

En torno a un premio y a una exposición

1- Gure Artea: diagnostico y reflexión

Los premios Gure Artea del año 2000 generaron polémica en la prensa diaria y en algún suplemento de fin de semana. Alguno de los firmantes de los artículos dudaba sobre las limitaciones geográficas que impone el posesivo "Gure", otros ponían en cuestión el sistema mismo de los premios. En definitiva, el premio artístico más importante de la Comunidad Autónoma Vasca estaba siendo cuestionado otra vez.

En la introducción al catálogo del Gure Artea 2000 la comisaria de aquel año Alicia Fernández escribió lo siguiente: "La exposición del Gure Artea avanza. Se celebra desde hace 20 años y ahora, una vez más, vuelve a presentarse ante el público para hacerse eco de la vitalidad del arte. (...) El arte más innovador de entonces y de ahora aparece en el Gure Artea. Así lo atestiguan las obras y los artistas presentados a todas las convocatorias." Y continuaba con la siguiente aseveración: "Asimismo se constata la dinámica participación mantenida a lo largo de su desarrollo y, si bien el certamen ha evolucionado según etapas y circunstancias variables, su necesidad, valor artístico e interés cultural, social y político queda exento de cualquier duda."

Tengo que confesar que no estoy muy seguro de lo que la autora afirma en esta parte del texto, ya que en los últimos años los premios Gure Artea han sido muy criticados. Las dudas sobre los premios están muy extendidas entre los artistas y han generado polémicas entre los críticos y teóricos del País Vasco como podemos observar en los siguientes textos.

El mismo año 2000, concretamente el 1 de julio, Gabriel Villota escribió lo siguiente en el suplemento cultural Mugalari del diario Gara: "Si el Gure Artea es una muestra de la actualidad creativa en el País Vasco, debería dejarse de premios que sólo buscan la espectacularidad de las cifras, y utilizar ese dinero para producir en condiciones el conjunto de las piezas exhibidas y remunerar dignamente a los artistas que allí participan: una opción quizás de menor relumbrón mediático, pero más seria y honesta a la hora de crear tejido artístico en el país".

Una vez inaugurada la exposición, el 21 de octubre, el mismo autor en una columna de opinión puso en duda la necesidad de unos premios propios en el País Vasco y propuso un nuevo modelo de premio sin limitaciones geográficas: "En principio, el objetivo del Gure Artea fue el de establecer un premio de prestigio entre los creadores plásticos vascos, y para ello se recurrió a un pronombre que indica sentido de pertenencia. En efecto, uno ve así de forma más precisa que, más allá de incentivar el trabajo de los artistas locales, se trata también con ello de construir comunidad, contribuyendo éstos a definir un espacio compartido que es casi la extrapolación de la 'cuadrilla': *gu 'ta gutarrok*. (...) Así pues, planteemos ahora (nunca es tarde) la reconversión del Gure Artea, desde un concepto rigurosamente contemporáneo como es el de la 'desterritorialización', y, puestos a repartir millones, sorprendámonos con que el año próximo éstos los pudieran ganar, por ejemplo, el tailandés nacido en Buenos Aires Rirkrit Tiravanija, o la italiana afincada en Nueva York Vanessa Beecroft, o el suizo residente en París Thomas Hirschhorn (quien, por cierto, ya expuso en Bilbao), ¿no sería fantástico, no habría algo que necesariamente cambiaría en nuestras cabezas, desde el momento en que, también a ellos, pudiéramos considerarlos como *gureak*?"

A pesar de estar de acuerdo con la opinión de Gabriel Villota, hay que preguntarse que aportaría un premio de este tipo a la red artística vasca, ya que si el modelo actual de premio no aporta demasiado a los artistas locales, ¿de qué manera repercutiría un premio fuerte de carácter internacional? Podemos poner ejemplos de otros lugares del mundo en los que se conceden premios a los artistas plásticos, por ejemplo, el premio Turner Prize que se

otorga en el Reino Unido. Este premio tiene una gran repercusión mediática y un gran éxito en el mundo del arte, sin ser un premio internacional.

De la misma manera que Gabriel Villota, Peio Agirre mostraba sus dudas ante el Gure Artea en el mismo suplemento del Gara antes mencionado: "El modelo de concurso estilo al Gure Artea tiene su origen en las políticas de ayuda a los artistas fraguadas en los años 80, un momento en el que la pintura y todo lo que se pudiera colgar en una pared era objeto de reclamo. (...) Hay algunas cuestiones que replantear: ¿Qué lugar tienen los grupos de artistas y colectivos? ¿Qué ocurriría si un artista con 'label' colaborara habitualmente con uno de nacionalidad holandesa, por ejemplo? ¿Y si, en lugar de un holandés, se tratase de un artista de Madrid o de Iparralde?... También habrá lugar para la anécdota: porcentaje de hombres y mujeres, su equivalente en la adjudicación de los premios, representación provincial, el 'factor cancha', artistas que pertenecen a tal o cual escudería (se entiende, galería)..."

En este texto se mencionan las dudas respecto al premio pero el no mencionar posibles soluciones hace pensar en la falta de alternativas a los premios Gure Artea.

El mismo día la crítica sobre la exposición que escribió Miren Jaio tenía como subtítulo la frase "Una crónica dudosa del Gure Artea 2000". También ella, después de mencionar los problemas identitarios que plantea el nombre de los premios se centraba en otro de los problemas de fondo del certamen: "La razón por la que el Gure Artea, como tantos otros certámenes públicos, tiene poco de flamenco y tira más a lo prosaico radica en una cuestión de planteamiento. Y es que el Gure Artea es un premio que, como casi todos, privilegia la idea de pieza. Y eso se nota. Porque, siendo esta crónica aún nonata, la que la firma se pegó unos paseos a placer por las salas del KM: cuánto aire entre las piezas, cerradas pero contiguas las unas a las otras, a veces dialogando tímidamente con la de enfrente, pero, eso sí, todas manteniendo el mayor de los decoros... Y esto, a veces, se agradece."

Por lo tanto el Gure Artea del año 2000 sacó a la luz una serie de problemas que, en un foro abierto en Internet por la Fundación Rodríguez recopiló muchas opiniones casi todas dirigidas a criticar el premio.

Yo mismo en una crítica publicada en el diario Euskaldunon Egunkaria, sin poner en duda el premio, mencioné los problemas que tiene un certamen de este tipo y estaba de acuerdo con Miren Jaio en su crítica a la importancia que se da a la obra en la exposición: "El certamen del Gure Artea depende demasiado de la idea de obra de arte de hace unos años y los premios corroboran esta opinión."

Pero en aquella crítica me hacía eco de otros muchos problemas que planteaba el certamen. Por ejemplo la falta de concreción de la convocatoria, en la que nunca se menciona límite de edad, pero en muchos medios se toma como un premio para el arte joven, de hecho es muy raro que a la selección se presente un artista mayor de 40 años. Tomando como ejemplo el Gure Artea del 2000, de los 25 seleccionados para la exposición, la mayoría habían nacido en la década de los años 60, 14 en concreto, 9 de ellos habían nacido en los años 70, y solamente dos nacieron en los años 1957 y 1958. Esta tendencia se ha ido confirmando y entre los seleccionados de este año la mayoría han nacido en los años 70. Por lo tanto el premio Gure Artea es una muestra de artistas de entre 30 y 40 años, si bien se tiende a otorgar los premios a éstos últimos.

Otro de los problemas que se han constatado estos últimos años es la falta de riesgo en la selección, además de la confusión entre la selección de artistas o de obras, ya que muchas veces se tiende a seleccionar alguna obra de un artista más o menos conocido e interesante sin tener demasiado en cuenta que la obra sea interesante o no.

Por último, la falta de interés y fuerza de muchas de las exposiciones del Gure Artea se deben a que la mayor parte de las obras expuestas suelen ser conocidas por haberse mostrado en exposiciones colectivas o individuales de los artistas seleccionados. Además

muchas veces han sido expuestas en mejores condiciones y en contextos más interesantes para la apreciación correcta de las obras.

En cuanto a los premios, no suele haber grandes sorpresas ya que se reparten entre 10 artistas que lo merecen de entre 30 y 40 años que mencionábamos antes. Cada dos años tres de ellos reciben el premio que si no llega ese año llegará en la siguiente convocatoria.

¿Necesidad de los premios Gure Artea?

La afirmación de Alicia Fernández al comenzar el texto en la que planteaba que los premios Gure Artea estaban fuera de toda duda ha quedado matizada durante estos últimos 6 años. Las críticas van dirigidas en dos sentidos, por un lado el premio tiene problemas de definición y por lo tanto puede cambiar, (y de hecho pienso que el cambio es una característica positiva del certamen), o por el contrario la fórmula de los premios en artes plásticas no tienen vigencia hoy en día y deben desaparecer.

La primera alternativa no cuestiona el premio en sí y adaptando el certamen a los cambios necesarios aceptaría la convocatoria y los premios. La otra por el contrario opina que la fórmula de los premios es obsoleta y los nuevos tiempos del arte necesitarían nuevas estructuras e infraestructuras ya que los premios serían una fórmula que los años 80 continuaron de modelos decimonónicos, como planteaba Peio Agirre.

Creo que esta segunda postura tiene un pequeño problema de razonamiento mínimo de los argumentos que la apoyan. La pregunta inmediata sería: ¿por qué no son válidos los premios hoy en día? Se argumenta que el arte ha cambiado, pero eso no quiere decir que haya cambiado totalmente, o que un premio no se pueda adaptar a los cambios. Además, ante la falta de políticas de ayudas al arte, los premios pueden considerarse como una buena ayuda tanto económica para el artista como de promoción para el arte y los artistas, sobre todo hasta que se pongan en marcha las “nuevas” infraestructuras que requeriría ese “arte nuevo”.

Deberíamos analizar las distintas fuentes de ingreso de los artistas en la actualidad y nos damos cuenta que, además del mercado privado, las ayudas públicas son una vía válida para corregir las “deformaciones” que inevitablemente surgen en el sistema de galerías. Normalmente cualquier sociedad civilizada piensa que es oportuno ayudar el trabajo de los artistas y muchas veces, estas políticas sirven de indicadores del nivel cultural de una sociedad.

Pero las ayudas de las instituciones públicas pueden ser diferentes. Por un lado algunas prefieren organizar premios que promocionen a los artistas (y por que no decirlo, a ellas mismas) además de ayudarlos económicamente; otras prefieren comprar obra, y finalmente, otras dedican parte del presupuesto de promoción cultural a las ayudas a la creación. Incluso hay instituciones que combinan algunas de ellas o las tres.

Todas estas formulas tienen algo a su favor como en contra. Como ventaja no podemos obviar la capacidad de promoción y la fama de los premios. A mi modo de ver, una de las mayores ventajas que introdujo Xavier Sáenz de Gorbea en la reforma del Gure Artea en 1996, además de la desaparición de disciplinas y jerarquías en los premios, fue la organización de una exposición para los premiados fuera del País Vasco. Aún hoy en día, es una de las pocas iniciativas de las instituciones para la promoción de los artistas fuera del País Vasco.

Podemos preguntarnos cuál es, entre las fórmulas antes mencionadas, la más apropiada para la promoción artística. En mi opinión las ayudas a la creación serían las más interesantes, a pesar de que las ayudas oficiales no dan para todos y de que los artistas cada vez acuden menos a ellas.

De todas formas, parece que cada una de las fórmulas antes mencionadas pueden tener objetivos diferentes. No es habitual que un artista consagrado y que tiene más o menos

dirigida su carrera solicite ayudas a las instituciones. Por otra parte, es difícil que un artista joven o que está haciéndose camino gane un premio como el Gure Artea. Por fin, las políticas de adquisición, en caso de que las haya, pueden servir para comprar arte a artistas reconocidos que no soliciten ayudas ni tengan la posibilidad de recibir un premio Gure Artea, por ejemplo.

Es posible, y quizá deseable, que una combinación apropiada de las tres fórmulas pueda servir para la promoción artística, ayudar a los artistas y al arte.

2- Exposición del Gure Artea 2006

Dejando a un lado las polémicas y reflexiones generales sobre el premio, ¿qué es lo que nos ofrece la exposición del Gure Artea 2006?

Lo primero que podemos observar es la variedad en las propuestas. Hay muchas líneas de investigación y trabajo en la práctica artística del País Vasco hoy en día, tanto si nos fijamos en las técnicas empleadas, como en los contenidos y discursos ofrecidos. Esta exposición es, por lo tanto, producto de esta variedad. Encontraremos artistas de distintas edades, a pesar de que son mayoría los nacidos en los años 70, concretamente 10 entre los 16 seleccionados. También encontraremos variedad en los artistas que utilizan los medios tradicionales y otros más difíciles de clasificar en un medio u otro, como veremos seguidamente.

Hoy en día es difícil clasificar los trabajos de los artistas por la utilización de los medios, ya que un mismo artista puede utilizar más de un medio dependiendo de sus intereses. Veremos cómo puntualmente un artista puede utilizar la pintura, el dibujo, la escultura, la instalación, la música, la fotografía, el video, la acción, o la combinación de algunas o de todas ellas.

A pesar de ello, en la exposición podemos notar el predominio en la utilización del audiovisual y el dibujo. Al dibujo le ha costado tomar plena autonomía, pero en los últimos años se ha puesto al nivel de otras disciplinas, e incluso, por encima de muchas de ellas, por lo menos en algunos círculos. La apariencia de inmediatez, su inmaterialidad y la necesidad de nuevos planteamientos para su exposición, han puesto de moda al dibujo en la escena internacional lo que hasta hace unos años era considerado como de segunda categoría. Abigail Lazkoz, Juan Pérez, Charo Garaigorta, Txuspo Poyo, la pareja formada por Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum y Jeleton han colocado sus dibujos en la exposición solos o en compañía de alguna proyección.

Por otra parte, dar movimiento al dibujo también a pasado a primera plana en el arte de estos últimos años y, podemos decir que los videos de animación o las obras de arte que emplean algún tipo de animación están de moda. Las obras de Itziar Barrio, Charo Garaigorta, Mikel Louvelli y Txuspo Poyo son ejemplos de esta nueva situación (quizá no tan nueva).

El video es también otro de los elementos a tener en cuenta en la exposición, por ejemplo el divertido juego de Miren Arenzana y la interpretación del espacio social del video de Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum, éste último introducido en una instalación.

A pesar de la preeminencia del dibujo y de los medios audiovisuales no podemos olvidar otros medios representados por medio de obras interesantes como la pinturas de Iñaki Grazena, Aitor Lajarin e Ismael Iglesias.

Es posible que la escultura se haya mimetizado en la reflexión sobre el espacio por medio de la instalación como podemos ver en los ejemplos de Mainer Lopez, con su alteración blanca del espacio; la combinación de pintura y otros materiales de Aitor Lajarin; los objetos, mensajes y la implicación del espectador de Asier Mendizabal y los escenarios de acontecimientos de Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum.

Por último, después del auge de la fotografía estos últimos años, parece que ha vuelto a su cauce y el tiempo en que todas las imágenes fotográficas han sido consideradas válidas ha pasado definitivamente, por lo que solamente las propuestas más interesantes han perdurado. En la exposición podemos ver algunas de estas propuestas como la serie de Aitor Ortiz, con sus monumentales espacios vacíos y el proyecto de Begoña Zubero, sobre la memoria de los espacios urbanos como escenarios de acontecimientos humanos.

Pero una clasificación basada en los medios empleados no es suficiente para entender la práctica artística actual por lo que me gustaría entrar en contenidos y significados de las obras expuestas, ya que la simple apariencia formal no termina de dar sentido al arte.

De una forma o de otra las obras que exploran el medio dominan la exposición. La posibilidad de examinar el contexto se puede observar en muchas de las obras expuestas, por ejemplo los dibujos y otras obras de Juan Perez Agirregoikoa, utilizando la ironía, tratan de reflexionar sobre la sociedad en la que estamos inmersos, la memoria, la política, las posturas sociales, la religión, etc. Algo parecido pasa con los dibujos y el video de Txuspo Poyo, a pesar de no utilizar la ironía, la ambigüedad y subjetividad aparecen con fuerza en sus trabajos.

La obra de Asier Mendizabal tiene un componente político más pronunciado. Para entender el contexto que nos rodea es imprescindible revisar lo sucedido en los últimos 20 años y por ello Asier Mendizabal revisa las ideas en las que se ha basado el mundo occidental hasta estos últimos años, para saber en que lugar y cómo están. Las imágenes de Charo Garaigorta, a pesar de ser más poéticas, tienen una inquietud social o son un gran interrogante sobre lo que ocurre en este mundo al que hemos llamado global. La inmigración es un tema que Charo analiza en sus dibujos y animaciones, desde el punto de vista de la mujer, para tomar conciencia de uno de los temas pendientes de nuestro mundo, como es el hecho de que los derechos humanos no hayan llegado a todos.

La instalación de Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum analiza el medio más cercano a nosotros. La ciudad es el escenario de nuestras vidas, pero ¿cómo son las redes que teje la ciudad en torno a nosotros? Al comenzar una vida en una casa nueva creamos unas relaciones nuevas con el espacio, pero no solo privado, sino también con el espacio público que se extiende en torno a nosotros.

Las fotografías de Begoña Zubero constituyen un proyecto interesante. La memoria es uno de los aspectos que nuestra sociedad rechaza, pero por ejemplo la vida que se desarrolla en la capital de Polonia tiene unos antecedentes e indudablemente tendrá unas consecuencias. La fotografía ha estado siempre muy unida a la representación de la memoria, a pesar de que en los últimos años se ha expandido a otras muchas temáticas, pero aún creo que sigue siendo un medio adecuado para llevar a cabo este tipo de proyectos.

Otro grupo de artistas trabaja en los límites del medio en el que se mueve y analiza el papel del artista en la infraestructura cultural. Iñaki Grazenea, Ismael Iglesias y Aitor Lajarin continúan buscando las posibilidades de la pintura. Casi todos ellos trabajan con la pintura expandida en el espacio y buscan nuevas maneras de relacionar sus obras con el espacio expositivo. Iñaki Grazenea e Ismael Iglesias, cada uno a su modo, analizan la situación de la imagen ante las nuevas tecnologías. Ambos se afanan en crear espacios pictóricos, espacios construidos que parten de espacios virtuales. Ambos ensayan la posibilidad de la abstracción ante las imágenes fotográficas o informáticas.

Las instalaciones de Aitor Lajarin son redes repletas de fragmentos, pero en vez de hacer frente a las imágenes que aporta la red tecnológica, investiga sobre las redes y relaciones que crea la trama urbana y social.

Las fotografías de Aitor Ortiz al mismo tiempo que tratan sobre el medio fotográfico, en el sentido de indagar en las posibilidades que la fotografía ofrece para la creación de

espacios reales, quiere subrayar la función estética de la obra de arte. Sin la presencia humana, pero con estructuras creadas por el hombre se construyen imágenes de gran belleza para maravillar, deleitar, preocupar e impresionar al espectador.

Como Aitor Ortiz, las obras de todos estos artistas persiguen unos objetivos poéticos, de manera más lírica en el caso de Aitor Ortiz, más ligada a la pintura en las obras de Aitor Lajarin, Ismael Iglesias e Iñaki Grazeña.

Deberíamos de incluir las obras de Mainer Lopez dentro de este apartado, ya que suelen tener características formales fuertes. Pero parece que se sirve de ella para subvertir ese mismo aspecto formal. La pintura expandida en el espacio ha sido una de las características más comentadas de la obra de Mainer Lopez durante estos años, pero ha sido muchas veces un instrumento para cambiar o reflexionar sobre el espacio y por lo tanto, cuando ha desaparecido el color, la artista está trabajando con el espacio mismo, sobre todo para indagar sobre sus contradicciones internas. La obra de la exposición es un espacio inútil, quizá un no espacio, blanco y repleto de obstáculos, una obra que se rebela ante las clasificaciones de escultura, instalación o pintura.

Miren Arenzana emplea la ironía, tal como lo hace Juan Perez Agirregoikoa, para realizar un divertido video sobre el papel del artista. El video de Miren refleja muy bien cómo el juego se puede convertir en reto o competición por medio de la construcción manual de un pequeño objeto, que se podría tomar como metáfora del arte y el artista, o quizá mejor, todo el video en su conjunto, como la metáfora de la banalidad del mundo del arte.

Hay otro grupo de trabajos donde la subjetividad es mayor. Los dibujos de Abigail Lazkoz y de Jeleton por una parte y las animaciones de Itziar Barrio por otra, reflejan un mundo más personal, una voz más subjetiva, con una identidad individual más reforzada que en otras obras de la exposición.

Por último los videos de Mikel Louvelli comparten características con muchas de las obras anteriormente mencionadas. Al mismo tiempo que comparte la mirada subjetiva de los anteriores, se adentra en la búsqueda de las estructuras internas del lenguaje audiovisual, sobre todo del tiempo, con la repetición continua de una acción simple. Por otro lado las imágenes de caídas de piedras o de edificios pueden ser interpretadas desde un punto de vista político o social ya que una de las obras presentadas al mismo tiempo que éstas se titulaba *Garai Txarrak (Malos Tiempos)* y trataba sobre la video vigilancia y actos violentos de jóvenes en la calle.

Obras de la exposición

Dejando las consideraciones generales sobre los artistas y sus obras, me gustaría comentar más concretamente las obras expuestas en este Gure Artea 2006. Para ello comenzaré con el video de Miren Arenzana titulado *Heart's game*. La obra puede interpretarse de distintas maneras, por un lado se vale de cierta estética de los años 60 para introducir la ironía. Por otra parte puede ser una metáfora de las relaciones de pareja valiéndose de la imagen del arte. Los asuntos del corazón se comparan con la construcción o el diseño de un objeto y este hecho es lo que introduce la competición entre el hombre y la mujer. ¿Quién de los dos será el que construya el objeto más rápidamente? Ella es la que vence el reto ya que su mirada ha vencido al hombre y es la que consigue montar el objeto en cuestión.

Si podemos interpretar este video como el reto entre cuestiones personales o de las relaciones privadas, no podemos dejar de lado una interpretación asociada al mundo del arte como he mencionado anteriormente. Normalmente el ser artista resulta ser un reto y en esa lucha no es lo mismo ser hombre que mujer.

La utilización de la música y la sucesión de planos dan lugar a un video dinámico y simpático, pero lo que aparentemente es algo superficial esconde unas intenciones bastante profundas.

Muy diferentes son las animaciones de Itziar Barrio. Como hemos dicho anteriormente, se pueden encuadrar en el plano de la subjetividad, pero la manera de expresar lo que quiere decir y sobre todo, la generalización que toman los significados por medio de unos simples dibujos añaden interés a los videos *No te alcanzo* y *Amaren gauzatxoak* (*Cositas de mama*).

No te alcanzo es una bella imagen de la imposibilidad. Por medio de unos dibujos simples un cuerpo de un hombre quiere alcanzar una silla que es parte de su propio cuerpo, así pues un gesto diario sencillo se vuelve imposible para el hombre silla. Por medio de la habilidad en la utilización de los medios audiovisuales sufrimos junto al hombre sentado en el suelo que no puede alcanzar la silla y nos identificamos como seres llenos de imposibilidades.

Amaren gauzatxoak no es un video tan dramático, a pesar de que las tranquilas e inofensivas imágenes del principio se conviertan en pocos minutos en algo inquietante e incluso amenazador. La imagen de la mujer que se acerca desde la profundidad portando lo que parecen bolsas de la compra, muestra su verdadero aspecto al estar cerca de nosotros y de la bolsa salen dos pequeños monstruos portando una pancarta en la que se proclama el control sobre los instintos de la mujer protagonista. Una madre corriente que sale de compras también tiene su lado oculto y en concreto deja ver uno de los aspectos que la sociedad exige a la mujer y sobre todo a la madre, el control sobre sus instintos. La imagen de la madre está acompañada de una música simple y tranquilizadora, pero de repente, aparecen de entre las bolsas unos monstruos que desaparecen mientras la música un tanto naif vuelve a sonar para acompañar a la imagen de la madre en su retorno al fondo blanco del video.

Charo Garaigorta acompaña de una animación los dibujos sobre aeropuertos construyendo una video instalación en la sala de exposición. Charo Garaigorta lleva trabajando mucho tiempo en su serie *Aeropuertos*. En estos espacios de paso que no pertenecen a nadie pasa mucha gente, pero este flujo continuo no es libre y no es igual el punto de partida y el de llegada de todos los usuarios de un aeropuerto. Charo Garaigorta nos muestra imágenes que hablan del movimiento de la gente por medio de la metáfora del aeropuerto, sobre todo de un tipo de movimiento del que no se habla muchas veces, como es la emigración de la mujer. Las mujeres que se quedan en África o las que vienen a trabajar a Europa sufren una doble presión, tanto por ser emigrantes como por ser mujeres. Por medio de los dibujos de Charo Garaigorta podemos ver imágenes poéticas de estos viajes, aviones cuyas rutas dibujan los recorridos físicos y mentales de estas mujeres.

El tema de la pintura continúa abriéndose camino. En los últimos años ha acertado a expandirse en el espacio y a hacer frente a la competencia de las imágenes nuevas que un mundo volcado a ellas renueva continuamente. Esta última opción es la elegida por Iñaki Grazeña. Las nuevas tecnologías han abierto siempre el debate sobre la imagen y la vigencia de la pintura ya que lo que ven nuestros ojos no es lo que veíamos hace 40 años y la producción de imágenes ha alcanzado una velocidad y una consistencia difíciles de superar por otros medios. La televisión, los medios audiovisuales en general y la informática nos enfrentan ante las imágenes durante gran parte del tiempo y es casi imposible encontrar alguien que no recuerde alguna de las imágenes tecnológicas generadas por estos medios. Además nos han cambiado la manera de ver e interpretar el mundo ya que la relación entre la totalidad y el fragmento no es como la que teníamos anteriormente, por ello podemos mirar la realidad con una lupa que aumenta el motivo hasta convertirlo en algo abstracto que ya no tiene nada que ver con lo real del punto de partida. Grazeña investiga en esas imágenes y las lleva a la pintura. La pintura siempre ha tratado las imágenes dominantes de la sociedad, hoy

día esas imágenes no son la naturaleza o la humanidad, sino la realidad virtual que nos rodea, una realidad que conocemos gracias a los conocimientos científicos o tecnológicos, la publicidad que nos domina por medio de la televisión, o la información sin límites, pero superficial, que nos ofrece la informática.

La pintura sirve para interpretar nuestro mundo y Grazenea intenta por medio de su trabajo buscar esta interpretación al mismo tiempo que se interroga sobre la posibilidad de la pintura como medio para ello. Hoy en día es difícil para un pintor huir de esta reflexión metartística, por eso, y sabiendo que el producto final será un producto estético, se afana en buscar el por qué de su trabajo. ¿Pero existe alguna actividad artística que no tenga un resultado estético? ¿En un mundo estetizado, es posible hacer un arte no estético, en un momento en el cual hasta el llamado arte político no es más que la estetización de las ideas políticas, como se ha mencionado en alguna ocasión?

Los ejemplos de los otros pintores participantes en la exposición son parecidos a los de Grazenea. Ismael Iglesias responde también a la necesidad de inventar imágenes nuevas y la posibilidad de expansión de la pintura en el espacio, sobre todo en los espacios expositivos. Se sirve de las imágenes que ofrece la informática u otros medios audiovisuales para responder a la idea de que han revolucionado el mundo de la imagen, ya que la virtualidad estaba ya en la pintura desde hace muchos años. El crear espacios tridimensionales por medio de la superposición de imágenes construidas por él mismo o tomadas de cualquier medio tecnológico es uno de sus objetivos.

Ismael Iglesias, de la misma manera que Grazenea ha querido crear en un momento determinado una pintura tridimensional. Una pintura que nos rodeara ha sido uno de los sueños de muchos pintores durante años, por ello aprovechando las ventajas ofrecidas por el ordenador han hecho realidad ese sueño y han creado un espacio tridimensional pictórico, como una piel que rodeaba el espacio caja.

Si la pintura de Grazenea refleja la atracción por algunas teorías científicas como la de los fractales, Ismael Iglesias utiliza las teorías matemáticas de las combinaciones y permutaciones, sin pretensiones teóricas o científicas, pero repitiendo constantemente los motivos para construir imágenes nuevas que sean válidas para la pintura. Este crear continuo, da importancia al hacer, tal como ocurre con la pintura de Grazenea, ya que ambos se mueven entre la manualidad y la tecnología.

Hace tiempo que Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum trabajan en el proyecto *Meanwhile in the living room...* En él tratan sobre los modos de sociabilidad. Analizan por un lado la realidad que transmite la cámara y por otro, la manera en la que modelamos nuestro espacio. La reflexión sobre el espacio público es uno de los ejes del trabajo de Iratxe y Klaas. La conversación grabada a un terrorista hace unos años o el proyecto sobre Camilla, una niña coreana adoptada por un matrimonio danés, delatan las preferencias de la investigación sobre los modos de socialización o el análisis de la manera en que se producen esos procesos. No es nueva la afirmación en la que se asegura que los medios de comunicación, sobre todo la televisión, han cambiado nuestras vidas y revolucionado nuestras formas de relacionarnos con los demás. La televisión entendida como espacio público aparece en los trabajos de Iratxe y Klaas, por ejemplo, cuando construyen un plató en la sala de exposición toma el lugar de la plaza pública (a pesar del título de la obra) pero con una pequeña diferencia, el plató es un espacio fácilmente manipulable y moldeable. ¿Pero no ha sido así siempre? El adueñarse de la plaza pública ha sido uno de los objetivos principales del poder y la política durante toda la historia. De todas formas el espacio privado que conquistó su lugar desde la Revolución Francesa ha perdido su sentido desde que la televisión entró en todos los hogares y casi no se diferencia del espacio público.

Por otro lado, nuestras ciudades llenas de cámaras de vigilancia ha dado lugar a otro modo de entender el espacio público. En el proyecto *Meanwhile in the living room...* Iratxe y Klaas filman las imágenes vistas desde un piso nuevo en Bilbao para observar cómo van surgiendo las redes de relaciones sociales en un barrio que parte de cero, desde el punto de vista del salón de casa.

Las Lilas de Jeleton es el título de los dibujos del colectivo formado por Jesús Arpal y Gelen Alcantara. Jeleton utiliza las formas de los dibujos del siglo XVI, XVII y XVIII para hacer referencia a cuestiones actuales. En los dibujos que desde el Renacimiento se utilizaron para crear una especie de jeroglíficos o mensajes visuales era necesario mantener un equilibrio entre el componente plástico-estético y el significado, un significado más o menos descifrable por la sociedad o alguna de sus capas más cultas. Estos significados hacían referencia a valores sociales reconocidos. Este equilibrio entre los elementos plásticos y el significado es lo que quieren mantener en los dibujos de la serie *Las Lilas de Jeleton*, pero en este caso los significados deben ser contemporáneos y, por lo tanto, no reconocibles fácilmente, ni con vocación de universalidad como los que sirven de punto de partida. Los dibujos nos hablan de nuestra época de una manera alegre y un tanto naif, como si no tuvieran la profundidad que si seguimos mirando reconocemos. Los valores y códigos sociales continúan vigentes a pesar de que el arte no los comunique, por ello los dibujos representan unos valores que el cine, la publicidad y la televisión transmiten constantemente y que aceptamos como normales, pero que vistos representados en el arte hoy en día, se vuelven casi ridículos.

Cuando veo la instalación *Vidas Cruzadas* de Aitor Lajarin no puedo dejar de recordar la película del mismo título de Robert Altman. Como en la película Aitor Lajarin dibuja mapas de la vida en los que se reflejan caminos, jardines, viviendas, carreteras y gente. Las relaciones entre todos ellos es lo que conforma la instalación, pero en los detalles que nos ofrecen los cuadros pintados vemos los modos de vida de la gente, los edificios en los que transcurren estas vidas cruzadas. Por lo tanto estas islas de privacidad se relacionan entre ellas por medio de líneas que componen una red de relaciones infinitas, y en ocasiones, paralelas o que nunca se conocerán aunque se crucen. Es el modo de vida que nos ofrece el capitalismo americano simbolizado por Los Angeles y que cada vez está más presente en otras partes del mundo o en todas las partes del mundo. Muchas veces las relaciones cruzadas son automáticas, no premeditadas o elegidas por nosotros, sino impulsadas por la ciudad que tiende una serie de redes económicas y sociales diversas.

Los esquemas de Aitor Lajarin representan islas de privacidad en un mundo de relaciones sociales. La ambigüedad entre lo privado y la necesidad de lo público, la soledad en un escenario lleno de gente, están muy presentes en esta instalación.

También los dibujos de Abigail Lazkoz nos hablan de nuestras vidas, de la lógica y la ilógica de nuestras vidas más concretamente, por eso nos crean cierta inquietud. En ocasiones en formatos parecidos a las ilustraciones de los cuentos y otras veces, como en esta ocasión, en formatos más grandes, nos pone ante nuestros ojos unas imágenes que hacen un efecto espejo. Las acciones que llevamos a cabo como personas son susceptibles de reflexión, aunque pocas veces lo hacemos. Estamos acostumbrados a no tener en cuenta las consecuencias de las acciones humanas, con el consiguiente peligro que conlleva.

Con formas ideadas por la artista nos ayuda a conocer nuestro contexto para poder reflexionar sobre él y obligarnos a tomar partido, es casi imposible no tomar partido ante lo que vemos. Los personajes construidos por medio de unos cuadrados pequeños de trazos negros y que flotan en el papel blanco constituyen una marca personal de Abigail Lazkoz ya que muchas veces la deformación de la realidad es un instrumento importante para entender mejor el lugar en el que nos movemos, tal como ocurre en las licencias literarias. Algo

parecido ocurre con los títulos, normalmente ambiguos y difíciles de interpretar en una primera lectura pero imprescindibles en la conformación de la obra. Además la utilización del humor y la violencia refleja bien lo que llevamos dentro por medio de unos dibujos aparentemente inofensivos.

El espacio ha sido siempre uno de los intereses de Mainer Lopez. Por medio de la pintura ha ido haciéndose con el espacio y si en un principio utilizó el muro para incidir en el espacio, más tarde ha extendido su trabajo a todo tipo de espacios: la constatación del espacio interior y el conocimiento del espacio exterior.

Uno de estos trabajos es el presentado en la exposición de las obras seleccionadas para los premios Gure Artea. La sala que ha ocupado por medio de columnas sirve para conocer el espacio, ya que las columnas finas y blancas nos invitan, o casi nos obligan, a recorrer la sala. Mainer López siempre ha utilizado el color y la luz para enfatizar el espacio, no tanto por medio de la pintura expandida, como muchas veces se ha repetido, sino para constatar la existencia del espacio al espectador. La sensación que se tiene ante algunas de las obras de Mainer Lopez es la de que alguien está insistiendo en algo evidente y que necesita la respuesta de un “ya lo se, ya lo he visto” pero que se nos escapa si no nos fijamos tanto como la artista desea.

La obra *Columnas* es una manera sutil de obligarnos a percibir lo que ya sabemos. La ausencia de color y las luces y sombras que crean las formas nos llevan a pensar que estamos ante una obra que está entre la escultura, la arquitectura y la pintura, tal como pudieran llevarnos a confusión los fluorescentes de Dan Flavin, un espacio formado por el color y la luz (¿pintura, en definitiva?).

La rotundidad de lo simple es lo que podemos subrayar en los videos de Mikel Louvelli. Los edificios y piedras que caen es lo único que ocurre en ellos, pero ¿es sólo eso lo que podemos ver tras esas simple imágenes?

Puede ser, ya que el arte contemporáneo ha mostrado muchas veces su atracción ante hechos simples o acontecimientos cotidianos, por ello no debemos buscar muchos más y quedarnos a mirar la lluvia de piedras o la caída de estructuras de madera que simulan edificios, aunque se les pueda dar interpretaciones diferentes. Todos hemos sentido alguna vez la atracción por el derribo de grandes edificios, por la caída en sí misma, aunque no sea espectacular. Pero no se nos escapa que estas imágenes pueden servir como imágenes de destrucciones o catástrofes, cuando no toman un significado metafórico del fracaso.

Además del sentido quiero hacer hincapié en la utilización del tiempo en ambos videos, algo consustancial al medio audiovisual. La filmación de la lluvia de piedras y la caída de los edificios de madera facilita la percepción del tiempo y la repetición continua nos ayuda a reconocer los detalles hasta la saciedad.

La instalación *Überbau* de Asier Mendizabal denota los intereses que el artista ha tenido a lo largo de estos años: las estructuras sociales, las relaciones entre el poder y los ciudadanos, las contradicciones de las identidades, la utilización de la violencia por parte del poder, etc. En este caso hace una reflexión sobre la clásica organización tripartita del día: 8 horas para dormir, 8 horas para trabajar y otras 8 para el tiempo libre. Esta organización del tiempo que todos hemos asumido como normal es producto de unos intereses muy concretos de producción capitalista occidental que se ha convertido en un valor inamovible.

Las utopías políticas y sociales y sus derivas en la actualidad son uno de los intereses más recurrentes de Asier Mendizabal, por ello emplea instrumentos relacionados con estos temas como el cartel, el folleto o las pancartas. Los caminos que las ideas han tomado para extenderse en la sociedad se relacionan con los modos que tiene el arte para abrirse camino y el trabajo de Asier Mendizabal se sitúa a medio camino entre la documentación y la obra artística más interiorizada.

Después de la serie *Modular* en las fotografías de *Muros de luz* Aitor Ortiz vuelve a acercarse a la escultura tal como hizo en *Deestructuras*. Vemos así unas imágenes entre la arquitectura y la escultura producto de unos huecos de luz en una cantera, pero que a la vez nos acerca a las texturas de la pintura, por ello suponen la síntesis de las dos series anteriores, un interés por la forma pero con una atención a la arquitectura y a las texturas pictóricas que trató en la serie *Modular*. El resultado final son imágenes de gran belleza, los espacios inexistentes, imaginados se vuelven abstractos, como si fueran una mezcla entre la realidad y la imaginación.

A la vista de estas imágenes es difícil abstraerse del recuerdo de dos grandes escultores, Chillida y Miguel Ángel. Los alabastros del primero y las referencias a las canteras que contenían los bloques de mármol que a su vez encerraban el concepto de la escultura que era luz, son inevitables al ver las imágenes de la serie *Muros de luz*. Estas referencias dan un contenido místico a las fotografías y refuerzan el objetivo estético que persiguen.

Las estructuras monumentales niegan la presencia del hombre, por lo tanto no sabemos la escala de estos escenarios que al parecer han sido creados por el hombre.

En contraste con la irrealidad de los sueños de Aitor Ortiz se presentan los dibujos de Juan Perez Agirregoikoa. El artista está ligado a la realidad más inmediata y la recoge en acuarelas delicadas técnicamente que contrastan violentamente con temas muy duros en ocasiones, ridículos muchas veces y ácidos de vez en cuando (el humor es un instrumento apropiado para reflexionar sobre la realidad actual). Los temas que reflejan nuestras contradicciones políticas y sociales chocan con los procedimientos artísticos, ya que esperamos pinturas delicadas y amables realizadas por medio de la acuarela, pero en vez de eso vemos ante nuestros ojos temas incómodos, imágenes que nos molestan en nuestra realidad estetizada: emigrantes ahogados, bombas producto del terrorismo, mentiras e hipocresía de la religión, la política y el deporte, el poder de los medios de comunicación, etc.

Precisamente son los medios de comunicación el punto de partida de muchas imágenes de Juan Perez. Las fotografías que se publican en los periódicos son la base de algunas acuarelas que luego colorea y comenta. Pero en concreto son las estrategias de los medios lo que más interesa al artista y por ello las desenmascara o las subvierte. Por ejemplo las pancartas que habitualmente se utilizan para las reivindicaciones sociales y políticas se llenan de frases absurdas o tremendamente lógicas en su simplicidad para hacernos ver las contradicciones en las que estamos instalados.

Open 24 hours es un diario que dibujó Txuspo Poyo en los Estados Unidos durante las elecciones presidenciales del 2004. El artista residente en Nueva York comparaba la situación que vivía con la información publicada en el diario español El País, tanto lo que se podía leer en el texto escrito, como lo que se podía ver en las fotografías publicadas. El artista analiza la influencia de la información sobre uno mismo, incluso conociendo el asunto de primera mano. Esto le llevó a dibujar directamente sus pensamientos sobre las hojas de periódico como si fueran comentarios en voz alta. Es una reflexión desde la propia experiencia ya que sobre el diario impreso se superpone el diario personal del artista y el contraste entre las dos informaciones nos obliga a pensar sobre la procedencia de la información. La letra y fotografía impresa dan seguridad a la información, mientras el dibujo y texto escrito a mano sería producto de la subjetividad. ¿Y si fuera al contrario?

Ambientes hostiles es diferente en cuanto a técnica pero no demasiado diferente en cuanto a objetivos. La animación realizada en 3D está llena de contrastes, ya que contiene la candidez de los dibujos animados pero con un tema y una banda sonora nada infantiles. Las cosas más normales toman unos significados especiales por medio de los dibujos animados, por ejemplo el martillo y el clavo protagonistas del video, son sólo objetos cotidianos,

herramientas para realizar trabajos concretos, pero una vez animados ven ampliados sus significados y pueden convertirse en dominador y dominado o en una pareja de amigos que se juntan para construir algo, por ejemplo. En esta ambigüedad debemos situar el video de Txuspo. Utiliza recursos cinematográficos clásicos como la cámara lenta o el suspense, la tensión, la elipse, además de la tecnología digital más sofisticada que le prestan las 3D para crear efectos de hiperrealidad, sobre todo en las texturas, pero a sabiendas de que todo queda en lo virtual. Estos contrastes también aparecen en la vida que toman los objetos que aparecen como reales ante nuestros ojos flotando en un no espacio completamente virtual. De esta manera logra crear un ambiente hostil como el título recuerda, con la tentación de proyectarlo hacia nuestro entorno más cercano (reforzado por la música de txalaparta), pero reconociéndole una capacidad de universalización que no admite fronteras.

La serie *Warszawa* de Begoña Zubero es la penúltima fase de un proyecto más amplio. Comenzó en Roma en 2001 y se trataba de fotografiar lugares donde se habían tomado decisiones históricas que afectaron a la humanidad o lugares donde se gestionaba parte importante de la política de un país durante un período significativo para la historia de ese país. Pero al contrario de lo que puede parecer las fotos de Begoña Zubero no tienen un objetivo documental, no pretende fotografiar el lugar, sino tomar la huella de lo que pasó en ese lugar. En las dos primeras fases del proyecto, Italia y Alemania, las arquitecturas se transformaron en testigos de la historia del fascismo, el nazismo y el comunismo, pero en esta última serie, la realizada en Polonia, es la gente la que ha tomado protagonismo y se superpone a los escenarios que recogen la huella del pasado. Quizá la arquitectura no recogiera de forma suficiente las huellas del pasado, tanto por la destrucción de la guerra como por los cambios tan profundos y rápidos que ha vivido el país en los últimos años. Por esa razón Begoña ha tenido que fotografiar a la gente, la clausura de muchos proyectos en la gente mayor y las ilusiones de los jóvenes y niños.

Además de la presencia humana en las fotografías de esta serie, ha aparecido también el color, ya que en las series anteriores el blanco y negro detenía el tiempo en un extraño cruce entre la historia y la actualidad. Pero este cruce sigue existiendo en estas fotos a pesar del color, la gente, al igual que los edificios, es testigo de este cambio tan acelerado de fines de una guerra al capitalismo salvaje. Varsovia continúa los objetivos del proyecto, fotografiar lugares para recordar y para olvidar, para recordar y para olvidar porque fueron devastadas por la guerra, para recordar y para olvidar porque fueron reconstruidas, para recordar y para olvidar porque soportó un régimen político autodenominado comunismo, para recordar y para olvidar, por fin, porque ha sido la capital de la implantación del capitalismo salvaje.