Ficcionar el presente
Adquisiciones de arte contemporáneo
del Museo de Navarra

Orainaldia fikzionatzea
Nafarroako Museoak eskuratutako
arte garaikideko obrak

2021–2024

Gobierno de Navarra
Nafarroako Gobernua

Taxio Ardanaz
Pamplona-Iruña, 1978

Luis Azanza
Pamplona-Iruña, 1961-2021

Ángel Bados
Olazagutía-Olazti, 1948

Maddi Barber
Lakabe, 1988

Carlos Cánovas
Hellín, 1951

José Castiella
Pamplona-Iruña, 1987

June Crespo
Pamplona-Iruña, 1982

Txaro Fontalba
Pamplona-Iruña, 1965

Irati Gorostidi
Valle de Egüés-Eguesibar, 1988

Amaia Gracia Azqueta
Pamplona-Iruña, 1985

Elena Moreno
Jaca, 1965

Xabier Morrás
Pamplona-Iruña, 1943

Rafa Munárriz
Tudela, 1990

César Oroz
Pamplona-Iruña, 1968

María Otamendi
Pamplona-Iruña, 1947

Concha Pasamar
Zaragoza, 1967

Amaya Suberviola
Mendavia, 1993

GIULIA TESTA:
Maialen Olite
Pamplona-Iruña, 1996
Leire Aranberri
Bilbao, 1993

Maite Vélaz
Pamplona-Iruña, 1976

Ficcionar el presente —Orainaldia fikzionatzea

Ficcionar el presente
Adquisiciones de arte contemporáneo
del Museo de Navarra

Orainaldia fikzionatzea
Nafarroako Museoak eskuratutako
arte garaikideko obrak

2021–2024

Museo de Navarra
Nafarroako Museoa

Exposición
Erakusketa

12.03–30.08.2026

Gobierno de Navarra
Nafarroako Gobernua

Museos de Navarra
Nafarroako Museoak

MUSEO DE NAVARRA NAFARROAKO MUSEOA

GOBIERNO DE NAVARRA
NAFARROAKO GOBERNUA

PRESIDENTA
LEHENDAKARIA
María Chivite Navascués

CONSEJERA DE CULTURA, DEPORTE Y TURISMO
KULTURA, KIROL ETA TURISMO KONTSEILARIA
Rebeca Esnaola Bermejo

DIRECTOR GENERAL DE CULTURA-INSTITUCIÓN PRÍNCIPE DE VIANA
VIANAKO PRINTZEA-KULTURA ZUZENDARI NAGUSIA
Ignacio Apezteguía Morentin

DIRECTORA DEL SERVICIO DE MUSEOS
MUSEOEN ZERBITZUKO ZUZENDARIA
Susana Irigaray Soto

JEFA DE LA SECCIÓN DE MUSEO DE NAVARRA
NAFARROAKO MUSEOAREN ATALBURUA
Mercedes Jover Hernando

Catálogo —Katalogoa

EDICIÓN —EDIZIOA
Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura, Deporte y Turismo —Nafarroako Gobernua. Kultura, Kirol eta Turismo Departamentua

TEXTOS —TESTUAK
Marta Arriola / Javier Balda
J. P. Huercanos / Alejandro Ratia
Francisco Javier Zubiaur Carreño

COORDINACIÓN —KOORDINAZIOA
Carmen Valdés Sagüés

TRADUCCIÓN —ITZULPENA
Euskarabidea-Instituto Navarro del Euskera
Euskarabidea-Euskararen Nafar Institutua

DISEÑO GRÁFICO —DISEINU GRAFIKOA
Franziska

FOTOGRAFÍAS —ARGAZKIAK
José Luis Larrión (55, 59, 67, 75, 83, 93, 105-107, 111, 115)
Luis Azanza (35) / Maddi Barber (45) / Carlos Cánovas (29, 31)
Patxi Cascante (81) / José Castiella (49) / Txaro Fontalba (97)
Irati Gorostidi (89) / Amaia Gracia Azqueta (63) / Jhoeko, Experimental art space 1646.nl (71) / Elena Moreno (39-41)
Jaime Morrás y Xabier Morrás (82) / GIULIA TESTA (101)

IMPRESIÓN —INPRIMAKETA
Gráficas Alzate Norte S.L.U.

DL NA 272-2026
ISBN 978-84-235-3751-8

© De la presente edición —Edizio honena: Gobierno de Navarra, Pamplona, 2026 —Nafarroako Gobernua, Iruña, 2026 © De los textos: sus autores —Testuarena: bere egilea © De las imágenes: sus autores —Argazkiena: bere egilea © Carlos Cánovas, Txaro Fontalba, Xabier Morrás, Amaya Suberviola. VEGAP, Pamplona, 2026

PROMOCIÓN Y DISTRIBUCIÓN —SUSTAPENA ETA BANAKETA
Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra
Nafarroako Gobernuaren Argitalpen Funtsa
C. Navas de Tolosa, 21.
Navas de Tolosa kalea, 21.
31002 Pamplona-Iruña
fondo.publicaciones@navarra.es
https://publicaciones.navarra.es
Tel.: 848 427 121

Exposición —Erakusketa

ORGANIZACIÓN Y PRODUCCIÓN —ANTOLAKETA ETA EKOIZPENA
Museo de Navarra —Nafarroako Museoa

COMISARIO —KOMISARIOA
Javier Balda

COORDINACIÓN —KOORDINAZIOA
Carmen Valdés Sagüés
Marta Arriola Rodríguez

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN —KONTSERBAZIOA ETA ZEHARBERRITZEA
Artres
Dokuzain

DISEÑO —DISEINU
Osoa Estudio

TRADUCCIÓN —ITZULPENA
Euskarabidea-Instituto Navarro del Euskera
Euskarabidea-Euskararen Nafar Institutua

ACCESIBILIDAD UNIVERSAL —IRISGARRITASUN UNIBERTSAL
Estudio Oscar Larrañeta

MONTAJE —MUNTAKETA
Joarte

PRODUCCIÓN —EKOIZPENA
Carpintería Carrera
La Cartelería
Pinturas Galán

ILUMINACIÓN —ARGIZTAPENA
Félix Mendía Villanueva (Museo de Navarra)

AGRADECIMIENTOS —ESKERRAK

Patxi Cascante, Paula Echeverría, Fernando Golvano,
Beatriz Herráez, Juan Pablo Huercanos, Elena Martín,
Jone Miner, Alejandro Ratia, Francisco Javier Zubiaur Carreño,
Diario de Noticias de Navarra, Fundación Museo Jorge Oteiza.

El comisario también desea mostrar su agradecimiento
al personal del Museo de Navarra, Osoa Estudio y Franziska.
Komisarioak eskerrak eman nahi dizkie, halaber, Nafarroako
Museoko, Osoa Estudioko eta Franziskako langileei.

Índice —Aurkibidea

11 —— Presentación
13 —— Presentazioa

17 —— Proyecto y comisariado
Proiektua eta komisariotza

19 —— Ficcionar el presente
23 —— Orainaldia fikzionatzea

27 —— Paisaje
Paisaia

53 —— Materia
Materia

79 —— Identidad
Identitatea

Los museos tienen entre sus funciones tanto el acrecentamiento como la divulgación de sus colecciones. En el caso del Museo de Navarra, las nuevas adquisiciones contribuyen a cubrir lagunas para reconstruir la historia del arte en Navarra, más allá del incremento del patrimonio cultural que constituye la colección museística. La difusión pública de estas incorporaciones son también una forma de contacto con la sociedad y una labor de mediación sobre las funciones y objetivos del Museo.

La incorporación a sus fondos de arte contemporáneo es una misión importante y delicada, ya que a las instituciones museísticas podría faltarles perspectiva suficiente ante la amplitud del panorama artístico actual. Por ello, la Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana ha impulsado la conformación de comisiones integradas por personas expertas, con el objetivo de poder tener unas miradas más amplias a la hora de enriquecer la colección del Museo de Navarra y, por lo tanto, generar patrimonio cultural contemporáneo de nuestra Comunidad.

La primera fue en 2020, con el objetivo de paliar las consecuencias económicas y sociales que la crisis de la Covid-19 estaba teniendo en el sector cultural. Por ello, se dio forma a un programa de adquisición de obra directamente a sus autores. Como resultado del trabajo de la comisión y al compás de la disponibilidad presupuestaria, se realizaron sucesivas compras a lo largo de los años siguientes. Este programa fue acompañado de su difusión mediante sendas exposiciones temporales en el Museo de Navarra, *14 más* en 2021 y *Si el ahora es elegir, lo hacemos en piezas* en 2022. Con el propósito de generar cultura en el territorio, en el año 2022 las piezas adquiridas en 2020 se exhibieron en otras instituciones museísticas navarras, en una muestra titulada *14 más allá*. Todos estos proyectos fueron acompañados de sus correspondientes publicaciones.

Tras la buena acogida y resultados de esta experiencia, en octubre de 2024 se designó una nueva comisión asesora para adquisición de obras artísticas relevantes para la colección del Museo de Navarra con una dotación de 110.000 euros.

Los objetivos que se planteaba el Departamento de Cultura, Deporte y Turismo a través de la Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana eran continuar apoyando al sector de la creación en artes plásticas y visuales de Navarra, así como a su tejido de difusión y comercialización, incrementar y completar la colección artística del Museo de Navarra con obras de singular relevancia en manos de particulares o de los propios artistas, realizadas en los últimos 100 años, y confeccionar un listado de artistas y de obras que sirva de referencia para que el Museo planifique su política de adquisiciones de los próximos años. Otro aspecto a destacar es que se puso el foco en la recuperación de obras y trayectorias vinculadas a los Encuentros de Pamplona de 1972, en línea con la celebración de la bienal desde 2022.

De acuerdo con el Documento de Buenas Prácticas en Museos y Centros de Arte y en aras de la necesaria transparencia y objetividad del procedimiento de selección de obra artística, se incorporaron agentes independientes y personas expertas en el ámbito del arte, a una comisión extraordinaria conformada por personal técnico del Servicio de Museos y del Consejo Navarro de la Cultura y las Artes, para asesorar al Departamento y garantizar la visión especializada y la pluralidad de miradas respecto de la creación artística navarra del último siglo.

Como resultado de las aportaciones y el debate de sus miembros la comisión propuso la adquisición de cuarenta y cuatro obras de los siguientes artistas: Luis Azanza, Ángel Bados, José Castiella, June Crespo, Irati Gorostidi, Amaia Gracia Azqueta, Elena Moreno, Xabier Morrás, César Oroz, María Otamendi, Concha Pasamar, Amaya Suberviola y GIULIA TESTA, (colectivo formado por Maialen Olite y Leire Aranberri).

Estas son las obras, a las que se añade una donación, que ahora se muestran en el Museo de Navarra con el comisariado de Javier Balda, uno de los expertos de la comisión, que bajo el título *Ficcionar el presente* nos ofrece una lectura del conjunto de las obras adquiridas. A ellas ha unido otras siete obras compradas y una donada, de los artistas Taxio Ardanaz, Maddi Barber, Carlos Cánovas, Txaro Fontalba, Rafa Munárriz y Maite Vélaz, que ingresaron en los años 2021 y 2022, según la recomendación de la comisión anterior y que el Museo de Navarra no ha mostrado hasta el momento. Se cumple así el deber y el deseo de mostrar a la ciudadanía las nuevas obras que colecciona el Museo de Navarra.

Rebeca Esnaola Bermejo / Consejera de Cultura, Deporte y Turismo. Gobierno de Navarra

Museoen eginkizunak dira, besteak beste, bildumak handitzea eta haien zabalkundea egitea. Nafarroako museoaren kasuan, erosketa berriei esker, Nafarroako artearen historia berreraikitzeko hutsune batzuk bete dira, museo-bilduma osatzen duen kultura-ondarea handitzetik haratago. Pieza berri horien zabalkunde publikoa, gainera, gizartearekin harremanetan jartzeko modu bat da, baita museoaren eginkizun eta helburuei buruzko bitartekaritza-lan bat ere.

Arte garaikidea museoaren funtsetan sartzea misio garrantzitsua eta delikatua da; izan ere, gerta daiteke museo-erakundeek ikuspegi nahikorik ez izatea egungo panorama artistiko zabalaren aurrean. Horregatik, Vianako Printzea Erakundea-Kultura Zuzendaritza Nagusiak sustatuta, adituen batzordeak eratu dira, ikuspegi zabalagoa izateko Nafarroako museoko bildumak aberasteko orduan, eta, hala, gure erkidegoan kultura-ondare garaikidea sortzeko.

Lehena 2020an sortu zen, COVID-19aren krisia kulturaren sektorean izaten ari zen ondorio ekonomiko eta sozialak arintzeko. Horregatik, lanak zuzenean egileei erosteko programa bat eratu zen. Batzordearen lanaren ondorioz, eta aurrekontuan diru erabilgarria egon ahala, hainbat erosketa egin ziren hurrengo urteetan. Programa horrekin batera, zabalkundea egin zen, aldi baterako bi erakusketa egin baitziren Nafarroako museoan: *14 gehiago*, 2021ean, eta *Aukeratzea bada oraina, piezaka eraikitzen dugu*, 2022an. Lurraldean kultura sortzeko asmoz, 2022an Nafarroako beste museo-erakunde batzuetan erakutsi ziren 2020an erositako piezak, *14 gehiago eta harago* izeneko erakusketa batean. Proiektu horiekin guztiekin batera, zegozkien argitalpenak egin ziren.

Esperientzia horrek harrera beroa eta emaitza onak izan zituen, eta, hala, 2024ko urrian beste aholku-batzorde bat eratu zen, artelan garrantzitsuak erosteko Nafarroako museorako. 110.000 euroko zuzkidura zegoen horretarako.

Kultura, Kirol eta Turismo Departamentuak, Vianako Printzea Erakundea-Kultura Zuzendaritza Nagusiaren bitartez, helburu hauek zituen: Nafarroako arte plastiko eta ikusizkoen sektoreari laguntzen jarraitzea, baita arte horiek zabaltzeko eta merkaturatzeko sareari ere, Nafarroako museoaren bilduma artistikoa handitzea eta osatzea, azken 100 urteetan egindako lan nabarmenak eskuratuta (partikularren edo artisten beraien esku zeuden lan horiek), eta artisten eta artelanen zerrenda bat egitea, erreferentzia bat izan zedin museoak hurrengo urteetako erosketen politika planifikatzeko. Halaber, nabarmendu behar da 1972ko Iruñeko Topaketekin lotutako obrak eta ibilbideak berreskuratzean jarri zela arreta, 2022tik aurrera biurtekoa egitearen ildo beretik.

Museoetako eta Arte Zentroetako Jardunbide Egokien Dokumentuarekin bat etorriz, eta obra artistikoa hautatzeko prozedurak behar duen gardentasuna eta objektibotasuna bermatze aldera, zenbait eragile independente eta artearen arloko zenbait aditu sartu ziren ezohiko batzorde batera, zeina Museoen Zerbitzuko eta Nafarroako Kulturaren eta Arteen Kontseiluko teknikariek osatzen baitzuten, eta helburu baitzuen departamentuari aholku ematea eta azken mendeko Nafarroako sorkuntza artistikoari buruzko ikuspegi espezializatua eta askotarikoa bermatzea.

Batzordekideen ekarpenen eta eztabaidaren ondorioz, batzordeak artista hauen berrogeita lau lan erostea proposatu zuen: Luis Azanza, Ángel Bados, José Castiella, June Crespo, Irati Gorostidi, Amaia Gracia Azqueta, Elena Moreno, Xabier Morrás, César Oroz, María Otamendi, Concha Pasamar, Amaya Suberviola eta GIULIA TESTA (Maialen Olitek eta Leire Aranberrik osatutako kolektiboa).

Orain, lan horiek eta dohaintza bat erakusgai daude Nafarroako museoan, Javier Baldaren komisariotzaren pean (batzordeko adituetako bat da). *Orainaldia fikzionatzea* da erakusketaren izenburua, eta erositako artelan guztien gaineko irakurketa bat ematen du. Lan horiez gain, beste zazpi lan erosi ziren, eta bat dohaintzan jaso zen. Taxio Ardanaz, Maddi Barber, Carlos Cánovas, Txaro Fontalba, Rafa Munárriz eta Maite Vélaz artistek eginak ziren, eta 2021. eta 2022. urteetan eskuratu ziren, aurreko batzordearen gomendioari jarraikiz. Nafarroako museoak oraindik ez ditu erakusgai jarri. Horrela, Nafarroako museoaren bildumako artelan berriak erakutsiko zaizkie herritarrei, museoaren betebeharrari eta nahiari jarraikiz.

Rebeca Esnaola Bermejo / Kultura, Kirol eta Turismoko kontseilaria. Nafarroako Gobernua

Ficcionar el presente —Orainaldia fikzionatzea

Proyecto y comisariado —Proiektua eta komisariotza

El germen de esta exposición lo conforman las obras procedentes de las últimas adquisiciones de arte contemporáneo incorporadas a la colección del Museo de Navarra, realizadas entre 2021 y 2024. Estas piezas fueron seleccionadas por una comisión asesora creada al efecto.

El proyecto se desarrolla a partir de ese conjunto heterogéneo de obras, que trabajan conceptos, procedimientos y planteamientos estéticos dispares. El propósito de este encargo es establecer un discurso que cohesione y articule los diferentes aspectos con las afinidades comunes entre ellas, generando un espacio expositivo compartido de sugerencias y relaciones mutuas.

La muestra ofrece un panorama plural del arte navarro, desde principios de los años 70 hasta la actualidad. La selección reúne a creadores de diversas generaciones y enfoques —desde el ámbito local al internacional— integrando trayectorias consolidadas con otras en pleno desarrollo, todas avaladas por un amplio reconocimiento crítico. Se muestran en total, cincuenta obras de veinte artistas, la mitad menores de cincuenta años, con una notable presencia de mujeres artistas.

Erakusketa honetan, Nafarroako Museoak 2021etik 2024ra bitartean bere bildumarako eskuratutako arte garaikideko azken obrak daude ikusgai. Horretarako sortutako aholku-batzorde batek hautatu zituen pieza horiek.

Oso multzo heterogeneoa osatzen dute, kontzeptu, prozedura eta planteamendu estetiko askotarikoak jorratzen baitituzte, eta proiektuaren abiapuntu dira. Enkargu honen helburua da obra horien arteko puntu komunak eta kidetasunak kohesionatu eta antolatuko dituen diskurtso bat ezartzea, eta, horrela, iradokizunen eta elkarrekiko harremanen erakusketa-eremu partekatu bat sortzea.

Nafarroako artearen ikuspegi plurala eskaintzen du erakusketak, 70eko hamarkadaren hasieratik gaur egunera bitartekoa. Multzo horretan, hainbat belaunalditako sortzaileak daude, baita ikuspegi askotakoak ere —nola tokikoak hala nazioartekoak—. Batzuek ibilbide finkatua dute, eta beste batzuk garabidean daude, baina guztiek kritikarien aintzatespen zabala dute. Guztira, hogei artistaren berrogeita hamar obra daude ikusgai; artisten erdiek berrogeita hamar urte baino gutxiago dituzte, eta emakume artista ugari daude.

Javier Balda

Ficcionar el presente

El arte es la buena voluntad de la apariencia
F. Nietzsche[1]

La ficción es una forma de organizar los signos y las imágenes que recorta o reconfigura el mundo común de la experiencia sensible
J. Ranciere[2]

La ficción reinventa, transforma y disecciona la realidad para dotarla de un nuevo sentido; propicia una mirada alternativa que visibiliza sus fisuras y opacidades. Ficcionar no es eludir la realidad, sino construir un relato sobre las incertidumbres del presente con la distancia y la perspectiva necesaria. En ese desplazamiento, lo cotidiano queda dislocado: como un espejo que no devuelve una imagen fiel, sino mediada y fragmentada, permitiendo reconocer aquello que permanece oculto.

Este proyecto expositivo se sitúa en ese espacio de fricción. Las obras que lo componen no ilustran problemáticas concretas ni ofrecen respuestas concluyentes; proponen, más bien, formas de atención y lecturas que subviertan los marcos habituales de interpretación. A través de estrategias formales y conceptuales, los artistas introducen relatos posibles sobre la actualidad, conscientes de que toda construcción simbólica implica, inevitablemente, selección, énfasis y ocultación.

Las cuestiones que atraviesan las obras pueden remitir a situaciones actuales vinculadas a usos, tensiones y experiencias personales y sociales que aparecen bajo distintas formas. La voluntad compartida de los artistas no es tanto describir lo dado, como producir un imaginario capaz de transformar la percepción de lo convencional, desplazando lo pragmático hacia un terreno especulativo y abierto. El conocimiento, el lenguaje y la moral son ficciones que adquirimos y construimos como modos de relación que generan orden o desorden, en el interior o en el exterior. Con estas premisas universales, los artistas inventan ficciones mediante la creación de situaciones, objetos, metonimias, metáforas y significantes que reflejan en sus obras una realidad propia, una especulación necesaria que enfrenta e interroga la realidad aparente.

Las ficciones se agrupan en la exposición en torno a tres conceptos: paisaje, materia e identidad. Sobre estos ejes básicos se vertebran el discurso expositivo y el conjunto de las obras, ensimismadas en su propia naturaleza creativa antes de su activación en el espacio expositivo. Más allá de categorías formales (estilo, tendencias, procedimientos o dialécticas meta-artísticas), estos conceptos buscan conectar las afinidades, evidentes o recónditas, entre las obras de los artistas presentes.

1 Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, sección «Del alma de los artistas y escritores», aforismo 222. (Editorial Verbum, 2018), p.115. **2** Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible: Estética y política* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012), p. 51.

En la evolución del arte producido en Navarra durante las últimas décadas se reconocen una serie de impulsos persistentes que atraviesan generaciones y trayectorias diversas, con independencia de que los artistas provengan de una formación académica o autodidacta. No se trata de rasgos homogéneos o de una tradición heredada, sino de inquietudes compartidas que remiten al contexto social, cultural y simbólico en el que los artistas se inscriben, y que constituyen el núcleo conceptual de esta exposición. Las obras aquí reunidas articulan un campo de motivaciones, vinculadas a los conceptos enunciados, que van desde los procesos de construcción identitaria —en su dimensión individual y colectiva— hasta la relación directa, física y sensible del artista con su entorno. A ello se suma una atención constante a la materialidad, entendida no como mera cualidad formal, sino como lugar de experiencia y de significación. Por su parte, la naturaleza, lejos de ser concebida solamente como motivo o representación, aparece como un espacio vivido: un territorio atravesado por condiciones históricas, culturales y sociales que determinan el modo de habitarla y de pensarla.

Paisaje

El paisaje es una expresión muy arraigada y recurrente en nuestro medio artístico. Su visión es una práctica habitual ligada a un cercano contacto con el campo y la naturaleza, que constituye el contexto de vivencias culturales y familiares, propio de un ecosistema social fuertemente afectivo. Durante el siglo XX, el paisaje se plasmó en el arte navarro con diferentes enfoques en la pintura y la fotografía —como un género de tradición secular—, si bien en el último tercio fue renovado su lenguaje por jóvenes artistas que serían denominados como "Escuela de Pamplona", alentados por algunos profesores de la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona. Una renovación en consonancia, y atenta, a las transformaciones sociales y artísticas del momento.

Este género se actualiza, en las primeras décadas del presente siglo, con un giro hacia la sensibilidad ecológica, que entiende la contemplación del paisaje como un lugar de encuentro y recreación. Se busca, así, la reconexión con el entorno para experimentar los cambios de la naturaleza, sentirla y representarla *en plein air*. Esto genera una nueva relación con el medio rural y explora su fricción liminar con los entornos urbanos. La interpretación del paisaje está definida en la exposición a través de las obras de cinco autores, cuyas propuestas se materializan en diferentes soportes de imagen.

Un artista referencial de la fotografía, Carlos Cánovas, trata, entre otros temas, de los límites entre la ciudad y su periferia, singularmente en la relación de las plantas como habitantes silenciosos de nuestros espacios construidos. Por su parte, Luis Azanza, propone un tratamiento de lugares públicos desde la intimidad y el recuerdo, mediado por sus capturas de contrastes de luz y encuadres.

Elena Moreno recoge en una larga secuencia fotográfica, la presencia constante de los estados de la naturaleza, buscados y encontrados como introspección. En soporte cinematográfico, Maddi Barber explora la otredad de las especies, nuestra interrelación con ellas; una etnografía rural y doméstica con una textura ética y documental, que presenta el paisaje en una dimensión más íntima y antropológica. Desde la pintura, José Castiella construye espacios artificiales, paisajes oníricos surgidos de imaginarios propios y modelos virtuales.

Materia

La materia y los materiales actúan como articuladores de intenciones evocadoras, de formalidades volumétricas y como definidores de lugares y espacios. La escultura y la práctica de la instalación, desde su campo expandido, han tenido un desarrollo estrechamente ligado al reconocimiento de la identidad en nuestro entorno, transitando desde la deconstrucción de la "escultura-masa" hacia un uso fragmentario, parcial, irónico o performativo en relación con el cuerpo y los estados afectivos.

El contexto y las enseñanzas de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, junto con otros centros de arte del entorno, propiciaron interpretaciones y revisiones postestructuralistas a partir de los escultores —y pintores— de la Escuela Vasca de mediados de los años 60, llevadas a cabo por un grupo de artistas que transformó y releyó aquel legado. En la práctica de la pintura también se ha generado un cuestionamiento de la representación y de la propia materia —influenciada por los debates de la escultura—, esta tendencia experimenta con el proceso, la estructura y los límites del soporte y del espacio, los cuales son igualmente repensados mediante desinhibidas simbiosis abstracto-figurativas.

A esta concepción de la materia se vincula la obra de seis artistas. Entre quienes impulsaron aquellas actitudes renovadoras se encuentra Ángel Bados, cuya influencia como docente y artista ha sido constante y motivadora hasta la actualidad, alcanzando a varias generaciones, con un prolífico resultado. Bados profundiza en la controversia entre el objeto y el significado mediante el uso de materiales sencillos, en una deconstrucción poética y conceptual de los postulados de la escultura moderna. Estrategias similares emergen en la obra de Maite Vélaz, quien explora la funcionalidad de diversos materiales y objetos encontrados, moviéndose entre los deshechos y sus recuerdos ordenados. Amaia Gracia Azqueta interviene en el espacio para tratar simbólicamente la temporalidad y la resistencia, con armazones y materiales dúctiles que remiten a materia y memoria.

Amaya Suberviola analiza la materialidad de la pintura entre el gesto y la estructura, en la dualidad entre la imagen y la superficie pictórica. June Crespo ha caracterizado su obra tensionando materiales y masas anclados sobre el muro y en el espacio, con referencias al equilibrio y a huellas corporales. Con una formalidad contundente, Rafa Munarriz doblega materiales que interpelan a su entorno más cercano, urbano y constructivo, explorando el límite entre la forma dada y la materia transformada.

Identidad

El concepto identitario analiza la identificación personal, social y política: la necesidad y el deseo de pertenencia como una posición entre el individuo y la colectividad que se ha consolidado en las sociedades desarrolladas, dentro de una agenda que prioriza la conquista de derechos y libertades. Una condición *sine qua non* en nuestras relaciones, compuestas de múltiples sensibilidades y facetas, que en el arte ocupa, explícita o sutilmente, los planteamientos y proyectos de muchos artistas, pues el arte no es otra cosa que establecer desde lo íntimo a lo colectivo la diferencia y la identidad como una manera de reconocerse, interpretar, opinar y de estar en el mundo.

Varias obras de ocho artistas expresan ese anhelo de identidad. Destacan, con una presencia icónica, las de Xabier Morrás —referente artístico y dinamizador cultural de su época—, que constituyen una memoria singular de los Encuentros de Pamplona de 1972; son, a la vez, documento y denuncia de la aspiración a una nueva identidad contra aquel tiempo sin libertades. Irati Gorostidi también reconstruye y documenta cinematográficamente, las vindicaciones y contradicciones políticas, colectivas y personales, en los momentos iniciales de la Transición. Se recupera la obra de María Otamendi —primera directora de la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra en 1969, después junto a Xabier Morrás—, de quien se presenta un doble autorretrato de collage fotográfico, en el que, simultáneamente, se enmascara y se exhibe.

Txaro Fontalba también recurre al autorretrato en una acción corporal meta-artística, que implica al propio Museo de Navarra como contenedor de su propuesta de ensoñación y temporalidad. A su vez, el colectivo GIULIA TESTA —formado por Maialen Olite y Leire Aranberri— reivindica una joven posición feminista, mediante una provocativa acción pública.

Desde la reflexión de cuidados dibujos, Concha Pasamar ilustra la narrativa de lo cotidiano y una crónica de la intimidad. César Oroz, dibuja tiras cómicas de crónica satírica, a través de las que analiza críticamente la realidad política y social. Finalmente, en este grupo de identidades diversas, Taxio Ardanaz pinta, de manera expresiva, enigmáticas situaciones de aparente conflicto, quizás personales o ajenas, con una preocupación por la relación social del individuo.

Con este planteamiento esencial y las transiciones mixtas entre los conceptos y las obras, se construye este proyecto expositivo. La exposición refleja un plural y estimulante panorama de artistas locales de múltiples tendencias, que oscila entre actitudes sutiles o contundentes, frágiles o sólidas, a veces ocultas, otras muy patentes. El objetivo es proporcionar al público una visión completa y contextualizada del conjunto de obras, que le implique y le guíe a través de la complejidad de las actuales corrientes artísticas. Pretende ser, simultáneamente, un acercamiento directo que permita apreciar el trabajo de cada artista y la autonomía de cada obra. Así, la exposición aspira a ser una interpretación clara pero abierta al espectador, que le ofrezca nuevos estímulos para la contemplación, la reflexión y el diálogo.

Javier Balda

Orainaldia fikzionatzea

Artea itxuraren onginahia da
F. Nietzsche[1]

Zeinuak eta irudiak antolatzeko modu bat da fikzioa,
eta esperientzia sentikorraren mundu komuna
mugatzen edo birkonfiguratzen du
J. Ranciere[2]

Fikzioak errealitatea berrasmatu, eraldatu eta disekzionatzen du, eta beste zentzu bat ematen dio; ikuspegi alternatibo bati bide ematen dio, eta agerian jartzen ditu errealitatearen artekak eta opakutasunak. Fikzionatzea ez da errealitatea saihestea, baizik eta orainaldiko ziurgabetasunak beharrezko distantziatik eta ikuspegitik kontatzea. Desplazamendu horretan, egunerokoa destokituta ageri da: ispilu batean irudi leiala agertuko ez balitz bezala, baizik eta baldintzatua eta zatikatua, eta ezkutatuta geratzen dena ikusteko aukera emanen balu bezala.

Espazio interstizial horretan kokatzen da erakusketa-proiektu hau. Hura osatzen duten obrek ez dituzte problematika zehatzak irudikatzen, ezta erantzun eztabaidaezinak eskaintzen ere; hobeki esanda, ohiko interpretazio-esparruak irauliko dituzten arreta eta irakurketa moduak proposatzen dituzte. Estrategia formal eta kontzeptualen bitartez, artistek gaurkotasunari buruzko kontakizun posibleak aurkezten dituzte, jakinik eraikuntza sinboliko orok, nahitaez, hautapena, enfasia eta omisioa dakartzala berekin.

Obrek ukitzen dituzten gaiek egungo egoerak gogoraraz ditzakete, zeinak askotariko formak har ditzaketen erabilera, tentsio eta esperientzia pertsonal eta sozialei lotuta baitaude. Artisten asmoa ez da soilik emandakoa deskribatzea, baizik eta batez ere konbentzionala denaren pertzepzioa eraldatzeko gai den imajinario bat sortzea, alderdi pragmatikoa eremu espekulatibo eta irekira mugituta. Ezagutza, hizkuntza eta morala harreman modu gisa geureganatzen eta eraikitzen ditugun fikzioak dira, eta ordena edo desordena sortzen dute, nola barruan hala kanpoan. Premisa unibertsal horietan oinarrituta, artistek fikzioak asmatzen dituzte egoerak, objektuak, metonimiak, metaforak eta adierazleak sortuta; elementu horien bitartez, errealitate propioa islatzen dute beren obretan, itxurazko errealitateari aurre egiten dion eta hura zalantzan jartzen duen beharrezko espekulazio bat.

1 Friedrich Nietzsche, *Gizatiarra, gizatiarregia*, «Artista eta idazleen arimari buruz» atala, 222. aforismoa (gaztelaniazko edizioa: *Humano, demasiado humano*; «Del alma de los artistas y escritores» atala, 222. aforismoa, Editorial Verbum, 2018, 115. or.). **2** Jacques Rancière, *Al Sentikortasunaren banaketa: estetika eta politika* (gaztelaniazko edizioa: *El reparto de lo sensible: Estética y política*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2012, 51. or.).

Erakusketan, hiru ardatz kontzeptualen inguruan multzokatzen dira fikzio horiek: paisaia, materia eta nortasuna. Funtsezko ardatz horien arabera egituratzen dira erakusketako diskurtsoa eta obren multzoa, zeinak beren izaera sortzailean bakartuta baitaude erakusketa-eremuan aktibatu baino lehen. Kategoria formalez haraindi (estiloa, joerak, prozedurak edo dialektika meta-artistikoak), kontzeptu horien helburua da presente dauden artisten obren arteko kidetasunak lotzea, nola bistakoak hala ezkutukoak.

Azken hamarkadetan Nafarroan sortutako artearen bilakaeran, zenbait bulkada iraunkorrek askotariko belaunaldiak eta ibilbideak zeharkatzen dituzte, berdin artisten trebakuntza akademikoa baldin bada edo autodidaktak baldin badira. Ez dira ezaugarri homogeneoak edo aurrekoengandik jasotako tradizio bat, baizik eta artisten testuinguru sozial, kultural eta sinbolikora eramaten duten kezka partekatuak. Kezka horiek dira erakusketa honen muin kontzeptuala. Hemen bildutako obrek adierazitako kontzeptuei lotutako motibazioen esparru bat antolatzen dute, nortasuna (nola indibiduala, hala kolektiboa) eraikitzeko prozesuetatik hasi eta artistak ingurunearekin duen harreman zuzen, fisiko eta sentikorreraino. Horrez gain, etengabeko arreta ematen zaio materialtasunari, zeina ez baita ikusten ezaugarri formal huts gisa, baizik eta esperientziaz eta esanahiz betetako toki gisa. Bestalde, natura, motibo edo irudikapen gisa soilik ulertu ordez, bizitako toki gisa agertzen da: naturan habitatzeko edo hari buruz hausnartzeko modua zehazten duten baldintza historiko, kultural eta sozialen eraginpeko lurralde bat.

Paisaia

Paisaia oso errotuta dago gure ingurune artistikoan, eta behin eta berriz agertzen da. Ohikoa da landagunearekin eta naturarekin estuki lotuta agertzea, eta bizipen kultural eta familiakoen testuinguru bihurtzen da, ohikoa ekosistema sozial oso afektibo batean. XX. mendean, Nafarroako artean, ikuspegi batekin baino gehiagorekin irudikatu zen paisaia pinturan eta argazkilaritzan —mendetako tradizioko genero gisa—; hala ere, azken herenean, artista gazteek haren hizkuntza berritu zuten. Artista haiei “Iruñeko Eskola” deitu zitzaien, eta Iruñeko Arte eta Lanbide Eskolako irakasle batzuek adoretuta jardun zuten. Berrikuntza hori bat zetorren garaiko eraldaketa sozial eta artistikoekin, eta haiei adi zegoen.

Mende honetako lehenengo hamarkadetan, genero hori eguneratu egin zen, eta sentikortasun ekologikorantz bideratu, zeinak topaleku eta aisiagune gisa ikusten baitu paisaia. Horren helburua da ingurunearekin berriro lotzea, naturako aldaketak ikusteko, eta hura sentitzeko eta *en plein air* irudikatzeko. Ondorioz, harreman berria sortzen da landa-ingurunearekin, eta hiri-inguruneekin sortzetik dituen tirabirak ere aztertzen dira. Erakusketan, bost egileren obren bitartez zehazten da paisaiaren interpretazioa. Egile horien proposamenak irudi-euskarri desberdinetan gauzatzen dira.

Argazkilaritzan erreferentzia den Carlos Cánovasek, beste zenbait gairen artean, hiriaren eta periferiaren arteko mugak aztertzen ditu, oso modu berezian: landareen harremana, gure eremu eraikietako biztanle isil gisa. Bestalde, Luis Azanzak intimitatetik eta oroitzapenetik tratatzen ditu toki publikoak, argi-kontrastez eta enkoadraketez baliatuta.

Argazki-sekuentzia luze baten bitartez, Elena Morenok naturako egoeren etengabeko presentzia biltzen du, zeinak introspekzio gisa bilatu eta aurkitzen baitira. Euskarri zinematografikoan, Maddi Barberrek espezieen bestetasuna aztertzen du, haiekin dugun interrelazioa; etnografia landatarra eta etxetiarra, testura etiko eta dokumentalarekin, zeinak ikuspegi intimoagoa eta antropologikoagoa ematen baitio paisaiari. Pinturan, José Castiellak eremu artifizialak eraikitzen ditu; esaterako, imajinario propioetatik eta eredu birtualetatik sortutako paisaia onirikoak.

Materia

Materiak eta materialek asmo iradokitzaileen eta formalitate bolumetrikoen antolatzaile gisa dihardute, baita leku eta eremuen definitzaile gisa ere. Eskultura eta instalazioaren praktika, bere eremu hedatutik, gure inguruneko nortasunaren aintzatespenari estuki lotuta garatu dira, eta "eskultura-masaren" dekonstrukziotik gorputzari eta egoera afektiboei dagokienez erabilera zatikatu, partzial, ironiko edo performatibo batera pasatu dira.

Bilboko Arte Ederren Fakultatearen testuinguruak eta irakaskuntzek, eta inguruko beste arte-zentro batzuek, bide eman zieten interpretazio eta berrikuspen postestrukturalistei, 60ko hamarkadaren erdialdeko Euskal Eskolako eskultoreak —eta margolariak— abiapuntu gisa hartuta. Hala, artista talde batek interpretazio eta berrikuspen berriak egin zituen, ondare hura eraldatu eta berrirakurri ondotik. Pinturaren praktikan ere zalantzan jarri dira irudikapena eta materia bera —eskulturaren arloko eztabaiden eraginez—. Joera horrek prozesuarekin, egiturarekin eta euskarriaren eta espazioaren mugekin esperimentatzen du, eta haiek guztiak ere birpentsatu egiten dira sinbiosi abstraktu-figuratibo desinhibituen bitartez.

Sei artistaren obra lotzen zaio materia ulertzeko modu horri. Jarrera berritzaile haiek bultzatu zituztenen artean Ángel Bados dago. Eragin etengabea eta motibatzailea izan du irakasle eta artista gisa, gaurdaino, hainbat belaunalditan, eta emaitza oparoa izan da. Badosek objektuaren eta esanahiaren arteko eztabaidan sakontzen du, material apalak erabiliz, eskultura modernoaren postulatuak poetikoki eta kontzeptualki deseraikita. Antzeko estrategiak ikusten dira Maite Velazen obran: askotariko material eta objektu aurkituen funtzionaltasuna aztertzen du, eta hondakinen eta bere oroitzapen ordenatuen artean mugitzen da. Amaia Gracia Azquetak iragankortasuna eta erresistentzia lantzen ditu sinbolikoki, materiara eta memoriara daramaten euskarri eta material malguak erabiliz.

Amaya Suberviolak pinturaren materialtasuna aztertzen du keinuaren eta egituraren artean, irudiaren eta gainazal piktorikoaren arteko dualtasunean. June Crespok horman eta espazioan ainguratutako materialak eta masak tentsionatu izan ditu bere obran, orekari eta gorputz-arrastoei erreferentzia eginez. Formaltasun sendoz, Rafa Munarrizek ingurune hurbilena —hirikoa eta eraikuntzakoa— interpelatzen duten materialak hartzen ditu mendean, eta emandako formaren eta eraldatutako materiaren arteko muga aztertzen du.

Nortasuna

Nortasunaren kontzeptuak identifikazio pertsonala, soziala eta politikoa aztertzen du: kide izateko beharra eta nahia, banakoaren eta kolektibotasunaren arteko posizio gisa, zeina finkatu egin baita gizarte garatuetan, eskubide eta askatasunen konkista lehenesten duen agenda baten barruan. *Sine qua non* baldintza da gure harremanetan, zeinak askotariko sentikortasunez eta alderdiz osatuta baitaude. Artean, artista askoren planteamendu eta proiektuek lantzen dute, esplizituki edo sotilki. Izan ere, arteak horixe egiten du; hots, intimotik kolektibora desberdintasuna eta nortasuna ezarri, elkar aintzatesteko, interpretatzeko, iritzia azaltzeko eta munduan egoteko modu gisa.

Zortzi artistaren zenbait obrak adierazten dute nortasun-irrika hori. Nabarmentzekoak dira (eta, gainera, presentzia ikonikoarekin) Xabier Morrásenak, zeina bere garaiko erreferentzia artistikoa eta dinamizatzaile kulturala baita. Haren obrak 1972ko Iruñeko Topaketen memoria berezia dira, baita askatasunik gabeko garai haien aurka nortasun berri bat izateko asmoaren dokumentua eta salaketa ere. Irati Gorostidik ere trantsizioaren hasierako une haietako erreibindikazio eta kontraesan politikoak, nola kolektiboak hala pertsonalak, berreraiki eta zinematografikoki dokumentatzen ditu. María Otamendiren obra berreskuratu da, eta autorretratu bikoitza aukeratu da, argazki-collage batez egina, aldi berean ezkutatu eta agertu egiten dena. Otamendi Nafarroako Aurrezki Kutxako Kultura Aretoaren lehenengo zuzendaria izan zen 1969an, eta, gero, Xabier Morrásekin batera.

Txaro Fontalbak ere autorretratura jotzen du gorputz-ekintza meta-artistiko batean; ekintza horrek Nafarroako Museoa bera inplikatzen du, haren amets- eta iragankortasun-proposamenaren edukiontzi gisa. Bestalde, GIULIA TESTA kolektiboak posizio feminista gaztea erreibindikatzen du, ekintza publiko probokatzaile baten bitartez. Maialen Olitek eta Leire Aranberrik osatzen dute kolektiboa.

Marrazki zainduen inguruko hausnarketatik abiatuta, Concha Pasamarrek egunerokotasunaren narratiba eta intimitatearen kronika ilustratzen ditu. César Orozek kronika satirikoko komiki-bandak marrazten ditu, eta, haien bitartez, kritikoki aztertzen du errealitate politiko eta soziala. Azkenik, askotariko nortasunen talde horretan, Taxio Ardanazek itxuraz gatazka irudikatzen duten egoera enigmatikoak margotzen ditu, modu espresiboan; egoera horiek pertsonalak edo besterenak izan daitezke, eta banakoaren gizarte-harremanarekiko kezka erakusten dute.

Funtsezko planteamendu horrekin eta kontzeptuen eta obren arteko trantsizio mistoekin, erakusketa-proiektu hau eraiki da. Erakusketak hainbat joeratako tokiko artisten ikuspegi plurala eta bizigarria erakusten du, eta jarrera batetik bestera kulunkatzen da: sotilak edo irmoak, hauskorrak edo sendoak, batzuetan ezkutukoak eta besteetan oso agerikoak. Helburua da publikoari obra multzoaren ikuspegi osoa eta testuinguruan kokatua ematea, eta egungo korronte estetikoetan inplikatu eta haien konplexutasunean bideratzea. Aldi berean, publikoa zuzenean hurbildu nahi du obretara, artista bakoitzaren lanaz eta obra bakoitzaren autonomiaz jabetzeko. Horrela, erakusketak interpretazio argia izan nahi du, baina ikusleari irekia, eta kontenplaziorako, hausnarketarako eta elkarrizketarako estimulu berriak eskaini nahi dizkio.

Javier Balda

Paisaje —Paisaia

Carlos Cánovas

Zizur Mayor, 2020
Serie Naturaleza y control. Copia tintas pigmentadas sobre papel baritado de conservación, 1/3 (2021).
Natura eta kontrola saila. Pigmentatutako tinten kopia kontserbaziorako paper baritatuaren gainean, 1/3 (2021).
99,5×121,5 cm

Carlos Cánovas

Cizur Menor, 2019
Serie Naturaleza y control. Copia tintas pigmentadas sobre papel baritado de conservación, 1/3 (2021).
Donación del autor en 2022.
Natura eta kontrola saila. Pigmentatutako tinten kopia kontserbaziorako paper baritatuaren gainean, 1/3 (2021).
Egileak 2022an dohaintzan emana.
99,5×121,5 cm

Carlos Cánovasen argazkilari-belaunaldia hirurogeita hamarreko hamarkadan hasi zen fruituak ematen. Haiengan pentsatzen dudanean, gustuko dut garai bereko margolari espainolekin parekatzea. Margolari haietako batzuek beharbada pentsatuko zuten trantsizioa bizitzeko modurik onena zela gauzak ongi egitea, beren diziplinarekin konpromisoa hartzea eta naftalina-usaina saihesten zuten lanak ekoiztea. Margolariek Matisse, Motherwell eta beste batzuk erreibindikatu zituzten. Argazkilariek oso presente zeuzkaten Ansel Adamsen, Minor Whiteren eta beste zenbaiten irakaskuntzak, baita "zona-sistema" ezaguna ere.

Cánovasekin batera, Javier Campano, Vari Caramés eta Manuel Laguillo aritu ziren, besteak beste. Azken horrek oso hausnarketa interesgarriak egin zituen 1988ko entsegu batean: *El fotógrafo como autor*. Aztertu zituen argazkilarietako bat Carlos Cánovas izan zen. Zioenez, haren kidearen obraren zati bat "bi munduren arteko elkargunean" kokatzen zen: batetik, "naturala, landareen bitartez irudikatua"; eta, bestetik, "artifiziala, hiria", "ez natura isila, ez arkitektura" ez ziren irudiak sortuz. Horrela, landareek gizakien artean bizirauteko "borroka galduta" zeukatela esan zuen.

Laguillok buruan dauzkan argazkiak *Dolientes* (1981–1992) seriekoak izaten ahal dira. Serie bat baino gehiago eskaintzen dizkio Cánovasek gizakia/landarea interakzioari. Egia esan, serie horiek hirigintzari eta mugei buruzko hausnarketa are generikoago baten parte dira, eta, besteak beste, *Extramuros* eta Rafael Moneoren arkitekturari buruz abian duen lana barne hartzen ditu.

Plantas y circunstancias erakusketa Valladoliden (Patio Herreriano) eta Avilésen (Niemeyer Zentroa) ikusi ahal izan zen 2022an, eta Cánovasek landareei eta hiri-testuinguruari eskaini zizkien serieak bildu zituen. Han izan ziren, besteak beste, zuri-beltzeko serieak, lehen aipatutako *Dolientes* edo geroagoko *Vida secreta*, koloretan egindako berriago batekin batera: *Naturaleza y control* (2017–2022).

Azken serie horretakoak dira komentatu behar ditudan bi argazkiak. Harengan ohikoa den bezala, Carlos Cánovasek ez du gizakia erakusten, hari buruz aritu arren. Eraikinak edo altzariak, leihoak edo ateak, agertzen dira. Oso gutxitan ikusten da inor. Alabaina, landareak, mugitu ezin direnez, hor gelditzen dira. *Dolientes* serieko irudi ahaltsuren batean, badirudi landarea, bere loreontzian jarrita, leihotik begira dagoela. *Naturaleza y control* seriean, itxura patetikoa saihesten da, eta nolabaiteko "teatraltasuna" (baina desdramatizatua, argi gelditu dadin) bilatzen da, argazkilariaren beraren hitzetan.

Bi argazki horietako bakoitzean, landareek oso bestelako eginkizuna dute. Batean, pertsonaia zuhaitza dela pentsatzen ahal dugu, eta agertokia, berriz, arkitektura; agertoki horretan, perspektibak berak, leihoek ihespuntua bilatzen dutela, tramoiaren ideia nabarmentzen du. Bestean, badirudi terminoak alderantzikatu egiten direla eta landareak dekoratua direla, edo korua, edo dantzari taldea; aurrean duten bankuan ez dago gizakirik, baina, beste edozein bankutan bezala, han esertzen denak eta begiratzen duenak begiesten du argazkia.

Alejandro Ratia

Carlos Cánovas

Carlos Cánovas pertenece a una generación de fotógrafos que empezó a dar frutos en los años setenta. Me gusta pensar en ellos emparejándolos con pintores españoles de ese mismo tiempo, aquellos que pudieron considerar que su mejor manera de vivir la transición era hacer las cosas bien, comprometerse con su disciplina, producir trabajos que eludieran el olor a naftalina. Los pintores reivindicaron a Matisse o Motherwell. Los fotógrafos tenían muy presentes las enseñanzas de Ansel Adams o Minor White, y el famoso "sistema de zonas".

Junto a Cánovas podemos pensar en Javier Campano, Vari Caramés o Manuel Laguillo. Este último hizo consideraciones muy interesantes en un ensayo de1988, *El fotógrafo como autor*. Y entre los fotógrafos que allí analizaba estaba Carlos Cánovas. Parte de la obra de su colega se colocaba (según él) en el "punto de intersección de dos mundos, el natural, representado por las plantas, y el artificial, la ciudad", produciendo imágenes que no son "ni bodegones ni arquitectura", registrando la "batalla perdida" de las plantas por sobrevivir entre los hombres.

Las fotografías en que piensa Laguillo pueden ser las de la serie *Dolientes* (1981–1992). Es una de las varias series que Cánovas dedica a la interacción hombre/planta. Series que, en realidad, son parte de una reflexión todavía más genérica sobre urbanismo y límites, que van desde *Extramuros* a su work in progress sobre la arquitectura de Rafael Moneo.

Plantas y circunstancias fue una exposición que pudo verse en Valladolid (Patio Herreriano) y en Avilés (Centro Niemeyer) en 2022, y que reunió las series dedicadas por Cánovas a las plantas y el contexto urbano. Estuvieron allí las series en blanco y negro, la aludida *Dolientes*, o la posterior *Vida secreta*, junto a una más reciente, en color: *Naturaleza y control* (2017–2022).

A esta última serie corresponden las dos fotos que debo comentar. Como es habitual en él, Carlos Cánovas habla del hombre sin mostrarlo. Aparecen edificios o muebles, ventanas o puertas. Raras veces se ve a nadie. Las plantas, cuya condición les impide moverse, quedan allí, sin embargo. En alguna imagen poderosa de *Dolientes*, la planta, en su maceta, parecía que estuviera mirando por la ventana. En la serie *Naturaleza y control* se elude el aspecto patético y se busca más bien (en palabras del propio fotógrafo) cierta "teatralidad" (pero desdramatizada, puntualizo).

En cada una de estas dos fotos, las plantas juegan un papel distinto. En una, podemos pensar en el árbol como personaje, y en la arquitectura como escenario, un escenario donde la propia perspectiva, con las ventanas buscando su punto de fuga, enfatiza la idea de tramoya. En la otra, parece que se inviertan los términos, y que las plantas se presenten como decorado, como coro, o como cuerpo de danza, cerrando filas tras ese banco donde lo humano está en ausencia, pero donde sucede, como en cualquier banco vacío, que quien se sienta allí y quien mira es quien contempla la foto.

Alejandro Ratia

Luis Azanza

Campos de bola, 2000-2021
Serie. Cinco fotografías. Impresión digital sobre papel baritado. Copia 1/3.
Saila. Bost argazkiak. Inprimaketa digitala paper baritatuaren gainean. 1/3 kopia.
40×50 cm c.u. —bakoitza

Nafarroako argazkilari onenetako bat izan zen Luis Azanza, baina goiz hil zen, eta haren ibilbidea eten egin zen. Haren lanean, berehalakotasuna (fotokazetariaren denbora, tokiko, nazioko eta Europako komunikabideetako kolaboratzailearena) eta betiereko oraina, tradizioena, etnografiarena deitzen ahal duguna uztartzen dira, baita alderdi dokumentala eta esperimentala ere. Argazki-bitartekoekin ez ezik, soinuarekin ere esperimentatu zuen, Giromatic izenaren pean.

Haren obrarik pertsonalenetako bat *Campos de bola* seriea da, hil ondotik oraindik argitaragabea. Haren "bola-zelaiak" futbol-zelai xumeak dira, batzuk utziak; paisaia bat gizakiarena dela erreklamatzeko balio dute. Horrexegatik deitu izan zaio gizakiari homo ludens. Ate herdoildu batzuk daude, ez oso arauzkoak; marrak ez daude ongi eginak, eta desagertzeko arriskuan daude. Horixe besterik ez. Halako agertoki eskasekin egiten ahal zuen topo Luis Azanzak bazter ezohikoetan, nahi gabeko *land art* obrak balira bezala. Futbolak arauak eta geometria erabiltzen ditu, zerbait arrotza naturan, eta horrek paisaia birdefinitzen du.

Proiektuak alferrikako inbentariotik ere badu zerbait. Izaten ahal da Frantzia, Estonia, Alemania, Eskandinavia, Nafarroa... Argazkilaritzan, ohikoa da izenburuek toki baten izena eta urte bat edukitzea. Ez da kasua. Hemen, nahita ezkutatzen dira datu horiek. Berezitasuna bezain garrantzitsua da falta; hainbat kokalekutan eredua errepikatzea. Hori dela eta, zelai horiek Marc Augék egindako "ez-lekuaren" kontzeptuaren ilustrazioak iruditu lezakete, baina "ez-leku" kanonikoak aireportua, aparkalekua eta horrelako tokiak dira, non "bakarkako kontraktualtasuna" nagusi baita: nor bere kabuz moldatzen ahal da, interakzioaren beharrik gabe. Hala ere, eremu horiek emotiboak dira funtsean, edo hurbildu nahi gaituzten jolasaren arkeologia sozializazio-eredu da.

Argazkilariaren alargun Berta Bernartek dioen bezala: "Bizitzaz —baina ez giza bizitzaz— betetako ezerez baten erdian, ziurgabetasunaren metafora bat dira: garai batean, aisialdiaren adierazpena izan ziren, haurtzaroarena, energiarena, emankortasunarena eta inguruko herrien arteko elkargunearena, baita maskulinitate hegemonikoarena ere, zeinak baloi baten joana (azken finean, bola batena) kultu bihurtzen baitu, bere mistikarekin eta epikarekin, zelaiak tenplu landatar txikiak balira bezala".

"Ez-lekuen" eta deslokalizazioen munduari soinu-paisaiaren ideia lotzen zaio. Luis Azanzak (alias Giromatic) hori ere landu zuen, eta naturak bereganatu dituen industria-paisaia utzietako soinuak bildu eta berregin zituen. Uztearen ideia horrek ukitu poetiko edo metafisiko gehigarria ematen die *Campos de bola* obrako irudiei. Irudi horietan, arreta —fokuratzea/desfokuratzea dualtasunean pertsonifikatua— ateetan jartzen da, zeinek paisaia birdefinitzen baitute, baina baita elementu hutsaletan ere, xehetasun txikietan, hala nola iltze herdoildu aspalditik ezein sareri eusten ez dioten batzuetan.

Alejandro Ratia

Luis Azanza

Una muerte prematura truncó la carrera de Luis Azanza, uno de los mejores fotógrafos que ha dado Navarra. En su trabajo conviven lo inmediato (el tiempo del fotoperiodista, del colaborador de medios locales, nacionales y europeos) y lo que podemos llamar presente eterno, el de las tradiciones, la etnografía. Y convive también lo documental con lo experimental. Una experimentación que no sólo tuvo que ver con los medios fotográficos, sino con el sonido, con el que trabajaría bajo el nombre de Giromatic.

Dentro de lo más personal de su obra está la serie *Campos de bola*, inédita a su muerte. Sus "campos de bola" son humildes campos de fútbol, algunos, abandonados, que sirven para reclamar como humano un paisaje. Por algo, al hombre se le ha llamado "homo ludens". Unas porterías, más o menos reglamentarias, de las que se ocupa el óxido, y unas líneas mal trazadas, que corren el riesgo de desaparecer. Eso es todo. Escenarios precarios con los que Luis Azanza podía tropezarse en parajes insólitos, cual obras de *land art* involuntarias. El fútbol incorpora reglas y geometría, un elemento extraño a la naturaleza, y esto redefine un paisaje.

El proyecto tiene también algo de inventario inútil. Puede tratarse de Francia, Estonia, Alemania, Escandinavia, Navarra... Es un tópico de la fotografía que los títulos lleven el nombre de un lugar y un año. No es el caso. Esos datos se ocultan aquí deliberadamente. Lo que importa no es tanto la singularidad como su ausencia, la reiteración del modelo en diversas localizaciones. Por ello, estos campos podrían parecer ilustraciones del concepto del "no lugar", elaborado por Marc Augé, pero los "no lugares" canónicos son espacios como el aeropuerto o el parking, donde impera la "contractualidad solitaria", donde uno se las puede valer por sí mismo, sin necesidad de interacción, y estos campos, sin embargo, son espacios elementalmente emotivos, pues el juego, o la arqueología del juego a la que invitan es modelo de socialización.

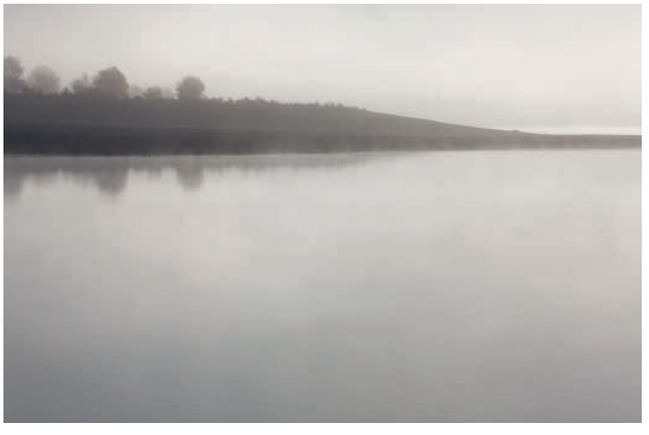
Como dice Berta Bernarte, viuda del fotógrafo: "En medio de una nada llena de vida —no humana— suponen una metáfora de lo incierto: en un tiempo fueron una expresión de lo lúdico, de la niñez, de la energía, de la fecundidad y del encuentro entre pueblos vecinos, incluso de una masculinidad hegemónica que convierte el discurrir de una pelota, a fin de cuentas, una bola, en un culto con su mística y su épica, con los campos como pequeños templos rurales".

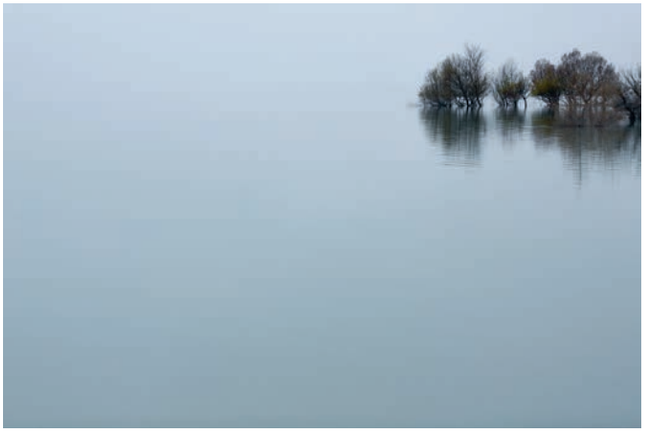
Al mundo de los "no lugares" y de las deslocalizaciones se asocia a la idea del paisaje sonoro, y Luis Azanza (alias Giromatic) se ocupó también de ello, recogiendo y reelaborando los sonidos de paisajes industriales abandonados, ocupados por la naturaleza. Esta idea del abandono aporta un extra de poesía o de metafísica a las imágenes de *Campos de bola*. En ellas, la atención —personificada en la dualidad enfoque/desenfoque— se presta a las porterías que redefinen el paisaje, pero también en un acercamiento a lo banal, a detalles mínimos, como unos clavos oxidados, que hace años que no sujetan red alguna.

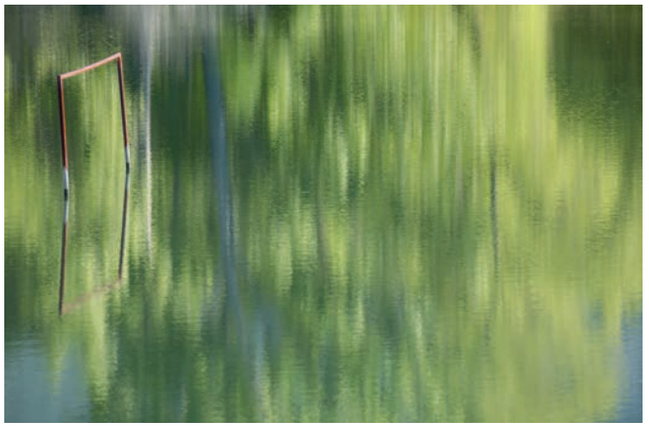
Alejandro Ratia

Elena Moreno

Hasta donde llega el agua, 2016-2017
Serie. 12 fotografías. Impresión digital sobre papel
de conservación Ilford Cotton Rag 310 g. Copia 2 o 3/5.
Saila. 12 argazki. 310 g-ko Ilford Cotton Rag
kontserbazio-paperean digitalki inprimatua. 2 edo 3 kopia /5.
68×94 cm c.u. —bakoitza







Elena Moreno

“Une erabakigarriaren” paradigmatik “tartearen unera”, argazkilaritzak narratiba garaikideak irudikatu ditu behaketaren soiltasuna —begiratzea, ardaztea— eta irudiak hautatu eta editatzearen konplexutasuna uztartzen dituzten proiektu planifikatuetan.

Errebelazio pertsonal baten ondotik sortu zen proiektua Elena Morenorengan. Iruña-Jaka ohiko ibilbidean hainbat urtez Esako urtegitik igaro ondotik, “gelditzeko, jaisteko eta, batez ere, partekatzeko premia larria” sortu zitzaion. Aztarna horrek ikergai, hausnargai eta bilatzeko behar bihurtu zuen igarobide bat, eta uraren eta bazterretako landarediaren elkarbizitza irekia aztertu eta behatu zen. Gero, urtebetez, argazkiak atera zizkion tokiari, modu metodikoan eta pazientzia handiz, beti goizaldean, eta lekuaren erretratua osatzen duten irudien multzo bikain bat sortu zuen.

Hogeita hamar argazkik osatzen dute multzoa. Proiektuak bere balio dokumentala gainditzen du, eta paisaiari eta hura behatzen duenari buruzko meditazio sakon bihurtzen da. Fikzio biografiko gisa erabiltzen du Elenak. Kontakizun horretako irudi sekuentziatuek introspekzio-autorretratu intimo bat ezkutatzen dute, eta, agerian jarri gabe, emozioen geografiako sinbolo bihurtzen da ingurune hori. Irudiek ingurune neutro baina kezkagarri bateko ur-laminek estalitako enigma bat iradokitzen dute; hoztasuna nahitakoa da, eta eguneko lehenengo argi-izpiek sortzen dute.

Artista ingurunera hurbiltzen da, eta bisita sistematikoak egiten ditu; *land art* ekintza bat gogorarazten digu horrek, eta ekintzaren beraren balioak ikuspegi ekologikoa gainditzen du. Askotariko ideia bisualak aztertzen ditu bertan: topografiaren testurak, islak eta gardentasunak.

Irudien panorama hori *haiku*aren substantzia poetikotik hurbil dagoen kaligrafia bisuala da, eta denboraren ideia indartzen du, baita absentziaren eta galeraren ebidentzia ere, agerian eta urpean dagoenaren ebidentzia. Orduan, *Hasta donde llega el agua* obrak edertasun- eta malenkonia-dimentsio bat hartzen du. Halaber, obra hidraulikoen eta bideko obren ondorioz eraldatzen ari den paisaia baten froga gisa gelditu dira argazkiak, artistak irudikatu zuen bezala.

Obra honetan, bere esperientzia profesional zabala uztartzen du Elena Morenok: ilustrazioa, diseinu grafikoa, argazkilaritza eta kazetaritza. Lan honetaz gain, *Norte de Etiopía* (2013) eta *Orillas* (2016) proiektuak ere jarri ditu ikusgai Zaragozan eta Iruñean.

Javier Balda

Elena Moreno

La fotografía ha tomado —desde el paradigma del 'instante decisivo' al 'instante del intervalo'—, un papel de representación de narrativas contemporáneas en proyectos planificados que conjugan la sencillez de la observación —mirar, focalizar—, con la complejidad de seleccionar y editar las imágenes.

Este proyecto surgió en Elena Moreno de una revelación personal. Tras años de viajes por el pantano de Yesa en el trayecto habitual Pamplona-Jaca, brotó en ella una "urgente necesidad de parar, bajar y sobre todo compartir". Esa impronta transformó un lugar de paso en un sujeto de estudio y reflexión, una necesidad de búsqueda, recorriendo y observando la convivencia permeable del agua con la vegetación de sus orillas. Posteriormente, durante un año, fotografió el lugar de manera metódica y paciente, siempre de madrugada, capturando un conjunto impecable de imágenes que conforman un retrato del lugar.

La serie, una selección sobre treinta fotografías, es un proyecto que trasciende su valor documental para convertirse en una profunda meditación sobre el paisaje y sobre quien lo observa. Elena lo utiliza como una ficción biográfica, un relato de imágenes secuenciadas que enmascaran un autorretrato íntimo de introspección que, sin desvelarse, convierte ese entorno en un símbolo de una geografía de emociones. Las imágenes evocan un enigma velado por las láminas de agua de un entorno neutro pero inquietante, con una intencionada frialdad a través de las primeras luces del día.

La aproximación de la artista con el medio y sus visitas sistemáticas se asemejan a una acción de *land art*, superando una visión ecológica por el valor de la acción en sí misma. En ella explora diversas ideas visuales: las texturas de la topografía, los reflejos y las transparencias.

Ese panorama de imágenes es una caligrafía visual cercana a la sustancia poética del *haiku*, que refuerza la noción de tiempo y la evidencia de ausencia y pérdida, lo que asoma y lo sumergido. *Hasta donde llega el agua* adquiere entonces una dimensión de belleza y melancolía. Las fotografías permanecerán también como testimonio de un paisaje en transformación por la intervención de obras hidráulicas y viarias, tal como fue capturado por la artista.

Elena Moreno aporta en esta obra su amplia experiencia profesional en ilustración, diseño gráfico, fotografía y periodismo. Además de este, ha expuesto los proyectos *Norte de Etiopía* (2013) y *Orillas* (2016), en Zaragoza y Pamplona.

Javier Balda

Maddi Barber

Gorria, 2020
Película en 16 mm, 4/3, sonido mono, color.
Edición 1/3, más copia de autora. Duración: 22 min.
16 mm-ko filma, 4:3 formatuan, koloretan; soinu monoaurala. 1/3 edizioa eta egilearen kopia.
Iraupena: 22 min.

2019an, Maddi Barberrek Punto de Vista Nafarroako Zinema Dokumentalaren Nazioarteko Jaialdiko X Films proiektua irabazi zuen. Ekimen horren bitartez, Nafarroan entsegu-formako ikus-entzunezko ekoizpen bat sortzeko aukera dute zinema dokumentalaren arloko beren ibilbideari ekin besterik egin ez diotenek, eta izaera berritzaile, bizi eta esperimentalagatik nabarmentzen diren ez-fikziozko ekoizpenak babesten eta saritzen dira.

Sari horri esker, *Gorria* egin ahal izan zuen, zeinak jaialdi nazional eta nazioarteko askotan parte hartu baitu; besteak beste, hauetan: Curtocircuito, Ji.hlava, L'alternativa, Zinebi, Ibiza Cine Fest, Mecal Pro, Trento eta Open City Festival. Euskal film onenaren saria eman zioten Huhezineman, eta epaimahaiaren sari berezia jaso zuen Documenta Madriden. Azpi Kultur Elkartean, Artium Museoan eta La Panera Arte Zentroko Biennal D'Art Leandre Cristòfol bienalean egon da ikusgai.

Film labur hori eskuratzea proposatu zuen berak 2021ean, arte garaikideko obrak eskuratzeko aholkularitza-batzordeko kide bihurtu zenean, ordura arte oraindik ez baitzegoen haren lanik Nafarroako Museoaren bilduman. Pieza hori Museoaren funtsetan sartzeak esan nahi du zinema dokumentala artelan gisa hartzen dela eta Punto de Vista Jaialdiak Nafarroako ikus-entzunezko sorkuntza garaikidea sustatzen duela.

"Gorria" kolorea da euskaraz, baina, Barberrek azaltzen duenez, adjektibo gisa ere erabiltzen da, eta zerbait bizia, bortitza, gogorra, zakarra, basatia, sakona, muturrekoa esan nahi du. Hala ere, *Gorria* filmeko gorriek odolaren biskositate likidoa dute, idi-bihotzen arintasun leuna, edo txingarren eta suaren arintasun goria. Izan ere, haren obran, berez, zuria eta berdea nagusitzen dira. Berdeak dira zelaiak, eta zuriak ardien artilea eta ardien gorputza, esnea, gaztei (oraindik samur daudela) forma ematen dieten oihal eta moldeak, edo itxuraz denbora geldituta daukan natura hil isil bateko mahai-zapia. Izan ere, kontakizuna ez da kronologikoa; zenbait irudi atenporal biltzen ditu, eta 16 mm-an filmatzeko erabakiak atenporalitate hori areagotzen du. Azken hamarkadetako edozein unetan eta Nafarroako Pirinioaurreko edozein tokitan gertatzen ahal ziren, nahiz eta jakin artistaren jaioterrian filmatu zirela, gehienez duela bost bat urte.

Lehen plano motz ugariek konposizioa enkoadratzen dute, eta gertatzen ari den horretatik urruntzen gaituen eremu batera mugatzen dute ekintza: eskuak. Esku horiek pertsonen izen propioak dituzte kredituetan, baina aurpegi gutxi erakusten dituzte. Eskuek eusten dute hiltzeko, markatzeko, jezteko, mozteko, baina baita laztantzeko, babesteko eta zaintzeko ere, eta, egileak dioen bezala, "beste espezie batzuk tratatzeko moduaren zalantzak eta kontraesanak" irudikatzen dituzte.

Marta Arriola

Maddi Barber

En 2019, Maddi Barber gana el proyecto X Films del Festival Internacional de Cine Documental de Navarra Punto de Vista. Es una iniciativa para ofrecer a quienes están comenzando su andadura en el cine documental la posibilidad de realizar en Navarra una creación audiovisual en forma de ensayo, apostando y premiando aquellas producciones de no ficción que destacan por su carácter innovador, inquieto y experimental.

Gracias a este premio pudo realizar *Gorria*, que ha participado en festivales nacionales e internacionales como: Curtocircuito, Ji.hlava, L'alternativa, Zinebi, Ibiza Cine Fest, Mecal Pro, Trento, Open City Festival. Premiada en Huhezinema como mejor película vasca y en Documenta Madrid, donde fue galardonada con el premio especial del jurado. Ha sido expuesta en Azpi Kultur Elkartea, Artium Museoa, y en la Biennal D'Art Leandre Cristòfol, del Centro de Arte La Panera.

Fue este cortometraje el que ella misma eligió y propuso para su adquisición en 2021 tras haber sido seleccionada por la comisión asesora de adquisiciones de arte contemporáneo, porque hasta entonces era una artista todavía no representada en la colección del Museo de Navarra. La inclusión de esta pieza en los fondos del Museo revela la consideración del cine documental como obra artística y el papel impulsor del Festival Punto de Vista en la creación audiovisual contemporánea en Navarra.

Gorria significa rojo en euskera, aunque —explica Barber—, no hace referencia solo al color, sino que también se utiliza como adjetivo y alude a algo vivo, encarnizado, duro, áspero, intenso, profundo, extremo. Sin embargo, los rojos en *Gorria* tienen la líquida viscosidad de la sangre, la aterciopelada levedad de los tulipanes o la ingravidez incandescente de las brasas y el fuego. Quizá porque, en realidad, los colores que predominan en su obra son el blanco y el verde. El verde de los campos y el blanco de la lana que cubre los cuerpos también blancos de las ovejas, de la leche, de las telas y moldes que dan forma a los quesos, blancos aun de puro tiernos, o del mantel de un bodegón silencioso en el que parece que se ha detenido el tiempo. Porque lo que está pasando es una narrativa no cronológica, una serie de imágenes atemporales, enfatizadas por la decisión de filmar en 16 mm, que podrían haber ocurrido en cualquier momento de las últimas décadas y en cualquier lugar del prepirineo navarro, aunque sepamos que se rodaron en su paisaje natal no hace mucho más de cinco años.

Y entre la abundancia de primeros planos cortos, que encuadran la composición encerrando la acción en un marco que nos aleja de lo que está pasando fuera, las manos. Manos que en los títulos de crédito tienen nombres propios de personas, pero que revelan pocos rostros. Son las manos las que sujetan para matar, para marcar, para ordeñar, para esquilar, pero eso no impide que sean manos que a la vez acarician, protegen y cuidan, habitando como dice su autora “las dudas y contradicciones del manejo de otras especies”.

Marta Arriola

José Castiella

Abismo acolchado, 2021
Acrílico / Lienzo.
Akrilikoa / Mihisea.
146×180 cm

Belaunaldi berri batek inolako aurreiritzirik gabeko jarrera irekiarekin berrartu du pintura —etengabeko itzulera—. Ezarritako irudiak eta hizkuntza piktorikoak zalantzan jartzen dituen bitarteko gisa erabiltzen dute, inoiz utzi ez duen leku horretatik, eta beti prest azaleratzeko, dentsitate likido eta materikoen bere izaeragatik.

Jose Castiellak obra xelebre bat prestatu du, eragin benetan desberdinak nahasita; besteak beste, Bosch, J. Pollock, *action painting*, bideojokoak, zientzia-fikzioa eta *anime*a. Paisaia zerebralak edo futuristak deskribatzen ditu, eremu obsesiboak, geometrizatuak, haurren amets-irudien eta interfaze multimodaleko pantaila grafikoen arteko bide-erdi. Pertsonaia kezkagarri eta fluidoz betetako tokiak dira. Nolabaiteko trinkotasunez erabiltzen du pintura, eta handik sortzen dira itxura biomorfikoa eta anaplastikoa nahasten dituzten haren ausazko irudiak. Eragin nabarmena du zoriak haren sorkuntzetan; pinturak berak edukia zehazten du, aurretiko orban eta zipriztinetatik lan egiten duen heinean, aurkikuntza eta ustekabe surrealizatzaileen prozesu batean. Haren lana, hausnartua eta pazientziaz egina, narratiba pseudofiguratibotik definitzen da.

Abismo acolchado pintura espekulatiboaren arloan kokatzen da. Castiellak erabili ohi duen eremu isometriko, gomazko eta modular horretan, eszenak hutsune handi bat deskribatzen du (adibidez, hustubide bat), hark erakartzen dituen zenbait figura irrealetatik hurbil. Materialtasun ezegonkorreko bestiario entomologiko, hibrido eta axolagabe bat duen paisaia bat dirudi, leku biguna, baina mehatxuzkoa, eta Yves Tanguyren formazio onirikoak gogorarazten dizkigu.

Pandemiaren ondotik sortu zen obra, totalitarismo bigun moduko batez hitz egiteko: gizartea gaixo dago eta kaoserantz doa. Horrela, Castiella inkontziente kolektiboaren ezkutuko pultsioak eta beldurra antzematen saiatzen da.

Jorge Latorrek aipatu bezala, honela definitzen du Castiellak bere pintura: “Beti sentitu izan dut lerro mehe batek bereizten dituela pintura eta Marcel Duchampek hain ongi definitutako erretinako amateurismoa; honela zioen: ‘Margolari bat bezain ergela zara’. Pertsonalki, gustuko dut baita ere zalantzan jartzea, sotilki, modernitateak pinturari buruz esaten zuena. Beharbada horregatik da bitartekorik egokiena ez bakarrik munduaz hitz egiteko, baita artearen munduaz hitz egiteko ere”.

Nolabaiteko ironia dago haren jarreran, *dripping*aren materialtasunak bitartekoa zelatatzen duten masen paisaia edo ekosistema baterantz aldatu balitz bezala.

Javier Balda

José Castiella

Una nueva generación ha retomado la pintura —un eterno retorno— con una actitud desprejuiciada y expansiva. La emplean como un medio que cuestiona las imágenes y lenguajes pictóricos establecidos, desde un lugar que nunca ha dejado de ocupar, siempre dispuesta a emerger por su propia naturaleza de densidades líquidas y matéricas.

José Castiella trabaja una obra excéntrica en una amalgama de influencias tan dispares como El Bosco, J. Pollock, la *action painting*, los videojuegos, la ciencia ficción y el anime. Describe paisajes cerebrales o futuristas, espacios obsesivos, geometrizados, a medio camino entre ensoñaciones infantiles y las pantallas gráficas de interfaz multimodal; son lugares poblados de personajes inquietantes y fluidos. Utiliza la pintura con cierto espesor, de la que surgen sus figuras aleatorias de apariencia entre biomorfa y anaplástica. El azar interviene de manera significativa en sus creaciones; la pintura misma va definiendo el contenido a medida que trabaja desde manchas y salpicaduras previas, en un proceso de hallazgos y casualidades surrealizantes. Su trabajo, meditado y paciente, se define desde una narrativa pseudo figurativa.

Abismo acolchado es una obra que se enmarca dentro de su pintura especulativa. Sobre un espacio isométrico —tan habitual en Castiella—, gomoso y modular, la escena describe un gran hueco, como un desagüe, en la cercanía de figuras irreales atraídas por él. Parece un paisaje habitado por un bestiario entomológico, híbrido, despreocupado y de materialidad inestable; un lugar mullido pero amenazante, que nos evoca a las formaciones oníricas de Yves Tanguy.

Esta obra surgió después de la pandemia, para hablar de una especie de totalitarismo blando, expresión de una sociedad enferma que se dirige hacia el caos. Castiella trata de captar de esta manera las pulsiones ocultas y el miedo del inconsciente colectivo.

Castiella, citado por Jorge Latorre, define así su pintura: “Siempre he sentido la delgada línea que separa la pintura del amateurismo retiniano tan bien definido por Marcel Duchamp cuando decía: ‘Eres tonto como un pintor’. Personalmente me interesa también poner en duda, de una forma sutil, lo que la modernidad predicaba sobre la pintura. Quizá por eso sea el medio más idóneo de hablar no solo del mundo, sino también del mundo del arte”.

Hay cierta ironía en su actitud, como si la materialidad del *dripping* hubiera mutado hacia un paisaje, un ecosistema, de masas acechantes a su medio.

Javier Balda

Materia —Materia

Ángel Bados

Shifter I, 2007
Cartón y madera.
Kartoia eta egurra.
19×59×59 cm

Shifter I (2007) obra bizitasun bereziko puntu batean kokatzen da Ángel Badosen (Olatzagutia, 1945) proiektu artistikoaren azkenaldiko ibilbidean. Obra horrek *minimal, arte povera*, Oteiza, Beuys eta beste erreferentzia batzuk elkartzen ditu bere genealogian, eta 1980ko hamarkadaz geroztik Euskadiren eta Nafarroaren testuinguruan garatutako prozesu esperimentalen eragina du. Aztarna hori hainbat artista-belaunaldiren geroko praktiketan ikusten da, baita egilearen irakaskuntza-jardueran ere.

ARCO 2012 azokan aurkeztu zen pieza, eta, kritikarien arabera, edizio hartako obra esanguratsuenetako bat izan zen; gero, *Robando piedras* (Galería MPA, Madril, 2013) eta *Para ambos lados de la frontera* (Galería Carreras Múgica, Bilbo, 2017) erakusketetan jarri zen ikusgai. Horrela, pixkanaka, jendaurrera itzuli zen artista. Prozesuaren hondarrean, Arte Plastikoen Sari Nazionala jaso zuen 2018an.

Obraren formaltasunaren abiapuntu gisa, itxuraz garrantzirik gabeko edo hondakinezko elementuak aurkitzen eta erabiltzen dira —kartoiak eta egurrak—, eta birsinbolizaziorako aukera ikusten dute artearen hizkuntzan. Hemen, material horiek nolabait iragaitzan daude, izan direnaren eta haien errealitate erlazional berrian gertatzen denaren arteko tentsio sotil batean. Kasu honetan, ondoz ondoko keinuen bitartez antolatzen da eskulturaren zentzua; inkurbazioak eta tolesak elkartzeko aukera ematen dute, eta materiaren antolaketak onartzen duenari ematen diote arreta. Halaber, plano kurbatuak gainjartzeak beste ekintza batzuk gogorarazten dizkigu, hala nola estaltzea eta babestea, arretaz pentsatutako keinu afektibo baten ziurtasunak berezko dituenak; keinu hori errepikatuta, nolabaiteko babesa lortzen du. Bere zentzurik klasikoenean ez bezala, hemen, eskultura ez da ez ezagutarazten, ez agertzen, baizik eta ezkutuan dagoen horretarako leku bat ezartzea aukeratzen du.

Obraren izenburuak *shifter* kontzeptua aipatzen du (kommutadorea ingelesez). Kontzeptu linguistiko horrek bere erreferentzia aldatzen ahal du diskurtsoaren arabera, eta enuntziatuaren (esaten dena) eta enuntziazioaren (hizkuntzaren gertaera) arteko distantzia nabarmentzen du. Kasu honetan, eskulturak operadore gisa jokatzen du erakusten duenaren eta jasotzen duenarengan aktibatzen ahal duenaren artean. Keinuen ekonomia horretan, kidetasun, atalase eta tentsioen semantika zabaltzen da, eta obra ez da hainbeste objektu burutu bat, baizik eta indar irekien eremu bat, zeina gai baita konposizioa bera gainditzen duten oihartzunak aktibatzeko. Obra horren azpian, materia printzipio aktibo gisa ulertzeko modu berezi bat dago: ez da eraldaketa jasateko duen aukera bakarrik aintzat hartzen, baita pertzepzioa bera aldatzeko duen ahalmena ere.

Formatu txikia duenez eta zuzenean lurrean jarrita dagoenez, are nabarmenagoa da eskulturak ez duela inposizio espazialik egiten, baizik eta ustekabeak gertatzeko toki batean egon nahi duela ikusgai. Horren haritik, obrak ez du esanahia bereganatzen asertibitateari dagokionez egiten duen ekarpenagatik, baizik eta errealitate gainkodetuaren eta gehiegikeriazkoaren aurrean disidentzia arrazoitua erakusteko duen gaitasunagatik, eta erresistentziarako eta beste pentsamolde batzuk irudikatzeko esparru bihurtzen da.

J. P. Huercanos

Ángel Bados

La obra *Shifter I* (2007) se sitúa en un punto de especial intensidad dentro del recorrido más reciente del proyecto artístico de Ángel Bados (Olazagutia, 1945). Esta obra se inscribe en una genealogía en la que convergen referentes como el *minimal*, el *arte povera*, Oteiza o Beuys, y está atravesada por los procesos experimentales desarrollados en el contexto vasco y navarro a partir de la década de 1980. Una huella que se extiende hacia las prácticas posteriores de diversas generaciones de artistas, señaladas también por la actividad docente del autor.

La pieza, presentada en ARCO 2012 —donde fue señalada por la crítica como una de las obras más significativas de aquella edición— y posteriormente mostrada en *Robando piedras* (Galería MPA, Madrid, 2013) y *Para ambos lados de la frontera* (Galería Carreras Múgica, Bilbao, 2017), acompañó el progresivo retorno del artista a la escena pública, un proceso que culminó en el reconocimiento del Premio Nacional de Artes Plásticas en 2018.

La formalidad de la obra parte del encuentro y el manejo de elementos aparentemente intrascendentes o residuales cartones y maderas , que encuentran en el lenguaje del arte una posibilidad de resimbolización. Estos materiales aparecen aquí en una suerte de tránsito, en una sutil tensión entre lo que han sido y lo que acontece en su nueva realidad relacional. En este caso, el sentido de lo escultórico se articula mediante sucesivas gestualidades, apelando a la incurvación y el pliegue como medios que posibilitan el encuentro, a la vez que atienden a lo que la articulación de la materia consiente. Estas superposiciones de planos curvados remiten también a acciones como cubrir y resguardar, propias de la certeza de un gesto afectivo atentamente meditado, que encuentra en su reiteración una suerte de protección. En oposición a su sentido más clásico, aquí la escultura no se revela ni se desvela, sino que opta por instituir un lugar para lo latente.

El título de la obra hace referencia al concepto de *shifter* (conmutador en inglés), concepto lingüístico que destaca por su capacidad de alterar su referente de acuerdo con el contexto del discurso, enfatizando la distancia entre el enunciado (lo que se dice) y la enunciación (el acontecimiento del lenguaje). En este caso, la escultura se sitúa como un operador entre lo que muestra y lo que es capaz de activar en quien la recibe. En esa economía gestual se despliega una semántica de afinidades, umbrales y tensiones, donde la obra aparece menos como un objeto concluido que como un campo de fuerzas abiertas, capaz de activar resonancias que exceden la estricta composición. En esta obra subyace una particular manera de entender la condición de la materia como principio activo, entendida no únicamente en su posibilidad de ser transformada, sino en su capacidad para alterar la percepción misma.

Su formato de pequeñas dimensiones y su disposición directa sobre el suelo, enfatiza la posición de una escultura que no demanda imposición espacial alguna, sino mostrarse en un lugar en el que lo inesperado acontezca. En ese sentido, la obra no se significa porque lo aporta en términos de asertividad, sino por su capacidad para mostrar una disidencia razonada frente a una realidad sobre codificada y tendente al exceso, para erigirse en un espacio de resistencia y encarnación de otros modos de pensamiento.

J. P. Huercanos

Maite Vélaz

Estatua, 2018
Madera, cemento y pintura acrílica.
Egurra, zementua eta pintura akrilikoa.
170×110×80 cm

Hedatu ondotik, praktika eskultorikoak aurre egin die ingurune horren muga tradizionalei, eta, orain, etengabe nahasten ditu materialak eta diziplinak. Joera horrek ez du ikusten eskultura objektu zehatz eta burutu baten sorkuntza gisa, baizik eta hein batean antieskultorikoak diren pertzepzio eta sentsazioen prozesu eraiki gisa.

Maite Vélazek bizi garen ingurunearen baldintzei buruzko hausnarketa gisa ulertzen du artea. "Egitearen" ekintzak, sorkuntza-prozesuak berak eta hurbilekoari beste esanahi bat emateak protagonismoa bereganatzen dute, eta haren bilaketa formal eta kontzeptualaren oinarria dira; ekintza azken emaitzari gailentzen zaio. Eskultura estankoa eta egonkorra iraultzen du —tradizionalki materialaren iraunkortasunari eta nobletasunari lotua—, mihiztatze-lanak aurkezten baititu, burutu gabeko prozesu bat, material berrerabiliak eta hauskorrak erabiliz.

Estatua obran, artistak pentsarazten digu zer harreman duen objektu funtzionalak egunerokotasunaren eta hondakinaren poetikarekin, eta espazioaren eta subjektibotasunaren arteko elkarrizketa proposatzen du. Halaber, *Estatua* obrak "zeharkatuaren" ideia garatzen du, zeina funtsezko kontzeptua baita Vélazen obran. Artistak materialak "zeharkatzen" ditu hautatzen dituenean: modu afektiboan begiratzen dienean, haiei denbora eskaintzean eta haietan erreferentzia pertsonalak islatzean. Horrela, eskultura bizia sortzen du.

Pieza hau etxeko objektu metatuz osatuta dago: nahita modu desegonkorrean metatutako egurrezko sei mahaik bolumen, tentsio eta hutsuneen jolas iradokitzailea sortzen dute. Arkitektura iragankor horrek zementuzko hamaika pieza ditu, eta modu arbitrarioan txertatzen ditu hutsune libreetan. Pieza horiek familiaren jabetza batetik hartutako obra-hondakinak dira. Keinu hori erabakigarria da: obra-hondakina eraldatzen du, eta beste zentzu eta balio estetiko bat ematen dio.

Egurra —arina, organikoa— eta zementua —astuna, industriala— alderatzeak metafora bat sortzen du, hauskortasunaren eta iraunkortasunaren arteko dialektikarena, aurkitutako objektuaren eta esku-hartze artistikoaren arteko dialektikarena. Horrela, obra elkarrizketa bihurtzen da bere esperientzia sentikorrarekin —bere biografia, haurtzaroko oroitzapenak, irakurgaiak eta topaketak— gurutzatzen diren "garrantzirik gabeko" materialen artean, eta beste indar semantiko bat duen narratiba bisual intimo bat sortzen du.

Javier Balda

Maite Vélaz

La práctica escultórica ha devenido, expandida, en un desafío a los límites tradicionales del medio, caracterizado ahora por una constante mezcla material y disciplinar. Esta tendencia encara la escultura no como la creación de un objeto concreto y concluido, sino como un proceso construido de percepciones y sensaciones en cierta manera antiescultóricas.

Maite Vélaz entiende el arte como una reflexión sobre las condiciones del entorno que habitamos. El acto de "hacer", el proceso creativo en sí mismo y la resignificación de lo cercano, adquieren protagonismo y son la base de su búsqueda formal y conceptual, primando la acción sobre el resultado final. Subvierte la escultura estanca y estable —tradicionalmente asociada a la permanencia y la nobleza del material— mediante una puesta en escena de ensamblajes que remiten a un proceso inacabado, con reutilizaciones y fragilidades.

En su obra *Estatua*, la artista nos invita a pensar la relación entre el objeto funcional y la poética de lo cotidiano y del desecho, proponiendo un diálogo entre el espacio y la subjetividad. *Estatua* desarrolla también la idea de lo "atravesado", un concepto clave en la obra de Vélaz. La artista "atraviesa" los materiales en el acto de seleccionarlos: al mirarlos de manera afectiva, al concederles tiempo y al volcar en ellos referencias personales, haciendo una escultura viva.

Esta pieza es una construcción de objetos domésticos acumulados: seis mesas de madera apiladas en una configuración deliberadamente inestable, generan un sugerente juego de volúmenes, tensiones y vacíos. Esta arquitectura efímera sirve de contenedor para once piezas de cemento —escombros procedentes de una propiedad familiar que es aludida en varios de sus trabajos— que inserta de forma arbitraria en los huecos libres. Este gesto es crucial: transforma el escombro, el desecho, otorgándole un nuevo sentido y valor estético.

La confrontación entre la madera —ligera, orgánica— y el cemento —pesado, industrial— es una metáfora de la dialéctica entre fragilidad y permanencia, entre el objeto encontrado y la intervención artística. La obra se convierte así en un diálogo entre materiales "intrascendentes" que se cruzan con su experiencia sensible —su propia biografía, recuerdos de infancia, lecturas y encuentros— para generar una narrativa visual íntima con una nueva potencia semántica.

Javier Balda

Amaia Gracia Azqueta

Nada debería fallar, 2017-2019
Acero, textil, cemento y esmalte.
Altzairua, oihala, zementua eta esmaltea.
210×180×70 cm. Bloque de 62×25×20 cm-ko blokea

Azken hamarkadetan, gure testuinguruko berrikuntza eskultorikoaren bektore esanguratsuenetako bat bihurtu da Amaia Gracia Azquetaren ibilbidea. Duela gutxiko erakusketetan parte hartu du; besteak beste, *Materiales maternales*, Uharte Zentroaren Uholdeak programaren barruan (2023); Nafarroako Gobernuaren Sorkuntzarako Laguntzek hautatutako proiektuen erakusketa Baluarten (2019); *Nada debería fallar* monografikoa Iruñeko Ziudadelan (2019); eta, berrikiago, *Una ocupación expansiva* Bilbaoarte Fundazioan (2025). Ondorioz, publikoki onartu ahal izan da hizkuntza artistiko garaikideen aukerak zabaltzean oinarritutako ikerketa artistiko baten koherentzia eta indarra.

Hemen aztertzen den obra Ziudadelako azken erakusketa horretan izan zen, eta inflexio-puntua da artistaren bilakaeran. Kalostra Arte Eskola Esperimentalean egon ondotik, Graciaren lana aldatu egin zen: eskultura objektutik edo proiektutik hurbilekotzat jotzen duen ulerkera batetik instalazioranzko irekiera batera jo zuen. Orduz geroztik, haren jardunak lehen planoan kokatzen ditu gauzatze-prozesua, biografiaren garrantzia eta egunerokotasunarekin eta afektibitatearekin erlazionatutako beste materialtasun batzuen erabilera. Aldaketa horretan, eskulturak forma mugatu gisa funtzionatzeari uzten dio, eta hedatzen ari den lurralde bihurtzen da, non denborazkotasunak, keinuak eta material heterogeneoak elkartzen baitira.

Nada debería fallar obrak posizionamendu berri hori laburbiltzen du. Obra ez da objektu autonomo gisa antolatzen, baizik eta askotariko elementuak elkarbizitzan dituen eta sintaxi propioa sortzen duen tresna gisa. Tresna horren bitartez, harremanak antolatzen dira, ez da soluzio formala ematen. Obra espaziotzat hartzen da, non material eta objektuen presentzia hura sostengatzen duten egitura materialekin negoziatzen baita, egonkortasunari eta kontingentziari interakzioan aritzeko aukera ematen dien tentsio-eremu batean. Aldamio horiei ehunak, korapiloak, tolesak eta zatiak gainjartzen zaizkie, keinu errepikatuekin, denbora-metakinekin eta oihartzun biografikoekin.

Testuinguru honetan, balio sinboliko berezia hartzen du tolesaren erabilerak. Alde batetik, eskultura klasikoaren berezko zenbait baliabide ekartzen ditu gogora —oihal eskegia, gainazalen antolaketa eta bolumenaren modulazioa—, eta, bestetik, berrinterpretatu egiten da, erretorika monumentala desaktibatu eta alderdi intimoa eta prozesuala lehenesten dituen ikuspegi garaikide batetik. Horrela, kondentsazio-puntu gisa funtzionatzen du tolesak, eta, puntu horretan, ukipenezko eta egiturazko alderdia gurutzatzen dira; alegia, alderdi biografikoa eta formala. Hura erabilita agerian gelditzen da artistak tradizioa berrikusi nahi duela, baina orainak eskatzen duen dimentsio kritikoari uko egin gabe.

Horrela, *Nada debería fallar* bidegurutze esanguratsu batean kokatzen da: memoriaren eta materialtasunaren artean, formaren eta keinuaren artean, diziplina eskultorikoaren eta beste esparru batzuetara izan duen hedapenaren artean. Obra ez da deklamazio gisa eskaintzen, baizik eta etengabe negoziatzen ari den eraikuntza gisa. Materialak hauskorrak iruditu arren, eskultura egiteko eta pentsatzeko modu propioaren indarra sostengatzen duen horren konplexutasuna hautematen ahal du ikusleak.

J. P. Huercanos

Amaia Gracia Azqueta

La trayectoria de Amaia Gracia Azqueta se ha consolidado, en las últimas décadas, como uno de los vectores más significativos de la renovación escultórica de nuestro contexto. Su presencia en exposiciones recientes —*Materiales maternales*, dentro del programa Uholdeak del Centro Huarte (2023); la muestra de proyectos seleccionados por las Ayudas a la Creación del Gobierno de Navarra en Baluarte (2019); la monográfica *Nada debería fallar* en la Ciudadela de Pamplona (2019); o, de forma más reciente, *Una ocupación expansiva* en la Fundación Bilbaoarte (2025)— ha permitido reconocer públicamente la coherencia y la intensidad de una investigación artística basada en la ampliación de las posibilidades de los lenguajes artísticos contemporáneos.

La obra aquí analizada formó parte de esta última exposición en la Ciudadela y marca un punto de inflexión en la evolución de la artista. Tras su estancia en la Escuela Experimental de Arte Kalostra, el trabajo de Gracia inició un desplazamiento desde una concepción de la escultura próxima al objeto o al proyecto hacia una apertura instalativa. Desde entonces, su práctica pone en primer plano el devenir del hacer, la emergencia de lo biográfico y la incorporación de otras materialidades vinculadas a lo cotidiano y lo afectivo. En ese desplazamiento, la escultura deja de funcionar como forma delimitada para convertirse en un territorio en expansión, donde convergen temporalidades, gestos y materiales heterogéneos.

Nada debería fallar condensa este nuevo posicionamiento. La obra no se organiza como un objeto autónomo, sino como un dispositivo en el que diversos elementos conviven entre sí, generando una sintaxis propia. La noción de dispositivo, entendida aquí como articulación de relaciones más que como solución formal, permite considerar la obra como un espacio en el que la presencia de los diferentes materiales y objetos se negocia con las estructuras materiales que la sustentan, en un campo de tensiones donde lo estable y lo contingente interactúan. Sobre ese andamiaje, se superponen tejidos, nudos, dobleces y fragmentos que incorporan gestos reiterados, depósitos de tiempo y resonancias biográficas.

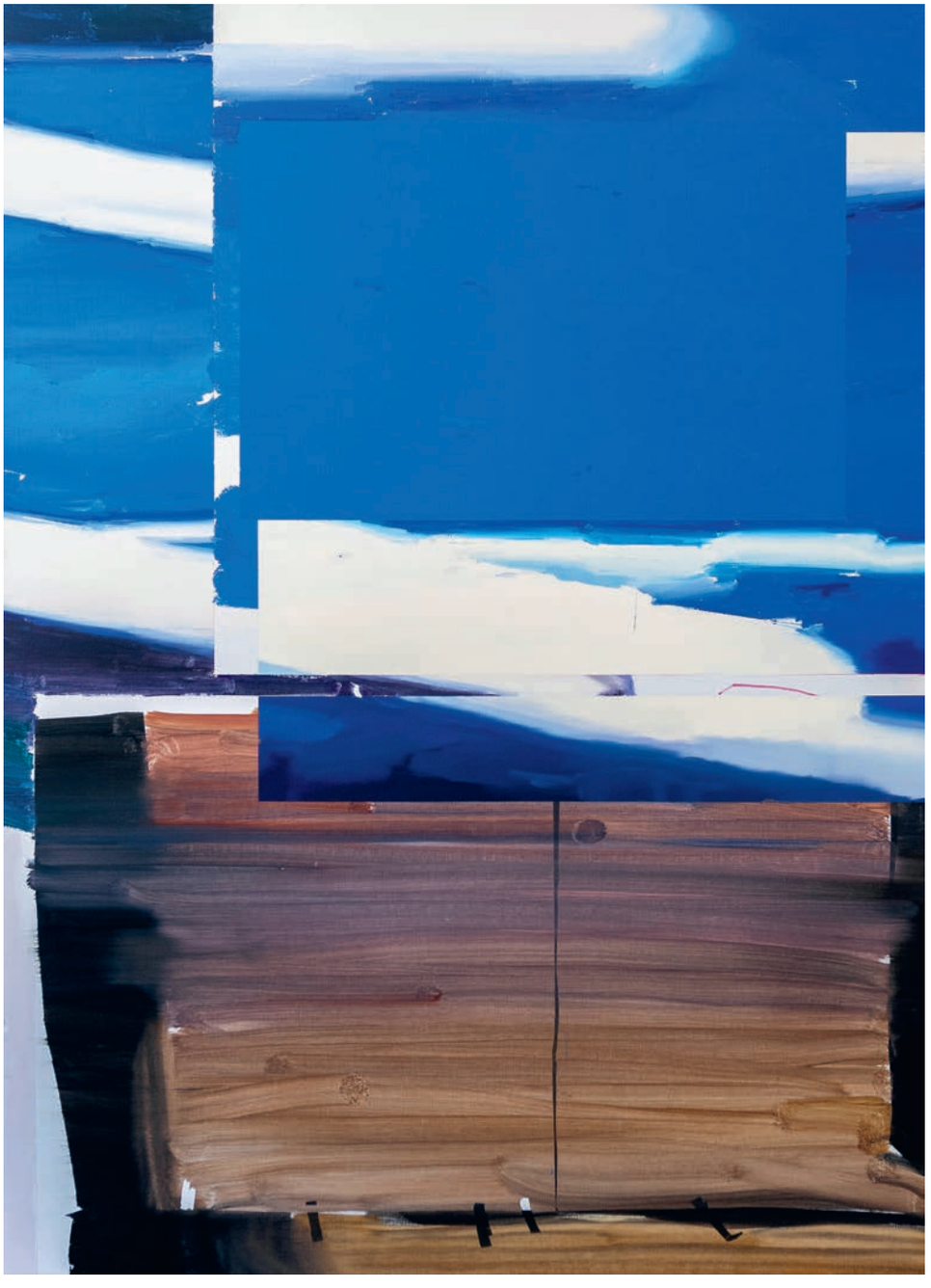
El uso del plegado adquiere en este contexto un valor simbólico particular. Por un lado, remite a ciertos recursos propios de la escultura clásica —el drapeado, la articulación de superficies, la modulación del volumen—, a la vez se reinterpreta desde una perspectiva contemporánea que desactiva la retórica monumental y privilegia lo íntimo y lo procesual. El pliegue funciona así como un punto de condensación donde se cruzan lo táctil y lo estructural, lo biográfico y lo formal. Su uso manifiesta la voluntad de la artista de revisar la tradición sin renunciar a la dimensión crítica que exige el presente.

De este modo, *Nada debería fallar* se sitúa en una encrucijada significativa: entre la memoria y la materialidad, entre la forma y el gesto, entre la disciplina escultórica y su expansión hacia otros territorios. La obra no se ofrece como una declamación, sino como una construcción en permanente negociación, que invita al espectador a percibir la complejidad de aquello que, en la aparente fragilidad de sus materiales, sostiene la potencia de un modo propio de hacer y de pensar lo escultórico.

J. P. Huercanos

Amaya Suberviola

ST23008, 2023
Óleo y rotulador sobre lino.
Liho gaineko olioa eta errotuladorea.
180×130 cm



Margolaritzak, egungo tresna moldakor gisa, egitura- eta espazialtasun-planteamenduak esperimentatzeko bitarteko bat du artista gazteenekin, haien aukera materiko eta sentsorialetatik abiatuta, non irudia bera baita eraikitzen den objektua. Bi dimentsiokoen eta hiru dimentsiokoen arteko kontraesanak ikertzen ditu margolaritza honek.

Amaya Suberviola panorama horretan kokatzen da, eta proposamen horretan pintura erabiltzen du eremu birtualean sortutako aurretiazko prozesuen eta efektu bisualen transposizio material baterako. Hainbat euskarri digitaletan ikertzen du, irudiaren konposizio-aukerak aldatzeko eta biderkatzeko, aldi bereko pantailetako informazio-geruzekin eta irudiak editatzeko softwareekin eredu gisa. Emaitza patchwork bat da, hautatu edo kasualitatez egina, zatikako ebakinak —bere irudietakoak eta beste batzuetakoak— oinarri hartuta, paperaren edo mihisearen euskarrian ezarriak dira, kolore handiko pintura-hizkuntza bat baliatuta, gorputza baliatuz ere.

Lan honetan, *ST23008* (*Pantallas* proiektukoa), Suberbiolak kolorezko masa saturatuak osatzen ditu, planoen gainjartze-efektua eraginez, masak beren artean ezkutatu edo eten egiten direlarik, espazio birtualaren ikus-konbinazio konplexuak espazio errealera eramanez. Koadroaren beheko erdian, pintura trinkotasun zeharrargiko plano arrastatu gisa aplikatzen da, ia zirriborro bat edo aurretiko orban bat balitz bezala, eta hain pinturazkoa den keinu hori eraikiagoa den gainerakoarekin kontrastatean ezartzen da. Plano horrek beste material batzuetara eramaten gaitu —kartoia, zura edo lurra—, hala nola formatu handiko collage metatu batera.

Koloreak bere lanean duen garrantziak lotura estua du lengoaia digitalaren itzulpenarekin eta pinturarenarekin; kontrasteak, argiztapena eta tonu bibratzaileak funtsezkoak dira espazioen interakziorako, *Color Field Painting* delakoaren berrikuspen subjektibo eta garaikide baten gisan.

Koadro honetan, bada egiturazko sistema batetik gertuago dagoen zerbait, asmo bolumetrikoko espazioen narratiba bat, pertzepzio-mekanismo kontziente bat duena, planoaren bi dimentsioko logika desitxuratzen duena eta zirikatze abstraktuaren efektu anbiguoa sortzen duena.

ST23008 lana une adimentsua da Suberbiolaren bilakaeran. Garapen betean dagoen artista horrek lorpen profesional nabarmenak ditu, hala nola duela gutxi eman den Pinturaren BMW 2025 Saria, eta egonaldia New Yorken 2024an, EAEko eta Nafarroako artistei zuzendurik dagoen Guggenheim Bilbao Museoko *Basque Artist Program* programaren bidez. Suberviolaren lanak pintura garaikidearen bizitasuna berresten du, berezko indar eta dentsitatearekin sortzen den ingurune gisa.

Javier Balda

Amaya Suberviola

La pintura, como una herramienta actual y versátil, ha encontrado en los artistas más jóvenes un medio para experimentar planteamientos de estructura y espacialidad desde sus posibilidades matéricas y sensoriales, donde la imagen misma es el objeto de construcción. Esta pintura indaga las contradicciones entre lo bidimensional y lo tridimensional.

Amaya Suberviola se sitúa en este panorama, con una propuesta en la que utiliza la pintura para una transposición material de procesos previos y efectos visuales generados en el ámbito virtual. Investiga en diferentes soportes digitales para alterar y multiplicar las posibilidades compositivas de la imagen, con capas de información en pantallas simultáneas y los softwares de edición de imágenes como modelos. El resultado es un *patchwork* decidido o casual de recortes fragmentarios —de sus propias imágenes y de otros restos— desplazado al soporte de papel o lienzo, con un lenguaje pictórico de intenso color y también de implicación corporal.

En esta obra, *ST23008* (de su proyecto *Pantallas*), Suberviola compone masas saturadas de color en un efecto de superposición de planos, entre ellos se ocultan o se interrumpen, trasladando al espacio real las complejas combinaciones visuales del espacio virtual. En la mitad inferior del cuadro, la pintura se aplica como un plano arrastrado de consistencia traslúcida, casi como un esbozo o una mancha previa, contrastando ese gesto tan pictórico con el resto más construido. Este plano remite a otros materiales —cartón, madera o tierra—, como un *collage* acumulado de gran formato.

La importancia del color en su obra está íntimamente ligada a la traducción del lenguaje digital al de la pintura; los contrastes, la iluminación y los tonos vibrantes son esenciales para la interacción de espacios, como una revisitación subjetiva y contemporánea del *Color Field Painting*.

Hay algo en el conjunto de este cuadro más cercano a un sistema estructural, a una narrativa de espacios de intención volumétrica, con un consciente mecanismo de percepción que desafía la lógica bidimensional del plano y da lugar a un ambiguo efecto de trampantojo abstracto.

La obra *ST23008* es un momento inteligente en la evolución de Suberviola, una artista en pleno desarrollo que ya cuenta con logros profesionales evidentes, como el reciente Premio BMW de Pintura 2025, y una residencia en Nueva York en 2024, con el *Basque Artist Program* del Museo Guggenheim Bilbao, dirigida a artistas del País Vasco y Navarra. Su obra es la afirmación de la vitalidad de la pintura contemporánea como un medio que emerge con fuerza y densidad propias.

Javier Balda

June Crespo

TW, TG (Acanthus I), 2024
Fundición en aluminio y acero inoxidable, fibra de carbono y resina de poliéster, textil, cáncamos y cinchas.
Aluminioaren eta altzairu herdoilgaitzaren galdaketa, karbono zuntza eta poliester erretxina, ehuna, torloju begidunak eta zingilak.
394×99×170 cm

June Crespo Europako azken eskulturako erreferentzia bihurtu da bere ibilbide harrigarriagatik. *Acanthus I* obrak arrakasta horren arrazoietako batzuk jartzen ditu agerian.

2024an ikusi ahal izan zen obra hori *Their weft*, the grass banakako erakusketan, Hagako 1416 aretoan. Erakusketa hori *Vieron su casa hacerse campo* proiektuaren osagarri zen. Urtebete lehenago aurkeztu zuen artistak proiektu hori Mostolesko CA2M zentroan, eta Marc Navarrok komisariatu zuen. Bi lanak Sor Juana Inés de la Cruzen bertso-lerro batzuekin erlazionatuta zeuden ("Y aquellas que su casa / campo vieron volver, sus telas yerba"). Bertso-lerro haietan, kondaira bat agertzen da, Miniasen alabei buruzkoa, zeinak zigortu egin baitzituzten ehungailuetan lanean jarraitu zutelako, festa dionisiakoetan parte hartu ordez.

Mito horretan, oihalak, giza asmamenaren edo industriaren emaitza, metamorfosiz landare bihurtzen dira. Minervarentzako ordaina Bakorentzako ordain bihurtzen da. Metaforikoki, eta June Cresporen lanaz ari garela, eskultoreak aipamen botanikoak egiten ditu une horretan. Itxuraz, horrek talka egiten zuen ordura arte haren proposamenetan nagusi ziren industria- edo etxe-erreferentziekin. Esan didanez, eremu ezagunetik atera nahi zuen, beste erronka bat pentsatu. Landareekin, edo hobeki esanda haien zatiekin, eskala-aldaketa probatuko da, handitzea. Esku artean dugun eskulturan, irisaren, *strelitzia*ren edo akantoaren formetara joko da, zati ñimiño bat hiru dimentsiotan eskaneatuta. Hala ere, ez da hiri-estetika desagertzen, landareak industrial gisa solidotzen baitira.

Móstolesko eta Hagako erakusketak hormekin interakzioan aritzeagatik nabarmendu ziren. Haietan, euskarri bertikala aktibatzea proposatzen zen. Horren haritik, *Acanthus I* paradigmatikoa da. Goialdean eskaladako ainguraketek lotzen dituzten zingila karrakadunei esker, forma zurrunak horizontalean proiektatzen ahal dira. Hertsaduraren eta askatasunaren arteko orekan gaude. Grabitatearen legea obra honetako beste material bat da. Hormak trapezista hegalariei laguntzen dien zamaketari gisa jarduten du. Mota horretako sugestioek eskultura gorputzetik irakurtzera eramaten gaituzte; oso interpelazio zuzena da, eta haren hizkuntzak maila inkontzientean txunditzen du.

Badira June Cresporen berezko beste ezaugarri batzuk *Acanthus I* obran. Adibidez, hutsunera jotzen du, horrek berekin dakarren misterioarekin. Eskultura honetako objektu protagonista ikuslearengana zabaltzen da. Errezeptakulu bat da, baina baita molde bat edo moldearen errebelazio bat ere. Paradoxikoki, obra horien lilura-ahalmena darabiltzaten trukoak erakustean datza.

Ehunak ere behin baino gehiagotan erabiltzen ditu eskultoreak. Hemen ere agertzen dira, eta, gainera, piezaren bereizgarri den kolore arrosa ematen diote. June Cresporen obretako ehunak egunerokotasuna iradoki ohi du, eta beste material zurrunago edo bortitzago batzuekiko erlazio sinesgaitzetan agertu ohi da. Estrategia mota horrek Ángel Badosen obra ekartzen digu gogora, zeina beste erreferentzia bat baita Nafarroako eskulturan.

Alejandro Ratia

June Crespo

La espectacular carrera de June Crespo la ha convertido en un referente de la escultura última europea. *Acanthus I* pone de manifiesto algunos de los motivos de este éxito.

Esta obra pudo verse en 2024 en *Their weft, the grass*, una individual en el espacio 1416 de La Haya. Esta exposición complementaba el proyecto *Vieron su casa hacerse campo*, presentado por la artista en el centro CA2M de Móstoles un año antes, y comisariado por Marc Navarro. Ambos títulos guardaban relación con unos versos de Sor Juana Inés de la Cruz ("Y aquellas que su casa / campo vieron volver, sus telas yerba"), alusivos a la leyenda de las hijas de Minias, castigadas por seguir trabajando en sus telares en lugar de unirse a las fiestas dionisiacas.

En este mito, los textiles, producto del ingenio humano o de la industria, se metamorfosean en vegetales. El tributo a Minerva deviene tributo a Baco. Metafóricamente, y hablando del trabajo de June Crespo, esto se corresponde con un momento en que la escultora introduce alusiones botánicas. Algo que parecía chocar con los referentes industriales o domésticos que venían protagonizando sus propuestas. Se trataba (como ha podido contarme) de salir del terreno conocido, de plantearse un nuevo desafío. Con las plantas, o más bien con sus fragmentos, se ensayará el cambio de escala, la ampliación. Se recurrirá a las formas del iris o de la strelitzia, o del acanto, en la escultura que nos ocupa, partiendo del escaneo tridimensional de una parte minúscula. No obstante, no desaparece la estética urbana, pues lo vegetal se solidifica como industrial.

Las exposiciones de Móstoles y de La Haya se caracterizaron por la interacción con las paredes. En ellas se proponía una activación del soporte vertical. *Acanthus I* es paradigmático al respecto. Cinchas con carraca, sujetas en lo alto por anclajes de escalada, permiten que las formas rígidas se proyecten en horizontal. Nos hallamos en un equilibrio entre constricción y libertad. La ley de la gravedad es un material más de esta obra. La pared actúa como el porteador que auxilia a los trapecistas voladores. Este tipo de sugestiones invitan a una lectura de esta escultura desde el cuerpo, una interpelación muy directa, que hace que su lenguaje cautive a un nivel inconsciente.

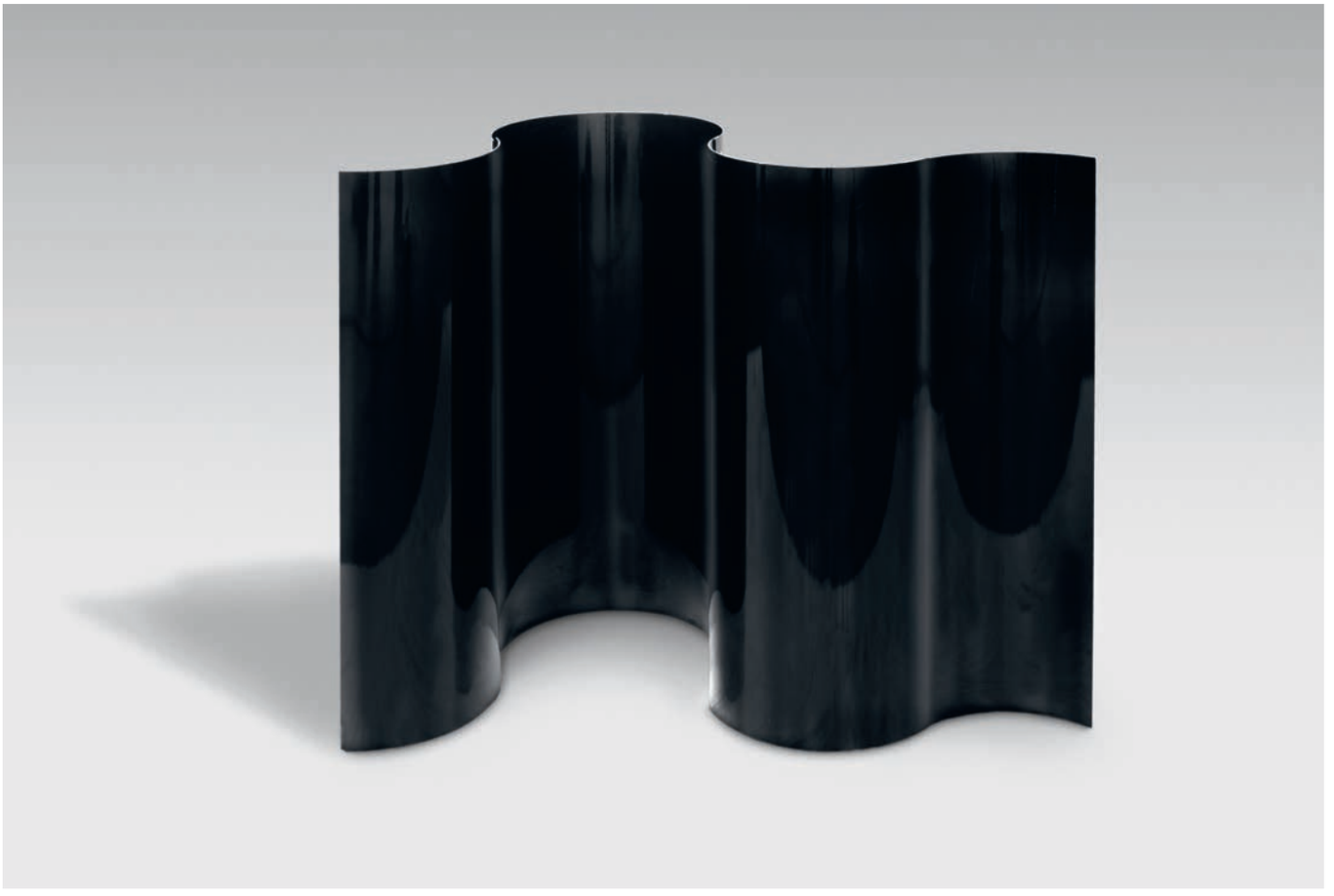
Hay otras características muy propias de June Crespo en *Acanthus I*. Está, por ejemplo, el recurso al hueco. Con todo lo que tiene eso de misterio. El objeto protagonista de esta escultura se abre al espectador. Es un receptáculo, pero también un molde o la revelación del molde. Parte de la capacidad de seducción de estas obras está, paradójicamente, en que revelen sus trucos.

El empleo de los textiles es otro asunto recurrente en la escultora. Aquí también aparece, y aporta, además, el color rosa que singulariza esta pieza. El textil en June Crespo suele aludir a la cotidianeidad, y suele aparecer en relaciones improbables con otros materiales más rígidos o violentos. Es un tipo de estrategia que recuerda la obra de Ángel Bados, otro referente navarro de la escultura.

Alejandro Ratia

Rafa Munárriz

Curva abierta (pantalla), 2020
Planchas de acero y pintura negra.
Modelado por planchas.
Altzairuzko xaflak eta pintura beltza.
Xafla bidezko modelaketa.
100×122×48 cm



Rafa Munárrizek errealitatearekiko konpromisoa proposatzen du eskulturaren bitartez, baina ez du alde batera uzten espazioari buruzko hausnarketa —formalista bakarrik irudi lezakeena—, gizarte-espazioari buruz hausnartzen baitu.

Haren obretako asko ez dira bolumenak, baizik eta elementu mugatzaileak, espazioan ezarritako barrerak. Batzuetan, hiriko eguneroko elementuekin eraikiak ikusiko ditugu (adibidez, itxitura metalikoak), eta, besteetan, marrazki baten garapen bertikal gisa. *Curva abierta (pantalla)*, 2020koa, bigarren motakoa izanen litzateke. Zirkulu baten lau arku ikoniko, segidan jarriak, bide bat osatuko balute bezala, altzairuzko xaflaz egindako hirugarren dimentsiora eramaten dira. "Mugitzen ari den hesi" moduko gisa definitzen du artistak obra hau. Beltzez margotuta dago xafla. Matea da alde bat, eta distiratsua bestea. Aurrealdea eta atzealdea bereizten ditu horrek.

Obra hau hobeki ulertuko da bi erakusketaren testuinguruan. *Espacio Relativo* (2019) Rafa Munárrizen banakako erakusketa bat izan zen, eta Madrilgo Arte Gaztearen Aretoan egin zen, Amerika etorbidean. Han, beste *Curva abierta* bat jarri zen ikusgai. Formalki antzekoa zen, baina haren altzairuzko xaflak beste testura bat zuen, hareaz igurtzita baitzegoen. Erakusketa haren komisario izan zen Johanna Caplliurek azalduko digu haren testuingurua: "Rafa Munárrizek panoplia bat eskaintzen digu, hiri handi bateko forma estrukturalekin identifikatzen ahal dena: kale, etorbide, kalexka eta errepideetako bihurguneak eta zuzenguneak; plazetako eraikuntzak, eraikinak, obra publikoak eta arkitektura partekatuak; zimenduen portaera-elementuak: balizko baoak, ateak, itxiturak, burdin sareak, zoladurak, obrako sareak eta tranpolak".

"Bihurgunearen" bertsio "beltza", Nafarroako Museoarena, Tuteran ikusi zen lehen aldiz, María Forcada Fundazioan. *Tiempo estático* banakako erakusketan ikusi zen, zeina COVIDaren garaian inauguratu baitzen. 2021. urtea. Nahiz eta delako eskultura pandemia baino lehen sortu zen, haren testuinguruak sarbide-zailtasuna eta konfinamendua adierazten zituen, eta aipatutako dualtasun bereizgarriak (beltz distiratsua eta beltz matea, aurrealdea eta atzealdea) telebista-pantailak gogorarazten zituen, barne-mugan.

Tuteran, eskulturarekin batera, marrazki-segida bat ere bazegoen. Han, zirkuituko gaia aldatzen zen.

Kontu hori lasterketetako moto edo autoetarako zirkuitu itxien modeloetatik abiatzen da; zirkuitu horiek kiroletarako baino ez dira, eta zentzugabe samarrak dira. Marrazkiak pixkanaka ireki behar ziren, haien kodea aldatzeko. Eta, kontu berari helduz, gutxienez bi bideotan Munárrizek zirkuituaren ideia aztertzen eta iraultzen du, eta ibilbidetik zerua edo alboetan ikusten dena erakusten du. "Hesi" mugikorraren ideiara itzultzen gara.

Marrazki eta bideo horiek *Curva abierta* eskulturaren ideia argitzen dute. Harena sinpletasun faltsua eta iradokitzailea da, eta hurbilago dago Richard Artschwagerrengandik, autorreferentzialtasun minimalista garbitik baino.

Alejandro Ratia

Rafa Munárriz

Rafa Munárriz plantea un compromiso con la realidad desde la escultura, y esto se da en su trabajo sin abandonar la reflexión sobre el espacio —aquello que parecería ser un asunto sólo formalista—, pues se hace reflexión sobre el espacio social.

Muchas de sus obras no son volúmenes, sino más bien elementos delimitadores, barreras establecidas en el espacio. Las veremos, a veces, construidas con elementos prestados por la cotidianeidad urbana, tal como cerramientos metálicos, y a veces, resueltas como desarrollos verticales de un dibujo. *Curva abierta (pantalla)*, del año 2020, sería del segundo tipo. Cuatro arcos clónicos de un círculo, dispuestos en secuencia, como configurando un camino, se ven trasladados a la tercera dimensión en chapa de acero. Define el artista esta obra como una especie de "valla en movimiento". La chapa está pintada de negro. Mate, por una parte, brillante, por la otra. Ello diferencia entre un atrás y un delante.

Esta obra se entenderá mejor en el contexto de dos exposiciones. Del 2019, *Espacio Relativo* fue una individual de Rafa Munárriz en la Sala de Arte Joven de Madrid, en la avenida de América. Allí se expuso otra *Curva abierta*, formalmente similar, pero donde la chapa de acero, arenada, tenía otra textura. Sobre el contexto de esa exposición, cedo la palabra a Johanna Caplliure, su comisaria: "Rafa Munárriz nos brinda una panoplia que podría identificarse con las formas estructurales de una gran ciudad: las curvas y rectas de calles, avenidas, pasajes y carreteras; las construcciones en plazas, edificios, obras públicas y arquitecturas compartidas; los elementos de comportamiento de las cimentaciones: posibles vanos, puertas, cerramientos, enrejados, pavimentos, mallazos de obra y trapas".

La versión "negra" de la "curva", la que posee el Museo de Navarra, se vio por vez primera fue en Tudela, fundación María Forcada. Fue en otra individual, *Tiempo estático*, que se inauguró en tiempos de COVID. Año 2021. Y aunque la escultura en cuestión fuera creada antes de la pandemia, el contexto en que se vio hablaba de dificultad de acceso y de confinamiento, y la señalada y distintiva dualidad negro brillante, negro mate, delante y detrás, invitaba a pensar en las pantallas televisivas, en una frontera interior.

En Tudela, junto a la escultura, había también una secuencia de dibujos. En ella se producían variaciones sobre el tema del circuito.

Este asunto parte del modelo de los circuitos cerrados para motos o coches de carreras, recorridos puramente deportivos y algo absurdos. Los dibujos planteaban el ir abriéndolos paulatinamente, alterando su código. E incidiendo sobre lo mismo, existen al menos dos vídeos donde Munárriz explora y subvierte la idea del circuito, mostrando el cielo desde el recorrido, o las visiones laterales. Volvemos a la idea de "valla" móvil.

Esos dibujos y esos videos iluminan la idea de la escultura *Curva abierta*. La suya es una falsa y sugestiva simplicidad, más cerca de Richard Artschwager que de la pura autorreferencialidad minimalista.

Alejandro Ratia

Identidad —Identitatea

Xabier Morrás

Cristo amordazado, 1972
Óleo, serigrafía, lienzo, aglomerado, plástico.
Olio-pintura, serigrafia, mihisea, aglomeratua, plastikoa.
Instalación. Medidas variables, aprox.
Instalazioa. Neurri aldakorrak, gutxi gorabehera.
300×250×150 cm

Montaje e instalación de las obras. Exposición de Arte Vasco, Museo de Navarra. Encuentros de Pamplona, 1972.
Obren muntaketa eta instalazioa. Euskal Artearen erakusketa, Nafarroako Museoa. Iruñeko Topaketak, 1972.

Xabier Morrás

El encierro, 1972
Acrílico, esmalte, serigrafía,
banderillas y textil sobre aglomerado.
Donación del autor en 2024.
Akrilikoa, esmaltea, serigrafia,
banderillak eta ehuna aglomeratu gainean.
Egileak 2024an dohaintzan emana.
220×120 cm

Cristo amordazado instalazioa 1972ko Iruñeko topaketen harira Nafarroako Museoan antolatu zen Euskal Artearen erakusketan aurkeztu zuen Xabier Morrásek, eta praktika artistikoaren eta gatazka politikoaren arteko elkargunearen erakusgarri esanguratsuenetako bat da. Artistak hizkuntza plastiko tradizionalen mugak gainditzen zituen egitura bat eraiki zuen berariaz erakusketarako: 6 metrotik gorako egitura bat altxatu zuen obrako aldamioz, gurutze-forman, eta gurutzetik eraistearen irudia gogoratzen zuen oihal handi batekin estali. Patxi Biurrun arkitektoak, Jaime Morrás argazkilariak, Fernando Sáezek eta Pedro Mutiloak elkarlanean ekoiztu zuten instalazioa. Barruan, era guztietako gelak zituen, eta, haietan, Polizia Armatuko bi irudiak, galaz jantzita, ahoa estalitako Kristo baten irudia zaintzen.

Presentzia kokatuen jolas horrek ageriko kontraesan baten aurrean jartzen zuen ikuslea: ordenaren eta tradizio erlijiosoaren bermatzaile gisa agertzen zirenek indarkeria sinbolikoaren eragile zirela erakusten zuten. Horrela, Morrásek hauen arteko tentsioa nabarmentzen zuen: babesa eta hertsadura; ordenaren erretorika eta kontrolaren praktika eraginkorra. Paradoxa hori —Kristo bat, haren irudia babestu behar luketenek isilarazia— frankismo berantiarreko botereak zerabiltzan mekanismoen alegoria bat zen: garai hartan, hitza eta keinua mugatuz mantentzen zen ordena morala. Obran eraiki den irudiaren indarrak ikonografia erlijiosoaren, estatu-agintaritzaren eta gizarte-diziplinamenduaren arteko lotura jartzen du agerian, argitasun benetan kezkagarriarekin.

Instalazioak piztu zuen eztabaida erakusketaren inguruan izan zen gatazka-giroan sartzen zen. Haren komisarioak, Santiago Amónek, obra kentzeko eskatu zion artistari, agintariekin gatazka handiagoa ez izateko. Hala ere, zehaztu beharra dago, Morrásek berak azaldu duen bezala, zentsurak ez zuela agindu espliziturik eman, baizik eta komisarioak berak prebentzioz esku hartu zuela, izaten ahal zituen ondorioen beldur zelako. «Hura ez zuen gobernadoreak eskatu, ezta gobernuaren zentsurak ere; komisarioak berak eskatu zuen [...] Zera esan zidan: "Begira, arazoak ekarriko dizkidazu". Eta, noski, ulertu nuen, eta zera erantzun nion: "Ez da ezer gertatzen; kenduko dut obra". [...] Beraz, borondatez ordeztu nuen obra bat beste batekin». Hala adierazi du artistak topaketei kalterik ez egiteko bere borondate argiaren inguruan. Erabaki horrek agerian uzten ditu erakundeen euren eta praktika kulturalen arteko barne-tentsioak, zeinetan autozentsura bizirauteko mekanismo gisa erabili baitzen.

Xabier Morrás

La instalación *Cristo amordazado*, presentada por Xabier Morrás en la exposición de Arte Vasco organizada en el Museo de Navarra durante los Encuentros de Pamplona de 1972, constituye uno de los episodios más significativos del cruce entre práctica artística y conflictividad política. El artista construyó expresamente para esa muestra un dispositivo que excedía los límites de los lenguajes plásticos tradicionales y alzó una estructura de andamios de obra de más de 6 metros de altura en forma de cruz, velada por una gran tela con la que se evocaba la imagen del descendimiento. Esta instalación —producida con la colaboración del arquitecto Patxi Biurrun, el fotógrafo Jaime Morrás, Fernando Sáez y Pedro Mutiloa— contenía en su interior diversos habitáculos, en los que figuraban dos figuras de la Policía Armada vestidos de gala que custodiaban la imagen de un Cristo amordazado.

Este juego de presencias situadas enfrentaba al espectador a una contradicción evidente: quienes aparecían como garantes del orden y de la tradición religiosa se revelaban como agentes de la violencia simbólica. Morrás subrayaba así la tensión entre protección y coerción, entre la retórica del orden y la práctica efectiva del control. La paradoja —un Cristo silenciado por quienes deberían resguardar su figura— funcionaba como una alegoría de los mecanismos del poder tardofranquista, en el que la conservación del orden moral se sostenía mediante la restricción de la palabra y del gesto. La obra responde a la construcción de una imagen cuya fuerza radicaba en hacer visible, con una claridad inquietante, el vínculo entre iconografía religiosa, autoridad estatal y disciplinamiento social.

La controversia que generó la instalación se inscribió en el clima de conflictos que rodeó a la exposición. Su comisario, Santiago Amón, solicitó al artista la retirada de esta obra para evitar un conflicto mayor con las autoridades. Conviene matizar, sin embargo, como ha explicado el propio Morrás, que no se produjo una orden explícita de la censura, sino la intervención preventiva del propio comisario, quien temía las repercusiones de su presencia. «Aquello no venía del gobernador, no venía de la censura gubernamental, sino del propio comisario[...] Me dijo: 'Mira, me vas a crear un problema'. Y claro, yo lo entendí y le dije: 'No pasa nada, retiro la obra'.[...] Así que sustituí voluntariamente una pieza por otra», ha señalado el artista en relación a su voluntad expresa de no perjudicar la celebración de los Encuentros, una decisión que refleja las tensiones internas de las propias instituciones y prácticas culturales, donde la autocensura operaba como mecanismo de supervivencia.

Ordezko obrak, *El encierro* izenekoak, beste erregistro ikonografiko batean jarri zuen arreta, baina kondentsazio kritikoko gaitasun bera zuen. Pieza horretan, korrikalari bat ageri da, besoak zabalik dituela, ihesaren eta entregaren arteko keinu bat egiten, eta hainbat banderillak zeharkatzen dute. Irudiaren basakeriak jaiaren ohiko ordena alderantzikatzen du: animaliari egin ohi zaiona orain giza gorputzari egiten zaio. Ikuspegi-aldaketa horrek herri-jaiaren eta indarkeria belikoaren arteko esparru anbiguo horretan kokatzen du eszena. Irudiak porrot betean dagoen soldadua dakarkigu gogora, erantzuteko gaitasuna gainditzen duen indarkeriaren eraginpean duela gorputza. Dramatismoa ez du keinuak bakarrik sortzen, baita inkongruentziak berak ere: jaia giza hilketa bihurtzen da, eta agerian jartzen du garaiko bizitza sozialean nagusi zen indarkeria estrukturala.

Bai *Cristo amordazado*, bai *El encierro* errealismo berrien testuinguruan kokatzen dira: haien harira, adierazpide figuratiboaren berrirakurketa kritikoa proposatu zen, eta haren dimentsio politiko eta existentziala nabarmendu. Hala ere, Nafarroan eta Estatuan, *Cristo amordazado* bereziki garrantzitsua izan zen, ikuspegi erabat garaikidetik sortutako lehenengo instalazioa izan zelako: zerabilen hizkuntzak beste esperientzia- eta konfrontazio-eremu bat antolatu zuen, eta, eremu horretan, erresistentzia sinbolikoko eremu bihurtu zen artea, baita garaiko tentsio politikoak islatzeko esparru ere. Testuinguru horretan, irudia ez da isla hutsa, gatazken sorleku baizik, eta hor agerian jartzen da boterearen erretorikak ezkutuan utzi nahi duena.

J. P. Huercanos

La obra sustitutoria, *El encierro*, desplazaba el foco hacia otro registro iconográfico, aunque mantenía la misma capacidad de condensación crítica. En esta pieza, la figura de un corredor con los brazos extendidos en un gesto que oscila entre la huida y la entrega, es atravesada por banderillas que, en su brutalidad, invierten el orden habitual de la fiesta: aquello reservado al animal recae ahora sobre el cuerpo humano. Este nuevo desplazamiento sitúa la escena en un territorio ambiguo entre la fiesta popular y la violencia bélica; la figura recuerda al soldado en plena derrota, con el cuerpo sometido a una violencia que excede su capacidad de respuesta. El dramatismo no procede solo del gesto, sino de la propia incongruencia: la fiesta deviene escenario de sacrificio humano, desvelando la violencia estructural que atravesaba la vida social de la época.

Tanto *Cristo amordazado* como *El encierro* se inscriben en el horizonte de los nuevos realismos, cuya deriva propuso una relectura crítica de la representación figurativa, acentuando su dimensión política y existencial. En el contexto navarro y estatal, sin embargo, *Cristo amordazado* tuvo una importancia adicional por tratarse de la primera instalación concebida desde una perspectiva plenamente contemporánea, introduciendo un lenguaje que articulaba un nuevo espacio de experiencia y confrontación, en el que el arte actuó como espacio de resistencia simbólica y como superficie de inscripción de las tensiones políticas del momento. En este contexto, la imagen no opera como mero reflejo, sino como el lugar donde emergen los conflictos, donde se hace visible lo que la retórica del poder pretende mantener oculto.

J. P. Huercanos

Irati Gorostidi Agirretxe

Contadores, 2023
Película en 16 mm transferido a video digital en 2K (4:3), sonido estéreo, color. Edición 1/3, más copia de autora. Duración: 19 min.
16 mm-ko filma, bideo digitalera transferitua, 2K (4:3) formatuan, soinu estereoa, koloretan. 1/3 edizioa eta egilearen kopia.
Iraupena: 19 min.

Contadores borroka kolektiboei buruzko film bat da; zehazki, 1978ko Espainian metalaren sektorean izandako mobilizazioei buruzkoa.

Film laburra mugarri da Irati Gorostidiren ibilbidean. Lehenik, Cannesko Zinemaldiko *Semaine de la Critique* astean estreinatu zen, eta, gero, Donostia Zinemaldiko Zabaltegi-Tabakalera sailean, nazioarteko beste zinemaldi batzuetan egon ondotik; besteak beste, Curtas Vila do Conde (Portugal) eta *Guanajuato International Film Festival*. Azken horretan, SIGNIS Epaimahaiaren Aipamen Berezia jaso zuen. Kimuak 2022ko katalogoan ere hautatu zuten. 2024an, Nafarroako Museoak erosi zuen, arte garaikideko obrak eskuratzeko aholkularitza-batzordeak aukeratu ondotik.

Zinemagileak duela gutxiko gure historian, Espainiako trantsizio betean, giltzarria izan zen urte batera garamatza, eta erakusten digu gizartearen zati bat bere eskubideen alde borrokatzen ari dela. Edo oraindik borrokatzen ikasten ari dela eta ustez askatasunean borrokatzen ahal dela. Izan ere, 1978ko apirilean, herrialdeko historiako lehenengo hauteskunde sindikal askeak izan ziren. Hilabete batzuk geroago, Konstituzioa aldarrikatu zenean, langileen mugimenduak lan-eskubideak lortu zituen; besteak beste, negoziazio kolektiboa eta greba.

Zaila izanen zen normaltzat jotzea ia 40 urtez ukatu zen askatasun hura. Beharbada horregatik sartzen du Gorostidik elementu anakroniko bat: "vietnamdar" deituriko kopiagailu bat, *Viet Cong*ak erabili zuelako hala deitua eta oso egokia klandestinitatean erabiltzeko. Izan ere, eszenak neurritsuak dira: etxebizitza batean, gazte talde batek panfletoak inprimatzen ditu kopiagailuarekin. Ez dago beldurrik, baina bai aurpegiera serioak, zuhurrak, pentsatzen edo sentitzen dutena oso goraki esatera ausartuko ez balira bezala. Kamera aurpegiz aurpegi eta gelaz gela doan bitartean, bat-batean, neska bat gainetik irakurtzen ari den aldizkari bateko orriek plano osoa hartzen dute, eta hor agertzen diren argazkiek garai hartako gatazka-giroa irudikatzen dute: borroka eta polizia-kontrola ziren nagusi. Irudi horietako bakoitzarekin batera entzuten diren txalaparta-kolpe bikoitzek gogorarazpen edo ohartarazpen sotil gisa durundi egiten dute.

Baina, filmaren hainbat unetan horrelako baliabide dramatikoak erabiltzen badira ere, tonuak, oro har, egiantz handia ematen dio kontakizunari. Hala ere, egileak berak hau dio: "Formaren atzean, ez dago garaia modu errealistan berregiteko asmoa bakarrik. Esanen nuke prozesuaren ondorioa izan dela, eta ez alderantziz".

Edonola ere, garaia deskribatzea lortzen du; hain zuzen ere, langile-borrokaren konbentzimendua eta kolektibitate-sentimendua —ez dakigu zer izen duen pertsonaia batek ere—, baina baita haien kontraesanak eta zalantzak ere. Azkenean, sindikatuen propaganda-kartelak zintzilik dauzkan lokal huts batean, honela dio abesti baten errepikak: *"Rudies give up"* —*Rudie*ok, eman amore—.

Marta Arriola

Irati Gorostidi Agirretxe

Contadores es una película sobre las luchas colectivas, concretamente, sobre las movilizaciones del sector del metal en la España de 1978.

El cortometraje marca un hito en la carrera de Irati Gorostidi, al estrenarse primero en la *Semaine de la Critique* del Festival de Cannes y, posteriormente, en la sección Zabaltegi-Tabakalera del Festival de San Sebastián, después de pasar por otros festivales internacionales como Curtas Vila do Conde (Portugal) y *Guanajuato International Film Festival*, donde ganó la Mención Especial del Jurado SIGNIS. También fue seleccionado en el catálogo de Kimuak 2022. El Museo de Navarra lo compró en 2024 tras haber sido elegido por la comisión asesora de adquisiciones de arte contemporáneo.

La cineasta abre una ventana a un año clave en nuestra historia reciente en plena Transición española, para mostrar una parte de la sociedad que lucha por sus derechos. O que está aprendiendo aun a hacerlo y a creerse que puede hacerlo en libertad. Y es que en abril de 1978 acaban de tener lugar las primeras elecciones sindicales libres de la historia del país. Unos meses después, al promulgarse la Constitución, el movimiento obrero verá conseguidos derechos laborales como la negociación colectiva o la huelga.

Tuvo que ser difícil sentir de forma natural esa libertad negada durante casi 40 años. Quizá por eso Gorostidi se permite la licencia de incluir un elemento anacrónico: una multicopista conocida como "vietnamita" —recibía ese nombre porque la usó el *Viet Cong*—, muy adecuada para usarla en la clandestinidad. Porque las escenas que tienen lugar en el piso donde un grupo de jóvenes imprime con ella panfletos para reivindicar sus ideas son contenidas. No hay miedo, pero sí gestos serios, circunspectos, como si aún no se atrevieran a decir en voz muy alta lo que piensan o sienten. Mientras la cámara se pasea por rostros y espacios, de pronto, las páginas de la revista que hojea una joven, ocupan todo el plano mostrando fotografías que ilustran el momento conflictivo de lucha y control policial que se estaba viviendo. Los golpes dobles de txalaparta que acompañan a cada una de esas imágenes resuenan como un sutil recordatorio o advertencia.

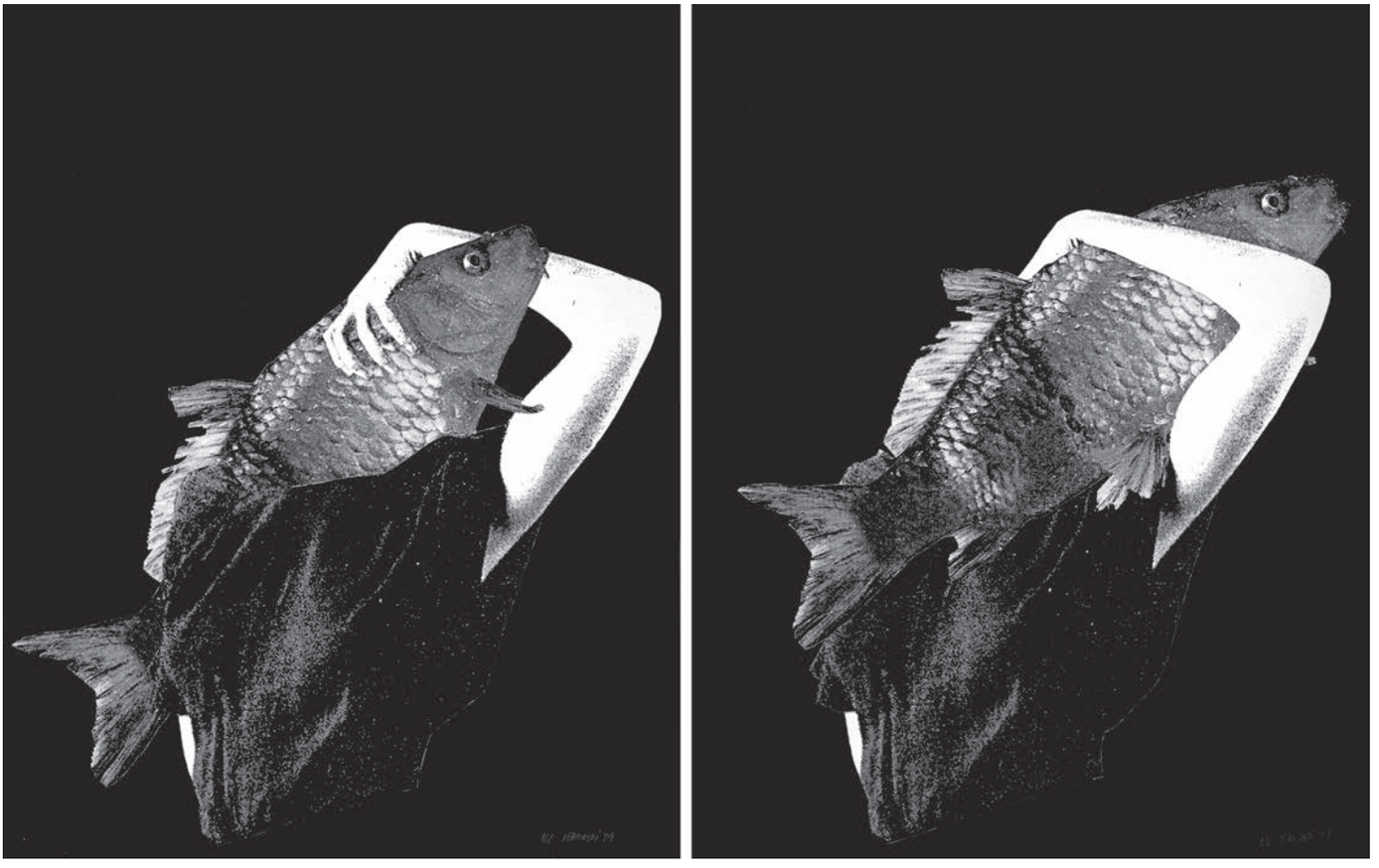
Pero, más allá de este tipo de recursos dramáticos, que los tiene en varios momentos del metraje, el tono general otorga una gran sensación de verosimilitud a la narración, aunque la propia autora dice: "Detrás de la forma, no existe solo una intención de realizar una recreación realista de la época. Diría que el realismo ha sido una consecuencia del proceso, y no al contrario".

En cualquier caso, consigue ser un retrato de la época. Del convencimiento de la lucha obrera y del sentimiento de colectividad —de ninguno de los personajes sabemos el nombre—, pero también de sus contradicciones y de sus dudas. Al final, en un local vacío donde cuelgan carteles propagandísticos de sindicatos, el estribillo de una canción repite: "*Rudies give up*" —*Rudies*, rendíos—.

Marta Arriola

María Otamendi

Autorretrato en dos secuencias, 1994
Cibachrome. Díptico. Ed: 1/6.
Cibachrome. Diptikoa. 1/6 edizioa.
100×80 cm c/u. —bakoitza



2024ko erosketa-batzordearen irizpideetako bat izan zen artista ahaztuak edo ezkutukoak bilatu eta ezagutaraztea, Nafarroan azken mende-erdian arteak izan duen historia hobeki azaltzeko eta osatuago gelditzeko.

Horren adibide dugu María Otamendi. Nafarroako Aurrezki Kutxaren Kultura Aretoko lehenengo zuzendaria izan zen, 1969an, berriki inauguratu baitzen Iruñeko garai bateko Aberriaren Martirien kaleko 29.ean. Nafarroako Unibertsitateko Komunikazio Fakultatean lizentzia lortu ondotik, eremu berri horren buru jarri zen, eta, berehala, erakusketa honetan bertan dagoen Xabier Morrás batu zitzaion, programazioa batera zuzentzeko, harik eta Morrás bakarrik gelditu zen arte. Eremu hark aparteko garrantzia izan zuen tokiko artearen eraldaketarako une berezi hartan. Gero, jarduera artistikoari ekin zionean, Otamendi ikasten hasi zen berriro, eta graduondoko ikastaro bat egin zuen Lovainako (Belgika) Unibertsitateko Gizarte Komunikazioen Zientzien Fakultatean *(Sciences des Communications Sociales)*.

María Otamendi ez da oso artista ezaguna bere sorterrian, gehiena Amsterdamen, New Yorken eta Madrilen bizi izan delako eta, beharbada, bere ondorioak atera dituelako bere obraren bilakaerari eta emaitzei dagokienez.

Hirurogeita hamarreko hamarkadaren erdialdetik, tapiz eta ehun oso konplexu eta finak egin zituen geometrian, ordenan eta idazkeran oinarrituta, serie errepikakor eta instalatibo luzeetan. Geroago, burdina eta kristala erabiltzen hasi zen bere obretan, espazioari eta eskalari buruzko planteamendu kontzeptualagoen harira. Itxura industrial eta objektual samarra zuten, Espainiako eskultura berria agertzearekin batera, bereziki zenbait emakumeren presentzia gero eta handiagoari lotuta; besteak beste, Eva Lootz, Cristina Iglesias, Susana Solano eta Ángeles Marco, zeinekin zenbait erakusketatan egon baitzen, Parisen, Amsterdamen, Madrilen, Basilean eta beste leku batzuetan. Orduz geroztik, etengabeko presentzia artistikoa izan zuen XXI. mendearen hasierara arte.

Autorretrato en dos secuencias obrak erakusten du nola erabiltzen dituen argazkiak eta fotokopiak bere obretan; zehazki, giza irudiaz zihardutenzenbait serietan, interakzioan dauden plano geometriko eta supremazistekin kopiatuak.

Obra honetan, Otamendik bere irudia eraldatu eta arrain batekin ezkutatzen du, bere izaerari buruzko metamorfosi sinboliko —iheskor— eta ironiko bat balitz bezala. Antzeko bi konposizio dira, baina keinua apur bat desberdina da, eta efektu barrokoa dute, tenebrista. Argazki-formalizazioa apaindura gutxikoa da, eta collagearen eta komunikabideen baliabideak erabiltzen ditu; bilbea handitzen du azken irudia testurizatzeko. Obrak independentzia, intimitatea eta identitatea irudikatzen ditu, ezkutuan

Javier Balda

María Otamendi

Entre los criterios de la comisión de compras de 2024, estuvo el de buscar y visibilizar artistas olvidados u ocultos para poder trazar una mejor y más completa historia reciente del arte en Navarra, durante el último medio siglo.

Este es el caso de María Otamendi, quien fue la primera directora de la recién inaugurada Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, ubicada en el número 29 de la antigua calle Mártires de la Patria de Pamplona, en 1969. Licenciada por la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra, se puso al frente de este nuevo espacio al que pronto se sumaría el artista Xabier Morrás —también presente en esta exposición— para codirigir la programación hasta que este quedó al frente en solitario. Aquel espacio tendría una especial relevancia en un momento peculiar para la transformación del arte local. Posteriormente, iniciada en su actividad artística, amplió sus estudios con un curso de posgrado en la Facultad de *Sciences des Communications Sociales* de la Universidad de Lovaina (Bélgica).

María Otamendi es una artista escasamente conocida en su tierra debido a su asentamiento en Ámsterdam, Nueva York y Madrid; quizás también por sus propias conclusiones respecto a la evolución y resultados de su obra.

Desde mediados de los años setenta realizó tapices y textiles con una idea de geometría, orden y escritura, muy complejos y delicados, en extensas series repetitivas e instalativas. Más tarde, incorporó el hierro y el cristal a sus obras en la línea de planteamientos más conceptuales sobre el espacio y la escala, con cierto aspecto industrial y objetual, en consonancia con la irrupción de la nueva escultura española, sobre todo vinculada a una emergente presencia de mujeres, como Eva Lootz, Cristina Iglesias, Susana Solano o Ángeles Marco, con quienes compartió algunas exposiciones por Europa: en París, Ámsterdam, Madrid y Basilea. Desde entonces tuvo una presencia artística continuada hasta principios del siglo XXI.

Autorretrato en dos secuencias es un ejemplo del uso en su obra de fotografías y fotocopias, en varias series que trataban sobre la figura humana, replicadas con planos geométricos y suprematistas, en interacción.

En esta obra, Otamendi transforma su imagen ocultándola con un pez, como una metamorfosis simbólica —escurridiza— sobre sobre su propio ser. Son dos composiciones similares, con una ligera diferencia gestual y un efecto barroco, tenebrista, en una formalización fotográfica austera, con recursos del *collage* y de los *mass media*, aumentando la trama para texturizar la imagen final. La obra denota una representación enmascarada de independencia, intimidad e identidad.

Javier Balda

Txaro Fontalba

Sueñario, 2021
Video. Copia 1/3. Grabación: Mirari Echávarri.
Duración: 17 min 32 s.
Bideoa. 1/3 kopia. Grabazioa: Mirari Echávarri.
Iraupena: 17 min. 32 s.

Obra hau bideo bat da, 2021eko maiatzaren 27an artistak Nafarroako Museoan eman zuen gauean egindako ekintzari buruzkoa. Gau hartan, zaintza-kameren aurrean egin zuen loaren erritu intimoa, Katalaingo baselizatik etorritako XIV. mendeko sarkofago-estalkiaren ondoan. 2021eko irailaren 8an proiektatu zen Museoaren behatokian, gorputzaz eta ahotsaz lagundutako ekintza artistiko batekin batera, Alexandra Baurèsek komisariatutako *9 Soles* zikloaren bigarren edizioaren parte gisa.

Txaro Fontalbak Nafarroako Museoan lo egin nahi izan zuen. Ilargi beteko gau bat aukeratu zuen, eta lastaira fin bat eta burko bat ekarri zituen. 1.6 aretoko lurrean jarri zituen, hareharrizko sarkofago-estalkia ikusgai dagoen plataformaren ondoan. Ohearen luzerak eta burkoaren formak harrizko pieza erreplikatzen zutela zirudien. Pieza hark, bere garaian, ehorzleku laukizuzen bat itxi zuen, bi isuriko estalki modura, bi muturretan eta erdian zeharka beste hiru estalkik ebakitzen zutela.

Saiheska etzan zen, isilik, eta orduek aurrera egin zuten. Villatuertako erliebe prerromanikoak zituen lagun atseden-orduetan. Aretoko argiak itzalita zeudenez eta ez zegoenez inor haiek ikusten edo beren osotasunean haiek azaltzeko diskurtso bat egiten, amets zati huts bihurtu ziren, eta egun-argia itzultzean soilik berreskuratu zuten zentzua. Ekintza hau biltzen duen *Oniria* proiektuaz mintzatzean artistak dioenez, ametsak ere ezin dira ezer izan partekatzen eta kontatzen ez badira. Eta, ametsek bezala —haren hitzei jarraikiz—, iraganeko eskultura-lan horiek ezin osatzen ahalko den puzzle bateko piezak balira bezala agertzen dira.

Sueñario ikusten duenarentzat, ametsa bera fede-kontua izanen da, ez baitugu ikuste ahal, eta ez baitugu ere hari buruz deus jakiten ahalko. Fontalbak lo egiten du, gero ametsa ikertzeko, giza bizitzaren adierazpen lehen eta subjektiboen gisa, sortzeko eta ekoizteko erabateko askatasuneko eta ustekabeko ekintzako eremu gisa; esnatzen denean bakarrik ematen ahalko du haren berri.

9 Soles ziklorako *site-specific* pieza gisa diseinatu zen proposamena. 2021eko edizioan, barruaren eta kanpoaren arteko mugan kokatu zen zikloa, galdera hauei erantzun nahian: Zer dauka Museoak? Eta zer ez dauka?

Artistak eskulturaren, objektualtasunaren eta marrazkiaren hurbileko lurralde batean kokatzen du bere obra, eta gorputza ere —kasu honetan, berea— objektu gisa eta kontzeptu eta ideien edukiontzi gisa ikusten du. Oraingoan, gorputza, museoa eta denbora erlazionatu nahi izan zituen, eta lo egiteko ekintza intimoa toki publiko batera eraman.

Sueñario obrak ez ezik, Txaro Fontalbaren beste obra batzuek ere (esaterako, *Órgano*, 1990; *Venus bellum*, 1994; eta *Sor-rostro*, 2017) Nafarroako Museoan lo egiten dute.

Marta Arriola

Txaro Fontalba

Esta obra es un vídeo de la acción realizada por la artista el 27 de mayo de 2021, durante la noche que pernoctó en el Museo de Navarra, ejecutando el ritual íntimo del sueño delante de las cámaras de vigilancia, para dormir junto a la tapa de sarcófago del siglo XIV procedente de la ermita de Cataláin. Se proyectó el 8 de septiembre de 2021 en el mirador del Museo, acompañado de una acción artística de cuerpo y voz, como parte de la segunda edición del ciclo *9 Soles*, comisariado por Alexandra Baurès.

Txaro Fontalba quiso dormir en el Museo de Navarra. Eligió una noche de luna llena y llegó con una colchoneta y una almohada. Las dispuso en el suelo de la sala 1.6, ocupando el espacio que queda al lado de la plataforma donde se expone la tapa de sarcófago de piedra arenisca. La longitud del lecho y la forma de la almohada parecían replicar la pieza pétrea, que a modo de cubierta a dos aguas cortada transversalmente por otras tres cubiertas en ambos extremos y en el centro, cerró en su día un sepulcro rectangular.

Se tumbó de lado, en silencio, y fueron pasando las horas. Los relieves prerrománicos de Villatuerta le acompañaban en su descanso. Con las luces de la sala apagadas, sin nadie que los visite o hile un discurso para explicarlos en su conjunto, se convirtieron en meros fragmentos de sueño, que solo al regresar la luz de día volvieron a tener sentido. Al igual que los sueños que, como explica la artista al hablar del proyecto *Oniria*, en el que se inserta esta acción, no pueden ser nada si no se comparten y cuentan. Y también como los sueños —y siguiendo sus palabras—, estas obras escultóricas del pasado se muestran como piezas de un puzzle que no podrá ser completado.

Para quien contemple *Sueñario* el sueño en sí mismo será un acto de fe, ya que no podemos verlo, ni nada podremos saber de él. Fontalba duerme para después indagar en el sueño, como manifestación primera y más subjetiva de la vida humana, como espacio de total libertad y acto involuntario de creación y producción, del que solo podrá dar cuenta cuando despierte.

La propuesta fue diseñada como una pieza *site-specific* para el ciclo *9 Soles*, que en la edición de 2021 se posicionó en el límite entre el adentro y el afuera, girando en torno a las preguntas: ¿qué contiene el Museo? y ¿qué no contiene?.

La artista, que sitúa su obra en un territorio afín a la escultura, la objetualidad y el dibujo, concibe también el cuerpo, en este caso el suyo propio, como objeto y contenedor de conceptos e ideas. En esta ocasión quiso relacionar cuerpo, museo y tiempo, trasladando el acto íntimo de dormir a un lugar público.

Junto a *Sueñario*, otras obras de Txaro Fontalba como *Órgano*, 1990, *Venus bellum*, 1994, y *Sor-rostro*, 2017; también duermen en el Museo de Navarra.

Marta Arriola

GIULIA TESTA

menos mal, 2024
Video. Formato wav. Copia 1 /2, más copia de artistas.
Edición: GIULIA TESTA y Akane Saraiva. Grabación: Akane Saraiva.
Idea original: GIULIA TESTA. Duración: 2 m 39 s.
Bideoa. Wav formatua. Kopia 1/2, gehi artisten kopia.
GIULIA TESTA eta Akane Saraiva edizioak. Grabazioa: Akane Saraiva. Ideia originala: GIULIA TESTA. Iraupena: 2 m 39 s.

GIULIA TESTA talde artistiko bat da, Maialen Olite (Iruña, 1996) eta Leire Aranberri (Bilbo, 1993) artistek osatua, soinua ekoiztea eta haien musika-piezak espazio jendaurrean performatzea dute xede. *menos mal* ikus-entzunezko piezan, 2024an egindakoa bera, artistak ageri dira, izen bereko kantua interpretatuz Athletic-ek aurtengo Espainiako Errege Kopa irabazi izana ospatzen ari den jendetzaren artean. Gertaera hori eta bere adierazpen moduak dira pieza garatzeko eszenatokia, eta bertan, egileak, femeninotasunarekin identifika daitekeen gorputz-hizkuntza batekin, espazio publiko eta jai-espazio nagusiki maskulino batean sartzen dira, non haien presentzia hutsak harridura eta disrupzioa eragiten baitu.

GIULIA TESTAren ekintzak umorea, parodia eta jarrera ludikoa konbinatzen ditu —herri-kulturaren aisia-moduei dagokiena— ospakizunaren arau-esparrua iraultzeko. Kantuak eta dantzak, zehaztasun performatiboz hedaturik, jaialdiaren jarraitutasuna geldiarazteaz gain, hura egituratzen duten kode hegemonikoen artifizialtasuna eta zurruntasuna erakusten dute. Ikuspegi horretatik, performance-aren genealogia feministan kokatzen da obra, zeinak gorputzaren askapena eta haren ahalmen urratzailea aldarrikatzen baititu sozialki kodetutako testuinguruetan, ulertuta ekintza disruptibo oro hasten dela norberaren gorpuztasuna abian jarrita.

Piezak elkarrizketa esplizitua du praktika performatibo kritikoaren aurretiazko erreferentziekin: *Little Frank And His Carp* (Andrea Fraser, 2001), *Oblivion* abestiaren bideoklipa, Grimes abeslariarena —artista oso maskulinizatuta dagoen kirol-ekitaldi batera joaten da, aurikularrekin, ezarritako kontakizunaren barruan bere geruza biografikoa sartuta—, GIULIA TESTAk loturak ezartzen ditu performancearen, ikusgarritasunaren eta espazio publikoen jabetze ludikoaren artean. Artium Museoan (2024) aurkeztutako lanak, *Edonor denok inor ez* erakusketaren inguruko jardunaldien esparruan, agerian uzten du estrategia mota horren gaur egungo egokitasuna: performancea ez ikuskizun gisa, baizik eta espazio publikoa desegonkortzen duen eta haren genero-hierarkiak zalantzan jartzen dituen esku-hartze kritiko gisa.

Azken batean, *menos mal* lanak agerian uzten du ekintza performatiboak nola sor ditzakeen hautemate- eta partaidetza-modu berriak feminismoa, pop kultura eta estrategia kritikoa artikulatuz. Lanak gogorarazten du, halaber, espazio publikoa, forma erritualizatu eta kolektiboenetan ere, berreraiki egin daitekeela erresistentzian dauden gorputzen berariazko ekintzaren bidez, eta performatibitateak tentsioaren, emantzipazioaren eta diskurtso kritikoaren katalizatzaile gisa jardun dezakeela.

J.P. Huercanos

GIULIA TESTA

GIULIA TESTA es un colectivo artístico formado por las artistas Maialen Olite (Pamplona-Iruña, 1996) y Leire Aranberri (Bilbao, 1993), dedicado a la producción de sonido y a la performance de sus piezas musicales en el espacio público. La pieza audiovisual *menos mal*, elaborada en 2024, presenta a los artistas interpretando la canción homónima en medio del gentío que celebra la victoria del Athletic de Bilbao en la Copa del Rey de este año. Este acontecimiento y sus formas de expresión constituyen el escenario en que se desarrolla la pieza, en las que las autoras irrumpen, con un lenguaje corporal identificable con lo femenino, en un espacio público y festivo mayoritariamente masculino, en el que su mera presencia genera extrañamiento y disrupción.

La acción de GIULIA TESTA combina humor, parodia y una actitud lúdica —propia de las formas de ocio de la cultura popular— para subvertir el marco normativo de la celebración. El canto y el baile, desplegados con precisión performativa, no solo interrumpen la continuidad de la festividad, sino que revelan la artificialidad y la rigidez de los códigos hegemónicos que la estructuran. Desde esta perspectiva, la obra se inscribe en una genealogía feminista de la performance que reivindica la liberación del cuerpo y su potencial transgresor en contextos socialmente codificados, entendiendo que toda acción disruptiva comienza con la puesta en acción de las corporalidades propias.

La pieza dialoga explícitamente con referencias previas de la práctica performativa crítica: desde *Little Frank And His Carp* (Andrea Fraser, 2001), hasta el videoclip de la canción *Oblivion*, de la cantante Grimes —en la que la artista asiste a un evento deportivo altamente masculinizado con auriculares, introduciendo su propia capa biográfica dentro del relato establecido—, GIULIA TESTA establece conexiones entre performance, visibilidad y apropiación lúdica de espacios públicos. La obra, presentada en Artium Museoa (2024) en el marco de las jornadas en torno a la exposición *Edonor denok inor ez*, demuestra la pertinencia contemporánea de este tipo de estrategias: la performance no como espectáculo, sino como intervención crítica que desestabiliza el espacio público y cuestiona sus jerarquías de género.

En última instancia, *menos mal* evidencia de qué manera la acción performativa puede producir nuevos modos de percepción y participación, articulando feminismo, cultura pop y estrategia crítica. La obra recuerda también que el espacio público, incluso en sus formas más ritualizadas y colectivas, puede ser reconfigurado por la acción deliberada de los cuerpos en resistencia, y que la performatividad puede operar como catalizador de tensión, emancipación y discurso crítico.

J.P. Huercanos

Concha Pasamar

Tiempo de otoño, 2014
17 ilustraciones para la publicación del mismo título (Ed. Bookolia, Madrid, 2020). Carboncillo, lápiz de grafito y pastel sobre papel Canson Mi-teintes.
Izenburu bereko argitalpenerako 17 ilustrazio (Bookolia argitaletxea, Madril, 2020). Ikatz-ziria, grafitozko arkatza eta pastela Canson Mi-teintes paper gainean.
32,5×44,5 cm c.u. —bakoitza / Cubierta —Azala: 32×31 cm

Concha Pasamar

Concha Pasamarren *Tiempo de otoño* (2014) Madrilen merkaturatu zen, 2020an Bookoliak argitaratua. 6 eta 8 urte bitarteko irakurleei zuzenduta zegoen, eta 36 orrialde zituen. Cuatrogatos Fundazioaren Saria jaso zuen 2021ean. Eskuratutako multzoak 14 ilustrazio ditu, orrialde bikoitzekoak: azalerako eta atzeko azalerako ilustrazioak, zirriborro eta gidoi grafikoak, ikatz-ziriz, grafitoz eta pastelez eginak Canson paper gainean, baita aurreko zirriborroak ere.

Segida jarraitu bateko lehenengo albuma da, *Un regalo de invierno* (2024), eta Marián Lariok irakatsitakotik egileak izandako hazkuntza artistikoa islatzen du. Udazkena iritsi dela ospatzen du, intimitatearen eta berrikuntzaren urtaro gisa, eta Iruñean eta Orbaibarko basoetan girotuta dago. Protagonistak, neskato batek, bizipen pertsonalak eta familiakoak irudikatzen ditu; egunerokotasunaren balioa nabarmentzen du, eta malenkonia eta epeltasuna adierazten ditu udazkenez udazken.

Testu poetikoa eskuz egindako ilustrazioekin batera doa, eta gorriak, laranjak eta berdeak erabiltzen ditu hondo lau eta hori argien gainean. Urtaroko altxor diren fruituen usainak, zaratak, argiak eta ukipena nabarmentzen ditu, hala nola gaztaina, ezkur, perretxiko eta irasagarrenak. Ipuinetako toki gisa ageri da basoa; etxe, babesleku gisa. Familia-paseoek eta arratsalde epelek errutina patxadatsua eta denboraren joana gogorarazten dizkigute.

Pasamarrek teknika tradizionala aukeratzen du, eta alde batera uzten du prozesu digitala, naturaltasunari eusteko. Liburuak edertasun iragankorra behatzera bultzatzen du: udazkena esperimentatzea proposatzen dio irakurleari, atzeko azaleko QR kodea eskaneatuta agertzen den koaderno bateko jardueren bitartez, eta basoko altxor ezkutuak aurkitzea sustatzen du. Egilearen arabera, album atenporal bat da; une hutsalen edertasunean jartzen du begirada, eta indar handiz bizitzera animatzen du, bizitza zentzua duten orainaldi txikien segida dela esanez.

Azaletik, ikatz-ziriz eta pastelez egindako lerro solteak dira nagusi ilustrazioetan, eta xehetasunak nabarmentzen dira (adibidez, gaztainak eta ezkurrak), zeinak behin eta berriro agertzen baitira Nafarroako basoetan. Azeriak Orbaibarko paseatzaileei begiratzen die, eta ilustrazio poetikoek denboraren joanarekin erlazionatutako sentsazioak eta oroitzapenak iradokitzen dituzte: erortzen diren hostoak, fruituak, garai desberdinak eta egunean zehar aldatuz doan argia. Irakurleak bere udazkenak ekartzen ahal ditu gogora, ikatzak ematen duen berotasunaren ondoan gaztaina-saltzaileak zerbitzatutako gaztainekin eskuak berotzen dituen bitartean.

Egileak dio intuizioz marraztu zuela, prestakuntza digitalik gabe eta paleta mugatu bat erabiliz; lerroaren adierazkortasuna eta kolorea ikatz-ziriarekin eta pastelarekin lortzen dira. Ilustrazioarekiko grina Grimm anaien ipuinak irakurri zituenean sortu zen, baita Pippi Galtzaluze, Bostak, Tom eta Huckleberry, Jo March, Miguel Strogoff eta beste pertsonaia batzuk ezagutu eta Bargotako belagilearen kondaira eta ahozko beste istorio batzuk entzun zituenean ere. Pintura, zinema, musika, argazkilaritza eta literatura inspirazio-iturri dira, eta haren irudi grafikoak elikatzen dituzte. Materialen hautapena, atmosfera eta proposamen sentsoriala ikusita, baratu eta urtaroa intimitatetik, memoriatik eta kreatibitate pertsonaletik behatu eta esperimentatzera bultzatzen du *Tiempo de otoño* obrak.

Francisco Javier Zubiaur Carreño

Concha Pasamar

Tiempo de otoño (2014), de Concha Pasamar, salió al mercado en Madrid editado por Bookolia en 2020, dirigido a lectores de 6 a 8 años y formado por 36 páginas. Recibió el Premio Fundación Cuatrogatos 2021. El conjunto adquirido abarca 14 ilustraciones a doble página, ilustraciones para cubierta y contracubierta, bocetos y guiones gráficos, realizados en carboncillo, grafito y pastel sobre papel Canson, además de los bocetos previos.

Es el primer álbum de una serie continuada con *Un regalo de invierno* (2024), reflejando el crecimiento artístico de la autora desde las enseñanzas de Marián Lario. Celebra la llegada del otoño como estación de intimidad y renovación, ambientado en Pamplona y los bosques de la Valdorba. La protagonista, una niña, encarna vivencias personales y familiares, resaltando el valor de lo cotidiano y transmitiendo nostalgia y calidez otoño tras otoño.

El texto poético, acompañado de ilustraciones hechas a mano, utiliza rojos, naranjas y verdes sobre fondos planos y amarillos pálidos, enfatizando olores, ruidos, luces y el tacto de frutos como castañas, bellotas, setas y membrillos, que se revelan tesoros de la estación. El bosque se muestra como lugar de cuento; el hogar, refugio. Paseos familiares y tardes cálidas evocan la rutina pausada y el fluir del tiempo.

Pasamar opta por la técnica tradicional, dejando a un lado el proceso digital para mantener la naturalidad. El libro invita a contemplar la belleza efímera y propone al lector experimentar el otoño a través de actividades en un cuaderno accesible por QR en la contracubierta, fomentando el descubrimiento de tesoros ocultos del bosque. Según la autora, es un álbum atemporal que detiene la mirada en la belleza de los momentos insignificantes y anima a vivirlos con intensidad, afirmando que la vida es sucesión de pequeños presentes con sentido.

Desde la portada, las ilustraciones las protagonizan trazos sueltos en carboncillo y pastel, con detalles destacados como las castañas y bellotas, elementos recurrentes de los bosques navarros. El zorro observa a los paseantes en la Valdorba, mientras las ilustraciones poéticas evocan sensaciones y recuerdos asociados al paso del tiempo: hojas que caen, frutos, diferentes edades y la luz cambiante a lo largo del día. El lector puede rememorar sus otoños mientras calienta las manos con castañas servidas por el castañero junto al calor del carbón.

La autora afirma que dibujó de forma intuitiva, sin formación digital y con preferencia por una paleta limitada; la expresividad del trazo y el color se consiguen con carboncillo y pastel. Su inclinación por la ilustración nació de la lectura de cuentos de los Grimm y personajes como Pippi Calzaslargas, Los Cinco, Tom y Huckleberry, Jo March o Miguel Strogoff, además de historias transmitidas oralmente como la leyenda del brujo de Bargota. Pintura, cine, música, fotografía y literatura son fuentes de inspiración que nutren sus imágenes gráficas. La selección de materiales, la atmósfera y la propuesta sensorial convierten *Tiempo de otoño* en una obra que invita a detenerse, observar y experimentar la estación desde la intimidad, la memoria y la creatividad personal.

Francisco Javier Zubiaur Carreño

César Oroz

Un año de talante de Zapatero, 2004
Tira publicada en Diario de Navarra, 12/10/2004
Diario de Navarra egunkarian argitaratua, 2004/10/12

Día Internacional de la Mujer, 2018
Tira publicada en color en Diario de Navarra, 8/3/2018
Koloretan argitaratutako tiroa hemen:
Diario de Navarra, 2018/3/8

Lápiz y tinta sobre papel.
Arkatza eta tinta paperaren gainean.
42×13,5 cm c.u. —bakoitza

César Orozek umorezko zerrenda ugari argitaratu ditu *Diario de Navarra* egunkarian; kasu honetan, ikusgai jarri direnak: *Un año de talante de Zapatero* (ABCren Mingote Saria, 2004) eta *Día Internacional de la Mujer de 2018* (Málagako Prentsa Elkartearen Elgar Saria). 1986az geroztik, aldizkarian kolaboratzen du, eta, 1991tik, "Punto final" atalaz arduratzen da. Atal horretan, umorez, errespetuz eta satiraz aztertzen du gaurkotasun politikoa, soziala eta kiroletakoa, ironia erabiliz ernegazioaren kontrako antidoto gisa. Orozek tratamendu bera ematen die tokiko gaiei eta gai orokorrei, eta haren umore-estiloak berehala eragina izatea eta irakurleak hausnartzea du helburu.

Lehen esandako sariez gain, beste batzuk ere jaso ditu; esaterako, *Más Capas Que Una Cebolla*, Iruñeko Prentsa Elkartearena; *Navarra de Radio*; *Gallico de Oro*, Napardi Elkartearena; *Notario del Humor*, FECO-Spain Umore Grafikoaren Federazioarena eta Alacanteko Unibertsitatearena. Bestalde, Nafarroako Gobernuak Karlos III.aren Gurutzea eman zion 2022an. Gainera, *Lodosako Pikillo Piperraren Kofradiako* eta *Nafarroako Ardoaren Kofradiako* ohorezko kidea da. 2025ean, Círculo de Navarra en Madrid elkartearen *Pañuelo rojo* saria jaso zuen, azken 35 urteetan Nafarroako errealitatearen eta historiaren kronista grafiko gisa aritzeagatik.

Haren binetek ironia eta irakurketa bikoitza dute, eta pertsonaiek ezaugarri fisiko nabarmenduak eta gorputz-adierazkortasun handia dituzte. Askotan, *Un año de talante de Zapatero* zerrendan bezala, hainbat eszenak istorio txiki bat eraikitzen dute, ez bakarrik txiste bisual solte bat. Lehen planoak karikaturan irudikatu beharreko gertakaria aurkeztu ohi dio irakurleari, hala nola urriaren 12ko desfile militarra, eta irudi-testuek iradokitzen dute kontrako ideologiako pertsonaiak daudela; adibidez, errepublikanoak eta Dibisio Urdineko kideak. Bigarren eszenan, umorez erabiltzen da *talante* hitza, Zapaterori oso lotua. Azkenik, elkarren aurka dauden hainbat pertsonaia agertzen dira (karlistak eta liberalak, arabiarrak eta kristauak, erromatarrak eta kartagotarrak, neandertalak eta cromagnonak), guztiak armak hartuta eta elkarrekin desfilatzera behartuta, errezeloz bada ere, Espainian bakeak egiteko dagoen zailtasun historikoa sinbolizatuz.

Día Internacional de la Mujer de 2018 binetan, mezu bisuala eta erreibindikaziokoa nagusitzen da. Gizon batek lur-globoa darama, emakume baten laguntzarekin. "Gran ayuda" ("Laguntza handia") dela esaten dionean, emakumea kexatu egiten da bigarren mailan dagoelako, eta baztertzea erabakitzen du; ondorioz, gizonaren gainera erortzen da pisu osoa. Etsita, bere akatsa onartzen du gizonak, eta "gran compañera" ("adiskide handia") esaten dio emakumeari. Emakumea urrundu egiten da, epel; horrek nabarmendu egiten ditu emakumeak gizartean duen rolaren inguruko eta berdintasuneranzko bilakaeraren kritika. Martxoaren 8a, data garrantzitsua, gorriz azpimarratuta agertzen da Orozen sinaduraren ondoan koloretan argitaratutako zerrendan.

Orozen grafismo pertsonalak, ironiak eta ikuspegi gogoetatsuak estilo berezia finkatzen dute: umore grafikoa erabiltzen du tresna kritiko eta sozial gisa, eta, hurbileko eta errespetuzko begiradarekin, agerian gelditzen da giza arima ulertzeko duen modu burutsua.

Francisco Javier Zubiaur Carreño

César Oroz

César Oroz ha publicado numerosas tiras humorísticas en el Diario de Navarra, en este caso las que se exponen: *Un año de talante de Zapatero* (Premio Mingote de ABC, 2004) y la obra dedicada al *Día Internacional de la Mujer de 2018* (Premio Elgar de la Asociación de la Prensa de Málaga). Desde 1986 colabora en el periódico, y desde 1991 firma la sección "Punto final", donde aborda la actualidad política, social y deportiva con humor, respeto y sátira, utilizando la ironía como antídoto frente a la crispación. Para Oroz, los temas locales reciben el mismo tratamiento que las cuestiones universales, y su estilo humorístico busca tanto el impacto inmediato como la reflexión en el lector.

Además de los premios mencionados, ha sido reconocido con otros como el *Más Capas Que Una Cebolla*, de la Asociación de la Prensa de Pamplona; *Navarra de Radio*; *Gallico de Oro* de la Sociedad Napardi; *Notario del Humor*, de la Federación de Humor Gráfico FECO-Spain y la Universidad de Alicante, y el Gobierno de Navarra le ha distinguido en 2022 con la Cruz de Carlos III el Noble. Además, es miembro honorífico de la *Cofradía del Pimiento del Piquillo de Lodosa* y de la *Cofradía del Vino de Navarra*. En 2025 recibió el Pañuelo rojo del Círculo de Navarra en Madrid por su calidad como cronista gráfico de la realidad y la historia de Navarra durante los últimos 35 años.

Sus viñetas, distinguidas por su retranca y doble lectura, muestran personajes con rasgos físicos acentuados y gran expresividad corporal. En muchas ocasiones, como en *Un año de talante de Zapatero*, la tira se organiza en varias escenas que construyen una pequeña historieta, no solo un chiste visual único. El primer plano suele situar el lector ante el hecho a caricaturizar, como el desfile militar del 12 de octubre, con leyendas que insinúan la presencia de personajes ideológicamente opuestos, como republicanos y miembros de la División Azul. En la segunda escena resalta el uso humorístico de la palabra "talante", muy ligada a Zapatero. Finalmente, aparecen sucesivos personajes enfrentados (carlistas y liberales, árabes y cristianos, romanos y cartagineses, neandertales y cromañones), todos armados y obligados a desfilar juntos, aunque lo hagan con recelo, simbolizando la dificultad histórica de reconciliación en España.

En la viñeta del *Día Internacional de la Mujer de 2018* predomina el mensaje visual y reivindicativo. Se representa a un hombre cargando el globo terráqueo con ayuda de una mujer. Al dirigirse a ella como "gran ayuda", la mujer protesta por su papel secundario y decide retirarse, dejando caer el peso sobre el hombre, quien desesperado reconoce su error y la llama "gran compañera". La mujer se aleja indiferente, enfatizando la crítica al rol femenino en la sociedad y la evolución hacia la igualdad. El 8 de marzo, fecha clave, aparece subrayada en rojo junto a la firma de Oroz en la tira publicada en color.

El grafismo personal de Oroz, la ironía y el enfoque reflexivo consolidan un estilo singular que utiliza el humor gráfico como herramienta crítica y social, con una mirada cercana y respetuosa que revela su aguda percepción del alma humana.

Francisco Javier Zubiaur Carreño

Taxio Ardanaz

Resignados-Etsituak, 2008
Acrílico y pastel sobre papel.
Akrilikoa eta pastela paper gainean.
300×240 cm

Azkenaldiko pinturako joeren artean, etorki neoespresionistako ildo bat dago, bai forman, bai gaietako batzuetan, eta ildo horrek ondare postmoderno gisa iraun du, zeinak aplikazio material bat izan baitu bereizgarri gogoeta indibidualak edo kolektiboak komunikatzeko.

Taxio Ardanazek oinarri formal horietako batzuetatik abiatuta egiten du bere lana. Oinarri horiek pintura, historia, memoria eta identitate politikoaren eta sozialaren arteko gatazka erlazionatzen dituzte. Haren konposizioak malguak eta instalatiboak dira, eta erakusketa-eremura egokitzen ahal dira. Haien bitartez, artea erresistentzia-tresna gisa ikertzen du. Nahasketa sinkretiko batera jotzen du: hiri-irudiak, collageak, panfletoak, pankartak eta horma-irudiak, eta grafiti militanteak eta erreibindikaziokoak. Haiekin guztiekin, pintura kartsuen mundu konplexu bat osatzen du, eraginkortasun bisual eta adierazpen- eta komunikazio-ahalmen handikoa.

Resignados-Etsituak poliptiko bat da. Hura osatzen duten lau margolanek elkarrizketan dihardute, bai fisikoki, bai kontzeptualki. Taxio Ardanazek obrak gainjartzen ditu. Nahita ezkutatzen ditu batzuen eta besteen zatiak, eta entitate berri bat konfiguratzen du: harremanetan jartzean, narratibak gainjarri eta beste testuinguru batean kokatzen dira, eta metafora bisual bat osatzen dute. Bereganatzen dituzten esanahi berri horiek haien esparru indibidualak gainditzen dituzte.

Piezak gatazka- edo ezbehar-irudi bat du, esanahi kriptiko eta balioaniztunarekin; ez litzateke ausartegia izanen gogoraraztea Akteonen pasadizoa: edertasun debekatua ikusi ondotik, bere txakurrek ausiki zioten. Horrez gain, hegazti urduritu bat ikusten da, kurrilo misteriotsu baten antzekoa —zeinak mundukotik haragoko bizitza iragartzen baitu kontakizun mitologikoetan—, hiri-itxura konbentzionaleko beste irudi batez lagundua.

Etsitzeak berekin dakar amore ematea edo errenditzea, jarduteko gai ez izateagatik; hala ere, artistak beste era batera ere ulertzen ahal du etsitzea: aitortzea “nor bere buruarekin bakarrik joan ezin dela” eta artea elkargunea dela eta zaurgarritasuna esperientzia partekatu bihurtzen duela.

Resignados-Etsituak, berez, Gasteizko Artium – Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoan 2008an egin zen *Inguru hurbilak* erakusketa kolektiborako sortu zen. *Resignados-Etsituak* deitu zitzaion, halaber, 2007an Iruñeko Ziudadelako Bolborategian egin zen banakako erakusketa bati.

Javier Balda

Taxio Ardanaz

Entre las tendencias de la pintura más reciente, se mantiene una línea de raigambre neoexpresionista en su forma y en ciertas de sus temáticas que ha permanecido como un legado posmoderno, caracterizado por una aplicación material intensa para comunicar consideraciones individuales o colectivas.

Taxio Ardanaz realiza su trabajo a partir de algunos de esos presupuestos formales que relacionan la pintura, la historia, la memoria y el conflicto de identidad política y social. Sus composiciones flexibles, instalativas y adaptables al espacio expositivo, se expanden hacia una investigación donde explora el arte como herramienta de resistencia. Recurre a una mezcla sincrética de imágenes urbanas, *collages*, panfletos, pancartas y murales, así como grafitis militantes y vindicativos, con los que conforma un complejo mundo de pinturas vehementes, dotado de gran eficacia visual y un notable poder expresivo y comunicativo.

La obra *Resignados* es un políptico de cuatro pinturas que dialogan entre sí de manera física y conceptual. Taxio Ardanaz superpone las obras ocultando deliberadamente partes de unas y otras para configurar una nueva entidad; una metáfora visual de narrativas que se solapan y recontextualizan al entrar en relación, adquiriendo nuevos significados que trascienden sus formatos individuales.

La pieza contiene una imagen de conflicto o percance con un significado críptico y polivalente; no sería aventurado recordar la peripecia de Acteón (que vislumbró la belleza prohibida) mordido por sus perros, y la presencia de un ave agitada, similar a una enigmática grulla —que augura una vida más allá de lo terrenal en los relatos mitológicos— acompañada de otra figura de apariencia urbana y convencional.

Resignarse implica desistir o entregarse por incapacidad de acción; sin embargo, el artista puede entender también la resignación como el reconocimiento de que “es imposible ir solamente con uno mismo”, y que el arte es un espacio de encuentro y confluencia donde la vulnerabilidad se transforma en una experiencia compartida.

La obra *Resignados* fue concebida originalmente para la exposición colectiva *Entornos Próximos* en Artium, Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco de Vitoria-Gasteiz, en 2008. *Resignados* fue también el nombre de su exposición individual en el Polvorín de la Ciudadela de Pamplona, en 2007.

Javier Balda

Este catálogo se terminó de imprimir el 14 de febrero de 2026, año
en el que el Museo de Navarra celebra el setenta aniversario de su apertura y
concluyeron las obras de mejora de la eficiencia energética de su edificio/sede.
Katalogo hau 2026ko otsailaren 14an inprimatu zen. Urte horretan, hain zuzen ere,
Nafarroako museoak hirurogeita hamargarren urteurrena ospatu du, lehendabizikoz
ireki zenetik, eta eraikinaren/egoitzaren energia-efizientzia hobetzeko obrak amaitu dira.

Museos de Navarra
Nafarroako Museoak

MUSEOA
DE NAVARRA
NAFARROAKO

9 788423 537518