

# Inbasio klorofilikoa



Javier Viar

**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 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> 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, 2020

### **Argazki-kredituak**

© Ánder Armendariz: 1., 8. ir.

© Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: 2. ir.

© Joaquín Cortés: 13. ir.

© José Luis Gutiérrez: 5. ir.

© Juantxo Egaña: 3., 4., 6., 9., 10., 11., 12. ir.

*Ameztoy* erakusketaren katalogoan argitaratutako jatorrizko testua; erakusketa Bilboko Arte Ederren Museoa egin zen 2020ko otsailaren 12etik ekainaren 7ra.

Babeslea:



## Euskal artea: hirurogeita hamarreko hamarkadako aldaketa

**V**icente Ameztoy eta haren belaunaldia euskal artean agertu zirenerako, hots, 1970eko hamarkadarako, beste bi taldek lan garrantzitsu eta desberdina egina zuten Gerra Zibilaren ondoren. Lehenengoan, Oteiza, Chillida eta Basterretxea zeuden, 1908, 1923 eta 1924 urteetan jaioak, hurrenez hurren; taldearen lana abstraktua eta formalista zen, kasu geometriko oso agerikoekin. Alabaina, Chillidak sartu-irte-na egin zuen keinuaren informalismoan, bere marrazki, grabatu eta burdinazko eskulturen bidez, 1955etik hirurogeiko hamarkadaren erdialdera arte, hots, geometria bere obrara itzuli zen arte. Taldea, oro har, oso zorrotza izan zen adierazpen-baliabideen erabileran, eta materialei zentzu esentzialista eta begirunezkoa ematen zion. Bigarren artista taldea ugariagoa zen, bai eta askotarikoagoa ere proposamenei dagokienez, baina, Bizkaiko salbuespen batzuk kenduta, esaterako, Agustin Ibarrola –57 Talde geometrikoaren sortzaile izan zen, eta denbora laburrez hartara batu zen Basterretxea ere– eta haren inguruan kritika politikoaren inguruko pintura figuratiboa gauzatu zuten beste batzuk, esan daiteke nolabaiteko espresionismo abstraktua agertu zela, oro har, naturalismo, adierazpen-metaketa eta dramatismo handiagoaz; hain zuzen ere, Chillidaren 1951 eta 1965 arteko burdinen dramatismoa soilik zen haiena baino handiagoa. Talde horretan zeuden Rafael Ruiz Balerdi, Gonzalo Chillida, José Luis Zumeta, José Antonio Sistiaga, Bonifacio Alfonso, Amable Arias eta Remigio Mendiburu Gipuzkoan, Vicente Larrea Bizkaian eta Juan Mieg Araban, guztiak 1926 eta 1939 bitartean jaioak. Esan daiteke bi belaunaldi horietako artea aldarrikatzailea eta identitate-zentzukoa zela, eta hein handi batean «arima tradizionala» azaldu nahi zuela, garaiko abangoardiaren lengoaien bitartez; hau da, proposamen espresibo nazionalista laburbildu nahi zuen arte berriaren forma berez kosmopoliten testuinguruan. Pentsamendu hori zuen, funtsean, Jorge Oteizaren *Quousque tandem...! Interpretación estética del alma vasca* (1963) liburuak. Eragin handia izan zuen garai hartan, eta 1966an sortu ziren Euskal Eskolako hiru taldeen manifestuetan banatuta zegoen.

Ameztoyren belaunaldiko euskal artistak 1945 inguruan jaioak ziren, eta hirurogeiko hamarkadako azken urteetan eta hirurogeita hamarreko lehenengoetan agertu ziren jendaurrean. Belaunaldi horrek egindako arteak, bereziki Gipuzkoan, bereizgarri zituen ironia, sofistikazioa –baita dandismoa ere–, fantasia surrealista, fotografiarekiko, zinemarekiko, ilustrazioarekiko eta aurkitutako objektuekiko maitasuna, kartoizko antzerkiekiko zaletasuna, eta arintasun espresiboa, baina ez arinkeria, figura mardulenen arteari dagokionez, gutxienez. Gainera, ezaugarri horiek ekarri zituen –ez ziren guztiak modu argian agertzen egile guztien lane-



1. *Autorretratu*, c. 1962  
Olioa mihisean. 117 x 81 cm  
Bilduma partikularra

tan— garaiko lan figuratibora, zeina pinturan, eskulturan eta kutxatan sartutako objektuen collagetan agertu zen. Fotografia, ispiluak, poliesterra, lanpara fluoreszenteak, sokak, latak eta eguneroko objektuak erabili zituen, eta espiritu ludiko, hiritar eta kosmopolita, erretorikoki modernoa, agertu zen euskal kulturaren. Horrek guztiak errotik bereizi zuen belaunaldi hori aurrekoetatik eta, hain zuzen ere, behin baino gehiagotan nabarmendu dira artean eta artistetan gertatutako aldaketak, eta aldaketa horien askotariko izaera, fenomenoak ez baitzen lineala izan, logikoki. Figurazioak berak banandu zituen artistarik gazteenak eta goian aipatutako urteak baino lehen jaiotakoak, beste ezeren gainetik, eta pentsa daiteke abstrakzioa uzteak asaldura handia sortu zuela artista beteranoetan; izan ere, haien zat, abstrakzioaren maila eta genero guztiak borroka estetiko, sozial —antiburgesa— eta politikorako —antifrankista— tresna bihurtu ziren, eta izaera esentzialista zuten. Batzuentzat, figuraziora itzultzea benetako traizioa izan zen; hain zuzen ere, pintura berriaren onarpena problematikoa izan zen, ez baitzuten guztiak onartu.

Zalantzarik gabe, Gipuzkoan Arantzazuko basilika eraikitzearekin 1950ean sortutako fenomeno erlijiosoak baldintzatu egin zituen eraikuntza horren inguruan egindako zehaztapen programatikoetako asko. Hasierako planteamendu teorikoetan, funtsean, etengabe aipatzen ziren metafisika, hutsune erlijiosoak, formen eta espazioaren ezaugarri transzendente bat eta pentsamendu erlijiosoaren kontzeptuak, modu heterodoxo eta zabalean izan arren. Horrek hasierako abangoardiako euskal arte horri espiritualtasuna, seriotasuna, dogmatismoa eta funtsezkotasuna eman zizkion, eta garai historikoaren ondoriozko bide bereko eskakizunekin batu ziren, bereziki, diktaduraren mehatxupean zegoen identitatearen kontakizunarekin. Hasiera batean, pentsatzekoa zen Ameztoren belaunaldiko arteak ezin zuela bat egin formulazio artistiko «erlijioso» batekin eta, hain zuzen ere, ezin dira hartu basilika edo komentu baten hormetako apaingarritzat Andrés Nagelen eskulturak (1947), José Llanosen objektuak (1948), Ramón Zuriarrainen pertsonaia askeen koadroak (1948), Juan Luis Goenagaren belar eta sustraiz jositako labirinto animistak (1950) eta Ameztoren irudi falikoak. Lehenengo belaunaldi horren muin erlijiosotik apur bat mantendu zuen hurrengo belaunaldiak —nahiz eta ia kide guztiak agnostikoak izan—, baina hirugarrenak erabat ezabatu zuen panorama espresibotik. Alabaina, bitxia den arren, esan daiteke Ameztoren ibilbide artistikoa Bastidako (Arabako Errioxa) Erremelluriko Andra Mariaren basilizako hormetan egindako ekarpen batekin [52.-58. kat.] amaitu zela. Egiaz, enkargua izan zen, baina gogo biziz, bere garai hoberenetako ironia beraz eta trebetasun aitortuaz egin zuen.

Egia da garai hartan agertutako artista figuratiboak ezin direla oro har goian bezain garbi identifikatu, batzuek aurreko artisten zenbait alderdirekin lot ziezaieketen ezaugarri batzuk mantendu baitzituzten; era berean, aurreko artistek ere, kasuren batean, distantzia, ironia eta arte groteskoaren espresionismoa onartu zituzten, garai hartan euskal artea behartzen zuen erantzukizun historiko gogorretik askatzeko. Gipuzkoako artistaz osatutako talde zehatz batek betetzen zituen ezaugarri horiek, Ameztory berak eta aipatu ditugun haren hurbileko lagunek, baina ezaugarriok ez zuten eraginik izan beste artista batzuetan, esaterako, Marta Cárdenas (1944) eta Carlos Sanz (1943-1987) egileen lanetan, nahiz eta hurbilekoak izan, ez eta Mari Puri Herrero bizkaitarraren (1942) obran ere, zeinaren ironia Goyaren eta Ensorren lanetik zetorren, eta egileok ez ziren hain erraz erori espiritu sofistikatu eta fedegabe horretan. Carmelo Ortiz de Elgea (1944) arabarraren figurazio ez-errealista ere ez zetorren bat gipuzkoarrenarekin, harenak gehiago jotzen baitzuen egitura kubistetara eta pintura postinpresionistara.

Artista figuratibo askok zailtasunak izan zituzten aurreko artisten aldean, gogoraraztea merezi duten leku-kotza batzuetan ikus daitekeen moduan. Hain zuzen ere, artista batzuek 1962 eta 1963 bitarteko Eguberrietan Ameztoryk Donostian jasotako sariaren kontra egin zuten egunkarrietan argitaratutako gutun ireki baten bidez, zeinetan margolari gaztearen «profesionaltasuna txarra, hutsala eta itxuratia» zela adierazi zuten. Idatzitakoa, besteak beste, Amablek, Sistiagak, Zumetak eta Balerdik sinatu zuten, hots, garaiko euskal

pintura abangoardistaren muin zorrotzak; alabaina, egun batzuk geroago, Balerdik adierazi zuen ez zuela idatzia babesten<sup>1</sup>. Gaitzespenekin batera, nolabaiteko «profesionaltasuna» onartzen zutela ikusirik, pentsa daiteke sinatzaileak ez zeudela obraren kalitateagatik haserre, haien lanketa estetiko trinko eta programati-koan sartzen ari zen espiritu berriagatik baizik; izan ere, haien pinturak pitzadurarik gabeko onespena behar zuten, ezinbesteko izaera sektarioa galdu zuela zirudien eta. Ez da oso hipotesi ausarta, kontuan hartzen bada hiru urte lehenago sinatzaileetako batzuek Ameztroyren pintura onartu zutela beren lanen artean ego- teko, *Exposición de los 10* erakusketan egoera behartu gabe pintorea baztertzeko aukera izan zuten arren<sup>2</sup>. Erakusketa hori Donostian zabaldu zen 1959ko abenduan, eta Donostiako Eguberrietako lehiaketetako joera kontserbadoreko artista talde baten desadostasunetik sortu zen. *Exposición de los 10* erakusketan, Amez- toy hamalau urte betetzear zegoen, eta katalogotik kanpo onartu zuten –hamaikagarren parte-hartzailea izan zen–, besteak beste, Amablek, Basterretxeak, Gonzalo Chillidak, Balerdik eta Sistiagak. Baina 1966an, Gipuzkoan, Euskal Eskolaren Gaur taldea sortu zenean, oso hautakorrak izan ziren eta Ameztoyri ez zioten taldean sartzeko eskatu. Are gehiago, 1976ko erreportaje batean, artistak esan zuen nolabait isolatuta egon zela lehenengo urteetan: «Desagertutako Mónaco kafetegiko tertuliak eta Barandiaran galeriaren inguruan sortutako GAUR Taldea ez zeuden guztiz irekita Vicenterentzat; azkenik, urte batzuk geroago, hirurogeita hamarreko hamarkadaren hasieran, lortu zuen artistak talde batean ondo egokitzea, “adiskidetasunak eta elkar ulertzeak lotuta, interes komunez gain, baina inoiz ez zen egon pinturako taldea osatzeko asmoa”»<sup>3</sup>.

Taldea egiteko interesik ez izatea ere figuratiboan multzo horren ezaugarritzat hartu izan da, aurreko artisten jarreraren aurka egingo balute bezala; izan ere, aurreko artista horietako batzuek taldeak sortzeko lan egin zuten, gizarteko erasoan aurrean presentzia eta babesa emateko, eta horretan ez zeuden bakarrik, baina haien portaera publikoa manipulatzeko asmoa ere bazuten. Kontua da behin eta berriz aldarrikatu zutela gipuzkoar figuratiboek beren indibidualismoa, ezertan eragotzi gabe harreman naturalak eta adiskidetasu- nekoak izatea. José Llanosi buruzko testu batean, Juan Pablo Huércanosek eta Llanos berak Ameztoyren hausnarketa horiek berretsi zituzten. «Hirurogeita hamarreko eta laurogeiko hamarkadetan sortutako egile talde horrek eragin ez hain sendoak eta *pop* joera handiagokoak jaso zituen, eta aurreko artisten kontzeptuen zama gainditu zuen ikuspegi arinago, ironiko eta zinikoarekin; horrekin guztiarekin figurazioa berreskuratu zuten, adierazteko elementu baliagarritzat hartuta, nahitaez arkaizantea izan gabe. Zenbait urtez esperien- tziak partekatu ondoren, bakoitzak bere burua berriz asmatzeko beharra izan zuen. “Inoiz ez ginen taldea izan, merkurioa bezalaxe elkartu ginen” dio Llanosek; alabaina, zenbait ildo partekatzen zituztela onartzen du. “Bitxia izan zen: lehendik elkar ezagutzen ez genuen arren, lantzen genituen zenbait alderdik bazuten nolabaiteko lotura. Zerbait zegoen giroan, gure lanean eragina zuena”»<sup>4</sup>. Antzeko iritzia zuen Ramón Zu- rriarrainek, zeinaren ustez Gaur taldearen artea «karatekek egindako artea» baitzen. «Haiek teorikoagoak ziren, gurea ludikoagoa, figuratiboagoa eta plastikoagoa zen, umorez eta naturarekiko lotura estuaz egi- na». Hori esan ondoren, hau gehitu zuen: «Ameztoy, Marta Cárdenas, Llanos, Nagel, Goenaga eta beste artista batzuek nolabaiteko belaunaldi-tribua osatzen genuen». Nahiz eta lagunak izan, inoiz ez ziren talde

1 Javier Viar. *Balerdi: la experiencia infinita = azkengabeko esperientzia*. 2 libk. Bilbo: Sala de Exposiciones Rekalde = Rekalde Erakustaretoa; Donostia-San Sebastián: Koldo Mitxelena Erakustaretoa = Sala de Exposiciones Koldo Mitxelena, 1993, 1. libk., 287.-291. or.

2 Ibid., 175.-179. or.; Ana Olaizola... [et al.]. «Cronología 1960-1969» in *Euskal artea eta artistak 60ko hamarkadan = Arte y artistas vascos en los años 60*. [Erak. kat.]. Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena Kulturuneko Erakustaretoa = Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 1995, 337.-339. or.

3 Geneveva Gastaminza. «Arte vasco trascendente. Vicente Ameztroy: en trayecto hacia la madurez» in *La Voz de España*, Donostia, 1976ko maiatzaren 30a, 20. or.

4 Juan Pablo Huércanos. «Eraiki = Construir» in José Llanos *bera da: mutiko tolosarraren istoria 22 urte geroago = es él: la historia del muchacho tolosarra 22 años después*. [Erak. kat., Donostia, Koldo Mitxelena Kulturunea]. Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Gipuzkoa, 2003, 33. or.

sentitu<sup>5</sup>. Marta Cárdenasek ere hau idatzi zuen: «[...] estiloak baino gehiago, elkarren obrekiko interesak eta gustuak elkartzen gintuen, baita adinak eta adiskidetasunak ere, eta aurreko belaunaldiko abstrakzioaren militanteekiko desberdin sentitzeak. Uste genuen, eta uste dut ez genbiltzala oso oker, ez zutela gure jarrera figuratiboa ulertzen<sup>6</sup>.

## Lehenengo lanak. Zulatutako paisaiak eta irudi-paisaiak

Vicente Ameztoy oso margolari goiztiarra izan zen. Ikusi dugun moduan, 1959an Donostiako *Exposición de los 10* erakusketan hartu zuen parte, aurreko belaunaldiko beste artista batzuekin batera. Baina artistarentzat ez zen erraza izan bere adierazpidea aurkitzea; hala, José Ayllón kritikariak –artistaren aita Gabriel Ameztoyren adiskide, arte zale eta bildumagilea–, zeinak sortzaile gaztearen bilakaerari oso goizdanik jarraitu baitzion, 1971n, Madrilgo Ramón Durán galeriako erakusketaren katalogoan idatzi zuen aldaketa handiak ikusi zituela artistaren pinturan azken hamar urteetan<sup>7</sup>. Urte horiei buruz ditugun askotariko lekukotzak ikusita, egia da Ameztoyren pinturan etengabeko aldaketa sakonak gertatu zirela, baina guztiz logikoa da, margolari gazteak askotariko eragin estetikoak izan baitzituen, oso hurbilekoak, gainera. Jesús Olasagasti margolaria (1907-1955) Ameztoyren amaren neba zen, eta artistak bederatzirte zituela desagertu zen; bestalde, Gonzalo Chillida (1926-2008) artistaren aitaren arrebarekin ezkondu zegoen eta, horregatik, Eduardo eskultorea hurbil egon zen Ameztoyren ikaskuntzan. Alabaina, badirudi ezagutzen ditugun lehenengo lanek beste eragin batzuk dituztela, eta hirurogeita hamarrek hamarkadako natura hilek, familia-erreturak eta autorretratu batek [1. ir.] Anglada Camarasa, Marc Chagall eta Menchu Gal (1919-2008) dakartzate gogora. Baina garai hartan arrakasta zuen nazioarteko pintura hirurogeiko hamarkadatik mantendu ziren lekuko bisualetan agertzen da: Miró, Rothko, Clyfford Still, Gottlieb, Jasper Johns, Rauschenberg edo Tàpies.

Pentsa daiteke haren osaba Gonzalo Chillidak eragina izan zuela artistaren margotzeko moduan, leun, zehatz eta iheskorra baitzen, eta kolore argiko plano oso ñabartuak eta gardentasunak erabiltzen baitzituen, batez ere oraindik goiztiarrak baina ondorengoak ziren obra batzuetan. Zehazki, haren arreba Mercedes Ameztoyren erretratu batzuk ezagutzen dira, zeinetan margolaria atzealde gris argiekin jolasten den, oso landutako gainazalak eta haizetatik ateratzen diren kolore leunak erabiliz. Atzealde horiekin batera, forma geometriko handiak eta txikiak ageri dira, askotariko egiturakoak baina beti angeluzuzenak, angeluzuzen zehaztugabeak, eta horien artean arrebaren burua, lepoa eta, batzuetan, soina agertzen da, horiz margotuta, inguruko gainazal osoa egon ohi den bezala [2. ir.]. Horrekin batera, margolariak onartu zuenez, garrantzitsua izan zen José Ayllónen eragina artistaren portaera artistikoan, inoiz araurik jaso ez zuen arren<sup>8</sup>. Alabaina, ikasteko urte horietan arrastorik iraunkorra Antonio Lópezek utzi zuen, harekin ikasi baitzuen Madrilén 1964an San Fernandoko Arte Ederren Eskolan; hain zuzen ere, hari esker sartu zen margolaria errealismo jakin batean, eta horretatik abiatuta bilakatu zen artistaren pinturarik pertsonalena. Ameztoyk Donostiako Barandiaran galerian 1967an antolatu zuen erakusketaren harira, hau esan zuen bere estiloari buruz egunkarietan: «Idealismo magikoa izan daiteke [...]. Egunerokoagoa den surrealismoa, errealistagoa balitz bezala»<sup>9</sup>. Baina panna artikulatuen mundua ere aipatu behar da, oso goizdanik interesatu baitzitzaion artistari, eta haren obra guztian zehar agertu baitzen, bere laneko funtsezko adierazpen-baliabide bihurtu arte. Aipatutako erakus-

5 Iñaki Mendizabal Elordi. «Zuriarain y las preguntas invisibles: paraíso de luz» in *Deia. Begira, Bilbao*, 2013ko martxoaren 17a, 72. or.

6 *Marta Cárdenas: fundamentos = oinarriak*. [Erak. kat., Koldo Mitxelena Kulturunea]. Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura Zuzendaritza Nagusia = Diputación Foral de Gipuzkoa, Dirección General de Cultura, 2004, 81. or.

7 José Ayllón in *Ameztoy*. [Erak. kat.]. Madril: Ramón Durán, 1971, o.g.

8 Gastaminza, *op. cit.*

9 J. «Vicente Ameztoy inauguró una exposición en "Galerías Barandiarán"» in *Unidad*, Donostia, 1967ko uztailaren 17a.



2. *Izenbururik gabea*, 1964  
Olioa mihisean, 194 x 96,5 cm  
Bilboko Arte Ederren Museoa  
Edurne Mendiburu Serra andrearen gordailua, 2015ean

© Babestutako materiala

ketaren katalogoak ohar oso adierazgarria zeukan: *Pintura, grabatuak eta jostailuak*<sup>10</sup>, batez ere jostailuak aipatzen dituelako; horrek erakusten du margolariak interes berezia zuela objektu jakin batzuei buruz, eta maila artistikoa ematen ziela, gainerako euskarriei bezala. Batzuk *objets trouvés* aldatuak izan ziren, eta beste batzuk egileak berak sortuak ziren. Gehien interesatu zitzaion gauzetako bat begirada eta begien mugimendua zen; hala, garai hartan egiten zituen panpinek oholtxo bat zuten buruan, «tiratu» hitzarekin, begien oinarrizko mugimendua lortzeko, kartoi mehezko ebakinak eta erliebeak zituzten liburu irudidunetako figuretan bezala. Horietako panpina margotu batzuen buru eta gorputzetan fantasiaz jositako ehunak erabiltzen zituenez, haietatik ere maltzurutasun gozoa barreiatzen da, panpina zahar eta jantzi higatuena –piltzarketarien munduaren sublimazioa–, objektu bizigabeak ustekabeen bizidun bihurtzen diren haur-joko morbosoena, eta figura mekaniko xaloki hilgarriena. Ametzoyren estiloa bereiziko zuten joera helduetako batzuk saiakereetan agertzen ziren, dagoeneko; esaterako, objektu bizigabeen arima azaltzea, edo kontzientzia ezkutu bat

---

10 Ibid.





3. *Izenbururik gabea*, c. 1968-1969  
Óleo sobre madera. 160 x 100 cm  
Bilduma partikularra

guri begira egotea, bai eta makabrotasunaren eta Freuden izugarriaren kontzeptuaren zentzu bat agertzea ere<sup>11</sup>. Lópezen eraginari esker, Ameztotyren zenbait obrak motibo berriak ekarri zituzten bere lanera, eta batzuk ezinbestekoak izan ziren artistaren bilakaeran. Argi eta garbi Lópezen lanetik hartutako baliabidea da paisaiaren gainean flotatzen emakume baten soina jartzea, margolari haren zenbait koadrotan aurkitzen direnen antzekoa, hauetan, adibidez: *Sukaldean* (1958), *Erlojua* (1958), *Lanpara* (1959) eta *Arasa* (1963). Beste elementu batzuk ere agertzen dira airean flotatzen, esaterako, irasagarrak –edo sagarrak– [3. ir.] edo barruan lore bat duen edalontzia. Antonio Lópezen kasuan, zenbait figura errealista kokatzen zituen toki berean, eta ez zegokien lekuan, nahiz eta askotariko lekuetatik etorri, eta, hala, errealismo magikoko sentipena sortzen zuen. Gainera, Mantxako artista errealistak askotariko tokiak margotzen zituen –paisaiak, kaleak, barnealdeak–; Ameztoty, berriz, bere herrialdeko paisaia, eta une horretatik aurrera halaxe egin zuen ia beti.

---

11 Sigmund Freud. «Lo ominoso» (1919) in *Obras completas, vol XVII. De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*. José L. Etcheverry (itzul.). Buenos Aires: Amorrortu, 1979 (1986), 219. or.



4. *Izenbururik gabea*, 1965  
 Olioa mihisean. 130 x 195 cm  
 Bilduma partikularra

Eta paisaiara bi eratarra hurbiltzen zen: batetik, margolariaren deskribatzeko grinaren ageriko xede modura, zeinak, egiaz, paisaiak behin eta berriz margotzea justifikatzen duen; baina, bestetik, izaera sinbolikoarekin, historia jakin batean murgilduta dagoen Euskal Herri historiko baten isla modura, gatazkak paisaian bertan agertuta. Baina Ameztoyren paisaia ez zen soilik modu eraginkor eta mugatuan interpretatzen, Lópezena bezala; aldiz, gardena eta ezegonkorra zen, tranpaz eta adierabikoz betea zegoen, jolas bisualez josia, eta, zirudienez, ez zegoen guztiz opaku mantentzen zen planorik. Euskal paisaiaren argi lanbrotsu, zehaztugabe eta likidoak ikuspegiaren nahasketa errazten zuen.

Giza irudiek ere segituan bereganatu zuten gardentasunaren ezaugarri hori [4. ir.]. Giza irudia gailentzen den koadro batzuetan, irudi horietan barna, estali beharko luketen paisaiaren zati batzuk ikusten dira, edo beren profila paisaiaren kontra ebakitzen dute, opakuak izan arren duten jarraitutasuna hautsiz. Koadro bertikal batean, 1968ko 2. *paisaia* [5. ir.] izenekoan, paisaiaren erdian giza irudi bat agertzen da, tronuan balego bezala, eserleku batean eserita eta toki asko okupatzen. Figuraren masa guztiz gardena da. Atzealdeko paisaia mendi garai batzuekin amaitzen da, eta bai hura bai beheko zerrenda bereziki modu errerealistan daude irudikatuta. Baina eserita dagoen giza irudiaren ingerada soilik irudikatzen da; hala, gorputza atzealdekotik bereizten den beste paisaia batek osatzen du, atzealdean txertatu eta berori ebakitzen du, hutsala bihurtu eta giza irudiaren arloari soilik dagokion beste errerealitate bat inposatzeko –hobeto esanda, plano piktorikoari dagokio, eta irudikatutako itxuren beste truko bat erakusten du–. «Barneko» paisaia erre-kolorekoa da, ilunabarraren argiaz inguratua, eta, beti bezala, goiko ikuspegitik ikusten da, eta, goian, benetako atzealdearen, paisaia inguratzaile edo «kanpokoaren» antzeko deskribapen lanbrotsuarekin amaitzen da, muga zehaztugabe eta kotoikararekin. «Barneko» paisaia hori, egiaz, mailakatutako bi ikuspegi osatuta dago. Atzealdeko paisaiaren zati bat bere lurraldera eramaten duen figuraren kontzeptu-jolasa ez da inoiz René Magritten lanean bezala egin, hots, testualki lekualdatuta, baina oinarriko ideia berbera da: paisaia bere toki



5.2. *paisaia*, 1968  
Olioa mihisean. 130 x 81 cm  
San Telmo Museoa, Donostia Kultura

naturaletik, hots, espazio orokorretik bereizten da –siluetak zulatzen du, kristal zati batek eramaten du–, eta besteren errealitate batean txertatzen da. Kontua da, hemen, leiho-efektu kontraesankor eta konplexu bat sortzen dela gorputzaren edo siluetaren bolumen opakua egon beharko litzatekeen tokian.

Antzeko zerbait esan daiteke Ameztoren urte bereko beste obra bertikal bati buruz. Horretan, giza irudia zutik eta belaun azpitik dago irudikatuta. Barneko eta kanpoko paisaiak –badirudi kanpoaldean bi paisaia daukela, gainjarrita, figuraren atzealde modura, aurreko kasuan ez bezala, zeinetan bikoiztasuna barnealdean gertatzen zen– bata bestean sartzen dira, pertsonaiaren inguruan eta barruan, eta pertsonaia zuri agertzen da bularretik burura, lainoak balitu bezala. Sabelaren beheko aldean, barnealdeko paisaia, etxetzar bat dago irudikatuta.

## Ispiluaren bitartez (1970-1973)

Ikusi ditugun koadroetatik aurrera, haietako ideiak orraztu zituen Ameztok; hala, sinplifikatuta aurki daitezke 1970eko *Izenbururik gabea (autorretratu)* olioan, zeinetan bost irasagar ikus daitezkeen hegan. Zerumuga orokorra aurreko koadroetan baino gorago dago eta figurak ia zati berdinetan hartzen ditu zerua eta lurra. Lurra, hala «barneko» nola «kanpoko» paisaian, okre biziz margotuta dago, baita zeruko urdina ere, bereziki figuraren soinean eta buruan; bizitasun hori gailendu egiten da obran, eta aurreko ia lan guztiek zutena baino itxura egunekoagoa ematen dio. Pertsonaia zutik dagoen koadroan, bazirudien bularreko eta buruko lainoen zuritasuna eta aipatu berri dugun urdin bizia bidea prestatzen ari zirela figuren barnealdeko paisaia husteko. Hori jarraian gertatu zen, akuarela batzuetan eta zenbait olio-pinturatan. 1970ean agertu ziren obra horiek, eta 1971n Madrilgo Ramón Durán galerian aurkeztu ziren. Horietako batean, ezkerrean begira dagoen figura bat gerritik moztuta dago, paisaia erreal, lau eta zabal baten kontra. Profilaren barrualdea, hots, figuraren gorputza hutsik dago. Baina kontua da koadroa ispilu baten gainean margotuta dagoela; hala, aurrean duen errealitate guztia islatzen da figuraren barruan. Horrekin guztiarekin, margolariak koska bat gehiago estutu zuen itxuren pertzepzioari buruzko hausnarketa, kasu honetan, koadroaren inguruko errealitatea barne hartuz, lehenago Michelangelo Pistolettok 1961-1962 urteetatik aurrera egin zuen bezala. Baina Ameztok modu berezian egin zuen; izan ere, Pistolettok gainazal islatzaile baten gainean jartzen zuen giza irudia, eta ikusleek beren burua ikus zezaketen haren inguruan. Aldiz, Ameztok pertsonaiaren «kontzientzian» jarri zuen ispilua eta, hala, edukia betirako eraldatzea lortu zuen, pertzepzio-metaketa aldatzea, koadroa zintzilikatzeko tokiaren eta ikusleen arabera, hori bai, Italiako kasuan bezala. Litekeena da urte berekoa izatea duen tamaina eta motiboagatik aurrekoarekin bikotea osatzen duen beste bat, zeinetan ispilu-irudia maskulinoa den –margolaria bera– eta eskuinera begiratzen duen. Egunkarietan, 1973an, serie honen azken koadroa margotzen ari zela ateratako argazki bat argitaratu zen<sup>12</sup>; argazki hartan, egilea koadroko ispiluan islatuta agertzen da, artistaren lur komuneko presentzia taumaturgikoa erakusten bezala, sormen-ekintza amaitzen eta etorkizuneko askotariko lanen bidea markatzen ari balitz bezala. Aldi berean, doblearen motiboa aipatzen du, ispiluko irudian irudikatuta dagoelako.

1969 eta 1970 urteetako akuareletako batzuek lotura estua dute ispilu gaineko obrekin, haietan ikusten diren pertsonaiak paisaiaren aurka ebakitzen baitira, haien forma zuria utzirik, teknikaren berezko kolore-erreserba balitz bezala. Antzeko irudia agertzen zen Ramón Duránen erakusketaren katalogoan. Irudi horretan, giza soin batek okupatzen zuen paisaia; aldiz, bizkarra eta lepoa paisaiarenak ziren, baina itxura antropomorfoarekin, eta burua orban zuri bat zen. José Ayllónek ispilu-pinturei buruz hitz egin zuen katalogoan, eta adierazi zuen nolabaiteko jolasa zela, ikuslearen eta haren mugaren eta obraren beraren izaera irekiaren artekoa. «Vicente Ameztok ez du ezer frogatu nahi, ez du baieztapenik egiten; galdera bat egiten du, gure ingurunea zabaltzera eraman gaitzakeen bide bat irekiz. Ispiluak aurrean duena islatu besterik ez du egiten, baina Ameztok horren aurkakoa proposatzen digu. Bere burua ikusten duen ikusleak okupatu gabeko espazioa betetzen du, edo alderantziz. Honatx inplikazio guztiz metafisiko bat, baina nora eramango gaitu?»<sup>13</sup>. Literalki, ispilu-jolasa zen, ikuslearen espazioaren eta haren pertzepzioaren, irudikatutako irudiaren eta ikusleak sinbolikoki betetakoaren eta guztia barne hartzen zuen paisaia-espazioaren artean. Esan dudan moduan, doblearen gaiarekin lotutako motibo hori ere ikus zitekeen. Ameztok koadro batean islatuta agertzen zen egunkariko elkarrizketan, 1973an, artistak esan zuen oraindik ispiluzko koadro bat egiten ari zela, baina une horretan dagoeneko beste gauza batzuk margotzen ari zela; hala, egileak diziplinagatik lantzen zuen zikloa-

12 Albino Mallo. «Desde hoy expone en "El Pez" Vicente Ameztok» in *Unidad*, Donostia, 1973ko martxoaren 9a, 20. or.

13 Ayllón, *op. cit.*, o.g.

ren adibide berantiarra da: «Koadro hau ez dagokio nire gaur egungo ildoari, aurreko garai batekoari baizik. Baina bukatu egin behar dut»<sup>14</sup>.

## Paisaia bikoitzak eta geometria (1972-1974)

Hirurogeita hamarreko hamarkada erabakigarria izan zen artistaren obraren bilakaeran. Ameztok gardentasunaren bidez bere figurak paisaiarekin batzean egindako adierabikoez, bikoizketek eta aipatutako elkarrekotasun bitxiak bidea zabaldu zieten zenbait elementu berriri, zeinak protagonismo handia hartu zuten landa-ingurunezko ohiko paisaia errealean, eta nekazaritzako panpina bihurtutako pertsonaia batzuei, bai eta iruditeria erotiko ludiko bati ere, zeina lotsagabekeria goresgarriaz jaio baitzen landa-eremuko sorkuntzetan eta antzinako paisaiaren testuinguru gurtuan. Paisaia-espazioaren nahaste konplexu eta «objektiboagoarekin» batera, zeina behin betiko presentzia unibertsal modura finkatu zen, errealtatea totalizatzen duen irudi moduan, elementu horiek aukera ematen zuten interpretazio aberatsagoak eta askotarikoak egiteko pintura horretan zeuden metaforei buruz, baita interpretazio sozial eta politikoak ere, zeinak nabarmenago gehitu dakizkiekeen psikiko, oniriko eta metafisikoei. Ziklo berriaren lehenengo ekarpena giza irudiaren desagerpena izan zen; hala, paisaiak bere kabuz agertu ahal izan zuen asaldatzeko gaitasuna, eta hori espazioa forma geometrikoen eta paralelepipedoen bidez bikoituz lortu zen. Donostiako El Pez galerian 1973an egindako erakusketaren inguruan, margolariak bere lanean gertatutako aldaketa aipatu zuen elkarrizketa batean: «Niretzat paisaia adierazpidea da, errespetua ematen duen agertokia, izugarria. Nire jolasa errespetua ematen duen horrekiko elkarrizketa hastean datza. Harekin jolasten naiz, hizketan, gauzak aldatzen eta gehitzen, berritzen, paisaia ez baitago inoiz geldirik, beti ari da berritzen, bizitzen»<sup>15</sup>. Elkarrizketa berean, onartu zuen bere pinturaren prozesuak paisaia gizatiartzera eraman zuela, «[...] orduan sortu zen paisaia-figura. [...] paisaiarekin jolasean hasi nintzen, baina beti figura kontuan hartuz. Hala, espazio eta errealtateen mundu berria sortu zitzaidan, eta asko kostata utzi dut atzean, baina banekien hori egin behar nuela».

Plano geometrikoen bitartez bikoiztearen baliabide espaziala zenbait koadrotan agertzen da, baina era desberdinean erabilia, gaiari buruzko aldaketak balira bezala. 1972ko *Izenbururik Gabe* batean, paisaia nagusia, belaze bat, hiru angeluzuzenetan banatuta dago; bi alboetan daude, paisaia irudikatu eta bat egiten dute zerrenda estu batekin, hatxe bat osatuz; bestea erdian, zuria hutsa, goiko ertzetik hasten da eta hatxearen barra horizontalera iristen da. Antzerki-sentipena igortzen du, alboetako paisaiek paisaia nagusian sartutako dekoratuaren ideia sartzen baitute; era berean, lauki zuriak, agertoki-testuinguru horretan, zinemako pantaila baten irudia ezartzen du. Pantaila hori era guztietako gertakarietara zabaldua zegoen, eta aurreko ispilu zatiak ordezkaturiko zituen. Beste lan batean oraindik ere nabarmenago agertzen da laukizuzen zuria, kasu honetan, horizontala, eta osaeraren erdi-erdian, paisaia bitan banatuz [6. ir.]. Hirugarren obra batean, 1973koa honako hau [7. ir.], bi paisaiak alderantziz bikoitzen dira, eta bat goian eta bestea behean kokatzen dira; erdian, berriz, bi paisaien zeru handia dago. Bi errealtate destokituak lotzen, bertikalean, zerrenda zuri bat dago, zeina bien lehen planoan txertatzen den.

Zer ziren margolariarentzat forma geometriko eta huts horiek? Paisaia antolatzen zuten elementuak? Naturaren agerkunde mugagabea edo klaustrofobikoa izan daitekeen mundu inguratzailea arrazionalizatzen duten kontrapuntuak? Paisaiaren melankolia jasanezin eta xurgatzailetik ihes egiteko asmamen-jolasak? 1976ko

---

14 Mallo, *op. cit.*, 20. or.

15 Gouveva Gastaminza. «Vicente Ameztok: "El paisaje es para mí un escenario, un medio de expresión"» in *La Voz de España*, Donostia, 1973ko martxoaren 3a, 20. or.



6. *Izenbururik gabea*, c. 1972  
Olioa mihisean. 145 x 89 cm  
Bilduma partikularra



© Babestutako materiala

7. *Izenbururik gabea*, 1973  
Olioa mihisean. 57 x 44 cm  
Bilduma partikularra

erreportajeen, pintura horren bilakaeraz hitz egin zuten eta aldaketa handia egotzi zitzaion 1970ean familiako arrazoiak zirela medio Donostiatik Villabonara bizitzera joateari: «natura etengabe bizitzen baduzu, konturatzeko zara indar handiko zenbait oreka eta misterioaren bitartez funtzionatzen duela, eta gizakia indargabe sentitzen da horren aurrean» zioen margolariak, eta testuaren egileak, Genoveva Gastaminzak, honela jarraitu zuen: «Harreman berri horren aurrean, elkarrizketa berriaren aurrean, Ameztoyren erantzuna ezintasun-sentipen horri aurre egitea izan zen. Horregatik saiatu zen paisaia zakarki apurtzen zuten espazio eta elementuz okupatzea koadroak». Ameztoyk «okupazio bortitzeko prozedura» zela esaten zuen, eta «paisaian elementu geometrikoak txertatuz» gauzatu zuen<sup>16</sup>.

Nik neuk, 1973an Bilboko Lúzaró galerian egin zuten erakusketako koadro batean, paralelepipedo bat belarretan txertatuta ikusi nuenean, Stanley Kubricken *2001: Espazioko odisea* (1968) filmeko monolitoa gogoratu nuen, gure belaunaldiko jendearentzat zinemako erreferentzia oso berria baitzen, une horretan. Koadroan, monolito paralelepipedo zuriaren hiru laurden ikusten dira, belarrean egonik goiko aldea zeruarekin elkartuta agertzen baita, azken mendien lerrotik aurrera, eta badirudi nolabait zeruko delat edo zerutik datorrela. Kubrickekiko harreman horren arabera, elementu kosmiko bat litzateke, adimen unibertsalaren mistikarekin elkarturik, hasierako kaos-egoera batean ezartzera zuzendutako ordena berri bat ekartzeko eta gizakien bilakaera abiarazteko gai izanik. Hori guztia garai hartako kontzientziarekin eta iruditeriarekin lotutako ideia poetiko indartsuaren jatorria bilatzeko asmotan esan dut, soil-soilik. Paisaia horien beste aldaera batzuen artean, bat bereziki ederra da, *Izenbururik gabea* (c. 1972), zeinetan bi paisaia agertzen diren, bata goian eta bestea behean, orain ere. Goikoak bere belardia beheko zerutik bereizten du ertz organiko baten bidez, zarakarra balu bezala, lurretik ateratako larru lodi edo mantua balu bezala. Belaze horretan dagoen zulo batetik beheko paisaiaren zerua ikusten da, eta kolorerik gabeko ostadar batek zeharkatzen du, bertikalean, bi paisaiak lotzen.

## Meta falikoak (1973)

Jarraian sortu zen obran, paisaiaren misterioa dagoeneko ez zen agertzen espazioen, gardentasunen eta toki-aldaketen bitartez; aldiz, modu «naturalagoan» agertzen zen, ohiko elementu batzuk ohiz kanpoko moduan eraldatuta, tumore gisa, eguneroko errealitatean izaki desitxuratuak sortuko balira bezala. Paisaiatik forma faliko mehatxariak agertu ziren, jatorria zehaztu gabe, eta onddo eskergen koloniak ziruditen. Batez ere, Ameztoy meten itxurarekin jolastu zen, oso ohiko irudia baitzen garai hartako landa-ingurunekeo paisaian. Metak makil baten inguruan lastoa edo belarra bilduz egiten ziren. Metak protagonista dituzten koadro eta marrazki batzuetan, erdigunean agertzen dira, espazio gehiena okupatzen, benetako totemak balira bezala, eta beren itxuraren askotariko eraldaketak irudikatuz. Horietako eraketa batzuek itxura guztiz falikoa hartzen zuten, plastikozko ehun gardenez estalitako zakil tenteak balira bezala. Hainbat olio-pinturatan eta marrazkitan errepikatu zen gaia, irudimenezko aldaketak eginez, eta emaitza sekuentziala edo zinematografikoa lortzen zuten [8. ir.]. Izaki horiek jasotzen zituzten obraren artean berezietako bat Etxalarreko (Nafarroa) usategietako abata bat irudikatzen zuena da. Abata da dorre bat, zeinetatik uso-ehiztariak paseko hegaztiak bideratzen dituzten sare handietan eror daitezkeen. Hala, obran, abatan zegoen uso-ehiztari desitxuratuak zelatari izugarri bihurtzen da, munduaren zentinelak anomaloa.

Metak irudikatzen ez diren arren, beste bi koadro oso esanguratsu daude mundu horrekin lotuta. Horietako batean, saltxitxa itxurako bi forma txuri ikusten dira paisaiatik irteten: baten mutur lodia ozta-ozta ikusten da muino baten atzean eta bestea garaiagoa eta tenteagoa da, eta urrutiagoko muino baten atzean dago. Egiaz,

---

<sup>16</sup> Gastaminza, *op. cit.*, 1976.





8. *Izenbururik gabea* (triptikoa)  
Olioa mihisean. 27 x 19 cm (bakoitzak)  
Bilduma partikularra

zaintzeko eta menderatzeko asmoa dutela dirudi, paisaian kokatuta dauden moduagatik. Hirugarren bat zerutik erortzen da. Beste obran (c. 1973, San Telmo Museoa, P6336), arrosa-koloreko forma falikoen benetako bonbardaketa gertatzen da; urrunetik datoz eta lehenengo plano aldera erortzen dira.

Badirudi gorputz arrotz horiek urritiko unibertso batetik edo urruneko galaxietatik datozela, eta ugaltzeko eta hazteko gaitasun beldurgarria dutela; inbasio hori hirurogeita hamarreko hamarkadako gizarte-iruditerian zegoen, berrogeita hamarreko hamarkadako zientzia fikzioko kontakizunen eta film beldurgarrien hedapenagatik. Objektu hegalaria ezezagunekiko beldurra urte asko lehenago zabaldu zen, eta horien presentzia berresten zuten mundu osoko lekukotzek literatura ufologiko oparoa ekarri zuten. Kubricken monolitoa lurrera heldu zen, kosmoseko toki ezezagun batetik jaurtita, bertan txertatu eta aldaketa ekartzeko. Aldaketari, ezezagunari, gauza alienatzaileei edo «besteari» beldurra ote zen? Gaian sartuak zeudenek miresten zuten beldurrezko film batean, hots, *La invasión de los ladrones de cuerpos* filmean (Don Siegel, 1956), landarezko organismo estralurtarrek inbaditzen zuten lurra, humanoide bihurtu eta pertsonen identitatea hartzen baitzuten. Beste asko naturako izakiak menderatzeko boterea zuten naturaren malformazioez aritzen ziren. Landareen erreinutik irtenda, beste bi beldurrezko film ospetsuk aberrazio suntsitzaileen gaia landu zuten: *El enigma de otro mundo* (Christian Nyby, 1951) eta *La pequeña tienda de los horrores* (Roger Corman, 1960) filmek, hain zuzen. Minbiziari beldurra, tumore gaixotasun inbaditzaile nagusia denez, istorio horien jatorrietako bat izan daiteke. Estatu Batuetan, Gerra Hotza eta komunismoa kutsatzeko beldur zabaldua ere kontuan izan behar da, zeinak zientzia fikzioan ez ezik, literaturako eta zinemako genero esplizituagoetan<sup>17</sup> eta zimaren munduko errealitatean ere eragina zuen. *La invasión de los ladrones de cuerpos* maccarthismoaren aurkako parabola modura azaldu izan da<sup>18</sup>.

17 Román Gubern; Joan Prat Carós. *Las raíces del miedo :antropología del cine de terror*. Bartzelona: Tusquets, 1979, 35.-37. or.

18 Carlos F. Heredero. «*Invasion of the Body Snatchers* (La invasión de los ladrones de cuerpos, 1956), de Donald Siegel» in *Nosferatu: revista de cine*, Donostia, 14/15 zk., 1994ko otsaila, 391.-392. or.

Ameztoyk elementu arrotzen eta tumorezko eraldaketa mehatxagarri baina umoretsuen gaia sartu zuen bere pinturan, euskal paisaian kokatuta, nekazaritzako gizarte tradizionala identifikatzen zuten elementuekin; hain zuzen ere, nazionalismoarentzat, gizarte horri zegokion identitatea kontserbatzeko erantzukizunik handienetako bat. Egilearen pinturan hori guztia barne hartzen dela ikusita, pentsa daiteke frankismoaren azken urteetan euskal gizarte gehien larritzen zuen gaiei buruz kezkatuta zegoela margolaria ere. Espazio-jolasekin, adierabikoekin eta kanpoko mehatxuen aurrean oso kaltebera den errealitatea aldatzeko gaitasunarekin hasi zuen kontakizunak barne hartzen zuen ingurune historiko eta politikoaren ikuspegi jakin bat, eta zinema-mitologiaren eta sormenezko herri-generoen baliabide sofistikatuak erabili arren, konplexua, sakona eta sormenezkoa zen. Identitatearen eta berori ordezkatzearen eta umore erotikoaren —edo horren faltaren— inguruko hausnarketak, beldur edo galdera kolektibo moduan jasota, egilearen paisaiek jasaten zituzten gertakari asaldatzaileetan irudikatzen ziren. Maya Aguirianok aipatu zuen egilearen paisaien izaera sinbolikoa, gainera, problematika nazionalistarekin lotuta, Ameztoyri eta haren garaiko beste pintore errealistei buruz egindako oharretan<sup>19</sup>. Aguirianok beste alderdi garrantzitsu bat ere nabarmendu zuen: artistaren garaian arteko lotura, sekuentzia modukoa, ondoz ondoko kontakizunak balira bezala, eta behin baino gehiagotan aipatu zuen hori, egokiro, gainera<sup>20</sup>.

## Giza txorimaloak (1975-1978)

Hirurogeita hamarreko hamarkadaren bigarren erdian, Ameztoyk bere lan adierazgarrienak sortu zituen eta indarra eman zion bere pinturari. Hirurogeiko hamarkadaren amaieratik lantzen joan zen munduak emaitza bikaina izan zuen eta figurazio betea eta zorrotza ekarri zuen, zeinetan giza irudiak edo giza itxurakoak dimentsio berria sartu zuen paisaietan. Irudiok euskal mundu tradizionala osatzen zuten osagaiez eginda zeuden, esaterako, trikimakoak zituzten pertsonaiekin edo lastoz eta belarrez betetako txorimaloekin. Obrak argiago utzi zuen bere alderdi narratiboa, eta humanoidez osatutako talde asaldagarri bat protagonista zuten istorio bitxiak kontatzeari ekin zion. Aspalditik zegoen artistaren buruan bere paisaietan biztanle arrotzak sortzeko aukera; izan ere, Genoveva Gastaminzak 1973an egin zion elkarrizketa artistaren pinturaren etorkizunari buruzko hausnarketa batzuekin amaitu zen, zeinak, zirudienez, Donostiako El Pez galerian egingo zen erakusketaren katalogoan idatzitako esaldi profetikoan oinarritzen ziren: «Planetako toki batean, zerua eta lurra hizketan eta jolasean ari dira, eta izaki berriak jasotzeko prestatzen dira»<sup>21</sup>. Ameztoyk bere asmoak zehaztu zituen: «Nire buruan, fenomeno horiek guztiak posible izango diren planetaren zati bat sortu nahi dut. Nire gogoan egongo den tarte bat izango da, lorategi modukoa, non denetik egin ahalko dudana eta bizidunak sartuko ditudan; horrelako mundu bat irudikatu nahi dut, parte har dezaketen izakiak egongo direna. [...] aipatu ditudan izakiok ez dute zerikusirik giza irudiarekin. Bizia duten izaki berriak txertatuko ditut, eta han egongo dira»<sup>22</sup>.

Juana Mordó galeriako 1976ko erakusketa zabaldu aurretik, beste erreportaje batek Ameztoyren hausnarketa batzuk jaso zituen; horietan, artista bere nahiak gauzatzen nola hasi zen azaltzen zen, hots, berriz ere giza irudia txertatuta, «baina naturarekiko erabat mimetizatuta, hainbeste ezen [pertsonaiak] elementuz eginda

19 Maya Aguiriano. «Vicente Ameztoy: pintura vasca y nacionalismo» in *El País*, Madril, 1979ko abuztuaren 16a, 17. or.

20 Maya Aguiriano. «Artistas vascos entre el realismo y la figuración, 1970-1982: artistas vascos-arte vasco» in *Artistas vascos entre el realismo y la figuración, 1970-1982*. [Erak. kat., Madril, Udal Museoa]. Madril: Udala, Kultura Ordezkaritza, 1982, 25.-26. or.; Maya Aguiriano. «Katalogoa = Cálago» in *Euskal margolariak Aurrezki Kutxen bildumetan = Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros: Nueva figuración*. [Erak. kat.]. Bilbo: Bilbao Bizkaia Kutxa ; Donostia: Gipuzkoa Donostia Kutxa; Gasteiz: Vital Kutxa, 1997, 60. or.

21 Gastaminzak aipatua, *op. cit.*, 1973.

22 Ibid.

baitaude eta faktore natural eta ez-gizatiarrak baitituzte». Artikuluan, mundu horren aurrekari posibleak jasotzen ziren, esaterako, Lantzeko inauteriak, «zeinetan gizakiak askotariko animalien fisionomia hartzen duen», edo Suitzako kantonamendu bateko tradizio zahar bat, zeinetan San Silvestre gauean gizon guztiak arbaz, zuhaitzez, eta hostoz janzen diren<sup>23</sup>. 1990ko *Karne&klorofila* erakusketaren katalogoan, Ameztoyk gizon mozarrotu horien argazki batzuk argitaratu zituen, eta honako hau esan zuen: «San Silvestre eguneko errituala, abenduaren 31n, *Suitzako kantonamendu* batean. Tokiko gurasoek seme-alabei transmititutako ohitura da. Landarezko askotariko elementuz apaintzen dira, eta kaskabilo handi batzuk eramaten dituzte gorputzean itsatsita. Tokikoentzat ere ulertezina den “argota” erabiltzen dute eta ikusleengana etsaitasunezko jarrera izan ohi dute. Errituala mendez mende kontserbatu da, Elizatik bananduta, isolamendu geografikoa dela-eta, seguruenik. Argazki hauek inpaktu handia eragin zidaten lehen aldiz ikusi nituenean, eta funtsezkoak izan dira “*Karne&klorofila*” kontzeptua garatzeko»<sup>24</sup>. Halaber, erreferentzia posible gisa, *Ozeko Aztia* (Victor Fleming, 1939) filmeko txorimalo belarkara eta gizatiarra aipatu behar da hemen. Maya Aguirianorentzat, Juana Mordó galerian agertzen ziren pertsonaiei dagokienez, «metamorfosia gertatu zen»; izan ere, «erdizka ikusten ziren izakiek dagoeneko itxura gizatiarra zuten. Gorputzok arbaz, makilaz, belarrez eta haziz eginak daude, eta jatorriz naturakoak dira, nahiz eta duten itxuragatik arrotzak iruditu»<sup>25</sup>. Azken batean, panpina artikulatuak ziren, oso goizdanik artista obsesionatu zutenak bezalakoak, eta oraindik ere Erremelluriko *San Bizente* lanean agertzen zirenak. Hura izan zen artistaren azken lan garrantzitsua, 1994 eta 2001 bitartean egina.

Marrazki batean (*Izenbururik gabea*, 1975), eraldaketa horren argudio nagusia aurki daiteke. Marrazki horretan, belardi bat ikusten da, zortzi biztanle arrotzez okupatua; hain zuzen ere, 1974ko paisaietan lurreratzen ikusi ditugun saltxitxa formako elementu falikoak dira. Oso tente daude, heltzen ari balira bezala, eskola galtzen eta beste zerbait bilakatzen. Batzuei ozta-ozta ikusten zaie jatorrizko itxura, eta barneko osaera narra azaltzen dute, sokaz, belarrez, sustraiz, zuntzez, ehunez eta beste material batzuek osatuta baitaude; aldi berean, hartzen dituzten formek 1973ko eta 1974ko olio-pinturetan eta marrazkietan ikusi ditugun meta falikoak gogorarazten dizkigute. Bada 1975eko olio-pintura bat, *Izenbururik Gabea*, zeinetan hodi itxurako elementu berak ikusten diren atzealdean, oraindik lurretik ateratzen eta garatu gabe, hazten ari balira bezala; aurreko marrazkia eta olio-pintura hau batera ikusten baditugu, bi irudien irakurketa sekuentziala egin daiteke, komiki batetik atera balira bezala, eta ondorio berri eta behin betikoa atera dezakegu. Izan ere, olio-pinturaren lehenengo planoan bi txorimalo gizatiar daude, askotariko landarez eta objektu zibilizatuagoz eginak, esaterako, trikimakoak, enbor-beso artikulatuak, nolabaiteko kaiola landu gabea, ehun eta artile zatiak eta txapela, Adam eta Eva balira bezala, Gipuzkoako paisaia paradisu-tarrera heldu berriak, maskulinoa eta femeninoa baitira, ikusleari aurkezten zaizkionak. Norbanako fungikoekin duen harremana agerikoa da, txapela duen figura handiak oraindik ere substantzia zuri globuludun baten puska bat baitarama besoetan; aldi berean, belarretan, bi figuren artean, izaera bereko saltxitxa handi batek zauri odoltsu bat du, eta badi-rudi banako berri batez erditzen ari dela.

Espezie berriaren ugaltzeko gaitasuna agerian geratu zen 1975eko koadro handi batean; *Familia* izenaz eza-gutu ohi da eta hamazazpi banako jasotzen ditu. Koadro horretan, Ameztoyren munduaren ezaugarri asko biltzen dira, haren obsesio asko, obra oso konplexu bihurtzen duten motiboen benetako *summa* bihurtu arte. Koadroa Ameztoy familiaren argazki zahar batean oinarritzen da. Argazkia Donibane Lohizunen zuten Bel Air

---

23 Gastaminza, *op. cit.*, 1976.

24 *Vicente Ameztoy: karne&klorofila: bilduma = recopilación, 1976-1990*: [Erak. kat., Donostia, Arteleku]. Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura Departamentua = Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura, [1990], 24. or.

25 Aguiriano, *op. cit.*, 1982, 25. or.

etxeko atarian egina dago, eta pertsona guztiak ordenaz eserita agertzen dira etxera sartzeko eskaileretan, artistaren aitona Vicente Ameztoy Mayo atearen pareko azken eskaileraren erdian eserita dagoela. Hemeretzigarren mendeko arropaz jantzitako pertsonaia belarkara batzuk agertzen dira, betaurrekoak daramatzaten eta itsutasuna gogorarazten duten bi emakumerekin nahastuta; halaber, Vicente aitona atzeko pertsonaiek profil magrittearrak dituzte eta beren zuloak hodeietara zabaltzen dituzte, utzitako paisaia zulatuak berriz ekarriz. Obrak duen izugarriaren kontzeptu freudiarraren alderdiak aztertu dira, eta merezi du aipatzea aitona eta bilobaren izenaren berdintasuna eta doblearen arazoarekin duen harremana behatu direla<sup>26</sup>. Otto Rankek egindako azterketen arabera, gurasoen izen bera izatearen beldurra ez da kultura primitiboetan soilik gertatzen; aitzitik, «Europako kulturaren oraindik ere sinesten da familia bereko bi ondorengok izen bera badute, batek hil egin behar duela». Jarraian, Edgar Allan Poeren *William Wilson* obra eta «nomenfobia» delakoa gogorarazten dira<sup>27</sup>.

Panpina adimendun edo artikulatuen mundua txorimalo gizatiarretan heldu zen gorenera, eta izuaren sentimenduaren barnean dago, erabat. Freudek aipatzen duenez, Ernst Anton Jentschek esan zuen izuaren adibiderik agerikoena zalantza hau dela: «itxuraz biziduna den izaki batek benetan arima duen edo, alderantziz, gauza bizigabe batek ezin duen arimarik izan»<sup>28</sup>; hala, adibidetzat jartzen ditu argizari egindako figurak, panpina ikasiak eta automatak –bai eta banpiroak, zonbiak eta gorputzen inbaditzaileak ere–. Ez dut uste zalantza handirik dagoenik elementu horiek sortzen dituzten ondorioei buruz, beldurrezko askotariko kontakizun literario eta zinematografikoetan agertzen baitira, esaterako, E.T.A. Hoffmannen ipuinetan –hain zuzen, Freudek bere diskurtsoaren adibide modura erabiltzen ditu– eta kontakizun garaikide askotan, zeinak maltzurkeria asaldatzaileaz erabili baitzuten surrealisten beren maniki eta giza modelo artikulatuen bitartez. Ameztoyren makilazko eta belarrezko landare-panpinak guztiz sartzen dira aipatutako kategorietan, eta dituzten jarrera gizatiarrak eta mugitzeko gaitasuna kontuan hartuta, pentsamenduaren guztiahaltasunaren eta magiaren haur-sinesmenarekin ere lotuta daude, hots, gogo biziz nahi izanez gero, panpinei bizia emateko gaitasunarekin<sup>29</sup>.

Beste koadro batean (*Izenbururik gabea*, 1976) [9.ir.], mahai ezegonkor eta desmuntagarri bat agertzen da, agian airean esekita, mahai-zapi batez estalia; zapiaren aurreko aldean lamina bat dago itsatsita, zeinetan paisaia bat eta artile-mataza batzuk agertzen diren, artile landugabearen logotipoaren formaren arabera antolatuta. Mahaiaren atzean lerrokatuta dauden lau pertsonaiek mataza multzoak uzten dituzte, ondo antolatuta, erakusteko eta saltzeko. Guztia landa-eremuan gertatzen da. Lau pertsonaieetatik bakarrak du giza aurpegia, eskuinetik hasita bigarrenak; irribarrez dagoen andre zahar bat da, eta adarrez egindako besoetan haril batzuk ditu. Ezkerretik hasita lehenak, argi eta garbi baserritarra dirudienak, txapela eta makila landugabea daramatza. Ikusi ditugun azken obretan bezala, pertsonaia horiek ere nagusiki landarez, makilaz, adarrez, hostoz eta sustraiz eginda daude, baina haiekin batera jipoiak, txapelak, mantalak eta kuxinak agertzen dira gorputzen egiturak osatzeko. Koadroa oso argitsua da, ia zuria, argi gehiegi balu bezala, eta paisaia ederra elurtuta dago; gehiegizko argi horren jatorria izan daiteke elurra, nahiz eta efektu hori ez izan ohikoa Ameztoyren lanean. Dirudienez, koadroan artilea agertzeak Vicenteren aita Gabrielen ehun-negozio galduei egiten die erreferentzia, eta margolariak negozio horiekin zuen harreman obsesiboa erakusten du.

26 Daniel Castillo. «Títulurik gabeko margolan baten inguruan = De una pintura Izenbururik gabea» in *Vicente Ameztoy*. [Erak. kat.]. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa = ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2003, 29. or.

27 Otto Rank. *El doble*. Buenos Aires: Orión, 1976, 92. or.

28 Ernst Jentsch, Freudek aipatua, *op. cit.*, 5. or

29 *Ibid.*, 7. or.



9. Izenbururik gabea, 1976  
Olioa mihisean. 130 x 161,7 cm  
Bilduma partikularra

Urte berekoak (1976) dira txorimaloen beste lau obra; alabaina, ezagutzeko moduko erretratuak zituzten hauek –artista bera, haren emaztea eta alaba, eta artistaren adiskide José Ayllón kritikaria–, baina interesgarrienak familiarrenak dira, eta kalitate hobea dute, gainera. Esan daiteke erretratu horietan paisaia-inbaditzailen sekuentziaren tipologia berri bat dagoela, eta giro bukolikoarekin kontraste egiten duten berrikuntzak dakartzatela, nahiz eta aurrekoekin lotura izan, familiari egindako erreferentziengatik. Autorretratuan, margolaria zutik agertzen da, tunika zuri bat jantzita, arba eta belarrak gainjarrita dituela, eta Bihotz Santuaren eskapulario erraldoi oso handi batekin, margolariaren paleta esku batean eta pintzela bestean dituela, arantza-koroa buruan eta aingeru-hegalak bizkarrean. Jantzi horren jatorria artistaren osaba Jesús Olasagasti margolaria aingeruz jantzita agertzen den autorretratu batean egon daiteke. Zeruko agerpena osatzeko, hiru pintura-hodi daude airean flotatzen eta, ostadar txikien zatiak balira bezala, pintura botatzen dute paletara. Atzean, margolariaren emazteak bere alabari eusten dio auto baten maletategiaren kontra. Atzean, lanbroz inguratutako zuhaitzak dituen paisaia dago. Hau esan zuen Ameztok Bihotz Santuaren eskapularioari buruz: «Hezi ninduten erlijioan hain ohikoa zen "Errai Sakratuak" edo Bihotz Santuak beste

testuinguru batean eskandalagarriak izango liratekeen konnotazioak ditu niretzat. Beti harritzen nau nola asepsiara jotzen duen gure gizarte honek debozio biziz barneratzen eta gurtzen dituen irudi horiek. Gertaera bitxi hori behatzeak eragina izan du nire lanaren zenbait alderditan»<sup>30</sup>. Erretratuak ironia handia zuen, baina, aldi berean, artearen lanbidearen duintasunari erreferentzia egiten zion.

Aurrekoarekin bikotea egiten duena ere, hots, margolariaren emaztea gorputz osoz irudikatzen duena, umorez eta lirismoz betetako obra da. Emaztea isolatuta eta aurrez aurre agertzen da lehen planoan; atzean, berriz, beste koadroan ama eta alaba auto baten atzealdean agertzen ziren moduan, margolaria agertzen dela, alabarekin. Atzealdean paisaia bera ikusten da. Emazteak aurpegia soilik du gizatiarra, gorputza landarezkoa baitu, eta hostoz eta adarrez egindako jantzia darama, belauen azpiraino. Hankatzat dituen makilen muturrean, oinak beharrean, patinen bi gorpila ditu, bat mutur bakoitzean. Bularrean ere nolabaiteko eskapularioa darama eta, ezkerreko eskuan, sare egindako erosketa-poltsa bat; eskuinean, berriz, tximeleta-sare bat darama, zeinetan gizon hegodun bat eta gau izartsuaren zati bat harrapatu dituen. Kontrastea ikus daiteke tximeleta-sareak irudikatzen duen mundu poetiko eta maitasunezkoaren eta etxeakoandre izateko ohituraren mendetasunaren artean; era berean, kontrastea dago emakumearen aurpegi moderno eta hiritarrak eta ile gorri harrotuak eta belarritako bakarrak duten itxuraren eta paisaiaren eta emakumearen gorputzaren izaera landatarraren artean. Elementu antagoniko horien bizikidetzatik ateratzen den tentsioaren jatorria bikotearen egunerokotasuneko alderdietan egon daiteke, zeinak, agian, onartzen ez den kontraesan hori jasaten zuen, artistak autorretratuan bere lanbideak izan zitzakeen kontraesanak nabarmentzen zituen moduan.

Kontraesan horietako batzuk are argiago agertzen dira urte bereko (1976) beste *Izenbururik gabe* batean, zeinetan emakumezko txorimalo bat agertzen den lehenengo planoan, belaunetara arte irudikatuta; koadro horretan, ilegatik identifikatzen da emakumea, diadema baitarama, eta aurreko erretratuaren antzekoa da, Ameztoren emaztearen kopia balitz bezala. Ezkerreko eskuko behatzen artean marihuanazko zigarro lodi bati eusten dio. Bularra irekita dauka eta, barruan, hala birikak nola bihotza landarezko tuberkuluz irudikatuta agertzen dira. Besoen keinuak eta gorputzaren makurdurak zehatz-mehatz zehazten dute figura; hala, pertsona jakin bat hauteman daiteke, metamorfosia gorabehera. Atzealdean, zuhaitz talde txiki baten artean, ezpainenetako handi bat azaleratzen da, bere substantzia gorria loriaz erakusten, eta beste bat horizontearen lerroan, atzerago. Bi motibo falikoak, etxe-orratzak balira bezala, apeu hiritar erasokorrek eta erotikoki urratzaileak balira bezala txertatzen dira irudian, «Oldenburgen objektu hutsal erraldoien moduan»<sup>31</sup>.

1976. eta 1977. urteetan, askotariko gai konplexuak, misteriotsuak eta ohi baino lizunagoak lantzen zituzten kalitatezko obra batzuk sortu ziren. Horietako bitan ekintza jakin bat gauzatzen duten pertsonaia batzuk agertzen dira, eta seguruenik benetako gertakizunen transkripzioak izango dira. Pertsonaia guztiak panpina belarkara bereziki izugarriak dira, ezaugarri anatomiko gizatiarrik gabeak, nahiz eta gizakien jarreratan dauden eta sentimenduak dituztela dirudien. Lehenengoan (*Izenbururik gabe*, 1976), film baten grabaketa jasotzen da; izan ere, txorimalo ilun eta ikaragarrien taldea zinema-kamera baten inguruan dago, foku bat dago pizturik eta pertika baten muturrean mikrofono bat ikusten da. Figurak jarrera hieratikoetan daude, baina pertsonaien kokapena ezohikoa da Ameztoren lanean, ez baitaude aurrealdean; aldiz, espazio guztia okupatzen dute modu naturalean. Bigarren koadroa (*Izenbururik gabe [Bizkaia]*, 1976) zerua banatuta duen paisaia batean gertatzen da, eta hiru pertsonaia belarkara agertzen dira: bikote bat, elkar besarkatzen, ikuslearekiko alboz, eta emakumeak galtzamatotz bakeroak ditu jantzita; hirugarrena atzerago dago, aurrera

30 Vicente Ameztory: *karne&klorofila... op. cit.*, 24. or.

31 Maya Aguiriano. «Carne, clorofila y roca» in *Zehar. Boletín de Arteleku = Artelekuko Boletina*, Donostia, 4. zk., 1990eko maiatza-ekaina, 11.-12. or.

begira, bularrean «Vizcaya» hitza idatzita daukan zerrenda zabal bat darama eta txanponak sartuta diskoak erreproduzitzen dituen makina automatiko baten kontra jarrita dago. Irudia osatzen, baserri baten ataria dago, zeinaren iluntasun sakonak gaueko paisaia gardentzen duen. Bertan, Guardia Zibilaren sarekada dramatikoa ikus daiteke baserrian, atetik barnealde argizatua beha daiteke eta han elkar besarkatzen ari den bikote bat, lehenengo planokoa bezalakoa. Koadroa ageriko mehatxu-giroaz dago betea, zenbait puntutan. Obraren konplexutasun onirikoak, bere eraldaketa eta adierabikoekin, eta dituen gaiekin, Ameztok ordura arte egindako lanik kezagarri eta bortitzenetako bat bihurtzen du, bai eta garbiki politikoena ere.

Aurrez-aurrekotasuna, hieratikotasuna eta pertsonaia bakarraren inguruko simetria berreskuratzen dira *Izenbururik gabe [Juan Luis Goenagaren erretratua]* (1976) koadroan, baina egilearen koadrorik zailenetako bat da, hala ere. Deskribapena oso anbigua da, baina badirudi irudikatzen den landarezko pertsonaia esku artean duen beira laukizuzenaren atzean babesten dela. Beiraren atzean motibo belarkarak metatzen dira, eta ikurrinaren bi gurutzeen multzoa bezala egituratzen dira, makilen bitartez. Paisaia sakona izan arren, koadroak laua dirudi, laukizuzenaren protagonismoagatik. Juan Luis Goenaga margolariaren erretratua dela jakinda, haren ezaugarri batzuk hauteman daitezke irudian, esaterako, ile luzea eta hatz meheak; pentsa daiteke eskuetan duen plano mihisea dela, eta artistaren hirurogeita hamarrekoko hamarkadako pinturan ohikoak ziren gaiak aurki daitezke laukizuzenean ikusten diren sustrai, liana eta belarretan.

*Izenbururik gabe [kea]* (1976) koadroan, paisaia bat irudikatzen da, zinta garden zati batzuekin lamina bat itsatsita duela. Laminak espazioaren zati handi bat hartzen du eta alboz dagoen pertsonaia bat dauka irudikatuta: larruzko lepoa duen beroki edo gabardina daraman emakumea. Paisaia berbera da laminan eta atzealdean. Adierazgarriena emakumearen buruaren profila da, Iberiar penintsularen antza baitu; hala, mapa fisiko baten deskribapena aurkezten du. Ile-marra burugainean amaitzen da, eta amaiera horretatik, su baten ke-adarra igotzen da zerura, hain justu, Euskadi dagoen tokitik. Ameztokoren ateraldiak, alde batera utzita lan enigmatiko eta hunkigarriagoen artean nahiko hutsala dela, agerian jartzen du frankismoaren ondorengo lehenengo urteetako errealtate politikoarekiko interesa piztu zitzaizola; hain zuzen ere, garai hartan ohiz kanpoko maiztasunaz pilatzen ziren manifestazioak, karga polizialak eta atentatuak.

1976. eta 1979. artean, Ameztok lau ezohiko pintura egin zituen, eta artistaren benetako maisulanak direla esan daiteke. Aipatu berri dugun bilakaera-prozesuaren amaiera dira, eta sormen-ziklo berri bati zabaltzen diote bidea. Lehenengoa *Izenbururik gabeko* 1976-1977 urteetako triptiko bat da, eta *Familia* eta 1976an us-tezko artile-saltzaileei buruz egindako *Izenbururik gabe* koadroen antza du zenbait alderditan; izan ere, taldeko egitura du, eta bost pertsonaiak lerrotatuta daude, hormatxo baten luzeran —bi hormatxoan eserita daude—. Erdiko gorputza mihise gaineko olio-pintura da, eta, alboetan, hurriz-makilaz egindako bi hegalek garai bateko aldare eramangarrien ateak dirudite. Margotutako gorputzaren goiko aldean erlauntz zatiz egindako arku dago, eta erdian erliebe txiki bat du, benetako landare-elementuak dituen kutxa itxurako zerbait. Ohi ez bezala, mihisearen berezkoak ez diren zenbait elementu txertatu ditu lanean; hala, kutxetan multzokatutako objektuz egindako collageen mundura hurbiltzen da, eta mundu hori interesatuko zaio Ameztokri 1975etik aurrera. Koadroan agertzen diren gauza eta pertsonaien deskribapen berria egiten du, lupaz behatuko balitu bezala; horrek agerian jartzen du interes bitxia duela haien txikikerietan sartzeko, baina oraindik ez da heldu jarraian ikusiko ditugun *Autorretratua* eta *Ahoa* lanetan lortu zuen landarezko inbasio-mailara. Loreak, sortak, ondoak, fruituak, belarrak oholesi txikiak eta landareak dituzten pitxerrak agertzen dira figuren inguruan, baita erlauntza bat ere, hormatxoan eserita dagoen pertsonaietako baten burutik irteten. Espazioa hiru zatitan dago banatuta: goikoa, non atzealdeko mendiak eta zerua agertzen diren; erdikoa, non hormatxo eta horren azpiko lur belarkara dauden; eta behekoa, lurrez eta sustraz betetako lurpea agerian uzten duen ebakia, zeinetan abarketa zuri batzuk nabarmentzen diren. Pertsonaia batek dantzari batzuen irudi txiki bat

erakusten du, horma batean zabalduko ate batean barrena, zeinetan dantzariak arkuak daramatzaten eta ikurrina altxatzen duten. Aldi berean, ondoko pertsonaiak landarezko gitarra bat dirudien zerbait besarkatzen du, eta hirugarrenak ferra handi bati eusten dio. Belar gaineko pakete baten eta hormatxoaren kontra jarrita, egutegia dirudien koaderno bat ikusten da, zeinaren lehen orrian 22 zenbakia dagoen idatzita, leka barruko ilarrekin. Horrek guztiak unibertso trinkoa osatzen du, nabarra, edertasun ikonografiko eta deskribatzaile handikoa, artistaren misterio autobiografikoak gordetzen dituena.

Hain zuzen ere, iruditeria horrek agerian jartzen du Ameztoren lan heldu guztietan ikus daitekeen zerbait: bere irudietan eguneroko bizitzako behaketak, pertsonaiak eta historia txertatzen ditu eta ohiz kanpoko garrantzi harrigarria eta enigmatikoa lortzen dute; dirudienez, eraldatuta eta baliokidetasun fantastikoetan, ikuslearen aurrean ametsen mundu absurdoa altxatzen dute, zeinak, adierazpen-arloan koherentzia izan arren, bere sekretua gordetzen duen, bere jatorri zehatzarena, behinik behin.

Beste *Izenbururik gabe* (1977) batean, Ameztok berriz banatzen du espazioa argi eta garbi eta horizontalki, bi zatitan –biak espazio naturalak dira, paisaiak–, baina bi erdian artean jarraitutasuneko motiboak mantentzen ditu; batzuek banaketa-lerroa zeharkatu eta bi errealtateak josten dituzte, esaterako, krabelin-txiki luze batzuek eta arba mehez eginda dagoela dirudien tresna batek, zeinak, bi isuriko teilatu forman amaituta, pertsonaia protagonista markoztatzen duen. Protagonista koadroaren garaieraren hiru heren baino gehiago okupatzen duen humanoide bat da; gorputzaren goiko erdia landarez egina dauka eta behekoan, bi espazioak banantzen dituen lerrotik aurrera, bi hanka biluzi ditu. Lirismo morboso agertzen dute hala besoetan beste izaki bat edo bere bularreko emaria daraman humanoidearen goiko zatia osatzen duten landareen deskribapenak –arrosa koloreko mintzezko kapa bat nabarmentzen da– nola oinetan dituen eraketa faliko iradokitzaile eta errai-itxurakoek –zakilak, saltxitxak eta kondoiak nahasten dira, petalo kotoikara handi moduko batetik edo krisalida batetik ateratzen, kala baten espata balitz bezala, zeinetatik txortzen zorrotzak esekitzen diren–. Fantasiakoak dira, eta iratxoen eta basoko beste numenen mundura daramate ikuslea, baita Boscoren mundura ere, batez ere, eskuineko angelutik sartzen den txingote-aurpegiko eta bi hankako subjektu groteskoak.

1977 eta 1978 bitarteko *Autorretratu* handiari *Buruhandi* ere deitu izan diote erakusketaren batean; koadro horretan, margolariak jaietako buruhandia balitz bezala irudikatzen du bere burua. Gorputzaren gainerako atalak landarezkoak dira, eta sastrakaz estalitako zanga batean dago zutik. Hostotzan txertatzen diren motiboek ez dute beren benetako tamaina: esaterako, zangaren ertzean, baserri txiki bat dago, eta zanga labar bihurtzen du. Pertsonaiak eskuineko besoan duen bonsaia ere koherentziarik gabeko tamainen jokoaren barruan dago. Baina adierabiko horiek guztiak sinesteko moduko deskribapen espazial jarraitu batean gertatzen dira. Desproporzioek eta eskala-aldaketek magia eta absurdoa igortzen diote ikusleari, Carrollen *Alicia Mirarizko Herrialdean* eta Swiften *Gulliverren biadiak* kontakizunen berezko desegokitasun eta deserosotasuna, baina giro britainiarrak gehiago zor dio Richard Dadden munduari eta prerrafaelismoari. Richard Dadden *The Fairy Feller's Master-Stroke* lana (1855-1864), maitagarrien munduko errealtate nabar eta belar-kararekin, Ameztorentzat «benetako miraria» zen, «zentzu guztietan»<sup>32</sup>. Margolari ingelesak zehaztasunez deskribatu zuen oihanpeko unibertso ezkutuan dagoen misterioa, artistaren beraren tradizioaren arabera, zeina landare-mundu ezkutuko biztanle bitxi gaizto eta onetan oinarritzen zen. Misterio hori aurki daiteke Ameztoren deskribapen trinkoaren azpian. Zera gogorarazi zuen 2000. urtean margolariak: «Garai batean, Dadd (1817-1886) benetako mitoa izan zen niretzat, norbaitek esan baitzidan –edo irakurri egin nuen, ez dut ongi gogoratzen– Daddek koadro bakarra margotu zuela [...]. Gogoratu behar da Dadd psikopata zela eta

---

32 *Vicente Ameztok: karne&klorofila... op. cit.*, 25. eta 43. or.



bere aita hil zuela. Historia horrek eta aparteko koadro horren oroitzenak margolari horrekiko miresmena sortu zuten nigan. Geroago, Tate galeriara joan nintzen eta obra hura ikusi nuen: are gehiago txunditu ninduen»<sup>33</sup>. Aliciaren erreferentziak, bestalde, bere espaziotik kanpo modu deserosoan kokatuta dagoen pertsonaia dakarkigu. Tamainaren desproporzio anbiguoek Aliciak munduarekin duen harremanaren bi aukerak ematen dizkigu, aldi berean. Halaber, britainiar kulturako beste pertsonaia handi bat gogorarazi behar da, hots, Gulliver, zeina, aurrekoa bezala, ez den ongi egokitzen bere inguruan. *Autorretratu* honetan, bestalde, zenbait erreferentzia egiten zaizkie Iruñeko San Fermin jaiei, esaterako, pertsonaia buruhandi bilakatzeko baliabidea bera, lepoan daraman zapi gorria edo pertsonaiaren gerria osatzen duen plataforma biribiletik ateratzen diren zezen-adarrak. Urte batean Ameztoyk José Luis Zumeta margolariarekin sanferminak ospatu ondoren sortu zen koadroa.

Buruhandiaren lepoan aho edo zauri bat dago, zeinetan hortzeria bat ikusten den; motibo hori beste koadro baten protagonista izan zen (Izenbururik gabe [Ahoa], 1979). Irudian nolabaiteko uraska edo gune harritsuak agertzen da, hein batean urez estalita dagoen horma batek mugatua, zeina, atzealdean, sastrakak eta zuhaitzak dituen baso baten hasierara heltzen den. Sastraka artetik eta harritzaren ertzean irekitzen da ahoa, goiko hortzak erakusten; hau da, naturan bertan ezartzen da eta errealtate guztiz humanoide bihurtzen du. Halaxe, koadro horretan, badirudi monolito eta saltxitza falikoetan hasitako prozesu posesiboa burutzen dela, errealtate osoa baita, natura guztia, hartuta edo kolonizatuta ageri dena, eta naturak berak gorpuzten du arrotasuna eta, beraz, mehatxua. «Gizon itxura zuten izaki arraroak desagertzen dira eta naturak, paradisuaren jaun eta jabe den aldetik, ezaugarri gizatiarrak hartzen ditu»<sup>34</sup>. Obra hori, halaber, Aliciaren maitagarri-munduarekin lotuta ikus daiteke, esaterako, katurik gabeko irribarrearen irudi alaian, zeina zuhaitz batetik esekita ageri den, animalia galdu ostean; horregatik, pentsa daiteke buruan izan zuela lana prestatzean.

Ameztoyren izakiak «naturaren emaitza izan arren, berari uko egiten dioten figurak»<sup>35</sup> zirela idatzi zuen Vicente Molina Foixek; haren hitzetan, «naturaren inkontzientearen mamuak ziren, kontzientziaren zentzuga-bekeriak sortuak». Egileak Ameztoyren pinturaren anglofilia ere aipatu zuen, ezohikoa baitzen paisaiekiko interes hori Espainiako pinturan<sup>36</sup>, eta egileak Ruskinen kontzeptu batzuk aplikatzen baitzituen prerrafaeliten defentsan<sup>37</sup>. XX. mendearen hirurogeita hamarreko hamarkadan gauzatutako pop eragineko artearen testuinguruan, anglofiliaz, Dadden lanaz eta prerrafaelitez hitz egiten badugu, ezinbestean etorriko zaigu burura Ingalaterrako *pop art* estiloko egile nagusi bat eta berori buru izan zuen pasadizo bat. Peter Blake artistaz eta Erruralisten Kofradiaren sorreraz ari gara. Talde horren sorrerarekin, atzean utzi zen hiri-ingurunea, eta landa-inguruneke errealtatean eta numenismoan murgildu ziren, hirurogeita hamarreko hamarkadaren lehen erdian.

---

33 «Seis santos y un paraíso :una conversación entre Vicente Ameztoy, Bernardo Atxaga, Jaime Rodríguez Salís, Santi Eraso, Amaia Hernandorena y Fernando Golvano» in *Vicente Ameztoy: eliztarrak - mundutarrak : Erremelluriko sainduak, paradísua eta beste lan batzuk = sagrado - profano: santoral de Remelluri, paraíso y otras obras*. [Erak. kat.]. Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura, Euskara, Gazteria eta Kirol Departamentua = Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura, Euskera, Juventud y Deportes, 2000, 19.-20. or.

34 Aguiriano, *op. cit.*, 1982, 25.-26. or.

35 Vicente Molina Foix. «El naturalista y su doble» in *Vicente Ameztoy: karne&klorofila... op. cit.*, 16. or.

36 *Ibid.*, 11. or.

37 *Ibid.*, 14. or.



10. *Izenbururik gabea [Konta]*, 1984  
 Olioa mihisean. 80 x 150 cm  
 Bilduma partikularra

## Zatiak (1978-1992)

Ezin da ulertu Ameztoren hirurogeita hamarrek hamarkadako azken urteetako eta, are gutxiago, laurogeiko eta laurogeita hamarrek hamarkada hasierako obra, drogekin zuen harremana kontuan hartu gabe. Urte horietatik aurrera izan zuen gero eta mendekotasun handiagoak aldaketa itzulezina egin zuen haren bizitzan eta pinturan; hala, artistaren lanak, batzuetan, ez zuen loturarik eta adierazpen-indar mugatua zuen, nolabaiteko egonkortasuneko leheneratze-aldiak egon arren. Artistaren munduan gertatutako aldaketa nagusia, 1978ko bi lanetatik aurrera, pertsonaien gorputzaren egitura-batasunaren haustura izan zen; bazirudien identitatea ematen zieten mekanismoak edo batasuna mantentzen zuten engranajeak lehertu zirela, eta iruditeria humanoidea espazioan sakabanatutako zatien bitartez aurkezten hasi zen. Espazioen ugaritasuna ere ez zuen hain modu zurrunean ezarri, eta antzetzokiak edo gainezarpen arbitrarioak erabili zituen interferentzia bisualak sortzeko, irudimen askeak eta erreferente surrealistikak gidatuta. Oro har, bazirudien obrak askatasun ameslaria lortu zuela, inongo logikaren mende egon gabe, eta motibo sinesgaitzen eta forma askotako pertsonaia zatituen bizikidetzari bide ematen ziola. *Ahoa* aldi berri horretako lantzat har daiteke. Izan ere, irudian agertzen den motiboa giza naturako zati bat da, eta nahiko berandu egin zuen. Baina paisaiaren ikuskera, landareen deskribapen zehatza eta oparoa eta ahoak eta hortzek *Autorretratu*a lanarekin duten harremana kontuan hartuta, pentsa daiteke lotura handiagoa duela aurreko epigrafean landutako maisularenekin. Beraz, esan daiteke bi zikloen arteko giltzadura egiten duen lana dela.

1978 eta 1992 bitarteko olio-pinturen barruan, hiru multzo desberdin hartu behar dira kontuan, nahiz eta kronologikoki nahas daitezkeen eta haien mugak ez dauden beti argi. Multzo zabalena kalitate handiena duena da: adiera biko paisaiak dira, zeinetan giza gorputzen zatiak agertzen diren; hala, errealtate edo paisaia guztiak toki bitxi bihurtu diren ideia sendotzen da. Esan daiteke multzo horrek Ameztoren obra guztia- ren muineko diskurtsoarekin jarraitzen duela. Bigarren talde bat kartelista da: lanen adierazpena batzuetan sinpleagoa da, eta badirudi lanek zuzeneko mezua bidaltzen dutela, gaurkotasuneko gaiei buruz. Horren adibide da poxpolinez jantzitako figura bikoitza aurkezten duen lana, zeinaren aurpegia Carlos Arias Navarro

© Babestutako materiala



11. *Izenbururik gabea*, 1978  
Olioa mihisean. 73 x 100 cm  
Bilduma partikularra

politikari frankistarena den. Pertsonaia bakoitzak intsinis pinuaren adarrez betetako otarra darama; irudi horren bitartez, atzerriko landare-espezie horrek lurraldea inbaditu duela salatzen du. Obraren izaera aldarrikatzailea osatzeko, gune petrokimiko handi bat ikusten da paisaiaren atzealdean. Ameztok berak, horrela jantzita, espezie horren kimuak banatu zituen Donostiako Zinemaldiko ekitaldi baten sarreran, 1979an<sup>38</sup>. Azkenik, hirugarren multzo bat dago, zeinetan paisaia puruak edo ia puruak diren, nagusiki naturalistak eta deformaziorik eta agerpen fantastikorik gabeak. Horien artean, 1984ko *Izenbururik gabe (Kontxa)* [10. ir.] panoramika handia nabarmentzen da; lan horretan, Donostiako paisaia distiratsua bakarrik agertzen da, bere naturaltasun osoa bere horretan duela, hots, zibilizazioaren arrasto guztiak desagertuta.

1978ko koadroetan lehenengoa, lehenengo multzoa irekitzen zuena, *Izenbururik gabe* [11. ir.] da, eta aneztoki edo koadro bat irudikatzen du, lorategiko motiboz inguratua: ongi moztutako heskaia behean eta

38 Poxpolina da «persona ederra eta txikia» edo «dotorea, fina, liraina», baina baita haurrei esaten zaien hitz maitekorra ere. Gerra Zibila baino lehenago, dagoeneko, Igokundearen egunean, poxpolinaren desfilea egiten zen Donostian, zeinetan haurrek parte hartzen zuten, euskal dantzaren ohiko jantziak zizutela soinean, hots, gorulariz eta ezpata-dantzariz jantzita (ikus, adibidez, *El día*, Donostia, 1934ko maiatzaren 11, 1. or.). Ameztok argazkian eta koadroan daraman mozorroa gorularien jantzia da; euskal dantzetan erabiltzen da bertako jantzi moduan, baina, egiaz, frankismo-garaian sortu zuen FET y de las JONS erakundearen Sección Femenina ataleko Coros y Danzas de España erakundeak, berori arduratzen baitzen Espainiako folklorea birbideratzeaz eta sustatzeaz, diktadura garaian. Jantzia zerrenda beltzak zituen gona gorri batek, gerruntze beltzak, blusa zuriak eta azpiko galtza zuri parpailadunek osatzen zuten. Diseinu berrikoa zen, jantzi tradizionalaz bestelakoa, zeinetan elementu gorria azpiko gona zen, benetako gonaren azpitik zihoana; tokiko jantzi tradizionalaren itxura hartzen zuen, herriko eta hiriko azpiko arropa nahasiz. Ikus Amaia Mujika Goñi. «Euskal jantzi herrikoia = El traje popular vasco» in *Boladaz pasatuta = pasado de moda*. [Erak. kat.]. Bilbo: :Euskal Museoa = Museo Vasco, 27. or.

landare igokari trinkoa agertokia dagoen horman, bai eta zenbait landare ere –huntza eta garoa–, bi aldeak simetrikoki okupatzen. Goian, arku itxurako ateburuan, hortzak erakusten dituen ahoaren motiboa agertzen da, berriz ere, eta bi muturrak apaintzen, begi zaintzaile bana duten bi hosto palmatu agertzen dira. Eszena nagusiaren paisaia errealista da, baina erreala ez diren bi motibo ditu. Lehenengo planoan, enbor mehe eta zuzen bat dago, zeinaren goiko muturretik landare-metaketa bat esekitzen den, emakume baten ilea balitz bezala, aurpegierarik gabeko landarezko aurpegi bat markoztatuz. Kopetari dagokion tokian, tuberkuluzko forma bat dago txertatuta, begi moduan bi zirrikitu bertikal txikirekin. Hurbilago, agertokiaren aurrean, aurreko irudiaren behealdea markoztatzen duen heskaiaren gainean, emakumezko baten adats gorria dago zintzilik, atzetik begiratuta. Haren alboan, ezkerreko esku bat dago zabalik, baina, egiaz, larru gorritz eta maskuriz egindako eskularru baten egitura dauka –kapibaraz egindako eskularrua izan daiteke, edo mintzezko material batez edo perretxiko baten txapelaz egindakoa–. Eskularruz ordezkaturako eskuen irudia 1977-1978 urteetako *Autorretratuan* ere agertzen da. 1981eko beste koadro bat konplexuagoa da, mihisearen planoarekiko toki desberdinetan kokaturako lau espaziorikin jolasten baitu irudi berean. Atzealdea bi paisaiak osatzen dute, eta horien aurrean mahai bat dago. Mahaiaren eskuineko aldea gorantz luzatzen da, hirugarren paisaia bat ikusten uzten duen plano diagonal baten bitartez. Koadroko elementu deigarrienetako bat mahaiaren gainean dantzan daudela diruditen hiru porruak dira. Espazioen ezinezko bizikidetzak margolariaren larritasun handia ekar dezake gogora, aurreko obretan bere sintesirik amaituenak burutu baitzituen.

Are aztoragarriagoak dira 1978ko eta 1979ko bi koadro; bietan, giza irudi itxuragabeak agertzen dira paisaiaren aurrean, baina paisaiok dagoeneko atzean utzi dituzte Ameztoyren ohiko landarez betetako irudikapenak, eta basamortu bihurtu dira –Ameztoy Afrikara joan ohi zen, Marokora–. Lehenengo koadroko lurzoruan ezohiko materialez egindako giza burua agertzen da, bertikalki bi zatitan banatua, eta zati bakoitza izaera geologiko batekoa da. Zirrikitutik mamu-itxurako isuri bat ateratzen da, begiak itxita dituen aurpegi lau eta uhindun baten formarekin; hala, hilotz baten irudikapena dirudi, sudur-hobietatik likido-zurrusta txikiak zerizkiola. 1979ko lana sinpleagoa da, baina makurra, bestea bezala. Basamortu-itxurako paisaia ikus daiteke horretan ere eta, lehen planoan, forma obal belarkara bat, begien tokian bi obalo bertikal dituena: nolabaiteko aurpegi itxuragabe flotatzailea da, ikuslea tinko eta biziki zelatatzen duena. Halaber, 1979koa da aurrekoekin ia zerikusirik ez duen pintura bat. Hartan, mendiko paisaia berde eder batean, airean zintzilik, enbor meheko marko landugabeko koadro bat dago, zeinetan leiho bat duen erakin baten horma irudikatzen den; hala, koadroaren leiho itxurarekin berarekin jolasten da egilea. Ondo ezagutzen ditugu adierazpen-baliabide hori eta bikoiztasunen jolasa.

Zatikatzeko prozesua guztiz burututa zegoen 1982ko *Izenbururik gabe* koadroan [12. ir.]. Hartan, zenbait elementu arrotzen zati batzuk arba lehorrez osatutako bilbe batean korapilatzen dira. Giza itxurako soin zati bat ikusten da, substantzia berde batez estalita, eta material beraz egindako esku batek besarkatzen du. Hartatik enbor-irazki bat ateratzen da, eta enborretik zintzilik edo bertan txertatuta askotariko objektuak daude: begizta ilun bat, onddo-itxurako forma gorri bat, lapis lazuluzko lauza txikia dirudien erronbo urdin bat, erdian begia duen bi koloreko hosto bat eta gorputz goroldiotsuaren kolore arrosa bereko ilargi bat. Begiaren motiboa behin eta berriz agertzen da Ameztoyren lanean eta, kasu honetan, zentzurik gabeko kokapena duen objektua argien gizatiartzen eta eite beldurgarri bihurtzen duen zatia da. Arba batek objektu urdina inguratu eta beste aldera begira dauden bi giza aurpegiren itxura hartzen dute, bi aurpegiko Janoren erretratua balitz bezala. 1983ko *Izenbururik gabe* koadro handia, era berean, 1977-1978 urteetako maisulanekin lot daiteke, haien landarezko paisaia aberatsa, asmo totalizatzailea –handia da– eta zehaztasuna berreskuratzen baititu. Inspirazio-iturri beretik sortu baina amaitzen gehiago luzatu zitzaion olio-pintura izan daiteke; nolahi ere, asmo espazial konplexuko azken esperientzia da. Hartan, oso agerian ikusten da ezin bizitzearen ondoeza. Lurraren eta zeruaren perspektiba, proportzioa eta egoera naturala ukatzen dira, baina azalpenik gabe, edo atsedenek ematen ez duen efektu-metaketa baten bitartez. Obraren espazio osoa panoramaren gainean laukituta dago, halako moldez



12. *Izenbururik gabea*, 1982  
Olioa mihisean. 55 x 38 cm  
Bilduma partikularra



13. *Izenbururik gabea*, 1985  
 Olioa mihisean. 73 x 97 cm  
 Bilduma partikularra

non paisaia margotuta duen lauz handiko horma dela baitirudi, puzzle itxurako horma edo lauki-sarea, zati bakoitza mugatzeko. Baliabide horrek Magritten *L'aimablevérité* (1966) koadroa dakar gogora. Paisaiaren zenbait tokitan giza begi eta belarriak agertzen dira. Obra Ameztotyren lanik barrokoena izan daiteke, triki-mailu bisual eta kontzeptual asko baititu. Beste olio-pintura batek (1984) belarretatik irteten diren bi esku irudikatzen ditu, bata haragizkoa eta bestea landarezkoa, bai eta begi bat txertatuta duen triangelu bat ere; elementuok gorpuztasun zentzugabea ematen diote paisaiari. Giza txorimaloen ikonografia berreskuratu zen 1985eko *Izenbururik gabea* [13. ir.] batean. Zuhaitzak dituen paisaia berde eder batean daude kokatuta. Lehenengo planoan dagoen belazean, bi figura belarkara daude; horietako bat pertsonaia zaharren oinordeko zuzena da, eta badirudi ikuslea agurtzen edo gelditzeko agintzen ari dela, besoa altxatuta. Enkoadraketa oso zinematografikoa da, lehen planoko figura horrek konposizioaren eremu-sakonera ezartzen baitu. Pertsonaia horren atzean mamu-itxurako beste bat dago, erabat belarrez egina, aurpegierarik gabea, eta badirudi besoa altxatuta duenak hura babesteko jarrera duela.

Garai hartako beste koadro batzuen artean, multzoarekin amaitzeko, bi oso eder daude, adierazpen oso-koak. Elkarren artean zenbait antzekotasun dituzte eta Ameztotyren pinturan bere irudi errepikakorren atzean ezagutu ditugun esanahiei buruzko espekulazio ugari sor ditzakete. Horietako batek, 1987an sinatutakoak, lotura handia du japoniar idazle Yukio Mishimarekin eta haren heriotzarekin. Gogora dezagun Mishimak *harakiri* edo *seppuku* delakoa egin zuela eta haren laguntzaileak burua moztu ziola. Protagonista pertsonaia bat da, baina ez dago lehen planoan, erlaitz bat duen horma baten aurrean baizik, zeinak toki batzuetan paisaiaren itzalak ikusten uzten dituen. Erlaitzean bi buru txiki daude, Mishimarena eta Maria Antonietarena, burua galtzeagatik elkartuak. «Harreman poetikoa da», esan zuen Ameztoty Bernardo Atxagak horri buruz galdetu

zitonean, biek parte hartu zuten hizketaldi batean<sup>39</sup>. Pertsonaiak giza itxura du —margolaria bera da—, baina askotariko materialez egina dago. Eskuineko eskua luzatuta dauka eta berdea da, baina argi ikusten dira giharrak; horrek bere kabuz justifikatzen du obra barne hartu zuen erakusketaren *Karne&klorofila* izenburua. Soinak eta sabelak gorputza osatzen dute, gainerako ataletatik bereizita, eta orbain handia dauka bularrezurretik zilborreraino, Ameztokyk berak gaixotasun baten ondorioz zuena edo idazle japoniarraren heriotza-zeremonia aipatzeko, agian. Koadro osoak tankera bereziki izugarria du, eta etengabe mahaigaineratzen ditu heriotza eta ankerkeria. Bestalde, ebakitako buruak kastrazio-komplexuarekin lotzen dira, eta gai hori behin eta berriz agertzen da Ameztotyren pinturan; hain zuzen ere, aipatu berri dugun hizketaldian ere hitz egin zuen horri buruz. Hainbeste buru zergatik margotzen zituen galdetu ziotenean, erantzun zuen bere adiskide zen psikiatra batek esan ziola «kastrazioko instintua» zela<sup>40</sup>. Egia da egilearen koadroetan buru isolatu edo ebaki asko daudela, bai eta esku asko ere, baina begi asko ere ageri dira, batzuetan aurpegi arrotzetan, batzuetan beste ezohiko toki batzuetan, belarretan edo harrietan, edo, bestela, begirik gabeko aurpegiak, zeinak ez egoteagatik nabarmentzen diren, edo itsutasuna ekartzen duten gogora. Eta hainbat forma faliko ere agertzen dira. Lau irudiek antzeko esanahia dute eta hala faloek nola begi eta eskuek ebakitako buruen esanahiari buruzko hausnarketa berresten dute: kastrazio-komplexua, egilearen txikitako beldurretan sartuta. Freudek esaten zuenez, «haurrek beldur handia diote begiak zauritu edo galtzeari. Beldur hori izaten jarraitzen dute heldu askok, begia zauritzeko beldur baitira, beste edozein organo zauritzearen gainetik [...]. Gainera, ametsak, fantasiak eta mitoak aztertuta, ikusi dugu begiak galtzearen eta itsu geratzerearen larritasuna kastrazioaren aurreko larritasunaren ordezkoa dela, sarritan»; hala, «zakila galtzearen mehatxuak sentipen bereziki bizi eta iluna sortzen du, eta sentimendu horrek ematen dio oihartzuna beste organo batzuk galtzea irudikatzeari»<sup>41</sup>. Gero, literaturako adibide bat aipatzen du, zeinetan «ebakitako esku batek [...] zehaztasun falta izugarria sortzen» duen, eta horrekin kastrazio-komplexuaz ari da<sup>42</sup>; halaber, «ametsen hizkuntzaren baliabide figuratiboa» aipatzen du, zeinak «kastrazioa adierazteko sinbolo genitala bikoizten edo biderkatzen» duen<sup>43</sup>. Begiak galtzeari dagokionez, Ediporen mitoaren adibidea jartzen du, zeinaren zigorra «kastrazio modu biguna» besterik ez den<sup>44</sup>; argi eta garbi, aitaren figura sartzen du, zeinak, lehenik, zigorra ezartzen duen eta, gero, bere semeak hil eta ordezkatzeko duen, Ediporen tragediaren jatorria eta pekamenaren izaeran baitago.

Horrekin lotutako beste koadro bat 1992ko *Izenbururik gabe* da, maltzurki ederra, eta aurrekoarekin lotzen duten zenbait alderdi ditu. Guztietan agertzen den objektu nagusia landarez egindako aurpegia da. Hemen, landarezko zatiak emakume baten aurpegiaren goiko aldea osatzen du, eta haizeaz mugitutako zurtoin batzuk dira haren ilea. Buruaren idulki modura esku bat dago, eta eskua plataforma moduko mahai baten gainean, koadroa kanpoaldean gertatzen baita. Aipatutako hiru giza organoek gain, natura hil xeble horrek baditu beste objektu batzuk ere. Errekarri batzuk daude eta horietako bik, handienek, titiburuak dituzte; hala, ebakitako bi bular edo bular-protesi bihurtzen dira. Bi horien artean, goroldioz, likenez edo algaz estalitako itsas trikua dago eta, pixka bat atzerago, behe-erliebe bat, zeinetan belarrezko ilea duen pubis bat dagoen irudikatuta, negatiboan. Itsasoko beste objektu batzuk ere badaude; hala, multzo osoak ur-erotismo handia du, baita nolabaiteko sadismo izugarria ere, zeinak, berriz ere, irentze-komplexuaren aipamena dakarren, ebakitako gorputz-atalak behin eta berriz agertzen baitira.

---

39 «Sei santu eta paradisu bat...», art. cit.

40 Ibid.

41 Freud, *op. cit.*, 1979, 7. or.

42 Ibid., 11. or.

43 Ibid., 8. or.

44 Ibid., 7. or.

## Erremelluri (1994-2001) eta beste obra berantiar batzuk

Ameztoyren azken lan garrantzitsua Bastidako (Arabako Errioxa) Erremelluriko Andra Mariaren baselizan egindako esku-hartzea izan zen; tablex gaineko zazpi olio egin zituen eta, haietan, sei santu irudikatu zituen, lurraldearekin eta Paradisuaren ikuspegi batekin lotuta. Erremelluriko etxaldea monje jeronimotarren lurralde zabala zen, Toloñoko mendilerroaren hegalean. Haren inguruan, gaur egun izen bereko upeldegia dagoen lurretan, zenbait herrixka mozarabiar kokatu ziren X. mendetik XII. mendera bitartean, eta haien komunitateak beren santu batzuen izenean jarri zituzten, zeinak oraindik ere mantentzen diren, kokagunea galdu den arren. Santu hauek utzi zuten izena bazter horietan: Santa Eulalia, San Esteban, San Kristobal, Santa Sabina eta San Genesio, zeinak, mahats-biltzaileen zaindari San Bizenterekin batera, Ameztoyk sortutako santutegia osatzen duten. Berorrek dituen pertsonaiak, aldiz, kanpotarrak ziren, gehienak erromatar martiriak, zeinak biztanle mozarabiarrek ezarritako deituraren bitartez sartu ziren Errioxako izendegian. Alabaina, Ameztoyren koadroetan, elizkoiaren paisaiarekin lotuta bihurtzen ziren irudi, izan zuten presentzia historikoaren oroipen modura beharrean. «Santuen lan hau egitean, baselizaren paisaian kokatu da figura» esan zuen margolariak<sup>45</sup>. Halaber, bere sufrimenduaren eta lanbidearen izaera irudikatu zituen haietan. Burualdeko panela izan zen lehenik egin zuena, 1994an, eta San Bizenteri dagokio. Erdigunean santua dago, su baten gainean lebitatzen, eta inguruan, simetrikoki, arku formako mahasti berde bat dago santua inguratzen, eta bi mahats orpo gorri lurrean, bi aldeetara. Eskuinean, zuhaitz txiki batean, bele bat dago, santua otso handi baten erasotik babestu zuen belea irudikatuz. San Bizente Huescan jaiotako, eta Valentzian hil zen, baina Frantziara joan zen, eta han hartu zuten lehen aldiz mahats-biltzaileen zaindaritzat; horregatik hautatu zuten martirologioaren buru izateko. Gorputza belarkara da, aurreko pertsonaia askorena bezala; giza oinak, eskuak eta burua –autorretratua– atera zaizkion txorimaloa da.

Bigarrenik, 1995ean, harrika hildako San Esteban lehen martiriaren lana margotu zuen. San Genesio erromatar aktorearenak ezaugarri hori gehitzen du irudikapenean, pertsonaiak aurpegia erdi estalita baitauka mozerro batekin, eta mozerro horretan dago santuaren benetako aurpegia. Santa Sabina, irudi tautologiko batean, baselizaren atetik irteten dago irudikatuta, baina Ameztoyk bere espazio-jolas askeetakoren bat ere erabili zuen lan horretan: Sabina, koadroan, ez da atetik irteten; aldiz, arku bat zeharkatzen du, atzean ez baitauka baselizaren barnealdea, gaueko paisaia bat baizik. Multzoko bosgarren martiria San Kristobal da, ikonografia oso hedatuko santua: sorbaldan haur bat du, hostoren bat izan dezakeen makila darama eta ibai bat gurutzatzen ari da. Ezaugarri horiengatik da ezaguna, batez ere. Seigarren pieza, *Paradisua* baino lehen margotutako azkena, Santa Eulalia izan zen; panelik ederrenetako bat da, motibo bitxiak baititu, bi paradoxa agerian jartzen baitira haren historia ezagutu aurretik: batetik, protagonista erdi-biluzik dago paisaia elurtu batean; bestetik, haren irudia erotikoa da, heriotzaren oroipenaren erdian, hilerrri mozarabiar batean, harkaitzean zizelkatutako hilobi antropomorfoen artean. Irudi horretarako, margolariaren alaba Virginia Ameztoyk posatu zuen.

Artistaren pentsamendu agnostikoa santutegi horretara nola hurbildu zen hausnartzeko, egileak berak ematen dituen gako batzuk kontuan hartu beharko ditugu; hain zuzen ere, santutegia sortzeko baliagarriak izan zitzaizkion alderdi batzuei buruz aritzen da, eta ikus daiteke artistaren bilakaeraren beste pasarte batzuekin lotuta daudela. Hau zioen Ameztoyk: «Lan hori hastean, nire gogo haurtzarora joan zen, erlijioarekin lotutako sentipenak bilatu nituen, haurren ikuspegitik. *Vidas ejemplares* (Ereduzko bizitzak) izeneko komiki batzuk gogoratu nituen. Santuen bizitzei buruzko monografikoak ziren. Santuaren martirio odoltsuarekin amaitzen

---

45 "Sei santu eta paradisu bat...", art. cit., 14. or.





14. *Izenbururik gabea*, 1996  
Olioa mihisean. 40 x 55 cm  
Bilduma partikularra

zirenak atsegin nituen. *QUO VADIS* filmak ere asko hunkitu ninduen, kitzikatu egiten ninduen»<sup>46</sup>. Hor aurki daiteke mundu sakratura egin zuen hurbilketaren jatorri bitxia, hots, herri-kulturaren eraginean, apostoluen ekintzei buruzko *Flos sanctorum* direlakoetan jasotako bibliografiaz betetako komikietan, *Legenda aurea* delakoan, lehenengo idazle kristauetan, haietatik baitatuz santutegia apaintzen duten tramankulu *kitsch* eta zentzugabe guztiak, maiz agertzen baitira erlijioaren artean, kontakizun hagiografikoetan eta zinemako *peplum* generoan.

*Paradisua* panela *San Bizente* lanaren ondorengoa da, tamainari dagokionez, eta paisaia handi batekin ixten du zikloa. Obran, Adamen eta Evaren sedukzio tragikoaren unea irudikatzen da. Eguzkiak argiztatutako lautada zabala ikus daiteke, denbora gelditu balitz bezala, eta, egiaz, horixe gertatu da. Irudiaren erdian, Adam eta Eva daude, belarretan etzanda. Evak objektu gorri bat du eskuan, *Amanita muscaria* perretxikoa<sup>47</sup>, Bibliako kontakizuneko sagarra beharrea. Eszena denbora errealean erreproduzitzen da, bailararen sarrera babesten duen harrizko hormatik zintzilik dagoen pantaila handian, zeinetan 06:59ak direla adierazten duen erloju digital bat ere badagoen. Askotariko animaliak daude paisaian zehar barreiatuta, baita tximinoak ere; horietako batek trajea eta gorbata ditu jantzita eta marihuana hosto bat du eskuetan. Lady Diren heriotzgatik darama doluzko jantzia; izan ere, 1997an gertatu zen, Amezttoy koadroa margotzen ari zenean, eta gertakariak asko ukitu zuen artista. Agertokia benetako paisaia da, Gaubeako bailarako (Araba) txoko bat, Miranda de Ebrotik hurbil dagoena. Egileak bere koadroa azaldu zuen: «Paradisu nahiko irisgarri eta erosoa

46 Ibid., 13. or.

47 Ibid., 23. or.

da. Guztia bare dago eta jatorrizko bekatuaren aurreko segundoa irudikatzen da»<sup>48</sup>. Koadroa Adamek lan-  
pernari kosk egingo dion unerako prestatuta dago, eta, une horretan, «erloju digitalak lehenengo segundoa  
markatuko du. Zezenak eraso egingo dio adarbakarrari, arranoak enarei eta, orduan, hondamendi handia  
hasiko da. Tentazioan erortzeagatik paradisua nola galtzen den kontatzen duen istorio handia da. Uste dut  
Jaiko gogor, bekaizti eta mendekari baten egintza dela»<sup>49</sup>. Pentsa daiteke Ameztoyk gai oso pertsonalak  
sartu zituela hausnarketa horretan, bere patuaren aurka egin zuela, eta ziklo hori egiteak berrikuspen eta  
suspertze sakoneko kutsua zuela harentzat.

Santuen lanekin batera egindako beste lan batzuk ere aipatzea merezi du. Lehenengo eta behin, 1996ko lan  
bat [14. ir.], txorimaloen olio-pinturak gogorarazten dituen; muino bigunez jositako paisaia berde bat ager-  
tzen da, obra melankoliaz betetzen duten udazkeneko kolorez jantzita. Bi elementu esanguratsu ditu: mutu-  
rrean bitan banatzen den enbor mehe bat, zeinak zapi zuri bat duen lepoan, txorimalo zaharren aztarna hutsal  
modura; eta belar-bola bat, zeinak begi bat duen erdian, airean flotatzen, iraganeko metamorfosi handien  
oroigarri bitxi gisa. Dirudienez, *Paradisua* lanetik hurbil, beste antzeko obra bat egin zuen, paisaiaren egitura  
berarekin eta aurrekoaren ideietan aldaketa batzuk txertatuta, nahiz eta berezkoak ere izan. Oso berezia da  
*Antoine d'Abbadieren erretratua* (1998), santutegiarekin lotua, baina erretratatuaren erreferentzia bibliogra-  
fiko gehiagorekin. D'Abbadie zientzialaria, geografoa, bidaiaria, ikertzailea, hizkuntzalaria eta euskaltzalea  
izan zen, baita exotismoaren paradigma izandako Pierre Lotiren adiskidea ere. Euskal kulturaren inguruan  
zuen interesagatik Urruñako (Lapurdi) Euskal Jaiak sortu zituen. Halaber, Abbadia izeneko gaztelu neogotiko  
bat sortu zuen Viollet-le-Duc arkitektoaren planoak erabiliz, Hendaiaetik hurbil, itsaso gaineko muino batean.  
Azkenik, *San Sebastian II* (1999) lanean, Donostiako itsas paisaia bikoitza irudikatzen da. Espazio nagusiak  
Ulia mendian jartzen du arreta, zeinaren gailurrean, gehiegizko tamainan, San Sebastian agertzen den, zu-  
toin bati lotuta, geziz zeharkatuta eta hankarik gabe. Panpina guztiz belarkara da –seguruenik, azkena–, eta  
atun-burutan amaitzen diren bi garo makurrez inguratuta dago.

## Kutxak eta *collage*ak

Hirurogeita hamarreko hamarkadan, seguruenik 1975etik aurrera, Ameztoyk kutxa batzuk egin zituen; kutxa  
laukizuzenotan zenbait objektu zeuden, nahieran jarrita [45. eta 46. kat.]. Urte horietan, askotariko kutxak  
egin zituzten, halaber, hurbileko beste artista batzuek: José Llanosek, Juan Luis Goenagak, Andrés Nagelek  
eta Rosa Valverdek, esaterako. Ameztoyren kasuan, aurrekari modura, Joseph Cornell iparramerikarraren  
lana aipatu behar da, artistaren prozeduren izaeragatik eta erabilitako objektuengatik hurbilekoena baita;  
baina Peter Blaken lanetan pop estilo puruena duena ere aipatu behar da –ez lehen aipatutako landa-in-  
guruneko–, zeinetan kontsumo-gizartetik datozen objektuz betetako kutxak agertzen diren. Unibertso ho-  
rrek, teknikaren aldeak gorabehera, antzekotasun handiak ditu pinturarekin; izan ere, ageriko obsesio batzuk  
mantentzen dira, esaterako, eraldatzeko gaitasunari dagokiona. Orno bat aho bihurtzen da, eta pelbiseko  
hezurrak buru-itxura hartzen du beirazko bi begi txertatuta –*Miss Herikordia*, 1983–. Era berean, aipagarria  
da naturaren presentzia, arbak, hostoak eta fruitu lehorrak, goroldio eta lasto eskukadak, txori disekatuak  
eta abar agertzen direlako, hainbeste ezen giro belarkarak eta taxidermiak melankolia nekrofiloz betetzen  
baitu obra. Argazki koloregabeak, hori eta kakotuak, zapatak eta abarketak, trajeak eta beste objektu zahar  
batzuk agertzen dira, bizkor zahartzen ari diren argazki berriekin nahastuta. Aipamen berezia egin behar

---

48 Ibid.

49 Ibid.

zaio motibo erlijiosoak dituzten kutxen multzoari, kutsu *kitsch* garbienaren oinordeko baitira<sup>50</sup>. Alabaina, obra batzuetan irudi garbiro urratzaileak daude, esaterako, *Santa Teresa* lanean. *Abarketa santua* (1977) izenekoak dantzako abarketa zuri bat du motibo nagusi; duen kutsu etnikoagatik, badirudi identitate-zeinuen sakralizazioari buruzko burutazioa dela.

Berariaz kutxak ez diren objektuen artean, Ameztok *Bihotz Santuen sailkatzailea* (1980-2000) izeneko lan bat egin zuen; sorrera-data ikusita, pentsa daiteke etengabe gauzatzen joan zen lan bat dela, Bihotz Santuaren eta Ama Birjinaren irudi-bilduma baita, «errai santuaren» irudia protagonistatzat hartuta. Irudi multzo hori ordenaz itsatsita dago karpeta sailkatzaile batean, alfabetikoki antolatuta. Bihotz bat duen eskapulario handi baten irudia dagoeneko erabili zuen 1976an, bere burua margolari hegodun moduan irudikatu zuen autorretratuan, zeinetan, gainera, arantzazko koroa zuen buruan. Ameztok jarrera kritikoa zuen kristautasunaren ebanjelizazio baztertzailerearen aurka, euskaldunen eta beste herri askoren erlijio primitiboak desagerarazi baitzituen, bai eta Eliza Katolikoak «konbentzitzeko asmoz eragindako gertakari tragiko eta krudelen» aurka ere<sup>51</sup>.

---

50 Fernando Golvano. «Explorador de lo sagrado y de lo profano: notas sobre lo bello misterioso en la obra de Ameztok» in *Vicente Ameztok: eliztarrak – mundutarrak... op. cit.*, 32. or.

51 *Vicente Ameztok: karne&klorofila... op. cit.*, 24. eta 34. or.