna espazioaren antolakera eta birsortzearena da. Konplexua eta adar askotakoa denez, nahiz koadro guztiek norabide eta xede desberdinak dauzkaten, atalka bereizten eta aztertzen ahaleginduko gara.

Ondo baino hobeto azaldu behar duguna hau da: argazki apal batetik Pinturarako bidea zelan egin zen.

Gauzak argi eduki ditzagun argazkia, zer den berriro errepikatuko dugu: izate, gertakizun fisiko batek fisiko-kimikoki paper argisentikorrean utzitako aztarna argazkia da -ukaezina dena-. Gero esan dugun eta M. Blackek idatzi duen moduan ("Como representan las imágenes", atala "Arte, percepción y realidad" liburuan), argazkiak ikuslearen ezagutza suertatzeko, ikuslearen ikusmen muga eta baldintzetara, zein indarrean dauden irudikatzen sistemetara moldatu beharra dauka. Izatez argazkia izate edota gertakizun horren jariora da, baina endegarria izan dadin, indarrean dauden irudikapen moduetara moldatzea derrigorrezkoa zaio.

Pintura eragiketak, buruoneslea edota J-F. Lyotardek izendatutako "gauza plastikoa", izateko xedea badauka, zerbaitetan aldatu behar da. Argazkia den zeinu "gardena" -"adierazle-irudia"- izatetik, Pintura den "gauza opakua" -"adierazle-Pintura"- izatera horixe da aldaketa eta egileak hain zuzen ere sortzen duena.

Orraitio kontutan izan dugu non zegoen lanaren hasiera eta non prozesu osoaren bukaera eta aldaketa nabarmenenak non suertatu zirela ohartzen gara.

## V. 1. V. a. ARGAZKIAREN ESPAZIOTIK PINTURA ESPAZIORA.

Argazkigintzak, eskenatik dagien itzulpen edo hobeto esanda, islada Pintura prozesu honen hasiera izan zen -islada diogu benetan holan suertatua izan zelako eta itzulpena argazkimakinaren objektiboek eta Argazkigintzaren prozesu kimikoek jazotzen ari zen "hori" paper gainean beste zerbait bilakatu zutelako, (1)-.

P. Francastelek ondo idazti zuen legez, Errenazimendutik garatutako espazio ulermena agortzera iritsi zen, (2), XIX. mende amaierako eta XX. mendeko artistek bide berriak jorratu beharra zutela. Beste aukera batzuen artean hau, L. Gordillorena bat dateke eta honetan datza: argazkimakinak, bere dispositiboaren bitartez, eskena/gertakizuna, Errenazimenduko ohiko espazioaren erara eginiko lekualdaketa fisiko-kimikoa litekeen islapena, paper gainean finkatuta -argazkia dena-, aldizkariren baten aukeratu zuen (3).

Honen ostean, L. Gordillok, espazioaren irudikapenak ulergarria izateko beharrezko zituen oinarritzko osagarri, aipamen edo ezagutze indizeak, zein aipamen nagusiak bestelako prozeduren laguntzaz, fotomekanika eta batez ere collageaz, desmontatu eta deuseztatu egin zituen. Azkenez irizpide berriekin, bere Pintura irizpide edo usteekin, berregiteko eta koadroa den emaitza eraikitzeko.

Dakigunez, irudiaren iruzur/xarma espazialak, figuren eta hondoaren derrigorrezko egokitasun batzuetan eustarria du. Laburki eta erraz esateko, kolore, proportzio, kokapen eta formetan datza (4). Horiexek dira hain zuzen ere prozedura hauetan lehenbiziz erori zirenak.

Peter Sellers zenaren kolorezko argazki honetan eskena ezaguna agertzen bazitzaigun, batik-bat neurritzko eta kolorezo gradienteak Errenazimenduko sistemaren gisan erabiliak izan zirelako gertatzen zen. Oro har, bertikaltasunari dagokionez zerua eta lurra, lurreko marrak bereizten eta banatzen ditu; irudikatutako objektuen neurri eta euren koloreen zehaztasun eta mota guztietako gradienteen arabera hor eratutako informazioa hurbilago edo urrunago somatzen dugu. "Traslapoaren" laguntzaren bidez ere, hor dagoen guztia bat-batean paisai bihurtua, figura eta hondo bereizten ditugu. "Ezagutze kode" izenekoek irudia endegarria egiten dute. Hauek ezagutze kode izenekoak holan esanguratu zituen U. Ecok:

"... Una cultura al definir sus objetos, recurre a algunos CÓDIGOS DE RECONOCIMIENTO que identifican rasgos pertinentes y caracterizadores del contenido. Por tanto, un CÓDIGO de REPRESENTACIÓN ICÓNICA esablece que artificios gráficos corresponden a los rasgos del contenido o a los elementos pertinentes establecidos por los códigos de reconocimiento. La mayoría de las representaciones icónicas esquemáticas verifican literalmente esta hipótesis (el sol como círculo con rayos, la casa como cuadrado rematado por un triángulo, etc. ). Pero incluso en los casos de representación más "realista" se pueden individuar bloques de unidades expresivas que remiten no tanto a lo que SE VE del objeto, sino a lo que SE SABE o a lo que se ha aprendido a ver.

Por lo tanto, podemos considerar que entre los rasgos del contenido de numerosas entidades culturales los hay de orden ÓPTICO, de orden ONTOLÓGICO y de orden puramente convencional. Las ópticas dependen muchas veces de una codificación de la experiencia perceptiva anterior, las ontológicas conciernen a las propiedades que son perceptibles de hecho, pero que la cultura atribuye igualmente al objeto, de modo que los artificios gráficos, al denotarla, sugieren una presentación del propio objeto; por último, las estrictamente convencionalizadas dependen de convenciones iconográficas que han "catacresizado" intentos precedentes de reproducir propiedades ópticas ..." (5).

Beraz euren arteko loturak ahalik eta arinen desegiten bazituen, errazago izango zukeen argazkia material neutro bilakatzea. Handik aurrera, L. Gordillo bestelako eraketa edota antolakerak zirela medioa, argazkiaren kutsua galdu zuten emaitzetara iris zitekeen.

Berriro gogora ditzagun Bilboko Arte Eder Museoak eta Bizkaiko Aurrezki kutxak 1981. urtean argitaratutako katalogoan agertzen diren zenbait ilustrazioa. Ilustrazio horietan, fotomekanikaz, argazkitik lortutako grisalla horiei irudikatuaren aipua desagertarazteko lehenbiziko urratsa izan zela igarriko dugu, kolore bakarrez edo monokromiaz irudia azaltzean, irudia den denari kolorezko kontrasteak desagertu zitzaizkielako. Honen ondorioz, aldaki monokromoan dena era bateratuagoan agertzen del nabaritutako dugu, nahiz eta oraindik formek, euren traslapoek eta bestelako gradienteek suspertutako irudiaren ezagungarritasuna oraindik bermatu arren.

L. Gordillok emaitza hauei egin zien hurrengoak hauxe izan zen: irudiaren osagai eta zatien arteko ulergarria izateko ezinbesteko testuingurua desagertu zedin, irudia moztea -1978eko Peter Sellersen lan saileko hasierako collageetan nabari daitekeena-.

Bere lanetan ezagunak eta ohikoak ziren forma bigun eta borobiltsuak, zein ertz gogorrekoak erabiliz, grisallak oraindik material ezagungarri horietatik, L. Gordillok ea erreferentearen informaziorik gabeko kolorezko zetakak erdiets zituen.

Holan dagoeneko jatorrizko argazkitik urruntzen gaituen bi urrats eman ditugu, lehena kolorezko iruditik kolore bakarreko urratsa eta bigarrena, ebaketan osteko forma sakabanatzea.

Ebaketak beste jatorri ezberdineko materialekin konbinatzea hirugarren urratsa dugu, dagoeneko argazki elementuen batasun eta zentzua desagertu zelako.

Aterramenduz paper puxka hauek ezagutzera ematen digutena, jada ez da argazkiak aipatu zuena, baizik agertzen dituen bidimentsiozko kolore, forma eta ehundura moduko balore propioak. Balore hauek erreferente jakin edo egokitutako bati lotuak ez zeudenez, konbinaketarako aukera gehiago eskaintzeaz gainera, gertutasun handiagokoak dauzkagu, S. Mallarméren

azken olerkietan hitzek orrialdeko espazioarekin aritzeko zeukaten antzeko askatasunarekin alegia, (6).

Une horretara helduz geroztik, L. Gordillok zeukan materialarekin Pintura eragiketa kolore eta forma nahitazko antolakera huts edota "istorio plastiko" bihurtzen zen -adibidez Bilboko Arte Eder Museoak eta Bizkaiko Aurrezki kutxak 1981. urtean argitaratutako katalogoan, bere 2. atalean, "Mono" izenekoan argitaratutako collageetako edozein ikusita nabari dezakeguna-. Nahi izanez gero, hasierako argazkiaren kanpoko Munduari inolako jaramon egin gabe eta neurri batetan L. Moholy-Nagyren prozedura eta ulermen piktorkora, zeharo hurbiltzen (7).

## AIPAMENAK.

1.- "... Las imágenes que muestran los daguerrotipos y los calotipos obedecen a las leyes de la perspectiva central -salvando errores que las aberraciones ópticas del objetivo pueda producir- pues han sido obtenidas por medio de la cámara oscura. No son otra cosa que el resultado de la evolución de un instrumento. Igual que el hombre inventa el círculo y luego el compás, el invento de la perspectiva pone en marcha el desarrollo de una serie de ingenios para facilitar el trazado y cálculo geométrico.

Quiere ello decir que la fotografía, como suele pretenderse, no demuestra por sí, experimentalmente, la 'verdad' de la 'costruzione legittima'. Las mismas hipótesis en que se apoya la perspectiva cónica sustentan la imagen mecánica...". E. Toránen "El Espacio en la imagen", 80. orrialdea.

2.- "...En principio, podemos afirmar que en las sociedades cambian de espacios plásticos del mismo modo que se establecen materialmente en unos espacios geográficos o científicos concretos. Lo que vemos actualmente desarrollarse ante nuestros ojos es la aventura de una sociedad que dotada de un nuevo material técnico e intelectual, tiende a salir del espacio en que los hombres se han movido cómodamente desde el Renacimiento...". P.Francastelen "Pintura y sociedad", 80. orrialdea.

3.- "... La imagen fotográfica, como resultante de su dispositivo, es una impresión química. O, para ser más concreto: es el efecto químico de una causalidad física (electromagnética), es decir, un flujo de fotones procedentes de un objeto (ya por su emisión, ya por reflexión) que toca la superficie sensible...". J. M. Schaeffer-ren "La imagen precaria", 13. orrialdea.

4.- "... Las partes fundamentales que Leonardo distingue en la pintura son dos, la primera es la perspectiva, la segunda el decoro o conveniencia (que nos remite al estudio de las proporciones y no solamente a problemas iconográficos). A su vez, la perspectiva consta de tres partes, "mengua de los contornos de los cuerpos", "mengua de las magnitudes" y "mengua de los colores". "De estas tres perspectivas, la primera resulta [de la estructura] del ojo, en tanto que las dos restantes son causadas por el aire que se interpone entre el ojo y los cuerpos vistos por él"...". V. Bozal-en "Mímesis: las imágenes y las cosas", 117. eta 118. orrialdeak.

5.- "Tratado de semiótica general", 311. , 312. eta 313. orrialdeak.

6.- "... Es decir: actos de plumas y de dados, acciones de Piloto y Señorito, pretenden y tienden a des-hacer Espacio (platónico) y Lugar (mallarmeano): des-hacerlos en un plural de lugares, de cosas definidas definitivamente. Cuando son ellos -Espacio-Lugar- los que han de disolver realidades pretenciosamente fijas, esencializadas, localizadas, movidas según leyes fijas y definidas.

Al disolverlas quedan Espacio-Lugar puros, limpios "cual superficie vacía superior" regida según Platón, por movimiento sísmico, des-a-compasado, que es el disolvente o "dispersor"; regida, según Mallarmé, por un "chapoteo" cualquiera, común, no distinguido,

uniforme tan dispersor cual el platónico...". J. D. García Baccaren "Parménides (s. V a. C.) - Mallarmé (s. XIX d. C.), NECESIDAD Y AZAR", 104-105. orrialdeak.

7.- " ... Por lo que se refiere a la pintura, toma en consideración sobre todo dos elementos constitutivos, la superficie y el color, eliminando previamente toda indicación de la perspectiva tradicional y reduciendo el lenguaje de la pintura a formas geométricas simples y a colores unidos y lisos, con contrastes netos. Más adelante la superficie es indagada por medio de superposiciones y transparencias obtenidas con la técnica del collage y de la acuarela...". F. Mennaren "La opción analítica en el arte moderno", 61. orrialdea.

## V. 1. VI. EMAITZEN TIPOLOGIAZ.

Aztertzen dihardugun lan saila, Fco. Calvo Serrallerrek "Hacer y deshacer de Luis Gordillo" aipatutako testuan, hiru multzo bereizi zuen, bereizketa hau egiteko erabilitako irudi grafikoaren jatorriaz baliatu zen.

Lehena, Peter Sellersen argazki famatutik irtendako koadroek osatzen dute: "Payeseyes A, B, C", "Los chinos", "A través de dos A y B", "Ácido simétrico" eta ikusitakoa ikusita, gure uste apalean, "Misterium Mundi" eta "Traslapiel-Traslapiel" lan sail honetakoak direla diogu. "Traslapiel-Traslapiel" honen zati batzuk, 1976eko "Trío gris y vinagre", koadrotik hartuak badira ere, guk ezaugarri formalagatik, nahiz Peter Sellersen argazkian azaltzen diren paisai zatiengatik, lehenengo multzo honetan kokatzea erabaki dugu.

Fco. Calvo Serrallerrek, bigarren multzoan, "Andarín cabezón, duplex" 1975. eta 1976. urteetan pintatutako koadro zaharrari egindako argazkitik, konbinaketa berrietan sortu zituen "Tres pisos A y B", "Bahía de nariz A y B", "Saltaojos", "Doble morado" eta "Morado vertical" lanak kokatu zituen. Guztietan L. Gordillok argazkia, cuatricromia eta collagearen bitartez lan berriak lortu zituen. Lantzeko era jadanik 1973. eta 1974. urteetan, 1973eko "Melchor voyeur" koadroaren egitasmoetan frogatu zuena, esandako koadro honetan jada fotokopiekin jardun du-eta. Honi hain zuzen ere 1981. urteko Bilboko Arte Eder Museoaren katalogoan dagoen 3. atalari dagokio, bere Dena den 1973. eta 1974. urteetan "Melchor voyeur" koadrotik, fotokopiekin egindako aldakiak -azkenik, 1974eko "Melchor voyeur, duplex" izeneko koadroa eman zutenak-.

Fco. Calvo Serrallerren ustean, L. Gordillok azken multzoa, material ororen nahasteaz eta konbinatzeaz lortu zuen. Erabilitako materiala hau izan zen: koadro zaharren argazkiak -"Veloz iscarote" eta 1974eko "Baño, duplex" lanenak hain zuzen-; L. Gordillok gomazko tximino bati eginiko argazkia eta material honen fotomekanikako eraldaketaren emariak. Azkenik, horrekin batera, edozein argazki edota irudi grafikoa. Emaitzak hauexek dira: "Galápagos", "Sonriendo, duplex", "Con lago-espachurrando A y B" eta "Despectivos en campo verde". (Dena 1981. urtean Bilbon argitaratutako katalogoan ikusgai)

Hauek ikonografia jatorriari dagozkion multzoak dira, baina guk ezaugarri formalen arabera sailkatuko ditugu. Lehenengo multzoan: "Payeseyes A, B, C"; "Traslapiel-Traslapiel"; "Los chinos"; "Misterium Mundi"; "A través de dos"; "Tres pisos A y B"; zein ikonografiari dagokionez "Trío gris y vinagre" laneko zatiak antzematen ditugun 1979eko "Cabezas rosas" delako koadroa, multzo honi gaineratu nahi diogu egite prozesuak, eraketak, zein espazio motak holan agintzen digutelako. Guztietan mozketengatik eta antolamenduagatik, hondo-figura antzeko ulermena igartzen dugun.

Lan guzti hauei mozketen erregularitasunak itxura berdintsua eman diezaieke. Erregularitasunak hornitzen duen osotasunetik bestelako formak/soslaiak figura batzuk bereiz daitezke. Figura diratekeela diogu, nahiz eta figura zentzu figuralean endelagatu beharrean, espazialean ulertu, hau da forma eta kolore kontrastearen medioz, traslapoa suertatzen da eta bereizketa horren ondorioz hondo/figura bikotea azaltzen zaigu.

Esaterako hiru atalez osatutako 1979eko "Payeseyes A, B, C" lanean, zati ezberdinek, nahiz mozketak erregularrak homogeneizatuta, hondoa osatzen dute eta koadroaren zehar errepikatzen diren borobil itxurako eiteek, kontrastez figurak osatuko lituzteke, G. Kanizsa-ren liburuan irakur dezakegun legez, eite ganbilek figura bilakatzeko joera daukatelako, (1).

1978eko "Cabezas rosas" delako lanarekin, gauza bera gertatzen da. Egitura erregularrez eginiko lana da, hau da lau gelaune erregularrek osatua -bi goian eta bi behean egokituta-. Bakoitzean L. Gordillok, aurpegi ezoso bana jarri zuen, goiko bietan ezkerrera begira eta behekoetan eskumara begira. Goian eta behean eta erdi-erdian koadroaren, zein aurpegiaren ertzak markatu nahian, "Trío" laneko zuribeltzez pintatuko zatiek lerro bana jarri zuen. Horretaz gain, aurpegiaren gainetik nonnahi, erregularitasun askorekin ipiniak ez zirelako, berriro zuribeltzezko "Trío" laneko zati irregular eta ganbilak gainjarri zituen.

1979eko "A través de dos A y B" delakoan, grisallan egindako hondo oraindik ezagungarriaren gainean, Peter Sellersen gorputz aztarnen gainean eta figura gisan, kolorezko bihotz itxurako soslai batzuek gainjarri zituen. Kolorezko eite hauek, grisallaz egindako irudi originala hordorantz bultzatzen dute, zeren koadro honen ikustaldirako, forma eta kolore kontrastea zeharo eraginkorra dugun. Koadro guztiak erraz topa daitezke, Fco. Calvo Serrallerrek De León argitaletxearekin plazaratutako "L. Gordillo" izeneko liburuan esaterako).

1979. urteko "Los chinos" delako diptikoan, bere eskumako atalean tximinoen argazkirudia eta ezkerraldeko atalean grisalla horiaren gainean egokitutako kolorezko irudi orijinaletik moztutako soslaiek, figura eraikitzen dute. Diptikoaren ezkerreko atalez zehazkizun batzuk eman beharrean gaude ordea.

Atal horretan erregularri ebagitako hori koloreko zatiek, gainazal osoari itxura homogenoa ematen diote, izkin eta ertzetaraino iristen direlako. Grisalla horiaz eginikoa aldeek berez, kolorearen argitasunagatik hurbiltzeko joera daukate. Aldiz, han eta hemen sakabanatuta dauden kolorezko irudiaren eite ganbil eta irregularreko zatia, grisalla horiaren gainean baleude bezala aritzen dira. Zatia irregularrak figuratzat hartzen ditugu, ertzeetatik kanpo daudelako eta ganbilak direlako -figura bihurtzeko bi baldintza direnak-. Orduan grisalla zuri-horia hondoa eta besteak figurak lirateke. Esandakoagatik grisalla horia hondorantz bidaltzen dute eta zatien koloreek, beren aniztasun eta zehaztasuna dela eta, zuri-horixka diren aldeko, hondo-figura erlazioan hierarkia eratzen dute. Horrela begirada



horietan kokatzen da eta zuri-hori aldeak, ikusmaterial erakargarria bada ere, hondoa hornitzen du.

Diptikoaren eskumako atalean, zati horiak askoz txikiagoak izanda, ezkerrekoaren eraginez, ez dira ezta ere figura bilakatzen. Hala izan dadin hiru arrazoi nagusi seinalatuko dugu: lehena ikusmen aldetik ezkerreko panelean grisalla horiak betetzen duen funtzioak, hondoa, eskuman berdin gertatzeko laguntzen dutelako. Holan kolorezko zatien artean ikusgai geratzen diren hondoko zirrikituak lirateke. Bigarrenez kolorezko zatietan oraindik dirauen informazioak, hainbat zatietan elementu ezagungarriak antzeman ditzakegu, aldiberean grisallarekin hierarkia mailak eratzen dituelako. Hirugarrenez tximinoen irudiak ezbairik gabeko figura denez, dena atzerantz sakatzen duelako.

1978eko "Traslapiel-Traslapiel" deritzon lana, mozketen forma erregularra dela-eta, espazioari dagokionez ezbaikorrena da. Mozketak banda modukoak dira, bertikalki kokatutako lauki-zuzen estu eta luzeak, horizontalki tartekatuta, batean Peter Sellersen kolorezko zatiak, bestean "Trio gris y vinagre" koadrorenak bereiz daitezke. Lerro bertikaletan eginiko mozketak, hain zuzen eta erregularrak dira, ezen errepikatzen diren elementu biak ikusmen aldetik bezain ikusgarri gertatzen diren eta espazialki J. Navarro Baldewegek azaldutako "letanian" jazotzen den antzera (ikus ezazu IV. 7. ataleko 20. aipamena). Errepikapenean bakoitzaren ezberdintasuna ahultzen da eta elementu desberdinek garrantzi berbera daukate.

Ikuslea orduan lerro mota batez edo besteaz ohartzen da. Ez hautatutako osagai sendiak, hondoa osatuko du eta besteak figura, baina egoera hau ez da egonkorra eta alderantziz gerta daiteke, mugikortasuna eta ezbaikortasuna agertuz (fenomeno ezegonkor hau esaterako, Pop-Artean jardun zutenek sarri erabili zuten). Ondorioz nagusitzen duen elementu sendirik ez dagoenez -intesitate eta hurbiltasun ahalmen berdineko kolorezko lerroekin gertatzen den bezala, (2)-, hodo/figura hierarkia, ikuslearen guraren arabera trukutzen da, fenomeno hau G. Kanizsak bere "Gramática de la visión" liburuan azaldu zuen, (3).

Urte batzuk beranduago L. Gordillok pintatutako 1981eko "Misterium Mundi" lanak Peter Sellersen lan sailarekin sendikotasun harremana daukala erakusten digu: fotomekanikako grisalla urdineko hondoa eta gaineko lau elementu, hiru lauki-zuzen eta Misterium Mundi esaldia gorriz idatzita. Hondoak Bilboko Museoan ikusi ahal izan zen collage batekin antza handia dauka -1981. urtean Bilbon argitaratutako katalogoan ikus daitekeen collagea da, bere 1go atalean, "Sellers" izenekoan, grisalla urdineko zati baten errepikapenez egindako antolakerarekin hain zuzen, zatia 10 bider errepikatuta agertzen baita-.

Oihaleko emaitzean, aldaketa nabaria dugu, "Cinco x Cinco" lan sailaren kartulinen kolore eta lantzeko erarekin zer ikusi handia daukana. Simetrikoki kokatuta eta bakoitza era desberdinez landutako hiru lauki zuzen

horiek, estuena erdian eta zabalenak alboetan, L. Gordillok urdin neutro eta apalez egindako hondo gainean kokatu zituen.

Pentsatu behar dugu, hondoa grisalla urdineko bost zatiek osatua dela eta zati guztiak berdinak direla, hau da errepikatzen direla. Zati bakoitzak lerro bertikal oso bat osatzen du eta koadroan zehar, bata bestearen ondoan ezarriak dira, hots bost lauki-zuzen hauek horizontalki errepikatzen dira. Pintzelkadak keinurik gabekoak eta kolorez hozki pintatuak izanik, neutraltasun handikoek derizkute. Nahiz eta kokapen hieratiko eta simetrikoak horretara ez gonbidatu, kolorearen, forma eta egikeraren hoztasun hau, lauki-zuzenen trataerak eta gorritz eginiko idazkera edo grafismoak nolabait apurtzen dute.

Mozketa erregularren baliabidea bere gorengo helmugara 1980eko "Tres pisos A y B" lanean iritsi zen. Lan honetan, L. Gordillok ebaketa zuzen eta zurruna, laukietan eta lauki-zuzenetan besterik ez baitzuen erabili. Erabilitako ikonografia, alde batetik "Cabezón andarín, duplex" koadrorena eta argazki batzuen zatia besterik ez da: panpinaren begiak; neska begiak; gizonezko aurpegi irribartsua alboko ikuspegiari; eta aurrez aurre ikusten den gizonezko aho irribartsua hain zuzen.

Lan hau, serie honetan beste noizbait egin zuen bezalaxe, diptikoa da. Biak modelo edo collage berdinetik egin zituen, marrazki, forma, motiboa eta eraketari dagokionez, berdin-berdinak dira eta ezberdintasunak koloreari eta kolorearen trataeratik sortzen diren gako batzuetatik abertitzen ditugu. Ezkerreko atala, hiru lerro horizontal urdin izan ezik, zuribeltzez pintatuta dago, urdin grisallaz pintatutako lerro zabal horietan, motiboaren forma jarraipena badago ere.

Bere eskumako atalean, eraketa berdina ikus dezakegu. Aldaketa bakarra kolorea da eta koloreak markatzen dituen lerrozko hiru banakera. Banakera hiru hauek denak altuera berekoak izanda, bertikalki kokatzen dira. Lerro horizontal bakoitzean eskumako atalean igartzen genuen bezalaxe, zati erregularrak pisuz-pisu egokitzen dira. Pisu bakoitzaren ertz zuzena, ez dator bat bere aurreko edo bere hurrengoarekin.

Banakera hau ezkerreko atalean grisalla urdin-grisa aldaketagatik gertatzen den bitartean eta grisalla bakoitzak zati txikiagoei batasun edo homogeneidade gehiago ematen dieneino, zeren zatiek euren altueragatik lerro urdinekin bat ez datozen hiru maila edo solairu osatzen duten. Eskumako honetan banakera bertikal hau askoz ikusgarriagoa da. Horretarako lerro bakoitzeko zatietan kolore eta lerro kontrastea sortzen, kolore ezberdinak daude, ondorioz lerro horizontal hauek iger ditzakegu. Honek ez du esan nahi kolore anitzeko eraketa denik, lur gorri-laranja nagusitzen baitu, baina beste koloretako zati/gelaunekin tartekatuta dagoenez eta bertikalki zatia bat egiten ez direnez, hiru maila edo solairua erraz somatzen ditugu.

"Tres pisos A y B" honetan, gehien errepikatzen den materiala "Andarín cabezón, duplex" koadroaren zati errepikatu eta simetrikoki kokatuak dira. Koadro horren argazkia fotomekanikan eraldatua edo bere cuatricromia deskonposatuz geroztik, formalki aritu zen L. Gordillo. Jatorrizko materiala

esan dugunez, lauki eta lauki-zuzenetan moztu zuen. Altuera, zein zabalera bereko zatiak erregularri berrantolatu zituen, noiz edo noiz esandako beste material zati txikiekin tartekatuta. Hoztasun handiko ariketa bikaina da, bere koadroen eta irudi arrunt eta anonimo horietatik, fotomekanika maneiuetan eta collage aurreko ebaketetan material neutro bilakaturik, sintaktikoki berreratzen eta berresanguratzen duelako. Adibide honetan errigore eta geometria eskemaren arauaz berrantolatu arren, ez da "Payeseyes A, B, C" edo "Traslapiel-Traslapiel" lanen abstrakzio kutsuaren atarietaraino iristen, "Tres pisos A y B" lan honetan aurreko materialaren datu ohargarriaz, nahiz errepikapenek indargabetutako jatorrizko materialaren datu ohargarriaz jabe gaitzkeelako.

Beste lan batzuetan osagai zeharo ezagungarriak, fotomekanikaren materialez eginiko hondoa nagusitzen du: "Saltaojos"; "Con lago-espachurrando A y B"; edo "Doble morado". Bi plano aipatu dugu: material oraindik ezagungarriaz eginiko hondo homogenoa, lehena, non fotomekanikako grisallak edo monokromiak jatorrizko irudien zentzua pittin bat izkutatu zion. Eta bigarrena, hondo honen gainean gainjartzen den elementu ezagungarriari dagokiona -figura gisan arituko dena-.

"Saltaojos" arte lanean, L. Gordillok, hondo monokromoa -gris beroa-, "Andarín cabezón, duplex" eta "Tres pisos A y B" lanetan jada erabilia zituen zatiekin landu zuen. Koadroak lerro bertikal zuria dauka, lerro honek lana bitan bereizten du. Atal bietan jolasteko gomazko untxiaren argazkirudia errepikatzen da. Untxiak, birritan errepikatuta eta sekuentzia modura jarrita, mugimenduaren edota saltoaren sentsazioa ematen du.

"Con lago-espachurrando A y B" hiru ataletan banatuta dugun koadroan, oihaleko zuriak nagusitzen du. Bere gainean tinta launez -izokin kolorekoa, zuribeltza eta moreaz-, koloreztatutako zati ez erregularrak isolaturik kokatzen dira. Zatiak ez dira kolorezko paper puxkak soilik, grisalla ezberdinez eginiko argazki edo prentsa zatiak ere L. Gordillok erabili zituen, zuribeltz edo more kolorekoak, zenbait zehazkizunak erreferentea edo osotasunaren aztarnak mantentzen dituzte, esaterako horra hor antzeman ditzakegunak: "Luna" lan sailean erabilitako eraikin zatiak; gomazko tximinoaren argazki zatiak; zein "Tres pisos A y B" lanean aurrez aurre ikus daitekeen gizonezko irribarrea azaltzen da.

Zati hauen mozketa irregularra da, oso: ezkerreko atala bi laukiz osatua da; erdikoa forma irregular eta sakabanatuz hornitzen da. Eskumakoa berdinekin egina da, baina osatzen duten zatiak are txikiago eta isolatuago azaltzen dira.

Koadro honen eskumako atal bietan, zuri gainean agertzen diren collage puxkak, grisalla kolore mota aldatua bada ere, berdinekin dira. Aldatzen dena bietan gainjartzen diren izokin koloreko zetaka gardenen forma eta kokapena da, zeren eta gainjarritako forma berdea berdinekin den.

Zuria azken-azkenekoa da, bere hondoa, euskarriaren muga gisan edo. Bere gainean lehenengo pantaila osatzen duten zati sakabanatuak dauzkagu

-fotomekanikako more eta izokin kolorezko tinteekin eginak-. Guztiaren gainean figura legez, L. Gordillok, grisalla berdeko soslai irregular batzuk egokitu zituen. Ezkerreko atalean lauki bakoitzaren gainean ebakitako bi soslai irregularrak, bi tonu berdez koloreztatuta daude. Soslai bakoitzaren gainean marra gorriz, marrazki arruntak egiten ditu -goian urmaela hiru palmondoarekin, era sinplez baino sinpleagoraz marraztua-.

Bere eskumako beste atal bietan, forma irregular berde bana gainjarri zuen. Forma berdinak dirateke, oso antzekoak behintzat badira eta bien beheko partean gizonezko irribarrea ikus dezakegu. Berriro marra gorriaz baliatuta, bi hauetan soslaiaren ingerada L. Gordillok azpimarratu zuen. Bi forma berde hauen goiko aldean, grafismo keinu gorri eta "zatarrekin", zuhaitz antzeko zerbait iradokitzen dugu

1981. urteko "Doble morado" pinturan, "Tres pisos A y B" lanaren antzera, eskema lortzeko elementu bat errepikatuta ikusten dugu. Errepikatzen dena "Andarín cabezón duplex" izeneko koadrotik ekoiztutako collagea da ("Luis Gordillo" De Leónen argitalpenean, bere 213. orrialdea erreproduzitututa dago). Fotomekanikan landuz geroztik, "Doble morado" izeneko koadroaren eskumalderantz, atal handi batetan, "Tres pisos A y B" laneko irudi berbera, ertz gogorreko gelaune barruan kokatu zuen. Esandako "Tres pisos A y B" laneko irudi bera, morez koloreztatutako erdiko lerro bertikal batek bereiziak, L. Gordillok birritan pintatu zituen. Denaren inguruan, lerroaren kolore bereko orlak ertzetaraino oihala betetzen duen hondo berdetik isolatu eta bereizi zuen.

"Tres pisos A y B" laneko jatorri bereko irudia dena, "Doble morado" honetan kolore morekoa da, soslai berdez inguratuta dago. "Tres pisos A y B" koadroko zati errepikatu biek osatutako gelauneak, gainjarritako edo zulatutako itxura dauka, zeren eta gelaune inguruko orlaren eta gainean ezarritako soslaien koloreak berberak direnez, baliteke zulo edo gainjerketa gisan ulertzea eta horren ondorioz hondo/figura oharmen zalantzagarria sortzea.

L. Gordillok, guztiaren gainean eta gelaune nagusiaren erdi-erdian "Con lago-espachurrando A y B" lanean erabili zuen baliabide bera maneiatu zuen, soslai berde bi erantsi. Soslai berdeetako bati dagokionez, halako itsatsitako soslaia itxuratzeaz gain, bere barruan gorriz eta marra sinplez, komiki itxurako marrazkia eta zaunka egitearen itzulpen onomatopeikoa marrazten zituen. Hau gelaune morezkaren erdian kokatzen zuena, baina osagaien norabideagatik, idazkeraren irakurketagatik eta marra gorriagatik, lanaren irakurketak ezkerretik eskumarantza bidaliko gaitu. Horren guztiaren oreka bila edo, gelaunearen ezkerreko goiko aldea, orla berdeak inguratutako "lukainka" itxurako forma gorri-gorria eta orla berde hau ere, ingerada gorri finez inguratuta jarri zuen egileak.

Badauzkagu irudi ezagungarritasunak nagusitzen dituen lanak, hauek 197eko "Galápagos" eta 1980eko "Sonriendo, duplex" dira. Kasu bietan L. Gordilloren gogoko gaiak agertzen dira: -Burua-, dagoeneko 60ko hamarkadan bere lan sailtetako bat izan zena eta serie "Luna" delakoan ere

agertuko zaiguna. Bestetik, errepikapena, behin eta berriro simetriarekin batera L. Gordillok erabiltzen ohi duen errekurtsua, (4).

Koadroei dagokienez, kasu bietan motiboa aise ezagungarria da L. Gordillok erabili zuena: Bilboko Museoaren 1981ko katalogoan bere 2. atalean, "Mono" izenekoan, argitaratu zuten collageetan ikus daitezkeen "aurpegiak". Aurpegiak birritan errepikatuak, baina ezberdintasunak egon badaude.

Esaterako "Galápagos" lanean aurpegi itxurako soslaiak sortzen ditu. Emaizta hauek birritan errepikatuta koadroa hornitzen dute: komiki gisako begi inguruko aldean, beraz egokitutako erdirako arras handia dena eta beheko zatian daukan lekurako, eskala handiegiko sudur eta ahoko zatia. Kasu bietan lepo/bular jakadun eta korbatadunarekin osatzen da. Atzean, grisalla modura landutako hondo ezezaguna, L. Gordilloren koadro edo marrazki baten zati eraldatua izatea balitekeena.

Esan bezala, kasu bietan motiboa, ezkerrean eta eskuman errepikatzen da. Ezkerreko atala zuribeltzez pintatuta dago eta eskumakoan kolore gehiago azaltzen da -aurreko urteetan zenbait lanatan egin zuen modu berean: "Fumando, duplex más espacio abierto"; "Trío gris y vinagre"; "Gran Veloz iscarote, duplex"; "Oblicuo crucificado" edo "Andarín cabezón, duplex", bata kolorez eta bestea bere zuribeltzezko bikoizpena-. Amaitzeko, beste hainbat lanatan ere egiten zuen legez, koadro osoko beheko zatia, zuriz utzi zuela esan behar dugu -bidimentsiozko euskarriaren aipamen garbi-garbiari deritzoguna-.

"Sonriendo, duplex" lana dela-eta, errepikapenaren baliabidea erabili zuela berriro esan behar dugu. Atalak gehiago bereizteko lerro zuriaren medioz isolatu zituen, nahiz eta kolorezko zetaka batzuek, lerroko zuria zikintzen duten. Atal bakoitza bi tintatan banatu zuen, ezkerreko atalean goiko erdia zuribeltzez eta behekoa tabakoaren kolorez. Eskumako atalean, goiko aldean cyan/ceruleo antzeko urdinez eta behean berdez.

Eraketa, "Galápagos" izeneko lanean bezalaxe, eredu erabilitako aipatutako collagean lortu zuen, L. Gordillok, geroago birritan marraztu zuen eta kolore ezberdinez landu zuen. Burua, bi argazkirekin collage eginez lortu zuen. Hondo informazio material ezmugatuarekin burutu zuen. Hondo honek marra zehar handiak markatu zuen eta norabide berean buruak kokatu zituen.

"Galápagos" eta "Sonriendo, duplex" lan hauetan, erabilitako materialaren ikonotasun mailagatik, ezagutza aise ahalbidezkoa da.

Azkenetako, gure ustez, forma eta kolorengatik konplexuenak direnak utzi ditugu: "Despectivos en campo verde"; "Bahía de nariz"; "Morado vertical A y B"; eta "Ácido simétrico". Elkarren artean ez dago elementu bateragarriarik, bakoitza bere ikonografia motarekin eta tratamendu propioarekin landua baitago, are gehiago Fco. Calvo Serrallerren sailkapenaren arabera multzo ezberdinetan daude, halan eta guztiz ere, batera aztertzerako jo dugu.

1981eko "Despectivos en campo verde" lanarekin has gaitzen. Lan honekin "Misterium Mundi" koadroaren antzeko zerbait gertatzen da, L. Gordillok, cuatricromiaren modu sistematikoa, kartulinen era askearekin bateratu zuen. Pintatzeko era askea ez zuen soilik, "Misterium Mundi" lanean bezala, gelaune isolatueta murriztu, hondoa ere aske pintatu zuen. Hondo berdean forma begetal edota organikoak pintatu zituen. Horren gainean, ertz gogorreko sei gelaune: ezkerrean hiru eta eskuman beste hiru. Baina hiru eta hiru koinziditu gabe, gainjarritako lauki-zuzen eiteko denak neurri berekoak badira ere.

Ezkerreko hiruak ilara bertikal jarraikian ipinita daude. Eskumakoak ere ilara bertikalean, baina ez simetrikoki kokaturik,

Eskumakoak, sortze automatikozko kolorezko marrazki abstraktuak dira, goian dagoena izan ezik. Beste biek kolorezko magmaren gainean, collage gisako egitura zuzen eta morea daukate. Ezkerrekoek cuatricromiaren aztarnak agertzen dituzte, hondoa hiruretan berdina izanda, tintaren koloreak desberdindu zituen -morea, tabako eta zuribeltza-. Hiruren gainean, L. Gordillok, grafismoekin izokin edo Napoles hori gorritzako soslai ea borobila jarri zuen.

1980eko "Bahía de nariz" deritzon lana, antolakera arinagatik jatorrizko collage prozeduratik hurbilena somatzen dugu, esaterako Bilboko Museoa erakutsi zituen collage askorekin antza gehien daukana dela uste dugu -batez ere gauzak oso "gordin" eta zatien arteko loturak nahiko "fresko" eginda daudelako-. Holan, zatiek collage prozesua ez dute batere izkutatzen eta ozta-ozta antolatuta daude. Ebaketetan ez da batere sofistikaturik. Zatiak ez dira asko, aldiberean tamaina handikoak eta eraketa arina nabarmentzen dute. Koadroa bitan banatuta dago, ezkerrekoa zati ez erregularrek eraikia da eta eskumakoa pittin bat egituratuagoa da. ("Luis Gordillo" De Leónen argitalpenean, 214. orrialdean bere erreprodukzioa ikus daiteke).

Ezkerrean, forma irregularreko lau zetaken soslaiak hondo sinplea osatzen dute, bi grisa, bat zuria eta laugarrena horia. Goiko eskumako izkinatik behera jauzten den grisalla urdinaz eginiko forma, hondo horretan gainjartzen da. Eskuman, beheko aldean lerro zuria daukagu. Eskuman, beheko aldean, banda zuria daukagu. Gainontzekoa, berde eta urdinez egin da. Ebaketak erregularrak dira. Han eta hemen zenbait zati ezagungarri ditugu, aurpegi zatiak igartzen ditugu -goi-goian, eskumako izkinean eta erdian aurrez aurreko aurpegi zatia hain zuen-.

Atal bien kolore kontrasteak, koadroaren erdia markatzen du. Eskumako atalak duen itxura bateratua ahitu nahian, ezkerrean bereiz ditzakegun bi elementu daukagu: justu atal bien mugan dagoen lauki grisa, non erraz antzematen dugun "Cabezón andarín, duplex" koadroaren zatia eta lauki-zuzen zuria aurrez aurreko aurpegiko aho gainean egokitzen dena. Azken honek bere barruan grafismo txikia dauka, ezkerreko ataleko goiko zati grisak ere daukan modukoa. Horrek, ezberdintasun gabe, L. Gordillok collagean erabilitako iturri anitzak erakusten dizkigu, fotomekanikaren

emariak eta egileak eskuz egin zituenak. Erabilitako prozesua argi gera zedin, L. Gordillok neurri txikietan egin bezala oihalera lekualdatu zituen.

1981eko "Morado vertical A y B" delako lanean -"Luis Gordillo" De Leónen argitalpenean, bere 218. eta 219.. orrialdeetan ikus dezakezuna-, berriro errepikapen eskemarekin landu zuen. Bi ataletan eginiko lana da, bietan kolore bakarreko tintarekin lantu zuen ere. Hasieran berdin-berdinak direla dirudi, arretaz begiratuta ezberdinak baina, tonua aldatzen delako. Biak bioleta esparrukoak dira, bata bestea baino urdinagoa bada ere eta baten eta bestearen ustezko hondo homogenoen zati hornigarriak ez baitira berdinak, hasieran pentsa genezakeen legez.

Goiko ertzetik koadroaren erdiraino edo, baina zabalera osoa bete barik, gelaune laukiduna egikitu zuen L. Gordillok. Hondoan ezer ezagungarria ez badago, bi hauetan hankaz gora pintatutako bi hiri paisai-argazkiak direla erraz igartzen dugu. Bata goitik ikusitako lorategi eta zuhaitz arteko bidezka eta bestea, bitan banatuta, aurrez aurre ikusitako zeru urdina palmondoekin eta igertoki urdina goitik ikusita. Tamainengatik txikiagoak direnez, nahiz ezker eta eskumatik atal bien hondo moreak ikusten ditugunez, argazkiak figura modura edo gainjarritako modura -traslapo- ikusten ditugu. Argazkiak, euren kolorea eta forma kontraste ingeradadunengatik somatzen ditugu, eta erreferenteaz jabe gaitzkeenez zentzudun bilakatzen zaizkigu. Kontraste horri esker, zehazgabeko hondotik figura gisan ezberdintzen ditugu.

Laukien informazio ezagungarria koadroen alderik nagusiena izan ez zedin, nahiz lehengai eta ez erreferente gisan har ditzagun, L. Gordillok hankaz gora pintatzeaz gain, argazkiaren erdi-erdian, hondoa landu zuen antzeko soslai gainjarriekin ahitu zituen. Alde batetik aski estali zituen eta bestetik, osagai hain ezberdinen artean, batasun handiagoa lortu zuen. Soslai/forma hauek L. Gordilloren hain gustokoak diren ebaketa borobiltzu eta bigun itxurakoak dira eta alde bietan kokatutako laukien erditik, koadroaren goiko ertzeraino iristen dira.

Pintura eragiketa azken esku hartzearekin bukatu zen. Beheko alde bietan collagearen bidez, L. Gordillok beste elementu osagarriak guztiari gainjarri zizkion: ezkerreko atalean, bere koadro edo marrazki baten zatia, non zuribeltzarekin lantzeko modua zeharo bigun eta xamurra zen eta bere ertz, nahiz forma zurrunezko hondo osoarekin kontrastea handia lortu zuen. Eskuman, ebaketa zuzeneko eta kolore argi, nahiz launeko egitura itxurako zerbait jarri zuen. Bietan argazki gainean ezarritako collage zatiekin bat egiten ez dira, baina ukitzen ez den zatian, eskumakoan fisikoki ez dute elkar jotzen, ordea hala balitz bezala, lerro zuria aritzen da, nolabait argazkia eta hondoa bat egindako hondorantz bultzatuz.

Bukaerarako, 1980eko "Ácido simétrico" lana utzi dugu. Ebaketek ustezko egitura argia eskaintzen dute, baina gauza zail asko topatzen dugu eta horixe da arrazoia, konplexua dela esateko. Hiru gelaunez osatutako lana da. Erdiko gelaunea zabalena, bere osagai, forma zein kolorengatik konplexuenari deritzogu. Bere alboetan neurri bereko bi lauki-zuzenez

osatutako lerro bertikalak, eskuman eta ezkerrean errepikatzen dira. ("Luis Gordillo" De Leónen argitalpenean, bere 235. orrialdean ikus dezakezuna).

Koadroaren eskuman nabari daitezkeen hiru banakera hauetaz gain, gelaune bakoitzean azpibanakerak antzeman ditzakegu.

Sinpleenekin hasiko gara, errepikatzen direnekin. Jatorrizko materiala, cuatricromia sistemaz lortutako kolore urdinekoa da. Horrekin eta lerro horizontal beltz eta zabalekin hornitu zituen L. Gordillok. Lerro bakoitzean, goian, behean eta erdian, banda horizontal beltzak daude, hiru. Nolabait esateko, koadroaren ezkerrean eta eskuman, hondoa osatzen dute.

Topatzen ditugun osagaiak direla-eta, erdiko gelaunea, askoz konplexuagoa iruditzen zaigu. Kolorezko zetaka batzuk dauzkan lerro bertikalak, zabalera bereko atal bitan erdibitzen du. Horizontalki ere, tonu aldaketari esker, beste banakera batez ohar gaitzke. Banakera bakoitzean, goian eta behean elementuak errepikatzen direla dirudi.

Gelaune zentrolean aipatutako lerro edo ardatz bertikal hori kontutan izanda, agertzen zaizkigun alde biak simetrikoak dira. Elementuak hauexek dira: gomazko tximinoaren zatia; "Galápagos" koadroaren antzera eginiko aurpegia; giltzurrun itxurako forma borobiltsua eta itxura adierazgaitza daukan forma. Hauek eskuman eta ezkerrean birritan agertzen dira eta ardatz horizontalaren, arabera goian eta behean daudela gogoratu beharko dugu ere.

Erdiko gelaunean dauzkagun forma hauek, koloreari dagokionez, bitan bana daitezkeen hondotan ezartzen dira: goiko aldean, gris berdexka eta beheko aldean, lur kolore gorrizka (baina oso ñabartua, laranja eta bioletara jotzen).

Esan dugun legez, ardatz horizontalak lana bitan banatzen du, banakera kolore kontrasteak sortzen du, baina oso tonu hurbilak eta lerro bertikal jarraian banakera horizontal honen arrastorik kasik ez dagoenez, ez da hain erraz igartzen. Goiko aldeko hondoa bi zatitan egina dago: gris-berdexka goian eta lur gorrixkak behean, baina berdin errepikatu beharrean -holan grisa eta gorrizka arteko kontraste nabariago litzateke-, ordena trukutzen du eta lur gorrizka lur gorrizkaren jarraian daukagu, tonu oso oso gertuak direnez banakera/ardatza ea ez da somatzen.

Elementu ezagungarrien ezagutzak errepikatzen ari dela diosku. Elementu horiek bai eskuman, bai ezkerrean, simetrikoki kokatuak daude, baina ondoren azalduko ditugun arrazoiengatik goiko aldean eta behekoan errepikatuak ditugu.

Lehenengo begiradan, goiko eta beheko elementuak kokapen berean eta lerro bertikalaren arabera simetrikoki ezarriak agertzen zaizkigu, baina errepikapena zeharo betetzen ez dela ohartzen gara: lehenik koloreak pittin bat aldatuta daudelako. Bigarrenez hondoko banakera alderantziz jarria delako, goiko zatian goian dagoena behekoan behean. Hein berean, goiko zatian adierazteko arazoak dauzkagun forma hura, behean ez da azaltzen,



baina zati bien beheko aldean agertzen den borobil zatia, batez ere kolore kontraste dela-eta, beheko aldean argiro agertzen da.

Hauek dira geuk seinalatutako tipologi formalak eta eurei buruzko azalpenak. Hurrengo atalean esperimentakuntzaren esplikazioekin jarraituko dugu.

## AIPAMENAK.

1.- "Gramática de la visión", 27. orrialdea, 17. irudia.

2.- "... BANDAS. Elemento formal que utiliza mucho desde las 'Cabezas'. Inestabilidad perceptiva, negación y a la vez relleno de la superficie. Fondo/Forma en su expresión más simple... ". J. M. Bonet-en "Oráculo manual sobre Luis Gordillo", "Luis Gordillo, Pintures, técnicas varies i dibuixos" katalogotik, zenbakirik gabeko orrialdean.

3.- "... Cuando ninguna de las condiciones mencionadas privilegia una parte del campo sobre otra, se da, naturalmente, una situación de ambigüedad, en la cual domina la inestabilidad y la continua 'reversibilidad' de la relación figura-fondo... ". G. Kanizsaren "Gramática de la visión", 27. orrialdea.

4.- "... Relacionadas con este proyecto, (L. Gordilloren pixka bat lehenago azaldutako asmoa, asmoa argazki bat aukeratzea zen, horri buruzko marrazki lan saila, bat aukeratu eta kolorez pintatu eta emaitza horren zuribeltzeko argazkia, espresioa-neutralizazioa prozesu osoa osatzen), aunque no literalmente, son algunas de esas obras que Gordillo titula 'duplex' en las que aparecen una misma imagen doble: una coloreada y la otra en monocromía. Estos dípticos vertical-horizontales, en los que sin necesidad de cambiar de tema, en uno predomina el color y en el otro la imagen, en uno la expresión y en el otro la neutralización, constituyen el punto álgido de la transición de la obra de Gordillo en aquellos momentos. Ciertamente no es difícil detectar en este proceso una tendencia hacia el enfriamiento, que hay que entender no sólo como la evolución hacia una gama cromática neutra, sino también como el intento de acabar en lo posible con la mediación de lo personal en el acto de pintar... ". Fco. Calvo Serrallerren "Luis Gordillo" liburutik, 88. orrialdea.

## V. 1. VII. ERREPIKAPENAZ.

60ko eta 70ko hamarkadetan, L. Gordilloren baliabiderik garrantzizkoenetakoa, errepikapena izan zen, batik-bat "duplex" deritzoten lanetan. "Duplex" horiek L. Gordillok esana, adierazpena eta bere indargabetzea gauzatzen zuten lanak ziren, (1). Lehena, ekintza sortzailea datekeen adierazpena da. Bigarrena, bere zuribeltzeko bikoizpen/errepikapena, koloreari, zein ekimen sortzaileari dagokienez, adierazpen horren energiaren indargabetzea datekeena eta beraz ekintza sortzailearen statusa ez lukeena, eta horrengatik, hori errepikapena genuke. (Honen adibide 1977. urteko "Trío gris y vinagre" koadroa daukagu. "Luis Gordillo" De León argitalpenean bere 190. eta 191. orrialdeetan agertzen diren erreproduzkieotan, koadro horren prozesu osoa ikus daiteke, 1975 marrazkitik, 1976. urteko "Trío" izeneko koadrorra eta gero esandako "Trío gris y vinagre" iritsi arte. Irudiok aski esanguratsuak dira, L. Gordillok aldakiak erabilitako errepikapenak eta ebaketak).

Errepikapena dakigun legez -IV. 5. b. , IV. 7. , IV. 7. a. eta V. 1. VI. ataletan esana-, etengabe biderka daitekeen mugimendua da, bertan jatorrizko ereduaren tentsioak ahultzen dira. Holan , horrekin lan egiten duen egileak ereduaren energiak jardun beharrean bien arteko antzekotasunaz eta ezberdintasunaz dihardu.

Aztertzen ari garen lan hauetan, errepikapenak adar batzuk dauzka: lehenengoan errepikapena prozesu mekanikoaren emaitza litzateke, fotomekanikarena hain zuzen. L. Gordillok eskuratutako material grafikoa, Arte jardueratik eta Artearen xedeetatik kanpoko prozedura baten emaitza da, gauzak ulertzeko modu horrek dituen esangura eta ezberdintasun guztiekin, zeren IV. 5. b. eta IV. 7. atalean esan dugunez, Artea izatez, bere prozesua, zein bere xedeak direla-eta, behin-behineko eta errepikaezinari erantsita ulertzen baikenuen.

Bigarrenean, errepikapena, objektuaren edo irudiaren zentzuan eta senean errepikapenak suspertzen duen ahultzeari dagokio. Arteak ekoizten ohi dituen lanen ezaugarri nagusienetakoa, beren bakuntasuna da. Bakuntasunetik arte lanaren "aura" eta statusa pribilegiatua ohi datorkigu. Irudiaren eta objektuaren errepikapenak, nahitaez, arte lanaren "aura" eta status pribilegiatuaren ahitzea dakar

Prozesu mekanikoan ale guztiak berdinak izaten saiatzen da. Dena den, prozesuaren ezosotasunek, nahiz eta tamainagatik, kolore tonuagatik edota inpresioaren kalidadeagatik ea oharezinak izan, desberdintasuna sortzen ohi dute. Orduan tinta bakanduen emaitzetan aurretik esandakoa gertatzeaz gain, inpresioen ezosoak direla-eta, denak ez dira berdin-berdinak izango. L. Gordilloren prozesu honetan, irudiari, kolore bakarrean azaltzean, lehenengo aldaketa gertatzen zaio, beraz errepikapena ez

zatekeen berdinari buruzko gogoeta edo diskurtsoa, bien arteko ezberdintasunekoaz baizik.

Ebaketetan ezagutza edo lehenengo irudiaren aipamena desagertzen zela genioen. L. Gordillok kolore ezberdineko materialetan eta zati edo elementu berberetan antzeko ebaketak egiten zituen. Ebagitako zatiak, errepikatuta edo simetrikoki kokatzen zituen, ahalegin gaiztoa berea, zeren berdina ezagutzera gonbidatzen gaituen eta aldiberean biek bereizten dituzten ñabardurak erakusten dizkigun.

Hobeto azalduko dugu: L. Gordillok egindako ebaketetan irudiari zentzua ematen zion testuingurua desagertzen zen eta collagean eduki berriak agertzen ziren. Ebaketen antzeko soslaiak, errepikatuta edo simetrikoki kokatuta somatzen ditugunean biak elkartzen ditugu edo erlazionatzeko joera daukagu. Kasu honetan, L. Gordilloren lanotan, soslaien edo formen barrukoa miatuz geroztik, erabilitako material grafikoek, antzekoak eta ez berberak direla dioskute. Berberak izateko kolore berekoak izateaz gain, "bera" izan beharko luketelako eta hau, ikusi dugunez, gaitz gerta daiteke, are gehiago C. Rossetek idatzi zuenez ezinezkoa delako (2).

Prozesu mekanikoan holan suertatzen ahalegintzen da, nahiz eta berdinak izateko ahalegin guztiak eta lanerako dispositiboa, emaitza denak berdinak izan daitezzen zuzendu. Aurreko pasarteetan esandakoagatik, prozesu mekanikoaren zorigaitzoko emaitzak bereiztuko dituen zer edo zer beti egongo delako.

L. Gordillok adierazpena-indargabetzea eta berdina-bestelako bikoteak erabili zituen. Ideia horiek arazoa izateko, baliabide plastiko egokiak aukeratu behar izan zituen. Errepikapena/"letania" eta bestetik, bikoizpena eta simetria arazo horiek gauzatzeko modua izateaz gain, collageak eta koadroak eratzeko irizpide nagusienetakoak izan zituen.

Ikusten ari garenez, fotomekanikak jatorrizko irudi baten "berdinak" omen ziren aldakiak ekoitzi zituen. L. Gordillok ebaketen bidez irudi ezagungarritik, hainbatetan, modulu bihurtu ziren zatiak lortu zituen eta horiekin eraketari ekin zion. Moduluen errepikapena zen motiboen errepikapenak/"letaniak" erritmoak sortzen zituen. Izan ere, "Payseyes A, B, C", "A través de dos A y B", "Misterium Mundi" edo "Traslapiel-Traslapiel". "Traslapiel-Traslapiel" lanean errepikapena/letaniaren muturreko erabilerari deritzogu eta gehiago zehazten ahaleginduko gara.

"Traslapiel-Traslapiel" lan honetan errepikapena/letania eta bikoizpen hutsa gordinki azaltzen zaizkigu. Lehenago diptiko handia eta luzea dela esango dugu, 139 x 360 cm. , beraz atal bakoitzak 139 x 180 cm. dauzka.

Lehenengo begiradan biak berdinak direla pentsa dezakegu, arreta gehiagoz ikusi ondoren aldiz, tonuak ez ezik, zatien tamainak eta kokapenak ere desberdintzen dituztela ohartzen gara. Mozketen erregularitasunak eta zatietan soma ditzakegun datuek, jatorrizko bi material sendiak gogora ekartzen dizkigute: bata Peter Sellersen hondoko paisaia, koadroaren atal bietan kolorezko tonu berberekin pintatuta. Bestiak "Trío" deritzon

koadroaren zatiak baina fotomekanika prozesuaren kolore tonu aldaketa ohargaitzak erabilia, baten eta bestearen zatiak bereizten dituen.

Ebaketa zuzeneko lerroko antolakera ezbaikorra sortzen dute eta handik lehenengo begirada hainbat gauzez jabetzeko zailtasunak. Ikus-komplexutasuna nagusia denez, L. Gordilloren sotiltasunaz, zein ikuslearenganako maltzurkeriaz behar bezala konturatzeko, arreta handiagoz miatu behar dugu.

Beste lan batzuetan bikoizpena, zein simetria ustezko berdintasunaz mintzatzen zaizkigu: "Galápagos", "Sonriendo, duplex", "Tres pisos A y B", gehi Bilboko Arte Ederretako Museoan 1981. urteko erakusketan ikusi ahal izan ziren paper gaineko saiakera batzuk.

Saiakera horietan hain zuzen, simetria eta errepikapena elementuak eratzeko baliabiderik nagusia izan zela konturatu gara, askotan simetriak izan dezakeen egonkortasuna nolabait apurtzeko eta tentsioa edota mugimendua apur bat emateko (3), L. Gordillok ardatz zehiarrak erabili zituela seinalatuko dugu.

Komplexuenak, errepikapenak/"letaniak", zein simetria eta bikoizpena batera azaltzen direlako, hirugarren multzo batetan kokatuko ditugu. Emaitzak, gure ustez, askoz zailagoak, zein aberatsagoak dira: "Ácido simétrico" eta "Morado vertical".

Errepikapenaren arazoa laburbiltzen, errepikapenak irudi originala eta bere kopien izaeraz eta senaz itauntzen duen galdegaia izateaz gain, ekoizpen mekanikoa eta Artea ekoizpen eta xedea, Artean eta zehatzago gure Pintura arloan eraketarako baliabidea da, hau da gainazala ordenatzeko irizpidea edota gainazalean erritmoa eta tentsioak sortzeko baliamentua dela ere ikusi dugu -"letania", bikoizpena eta simetria-, denak ezinhobeto, L. Gordillok adibide hauetan gauzatuta.

## AIPAMENAK.

1.- "... Relacionadas con este proyecto, aunque no literalmente, son algunas de esas obras que Gordillo titula 'duplex', en las que aparece una una misma imagen doble: una coloreada y la otra en monocromía. Estos dípticos vertical-horizontales, en los que, sin necesidad de cambiar de tema, en uno predominaba el color y en el otro la imagen, en el uno la expresión y en el otro la neutralización, constituyen un punto álgido de la transición de la obra de Gordillo... ". Fco. Calvo Serrallerren "Luis Gordillo", 88. orrialdea.

2.- "... Cualquiera cosa posee el privilegio de no ser más que una, lo cual aumenta infinitamente su valor, y el inconveniente de ser insustituible, lo cual disminuye infinitamente su valor... ". "Lo real y su doble", 77. orrialdea.

3.- "... La apariencia doble o múltiple introduce en la percepción espacial el movimiento, o la ilusión del movimiento... ". J. Navarro Baldewegen "Movimiento ante el ojo, movimiento del ojo. Notas acerca de las figuras de una lámina". "Separata" aldizkaria, 5. - 6. zenbakian.

## V. 1. VIII. L. GORDILLOREN EGIKERA FISIKOAZ.

L. Gordilloren lan sail honen azterketari jarraikiaz, bere alde tekniko-fisikokora iritsi gara. Zer nolako materialak, zelan erabili eta zergatik erabili zituen, badakigunez egileak erabilitako guztia, lanaren azken zirrikituak adierazteko esanguratsua delako.

Eginiko lanak eta materialak, bi multzotan bana daitezke: bata egitasmoa edota saiakeraren multzoa. Multzo honetako emaitzetan, neurri txikikoak eta papera euskarria izanda, bertan collagea, zein mota guztietako pinturak maneiatu zituen -saiakerak direnez ez zuen teknika bat ere baztertu, beharbada "zerbait" horri esker bidea edo agerkuntzarekin topo egin zezakeen-eta-.

Bigarren multzoa lan bukatuena da. Multzo honetan, "arte lanaren kontzientzia" oso agerian dago eta hau dela-eta, neurri handietan, zein oihala -Pinturarako euskarri normalizatua-, 70ko hamarkada hasieratik erabiltzen ohi zituen akriliko pinturez eginak.

Lan sail honetan holan da eta holan izan behar da, L. Gordillorentzat esperimentakuntza egilearen tailerreko/laborategiko lasaitasunean eta ez begibistan eman zelako. Orraitio egileak askatasun osoz neurri txikiko -konpromezu gutxiko-, lanak ekoitzi zituen. Konpromezu gutxikoak zirela diogu, L. Gordillok, atzeragarria eta bitartekoa zen materiala erabili zuelako, arrisku guztiarekin maneia zezakeen ez erakusteko lana egiten ari zelako. Laborategian material denak, gordeta zeuzkan eta bertan frogatzen zituen. Mozten zituen, modu askotara konbinatzen zituen, zein kolore eta grafismoa eransten zien. Guztia bere esperientziaz baliatuta eta ezuste, nahiz itxarokizun kontziente eta onartuaz lagunduta, L. Gordillok landu zuen.

Emaitzetatik oihalera mekanikoki igarotzeko, onenak edota gustokoenak aukeratu zituen -prototipo modukoak-edo-.

Pintatzea, era zeharo mekaniko bilaka zedin, guztietatik Pinturaren ideiarene hurbilen zeudenak edo bat zetozenak, prototipo legez erabili zituen. Forma eta kolorea papereetan jada zegoenez, L. Gordillo egileak egin behar zuen gauza bakarra, irudia lekualdatzea eta kolore egokiak bere tokian ipintzea besterik ez zen -eginkizun lasai eta arazorik gabekoa deritzogun zeregina-.

### V. 1. VIII. a. MATERIALAZ ETA EUSKARRIAZ.

V. 1. atalean esan dugunez L. Gordillok 60ko hamarkada amaieran eta 70ko hasieran egiten zuen gisara, lana bi unetan banatzen da: zirriborro askea eta oihal gaineko burupena. Lehenengo unea, askatasun guztiaz lantzen zituen neurri txikiko paperak, marrazki automatikoak izanda, zein aldi

honetan irudi grafikoarekin asmatzen zituen eskuhartze guztiak. Bigarren unean, akrilikoz oihal gaineko lana, gerora koadroa izan zena.

L. Gordillok eginiko zirriborro hauek, erakusteko beharrik ez zeukatenez, nahiz berarentzat eta esperimuntarako eginiko lanak zirenez, beldur gabe mozten eta konbinatzen zituen, edota kasuz kasu, kolorea eta grafismoa eransten zien. Noiz edo noiz euskarria inprentak ekoiztutako papera zen eta beste batzuetan, kartulina edo egileak berak pintatutako beste paperen bat. Bilatze prozesua, arinagoa izan zedin, neurri txikikoak izan ziren: inprentako paperak; karpeteetan, L. Gordillok biltzen eta sailkatzen ohi dituen berak egindako argazkiak; bere koadroenak; aurkitutako edozein argazki mota edo irudi grafikoekin nahastu zituen ere. L. Gordillok zeukan eremua oso zabala zen, baina ezusteak eta gurak zuzenduta, paperezko halako bitarteko emaitzak sortu zituen. Emaitzetan, plastikoa denaz, beraz izandutako "istorio plastikoez" baino ez zen arduratzen. 1987. urteko "Gordillo" izeneko bideoan (ikus bibliografia), L. Gordilloren karpetaen bat zabalik agertzen da eta barruan gordeta zeuden bildutako irudi grafikoak, bere eragiketarako prest ikus daiteke

Honetaz batek galde lezake: eta zergatik pintatu dagoeneko egina dena? -gauza bera "Cinco x Cinco" eta "Mosaico" deritzaten lanekin gertatu zitzaien-eta-. Txikiak badira, zergatik konbinatu lan handiago bat izateko eta ez soilik paper gaineko lan txiki batzuk? Erantzuna koadroa egiteko egileak zeukan gogo edo desioan datza. Bestetik lan txiki hauek askoz galkor eta iragankorragoak dira, kasu batzuetan segundu batzuk besterik ez zuten iraun, antolakera argazkitzeak zirauena hain zuzen, berehala desmontatu eta berriro era desberdinez antolatzeari ekiten ziolako, (1).

Bigarren uneko material eta euskarri hautaketa argitzeko, L. Gordillok bere burua pintoretzat aitortzen zuela eta horrengatik koadroak egiten zituela esanez hasiko gara. Pintatzeko dauden eren artean, egitasmoari garrantzi izugarria ematen dutenak daudelakoan gaude, baina bitarteko horiek, emaitza legez, L. Gordillorentzat garrantzi gutxi omen zeukaten:

"... Yo siempre estoy con la pintura, pero no siempre estoy pintando. Yo no soy el pintor que se mancha, que está en el estudio con un mono asqueroso Yo soy lo opuesto: intervengo muy poco en la pintura. Observo, más bien como van los cuadros... ", (2).

Dena den, Pintura egitea/pintatzea, une askotan bana daiteke eta ez da soil-soilik etengabe eta automatikoki pintatzea, idatzi dugunez, badaude pintatzeko beste modu batzuk ere, unerik ilun edo kaogenoenak koadrotik kanpo gertatzen direnetan eta koadroan ideia eta emaitza garbi baino garbiagoekin lantzen dutenak ere.

Hori da hain zuzen ere lan hauetan L. Gordillok egin zuena, oihalera lortutako motiboa eramateko eta pintatzeko era sistematikoa asmatu zuen. Bera, nahi zuen moduan, pintatzeko makina bilakatu zen eta koadroak



horrela egiteko paperetatik pasatu behar zen, saiakerak bertan egiteko eta horrengatik, ez zituen amaieratzat hartu bitartekotzat baizik, beraz geroago pintatu behar izan zituen.

Oro har, Pinturan euskarririk ohiko eta aproposena oihala omen da. L. Gordillok erabakita, zeuzkan zirriborro horientzat, oihala euskarririk onena zela zeritzon eta bertan egin zuen. Baliteke oihala aukeratzea, papera hauskorra izateagatik edota L. Gordillo euskarri motak materialen kalidaden arabera mailakatuta edukitzeagatik, kasu honetan berarentzat oihala egokiena zatekeen -dena den azken urteotan ikusi ahal izan dugunez, L. Gordillok paper gainean pintatzen du ere, baina papera ohola gainean montatuta-.

Kartoia saiaketerako ondo dago eta noiz edo noiz erabili du "Oliva" lan sailean esaterako, baina Peter Sellersen lan saileko hauetan den-dena alde aurretik erabakita zegoenez, kartoiak emaitza trakets zezakeen, gainera baliteke neurri arazoak egotea eta oholaren gaineko emaitza zela-eta, antzeko zerbait gerta zekioken. Orduan, oihala kasu honetan egokiena eta erosoena zela uste izan zuen.

Pintatzeko, hots kolorea emateko, aspaldidanik L. Gordillok nahiago duen pintura mota, akrilikoa da. Daukan gorputz, ehundura, lehorketa arina eta kolore artifizialagatik, L. Gordillok urte batzuetan zehar, bere oihal gaineko lanetan, gehien erabiltzen duen pintura mota alegia.

Irudi laun eta artifizialetatik irtendako lana zenez, L. Gordillok ez zuen inolaz ere ehundura gehiegi nabarmentzea edo azal latza edukitzea nahi izan. Guzti horretarako, akrilikoa era arruntez erabilita gehien ahalbidetzen zuen pintura mota zeukan.

Hala ere, honekin ez dugu esan nahi, beste pintura motekin hau egitea ezinezkoa zenik, baina pintura moten hautaketan, egilearen esperientziak garrantzi izugarria dauka, batez ere pentsatzen badugu pintura mota bakoitzak, oihal gaineko ohiturak eta prozedurak eragiten dituela eta ezbairik gabe urte horietan, L. Gordillok egiten zuen Pintura artifizial, laun eta koloretarako, akrilikoa berarentzat aproposena izan zen. Gainera aurreko urteetan lantzen zuen era irekian, estaldura anitzak, geruza pilaketa arina, ehundura gabekoa eta arazo gutxien eskaintzen zion prozedura da.

## V. 1. VIII. b. FORMATOAZ.

Formatoa aipatzekoa daukagu ere. Lan hauetarako, L. Gordillok hautau zituenak, batik-bat "ratio" zabalekoak izan ziren, hots zabalera nabarikoak.

J. Villafañe-k bere "Introducción a la Teoría de la Imagen" izeneko liburuan, formatoaz idatzi zuenean, ohikoenak eta egunero gehien topatzen ditugunak 1: 1'2, 1: 1'5 proportzio artean daudela esan zuen.

L. Gordilloren lanak banan-banan ikusita honako ratio hauek dauzkatela dakusagu:

IZENBURUA.	NEURRIAK.	RATIOA.
"Cabezas rosas"	230 x 148 zm.	1: 1'55
"Los chinos"	220 x 246 zm.	1: 1'11
"Galápagos"	130 x 162 zm.	1: 1'24
"Traslapiel-Traslapiel"	139 x 360 zm.	1: 2'58
"Payseyes A, B, C"	222 x 369 zm.	1: 1'66
"Tres pisos A y B"	150 x 228 zm.	1: 1'52
"Saltaojos (Conejitos)"	150 x 228 zm.	1: 1'52
"Bahía de nariz A"	200 x 100 zm.	1: 2
"Morado vertical A y B"	180 x 221 zm.	1: 1'22
"Misterium Mundi"	123 x 200 zm.	1: 1'62
"Con lago espachurrado A y B"	160 x 274 zm.	1: 1'71
"Doble morado"	170 x 117 zm.	1: 1'45
"Ácido simétrico"	200 x 161 zm.	1: 1'24
"Sonriendo, duplex"	79 x 130 zm.	1: 1'64
"Despectivos en campo verde"	170 x 117 zm.	1: 1'45

Guztira hamabost koadro badira, haietatik zazpi J. Villafañek seinalatutako ohiko formatotik at daude: bederatzi 1: 1'52 ratioa daukaten biak kontutan izanez gero. Formato zabalekoak hamar dira eta luzekoak direnak aldiz bost baino ez dira. Honek ikusiko dugunez, bere planteamenduekin bat zetorren zerbait da.

Figura, paisaia eta marina, Pintura ohiko formatoak omen dira. Oro har bakoitzari genero, zein espazio, eszena eta trataera ezberdina dagokio.

L. Gordillok euskarriak gehitzen, hau da moduluetan lantzen, ezohiko formatoak lortu bazituen, hori esanguratsua izan zen. Ikusi dugunez, batik-bat luzeak dira eta normalean irudi arrunten ohiko ratioa gainditzen dutenak. Gure ustez, holan da, L. Gordillok ondoko gauza hauek formatoaren bidez lortu nahi izan zituelako:

a) Pintura, espazio fisikoaren hedapena izatea nahi zuelako eta ikuslea, lanek daukaten eskalaz eta formatoaz, ideia horretaz kontura dadin.

b) Errepikapena, moduluen bidez eraikitako koadroetan azaltzeagatik.

Bere erabilpenik arruntena, neurri bereko euskarriaren errepikapenean izan zen: "Traslapiel-Traslapiel"; "Cabezas rosas"; "Payseyes A, B, C"; "Los chinos"; " Tres pisos A y B"; "Morado vertical A y B"). Formatoen gehieketaz, altuera berekoak, baina zabalera ezberdinekoak: "Con lago espachurrado A y B" eraiki zuen.

Gainerako beste guztiak formato bakarrekoak dira, gehien bat, paisaia eta marina artean murgiltzen dira. Beren neurriengatik formato ezegonkorrekoak somatzen ditugu -etzanda, nahiz zutik-, hau guztia,

barneko elementuen kokapenek edota euren errepikapen, simetriak, zein ertz gogorreko banakerek areagotuta azaltzen zaigu.

Azpimarratzekoa aurkitu dugun hauxe dugu: L. Gordillok lehenbiziko collageak egiten zituenean, formato laukiak eta ratio laburreko lauki-zuzenak gehien bat erabili zituela konturatu gara. Aldiz, oihal gaineko emaitzak ratio luzekoak direla esan dugu. Honen zergatia collagea eta ondorengo collage arteko konbinaketetan datzala uste dugu.

L. Gordillok, collage unitate sinpleetatik lantzen hasi eta gero, emaitza konplexuago eskuratzeko, beste unitateekin osatzen, tartekatzen edota nahastu zituen. Horretarako errepikapenaren eta simetriaren ideiak zuzenduta eraketari ekin zion. L. Gordilloren gehitzeko joera honen aterramenduz ratio luzeko lanak edukiko genituzkeela uste dugu. Adibiderik garbienak unitatez-unitate, hau da elementu sinpleen errepikapen edota gehiketarekin, osatutako eraketak hauek diratekeelakoan gaude: ustezko errepikapen hutsez sorturiko "Traslapiel-Traslapiel", itxura eta jatorri anitzagoa dugun "Payseyes A, B, C" eta "mutatis mutandi" errepikapen hutsa diren "Morado vertical A y B"; "Cabezas rosas"; "Tres pisos A y B"; "Con lago espachurrado A y B" eta "Los chinos" .

Besteetan, euskarri modularra erabili ez bazuen ere, lehenago esandako errepikapenen agerpenagatik, elementuen simetriagatik edota unitateen elkartzea oso agerian uzteagatik, gehiketa prozedura oso nabaria da, holan "Galápagos", "Sonriendo, duplex", "Saltaojos", "Misterium Mundi", "Doble morado" edota "Despectivos en campo verde" agertuko genituzke.

Bai multzo baten, bai bestean, errepikapenek, simetriak edota zatien elkartzeak eraketa hitzaren esangura batera garamatzate -lana osatzen duten atalen arteko harremanera hain zuzen-. Aldi berean eta honi lotua, zenbait lanatan, formatoak osotasun/menpekotasun edota kidetasun erlazioa argiroago erakustera jotzen duela, guztia formato moten aukeraketak errazago azaldua.

## V. 1. VIII. c. PINTZELADAZ.

Dagoeneko konturatu garenez, lan sail honetako koadroetan, L. Gordillori Pintura materia ez zen gehien axola zitzaiena, baizik kolore-kolorea eta antolakera.

Lantzean, kolorea fotomekanikak eman zionez eta eraketa collagearen bidez lortu zuenez, bere Pintura eragiketa, kezkek laburbiltzen eta soluzionatzen zituen collage hori, oihalera zerraldatzean zetzan. Hori dela-eta, ehundura ez zen bere arazoa, ezta pintzelkada ikusiko dugunagatik ere ez.

Pintzelada, orokorki moteldua da eta neurri txikiko eredia errepikatzeari egokitzen dena. Den-dena, jada collagean erabakita zegoenez, egileak forma/ingerada eta kolorea neurritz aldatuta bikoiztu baino ez zuen behar.

L. Gordilloren koadroak pintatzean bilatzerik ez egoteak, "damuak", tantak eta ezaldurak gutxitu zituen, bidimentsiozko ereduren xedea bere errepikatzea besterik ez zelako. Sistematikoa zenez, ez zegoen ez keinurik, ez kemenik, dena alde aurretik hautatutako material grafikoak eginiko collageetan erabaki zuelako.

Itxura organikoko materia Pintura ukatzea, L. Gordilloren lanean aspaldiko joera da. Dagoeneko, 60ko hamarkadan, bere pintore nortasun bila ari zenean, A. Tápies eta "El Paso-ren" lanetan azalduriko mundu organiko eta primigenioa errefusatu zuen, artifizial gaitan bere iradokitze esparrua topatu zuelako -D. Cameron-ek aditzera eman zuenez (3), kultura popular eta komunikabideetako objektu eta irudi artifizialen alorrean hain zuzen-.

Bere asmoa, objektu eta irudien itxura artifiziala, zeinaldi berean automatismoak kanporatutako egilearen mundu sakon eta subjektiboa agertzea zen -zubi bat norberaren mundu subjektiboa eta objektuen modu artifizial artean alegia-.

60ko hamarkadako gura artifizialeko Pintura horietan, materia kaogeno eta organikoak eta nortasunadun pintzelkada erabiltzea -kasurako F. Kline-rena, J. Pollockena edo J. Guerrero-renaren modukoa-, kontrajarrita egon zitekeen. Horrengatik L. Gordillok, horrelakorik ez erabiltzea edo erabiliz gero, motelduta, sistematikoki errepikatuta eta indargabetuta erabaki zuen, bere kasuan eta Pintura ulermenari zegokionez, ekintzaren azterna zen keinuak lana ematen ez ziolako.

60ko hamarkadaren amaieran, L. Gordilloren lanetan geometriaren errigoreak nagusitu zuen. Horrekin batera keinua eta materiaren garrantzia urritu zen, esandako oroagatik pintzeladaren erabilera hau zetorrela esan genezake.

Gure "corpusa" osatzen duten lanetan, objektu eta keinu guztiak argazkian edo inprenta irudian "gauza bihurtuta" dauzkagu, ez zuzenean soma dezakegun jatorrizko egoeran, bere irudiaren hartze eta ekoizpen industrialean baizik. L. Gordilloren lana, anbiguoki, hortik abiatzen saiatu zen: alde batetik mundu artifizial eta irudian homogeneizaturik -argazkian eta fotomekanikako emaitzetan dagoena-. Bestetik, egilearen izaera sakona, collageetan automatismoak kanporatuta.

Pintzelkada, espresionista abstraktuek ulertu bezala, barne izaeraren islada omen zen. Pintatzea, zirrarak sakonena mundura aterata, gertakizun eta fundazio primigenioa izan nahi zuen ekintza litzateke, hau da, oinarritzko sentazioen esparru sakonari lotua dagoen pintzelkada, bere adierazlea litzateke. Europako Materia Pintura jardun zutenetzat, materia kaogenoak antzeko zentzua zeukan.

L. Gordillo dagoeneko ez zen horren inozoa, bere inkontzientea eta gizataldearen inkontzientea, edozein objektu eta irudi artifizialean, garaikidetasun kutsu handiagoaz, egon zitekeela ere, igarri zuen.

Gizartearen aztarnak, ez du zertan ekintza beroak eginiko keinu edo materia primigenioarena soilik agertu behar, bere objektu eta irudi industrialak izan izan daitezke. Hori dela-eta, L. Gordillok "manufactura" -Pintura den eginkizun eskuztatuaren aztarna, ahalik eta gehien izkutatu zuen eta noizbait agertzen bazen, kolokan jarria zen, bai material akrilikoaren artifizialtasunagatik, bai keinu errepikatuta edo zeharo ergela izateagatik -pintzelkada ezereztasunaren zama handiko grafismoa zelako-.

Bestetik eta arras garrantzitsua guretzat, bere egoera pertsonala dugu. Lantzeko aurreko eraren ondorioz, "pintatzeko makina izan nahi zuen horretan", dena ahal bazuen, objektibatu eta sistematizatu nahi izan zuen, kolorea eta bere ipinkera, soluzioa. Errepikatzen dihardugunez, fotomekanikan aurkitu zuena.

Koadroen eskemak paperetan antolatuz geroztik, L. Gordillok, oihalean makina balitz bezala koloreztatu zituen. Une hauetan ezustea eta beste balore batzuk pintatzetik at geratu ziren -ezustea egonez gero, hau eskema sortzeko, paperekin jardun zuenean agertu zen-. Beraz, nortasun eta egiletzari lotutako pintzelkadaren grina eta materialtasuna, koadroetatik urrundu nahi horretan desagertu zen, bere hitzetan: "... El intento de acabar en lo posible con la mediación de lo personal en el acto de pintar...", (4).

Azken esaldi horretan, ezinhobeto adierazten da pintzelkadari dagokion guztia; Pinturan aspaldidanik, pintzelkada pintorearen egiletza aztarna eta bermatzailatzat hartua izan bazen -Tizianorengandik hasita, esandako Espresionismo Abstraktura edo gaur egun arte-, L. Gordillok azaldutako gura egi bihurtu nahi bazuen, pintzelkada urritu, gutxitu edo izkutatu behar zuen.

Kolorea ematean, nahiz eta tarteko tonuak ñabartuak izan -lan hauetan kolorea ardurarik nagusienetakoa da eta alde horretatik oso lan aberatsak dira-. Akriliko materialak, tonu batetik besterako pasaera moteltzea ahalbidetzen du -akriliko gorputzaren itxura hotzak, horretarako lagundu zuela gogora dezagun-. L. Gordillok erabili zuen pintzelada laburra, sistematikoa, berez zentzurik gabekoa zenez, forma eta eskema orokorrari osagai legez lotua zegoen eta osotasunetik banaezina zen.

Garai honetan L. Gordillok egiten zuen beste lan sail paralaleloan, "Cinco x Cinco" delakoan hain zuzen, pintzelkada eta keinu ageriagoa erabili zuen. Lan hauek, marrazketa automatikoarekin zer ikusirik zeukaten eta egilea beste lan sail sistematikoaren nekeak ez desorekatzeko hasitako lanak ziren. "Cinco x Cinco" lan hauetan zeharo libre kartulinen gainean landu zuen, edozein teknika, kolore eta asmoarekin. Baliabide guztietatik grafismoa eta pintzelkada nabaria, nagusienak zeuzkan, nolabait lan sail batetan urritzen edo bere buruari debekatzen ziona, bestean nonnahi agertzen zen.

Bere eragina aztertzen ari garen lanetako "Despectivos en campo verde" deritzon lekua topatu zuen. Izan ere, koadro honetan, egindako gelauneak V. 1. VI. atalean idatzi bezala, "Cinco x Cinco" lanen antzera eginak zirelako. Lantzeko era aske hau, ondorengo urteetan nagusitu zuena izan zen.

Halan eta guztiz ere, pintzelkada, keinua agertuz gero, beti zerbaitek indargabetuta edo testuinguru egokia ematen azaltzen da. Ez dauka espresionisten keinuarekin lotura zuzenik, L. Gordillok berak erabili zuen keinu eta noizbehinka grafismoa, beti urrun, umoretsu eta desmitifikatzailea da, zeren erabilitako errekurtsoak: kolorearen garratzasunak, nahitazko modu alprojuak edo kokapenak aintzakotzat ez hartzeko joera eragiten diguten. Aproba modura, L. Gordilloren keinu edo grafismoa, espresionistenekin konpara ditzagun -besteetan gertakizuna den bitartean, L. Gordillorenean, errepikapena, irudikapena eta alboko begirada kritiko, zein isekaria izateko gura topatzen dugu-.

## AIPAMENAK.

- 1.- "Gordillo" deritzon bideoan ikus daitekeenez.
- 2.- J. Cruz-en "Lusido Gordillo" testua, "L. Gordillo" I.V.A.M./Junta de Andalucíako katalogotik, 38. orrialdea.
- 3.- "Luis Gordillo, los años ochenta", 19. orrialdetik 36. orrialdera.
- 4.- Fco. Calvo Serrallerren "Luis Gordillo", 88. orrialdea.

## V. 1. IX. IKUSLEAREN AURREKO AURKEZPENAZ.

V. 1. VIII. a. atalean idatzi bezala, L. Gordillok bere burua pintoretzat zeukan eta dauka eta horren derrigorrezko ondorioa, aurkezpen motari dagokio. Lana horman eskegita erakutsi zen, betiko Pintura aurkezten den moduan, zeren hor L. Gordillok ez baitzuen esperimentakuntzarako paradarik onartu.

L. Gordillorentzat koadroa, buruz buru ikuslearen aurrean eskegitzen den zerbait dela uste zuen. Beste Arte eta erakusteko era zegoela onartzen bazuen ere -70ko hamarkada hasieran Artean suertatzen ari ziren fenomeno berri denak abangoardiakoak zirela jakitun zegoelako, esaterako: Kontzeptual Artea, Minimal Artea, Povera, Earth-works, body-art-, baina berak kontzientzi txarrez pintatzeari ekin zion (1).

Bere lanean, ohiko koadrotik irtetzen zena ez zen kabitzen -R. Ryman-en koadroen kokapen horizontala adibidez-. Bere lanetan beti koadroa zutik agertzen da, horman jarrita eta ohiko formato erregularretan, laukiak, nahiz lauki-zuzen handiago edo txikiagoak erabili bazituen ere. Oso momentu berezietan arau hau ez zuen bete: 60. urteetako kotxeen koadro batzuetan, 80. urteetako amaierako eta 90ko hasierako poliptiko irregularreetan, beti bere Pinturaren portaera berriek bultzatuta (80ko eta 90ko koadroetan konplexutasuna, erregistro anitz, nahiz heteroogena eta objektualizazioa lantzeko asmoa zela-eta), (2).

Beraz honetaz ezer gutxi gehiago gainera dezakegu, L. Gordilloren azterketa, Pinturaren esparru ezagunean kokatu zuen, bere mugak honela onartzen zituelako eta esparru horren barruan lantzen zuelako.

L. Gordillorentzat, ikuslearen ikustaldia suertatzeko erarik onena horman eta zutunik ulertzen zuenez, koadroa erakusteari ez zion horri beste garrantzirik ematen. Garrantzia, beste ataletan esan bezala, jada Pintura baliabideei emana zen-eta.



## AIPAMENAK.

1.- Gertakizun hauetaz Fco Calvo Serrallerrek L. Gordilloren monografietan idazten du, baita egile beraren "Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)" "Luis Gordillo, un vanguardista biológico" deritzon atalean, 329. -330. eta 331. orrialdeetan bereziki.

2.- Honetaz D. Cameronen "Luis Gordillo, los años ochenta", 94. -103. - 104. -113. - 114. eta 119. orrialdeetan.

## V. 1. X. ONDORIOAK.

Guretzat, L. Gordilloren lan sail honetan egindako esperimentakuntzaren ondorioz nabarmena, Pinturan eta materiala legez, irudi grafikoaren erabilera da.

L. Gordillok, informazio arlotik hautatutako irudi grafikoak, irudi legez, zahartzeko eta ahazteko joera arina zeukan. Horretaz gain, Peter Sellersen irudi grafiko hau ez zen, berez, zerbait esanguratsua. L. Gordillok, aukeratutako irudi grafikoarekin, argi eta garbi utzi nahi duguna hau da: Pintura eragiketarako materiala besterik ez zela.

Irudi grafikoaren Pintura eragiketarako materiala izan ahal izateko kondizioa, L. Gordillok lanaren prozesuarekin erakutsi duguna eta gu apalki azaltzen saiatu garena da. Hasteko, lan hauen zentzua eta bestelako iraupena, lehengaitzat hartu zuen irudi grafikoaren jatorrian ez zegoelako -edozein irudi grafikoak Munduari edota eszena arruntaren ordenari segitzen ohi dio-. Lan sail honetan, L. Gordillori irudi grafikoaren zentzuak ez zion axola izan, are gehiago, L. Gordillok hainbat urrats zirela medio, zentzu hori desmontatu zuen. Zentzua eta Pinturaren bestelako iraupena, gertatutako eragiketaren ondorioa izan zen -alegia irudi grafikoarekin sortutako Pintura eragiketa buruonesle eta aberatsaren ondorioa-. Dagoeneko, L. Gordilloren emaitzen zentzuak edota baloreak ez zuen zer ikusirik irudi grafikoaren komunikagarritasun arrunt eta soilarekin, baizik eta Pintura eragiketak sortutako "Pintura berezko" balore eta edukiekin.

Pintura eragiketa honen bidez, Pintura irudiaren aurrean somatzen duguna eta ematen dugun denbora, ez dago inolaz ere jatorrizko irudia -"adierazle-irudian"-, Pintura eragiketa gertatuz geroztik bere zentzua eta denboran, material bihurtutako irudi grafikoaren erabileran datza eta horren ondorioz, nahiz material hori berrantolatze erabilitako irizpideen eraginez, "adierazle-Pintura" agertzen zaigula esan dezakegu.

## V. 2. IRUDI GRAFIKOA MATERIA LEGEZ (GERHARD RICHTER).

Egiaztapen hauetan, III. ataleko hipotesian planteatu dugun lkonosferako irudi grafiko eta Pintura irudiaren arteko ezbaian, bi dira axola zaizkigun egileak: dagoeneko ikusia daukagun L. Gordillo eta hastear dagoen G. Richter.

Irudi grafiko -Pintura eragile lege-, erakusteko bigarren modua, materia gisan izango da. Materia dela diogu, G. Richterrentzat, irudi grafiko -argazkia-, oihalera zehatz-mehatz igarotzen ohi duen modelo delako. G. Richterren argazkia, zehatz-mehatz -handmade readymade-, oihalera igarotzen da, argazkiak Munduaren ilustrazio soila ez delako, Munduak paper argisantikorrean utzitako aztarna izateaz gain, G. Richterren lanean, argazkiak, Argazkigintzaren eta Pinturaren irudikapenari buruzko gogoetak gauzaten ditu ere -G. Richterren argazkietan ohiko Pinturari, zein Pintura Modernoari dagozkien zenbait erakusteko modu agertzen dira, egun Argazkigintzan oharkabean lekutu direnak-.

Gure lanarekin arras bat etortzeagatik L. Gordilloren lan ororik, atal bakarrak berba egin dugu -Peter Sellersen argazkitik irtendako lan sailaz hain zuzen-. G. Richterren lana aztertzean, gure jarrera bestelakoa izango da, zeren bere lanean zehar, dagozkigun kekkak behin eta berriro, hainbat modu ezberdinara agertzen baitira. Horixe da arrazoa, bere lanaz mintzatzean, lanen zerrenda eta esparrua L. Gordilloren bezain itxia ez izatea, amaieran bi lan sail zehatzetan zentratu arren -"128 Ausschnitte von einem Bild" eta "Zwei Gelbe Striche" izenekoak-.

G. Richter egile alemaniarraren lan oro, Pinturarako harrera analitikoaz, hiru norabideko kritika izan da: hasteko Pintura izan den guztirako; jarraitzeko zeinuaren kontzepturako Pinturan; eta amaitzeko, zeinuaren plano biko horren ustetik edo planteamendutik erator daitezkeen metafisikaren azken aztarnetarako.

Pinturaz jarduteko eta hiru arlo horietan aritzeko, ikerketarako tresna Argazkigintza izan da. Banan-banan, hasieran esandakoa azalduko dugu.

G. Richterren lana, bere garaiko testuinguruak eta zailtasunek eskatzen duten bezalaxe -lkonosfera garaiak, irudia ekoizteko teknologiek eta Arte egoerak eragiten duten bezalaxe-, Pinturaren egitekoari buruzko eta tradizioari buruzko ahalegin deseraikitzaile zuzendu da:

a) teknoirudiaren garaiak eta Artearen bide eta adierazpide berrien sasoian, Pintura egotearen eta izatearen beharrera.

b) Pintura zalantzan jartzen duen gaurko usteetara.

c) Edota irudirako, zein azken Abangoerdietarako Pinturaren betekizunen gaineko gogoetara.

G. Richterrek, Pinturak urteetan zehar planteatutako arazo batzuk, ea zertan dautzan argitu nahian, beren izaeraz edo zioez galdetzen eta birplanteatzari ekin dio: irudikapena; Pinturaren burujabetasuna; eta abstrakzioa bai lirikoa, bai arrazionala.

Irudikapenaren Pinturan izateko moduak, zeinuaren plano biko antolakera eskatzen du -bata adierazia ez egolea dena eta bestea, adierazlea, azken hau Pinturak gauzatua-. Honekin kontraesanda, XX. mendeko Arteak, Pintura barne, bere burujabetasuna aldarrikatzen eta defenditzen duen ustea eta azkenik, Pintura Abstraktua. Baina, zenbait alditan, Pintura Abstraktuan bada Pinturaz kanpoko edukia -Abstrakzio lirikoan, zein arrazionalan hain zuzen-, edukiak egilearen barne nortasuna adierazten du edota bere ezan, substantzia edo gorengo ordena aipatzen du, metafisikarekin lotzen duen oldozketa beraz.

Bigarrenez, bere lanarekin zeinuaren kontzeptuari heltzea lortu du. Badakigunez, zeinua adieraziak eta adierazleak osatzen dute -Semiotikak holan planteatzen du-. Pintura zeinuekin aritzen bada eta horixe bera ohiko Pinturan gutxienez bazen -P. Francastelek idatzi zuenez, gizarte ezberdinetan, Pintura sinesmen, ideien eta usteen lekualdaketa zen-, orduan Pinturatik kanpoko adierazia eta Pintura barruko adierazlearen ezbaia beti aurrez aurre izan dugu, aintzinako Pinturan mimesia eta irudikapena zela eta, kezka hori oso nabaria ez bazen ere.

Baina ez dezagun pentsa, plano bikoaren ezbaia, soilik Pintura figuratiboari dagokionik. Pintura Abstraktuaren atal batez hitz egin dugunean agerian geratu denez, Pintura abstraktu horretan, adierazia eta adierazlearen auzia mantendu du, adierazia: Gorena, egilearen barne sentimenduak, zein Metafisika ulermenaren falta edota nostalgia/mineria.

G. Richterren ikuspegi materialistatik (1), esan bezala, hau ezinezkoa da eta Pinturaren tradizioa onartu eta onartzen badu ere, bere mekanismoak zertan dautzan eta modu horien bermea non dagoen jakin nahi izan du, handik bere estiloen "itxurarekin" lantzeko joera letorkioke.

Bestetik, zeinuaren plano biko arazoa ez izateko, Argazkigintzak ukitu, nahiz neur daitekeen objektua eta Pintura jarduteko esparrua mugatzen dio. Aldiberean adierazia eta adierazlearen auzia konpontzen dio. Aise esanda, Pintura eragiketa, bidimentsiozko materialen arteko lekualdaketa murrizten duelako -argazkitik koadrora-.

Argazkiak tresnak dira, Pintura barruan zirauten beste arloetako azken aztarnak nabarmentzeko -esate baterako kondairaz, mitologiez, sinbologiaz, subjektibitateaz- eta era horretan, Pinturatik behin-betirako bereizteko.

Bere lana, Argazkigintza erabiltzen badu ere, Pinturari buruzko hausnarketa dugu, J. Kosuthena Arteaz datekeen modukoa, nahiz eta bien egitekoak bereizten dituen haxe izan: J. Kosuthek bere Artearen gaineko gogoetarako idatzitako proposamenak -filosofiaren maileguak- erabiltzen

baditu, G. Richterrek aldiz, Pintura eta Artearen arazoez hausnartzen diren koadroak usatzen ditu. Bien emaitzetan, hausnarketen edota prozesu mental sakonen, handmade readymaderen bidezko lekualdaketez hitz beharko genuke.

Argazkigintzaren bidez, G. Richterrek Pintura agerpenaz lantzen du -figuratiboaz, zein abstraktuaz-, zeren bere argazkiak eta aurkitzen dituen argazkiak, Pinturaren tradizio hurbil eta urrunarekin, horren gaineko galderak eta zentzu ekarpenak sortaraziz, ehuntzen baititu.

Egindako eta bildutako argazkiekin, bere lkonosfera osatzen du, "Atlas" izenekoa, (2), Atlas honekin irudikapenarako motiboak lortzen ditu eta bere beste gogoetarako prozedura kontzeptuala izango da -Pintura senari buruzkoa-.

Pintura senari buruzko bigarren kasu honetan, G. Richterrentzat, argazkimakina bere tresna litzateke, Mundu arrunt eta hurbiletik, bere posibilitadeak nahi eta behar bezala erabiliz gero, lehen esandako abstraktu itxurazko emaitzak ematen dizkio (3), egileak nahi duen eran inolako zama subjektiborik gabe erabiltzeko prest daudenak. Azken hau simulazio hutsa litzateke, zeren abstraktu itxurako emaitzak lortzeko, Munduaren iruditik lantzen duen.

Hirugarren norabidea metafisikari eta barne subjektibitateari dagokie. Bidai honetan, Argazkigintzak Munduaren indexa legez eta argazkia bidimentsiozko objektu koloreztatua legez, G. Richterri pintatzeko hasiera jakin, ezagun eta mugatua ematen dio. Zeinuaren artikulazio bikoitzak sor dezakeen metafisika -Pintura figuratiboan, nahiz abstraktuaren adar baten dagokeen gorengo metafisika-, zein egilearen sentiberotasuna, honi esker argazkitik kanpo geldituko da, (4).

Egileak asmo deseraikitzailean, askotan Pinturaren uste bi horien klitxe edo itxurarekin landu du, baina Argazkigintza, analisia metodoa eta Pinturaren moduen gaineko aritzeko gogoaz denez, lanak artifizialtasun eta artificio nabariaz burutu eta burutzen ditu eta hori da azken finean jatorrizko ereduetatik bereizten dituen. Egile espresionista abstraktuentzat Pintura ekintza sortzailea bazen, G. Richterren lanetan errepikapenaren bidezko gogoeta dugu.

P. Francastelek idatzi zuenez (5), Artea eta Pintura, beti, erabilitako teknika egokiaren bidezko substantzia edo gizarte balore eta eduki, sinesmenen gauzatzea izan da -adierazia gaitz soma dezakegun gauza bada, teknika ezinbesteko bitarteko ikuskorra dugu-. Argazkigintza fisikoki-kimikoki prozesuaren medioz, zein argazkimakinaren lentei esker, paper sentikorrean, agerkera den kontzeptu ezmugatu eta aldakorra objektu bilakatzen du.

Argazkigintza den prozesu fisiko-kimiko eta mekanikoaren aterramenduz, Pinturari erantsitako balorerik ezin da egon, Argazkigintzaren erabileran, egileak eta ikusleak bertoko irudiaren tradizio eta sinboloekin nahastuz eskura ditzaketanak ez badira: adibidez, Argazkigintzak bere hastapenetan Pintura eredu batzuk errepikatzen zituen bezalaxe eta horrek

baloreak irudi horri atxekitzen zizkion. Balore haietako bat "punctuma" litzateke, hau da argazkian igartzen dugun izandako esistentziaren aztarna -askotan erakusteko moduak areagotuta-.

Dakigunez, Argazkigintzaren izaera eta dispositibo teknikoa dela-eta, argazkietan egiten diren hautaketak -gure ustez askotan ahazten ohi dena-, esanguratsuak dira, oso gainera. Bere "punctumak" R. Barthesek idatzi bezala (6), edo Argazkigintzak paper gainean emaitza sortzeko maneiatu duen prozesu fisiko-kimikoa eta hori berori isuri duen gertakizunaz edo esistentziaz ohartzeak eta nabaritzeak -benetako zerbaiten isuria dela jakiteak-, guregan izugarritzko eragina du.

Gertakizuna edota den delako hori, etorkizunerako, nahiz oroimenerako paper gainean, Argazkigintzak finkatuta dago. Horrengatik, guk argazkien oharmena, bizitzan hain benetakoa den errepikaezinari eta iragankorrari itsasten diogu, auraren atal bat datekeena. Honen aurrean egilearen zorroztasuna edo trebetasuna, teknikaren medioz agertuta eta "punctumak" izkutatuta, gertakizun hori, inolako azpinahirik gabe, benetakotzat eta naturaltzat hartzen ohi dugu (7). Naturaltzat onartzen duguna, aukeraketa prozesu bati darraio eta guzti hori irudikapenaren moduei dagokie, baina Argazkigintzaren kasuan, azaldutako bere ustezko objektibitateagatik kontutan izaten ez omen duguna.

G. Richterrek, Pinturaren moduak argazkien bidez plantak egiten ditu -ilusio metafisikorik gabeko abstrakzioa- eta zenbait kasutan, G. Richterrek, Argazkigintzaz baliatuta, esistentzia eta bere agerkeraren arteko muga bereiztu nahi izan du. Izatez, argazkia esistentziaren indexa edota jariora litzateke. Irudikapenaren mekanismoak, gizakiak jazo duen barneratze eta automatizatzen prozesuagatik, sarritan argazkia esistentziarekin bat egiten ohi dena. G. Richterrek jariora pintatzean, irudia eta ez esistentzia bera dela nabarmenki erakutsiz, behin-betirako bereizten ditu. Desberdintzeko, argazkiak alde ezxehetuekin pintatzen ohi ditu, zeinutzat eta ez benetakotzat har ditzagun eta aldiberean eskuz eginiko koadroa eta ez argazkia iger dezagun.

G. Richterrek, P. Cézannen lana baino, astia emateko egindako argazkiegile baten argazkia nahiago duela esan zuenean, zentzu honetan esan zigun: bere Pintura eragiketan, bere subjektibitatea baztertzeko nahi horretan (8), bere jarduera zeharo zehazten duena, modelutzat hartzen duen argazkia eta irudi grafikoa da. Bidimentsiozko objektu zehatz, jakin eta dagoneko eginiko horrekin eta ez bere subjektibitatearekin edo bere sententzioarekin lantzen du. Pintura eragiketa, berarengandik zerbait urruna da eta bidimentsiozko elementuen arteko lekualdaketa arras lotutako ideiarekin egingo du lan.

Beraz, argazkiak bere lehengaiak izango dira, aldiz bere ikertzeko esparrua ezberrik gabe, Pintura. Orduan lehengaia -argazkia-, era batera edo bestera erabili behar da, Pinturaren esparru baten edo bestean aritu nahi duenean -Abstrakzioa, irudikapena-.

Lehengai hauek -argazkiak, irudi grafikoak-, lekualdatzeko moduagatik eta beren barnean daramatzaten kontzeptuengatik, materiala baino materia izendatuko ditugu -aldatzeko beharrik ez daukatelako eta gauzatzen edo itxuratzen dituzten Pintura kontzeptuengatik, opakuak direla iruditzen zaigulako-.

Argazki anonimoak, inperfektu edo txarto eginak aukeratu eta pintatu dituenean, azpimarratu nahi izan duena Argazkigintzaren dispositiboa eta modua izan da eta ez gertakizunen kondaira. Aukera honen arrazoia, hots, inperfekzioak plantak egite hori, gaia da -modua- eta ez gertakizuna bera, -Pinturatik kanpoko kondaira-. Era horretara, "punctuma", argazkia sortu duen esistentzia, argazki beratik bereizten da, teknikaren ezosotasunak erreferente ez egole, argazkiruditik urruntzen duelako.

Salbuespenak egon badaude eta kasu soil gutxitan gertakizuna gaia izan da, nahiz eta bere arreta teknikoari esker gaietatik urrutiratu den. Horra hor 1965eko "Onkel Rudi", "Stuka" edo 1988eko "18 Oktober 1977" saileko lanak. Koadro hauetan, gaia politikoa da, lehenengo bien kasuan Alemaniako iragan hurbileko gogoeta eta hirugarrenean, "18 Oktober 1977" saileko lanetan, espetze demokratikoetan 1977eko egun hartan, tamalez gertatutakoari zuzendutako begirada.

Adibide bakandu hauetan, gure lehenengo begiradan, gertakizunak edota motiboak gaia lirateke. Beranduago, Pinturaren ahalegina, argazkien teknikak edo moduak omen daukan irudikatze eta errepikatze gaitasunera, zein eguneroko gertakizunak islatzeko Argazkigintzari uste zaion hoztasun eta objektibitatearen gaineko galderara zuzendu zela ohartzen gara -batez ere, ea ustezko Argazkigintzaren objektibitate eta lekukotasun hori zelan erabili den jakin nahian-.

Argazkigintzak eta Pinturak xede ezberdinak edukita, bata besteari hurbiltzen bazaio ez da nolana hikoia izango, arrazoi zehatz batengatik baizik. Esaterako Pinturan tradizio eta pisu handia daukaten gaiak edo motiboak eta beren lantzeko era subjektibo hori dela-eta, esan bezala eta holan gerta ez dadin, G. Richterrek argazkiak plantak egiten ohi ditu, holan nolabait gertakizunaren interpretazio subjektibotik, zein argazkiaren egilearengandik, nahiz bere nahietatik urrutiratzen da eta aldiberean argazkiari uste ohi zaion lekukotasunaz itauntzen du.

Dena den, G. Richterrek Pintura eta argazkia bereizteko esandako alde ezxehetuen baliamentua erabiltzen ohi du, hau da, G. Richterrek, koadroan pintatutako irudia, hau oraindik lehor ez dagoen bitartean, pintzelkadaren dardarrez ezmugatzen du. Modu honetara S. Germer-rek idatzi duenez (9), G. Richterren lanek argazkia aipatzen dute -proiektoren edo koadrikularen bidezko argazkiaren lekualdaketa- direlako eta G. Richterrek lanean argazkiaren tasunak mantentzen dituelako-, baina hor tartean, bere alde ezxehetuak dauzkagu. Alde ezxehetuek, zentzu etenak lirateke, irudiaren zentzua urruntzen, izkutatzen dutelako -kondaira kasu honetan argazkiaren erreferentea edo islatutako gertakizuna litzateke, indargabetu nahi duena alegia- eta eskuaren mugimenduek, Pintura eta ez Argazkigintza dela

dioskutelako. Betiko ezbaia beraz, argazkitik egindako koadroak, argazkiak izateko gogoarekin, baina egileak eskuz egiten duen Pintura dela jabetuta.

Ildo honetatik segitzen Pintura tradizioetako lanak dauzkagu: bere 1967eko "Olimpia", biluziak, erretratoak edota paisaiak. Lan hauetan, motiboa esanguratsua izateaz gain, batez ere beren egite moduz ohartu beharra daukagu -Argazkigintzaren kutsua, eskuaren aztarna eta eskuz ezxehetutako aldeak-.

G. Richterren lan horietan, Pintura tradizioaz aparte, erreferentea argazkia izan zen eta modelo horiek modua eta hainbat tasunatan gogora ekartzen digute. Dena den, aldaezin batzuk eman ziren, bai jatorrizko argazkietan, bai koadroetan. Izan ere, Pinturaren tradizioa, gai batzuez lantzeko Argazkigintzaren moduekin bat egiten zen: betidaniko biluzia eta E. Maneten "Olimpia" aipatzen dituen G. Richterren "Olimpia"; betiko erretratoak; Erromantizismo garaiko G. D. Friedrich-en lana; zein errealistatzat ditugun Corot-en paisaiak-. 1987eko "Chinon" delako paisaia, gogora dezagun.

Esandako lan hauetan, Pintura generoen tradizioa, Argazkigintzaren moduen eta dispositibo teknikoaren emaitzekin bat egin zen eta norabide biko gogoeta hau sortzen zaigu: bata Argazkigintzaren irudikatzeko sistemaz. Bestea, Argazkigintzak gain-gainean daukan Pintura konbentzioen eragina -G. Richterren kasuan, Argazkigintzak nahita gauzatu duena-. Azken buruan edozein paisaia argazkietan ikustean, ikusitako zenbait paisai koadroa, aurrez aurre daukagunarekin nahasten zaigulako. G. Richterrek paisai eta figura lanetan, Pintura ereduak aipatzen dituen Argazkigintzaren erabilera maltzuraren bidez, horixe bera gertatze da, nahiz eta azkenez Pintura dela ohartarazteko, G. Richterrek bere eskuko aztarna utziz.

Esaterako, "Chinon" delako paisaia ikustean, XIX. mendeko paisaien xarma sentitzen dugu, Erromantikoen paisai aurreko lilura eta errealisten paisai ezagun, hurbil, huts eta isolatua bestetik. Baita ere, argazki batetik eginga dela dakigunez, paisaia xarmangarriaren sentsazio hori baztertzeko zirrara igartzen dugu ere, Argazkigintza tartetik egoteak sentimenduaren posibilitateak ezeztatzen dizkigulako.

Badago askoz gaiztoago jardun zuen lana -1966eko "Ema, (Akt auf einer Treppe)"-, zeren hor tradizio batzuk nahasten eta kontrajartzen zaizkigun. Betiko biluzia esaterako, Grezia, Mendebaleko tradizioa eta Neoklasiko trataerarekin; M. Duchampen "Nu descendant un escalier"; biluzia eta Argazkigintzan biluziak daukan konnotazioak -bere objektibitateagatik lizun eta pornografikoa hartua izan baita-; eta azkenik, argazkiaren handmade readymaderen erabilera (azken adiera hau D. Deitcherrek asmatua, Pop Artearen zehazkizunetan, hau da IV. 7. a. atalean, R. Lichtensteini buruzko pasarteetan aipatzen eta azaltzen dugu).

Koadroarekin jarraitzen, besteak beste, aipagarriak dira hurrengo gauzak: berak egindako argazkia erabili zuen lehenengo bider izatea eta kolorezko argazkia izatea, aurreneko lanetan zuribeltzeko irudiekin edo sepia kolorekoekin jardun zuen-eta.



G. Richterrek lan honetan, bere ikonoklastia erakutsi zuen: lehenengoz abangoardiaren kontra -Neoklasiko edo "Neue Sachlichkeit"aren erara lantzeagatik eta Modernitatearen biluziaren aurkako tradizioari bizkarra eman ziolako (Modernitatea miatzen badugu, biluzia aintzinean ulertzen zen moduan, suntsitu edo sikiera birplanteatu behar zen ohiko generoa zela konturatuko gara. Hori da hain zuzen, P. Cézanne, P. Picasso edota M. Duchampen biluziari buruzko lan batzuen zentzua. Lan horiek genero hori desmontatzeko, zentzua berreskuratzeko edota bere agortzera eramateko urratsak direlako)-.

Bestetik, Argazkigintzaren erabilerarekin eta argazkiaren objektibitateak, Edertasuna eta idealizazio joera indargabetzeko gurarekin Neoklasiko edo "Neue Sachlichkeit"en tradizioa ukatu zuen, are gehiago Argazkigintzaren aipamenak Abangoardiaren une gorenetakoa bat aipatu zuen: kronofotografia delakoa eta M. Duchampen 1912eko "Nu des-cendant un escalier" batu zituen koadro ikonoklasta. Gauza hauek G. Richterren lanean aise nabari daitezke, (10). Beraz oso ariketa ezezkorra dugu hau, bai ohiko genero tradiziorako, bai Abangoardien tradiziorako, esan bezala, biak ukatu zituzten elementuak aurkitzen ditugulako.

Erretratuen eremuan, 1971eko Brigit Polk-enak, zein 1975. urteko Gilbert & George artista kontzeptualen erretrato bikoitzak aipagarriak ditugu, baina gure ustez, 1988eko "Betty", bere alabaren erretratoa, momentuz argazkietatik lantzeko era honetako onena izan da.

"Betty" izeneko koadroak, Argazkigintzan jatorria daukala bere eran nabaritzen da. Bere alaba lehenengo planoan eserita azaltzen da, guri bizkarra emanaz eta bere ezkerreko besoan gorputzeko pisua apoiatzen du. Esku hori koadrotik kanpo dago, bestea ere dagoen bezalaxe. Betty ondo beltz launaren kontra jarrita dago eta figura hondorantza begira dago. Bere janzkiak dauzkaten ehundurazko baloreekin eta oihalaren estanpatu larrosekin zehatz eta garbiro somatzen baditugu, bere lanean ohikoa denez ordea, Bettyren burua pittin bat desfokatuta edota mugituta agertzen da.

Irudia ezmugatzea, kasu honetan ere, J. Lloyde-k idatzi zuenez, Mundua eta ilusio arteko tartea erakusteko baliabidea da: "... the blurring and slipping of the image (affected by running a dry brush across the surface of the paint) demonstrates the fissure between illusion and reality... ", (11).

Horretaz gain, irudi horretan bizitza, mugimendua sartzeko zirrikitua da. Burua nonbaitera zuzentzen duela dirudi, benetakotzat hartzeko ohiko baliakizuna -D. Velázquezen "Las Hilanderas" izeneko koadroan hondoan azaltzen den goruaren mugimendua adierazteko baliabide bera erabilia izan zen, Renbrandtek berak, bere lanean mugimendua adierazteko maneiatu zuena ere-.

Azkenez eta bigarren honi lotua, begiratzeko keinu horretan ikuslearekin parekatzeko joera nabarmentzen dugu. Ikuslea koadroaren zati bilakatzen da, koadroan dagoen pertsonaia eta ikuslea espazio berean daudelako, aspaldidaniko Pintura errekurtsioa dena ere -Vermeer edo D. Velázquezekin hasita, C. D. Friedrichen koadroetako paisai begirale

bakartiekin segitzen, zein R. Magritte edo E. Hooper-ren koadro batzuetara iritsi arte-.

Koadroan pertsonaien eta gure begiradek, guretzat ikusezina baina koadroko pertsonaientzat ikusgai denaren artean norabide, bikoizpen eta konplizidade joku konplexua antolatzen dute (12), nahiz eta guk jakin, G. Richterren koadro horrek bikoizten duena, Argazkigintzak islatutako Mundua edota gertakizuna, bidimentsiozko objektu zehatzean gauzatuta - argazkian-, etengabe ilusioa sortzen eta ezeztatzen duela, (13).

"Farbtafeln" deritzon lan saila, kolorearen eta abstrakzioaren ariketa maltzur eta zitala da. Eta azaltzen ahaleginduko gara: hasteko aukeratutako modeloarekin, kolorezko muestrario industrialekin. Erakusgai hauek jatorrizko testuingurutik isolatuta eta eskalaz aldatuta, Abstrakzio konkretuaren lan batzuk aipa ditzakeelako -J. Albers edo J. Itten-enak hain zuzen-.

Bestetik, M. Dennisen Pinturarren adiera famatua lan horiek bete dezaketelako: Pintura bidimentsiozko azal bat kolorez eta era batera estalia da.

Kolorez gelaune berdinetan koadrikulatutako gainaldea betetzeko era hori ezustez edo aleatoreidadeaz burutu zuen, G. Richterrek konbinaketa matematikoen bidez koloreak eta koloreen tonuak antolatu eta kokatu zituen-eta.

Aipagarria dugu kolorearen izaera. G. Richterrek kolore erakusgaietatik hasita eta beren itxura osoarekin segitzen, egokitzen gelaunetan landu zituen, honek berriro ready-maderen erabilera burura dakarkigu. Kolore erakusgai hauek, ez daukate Arte izateko nahirik, ezta Artean ohikoa den goi mailako -"manufacturarik"-. Beraz, G. Richterrek koadroan gelauneak marraztu, koloreak hartu -kolore industrialak izanda, dagoneko eginak direlako- eta matematikoki eta ezustez sortutako ordenamenduaren arabera pintatzea besterik ez zuen egin behar, Barnett Newman-ek Pinturari eskatzen zion bezalaxe. Kasu honetan, kolorea ez da inolaz ere, izpiritu edo afekto baloreen adierazlea. Lan sail honekin, berriro adierazia eta adierazlearen arteko auzian ez erortzeko Pintura estrategia litzatekeen beste bide bat erakutsi zigun G. Richterrek.

Azkeneko, bere abstrakzio lan saila utziko dugu, begirada orokorra emango diogu eta geroago bere atal batzuez gehiago zehaztuko dugu.

G. Richterrentzat abstrakzioa bere azken erronka izan da. G. Richterrek Pintura ikasketak, desagertutako D. D. R. n indarrean zegoen Errealismo sozialista delakoaren barne egin zituela kontutan izan beharko dugu. Horrengatik 1958eko Kassel-go Dokumenta-n, J. Pollock eta L. Fontana-ren lanak ikusi zituenean zerbait ez zuela menperatzen ohartu zen eta Düsseldorfera jotzea erabaki zuen. Düsseldorf, K. O. Götz pintore abstraktuarekin ikasi zuen eta zirauten garai hartako argazki batzuegandik, geroago egileak apurtu zituen koadro abstraktuak egin zituela badakigu.

Beraz, G. Richterrek abstrakzioa planteatu duen bigarren bider dugu hau, baina ikusiko dugunez, hartara iristeko urrats asko eman behar izan

zuen eta hauek abstrakziook ez dute ohiko lan abstraktuen zentzu bera edukiko.

1968. urtean, G. Richterrek, bere koadro grisak egiten hasi zen, bitartean bere beste lan sailekin jarraitzen zuen -paisaiak, erretratuak, etabarrekin-. Kolore edo hobeto esanda, ezkoloreko lanak ditugu koadro gris hauek. Guztiz fisikoak, bidimentsiozkoak, koadrotik eta pintura materiak beratik kanpo, ezer ez aipatzen ez dutenak, zeren kolorerik gabe pintatuta dauden. G. Richterrek, kolore grisaz eta mekanikoki Pintura materia oihalean ipini zuen, erroiloaz, esponjaz, eskuz. Aztertzen duena beraz, Pintura materiaren ipinkera ezberdinak besterik ez dira (14) -bestelako tresnen aztarnak, olio kantitateak, azal motak, aukera guztien konbinaketak alegia-.

1972. urtean oinarrizko hiru koloreak, gehi beltza eta zuria erabiltzen, beste lan sailari hasiera eman zion -"Rot-Blau-Gelb" izenekoari-. Grisaren lan sailaren antzera egin zuen lan, kolorea ipini eta erabiltzen zituen tresnen arabera, ahalik eta nahasketa eta aztarna mota gehien oihal gainean libreak utzi zuen. "Rot-Blau-Gelb" lan saila, 1973. urtean bukatu zen eta G. Richterrek, lan hauetan, batez ere pintzeladaren norabideari eta pintzelada, zein tresnaren ibilbidean sortzen ziren kolore nahasketa eta ñabardurei garrantzia ematen zien.

Lan sail hauek burutzen zituen bitartean, G. Richterrek, 1973. urtean, benetan garrantzitsu bost koadro hauek ere pintatu zituen -"Verkündigung nach Tizian"-. Tiziano pintatzaile veneziarraren Deikundea ikusi ondoren, koadroaren postal edo berregindako irudi batetik, bost bertsio egiten zituen.

G. Richterren lehenengo bertsioan, gaia -edo hobeto esanda, kasu honetan egin zuen erabilpenagatik-, motiboa, oraindik soma daiteke. Pittin bat ezabatuta egon arren, marrazkia eta kolorei esker, aingerua, lekua eta Amabirgina hor daude oraindik. Hurrengo lau koadroetan, Tizianoren koadroa fidelki burutu ostean eta olio bizirik edo fresko zegoen bitartean, G. Richterrek pintzelkadez edo brotxaren mugimenduez, arreta handiz eginiko Tiziano kopiatzeko lana, ezmugatu edo desegin zuen. G. Richter, oihal gaineko imintzioa, keinuekin garaiko koadro grisen, zein urdin, gorri eta horiekin egindako koadroen antzera aritu zen.

"Verkündigung nach Tizian" lan hauei garrantzitsuak deritzegu, gure ustez tradizioari dagokionez uste dutenagatik: beste zerbait sortzeko baliagarriak izan zirelako. Horretarako, Arte Akademietan apalki errepikatutako lanaren kontrako moduan G. Richterrek jardun bazuen ere, hauek koadrook "fisikoki" desegin zirelako. Hau da berria ager zedin, G. Richterrek, zaharra desegin behar zuelako (F. Baconek beste xedeekin baina, D. Velázquezen edo V. Van Goghen lanekin antzera egin zuen gisan, honetaz, F. Baconen atala ikus dezakezu).

Bestetik G. Richterrek O. Calabreseren ustea goitik behera bete zuen. Ikusi dugunez O. Calabresek Pinturaren Historia, Pinturan, materiala izan daitekeela uste zuen (lan honen IV. 4. eta IV. 8. atalak ikusi edo zehaztasun gehiago nahi izanez gero, O. Calabreseren "La era neobarroca" ikus dezakezu).

G. Richterrek bere aritze deseraikitzailean eta noizbait ere Pintura tradizioaren aurkako borrokan, Tizianoren lana erasotu zuen eta emaitzetan, nolabait esateko, bere burua aurkitu zuen, akatsen errepikapenetan eta ez bertuteetan egilearen tasunak azaldu zirelako-.

G. Richterren hitzetan, koadro grisak, Pinturaren baloreen ukapenean -irudia eta kolorea esaterako-, bere laneko ibilbidean, hasierako puntua izan ziren. Une hartatik aurrera, egileak, bere burua berrituarekin, Pintura norabide berriekin abiatu zuen. Hasiera hau bere kolorezko lan txiki, aske eta abstraktuena izan zen.

G. Richterrek koadro hauen premisa bakarrak, kolorearen aniztasuna eta zailtasuna onartu zituen eta hau guztia 1976. urtetik aurrera gertatu zen.

Bere aritzeko modua askea -edozein kolorea, zein ipintzeko modua onartzen zuelako-, nahiz kontrolatua zen. Bestetik, hor egin zuen guztia burujabea, ezirudikorra izan zen, kanpoko erreferentzirik ez baitzegoen. Dena den, lan denetan "déjà-vu" gisako zerbait dago, dena zeharo ikusgarria, artifiziosua, efektista, perfektua izan zelako. Bere lan hauek, ohiko Pintura Abstraktuaren proiektu arrazional edo kemen subjektiboa azaldu beharrean, Pintura bera erreferentea izan zen eta modelo batzuk, egileak hotz berraztertuak, agertzen dizkigute (horretaz atal honetan 14. aipamenean agertutako B. H. D. Buchlohen testua ikus dezakezu).

Lantzeko eran, esan bezala, zeharo irekia izan zen eta lehenbiziz, hasierako une honetan, bere lanean zama subjektiboa, intuitiboa eta desioa onartu zuen G. Richterrek. Beraz, hemen ere lehenbiziz, bazegoen adierazia-adierazlearen arteko auzia, Pintura abstraktuan egon daitekeen Pinturaz kanpoko edukia, esaterako -J. Pollocken edo R. Mattaren emaitzak subjektibitatea edo barnekoa ateratzeko nahian eginiko eginkizun baten edo batzuen ondorioa dirateke. J-F. Lyotarden ustetan, beste abstrakzio motan, emaitzen hustasun edo ezereztasuna, beste eta kanpoko zerbaiten agerpidea da eta adibidea K. Malevitxen lana izendatu zuen, (15)-.

Lan hauetan, Pintura koloreen bidez eta tresnen bidez egiten zen jarduera zen eta G. Richterren hitzetan holan suertatu zen:

"... En 1976 comenzó a experimentar pintando cuadros abstractos. Los primeros de pequeño formato, le permitían practicar lo que hasta entonces se había estado prohibiendo: intervenir en la tela sin dirección o propósito previos para ir encontrando después, durante el proceso, la solución pictórica definitiva. El método del procedimiento que iba a desarrollar se basaba esencialmente en la arbitrariedad y en el azar. Al comenzar una imagen abstracta no solía disponer de una imagen referencial que le sirviera para dirigir la acción hacia un final previsto. El accidente y la destrucción parcial de lo que va construyendo juegan en este tipo de cuadros un papel importante... ", (16).

Ikusten dugunez, G. Richter, ezustea, itxarokizunekin -parsimoniaren printzipioa- bere lanetan erabiltzen hasi zen. Akatsak zuzendu, gainditu eta aurrera jo nahian, ezustea baliabidea edo metodoa izan daiteke (Espresionismo Abstraktuaz jardutean, ezustearen funtzioaz aritu gara, IV. 6. a. eta IV. 6. b. atalak ikus ditzakezu).

Lan txiki hauetan, ezusteak eta egilearen desioa onartzeak, G. Richter, pintorea, bere burua koadroetan zentzuaz edo edukinaz itauntzera eta beranduago abstrakzioa libre bere lan handiagoenetan planteatzera eraman zuten, baina lan txiki hauen ekarpena aski ez balitz, beste azterketa edo aproba gaintzera behartu zituen. Azterketa, bere 1978eko "128 ausschnitte von einem Bild " eta 1979 eta 1980. urteetako bere bi "Zwei Gelbe Striche" lanek osatu zuten.

Bi lan multzo hauetan, G. Richter oihal gainean egindako lanaz baino harantzago joan zen eta horretarako berriro, Argazkigintza tresna izan zen.

Lehenengo kasuan egin zuen esperientzia hauxe izan zen: 1978. urtean G. Richterrek, lan sail abstraktuan egindako lan txiki bat aukeratu zuen. Bastidorerik gabe zegoela, ikuspuntua, argia, urrunera eta fokatzeko modu eta gunea aldatuz, 128 emaitza ezberdin eskuratu zuen. Emaitza hauek argazkietan gelditu ziren eta G. Richterrek ez zituen geroxeago pintatzeko erabili, baizik zeuden moduan argitaratu ziren ("128 details from a picture", The Nova Scotia Pamphlets, vol. 2, Halifax, 1980).

Dokumentua benetan baliagarria da, zeren alde batetik Argazkigintzak bere gaitasuna erakusten digun, fenomeno edo objektu bakar baten ikuspegi anitz eskeintzeko, hots bere objektibitatea zalantzan jartzeko, nahiz ezustezko emaitzak eskuratzeko. Bestetik, Pintura jardutean eta egileak nahi izanez gero, Argazkigintzaren bitartez eta konbinaketari esker, edozein gauzari argazkiak egoera ezberdinetan eginez, bestelako emaitzak lor ditzake. Alde horretatik, Pintura eta Argazkigintza biak batera lankidetzan, subjektibitatearen errekurtsioa, behin ere ez ikutu gabe, material iradokor edota materia legez, iturri agorezina dirateke.

Egindako esperientzia hau gure ikerketan txit azpimagarria dugu, zeozelan L. Gordillo pintoreak fotomekanikaren laguntzaz egin zuenarekin, gure ustez, pareka daitekeelako. Hau da, zelan egile biak, imajin/gauza baten agerkeria bakarretik, bitarteko mekanikoei esker aldaki edo imajin bakarraren hainbat bariantera iris zitezkeen eta aldi berean, L. Gordilloren V. 1. II. a. atalean genioenez, biek M. Duchampen "Trois stoppages-Étalon" esperientzia gaurkotu eta baieztatu zuten.

Bestaldetik, IV. 3. atalean azaldu dugun eran, irudia islatzeko ustezko metodo edo prozedura objektiboa eta gardena diren Argazkigintzak eta berregiketa mekanikoak, sekula ere aintzakotzat hartutako opakutasunerako bidea erakutsi digute, egile bien prozesu bietan suertatutako aldaketa esanguratsuetan gauzatu zutena, alegia.

G. Richterren "Zwei Gelbe Striche" lan bietan, prozesua aurrekoaren antzera suertatu zen, geroxeago oihalera igaro zituen ordea. G. Richterrek egindako koadrorik handienak izan dira, bakoitza 1'90 x 20 m-koa izanik. Lan

hauetan G. Richterrek neurri txikietan eginiko hori koloreko keinu bat, hobeto esanda, ehundura askotako gainazal koloreztatuan gainjarritako pintzelkada luze horia, zehatz-mehatz, jaramon handiz, neurri eskergea haietara lekualdatu zuen. Erditik laguntzaile eta neurria handitan eraldatzaile gisan, berriro Argazkigintza daukagu.

Zergatik ote diogu eraldatzailea?, G. Richterrek, neurri handiko emaitzetan argazki ezaugarriak itxuratu zituelako eta horrek, jatorrizko keinuaren izaerarako eraldaketa ekarri zuelako, (17). Izan ere, G. Richterrek hondo ehunduratsu gaineko pintzelkada horia itxuratzeaz gain, Argazkigintzak erabili zituen tarteko baliabidearen kolore eta distiraren tasunak ere itxuratu zituen, hau da jatorrizko modeluan Argazkigintzak erantsitako ikus-baloreak plantak egin zituen ere.

Orduan, gure ustez, uneko kemenaren emaitza izan zen pintzelkada horia, mekanikoki eta Argazkigintzaren bitartekaritzarekin zerraldatzea, errepikapena edo irudikapena litzateke, Ekintzak Pintura Abstraktuaren testuinguruan zer ikusirik ez zukeena. Ekintza Pintura horretan, IV. 6. a. atalean genioenez, axola izan zuena, Pintura ekintza zen gertakizuna zelako eta ez bere errepikapena. Alde honetatik lan hauek ez lirateke Abstrakzio horren oinordekoak, bere epigono kritikoak baino eta B. H. D Buchlohk holaxe idatzi zuen:

"... L'enregistrement photographique d'une trace d'expression supposée originale et immédiate, sont transfert et son agrandissement, le changement d'échelle et aussi d'exécution picturale...", (18).

Honetaz badira zenbait puntuk, sakontzeko eskatzen digutenak eta hori da hain zuzen hurrengo ataletan egingo duguna.

## AIPAMENAK.

1.- "... Fundamentally I am a materialist. Spirit, soul, wanting, feeling, sensing, etc. have material causes (mechanical, chemical, electronic, etc.) and are extinguished with their physical basis like work done on a computer when it is destroyed, switched off... ". G. Richeterren "Notes 1966-1990", "Gerhard Richter" Tate Gallery-ko katalogoan, 118. orrialdea.

2.- "... 'Atlas' is an open-ended compendium of mounted photographs selected by Richter, which he has used since the early 1960s to stimulate paintings, to note visual ideas and to create imagined environments for pictures (such as the Colour Charts and cloud paintings)... ". S. Rainbird-en "Variations on a Theme: The Painting of Gerhard Richter" izeneko testua, ibidem. 14. orrialdea.

3.- "... The first abstract pictures are sketches for finding rough-draws of abstraction, which had to be formed yet to take away from the stigma of arbitrariness. Richter translates photographically once more the first existent facture, the gesture of undubitable reality, while enlarging and alienating the finding sketch optically. Then he looks for the abstract in the generalizing appearance of the painting object instead directly in the painting picture... ". J. Harten "The Romantic Intent for Abstraction", "Gerhard Richter, Bilder Paintings, 1962-1985" katalogoan, 54. orrialdea.

4.- "... In other words the radical discovery that reality in contrast with the view of the world image is the only important thing. Since then painting no longer represents reality but is itself reality (produced by itself)... ". S. Rainbirden "Variations on a Theme: The Painting of Gerhard Richter, "Gerhard Richter" Tate Galleryko katalogoan, 14. orrialdea.

5.- P. Francastelen "Sociología del arte", "Introducción" irakurriz geroztik atera daitekeen ondorioa.

6.- "... 'nada puede evitar' que la Fotografía sea en primer lugar una 'emanación de lo real pasado'. Y por eso la foto 'conmueve' al sujeto, es por su poder de contingencia que 'apunta' ('punctum') al espectador... ". Ph. Dubois-en "El acto fotográfico", 83. orrialdean.

7.- "... En el cine, Antonioni ya ha escogido qué partes de la operación yo puedo observar; la cámara mira por mí y me obliga a mirar, y no mirar es la única opción contraria. Más aún, la película condensa en pocos minutos algo que tarda horas, dejando sólo partes interesantes presentadas de manera interesante, o sea con el propósito de conmover o sobresaltar... ". S. Sontag-en "Sobre la Fotografía", 179. orrialdea.

Ikusten dugunez, makinaren laguntzaz aritu bazen ere, aukeraketa esanguratsuak eman ziren, beraz objektibitatearen ustean kolokan jarri zen, Antonioniren adibidea Zinegintzan badugu, Argazkigintzaren dispositiboaren artifizioaz Ph. Dubois-en aipatutako liburuko 81. eta 82. orrialdeetan antzeko zerbait topatu dugu.

8.- "... Through assembling and depicting photographs, Richter felt able to eliminate traditional areas of artistic invention from the process of painting - consciously to withdraw

his personality, to negate what he believed to be a false idea of 'creativity' and to establish a detached stance towards his pictures. Photography supplied pictures unconnected to him in their origination, possessed of their own intrinsic objectivity, free of connotations... ". S. Rainbirden "Variations on a Theme: The Painting of Gerhard Richter", "Gerhard Richter" Tate Galleryko katalogoan, 16. orrialdea.

9.- S. Germerren "Retrospective Ahead", ibidem. 26. orrialdea.

10.- Honetaz zeharo interesgarriari deritzogun B. H. D. Buchloh-en "Un Nu dans la Neo-Avant-Garde: 'Ema' de Gerhard Richter (1966)", "Essais", 2. atala. "Gerhard Richter" Musée d'Art Moderne de la Ville de Parisgo katalogoa.

11.- J. Loyden "Gerhard Richter. The London Paintings" testua, 1988eko Anthony d'Offay Galleryko katalogoan, zenbakirik gabeko orrialdea.

12.- "... Lo que se refleja en él es lo que todos los personajes de la tela estan por ver, si dirigen la mirada de frente: es, pues, lo que se podría ver si la tela se prolongara hacia adelante, descendiendo más abajo, hasta encerrar a los personajes que sirven de modelo al pintor...". Pasarte honetan M. Foucault "Las Meninas" koadroko ispiluari buruz eta bere egitekoari buruz ari da "Las palabras y las cosas" 17. orrialdea, baina antzeko zerbait gertatzen da Vermeerren pertsonaien jarduera arretatsuekin edo Chardin-en pertsonaien eginkizunekin begirada, zein aritzearekin ikuslearengana iristen diren tentsio eta energiak biltzen eta gauzatzen dituenean.

13.- "... Lo que cuenta es la misma es la misma insuficiencia de lo real para dar cuenta de sí mismo, para asegura su propia significación, como en Lucrecio; la misma necesidad de buscar 'en otro lugar' -en una 'ausencia' más que en un 'otro mundo'- la clave que permite descifrar la realidad inmediata. Lo que cuenta es que el sentido no está aquí, sino en otro lugar -de ahí que ocurra una duplicación del acontecimiento, el cual se desdobra en dos elementos: por una parte, su manifestación inmediata; y, por la otra, lo que esta manifestación manifiesta, es decir, su sentido... ". C. Rosseten "Lo real y su doble", 68. eta 69. orrialdeak.

14.- Honetaz B. H. D. Buchlohk "La facture de Richter: Entre la synecdoque et le spectacle", "Essais" aipatutako testu bildumaren 6. atalean, "Gerhard Richter" deritzon Musée d'Art Moderne de la Ville de Parisgo katalogoan, ingelesez testu bera "Art & Design" aldizkaria, 5 zenbakia,"German Art Now" izenpean 1989eko 9/10 hilekoei dagokion zenbakian aurki daiteke.

15.- "Para esbozar una estética de la pintura sublime: como pintura, esta estética 'presentará' sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será 'blanca' como un cuadro de Malevitch, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena... ". J-F. Lyotarden "La posmodernidad explicada a los niños", 22. orrialdea.

16.- J. Lebrero Stalsen "Contapintura" izeneko testua, "Gerhard Richter" Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofiako katalogoan, 25. orrialdea.



17.- "... Un seul coup de pinceau jaune est minutieusement reconstitué à l'aide d'une succession de détails photographiques, Ensuite, ceux-ci sont assemblés pour former une grande image composite d'un geste picturale immense par projection photographique sur les divers panneaux de toile et par le transfert laborieux d'éléments picturaux moléculaires... ". B. H. D. Buchlohren "La facture de Richter: Entre la synecdoque et le spectacle", "Essais" aipatutako liburuan, "Gerhard Richter" katalogoan, 52. orrialdea.

18.- Ibidem. 52. orrialdea.

## V. 2. I. PROZESUAREN DESKRIBAPENA.

Bi lan sail dira eta prozesu bana dagokie.

"128 Ausschnitte von einem Bild" lan sailari dagokion prozesua holan gertatu zen: Pinturan hasi zen eta Pinturari buruzko gogoetan amaitu zen, emaitzak argazkiak izanik.

Prozesua piztu zuena, iradokorra delako, motiboa izenda genezakeena koadroa da eta lehenago esan bezala lan txiki abstraktu haietako bat, G. Richterrek aukeratu zuen eta argi, ikuspuntu, urrunera eta fokatzeko modu ezberdinen arabera argazkitu zuen.

Motiboa –koadroa-, Argazkigintza eragiten duten faktore horiek, eraldatua izan zen, hasiera zen agerkera bakarretik, 128 agerkera ezberdin emanek. Agerkera horietan motiboaren gaineko azterketa burutu zuen eta aipatutako Argazkigintzaren eragile horiek, pintzelkada eta ehundurari buruzko datu berriak eta testuinguru berriak berresanguratu zituen -O. Calabresek zehazkizunak osotasun bihurtzean igartzen zuena gauzatuz, zehazkizunak koadroaren osotasuna barnean nabarmentzen ez zituen ezaugarriak argiro erakusten-.

"Zwei Gelbe Striche" delako bigarren lan sailean, hasiera beste zehazkizun bi izan ziren -lan sail hau bi koadroak osatua dela gogora dezagun -"Strich (auf Blau)" eta "Strich (auf Rot)"-. Zehazkizunak lortzeko, eskuragarri izateko eta handitzeko, G. Richterrek, Argazkigintzaren medioz eragitea bilatu zuen. Argazkiak egin, handitu eta oihalera eraman, argazkitik zehatz-mehatz pintatzen.

Argazkigintza tartean egon zenez, koloreari, zein ehundurari zegokienez, Argazkigintzaren dispositiboak -kolore mota, ehunduratsua den motiboa laun-launa bilakatu zuena-, motiboa eraldatu zuela ere pentsatzen dugu. Argazkia eginez geroztik, proiektorez oihalera igaro eta argazkitik zehatz-mehatz pintatu zituen.

## V. 2. II. EZUSTEAREN SARTZAPENAZ.

"128 Ausschnitte von einem Bild" lan sailean, ezustea Argazkigintzaren oharkabeko emaitzetan gertatu zen, Argazkigintzaren posibilidade eraldakorrak G. Richterrek arakatzen zituen eta konbinatoria erabiliz, espero ez zituen 128 emaitza ezberdinak lortu zituen.

"Zwei Gelbe Striche" lan sailean aldiz, ezustea egonez gero, lehenbiziko momentuan -hots, motiboa pintatzean-, suertatu zen. Nahi gabeko lehenbiziko keinua, G. Richterrek burutu zuenean, hortxe bertan espero ez zuena jazo zelako. Hurrengo uneetan, Argazkigintzak motiboa, bere irudi

motari zegozkion ezaugarriez kutsatu zuen irudia eta pintatzean, argazkian zeuzkan datuak sistematikoki errepikatuz, errespetatu zituen.

"128 Ausschnitte von einem Bild" lehenengo lan sailean, argazkiak argitaratzean lana amaitu zenez, ez dago beranduago pintatzeko zirriborro hautatzerik. Bigarren lan sailean ordea, motiboak bi izan ziren eta G. Richterrek, argazkietatik pintatu zituen, beraz argazkietatik egokienak eta informazio gehien eskaintzen zizkietenak aukeratuko zituelakoan gaude.

## V. 2. III. KOLOREAZ.

G. Richterren lanen zailtasunean eta aniztasunean koloreaz mintzatzean, edozein, zein edonon erabiltzen ohi duela ohartu gara: zuribeltzeko prentsargazkietatik egindako koadroen eta lan grisen monokromiatik, Argazkigintzak ematen dion kolore osoko irudira -bai "Ema, (Akt auf einer Treppe)", "Chinon" delako paisaia, bai "Betty" lan ezin ederrago-. Kolorea laun eta industrialak makinak industrialki eman zituen "Farbtafeln" izeneko lan sailetik, oinarrizko hiru koloreen, gehi zuria eta beltzaren nahasketak eman zuen "Rot-Blau-Gelb" lan sailaren konbinaketa askera. Azkenik, edozein kolorea, edozein konbinaketa eta garrantzizkoena dena, bere era askotako lan abstraktuetara -lan abstraktu hauetan, edozein geruza oparoaren, nahiz mehearen gaineko metaketa edota "frottage" leuna erabiltzen du-. Horiexek dira, koloreari dagozkion G. Richterren lanaren izendapen eta erabilpenak arin esanda.

Dena den, "128 Ausschnitte von einem Bild" eta "Zwei Gelbe Striche" lan sailetan, kolorea ez da G. Richterrek harmonikoki edota intuitiboki landu zuen zerbait, ikusmenarako materia zen eta kolorea modurik literalean erabili zuen.

Zehatzago, aztertzen ditugun lan sail bietatik lehenengoan, koloreaz ezer gutxi esan dezakegu, emaitzak argazkiak izanda, hauek zuribeltzekoak direlako. Argazkitzen duen lantxo abstraktua, kolore konplexukoa eta askotakoa zela pentsa dezakegu, batez ere egiten ari zen beste lanei begira, baina koloreari dagokionez benetan ezer ez, somagarri daukaguna, zuribeltzeko azal ehunduratsua besterik ez baita eta bere bertuteak, beste ataletan azaltzen joango gara.

"Zwei Gelbe Striche" delako bigarren lan sailean, koloreari dagokionez behintzat egon badagoela esan dezakegu. G. Richterren koadroetatik konplexuenak ez ziren arren, koadro bakoitzean, nagusiki, hiru dira agertzen diren koloreak: 1979eko "Strich (auf Blau)" delakoan, hondo urdin ultramar argi eta kadmiozko gorriaren gainean, kadmiozko pintzelkada hori beroa jarri zuen eta nonbaiten hondo freskoarekin nahastu zela plantak egin zuen.

Plantak egin zuela diogu, hasierako modeluan azken pintzelkada horia hondo freskoarekin nahastu zelako, baina lan honetan, G. Richterrek suertatutako gertaera hori irudikatu zuen, ez zen bigarren aldiz gertatu beraz.

Lan hau hiru unetan burutu zela gogoratu behar dugu: modelua izan zena "egitea"; bigarreanean argazkitzea; eta hirugarren unean argazkiaren olioizko "kopia" G. Richterrek pintatu zuenean, horrengatik, lehenego momentuan gertatutakoa itxuratu zuela diogu.

Bestean, hau da 1980eko "Strich (auf Rot)" delakoan, G. Richterrek, kadmiozko limoi itxurako pintzelkada hori hotza, urdin, beltz, sombra tostada koloretako ikutu ilunago batzuk dauzkan kadmiozko hondo gorrian gainjarri zuen.

"128 Ausschnitte von einem Bild" eta "Zwei Gelbe Striche" lan sail bi hauen konplexutasuna eta interesa, kolorean ez datza gure ustez. Baten kasuan IV. 7. , IV. 7. a. eta V. 1. II. a. ataletan esan bezala, Argazkigintzaren bidezko agerkeria bakunaren suntsiketa eta emaitza anitzaren bidea erakustean datza. Besteak, neurri eta teknika aldaketek Pinturaz azaltzen duten horretan dautza.

## V. 2. IV. ESPAZIOAZ.

G. Richterrek lan sail bi hauekin planteatu zuena, diziplinen arteko igaropenak, eraldaketak zirela -itzulpenak- eta ez lekualdaketa garbi eta soilak. Ariketa bietan, diziplina batetik besterako pasaeran, aldaketak gertatu ziren eta hori da hain zuzen G. Richterek erakutsi ziguna.

Espazioari dagokionez, "128 Ausschnitte von einem Bild" izenekoan, zehazkizunak, ikuspuntuen eta urruneren eta argien arabera hautatzean, G. Richterrek, alde batetik zehazkizuna osotasunetik aldentu zuen eta bestetik espazio irizpide berrien arabera berrantolatu zuen. Gainera zuribeltzeko argazkiak zirenez, koloreari zegokionez, emaitzak homogenoak eta pintzelkadaren eta ehunduaren balore egiturelak nabarmendu, areagotu ziren, aldi berean gainazala hainbat era ezberdinara eratuz.

"Zwei Gelbe Striche" lan sailean, espazioari dagokionez, ez dago aldaketa nabarmenik, bere eskala aldaketa eta hari dagokion arte lanaren hartze ezberdina ez bada.

## V. 2. V. ERREPIKAPENAZ.

"... Oponer la repetición no sólo a las generalidades del hábito, sino a las particularidades de la memoria. Pues tal vez es el hábito quien llega a 'sacar' algo nuevo de una repetición contemplada desde fuera... ", (1)

G. Richterren lanetan, errepikapena ez ohi da eraketarako errekurtsioa, L. Gordilloren lan batzuetan suertau bezala. G. Richterren lanetan,

errepikapena beti irudikapenari, zerbaiten ordezenari dagokio eta errepikapenean, irudikapenaren mekanismoa, G. Deleuzek idatzi zuen antzera, kanpotik ikusita eta igartzen ohi ez dugun bezalaxe agertzen zaigu.

Irudikapena, "mutatis mutandi", antza den kontzeptu ezbaikorrek zuzendutako ordezena bada, azkenik, tartean dagoen ordezenen sistema aintzakotzat hartu gabe, ordezena bera soma dezakegu.

G. Richterrek, bere lan figuratiboetan, irudikapena eta ez ordezena izan dena erakutsi nahi ohi du. Asmo horrekin, argazkiak diren irudikapen mekanikoak plantak egiten dituenen, argazkia begibistan utzi nahi digu, argazkia eta ez irudikatua dela ohartaraz gaitzen eta biak betirako, bereiz ditzagun.

"128 Ausschnitte von einem Bild" eta "Zwei Gelbe Striche" lan sailetan, errepikapena modelu baten argazkiaren bidezko edota argazkia eta olioaren bidezko bikoizpena izan zen. Errepikapen horietan gertatu ziren aldaketek eta errepikapenak hasierako lanerako uste zuen ezberdintasunez kontura gaitzen –Horrela, galde dezakegu: zerk bereizten du kopia orijinaletik?–.

G. Richterrek lan sail hauekin, berriro "Crátillon" adibidea burua dakarkigu, errepikatu zuena, imajina izan zen, zeren lehenago esaten genuenez, "Crátillon" errepikatzea ezinezkoa baita. "Crátillon" bakarra izatea bere ezinbesteko izateko kondizioa delako, bakarra izan behar duelako eta horrek bikoizpena edo errepikapena funtsez ukatzen du eta errepikatzen dena/duena azaleko itxura da eta inolaz ere ez bere ezta bere sena ere, beraz.

"128 Ausschnitte von einem Bild" lanetan, Argazkigintzak olioeko koadrotik 128 zuribeltzeko aldaki sortu zuen. Bertan, Argazkigintzak bere ahalmen eraldakorra erakustez gain, bakuntasuna suntsitzeko duen gaitasuna erabili zuen.

G. Richterrek, "Zwei Gelbe Striche" lanetan, ezustean edota jardutean agertutako emaitza -gertakizuna izan zena-, eskalaz eta pintatzeko erari zegokionez harrera aldatuaz lana sortu zuen, orijinalak zuen zentzuaz eta kopiaz zuen zentzu eta itxuren arteko tarte esanguratsuak, aise igar ditzagun. Metapintura ariketa izan zen, Argazkigintza eta Pintura beraren bidez Pinturaren estilo aske errepikatu eta birplanteatu zuelako. Aldi berean eta L. Gordillo bere "duplex" lanekin egiten zuen antzera, errepikapena ekintza adierazkorraren indargabetzea edota hari buruzko hausnarketa izan zen.

G. Richterrek hasierako ekintzaren errepikapen horrekin eta horretaz landu zuen. Pinturan errepikaezina, gertakizuna, norberaren izaera, nahiz bizitzari erantsia ohi zena eta izatez berriro gertaezina, justu hori berori bikoiztu zuen. Ezintasun hori ordea, errepikapen nahian dagoen zentzu hustutze eta galera ez ezik, erabilitako teknika ere gaia lirarteke. Horrela subjektuaren presentzia etenduta gelditzeko aukera ean zen, Pintura tradizioagatik, subjektua ekintzari itsatsia edo ekintzan gauzatua ulertzen badugu, G. Richterrek ekintza mekanikoki errepikatu zuenean, egungo testuinguruan, uste horren izateko zailtasunaz jardun zuen.

Argazkigintza asmatu zenetik eta Pinturak bere burujabetasuna aldarrikatu zuenetik, hau da Pinturak, bere berezko baloreak funtsezkotzat hartu zituenetik eta berregiketa mekanikoak arte lanaren imajina anizteari ekin zionetik, egilearen eta arte lanaren benetako balore batzuk eskuz eginiko lan errepikaezin horretan dautzala esan dezakegu. "128 Ausschnitte von einem Bild" eta "Zwei Gelbe Striche" lan hauekin ikusten dugunez, ustezko balore iragangaitzak ere, G. Richterrek, Argazkigintzaren laguntzaz plantak egin zituen, zeren esku lanaren aztarna egiletzaren bermale bihurtu zena ezbaian jarri zuen, (2). Aterramenduz galdera hau ikuslearen esku utzi zuen: zelan bikoiztu edo klonatu gertakizunean naturalki sortua omen dena?

## AIPAMENAK.

1.- G. Deleuzeren "Repetición y Diferencia" testutik, "Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia" liburuan, 62. orrialdea.

2.- Pintura, edota Eskultura bera ere, beren ekoizteko eragatik, funtsez errepikaezinak direla behin eta berriro errepikatzen ari gara. Euren itxura/imajina bikoizteko erreprodukzio industria jadanik gai da, oso gainera -Arte argitarapen guztiez jabe gaitzen-, baina oraindik beren bestelako baloreak eta seguraski Pintura eta Eskultura gehien esanguratzen eta ezaugarritzen dituztenak ezin dituzte ez biderkatu, ez erreproduzitu. Balore hauek, ikuslearen esperientzia eta oroimenaren esku uzten dira eta denak arte lanaren sentsazio fisikoan kabitzen dira -azala, materia lantzeko modua, pisua, eginiko lanaren somaketa eta beren sinergiak hain zuzen-. Hau dela-eta, egiletza gehien nabaritzen duena, egindako lanaren aztarna bera dela esatera ausartzen gara. Edonola agertutako azken horren arabera, egiletza eta ukimenaren oharmena parekatzen ditugula ematen du. Badirudi arte lanen berregindako imajinak plantak egiten ez duen gauza bakarra egilearen esku aztarren sentsazioa hori berori dela eta gure ustez, beste zerbait gehiago bada ere: arte lan bakuna dela jakiteak eta erakusteko moduak aurrez aurre somatzean sortzen duen sasi erlijiozko tartea, "mise en scènere" kulto balorea litzatekeena -auraren azken aterpea ?-, dena den, hau beste gogoeta izanik, ideia hau hemen utziko dugu.

## V. 2. VI. G. RICHTERREN EGIKERA FISIKOAZ.

"... Para Richter, el cuadro es en primer lugar es un objeto que el artista manipula manualmente... , (1).

G. Richterren lan denetan, ondorengo gauza hau, beti argi egon da eta dago: bere lanaren kokatzeko esparrua, beti oso agerian dagoen Pintura dela.

Hori dela-eta, nahiz eta G. Richterrek Pinturan noiz edo noiz ez sinestu, suntsitu nahi izan eta bere gezurrak edo miseriak erakutsi gura urteetan zehar mantendu, Pinturari ekiten dio, beti. Eskuz eginiko lanaren aztarna nonbaiten igarriko da, Pinturari dagokion "manufactura" hori bere nahia izaten delako (1). Horrengatik Pinturaren alde eskuztatuz - "manufacturaz"- aritzen ohi da: lehenik, itxura eskuztatua irudiaren agertzeko eta izateko moduei buruz mintzatzen zaigulako. Bigarrenez, ikuslea kezka batzuetaz ohar dadin -V. 2. eta V. 2. V. ataletan azaldutakoez hain zuzen-, G. Richterrek, bere lanetarako ea gehienetan erreferentetzat erabiltzen ohi dituen Argazkigintza edo irudi grafikoaren errepikapen huts, nahiz antzua ez delako eta errepikapen antzua izan ez dadin, "manufacturak" bere ekimenez Pintura izateko tarteak sortzen duelako.

Argazkia materia da -"berez" opakua-, hausnarketez beterik dagoelako eta horrengatik, G. Richterrek kontzeptua edota gogoeta gauzatzen duen argazkia eskuz errepikatzen ohi du -G. Richterren emaitzetan, alde batetik Argazkigintzaren jatorria nabaria da eta bestaldetik, G. Richterren Pintura eragiketa den eginkizun eskuztatuaren aztarna nabarmentzen da-.

Pintura izateko gako hori, beti bere lanetan agertzen da, argazkiekin lantzen badu ere eta argazki hauekin tarteak mantendu nahi badu ere -esaterako "18 Oktober 1977" izeneko lan saila-, G. Richterrek Argazkigintzaren ustezko fideltasunaz itauntzen du (2). Gainera, G. Richterrek uste duenez, Pintura, argazkietan oinarritua bada ere, Munduarekin index erlazioa daukaten argazkiak baino errealagoa da, bere eginiko prozesuak eta bere xedeak, Pinturari edota koadroari, bere izaera buruonelesa bermatzen diolako (3).

Edozein helbururekin, G. Richterrek, emaitza oihal ganean eta olioaz pintatuta burutzen ohi du, bere esparru eta ikerketa Pintura delako. Irudiaren lekualdaketa dagoen testuinguru, neurria, teknika, zein ekoizpen moduz kezkatzen denez, guzti horrek bere lantzeko era baldintzatzen du. Behinik-behin edo gehienetan, hotza bada ere, argazkiak koadrikula edo proiektoreaz lekualdatuak izan direlako, zehaztasun eta garbitasun handiz pintatzen ohi ditu. Azkenik argazki erreferentetik bereizi eta urundu nahian, kasu batzuetan lanaren emaitza ezmugatzen du .



Azaldu bezala baina, aztertzen dugun G. Richterren bi lan sail hauetara joko dugu, mintzatu aurretik salbuespen hau agertu beharko dugun arren:

Lehenengo lan sailean, "128 Ausschnitte von einem Bild" delakoan, G. Richterrek, olioeko zirriborro txiki hartatik argazkietara jo zuen. 128 argazkiek osatzen duten multzo ordenatua eta ohikoa ez zenez, argitaratua izan zen emaitzak ("128 details from a picture", The Nova Scotia Pamphlets, vol. 2, Halifax, 1980), Pinturaz eta Argazkigintzaren eraldaketarako ahalmenaz gogoeta planteatu zuen. Hausnarketa oihalera igaro beharrik gabe, 128 argazkietan bukatu zen. Hori dela-eta, aztertzen diharditugun bietatik lehenengo lan sailean G. Richterrek erabili zuen Pintura materialaz, ezer gutxi gainera dezakegu, bere lanean, bitarteko gisan, ohikoa den Argazkigintza edo irudi grafikoaren bigarren uneko lekualdaketa suertatu ez baizen.

"Zwei Gelbe Striche" izeneko bigarren lan sailean, G. Richterren lanean ohikoa izaten denez, prozesua oihalean bukatu zen. Beraz material aldaketa esanguratsua aztergai dugu -olioa lihoan-, zein egite prozesua -errepikatzekeo modelo mekanikoki sortua bazen, bigarren emaitza eskuz eginikoa izan zen-. Gure ikerketan, biak arras garrantzitsuak dauzkagu, hori Pintura eta ez argazkiaren lekualdaketa soila eman zelako. Horrekin esan nahi duguna hauxe da: G. Richterrek eskuz eta olioaz eginiko lanean, argazkietan ez zeuden Pinturaren baloreak, materia eta materialei zegozkien fisikoak, zein handmade readymade moduko Pintura eta Artearen gaineko gogoetak agertu zirela, aldiz aurreko "128 Ausschnitte von einem Bild" lan sailean, Argazkigintzaren ahalmen eraldakorra, lan bi hauetan ere agerian utzi zuela onartzen dugun arren.

G. Richterren arazoak, Pinturaren arazoak izaten dira. Bere lanak planteatzeko, argazkian, Argazkigintzaren erraztasunez baliatzen bada ere, konpondu, Pinturaren tresnekin konpondu behar izaten ditu, oihalean eta bere kasuan olioaz, berarentzat baliabiderik onenak direlako -L. Gordilloren kasuan oihala eta akrilikoa diren moduan-. Erabileran diogunez, hau da argazkietan edo argazkietatik lortutako emaitzetan, oihalera pasatzen, material aldaketatik eta lana burutzeko eskuz eginiko eragatik, Pinturaren gaineko azterketa burutu zen. Aldi berean, G. Richterren betiko berezko balore batzuk agertu ziren: ehundura ezberdinak, kolore materiarenak, eskala, eskuaren trebetasuna eta argazkietatik eskuko lana bereiz zedin, egileak erabili zituen keinu batzuk hain zuzen.

Koadro grisetan, zein "Abstraktes Bild" izeneko lan txikietan, G. Richterrek olioaren posibilitate guztiak arakatu eta erabili zituen, esan legez: kolorearena, geruza motena, tresnena, zein guztien nahasketa, alegia.

"Zwei Gelbe Striche" lan sail honetan, lantzeko, nahiz jorrazeko esparrua eta helburua, nahita, argazkiek mugatu bazioten, egia da ere, G. Richterrek argazkiak beste medio batzuen bidez, Pinturaren bidez alegia, argazkiak "irudikatu" zituenean, Pinturaren medioek zituzten eta urtez urte Pinturak berak jorraztu dituen berezko baloreak, nahita edo nahi gabe,

agertu zirela, esaterako materialei zegokienez, koadroak "izan nahi duen kopia" horretan azalaratzen den bien arteko ezberdintasuna.

Hein handiz, bere arazoa koadroa zelako eta koadroa bera zela-eta, G. Richterrek Pintura baliabideen bidez, koadroaren beraren arazoak argitzean, Argazkigintza eta Pinturaren arteko desberdintasuna markatu zuen. Beraz, "Zwei Gelbe Striche" den emaitzak erakusten du, irudia fisikoki sortzeko eta izateko bestelako moduen gaineko, zein azal eta izaera ezberdinetako esparruen auziaz zer den eta zer ez den. Azken finean, G. Richter egileak, Pintura lanerako ez ezik, edozein lan arazorako ere, hainbat esperientzia egina erabilgarri eta gertu zeuzkan.

Noizbait izendatu ditugun Pinturaren balore iragangaitz horiek - "adierazle-Pinturaren" sena bermatzen dutenak-, bi eratan erabil daitezke: Pinturaren tradizioaren oinordeko izanda, hots, era baikorrear. Edo G. Richterren kasuan suertatu zen gisan, oso modu kritikoan, zeren Pinturaren balore iragangaitz horiek, bere lanean neurri handiz Argazkigintzaren bitartekaritzari esker agertu zituen.

Azaldu dugunez eta paradoxa eman dezakeen arren, G. Richterren Sormen prozesuan Pinturatik kanpoko baliabide mekaniko bati esker ideiak, kontzeptuak eta baloreak behin baino gehiagotan agertu dira, nahiz eraldatuak suertatu dira, edo gauza bera dena, urteetan zehar egilearen sentsibilitatearen, hots dohai baten emaitza izan dena, makina batekin, lortu du. Modu horretan, G. Richterrek, sentsibilitatea eta dohaia, azken hau zerbait pribilegiatua legez ulertuta, ezbaian jarri ditu eta irudikapenean zenbait uste agerian utzi ditu ere.

## V. 2. VI. a. MATERIALAZ ETA EUSKARRIAZ.

Esan dugunez, materialari dagokionez, baliabide arras tradizionalak erabiltzen ohi dituen egilea dugu G. Richter (4).

Hori dela-eta, euskarri aproposak eta egokiro maneiatu nahi ohi ditu, bere kasuan: lihoa eta beti bastidore edo egurrezko ohiko formatodun egitura gainean.

Bere ikerketa, Pinturaren tradizioaren deseraikitza ez ezik, ea egun, Pintura indarrean dagoen adierazpidea den kezka ere zuzentzen ohi da. Orraitio, formatoa eta euskarri fisikoen gaineko azterketa zokoratu ditu. Materialez arduratzeak, behintzat berarentzat esandako guztiagatik ez dauka zentzurik beraz. G. Richterrek material berriak eta materialen azterketa aztertu beharrean moduez, irudiaren izaeraz eta erez itauntzen baitu.

Bere lanen ezaugarri teknikoak miatu ondoren, -lihozko oihala- eta -oliozko pinturak-, ea beti erabiltzen dituenak dira. Salbuespenak egon badaude, esaterako kristalezko lanak, edota esmalte sintetikoaz burutu zuen "Farbtafeln" lan saila.

## V. 2. VI. b. FORMATOAZ.

Orohar G. Richterrek, formatoaz lauki-zuzenak, laukiagoak, zein luzeagoak eta behinik-behin laukiak ere gustokoak izaten ditu. Lanaren itxura eta neurrien arabera, bata edo bestea aukeratzen ohi du, baina beti tradizioari jarraitzen ohi dio, leihoaren ideia hura dela-eta, Errenazimendutik irudikatzen diren sistemak, formato lauki-zuzen erregularrak hobetsi ohi ditu, "tondo" izenekoa eta bestelako beste batzuk noiz edo noiz erabiliak izan badira ere. Dena den, G. Richter lauki-zuzen, hau da 1: 1'1 -1: 1'5 ratioaren arteko formatoak gogor eusten die, handik ez delako ea sekula ere irtetzen.

Salbuespen gutxirekin, lanarik handienak abstraktuak dira eta ildo figuratibotik doazenak, orohar, txikiagoak -2 metrokoak askoz jota, handiagoak baditu ere-.

Presentzia bilatzen duenean, figura formatoak nagusi ditugu edo sikiera laukira gehien jotzen dutenak -alderik estuena beti oinarria izanda-, hemen barruan erretratu denak sartuko ditugu, zein kandelak eta lan abstraktu batzuk.

Beste lan batzuetan, ikuslearen koadroan zeharreko ibilbidea lortu nahi du eta horrengatik, neurri eskergetako lanak hautatu ditu, 2 metro edo gehiago altueraz eta zabalera 4 edo 6 metro, hauetan bere ratio 1:3 izango da beraz. Azkenik, tradizioak agindu bezala, paisaiak ratio luzeagoko lan zabalak izaten dira, esaterako "Chinon" delako paisaian eta zenbait lan abstraktutan 1:1'5eko ratioa aurkituko dugu.

Baina zehatzago aztertzen diharditugun lan sail bi hauetan, "128 Ausschnitte von einem Bild" delakoan, lanak argazkiak izanda, figura formatoaren ohiko ratioa daukate, nahiz eta etzanda aurkeztu, hau da bere alderik luzeena oina izanda, 1:1'3eko ratiokoa da.

Bere beste lan sailean, "Zwei Gelbe Striche", lan biek ratorik luzeena daukate 1:10'5 hain zuzen, ikuslea inguratzen eta bere ondotik paseatzera behartzen dutenak. Moduluka eginiko lanak dira. Azken koadro hauetan, toki edo leku publiko zehatzean eskegitzeko eskatu zioten eta G. Richterrek, lanen neurriak eta formatoak eraikinaren ezaugarrietara moldatu zituen.

## V. 2. VI. c. PINTZELADAZ.

G. Richterrek erabili zituen pintzelkadez mintzatzean, ikusitako orogatik, pintzelkadaz gain, kolorea, zein Pintura materia emateko edozein tresnaz hitz egin beharko genuke: pintzelaz, erroiloaz, esponjaz, espatulaz edota lan sail grisean egin zuen moduan eskuaz. Baina atal honetan, zehazkiago "128 Ausschnitte von einem Bild" eta "Zwei Gelbe Striche" lan sailaz ari garenez, azalpenak horretara zuzenduko ditugu.

Bietako lehenengo lan sailean, zuribeltzeko argazkiek erakusten digutenari so eginez, aski ehunduratsua den azala abertituko dugu. Hor, G.

Richterrek pintura geruzak metatu zituen, baina gainjartzeko edo estaltzeko moduan, zirrikituak utzi zizkigun beheko geruza eta estaltzeko modu arretatsua, ikusgai eduki ditzagun. Pintzelkada ugari eta mota askotakoak ditugu emateko moduengatik: tresna motagatik; tresnen neurriengatik; norabideengatik; eta erabili zuen pintura kantitateengatik, hots oparoa, nahiz "frottage" leunak izateagatik. Azkenez goiti, koadroa olioeko pinturaren posibilitate guztiei buruzko azterketa litzateke.

Olioeko lanetik, G. Richterrek argazkimakinarekin egindako aldakietan aldiz, koadroko aldeak eta ikuspuntuak aukeratu zituen. Egin zituen argazkietan, modelutzat zeukan lana bakarra bazen ere, hautatutako zatian, argazkimakinaren fokatzeko moduaren arabera, ikuspuntuaren arabera edota argiaren arabera, dauden pintzelkadek modu ezberdin anitzera gainazala egituratzen dute. G. Richterrek hasierako lan bakarra, Argazkimakinaren ahalmenaz eraldatu zuen eta lan berriak sortu zituen.

"128 Ausschnitte von einem Bild" lan saila osatzen duten zuribeltzeko argazkiek, kolorea desagertu zuten eta zuri eta beltzaren arteko tonu ezberdin bilakatu zuten. Horrela, koadroaren ezaugarri bat -kolorea-desagertaraztean, emaitza mugatu zutela esan dezakegu, baina batasun gehiago sortu zuela ere pentsa dezakegu. Baina balore batuez ohartarazten gaitu ere: kolore aniztasunak izkutatzen zuen pintzelkadaren eta ehunduraren ezaugarri eta antolakerarako gaitasunaz, hain zuzen ere.

"Zwei Gelbe Striche" lan sailean, pintzelkada bakar horiek gaia dira, zeren azken buruan motiboa neurri txikietan eginiko pintzelkada bi horiek diren. Arazoa bere oihal gaineko lekualdaketa izan zen, azpitik eta V. 2. eta V. 2. I. ataleetan azaldutako errepikapean dautzan Pinturaren gaineko arazoekin.

Oihal gaineko lanak, Argazkigintzaren bidezko pintzelkada txiki baten handiketa eta lekualdaketa izan ziren. G. Richterrek erresolbitzeko modua, Pinturaren arazoa eduki zuen, hau da Argazkigintzak bere medioz irudikatu zuen azala, gero G. Richterrek, olio, irudi laun horretatik, berriro azal ehunduratsu bilakatu behar izan zuena.

Koadroaren neurri handietan, G. Richterrek, neurri txikietan eginiko lerrozko keinu horrek, beste itxura eta beste era batez egin behar izan zuen. Dakigunez ez baita gauza bera, aske gainazal ehunduratsuan eta ezustez baliatuta, pintzelkada horia ematea eta beste eta guztiz ezberdina, gero hori berori, eskala askoz handiagoz errepikatzea eta irudikatzea.

Neurri txikietan, zentzurik gabeko marratxo nimioa izan daitekeena, eskalaz eta pintatzeko harreraz, aldaketetan Pintura arazo eta gogoeta bilakatu zuten. O. Calabresek idatzi zuen bezalaxe, zehazkizuna osotasun bilaka daitekeela erakutsiz.

Beraz, Argazkigintzaren laguntzaz, jatorrizko keinua oihalera lekualda daiteke. Hor olioarekin modelo txikian nahigabekoa zena -ekintza-, zehatz-mehatz plantak egin behar izan zuen -bere errepikapena edo irudikapena izan zena-.

Eskala itzela dela-eta, G. Richterrek, modelotzat hartu zuen argazkian dauden ehundurak, zein zehazkizunak askoz areagoak landu eta irudikatu behar izan zituen, dena neurritz aldatuta. Azkenean, Pintura tresnak eta irudikapen gura, abstraktu itxura eta Abstrakzio Pinturaren ustezko baloreez itauntzen zuen eredura egokitu behar izan zituen.

G. Richterrek, argazkian agertzen zitzaion guztia bikoiztu zuen, baina abstraktu batek erabiliko ez zukeen arretaz. Bere jakinduria helburu horretara zuzentzen, esan bezala, nahi gabeko oihal gaineko hasierako keinutxoak, 1'90 x 20 metroko oihaleko lan bietan, gai eta arazo bilakatu zuelako eta ondorioz horri soluzioa eman behar izan ziolako.

Pintzelkada eta olio kopuruak jatorrizko keinuaren taiua eduki zezan, soluzioa emateko, G. Richter, neurri txikietan gertatu zena, neurri handietan pintatzeko, teknika eta metodo zainduaz baliatu zen. Hau bai ariketa maltzurra, zerbaiten ezaugarriak nagusiena bera izatea baita eta hori dela-eta errepikapena ezinezkoa izango da (berririo Crátulo gogoan).

Horrez gain neurri txikiko pintzelkada ez zen ekimen inozoa izan, baizik Pintura estiloekin jokatzeko ekintza hausnarkorra.

## AIPAMENAK,

1.- J. Lebrero Stalsen "Contrapintura" testuan, "Gerhard Richter" Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofíako katalogoan, 17. orrialdea.

2.- Lanean zehar behin eta berriro esan dugunez eta ikusi dugunez, ezin dezakegu esan Argazkigintza oso fidela edo objektiboa denik. G. Richterrek "18 Oktober 1977" lan sail honekin, galdera sakonagoak planteatu zituen, esaterako: egun, albistean iturria menperatzen duenak, albistea zehaztasun osoz, baina bere guraren arabera ere, erakusten eta zabaltzen duela, posible al da Historia Pintura egitea?

Lan sail honetan G. Richterrek Alemaniako prentsa eta Poliziaren argazkiekin landu zuen, baina B. H. D. Buchlohk idatzi zuenez, Pintura hauetan, argazkien erabilera zalantzarria da: alde batetik, Historia Pinturaren generoa beragatik; bigarrenez eta izatez, Pinturaren moduagatik, zein materialaren beraren izaeragatik; hirugarrenez, jatorrizko irudien erabilera partzialagatik -G. Richterrek koadroetarako erabili zituen prentsa eta Poliziaren erreferenteak, hots bakoitzak eskainitako argazkiak eta irudi grafikoa partzial eta interesatuak zirelako-.

Bere lanetan, Argazkigintzaren fideltasun horretaz itauntzeko, argazki-irudi ez mugatuak itxuratzen ohi ditu, "jariora" den argazkirudia, Munduarekin kontrastatu nahi duelako. Holan biak, bata bestetik, behin-betirako bereiz daitezten esandako alde ez xehetuak lantzen ohi ditu. Alde ez mugatu horiek, eskuaren mugimendua, hau da irudia ekoizteko, eskuz eginiko Pintura dela seinalatzen digute -nolabait egite prozesua agertzen digutenak-.

Honetaz B. H. D. Buchlohren "Essais" aipatutakoan 5. atala ikus dezakezu "Note sur '18 Octobre 1977'" izeneko hain zuzen, "G. Richter" aipatutako katalogoan eta "Art in America" aldizkarian, bere 1990eko Apirilko zenbakian, Peter Schjeldahl-en "Death and the Painter" izeneko testua.

3.- "... Además de constituirse como manifestación de una apariencia, en su opinión, la tela pintada se encuentra más cerca de la realidad que la fotografía, debido a su mayor materialidad física. Es su procedimiento artesanal lo que casi la convierte en una realidad... ". J. Lebrero Stalsen "Contrapintura" testua, "Gerhard Richter" M. N. C. R. S. ko katalogoan, 17. orrialdea.

4.- "... · G. R.- En lo que respecta a los medios, a la técnica, óleo sobre lienzo, más conservador todavía. (...). Elegir otros medios u otros métodos no cambiaría nada.

· B. B. - ¿Porque todos los medios son válidos?

· G. R. - No, porque todos son igualmente imperfectos. La cuestión es saber cuáles son mis medios y qué es lo que quiero decir con ellos... ". B. H. D. Buchlohren "Conversaciones con Gerhard Richter", "Gerhard Richter" katalogoan, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 40. orrialdea.

## V. 2. VII. IKUSLEAREN AURREKO AURKEZPENAZ.

Kemen eta itxaropen askorik gabe, G. Richterrek, L. Gordillo bezala, bere burua pintoretzat hartzen du. Nahiz eta 60ko eta 70ko hamarkadetako Artearen desmaterializazioa hurbil-hurbiletik bizi eta horrek bere baitan, Pintura egiteari buruzko mesfidantzak eta zalantzak planteatu (1), etenik gabe Pinturari ekiten dio, gaur egun ere.

Guztiaren eraginez helburua Pinturaren senari buruzko gogoeta izan zen, nahiz eta Pintura aurrean, G. Richterrek xarma gabeko harrera ea beti mantendu duen.

Bere hausnarketetan eta metodologian XX. mendeko abangoardi baikor eta ezezkorren etekina biltzen bada ere, lana erakusten ohi duenean, Pintura erakusten du, hots, ohiko moduan -horman-. Salbuespen bakarrak bere 60. urteetako kristalezko lanak eta 70. urteetako bustoak bereiziko ditugu.

G. Richterrek, 1992eko Kasselgo Dokumentan aurkeztu zituen lanekin, ohiko aurkezpenaz jardun zuen. Aintzinako kabinete pinturak zirela-eta, bere lan abstraktu batzuk ispiluekin tartekatu zituen eta izkina baten argazkien estiloko loren koadrotxo bat ere, alegia, 1992. eko "Blumen" izenekoa, erakutsi zuen. Dena estuki lotua eskegitzen ohi diren egur noblezko hormarekin eta guztiak sortutako kabinete sentsazioarekin (2).

Lan horretan, kabinetearen ideia, Pintura orokorraren bilduma legez ager daiteke: edozein estiloko lana eta Museoetan bezala, bata bestearen ondoan jarrita, estuki lotuak hormaren izaerarekin, nahiz bere kalidadeekin eta bilduma zaharren atsedenarekin. Hau, G. Richterren Pinturarako epigono harrerari loturiko ideia litzateke eta G. Richterrek, urteetan zehar Pintura osatzen duten generoen eta estiloen metafora gisan arituko litzatekeen planteamenduaz lantzeko ere eduki zuen.

Amaitzeko, Pintura ohiko praktika bada, G. Richterren lana, ohiko erara erakusten ohi da, baina ohiko erakuste horretaz, zein irudia izateko eta denari so egiteko moduz eta senaz hausnartzen dena.

## AIPAMENAK.

1.- Honetaz J. Hartenen "The Romantic Intent for Abstraction" testu barruan, honako atala ikus ezazu, "The end of the 60s, the student revolt, art and life. Conceptual, self-control. List of pictures, a pictorial atlas and the encyclopaedic dimension", "Gerhard Richter, Bilder Paintings, 1962-1985" katalogo barnean.

2.- Honetaz D. Corbeira-ren "G. Richter. Sin título", "Arte. Proyectos e ideas" aldizkarian, 2. zkia. 186. eta 187. orrialdeak ikusi. Dena den, B. H. D. Buchlohk ere hauxe diosku:

"... L'un des travaux les plus récents de Gerhard Richter, une installation de quatorze tableaux et un relief de deux panneaux de verre dans l'espace d'un simulacre de cabinet (sa contribution à 'Documenta IX', en 1992), se constitue en une réflexion précise de ces contradictions. Pour l'essentiel, il semble que les critiques allemands furent alors incapables de comprendre comment Richter pouvait intervenir sur le terrain de l'art d'installation avec les moyens de la peinture. En fait, on pourrait même dire que les critiques adressées à l'œuvre de Richter confirmaient l'exactitude de son installation: le fait de discréditer cette pratique à la mode avec les moyens apparemment dépassés de la peinture provoqua la colère de la critique (dirigée en premier lieu, peut-on supposer, contre sa propre perpétuelle dépendance vis-à-vis des croyances de la mode en vigueur).

Le pseudo-cabinet contenant les quatorze tableaux alignés sur une placage en noyer du Gabon, fut conçu par Richter en collaboration avec l'architecte Paul Robbrecht. Le jeu de Richter sur la peinture de cabinet demeurait suspendu quelque part entre l'intimité depuis longtemps disparue du cabinet du collectionneur et la culture d'entreprise des salles de conseil d'administration. En même temps, le design du cabinet répondait à l'architecture qui l'abritait, une architecture évoquant toute une série d'associations modernes avec le conteneur de frêt... ". "Essais" testuan, "Les allegories de la peinture" atalean, "Gerhard Richter" katalogoan, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 57. orrialdea



## V. 2. VIII. ONDORIOAK.

G. Richterren lanari buruzko ondorioak plazaratzean eta ikusitako denagatik, bere Pinturarako harrera hausnarkorra nabarmendu behar dugu.

Pintura izan den oroan, batez ere Pinturan gainontzekoa aldentzeko nahian eta Pinturaren zioa argiro agertzeko asmoz, Argazkigintza eta gutxiagotan, irudi grafikoa, G. Richterrek tresna lagungarriak eduki ditu.

Argazkigintzaz, simulazioa edota itxurapena erabiltzen, G. Richterrek Pinturaren hainbat uste birplanteatu ditu, Pinturari ez dagokiona -bere Historian zehar atxekitutako balore arrotzak, haietatik bat informazio arrunt eta galkorrari dagokion "adierazle-irudia"; zeinuaren auzia; metafisika-agerian gauzatuz eta aldentuz.

Irudi grafikoa -G. Richterren lanean Argazkigintza-, materia da. Materia dela ikusi dugu, argazkia, behin ere eraldatu ez duelako eta aukeratzen ohi dituen pintatzeko argazkiek, bere baitan irudikapenez, Pinturaz eta Pinturaren estiloez eta funtzioez, Argazkigintzaren itxurapen ahalmena dela medio, zenbait hausnarketa "berez" gauzatzen dutelako. Modu horretan, kontzeptuari dagokionez, materiari egokitu diogun opakutasuna argazkiek eskuratzen dute eta argazkiek bere irudikapen soilarako mugak gainditzen dituzte, horixe da arrazoiak geuk Pintura eragile izendatzeko.

G. Richterren Pintura eragiketaren azken urratsean -alegia oihala gainean pintatzean-, suertatzen den teknika aldaketan, hau da Pintura den emaitza eskuztatuaren bidezko eginkizunera igarotzean, egiteko modua nabarmentzen da eta bien egitekoa, zein iraupen bestelakoa -Pintura, nahiz Argazkigintzarena- bereizten da.

## VI. ONDORIOAK.

1.- Lan honetan azaldu zaizkigun gai garrantzitsuenen artean eta ondorioen unera iritsita, lehenbiziz agertzen ahalegindu garena planteatutako irudi mota bien arteko ezberdintasuna izan da, hau da, Pintura eta Ikonosferako irudi grafikoaren artean dagoena -Pintura eta argazkia, berregiketa mekanikoa eta teknoirudiaren artekoa-.

Lehenengo hipotesigaia, Ikonosferako irudi grafikoari eta Pintura irudiari zegokien. Bere egiantzekotasunaz eta sinesgarritasunaz, esandako Ikonosferako irudi grafikoa, gizartearen era guztietako erabilgarritasunari -gehien bat politikoa edota komertzialari-, lotua dagoela genioen.

Hau horrela suertatzen da, lehenbiziz bere ekoizpen prozesuagatik eta gizartearen duen zereginagatik -besteak beste, informazioa zabaltzeagatik, irizpide orokorra izateko nahia edukitzeagatik, edota kontsumoaren eta hutsalkeriaren ezaugarria nabariagatik-. Bigarrenez, bere iragarlea izateko derrigorrezko beharagatik eta azkenez, esandako orori egun dagokion gastapen eta zahartze arinagatik.

Lanean zehar ikusi bezala, Pinturaren irudia, bere sortze prozesuari buruzko, zein bere izaera fisiko eta teknikoari buruzko gogoeta eskatzen duen buronesle izateko, desiodun irudi iraunkorra da. Pinturaren irudiak, egiantzekotasunaren eta sinesgarritasunaren orde, subjektu-egile baten iritzi propio eta ezunibertsala eskaintzen du eta azkenik, ikuslearen zentzumenei, kanpoko edukinez aske, agertzen zaien irudia dugu.

Hori ikusita Irudi grafikoa eta Pintura, irudi mota zeharo ezberdinak direla jabetu gara, are gehiago bien artean lehiarik ez dagoela.

2.- Bakoitzaren egitekoraino iristeko, bide eta baliabide ezberdinak erabili direla ikusi eta bereizi ondoren, beren iraupenak ezberdinak direla ohartu gara. Gizartearen bestelako beharrek, lengoaiak, euren kodeek, teknikak edo prozeduren gaitasunak, nahiz dispositibo teknikoak baldintzatuak, Ikonosferako irudi grafiko horiek sortzen direla adierazi dugu. Hori dela-eta, Ikonosferako irudi grafikoa, batik-bat irudikapena medioa dela, erabilgarritasunari, egiantzekotasunari eta sinesgarritasunari, zein irudiaz kanpoko xedeei lotua bada, nahitaez irudia sortu duen testuingurupen aurkitzen da. Beraz testuinguru, beharra desagertzen denean, irudiaren hainbat atal desagertuko dira ere bai eta egun, nabaritzen dihardugun iraupen hauek geroz eta laburragoak dira.

Aldiz, Pinturak egungo eta betiko kasurik onenetan, bere irudia barne beharren arabera eta barne izaerari dagozkion irizpideen arabera sortu eta sortuko du.

Egiaztapenetan, gure egile biek -L. Gordillo eta G. Richterrek-, informatu besterik egiten omen ez duen irudi grafikoa -argazkirudi edo imajin arrunta izanda, zentzu bakar eta askotan gutxikoa, edonon topa eta berehala ahaz dezakegun irudi haietakoa, sekula ere gure oroimenean gelditzen ez

dena-, justu hori aukeratu eta Pintura eragile legez erabili dute. Beraiek aukeratu eta azaldutako moduetan landuz geroztik, sortu diren emaitzek Pinturaren gaineko baloreak, hausnarketak eta Pintura irudiari dagokion bestelako iraupena, era ezberdinetara eskuratzen dituzte. Adierazitako bakoitzaren prozesua jazo ostean, jadanik ez da imajin soila, Pinturaren beraren irudia edota Pinturari buruzko hausnarketa baino. Alegia, ohiko Munduaren bikoizpen laun eta tipifikatua izatetik, desmuntaketan, berrantolaketan, lekualdaketan eta testuinguru berrian, Pintura irudiaren baloreak, edota imajin soilerako, nahiz irudikapen eta mimesia hutsalerako kritikak gauzatzera igaro dira.

Beraz, egile biek, eraldaketan edota, testuinguru berrian kokatzean, Ikonosferako gastapen arineko eta iraupen gutxiko imajin hutsalak, erantsitako balore eta aldaketengatik esanguratsu eta iraunkor bihurtu dituzte, imajinaren etengabeko gastapenetik askatzen eta irudi iraunkorraren, gizabanakoaren biologiari eta edukin esanguratsuei loturiko Ikonosfera arloan sartzen, beste ondorio garrantzitsua datekeena, R. Cabot pintoreak, L. Gordillori ziotson bezala:

"... Nos hemos acostumbrado tanto a ver las cosas a través de prótesis biológicas diversas, que no miramos el cielo nocturno, sino fotos de planetas hechas por satélites. Durante mucho tiempo hemos pensado que esas prótesis nos permitirían ver más. Pero no creo que veamos más, ni más lejos. Como tú dices, es necesario volver a nuestra organicidad, reencontrar nuestra propia velocidad..." (1).

3.- Horrez gain, Ikonosferako irudi grafikoek, gizartean duten zeregina eta irudian berean, sortzen duten zirrara dela-eta, Pinturan, ondorioren bat suertatuko zatekeela uste genuen. IV. atalean zehar ikusi dugunez, Pinturaren berariazko medioen eta baliabideen senaz, zein irudikapenaren beharraz hausnartzea bidea izan zen -alde batetik, irudia mekanikoki ekoizteko medio berriek bultzatuta eta bestetik, gizartean eta Arte diziplina guzti-guztietan ematen den joera-. Pintura, testuinguru konplexu horren barruan, bizkarra ematea eta Abstrakzioaren medioz burujabetasuna lortzea, bideren bat izan da. Beste bat, guk proposatzen duguna, irudi grafiko horiekin, horietaz, zein Pinturan duten eraginaz jardutea, zeren azken finean, Pintura egileengan bizi duten medioaren jazoera guztiek eragiten duten eta haietako bat Ikonosfera eta bera osatzen duten irudiak dira -Inpresionismoarekin hasita, Pop Artetik igarota, gaur egun arteraino-.

4.- Ikonosferako irudi grafikoaz ikertzean, egiaztapenentarako hautatuko egileek adierazi digutenez, beraiantzat, Pintura egitea, ez da Munduan berean hasten den zerbait. Hastekotan Mundutik, tramankuloen bidez eratorritako bere irudian hasten da, zerbait konkretuago eta zerbait

fisikoagoa dena -ikerketa honetan, noizbait objektu koloreztatua izendatu duguna-.

Ahalbidezko guztietatik, gure egile hauek Ikonosferako irudi grafikora hasiera mugatu dute -teknorudiaren hobekuntzei esker, esparru hau ere gero eta handiago da eta halan eta guztiz ere, gertuago eta prestuago dago-.

Munduaren mekanikoki lortutako lehenbiziko iruditik -argazkia-, edo jatorrizko irudiaren berregindako imajinetik gure egile biak lanean hasi ziren, bakoitzaren norabidea desberdina zen arren -L. Gordillorentzat materiala eta G. Richterrentzat materia-, baina biengan Pintura egitea, ezagungarri, somagarri eta neurgarria denetik hasteko gogoia badago, hautatutako bidimentsiozko objektu edota elementu batetik alegia.

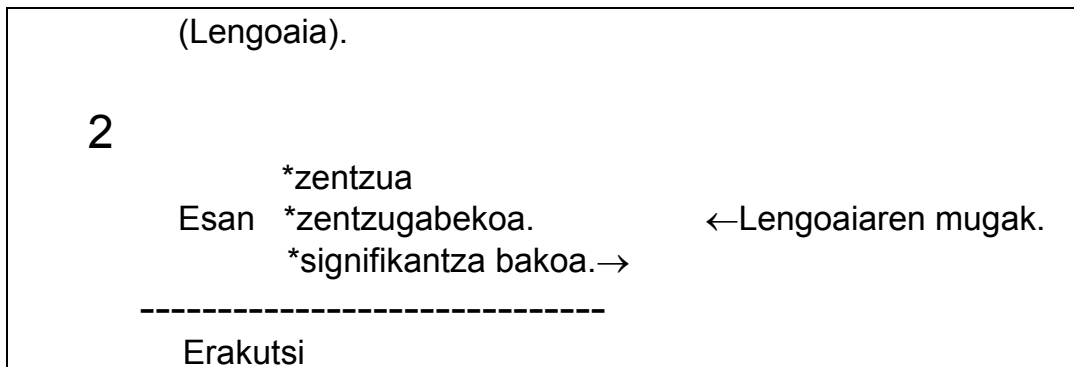
Honekin segitzen, 0. atalean irudikapenaz idaztean, lehenbiziz aurkeztuta eta V. atal osoan zehar ikusi dugunez, irudikapena izan den auzia -zeinuaren osaketa bitan banatuta-, Ikonosferako Argazkigintza eta irudi grafikoaren maneiuei esker, arazo legez desager daiteke, "ad litteram" ez bada ere, bai S. Mallarmék Olerkigintza praktika berrirako planteatu zuen antzera (2), baina gure arloan, bidimentsiozko objektu edo zati koloreztatuekin, materia eta materialtzat hartuak, Pintura eragiketari ekiteko.

Harantzgo joanez gero, Ikonosferako irudi grafikoaz edo argazkiaz baliatuta lantzea, beste zerbait aipagarria litzateke: euren lanek gauzatu duten ilusio metafisikoaren aurkako hautaketa eta irudikapenari eginiko kritika.

J. Kristeva-k idatzi bezala, Hizkuntzalaritzak, bere burua zientzitzat hartzeko, zeinua eta erreferentearen auzia ahaztu bazuen eta horretarako, bere jarduera lengoaietara, nahiz hizkuntzen barne funtzionamenduen azterketara murriztu zuen -edo gauza bera zena: euren arau, berezko tasun eta egiturak baino ez zituen aztertzen-. Egile hauen lanak, Pinturan horren antzeko zerbait planteatzeko saiakerak ziratekeen.

L. Gordillok eta G. Richterrek, edo erreferentearen emari gauzatuekin -argazkiekin, berregiketa mekanikoaren materialarekin- lantzen ohi dutenez, holan erreferentearen arazo edo auzi hori, nolabait zokoratu edo alboratu dute eta VI. atal honetan, errepikatu dugunez, bidimentsiozko materiala aukeratzan dute. Zeozelan, honek K. T. Fann-ek, L. Wittgensteinen lana zela-eta, eginiko antzeko eskemara garamatza (3).

1	(Mundua).	← mugak.
	Mintza daitekeenaz.	
	-----	
	Ezin mintza daitekeenaz (mistikoa dena)	



Eskema osoa, L. Wittgensteinen lengoaien gaineko ikerketei buruz ari bada ere, guretzat ondoko zentzuan baliogarria da: bertan, mintza daitekeenaren mugak erakusten direlako -Mundua-, mistikoa dena -Metafisika-, Mundutik, erakus daitekeenetik eta ondorioz lengoaietatik kanpoan gelditzen da. Gure Pintura egile biek, euren jardutea lkonosferako irudi grafikora mugatu dute, benetan ikus eta erakus daitekeenaren eremura murriztua. Irudikapenean kabitzen dena eta batez ere, Mundutik at dagoena, kanpoan utzi dute, irristakorregia delako eta nekez har daitekeelako.

Dena den, Munduaren irudia edo irudiak, aintzakotzat hartu nahi izanez gero, bere Argazkigintzaren edota bere erroproduktzio mekanikoaren bidimentsiozko agerpenean jaso dute eta erreferentea, zein bere irudikapen edo imajin soilaren arteko lotura, zein euren arteko erlazio motarena, Argazkigintzaren esku utzi dute. Erabaki honen arrazoia, Argazkigintza eta argazkia, paper argisantikorraren gaineko gertakizun fisiko baten inpresio kimikoa dela jakitea izan da eta orraitio, horri ez diote beste garrantzirik eman.

Esan bezala, benetako zerbaitetik eta Munduaren irudia den zerbait errealogotik lan egiten hasi nahi izan dute. Horrengatik hain zuzen, lkonosferako irudi edo imajinetik lanean hasi dira, gero bakoitzaren erara irudia, material legez eraldatuago edo Pinturari buruzko kontzeptuak gauzatzen duen materia legez, handmade readymadez lekualdaketa gertatuz geroztik, emaitzak oihalera lekualdatu dituzte. Hori da gakoa, irudikapenaz edo itzulpenaz berba egin beharrean, lekualdaketa hitz egiteko, landu osteko emaitzetan, Argazkigintzan edo irudi grafikoan dirauen Munduaren hondarra, dagoeneko urria zelako edota deusik ez.

Bidimentsiozko modelotik oihalerako ibilbidean eta oihal gaineko emaitzetan, Pinturaren berariazko balore batzuk erabili dituzte, V. atal osoan zehar, egile bakoitzaren prozesuak deskribatu ditugunean, azkenik argazkiak edo irudi grafikoak ez zeuzkan balore batzuk gorpuzten zuten lanak ditugu hauek eta horretan datza hain zuzen, Pintura irudi iraunkorrago eta ez lkonosferako irudi arrunta izatea.

5.- L. Gordillok eta G. Richterrek, beren lanetarako, esan bezala, lkonosferako irudi grafikoa aukeratu zuten -ikusitako beste egile batzuek egiten zuten era berean- eta irudi grafikoa benetan Pintura eragilea da. Hori bai, egile hauek, beren egitea garatu nahi bazuten, irudiaren barruan edo irudiaz -material legez, hau Pintura, lanerako bitartekoa denean-, landu beharrean zeuden. Beraz Munduarekin lehenengo edo, bigarren eskuko "index" erlazioa duen irudiarekin landu nahi bazuten -Argazkigintzaz, zuzenean mundutik hartutako irudia lehenengo eskuko irudiari deritzogu eta bigarren eskuko, irudi baten berregiketaren osteko emaitza izango da-. L. Gordillo, gure lehenengo egileak egiten zuena, irudi horiek desmontatu, apurtu, ezabatu eta azkenik Pinturak zeuzkan irizpide, nahiz baliabide ezberdinen bidez berrantolatu zituen. G. Richterrek aldiz, Pinturaren eta lkonosferako irudiaren moduez eta kontzeptuez itauntzeko, testuinguru aldaketan bien arteko ezberdintasunak ager daitezen, lekualdaketa soila burutzen ohi du. Holan laburbil daitezke bien Pintura prozesu eta xedeak.

Hasierako, jatorrizko irudiek, teknikaren ustezko objektibitateaz, zein egiantzekotasun eta sinesgarritasun guraz, Mundua aipatzen, irudikatzen, islatzen edo bikoizten badute -"adierazle-irudia"-, subjektua den pintoreak landuz edota aukeratuz geroztik, bere antolakera buruoneslea eukiko du eta horrek, hauxe esan nahi du: irudia berezko erlazioen arabera eratuko dela, esaterako: kolorea, forma, espazioa, ehundura, erritmoa, Pinturaren gaineko gogoeta edo kondaira berri, asmagaitz, askeago eta "autorreflexivoaren" arabera taiutuko dela, "adierazle-Pintura" izango dela.

L. Gordilloren lanetan, collageak petto-petto oihalean eskala ezberdinaz errepikatu zituen. G. Richterrek, bai bere lan figuratiboetan, zein bere ustezko lan abstraktuetan, argazkiak aukeratzen ohi ditu eta oihalera igarotzen ditu. Ustezko lan abstraktuak diogu V. 2. atalean esandakoagatik: berak bere koadro edo paleten zatiak argazkitu zituelako eta gero, hori berori itxuratu zuena da. Eskala aldaketan paletaren nahigabeko pintzelkadek estilo abstraktuaren "itxura" hartu zuten eta denok badakigu pintzelkadek espresionista abstraktu pintoreentzat, zer nolako zentzua zuten -esaterako barne izaeraren islada sakon eta propioena, "sublimearen" agerketa, Pinturaz kanpoko balore metafisikoaz jantzia-. G. Richterrek uste eta estiloen antzarekin jarduten du, koadroaren prozesua azaltzen zuenean, "sublimearen" edo barne izaeraren ezer gutxi erabiltzen ari zela, begibistan uzten baitigu. Hori kolore parodiko eta artifizialarekin, nahiz pintzelkada eta imintzio hotz eta alde zurreko pentsatuekin agerian utzi zigun, oso, azken urteotako lanetan ezustearen, barne izaeraren zerbait erabiltzen duela aitortu arren.

6.- Peter Sellersen sasoi hartan, L. Gordillok aitortu zuenez, berak pintatzeko modu erraz, mekanikoa eta koloreari zegokionez modernoa bilatzen zuen. Horretarako argazkietara eta fotomekanikaren prozesura jo zuen. Koloreari zegokion lanaren zati hori, inprentan, mekanikoki eginda eman zioten eta gure ustez, gehien bat ezustezko ahalbidezko gutxien

mugatzea eta lantzeko benetako hasiera, esaten ari garenez, esparru arras fisikoa dena, hots, irudia eta bere aldakiak.

Baina L. Gordilloren lan haiek, bere hurrengo lanak eta egun egiten dituenak eta igarotako denborak ematen digun perspektibarekin ikusita, ez al da ahalbidezkoa ustea, garaiko irudia, berregiketa mekaniko merke eta laun hori, norberaren subjektibitateak iragazita, Pinturan erabiltzeko saiakera edo, bere irudi bilakatu nahi izan zuela. J. Rosenquisten lanean, IV. 7. eta IV. 7. a. ataleetan agertu dugun moduan, beren bitartez bere subjektibitatea azaldu nahi du. Hein berean, Ikonosferako irudi gehienegiantzekotasun asmo orokor horretatik, L. Gordillok Pintura prozesuen bidez, bere subjektibitatearen bidea topatu zuela? Guk baietz uste dugu.

Gaur egungo ohiko irudikapen mekaniko eta normalduari egiten dioten kritikaz gain -L. Gordilloren kasuan, V. 1. ataletan zehar esplikatzeko genuen legez-, hau desmontaketa eta irudi berrantolatzean gertatzen zela diogu. Irudi grafikoa, irudi grafiko legez, nahiz Munduaren irudi bezala desagertu zen eta L. Gordilloren maneiuen ostean, Pintura baloreak ere gauzatu zituen. Horixe da, bere lana buruz buru edukita, ahazgaitza zaiguna.

G. Richterren lana aldiz, ez da itzulpena edo irudikapena -azken hitz horretan kabitzen diren desbideraketa eta ideia guztiekin-, lekualdaketa zehatza baizik, zeren bidimentsiozko euskarrian, bidimentsiozko modeloa den argazkia errepikatzen baitu eta modelotzat edukitzen ohi duen erreferentea ez baita inolaz ere erreferente subjektiboki landua, objektiboki eta mekanikoki egina baino.

G. Richterren lantzeko modu bietan, Pintura zerbait autonomoa da, ez du inoren mailegua behar jarduera buroneslearen kategoria izateko, ezta gaiarena ere ez. Bere ustezko lan abstraktuetan, Pinturak Argazkigintzaren laguntzaz, ustezko balore helezinak gauzaten ohi ditu eta bere lan figuratiboetan, tradizioak bere zama du -lengoaiak kodetuta eta nahi gabe itsatsitako baloreek kutsatuta-. Horrexegatik, lekualdaketa eragiketean, ez du aldaketa esanguratsurik nahi izaten, zerbaiten imajina bada, imajina bedi, baina irudia izateko modu horrek, hainbat faktoreak kutsatuta, Pinturaren gaineko gogoeta eta bere buruari buruzko opakutasuna darama.

Honekin jarraituz, G. Richterren lanetan, handmade readymade delakoez -irudi grafikoa materia legez- eta eskuz eginiko teknikaz, Pintura irudia sortzen ohi da, irudi grafikoarekin, buruz buru aurkezten eta konparatzen dena, bien arteko ezberdintasun teknikoek eta batik-bat kontzeptualez gardenki ohar gaitzen. Hau, V. 2. ataletan zehar, zelan ematen den, pausuz pausu, adierazi dugu.

7.- IV. eta V. ataletan zehar ikusi beharreko geneukana ikusita, gure hipotesian argi eta garbi kanporatzen genuen azken baieztapena erantzungo dugu. Hantxe, Ikonosferako irudi grafikoan oinarrituta, Pintura egitea ahalbidezkoa zela genioen, horregatik irudi grafikoa Pintura eragile izendatzen genuen. Azaldutakoagatik, irudi mota biak bereizi ditugu eta

ezberdintasunak zertan dautzan ere, V. atalean ikusi dugun orok, baieztapena, peto-peto, egiaztatu digu. Prozesu bietan, modu eta xede ezberdinekin bada ere, Ikonosferako irudi grafikoa, materia eta material legez erabili delako eta bakoitzaren prozesua jazo ostean, bietan Pintura lana eman delako.



## AIPAMENAK.

1.- "Gordillo & Cabot" Y. Duarte-ren elkarrizketa, "El Europeo", 49. zenbakia, 81. orrialdea.

2.- "... El poeta se ha retirado de golpe del lenguaje instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos... ". S. Mallarmé, R. de la Calle-k aipatuta "En Torno Al Hecho Artístico", 211. orrialdea. S. Mallarméren aipuak agertzen digunez, Sormen eragiketa ez da murgiltzen bi mundu arteko orekan (zeinuan), baizik hitza (gure kasuan argazkia edo irudi grafikoa den egi edo objektu ukigarria edo zeharo fisikoa), era horretan olerkia hitzekin konposatutako hitz sorta litzateke. S. Mallarméren olerki egitearen antzera, Pintura argazkiekin edota irudi grafikoarekin, prozesuan, hau da hautaketa eta konbinaketa edo hautaketa hutsean lor daitekeen emaitza litzateke.

3.- "El concepto de filosofía en Wittgenstein", 43. orrialdea.

## VII. BIBLIOGRAFIA.

### LIBURUAK.

Alloway, Lawrence. *American Pop Art*. Collin Mac Millan Publishers in association with the Whitney Museum of American Art. N. York, 1974.

Apollinaire, Guillaume. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Lydia Vázquez-ek itzulita, Ed. Visor, S. A. Madrid, 1994.

Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. M<sup>a</sup>. Luisa Baseiro-k itzulita, Ed. Alianza Editorial S. A. 4. argitalpena. Madrid, 1983.

Arnheim, Rudolf. *El Guernica de Picasso, génesis de una pintura*. Esteve Rimbau i Saurí-k itzulita, 3. argitalpena, Ed. G. Gili, S. A. Barcelona, 1981.

Aurrekoetxea, Gotzon, Goikoetxea, Juan Luis, Solabarrieta, Txomin, Uribarren, Patxi. *Sinonimoen hiztegia*. Bostak bat. 5. argitalpena. Bilbao, 1986.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. (Nota sobre la Fotografía)*. Joaquim Sala-Sanahuja-k itzulita, Ed. G.Gili, S. A. Barcelona, 1982.

Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*. El placer del texto, Nicolás Rosa-k itzulita, 8. argitalpena eta Lección inaugural, Oscar Terán-ek itzulita 5. argitalpena, Ed. Siglo Ventiuno. México, 1989.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. (Más allá de la palabra y la escritura)*. C. Fernández Medrano-k itzulita, Ed. Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 1987.

Bataille, George. *El culpable*. Fernando Savater-ek itzulita, 2. argitalpena, Ed. Taurus, S. A. Madrid, 1981.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Antoni Vicens-ek eta Pedro Revira-k itzulita, 2. argitalpena, Ed. Kairós. Barcelona, 1984.

Baudrillard, Jean, Crimp, Douglas eta beste batzuk. *La posmodernidad*. Ed. Kairós. Barcelona, 1985.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. J. Aguirre-k itzulita, berrargitalpena, Ed. Taurus, Madrid, 1989.

Benjamin, Walter. *Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II*. J. Aguirrek itzulita, berrargitalpena, Ed. Taurus. Madrid. 1993.

Berger, John. *Mirar*. Pilar Vazquez Alvarez-ek itzulita, ed. Hermann Blume. Madrid, 1987.

- Black, Max, Gombrich, Ernst H. eta Hochberg, Julian. *Arte, percepción y realidad*. Rafael Grasa-k itzulita, Ed. Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 1983.
- Boulez, Pierre. *Puntos de referencia*. Eduardo J. Prieto-k itzulita, Ed. Gedisa, S. A. Barcelona, 1984.
- Bozal, Valeriano. *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Visor Distribuciones-Ed. Antonio Machado. Madrid, 1987.
- Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Andrés Bosch-ek itzulita, Ed. Guadarrama, S. A. 2. argitalpena. Madrid, 1974..
- Buettner, Stewart. *American Art Theory, 1945-1970*. UMI Research Press. Michigan, 1981.
- Bulnes, Patricio eta Navarro Baldeweg, Juan. *Figuras de definición*. Ed. Francisco Rivas. Madrid, 1980.
- Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. Rosa Prenat-ek itzulita, Lorenzo Vilches-ek gainbegiratuta, Ed. Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 1987.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Anna Giordano-k itzulita, Ed. Cátedra, S. A. Barcelona, 1989 .
- Calvo Serraller, Francisco. *Luis Gordillo*. Ed. Théo, S. A. Madrid, 1981.
- Calvo Serraller, Francisco. *Luis Gordillo*. Ed. De León. Madrid, 1986.
- Calvo Serraller, Francisco. *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. Alianza Editorial S. A. Madrid, 1990.
- Cameron, Dan. *Luis Gordillo, los años ochenta*. Africa Vidal-ek itzulita, Ed. Tabapress. Madrid, 1991.
- Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas, I, II, III*. Armando Morones-ek itzulita, Ed. Fondo de Cultura Económica. 1976, México.
- Castro, Fernando. *'Ut pictura poesis' en la modernidad. Del romanticismo al surrealismo, testua Arte y escritura liburuan*. Ediciones Universidad de Salamanca, 1go argitalpena. Salamanca, 1995.
- Clair, Jean. *Marcel Duchamp ou le grand fictif. Essai de mythanalyse du grand verre*. Éditions Galilée. Paris, 1975.
- Combalía, Victoria. *La poética de lo neutro, Análisis y crítica del Arte conceptual*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1975.
- Deitcher, David. *The handmade readymade izeneko atala*, Taylor, Paul. *Post-Pop Art*. The MIT Press, Flash Art Books. Novastrampa, Parma, 1989.

- De la Calle, Román. *En Torno Al hecho Artístico*. Fernando Torres-Editor S. A. Valencia, 1981.
- De Grandis, Luigina. *Teoría y uso del color*. Ed. Cátedra S. A. Madrid, 1985.
- Deleuze, Gilles eta Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Thomas Kauf-ek itzulita. Ed. Anagrama, S. A. Barcelona, 1993.
- Deleuze, Gilles. *Repetición y Diferencia* izeneko testua, *Theatrum Philosophicum* seguido de *Repetición y Diferencia*. Francisco Monge-k itzulita. Ed. Anagrama, S. A. Barcelona, 1995.
- Derrida, Jacques. *Posiciones*. M. Arranz-ek itzulita. Pre-Textos. Valencia, 1977.
- Dorfles, Gillo. *El devenir de las artes*. R. Fernández Balbuena-k eta J. Ferreiro-k itzulita, Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1977.
- Dubois, Phillipe. *El acto fotográfico. (De la Representación a la Recepción)* . Graziella Baravall-ek itzulita. Ed. Paidós Ibérica, S. A. , 1986.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Francisco Serra Cantarell-ek itzulita. 2. argitalpena, Ed. Lumen, S. A. Barcelona, 1975.
- Eco, Umberto. *La obra abierta*. Roser Berdagué-k itzulita, 2. argitalpena, Ed. Ariel, S. A. Barcelona, 1984.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Carlos Manzano-k itzulita, 4. argitalpena, Ed. Lumen, S. A. Barcelona, 1988.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Luis Gil-ek itzulita. 2. argitalpena, Ed. Labor, S. A. Barcelona, 1994.
- Ernst, Max. *Escrituras*. Pere Gimferrer eta Alfred Sartagal-ek itzulita. Ed. Polígrafa S. A. Barcelona, 1982.
- Euskaldunon Egunkaria. *Estilo liburua*. 3. argitalpena, Egunkaria S. A. Donostia, 1993.
- Euskaltzaindia. *Euskal Aditz Batua*. Euskaltzaindia. Donostia, 1979.
- Fann, K. T. *El concepto de filosofía en Wittgenstein*. Miguel Angel Beltran-ek itzulita, 2. argitalpena, Ed. Tecnos, S. A. Madrid, 1992.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. (Una arqueología de las ciencias humanas)*. Elsa Cecilia Frost-ek itzulita. 21. argitalpena, Siglo Veintiuno editores. México, 1991.

- FoucaultT, Michel. **Esto no es una pipa. (Ensayo sobre Magritte)**. Julio Monge-k eta Joaquín Jordá-k itzulita, 3. argitalpena, Ed. Anagrama, S. A. Barcelona, 1993.
- Francastel, Galiene eta Pierre. **El retrato**. Esther Alperín-ek itzulita, 2. argitalpena, Ed. Cátedra S. A. Madrid, 1988.
- Francastel, Pierre. **Sociología del arte**. Susana Soba Rojo-k itzulita, Alianza Editorial, S. A. Emecé Editores S. A.-ren baimenarekin. Madrid, 1975.
- Francastel, Pierre. **Pintura y sociedad**. Elena Benarroch-ek itzulita, Ed. Cátedra, S. A. Barcelona, 1984.
- Francastel, Pierre. **La realidad figurativa, I. (El marco imaginario de la expresión figurativa)**. Godofredo González-ek itzulita, 1go argitalpena, Ed. Paidós Ibérica S. A. 1988.
- García Bacca, Juan David. **Parménides (s.V a.C.) - Mallarmé (s.XIX d.C.) NECESIDAD Y AZAR**. Ed. Anthropos, S. A. Barcelona, 1985.
- García Sanchez, Jesús, Valender, James eta beste batzuk. **Surrealismo. El ojo soluble**, Ed. Revista Litoral, S. A. Málaga, 1987.
- Gimferrer, Pere. **Magritte**. Ed. Polígrafa S. A. Barcelona, 1986.
- Gombrich, Ernst H. **Meditaciones sobre un caballo de juguete**. José M<sup>a</sup>. Valverde-k itzulita, Ed. Seix Barral, S. A. Barcelona, 1968.
- Gombrich, Ernst H. **El sentido de Orden. (Estudio sobre la psicología de las artes decorativas)**. Esteve Riambau i Saurri-k itzulita, Ed. G.Gili, S. A. Barcelona, 1980.
- Gombrich, Ernst H. **Arte e ilusión. (Estudio sobre la psicología de la representación pictórica)**. Gabriel Ferrater-ek itzulita, 2. argitalpena, Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1982.
- Goodman, Nelson. **Los lenguajes del arte. (Aproximación a la teoría de los símbolos)**. Jem Cabanes-ek itzulita, 1go. argitalpena, Ed. Seix Barral, S. A. Barcelona, 1976.
- Gordillo, Luis. **Los dibujos de teléfono (DDT)**. Celeste Ed.-Ed. La Torre de Babel, El ojo en la boca bilduma. Madrid, 1992.
- Gracián, Baltasar. **El Criticón**, ed. Cátedra, S. A. 4. argitalpena. Madrid, 1990.
- Greimas, A. J. eta Courtés J. **Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje**. Enrique Ballón eta Hermís Campodónicok itzulita, ed. Gredos. Madrid, 1982.

- Groupe μ. Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen. Manuel Talens-ek itzulita, Ed. Cátedra, S. A. Madrid, 1993.
- Gubern, Román. La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea. Ed. Gustavo Gili S. A. Barcelona, 1987.
- Handke, Peter. La doctrina del Sainte-Victoire. Eustaquio Barjau-k itzulita, Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1985.
- Heidegger, Martin. Arte y poesía. Samuel Ramos-ek itzulita. Ed. Fondo de Cultura Económica, S. A. Madrid, 1995.
- Heidegger, Martin. Hölderlin y la esencia de la poesía. J. D. García Baccak itzulita. Ed. Antrophos, S. A. Barcelona, 1989.
- Hockney, David. Así lo veo yo. A. Gómez Cedillo-k itzulita. Ed. Siruela S. A. Madrid, 1994.
- Jakobson, Roman. Lingüística y Poética. Ana María Gutiérrez Cabellok itzulita. 4. argitalpena, Ediciones Cátedra S. A. Madrid, 1988.
- Jung, Carl. G. eta beste egile batzuk El hombre y sus símbolos. Luis Escolar-ek itzulita. 4. argitalpena, Luis de Caralt Editor S. A. Barcelona, 1984.
- Kandinsky, Wassily. De lo espiritual en el arte. Dieterich G.k itzulita. 4. argitalpena 1952 Barral editores eta Editorial Labor S. A. Barcelona 1983.
- Kandinsky, Wassily eta Schoenberg, Arnold. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario. Adriana Hochleitner-ek itzulita, Jelena Hahl-Kochen hautaketa, hitzaurrea eta oharak, Hartmut Zelinsky-ren saioa, ed. Alianza Editorial S. A. Madrid, 1987.
- Kanizsa, Gaetano. Gramática de la visión. Percepción y pensamiento. Rosa Premat-ek itzulita, Ed. Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 1986.
- Kepes, Gyorgy. El Lenguaje de la Visión. Enrique L. Revol-ek itzulita, Ed. Infinito, S. A. Buenos Aires, 1969.
- Kintana, Xabier eta beste batzuk. Hiztegia bi mila. A. G. Elkar, S. Coop. Bilbo, 1984.
- Klee, Paul. Diarios. Jas Reuter-ek itzulita. Alianza Editorial S. A. Madrid, 1987.
- Klee, Paul. Teoría del arte moderno. Hugo Acevedo-k itzulita, Ed. Caldén. Buenos Aires, 1979.
- Kristeva, Julia eta beste batzuk. Lo verosimil. Beatriz Dornat-ek itzulita. Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1970.

- Kristeva, Julia. *El lenguaje ese desconocido. Introducción a la lingüística*. M. Antoranz-ek itzulita, 1go. argitalpena, Ed. Fundamentos. Madrid, 1988.
- Levin, Kim. *Beyond Modernism, (essays of art from the 70's & the 80's)*. Icon editions, Harper & Row Publishers. New York, 1988.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Fco. González Arámburo-k itzulita, 4. argitalpena, Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1982.
- Lhote, André. *Tratado del Paisaje*. Julio E. Payró-k itzulita, 5. argitalpena, Ed. Poseidon. Barcelona, 1985.
- Lippard, Lucy R. *El Pop Art*. Jesús Pardo-k itzulita. Ed. Destino, S. A. Barcelona, 1993.
- Lucie-Smith, Edward. *Movimientos en el Arte desde 1945*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1979.
- Lyotard, Jean-François. *A partir de Marx y Freud*. M. Vidal-ek itzulita, Ed. Fundamentos. Madrid, 1975.
- Lyotard, Jean-François. *Discurso, Figura*. Josep Elías-ek eta Carlota Hesse-k itzulita. Ed. Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1979
- Lyotard, Jean-François. *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*, Le Castor Astral. Pantin, 1984.
- Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad. (Explicada a los niños)*. Ed. Gedisa, 1987.
- Lyotard, Jean-François. *Irudimenezko postmodernoa eta bestearen auzia pentsamenduan eta arkitekturan deritzon artikulua Pentsatu-Osatu/Eraiki-Biztandu deritzon liburu barnean. Bitez-ek euskaratuta, Gipuzkoako Foru Aldundiak argitaratuta. Donostia, 1994.*
- Machado, Antonio. *Poesías Completas*. 7. argitalpena, Selecciones Austral, Ed. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1981.
- Malévitch, Kasimir. *Le miroir Suprématisse*. Jean-Claude et Valentine Marcadé-k frantsesera itzulita, Editions L'Age d'Homme, S. A. Laussane, 1977.
- Mallarmé, Stephané. *Obra poética II*. Ricardo Silva-Santisteban-ek itzulita, Ed. Hiperion, S. L. Madrid, 1981.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Ed. Akal, S. A. Madrid, 1986.
- Menna, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e íconos*. Francisco Serra i Cantarell-ek itzulita, Ed. G. Gili, S. A. Barcelona, 1977.

Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Jorge Romero Brest-ek itzulita, 1go berrargitalpena, Ed. Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 1986.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Jem Cabanes-ek itzulita 1go argitarapena, Ed. Planeta-De Agostini, S. A. Barcelona, 1985.

Moles, Abraham A. eta ROHMER Elisabeth. *Sicología del Espacio*. Enrique Grilló Solano-k eta M<sup>a</sup>. José Méndez Tihista-ka itzulita, Ed. Ricardo Aguilera. Madrid, 1972.

Osterwold, Tilman. *Pop Art*. Wolf Fruhtrunk-ek frantsesera itzulita. Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co. KG. Köln, 1990.

Panofsky, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. M<sup>a</sup>. Teresa Pumarega-k itzulita, 5. argitalpena, Ed. Cátedra, S. A. Madrid, 1984.

Panofsky, Erwin. *La perspectiva como "forma simbólica"*. Virginia Careaga-k itzulita, 5. argitalpena, Tusquets Editores, S. A. Barcelona, 1985.

Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. (La obra de Marcel Duchamp)*. Ed. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1989.

Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del Diseño Moderno, de William Morris a Walter Gropius*. Odilia E. Suarez-ek eta Enma Gregores-ek itzulita, Ed. Infinito. Buenos Aires, 1972 .

Pleynet, Marcelin. *La enseñanza de la Pintura*. J. Rubio-k itzulita, Ed. Gustavo Gili S. A. Barcelona, 1978.

Pleynet, Marcelin. *Giotto*. Fernand Hazan éditeur. Paris, 1985.

Power, Kewin. *Posmodernidadea artean, ponentzia El papel y la función del Arte en el siglo XX, I eta II*. Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitarapen Zerbitzua. Bilbo, 1994.

Pujals, Eduardo. *La lengua radical. (Antología de poesía norteamericana contemporánea)*. Ed. Gramma, S. L.. Madrid, 1992.

Romaguera, Joaquin eta Alsina, Homero, *Textos y manifiestos del cine. (Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones)*. Ed. Cátedra, S. A. Madrid, 1989.

Rosset, Clément. *Lo real y su doble. (Ensayo sobre la ilusión)*. Enrique Lynch-ek itzulita, Tusquets Editor, S. A. Barcelona, 1993.

Roussel, Raymond. *Como escribí algunos libros míos*. Pedro Gimferrer-ek itzulita, Tusquets Editor, S. A. Barcelona, 1973.

Rubert de Ventós, Xavier. *El arte ensimismado*. Ed. Península. Barcelona, 1993.



- Sager, Peter. *Nuevas formas de realismo*. Rosa Pilar Blanco Santos-ek itzulita. Ed. Alianza Forma, S. A. Madrid, 1981.
- San Martin, Francisco Javier. *Begirada urduria, Manifestu eta testu futuristak*. Gipuzkoako Foru Aldundiak argitaratua. Donostia, 1992.
- Schaeffer, Jean-Marie. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Dolores Jiménez-ek itzulita. Ed. Cátedra, S. A. Signo e imagen. Madrid, 1990.
- Scharf, Aaron. *Art and Photography*. Penguin Books, London, 1986.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Carlos Gardini-k itzulita, 2. argitalpena, Ed. Edhasa, S. A. Barcelona, 1981.
- Stelzer, Otto. *Arte y Fotografía. (Contactos, influencias y efectos)*. Michael Faber-Kaiser-ek itzulita, Ed. Gustavo Gili S. A. Barcelona, 1981.
- Spies, Werner. *Max Ernst. Collages*. J. W. Gabriel-ek alemaneratik ingelesera itzulita. Thames and Hudson ed. London, 1991.
- Sylvester, David. *Entrevistas con Francis Bacon*. Alvarez Florez eta Angela Pérez Gómez-ek itzulita. Ed. Polígrafa S. A. Barceloana, 1977.
- Talens, Jenaro y otros. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. 3. argitalpena, Ed. Cátedra, S. A. Madrid, 1983.
- Taylor, Paul. *Post-Pop Art*. Flash Art Books, The MIT Pres. Parma, 1989.
- Thom, René y otros. *Proceso al azar, (Una convocatoria de Jorge Wagensberg)*. J. Boya, A. Cornellá, L. Navarro, J. Plá, E. Salvador eta J. Wagensberge-ek itzulita, 1go. argitalpena, Tusquets editor, S. A. Barcelona, 1986.
- Torán, Enrique. L. *El espacio en la imagen*. Ed. Mitré. Barcelona, 1985.
- Trías, Egenio. *Lógica del límite*. 1go argitalpena, Ed. Destino S. A. Barcelona, 1991.
- Tucker, William, *The Language of Sculpture*. Thames & Hudson Ltd. Reprinted. London, 1981.
- Tzara, Tristan. *Siete manifiestos DADA*. Huberto Hlatter-ek itzulita (Huberto Manjárez-en goitizena), 5. argitalpena, Tusquets editor, S. A. Barcelona, 1987.
- Villafañe, Justo. *Introducción a la Teoría de la Imagen*. 2. argitalpena, Ed. Pirámide, S. A. Madrid, 1987.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Noni Benegas-ek itzulita, Ed. Anagrama, S. A. Barcelona, 1988.

Virilio, Paul. *La máquina de visión*. Mariano Antolín Rato-k itzulita. Ed. Cátedra, S. A. Madrid, 1989.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Jacobo Muñoz-ek eta Isidoro Reguera-k itzulita. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1987.

## KATALOGOAK.

Adckok, C. eta beste batzuk. *Rosenquist*. Catálogo del I. V. A. M. Valencia, 1991 .

Alloway, Lawrence. *La evolución de Rauschenberg*, testua. *Robert Rauschenberg* katalogoan, Fundación Juan March. Madrid, 1985.

Bonet, Juan Manuel. *Oráculo manual sobre Luis Gordillo*, testua. *Luis Gordillo, Pinturas, técnicas varies i dibuixos* katalogoan, Galeria Maeght. Barcelona, 1976.

Buchloh, Benjamin. *De la estética de la Administración a la crítica de la institucional. (Aspectos del arte conceptual: 1962-1969)*, testua. *Arte conceptual una perspectiva* katalogoaren barne. Adolfo García Ortégak eta África Vidalek itzulita, Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1990.

Buchloh, Benjamin. *Essais* testuak. *Gerhard Richter* katalogoan. Christian Daniel eta Françoise Joly-k alemaneratik frantzesera itzulita. Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH. Editerur. Stuttgart, 1993.

Calvo Serraller, Francisco. *Cuarteto en línea* testua, Knoebel, Palermo, Polke, Richter, testua. *Obra sobre papel de la Colección Deutsche Bank* erakusketaren katalogoan, Banco Bilbao Vizcayak argitaratuta. Madrid, 1990.

Calvo Serraller, Francisco eta Paco Morales. *Luis Gordillo, Pinturas 1982-84*. Ed. Fernando Vijande S. A. Madrid, 1985.

Calvo Serraller, Francisco. *Hacer y deshacer de Luis Gordillo*, testua. *Luis Gordillo. Catálogo de la exposición del Museo de BB.AA. de Bilbao*, ed. Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao, 1981.

Calvo Serraller, Francisco. *Regreso al origen*, testua. *Luis Gordillo. Una retrospectiva*. Granadako katalogoa, Ed. Tabapress. Madrid, 1994

Cruz, Juan eta beste batzuk. *Luis Gordillo*. Katalogoa, I.V.A.M./Junta de Andalucía. Valencia, 1993.

Chevrier, J-F. eta beste batzuk. *L'époque, la mode, la morale, la passion, Aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*. Katalogoa, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne. Éditions du Centre Pompidou. Paris, 1987.

Gordillo, Luis. Pato, testua. Le désir au frigidaire. München-go Michael Hasenclever Galerie. Milano, 1990.

Harten, J. The Romantic Intent for Abstraction, testua Gerhard Richter Bilder Paintings, 1962-1985. Katalogoa, DuMont Buchverlag K In. Köln, 1986.

Kertness, Klauss eta beste batzuk. Malcolm Morley. Contemporains monographies. Musée national d'art moderne Centre de création industrielle Centre Georges Pompidou, Éditions ARPAP. Paris, 1993.

Lawson, Thomas. El Teatro de la mente: John Baldessari testua, Ni por ésas izeneko katalogoan. José Antonio Torres Almodóvar-rek itzulita. Ministerio de Cultura. Madrid, 1989.

Lebrero, José. Contrapintura testua, Gerhard Richter katalogoan Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofíako katalogoan. Ministerio de Cultura. Barcelona, 1994.

Lloyd, Jill. Gerhard Richter. The London Paintings. Katalogoa, Anthony d'Offay Gallery. London, 1988.

Paz, Octavio y otros. Marcel Duchamp. Katalogoa, Fundación Caja de Pensiones. Barcelona, 1984.

Power, Kewin. David Salle: Interpretándolo a mi modo, testua. David Salle katalogoan. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1988.

Rainbird, Sean eta beste batzuk. Variations on a Theme: The paintings of Gerhard Richter, testua. Gerhard Richter katalogoan. Tate Gallery Publications. London, 1991.

Tosatto, Guy. The Thee Lies of Painting testua, Sigmar Polke erakusketaren katalogoa. Éditions de la Réunion des musées nationaux/Carré d'Art. Musée d'Art contemporain. Nimes, 1994.

Waldman, Diane. Willem de Kooning en East Hampton, testua. Willem de Kooning. Obras recientes katalogoan. Marta Sánchez-ek eta Guillermo Garrido-k itzulita. Fundación Juan March. Madrid, 1978.

## ALDIZKARIAK.

Badiola, Txomin-Bados, Angel. LÁPIZ, 99-100-101. zenbakia. Madrid, Enero-Febrero-Marzo 1994.

Bados, Angel. Cuestiones técnicas testua, ZEHAR Artelekuko boletina, 25. zenbakia. Donostia, 1994eko Maiatza-Ekaina.

Baudrillard, Jean. Ilusión y desilusión estética, testua. LETRA INTERNACIONAL aldizkaria, 39. zenbakia. Madrid, Julio-Agosto 1995.

Corbeira, Dario. Gerhard Richter: Sin título, testua. Arte, Proyectos e ideas, aldizkaria, 2. zenbakia, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 1994.

Duarte, Ivolethe. Gordillo & Cabot deritzon elkarrizketa. El Europeo aldizkaria, 49. zenbakia. Madrid, 1994.

Gordillo, Luis. Notas de ratón, testua. Guadalimar aldizkaria, 1go zenbakia. Madrid, 1976.

Iturralde, José María. Cut Up Proiektua testua. ZEHAR Artelekuko boletina, 19. zenbakia. Donostia, 1992eko Azaroa-Abendua.

Jiménez, José. Oscuros, inciertos instantes, testua. CREACIÓN aldizkaria, 5. zenbakia. Madrid, 1992.

Lebrero Stals, José. Cirugía Digital, testua. ZEHAR Artelekuko boletina, 31. zenbakia. Donostia, 1996eko uda.

Lizcano, Emmánuel. El Caos en el pensamiento mítico, testua. Archipelago. Cuadernos de crítica de la cultura aldizkaria, 13. zenbakia. Madrid, 1993.

Navarro Baldeweg, Juan. Movimiento ante el ojo, movimiento del ojo. (Notas acerca de las figuras de una lámina), testua. Separata aldizkaria, 5.-6. zenbakia. Sevilla, Primavera 1981.

Marchán Fiz, Simón. La penetración del pop en el arte español, testua. GOYA Arte aldizkaria, 174. zenbakia. Madrid, 1983.

Paneque, Guillermo- Durán, Pep. LÁPIZ, 99-100-101. zenbakia. Madrid, Enero-Febrero-Marzo 1994.

Pepiatt, Michael. Francis Bacon, entrevista. Reverso aldizkaria, 1go zenbakia. Bilbao, 1991.

Wenders, Wim. Pamiela aldizkaria, 13. zenbakia. Iruñea, 1991eko Negua..

## BIDEOAK.

Huici, Fernando. **Gordillo**. Producciones M. Q. para Visual ediciones, Colección Arte Español-Siglo XX. Madrid, 1987.