

Equipo Crónica



Tomàs Llorens

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Testu hau Creative Commons lizentziapean (mota: Aitortu–EzKomertziala-LanEratorririkGabe) argitaratu da (by-nc-nd) 4.0 international. Beraz, berau banatu, kopiatu eta erreproduzitu daiteke (edukian aldaketarik egin gabe), betiere, irakaskuntza edo ikerketarako helburuekin, eta egilea eta jatorria aitortuta. Ezin da merkataritza helburuetarako erabili. Lizentzia honen baldintzak <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/4.0/legalcode> webgunean kontsultatu daitezke.



Ezin dira irudiak erabili eta erreproduzitu, argazkien eta/edo lanen egile-eskubideen jabeek berariazko baimena eman ezean.

© Testuenak: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao
© Equipo Crónica (Manuel Valdés), VEGAP, Bilbao, 2015

Argazki-kredituak

- © Archivo Fotográfico Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, MACA: 9. ir.
- © Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: 11., 12. ir.
- © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: 15., 20. ir.
- © Colección Arango: 18. ir.
- © Colección Guillermo Caballero de Luján: 4., 7., 10., 16. ir.
- © Fundación "la Caixa". Gasull fotografía: 8. ir.
- © Patrimonio histórico-artístico del Senado: 19. ir.
- © Stiftung Museum Kunstpalast - ARTOTHEK: 14. ir.

Equipo Crónica erakusketaren katalogoan argitaratutako jatorrizko testua; erakusketa Bilboko Arte Ederren Museoa egin zen, 2015eko otsailaren 10etik maiatzaren 18ra.

Babeslea:

bbk =

1

Valentziako Estampa Popular eta Equipo Crónica taldeen hastapena

Equipo Crónica eta Valentziako Estampa Popular 1964an sortu ziren, eta proiektu bereko bi adarren gisan aurkeztu ziren. Berez, bi proiektu desberdin eta autonomo ziren; bata zein bestea euren kabuz eta erabateko autonomiaz agertu eta garatu ahal izango ziren. Inguruabarren ondorioz, ordea, batera sortu ziren.

Estampa Popular mugimendua berrogeita hamarreko hamarkadaren amaieran agertu zen Espainian. Hiru helburu nagusi zituzten artista gazteen frontea zela esan liteke: Francoren diktadurari aurka egiteko guraria, poetika errealistaren defentsa, eta estanparen aldarrikapena adierazpide moduan. Berrogeita hamarreko hamarkadaren amaieran, diktadurari aurka egiteko guraria berpiztu zen krisi ekonomikoaren ondorioz (eta, agerian ez bazegoen ere, krisi politikoaren ondorioz). Gainera, diktadura hasi zenetik lehen aldiz, inguru artistiko, kultural eta unibertsitarioetara zabaldu zen.

Errealismoaren gorakada fenomeno orokorra izan zen, eta Europa osoko berrogeita hamarreko hamarkadako eta hirurogeiko hamarkadaren hasierako literatura eta arte europarretan izan zuen eragina. Zenbait adierazpide –zinema neorrealista, eleberrri italiarra edo Bertolt Brechten antzerkia– eragin handi-handikoak ziren. Arte bisualetan, ostera, argazkilaritzan izan ezik, informalismoa lehenesten zuten joera abstraktuak nagusi izan ziren hirurogeiko hamarkadaren hasierara arte. Espainian, 1950eko hamarkadaren amaieraren eta 1960ko hamarkadaren hasieraren arteko urteetako joera literario berriak errealismokoak ziren, poesian (Gabriel Celaya, Blas de Otero) nahiz eleberrigintzan (Juan Goytisolo, Sánchez Ferlosio). Era berean, fenomeno bera gertatu zen zinemagintzan (Bardem, Berlanga), eta, errealismoaren eskutik, Espainiako zinearen historian ordura arte ezezaguna zen ospe-maila lortu zuten. Pinturan eta eskulturan, ordea, figurazioa estig-

matizatuta zegoen erregimeneko kultura ofizialarekin lotzen zutelako, eta estigma horrek zeharka geldiarazi zuen errealismoaren garapena. Oztopo hori, ostera, berrogeita hamarreko hamarkadaren amaieran Picassoren pintura zabaldu zenean hasi zen desagertzen. Garai hartako margolari gazteen errealismo-modalitateak Picassoren aztarna handiaren eraginpean egon ziren ia beti. Eredu duten Picasso hura Picasso garaikidea da, batez ere, «urte komunistetako» —Picassoren historiografian sortu berri den esamoldea erabiltzearen—. Izan ere, berrogeita hamarreko eta hirurogeiko hamarkadetan errealismoak Europan eta, ondoren, Espainian bizitako gorakada ulertzeko, marxismoaren eragina hartu beharra dago kontuan. Errealismoa Sobietar Batasuneko alderdi komunistak defendatu eta inposatutako joera da, hain zuzen ere. Dena dela, Europan eragin handirik izan ez zuen bertako «errealismo sozialista» ofizial hain ezezagun horretatik haratago, Marxetik bertatik errealismoa sustatzeko tradizio marxista izan zen nagusi, eta, XX. mendearen erdialdean ere, bizi-bizirik zegoen artean, baina Italian, Frantzia eta Espainian, batez ere. Urte haietan, Picasso errealismoaren paradigmatzat jotzen bazuten, «errealismo sozialista» ofizialarekin bateraezina zen pinturari erreparatuz gero, errealismo berrian pentsatu beharra zegoen, esaterako Roger Garaudyk Frantzia aldarrikatutakoa bezalako «mugarik gabeko errealismoan», alegia.

Azkenik, estanparen aldarrikapena bat dator sasoiko ohiko beste joera batekin. Arte modernoaren merkatua txiki-txikia zen gerra arteko urteetan, baina, berrogeita hamarreko hamarkadan, modu nabarian hedatu zen Europan eta Amerikako Estatu Batuetan. Fenomeno horren ondorioz, bazirudien artearen esperientziaren unibertsalizazioa eskueran zegoela. Artearen munduko artista eta profesional askoren ustetan, hori lortzeko, nahikoa zen ekoizpen artistikoaren baldintza ekonomikoak aldatzea. Artelanak ugariak izan behar ziren, eta merke jarri behar ziren salgai. Estanpak, bere era guztietako modalitate teknikoetan, helburu hori lortzeko modua eskaintzen zuen, antza. Hori dela eta, gerraosteko Europako artista moderno nagusiak —Matisse, Braque, Chagall, Léger, Miró eta, batez ere, Picasso— lan estanpatu ugari sortzen hasi ziren, batez ere kalkografikoak zein litografikoak. Espainia, ordea, salbuespena zen, merkatu artistikoa ez zelako suspertu eta ez zegoelako arte-edizioetarako besteko eskaririk. Edonola ere, Estampa Popular fronteko margolari gazteek euren erara berrinterpretatu zuten joera europarra. Eurentzat, jende gehiagorengana iristeko modua ere izan zen estanpa, baina, batez ere, artearen merkatuan nagusi zen ereduak inposatutako mugak saihesteko modua. Hori dela eta, teknika zail bezain garestiak alde batera utzi eta primitiboenak aldarrikatzen zituzten, hau da, ekipamendu teknikorik behar ez zutenak edo oso gutxi behar zutenak. Xilografiaren edo linoleografiaren bidez, artistak bazeukan bere lana sortzerik tailer espezializatueta joan gabe. Izan ere, plantxak bere tailerrean zizelkatu eta artisau-prentsaz estanpatzen zituen, edo, linoleografiaren kasuan, inolako makinarik gabe ere bai, etxeko sukaldeko koilararekin (eta egonarri handiz), alegia.

Bestetik, artisauen erara egindako estanzazio-tekniken abantailak ez ziren ekoizpenaren arlo ekonomikora mugatzen. Abantaila politikorik ere bazegoen. Lana erraz sortu eta merke saltzen bazen, ez zen beharrezkoa —ezta bideragarria ere— erakusketa-areto publikoen eta galeria profesionalen sistemaren bitartez banatzea; izan ere, erregimen frankistak kontrolatu zitzakeen, ondo kontrolatu ere. Estanpak ezohiko eremuan, unibertsitate-klaustroan, esaterako, ikusgai jarri gero, ohiko eremuan pentsaezinak izango ziren mezu kritikoak edo satirikoak sartu zitezkeen.

Historiak aurrekari adierazgarriak eskaintzen zituen eduki kritiko zein satirikoen eta estanpa merkeen arteko lotura horren inguruan; esate baterako, Behe Erdi Aroko edo Errenazimenduko Europan. Dena dela, denboran hain urruna ez zen aurrekaria ere bazegoen XIX. mendearen amaierako eta XX. mendearen hasierako Mexikon. Mexikoko artisau-grabatzaileek garai hartako bizimodu sozial eta politikari buruzko oso narrazio eraginkorra osatu zuten, merke-merke saltzen zituzten estanpen bitartez. Hogeita hamarreko hamarkadaren amaierako iraultza mexikarrarekin lotutako artistek aldarrikatutako fenomeno historiko hori, Mexikoko Es-

tampa Popular izenarekin ezagutzen dena, eutsi beharreko adibide zehatza (eta oso bitxia) izan zen berrogei-ta hamarreko hamarkadaren amaierako artista gazte espainiarrentzat. Hori dela eta, haien izena hartzea ere erabaki zuten: Estampa Popular.

Era berean, estetika eta gustu arloko arrazoiak ere badaude maila sakonagoan. Teknikaren berezko zakar-tasunagatik, xilografiako eta linolioko irudiak primitiboak bezain zakarrak ziren, eta erraz egiten zuten bat arte modernoaren tradizio espresionistarekin. Izaera hori, gainera, erakargarria zen pintura figuratiboarekin lotutako estigma kontserbadoreari aurre egin behar zioten gazteentzat.



Azken faktore hori, estilistikoa edo poetikaren arlokoa, zailena izan zen Valentziako Estampa Popular mugimenduko kideentzat.

Estampa Popular 1959an agertu zen Madrilén. Madrilgo artista gazte batzuk Pepe Ortégaren (José García Ortega) zuzendaritzapean elkartu, eta adierazpena argitaratu zuten, euren ideiak zeintzuk ziren azaltzeko eta Estampa Popular izeneko talde artistikoa sortzea erabaki zutelak jakinarazteko. Taldeak bere lehen erakusketa egin zuen hurrengo urtean, 1960ko maiatzaren 18an, Madrilgo Abril arte-aretoan. Ortega, ordea, ez zen bertan egon. Espainiako Alderdi Komunista klandestinoaren kide gisa egindako jarduerengatik, bilaketarako eta harrapaketarako agindupean zegoenez, Frantziara erbesteratu zen.

Mugimendua antolatuta ez bazegoen ere, oso azkar hedatu zen Espainiako beste hiri batzuetara. Madrilgoaren ostean agertutako lehen taldea Sevillakoa izan zen. Francisco Cortijoren ekimenez sortu zen. Gero, beste bat agertu zen Kordoban; eta beste bat, Euskadin, Agustín Ibarrolaren eskutik. Eskualdeetako talde horiek ez zuten luzaroan irauten, eta euren jarduera oso gorabeheratsua zen, baina oso proiektio handia izan zuten Espainiako artearen munduan.

Valentzian Estampa Popular taldea eratzeko ideia 1963. urtearen amaieran sortu zen, eta, hasiera batean, Ortega izan zen sustatzailea. Izan ere, Parisen behin eta berriro egon zen harremanetan Rafael Solbesekin eta José María Gorrisekin, baita testu honen egilearekin ere. Esan izan da Ortégak Espainiara ere bidaiatu zuela (ez dakit bidaia hori klandestinoia izan zen), eta, bertan, Vicente Aguilera Cerni arte-kritikariarekin eta beste artista valentziarren batekin jarri zela harremanetan; esate baterako, Anzorekin (José Irazo Almonacid) eta Monjalésekin (José Soler Vidal). Egin baldin bazen, ez nuen bidaia horren berri izan.

Valentziako taldea sortzeko prozesua abian jarri zuen ekitaldi zehatza Italian antolatutako erakusketa kolektiboa izan zen. Herrialdeko Erresistentziaren amaieraren hogeigarren urteurreneko ospakizun publikoak direla eta, Alderdi Komunistak gobernatutako udal italiarren talde batek erakusketa ibiltaria antolatu zuen Espainiako frankismoaren aurkako artearen omenez: *España askea* (izenburua gaztelaniaz zegoen, *España libre*, alegia). Proiektua Italiako kritikarien batzorde zabalak idatzi zuen, Giulio Carlo Arganen zuzendaritzapean eta, batez ere, Mario de Micheliren ekimenean. Erakusketan, hiru belaunaldi-maila jarri zituzten ikusgai: antzinakoenean, Picassoren, Julio Gonzálezen eta Óscar Domínguezzen lanak zeuden. Hurrengo mailan, lanbidean nola edo hala sendotuta zeuden hamasei margolari (edo talde) zeuden: Tàpies, Saura, Millares eta Eduardo Arroyo, besteak beste. Bertan, artista horien bina lan jarri zituzten erakusgai. Maila horretan, Ortega ere bazegoen (Jorge Semprúnek idatzitako aurkezpen-testua zeukan katalogoan); eta, haren ondoan, Estampa Popular mugimenduko artista asko (batzuk, banaka; eta beste batzuk, taldeka). Azkenik, sei *novissimi* zeuden hirugarren mailan: bi kataluniar (Joaquim Llucà eta Carlos Mensa, biak Bartzelonako Gaurko Artearen Zikloko kideak), Uruguain hazi eta Italian bizitako espainiar bat (Antonio Ximenez) eta hiru valentziar (José María Gorris, Rafael Solbes eta Manolo Valdés). Hautaketan margolari valentziar nahikotxo

egotea Aguilera Cerniri zor zaio. Antolakuntza-batzordean ez bazegoen ere (erregimenaren errepresalient beldur), Aguilera zeresan handia izan zuen erakusketaren garapenean. Hain zuzen ere, bera izan zen *novissimiak* aukeratu zituen.

Espainia askea erakusketa prestatzeko bileretan, Valentziako Estampa Popular mugimenduaren eta, geroago, Equipo Crónica izena hartu zuen taldearen proiektuak zehaztu ziren. Aguilera testu honen egileari eskatu zion Solbes eta Valdés katalogo italiarrean aurkezteko artikulua idatzi zitzala. Hori dela eta, elkar ikusi genuen, eta, bidez batez, Ortegak Valentziako Estampa Popular sortzeko zituen proposamenei buruz hitz egin genuen. Hamabost egunean behin batzartzen hasi ginen, eta, oro har, hiriko hamabi bat margolari gaztek parte hartzen zuten bertan. Artistaren baten estudioan batzartu ohi ginen, baina, batez ere, Valdésék Sumsi Doktorearen kalean zeukan estudioan (laster, Equipo Crónica taldearen lehenengo estudioa izan zen). Mintegia ginela esan genezake: irakurgaiak gomendatu eta nolabaiteko ordenaz eztabaidatzen genuen. Batez ere, Estampa Popular mugimendua, errealismoa eta artistaren eginkizun soziala genituen eztabaidagai.

Laster konturatu ginen Estampa Popular fronteak, Espainiako gainerako tokietan zeukan antolamendua kontuan hartuta, ez zuela inolako garrantzirik izango, hirurogeiko hamarkadako Espainiako gizartearekin loturirik ez zeukalako. Bere ikonografia landa-guneko miseriaren irudietan oinarrituta zegoenez, Espainia garaikideko errealitatearen adierazgarri ez ziren topikoen bilduma baino ez zen. Gainera, bere poetika Picassoren eta espresionismoaren artean zegoenez, oso urrun zegoen errealismo militante bezain eraginkorrek garai hartako Espainiarentzat eskatzen zuen guztitik. Gainera, oso kontuan hartu beharra dago informalismoaren krisiaren ondorioz bazirudiela poetika subjektibistek ez zutela inolako irtenbiderik. Asko eta asko eztabaidatu genuen errealismoari buruz, eta Lukács zein Brecht genituen hizpide. Hogeiko hamarkadako Alemaniako artearen espresionismo osteko objektibotasuna haztatu genuen, baita garai hartako mugimendu abangoardisten militantzia politikoa ere. Era berean, asko hitz egin genuen Ipar Amerikako pop arteari buruz, aurreko urtean bileretan parte hartzen ari ziren zenbait artistak erreparatu ziotelako (Artur Heras edo Ana Peters). 1964ko udaren hasieran, gure bilerak une gorenean zeudenean, gaiak oihartzun handia izan zuen Rauschenbergekek Veneziako Bienalean lortutako sariari esker. Masa-komunikabide berriez, telebistaz, eta horiek pertsona garaikideen esperientzia bisualean zuten eraginaz hitz egiten genuen. Urte haietan, zenbait autore italiarrek fenomeno horiek aztertzen zituzten, baina, batez ere, Umberto Eco. Urte hartan Italian argitaratu zuen *Apokaliptikoak eta integratuak* liburua Aguilera esker ezagutu ahal izan genuen, gaztelaniara itzuli baino lehen.

Hitzetik «urrundutako» errealismo objektiboaren guraria (Brechten zentzuan) eta masa-komunikazioko hizkera bisual berrien funtzionamenduaren inguruko interesa taldean lan egiteko ideien mesederako ziren. Laster, ordea, agerikoa izan zen Estampa Popular mugimenduaren esparrua ez zela egokia, arteari zegokionez nabaria eta zehatza zen lan-proiektua garatzeko. Estampa Popular mugimenduaren helburu nagusia kaleko asaldura zen, eta, hori lortzeko, afiliatu asko edukitzea zen egokiena. Hori dela eta, era guztietako estilo eta poetika pertsonal ugari zeuden. Bestetik, aukera-irizpide aldagarriak ere ezarri behar ziren asaldurarako, erakusketetako inguruabarretan nahiz bertan jorrotutako gaietan. Horren ondorioz, ezinezkoa zen nortasun artistiko berria sortzeko beharrezkoa zen barne-koherentziari eustea.

Horrela, bada, bileretan, aldi bereko bi proiektutan lan egiteko ideia zehaztu zen. Lehenengo eta behin, Estampa Popular mugimenduko talde valentziarra sortu behar zen: Valentziako Estampa Popular. Bigarrenez, taldean lan egiteko prest zeuden artista-sorta eratu beharra zegoen. Lehenengoa elkarte zabal bezain malgua zen, eta Espainiako Estampa Popular mugimendua zegoen atxikita, nahiz eta erabat autonomoa izan eta bere

printzipio teorikoak zeharo desberdinak izan. Era guztietako miserabilismotik aldenduta, herri-arteko antzinako tradizio valentziarraren espiritu satiriko, bizi eta anekdotiko samarra berreskuratu behar zen (aukarak, XIX. mendeko fallak...). Bestetik, masa-komunikabide berrietako baliabideez jabetzeko ahalegina egin behar zen. Hori dela eta, Estampa Popular mugimenduaren jarduera lantzean behingo eta unean uneko zerbait zen, kide bakoitzaren jarduera artistiko pertsonaletik kanpo eta independentziaz garatu zitekeen zerbait, alegia.

Bigarren proiektuaren helburua oso kohesionatutako multzo mugatua sortzea zen: taldea, alegia. Aurreko batzuen funtzionamenduan zegoen inspiratuta, baina, batez ere, Equipo 57 taldean. Dena dela, kasu honetan zailagoa zen, ez zelako lan egin behar laborategiko artea sortzeko, baizik eta, hitzaren zentzu osoenean, artistikoa zen proiektutik eta poetika errealistatik. Izan ere, zabal-zabalik egon beharra zegoen errealismoak berarekin zekartzan munduaren eta jendaurreko bizimoduaren aurrean. Bestetik, proiektu horren helburu nagusia ez zen kalea asaldatzea, sorkuntza artistikoaren izaera errotik aldatzea baizik. Dena dela, horrek ez zuen esan nahi hain «politikoa» ez zenik. Estampa Popular eta etorkizuneko taldea eragin «politikoa» lortzeko proiektuak ziren: lehenengoan, lortu beharreko eragina zabala bazen ere, azalekoa eta iragankorra zen; eta, bigarrenean, estua (artearen mundura mugatua), baina sakona bezain iraunkorra ere bai. Nortasun artistiko kolektibo berria sortu behar zen, eta, nola edo hala, arte modernoaren historiako ohiko nortasun artistiko indibidualen baliokidea izan behar zen. Beraz, eskusiboa zen taldera atxikitzea: bertan sartzen ziren artistek taldean bertan garatu behar zituzten euren lan guztiak. Are gehiago, ezin zituzten euren lanak modu indibidualean sinatu.

Asmo handiagoko bigarren helburu hori zen zailena. Ordura arte, arte modernoaren historia artistak giza-banako moduan zeukan kontzepzio erromantikoaren arabera garatu zen, eta, sortzeko, gizartetik kanpo lekurtzen zen nola edo hala. Kontzepzio horretarako, artelana –«politikoa» ere bai, *Guernica* bera ere bai– artistaren barnetasun sakonenean sortzen zen, elkarreragin sozialaren irismenetik kanpo kokatutako lekuan, hain zuzen ere. Talde-lanaren ondorioz, bertan behera utzi behar zen kontzepzio hori, eta elkarreragin sozialaren baitan sortu beharra zegoen lana. Horretarako, behar besteko mugak eta sakrifizioak hartu behar ziren kontuan, bai eta horren ondorioz sortutako aldaketa sakona ere. Bide latza zen, eta, 1964ko udaberriko nahiz udako bileretan parte hartzen zuten artistetatik, gutxi batzuk baino ez zeuden azkenera heltzeko prest. Azkenean, hiru baino ez ziren izan Equipo Crónica eratu zutenak: Rafael Solbes, Joan Antoni Toledo eta Manuel Valdés. 1964ko azarotik abendura, Sumsi Doktoarearen kaleko estudioan hasi ziren elkarrekin lan egiten. Geroxeago, soldadutza egitera joateko deitu zioten Toledori. Instrukziorako hasierako epealdia amaitu eta margotzeko astia izan zuenean, bere kabuz hasi zen, eta ez zen Equipo Crónica taldearen estudioa itzuli. Ez zen inolako banaketa-ekitaldi formalik egon, baina, 1965. urtearen amaieran, Equipo Crónica taldeak erakusketa indibiduala egin zuen Italiako Reggio Emiliako hirian. Katalogoan, Toledo ez zen taldekide moduan agertzen.



Erakusketako lehenengo atal honetan bildutako lanak Estampa Popular mugimenduaren nahiz Equipo Crónica taldearen lehenengo bizpahiru urteetako ekoizpenaren erakusgarri dira. Bi arlo horien arteko muga ez da beti argia. Solbesek edo Valdésék eta Equipo Crónica taldeak berak sinatutako eta Estampa Popularrentzat egindako lan estanpatuak daude, baita taldeak Estampa Popularrekin inolako zerikusirik izan gabe egindako beste lan estanpatu batzuk ere. Teorian, batzuk eta besteak oso desberdinak izan beharko lirakeke, bi proiektuak ere desberdinak zirelako. Praktikan, ordea, oso antzekoak dira. Gainera, ulergarria da horrela

gertatzea. Taldeak egindako estanpak Estampa Popular mugimenduaren erakusketa batean edo taldearen beraren erakusketa batean erabiliko ziren erabakitze orduan, unean uneko inguruabar praktikoak hartzen zituzten kontuan. Hori dela eta, egiaztatu daiteke ondo nabarmendutako jarraitasuna zegoela bi jarduketar- arloen artean. Horrez gain, beste arrazoi bat ere egon zen jarraitasun horretarako: bi margolari desberdinen lan-egikerak bateratu behar zirenez eta lengoia bateratu berria sortu behar zenez, biek aldaketa sakona egin behar zuten, baliabide piktoriko zein lan-prozedura berriak metatu behar zituzten eta, horretarako, denbora behar zuten ezinbestean. Hartara, nahiz eta Equipo Crónica 1964. urtearen amaieran sortu, 1966. urtearen amaierara arte ezin izan zen esan bere lanek berezko nortasun artistikoa eratzeko besteko integra- zioa lortu zutenik.

Atal honetarako hautatutako lanak hasierako garaikoak dira, eta bi azpiataletan banatu ditugu: lehenengoa da zabalena, eta Estampa Popular mugimenduaren lanak daude bertan ikusgai; bigarrenean, berriz, Equipo Crónica taldearenak.

Valentziako Estampa Popular (1964-1968)

Valentziako Estampa Popular mugimenduaren lehenengo agerraldi publikoa 1964ko urrian Valentziako Moncadako Seminario Metropolitarran egindako erakusketa izan zen. Egoitza bitxi samarra da; izan ere, ez zen aurretiazko erabakiaren emaitza izan, seminarioko ikasleen talde baten ekimenen bat-batean sor- tutako aukera baizik. Gogoan izan beharra dago Vatikanoko II. kontzilioko lehenengo urteez ari garela eta Espainiako elizako zenbait sektore kolokan jartzen hasi zirela erregimen frankistarekiko aliantza. 1964. urtea amaitu baino lehen, beste hiru erakusketa egin ziren: Medikuntza Fakultatean, Filosofia eta Letretako Fakul- tatean eta Cullerako kultur zentroan.

1965. urtearen hasieran, Valentziako Estampa Popular taldea konturatu zen egindako erakusketen balant- zea ez zela batere itxaropentsua. Eztabaidatu ondoren, argi ikusi zuten hasierako baliabideak aldatu behar zirela (artisauen erara egindako estanpak eta, oro har, linografiak, jendaurrean ikusgai jartzeko eta merke saltzeko) eta offseteko inprimaketa industrialera jo beharra zegoela, aleen kopurua handitzeko, prezioak jaisteko eta beste banaketa-modu batzuk bilatzeko. Horrela, bada, Valentziako Estampa Popular mugimen- duak erakusketak egiteari utzi zion (nahiz eta bertako kideek Espainiako Estampa Popular mugimenduko zen- bait erakusketa orokorretan parte hartzen jarraitu). Ekoizpen-mota berria landutako bi proiektutan zehaztu zen: egutegiak eta posta-txartelen serieak. Banaketarako eta salmentarako hitzarmena sinatu zen Concret Llibres liburu-dendarekin eta horri lotutako Guardamar banaketa-enpresarekin. Valentziako bi enpresa horiek sortu berriak ziren, eta katalanezko liburuen banaketan zein salmentan zeuden espezializatuta. Fronte horren emaitza ere ez zen batere itxaropentsua izan. Lehenengo lan kolektiboa, 1966ko egutegia, motel saldu zen Concret liburu-dendan bertan. Bertako bezeroak gutxi baziren ere, oso motibatuta zeuden, eta leial-leialak ziren. Hala ere, ezin izan zen beste leku batzuetan inolaz ere saldu. Ale asko zeuden sobera. Saiakuntza hori hurrengo urtean ere egin 1967ko egutegia argitaratzean, eta, azkenean, 1968rako beste bat ere egin zen. Azken hori, ordea, ez zen inprimatu. Serigrafian estanpatu zen, eta askoz ale gutxiago egin ziren. Valentziako Estampa Popular mugimenduak egindako azken jarduera izan zen.



Erakusketa honetan, 1964an taldearen jarduerako lehen asteetan egindako estampa ugari bildu ditugu. Lehenengo laurak erakusketak iragartzeko kartel moduan egin ziren. Banaketa zabala izango zela ziurta- tzeko, modu industrialean inprimatu ziren. Edonola ere, oro har, taldeko artistaren batek egindako linogra- fiatik egin zen inprimaketa. *Salbuespena* 1964ko abenduan Culleran egindako erakusketa iragartzeko azken

kartela izan zen; Ana Peters autoreak zuzenean diseinatu zuen inprentan, inprimaketa-tailerreko bertako tipoetan eta komikietako bineta-zatiaren erreprodukzioa zen lineako grabatuan oinarrituta.

Talde honen gainerako lanak oso baliabide mugatuz eta oso ale gutxitan artisauen erara egindako linografiak dira (inork kontrolatzen ez zuen arren, gehienez ere lauzpabost izatea zen ohikoena). Valentziako Estampa Popular mugimenduaren erakusketetan ez zenez katalogorik egiten, ezin dugu jakin zeintzuk agertu ziren bertan, ziurrenik guztiak edo ia guztiak horietakoren batean agertu arren. Taldeko zortzi artistaren hogeita zazpi estampa bildu ditugu: Anzo, Calatayud, Gorris, Martí Quinto, Mensa, Solbes, Toledo eta Valdésenak, alegia. Ordezkaritza handienekoak Solbes eta Toledo dira, beraiek egindako zazpi eta sei estampa jarri dire-lako ikusgai, hurrenez hurren.

Garai hartan, Valentziako taldea Espainiako Estampa Popular mugimendua ez bezalakoa izango zela erabaki zuten, eta halaxe zela iruditu zitzaion. Dena dela, gaur egun euren lanak aztertuz gero, aldeak ez dirudi hain handia. Egia esan, artista valentziarrek masa-komunikabideetako irudiak eta publizitate komertzialeko baliabideak hartzen zituzten kontuan, eta hori ez zuten Estampa Popular mugimenduko gainerakoek egiten. Era berean, egia da askoz sarriagotan jotzen zuela esparru satiriko eta groteskora. Nolanahi ere, linografia-teknikak oso eredu estilistiko zorrotza inposatzen zuenez, aldeak murriztu egiten ziren, eta antzekotasun handiagoa zeukan Espainiako Estampa Popular mugimenduko gainerakoekin.

Hurrengo multzoko lanak 1965ekoak dira. Multzorik zabalena Gorrisen, Petersen, Solbesen eta Valdésen hamar estampa ditu. Lehenago esan dudana bezala, Valentziako Estampa Popular mugimendua erakusketara gehiago ez egiteko erabakia hartu zuen urte horretan. Hori dela eta, grabatu gutxiago egin zituzten. Basetatik, gero eta bilakaera estilistiko agerikoagoa ari zen gertatzen bertan, eta, adibidez, *Levante* (bilduma pribatua) izenburukoan nabarmentzen zen hori. Solbesek eta Valdésék sinatu zuten, eta gogoan izan beharra dago ordurako zenbait hilabete zermatzatela Equipo Crónica gisa elkarrekin lan egiten. Estampak ez ezik, offsetean inprimatutako sei lan ere badaude multzo honetan: egutegi bat, aldizkari baten azala, hiru kartel eta eskuko egitarau bat. 1966ko egutegia da horietatik garrantzitsuena. Lan horretan, Calatayudek, Gorrisek, Martí Quintok, Petersek, Solbesek eta Valdésék lan egiten zuten elkarrekin, eta bina hilabeteren orriak egin zituzten. Irudiak linoliozko grabatu moduan egin ziren, eta, ondoren, offsetean erreproduzitu ziren inprimaketa industrialerako. Solbesek eta Valdésék banan-banan egindako orrietan, argi ikusten da Equipo Crónica gisa elkarrekin egindako lanaren adierazgarri den bilakaera estilistikoa gertatu dela. Esate baterako, Solbesek maiatzean eta ekainean grabatutako orriak erkatuz gero [1. eta 2. ir.], agerikoa da lehenengoaren espresionismoaren eta bigarrenean askoz ere objektiboagoa den lengoaiaren artean oso alde nabaria dagoela. Uztaileko orrian, ordea, irudien alborakuntzek, errepikapenek eta alderaketek Equipo Crónica taldearen lehenengo margolanetako konposizio-sistemak dakarzkigute gogora. Dena dela, seguruenik, bi estampa horiek aldi berean egin zirenez, bilakaera hori aldatzen ari zela adierazten zuten zantzu argiak ziren euren arteko aldeak. Nabarmendu beharra dago uztaileko estapan Equipo Crónica taldearen lanetan Picassoren *Guernica* margolanari buruz egindako lehenengo aipamena agertu zela. Dena dela, taldearen estilo berritik hurbilen zegoen irudia egutegiko azalekoa zen [3. ir.]. Valdésék sinatu zuen, eta egindako azkena izan zen. Modu optikoan desitxuratutako eta tinta lauen bidez tratatutako argazki-jatorriko bi irudiren alborakuntza bertikalak antz handia dauka *Folklorea* [4. ir.] lanean eta Equipo Crónica taldeak 1965ean sinatutako antzeko beste margolan batzuetan ikusten dugunarekin.

Hurrengo multzoa 1966ko edo 1967ko lanek osatzen dute. *Mirant Valencia* (bilduma pribatua) izenburuko posta-txartelen seriea nabarmentzen da, baita 1967ko zein 1968ko egutegiak ere. Posta-txartelek multzo ausart bezain arina osatzen dute, batasun-asmorik gabe egindakoak. Concret liburu-dendako ohiko beze-



1. Valentziako Estampa Popular
 1966ko egutegia (maiatza), 1965
 Offset paperean
 44 x 30,8 cm
 Bilduma pribatua



2. Valentziako Estampa Popular
 1966ko egutegia (uztaila), 1965
 Offset paperean
 44 x 30,8 cm
 Bilduma pribatua



3. Valentiako Estampa Popular
 1966ko egutegia (azala), 1965
 Offset paperean
 44 x 30,8 cm
 Bilduma pribatua



4. Equipo Crónica
 Folklore, 1965
 Akrilikoa tablexean
 100 x 70 cm
 Guillermo Caballero de Luján bilduma, Valentzia

roen harrera ez zen oso ona izan, ordea. 1967ko egutegirako (IVAM, Valentzia) aurreko urtekoaren teknika berbera erabili zen neurri batean: artista bakoitzak linolioan grabatutako estampak inprenta industrialerako original moduan erabili zituzten. Kasu honetan, ostera, modu tipografikoan konposatutako orriari txertatutako binetak ziren. Horrez gain, egutegi osoari argumentua ematen zion testua ere bazegoen, eta, bertan, Valentziako burgesiako pertsonaia esanguratsu baten bizitza azaltzen zen. Bertsotan idatzita zegoen, auka izango balitz bezala, eta kuarteto bat zuen hilabete bakoitzerako. Josep Vicent Marqués egin zuen, batzuetan Estampa Popular mugimendurekin lan egiten zuen idazle eta soziologoak. Binetetan, argi dago egutegi osoan batasun estilistikoa lortzeko ahalegin nabaria egin zela, nahiz eta autoreak anitzak izan. Irudiak groteskoak dira, eta Equipo Crónica taldearen lanaren eragina ez da aurreko urteko egutegian bezain agerikoa. 1968koa (IVAM, Valentzia) Valentziako Estampa Popular mugimenduren azken jarduera izan zen. Aurreko bi urteetan zenbat ale saldu ziren kontuan hartuta, offseteko inprimaketa justifikatuta ez zegoenez, serigrafia aukeratu zen. Horri esker, azidotasuneranzko joera zuten kolore lau, ase eta distiratsuak erabili ahal izan zituzten. Era berean, ahalegin handia egin zen komikietan agertutakoaren antzeko batasun estilistikoa lortzeko.

Azken multzoan, Solbesek eta Valdések 1966tik 1967ra marraztutako komiki-orriak daude (IVAM, Valentzia). Amaiera onik izan ez zuen proiektuaren barruan garatu ziren. Valentziako komikietako argitalpen-enpresa batek zailtasun ekonomikoak zituen, eta, lan egiteko premia zeukanez, Estampa Popular mugimenduko artistek marraztutako komikiak argitaratzeko eskaintza egin zuen. Jorge Ballesterrek eta Joan Cardellsek Equipo Realidad eratu berri zuten, eta beraiek izan ziren proiektu horretan denbora gehien eman zutenak eta ahalegin handiena egin zutenak. Marquésen gidoiak eta testuak zeuzkaten zenbait ale marraztu zituzten. Solbesek eta Valdések Goyaren bizitza buruzko komikiaren lehenengo zenbakia egin zuten, zeinaren gidioa ere Marquésena baitzen. Alabaina, Valentziako argitalpen-enpresaren zailtasun ekonomikoak areagotu egin zirenez, argitalpenak ez ziren inoiz inprimatu.

Equipo Crónica (1965-1967)

Sarrera-atal honetako bigarren zatian, Equipo Crónica taldearen hasierako bi urteetako lanak daude ikusgai. Lehenago esan dudana bezala, trantsizio-garai honetan, Solbesek eta Valdések saiakuntzak egin zituzten nortasun artistiko kolektibo berriaren bila. Abiapuntutzat hartutako proiektu errealistaren arabera, errealtate sozial eta politikotik ateratako gaiak landu zituzten. Gainera, hausnarketan oinarrituta jorratu zituzten, argitasunaren eta urruntasunaren edo «hoztasunaren» bila. Horren aurrekari handienak, ordea, gerra-artearen Alemaniar literaturako eta arteko *sachlichkeit* tradizioan zeuden.

Edonola ere, gizarte modernoa ikaragarri bilakatu zen orduz geroztik, eta taldeko artisten errealtatea masa-komunikabideen eta, batez ere, ugaritasun ikonikoaren baldintzapean zegoen. Hain zuzen ere, fenomeno horrek eragin sakona zuen pinturaren ezaugarrietan. Margolari informalistak eta, batik batik, informalismo berantiarrekin lotutako zenbait talde (Internazional Situazionista, Fluxus mugimendua edo Vienako Ekintzailatza, esaterako) fenomeno hori saihesten saiatu ziren. Horretarako, pinturaren aukera anikonikoetan oinarritu ziren, edo pinturatik haratago zeuden lanak sortzen ahalegindu ziren. Joera horren aldean, Equipo Crónica taldeak ugaritasunaren barne-mekanismoetan murgiltzeko erabakia hartu zuen, eta irudien irudiak egin zituen. Hartara, *mediak* sortutako eta biderkatutako irudiak pintura bihurtu zituen. Aukera horretarako, aurrekari esanguratsuak aurkitu zitezkeen XX. mendeko gerra-artearen garaian, zeintzuek, hirurogeiko hamarkadaren hasieran, *pop arteko* zenbait adar ere partekatzen baitzituzten. Korrante zabal horren barruan, lehenengo eta behin, poetika errealista zen Equipo Crónica taldearen ezaugarri bereizgarria, bizimodu publikora begira zegoena erabat; bigarren, bere ikuspegi linguistiko edo semiotikoaren sistematikotasuna; eta, azkenik, taldean lan egiteko *sachlich* jarrera, muturreraino eramandakoa.

Hemen bildutako lanak Solbesek eta Valdésekin programa hori aurrera eramateko egindako ahaleginaren erakusgarri dira. Epealdi hori aztertzean, oso kontuan hartu beharra dago edozein ibilbide artistikoren hasieran barruko eta kanpoko zailtasunak gertatzen direla. Erakusketa kolektiboetara bidali zituzten lan asko suntsitu egin zituzten, edo galdu egin ziren. Dena dela, hemen erakusten direnak epealdi horretako prozedura ohikoenen adierazgarri dira. Marín Viadelek taldearen lanari buruz egindako azterketan ondo zehaztu ditu prozedura horiek¹; eta hiru dira funtsean: irudien erreproduzioa, errepikapena eta desitxuraketa.

Gehienetan, masa-komunikabideetatik ateratako argazki-irudietan oinarrituta dago erreproduzioa, baina, lehenengo etapa honetan, batez ere, informaziorako komunikabideetatik ateratakoak dira. Erreproduzitzean, Solbesek eta Valdésekin bakundu eta tinta lauetara murrizten dituzte, betearazpenaren anonimotasunaren bila. Gainera, egiteko modu hori euren programaren *sachlich* osagaien zegoen txertatuta, eta horrek talde-lanaren integrazioa sustatzen zuen.

Irudien errepikapen osoa edo partziala desitxuraketa optikoarekin nahasten zen sarritan, eta ezaugarri hori taldearen lehenengo hizkeraren oinarritzko mekanismoa izan zen laster. Nolabait esateko, modu polarrean alderatzen da konposizio piktoriko tradizionalarekin. Artifizialki homogenea zen eremu piktoriko bateratua (begirada bakarrean antzemateko modukoa, denbora geldoaren itxura eman nahian) irudikatu beharrean, berdintasunaren errepikapenak eremu piktorikoa ezabatu eta denboran hedatutako sekuentziako pertzepziorako gonbita egiten du: irakurketarako gonbita, alegia. Hitzeko lengoaiaren funtzionamendutik hurbil dagoen sekuentzialtasun horri esker, irudi piktorikoek idazketaren figurak zein baliabideak dituzte; esate baterako, metafora, metonimia edo zentzu narratiboa. 1965eko *Folklore*a [4. ir.], 1966ko *K.O.* edo 1966ko *Vietnam* lanak, esaterako, zenbait prozedura metonimikoren eraginkortasunaren adierazgarri dira. Beste batzuk, ordea, 1965eko *Amerika, Amerika!* edo 1966ko *Pilotuaren metamorfosis*, adibidez, metaforaren gaitasun argigarriaren erakusgarri dira. Zentzu narratiboa, ostera, argi agertzen da 1966ko *Kontzentrazioa* lanean, adibidez.

Dena dela, benetako metaforak, metonimiak edo narrazioak ez zirela esan beharra dago. Funtsean, ikonikoa menderaezina da hitzeko lengoaiaren aurrean. Ikonikoaren eta literarioaren arteko hurbilketa, ordea, oso adierazgarria da arte modernoaren historiari eta hirurogeiko hamarkadaren hasieran zeukan egoerari dagokionez. Batetik, *mass media* delakoen arloan asmatutako irudiaren zenbait tratamendurekin lehiatzen saiatzen da, eta, bestetik, pinturaren irrika literarioa ezeztatzeko joeraren berriazko inbertsioa ere bada –izan ere, oso sustraituta dago mugimendu modernoaren bihotzean—. Horretan ere, taldea ez dago bakarrik. Informalismoaren eta bere ondoriozko joeren jarrera anikoniko eta afasikoaren aldean, hirurogeiko hamarkadaren hasieran margolari asko saiatu ziren irudiaren balentzia literario, diskurtsibo eta erretorikoak berreskuratzen. Joera hain agerikoa zenez, 1965ean Gérald Gassiot-Talabot kritikariak *Figurazio narratiboa* erakusketa kolektibo handia antolatu zuen Parisen. Data goiztiarregia zen Equipo Crónica taldeak bertan parte hartu zezan. Hala ere, Gassiot-Talabotek geroxeago antolatutako antzeko beste erakusketa batzuetan parte hartu zuen. Parisen kokatutako korrante antolatu eta aktibo horretan, Eduardo Arroyo espainiarra, Antonio Recalcati italiarra eta Gilles Aillaud frantsesa aritzen ziren beste margolari batzuekin, eta taldeak bertan baino ez zituen aurkitu antzekotasunak bere programarekin.

Irudien errepikapen eta desitxuraketa optikorako prozedurek, ordea, ez zuten luzaroan iraun taldearen lanetan. Mekaniko samarrak zirenez, margolanaren eragin piktorikoa mugatzen zuen. 1966. urtean, irudien errepikapena eta alborakuntza bertan behera utzi zituzten apurka-apurka. Edonola ere, distortsio optikoari etsi zioten, neurritz erabili arren, eta Espainiako bizimodu publikoko eszenetan aplikatu zuten, 1966ko

1 Ricardo Marín Viadel. *Equipo Crónica: pintura, cultura y sociedad*. Valencia : Institució Alfons el Magnànim, 2002 (Formes plàstiques bild.; 14), 32.-37. or.



5. Equipo Crónica
Industrialaria, 1966
 Serigrafía paperean
 6/50 edizioa
 39,5 x 54,9 cm (papera); 23,7 x 32,9 cm (huella)
 Bilduma pribatua

Zinta lanean ikusten den bezala. Era berean, 1966an argitaratutako lau serigrafiako karpeta bilakaera horren lekukoa da. Lehenengoak, *Kondekorazioak* izenekoak, irudien errepikapen erkatuaren adibide bereizgarria eskaintzen jarraitzen badu ere, gainerako hiruretan eszena bakarra baino ez dago.

Karpetan, *Industrialaria* [5. ir.] serigrafia dago, eta, bertan, taldearen lanak hartutako ikuspegi berria antzematen da. Lehen planoko irudia horizontalean dago desitxuratuta, eta badirudi tximeleta-begiztaz eta kape-laz modu formalean jantzitako adineko gizon baten nortasun-agiriko argazkitik hartutakoa dela. Desitxuratuta ez ezik, bakunduta eta bitarteko grisaz zuri-beltzera mugatuta ere badago. Serigrafiaren zabalera osoa betetzen duen buru horren atzean, zuri-gorrira murriztutako nabe industrial erraldoi baten barrualdearen argazkia ikusten da. Agerikoa denez, bi irudi horien konbinazio artifiziosoak tipo sozialarekin dauka zerikusia. Hori dela eta, badago Lukácsen bultzatutako errealismoarekin lotzerik. 1966tik 1967ra, taldeak Lukácsen tipifikazioaren bidea arakatu zuen, lan-multzo txiki bezain adierazgarri batean. Adibide bikainena 1967ko *Latin lover* da [6. ir.]. Eragin bisual paregabeko margolan ertaina da, Equipo Crónica taldearen ibilbideko hasierako etaparen gorengo une gisa sartu duguna hemen.



6. Equipo Crónica
Latin lover, 1967
Akriliko mihisean
120 x 120 cm
Bilduma pribatua

2

Lehenengo serieak (1967-1971)

Berreskuratzea. Guernica 69. Lanbide baten autopsia

1967. urtea garrantzitsua izan zen Equipo Crónica taldearen lan-ibilbideari begira. Urtarrilean, Parisko *Salon de la Jeune Peinture* delakoan parte hartzeko gonbita jaso zuen berriro. Edizio horretan, hain zuzen ere, Aillaud, Arroyo eta Recalcati ziren nagusi, eta polemikaz betetako eragin handia izan zuen Frantziako hiriburuko mundu artistikoan. Apirilean, Gerald Gassiot-Talabotek Musée National des Arts Decoratives museoan antolatutako *Bande dessinée et figuration narrative* erakusketarako deia egin zion taldeari, eta, ekainean, Musée National d'Art Moderne de la Ville de Paris delakoan antolatutako *Le monde en question* erakusketarako. Hirurogeiko hamarkadako bigarren zatian Europan nahiz Amerikako Estatu Batuetan (bertan oso hedatuta egon ez arren) arteak bizitako politizazio handiagoari eskainitako lehenengo erakusketa handia izan zen. Taldea ez ezik, zenbait jatorri nazionalak beste hogeita lau artista ere gonbidatu zituzten. Bien bitartean, Espainian, hiru erakusketa indibidual izan zituen, eta hori segida deigarria izan zen taldearen lan-ibilbide goiztiarrerako. Lehenengo erakusketa urtarrilean egin zen Valentziako Val i 30 galerian; bigarrena, otsailean, Donostiako Barandiarán galerian; eta hirugarrena, urrian, Bartzelonako Aixelà aretoan.

Erakusketa horiek ez ezik, taldeak hain garrantzitsuak ez ziren beste batzuk ere egin zituen urte berean. Horien artean, batzuk Estampa Popular mugimenduarenak izan ziren, eta, hain zuzen ere, Valentziako taldearen azkenak ere izan ziren. Erakusketa horien bitartez, azkartu egin zen taldearen nortasun artistikoa definitu zuten baliabide estilistiko berrien eta lan-prozedura berrien eraketa. Solbesek eta Valdésék arreta handiz prestatu zuten erakusketa bakoitzaren edukia. Valentziakoak esangura berezia zeukan eurentzat. Ordura arte, hirian –euren bizilekuan eta lantokian–, ez zen arte modernoko galeriarik egon. Hutsune hori beteitzeko asmoz, Vicente García Cerverak Val i 30 galeria sortu zuen 1967ko urtarrilean, eta bertako lehenengo erakusketa Equipo Crónica taldearena izan zen. Aldi berean, gainera, lehenengo erakusketa indibiduala ere bazen Valentziako taldearentzat. Eragin handia izan zuen hiriko mundu kulturean, eta nahikoa margolan saldu zituzten, nahiz eta oso joera berria eta deigarria izan. 1966ean edo 1967. urtearen hasieran egindako lanak era guztietakoak ziren. Horien artean, margolan batzuk bat zetozen katalogo honetako lehenengo atalean aipatutako saiakuntza lukácsiarrarekin; Andreu Alfaro eskulturagileak erositako *Latin lover* [6. ir.], esate baterako (erosketa hori ere ezohikoa zen Valentziako mundu artistikoan). Era berean, aurreko atalean aipatutako errepikapenerako eta distorsiorako prozeduretan oinarritutako zenbait margolan ere bazeuden. Horien artean, taldearentzat «deformazio profesionalak» zirenek osatutako multzoa zen deigarriena; *Pilotuaren metamorfosisa*, adibidez. Seguruenik, lan-multzo horrek inspiratu zuen erakusketaren izenburua: *Azterketa kuantitatiboak*. Izenburua jartzeko erabakia ere berritasuna zen, nolabaiteko batasun tematikoa eman nahi zioten-eta. Taldearen bibliografiaren arabera, «deformazio profesionalak» serietzat hartzen dira batzuetan. Egia esan, aurrekariak baino ez ziren, seriazioa lan-metodo berria zelako eta, berez, 1967. urtearen amaieran bakarrik agertu zelako *Berreskuratzea* seriearen eskutik. Bertako lehenengo lanak, gainera, Milango L'Agrifoglio galerian jarri ziren ikusgai hurrengo urteko otsailean.

Equipo Crónica taldeak berak honelaxe karakterizatu zuen etapa berri hori²:

«Berreskuratzea» serieak beste etapa bati eman zion hasiera, eta horrek aurreko epealditik bereizteko moduko ezaugarriak zituen.

1964tik 1966ra arteko margolanen banan-banako zentzu narratiboa ondorengo urteetan garatu zen.

Orduan, multzoak berak eratzen zuen narrazioa. Margolanen «serieak» egiten hasi ginen, eta izenburua jarri genuen. «Berreskuratzea» 1967tik 1969ra egindako lan-multzoari ematen diogun izena da.

2 Equipo Crónica. «Datos sobre la formación del Equipo Crónica y Cronología por series» in *Equipo Crónica*. [Erak. kat., Madril, Liburutegi Nazionaleko aretoak]. Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Artes Plásticas, 1981, 106. or.

Seriearen ezaugarriak:

- XVII. eta XVIII. mendeetako Espainiako pinturari («pintura klasikoa» lehentasuna emanda, «High Culture»-ko eta «mass medietako» irudiak erabiltzea.
- Irudiak elkarren aurka jartzeko mekanismoak erabiltzea (testuingurutik ateratzeko prozesuak, anakronismoak, collage ilogikoak...).
- Margolanen egitura formala logikoa eta tradizionala ere izatea. Arau akademikoen arabera «konposizioak» dira.
- Gaiek frontaltasuna galtzea. «Gaiak» zehatzagoak eta «nazionalagoak» izan arren, zeharka eta era metaforikoan jorratzea.
- Velázquezen, Grecoren, Goyaren... lanak «erabiltzea» (ez kritikatzeko), karga kultural, sozial eta politiko zehatza dutelako.
- Parabolen prozedurak gure historia garaikideko faktoreak satirizatu eta desmitifikatu egin nahi ditu.
- Oraindik ere, irudiak tinta lauen prozeduren bidez tratatzea, baina xehetasun handiagoz. Koloreak ugariagoak dira, eta euskarria oihalezkoa da.
- 1968. urtean, harri-kartoizko lehenengo lan polikromatuak egin genituen, «ninoten» falla-artistautzarekin eta bere konnotazio kritikoekin lotu nahian.

Berreskuratzea seriearen bidez, hain zuzen ere, etapa berri batean sartu zen Equipo Crónica. Aurrerantzean, serie bidez egindako lana euren obraren funtsezko ezaugarria izan zen. Nolabait esateko, taldean lan egiteko asmoz sorkuntza artistikoaren despertsonalizazioa eraman zituen *sachlich* jarrera hausnarkorraren ondorio ulergarria zen. Serieek eskaintako egiturari esker, modu sistematiko eta logikoan garatu zezaketen lan bateratua. Hasteko, testuinguru politiko eta kulturean esanguratsua zen gaia zehazten zuten. Ondoren, hausnartu, aztertu eta barruan eztabaidatzen zuten, erreferentzia ikonografikoak biltzen zituzten eta margolanen lehenengo zirriborroak edo «ideiak» sortzen ziren (metodo akademikoan bezala). Gero, onenak iruditzen zitzaizkienak hautatu eta margotzen hasten ziren, eta eguneguneko lana margolari bakoitzaren aldatzearen eta gaitasunen arabera banatzen zen. Ondoren, margotu eta margotu egiten zuten, harik eta gaia agortu arte edo serie berri erakargarriagoren baterako gai berria agortu arte, edo aldatzeko besteko erakusketa-proiekturen bat edo aukera bereziren bat sortu arte. Izan ere, oso kontuan hartu beharra dago sarritan ingurune politiko, kultural eta profesional berak eskaintzen zituen aukera zehatzak zirela serieen segidaren erritmoa baldintzatu edo suspertzen zutenak. Ingurunearekiko mendetasun hori harrigarria izan daiteke, ez datorrelako bat XX. mendeko artearen historiografiako eta kritikako eragin handieneko berezko sinesmenetako batekin, baina taldearen programaren ondorioa zen. Solbesen eta Valdésen iritziz, euren lana ez zen «sorkuntza» (termino hori ez zuten euren idatzi eta adierazpenetan erabiltzen), «lanbidea» baizik, hau da, kanpoko munduan helmuga eta helburu zehatza daukan jardura profesionala. Hortik abiatuta, nahikoa ulergarria zen euren lanen sekuentziatzeko egiturak kanpoko mundu horretako aukerei edo interpelazioei erantzutea.

Agerikoa denez, zalantzak eta ziurgabetasunak ere sortu ziren. Serie guztiak ez ziren berdinak izan. Batzuk laburrak izan ziren; eta beste batzuk, luzeak. Batzuek ondo zehaztutako mugak izan zituzten; eta beste batzuek, ez. Serie batzuk kontinuitateak izan ziren, eta beste batzuek aurrekoarekin hausten zuten edo paretatu egiten ziren. Guztiak ere ez ziren zorionekoak izan. Proiektu batzuk ahulak izan ziren. Zalantzak eta ezbaiak egon arren, taldeak margotzen jarraitu zuen. Erakusketan zehar ikusi eta azalduko dugu hori.

Atal honetan, lehenengo hiru serieak bildu ditugu: *Berreskuratzea*, *Guernica 69* eta *Lanbide baten autopsia*, hurrenez hurren. Hiru serieen luzera eta zehaztasun-mailak desberdinak dira, eta nahiko ondo lotuta daude euren artean.

Berreskuratzea seriea luzea da. Lehenengoa da, eta, seguruenik, hasieran ez zuten serie moduan sortu. Gaur egun antzematen ditugun homogeneotasuna eta nortasuna apurka-apurka sortu ziren, 1968an egin bitartean. Prozesua oso interesgarria da, lehenengoa izan zelako eta Equipo Crónica taldeak bere lana serie bidez egituratzea erabaki zuenean margotu zituelako bertara atxikitako margolanak.



7. Equipo Crónica
 Egiturak aldatu egiten dira, esentziek beren horretan jarraitzen dute, 1968
 Berreskuratzea seriea
 Akrilikoa mihisean
 130 x 160 cm
 Guillermo Caballero de Luján bilduma, Valentzia

Lehenago esan dudan bezala, *Berreskuratzea* serieko lehenengo margolanak Milango L'Agrioglio galerian jarri ziren ikusgai 1968ko otsailean. Seguruenerik, garai horretan taldeak ez zituen margolan horiek serietzat hartu. Dena dela, aurreko margolanekin batera erakutsi zituzten. Erakusketak Mario de Micheliren laudorioak jaso zituen Milango prentsan. Kritikari marxista ospetsu bezain errespetatua zen Italian nahiz Espainian; hain zuzen ere, haren liburu batek, urte hartan bertan gaztelaniara itzuli eta argitaratutako *XX. mendeko abangoardia artistikoak* izenekoak, zirkulazio ezin hobea izan zuen Espainian. Aldaketak aldaketa, erakusketa bera Erromako Il Girasole galeriara eraman zuten maiatzean. Irailean, ordea, taldeak atzerriko gonbidatu bakar gisa parte hartu zuen Martinengon (Italiako Bergamotik hurbil) antolatutako *Pluralità viva* erakusketa kolektiboan. Oso erakusketa interesgarri hartan, *Arte povera* mugimenduaren lehen aurkezpen publikoetakoa egin zen. Zehatz-mehatz ez dakigu Equipo Crónica taldearen zein margolan egon ziren bertan. Katalogoan erreproduzitutako 1967ko *Zaldun espainiarra* (bilduma pribatua) *Berreskuratzea* serie berriko bereizgarrietakoa izan zen. Ortega Muñozen Gaztelako paisaia dauka atzealdean, baina bakunduta eta laututa dago, feriako etxolako oihala izango balitz bezala. Bertan, Austriako Fernando infantea nabarmentzen da ehiztari moduan, Pradoko Museoko Velázquezen erretratutik hartuta. Velázquezen irudia alderantzikatu (eskuina-ezkerra), bakundu eta lautu egin da, egurrezko ohol ebakian margotu izan balitz bezala eta hondoko oihaletik hurbil kokatua izan balitz bezala, jomugara tiro egiteko erabilitako silueten antzera. Eskuetan, XVII. mendeko eskopeta eraman beharrean, XX. mendearen erdialdeko eraso-erriflea darama, urte haietan Vietnamgo gerran erabiltzen zituztenak bezalakoak.

1968ko abenduan, Valentzian, *Berreskuratzea* erabateko serie moduan aurkeztu zen jendaurrean, Espainia mailan harrera bikaina izandako Val i 30 galeriako bigarren erakusketan, hain zuzen ere. *Triunfo* astekariak

ale asko argitaratzen zituen, eta eragin kultural handikoa zen. Azala eta sei orrialdeko artikulua eskaini zizkion erakusketari.

Seguruenik, serieko erreferentziak eta konnotazioak Espainian bakarrik ulertu zitezkeen behar bezala. Hala ere, euren lehen aurkezpenek helburu zuten esparru europarra oso lagungarria zen taldeak zergatik margotu zituen ulertzeko orduan. Lehenago aipatu bezala, taldearen beraren testuan adierazten denez, Espainiako errealitate politikoa gaien inspirazio-iturria zen, baina «alborantz eta modu metaforikoan» egiten zuen, XVII. eta XVIII. mendeetako margolan espainiarretatik ateratako irudien bidez. Irudi horiek «karga politiko, sozial eta kultural» berri zehatza zeramaten eurekin. Karga hori diktadura frankistak eman zien hirurogeiko hamarkadan hasitako etapa berrian, eta, batez ere, Informazio eta Turismo Ministerioko kanpainekin zeukan zerikusia. Orduan, Fraga Iribarne zen bertako ministroa (1962tik 1969ra). Europarako kanpainak baziren ere, barrualdean ere bazuten zabalkunde handia, eta Espainiaren irudi baketsu bezain argia eskaini nahi zuten bi helburu lortzeko: lehenengo eta behin, nazioartean zalantzan jartzen zuten diktaduraren aitorten politikoa erdiestea; bigarrenez, nazioarteko turismoa erakartzea, Espainiako ekonomiaren sustatzaile handia izan zedin (helburu horrek arrakasta nahikoa izan zuela esan beharra dago). «25 urteko bakearen» ostean (kanpaina hori 1964an hasi zen, eta Valentziako Estampa Popular mugimenduaren lan batzuetan aipatzen zen), «Spain is different» etorri zen.

Fragaren bigarren eslogan hori ideia folkloriko topikoenetatik elikatzen bazen ere, oihartzun berezia izan nahi zuen pinturaren historiaren arloan, bat zetorrelako «Espainiako eskolaren» ustezko berezitasun (eta bikaintasun) nabariarekin, Grecotik Goyara joanez, hain zuzen ere. Equipo Crónica taldearen seriearen izenburuan adierazitako «berreskurapenak» oihartzun historiko eta artistiko bitxi horrekin zeukan zerikusia. *Alanbikoa* (Valentziako Arte Ederren Museoa) edo *Egiturak aldatu egiten dira, esentziek beren horretan jarraitzen dute* [7. ir.] serieko bi margolan esanguratsuenetakoak dira. Bertan, Espainiako pinturatik ateratako pertsonaiak erregimeneko interes politikoen eta beren aliatu ekonomiko berrien zerbitzura jartzen dira («teknokrata» horiek nagusi dira hirurogeiko hamarkadaren hasieran hasitako diktadurako etapa berrian). Serieko margolan nabarienetakoa den *Gelaurrea* (Juan March Fundazioa) lanean, *Eskua bularrean daraman jauna*, erabat mistikoa, formikazko mahaiaren atzean dago eserita kolore biko marmolezko atzealde ikaragarrian, zeina, mahai gainean dagoen objektu bakarraren bitartez (burdinazko ukabil amerikarra), Espainiako kapitalismo berriaren eta diktadura-sistema zapaltzailearen arteko aliantzaren erakusgarri baita.

Espainiako eskolaren berezitasuna baieztatzen zuen azken kate-maila historikoa Picasso zen, eta erregimenak bere panteoi historikoan ere sartu nahi izan zuen. Saialdi hori *Guernica 69* seriearen inspirazio-iturria izan zen. Serie labur samar hau 1969ko abenduan aurkeztu zen lehen aldiz, Equipo Crónica taldeak Bilboko Grises galerian egindako erakusketan. Margolanak gaurkotasan handia izan zuen 1968. urtearen amaieran-edo. Gobernu Espainiako Arte Garaikideko Museoaren egoitza berria ari zen eraikitzen, 1894an sortu zenetik instituzio zaharra oso ezegonkorra izan zelako. Espainiako mundu artistikoak uste zuen erregimenak eraikin berriaren irekiera museoko bilduma urria bultzatzeko aukera paregabe gisa ikusiko zuela. Picassoren ordezkari egokia behar zela zioten. Norbaiti *Guernica* berreskuratzeko ideia bururatu zitzaion (modu fisikoan); izan ere, Málaga artistak New Yorkeko MoMA n gordailatu zuen margolana, Espainian erregimen errepublikarra berriz ere bueltatu arte. Ideia hori egia bihurtzeko, Francoren baimen pertsonala lortu behar zen, jakina. Ezustean, diktadoreak baimena eman zuenez, 1968. urtearen amaieran Arte Ederretako zuzendari nagusiak, Florentino Pérez Embidek, Picassoren maisulana berreskuratzeko beharrezko kudeaketak egiten hasteko agindua jaso zuen. Hasieran gaia zuhurtasun handiz eraman bazuten ere, argitara eman zen ezinbestean, eta, 1969ko urtean, Espainiako mundu artistikoaren gai nagusietakoa izan zen³.

3 *Guernica* berreskuratzeko saialdi horren historia zenbait aldiz azaldu da. Narrazio xehe eta fidagarrienetakoa hementxe dago eskuragarri: Gijss van Hensbergen. *Guernica: the biography of a twentieth-century icon*. London: Bloomsbury, 2004. Batez ere, ikus 258.-262. orrialdeak, autoreak Equipo Crónica taldeak Bilboko Grises galerian egindako erakusketari buruz ere hitz egiten duelako.



8. Equipo Crónica
Enbalajea, 1969
Guernica 69 seriea
 Akrilikoa mihisean
 120 x 120 cm
 Colección de arte contemporáneo
 Fundación «la Caixa»
 Inb. zenb. ACF0147

Equipo Crónica taldeak serie honi buruz egiten duen iruzkinean, serie laburra dela dio. Michèle Dalmaceren katalogo arrazoituan, hamazortzi margolan azaltzen dira (aurreko seriean hogeita hamaika izan ziren). Horietako bederatzi Bilbon jarri zituzten ikusgai, tartean zirelarik *Arrotza* (Valentziako Diputazio Probintziala), *Bisita* (bilduma pribatua) eta *Enbalajea* [8. ir.].

Inolako zalantzarik gabe, *Guernica 69* seriea taldearen serie lortuenetakoa da, eta oso kontinuista ere bada. Euren esanetan, «[bertan] ez dago aldaketa handirik *Berreskuratzea* seriearen aldean»⁴. Marín Viadelek dioenez⁵, arrakasta lortu zuen «Equipo Crónica taldeak kontakizun zoragarria jorratu zuelako serie osoan»: *Guernica* margolanaren ustezko itzulera, museoko eraikin berriko instalazioa (margolanak margotu zirenean eraikitzen ari ziren, eta, artean, sei urte igaro behar izan ziren jendearentzat ireki zuten arte), TVE bidez zuzenean emandako irekiera-ekitaldia... Margolan bakoitza fikzio orokorreko hari narratiboan txertatutako pasarte da. Nolanahi ere, Erdi Aroko fantasiako narrazioetan gertatzen den bezala, pasarte bakoitzak autonomia zabala dauka. Eszenaz eszena, historiako indar narratiboak Picassoren margolanetik ateratako figura piktorikoen aipamenen, deskontestualizazioen eta birkontestualizazioen ondorioz sortutako argiztapenak eta ezusteak ditu elikagai. Dena dela, erreferentzia kulturez betetako eremu arketipikoetan daude kokatuta: museoa, komentu zurbaraneskoa, Gaztelako mesetako paisaia, tiro-galeria... Pasarte gogoangarrietakoa *Enbalajea* da, zeinak margolanaren lekualdaketa fisikoaz hitz egiten baitu. Paperezko enbalajea apurtu egin da, eta, zulotik, Picassoren zaldiaren buru erotua ageri da. Hala ere, ez dakigu 1936ko bonbardaketagatik dagoen horrela edo 1969ko Madril frankistara heldu dela ikusi duelako.

4 Equipo Crónica, *aip. lana*, 106. or.

5 Ricardo Marín Viadel, *aip. lana*, 53. or.

Hain zuzen ere, jardun sozial instituzionalizatutzat hartutako pinturari, era guztietako esangura kulturelei eta batzuetan kontrajarriak ziren erabilera politiko desberdinei buruz hausnartzea Equipo Crónica taldearen programaren muinean zegoen. Taldean lan egiteko sorrera-erabakian bertan adierazten zen hori. Orduan, 1970. urtean, Espainiako pintura «klasikotik» elikatutako *Berreskuratzea* seriearen ostean eta XX. mendeko ospetsuena den margolanari buruz baino hausnartzen ez duen *Guernica 69* seriearen ostean, berariaz jorratu beharreko gaia zen pinturari buruz hausnartzea. Taldeak gai hori landu zuen hurrengo seriean: *Lanbide baten autopsia*. Bertako ikonografia ere margolan ospetsu batean oinarritu zen: *Meninak* obran, hain justu. Espainiako pintura «klasikoko» adibide paradigmaticoena zenez, serie berria eta *Berreskuratzea* seriea lotzen zituen. Gainera, margolan bakarraren inguruan garatzen zenez eta lantzean behin aipatzen zenez Bartzelonako Picasso Museo berrian zenbait urte lehentxeago erakutsitako Picassoren bertsioren bidez, *Guernica 69* seriearekin zegoen lotuta.

Equipo Crónica taldeak berak hauxe zioen serieari buruz⁶:

Seriearen izenburuan adierazten den bezala, margotzeko jarduera bera landu dugu gai nagusi moduan. Hain zuzen ere, prozesu sortzaile bera autoaztertzeko eta diskurtso zabalagoan txertatzeko saialdia da.

Aurrerantzean, faktore hori (gaitzat hartutako lanbidea) gure osteko lanetan agertuko da. Batzuetan, ageri-agerian dago; eta, beste batzuetan, lausotuago.

Ezaugarriak:

1. Berriro ere, pintura «klasikoa» da atzealdeko oihala, eta, batez ere, Velázquezen *Meninak* margolana.
2. la serie osoan, geure irudia sartu dugu, margolan bakoitzean azaldutako ekintzaren osagaia delakoan.
3. Nola edo hala, surrealismoa gogora dakarkiguten irudien elkartetak darabiltzagu nahita.
4. Teknikari dagokionez, tinta lauen prozedura erabiltzen jarraitzen dugu. Batzuetan, kolore fluoreszenteak eta Walt Disneyren irudiak ere sartzen ditugu, nolabaiteko Kitsch giroa lortu nahi dugulako Velázquezen tratamenduan. Formatuak handiak eta ertainak dira (200 x 200 eta 120 x 90).
5. 70eko hamarkadan Valentziako Val i 30 galerian serie horren inguruan egindako muntaketan, margolanez gozatzen ari ziren ikusleen irudiez bete genuen erakusketa (txapa margotuzko ebakiak). Horren bidez, zereginak alde-rantzikatu nahi genituen. Erakutsitakoak ikuslea behatzen du, irudiaren bidez harena den arloan sartuz.

Testuan aipatutako eta Val i 30 galerian egindako erakusketa izan zen seriea lehen aldiz aurkeztu zen tokia. Valentziako aurreko erakusketan gertatu zen bezala, jendearen harrera ona izan zen, eta, ikuspegi profesionaletik, mugarrria izan zen taldearen nahiz galeriaren lan-ibilbidean. Hori dela eta, kontratu egonkorra sinatu zuten. Orduan erakutsitako margolan gogoangarrietakoa *Txakurra* [9. ir.] izan zen. Eusebio Sempere margolariak erosi zuen, eta, geroago, Aseguradako Museoari eman zion dohaintzan (gaur egungo Alacanteko Arte Garaikideko Museoa). *Eskarmentua* ere jarri zen ikusgai. Formatu eta asmo handiko margolan hori Velázquezen ikonografiatik aldentzen zen, eta, taldearen ustez, ez zen batere egokia izan, erakusketaren ostean funtsean aldatu eta berriro margotu zuelako. Bigarren bertsioren horretan, Berlingo Poll galerian jarri zen ikusgai 1971. urtean, eta Kielgo Kunsthalles erosi zuen bertan. *Torrejóngo errendizioa* (Fundació Suñol, Bartzelona) ere formatu handiko margolana da; ez zen Valentziako erakusketan ikusgai jarri, eta Velázquezen *Bredako errendizioa* margolanaren bertsiola da. Michèle Dalmacek taldeari buruz egindako katalogo arrazoituan, serie horretan hogeita hamahiru lan daudenez, luzeenetakoa dela esan beharra dago. Edonola ere, banan-banan berrikusiz gero, agerikoa da 1970. urtearen amaieratik aurrera serieak homogeneotasuna galtzen duela eta hasierako nortasuna apurka-apurka desagertzen dela.

6 Equipo Crónica, *aip. lana*, 107. or.



9. *Autorretratu jauregian edo Txakurra*, 1970
Lanbide baten autopsia seriea
Akriliko mihisean
122 x 100 cm
Arte Siglo XX bilduma. MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante
Inb. zenb. XX.044

3

Polizia eta kultura (1971)

Polizia eta kultura serieak lehenengo hiruren jarraitasunarekin hautsi zuen. *Guernica 69* seriearen kasuan bezala, edo, are gehiago, serie laburra da (hamalau margolan), denbora-tarte laburrean eginda dago (sei hilabete inguruan), eta barne-homogeneotasun eta nortasun handia dauzka. Sorkuntzarako suspergarriak kanpotik zetozen, eta era guztietakoak ziren. Labur-labur azaldu nahi nituzke.

1968ko maiatzeko gertaeren eta osteko asaldura politikoaren ondoren, gaia giroan bertan zegoen. Europa osoan, artearen eta politikaren arteko loturari buruzko erakusketak zeuden, eta taldeak zenbaitetan parte hartzeko gonbita jaso zuen. Horien artean, Karlsruheeko Badischer Kunstvereinen antolatutako *Kunst und Politik* izan zen adierazgarrienetakoa. Poliziaren eta manifestarien arteko istiluen irudiak oso ohikoak ziren. Sarritan, manifestaldi horietako parte-hartzaileak artearen munduarekin zeuden lotuta. 1968ko maiatzean Parisen izandako kaleko istiluetako gune aktiboenetakoa Arte Ederren Eskola izan zen. Hurrengo urteetan, Europako gainerako eskoletara hedatu zen eredia. Istilu horietan proposatutako gaien artean, arteak eta artistek masa-gizarte modernoan zuten zeresana nabarmentzen zen. Lehen ikusi dugun bezala, gai hori oso kezagarria zen Equipo Crónica taldearentzat. *Lanbide baten autopsia* seriean egin bezala, modu metaforiko eta abstraktuan jorratu beharrean, *Polizia eta kultura* seriean, Solbesek eta Valdések modu zuzenagoan eta errealtatearekin lotuta egiteko erabakia hartu zuten.

Espanian, errealtate horrek intentsitate berezia eta esangura desberdina zituen, bertako erregimen politikoaren berezitasunaren eraginpean. Hirurogeiko hamarkadako hazkunde ekonomikoa gelditu egin zen, eta erregimeneko barne-arazoak larriagotu egin ziren. Ustelkeria-eskandalu itzel baten ondorioz (Matesa Kasua), 1969. urtearen amaieran krisia sortu zen, eta goitik behera birmoldatu behar izan zuten gobernuak. Politikaren arloan, sektore falangista (Solís eta Fraga barne) kasua bere mesederako erabiltzen saiatu zen, eta, ia gobernutik kanpo bota zuten sektore hori. Horrela, bada, jendea diktadura amaitzeaz zegoela esaten hasi zen. Eliza katolikoan gero eta garrantzitsuagoak ziren sektoreak erregimenetik aldentzen ziren, eta, neurri handiagoan edo txikiagoan, oposizioko indarren alde zeuden. Kaleko asaldurak bi iturri zituen elikagai: sindikatuak eta unibertsitarioak; eta jendea oso kezkatuta zegoen horrekin. Gobernu frankista berriak, diktadorearen osasunagatik eta erregimenaren amaiera asaldatuagatik arduratuta, jarrera gogortu behar zuela uste izan zuen. Batetik, salbuespen-egoera ezarri zuen, eta poliziaren ahalmenak handitu zituen. Bestetik, eskarmentu entzutetsua emateko asmoz, epaitu gabe zeuden bi terrorismo-kasu batu zituen auzi judizial bakar batean, jurisdikzio militarrean atxiki zen eta Burgosen epaitu zen, bederatzi heriotza-zigor ezarri zituen gerra-kontseiluan. Zorionez, ez ziren betearazi. Barruko eta nazioarteko erantzuna hain handia izanenez, gobernuak konmutatu egin behar izan zituen. Bestetik, salbuespen-egoera ez zen oztopoa izan 1970-1971ko ikasturtean Valentzian ere inoiz baino greba gehiago eta kaleko istilu gehiago egon zitezten poliziarekin. Solbesi eta Valdési dagokienez, nazioartean zuten ospearen babespean bazeuden ere, brigada politiko eta sozialak salbuespen-egoera erabili zuen ohartarazpen-bisitaren bat egiteko. Giro horretan sortu zen seriea.

Hirugarren faktorea profesionala eta artistikoa zen. 1970. urtean, taldeak erakusketa egiteko gonbita jaso zuenean, Kataluniako eta Balearretako Arkitektoen Elkargoa ospe handiko erakundea zen kulturaren zein politikaren arloan, frankismoaren aurkako jarrerekin bat zetorrelako. 1962an, elkargoak erakin berria ireki zuen Bartzelonako katedralaren aurrean, eta, horretarako, Picassoren lankidetzak artistikoa eskatu eta lortu zuen. Málaga artistak nostalgiaz gogoratzen zuen Bartzelona, eta hiriko udalarekin ari zen negoziatzen, hurrengo urtean irekiko zen Picasso Museo berriaren oinarria izango zen dohaintza dela eta. Margolari malagarrak arkitektoen egoitzarako friso apaingarri handia sortzea onartu zuen. Horrez gain, erakusketa-aretoa



10. Equipo Crónica
Egitura itxia, 1971
Polizia eta kultura seriea
 Akrilikoa mihisean
 200 x 200 cm
 Guillermo Caballero de Luján bilduma,
 Valentzia

ere bazegoen eraikinean. Hasiara batean, arkitektura-erakusketak egiteko diseinatu zen, baina, 1968. urtean, elkargoko zuzendaritza-batzorde berriak Miró gonbidatu zuen erakusketa pertsonala egitera. Margolariak onartu eta 1969ko maiatzerako data jarri zuen. Haren ustez, aukera paregabea zen, berak nahi gabe, ageraldi publiko eta erakusketa ugarien ondorioz eta, batez ere, 1968an Bartzelonako Santa Creu Ospitalean antolatutako atzera begirako erakusketa handiaren ondorioz bere inguruan sortzen ari zen ofizialtasun-aurari aurre egiteko. Erakusketa barik, Arkitektoen Elkargoan *happeninga* egin zela esan beharra dago. Bertan, Miró, lau kolaboratzailearen laguntzaz, kolore anitzeko friso erraldoia margotu zuen gau batean, aretoa inguratzen zuen beirate handiaren gainean, hura kalearekin lotzeko asmoz. Sorkuntza iragankor hori Miró berak suntsitu zuen bi hilabete geroago, erakusketa amaitu zenean.

Lekua markatzen zuen aurrekaria zen, eta, beraz, taldeak ezin zuen inolaz ere saihestu. Aurreko serieetako urruntasuna, intelektualismoa eta ironia alde batera utzita, *Polizia eta kultura* seriea poliptiko barroko erraldoia zen, Miróren aurrekariaren ikusgarritasunari eta probokazio-espirituari erantzuteko. Dena dela, bi desberdintasun handi zituen: pinturaren lurraldean bakarrik lan egitea eta garaiko errealitate politikoa argi eta garbi aipatzea.

Taldeak honelaxe azaldu zuen serie hau:

Lengoaia erradikalagoa da. Aurreko laneko esperientzien balantzea egin nahi dugu.

Zein da artearen eta gizartearen arteko lotura?

Guretzat, une horretan, erantzun hori muturrekoa da. Bi fenomenoaren arteko lotura muturrekoa da, baita konplexua ere.

Jarduera artistikoa ez da jarduera autonomoa, baina horrek ez du esan nahi fenomeno hori bere ingurunearen arabera bakarrik azaldu daitekeela uste dugunik. Paralelo horiek mekanikoak bezain ohikoak dira.

Jarduera artistikoak berezko legeak ditu. Guretzat, lengoaiaren mekanismo horiek kasu zehatzetan ezagutu behar dira, eta non eta noiz gertatzen diren ere aztertu beharra dago, erantzun emankorrak lortu ahal izateko.

Seriearen ezaugarriak:

1. Funtsean, kultura plastiko garaikidetik dator ikonografia, eta ordena publikoko indarren irudiekin dago lotuta.
2. Oihal handiak (200 x 200 cm) kartel handiak balira bezala muntatzeko moduko konposizio isolatuak dira (Bartzelonako Arkitektoen Elkargoko muntaketa)⁷.
3. Azaldutako eszenak errepikakorak dira. Margolan guztietan, polizia-talde batek jendeari egiten dio eraso, eta mehatxupean edo zaintzapean dauka jendea. Jendartean, gainera, arte garaikideko zeinuak agertzen dira. Batzuetan, ordenaren zaindarien euren daukate zeinu horiek. Jarduera artistikoa ezin da inolaz ere neutrala izan. Horixe bera da helburua.
4. Zenbait irtenbide formal berriak dira gure lanean. Irudiak handiak dira eskala naturalaren aldean. Noizbait, irudiaren profilak artezak dira. Barrokismo konpositiboak gaiaren tentsio formal eta ideologikoa adieraztea dauka xede.

Arkitektoen Elkargoan aurkeztutako serieak aurrekaria izan zuen, ordea. 1971ko maiatzean, Granollerseko Udalak bi erakusketa artistiko antolatu zituen. Batetik, Miróren omenezko nazioarteko erakusketa; bertan, artistaren azken lanen multzo txiki bezain garrantzitsua egon zen ikusgai, eta nazioarteko partaidetza kualifikatua izan zen. Bestetik, *1ª Mostra d'Art Jove* erakusketa; bertan, Ferrán García Sevilla, Carlos Pazos, Jordi Benito edo Josep Ponsatí artistek, besteak beste, zenbait ekintza egin zituzten hiriko eremu publikoetan. Kataluniako arte kontzeptualaren historiako narrazioan, erakusketa hori mugimenduaren sorrera-adierazpenetako bat da. Taldeak Miróren omenezko erakusketan parte hartzeko gonbita jaso zuenez, *Polizia eta kultura* serieko margolanetako bat bidali zuen Granollersera: une hartan prestaketa-prozesuan zegoen *Pim-Pam-Pop*, hain zuzen ere (Rafael Tous Bilduma, Bartzelona). Valentziako beste artista batek, Jordi Teixidorrek, taldetik erabat urrundutako pintura abstraktua egiten zuen, baina oso harreman pertsonal ona zeukan Solbesekin eta Valdésekin. Artista horrek ere Granollerseko *Mostra d'Art Jove* erakusketara joateko gonbita jaso zuen. Bateria horiek oso garrantzitsuak dira, Bartzelonako Arkitektoen Elkargoko erakusketak hilabete gutxi batzuen ostean nolako harrera izan zuen ulertzeko.

Jendearen harrera ezin hobea izan zen. Prentsari buruz ere gauza bera esan beharra dago. Berrero ere, Madrilgo *Triunfo* aldizkariak azala eta Manuel Vázquez Montalbánen sinatutako artikulua luzea eskaini zizkien. Bartzelonako artista gazteek eta, batez ere, povera —edo «feble»— neoabangoardiara eta neoabangardia kontzeptualera atxikitzen ari zirenek —zentzu zabalean ulertuta—, ordea, etsaitasunez hartu zuten taldearen jarduna. Maria Lluïsa Borràs *Destino*⁸ aldizkarian argitaratutako «El panfleto plástico» («Panfleto artistikoa») artikuluan azaldu zuen haien jarrera.

Jarrera horien aurrekariak bi urte lehenago egindako *Miró otro* erakusketarekin zuten zerikusia. Besteak beste, Rafael Santos Torroella kritikariak edo Madrilgo José María Moreno Galván kritikariak zalantza zituzten, Miróren erakusketan *happeningik* eta antolatutako suntsipenik zegoen adierazteko orduan. Kataluniako gazte neoabangardistentzat, oster, faktore horiek izan ziren laudagarrienak. Euren belaunaldiaren eta Miróren belaunaldiaren artean zegoen urruntasun historiko handia alde batera utzita, artista kataluniar handiak euren uste sendoetan babesten zituela ulertu zuten. Batetik, Cirici Pellicerrek «feble artea» defendatzen zuen, eta Italiako «poveraren» baliokidea zela zioen. Bestetik, Maria Lluïsa Borràs gazteak artista gazte kontzeptualak defendatzen zituen, eta aipatutako biek haiekin bat egin zuten. Equipo Crónica taldeak Arkitektoen Elkargoan egindako erakusketak behar besteko aukera eman zion Borràsi, gazteen neoabangardismoari berriro ere babes eztabaidatua emateko, nahiz eta, bien bitartean, Mirórekin harreman ona izatea lortu zuen eta Granollerseko bi erakusketen antolaketan zeresan nabaria izan zuen.

7 Testuan, barruan ematen zituzten filmak zine-aretoen kanpoko aldean iragartzeko erabiltzen ziren kartelak aipatzen dira. Arkitektoen Elkargoko aretoan, jarraikako frisoa izango balira bezala jarri ziren hamabi mihiseak, eta, ia-ia, euren arteko hutsunerik ere ez zegoen.

8 Maria Lluïsa Borràs. «El panfleto plástico», *Destino*, 1971ko azaroaren 13a, 54.-55. or.

Borràsek *Destino* aldizkariko artikuluan argudiatzen zuen bezala, gizarte burgesean artelanak eta, batez ere, pintura salgai bihurtu zirenez, gizarte horri buruzko benetako edozein kritika politiko egiteko, objektuak ekoizten zituzten artearekin eta pinturarekin hautsi beharra zegoen. Hartara, margolanen bidez jarrera politikoak adierazten saiatzean, oportunitasoa eta panfletoen sorrera sustatzen ziren ezinbestean. Valentziako taldeak (eta Borràsi *Destino* aldizkarian ere argitaratutako gutunaren bidez erantzun zion testu honen egi-leak) oso txarto hartu zuen argudio hori, baina, batez ere, XX. mendeko pinturaren historiaren aurrean zeukan jarreraren konplexutasunaren inguruko ulermen faltagatik. Eztabaidak oihartzun publiko urria izan arren, argudio haiek –beste kritikari batzuek ondorengo urteetan ere errepikatu zituztenak– garrantzitsuak izan ziren, taldeak bere ibilbidea berresteko eta eztabaida handiagoa sortzeko.

4

Serie beltza (1972)

Kataluniako Arkitektoen Elkargoan egindako erakusketaren ondoren, *Polizia eta kultura* seriea 1972. urtearen hasieran erakutsi zuten Madrilgo Juana Mordó galerian, zeina aurreko belaunaldiko artista nagusien galeria espainiarra baitzen –Tàpies, Chillida, Saura edo Millares–. Erakusketa ez ezik, galeriak kontratu egonkorra ere eskaini zion Equipo Crónica taldeari, eta, beraz, argi zegoen sendotasun profesional handia lortu zuela. Madrilekoaren ostean, taldeak bi erakusketa indibidual egin zituen Segovian eta Oviedon, hurrenez hurren. Bertan, gainera, *Polizia eta kultura* serieko margolanak erakutsi zituzten beti. Horrez gain, bi erakusketa kolektibo handitan parte hartzeko gonbita ere jaso zuen. Lehenengoa apirilean egin zen, Sevillan ireki berri zen Arte Garaikideko Museoan. Bertan, Valentziako arte garaikideari buruzko erakusketa kolektiboa egin zen Antonio Bonet Correa katedradunaren ekimenez. Erakusketa horretan, gainera, haren seme Juan Manuel eta bere inguruan elkartutako artisten zein kritikarien taldea ere inplikatu ziren (urte gutxi batzuk geroago, Equipo Crónica taldearen aurka egin zuten, gero ikusiko dugun moduan). Bigarrena, berriz, ekainean egin zen: *Iruñeko Topaketak*. Horiei buruz gero hitz egingo dut beste atal batean. Bien bitartean, taldea aurreko udazkenetik ari zen serie berri batean lan egiten: *Serie beltza* deitutakoan, alegia.

Polizia eta kultura serieak taldearen lehenengo hiru serieen jarraitasuna eten zuen. Lehenago esan dudan bezala, une hartako ebakia kanpoko inguruabarren presioaren ondorioz gertatu zen. Hala ere, metodo moduan inposatu zen. *Serie beltza*, ordea, estudioko ohikeriaren eta ohikeria horretatik sortutako hausnarketa-remaitza izan zen. Dena dela, haustura ere izan zen.

Serie berria handi samarra izan zen (hogeita bederatzitan agertzen dira Dalmaceren katalogo arrazoituan). Lehenengo margolanak 1972ko urrian Banyolesen antolatutako erakusketa indibidual txiki batean jarri ziren ikusgai, baina seriearen aurkezpen kanonikoa Valentziako Val i 30 galeriak antolatu zuen abenduan. Gerorako, 1973. urtearen hasieran, Valentzian erakutsitako serieko zenbait margolan Bartzelonako René Metras galerian ikusi ahal izan ziren *Polizia eta kultura* serieko beste margolan batzuekin. Apirilean, *Serie beltza* aurkeztu zen Caracasko Arte/Contacto galerian (Venezuelan finkatutako Perán Erminy kritikari kataluniarra zen bertako aholkularia). Lan-arloari dagokionez, zinez aukera paregabea zen. Taldeak Latinoamerikan egingo zuen lehenengo aurkezpena zen, eta, urte haietan, Venezuelako bizitasun ekonomiko zein kulturala zen nagusi. Solbesek eta Valdésekin arreta handiz prestatu zuten erakusketa, eta plazaratu gabeko margolan nahikoa erakutsi zituzten bertan. Erakusketa honetarako aukeratu ditugun hamarretatik lau lehen aldiz erakutsi zituzten Caracasen, Valentzian ikusgai jarritako bosten eta Banyoleseko bestearen aldean.

la-ia poliptiko moduan sortutako *Polizia eta kultura* seriearen trinkotasunik ez badauka ere, *Serie beltza* oso homogeneoa da, eta oso profil argia dauka. Serieko margolanak oso bereizgarriak dira, eta, era berean, lortuenetakoa ere bada.

Taldeak honelaxe azaldu zuen serie hau⁹:

Serie beltzak esperientzia berri bati ematen dio hasiera. Hasiera batean, esperientzia horrek gure ibilbidearekin zerikusirik ez duela dirudien arren, guretzat oso lagungarria izan da lengoaiaren osteko garapenak eta araketak sortzeko orduan.

Margolan hauetan, beste serie batzuetan emandako zenbait maila tematiko egituratu nahi ditugu.

Lehenengo eta behin, film beltz amerikarretako eta polizien eleberrietako ikonografiako indarkeria eta ekintza azaltzen dira, gure belaunaldian eragin ikaragarria izan dute-eta.

Bigarrenez, jarduera sortzaileari berari buruzko galdera, «pintura» izeneko konbentziozko prozesua bera aipatzen da seriean bertan.

Hirugarrenez, gaiak gerraosteko urteekin dauka zerikusia, nekez gogoratzen direlako garai hartako ohiko irudien bitartez.

Hiru faktore horiek margolan bakoitzean egituratzen dira, eta euren autonomiari eusten diote. Tonua autobiografikoa denez, subjektiboa bezain intimoa da, baita memorizatua ere.

Ezaugarriak:

1. Aipatutako hiru arlo tematikoetatik datozen elementu ikonografikoak.
2. Gutxieneko kolore-gamak; eta, batez ere, beltzak zein grisak.
3. Tinta lauen mugak hausten dira, lumazko eta ikatz-arkatzezko marrez egindako esfumaturen bitartez.
4. Sarritan, trompe-l'oeil erabiltzen da, margolanaren ohikotasunaren barruan irudi-plano desberdinak lekuzatuzko.

Badaude testuan hiru ideia berritasun handiak direna taldearen ibilbidean.

Lehenengo eta behin, maila faktikoa alde batera utzi eta maila fikzionala ezartzen da. Aurreko serieetan, *Berreskuratzea* serietik *Polizia eta kultura* seriera, garaiko Espainiako errealtate sozial eta politikoa aipatzen zuten, eta, horretarako, zenbait gertaera nabarmentzen zituzten (*Guernica* berreskuratzezko saialdia, esaterako, edo 1968ko maiatzaren ostean ikasleen zein polizien artean sortutako istiluak). Zenbait metafora jar zitzaketen (eta jartzen zituzten) jokoan, baina metafora horien atzean zenbait egitate edo egitatezko baldintza zeuden beti. *Serie beltzean*, ordea, margolanetan agertzen den indarkeria irudimenezko mundukoa da: zinemaren eta literaturaren fikzioa. Egia esan, fikzio horren funtzionamendua metaforikoa da, baina metaforak ez du inolako egitate zehatzik azpimarratzen, atmosfera generikoa baizik. Equipo Crónica taldearen eta Valentziako Estampa Popular mugimenduaren lehen urteak gogoratzen baditugu, aldaketa sakona dela antzemango dugu. Aldaketa horren ondorioz, taldeak hauxe adierazi zuen aipatu berri dudana iruzkinean: «bazirudien serie berriak gure ibilbidearekin inolako zerikusirik ez zeukala».

Bigarrenez, erraz ikusiko dugu seriearen funtzionamendu metaforikoa anbigua dela. Batetik, nolabaiteko indarkeria-giro generikoarekin dauka zerikusia; eta, bestetik, sorkuntza artistikoaren prozesuarekin berekin. «Pintatzea jotzea bezala da», adierazten da berriaz margolan gogoangarrietako baten izenburuan [11. ir.]. Alde horretatik, *Serie beltza* honek *Lanbide baten autopsia* dakarkigu gogora, baina aurrekari horrekiko aldeak handiak dira. Lehenengo eta behin, metaforaren barruan erreferentziatutako objektu moduan, pintura beste objektu horrekin bizi behar delako, hau da, lehen aipatu dudana indarkeria-giro generikoarekin. Bestetik, eta garrantzitsua da, seriearen tonua ez da salatzeak edo «desmitifikatzeak». *Serie beltzeko* margolanak aztertzean, pintura berretsi egiten dela esan daiteke nolabait. Berrespen hori hobeto ulertzen da, baldin eta gogoratzen badugu hirurogeita hamarrekoko hamarkadaren hasieran genero beltza gurtzarako objektu bihurtzen ari zela. Ez dut Europa osoan emandako fenomeno hori azalduko, nahiz eta Espainian bizi-bizia izan. Gogoratzeak, unean uneko bi zantzu baino ez ditut aipatuko. Biek Kataluniako kulturaren dute jatorria. Lehenengo Edicions 62ko *La cúa de palla* bildumaren arrakasta da (bertan, Ipar Amerikako hogeita hamarrekoko zein berrogeiko hamarkadetako literatura beltzeko klasikoak argitaratzen ziren, Hammett edo Chandler, esaterako, baita autore berriagoak ere; Ross McDonald edo Patricia Highsmith, adibidez). Ondo baino hobea

9 Equipo Crónica, *aip. lana*, 107. or.



11. Equipo Crónica
Pintatzea jotzea bezala da, 1972
 Serie beltza
 Akrilikoa mihisean
 150 x 200 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madril
 Inb. zenb. AD00376

to gogoratzen dut Valentzian gogo biziz itxaroten genuela bildumako liburu bakoitzaren agerpena, irakurtzen hasteko. Bigarren zantzua Manuel Vázquez Montalbánen *Carvalho* serieko *Yo maté a Kennedy* lehenengo eleberriaren argitalpena da, 1972an, hain justu. Zenbait hilabete lehenago, idazleak laudorioz idatzi zuen taldeari buruz, Solbesek nahiz Valdésekin kidetasun berezia baitzeukaten harekin. Pintura zine beltzarekin edo eleberri beltzarekin konparatzea ausarta izan zitekeen, baina, inolako zalantzarik gabe, laudoriozko konparazioa zen garai hartako testuinguru kulturallean.

Badago are interesgarriago egiten duen ñabardurarik. Literaturako eta zinemako generoak aldarrikatzean, modernotasunaren tradizioan irmo finkatutako zenbait printzipio jartzen ziren kolokan. Lehenengo eta behin, modernotasunaren ondorioz, aldaketa iraunkortzat hartutako historiaren menpe egon beharra dago, eta, zenbait mugaren barruan, generoak ahistorikoak izan ohi dira. Eleberri beltz ona eleberri beltz ona da, berdin hogeita hamarrekota hamarkadakoa bada eta berdin berrogeita hamarrekota bada. Ahistorikotasun horren ondorioz (erlatibotzat hartuta ere), generoa lantzen duena abangoardiatik aldentzen da. Generoak zenbait arauri esker dauka baliotasun-marjina, eta luzaroan dago indarrean, edo epealdi zehatzean, behintzat. Beraz, arau horiek onartzean, berrikuntza abangoardistaren oinarriko printzipioaren aurka joango gara bete-betean, eta, hori lortzeko, indarrean dauden arauak irauli besterik ez dago.

Serie beltzeko uste sendoak norabide horretarantz doaz. Kulturaren historiako denbora ez da ez lineala ez asaldatua, abangoardiaren adieran eskatzen den bezala. Zenbait abiadura historikotan doazen korranteak eta geruzak ditu. Horietako batzuk, gainera, astiro baino astiroago doaz. Esate baterako, zinea edo eleberrri beltza; eta, are astiroago, pintura. Geldiro doaz, geruza horietako mugak zehazten dituzten arauak itxi egiten dituztelako, ingurune fluxu iraunkorretik babestean. *Gang* delakoei gertatutako berbera jazotzen zaiela esan daiteke. *Gang* horiek, hain zuzen ere, mundutxo itxiak dira, eta kanpoko mundukoak ez bezalako arauen arabera zehazten dira. Hor, metaforaren faktore liluragarriena adierazten da. Izan ere, badirudi fenomeno horretan guztian nolabaiteko indarkeria-maila agertzen dela. Ez dago hertsadurarik gabeko araurik, eta ez dago indarkeriarik gabeko hertsadurarik. «Pintatzea jotzea bezala da». Baieztapen horren irismena eta garrantzia eztabaidaren argitan azaltzen dira bete-betean, eta Solbes zein Valdés *Serie beltza* sortzen ari zirenean, Kataluniako neoabangoardistak aurka jarri zitzaizkien.

Lehenago aipatutako testuan adierazitako hirugarren ideia da harrigarriena. «Tonua autobiografikoa denez, subjektiboa bezain intimoa da...». Nola hitz egin dezakete subjektibotasunaz talde gisa lan egiten duten artista batzuek –bi baino ez badira ere–? Inolako zalantzarik gabe, Equipo Crónica taldearen ibilbideko aldaketa sakonenetakoa da, eta, *Serie beltzetik* aurrera egindako lanetan, ondorioak agertu ziren apurka-apurka. Geroago aztertuko dugu hori.

5

Erretratuak, natura hilak eta paisaiak (1972-1973)

Equipo Crónica taldeak Espainiako hiri nagusietan eta Italiako batzuetan egin zituen erakusketa indibidualak, baina ez Parisen, nahiz eta zenbait erakusketa kolektibo handitan parte hartzean bere lanak hiriko giro artistikoetan batere ezezagunak ez ziren. Stadler galeriak bere lehen erakusketa indibidual frantsesa proposatu zuen 1973ko apirilean. Ospe bikaineko galeria zen, aurreko belaunaldiko artista handien ordezkaria ere bazena: Appel, Mathieu, Fontana edo Saurarena, besteak beste. 1950eko hamarkadan, Stadler Tâpiesen lehenengo galerista izan zen, artistak Maeghtekin bat egiteko proposamena onartu baino lehen. Equipo Crónica taldearen erakusketa Sauraren ekimenez egin zen. Saurak Rodolphe Stadler konbentzitu zuen. Gero, Solbesekin zein Valdésekin jarri zen harremanetan, eta erraz konbentzitu zituen.

Erakusketa honetarako, taldeak serie berria margotzea erabaki zuen. Berriro ere, argi zegoen *Serie beltza* eten zuela, serie berria bi norabide desberdinetarantz joango zelako: Espainiako eskolako «klasikoetara» itzuli zen, eta genero-pinturaren arloa arakatu zuen. Taldeak berak honelaxe azaldu zuen¹⁰:

Serie honetan, oso gustuko dugun gaia berreskuratuko dugu: Espainiako pintura «klasikoa».

Margolan hauetako printzipioak nahita dira akademikoak. Hasiera batean, generokako proposamen tematikoa da, eta inolako alarde formalistik gabe jorratzen dira. Lanen itxura hartutako ereduetatik ahalik eta gutxien aldentzea nahi genuen. Kolorean, bat ez datozen elementuen gutxieneko erabileran eta ereduaren hautaketa esanguratsuan baino ez. Hori nahikoa izan behar zen gure geografiako zoritxarreko zenbait konstante beltz agerian jartzeko.

Espainiako eskola «klasikoko» ikonografiara itzultzean, lehenengo hiru serieetako *continuumera* itzuli behar ziren, *Polizia eta kultura* serieak joera hori eten ondoren. Edonola ere, taldea lurralde ezagun horretara itzuli zen, baina bere asmoa desberdina zen erabat. Alde adierazgarriena bere testuan azaltzen da: «lanen itxura hartutako ereduetatik ahalik eta gutxien aldentzea nahi genuen». Hain zuzen ere, *Berreskuratzea* seriean agertzen diren Velázquezen edo Goyaren irudiak irudi bakunduak dira, eta, funtsean, xede ikonikoa dute. Hau da, beste iturri batzuetatik (prentsatik, esaterako) datozen irudiekin erkatzen edo lotzen dira, eta, modu

¹⁰ Equipo Crónica, *aip. lana*, 108. or.



12. Equipo Crónica
Otordua, 1972
Erretratuak, natura hilak eta paisaiak seriea
Akriliko mihisean eta markoan
140 x 140 x 6,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madril
Inb. zenb. AD03787

berean, balio ikoniko hutsaz sartzen dira margolanean. Nolanahi ere, taldearentzat ez zen nahikoa izan aipatutako margolanetako elementu ikonikoak antzematea, euren balio piktorikoak antzematzen, itzultzen eta berrinterpretatzen ere saiatu zelako. Marín Viadelek dioenez, «ordura arte, Espainiako pintura klasikoko irudiak erabili zituzten. Une hartan, ordea, haien ezaugarrietan murgildu nahi zuten»¹¹. Une hartan, taldearen ustez, jaten ari zen adineko emakumearen efektu ikonikoa, Goyaren *Jaten ari diren bi agure* (1820-1822) lanean ikusten dugun bezala (Pradoko Museoa), pentsaezina zen Goyak margotu zuen moduan. Taldeak *Otordua* [12. ir.] lanean proposatutako kontrastea arrakastatsua izan zedin, irudi hori eta Miróren *Mahaia (Untxiaren natura hila)* (1920, Zumsteg Bilduma) lanetik ateratako arraina eta platera elkarren ondoan jartzean, behar-beharrezkoa zen bi originaletan hain desberdinak ziren ezaugarri piktorikoak itzultzea eta margolan berrira eraginkortasunez eramatea. Behin eta berriro esan beharra dago itzulpena edo interpretazioa dela eta baliabide tekniko desberdinak erabili behar direla bertan (ageriko desberdintasunen bat aipatzearen, Goyaren eta Miróren margolanak olio-pinturak dira, eta taldeak pintura akrilikoa erabiltzen zuten).

Piktorikotasunaren enfasi hori –bertan, margolanaren balio piktoriko, ikoniko eta ideologikoen ebakirik izan ezin duen *continuum*a osatzen dute– *Polizia eta kultura* serietik eta, batez ere, Maria Lluïsa Borràsekin sortutako eztabaidatik Equipo Crónica taldearen programan gertatutako bilakaeraren ondorioa zen. *Serie beltzean*, taldeak bere errepertorioa handitu zuela argi antzeman arren, bazirudien teknika berriak aurkitzeko eta efektu piktoriko berriak lortzeko ahalegina zela *Erretratuak, natura hilak eta paisaiak* seriearen helburu nagusienetakoa. Ohiko markoak modu sistematikoan erabiltzean (margolan hauetan, margolan originalaren osagaiak dira), irrika piktorikoa azpimarratzen zen (ironiaz). Irrika hori hain handia zenez, oihalaren muga fisikoak gainditu eta markoa bera inbaditzen zuten.

Piktorikotasunaren enfasia ere bat dator seriearen gaiarekin. Aurreko atalean azaldu dudana bezala, oso garrantzitsua zen generoak aldarrikatzea, hirurogeita hamarrekoko hamarkadaren hasierako artea eta literatura nolako egoeran zeuden kontuan hartuta. Dena dela, *Serie beltzak* literaturako edo zineko generoa margotuz aldarrikatzen zuten, eta, serie berrian, aldiz, taldeak zuzenean landu nahi zituen pinturako generoak. Ohiko-enak. «Akademikoak», idazten du taldeak, San Carlosko Arte Ederretako Eskolan jasotako hezkuntza gogoratu nahian. Bertan, hain zuzen ere, ikasgai berezi moduan ikasten ziren erretratuak, natura hila eta paisaia.

Asmo horretan, ordea, arazoak ziren nagusi. Izan ere, Picassoren eta Matisseren belaunaldiko margolari moderno handiak gai izan ziren genero tradizionalak zuzenean jorratzeko, benetako erretratuak, natura hilak eta paisaiak margotuz; alabaina, bazirudien taldeak ez zuela halakorik egiterik. Bere natura hilak ez ziren estudioko mahaietan margotu aurretik modu fisikoan jarritakoak, paisaiak egiteko ez ziren atari zabalera irteten, eta erretratuetan ez zen modelo bizidunik egoten. Taldearen aurreko pintura osoa bezala, irudien irudiak, margolanen margolanak ziren.

11 Ricardo Marín Viadel, *aip. lana*, 89. or.

Pinturarekin bueltaka (1973-1975)

Lanbidea eta langileak. Zeinuen subertsioa. Fusilamenduak. Pintura ikusi eta egitea

Stadler galeriako erakusketa 1973ko maiatzean ireki zen. Berehala, hurrengo proiektua prestatzen hasi zen taldea; izan ere, irailean, Parisko Bienalean parte hartu behar zuen. Solbesek eta Valdésék serie berria egitea erabaki zuten, *Kartela*, pinturaren eta politikaren arteko loturaren arazoa aurrez aurre lantzeko asmoz. Hurrengo atalean hitz egingo dut lotura horri buruz.

Kartela seriearen ostean, taldea beste serie batean hasi zen lan egiten, *Lanbidea eta langileak*, 1974ko martxoan Rotterdamen antolatutako erakusketara eramateko. Atzera begirakoa zen, taldeak egin zuen lehenengoa zen; bertan, bere lehenengo hamar urteak berrikusten ziren. Arte garaikidea dokumentatzeko sortutako Lijnbaancentrum fundazio holandarrak antolatu zuen. Fundazioaren lan-lerro nagusia Fluxusko artisten (Beuys edo Filliou) edo antzeko beste artista batzuen *happeningak* edo ekintzak bideoan erregistratzea zen. Equipo Crónica taldearen erakusketa ez zetorren bat lerro horrekin, eta ez dakit nola gauzatu zen. Dena dela, antolatzaileek taldearen lan-prozesua nabarmendu nahi izan zuten, eta erakusketaren beraren izenburua zen horren adierazgarri: *Equipo Crónica. Werkprocess (1964-1974)*. Bideoak oso gustuko ez zituzten Solbes eta Valdésentzat, tailerra eta bertako laguntzaileak nahiz lagunak ziren «lan-prozesua». Beraz, norabide horretarantz orientatu zuten seriearen ikonografia. Hona hemen euren azalpena:

Seriea 1969-1970eko lanekin dago lotuta, jarduera artistikoari buruz hausnartzen du-eta¹².

«Langileak» hitzak nolabaiteko anbiguotasuna daukanez, nahikoa ondo adierazten du serieak guretzat daukan zentzua. Batetik, lanbidea egiten duena da «langilea», baina, aldi berean, nolabaiteko izaera erritual bezain magikoa dauka, eta, hain zuzen ere, horixe bera azaldu nahi izan genuen serieko 16 edo 17 margolanetan¹³.

Artista magoa, artista demiurgoa, aparteko «izakia», buhamea, deserosoa bezain jasangarria... Pertsonaia hori, bere lekua, lan-baliabideekin daukan lotura, fetitxeak eta errituak «Lanbidea eta langileak» seriean modu kritikoa landutako faktoreak izan dira.

Ezaugarriak:

1. Konposizioaren ezaugarrien arabera (margolarien taldea) margolan guztietan zenbait tamainatan modu serigrafikoan errepikatutako irudiaren erabilera, baita zenbait arlotako irudiak ere (pintura, argazkiak, trompe-l'oeil).
2. Itxura «ez-errealistako» konposizioak.
3. Margolan guztietarako formatu estandarrak (110 x 80cm).
4. Testuen agerpena margolanen batean¹⁴.

Bitxia bada ere, «artista magoa, artista demiurgoa» iruzkina bat dator Beuysekin. Izan ere, lehen esan dudana bezala, Lijnbaancentrumeko ohiko artistetako bat zen. Taldeak 1970etik ezagutzen zuen Beuysen lana, urte horretan *Kunst und Politik* erakusketan egon zelako berarekin. Ondoren, artista alemaniarra Kasselgo 1972ko V Dokumentako izarretako bat izan zen, eta, ekitaldi horren ondorioz, hain zuzen ere, Parisko VIII. Bienalaren orientazioa aldatu zen. Taldea asmo polemikoaz inplikatu zen bertan, hurrengo atalean ikusiko dugun bezala. Beuysek behin eta berriro eraturako eta hirurogeiko hamarkadako neoabangoardiako beste proposamen batzuetan eta agertutako «artista aztiaren» mitoaren aurrean, taldeak eguneroko irudi arrunta eratu zuen *Lanbidea eta langileak* seriean: kafea hartzeko eta hitz egiteko elkartzen diren margolari adiskideen taldearen erretratua.

12 Inolako zalantzarik gabe, taldeak *Lanbide baten autopsia* aipatzen du hemen.

13 Michèle Dalmaceren katalogoan, serie horretako hamazortzi margolan agertzen dira.

14 Equipo Crónica, *aip. lana*, 108. or.



13. Equipo Crónica
 Margolaria, 1973
 Lanbidea eta langileak seriea
 Pintura harri-kartoian
 165 x 95 x 54 cm
 Bilduma pribatua

Rotterdamgo atzera begirako erakusketako katalogoan, serie honetako hamabost margolan agertzen dira aurreko serieetako beste hogeita hemeretziarekin batera. Bertan, *Margolaria* [13. ir.] askotarikoa ere azaltzen da. Lan horren hogeitaz aleak aurkeztu ziren erakusketan; bakoitza modu batean margotuta dago, eta ilaran jartzen dira ikusgai, Xi'Ango terrakotazko soldaduekin egiten den bezala, gutxi gorabehera. Erakusketa honetan, lan hori aukeratu dugu (ale bakarra) *Lanbidea eta langileak* seriearen adierazgarri. Hona hemen taldeak multiple horri buruz emandako azalpena:

«Lanbidea eta langileak» seriean, «margolari margotua» askotarikoak egin ditugu, eta bertako artistak paleta zein pintzela daramatza eskuan. Tamaina naturalekoa eta harri-kartoizkoa da, eta artearen ohiko gaiak ditu bertan margotuta. Irudi bakoitzak bere estiloa dauka («neoplastizista», «kubista», «espresionista», «dada», «naif»...). / Hogeitaz dira, eta elkartzeko diseinatu dira. / Koloreari eta formari dagokienez, barrokoa da, baita umoristikoa ere.

• • •

Hamar urteko automatismoa ondo joan zen. Rotterdamgo atzera begirako erakusketaren ostean, beste erakusketa garrantzitsu bi egin zituzten 1974. urtean. Lehenengoa Parisko Musée d'Art Moderne de la Ville de Parisen egin zen ekainean, Suzanne Pagéren zuzendaritzapeko Animation, Recherche, Confrontation gunean. Komisarioa Suzanne bera izan zen. Serieetan egituratutako erakusketa zen, Rotterdamgoa bezala. Kritikak harrera ona egin zion, eta, aldaerak aldaera, Saint-Etienne, Rennes eta Pauera eraman zuten gero. Hamar urteko hirugarren eta azken atzera begirako erakusketa 1975eko maiatzean ireki zen Sevillako M-11 Zentroan, atzerapen apur batekin. Serieetan egituratutako erakusketa zabala izan zen. Erakusketa horretarako, Alberto Corazónek diseinatutako katalogoa argitaratu zen, eta testu zein irudi asko bildu ziren bertan.

Sevillako katalogoko autobiografian, taldeak *Zeinuen subertsioa* seriearen atzean jarri zuen «1974-1975» epigrafe, baina ez zuen seriea zenik esan. Epigrafe horretako testuan, beste bost «serie» aipatzen dira, eta, taldearen esanetan, «ez dira bete-betean garatu». Hona hemen euren izenburuak: A) «*Genero historikoko*» pintura (*Exekuzioa hizpide*), B) *Intelektualak*, C) *Garaipenaren irudiak*, D) *Lengoaiak*, E) *Informalismoa; lehenengo erantzuna*¹⁵. Ondoren, 1981eko testu autobiografikoan, hitzez hitz erreproduzitu zen Sevillako testua, baina «1974-1975» epigrafepean aitatutako serieak lau baino ez ziren. *Lengoaiak* seriea desagertu egin zen.

Batere argiak ez diren aipamen horien atzean, krisia antzematen da. Serieetan lan egiteko metodoari dagokionez, behintzat. Ordura arte, taldearen serieak ordenan aurkeztu ziren. Orain antzemandako serieen gainjarpenaren ondorioz, nahasmena eta zalantzak sortu behar izan ziren tailerreko lanean; eta hori nahasmenaren eta zalantzen zantzua zen, berez. Bestetik, eta esandakoa berretsiz, Sevillako katalogoan aipatutako zenbait izenburu —«Intelektualak» edo «Lengoaiak»— hain generikoak zirenez, ez dirudi inolako proiektu kontzeptual zehatzekin bat datozenik.

Taldeak garai horretan egindako lanak aztertzen direnean, antzematen da krisiak «1974-1975» epigrafepeko multzo tematikoetan daukala eragina, bai eta 1975etik 1976ra egindako hurrengo seriean ere: *Pintura ikusi eta egitea*. Bitxia bada ere, izenburu hori ez da epigrafe moduan agertzen. 1981eko autobiografian, «1974-1975» epigrafearen ostean «1975-1976» izenburuko beste bat agertzen da. Azken epigrafe horretako testuan, hain zuzen ere, «lengoaia pikturikoaren» inguruko «araketen eta bilaketen garaiaz» hitz egiten da, eta, horren arabera sortutako margolanetan, «lengoaia besterik ez da jorratzen (gauzapenerako prozesuak, estiloaren arazoak, margolan zehatzak irakurtzeko proposamenak...), eta serie horri «Pintura ikusi eta egitea» izenburua jarri diogu»¹⁶.

Hori guztiori dela eta, 1973. urtetik aurrera, argudio «sendoari» erantzun zion *Kartela* seriea amaitutakoan, taldea zalantzan hasi zen, eta ezbai horiek ez zituen 1975. urtearen amaierara arte edo 1976. urtearen hasierara arte argitu, hau da, beste argudio «sendo» bat zeukan *Hormatzarra* seriea lantzen hasi arte.

Badirudi Solbes eta Valdés taldea desegitear ere egon zirela. Halaxe baieztatu zuen Marín Viadelek, 1980an eta 1981ean egindako zenbait elkarrizketatan krisi horri buruz eurekin hitz egin ondoren¹⁷. Beraz, horrek azaldu lezake zergatik ez ziren inoiz zehaztu sekula garatu ez ziren serieen proiektuak. Era berean, garai horretako ekoizpenaren sakabanaketa estilistikoaren arrazoiak ere azaldu liteke horrela.

Termino biografikoetan, heldutasun-krisitzat jo liteke arazoa. 1974-1975eko atzera begirakoei esker, Solbesek eta Valdésék ikusi ahal izan zuten zeintzuk ziren hamar urtez batera egindako lanaren ondorioak. Hori dela eta, zalantzan egongo ziren emaitzek banakako nortasun artistikoari uko egiteko moduko sakrifizioa justifikatzen ote zuten.

15 *Equipo Crónica*. [Erak. kat.]. Sevilla : Centro de Arte M-11, 1975, or. gabe.

16 *Equipo Crónica*, *aip. lana*, 109. or.

17 Ricardo Marín Viadel, *aip. lana*, 197.-208. or.

Termino historikoetan, euren ibilbideko lehen urteetako goranzko tartearen ostean, beharbada egiaztatu egin ahal izan zuten taldeak aurreikuspen zaileri aurre egin beharko ziela aurrerantzean. Arte modernoaren izaerari buruz hausnartzean, pintura defendatzean eta neoabangoardiak gaitzestean, taldea gero eta baztertuago zegoen arte garaikidean indartsu sortutako korrante berrietatik. Porrot sakon baten susmoa zuten. Espainiako fronte politikoan nahiz nazioarteko artean, mundua aldatzeko zuten hasierako itxaropena xaloa zen benetan. Fronte batean zein bestean, bazirudien taldearen batailak galduta zeudela.

Hori horrela izanda ere, eztabaida ezina da taldeak 1974-1975ean egindako lanen ezaugarri orokorra hausnarketa dela. Bere kezka nagusiak pinturaren izaera sozial, politiko eta kulturalarekin dauka zerikusia. Hain zuzen ere, kezka horrek urte horietako lanak lotzen ditu 1970ean *Lanbide baten autopsia* seriearen eskutik landutako lerro tematikoarekin.



Garai honen adierazgarri, bost margolan aukeratu ditugu. Lehenengo biak, *Heartfield-El Lissitzky* (IVAM, Valentzia) eta *Schad-Solana* (Fundación Obra Social y Monte de Piedad de Madrid), 1974. urtekoak dira, eta, lehen aldiz, Val i 30 galeriak *Art Baselen* zeukan erakustokian jarri ziren ikusgai. Gero, atzera begirako frantseseko erakusketa ibiltarian egon ziren. Itxuraz bi margolanak oso desberdinak badira ere, *Zeinuen subertsioa* seriekoak dira biak. Taldearen esanetan, serieak «ustezko lerroa zehaztu nahi du errealismo kritikoa arloan [...]. Horretarako, hasiera batean euren artean inolako zerikusirik ez duten margolarien zenbait irudi aukeratzen dira, bakoitzak bere erara jorratzen duelako errealismoaren arazo»¹⁸. Errealismoa baztertu nahi dutenen aurrean, taldeak erakutsi nahi du errealismoak nolako aberastasuna eta garrantzia daukan XX. mendeko pinturan.

Horretarako aukeratutako adibideak interesgarriak dira oso. Schaden eta Solanaren ibilbide eta nor-tasun artistikoak apartekoak eta desberdinak izan ziren arren, argi zegoen modernotasuneko korrante nagusietatik isolatzen zituen errealismo tradizionala aldarrikatzen zutela. Heartfielden eta Lissitzkyren kasua oso desberdina zen, ordea. Bi artistak abangoardietako protagonista nabariak izan ziren. Errealismoaren berrikuspenean sartzean, taldeak pentsatu behar izan zuen, hogeiko eta hogeita hamarreko hamarkadetako mugimendu iraultzaileetan inplikatura egotean, «errealismo kritikoko» ordezkariak zirela esan zitekeela. Euren laudagarritasun historikoa alde batera utzita, iritzi hori bat zetorren Roger Garaudyk aurreko hamarkadan defendatutako eta errealismoaren inguruko kezka zuten artista asko –Espainian, esaterako, Saurak edo Millaresek– bere egindako «mugarik gabeko errealismoarekin». Edonola ere, Solbes eta Valdés ez ziren arte-historialariak, margolariak baizik. Eurentzat oso garrantzitsua zen aipamenean alborakuntza margolanez margolan laudagarria izatea. Gainera, ikonografikoa ez ezik, piktorikoa ere izan behar zen laudagarritasun hori, 1973ko *Erretratuak, natura hilak eta paisaiak* seriean lortutakoa bezalakoa, alegia. Gure ustez, helburu hori bete-betean lortu zuten erakusketa honetan ikusgai jarri ditugun bi adibideetan.

Guernica moztua edo *2. haustura (artaziz)* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madril) lehen aldiz jarri zuten ikusgai 1975eko apirilean Sevillan egindako atzera begirako erakusketan. Katalogo hartan, margolana *Lengoaiaz* seriekoa zela azaltzen zen. Hala ere, serie hori, Sevillan lau margolan zituena, taldearen testu autobiografikoetatik desagertu zen, lehenago ikusi dugun bezala. Michèle Dalmacek ez zuen bere katalogo arrazoituan aipatu, eta margolan hori «1974-1975» epigrafekoa zela adierazi zuen. Izan ere, *Zeinuen subertsioa* seriekoen alboan jarri zuen, haiekin inolako zerikusirik ez bazeukan ere. Marín Viadelek,

18 Equipo Crónica, *ajp. lana*, 109. or.



© Babestutako materiala

14. Equipo Crónica
Begizko lekukoa, 1974
Fusilamenduak seriea
 Akrilikoa mihisean
 181 x 221 cm
 Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf. Eskuraketa, 1977
 Inb. zenb. 0.1977.3

ordea, serie edo serie-saialdi honetan sartu zuen, eta atal bat ere eskaini zion bere liburuan¹⁹. Haren iritziz, *Lengoaiaz* seriea *Pintura ikusi eta egitea* seriearen aurrekaria zen.

Seguruenik, *Begizko lekukoa* [14. ir.] da garai honetako margolanik garrantzitsuena. Lehen aldiz, Sevillako atzera begirako erakusketan jarri zen ikusgai, eta, bertako katalogoan adierazitakoaren arabera, «*Genero historikoko*» *pintura (exekuzioa, hizpide)* seriekoa zen. Oso izenburu deigarria da, horren arabera historia-pintura pinturako beste genero baten gisa hartu zelako eta uste hori XIX. mendeko ohituren aurkakoa zelako erabat. Solbesek eta Valdések, oster, ikuspegi autobiografikotik ikusten zituzten generoak, eta ikuspegi hori San Carlosko Arte Ederren Akademian bizitako esperientzian zegoen oinarrituta, bertan historia-pinturaren ikasgaia eta natura hilaren edo erretratuaren ikasgaia zeuden-eta. Edonola ere, historia-pinturara nola hurbiltzen ziren kontuan hartuta, lotura zuzena finkatu zezaketen serie berri horren eta 1973an Parisen aurkeztutako *Erretratuak, natura hilak eta paisaiak* seriearen artean.

Badirudi *Begizko lekukoa* historia-pinturari eskainitako serieko lehenengo margolana dela. Izan ere, hasieran, aurreko serieko (*Zeinuen subertsioa*) beste margolan bat bezala diseinatu zuten, beharbada. Hemen ere, bi

¹⁹ Ricardo Marín Viadel, *ajp. lana*, 121.-122. or. Autoreak, ordea, serieak lau margolan baino ez dituela dio. Hain zuzen ere, ez du bere zerrendan aipatzen Sevillako erakusketan *Artea* izenburuean agertzen den azken lana (Helga de Alvear Bilduma). Beharbada, ez zuen aipatu oso zaila zelako margolan hori identifikatzea. Izan ere, Michèle Dalmaceren katalogo arrazoituan, zertxobait aldatuta dauka izenburua, *Artea eta dimentsio desberdinak, Pintura ikusi eta egitea* seriekoa dela esaten da. Nire iritziz, argi dago *Artea* margolana *Lengoaiaz* miniseriekoa dela.

margolariren irudiak eta estiloak erkatu zituzten: Manet eta Erntenak, alegia. Euren artean oso urrun egon arren, hoztasunaren eta urruntasunaren aldeko oso poetika pertsonala edukitzea izan zitekeen euren arteko lotura, hau da, nolabaiteko eskopofilia, egitateak hain gustuko izateagatik muturreko itxuragabetasunera daramatzana. Margolanaren izenburuak bi elementu aipatzen ditu aldi berean: batetik, taldeak lehen planoan margotutako Ernten irudi enigmatikoa; eta, bestetik, Maneten margolanean agertzen ez diren fusilamenduko lekukoak. Hain zuzen ere, lekuko horiek eszenan bertan agertzen dira, margolariarekin batera. Margolariaren eta gertaera historikoetako (anckerrenak ere bai) lekukoaren arteko identifikazioaren bidez, *Zeinuen subertsioa* inspiratzen duen eta *Begizko lekukoa* margolanean ere txertatzen den errealismoari buruzko hausnarketa elkartu egiten da garai honetan pinturaren izaerari buruz egindako hausnarketarekin.

Horrez gain, *Daumier irakurtzea* (Artium, Vitoria-Gasteiz) ere bada margolan garrantzitsua, eta errealismoari buruzko hausnarketa egiten da bertan, nahiz eta epealdi honetako azken seriekoa izan: *Pintura ikusi eta egitea* seriekoa, alegia. Lehen aldiz, 1976an Juana Mordó galeriak antolatutako Equipo Crónica taldearen erakusketa indibidualean aurkeztu zen jendaurrean, eta katalogoko azaleko irudia izan zen. Oso lan landua da. Hasiera batean, asmo handiko diptikoa zen, bere neurria 200 x 300 cm-koa zen guztira, eta luzaroan landu zuten taldearen estudioan. Azkenean, Solbesek eta Valdések formatua erdira txikiagotu eta apaingarriak argitu behar izan zituzten, margolana amaitu ahal izateko.

7

Arte politikoa? (1972-1977)

Iruñeko Topaketak. Kartela. Hormatzarra. Korapiloa

Arteak ba ote dauka politikaz hitz egiterik? 1974an Equipo Crónica taldeak Musée d'Art Moderne de la Ville de Parisen eskainitako atzera begirako erakusketako katalogoan, testu honen autoreak sinatutako artikulua argitaratu zen, «La distanciación de la distanciación» izenburupean²⁰. Bertan nioenez, horixe bera izan zen *Kartela* inspiratu zuen galdera, hau da, Equipo Crónica taldeak Parisko 1973ko Bienalean aurkeztu zuen seriea. Atal honetan, *Kartela* ez ezik, taldeak 1972tik 1977ra egindako beste hiru proiektu ere izango ditugu aztergai.

Lehenengoa 1972. urtean sortu zen *Iruñeko Topaketetarako*. Urtearen hasieran, taldeak jaialdi horretan parte hartzeko gonbita jaso zuen. Solbesek eta Valdések zalantzak izan zituzten oso lanpetuta zeudelako *Serie beltzarekin*. Kataluniako neoabangoardistekin eztabaidatu berri zuten, eta Iruñeko egitarauak betikoa eskaintzen zuen, eskala handiagoan bazen ere. Tàpiesi eta Saurari galdetu zieten, eta parte hartuko ez zutela erantzun zieten. Arroyo gonbidatu ere ez zuten egin, nonbait. Azkenean, Xavier Montsalvatge musikariak konbentzitu zituen, haren ustez taldeak ezin ziolako gonbitari uko egin. Francoren Espainian oso foro kultural gutxi eskaintzen ziren, eta bertan parte hartu beharra zegoen, nahiz eta zalantzak eduki. Azkenean, taldeak parte hartzea erabaki zuen, baina topaketen antolakuntzan zeuden arazo politikoak nabarmenduko zituen lana eginez.

Topaketak Alea taldeak eta, batez ere, Luis de Pablok sortu eta sustatu zituzten, eta erregimenarekin beti harreman ona izan zuen Huarte familia ahaltsuaren babesa zeukaten. Programan, diziplina asko lantzen ziren; esate baterako, dantza, zinea, antzerkia, arkitektura, musika eta ikusizko arteak, azken hori izanik arlo

20 Tomàs Llorens. «Equipo Crónica : la distanciación de la distanciación : une demarche sémiotique» in *Opus International*, 50. zenb., 1974ko maiatza, 78.-89. or. (erreprod. in *Equipo Crónica*. [Erak. kat.]. Suzanne Pagé (ed.). Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1975; erreprod. «Equipo Crónica : la distanciación de la distanciación : una trayectoria semiótica» in *Equipo Crónica*. [Erak. kat.]. Sevilla : Centro de Arte M-11, 1975).



15. Equipo Crónica
Ikusleen ikuslea, 1972
Iruñeko 1972ko Topaketetarako egindakoetako bat
Pintura harri-kartoiari
127 x 49 x 82,5 cm
Bilboko Arte Ederren Museoa
Inb. zenb. 90/47

nagusia. Antolatzaileek maila handiko nazioarteko parte-hartzaileak bildu zituzten, baina, batez ere, musikaren arlokoak. Euren eragina handiagoa izan zedin, ekitaldi gehienak hiriko eremu publikoetan egingo ziren, sanferminak baino egun gutxi batzuk lehenago.

Urte haietan, erregimenak ordena publikoan zituen arazoak kontuan hartuta (1970etik 1975era, bost salbuespen-egoera ezarri ziren), agerikoa zirudien Udaleko eta Gobernu Zibileko baimenak, horrelako ekitaldi baterako beharrezkoak zirenak, nekez lortu ahal izango zirela zenbait hiritan; Madrilan, Bartzelonan edo Valentzian, esaterako. Erregimena gogortu egin zen, eta polizia modu sistematikoan sakabanatzen zituen kalean elkartutako ikasle unibertsitarioak edo protesta-kantako edozein kontzertutako parte-hartzaile urriak (askoz politikoagoak ziren beste manifestaldi batzuk ez aipatzearren). Iruñean, ordea, baimenak eman zituzten, eta gutxienezko esperientzia politikoa zeukan edonork galdera bi egin behar zizkion bere buruari: zergatik eta nola gertatu zen hori.

Horixe bera izan zen Equipo Crónica taldeak bere buruari egin zion lehen galdera, gonbita jaso zuenean. Erantzun sinesgarrienaren arabera, Huartetarren babes politikoa zuten antolatzaileek proiektuaren berri aurrietiaz eman zieten erregimeneko instantziei, eta esan zieten antolatutako jarduerak ez zutela garrantzi politikorik. Topaketek artistei eskaintzen zieten ustezko askatasuna zaintzapeko askatasuna zen egiaz. Hain

zuzen ere, horixe bera zen taldeak agerian jarri nahi zuena. Solbesek eta Valdések harri-kartoizko multiplea egin zuten, Val i 30 galeriako zenbait erakusketatarako egindakoak bezalakoa. Brigada sozial eta politikoko agente moduan karakterizatu eta bidali zuten, panpina hura topaketetako kontzertu eta jardueretako ikusleentzako esertzeko. Zer eginkizun zeukan argi geratu zedin, *Ikusleen ikuslea* izenburua jarri zioten [15. ir.]. Ehun ale egin eta aurreikusitako bezala banatu zituzten, baina agian ez zuten uste bezalako eraginkortasunez egin; antolatzaileek ideia hori gustuko izan balute bezalako eraginkortasunez, alegia.

Nolabait esatearren, *Ikusleen ikuslea* arrakastatsua izan zen. Topaketetako parte-hartzaileek eta ikusleek, espainiarrek, behintzat, ondo baino hobeto ulertu zuten brigada politiko eta sozialaz ari zirela. Euren erantzuna barregarria izan zen. Panpina batzuk airera bota zituzten; eta beste batzuk, suntsitu. Gainerakoak berehala desagertu ziren, bertaratutakoek etxera eraman zituztelako oroigarri moduan. Azken batean, bazirudien egun haietan Iruñean egindako *happening* ugarietako bat zela. Agintariak inteligentziaz jokatu zuten, eta ez ziren tartean sartu. Azken batean, ez zuten zertan jo euren burua aipatuztat, eta horixe izan zen taldearen proiektuaren porrota. Dena dela, arazoa ez zen agintarien erantzun aurreikusgarria izan, topaketen kritika politikoa egiteko asmoz bidalitako lana bertako egitarauan hain erraz txertatu izana baizik.



Ez zen berriro gertatu. 1973ko udan taldeak Parisko Bienalean parte hartzeko gonbita jaso zuenean, argi zeukan pintura baino ez zuela bidaliko, pintura besterik ez. Sauraren ekimenez jaso zuen gonbita, Bienaleko Hautaketa Batzordeko kidea zen-eta. 1973ko edizioak asmo handiko aldaketa eman nahi zion Parisko instituzioari. Aurreko urtean, Kasselgo V Dokumenta egin zen, eta Bernako Kunsthalleko kontserbadore ohia izandako Harald Szeeman zuzendari berriak Atlantikoko bi aldeetako neoabangoardien jaialdi bihurtu zuen erakusketa hura, oihartzun handiko arrakasta lortuz. Parisen finkatutako kritikari eta artista askoren ustez, Frantziako hiriburuak erantzuna eman behar zuen Bienalaren bidez. Sauraren iritziak, aldeak nabarmendu egin behar ziren, eta, horretarako, pintura bera eta bere aukera kritikoak azpimarratu behar ziren. Equipo Crónica taldeak ideia hura hartu eta Maria Lluïsa Borràsekin izandako eztabaidatik buruan bueltaka zebilkion galdera aztertu zuen. Politikaz hitz egiten zuen margolana zergatik ez zen artetzat jotzen eta zergatik bihurtzen zen «panfleto»?

Kartela izan zen taldearen erantzuna. Honelaxe karakterizatu zuen taldeak 1981. urtean²¹:

Bost oihal handiko seriea da (200 x 200 eta 200 x 400 cm), eta Parisko VIII. Bienalean jarri zen ikusgai.

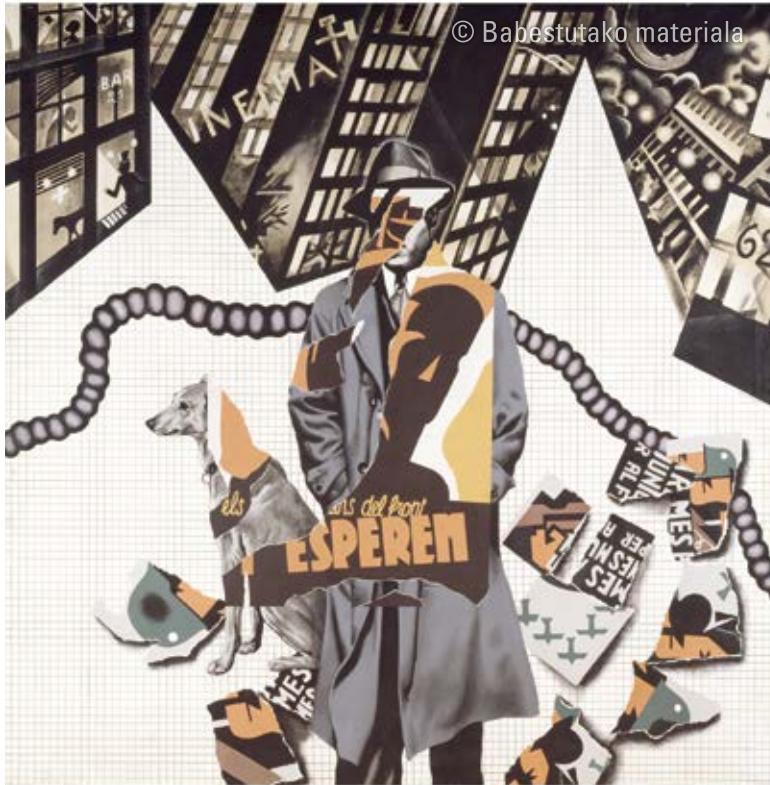
Sarritan, alde handiak finkatzen dira «kartelaren» eta «pinturaren» artean, «panfletoaren» eta «artearen» artean... Gainera, sarritan, oso objektiboak ez diren irizpideetatik aztertzen dira alde horiek, eta, modu manikeoan, alderdikoiak ere badirela esan genezake (ez dugu alde teknikoek hitz egiten, jakina).

Antza denez, berehalako hartzailearen premiak kartela justifikatzen du, eta, aldi berean, baldintzatu ere egiten du. Era berean, baldintzatu hori ez litzateke artean egon beharko, lan egiteko orduan askatasun guztiak behar dituelako.

Gure ustez, jarduera plastiko guztiak nahita edo nahi gabe daude era guztietako aurretiazko baldintzatuaren eraginpean. Izan ere, aurretiaz zehaztu, sustatu eta azaldu egiten dituzte [...] Hori dela eta, bi fenomeno horiek banatzen dituzten mugak oso konplexuak direla uste dugu [...].

Intelektual askok nahita landu dute arazo hori (Brecht, Hearshfield, Dziga Vertov, Renau, Piscator, Tatlin...). Gaur egun, lan asko estimatzen dira euren artistikotasunagatik (eta, gure iritziak, artea dira, inolako zalantzarik gabe), eta, bere garaian, egitate edo ideia batzuen iragarpenaren baldintzapean egon dira [...]. Beraz, honako hauxe da *Kartela* serieko ideia nagusia: margolana/kartela edo panfletoa/artea kontrako poloak direla dioen eskema orokortuari buruzko zalantza polemikoa proposatzea.

21 Equipo Crónica, *aip. lana*, 108. or.



16. Equipo Crónica
Kalea, 1973
Kartela seriea
 Akrilikoa mihisean
 200 x 200 cm
 Guillermo Caballero de Luján bilduma,
 Valentzia

Serietzat jotzen bada ere (taldeak berak horixe dio aipatu berri dudan testuan), *Kartela* desberdina da gainerakoen aldean. Ez da margolanen sekuentzia irekia, multzo itxia baizik, eta bertako bost unitateek leku zehatz bana dute. Parisen, poliptiko moduan erakutsi zen. Lanak horrelaxe ikusita sorrarazten duen efektua²² handia da benetan. Bere tamainagatik eta konplexutasun piktorikoagatik baino ez bada ere, argi dago taldearen asmo handieneko lana dela. Baliteke lortuena ez izatea. Gauzapenean egindako ahalegina osoa agerikoa denez eta nolabaiteko zurruntasuna ematen dionez, taldeak lortu nahi zuen emaitza mugatu egiten da.

Dena dela, Bienalari dagokionez, apustu galtzailea izan zen, nahiz eta horren arrazoiek ez duten zerikusi handirik lanaren kalitate piktorikoarekin. Lanak ez zuen inolako interesik piztu ez kritikariaren artean, ez garai hartako arte frantsesaren munduan, oro har. Neoabangoardien uholdea geldiezina zen, Parisen bertan ere bai. Instituzio akademiko, museo, kritikari eta, batez ere (eta horixe zen erabakigarriena), nazioarteko arte-merkatuko operadore nagusi guztien babesa zeukaten.

• • •

Hormatzarra asmo txikiagoko eta kalitate piktoriko bikainagoko seriea izan zen, *Kartela* seriearekin konparatuta. 1975. urtearen amaieran eta 1976. urtearen hasieran egin zen, Veneziako Bienalak Giardinitarren pabiloi nagusian antolatutako *Spagna, avanguardia artistica e realtà sociale, 1936-1976* erakusketarako. Espainiako pabiloia itxita zegoen, Espainiako gobernua Bienaletik bota zutelako 1975. urtean. Hori dela eta, erakusketako Zuzendaritza Kontseiluak Alberto Corazón, taldea bera eta testu honen egilea gonbidatu zituen proiektu alternatiboa aurkeztera. Proposamena uztailean aurkeztu ondoren, irailean onartu zen, eta Bienalak erakusketaren enkargu formala egin zion batzordeari (proposamenaren lau egileez gain, batzorde horretako kideak ziren Oriol Bohigas, Valeriano Bozal, Agustín Ibarrola, Antonio Saura eta Antoni Tàpies). Batzordea

²² 1980ko hamarkadan, *Kartela* osatzen duten bost unitateak sakabanatu egin ziren. Parisen aurkeztu ondoren, *Kartela* IVAMek eta MNCARSek 1980an antolatutako taldearen atzera begirako erakusketan bakarrik ikusi ahal izan da oso-osorik, baita erakusketa honetan ere.



17. Equipo Crónica
Hormatzarra III, 1975
Hormatzarra seriea
 Akrilikoa mihisean
 150 x 150 cm
 Bilduma pribatua

1975eko irailean batzartu zen Bartzelonan, Oriol Bohigasen estudioan; ondoren, enkargua onartu zuen eta Bozali zein testu honen egileari eskatu zien komisarioak izateko; eta Martorell, Bohigas nahiz Mackay arkitektoei, erakusketa diseinatzeko.

Diktadura (eta Francoren bizitza) amaitzeaz zeuden. Dena dela, agerikoa denez, inork ez zekien hori. 1975eko irailean, gerra-kontseiluak heriotza-zigorra ezarri zien frankismoaren aurkako bost militanteri. Zigor horren ondorioz, hainbat protesta egin ziren, eta erregimenaren gaineko nazioarteko presioa areagotu zen. Hala ere, Francok zigorrak berretsi zituen, eta irailaren 27an betearazi ziren. Taldeak berak idatzi zuen bezala, *Hormatzarra* serieak egitate horrekin dauka zerikusia²³.

Serie hau 1975eko irailaren 27ko gertaeren ondorioz egin genuen (Francok bost gazteak fusilatzeak agindua eman zuen hil baino lehentxeago).

140 x 140 cm-ko hamar oihalez zegoen osatuta, eta, bertan, sistema ikonografiko berbera errepikatzen genuen: horma, laukizuzen beltzak estalitako begidun irudia, datadun egutegi-orria, erdialdeko paleta hautsia eta ezkerreko goiko angeluko marra beltza.

Elementu horiek guztiak tratamendu hotz bezain sintetikoaz zeuden errepikatuta. Erreferentzia piktorikoek eta eremuaren antolamendu sinbolikoak aipatutako gertaerak azaldu nahi zituzten, «neutraltasun» aseptikoa eta erretorika sentimentala baztertzen zituen ikuspegitik. Aukeratutako bidea dokumentalismo sinbolikoa zen, beraz.

Serieko elementu iraunkorrak (pertsoneiaren aurpegian agertzen den angeluko eta laukizuzeneko luto-marra, egutegia eta paleta hautsia) berehala antzemandako elementu objektiboak ziren, eta sinbolo moduan erabili genituen. Hormak eta irudiak, faktore aldagarriak, abangoardiako arteko ikonografiatik ateratakoak ziren—Chirico, Klee, Delvaux, Tàpies, Picasso...—, eta gertaera zehatzaren adierazgarriak ziren. Lanaren osagai dokumentala ziren.

Azken ñabardura gisa, marko handiak «margolan-itxura» nabarmentzen zuen, eta goi-kulturako objektua zen. Seriea Madrilen eta Veneziako Bienalean egon zen ikusgai.

23 Equipo Crónica, *aip. lana*, 109. or.

Aurreko atalean esan dudan bezala, *Hormatzarra* serieak bukatutzat eman zuen Equipo Crónica taldeak 1973. urtearen amaieratik bere lanean bizitako krisiari. Ikusi dugun bezala, krisi horren azpian, galdera bat zegoen, besteak beste: pintura politikoa egin ote zitekeen, eta zein baldintzatan. Kasu honetan, irtenbide moduan, taldearen hasierako printzipioetara itzuli ziren. Izan ere, aurrekoen aldean, serie honek erreferentzia faktiko zehatza zeukan gertaera politikoen arloan. Bere izaera «dokumentala» zenez eta bere ikuspegia «objektiboa» eta «hotza» zenez (taldeak berak erabilitako terminoak dira guztiak), lehenengo urteetako errealismo kritikora hurbildu zen.

Azalpen hori, ostera, ez da zeharo sinesgarria. Seriearen espiritu «dokumentala» eztitu egin da erabat. Taldearen esamolde harrigarria erabiltzearen, «dokumentalismo sinbolikoa» da. Izan ere, serieak gertaera politiko zehatz bati buruz hitz egiten badu, margotutako irudi bakar batean ere ez da gertaera hori azaltzen. Erreferentziak zeharkakoak dira beti. Metonimikoak dira, oro har. Oso abstraktuak eta konplexuak diren ordezkapen-mekanismoetan daude oinarrituta. Azken batean, serieak ondo funtzionatzen badu, ez da hainbeste bere izaera «dokumentalagatik», ezpada dituen ezaugarri formalengatik. Lehenengoa, margolan bakoitzak eskaintzen dituen harreman «sinbolikoen» korapiloaren joko zehatz bezain xehea. Bigarrena, erabakigarria, bere kalitate piktorikoa. Hain zuzen ere, oso oinarritzko erabakiez ari naiz: irudiek duten tamaina, oihalekin konparatuta; formatu karratua, hain zorrotza eta zaila izanda ere, margolan bakoitzean ondo gauzatzen dena; konposizio bakoitzaren distira geometrikoa; aipamen piktorikoen hautaketa eta euren tratamendua; seriearen kromatismo distiratsua... Ezaugarri horietan guztietan, igarri egiten da taldeak pinturaren indarraren gaineko konfiantza berreskuratu duela.



Equipo Crónica Veneziako Bienalaren ostean hasi zen *Korapiloa* lantzen. Parisko beste galeria batean antolatutako bigarren erakusketa indibidualerako zen. Stadlerren erakusketa ondo joan bazen ere, Eduardo Arroyok bere galerista zen Karl Flinkerrekin erakustea proposatu zien. Bitartekaria izango zen. Galeria ospetsua zen, baina nahikoa isolatuta zegoen Frantziako artearen munduan. Arroyok kontratu egonkorra sinatu berri zuen galeria horrekin, eta erabat liluratuta zegoen jabearen nortasunarekin. Izan ere, kultura handiko eta tratu paregabeko judu vienarra zen. Equipo Crónica taldeak erakusketarako egindako seriea bere lan konplexue-netakoa da.

[...] Guretzat, zenbait elementu esku hartzen dute margolanetan, eta bakoitzak zeregin zehatza dauka. Horien artean, behatzailea, artista, lan zehatza eta testuingurua funtsezkoak direla uste dugu. Hain zuzen ere, eskema hori gainditu nahi izan genuen aipatutako zereginen subertsioaren bidez, artelanen izaera konplexu bezain bilbatua nabarmendu nahian.

[...] Hamabi triptiko ziren, eta Francoren biografia publikoko gertaera bat aipatzen zen bakoitzean. Triptiko bakoitzean, mekanismo bera errepikatzen zen, *Hormatzarra* seriean jazotzen zen bezala: dokumentu biografikoa (margotua), abangoardia klasikoko lengoaien birsorkuntza eta aurreko zatiari begira bizkarra emanda dagoen ikuslearen zatia.

Beste elementu grafiko batzuk ere bazeuden; serigrafiatutako argazki txikiak, esaterako.

Triptiko bakoitzean, automatismo surrealistaren erara bertan gainjarritako azken elementua zegoen. Inolako lotura argumentalik gabeko objektuak ziren, eta ikusleen ikusizko ohituraren haustura hori nabarmentzen zuten.

Egitura zail horretatik abiatuta, geure hausnarketa proposatzen genuen. Ikusleak honako gaiei buruzko zenbait galdera berregitea nahi genuen: artelanen izaera, begirada bera, diziplina berezi moduan zeukan betekizuna eta errealitatearekiko lotura²⁴.

24 *Ibid.*, 109.-110. or.

Billar-partida (1977)

Equipo Crónica eta Eduardo Arroyo bezala frankismoaren aurkako borrokan hainbeste inplikatu ziren artistentzat, diktadorearen heriotzak aldaketa sakona sorrarazi behar zuen euren lanen edukian nahiz lan-baldintzetan. Aurreko hamarkadaren hasieratik, Arroyo Parisen bizi zen erbesteratuta, eta, berriro ere, erakusketak egin nahi zituen Espainian. 1977ko urtarrilean lortu zuen hori, Bartzelonako Maeght galerian; bertan, azken urteetan sortutako lanen hautaketa zabala jarri zuen ikusgai. Equipo Crónica taldearen bitartekaritza esker, erakusketa hori Madrilera joan zen ondoren, Juana Mordó galeriara, hain zuzen ere. Itzulera ez zen gozoa izan, ordea. Espainiako trantsizioko lehen urteak gatazkatsuak eta ezegonkorrak izan ziren. Mundu artistikoan, guztiek irteerako posizio abantailatsua izan nahi zuten, etorkizun hasi berriari begira. Inork ez zuen ezer jakin nahi iraganari buruz; eta, are gutxiago, Arroyok eta taldeak. Veneziako erakusketako arduradunak izan zirenez, euren aurkako etsaitasun orokortua sortu zen²⁵. Arroyoren erakusketei boikota egin zieten, baina, batez ere, Juana Mordó galerian antolatutakoari. Galeriako artistak ere ez ziren irekiera-ekitaldira joan. Trauma hori Arroyoren eta Solbesen zein Valdésen arteko harremanen kalterako izan zen, Arroyok behar bezala defendatu ez zutela aurpegiratu zien-eta, modu bidegabean.

Kontuan hartu behar da Arroyo eta Equipo Crónica etapa kritikoan zeudela. Parisko hirurogeiko hamarkadako erakusketa handien garaia atzean geratu zen, eta ez zen berriro itzuliko. Gassiot-Talaboten «figurazio narratiboa» desagertu egin zen. Elkarrekin bizitako azken bataila Veneziako Bienala izan zen, eta emaitza negatiboa utzi zuen, ez soilik Espainian ez ezik, Arroyok egiaztatu berri zuen bezala, baizik eta atzerrian ere bai, batez ere. *Spagna, avanguardia artistica e realtà sociale, 1936-1976* erakusketak bisitari asko izan zituen, eta asko hitz egin zen horri buruz Italiako nahiz Espainiako prentsan. Hala ere, nazioarteko indar biziek erabateko *damnatio memoriae* egin zioten. «Bienal Gorriaren» aurka jarri ziren²⁶, eta Espainiako erakusketa zen, hain justu, artearen mundutik bota nahi zutenaren paradigma. Gaur egun, 1976ko Bienal hartatik bi gauza baino ez dira gogoratzen: Beuysek Alemaniako pabiloian egindako erakusketa, eta Germano Celanten *Giroa/Artea* erakusketa kolektiboa.

Karl Flinkerren inguruko lilura taldearen posizio berriaren zantzu esanguratsua zen. Nazioarteko sare handietatik eta bertako eszenatokietatik nahita aldentuta –Kassel, Venezia edo Basilea–, Parisko galeriak babesleku erakargarria eskaintzen zuen. Neoabangoardietatik eta merkatutik kanpo egotea ez zen inolako tragedia. Lehen mailako artistek, Baconek edo Kitajek, esaterako, antzeko posizioa bilatu zuten nahita. Saura adibide hurbila zen, eta, artean ere, harreman ona zeukan Solbesekin eta Valdésekin. Nolanahi ere, Arroyorekin haustean, taldeak ezin izan zuen Flinker aukeratu²⁷.

Bien bitartean, taldeak Juana Mordóekin zeukan harremana ere zapuztu zen, neurri handi batean, Veneziako erakusketagatik ere bai. Egoera zail horretan, oso proposamen egokia iritsi zen: Bartzelonako Maeght galerian erakusketa individual handi bat egitea eta, horri esker, harreman egonkor bati hasiera eman ahal izatea.

Erakusketa 1978ko otsailaren 14an ireki zen, eta Solbesek zein Valdésék serie berria margotu zuten bertarako: *Billar-partida. Praktika baten autonomia eta erantzukizuna*.

25 Arroyo ez zen erakusketako Antolakuntza Batzordeko kidea izan, baina zeresan handia izan zuen bertan, Bienaleko Arte Plastikoko Batzordeko kide moduan.

26 1973a instituzioaren estatutuak eraldatu osteko garaia da. Sasoi hartan, Carlo Ripa di Meana zen presidentea (1974-1978).

27 Testu honen egileak lekukotza zuzena eskaini dezake. 1978ko udaberriko arratsalde batean, Karl Flinkerren telefono-deia jaso zuen Portsmouthen; Flinker Equipo Crónica taldearen bigarren erakusketa ari zen prestatzen hurrengo denboraldirako. Arroyok betoa jarri zion erakusketari, eta galeriatik alde egingo zuela ere esan zion mehatxuka. Flinker etsita zegoen, eta bitartekaria izateko eskatu zion. Telefonoz, oso elkarriketa luzea izan zuen Arroyorekin, baina ez zen haren jarrera aldatzeko gai izan. Flinkerrek taldearen erakusketa ezeztatu behar izan zuen.

Aurrekoak baino askoz luzeagoa den serie honetan –idatzi zuten–, *Lanbide baten autopsia* eta *Serie beltza* serieetako zenbait ezaugarri berreskuratu ditugu: *Lanbide baten autopsia* seriearen izaera narratibo edo sinbolikoak eta billarreko nahiz hanpako bi mundu itxi bezain gogorretako hiri-giroak antzekotasun argiak zituzten.

[...] Seriearen benetako argudioa ulertzeko aukera emango zuen metafora bisual batetik abiatu ginen, zeina, agerikoa denez, ez zen billar-jokoa, praktika artistikoa bera baizik. Metafora hori aukeratu genuen, joko horretan jarduera piktorikoarekin bat datozen zenbait faktore daudelako [...]. Biak diziplina berezi gisa garatzen dira, arauen multzo konplexua kontuan hartuta (nahiz eta helburua arauok gainditzea izan). Bietan, zoriak eta plazerak zeresan handia dute. Geometriak, argiek, giro-koloreek eta billarreko zenbait errituk jarduera piktorikoaren berezko faktoreak iradoki ditzakete, esparru metaforikoan²⁸.

Beste antzekotasun bat ere bazegoen, eta Marín Viadelek zolitasunez nabarmendu zuen. Azpimarratu egin nahi nuke. «Billarra eta pintura gutxiengodunen jarduerak, jokoak edo zaletasunak dira. Euren teknologia arkaikoa eta oinarrikoa da, eta badirudi tradizioen inertziagatik edo zaletasun-gurari bitxiagatik dirautela bizirik eta ez mundu modernora egokitzeagatik»²⁹. *Serie beltzaren* aldean ñabardura hori zeinen desberdina zen ulertu beharra zegoen, metafora nagusiaren inguruan ere bazegoelako egituratuta. Bietan, artearen mundua eta bertako jardunak paraleloan jartzen ziren beste mundu itxi batzuekin. Hanparen kasuan, metaforaren adierazpide nagusia indarkeria zen. Indarkeria hori, gainera, anibalentea zen. Batetik, pinturarekin berarekin omen zeukan zerikusia; eta, bestetik, gizarte kapitalistarekin eta bertako irudi kolektiboekin, batik bat. Billarraren kasuan, metaforaren adierazpidea desfase historikoa zen, hau da, mundu modernora ez egokitzea, alegia. Gainera, billarrak ez zuen egokitze ezintasun hori gizarte orokorrarekin partekatzen, pinturarekin baizik.

Elementu autobiografikoak, *Serie beltzeko* nostalgia-beloa, *Billarra* seriean areagotzen ziren. Aurreko beste serie batzuetan bezala, iturri ikonografiko batzuk argazkigintzakoak ziren, eta beste batzuk pinturakoak, denak ere XX. mendeko arteak ateratakoak. Hala ere, bi ezaugarri bereizgarri daude: lehenengoa, nolako patxadaz erabiltzen diren beste margolari batzuen aipamenak; eta bigarrena, lehen aldiz, argazki-iturriak komunikabideetakoak ez izatea. Solbesek eta Valdésen eurek Francisco Alberolaren³⁰ laguntzaz leku zehatz batean egindako argazkiak dira.

Billares Colón Valentziako billar-areto garrantzitsua izan zen. Udaletxeko plazatik eta Iparraldeko geltokitik hurbil zegoen, Russafa kaleko eraikin neomudejarreko beheko solairuan. Bertako zorua zola hidraulikoz eginda zegoen, hormetan azulejuak zeuden, eta, neoi-hodidun pantailen bidez, banan-banan eta ezin hobeto argizatutako billar-mahai asko ere bazeuden. Bertan, jendetzarekin batera, profesionalak eta diru-apustuen arabera jokatzeko zutenak biltzen ziren, eta, euren artean, hiriko zaleak nahiz inguruko herrietako nekazariak zeuden. Lokalak hausturaren eta bizimodu okerraren nolabaiteko aura zeukan gerraosteko urteetatik. Solbes eta Valdés Valentzian jaiotzen zirenez, Billares Colón aretoaren eta bertako profesionalen erakargarritasun iluna sentitu behar izan zuten nerabezaroan. Hirurogeiko hamarkadan, ordea, lokala gainbehera zegoen, eta agerikoa zen higiezinaren arloko espekulazioaren ondorioz oso etorkizun hurbilean itxiko zutela.

Ikusizko bi elementu dira seriearen izaera orokorraren adierazgarri: konposizioa eta argia. Biak oinarri ikonografiko moduan erabilitako argazkietakoak dira. Dena dela, argazki horiek taldeak berak egin zituen margolari-begiez. Horretarako, kontuan hartu zituen mahaietako orban berde, handi eta lauak; aretoko geometria trinkoa; txokoetako itzalak; neoi-argiaren gogortasuna; eta, irudimenezkoak izan arren, margolanetan lan egitean laster gauzatuko ziren ezaugarri piktorikoak.

28 Equipo Crónica, *aip. lana*, 110. or.

29 Ricardo Marín Viadel, *aip. lana*, 159.-160. or.

30 Francisco Alberola argazkilari profesionala zen, urte luzez taldearen lanak zein jarduerak dokumentatu zituen, eta Solbesen zein Valdésen lagun mina zen.

© Babestutako materiala



18. Equipo Crónica
Baso zoragarria, 1977
Billarra seriea
Akrilikoa mihisean
175 x 275 cm
Arango bilduma

Askok uste dugu *Billarra* seriean (baita *Serie beltzeko* zenbait margolanetan) taldearen ekoizpen piktorikoko une gorenetakoak agertzen direla. Gainera, egiaztatu genuenez, 1973. urtetik bizitako krisitik irten ziren, sendotuta irten ere. Nire ustez, serie honen distiran eragin erabakigarria izan zuen taldeak arte garaikideko eszenatoki handietan jasandako bazterketaren inguruko kontzientziak. Porrotak askatu egin zuen taldea.

9

Azken serieak (1977-1981)

Parabola gisa. Bidaiak. Hiri-paisaiak.

Trantsizioaren kronika. Publikoa eta pribatua

Hirurogeita hamarreko hamarkadaren amaieran, pinturarekiko konfiantza eta bere espezifikotasunaren defentsa orokortzen ari ziren. 1981ean, Londresko Royal Academyk erakusketa bat antolatu zuen. Bertan, aurreko hamarkadako neoabangoardien goraldiari erronka egiten zion mugimendu honen zabalkundea suma zitekeen. Erakusketaren izenburua *A new spirit in painting* zen, eta Norman Rosenthal eta Christos Joachimides ziren komisarioak. Espainian, antzeko norabidean zihoan erakusketa bat antolatu zen lehentxeago. 1980 deitutakoari buruz ari naiz. Erakusketa kolektibo hura 1979ko urrian antolatu zuen Madrilgo Juana Mordó galeriak; orduko hartan, komisarioak Juan Manuel Bonet, Quico Rivas eta Ángel González ziren.

1980 erakusketak hainbat jatorritako zenbait margolari gazte bildu zituen. Nagusienak sevillarrak ziren; izan ere, 1970eko hamarkadako bigarren erdialdean, margolari multzo bat sortu zen aipatutako hiru komisarioen inguruan. Euren tesia pinturaren defentsa zen. Katalogoa tonu ausart eta polemikoan zegoen idatzita, eta, bertan, «60ko artea» erabat hausteko deia egiten zen, eta etiketa horren barruan zegoen, nahiko modu esplizituan gainera, Equipo Crónica taldea. Ekimenak oso iruzkin kritikoa jaso zuen idazki honen egilearen eskutik³¹, eta, ondoren, Juan Manuel Bonetek erantzun zion iruzkin horri. «Nire artxiboko bazterrik ilunenean –idatzi zuen azken horrek– lau karpeta lodi daude *Sixties* izeneko epigrafepean pilatuta. Horietako bakoitzak azpitu bat dauka: “Larrituak”, “Politikoak”, “Erotikoak” eta “Teknologikoak”. Nire iritziz, eta uste dut nire belaunaldiko kritikari gehienen iritziz ere bai, hirurogeiko hamarkada horrelaxe oroituko da gure artearen historian: larritasun hutsa, irudi bidezko politika hutsa, sex-shopeko eros hutsa, asperdura teknologiko hutsa. Dena, pintura izan ezik»³².

«Dena, pintura izan ezik». Equipo Crónica taldearen azken bi lan-urteak polemika berri horren pean garatu ziren. Lehenagokoa, neoabangoardiekin aurrez aurre jartzera eramanez, indarra galduz joan zen trantsizioko lehen urteetan, bi arrazoiengatik. Lehenengo eta behin, Europako merkatu artistikoak hala bultzatuta, gustuak aldatu egin zirelako, eta, berriz ere, pintura berritasun gisa proposatzen zelako. Londresko erakusketa (lehenago aipatutakoa) zen aldaketa horren agerpenik argiena. Bigarren arrazoiak Espainian zegoen oinarrituta; hain zuzen ere, Estatuko bizitzako esparru guztietan iragan hurbilarekin hausteko nahia zen arrazoi hori. Haustura horrek hirurogeiko hamarkadatik aurrera bizitza kulturala menperatu zuten jarrera antifrankisten ahanztura zekarren, berdin jarrera neoabangoardistak zein «errealismo soziala» deitutakoak. Orain, bat-batean, denak ziren «arte politikoa»³³. Hori horrela, Equipo Crónica taldeari eragin zion aspaldiko polemika hark antifrankismoa ulertzeko bi modu elkarren aurka jartzen zituen era berean –pinturarekin edo pinturaren aurka–, polemika berriak pintura ulertzeko bi modu jartzen zituen elkarren aurka –politikarekin edo politikaren aurka–.

«1980ko» taldeak defendatzen zuten pinturaren kontzeptzioa erabatekotzat eta iragangaiztat har liteke. Pinturak pintura izateari uzten zion, zerbaiten pintura bihurtzen zenean edo bere inguru sozial, politiko edo historikoaren kutsadurarik txikiena ere onartzen zuenean. Jarrera horren atzealdean XIX. mende amaierako tradizio estetizista bazegoen ere, 1980ko margolari eta kritikariak erreferentzia kontzeptual hurbilagoetan oinarritzen ziren (nahiz eta, normalean, zehaztasun gutxirekin). Alde batetik, Frantziar Marcelin Pleynetek eta *Cahiers de la peinture* aldizkariak defendatzen zuten mugimendu neoforalistan. Hori zen Bartzelonako Trama taldeak aldarrikatzen zuena, sasoi hartan Federico Jiménez Losantosek babesten zuena eta, handik gutxira, Juan Manuel Bonetek berak babestuko zuena. Beste alde batetik, Clement Greenbergengandik eratorritako tradizio kritiko iparramerikarra zegoen. Haren ideiak Espainiako giro artistikoetara heldu ziren, besteak beste, Fernando Zóbel edota José Guerrero margolarien bitartez (lehenengoak Estatu Batuetan ikasi zuen, eta bigarrena han bizi izan zen ia bi hamarkadaz). Euren erreferentzia artistikoak Monet eta Matissengandik hasten ziren, eta Motherwell eta Rothkorenganaino heltzen ziren. Garai hartako Espainian oso nabarmenak ziren erakunde kulturelek babestuta (esate baterako, Cuencako Arte Abstraktuaren Museoa edo March Fundazioa), joera horrek eragin handia izan zuen trantsizioko mundu artistiko espainiarrean, merkatu instituzionaletik hasita.

31 Tomàs Llorens. «El espejo de Petronio», in *Batik*, 51. zenb., 1979ko azaroa.

32 Juan Manuel Bonet. «Después de la batalla», in *Pueblo*, Madril, 1979ko azaroaren 17a.

33 Bizitza literarioan, eta bereziki eleberrietan, antzeko aldaketa gertatu zen. Idazle-belaunaldi berria sortu zen, eta bigarren frankismoko «literatura esperimental» eta «errealismo soziala» atzean utzi nahia zen euren identitate kolektiboaren oinarria.

Ikusi dugun bezala, Equipo Crónica taldeak hirurogeita hamarrekota hamarkadan ere defendatu zuen pintura, mugimendu neoabangoardisten aurrean. Baina pinturaren inguruan zuten kontzepzioa erabat desberdina zen. Solbes eta Valdésentzat, soilik zeukan zentzua, baldin eta zerbaiten pintura bazen, inguruko munduarekin harreman iragankorra bazuen. Margolaria egitura eta gizarte-harreman zehatz batzuen menpeko giro batean bizi zenez eta bertan aritzen zenez lanean, pinturak moduren batean islatu behar zituen ezaugarri horiek. Equipo Crónica taldea eta harengandik gertu zeudenak (adibidez, Bozal edota idazki honen egilea) inspiratzen zituzten erreferentzia kontzeptualak errealismo modernoaren tradizio teorikoan zeuden kokatuta, batez ere marxismo italiarrean, Antonio Gramscitik hasi eta Galvano della Volperenganaino. Eta euren erreferentzia artistikoek (tradizio kritikoa iparramerikarrak albo batera utzi zituen erreferentzia horietako asko) oso abaniko zabala osatzen zuten, Espainiako pintura barrokotik hasi eta Errusiako abangoardietaraino eta *pop art* joeraraino, tartean ahaztu gabe espresionismo alemaniarra, Picasso eta Miró, besteak beste.

Billarra egin eta berehala, Equipo Crónica taldeak *Parabola gisa* izeneko beste serie bati ekin zion, aldaketa estilistiko nabarmenarekin. Billarraren seriearen tinta lauen eta kolore bizien aurrean, serie berria kolore gris, arre eta berde ilunetan oinarritzen zen, eta prozedura piktoriko konplexuetan bermatzen zen; adibidez, lausoduretan, itzaletan, esfumaturetan eta ehunduraren kontrasteetan. *Guernica 69* seriean bezala, honakoan ere koadro bakarrari egiten zitzaion erreferentzia: Pieter Brueghel Zaharraren *Itsuen parabola* deitutakoari, alegia (Museo di Capodimonte, Napoli). Serieak pintura nederlandar klasikoko paisaia-espazio naturalista irudikatu nahi zuen, eta hori zen bere berritasun piktorikorik handiena, Equipo Crónica taldearen ibilbidearen barruan. Eta maiz erabiltzen zuen olio, akrilikoarekin uztartuta. Azken batean, serieak aurreranzko urratsa eman zuen taldearen norabide piktorizistaz, hasiera-hasieratik ildo horretan aritu ziren eta. Aldi berean, errealismoaren kontzepzio zabal eta aldakorra uzten zuen agerian.

Gure nahia zen –idatzi zuen taldeak 1981ean– modu errealistan tratatzeko moduko argumentu tipiko bat –gerraosteko frankismoak eragindako errepresioa eta beldurra (seriearen gaia)– fabula intemporal bihurtu zedin, eta fabula horrek, aldi berean, Espainian garai hartan izandako benetako gertakarien dramatismoari eustea eta dramatismo hori indartzea. Ikusleari bi norabidetan egiten zitzaion dei: alde batetik, esparru emozionaletik, ikuslearen sentsazio lauso baina errealak piztu zitezkeen, oroimenak horrelako sentsazioak sorrarazten baititu iraganean bizitako gertakariak oroitzeko. Bestetik, modu erreflexiboago eta kritikagoan, ikuslearen begiradaren eta benetako historiaren arteko lotura gisa funtzionatuko zuen norabidea zegoen. Horrexegatik eman genien tratamendu sumindua koadroei, amesgaiztoak balira bezala³⁴.

«Gerraosteko frankismoak eragindako errepresioa eta beldurra» nobela errealista espainiarretako gai tipikoa zen XX. mendearen bigarren erdialdean. (Hala izaten jarraitzen du). Alabaina, taldeak ez zuen hori zuzenean jorratzen, gertakari jakinei erreferentzia eginez, gertakari horiek errealak zein fikziozkoak izanda ere. *Beldurraren kolosoa* [19. ir.] lanak, zalantzarik gabe serieko koadro nagusia denak, ondo erakusten du zein zen gaia jorrazteko zuten modua, eta, adibide zehatz horren bitartez, baita errealismoaz zuten kontzepzioa ere.

Funtsean, koadroen koadroa da. Irudien irudiz osatutako koadroa, Solbesek eta Valdésen hasiera-hasieratik egiten zuten pintura osoa bezala. Erraz ezagutzeko modukoak dira. Brueghelen koadroko sei itsuak aurrealdean daude. Figura txikiak dira, urrunetik ikusiko bagenu bezala. Brueghelen paisaia bezala, lerro zeharria osatuz, amildegirantz doaz; kasu honetan, amildegia koadrotik kanpora kokatutako espazioa da, markoaren beheko ertza baino harago. Ordoki arre, berdexka, ilun eta idor batetik doaz oinez. Bertan, etxe isolatuen multzo txiki bi baino ez dira ikusten, urruntasunean galduta (Horta d'Ebreko bi paisaia, Picassok 1910ean pintatutakoak). Itsuek ez dute ikusten, eta, Brueghelen koadroan, erori egingo dira, ez beraiek eta ez euren gida-

34 Equipo Crónica, *ajp. lana*, 110. or.

© Babestutako materiala



19. Equipo Crónica
Beldurraren kolosoa, 1977
Parabola gisa seriea
Akrilikoa mihisean. 200 x 150 cm
Senatuaren ondare historiko-artistikoa
Inb. zenb. 164

riak ez dutelako parean duten lubakia ikusi. Equipo Crónica taldearen koadroan, beste arrazoi bat ere badago erortzeko. Izututa alde egiten ari direlako eroriko dira. Izan ere, gaua da (edo ia), eta, horizontean, erraldoi izugarri bat dago, beldurra ematen dien koloso bat (nahiz eta ez duten ikusten, gaua delako eta, gainera, itsu daudelako). Kasu honetan ere, irudi baten irudia da: Josep Artigas grafista katalanak Polil markaren publizitate-ikur gisa 1948an sortutako irudia, hain zuzen ere. Txotxongilo hutsa da, kalterik egiten ez duena, komiko samarra ere bai. Egia esan, soilik eman lezake beldurra baldin eta amesgaizto batean agertuko bali-tzaigu, eta, horizontearen atzetik, erraldoi izugarri baten moduan ikusiko bagenu altxatzen, mendiak baino askoz ere altuago. Alegia, baldin eta, hemen bezala, sekula pintatu den beldurrezko ikurrik izugarrienetako bat (Goyaren *Koloso*, hain justu) oroitaraziko baligu. Izan ere, irudi hori ere presente dago koadroan. Eta irudi nagusia da, ez dagoela dirudien arren. Berau irudikatzen, nahikoa da konposizioa, ilunabar sartuaren argia, eta koadroaren goialdean, eskuinean hain justu, dagoen ilbeheraren C zorrotza (azken ilargi-eguna).

Brueghel eta Goya erreialismo piktoriko europarraren tradizioaren parte ziren. *Itsuen parabola* eta *Koloso* lanek munduari, gizarteari eta historiari buruz hitz egiten dute. Modu alegorikoan hitz egin ere. Eta Equipo Crónica taldearen koadroak ere bai. Hain zuzen ere, beste margolari batzuek sortutako alegorien bitartez. Koloso gerraren eta horren ondorioen irudia da. Kasu honetan, 1936-1939ko Gerra Zibila. Gaua, berriz, denboraren gaua da, itsuen gau izugarria, itsuek bizi duten ziurtasun ezaren eta ezjakintasunaren gaua –are okerrago, margolari bat denean gau hori imajinatzen ari dena–. Baina, era berean, gerraostean gaua da; izan ere, garai historiko horretan, gaueko amesgaiztoak beldurrezko irudiz betetzen dira etengabe. Izan ere, gerra amaitu egin da, baina falangistak etor daitezke, edo guardia zibila, edo beste norbait, beti gauez, eta batek daki nora eraman gaitzakeen. Amildegira. Baina izan daiteke (zergatik ez?) hasierako frankismo-osteko ezjakintasun, itsutasun eta beldur ezkutuaren gaua ere. Bestela, 1977-1978ko gauetako amesgaiztoetan, zergatik sortu ote ziren, hainbesteko indarrez sortu ere, hain irudi enblematikoak (Polil, Sandeman, Osborne-ren zezena...), hogeita hamar edo berrogei urte lehenago sortutakoak gerraosteko espainiar paisaia desolatu populatzeko asmoz?

Parabola gisa serieak historiari buruz hitz egiten du, eta hurrengo seriea, *Hiri-paisaiak* deitutakoa, berriz ere pinturari buruz mintzo zaigu. Baina bi serie horien arteko kontrastea ez da erabatekoa. Biak estilistikoki aztertuz gero, elkarren arteko jarraipena dira. Ikonografikoki ere bai. Jabetza anbiguoko koadroak daude. Paperezko obra batzuetan, adibidez, *Eskailera* (bilduma pribatua) lanean, Polil markaren txotxongiloa ohiko giza neurri bueltatzen da, metro-geltoki bateko eskailerak jaisteko. (Zein paisaia-elementu izan liteke metro-geltoki bateko sarrera baino urbanoagoa?). Izan ere, agian, ez ditugu erabat agortu itsuen parabolako oihartzun alegorikoak. Serie hau ez ote da, egiaz, edo baita ere, pinturari buruzkoa, bere horretan? Ez ote dira itsuak artistak, baldin eta, behin margolari gisa hasita, gero pintura errefusatzen badute, hirurogeita hamarrek hamarkadako neoabangoardistek egiten zuten moduan? Edo pintatzeagatik pintatzen dutenak, eta pintatzen dutena zer den jakin nahi ez dutenak, *1980 taldekoek egiten duten moduan*? Edo Solbes eta Valdés ere, euren pinturarekin zer gertatuko den oso ziur ez daudenak, eta beraiek ere, artista gisa, nolako bilakaera izango duten ez dakitenak, Francoren heriotzarekin ireki den aro historiko berrian? (Ba ote du zentzurik taldeka lan egiten jarraitzeak?).

Azken bi edo hiru urteetan, Equipo Crónica taldearen serieak teilakatu eta lausotu egin ziren, 1973-1976 urteetan bezala. Horretarako arrazoiak, baina, oso desberdinak ziren. Hirurogeita hamarrek hamarkadako erdialdeko urteetako obrek nolabaiteko barne-sumina islatzen dute, galdera kezkarri batek eragindako presioaren ondorioz: pintatu ote daiteke mundua aldatzeko asmoz? Pintura horretarako tresna egokia ote da? Baina hamarkadaren amaieran sortzen den garaiko nahasmenduak beste mota bateko izaera dauka. Ez da suminagatik, ezpada, guztiz alderantziz, erlaxazioagatik. *Hormatzarra*, *Korapiloa* eta *Billarra* serieek osatutako sekuentziaren ostean (erabat definitutako eta biribildutako hiru serie), aurreko galderaren presioa

nabarmen murriztu zen. Pinturarekiko eta pinturaren aukerekiko konfiantza –aukera mugatuak dira, jakina, baina errealak– berriz ere itzuli da.

Aurreko seriea ez bezala, *Hiri-paisaiak* izenekoa, 1978-1979 urteetan egindakoa, oso serie luzea da (Michèle Dalmaceren katalogoan hirurogeita hamabi obra daude bertan sartuta), eta pinturaren aukeren jokoaren inguruko lizentzia moduko bat da, gai horren azterketan modu esperimentalean murgiltzeko modua. Ez da kasualitatea serie hori koadroak pintatu ahala erakutsi izana. Lehenengo erakusketak Cadaquésen izan ziren, gero Madrilen, Zurichen (Maeght galerian, non kartoi gaineko olioien sorta berritzailea aurkeztu zen), eta, azkenik, Bartzelonan, beste serie batzuetako koadroekin batera.

Billarrari buruzko zikloaren eta Bruegheli buruzko serie laburraren ostean, oihalean eta kartoiaren egindako olio, marrazki, pastel, gouache eta collageen multzo bat osatzeari ekin genion, hiria gaitzat hartuta. Multzo hori, azkenean, serie bihurtu zen. «Hiri-paisaia» izena eman genion azkenean.

Serie hartarako, Brueghelen seriean oso modu lausoan abiarazitako arlo diferentzialak erradikaltasun handiagoz planteatu genituen. Desberdintasun nagusiak ez ziren soilik tekniketan ikusten (olio gehiago erabili genuen, akrilikoa baino; gradazioak, keinu bidezko pintzelkadak eta ehunduren garrantzia), ezpada gaikako bariazioetan ere (argumentuen orokortze handiagoa; zeharkako komunikazio-bideen balorazioa, zuzenean azalpenezkoak ziren bideen gainetik; beste margolari batzuen erreferentzia ikonografikoekiko jarrera berriak, eta abar).³⁵

Testuko azken baieztapenak aldaketa estilistikorik garrantzitsuenari egiten dio erreferentzia. Beste margolarien irudiak aipatzeko modua zabaldu eta malgutu egiten da. Aldaketa *Parabola gisa seriean hasi zen*. Halaxe ikusi dugu Goyaren aipamenaren garrantzia nabarmentzerakoan, nahiz eta, egia esan, ia aipamen ikusezina den, *Beldurraren kolosoa* lanean. Eta horrek zerikusia dauka Equipo Crónica taldearen pinturaren ezaugarririk konstanteenetakoa (hain zuzen ere, aipamen piktoriko desberdinak elkarren ondoan jartzeak sorrarazten duen *collage* efektua) bazterrean uzteko nahiarekin. *Tximiniak* (IVAM, Valentzia) laneo oinarritzko bi irudiak, aurrealdean dagoen profil industrial beltz eta laua, eta atzealdeko paisaia grisa (lizentziaren bat erabilita, Juan Grisen *La fenêtre ouverte* –1921, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madril– koadrotik ateratakoa), aise integratzen dira parekorik ez duen paisaia-irudi batean. Eta hori, neurri handi batean, tximinetako kea irudikatzen duten zuri-beltzeko pintzelkada handiei esker gertatzen da; izan ere, hiru dimentsioko ganga moduko bat agertzen da, paisaia osatzen duten bi planoak bisualki elkartuz. Mekanismoa bereziki interesgarria da, olioz egindako pintzelkada horien gehiegizko keinuek oso nahita egindako haustura esplizitua dakartelako, taldearen ibilbide estilistikoari dagokionez. *Parabola gisa* lanean Brueghelen paisaiari ematen zaion arretak agerian uzten zuen hiri-paisaiak modu sistematikoan esploratuko zirela serie berrian. Paisaia-pinturak espazio piktorikoaren batasuna dakar, ezinbestean. Equipo Crónica taldeak berriz ere konfiantza zeukan pinturarekiko, eta ba ote dago horren froga argiagorik, espazio piktorikoa berreskuratu izana baino? Izan ere, espazio piktorikoa funtsezko osagaia zen tradizio piktorikorako, mugimendu modernoak zalantzan jarri arren.

Hiri-paisaiak serieak, oraingoan ere haustura handirik gabe, nolabaiteko lotura dakar hurrengo seriearekin, *Bidaia* izenekoarekin. Serie hori 1979-1981 urteen artean pintatu zuten, *1980* taldearekin izandako polemikaren garai betean. Kontzeptualki, 1974-1975eko *Pintura ikusi eta egitea* seriearekin lotuta egon liteke. Kasu honetan ere, serie luzea da (berrogeita hamaika ale, Michèle Dalmaceren katalogoan), eta irekia; izan ere, bertako koadroetako batzuk beste serie batzuetan sartzeko modukoak dira, eta alderantziz. Argumentua erraza da. Solbesek eta Valdéseek Europatik bidaiatu zuten, margolari gisa. Pintura ikusteko eta egiteko.

35 *Ibid.*, 111. or.

1980ko *Narniko zubitik hurbil* (IVAM, Valentzia) lanak Coroten paisaia italiar ospetsu bat irudikatzen du: *Le pont de Narni* (1826; Musée du Louvre, Paris). Erromantikoen Italia da. Haran basatia, urrunean hondakin monumentala duela. Eguzkiz betetako paisaia, beroz eta ukigarritasunez saturatua. Equipo Crónica taldeak izugarri aldarazi zuen jatorrizkoaren eskala, eta tren-makina beltz eta izugarri bat sartu zuen, harneko magaletik datorrena, aurrez aurre. Irudi horrek Moneten *Arrivée d'un train à la Gare de Saint-Lazare* (1877; Fogg Art Museum, Cambridge Mass.) obrako tren-makinari egiten dio aipamen, eta azken horrek, aldi berean, Turnerren *Rain, Steam and Speed* (1844; National Gallery, Londres) koadro ospetsukoari. Baina Equipo Crónica taldeak irudia aldatu zuen, tren-makina modernizatuz. Orain berrogeita hamarrekota makina bat da. Italiako haran eguzkitsu eta nagi bat, hondakin erromatar bat, eta une batetik bestera harrapatuko gaituen tren-makina bat. Estampa nostalgikoa, pintatzea gauza sinpleagoa zela zirudien garai bati buruzkoa. Historiaren zauri urratua³⁶.

1980ko *Uffizien galerian* (bilduma pribatua) lana ere Italiako eguzkiz eta nostalgiaz saturatutako irudia da. Oraingo honetan, ez dago aipamen pikturik. Bidaia-argazki batean oinarritutako koadro hori neurri monumentalekoa da, eta estilo soil eta tradizionalan pintatutakoa (taldeak oso gutxitan egin zituen halakoak). Gutxi bisitatutako galeria bat ikus daiteke bertan, antzinako estatuen zatiekin. Aurrealdean, eskuinean, Solbes dago gorputz erdiz, bizkarrez ikusita, jaka urdinarekin. Harrigarria da oroitzenaren intentsitatea. Irakurleak gogoan izango duen moduan, elementu autobiografikoak *Serie beltza* delakoan hasi ziren agertzen. *Bidaiak, berriz*, seriearen bizkarrezurra dela esan daiteke. Hamabost urte igaro ostean batera lan egiten, Solbesek eta Valdésekin identitate kolektibo berria osatu dute. Subjektu berria?³⁷ Moduren batean, agian; baina, nola marraztu erabateko muga bat pinturan, objektiboa eta subjektiboa dena bereizteko? 1980 taldekoekin izandako polemikaren zati handi bat gai hau jorratzeko erabilitako sinplismoan oinarritzen zen.

Zalantzarik gabe, serie honetan, ziurrenik beste batzuetan baino gehiago, nolabaiteko erlaxazioa sumatzen da, bai eta oroitzenetan, nostalgian eta bidaiatzeko gogoan murgiltzeko nahia ere. Baina, irrika subjektibo horrekiko modu banaezinean, badago berau pintatua izan zen garai historikoari buruzko erreferentzia objektiboa ere. Trantsizioaren historiako une jakin bat da, garai hartan ere termino zehatz batekin bataiatutakoa: «Desengainua». Desengainua, zeren eta, urte gutxi batzuk lehenagora arte borroka antifrankistan etengabe inplikaturik izan eta lan egin zuen ezkerrentzat, 1979-1980an lortutako oreka politikoak esan nahi zuen bere esperantza historikoetako askori egin beharko ziola uko. «Solbesek eta Valdésekin euren desengainu partikularra gehitu behar zioten desengainu orokorrari. Azken seriean (*Hiri-paisaia*) hartu zuten orientazio berriak ez zuen esperotako harrera berorik izan. Serioski pentsatu zuten Europako edo Ipar Amerikako hiriren batera joatea bizitzera, baldin eta gune kultural garrantzitsua bazen. Azkenik, halaxe egin zuen Manolo Valdésekin, handik zenbait urtetara»³⁸. Bidaiatu, bai. Espainiatik alde egiteko.

36 Halaxe esan zuen Jean-Louis Ferrierrek, Equipo Crónica taldearen lehenagoko beste koadro batzuei buruz hitz egiterakoan. «C'est peut-être ce que Manuel Valdés et Raphael Solbes ont tenté jusqu'ici de plus ambitieux: montrer, dans la différence qui sépare deux oeuvres, la déchirure de l'Histoire», in *Equipo Crónica, ocho retratos, dos bodegones y un paisaje*. [Erak. kat.]. Paris : Galerie Stadler, 1973.

37 Egileak luze eta zabal aztertu du arazo hau «Equipo Crónica : la amistad y la palabra» saiakeran, in *Equipo Crónica 1965-1981*. [Erak. kat., Valentzia, IVAM Centre Julio González; Bartzelona, Centre de Cultura Contemporània de la Casa de la Caritat; Madril, Centro de Arte Reina Sofía, 1989]. Tomàs Llorens (ed.). Madrid : Centro Nacional de Exposiciones, 1989. Lehenago ere, zenbait aldiz jorratu zuten egileak berak eta Valeriano Bozalek. Ikus, adibidez, «La mirada de un sujeto asumido es el fundamento de las imágenes que constituyen la serie llamada *Los viajes*», in Valeriano Bozal. «Mirar y pensar», in *Equipo Crónica*. [Erak. kat., Madril, Liburutegi Nazionaleko aretoak]. Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Artes Plásticas, 1981.

38 Ricardo Marín Viadel, *aip. lana*, 187. or. Bere lekukotza oso fidagarria da. Hain zuzen ere, Equipo Crónica *Bidaiak* pintatzen ari zen bitartean, Marínek maiz bisitatzen eta elkarrizketatzen zituen, doktore-tesia idazten ari zelako. Tesia 1981ean argitaratu zuen Valentziako Unibertsitateak, *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)* izenburuarekin. Bertan, Solbesi eta Valdési hilaibete haietan egindako elkarrizketa askoren testuak daude jasota.

Desengainu politiko hori da Equipo Crónica taldeak amaitutako azken seriean nagusi den gaia.

Aukeratutako izenburua «Trantsizioaren Kronika» da, eta horrek izaera anbigua dauka, nahita. Horrekin, seriearen edukiaren oinarritzko bi norabideei egiten diegu erreferentzia. Batek Espainiako «trantsizio» politikoaren arlo eta gertakari zehatzak jasotzen ditu, eta bestea gure hizkera bisualaren eraldaketa-prozesuan oinarritzen da.

Seriearen ezaugarriarik nabarmenenetakoa, ia-ia seriearen «leit motiv-a» ere badena, Picassoren aipamen ikonografikoen ugaritasuna da. Hori ez da kasualitatez gertatutako zerbait, eta hortik doaz lehen aipatutako argumentuaren koordenatuak.

Lehenengo eta behin, ohartarazi nahi dugu asmoa ez dela, ez behintzat hasieran, Picassoren figurari edo obrari beste omenaldi bat egitea. Edonola ere, inplizituki edo esplizituki, hori jada eginda dugu lehenago ere, oraingo «grande rentrée» espainiarra bezain labainak eta ekumenikoak ez ziren beste kasu batzuetan³⁹.

Alabaina, akatsa izango litzateke pentsatzea ez dagoela loturarik mendeurren sasi-ofizial horren eta gure seriearen artean.

Málaga margolariaren aintzatespen ofizial gogotsu, barreiatu eta dezente erabiliak, zalantzarik gabe merezitakoa baina berantiar samarra ere badenak, hainbat zirrikitu eta konpromiso dakartza berarekin, eta, beraz, zaila da, ezinezkoa dela ez esatearren, gertakari hori baloratzea, albo batera utzita Espainiako bizitzan gertatzen ari diren fenomeno politiko, sozial, kultural eta abarren bilakaera irregularrak.

Estamentu instituzional eta pribatu ugari aztoratu dira mendeurrenaren inguruan eta berehala iritsiko den «Guernica» lanaren inguruan, eta, jakina, ez beti kezka kulturalak bultzatuta. Eskuratzeko legitimitatzaileko ahaleginak, prestigio-operazioak eta abar puri-purian daude, eta, etorkizunean, are gehiago egongo dira. Horrek guztiorrek, argitu baino, narrastu egiten du Picassoren obra zabal eta konplexuari aurre egiteko behar den lasaitasun-giroa, nahiz eta, tarteka, ekarpen eta analisi serioak egin daitezkeen, eta haren lanaren aukeraketa zabalagoa ikusteko aukera egongo den arren.

Edonola ere, gure argumentua piztu duena ez da gomendio profilaktiko hori izan. Equipo Crónica taldearentzat, funtsean, «Picasso 81» honek paradigma sinboliko gisa funtzionatzen du; hain zuzen ere, gure eguneroko bizitzako maila guztietan presente dagoen trantsizio politiko zabal eta gero eta etsigarriagoak dituen dinamiken eta mekanismoen paradigma sinboliko gisa⁴⁰.

Komeni da esatea testu argigarri hori ez zela argitaratu Equipo Crónica jardunean izan zen bitartean. Ez dakit noiz izan zen zehazki (1981eko udan izango zen, ziurrenik), baina ezagutzen ditut, edo imajinatu ditzaket, testuaren idazketaren inguruko egoera jakin batzuk. *Trantsizioaren kronika* Bartzelonako Maeght galerian aurkeztu zen, 1981eko maiatzean, aurreko bi serieetako obrak ere hartzen zituen erakusketa zabal batean. Katalogoan, Valeriano Bozal, José Francisco Yvars eta idazki honen egilearen testuak zeuden jasota, baina Equipo Crónica taldearen testurik ez. Absentzia horrek eten egiten zuen Equipo Crónica taldeak bere serieei buruz hasiera-hasieratik idatzi izan zituen azalpen-testuen sekuentzia. Azkena *Hiri-paisaiak* serieko kartoiei buruzkoa izan zen, Zuricheko Maeght galeriako erakusketako katalogoan argitaratutakoa 1979ko urrian. 1981eko udan; beraz, azken bi serieek ez zuten azalpen-testurik. Alabaina, Bartzelonako erakusketa inauguratzerakoan, edo handik gutxira, Arte Ederren zuzendari nagusiak, Javier Tusellek, Equipo Crónica taldeari jakinarazi zion Kultura Ministerioak bere obraren atzera begirako handi bat antolatu nahi zuela. Datak zehaztu zituenean, urte bereko urrian (Picassoren jaiotzaren urteurrenean eta *Guernica* Espainiara heldu behar zenean), argi ikusi zen proiektua egitea ezinezkoa zela, eta, beraz, atzera begirakoa atzertu egin zen. Horren ordean, 1981eko azaroan, Ministerioak erakusketa bat antolatu zuen Madrilen. Bertan, maiatzean Maeght galerian egindako erakusketako obrak zeuden ikusgai, eta erakusketa hartako katalogoa

39 Testuak *Guernica* obra Espainiara iritsi zen uneari egiten dio erreferentzia hemen; izan ere, gertakari horiek, 1980an eta 1981eko zatirik handienean Espainiako prentsan zehaztasun osoz argitaratu eta azaldukoak, denboran bat datoz *Trantsizioaren kronika* seriea egin zeneko garaiarekin. Espainiako gobernuak zegozkion nazioarteko kudeaketak egiten zituen bitartean, Kultura Ministerioak Espainiako giro kulturalak animatzen zituen, Picassoren jaiotzaren mendeurrenarekin nola edo hala erlazioanaturako omenaldi ugariarekin.

40 Hemen aipatua: Ricardo Marín Viadel, *aip. lana*, 199. or.



20. Equipo Crónica
Argakia edo *Pertsonaia*, 1980
Trantsizioaren kronika seriea
 Olioia, collagea eta akrilikoa mihisean. 160 x 130 cm
 Bilboko Arte Ederren Museoa
 Inb. zenb. 87/31

ere erreproduzitu zuten. Aipatu berri dudan testua azkenean egin ez zen atzera begirakoaren katalogoko azalpen-testuen sekuentzia eguneratzeko idatzi zen. Ez dakit zergatik ez zen argitaratu Ministerioak azaroan antolatu zuen erakusketaren katalogoan.

Kultura Ministerioak Equipo Crónica taldearen obrarekiko zeukan interesak kontrakoa pentsatzera eraman bagaitzake ere, egia esan, azken serieei buruzko erakusketa txarto hartua izan zen Espainiako artearen munduan. Hala ere, Bartzelonako inaugurazioa egin eta denbora gutxira, Solbes eta Valdés hurrengo seriean hasi ziren lanean. 1979tik aurrera, gero eta etsaitasun edo hoztasun giro handiagoa zuten inguruan, eta, ondorioz, euren ideia artistikoak gogortu eta sendotu zituzten. Hori horrela, serie berriak tentsio teorikoa eta polemika berreskuratu nahi zituen; izan ere, tentsio eta polemika horiek erlaxatuz joan ziren euren pinturan, trantsizioaren hasieratik.

Azkenik, serie hura *Publikoa eta pribatua* izenarekin definitu zen, eta, gai nagusi gisa, seriea subjektibotasunaren arazoarekin zegoen erlazionatuta. Esan beharra dago aurreko hiru serieetan ere gai horri buruzko



21. Equipo Crónica
 Zezentoki iberiarra, 1981
 Trantsizioaren kronika seriea
 Olioa eta collagea mihisean
 170 x 240 cm
 Bilduma pribatua

hainbat adibide zeudela. Erreferentzia pikturikoak udan definitu zituzten. Géricaulten *Méduse fragatako baltsa* izango zen arlo publikoaren erreferentzia, eta Rembrandten autorretratuak, berriz, esparru pribatuarenak. Lana Géricaulten koadrotik abiatuta garatu zen, batez ere. Historiari buruzko ezohiko koadroa zen; izan ere, gertakari ofizial garrantzitsuren bat irudikatu beharrean (bataila bat, koroatze bat edo antzeko zerbait), *fait divers* delako bat irudikatzen zuen. Gertakariak, berez, ez zuen garrantzi publikorik, eta, izatekotan, kanpotik eskuratu zuen garrantzia, bere garaiko komunikabideetan izan zuen oihartzunari esker. Baina eraldaketa hori, hain zuzen ere, komunikabideek jendearen emozioak kitzikatzeko zeukan gaitasunean oinarritzen zen. Equipo Crónica taldeari eraldaketa horren barne-prozesuak interesatzen zitzaizkion. Gertakariaren eta sentimenduen munduen arteko jokoak, objektiboa eta subjektiboa denaren artekoa, publikoaren eta pribatuaren artekoa.

Seriea, baina, amaitu gabe geratu zen. Solbes txarto sentitzen hasi zen udan, gero okerrera egin zuen, eta, irailean, estudiora joateari utzi zion ia. 1981eko azaroaren 10ean hil zen.