

# **Marraskia, espazioaren partitura.**



# Marrazkia, espazioaren partitura.

*Mugapeko marrazketa-esperimentazioan  
oinarritutako ikerketa.*

Jon Martin

Doktorego tesia

Zuzendaria: Gentz del Valle de Lersundi

2017



# Aurkibidea

Sarrera .....	7
Planteamendua.....	11
Motibazioak .....	11
Testuingurua eta auziaren egoera.....	15
Marrazketa: arreta, barneratzea eta zalantza .....	18
Helburuak.....	20
Lurraren prestaketa: metodologia .....	22
Aurrekariak .....	26
Bidaia .....	35
Zalantza-hasiera.....	37
Irabazteko beharra.....	37
Ikuspuntua: espazioa, kokapena eta distantzia .....	40
Enpatia: zalantza, denbora eta eskala .....	44
Modulua .....	49
I. Bestiariora .....	56
II. Haitzuloa.....	98
Esperientzia: erabilgarritasun eza eta ikusezinaren aztarnak.....	99

Binetak .....	105
Mantxa .....	112
Aldaerak.....	125
Mugimendu-erritmoa .....	165
III. Mantxa handi bat .....	165
Plegua.....	167
Sasia .....	168
Pintzela.....	177
Erritmo paraleloak.....	178
Aztarna.....	180
Espontaneotasuna .....	193
IV. Errepikapena .....	198
Fraktala .....	205
Estruktura-barneratzea.....	207
V. Itsasoa.....	207
Pixela.....	226
VI. Porrota .....	236
VII. Marrazkia espazioaren partitura gisa .....	247
Ziurgabetasuna: mugimendua, aldaketa eta mugak .....	274
Zatiketzea: Ordena itxiak, zehaztasuna eta berehalakotasuna .....	277
Ezagutzea. Informatzea. Entretenitzea.....	284
Matrizea .....	288
Erregistroa.....	295
Ondorioak.....	305
Aipatutako bibliografia .....	315
Marrazkien datu teknikoak .....	323

# Sarrera

Teknika eta denbora mugatuotan abiatutako sormen-ariketa bezala planteatzen dugu honako tesi hau.

Gure ekarpen nagusia 2013ko azaro eta 2015eko martxo bitartean tinta txinatarrez egindako marrazkiak dira; tesiaren sorkuntza-prozesuaren baitan zedarritutako tartea —2012ko azaroan hasi eta 2016ko azaroan bukatua—.

Gure helburu nagusia ikerketa *marratzuz* gauzatzea izan da, hain zuzen; alde zurretiko baldintzak ezarrita, ariketa bat planteatzea plastikak berak ekarpenak egin diezazkigun.

Marrazteko orduan ez dugu gairik ezarri, modu-estrategiak baizik, emaitza programatu barik.

Eraikitze prozesu honetan badago, batez ere, irudiaren egungo erabilpenaren gaineko elkarrizketa pizteko asmoa —gaurko testuinguruan irudia oso erraz, abiadura bizian eta ezin konta ahala bider sortu eta partekatu baitaiteke—.

Mantxa, formatu eta konposaketaren bidez, marrazkien sorkuntza, estruktura eta erritmoaren gaineko jolasa pizten da azkenean, musika, landare haziera eta paisaiarekin estuki lotuta. Honetan, irudiak DIN A4a oinarritzat hartzen duten *moduluen* bidez eraikitzen doaz, itxura espazioarekiko harreman zuzenean mututzen doalarik.

Arte sorkuntzan maiz gertatzen den bezala, egin ostean ohartu naiz hau guztiaz modu sakonagoan. Puntu horretxetatik idazten dut, sorkuntza prozesu hau eta bertan topatutako gakoak erakusteko. Ez da niri edo nire lanari buruzkoa, ezta beste inori edo inoren lanari buruzkoa ere, baizik eta nire lanaren bitartez —beste batzuek egindakoarekin lotuta eta lagunduta, noski—<sup>1</sup>. *Marrazkiari* buruz baino, *marrazten* eta *marrazkitik* egindako ikerketa. Orduan hasi eta orain hitzetan jarritakoa. Ondorioz, eurekiko leial izaten eta idatzitakoa ere egituratu dezaten saiatu naiz.

Zazpi marrazki-txanpa dira guztira, euren baitako gakoiez apurka-apurka ohartu naizela, nahiz eta horietako asko lehenengo marrazkietan —eta ikerketa aurreko beste batzuetan ere— igartzeko gauza naizen orain. Tesi ariketak lagundu nau hauek identifikatu eta beste zenbait berri topatu eta maila teoriko zein praktikoan garatzen.

Idatzi honen egiturak gai horiek kontzientzian metatu diren ordenarekin bat egiten du, hiru estratutan bereizita: zalantza-hasiera, mugimendu-erritmoa eta estruktura-barneratzea. Horietako geruza bakoitzak espazio, eskala eta distantzia ezberdinetara garamatza; haitzulotik, basora eta itsasora; eta ikuspegi zabalak tamaina txikian marraztetik, xeheenak erraldoian marraztera, azkenik espazioaren ideia bera —eskala, distantzia— kolokan jartzen duen *dimentsio fraktal* izenda dezakegun horretara arte.

---

1 “Artea ez da ikerlarien esfortzu inpersonala pausoz pauso aurreratzen duen zientzia. Aitzitik, artea ezberdintasunen munduari dagokio; behin bere espresio bideen jabe izanda, nortasun bakoitzak badu zeresan eta egin; norberetik erauzi beharrean, jadanik egindakoetan euren onura propioa bilatzen duten ahulak dira alde batera egin behar duten bakarrak. (...) Ez esaneko zerbitzari, ezta jabe absoluturik: bitartekoa soilik. Leku apala betetzen du artistak hortaz. Ez du adakeraren edertasuna aldarrikatzen; honek haren zehar baino ez da pasatu”. KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Ed. Caldén. Buenos Aires, 1979, 31. or.



Sarrera honen ostean motibazioak, helburuak, metodologia eta aurrekariak azaltzen dituen planteamenduaren atala aurkezten dugu. Testuingurua, mugak eta estrategia dira hemengo gakoak. Era berean, tesi honen gai nagusia den arte-sorkuntzerako sarrera ere bada —marrazkigintzaren esparruan konkretuki—.

Zalantza-jarrera ikerketa honen hasierako motorra da. Hortik abiatuta, bigarren kapituluaren lehendabiziko marrazkiak agertzen dira —lehenengo eta bigarren txanpak— eta hauei lotutako gakoak: trazu-marka, tinta txinatarra, papera, konposaketa, nodoa, modulua, marrazketa bigarren aldia, muntaia, antolaketa, espazioa eta marrazkia organismo autonomo zein konposatuaren kontzepzioa. Dagozkion elementuak haitza, ingerada eta figura-fondo tentsioa dira. Lotzen zaizkion ekintzak hauexek: marraztea, pilatzea, tatxatzea, gainjartzea, konektatzea, jolastea eta *konstelatzea*.

Hurrengo atalburua hirugarren eta laugarren marrazki-txanpei dagokie. Aurrekoetan sakontzeaz gain, mozketa, mugimendua, muntaketaren bigarren aldia, paisaia, arreta eta distantzia gako berriak agertzen dira hemen. Iradokitzen duten espazioa basoa, oihana eta orban-sasiarena da; elementua, sustraia, adarra, landareen esparrua. Birmuntatu, desplazatu, errepikatu, hazi, inbaditu... marrazkilariarenaz aparte, gero eta pisu handiagoz bizitza propioa hartzen doan marrazki beraren ekintzak dira.

Laugarren kapituluak marrazketa ariketaren itxiera dakar. Orduan hasten naiz sortu dudan jolasean sakonago barneratzen, musikarekin harreman estua topatuz —bai jo, konposatu eta erregistratzeko orduan—. Oraingoan estruktura, eskala, euren burua kopiatuz hazten diren patroik begetal eta fraktalak, pixela, bibrazioa, erritmo organiko eta mekanikoa, durundia eta simulazioa nabarmentzen dira. Darabilten elementua ura da; espazioa, bestalde, itsasoa, pantaila eta azkenean pentsaera bera —irudikapena errealitatearen kontzepzio baten erregistro-aztarna gisa—. Aurrekoei atxikitzen zaizkien ekintzak zenbatzea, zabaltzea, islatuz erregistratzea eta erregistratuz islatzea dira.

Azkenengo atala ondorioena da, hau da, ikerketaren laburpen eta balorazioa aurkeztekoa.

Aipatutako bibliografiak eta marrazkien datu teknikoek ixten dute idatzitako txosten hau.

# Planteamendua

## Motibazioak

Nigan ez dut arrazoi edo motibazio argirik topatzen marrazteko. Txikitatik horretan gozatu dudala ukazina da, baina gozamen hori neurri batean ezinbestekoa bada ere, ez da inolaz ere nahikoa. Sorkuntzak ez du zertan gozagarria izan, ezta erraza ere. Izan ere gustuaz, entretenimenduaz eta autokonplazentziaz harago doa.

Sorkuntza ez da inolako diziplina edo garai jakin bati dagokion jarduera. Gizakiaren garapenaren berezkoa da; areago, izaki bizidunena eta prozesu natural ororena ere; “natura sortzailea da”<sup>2</sup>. Artista ez da hortaz inor baino bereziagoa —sortzaileagoa, sentiberagoa—. *Jenioaren* ideia aspaldi gainditu zen, antza, horretan eroso eta harro dirauenik badago ere, horren kontrakoaren plantak eginez, noski.

Horrela bada ere, sormena ez da egunerokotasunean erraz antzematen dugun zerbait.

---

2 Briggsek / Peatek, zein Bohmek / Krishnamurtik aipatutako ideia. BRIGGS, John P. & PEAT, F. David. *A través del maravilloso espejo del universo*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1996, 161. or. eta BOHM, David & KRISHNAMURTI, Jiddu. *Los límites del pensamiento*. Editorial Kairós. Barcelona, 2008, 179. or

Etengabean gertatzen da, baina ez gure nahierara edo kontrolpean. Intelektualki guztiz ulertu barik ere, esperimentatu eta landu dezakegu, beste hainbat gauza bezala<sup>3</sup>.

“Sormenaren indarrak izendapen orori ihes egiten dio; misterio adierazezina izaten jarraitzen du. Baina ez da misterio helezina, erraietaraino hunki gaitzakeena. Gu geu gara indar horren jabe, muinaren azkenengo atomoraino. Ezin esan zer den, baina askotariko modutan gertura gaitzke bere iturrira”<sup>4</sup>.

Arteak marrazteaz, margotzeaz, eskultura egiteaz... dihardu. Horiek ez dira, baina, pentsamendu arrazional, objektibo eta logiko izenekoarekin lotu ohi diren ekintzak. Halakoak izan litezke bertan parametro inkontziente eta kontrolaezinak daudela onartuko bagenu, esaterako. Merleau-Pontyk gogorazten digunez, gizaki osasuntsu, heldu eta zibilizatuaren mundua koherentzia horretan saiitzen da, baina ez du lortzen, inoiz lortu ez den ideia edo muga izaten jarraitzen du. “Normaltzat” duguna ezin da bere horretan itxi, beraz. Gure baitako hainbat anomalia aurkitu eta aztertu behar dugu, egunerokotasunaren esparru pribatu zein publikokoak: fantasiak, ametsak, fenomeno ilunak<sup>5</sup>... Ildo berean, honakoa diosku Palazuelok:

“Natura osoa adimenduna dela uste dut. Adimena naturaren osagaia da. Pentsamendua gizakiak uste duena baino gehiago da, berak oraindik ezagutzen ez duen forma ugari biltzen ditu. Giza-adimena adimen orokorraren forma bat baino ez da. Artea sentiberatasunaren jarduera hutsa, helburutzat aritze hori soilik duena baino gehiago

---

3 Zentzu berean uler genezake Erich Frommek maitasunari buruz idatzi zuen saiakera, adibidez. FROMM, Erich. *El arte de amar*. Editorial Paidós. Barcelona, 1980.

4 KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Ediciones Caldén. Buenos Aires, 1979, 87. or.

5 “Pentsaera helduak, normalak eta zibilizatuak gehiago balio du haurrenak, morbidoak edo barbaroak baino, honako baldintzarekin: bere burua jainkotiar eskubideko pentsaeratzat ez hartzea, giza-bizitzaren iluntasun eta zailtasunekin gero eta zintzokiago indarrak neurtzea, bizitzaren sustrai irrazionalekiko harremana ez galtzea, eta azkenik, arrazoiak ere onartzea bere mundua bukatugabe dagoela, ezkutatu baino egin ez zuena gainditu duen plantarik ez egitea, zibilizazioa eta ezaguera eztabaiaezintzat ez hartzea, hauen eginkizunik gorenekoa inpugnazioa baita”. MERLEAU-PONTY, Maurice. *El mundo de la percepción*. Siete conferencias. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2002, 39. or.

da. Artistaren sentiberatasuna Zubirik «pensamiento sentiente» zioena da, zentzumen eta irudimenarekin pentsatzeko modua. Pentsaera *imaginantea* edo ameslaria (itxuraz harago ikusten duena) errealaren estraturik sakonenekin lotzen da, eta horrela munduaren errealitatearen osagaia den pentsaerarekin sartzen da harremanetan. Sintetizatzen duenean, aurkako gauzen arteko sintesia egiterakoan, pentsaera arrazionala deritzoguna oso irudimentsua dela ere onartu beharko genuke”<sup>6</sup>.

Batzuetan badaude abiapuntutzat hartu eta gida moduan balio diguten ideia, proposamen edo gogoak. Kartela, disko-azala edo testu-ilustrazioa egiteko enkargua betetzen denean, adibidez; edo komiki zein kanta baten bidez ideia edo sentsazio jakin bat transmititu edo bertatik abiatzea erabakitzen dugunean. Horien guztien artean, tintaz egindako marrazkiak dakarkit zehaztugabetasunik handiena. Dena dela, lanean ari garela zehazten dugu lana bera, bere muga, helburu edo hauek lortzeko moduak etengabe ber-zehaztu ahala —edo ber-zehazteko prest egonda—. Arte-sorkuntzan, behintzat, lanak berak agintzen duela nabaria da. Artistaren asmoak —bere ikuspegi eta prestasunaz aparte— ez du garrantzi handirik; “axola duena egiten duguna da, eta ez egiteko asmoa genuena”<sup>7</sup>.

Nolabaiteko *arazoetan sartzen* den jarduera da, askotan. Hortik at, arazo horiek ez direla existitzen edo bazter uzteko modukoak direla dirudite. Gure gatazkak sortu eta irtenbideak topatzen saiatzen gara. Edo, ziur aski, esperientziaren zenbait alde paradoxiko baino ez ditugu topatzen, gure pertzepzio mugatuan, darabilgun jakintza eta tresnen medioz sumatzeko gauza garenak. Eguneroko bizitzarako itxuraz beharrezkoa ez den jarduera konplexu eta zaila da. Hala ere, ez du zerikusirik bere burua zigorkatzen, buruhausteak azaldu eta —*eureka!*— ebazten gozatzen duen sortzaile obsesionatu edo pentsalari intelektualaren gaineko ideia erromantikoarekin.

6 PALAZUELO, Pablo. *Escritos. Conversaciones*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia, 1998, 72. or.

7 PICASSO. *Picasso. Trazos y dichos*. Ediciones B. Barcelona, 1997, 65. or.

Erantzunik argitu ez ezik, zalantza handiagoa dakarkigu. Eta hala eta guztiz ere, itxuraz hutsaltzat genuen horrek balioa eskuratzen du azkenean, deskribatzeko zaila den balioa, jakina. Esperientzia estetikoak eguneroko esperientziaren bestelako kontzientzia ezohikoa eskaintzen du, “bertan bizitzeko behar den zentzutasunaren bestelako zentzutasuna”<sup>8</sup>.

Jolas modukoa da, bilatzea, jolas bitxi xamarra baina, nire kasuan behintzat ez baitut jakiten zehazki zer bilatzen dudan, ezta, hortaz, bertara iristeko modua zein den ere. Marrazteak, nire ustez, kontua sinplifikatzen du: aldaera materialak murriztu eta ariketa lazki, gutxienekoarekin, burutu daiteke. Baina aldi berean zailtzen du: hasierako gordintasunaren aurrean biluzik uzten zaitu.

“Museologoa modu berezian paseatzen da mundutik. Begiradarekin zorua arakatzen du, eskura duen guztia laztantzen du, erantzuna jakinda ere, galdetu egiten du... Bere sekretua, inoiz ez guztiz aitortua, hauxe da: Ez daki zer bilatzen duen topatzen duenera arte! Gero datoz ideiak. (...) Museoan pentsatzea eraikina jasotzeko prozesua bezalakoa da, baina alderantziz. Lehendabizi, piezak (teilatua, bukatuak), gero koherentzia, diskurtsoa (estruktura mentala), eta azkenik filosofia, helburuak (zimenduak)”<sup>9</sup>.

Pintzela hartu, tintan busti eta lehendabiziko marka egiteak paperean mantxa gehiago egitera bultzatzen du. Horrek ez du zertan izan helburu zehatz edo kontzienterik, ezta inolako galderari erantzuteko asmorik ere. Ez du helburu terapeutikorik, ez inor —neu barne— entretenitzeko xederik, horrelakoak egiteko gaitasuna badu ere, eta askotan hori egiten bukatzen badu ere. Marraztea, nire kasuan, *eskua lantzea* ohi da; begia, eskua, pertzepzioa... lantzeko eguneroko entrenamendua. Horretaz kanpo ez ohi dut jarduera artistikoa helburu proiektibotzat hartzen. Lanari lotzea da koska, marraskia egitea.

---

8 KUSPIT, Donald. *El fin del arte*. Ediciones Akal. Madrid, 2006, 12. or.

9 WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas. O cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Tusquets editores. Barcelona, 2004, 15. or.

“Horixe da, hain zuzen, egiten dudana. Adi mantentzeko marrazten dut. Aurreko udan Caledonian sagarrondoak marrazten egon nintzen. Ez dakit zer ikusirik duen horrek nire lanarekin, baina badakit marrazteko ekintzarekin zerikusia duela. Marraztea ikustea da”<sup>10</sup>.

Ikerketa honetan darabilgun marrazkia ez da ez proiektiboa, ez deskriptiboa. Bestela esanda, marrazki-mota honek honako helburu hau du: bere burua deskribatzea, marraztea, marrazkilariaren barnealdearen aztarna fisikoa lortzea. José María Bullón de Diegoren esanean, marrazteko modu hau “barne marrazkiaren esentzia trazua bidez izendatzean datza. Barne marrazkiari gorputza ematen dio, eta kanpo-marrazki moduan azalarazten du. Trazia marrazkilariak darabilen baliabide gertukoaren, azkarren eta koherenteen emaitza izango da, bere sentiberatasun eta emozioarekin estuki erlazionatuta baitaude”<sup>11</sup>.

Planteatzen duen barne-aztertze hori dela eta, “barne marrazkia” —“disegno interno”, Bullón de Diegok Zuccarirengandik maileguz hartzen duen terminoa<sup>12</sup>— bere testuinguruarekiko urruna dela ulertzeko arriskua dago, noiz eta horrekin bat izateari ezin dionean utzi —arteak eta izakion jarduera orok eskaintzen duten irudi, objektu eta esperientziak bezala, gauzatuak izan diren modua gorabehera—. Bata ulertzea bestea ulertzeko ezin lagungarriagoa da.

### **Testuingurua eta auziaren egoera**

“Ikusezinaren desagerpena zerbait txundigarria da, ikusgaiaren erreproduzitze baliabideek tamalez ikusezina egiten dutena”<sup>13</sup>.

10 SERRA, Richard. *Escritos y entrevistas 1972-2008*. Universidad Pública de Navarra / Nafarroako Unibertsitate Publikoa, Cátedra Jorge Oteiza. Iruñea, 2010, 538. or.

11 BULLÓN DE DIEGO, José María. *Dibujo Interno. Un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos*. Cultiva Libros. Sevilla, 2010, 71. or.

12 *Ibidem*, 46. or.

13 DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Editorial Paidós. Barcelona, 1994, 305. or.

Egun darabilgun moduan, informazioarekin parekatzen da irudia. Azken hamarkadetan areagotutako eboluzio teknikoa medio, abiadura, kopuru eta erraztasun handiz sortu eta partekatzen dugu gainera. Hasiera batean bere mesederakoa eman dezaken honek bere kontrara egiten du paradoxikoki, hurrengoagatik ordezkutzen den bezain pronto baztertzen baita. Irudia, informazioa bezala, erabili eta botatzekoa da. Bezperako egunkaria bailitzan. “Ezerk ez du asperdura eragiteko beste irauten”. Bat-batekoa ugaltzen den heinean, bideoaren denbora errealak denbora bera zanpatu eta presentziaren iragankortasuna indartzen du; “existentziaren teorema optikoa”, non “badena baden, eta ikusten ez dena ez den existitzen”<sup>14</sup>.

Hortaz, ba al du zentzurik ordu, egun, hilabetetan irudi eta objekturik sortzen jarraitzeak?

Orain arte *kontenplazio* deitzen genuen hura gertatzea gero eta arraro eta zailagoa dela dirudi. Viriliok eta Debray egungo “begiradarik gabeko ikustea”<sup>15</sup> deritzonak artearen logika saihesten duela ematen du: bere burua gainditzea, inoren arreta lortzea, transmititzea eta ekarpena egitea. Hori jakinda, irudia —irudi artistikoa barne— harrigarria eta erabatekoa, esplizitua, izaten saiatzen da. Askotan hitzezko lengoaiaren beharra ere izaten du, artista zein beste inorena, bere burua zurrizteko. Artea azaldu beharreko zerbait da.

Artelanaren komunikagarritasuna egun artea deritzonaren zutarri bilakatu da, hain zuzen. Bere alde intelektuala —hitzezkoa beti— azpimarratu eta egite fisikoari dagokiona baztertzen da, artisauaren berezkoa —zentzu peioratiboan erabiltzen den terminoa<sup>16</sup>—. Arte-jarduerak bere naturaren alde nagusi eta berezkoena dena ahazten du horrela. Ondorioz, artelanak transmisio objektu-izate bezala duen indarra galdu eta erraz bilakatzen da publizitate,

14 CASTRO-FLÓREZ, Fernando. *Estética a golpe de like. Post-comentarios intempestivos sobre la cultura actual [sin notas a pie de página]*. NewCastle Ediciones. Murcia, 2016, 14. or.

15 VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1989, 94. or. DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Editorial Paidós. Barcelona, 1994, 197. or.

16 VALLE DE LERSUNDI, Gentz del. *En ausencia del dibujo. El dibujo y su enseñanza tras la crisis de la Academia*. Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. Leioa, 2001, 51. or.



iragarki, klixek, aurrefabrikatutako irudi eta diskurtso —bere kabuz nahikoa ez den artelan eskasa—.

Ikuslea ikusle izan ahal izateko *aditua* izatea exijitzen zaio, intelektuala. “Hitzek, margolariak esfortzu handiz bazterten dituen horiek, ikusle bilakatu dute ikuslea, ez *eragile*. Margolariaren esperimentazioarekin baino, margolariaren literaturarekin lotzen dute, eta egungo ikustea kontu ikasia baina biguna bilakatu”<sup>17</sup>. Merleau-Pontyren hitzetan, “koadro baten aurrean kontua ez da, hortaz, bere gaiari edo nondik-norako historikoei lotutako erreferentzien ugaritzea; gauzen pertzepzioan bezala, kontemplazio kontua da, oihalaren gaineko pintura-aztarnek mutuki atzematea, horiek guztiek, diskurtso eta arrazonamendu barik, osotasun bat eratu arte, berau zoriaren ondorioa ez dela sentituz, nahiz eta azaltzeko gauza ez izan”<sup>18</sup>.

Artea klase-balioztat du egungo ikuskerak, erakuskeria ekonomikotzat, gaur egun bidaia den bezala, turismo hutsa eta enpatia, abentura edo ikasterik eza. Besterik ezean, modu intelektualean baino ezin du honek emozio edo zentzumen gabezia ordezkatu, ulertu eta defendatu. Urrutiko *salbazio* eroso —ziniko, eragingaitz— honek ezkututzen du artearen oinarria kontrakoa dela —irekia dena, inplikaturakoa, hain zuzen—.

Esparru akademikoan marrazketak irau badirau, baina orain arte izandako presentzia galduz doa —ordu gutxiago Arte Ederren fakultatean, nahitaezko ikasgai izaera galdu arte batxilergo artistikoan...—. Egia esan, gure fakultatean bertan anakronikotzat jo izan da bere jarduera —*naturaletik* batez ere— aspaldion. Nahaste horrek marrazketa *begiaren argazki-kameraren* emaitzan datzan ariketa baino ez dela ondorioztatzen du —inguratzen gaituzten formak fidelki kopiatzen dituen heinean soilik baliagarri edo zentzuzkoa—, eta beraz, gaur egungo teknologia medio sobera gauditua —ikasle gehienek sakelari—.

17 CANDAUDAP, Luís. *Las leyes de la caza*. Sala Rekalde. Bilbo, 2012, 43. or.

18 MERLEAU-PONTY, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2002, 63. or.

Bere ezaugarriak direla eta, egoera honek arte eta marrazketari kalte egiten die bereziki, baina baita filosofia edo literaturari ere. Irakurtzea bezalako eguneroko ohiturak, aspaldian ulertu izan dugun bezala behintzat —hau da, paper gaineko testuarena—, idazketa eta antolaketa koherenteaz gain, sentsazio haptiko eta sentsual sakona dakar, objektu fisiko oro eta bere formen mugekiko erlazioaren berezkoak —pisua, testura, tamaina... baina baita hasiera eta bukaeradun orrialdea, automatikoki *linkeablea* ez dena, eta hortaz, egun darabilguna baino distrazio eta dispertsio txikiagoa eskaintzen duena—. Ezaguera informazioaren sinonimoa da orain, informazio orok irudi forma du eta horren metatzea bere esperientzia eta barneratzearekin parekatzen da. Ezagutzea *klikatzea* da, gainbegiratzea, entretenitzea.

### **Marrazketa: arreta, barneratzea eta zalantza**

Erreminta, pertzepzioa, jarrera; ikerketa abiatzeko gure oinarriak. Marrazketa burua eta gorputza koordinatzen dituen gimnasia bezala ulertua. Errealitatea modu aktiboan kontenplatuz, bere ezkutuko aldeak antzeman ditzakeen pertzepzio-ariketa<sup>19</sup>; bilakaeran arreta jartzen duen ekintza<sup>20</sup>; arreta aktiboa blokeatuz, ikuslea hartzaile baino, ontzi bilakatzeko joera duen irudi mugikorraren pasibotasuna konpentsatzen duen tresna<sup>21</sup>.

Marrazketa eta margolaritza ikus-ekintza hustzat dituen ohiko sinestea erabat okerra da, Pallasmaak dioskunez<sup>22</sup>. Egia esanda, marrazketa “itxuraren aztertze zehatza bezala” ulertu izan da luzaroan, arte optikoa perfekzioraino garatuz. Horrek, ordea, artista eta objektuaren arteko bereizketa zekarren, eta honekin batera “fisikoa ez den zirrara kontenplatu eta irudikatzen duen artearen baztertzea”. Baina arteak gauzak *zeharkatzen* ditu, erreala

19 VALLE DE LERSUNDI, Gentz del. *En ausencia del dibujo. El dibujo y su enseñanza tras la crisis de la Academia*. Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. Leioa, 2001, 19. or.

20 *Ibidem*, 106. or.

21 *Ibidem*, 204. or.

22 PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2012, 103. or.

zein irudizkoaz harago doa, eta artista, “mundua sortzen duen energiarekin” jolasean eta antzeratuz dabilela, “argazki-tresna sotila baino gehiago” da<sup>23</sup>.

Atal honen izenburua abiapuntutzat izandako tesi-proiektuarena da. Honek prozesua, *ordenarik gabeko ordena* eta erritmoaren irudipena iradokitzen dizkigu. *Ordenarik gabeko ordena*, zalantza ariketaren emaitza zein hasiera-motorra izan baitaiteke, edo alde bietan egon, prozesu zirkularra osatuz. Hasiera eta bukaera hitzek ezartzen dituzten mugak desegiten dituen berrelikadura, prozesuari heltzen diogun une erlatiboa azpimarratuz. Gure berariazko ekintzei erreferentzia egiten diote horiek, ez lan-prozesua eta pertzepzio ekintzari, zeina etengabekoa den eta zeinaz guztiz kontziente ez garen. *Prozesuak* denboran zabaltzen den garapenaren kontzepzioa dakar, eta tarte ezberdinak, jarraitasuna, eta hortaz, nolabaiteko ordena eta *erritmoa* bereiz ditzakegu.

Ikusiko dugun bezala, elementu horiek elkarri lotuta daude, gertakizun beraren aldeak dira. Mugagabea eta aldakorra den errealtatearen aurrean, bereizitako gauzen multzotzat hartzea, gure pertzepzio mugatuaren ondorioa da. David Bohmek dioskunez, munduaren ikuspegi zatikatua ez dago soilik pentsamenduaren edukian, pentsamendua garatzen ari den ekintzan baizik, hau da, pentsaera prozesuan zein edukian. “Edukia eta prozesua ez ez daude bereizita, mugimendu oso baten alde edo ikuspegi bi baino ez dira”<sup>24</sup>.

Erritmoa, adibidez, denbora eta espazioan hedatutako ordenaren ondorioa —*aztarna*— litzateke, eta era berean zabaltze, garatze, mugitze horren pizgarria —*ekintza*—; bateria-jotzaileak danborrak astindu ahala sortzen du erritmoa, baina kolperik eman aurretik erritmoa dakar bere baitan —arnasketa, pultsioa—. Ikerketa honen alde marraztua, halaber, espazio eta denbora jakinean gertatzen den sormen prozesua da, zalantzatik abiatuta mugitu eta egiturak, erritmoak, eratzen dituena.

23 KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Ediciones Caldén. Buenos Aires, 1979, 64. or.

24 BOHM, David. *La totalidad y el orden implicado*. Editorial Kairós. Barcelona, 2008, 42. or.

## Helburuak

“Ezagupena transmititzeko modurik hoberena berau sortzeko erabilitakoa da, beharbada”<sup>25</sup>.

Gure helburu nagusia ikerketa *marratzuz* gauzatzea izan da. Unibertsitatearen esparru barnean egonda, Arte Ederren fakultateak ikerketa eta ezaguera kritikorako formakuntza eskaintzen duela ulertzen dugu, ikasleak egungo ingurunean modu propioan horiek burutzeko armatuz.

Ezaguera horren alde handiena tailerrekoa izateak, objektu eta irudien prozesuan, ikasketa-planean teoriko moduan definitutako ikasgaiak dauden bitartean, teoria eta praktika gauza ezberdintzat hartzera eramán ohi du. Badago, noski, artearen ikerketa ikuspuntu teoriko hertsian egiterik —historiak, filosofiak edo zientziak bezala—, baina arte-diziplinaren egitetik —sormen-esperientziatik—, teoria eta praktika batuta daude, ez dago euren arteko oinarritzko banaketarik. “Artea beti da gogoetazkoa”<sup>26</sup>.

Gaizki-ulertu horrek karrera egin bitartean eta ostean —edo bukaera aldean— egindako lanen arteko alde handiaren zergatia ulertzen laguntzen du. Horren erakusgarri argienak ikerketa lanetan ditugu, diren mailakoak direla —gradu edo master bukaerakoak, eta batez ere doktorego tesiak—. Ikertzerakoan, artistak ohi dituen bestelako erremintak erabili behar omen ditu. Ez da harritzekoa orduan irudimentsua izateko grinan jauzte, eta jada ezagutzen denean sakondu beharrean, ezagutzen ez dena jakiten ahalegintzea<sup>27</sup>.

---

25 WAGENSBERG, Jorge. *Si la naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta? Y otros quinientos pensamientos sobre la incertidumbre*. Tusquets editores. Barcelona, 2003, 105. or.

26 BORGGDROFF, Henk. *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of Arts, 2010. Interneteko artikulua. [http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698\\_el-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes.doc](http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes.doc) (2017/05/24), 10. or.

27 CHUANG-TZU. *Obra completa*. Ediciones Cort. Palma de Mallorca. 2005, 96. or.

Edukiari dagokionagatik baino —heldutasuna, planteamendua eta sakonera— euren formagatik bereizten dira halako ikerketak, gainontzeko diziplina gehienetan ez bezala. Horrela bada, fisikak eta matematikak formulen erabilera eta laborategiko lanari uko egiten ez dieten bitartean —bide batez, euren tesien balioa pisu edo bolumenaren arabera neurtu barik—, artean egindako lanetik abiatutako adibideak urriak dira. Lehenengo helburu hau metametodologikoa da; izan ere, gurea *sorkuntza ikerketa gisa* izeneko ildoan kokatzen baita. Horrek arte jarduera jakintza-esperientzia gisa nabarmentzen du, eta ikerkuntza arte ekimenaren bidez egiteko aukera azaldu. Gurean ikerketa-ildo berria izanik, horretan sakondu eta berau argudiatzea ere ezinbesteko xede izan dugu.

Marrazkiari dagokionez, bestalde, aurretik ezarritako gairik egon ez bada ere, aurreko urteetan egindako marrazkiak *bihurritzeko* asmoa izan dut. DIN A4 koadernoetan egindakoak ziren gehienak, eta tamaina handiagora jotzeko gogoia nuen. Ikerketa aurretik tailer zabalean jardun naizen gutxietan, mihisearen tamainak irudiaren eraikitze eta emaitzan eragin nabarmena duela ikasi dut. Ez da eskala-aldatze kontua soilik. Koadroan gertatzen dena ezberdina da. Alderik handiena gorputzaren erabilpen handiagoan datza, duda barik. Marraztu, ordea, koadernoan egiten nuen zerbait zen, orduan ere.

Komenigarria da argitzea: ez dugu asmorik marraztutakoa justifikatzen duen azalpen edo teoriarik bilatzeko. Marrazkiak ez *dio* ezer. Pentsamendu arrazionalaren bestelako esparruan mugitzen da, kontrakoan ere; kausa-ikuspuntua baino, “arrazonamendu grafikoak esanahia du helburu”<sup>28</sup>. Marrazkia bere sorreraren ispilu eta isla da.

“Sortzea da kezkak arazo bihurtzea; kontenplatzea, ariketa horren aurrean egotea. Horrela eragiten du kontenplatzeak sorkuntzan, eta horrela bilakatzen da kontenplatzea bera sorkuntza”<sup>29</sup>.

28 DAUCHER, Hans. *Visión artística y visión racionalizada*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978, 11. or.

29 WAGENSBERG, Jorge. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Tusquets. Barcelona, 2003, 18. or.

Tesia egitea sormen-jarduera da. Mugapetik abiatuz, bere *ariketa* izaera azpimarratzen dugu, hain zuzen. Horrela izanik, emaitzak porrota ere onartzen du bere baitan. Gertatu dena, marrazkiak, ekarpen gutxi egin zein aurretik azaldutako kezka hobeto argitzen lagun diezaguke. Zer da, bada, *barne-marrazkia* ezberdintzen duena —ezberdinak badira— aurrefabrikatutako irudi erabateko eta bat-batekotik?

Gorputza eta burua bereizten ez dituen jakintza izanda, arte-aritzea eta transmisioa ezin dira soilik *intelektualak* izan. Hizkuntzaren garrantzia nabaria da komunikatzeko, baina ez da, haatik, bakarra transmititzeko. Nolanahi ere, tesia komunikatze-ariketa ere bada, enpatia egintza, ez soilik elkar eragiten duten pertsonen artekoa, baizik eta norbere buruarekin eta esan nahi denarekin ere. Ikertzea, irakastea, ikastea, esperimentatzea, behatzea, pentsatzea... beste pertsonekin mintzatzea da, naturarekin, norbere buruarekin<sup>30</sup>.

Sormen-ariketa honen esperientzia eta bertatik abiatutako gogoetak idatziz nahi ditugu *komunikatu*. Marraztu bitartean, ostean eta orain ere, gertatutakoa hitzetan jartzen saiatzean agertu dira gakoak. Marrazkiarekiko eta irakurlearekiko koherentziaz eta errespetuaz jokatzeko izan da gure helburuetako beste bat.

### **Lurraren prestaketa: metodologia**

“Gudari trebeak ez du guduan bestelako zailtasunik topatzen; baldintza egokiak sortu ostean saiatzen da gudua irabazten”<sup>31</sup>.

Ikerketaren ondorioetariko bat bada ere, planteamenduaren kapituluan sartu dugu metodologia-atal hau. Nagusiki, aurrera egin ahala joan gara *estrategia* zehazten, eta *muga* izan da bere oinarri nagusia.

---

30 WAGENSBERG, Jorge. *Si la naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta? Y otros quinientos pensamientos sobre la incertidumbre*. Tusquets editores. Barcelona, 2003, 102. or.

31 SUN TZU. *El arte de la guerra*. José J. de Olañeta editor. Palma de Mallorca, 2010, 34. or.

Lehendabiziko muga *denbora* izan da. Lauzpabost urteko epea ezarri zuen Unibertsitateak doktore tesia egiteko, 2012ko udazkenetik 2016ko udara, gutxi gorabehera. Alditan planifikatu eta bakoitzari dagokion lana egokitzea erabaki genuen hasieratik; lehendabiziko hiru urteak marraztu, ideiak apuntatu eta testuak kontsultatzeko, eta laugarrena idazteko. Azkenean, nahikotxo aldatu dira hasierako plan hauek; aurreikusteko modukoa, bestalde.

Denbora sortze- eta ikaste-prozesu ororen parametro nagusia da; sorkuntzaren denbora mugaezina. Tesi-ariketak bestelako denbora eskatzen du; egutegiak mugatutakoa. Denboraren kontzepzio ezberdin bi hauen topaketan ezarri dugu bigarren muga: marrazkia tesiak iraun bitartean izandako *ariketa mugatu* moduan abiatzea. Tesiaren zeregina, hortaz, epe horretan sortutako marrazkiak soilik landu eta aipatzea izan da.

Ariketa garatzeko ezinbestekoak izan dira lan-diziplina —egunero bi, lau edo ordu gehiago ematea marrazten— eta lantoki egokiaren topaketa —luze jo zuen honetaz ohartzeak—. Bide hau ondoz ondoko zazpi marrazki-txanpatan gauzatu da, zuzendariarekin izandako jarraipenetan zehaztutako erritmoan; hala, hainbat gai eta erreferente agertu diren batzarrei bidea eman zitzaien, ikuspegia argitzeko laguntza paregabea.

Aurretiko material handiren beharrik gabe —euskarri prestaketa, gailu konfiguratzea, argindarra...— marrazteari ekitea gauza eroso, simple eta azkarra da. Tresnak eta euskarriak, arin eta txikiak, sakelan sartu edo inprobisatu ere egin daitezke. Erraz asumitzeko modukoa, erabilera azpimarratzen du; berehala uzten gaituzte haren baliabide austeroek sortzearen zereginaren aurrean. Bestelako materialik erabiltzen badut ere —ikatz, errotuladore, olio, akrilikoa, akuarela...—, azkenengo hamabost urteetan gehien erabili eta kidetasunik handiena dudana paper gaineko pintzelaz landutako tinta da. Horixe da, hain zuzen, ikerketa honen hirugarren muga, *teknika*.

Richard Serrak dioenez, “marra bat egitea ideia bat izatea”<sup>32</sup> bada, tintaz egitea mantxa bat izatea da. Material bakoitzak berezko indarra du. Teknika bakoitzak erabilpenak errazten ditu.

Tinta txinatarra behin betikoa da, berezko muga dakar. Bestelako prozedurek erabilpen malguagoak onartzen badituzte ere —zuzenketak egin, materia gehitzea edo kentzea—, tinta marka paperean finkatzen da eta behin lehortuta ezin hartaz libratu. Gehiegi eragitea, ukatzea edo kamuflatzea orrialde beltzaren mugara hurbiltzen gaitu halabeharrez.

Tinta ez dago geldirik, berari jarraitu beharra dago. Mugimendu horretan, eskuak eta pintzelak lagunduta, sortzen dira formak. Pintzela borondatea da, eragiteko darabilgun tresna. Tinta nahiaz kanpoko da, kontrolaezina. Paperean isuri eta zabaltzerakoan, berak agindu eta formak iradokitzen ditu; “marrak amets egiten du eta geuk marrarekin batera amets egiten dugu” zioen Kleek<sup>33</sup>.

Zehaztugabetasuna eta kaosa berezko propietate ditu. Eta noranahi begiratzen dugula formak bereizten ditugunez<sup>34</sup>, inkontzientea eta buru-begia elkar islatzeko ezin egokiagoa ematen du. Aukera gutxi baina oso moldagarriak ditu: pintzel bustia edo sikua, arrabola bailitzan erabilia, kolpeka, irristatuz... testura-sorta zabala eta erakargarria. Paper zuria edo tonu argikoarekin kontraste bizian, mantxak begia erakarri eta bere burua elikatuz hazten da. Erreberberatzea. Berrelikatzea.

Tinta txinatarra, harria bezain sendoa eta mugiezina, baina malgua eta kontrolaezina ere, izaera likidoa baitu. Ekialdeko pentsaeraren araua eta malgutasunaren arteko paradoxa dakarkigu gogora. Kaligrafia txinatarrak berak arau zorrotzak baititu ere —materialaren

---

32 SERRA, Richard. *Escritos y entrevistas 1972-2008*. Universidad Pública de Navarra / Nafarroako Unibertsitate Publikoa, Cátedra Jorge Oteiza. Iruñea, 2010, 28. or.

33 In PALAZUELO, Pablo. *Proceso de trabajo*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 2006, 297. or.

34 DAUCHER, Hans. *Visión artística y visión racionalizada*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978, 32. or.



prestaketa, gorputz-jarrera...—, egun hartan sakontzen jarraitzen den diziplina da. Paperak eta idazketak bezala, pentsamenduarekin lotura zuzena du; “txinatarrentzat margotzea eta idaztea gauza asko ditu komunean<sup>35</sup>. Koherentea dirudi, hortaz, jakinduria, filosofia edo munduan egoteko modu jakinarekin duen kidesunak; mendeetan gutxi aldatu eta oraindik ere eraginkorra den teknika.

Tintaren beltzak bere poetika dakar, garai eta kulturaren arabera. Kristautasunarentzako kolore madarikatua da, maltzur eta fedegabeen sinbologia, jatorrizko kaosarena, gau arriskutsuarena, oinazearena, bekatu eta heriotzarena, ilunpearena, munduaren argia den Kristoren etsaia. Erdi Arora arte, aldiz, bizitzaren iturritzat zeukaten, lurrari lotua eta esanahi sortzaile, ugalkor eta emankorren jabe; unibertsoaren jaiotzaren iluntasuna, lurraren erraiekin lotutako lekuak, haitzuloak, amildegia, lurrazpiko zuloak, argirik gabekoak baina emankorrek aldi berean, jaiotze eta metamorfosi guneak, energia ontziak<sup>36</sup>.

“Isiltasuna margotzea. Zuria eta beltza, betea eta hutsa, Ying eta Yang, pinturaren Taoa, borondateak zein zoriak agertua; urruntasuna eta arazte bidezko abstrakzioa: tintak norberaren kontzentrazioa ekartzen du gogora. Arriskuaren onartzea bistan dago, tinta ezin baita berregin, paperak ez baitu onartzen edandakoa itzultzerik. Keinuaren ziurtasuna, garbitasuna, eskatzen duen konpromisoa, bistakoak dira erakustaldi ikusgarriren beharrik gabe. Arimaren kaligrafia da”<sup>37</sup>.

Hemengo marrazkiak aurrean erreferenterik izan gabe egindakoak badira ere, marrazketea naturaletik elikatu dira neurri handi batean, nire formakuntzarako ezinbestekoa eta zenbaitetan aipatuko duguna. Horretan bezala, hemen ere gako izan ditugu marrazketaren iraupena, estrategia (orokorretik zehatzera, osotasuna irizpide, eta ez goitik behera eskanerra bezala), gorputz-jarrera (jesarrita, zutunik, marrazkiarekiko distantzia), teknika eta bera

35 GOMBRICH, Ernest H. *La historia del arte*. Editorial Debate. Madrid, 2001, 602. or.

36 PASTOREAU, Michel. *Negro. Historia de un color*. 451 Editores. Madrid, 2009, 20. or.

37 FRÈCHES, José. *Zao Wou-Ki. Obras | escritos | entrevistas*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 2007, 65. or.

erabiltzeko modua (ezabatu gabe edo barne-bolumenak eraikiz, marra eta orbanaren aukerekin jolastuz, etab.).

## **Aurrekariak**

Tesi hau mugatutako ariketatzat abiatzen dugu, baina inolaz ere aurreko ekintza eta interesekiko berezia edo isolatua. Erreferentzia punturik gertukoena Baltz waltz 2011ko master bukaerako lana dugu. *Sorkuntza ikerketa bezala* deritzon ikerketa-ildoko lehendabiziko gerturatze horrek zapore ezti-mingotsa utzi zidan, baina; praktikan jarri ez izandako zerbaiten gainean hitz egin izanaren sentsazioa —marraztea ikertzea izan zitekeen, alegia—. Aldeak sotila eman dezake, baina ezinbestekoa da berau azpimarratzea. Honako lana ordukoarekin bereizten duena da oraingoan marrazketa ikerketa prozesuaren alde kontzientea dela; denbora epe bera partekatzen dute biek. Marrazkiak ez ditugu bada *ikerketa-objektutzat*, ariketaz eta ikerlariaz aldentuta; ez gabilta euren *gainean*, *eurengan* eta *eurengandik* baizik.

“Eztia jariakin arina da. Nolabaiteko trinkotasuna du, heltzeko modukoa, baina gero, isilka, atzamarren artean irristatu eta berera bueltatzen da. Ez da soilik forma ematen zaion bezain pronto desegiten, haatik, paperak irauli eta bera da forma eman nahi dion eskuaz jabetzen dena. Esku biziduna, esploratzailea, objektua mendean zuela uste zuena, beragandik erakarria da, kanpoko izanari likatuta. (...) Beraz, gauzak ez dira begiesten ditugun *objektu neutro* hutsak; (...) Objektuekin daukaguna ez da erlazio urruna, horietako bakoitzak gure gorputzean eta bizitzan hitz egiten du, giza ezaugarritz estalita daude, eta alderantziz, guban bizi dira, maite edo gorroto dugun hainbeste jokabideen ikur bezala”<sup>38</sup>.

---

38 MERLEAU-PONTY, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2002, 28. or.



Baltz waltz serieko marrazkia. *Izenburu barik*. 2011. Tinta txinatarra paper gainean. 30 x 21 cm.

Lan hau egin bitartean, prozesu batez hitz egin ahal izateko bere alderdiak bereizi behar izango ditugu batzuetan. Beste batzuetan, ordea, bananduta diruditen alderdiak batuko ditugu. Horietako lehenengoa ikerketa teoriko-praktikoaren definizioa da. Berau saihesten saiatuko gara —teoria eta praktika hitzak ere—, koherenteagoa zaigun *marrazketan* eta *marrazkitik* egindako ikerketaren mesedetan, idatzizko eta marrazturiko aldeekin. Artean eginaz pentsatzen da, pentsatuaz egiten da.

Gentz del Valle de Lersundiren tesia, Consideraciones sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico<sup>39</sup> izan zen master bukaerako lanean aitzindaririk gertukoena. Egileak marrazketaren balioaz galdetzen dio bere buruari “postakademia” deritzon garai honetan, bere praktika anakronikotzat hartu eta diskurtsoa artearen oinarritzat baitu. Plastika, pertzepzioa eta ekintza bezala nabarmenduz, marrazketa oraindik ere baliagarria dela ondorioztatzen du, orain arte izandako bestelako zereginaz, jakina.

Emaitza baino gehiago da marrazketa; bere emaitza, planteamendu eta testuingurutik *banaezina* den esperientzia-prozesu ariketa, hain zuzen. Oraingoan ere lagungarri izan dugu bere tesia, eta horretan agertzen diren zenbait gai gurean ere agertuko dira. Pertzepzio edo *begieste-ekintza* eta irudiaren eraikitzeari lotutako *zarataren* eta *isiltasunaren* ideiak, esaterako —arte inguruan, baina baita publizitatean edo bit informazio-unitatean, eta eskuzkoak zein beste bidezkoak—. Guztien artean *zatikiaren* kontzeptua nabarmentzen da, gure gako nagusienetarikoa izango dena, aurrerago ikusiko dugunez.

Ondoren, eta Gentzena tarteka aipatuz, José María Buyón de Diegoren tesia dago, Dibujo Interno (Un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos) izenpean liburu bezala argitaratua. Horretan ere marrazketa emaitzaz harago doan prozesutzat defendatzen du

---

39 1994an defendituta eta ostean En ausencia del dibujo izenpean argitaratuta —hemen erabilitako bertsioa, hain zuzen—. VALLE DE LERSUNDI, Gentz del. *En ausencia del dibujo. El dibujo y su enseñanza tras la crisis de la Academia*. Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. Leioa, 2001.



Baltz waltz serieko marrazkia. *Izenburu barik*. 2009. Tinta txinatarra paper gainean. 30 x 21 cm.

egileak, “esentzia atzemateko abenturari zuzendutako ekintza multzoa, (...) ezkutuan dagoena eta marrazkilariak bere baitan sumatzen duena azalarazten saiatzen dena”<sup>40</sup>.

Master bukaerako lanean bezala, artean egindako lana abiapuntutzat hartu duten ikerketen falta nabaritu dugu. Orduan topatutako aurrekaririk gertuko eta kidekoena Alberto Rementeriak 1988an defendatutako tesia izan zen, *La agresión en el proceso de la obra (una práctica experimental)*. Tamalez, ordutik ikerketa-ildo antzekoan burututako ikerketak urriak dira, egilearen ikuspegiak indarrean badirau ere; arte ederretan pinturan egindako tesien espezifikotasuna defendatzea eta margolaritza —arte— jakintza bide espezifikotzat azaltzea, arte-ekintzan bertan gakoak dituen, eta bere prozesutan argi nabarmentzen dena.

“Pinturan egin diren ikerketa gehienak Artearen Teoria edo Historiaren esparruan kokatzen dira, eta pintura kanpotik eta a posteriori ikasten aritu dira. Pinturaren praktika teoria eta gogoeta propioak sortzen dituen berariazko jakinbidetzat jotzen badugu, garrantzitsua da arte-fenomenoa barnetik aztertzea. Beste ezaguera-arloek ikasi ezin izango duten ikuspuntutik, euren esperientzia eta parametroak ezberdinak direlako”<sup>41</sup>.

Behin ikerketa prozesu hau hasita, halere, ikuspuntu hau egunera dakarten tesi batzuk defenditu dira, abiapuntu, metodologia eta helburu ezberdinekin badira ere. Gure fakultateko irakasleak diren Erramun Landa eta Iñaki Imazen lanei buruz ari gara, zehazki<sup>42</sup>. Arte-praktika modu ezberdinean erabiltzen da kasu bakoitzean, hezkuntza inguruan ardaztua Imazenean eta euskal imajinarioan sakonduz Landarenean. Horretaz gain, gurearekiko

40 BULLÓN DE DIEGO, José María. *Dibujo Interno. Un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos*. Cultiva Libros. Sevilla, 2010, 201. or.

41 REMENTERIA ALBISTEGUI, Alberto. *La agresión en el proceso de la obra (una práctica experimental)*. Doktore-tesia. EHU-UPV. Leioa, 1988, 2. or.

42 LANDA, Erramun. *Aportaciones al imaginario vasco desde una práctica experimental en la ilustración de libros (Periodo 1981-2007)*. Doktore-tesia, EHU-UPV. Leioa, 2013. IMAZ, Iñaki. *Pintura como proceso de individuación. Caracterización y enseñanza*. Doktore-tesia. EHU-UPV. Leioa, 2014.

alderik handiena iraupenarena da. Kasu bietan ere denbora-tarte luze samarrak hartu dituzte —25 eta 32 urteko ibilbideak, hurrenez hurren—, eta horrek gure ikerketa mugatzeko beharraz are gehiago ohartarazi gaitu —eurenean bosna gako topatzen badituzte, geurean bakarrarekin konformatuko gara—.

Esparru akademikotik bestelako lanen artean eragin handia topatzen dugu zenbait artisten lan plastiko eta idatzizkoetan. Horixe da, gure ustez, artearen gaineko ezaguera-iturririk aberasgarriena; Paul Klee, Pablo Picasso, Vincent Van Gogh eta beste hainbesteren idatziak eta artelanak, jakina. Horien artean denbora eta espazioan gertuko ditudanak nabarmendu ditut, baina.

Margolaritza eta marrazketan, margolari eta Unibertsitateko irakasleak diren Joseba Eskubi eta Luís Candaudapen eragina izan dut. Haien margoak berrikusita, oraingo ikerketaren marraztutako aldean daudenak hautematen ditut. Lehenengoaren serie, errepikapen eta aldaeraren ideia, esaterako, hasieratik islatzen da argi nire marrazkietan .

Bere mihisetan, bodegoi moduko figura-paisaia nahasturak, eraikitze hauskorak, ia ezegonkorak hautematen dira. Naturalean existituko balira, animalia-organoz osatuta leudeke, harategiko erraiez, erabili eta zimurtutako trapuz. Bata bestearen gainean kontu handiz pilatuta edo euren pisua adar eta txotxetan bermatzen, pintura-materia berarekin eta beratik eraikita daude. Pintzelkada ez da ezkututzen, trazuaren aztarna eta irudikatutakoaren zutabea da. Irudia denboran zehar eraikitakoaren emaitza da, pintzelkadaz pintzelkada. Bada, beraz, bere sorreraren erakusgarria, ez materiatik urruna den eraikitzea.

Sorrera hori hondotik hasten da, horizontearen lerroak zati bitan argi eta garbi banatuta; goikoak eta handienak zerua eta airea dakarzkigu gogora; behealdekoa, txikiagoa, zoruari lotzen zaio, azalera mahai batena zein desertu batena izan. Agertoki horretan agertzen zaizkigu figurak, denboran ahaztuta baileuden, prozesu biologiko eta geologikoek higituak.

Prozesu-denboraldi batean izandako aurkakoen arteko bateratzea —zerua/lurra, hondoa/figura, metaketa/higadura...—, gure ikerketan ere gako izan direnak.

Luís Candaudapen pinturan antzeko gakoak ditugu, baina modu ezberdinean. Seriea, errepikapena eta aldaeraren lana ere iradokitzen dute, sortu diren bezala, multzoka edo sortaka ikusita nabarmenagoak. Tamaina eta konposaketan baino, kolorean, motiboetan eta lantzeko moduan sortzen da errepikapena. Jokabide hori *collagearekin* dago lotuta, ebaki eta itsasteko ariketa beraz —inkoherentzia eta gatazkatik abiatutako eraikitze-konposatze ariketa harmonikoa—.

Pintura denboran zabalduetako prozesua da oraingoan ere, geruzaz geruza bere sorrera erakutsiz, honakoa askoz bihurriagoa da eta irakurketa arriskutsuagoak iradokitzen ditu. Izan ere, hainbat espazio eta motibo, kontrajarriak askotan, azaltzen dituzte pintura geruzok; aipamenak bi zein hiru dimentsioei, figuratibo edo abstraktuagoak, posta txartela, naturaletiko apuntea edo pintura paletaz irristatu izanari dagozkion irudiak, guztiak batera mihise berean. Testura eta argilunaren lantze modu hori, mozketak eta *collage* ideiak bezala —zatia, berriro ere—, lan honetan zehar ere agertuko dira.

Candaudapek idazteko ohitura du, *pinturatik* idaztekoa gainera; horregatik zait oso lagungarri bere kezkekin bat egiteko, mihisean ez baitira ikusgai lehenengo begiratuan. Egungo testuinguruak denbora geldoaren artistoi —pintura, marrazki, eskultura egileoi— aurkezten dizkigun gorabehera deserosoak —testuinguru atalean aipatuta— agertu eta zaurian piko egiteko eragozpenik ez duten gogoetak ditugu. Autokonplazentzian erori eta gure burua engainatu barik, testuinguruan errotuta, baino ezingo ditugu auzi horiek ulertu.

Hauetaz gain, ikerketan zehar beste artisten idatziekin topatu gara, ez soilik margolarienak —David Hockney edo Pablo Palazuelo—, Richard Serra, Juhanni Pallasmaa edo Iannis Xenakis bezalako eskultore eta arkitektoenekin ere. Bide berean, orain ezinbestekotzat





Joseba Eskubiren sei koadro. *Izenburu barik*. Olio mihise gainean. Ezkerretik eskumara eta goitik behera: 46 x 38 cm (2012); 73 x 92 cm (2012); 50 x 61 cm (2012); 65 x 81 cm (2012); 92 x 73 cm (2013); 92 x 81 cm (2013).

Hurrengo orrialdean Luís Candaudapen bi koadro. *Himmelweg (canción de Treblinka)*. 2011. Olio mihise gainean. 165 x 192 cm. *Anastasis (caída de la fortaleza veneciana)*. 2009. Olio mihise gainean. 125 x 175 cm.



ditugun beste diziplinetakoak aurkituz joan gara, Lewis Mumford edo José Antonio Marina kasu. Horiei aurretik erabili izandako egileak gehitu behar zaizkio; eurengana jo dugu berriro ere —Paul Virilio, John Briggs, Theodore Roszak—, eta kasu batzuetan ezagutzen ez genituen lanetan sakontzeko aprobe txatu —Neil Postman, Régis Debray—. Guztien artean, lan honetan duten garrantziagatik, David Bohm eta antzinako filosofo taoisten idatziak nabarmentzen ditugu.

## Bidaia

Gai konkreturik gabe denbora muga jakin batean tintaz egindako ikerlana. Material batekiko afinitateaz gain, gauzak egiteko modu batekikoa gordetzen du honek; austeritatearekiko gogoa eta arazoa erailtzen den kolore kopuru edo teknikan baino, hauek erabiltzeko moduan —ikuspegiari, jarrerari— dagoelako sineste osoa. Beti mendi bera igotzea bezalakoa litzateke. Aspertzeko aukerarik gabe. Bidaia beti ezberdina.

Egungo gizartean, eta bereziki artean, *berria* —originala, irudimentsua— izateko itxurazko behararekin kontrastatzen duen ideia; Hans Daucherren esanetan Ilustrazioan hasitako joera, jenioa ohiz kanpoko eta bakanaren haragitzetat sustatu zuena; indibidualizazioari —*originaltasunari*— gurtza jende xehearen —*hutsalkeriaren*— aurkakotasunean. Orduetik “berritasun maila balio artistiko bilakatu da”, modaren arabera aldatu eta publizitatea eta bere estrategiekin bat egiten duena, bitxia izatearren zentzugabeko mailara ailegatzeko modukoa<sup>43</sup>.

“Gaztea zenean Lao-Tzuk bidaiak atsegin zituen. Hu-Ch’eng Tzu jakintsuak zera esan zion: «Zergatik atsegin duzu horren beste bidaiatzea?». «Niretzat» zioen Lao-Tzuk «bidaiaren plazera aldaeraren kontenplazioan datza. Batzuek bidaiatu eta begi parean dutena baino ez dute ikusten; neuk bidaiatzerakoan aldaketaren etengabeko fenomeno

43 DAUCHER, Hans. *Visión artística y visión racionalizada*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978, 172. or.

begiesten dut». Honakoa erantzun zion besteak: «Zure bidaiak besteenengandik benetan horren ezberdinak ote diren galdetzen diot nire buruari. Zerbait dakusagun bakoitzean, aldatzen ari den zerbait kontenplazten dugu; eta gehienetan, aldatzen ari den horri ikusterakoan ez gara geure aldaketaz ohartzen. Bidatzeko horrenbeste kontu hartzen dutenek ez dute gogoan aldaketak ikusteko artea geldirik egoteko artea ere badela. Begirada bere buruari zuzentzen dion bidaiariak bilatzen duen guztia topatu dezake bere baitan. Horixe da bidaiaren forma perfektuena; bestea, egia esan, aldatu eta aldaerari so egiteko oso modu mugatua da».

Ordura arte bidaiaren benetako esangura ezagutzen ez zuela sinetsita, irteteari utzi zion Lao-Tzuk. Denbora batera Hu-Ch'eng Tzuk bisitatu zuen: «Orain bai, bilakatu zaitzke benetako bidaiaria! Bidaiari handiak ez daki nora doan; benetan kontenplazten duenak ez daki zer dakusan. Bere bidaiek ez dute sorkuntzaren alde batera eta gero bestera eramaten; bere begiek ez dute objektu bati eta gero besteari so egiten; guztia batera dakusa. Horri deritzot nik kontenplazioa»<sup>44</sup>.

---

44 PAZ, Octavio. *Chuang-Tzu*. Editorial Siruela. Madrid, 1997, 43. or.

# Zalantza-hasiera

## Irabazteko beharra

“Arkulariak saririk espero gabe tiro egiten duenean

Berak du trebetasun osoa

Letoizko belarri batengatik tiro egiten duenean

Jadanik dago urduri

Urrezko sari batengatik jardunez gero

Itsu bihurtzen da

Edo bi jomuga dakusa

Zoratu egiten da!

Bere trebetasuna ez da aldatu,

baina sariak zatikatzen du. Inporta zaio.

Irabaztean du gogoia

Eta ez tiro egitean

Eta irabazteko beharrak

boterez husten du”<sup>45</sup>.

---

45 MERTON, Thomas. *The way of Chuang Tzu*. New Directions. New York, 1969, 107. or.

Arkulariak bere dohainak garatu ahal izateko jarrerak duen garrantziaz hitz egiten digu Chuang Tzuk. Saririk espero gabe tiro egiten duenean, bete-betean ekiten dio ekintzari. Egoera erdi-kontzientean dagoela esan genezake, Fukuokak “no-mente” deritzon pentsamendu arrazionalik ezan agian —“banakako eta kanpoaldeko munduen arteko berezitasunik eza deskribatzen duen termino budista”<sup>46</sup>—. Sari edo jomuga argiegiak baldintzatuta, bere arreta piztu egiten da, baina paradoxikoki lausotu ere, tiro egitean betean kontzentratu ezinean. Antzeko zerbait diosku Antonio Marinak adimenari buruz hitz egiterakoan; saskiratzeko egin behar duena esplizituki pentsatuz gero, saskibaloj jokalariek ez du inoiz pilota arotik sartzerik lortuko. “Pertzepzio-eskemek nolabaiteko zentzuzko automatismoaz funtzionatu behar dute”<sup>47</sup>.

Olerkia oso adierazgarria da ikerketa hasierako nire egoera deskribatzeko. Master bukaerakoan ez bezala, lan honetan marraztea ikerketaren alde kontzientea izateak hasierako urtebeteko marraztu gabeko *paralisia* eragin zidan, “lehendabizi mugitzen zuen hanka zein ote zen galdetu zioten milazango famatu” horri gertatu zitzaion bezala<sup>48</sup>. Marrazketa ez zen guztiz baztertu, eta 2012ko irailetik 2013ko irailera bost koaderno bete eta bi komiki ere argitaratu nituen, baina osterantzean ikerketaren gai nagusizat neuzkan sorkuntza artistiko eta pertzepzioari buruzko liburuak irakurri besterik ez nuen egin, horietan ikerketa aurrera eramateko baliozko estrategiak ere topatzeko itxaropenez.

Orduan ez zitzaidan iruditzen edozein marrazki edo ikuspegi ikerketaren pizgarri izateko gauza zenik. Marrazketa hasieratik gai batek zuzendua izan behar zuela pentsatzen nuen, eta ez edonolakoa gainera, bizpahiru urtez aspertu gabe lantzeko modukoa baizik. Ez zen hori, baina, konbentzitzen ninduen ideia. Ordurako nire lan egiteko eta —aurreko atalean komentatutako— sorkuntza ulertzeko moduarekiko bateraezina zirudien. Arkulariaren

46 FUKUOKA, Masanobu. *La revolución en una brizna de paja. Una introducción a la agricultura natural*. Ediciones EcoHabitar. Teruel, 2011, 118. or.

47 MARINA, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2000, 91. or.

48 DAUCHER, Hans. *Visión artística y visión racionalizada*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978, 143. or.

irabazteko beharra, sortzaile izateko beharra zen niretzako. Tesiak errespetu handiegia ematen zidan.

Arte-sorkuntzak eta ikerketa akademikoak bi jomuga ziruditen, edo bata bestearen mesedera zegoela. Chuang Tzuren metaforan bezala, begi parean nituen gakoak ez ikustera arte itsutu ninduen horrek. Horietako lehendabizikoa hamaika urtez nekarren marraztu eta margotzeko moduan zetzan. Berriki egindako master bukaerako lanean *marrazte hutsagatik marraztea* bezala deskribatu nuena.

“Marrazten hasi behar duzu marraztu nahi duzuna jakiteko”<sup>49</sup>.

Lan beraren ondorioen atalean, aurrekoarekin estuki lotuta dagoen bigarren gakoa zegoen, Theodore Roszakaren esan batean, hain zuzen ere:

“Pentsatzeko artea, adimenak bere buruari proposatzen duena baino harago, aurreikus dezakeena baino harago, sortzeko duen gaitasun ikaragarrian datza”<sup>50</sup>.

Juhanni Pallasmaa arkitekto finlandiarrek azpimarratzen duen adimenaren ziurgabetasunaren balio bera da:

“Proiektua alde zurretik ezagutzen ez den zerbaiten bilatzea da. (...) Idazketa zein marrazketan, testua eta irudia aurretiaz pentsatutako asmo, xede edo bide baten zentzuaz emantzipatu behar dira. (...) Benetako bat-egite sortzaileak edozein teoriak planteatu dezakeena baino gehiago lortzen du beti”<sup>51</sup>.

49 PICASSO. *Picasso. Trazos y dichos*. Ediciones B. Barcelona, 1997, 29. or.

50 ROSZAK, Theodore. *El culto a la información. El folclore de los ordenadores y el verdadero arte de pensar*. Editorial Crítica. Barcelona, 1988, 267. or .

51 PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2012, 124. or.

### **Ikuspuntua: espazioa, kokapena eta distantzia**

“Distantziaren aldaketak dakarren objektuen itxuraldatzeari «norbere urrats bakoitzarekiko forma aldaketa» deritzo figuratiboki. Mendiaren aurrealdeko ikuspegiak itxura bat eskaintzen du; alboko ikuspegiak beste bat; atzealdeko ikuspegiak beste bat ere. Begiratzen dugun aldearen arabera mendia ikuspegi aldakorra, «begiratzen denaren arabera mendia forma ezberdinak» bezala deskribatzen da. Honela, mendi bakar batek milaka itxura du bere baitan”. Kuo Hsi<sup>52</sup>.

“Izan ere, teoria bat objektu baten ikuspuntu jakin batetik bistarekin konparatu daiteke. Ikuspegi bakoitzak objektuaren nolabaiteko itxura ematen digu soilik. Objektu osoa ez da inolako ikuspegitik hautematen, bista guztietan erakusten den errealitate singular bat bezala baino ez da inplizituki antzeman. Gure teoriak ere modu honetan funtzionatzen dutela sakonki ulertzen dugunean, ez gara eroriko errealitatea zati bananduz osaturik balego bezala ikusteko eta bertan jarduteko akatsean, zeina gure teoriak «errealitatearen zuzeneko deskribapenak» bezala hartzean gure pentsamendu eta irudimenean agertzen den moduari dagokion”. David Bohm<sup>53</sup>.

2013ko azaroan fakultatean lan egiteko gela bat eskaini zidatenean, aurreko urtean marraztean izan nuen blokeoa apurtzen hasi zen. Orduetik 2014ko uztailean, fakultatearen ordutegi zabalak —8.00etatik 20.00etara— eta marraztu eta emaitzak ikusi ahal izateko erraztasuna eskaintzen zituen espazioa izan nuen eskuragarri. 1,18 x 2,38 metroko mahai batean hasi nintzen lanean, aulki batean jesarrita. Egun gutxira espazioa berrantolatu eta pareko 3,5 x 8 metroko horma hustea erabaki nuen. Modu horretan, marrazkiak eskegi eta tailer giroa sortzeko aukera nuen —zirriborro edota formulaz jositako asmatzaleen edo zientzialarien laborategietako horma eta arbela tipikoek osatzen zutenaren modukoa—.

---

52 Kuo Hsi. *Ensayo sobre pintura paisajística*. In RACIONERO, Luís. *Textos de estética taoísta. Selección y prólogo de Luís Racionero*. Barral editores. Barcelona, 1974, 67. or.

53 BOHM, David. *La totalidad y el orden implicado*. Editorial Kairós. Barcelona, 2008, 28. or.



Kuo Hsik dioen bezala, ikuspuntua oinarrizkoa da forma eta pertzepzioaren aldaketetan; espazioarekiko pertzepzio eta kontzientzia gure kokapenaren arabera dira. Marrazterakoan arreta norabide ezberdinetara zuzentzen da; darabilgun euskarrira —zutunik, besoa luzatuta, ukondoa mahai gainean jarrita, sudurra paperari itsatsita edo begiak estalita, eta abar— eta behatu eta irudikatu nahi dugun horretara —naturaletik aritzekotan, behintzat—. Badago gutxienez hirugarren ikuspuntu bat, artistak pentsatu edo aurreikusi beharreko ikusle imajinarioarena, hain zuzen. Kapera Sixtinoko freskoak edo Michelangeloren David artelana balizko ikusle baten kokapena kontuan hartu eta interesatzen zaizkien proportzioak gordetzeko formak *deformatzen* dituzten burutzeak lirateke; Stonenhengek zorutik jarduten/pentsatzen duela ematen du, lurtar —ez zerutar— logika edo ikuspuntuaren jabe izanda, grabitatearen bidez pisua duena zeruarekin konektatuz; bere burua goienetik ikusteko irudikatzen duela edo goienak, hain zuzen, ikusi eta ordenatzeko sortua dela.

David Bohmen aburuz, fisikaren teoria orokorren garapenak erakusten digu zientzian gauza bera gertatzen dela. Izan ere, ingurumena gureganatzeko hein batean beharrezkoa bada ere —batez ere praktikoak, teknikoak eta funtzionalak diren ekintzetan—, zatikatzea arazo bihurtzen da hartaz kontziente ez garenean eta gure bizimodu orokorrari aplikatzen diogunean —geure buruari, gizarteari, diziplinari, jakintzei...—. Zatikatu gure ikuskera horretaz kontziente izateak ez luke zati edo ikuspuntu ezberdin horiek bateratzea helburu, errealitate bakar bat begiratzeko modu ezberdinak bezala aitortzea baizik; begiratzen den moduaren arabera uhina ala partikula gisa arituko da atomoa, teoria kuantikoak dioen bezala. “Gutxi definitutako lainotzat hartzea litzateke hoberena, bere inguru osoaren arabera, begiratzen dion tresna barne. Ondorioz ezin zaio luzaro eutsi behatzaile eta behatuaren arteko banaketari (...). Aitzitik, biak, behatzaile eta behatua, zatitu ezin den eta analizatu ezin den erabateko errealitatearen alde elkarlotuak eta azalaraziak dira”<sup>54</sup>.

---

54 *Ibidem*, 30. or.

Ikertzea apaltasun egintza da, nolabaiteko ezjakintasunaren aitortzea, eta berau sakonago ezagutzeko lan egiteko alde aurretiko jarrera erakusten duena. Hobe da ezjakina onartzea benetan ez dakizuna jakiteaz etsia egotea baino. “Ezjakina onartzea onura handia da. Ezagutza ukatzea gaitza da” diosku Lao Tsek<sup>55</sup>. “Nork bere burua tentela dela aitortzea bada oso tentela ez izatea berez; nork bere orientaziorik eza aitortzeak erakusten du orientaziorik eza hain handia ez dela. Orientazio eza handia duenak ez du bere orientazio ezaren kontzientziarik. Ezjakin handiak ez du bere ezjakinaren kontzientziarik”. Horixe diosku Chuang Tzuk<sup>56</sup>.

Orekaz ari gara, ezagutzen ez denean sakontzeko jadanik dakigunetik abiatzen baikara —jakintzagai, egiteko modu... batzuen esperientziatik edo transmisiotik—. Zientziak eta arteak eskaintzen dutena mugagabeko fenomenoaren tartearen, esperientziaren, irakurketak dira. Apaltasuna ez datza, hortaz, nolabaiteko ezjakinaren aitortpenean, ezagutzeko gure ahalmena mugatua ere onartzean baizik —are gehiago, gaur egun bezala, informazio bolumena eta berau barneratzeko denbora modu alderantziz proportzionalean hazten direnean—. Hemendik aurrera bi bide nagusi zabaltzen zaizkigu: galduta gaudela onartzea, edo galdurik egon eta ez onartzea. Gure hausnarketari objektibotasun falta lepora dakioke. Horri neutraltasuna eta zehaztasun zientifikoa lotu ohi zaizkio. Aukera berberak, berriz ere: neutralak ez garela onartzea, edo neutralak izan gabe jarraitzea baina onartu gabe ez.

“Oroimenarekin ikusten dugu. Nire memoria eta zurea ezberdinak dira, biok paisaia beraren aurrean egonda ere ez dugu gauza bera ikusiko. Banako bakoitzak hainbat oroitzapen gordetzen du eta horrek elementu baldintzatzaileak dakartza. Eragina izango du leku horretan aurretik egon izanak, edo berau modu batera edo bestera ezagutzeak. Inoiz ez dago ikuskera objektiborik, sekula ez”<sup>57</sup>.

55 LAO TSE. *Tao te ching*. RBA libros. Barcelona, 2007, 181. or.

56 CHUANG-TZU. *Obra completa*. Ediciones Cort. Palma de Mallorca, 2005, 122. or.

57 David Hockney in GAYFORD, Martin. *David Hockney. El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford*. La Fábrica editorial. Madrid, 2011, 101. or.

Ezagupena ezin da objektiboa izan, subjekturik gabe ez baita existitzen. Inguruak kutsatuta dago; gure muga fisiko eta kulturalen arabera ezagutzen dugu. Harrokeria handigorik ez, beraz, norberetik ateratzea eta ikuskera garbi eta neutrala nahi izatearena baino —planteamenduaren atala saiatzen da abiapuntu hori, gure kokapena eta jakintza arloa ulertzeko modua, hain zuzen, ahalik eta garbien erakusten—.

“Barnekoa eta subjektiboa izateagatik gizakiaren izanaren egitate nagusia baztertzea faltsutzerik handiena da; gizakiaren erdi erabakigarriena alde batera uzten duen faltsutzea. Aurretiko jario subjektibo hau barik, irudi, amets, gorputzaren bulkada, eratze-ideia, proiektu eta asmakizunen —eta batez ere handituz doan hizkuntzaren argitasunean— multzo gorabeheratsuan bizi dugun bezala, giza-esperientziarako eskuragarria den mundua ezin da deskribatu eta arrazoiaren arabera ulertu”<sup>58</sup>.

Arrazoi horretxegatik ere, ezaguera ezin da hertsiki subjektiboa izan, berau gainditzen duen elkarrizketaren partaide baita. Gizakiok memoriatik abiatuta pentsatu, hauteman, ekin eta ezagutzen dugu, diosku Marinak<sup>59</sup>. Oroimen hori ez da inolako subjektuari mugatzen, harago doa, milaka miloi urtez gizakiak eta naturak berak metatutako jakinduria barnean hartu arte —tesiarene lana, bere aldetik, lotura horietan sakontzea da—.

Lewis Mumfordek dioskunez, Descartesen “pentsatzen dut, beraz, banaiz” esaerak jasotako ondare horren ahanzturaren sintoma da, hainbat lagunen esperientziaren ondorio eta “bere arbasoak gizaki kontziente bilakatzeko behar izandako miloi urteen ondorio”. Jakinduria geruzaz-geruza metatu eta higitzen da, *memoria* deritzoguna eratuz. Higidura eta metaketa geologiari dagozkion kontzeptuak dira, ezin gogorragoak izanda ere, aldatzen diren arroka eta mendiei. Horiek bezala, oroimena ere etengabe aldatuz doan paisaia aktiboa da, bizia.

58 MUMFORD, Lewis. *El pentágono del poder. El mito de la máquina (dos)*. Pepitas de calabaza editorial. Logroño, 2011, 124. or.

59 MARINA, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2000, 128. or.

“Iragan hori barik euren pentsamenduaren une bateko esperientzia deskribaezina litzateke; areago, esanezina”<sup>60</sup>.

“Pertzepzioa, oroimena eta irudimena etengabeko elkarreraginean daude; presentziaren nagusitasuna memoria eta fantasia irudiekin bat egiten du”<sup>61</sup>.

### **Empatia: zalantza, denbora eta eskala**

“Erabilgarria ez denaren balioa ezagutzen dutenek baino ezin dute erabilgarria denaz hitz egin”<sup>62</sup>.

Ezagutza orori erabilgarri eta eraginkorra izatea exijitzen zaio, behin eta berriro, eta gero eta maiztasun handiagoz. Hau ez da asmo berria, jakina; naturan ematen den jarduera ororekin bat datorrela ere esan genezake. Erabilgarritasun eta eraginkortasunaren ideiak ulertzeko moduan dago koska, berriz ere.

Nahitakoak izan hala ez, etengabe gure ekintzen bidez moldatzen dugu geure burua gizakiok; nahi gabe izanda ere interakzio horiek naturaren ordenarekin sinkronizatu eta *erabilgarriak* izaten bukatzen dute. Argi/bero eta iluntasun zikloak, urtaroak, klimak... moldatzen dituzte gure portaerak.

---

60 MUMFORD, Lewis. *El pentágono del poder. El mito de la máquina (dos)*. Pepitas de calabaza editorial. Logroño, 2011, 132. or. Zentzu berean diosku Guattarik: “Subjektua ez da agerikoa; pentsatzea ez da nahikoa izateko, Descartsek zioen bezala, kontzientziatik at existitzeko hamaika forma baitago, pentsatzeak bere burua atzematen tematzen denean, ziba zoroa balitz biraka jartzen den bitartean, kontinenteen azpian jitoan doazen plaka tektonikoak bezalakoak diren existentziaren benetako Lurralderik ulertu gabe. Subjektuaz baino, bakoitzak bere kabuz lan egiten duten *subjektibazio osagaiak* hitz egitea komeni litzaziguke. Honek norbanakoa eta subjektibotasunaren arteko erlazioa berraztertzeraz eramango gintuzke eta, lehenik behin, kontzeptu horiek garbi bereiztera. Subjektibizatze-bektore horiek ez dira nahitaez norbanakoarengandik pasatzen; giza-taldeak, multzo sozio-ekonomikoak, makina informatikoak, eta abarrekiko *terminal* kokapenean daude benetan. Horrela barnekotasuna elkarrekiko nolabait autonomoak —eta behar izanez gero diskordanteak— diren osagai anitzen elkargunean ezartzen da”. GUATTARI, Félix. *Las tres ecologías*. Editorial Pre-Textos. Valencia, 2000, 21. or.

61 PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2006, 68. or.

62 Chuang Tzu in PAZ, Octavio. *Chuang-Tzu*. Editorial Siruela. Madrid, 1997, 25. or.

Sarritan harritzen gara animalien jokaeretan logika koherente eta eraginkorrek topatzerakoan. Hasiera batean, gatazkak ematen dutenak ere, elikagai eskasia edo harrapakarien erasoan aurrean bizirik dirauten kumeen portzentaje txikia kasu, baliagarriak izaten dira ekosistemak erregulatzeko. Eta horrela jarrai genezake planeta eta unibertso eskalara arte.

Ikuspuntu honek arazo bat dakar: ez du kontuan hartzen *praktiko* eta *erabilgarri* kontzeptuak erabiltzen ditugula gizakion xede *kontzienteei* erreferentzia egiteko. Animalez gabiltzanean, instintu eta jokaera programatuaz, eta erraz programagarriaz, ari gara, gizakiok geure helburuak asmatu eta aldarrikatzeagatik nabarmentzen garen bitartean<sup>63</sup>.

Horrela uler daiteke, esaterako, Pauloven txakurraren esperimientua, edo gizakiok sortutako gailu elektromagnetikoen eraginez orientazioa galtzen duten hegazti eta arrainen ezbeharrak. Kasu bietan ere, animaliak aurrez zehaztutako jokabidearen preso direla ematen du, zeina, arrazoia edozein dela, zeharo aldatu den estimulu bati erantzun bera ematen baitio. Sarritan, aurrerago ikusiko dugun bezala, gizakiok ez gara askoz ezberdinagoak —aurreikusiak eta manipulatuak izateko errazak, edo gure ekintzekiko inkontzienteak —.

Asmoaren arabera hartzen ditugu aintzat erabilgarritasuna, praktikotasuna eta eraginkortasuna. Ekintza oro bere xedeaz harago doala ahazten dugu baina. Hobe beharreko konponbideak ezusteko ondorio negatiboak izan ditzake. Pestizidaren erabilera erabilgarria izan ahal zaigu gure helburua aurtengo uztari begira. Arduratzen gaituena, ordea, aurtengoa baino, hurrengo urteetakoa eta bere kalitatea bada —“nekazaritzan ez dago lurraren hobekuntzarena baino bide aproposagorik” dio Fukuokak<sup>64</sup>, “nekazaritza naturalaren helburu nagusia ez da landareak lantzea, gizakiaren perfektasunarena baizik”<sup>65</sup>—, eraginkorra dena kaltegarri bilaka daiteke, “onaren gaintetik dagoena maiz txarra baino txarragoa dela” gogora ekarriz<sup>66</sup>.

63 MARINA, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2000, 18. or.

64 FUKUOKA, Masanobu. *La revolución de una brizna de paja. Una introducción a la agricultura natural*. Ediciones EcoHabitar. Teruel, 2011, 72. or.

65 *Ibidem*, 111. or.

66 SUN TZU. *El arte de la guerra. Los trece artículos*. José J. de Olañeta editor. Palma de Mallorca, 2010, 33. or.

Ezer *zerbaiterako* egiteak ekintza horren gorabeheraz kontziente izatea lekarke, elkarreragin mugagabeko ingurune konplexuan gauden izaki mugatutzat partzialki baino ezin duguna egin. Ezinbestekoa da hori gogoraraztea eraginkortasunaz aritzerakoan. David Bohmek dioskun bezala, gertatzen den une eta testuinguru zehatzean duen eraginaren arabera jotzen dugu gertaera bat nabarmentzat edo hutsaltzat. Etengabe aldatzen denez, testuinguruak iritzi hori baieztatu edo ezeztatu dezake, edo pertzepzio argia ez izateko bezain konplexu izan. “Honek gehiago ikasi behar dela esan nahi du, eta konponbidea, egotekotan, egoera jariakorrean dagoela. Horrela, nabarmentasuna edo hutsaltasuna aipatzerakoan, elkarren aurkako bereizketa aldaezin eta behin betikoa ez dela ulertu behar da, beti aldakorra den pertzepzioaren espresioa baizik<sup>67</sup>. Logika honek ahazteko joera dugun gako bi dakar: denbora eta eskala. Ezagumenak, beraz, espazioa eta denboran berehalakoa eta albokoa dagoenetik harago bilatu behar ditu loturak, ekintza orok erantzukizuna baitu.

Gaur egun ohikoa dugu ekintzak esperientziaren alde kuantitatibo eta zatitakoen arabera neurtzea: diru kopurua, zenbakia espediente akademikoan, postua unibertsitate *bikainen* rankingean, denbora laburrenean egindako lana... Joera hau zilegi eta beharrezkoa izan daiteke neurri batean, beste asko bezala, baina bere burua objektibotzat aldarrikatzeko hutsegitea egiteko joera du, berau ere ikuspuntu bat, irakurketa bat, dela ahaztuz. Lan egin, neurtu eta balioesteko modu hori diziplina batzuetarako —zientzia positiboak kasu— beste batzuetarako —hots, filosofia eta artea modukoak— baino aproposagoa ohi da, berean eragiten baitzaie, jakintza kuantitatiboa ez badarabilte ere.

Artean darabiltzagun tresnak subjektibotzat hartu ohi dira —gutxiespen zentzuan, apetatsuak, zorizkoak— eta hein batean ezin ukituzkoak —objektu barik existitu ez, baina hartaz harago baitoaz—. “Arte produktu, prozesu eta esperientzien bereizgarria da baliabidearen materialtasunean eta materialtasunaren bidez, materialtasuna transzenditzen

---

67 BOHM, David. *La totalidad y el orden implicado*. Editorial Kairós. Barcelona, 2008, 62. or.

duen zerbait aurkeztea”<sup>68</sup>. Horrela bada ere, jakintza eta metodo zientifikoaren aurrean zurrizko ahaleaginean, antza, ukigai eta kuantitaboak diren aldeetan (estatistikoak, sasi-entziklopedikoak...) jartzen da interesa.

“Bere sorrera eta asmoak direla eta, maila ezberdinaren parte dira artearen esanahiak eta zientzia eta teknikaren esanahi eragileak; ez dira kanpoko bide eta ondorioekin erlazionatzen, barneko eraldatzeekin baizik, eta bihurtze horiek eragin ezean, artelana azalekoa eta hila da. Gizakiaren gailu-teknikoek beste izaki bizidunen ekintza organikoetan dute paralelotasuna: erleek ingeniari-tza-printzipioen arabera eraikitzen dituzte erlauntzak, aingirak goi tentsio deskargak eragin ditzake, saguzarrak gizakiak baino askoz lehenago garatu zuen gaueko hegaldirako bere radar modua. Baina arteak gizatasunaren behar espezifikoak irudikatzen du, eta gizakiak soilik duen ezaugarrian datza: sinbolismorako gaitasuna”<sup>69</sup>.

Artea *praktikoa* izateko beharrezkotzat jotzen da enpresa munduan aplikagarria izatea edo arte-merkatuan parte hartzea arrakastatsua izateko. Ildo berean, teknologia berriak erabiltzen —ezen ez garatzen— saiatzeko da praktikotasuna berehalakotzat eta egungotzat duen artearen zeregin nagusietako bat.

Eskakizun horiek ez dira, haatik, nahitaez kanpoaldetik inposatutakoak, artistak eurak baitira askotan euren lanaren zentzu *erabilgarri eta praktikoa* tematzen direnak. Artelanaren balio politikoa azpimarratzeko joera dago, adibidez, aktibismo politikoa, espiritu kritikoa eta gizartearekin konprometitua moduan; kontrastatuz bere baitara bildua, autoatsegina eta inguruarekiko urruna den bestelako artearekin. Horri deritzo Donald Kuspitek artista bir-hezitzailea, munduarekiko harreman kritikoa kokatuz, munduaren salbazioa artearen bidez promesten duena<sup>70</sup>.

68 BORGGDROFF, Henk. *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of Arts, 2010. Interneteko artikulua. [http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698\\_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc](http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc) (2017/05/24), 19. or.

69 MUMFORD, Lewis. *Arte y técnica*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1968, 21. or.

70 KUSPIT, Donald. *El artista suficientemente bueno. Más allá del artista de vanguardia*. Creación. Estética y Teoría de las Artes aldizkarian, 5. alea. Instituto de Estética y Teoría de las Artes. Madrid, 1992, 37. or.

Zentzu honetan artistak arrazoibidea erabili behar du bere lana eta asmoak esplikatzeko, nahiz eta modu trakets eta kriptikoan egin —nork daki bere lan fisikoaren baldartasuna eta ahulezia, hain zuzen, kamuflatzeko ote den—. Arte-sistemak arrazoibidea azpimarratzen du, zilegizko pentsaera ororen oinarritzat ulertzen baitu, ez bakarrik artelanarena. Kuspitek dioen “justifikazioaren arte-jargoia” sortzen da orduan<sup>71</sup>.

Baina kasu horietan artelanak, esplizituki, gizarte, moral eta politika mailan bere burua urratzaitzat aldarrikatzen badu ere, ez hori da proposatzen dena jakina, arrazoibidea ezinbesteko jotzen duenez gero, artelanak berak agerian uzten baitu ez dela ulergarria edo barneragarria. Horrenbeste kritikatzten duen hori bilakatzen da artea orduan, elitista eta *persona arruntengandik* urruna, hautatutako gutxi batzuentzako soilik hautemangarria, sentiberatasun edo entelegu bereziaren jabeak edo, besterik gabe, diru nahikoa dutenak berau merkantziatzat erabiltzeko —berau eginez, erakutsiz, salduz, erosiz, sustatuz, berari buruz idatziz...—.

Diskurtsoa erabiltzerako orduan, arte mota honek ez du eragozpenik edozein gai erabiltzeko —gizarte edo politika kutsukoa ahal izanez gero— bere onuraren arabera eta beraren gaineko ezagutza gorabehera, pentsaera honen berezko eskrupulu ezaren erakusgarri garbia, azken finean.

“Hizkuntza eta objektuaren arteko interakzioa erreferentzia joko batean post-artearen araua da. (...) merkaturatze ideologikoa: programa politiko baten salmenta edo, sinpleago, bogan dauden arazo politikoena. (...) informazioa ez da eraldatzen, modu nahiko konbentzionalean, sinplistan ere, manipulatzten baizik. Ez dago gertaeraren inolako ulertzerik, gertatu zenaren kausaren inolako ulertzerik, gertatu zenaren egitatetik harago. (...)«Adierazpena» al da instalazioa bera? Ez. Giza-egoera bati buruzko informazio digerigaitza da. Informazio zaharkitua gainera: bere egunerokotasuna galdutako

---

71 KUSPIT, Donald. *El fin del arte*. Ediciones Akal. Madrid, 2006, 72. or.



informazioa, irudikatzen duen gaia egunerokoa izaten jarraitzen duela ere. Gehiago sakonduz, giza-informazioa arte gisa merkaturatzea da. Eta are gehiago sakonduz, beste pertsonen sufrimendua arte gisa merkaturatzea da”<sup>72</sup>.

Arte sistemaren (merkatua, galeriak, kritikoak...) zilegitasuna aginpide nahikoa da tratatzen duen gaiekiko edozein exigentzia salbuesteko, azken finean beraren parte izateko ez baita beharrezkoa aurretiko ezagupenik —*artean ez dago inolako araurik*—, hortaz guztiak daude gonbidatuta. Damien Hirst edo Jeff Koonsen kasuak —azken horren hastapenetan Arte Modernuaren Museoan harpidetza saltzailatzat eta Wall Streeteko burtsan broker moduan bost urtez lanean, arte merkatuaren funtzionamendua erabat ulertu eta bertan arrakasta izateko ikasi omen zuena— honen erakusgarri dira<sup>73</sup>.

## Modulua

Behin lantokia prest, pintzela hartu, tintan busti eta DIN A4 tamainako koadernoaren orriak zikintzen hasi nintzen, aurreko urteetan egin bezala. Lan erritmoak orrialde solteak erabiltzera eraman ninduen laster —eta tesia bukatu arte—; espazioa bera izanda, koaderno eramangarria ez zen jada ezinbestekoa. Itxuraz txikikeria dirudien hau ikerketa-prozesu osoaren pizgarria izan zen epe luzera.

Formula erraza zen: pintzela, tinta txinatarra eta papera; aurretik gaia edo emaitza pentsatu gabe. Marraztean grafia eta marka ezberdinak bilatzen nituen, idazkerarekin lotuak batzuetan;

72 KUSPIT, Donald. *El fin del arte*. Ediciones Akal. Madrid, 2006, 73. or.

“Input aldizkariaren 4.en zenbakian, Dora García erantzun sintomatologikoa ematen zuen Juan José Santosek Marxen *Das Kapital* Veneziako Bienalean *irakurtzeagatik* mantra bihurtuko ote den galdetu zionean: «Aitortu behar dut —dio itzul inguruka ibili barik, zeinekin eta Finnegan Wakearekin obsesionatua dagoen sortzailea— ez dudala irakurri. Baina badakit zeri buruzkoa den». Lurrunketa marxista eta irakurketa baldintza ez-beharrekoaren aitortpen izugarria. Nahikoa dugu erritu-errezitatzailarekin”. CASTRO-FLÓREZ, Fernando. *Estética a golpe de like. Post-comentarios intempestivos sobre la cultura actual [sin notas a pie de página]*. NewCastle Ediciones. Murcia, 2016, 74. or.

73 THOMPSON, Don. *El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. Editorial Planeta /Ariel. Barcelona, 2010, 99. or.

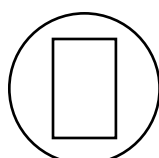
irudiak iradokitzea eta konexio agerikoak edo argiegiak ez aurkeztea. Pintzelak eskaintzen dituen trazu eta forma ezberdinak interesatzen zitzaizkidan, tinta uretan diluitzen saiatu gabe ere tonu grisak lortzeko. Marka zorrotza nahiago nuen, zuri eta beltz hutsa, pintzel sikua. Sortutako marken artean figura eta paisaia kaotiko samarrak eta zentzugabekoak antzematen ziren; agertu ahala, aurrera egiteko motortzat balio zuten figurazio/abstrakzio maila ezberdinetako puskak.

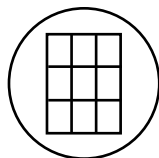
Lan egin heinean, marrazkiak bereizita, erakargarrienak paretan itsasten nituen, eta gainontzekoak mahai gainean pilatu. Laster, baztertutako marrazki horiek paretetakoak baino aberasgarriagoak izango zitzaizkidan baina. Orduan, paraleloki hiru gauza gertatzen hasi zen hiru lekutan: horma, paper-pila eta marrazten ari nintzen orria. *Horman* marrazkiz osaturiko marrazkiak antzematen ziren, marraztean eragina zuten konposaketa edo irudi-familiak. Bitartean, ahaztuta nituen baztertutakoak nabarmen pilatu zirenez, *mahaian* zabaltzea erabaki nuen, denak batera ikusi ahal izateko. Horrela, marrazkiak euren artean lotzen hasi ziren modu espontaneoan.

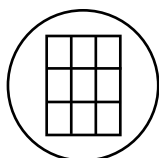
Baztertutako folio bereiz bakoitzeko orbanak, trazuak eta formak iradokitzaileagoak ziren elkarren alboan. Folioa eraikuntza —marrazki— handiago baten adreilu —*modulu*— bilakatzen da. Horixe da ikerketa honen topaketa nagusia. Aurrerantzean, ariketa modulua eta espazioaren arteko harremanean oinarrituko da, *eraikuntza modularren* bidez.

Zenbait konposaketa-aukera saiatu ostean, erakargarriena hautatu eta folioak atzealdetik lotzen hasi nintzen estaltzeko zinta itsakorraz. Honela marrazki handiagoa lortu nuen, berriro marrazten hasteko *zuri* zegoen euskarria niretzako. Marrazki berri horretan, DIN A4 bakoitzeko tinta markek eta orbanek funtzionatzen dute elkarren artean konektatzen saiatzen nintzen *nodoak* bezala, irudi handiagoa antolatuz. Ondoren, marrazkirik gogokoenak paretan itsatsi eta besteak pilatuz nihoan, berriro ere.



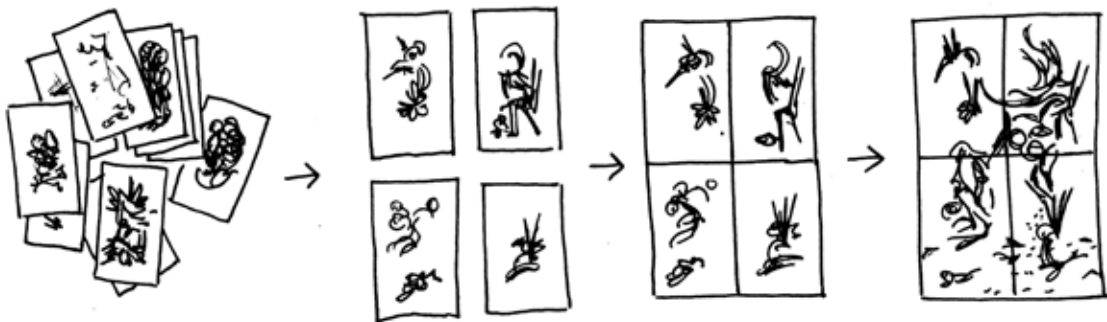






Honek marrazketaren bigarren aldia zekarren, aurrekoak, aldiz, une zehatz baten ekintzaren ondorioa zirelarik —horrela gordetzen nituen, horiek orraztea nire buruari debekatuz, koadernoan kronologikoki ordenatuta—. Oraingoan, ostera, moduluen ezusteko batuketaren iruditik abiatuta, marrazketaren bigarren aldia ezberdina eta aberasgarria zitzaidan.

Bi, lau, sei edo modulu gehiagoz osatuta, forma laukizuzenekoak ziren marrazki guztiak. Formatuak agintzen zuen eta markak horretara moldatzen ziren. Folio bakoitzeko orban-masa handiena erdialdean egonda baina, konposaketa errepikakorrek ematen hasi ziren, X formakoak gehien bat —goi-ekerraldeko nodoa behe-eskuinaldekoarekin, eta goi-eskuinaldekoa behe-ekerraldekoarekin lotzearen ondorio—.



Folioak konposaketa modularrak egiteko erabili nahi nituela kontziente izan nintzenean, DIN A4 bakoitza modu nahita ezberdinean marrazten hasi nintzen, orbanak leku berean egon ez zitezen, eta nodoen arteko lotura ezberdinak sortu ahal izateko.

Erabilitako materialari dagokionez, aldaketarik aipagarriena paper motarena izan zen; zuria hasiera batean —tesi aurrekoak bezala— eta ilunagoa —grisa, birziklatua— moduluarekin lan egiten hasi eta gutxira eta ikerketa bukaerara arte. Lehenengoaren gehiegizko argitasunak agresiboegia zirudien, bigarrenak tonu hori apaldu eta marrazkiari itxura epelagoa ematen zion bitartean.

## **I. Bestiariora**

Lan nahikoa nuela estimatu nuenean, horma erabiltzea erabaki nuen multzoa hobeto ikusteko, marrazkiak tamaina eta gai kidetasunagatik kokatuz. Horrela, puskaz sortutako marrazkiak marrazki handiago baten puska bilakatzen ziren, lehendabiziko murala —2014ko otsailaren 5a—. Marlene Dumas edo Raymond Pettibon bezalako beste artista askoren erakusketetan gertatzen den bezala, marrazkiak elkarren artean harremanetan jartzea isolatuta uztea baino aberasgarriagoa da.

Figuren familiak agertzen zituen *bestiario* bihurtu zen horma; gizakizkoak —kamuflaje margo-arropa eta lantzadun ehiztari modukoak— eta animaliazkoak —nolabaiteko koadrupedo imajinarioak— gehien bat. Figura hibridoak dira, paisaia-izakiak, gizaki-animalia-landare nahasturak, partez lur, partez harkaitz... non zenbait elementu etengabe agertzen diren: hezurak, saihetsak, adarrak, hostoak, loreak, ilajea, burezurak, lantzak, lumak... oihan bilakatutako figurak.

Errepikatzen diren ekintzak ere badaude, gain-idaztea eta tatxatzea bezala. Maiz mendingerada lerroak erabiltzen dira irudia apurtu edo bitan zatitzeko. Ondorioz palimpsesto itxura hartzen du irudiak, marken gainjartzea. Kokapen/norabidearen arabera gauza bat ala bestea iradokitzen digu trazuak; bertikalki, figura eta landarea izan ohi da; horizontalki, paisaia eta horizontea. Orokorrean irudiak eratuak izan diren nodoak argi bereiz daitezke oraindik ere, DIN A4 modulu bakoitzaren erdigunean. Horrezaz gain, hondo zuriarekin kontraste gogorra azaltzen dute figurek, tentsio nabaria.

Horma gaineko muntaiak distantzia hartzera behartzen zuen osotasuna ikusi ahal izateko. Marrazkietan kontraesan modukoa pizten zen orduan, gertutik konplexuak eta landuak, eta urrunetik kaotikoak eta narrasak baitziruditen —kontrara ere funtzionatzen zuen sentazio honek, urrunetik kontrolik eza sumatuz eta gertutik kontrol osoa—.

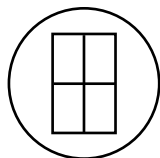


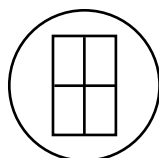


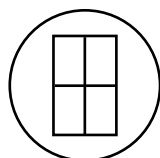


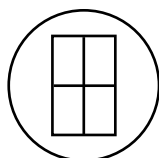




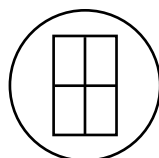


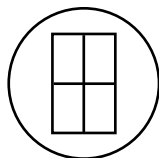


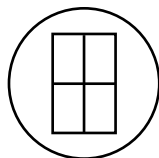


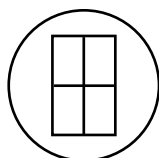


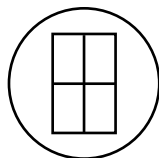


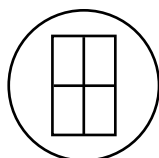


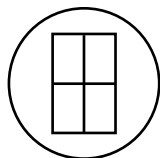


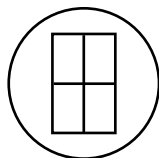




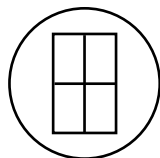


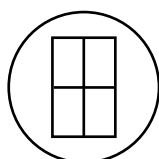


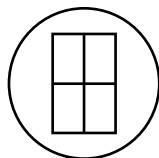


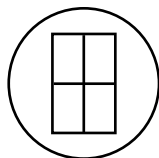


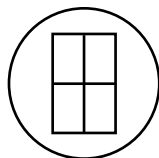


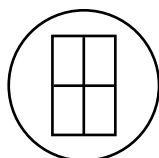


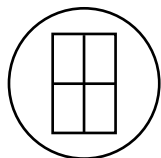


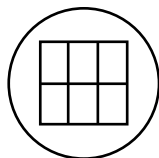




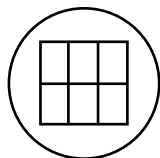


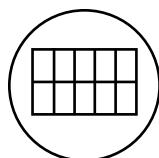
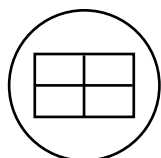


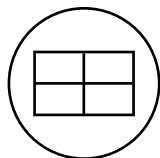


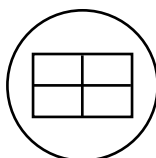


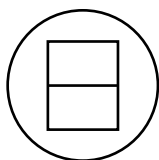
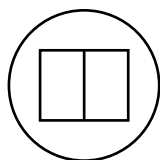
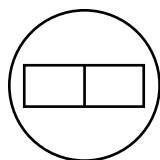


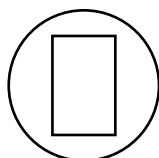
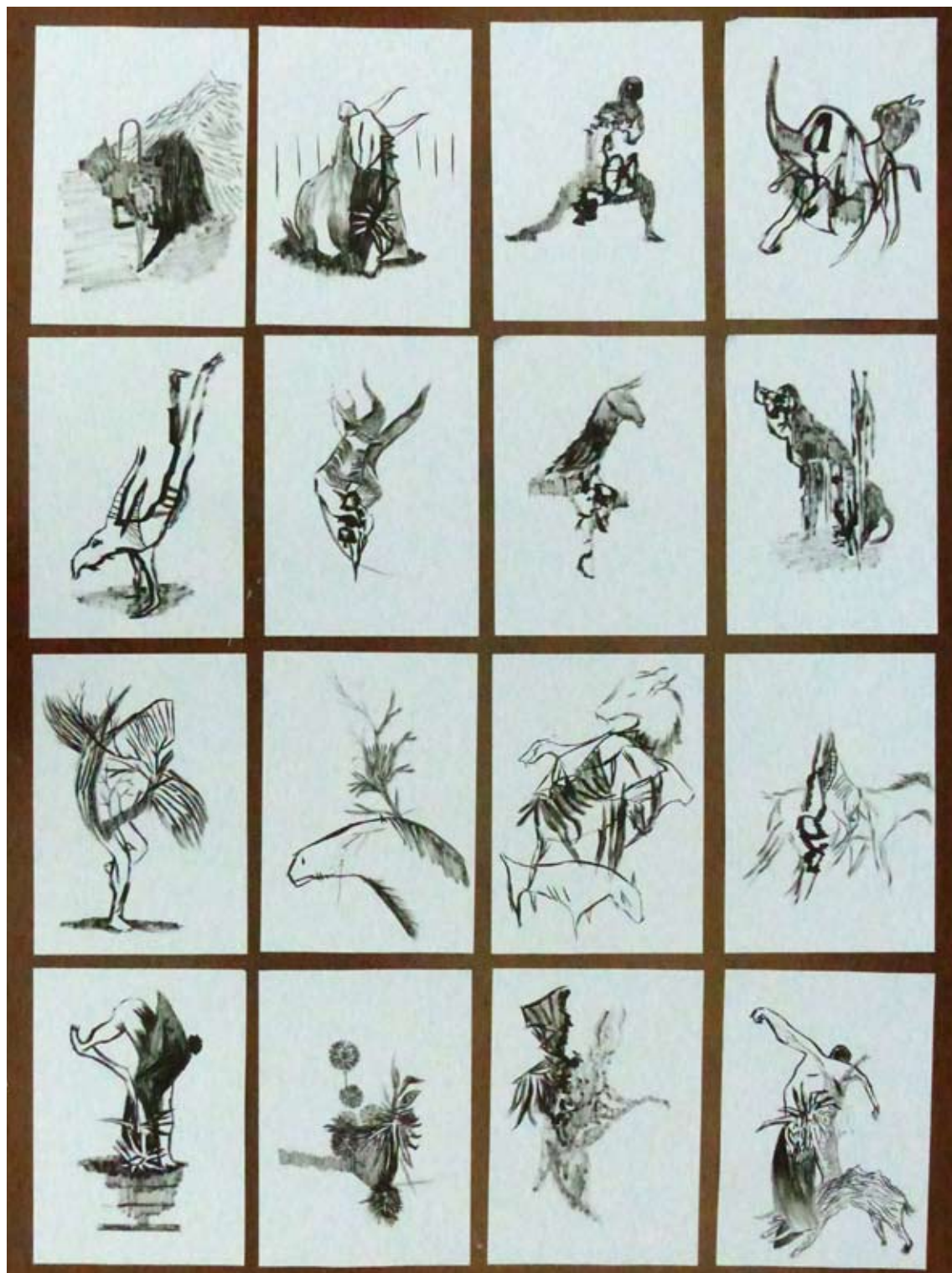


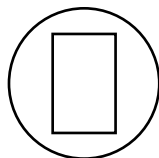


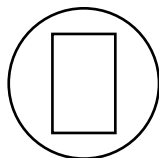




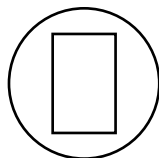
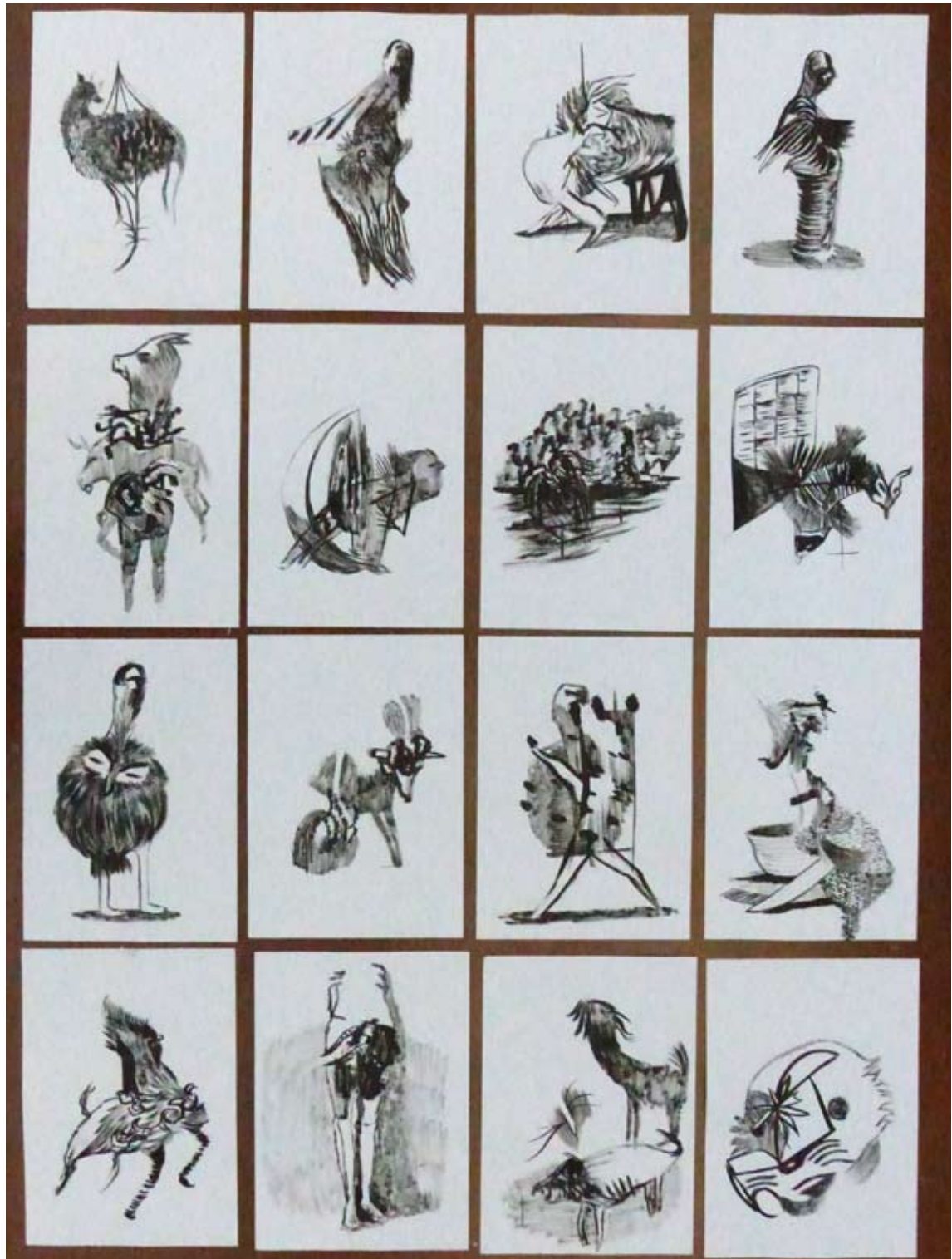


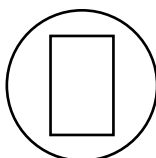
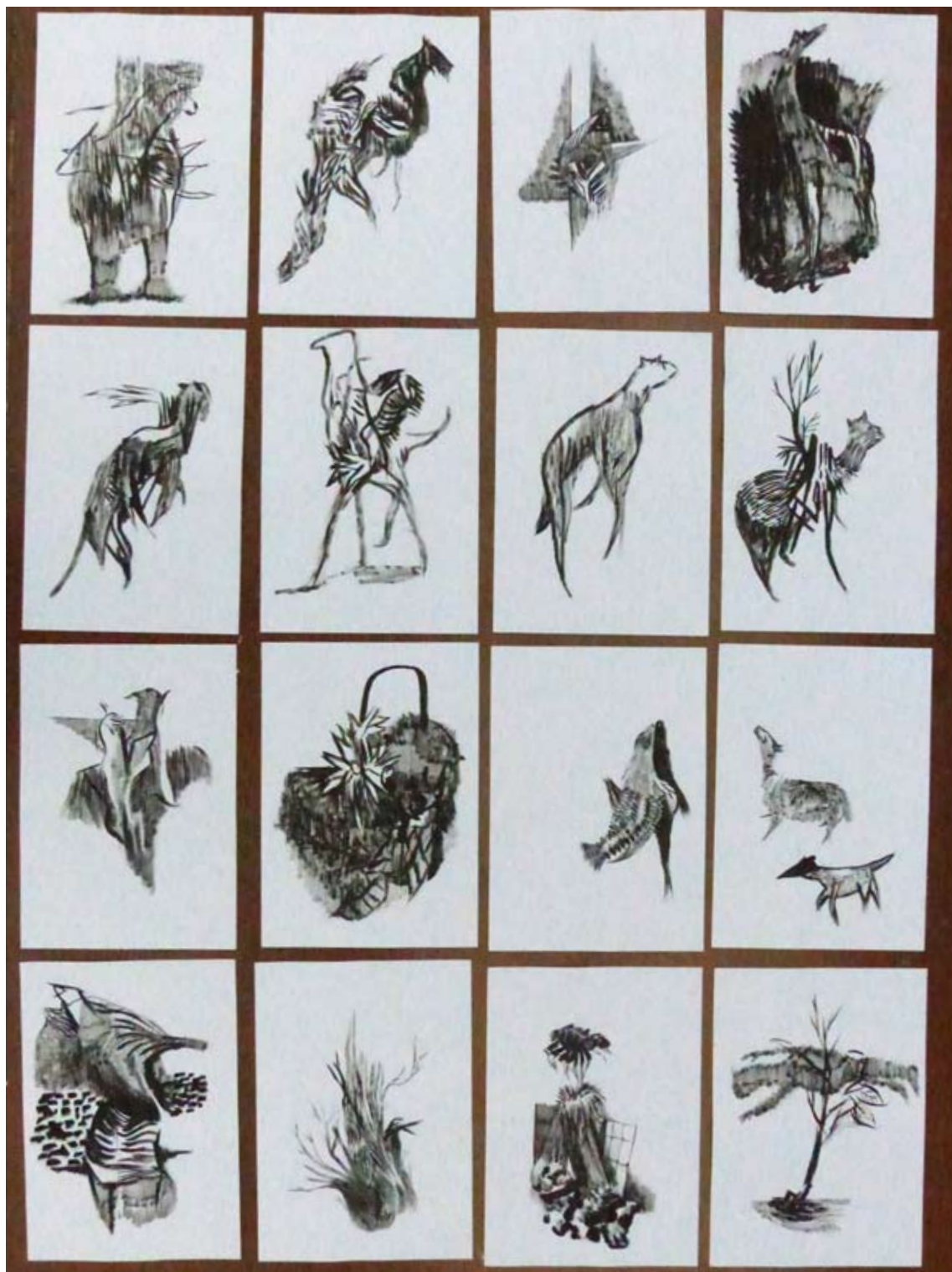


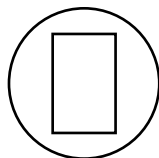


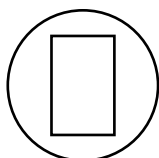


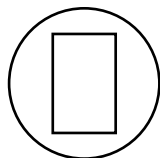


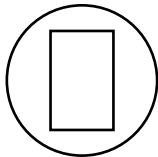


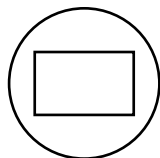
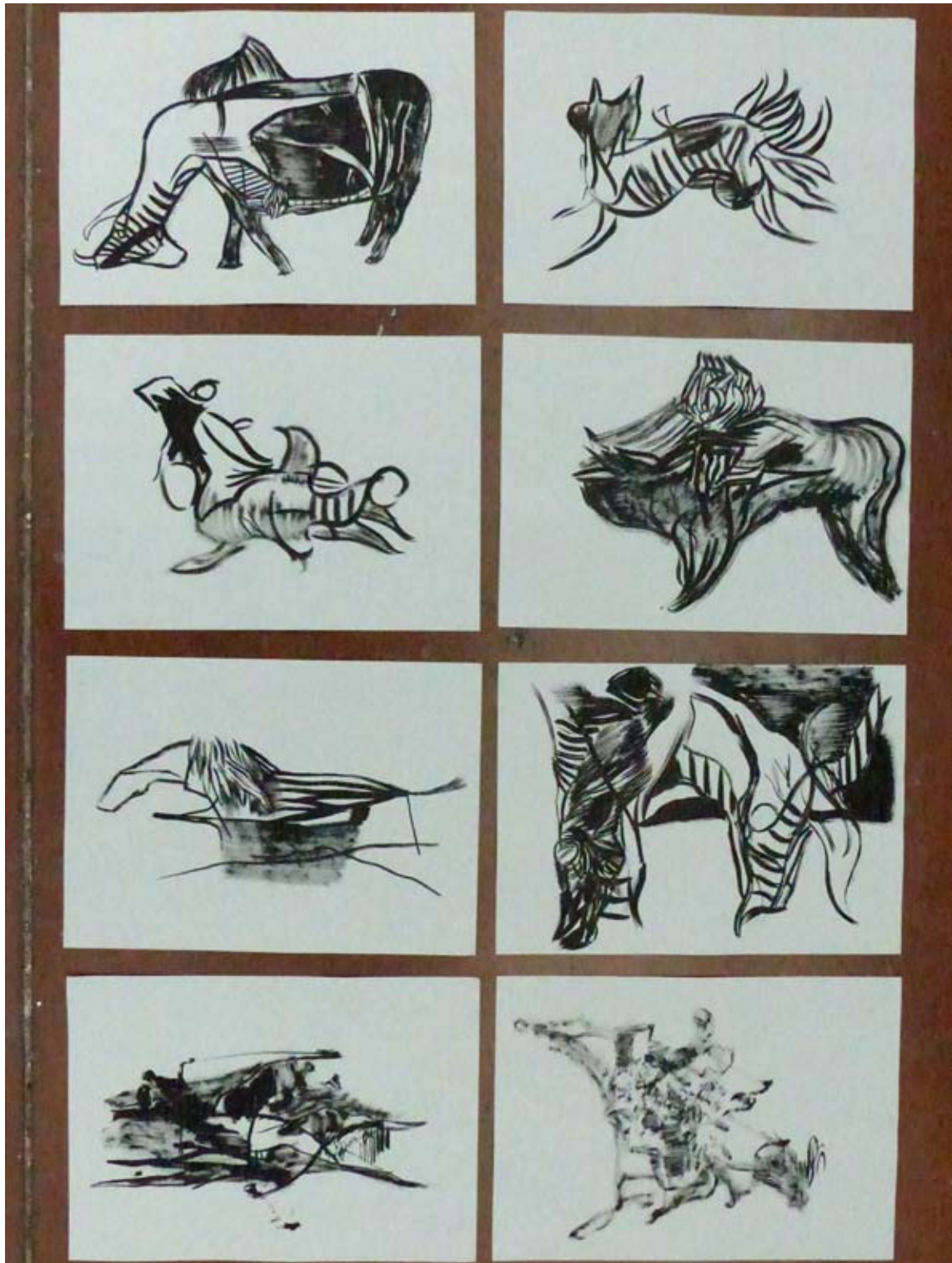


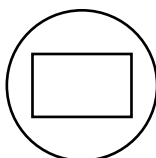




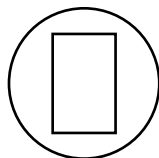












Alderdi hauek guztiak niretzat berriak baziren ere, azkar eta erraz barneratu nituen, marrazkien formatua, espazioa eta kopuru handiaren arteko jolasa balitz. Multzo sentipen horretan —animalia eta ehiza-figuren itxura zein gaian— badaude, haatik, banaka gailentzen diren marrazkiak.

Alde batetik tamaina handiko —89,1 x 63 cm— eta itxura antzeko bi marrazki daude (54. orrialdeko zabalgarria). Bederatzina moduluz osatuta —hiruko hiru lerrotan muntatuta—, sastraken artean lantzei eusten ari zaizkien ehiztarien figurak erakusten dituzte, eta ariketaren lehengo zatiaren sintesi egoki dira.

Bestaldetik, horiek bezala tamainan —59,4 x 42 cm, launa moduludunak oraingoan— zeietan gaian bat datozen beste lau marrazki bereizten ditugu (60. or.). Oraingoan, ordea, ilunagoak eta nahasiagoak dira bai figura hauek, bai bizi diren espazioa. Mural nagusiaz aparteko konposaketa txikia bezala funtzionatzen dute hauek; hori dela eta; euren jatorrizko kokapenetik —muralaren ezkeraldetik— desmuntatu nituen. Horien artean ezker-goialdeko marrazkia nabarmentzen da bereziki (61. or.); guztien artean paisaia-figurarik arraroena, hondoko zuriaren alde handia gorde eta papera modu ezberdinean betetzen duena, konposaketa diagonal sortuz eta marrazkiari arnasa emanaz. Kaligrafia bihurtutako adarrak, hostoak, saihetsak, bizkarra, argi-iluna, mendilerro-ingerada, marka errepikakorrak... guztiak agertzen dira hemen. Ikerketaren marrazki indartsuenetariko bat eratzen du.

## **II. Haitzuloa**

Ikerketaren alde marraztuaren fasekako antolaketa era naturalean suertatu zen eta oso lagungarria suertatu zen ariketa aurrera egiteko. Horietako bakoitzean gauza ezberdinetan saiatzea zegoen, gako batzuetan sakonduz eta beste batzuk baztertuz, faseek eurek kapitulu gisa funtzionatu dutela azkenean.

Lehendabiziko muntaiak ordura arte kontuan ez izandako parametroa ekarri zuen: *espazioa* eta bere antolaketa —ikerketa honen gako nagusienetakoa—. Marrazkiek, alabaina, hondo eta figuraren arteko kontraste handiegia erakusten zuten, eta elkarrekiko antzekoegiak ziruditen. Horiek gainditzea izan zen oraingo txanparen hasierako xedea, eta horretarako espazioa lantzea funtsezkoa.

Gelan bertan espazioa *bir-sortzean* zetzan kontua, paperean irudikatu —paisaia marraztu— beharrean. Burura zetorkidan espazioa edo paisaia haitzuloa zen, konkretuki. Aurreko marrazkietan agertutako ehiztari eta historiaurreko —edo historiatic urruneko, imajinarioak— animaliak direla eta, seguruenik. Gelaren espazioak berak —nahiko itxia, sabai baxukoa, arratsaldero jaitsi behar nituen pertsianak zituen— oso ezberdina zen fakultateko beste espazioekiko —zabalagoak, altuagoak eta argi natural zenitala zuten—.

Haitzuloak gogora ekartzen digu gaur egungo artearen —edo gehien aipatzen dena, behintzat— eta paleolito garaikoaren —margo eta grabatuak, batez ere— artean omen dagoen hesia. Azkenengo hauek egungo irizpidetik artetzat hartzea balio-judiziotzat ere har daiteke<sup>74</sup>. Hori onartuta, ez genuke nahi izango biak alderatzerik, baina nolana ere, irudiaren itxuraren, eraikitzearen, erabileraren... bitartez gizakiok errealitatearekin dugun harremanaren erakusgarri baliagarriak zaizkigu.

### **Esperientzia: erabilgarritasun eza eta ikusezinaren aztarnak**

“Hitzak komunikatzen du, harriak transmititzen du”<sup>75</sup>.

30.000 urtek aldentzen dute Herzogen Cave of forgotten dreams filmean agertzen diren Chauvet kobazuloko margoak eta aurreko atalean deskribatutako praktika artistiko modukoak;

74 DAUCHER, Hans. *Visión artística y visión racionalizada*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978, 7. or.

75 DEBRAY, Régis. *Introducción a la mediología*. Editorial Paidós. Barcelona, 2001, 46. or.

espiritu mailan gizakiarentzako ekarpena izatetik, merkatuaren intereserako arte garaikidera<sup>76</sup>. Gombrichek dioenez, “arte hitzak gauza ezberdinak adierazi izan ditu garairik garai”<sup>77</sup>.

Arteak gizakiaren bilakaeran duen betekizunaren gaineko definiziorik eza da nagusi Mendebaldean. Horixe litzateke gaur egun arte erabilgarria —*konprometitua*— eta *arteagatiko artea* deritzonaren artean tentsioa planteatzen duen nahastearen sustraia. Richard Serra ezin esplizitua da honekiko; mezu politikoa izan zein axolagabekeria plantak egin, artea beti da ideologikoa, bere testuinguruan balio-judizioa azaltzen baitu, klase interesak lagunduz, arbuiauz, besarkatuz edo baztertuz<sup>78</sup>.

Arte abstraktua —inolako ideologiaren mesedera egon gabe lana aske gordetzen duena— gizarte mailan hutsaltzat mespretxatzeko egungo joera, bada berez ustez balio atzerakoiko sistema batera itzultzea, entretenimendua, idazkera politikoa, baliabideak... arte gisa erakusten dituen. “Inoiz ez dut sentitu, eta kontrakoren berririk ez dut, arteak bere buruaz kanpoko zuribiderik behar duenik”<sup>79</sup>. Aitzitik, bere baitako behar edo motibazioetan oinarritzen denean, arteak “arkitekturaren eraikuntza, funtzioa eta esanahia bestelakotzeko ahalmena due. (...) Artea behar arrotzen mesedera egotera behartzen edo konbentzitzen denean, berezkoentzat baliagarri izateari uzten die. Artea bere erabilgarritasun ezaz gabetzea artea bestelako zerbaitetan bihurtzea da”<sup>80</sup>.

“Erabilgarritasunaz baino interesatzen ez den pentsaerak ezin ditu antzeman bizitzaren harreman nagusiak”<sup>81</sup>.

76 Thompsonen eta Kuspitaren aztertzen dute azkenengo hauek modu sakonagoan. THOMPSON, Don. *El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. Editorial Planeta /Ariel. Barcelona, 2010. KUSPIT, Donald. *El fin del arte*. Ediciones Akal. Madrid, 2006. HERZOG, Werner. *Cave of Forgotten Dreams*. Cameo. Barcelona, 2012.

77 GOMBRICH, Ernest H. *La historia del arte*. Editorial Debate. Madrid, 2001, 602. or.

78 SERRA, Richard. *Escritos y entrevistas 1972-2008*. Universidad Pública de Navarra / Nafarroako Unibertsitate Publikoa, Cátedra Jorge Oteiza. Iruñea, 2010, 168. or.

79 *Ibidem*, 41. or.

80 *Ibidem*, 140. or.

81 SCHWENK, Theodor. *El caos sensible*. Editorial Rudolf Steiner. Madrid, 1988, 10. or.



Trois-Frères Santutegiko irudi gainjarrien kalkoa.



Trois-Frères hontzen zulobidearen kalkoa.

Erabilgarritasunaren aldeko goraipamen hau, artea eta teknikaren arteko aurretiko beste tentsioaren isla da, aldi berean. Azkenengo honen nagusitasuna azpimarratuz, gizakiaren eboluzioa erabilitako material eta erreminten arabera izendatuz (paleolitikoa, neolitikoa, burdin aroa...), teknika eta erreminten fabrikatze eta erabilera animalia askoren berezkoak direla saihesten dugu; sinbolo linguistikoek, diseinu estetikoek eta gizartearen aldetik transmititutako ezagupenek moldatu zuten arte, ez zuten gizatiar berezitasunik eduki<sup>82</sup>.

Mumforden arabera aski litekeena da erritoak, lengoaiak eta giza antolakuntzak —aztarna materialik uzten ez dutenak— giza-burmuinaren garapenerako faktore erabakigarrienak izatea, erreminten fabrikatze eta erabilera baino<sup>83</sup> —orain dela 5000 urte erabiltzen ziren erreminten primitibismoa eta sumer, egiptoera edo ezagutzen diren antzinako tribuen hizkuntzen egitura konplexuen arteko kontrastea da horien erakusgarri<sup>84</sup>—. Euren ikusezintasunak, hain zuzen, hauek hutsaltzat hartzera eramaten gaitu.

Paleolito garaiko margoak gizakiok moldatu gaituen aztarna horietakoak dira. Ezer gutxi jakin dezakegu eurei buruz, fonograforik gabe disko fisiko baten baitako musika deszifratzen saiatuko bagina bezala —eta hori lortuta ere, “musikari erantzungo lioketen burmuinaren elektroentzefalogramek ez lukete izango zerikusirik musikaren soinu eta fraseekin”<sup>85</sup>—.

Eurengandik aldentzen gaituen distantzian —denboran, espazioan...— hainbat irakurketa egin da irudi hauen gainean. Helburu zehatz baterako —ehizarako, ugalketarako...— erabilgarriak izateko zirela diotenak, esaterako, keinu erritualen balizko erregistrotzat

82 MUMFORD, Lewis. *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*. Pepitas de calabaza editorial. Logroño, 2010, 12. or.

83 *Ibidem*, 27. or.

84 *Ibidem*, 134. or.

85 *Ibidem*, 49. or.

jotzen dituzten Jean Clottes eta David Lewis-Williamsek<sup>86</sup>, artea erabilgarritasuna aurretik izan zelaren froga, Mumforden ustean<sup>87</sup>; edo beste modu batean esanda, artearen erabilgarritasuna, kanpokoarekiko baino, barrukoarekiko zela —edo ziur asko, bien arteko bereizketarik egiten ez zutela soilik—. Eta ez al da hauxe Richard Serrak edo Chuang Tzuk dioten erabilgarria den erabilgarritasunik *eza* bera?

Euren irakurketa edo esanahiarekiko biluztasuna, gizakiok ezagutzeko darabilgun ezin ukituzko beste baliabide pertzeptiboen bitartez erremediatzen dela gertatzen da; lerroa eta mantxaren sintesi eta abstrakzio-gaitasun ederra, modeloarekiko antzekotasun handia... ia seguru animalia bistara izan gabe, hau da, memoriak egin zirela azpimarratuta gainera, esperientziaren behaketa eta barneratze ariketa itzela, eta sintesi, trazu eta animalien morfologiaren gaineko ezaguera tekniko handia lekarkeena.

Irudiak kobazulotik pantaila elektronikora egindako bideak gogoeta ugari pizten ditu. Margo horietako asko ezkutuko bazterretan daude, eta iradokitzen dute artea publikoa izateaz gain, barneko ikuspuntua ere bazuela. Arrakala edo sarrera saileko zonalde horiek, euren aurkikuntza zailteaz aparte, ikusiak izateko ere ez zeudela eginda ulertzera eraman gaitzake, are gutxiago masiboki —askotan etzandako pertsona bakarra sartzen da ozta-ozta—, gizakiaren baitako beharrekin bat zetozen susmoa sendotuz.

Hitzak bazter uzteko modukoak dira, aurreko atalean diskurtsoa arte gisa deskribatutakoaren aldean, behintzat. Horiek barik ere, eurekiko lotura gertatzen da eta marrazkiek *funtzionatzen* jarraitzen dute gaur egun —orduak egiten zuten modu ezberdinean, jakina—. Regis Debrayk dioen bezala, harriak transmititzen jarraitzen du.

86 CLOTTEs, Jean & LEWIS-WILLIAMS, David. *Los chamanes de la prehistoria*. Editorial Ariel. Barcelona, 2009, 19. or.

87 MUMFORD, Lewis. *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*. Pepitas de calabaza editorial. Logroño, 2010, 228. or.

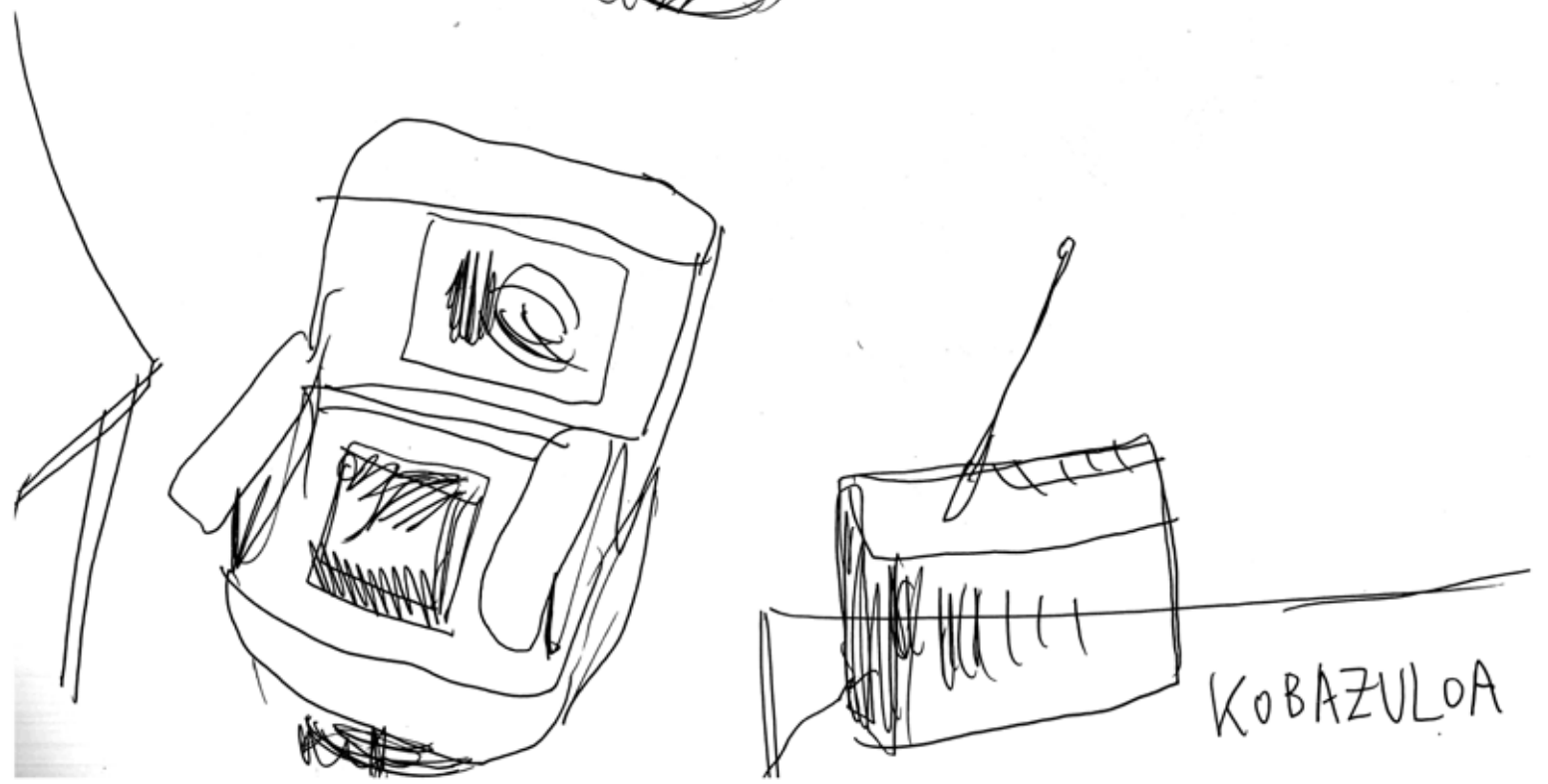


## Binetak

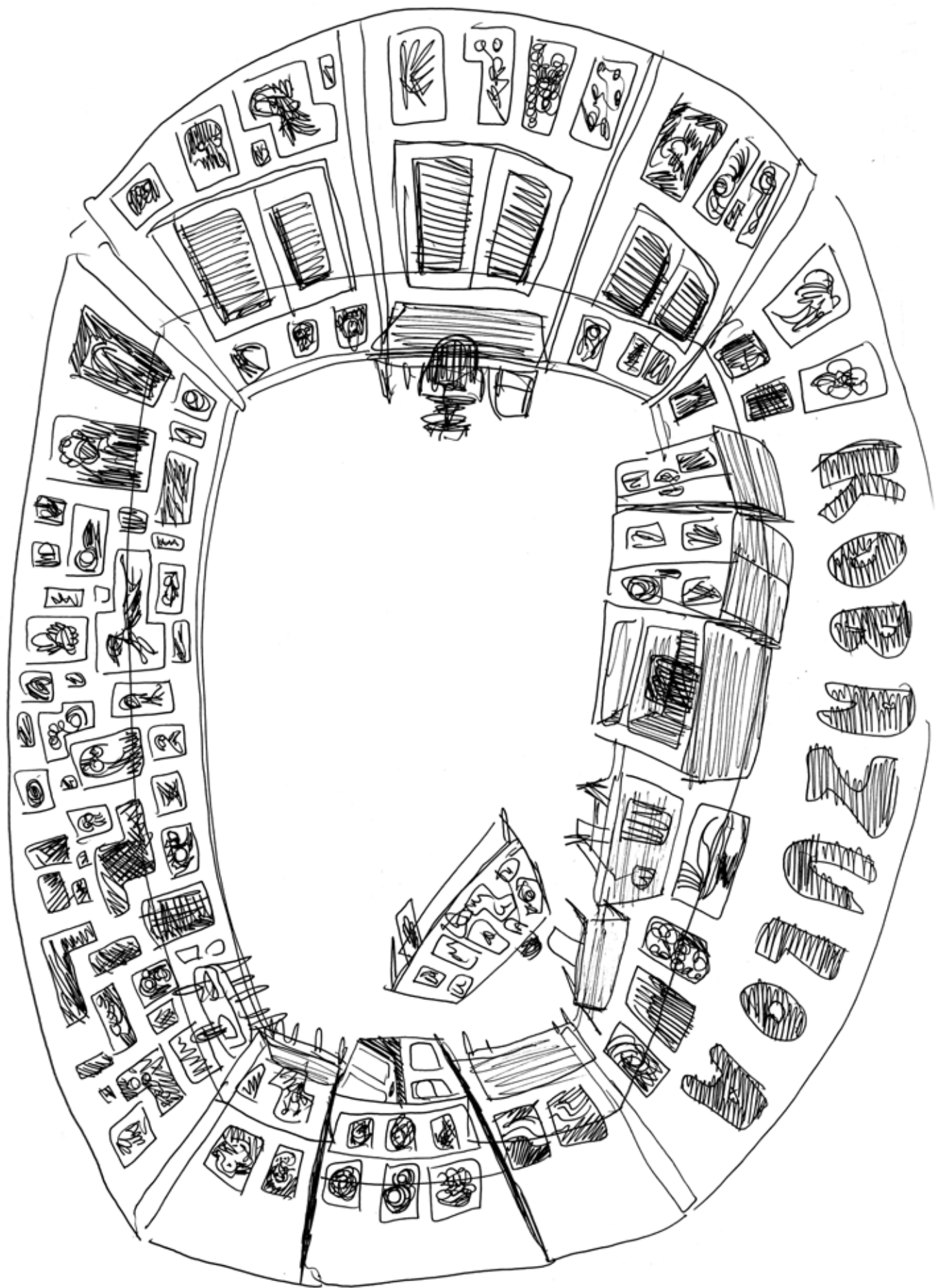
Horma guztiak marrazkiz bete eta gela kobazulo bihurtzeko helburuak paperaren kontzepzio ezberdina zekarren. Hau ez zen jada paretan eskegitzeko iruditxoak edo espazioak irudikatzen *euskarria*, markak eginda bertan eragiteko *espazioa* baizik, haitzuloaren horma margotuz edo hazkatuz egin litezkeenak bezala. Ideia hain erakargarria zitzaidanez, emaitza aurreikusteko bozetoak ere egin nituen (106-109. or.). Haietan, haatik, ostera muntaian —ez aurrekoan, ezta hurrengotan ere— agertuko ez ziren kontuak topatzen ditugu, marraztu nituen euskarrian baino ez direnak gertatzen: koadernoan.

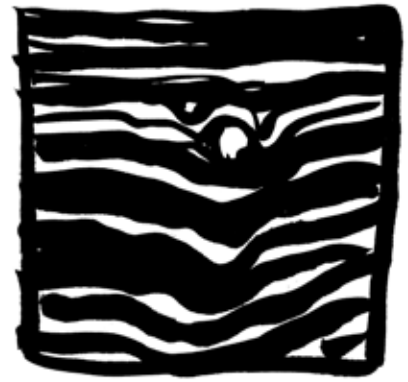
Ikerketarekin batera, paraleloki, egunerokotzat nerabilen oraindik ere koadernoak, nahiz eta erritmo askoz geldoagoan (lau urtean, eta orain arte, hamaika koaderno baino ez). Bertan bururatzen zitzaidan guztia marrazten jarraitzen nuen: naturaletiko zirriborroak —paisaiak, pertsonak, objektuak edota telebistari edo argazkiei begira ateratako kontuak—, edozein gauza egiteko eskema edo bozetoak —mendiko ibilbideak, disko azalak, logotipoak, kartelak, ilustrazioak, ezertarako balio ez duten asmakizunak...—, ikerketakoekin bat zetozen tintaz egindakoak, etab.

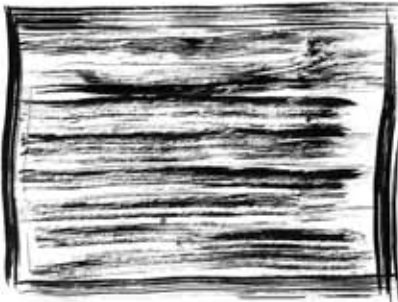
Guzti hauen artean aspalditik bildu eta argitaraldi txikitan argitaratzen ditudan komikiak ere bazeuden. Hauetan *istorioak* komikiaren formatuarekin izandako elkarrizketatik sortzen dira askotan. Nire proiektuetako bat, oraindik ere egiteke, komiki *abstraktua* egitea da; tinta txinatarrak egindako orban eta ehundurak baino ez lituzke azalduko binetaz betetako liburuxkak, inolako testu-kontakizunik gabe. Haitzuloaren bozetoen itxura (111. or.), aurretiaz komiki abstraktuaren ideia horrekin egindakoen oso antzekoa da, hain zuzen (110. or). Marrazki modularrak bineta bihurtzen dira horrela, eta pareta orrialde eta plegu. Koadernoaren tamainak bere eskala inposatzen du, eta marka eta orbanaren bidez marrazki txikiek ikus-kontakizuna antolatzen dutela dirudi.



KOBAZULO A

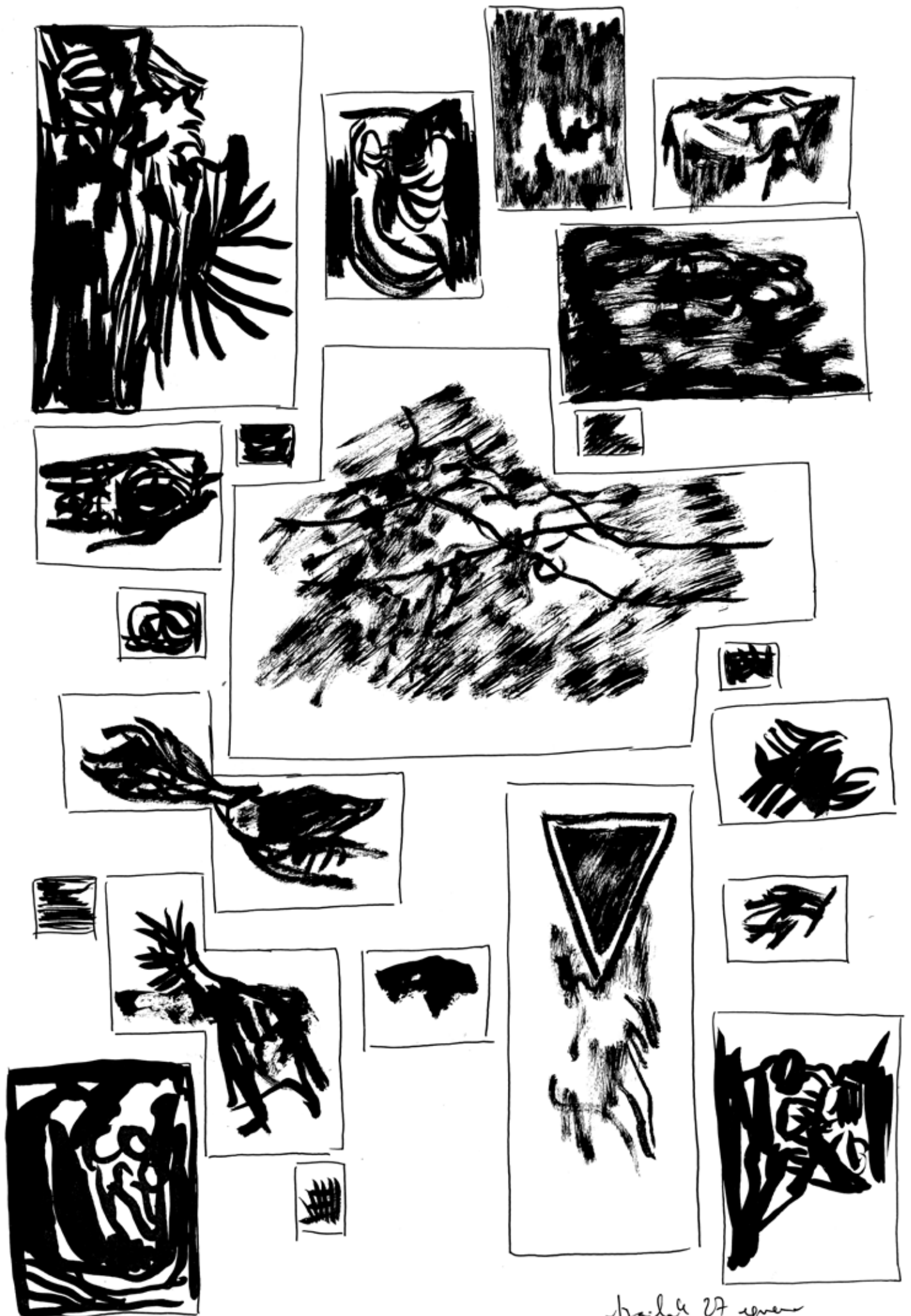








KOMIKI ABSTRAKTYA



fractal 27 square

Ez zen hau ezer berririk. Horrelako binetak *The Crypt of Terror* edo *Two fisted Tales*<sup>88</sup> bezalako komiki ezagunetan bereizteko gauza nintzen. Nire proposamena komiki osoa horrelako binetez osatzean baino ez zetzan, horiek modu isolatuan erabili beharrea. Zentzu honetan, Argentinako José Muñoz —Carlos Sampayo gidoilariarekin batera egindako *Alack Sinnerren saila* eta bereziki *Sophien*<sup>89</sup>— eta Alberto Brecciaren lana askoz aberasgarriagoa da; euren tinta-masak bineta, orrialdea eta pleguaren konposaketarekiko arduraren erakusgarri garbia dira (114-115. or).

Sampayo beraren hitzetan: “Brecciaren lanean komikiaren lengoaian *orrialde zentzu* deritzona gailentzen da, unitate narratibotzat eta sekuentziatzat, zeina gertaeren antolaera soila baino gehiago den. Azken honi, gidoiak agindutako klixe profesionala, *arnasa* deitu genezakeen zentzua gehitzea da beharrezkoa, erritmo asaldatu baina harmonikoa dakarrena, etena baina presentzia bizia duena”<sup>90</sup>. Testua eta irudia elkarrekin dabilta lanean, elkarri bultzatuz, baina hemengo tinta-masa modu autonomoan funtzionatzeko gai da —testua bezala, liburu bihurtuko balitz—, berez kontatzen duen multzoa, eta honelako komiki bat zabaltzerakoan atrapatzen gaituen lehengo gauza, hain zuzen ere.

## Mantxa

Egun arte iraun duten paleolitikoko margoen artean irudi figuratibo zein abstraktuagoak —edo ezezaguna zaizkigun figurazioenak— ditugu; giza-figurak, animaliak, eskuak, marrak, puntuak... konstelazioak, barneko irudipenak?

88 ZENBAIT AUTORE (Graham *Ghastly* Ingels, Al Feldstein, Harvey Kurtzman eta beste batzuk). *Biblioteca Grandes del Comic: Clásicos del terror de EC nº1 (Tales from the crypt)*. Editorial Planeta DeAgostini. Barcelona, 2003.

ZENBAIT AUTORE (John Severin, Jack Davis, Wally Wood eta beste batzuk). *Biblioteca Grandes del Comic: Clásicos bélicos de EC nº2 (Two fisted Tales)*. Editorial Planeta DeAgostini. Barcelona, 2004.

89 MUÑOZ, José & SAMPAYO, Carlos. *Sophie*. Ediciones La Cúpula. Barcelona, 1984.

90 Carlos Sampayo in BRECCIA, Alberto & OESTERHELD, Héctor. *Mort cinder*. Editorial Lumen. Barcelona, 1980, 10. or.







LO HIZO PARA SORPRENDERLOS...

COMO HACHAZOS CAYERON LOS GOLPES APLICADOS CON EL ANTEBRAZO. PENSE QUE ASI LUCHARIAN LOS LEGIONARIOS ROMANOS CUERPO A CUERPO...



(LOS LIQUIDÓ A TODOS PARA MI ERAN MUCHOS, PERO PARA EL...)

MORT CINDER MIRÓ POR UN INSTANTE A LOS CAIDOS ENSEGUIDA CAMINO HACIA MI...

ARRIBA, EZRA... TE PORTASTE... NO PUDISTE FRENARLOS MUCHO, PERO ESOS POCOS SEGUNDOS QUE LOGRASTE ME FUERON VITALES...



SI NO LOS RETRASAS NO CREO QUE HUBIERA TERMINADO DE REACCIONAR. VAMOS, EZRA... DEBEMOS SALIR LO ANTES POSIBLE DE AQUI... ESTAMOS EN MAL LUGAR... VAMOS, POR AQUI...



PERO NO FUJIMOS LEJOS...

¡QUIETO, MORT!

¡SÍ... YA LOS VEO... ESTÁN DETRÁS DE LOS ÁRBOLES



DETRÁS DE CADA ÁRBOL, UN OJO DE PLOMO...



NOS VAN A RODEAR...

¡SÍ... Y ESTOS VIENEN ARMADOS... DEBEN TENER ORDEN DE ATRAPARNOS A CUALQUIER PRECIO...



¡ATÁCALOS, EZRA... ACOMETE ALLÍ, A ESOS QUE VIENEN POR EL MEDIO DEL SENDERO... SE REVOLVERÁN CONTRA TI, YO LES CAERÉ ENTONCES ENCIMA...



VAMOS, EZRA... ¡TÁTACA!



CARGUÉ AGAZAPADO, LISTA LA RAMA PARA GOLPEAR...

Gutxi dakigu haien gainean, izan ere, orain dela mende bat aurkitu eta mende erdi berandurago arte baino ez ziren onartuak izan. Euren gainean teoria ezberdin eta arriskatuak badaude ere, ezin da ukatu trazu hauek transmititzen duten indarra; marka errepikakor, eten eta tarteka gainjarriak, begia harrapatzen duten sare edo multzo konplexuak sortzen dituztenak.

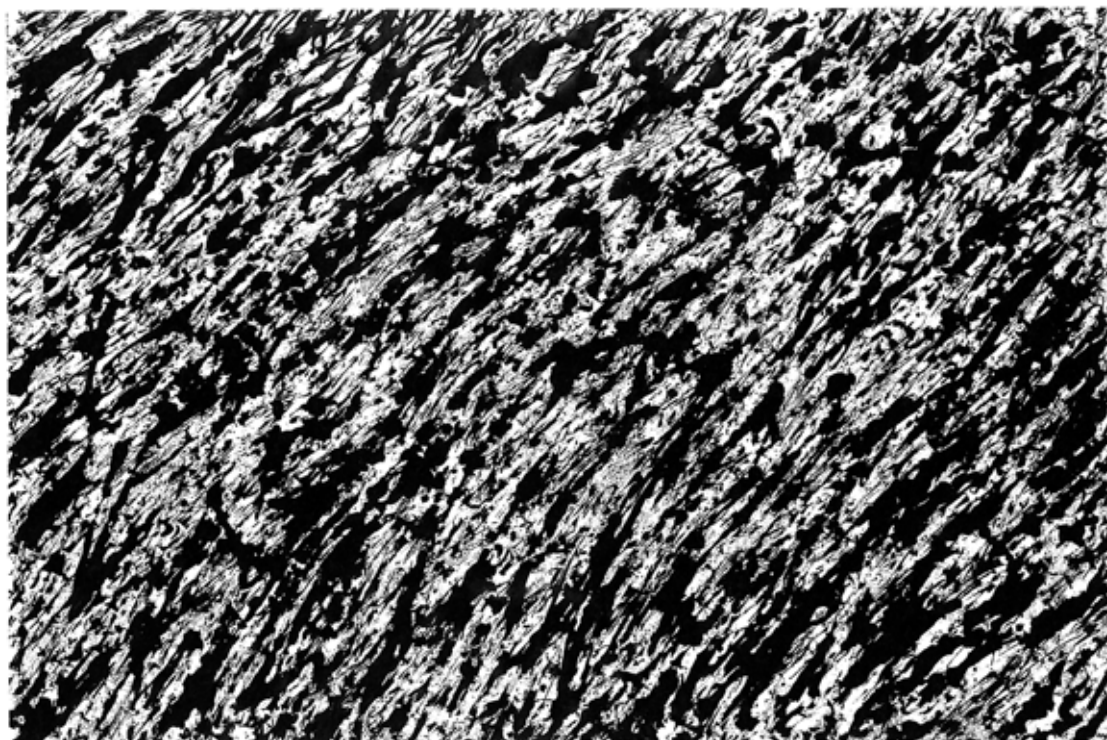
Michauxen tinta-marrazkiak dakarzkigute gogora. Hauetan ere agertzen da abstrakzio eta figurazioaren arteko paradoxa —pintura eta marrazki oro da abstrakzioa zein figurazioa<sup>91</sup>—. Biek bat egiten dute, eta aldi berean bakarka nabarmendu. Tinta-markak mugimendu bakar baten edo errepikatutako mugimendu askoren aztarna dira, euren arteko koherentzia edo antzekotasuna ikusita. Eta marka *garbiak* izanda ere, mantxa bakoitzak ehiztari baten figura txikia iradokitzen du, gainontzekoekin batera leherketa-paisaia sortzen dutenak; margolari eta margoaren mugimendu anizkuna. Orban horien *hutsak* —forma *negatiboak*— espazioa irudikatzen du; bi dimentsioko espazio laua—Pollocken margoetan ere paisaiak dira ikusgai, Richard Serraren ustez itxura lineala dute eta.”<sup>92</sup>—.

Henri Michaux *tachismoaren* aitzindarietako bat da, Zao Wou Ki eta Pierre Soulagesekin batera. Arte-mugimendu hau *informalismoaren* barnean kokatzen da —Willemijn Stokvisen “espresionismo primitiboaren bigarren etorrera” dioena<sup>93</sup>—, konkretuki Frantziako *abstraction lyrique* deritzonean. Era berean, garaikidea zuten Estatu Batuetako *espresionismo abstraktuarekin* konektatzen da, biak ala biak Bigarren Mundu Gerra ostean sortutakoak.

91 “Gorpuzdunaren irudikapena azal baten gainean zailtasun nabarmenekin topatzen da. Hiru dimentsioko sei norabide nagusiak —gora, behera, aurrera, atzera, ezkerretara eta eskuinetara— dimentsio biko euskarriaren lau norabideetara murriztu behar dira. Planoan ezin dira formak bata bestearen atzean taldekatu, elkarren ondoan baizik. Horregatik, irudikapen planoaren errealitatearen abstrakzioa da beti ere”. DAUCHER, Hans. *Visión artística y visión racionalizada*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1978, 107. or.

92 SERRA, Richard. *Escritos y entrevistas 1972-2008*. Universidad Pública de Navarra / Nafarroako Unibertsitate Publikoa, Cátedra Jorge Oteiza. Iruñea, 2010, 533. or.

93 STOKVIS, Willemijn. *CoBrA y el Stedelijk*. In ZENBAIT AUTORE (Willemijn Stokvis, Geurt Imanse eta beste batzuk). *Grupo CoBrA. Obras de la colección del Stedelijk Museum de Amsterdam*. Fundación La Caixa. Barcelona, 1996, 20. or.



Henri Michaux. *Izenburu barik*. 1961. Tinta txinatarra paper gainean. 74,6 x 107,5 cm.

Henri Michaux. *Izenburu barik*. 1976. Tinta txinatarra paper gainean. 100 x 150 cm.

Edozein kasutan, bere loturarik nabarmenena CoBrA taldearekin dute —Copenhage, Bruselas eta Amsterdamen akronimoa, taldea osatzen zuten artisten jatorrizko herriak<sup>94</sup>—.

CoBrAren sorreran Danimarkako Linien (Lerro) talde surrealista aurkitzen dugu. Bertan euren burua “experimental” edo “mitologiko” gisa zutenak bereiziko ziren laster. Eragin handiena Paul Klee eta Joan Miróren mundu irrazionaletik eta Die Brücke (Zubia) bezalako alemaniar margolari espresionistengandik jaso zuten, eta umeen, zoroen eta primitibo deitutakoen espresio moduak aldarrikatzen zituzten. Surrealismo “ortodoxoenak” proposatutako ametsetako irudien erreprodukzio zehatzarenak baino, irudimena eta subkontzientearen espresio espontaneoaren aldekoak ziren hauek. Egill Jacobsen hasierako pintore apurtzaile horietakoa da, eta Ophobning (Metaketa) bere lanik esanguratsuenetarikoa. Bertan “pintura turrustan utzi eta zipriztindu da” eta kolore distiratsuko mozorroak daramatzaten izaki erdi-landare erdi-animaliak” ditugu ikusgai. 1938-1939ko neguan egindakoa da, Txekosloveniaren inbasio alemaniarren aurkako protesta moduan; euren artea *dekadentetzat* hartzen zuten erresistentziako artistak ideologia naziaren arbuiatzea erakusten du<sup>95</sup>.

“Prozesu piktorikoa, giza eta espirituaren komunikaziorako bide zuzen gisa interesatzen zait, ez literarioki edota linguistikoki ere”. Asger Jorn, 1970<sup>96</sup>.

CoBrAren *lengoaia* eboluzionatuz joan zen Asger Jorn —Internazional Sozialistaren (1957-1969) sortzaileetako bat— eta Karel Appelen artelanetan; Dotremontek poeta eta margolarien arteko elkarlana sustatzerakoan heldu zen gailurrera. Azken hauen batasunaz sortutako *peinture-mot* izenekoak (hitz margotua) kaligrafia bera piktorikoki erabiltzeko

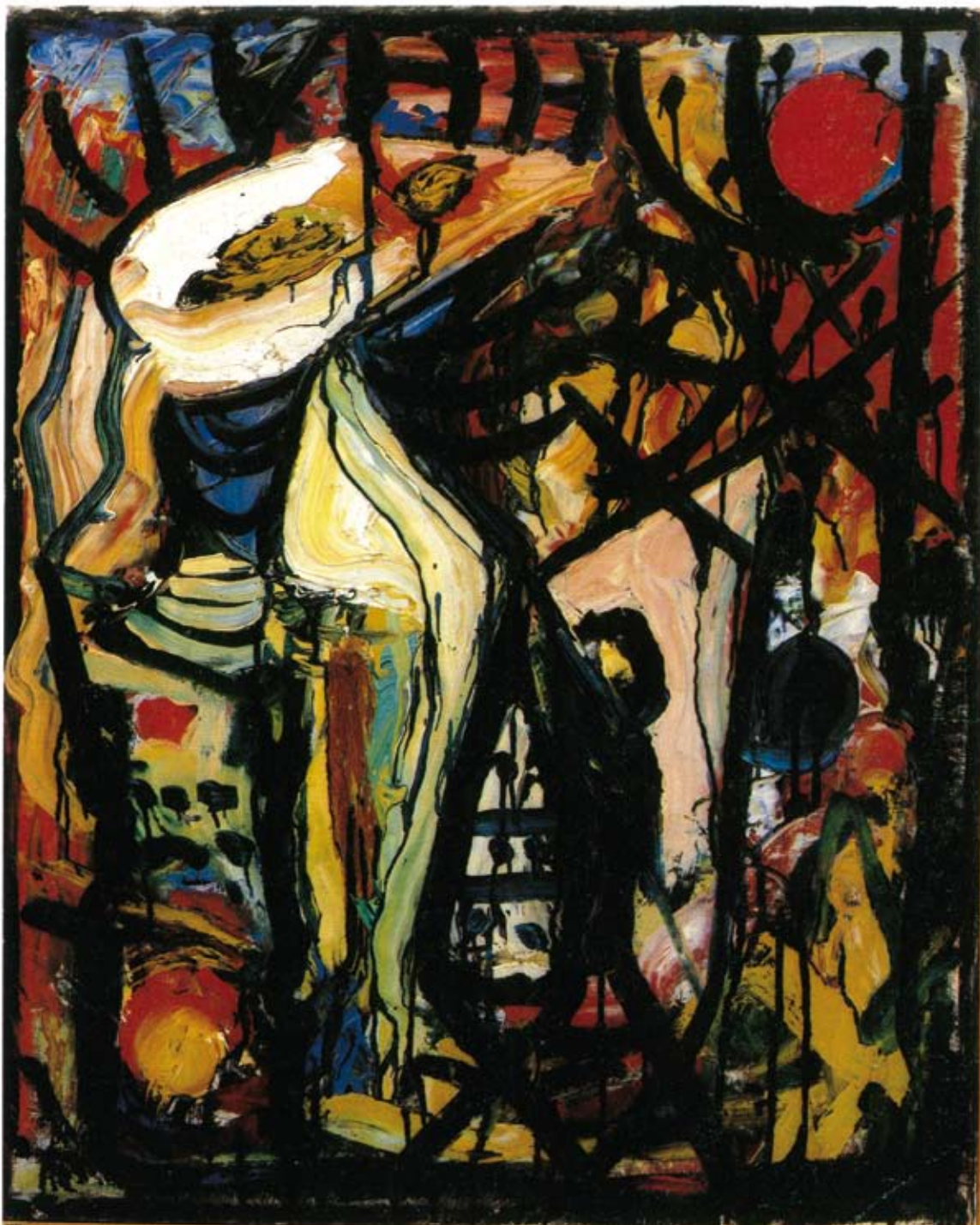
94 QUAGHEBEUR, Marc. *Une passion en quatorze stations: «La Pierre et l’Oreiller»*. In ZENBAIT AUTORE (Yves Bonnefoy, Michel Draguet eta beste batzuk). *Christian Dotremont, Les développements de l’œil*. Université Libre de Bruxelles. Bruxelles, 2004, 78. or.

95 STOKVIS, Willemijn. *CoBrA y el Stedelijk*. In ZENBAIT AUTORE (Willemijn Stokvis, Geurt Imanse eta beste batzuk). *Grupo CoBrA. Obras de la colección del Stedelijk Museum de Amsterdam*. Fundación La Caixa. Barcelona, 1996, 16. or.

96 In ZENBAIT AUTORE (Willemijn Stokvis, Geurt Imanse eta beste batzuk). *Grupo CoBrA. Obras de la colección del Stedelijk Museum de Amsterdam*. Fundación La Caixa. Barcelona, 1996, 101. or.



Zao Wou-Ki. 27.02.98. 1998. Olioa mihise gainean. 130 x 195 cm.  
Zao Wou-Ki. *Hommage à Edgar Varèse*. 25.10.64. 1964. Olioa mihise gainean. 255 x 345 cm.



Egill Jacobsen. *Ophobning*. 1938. Olioa mihise gainean. 80 x 65,5 cm.



aukera ematen zuen, eta hortik abiatuz egin zuen lan Dotremontek 1962tik aurrera bere logograma eta inprobisatze grafikoetan<sup>97</sup>.

Margo bitalista hauek eta antzinako pintura txinatarraren arteko erlazioa oso adierazgarria da. Ekialdeko kaligrafia, konkretuki, sekulako aurkikuntza izan zen artista askorentzat — Pierre Alechinsky, kasu—; zoruan jarritako paper gaineko pintzelkada azkarraren askatasun handia eta muturreko kontzentratzetik abiatutako “barne idazkera”<sup>98</sup>. Izan ere, Gombrichen aburuz oso posiblea da Pollockek antzinako ekialdeko pintoreen jokaeran erreparatu izana bere koadroak egiteko —askotan *action paintings* bezala ere izendatuak—. Biak —pintura *espresionista* eta kaligrafia— azkar egin beharrekoak dira, modu espontaneoan eta aurrez pentsatu gabe. Tachismoan —frantseseko *tachetik* (mantxa, orbana)— “pinturaren maneia da nagusi, beste edozein motibo edo asmoa gorabehera”. Markatzerakoan eragindako energia erabakigarria da, argazki bidez erreproduzitu ezin diren irudi eta ehundurak lortzeko—Soulagesen beltzaren gaineko margo beltzetan ikusi dezakegunez—. Makinak seriean fabrikatutakoaren nonahikotasunaren aurrean, eskuz egindakoaren erresistentziaren erakusgarri dira, Gombrichen ustez.<sup>99</sup>.

Pintura txinatarra eta espresionismo abstraktua paisaia eta musikarekin lotuta daude, hurrengo kapituluetakoko gako nagusiak. Tachismoak, areago ere, espazio eta denbora murritzean —XX. mende erdialdeko Parisen— Michaux edo Zao Wou Ki margolariak eta Edgar Varèse edo Iannis Xenakis musikari esperimentalak batu zituen, besteak beste.

Egungo artean, bestalde, mantxa edo trazu soltea klixe ere bilakatzen da sarritan. Akademizismo klasikoa deritzonaren aurka egitearen isla dirudi, askatasuna konbentziorik

97 STOKVIS, Willemijn. *CoBrA y el Stedelijk*. In ZENBAIT AUTORE (Willemijn Stokvis, Geurt Imanse eta beste batzuk). *Grupo CoBrA. Obras de la colección del Stedelijk Museum de Amsterdam*. Fundación La Caixa. Barcelona, 1996, 20. or.

98 ZENBAIT AUTORE (Willemijn Stokvis, Geurt Imanse eta beste batzuk). *Grupo CoBrA. Obras de la colección del Stedelijk Museum de Amsterdam*. Fundación La Caixa. Barcelona, 1996. 31. or.

99 GOMBRICH, Ernest H. *La historia del arte*. Editorial Debate. Madrid, 2001, 602. or.



Asger Jorn. *L'Esprit de 48*. 1950. Tinta txinatarra paper gainean. 37,8 x 31,2 cm.

eztat aldarrikatuz baina egiatan beste konbentzio bat baino ez dena, non denak balio duen. Gaur egungo proiektuarekiko hobespenarekin ezin hobeto uztartzen den ideia, kontrakoa badirudi ere.

Beltza paper zuriaren gainean, ez dio inolako forma, figura edo kaligrafia ezagunari erreferentziarik egiten bere buruari baino —orbana, tatxoia, zipriztina—, baina *ezer ez* dioela, elkarren aurka dauden aldeez osaturiko panorama dakar; arriskua / erosotasuna, zentzua / zentzugabea, azalekotasuna / sakontasuna, funtsik eza / beharra... zelan baloratu mantxa? Zerk bereizten du anekdotikoa edo funtsik gabekoa paperean sakon atrapatzen gaituenetik?

Lehenago aipatutako Daucherren liburuak —Visión artística y visión racionalizada—, heziketa eta inguruaren garrantziaz harago, gure pertzeptzioak nolabaiteko joeraz diharduela erakusten digu, forma jakin batzuk besteak baino ulergarriago, ikusgarriago eta erakargarriagoak zaizkigula. Zentzu horretan mantxa gardena da. Grafismoak bere atzean dagoen intentzioa erakusten du neurri handian, eta azaleko zein sakoneko mantxan da ikusgai.

“Pentsatu gabe eta modu monotonoan zetazko hondoan zabalduko tintari tinta hilda deritzo; degradatze onuragarriak agertzen dituen tintari tinta bizia deritzo. Lehenengoak ez du deus bigarrenaren erakargarritasunetik”, dio Ch’eng Ki-yeuk<sup>100</sup>. Lehenengoa azaletik abiatzen da eta berau gainditu nahian bertan geratzen da; emaitzaren ideia —nahitaez *arraro* eta *harrigarria*— bere sorkuntza-prozesuaren aurretik jartzen du —mekanikoa, entretenigarria... izan daiteken *tramitea*, baina inolaz ere inplikatu—. Bigarrenak, aldiz, azal hori onartzen du —emaitza oro azalekoa da, esan dezagun— eta bertatik lanean hasten da, ondorioak bere gain hartuz, edozein direla ere. Lehenengoak amaieraren atzetik doa —badaki nora joan behar den—, bigarrena ibiltzera aritzen da, askoz gehiago ezin duela egin

100 In RIVIÈRE, Jean Roger. *Summa Artis. Historia general del arte. Vol. XX*. Espasa-Calpe. Madrid, 1989, 344. or.



Christian Dotremont. *Parfois je me perds en détail pour reprendre pied*. 1965.  
Tinta txinatarra paper gainean. 27,2 x 21 cm.

jakinda —saihetsezina izanda, ez dago zertan fruiturik bilatu—. Inolako emaitza zehatzik bermatzen ez badu ere, jarrerak —bere sorreran eta bera begiratzerakoan— ezinbesteko garrantzia du beraz.

“Formaranzko bidea —kanpo edo barneko beharren batek zuzendua— akabuko emaitzari —bidearen helmugari— nagusitzen zaio. Orientazioak egindako lanaren jitea zehazten du. Formatzeak forma mugatzen du eta, ondorioz, gailentzen da. Forma inoiz ez da, inolako lekuan ere, eskuratutako emaitza, bukatzea, azkentzea, amaiera, ondorioa. Sorreratzat hartu behar da, mugimendutzat. Bilakaera da bere funtsa. Forma, eite bezala, agerraldi gaiztoa da, mamu arriskutsua. Ona da, hortaz, forma mugimendu legez, egite bezala; ona da dabilen forma. Txarra da forma inertzia itxi bezala, amaierako gelditze bezala. Txarra da, betelana izango balitz, berarekin pozik gauden forma. *Forma* amaiera da, heriotza. Formatzea bizitza da”<sup>101</sup>.

## Aldaerak

2014ko otsailaren erdialdean, artean lehenengo txanpako marrazkiak paretan eskegita zeudela, marrazteari ekin nion berriro, haitzuloaren ideiarekin eta hondo / figuraren arteko tentsioa apurtzeko asmoaz. Laster marrazki horiek etengabeen bistara izatea kaltegarria izan zitekeela bururatu zitzaidan. Agian horregatik, hain zuzen, aurreko marrazkiak horren antzekoak ziren elkarrekiko. Lanean hasteko onuragarria izan bazen ere, laborategi zientifikoaren ideia erromantikoa baztertzeko unea zen. Beraz, marrazki guztiak batu eta karpetan gorde nituen. Hortik aurrerako marrazkiak, marraztu ahala mahai gainean pilatu, eta txanpa bukatutzat izan arte ez nituen eskegiko.

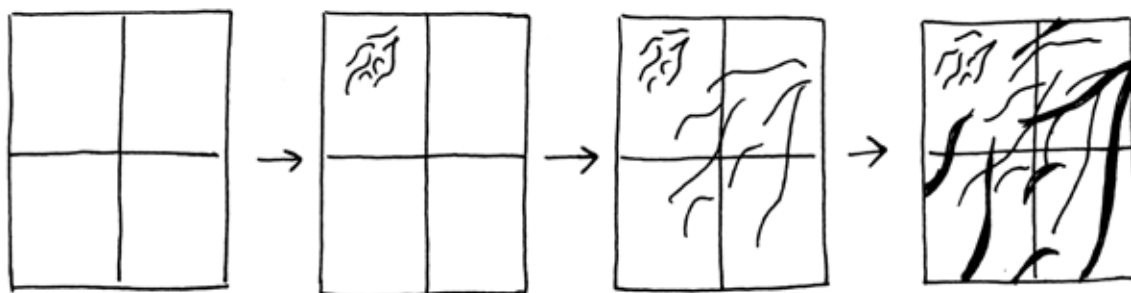
Lana utzitako puntutik jarraitu nuen —folioak banan-banan marraztuz—, baina haitzuloaren ideiak paper handiagoetan eragitea eskatzen zuen, eta horrek moduluaren muntaketa

---

101 KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Ediciones Caldeón. Buenos Aires, 1979, 91. or.

iraultzera eraman ninduen; lehendabizi muntatu eta gero marraztuko nituen. Horrela formatu handiagoetan marraztea nuen, aurrekoetan zegoen bigarren marrazketa denbora galtzen banuen ere.

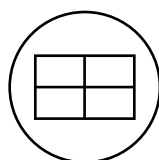
Orduan markak egitean zetzan kontua, ez paisaiak. Aukera ezberdinak frogatzen hasi nintzen, trazu eta formen errepikapenetan oinarritutako gainjartzeak edo palinpsestoak gehien bat; eskala ezberdineko forma fraktalak edo autoimitatzaileak, marrazkian jada bazegoen trazu txikia behin eta berriro, gero eta tamaina handiagoan, eta bata bestearen gainean, errepikatuz sortutakoak. Marrazki bakoitzaren atzealdean berori gauzatzeko ekintza adierazgarriena apuntatu nuen: gehiketa, gainjartzea, tatxatzea, fraktala, etab.



Modulua erabiltzeko modua, ordea, mekaniko bihurtu zen. Marraztu ahal izateko formatu handiak zentzua galtzen zuen eta paper handiagoezin ordezkatzeko aukera zegoen zuzenean. Izan ere, 70 x 100 cm-ko paperetan saiakerak egiten hasia nintzen paraleloki. Hauetan ez zegoen modulurik, lortutako emaitzak moduluaren handiagotze bat ematen bazuen ere —hau da, ikerketa aurreko marrazkien tankerakoak, baina eskala handiagoan (127. orrialde goialdeko irudia)—. Marrazteko modu hau ere simple eta zuzenegia iruditu zitzaidanez, horietan modulua integratzea okurritu zitzaidan.

*Rotring* moduko errotuladoreaz eta erregelarekin paper horietan moduluen ingeradak markatzen hasi nintzen. Ondoren pintzelaz bakoitzaren edukia bereiz margotzen nuen topatu berri izandako muntaketa modua aintzat hartuz (127. orrialde behealdeko irudia). Simulatze-ariketa honek bazuen gustuko nuen umore eta txiste kutsua, baina marrazketa-







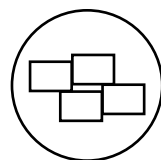
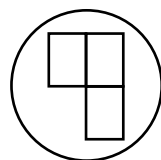
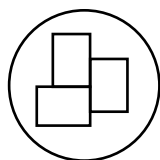
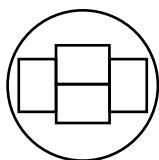
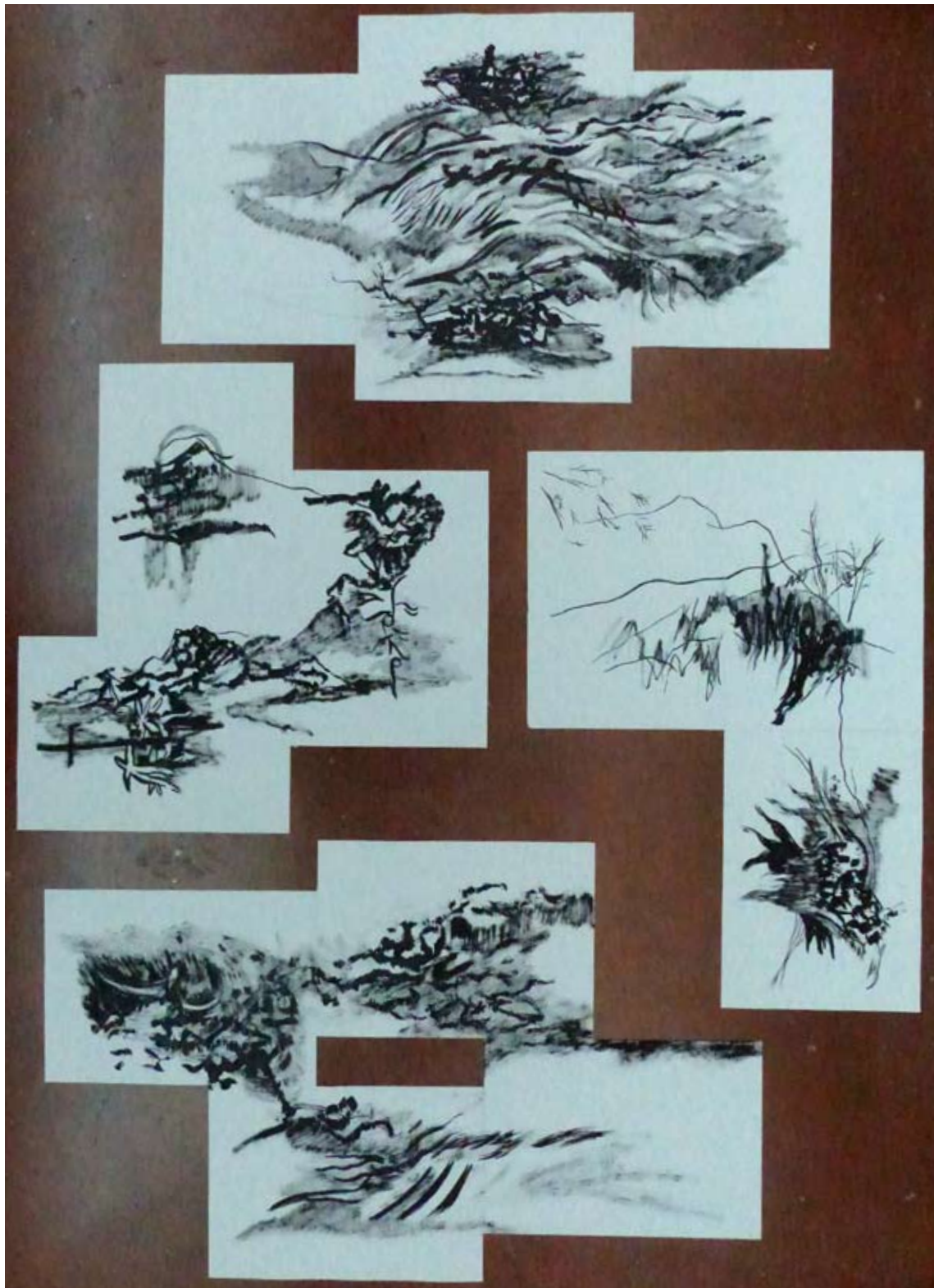
ariketa zehatz-zorrotzegi ere bilakatzen zuen —*modulutik* ez irteteko erreserbak eginez—, eta batez ere, eskua eta gorputza libreki mugitu eta eremu zabalean marrazteko gozamina ekiditen zituen.

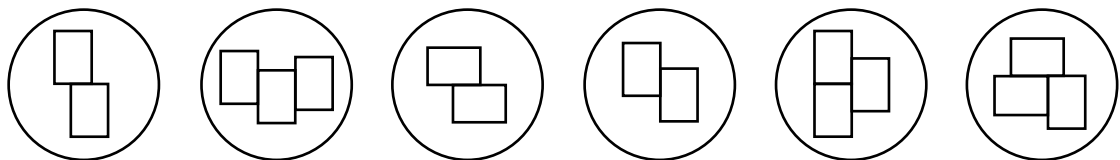
Honakoa aldaeren txanpa da. Izan ere, kapitulu honetan erakusten ditugun bideak modu paraleloan gertatu ziren. Era berean, esaterako, moduluak bereiz marrazten jarraitu nuen, ezertarako baliagarriak zitzaizkidan ala ez jakin barik. Puntu horretan, moduluak bere lehendabiziko krisialdi txikian murgilduta zegoela, aukerak bihurritu eta hedatzean topatu nuen irtenbidea. Zergatik hobetsi edo imitatu formatu karratua, moduluaren ahalbideak askoz zabalagoak izanda?

Horrenbestez, formatuak erregularra izateari utzi zion, marka eta nodoen arteko loturen araberakoa izateko; ordura arte formatuak agintzen zuen eta nodoen loturak euren moldatzen ziren. Marka jaun eta jabe, paperak modu ezberdinetan muntatzea zegoen —ez laukizuzenak—, eta formatuaren ahalbideekiko kontzientzia areagotuz joan zen.



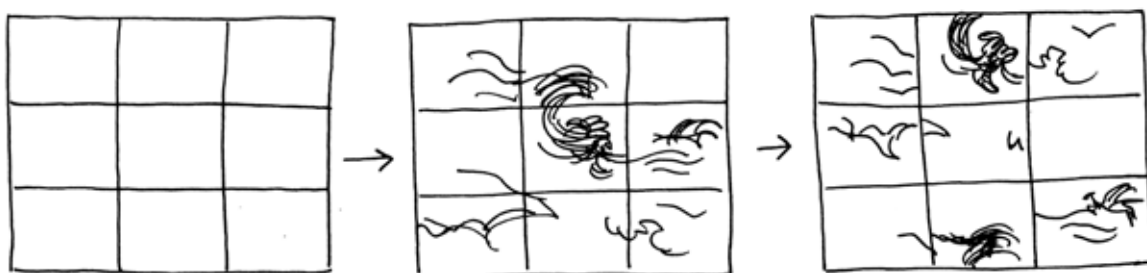
Prozedurak berbera izaten jarraitzen zuen bestela: DIN A4ak bereiz marraztu, marrazki handiagoa eraikitzeko pieza bezala erabili eta berek gainean berriro marraztu. Horregatik, seguruenik, aldaera horren emaitzak anekdotikoak baino ez dira; tintaz egindako markak lehenengo txanpakoen oso antzekoak dira azken finean. Zergatia garbia da: nodoak elkarrekin funtzionatzeko lotzerakoan, marrazketa bigarren aldiak koherentzia larregi zekarren, eta marrazkia gehiegi orrazten. Ezinbestekoa zen, hortaz, moduluarekin lan egiterakoan bereganatutako prozesua —ariketa hasieratik ez aldatutakoa— bihurritzea.



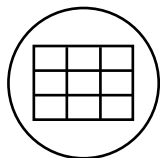


Formatu karratuari eustea moduluari etekinik ez ateratzea zen, bai irudi berria egiteko folio ezberdinak erabiltzean, bai marraztea eta konposaketa mantentzean. Hori dela eta, prozesuaren ordenarekin jolastea erabaki nuen. Honako hau izango zen ordena berria: moduluen muntaketa, marrazketa, *desmuntaketa* eta *bir-muntaketa* —edo muntaketa bigarren aldia—.

Marrazkia birmuntatzeko aukerak oparoak eta elkarrekiko konbinagarriak ziren; marrazki modular ezberdinetako moduluak nahastu, moduluak bereiz marraztu eta berriro ukituko ez zen konposaketan bildu, edo 70 x 100 cm-ko paperetan halako ekintzak simulatu (134. orrialdean). Emaitzarik aipagarrienak, halere, paperak muntatuz, marraztuz eta pieza gutxi batzuk lekualdatuz lortutako bederatzi modulutako muntaiak dira (hiru moduluko hiru lerrotan, hurrengo orrialdean). Puzzle kutsua dute, piezak txarto ahokatzen diren puzzlea, gaizki muntatuta balego bezala, berau ebastera kilikatzen gaituena.



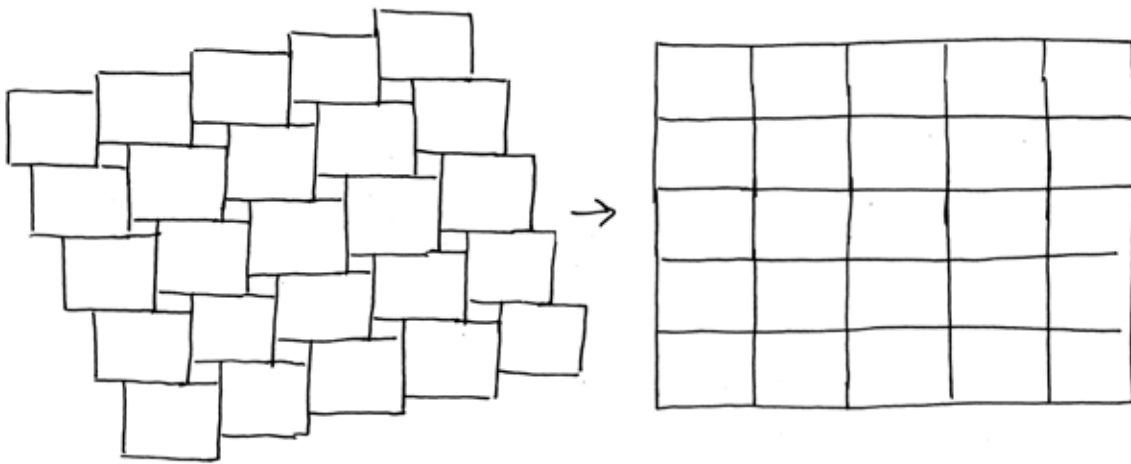
Aldaeren ondorioz, aukeratzeak eta baztertzeak egin behar dira. Hona hemen goiz baztertutako bat, esaterako: folio bat erditik zatitu, erdia gorde, eta bestea erditik zatitzen jarraitzea, guztira lau zati lortu arte, zein baino zein txikiagoa (162. orrialdean). Beste aukera batzuk, nolana ere, emaitza baliagarriak izanda ere, baztertuak izan ziren. Kasurik garbienak, jatorrizko DIN A4 formatuan gordetakoak dira. Itxura guztiz bukatua zuten hauek, zirriborro edo tatxoi itxura kaotikoak, baina tarteka *orban-pertsonaia* bihurtzen direnak, zaldi moduko animaliak (136. orrialde goialdean). Ideia hau muturrera ere eramaten saiatu nintzen trazu-markarekin (134. orriale goialdeko irudiaren erdiko *moduluan* eta 137. orrialdean ikusgai); trazu-mugimendu geldo eta luze bakarraz egindako forma-orbanak, eskumuturraren jokoaz pintzela paperetik altxatu barik.





Emaitza ikusgarrienak erakusten ez dituen arren, bigarren txanpa hau giltzarria da gurean, aukera ugari zabaldu baitzituen; horietan murgildu nintzen ikerketa bukatu arte.

Behin-betiko bihurtzea laukizuzena izango ez zen lehenengo muntaia sortzea izan zen, folioak lekualdatuz. Horrek inkoherentzia sotila zekarkion irudiaren osotasunari behin modu laukizuzenean bermuntatuz gero. Prozesu honen erakusgarri bezala marrazki bakarra gorde dugu soilik, lehendabiziko urrats horretan geratutakoa, desmuntatu eta birmuntatu gabe, folioen arteko hutsuneekin (133. orrialde behealdean).



Prozedura honek kontu ezberdinen irtenbidea zekarren: lehenengo txanpako marrazkien koherentzia gogaikarria apurtzen zuen; moduluak zentzua berreskuratu eta ikusgaia zen; formatua karratua da berriro, anekdotikoa izateari uzten dio eta marka-marrazkia indartzen du; marrazketa aldi bakarrean egindako ariketa zen berriz ere, eta marrazkia, ondorioz, unitate bat hasieratik, muntaketa bigarren aldian zatikatuko zena; eta beharbada garrantzitsuena, marrazketa gorputz osoa —besoa, aldaka... eta ez soilik eskua— erabiltzen zuen ariketa zen, zutunik ere marraztuz —ordura arte jesarrita egindakoak dira gehienak, astoan egindako gutxi batzuk izan ezik—.

Ikerketa bukatu arte horrela egin nuen lan, eta funtsean muntatzeko era aldatuko zen. Muntaketa marrazketa prozesuaren zati da horrela; muntatzerakoan marraztu ere egiten da, azken emaitzan modu erabakigarrian eraginez, hain zuzen.













JOHN MARTIN



C  
RB  
TFP  
SCGO  
EXBER  
LXUPT  
LXUPT  
LXUPT





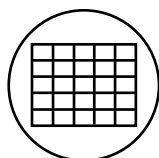


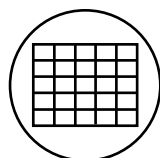


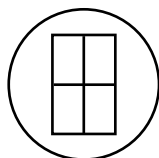


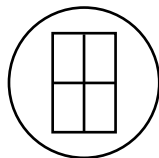


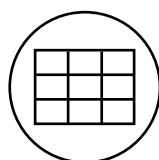




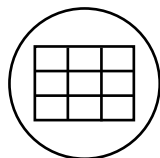


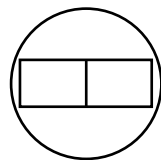
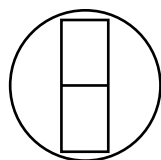
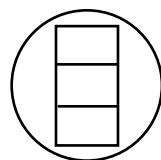
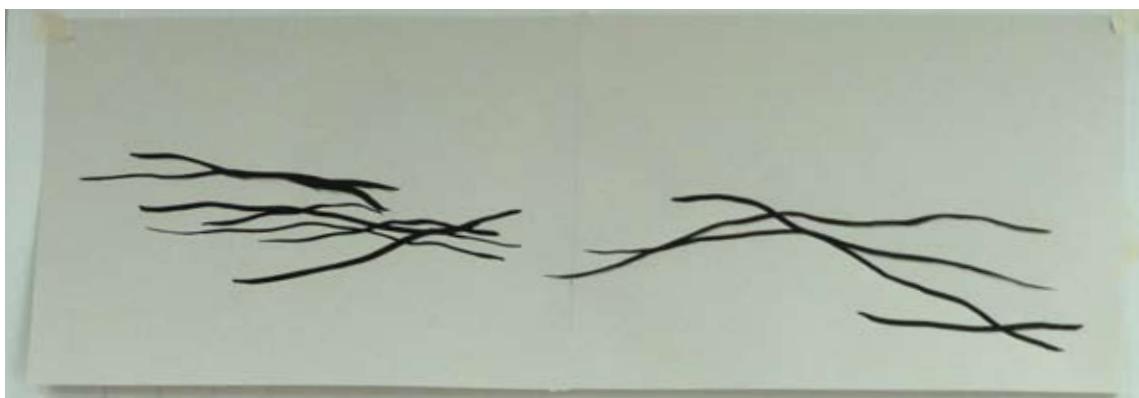


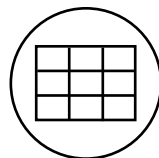
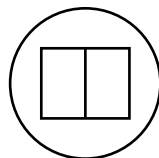


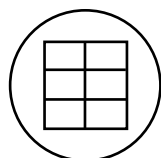
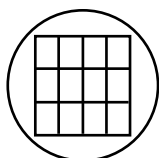


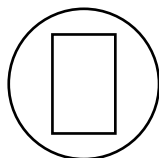


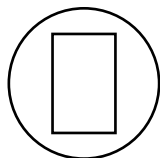


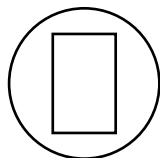


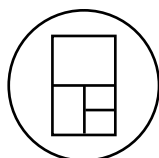




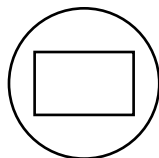


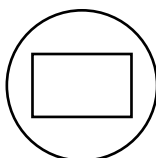


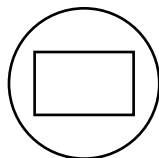


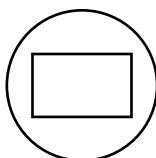
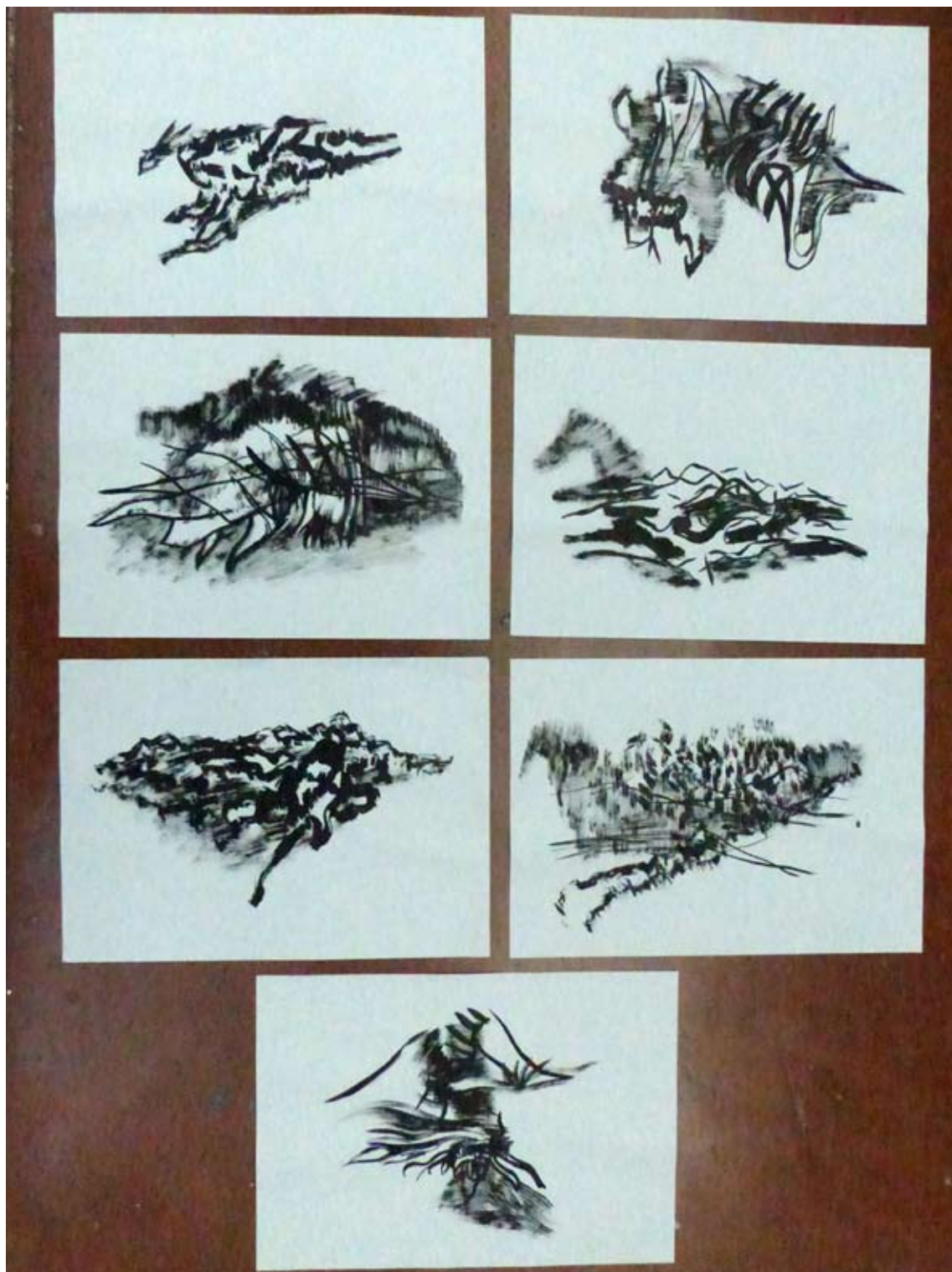












# Mugimendu-erritmoa

## III. Mantxa handi bat

“Arazo honetan bada kontuan hartzen ez duzun faktorea: mundua, hain zuzen. Zuk diozu: erreala, mundua den bezalakoa. Baina, izan baino, bilakatu egiten da. Mugitu, aldatzen da! Ez digu aldatzeko itxoiten... imajinatzen duzuna baino mugikorragoa da. *Aurkezten zaigun bezala* diozunean mugikortasun horretara hurbiltzen zara. *Aurkeztea*-k han esan nahi duelako ez dagoela bertan, gauza bat balitz bezala. Mundua, erreala, ez da objektu bat. Prozesu bat da”<sup>102</sup>.

Haitzuloaren proposamena garatu eta muntatzerakoan —2014ko martxoaren 26an— armairu, ate, leiho eta bestelako altzariak izan nituen oztopo. Hori ekiditeko, aurrerantzean libre zegoen horma bakarra erabiltzea erabaki nuen.

Trazua adar eta sustrai bihurtzen da azkar, eta orbana lore, itzal edo sakontasun. Horregatik, agian, aurreko txanpako azkenengo marrazkiak paisaiak izaten hasiak ziren, forma begetalak, batik bat.

---

102 CAGE, John. *Para los pájaros*. Editorial Alias. México, 2010, 90. or.

Paseatzean sasiak eta euren hosto eta adarren sare moduko estrukturei erreparatzen nien; airez beteriko espazio hutsak, animaliek egindako zulo-pasabidez josita, beste landare-hesi asko ez bezala, lur emankor eta *habitat* aberatsak baliatzen dituztenak —txoriak, intsektuak, karraskariak...— Estructura horien sakonera-jokoa ezin aproposagoa iruditzen zitzaidan euren irudikapena orban bidez eraikitzeke, hutsa eta forma negatiboetan arreta ipiniz.

Baratzean babak loraldi betean zeuden (2014ko apirila); jadanik hartutako pisuagatik norabide guztietan tolestu eta elkarren gainean pilatzen diren landare altu eta sendoak. Bestelako joera dute sasiak grabitatearekiko —zuhaitzak, argi-zutoinak edo harresiak eskalatzerakoan—.

Sasi eta landare-masa kontrolaezin horien tamaina islatzeko, ahalik eta marrazki handienak egitea erabaki nuen. Mahaiaren neurriak (118 x 238 cm) eta folioaren proportzioak mugatzen, bosna moduluko bosna lerroz osaturiko 5 x 5ko plegua jo nuen konposaketaren tamaina maximotzat; zutunik, eskua eta gorputza modu askean mugitu ahal izateko modukoak.

Prozedura honako hau zen: moduluak muntatzea elkarren artean desplazatuz, marraztea, desmuntatzea, formatu errektangularrean birmuntatzea eta pilatzea. Lehengo marrazkia ia osorik zegoen tintaz estalita, eta ordura arte (2014ko martxo bukaera) egindako handiena zen (105 x 148,5 cm). Irudia trazu hutsa eta sasia zen aldi berean. Aurreko txanpen sintesi perfektua, agian; lehendabizikoaren hondo/figura tentsioarekin bukatzen zuen, figuraziorako joera gordez eta bigarrenaren trazuarekiko interesa eta soltura gehituz.

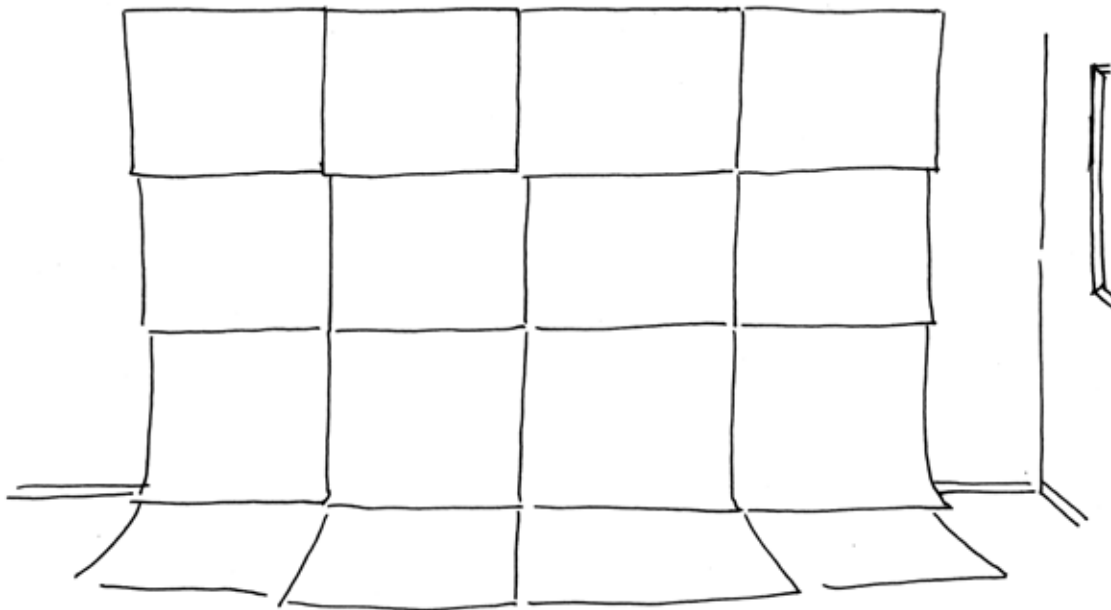
Bizpahiru marrazki modular lortu bezain pronto, zoruan zabaldu eta eta elkarrekin primeran funtzionatzen zutela ikusi nuen. Orduan okurritu zitzaidan horma osoa bete eta irudi bakar baten itxurako osotasuna lortu arte horrela marrazten jarraitzea. *Mantxa handi bat.*

## Plegua

Osotasun handiago baten puska bihurtuta, pleguek gogora ekarri zidaten modulua topatu» nuen unea—eskala handiagoan, baina—. Moduluz osaturiko *modulu berri* hauetaz aritzeko *plegu* hitza erabiliko dut aurrerantzean; beti ere 25 DIN A4z osatuta eta marrazketa bigarren aldia baztertuz.

Pareta neurtu eta sartzen zen plegu kopurua kalkulatu ostean muralaren tamaina zehaztea lortu nuen: launa plegu etzaneko hiru lerro. Gaia bera ere zehaztuta, zereginak argia eta inoiz baino errazagoa ematen zuen.

5 x 5ko pleguarekin lan egiteko modua aldatuz joan zen ariketak aurrera egin ahala. Hasieran, aurrekoekin nola ahokatuko ziren kezkatu barik marraztu eta pilatu nituen; orban erraldoia jomuga izanda, erraz aurreikus nezakeen osotasun koherentea, eta laster konturatu nintzen euren artean kontuan izanda marraztuta ziruditela pleguek.



Ariketa aurrera zihoan neurrian, ordea, tinta gabeko alde zuriek marrazkiari *arnasa* ematen ziotela ohartu nintzen, eta ordutik aurrera gero eta presenteago izango nituen. Ariketaren pizgarri izandako proposamen-motorra —orban-masa beltz handia— bertan behera uzteko garaia zen, berriz ere. Pleguak tintaz guztiz belzteko beharrik gabe, gauza ezberdinak saiatu eta emaitza interesgarriak topatu nituen haietako bakoitzean.

## Sasia

“Niretzat, argazkilaritza da unea eta bere betikotasuna harrapatzen dituen betiereko ikus-arreta baten bulkada espontaneoa.

Marrazketak, bere grafologiagatik, gure kontzientziak une horretan harrapatu/antzeman duena garatzen du.

Argazkilaritza berehalako ekintza da; marrazketa meditazioa”<sup>103</sup>.

Kurtso horretan astero geratzen nintzen lagun batzuekin naturaletik marrazteko. Horietako arratsalde batean, sasi batzuen apunteak hartu (172-175. or.) eta hurrengo egunean tailerrean plegu bat marrazteko erreferentzia bezala erabili nituen (177. orrialde goialdean). Zirriborro horiek kopiatzea baino, landare horiek eta euren egitura konplexuen gaineko oroimena osatzea zen nire asmoa. Lan egin ahala, ordea, halakorik gauzatzeko ezintasunaz ohartzen nindoan.

Sasien sakontasun mailak argazkilaritza ere ezin helduzkoak iruditzen zaizkit —zer esanik ez hori kalkatzen duen *hiperrealista* deritzon pinturatik—. Objektibo, obturadore eta abarren mendekoa, erabiltzen dituen prozedura eta euskarriak bezain lauak diren azalak irudikatze fidelago edo egokiago gertatzen da honako hau.

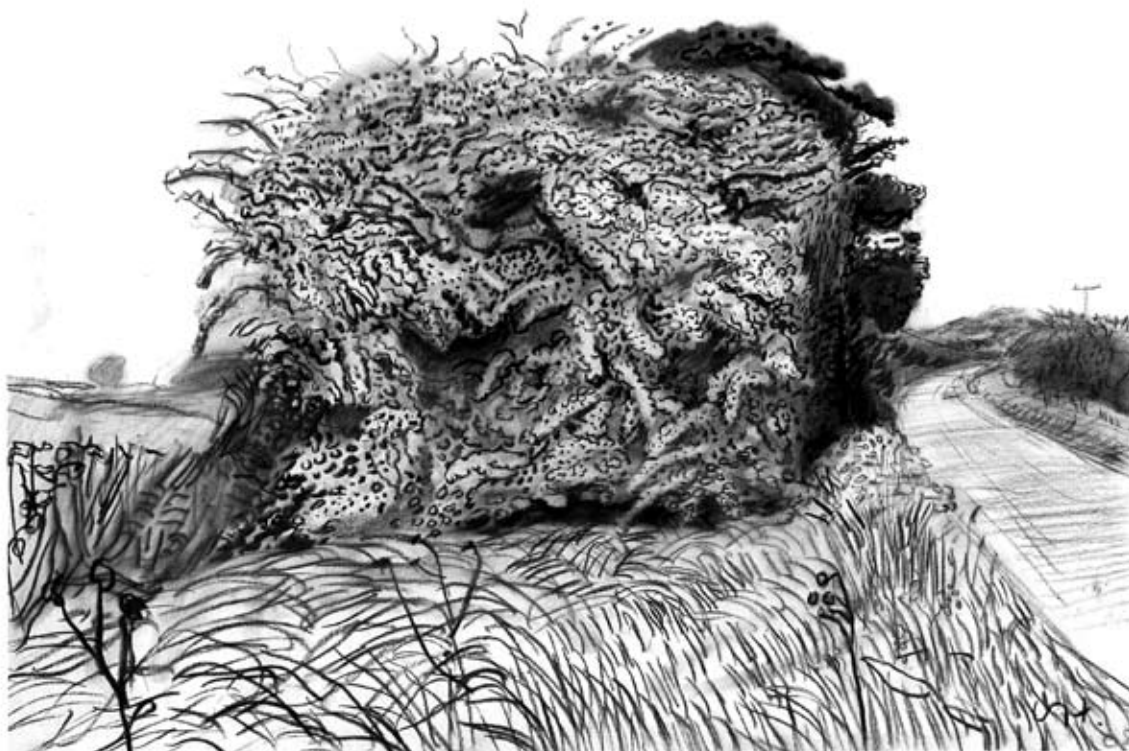
---

103 CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografiar del natural*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2003, 35. or.





Sasiak. 2016ko apirilaren 15a.  
Babak. 2017ko martxoaren 11a.



David Hockney. *Hawthorn Bush near Kilham*. 2008. Ikatza paperean. 45,7 x 61 cm.  
David Hockney. *The Big Hawthorn*. 2008. Ikatza paperean. 45,7 x 61 cm.

Irudikatzen duenarekiko errealista eta objektiboa dela onartu ohi diogu argazkiari. Gaizki-  
ulertze nabarmena, argazkilaritzaren teknologia argia harrapatzeko malgutasunean baitatza,  
kamera emaitza bat ala bestea lortzeko manipulatur.

Joko horren arabera, jabetu ahal gara argazki guztiz zuriaren —gainesposizioz edo erre—  
eta guztiz beltzaren —azpiesposizioz edo belatur— arteko mugetan mugitzen direla bere  
irudiak. Euren estroktoretan sakonera konplexuak gordetzen dituzten sasiak bezalako formen  
aurrean, argi eta itzalen arteko jolasa amaigabea da, eta *behin betiko* argazkia ezinezkoa.

“Argazki batek aldi bakar batean barnebiltzen du guztia. Lentearen klik bakarrean,  
ikusuntu bakarretik. Baina guk ez du horrela jasutzen. Eta espazioa eratzen duena da  
hori ikusteko behar dugun denbora”<sup>104</sup>.

3Dko irudi eta zinemaren teknologiak ere horrekiko ilusioa baino ez dakar, Hockneyren  
arabera; tridimentsionaltasun horretan ondo ez doan zerbait dago<sup>105</sup>. Giza ikusmena imitatu  
nahi duten saiakera horiek gure arreta, etengabe, lekuz aldatzen dela ahazten dute, objektuen  
kokapenez zalantza eginez»<sup>106</sup>.

“Argazkiak azalak erakusten ditu, ez espazioa, zeina askoz misterioitsuagoa den”<sup>107</sup>.

David Hockneyren pintura erraldoiek eta argazki-collageek Cezzaneren pintura —  
*zalantza*— eta kubismoaren irudi multifokalak dakarzkigute gogora, denbora eta espazio  
ezberdinen ikuspuntuen metatzeak guztiak ere. Irudikapena begiaren jokaeraz kutsatzen da  
orduan, argazkigintzaren unifokaltasunetik eta mekanikotasunetik urrunekoa.

104 David Hockney In GAYFORD, Martin. *David Hockney. El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford*. La Fábrica editorial. Madrid, 2011, 144. or.

105 *Ibidem*, 164. or.

106 *Ibidem*, 121. or.

107 *Ibidem*, 65. or.



APIRILAK 7  
ASTELEHENA







“Ikusgai den naturaren —paisaien— antzeratzea eboluzionatu duen abiada berean galduz joan da. Eta txinatarrek naturaren formak margotzen, kopiatzen, imitatzen edo lekuz aldatzen dituztenean daukaten hori galdu da: banbuak, txoria adarrean... ez dute natura kopiatu izan nahi, begiekin dakusagun natura ezin dela kopiatu ulertu baitute, denbora galtzea da. Ederki konpondu dira honakoa esaten: «Ez, guk ez dugu denborarik galduko natura kopiatzen, saia gaitezen, baina, gauzen atzean dagoen espiritua gauzaten, naturaren formak, formaren espiritua». Paisaia eder bat ikusten dudanean zera diot: «A zer denbora galtzea, paisai-margolariena». Guztiz alferrikako zeregina da, ezinezkoa baita paisaia bat margotzea. Orain gutxi, AVEz Sevillako bidean, paisai neurrigabeak ikusgai, zera esan nion Soledad Lorenzori: «Konturatzen al zara hau bezalako paisaiaren aurrean paisai-margolarien denbora galtzeaz? ». Marra bat baino ez lukete marraztu behar izango, txinatarrek egiten duten bezala”<sup>108</sup>.

Sasiari behatuz gero, bere baitako itxura aldatuz doa. Marrazteak hobeto ikusten lagunduko digu, Hockneyk dioenez<sup>109</sup>. Bere forma-estruturaz gain, landareak egitura horiek eratzeko moduz ere kutsatu beharko ginateke —Deleuzeri buruzko saiakeran Marta Larraurik *zarzear* edo *sasitu* esaten dio<sup>110</sup>—.

Abaniko edo eztandak bailiran zabaltzen dira bere adarrak, norabide guztietan, elkarren gainean metatzen eta elkarri eskalatzen. Ondoriozko landare kupula tankerako estruktura-sareak espazio huts zabala du bere baitan, beste landare eta animaliekin batera ekosistema ezin hobea —gordezulo, elikagai...— Egoera desegokienetan ere —murre eta harrien artean, etab.— azkar hedatzen da sasiarte hau, bere hainbat zatik —adarrak, zurtoinak...— lurra ukituta sustriak sortzeko ahalmena duelarik.

108 PALAZUELO, Pablo. *Proceso de trabajo*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 2006, 297. or.

109 GAYFORD, Martin. *David Hockney. El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford*. La Fábrica editorial. Madrid, 2011, 32. or.

110 LARRAURI, Maite & MAX. *El deseo. Según Gilles Deleuze*. Tandem edicions. Valencia, 2000, 25. or.





2014ko apirilaren 8an marraztutako plegua.

### **Pintzela**

Ikerketaren lehenengo marrazkiak 6 zenbakiko pintzel txiki batekin egin nituen, baina modulua agertu bezain laster 8 zenbakiko handiago bat erabiltzen hasi nintzen. Marka zuriko eta ile sintetikodun azken honek tinta kantitate handia hartu eta trazu luzeetan edota segidan egindako kolpeetan askatzea eta irristatzea errazten zuen, berriro birkargatu barik. Nerabilen eskalari —DIN A4ren 29,7 x 21 cm-tik pleguaren 105 x 148,5 cm-tara— ondoen moldatzen zena zen, gainera.

Marka-pintzel txikiagoek antzemanezinak ziruditen, eta handiagoek sinpleegiak, zikinak eta gauza gutxi iradokitzen zizkidaten. Lehenengoek denbora geldoegia zekarten, bigarrenek azkarregia. Abiadura euskarriaren arabera da. Egindako markek orduan sortzen zuten bibrazioa galtzen zen trazuak paperarekiko handiegiak zirenean. Pleguaren tamainak

pintzel handiagoen erabilpena ahalbidetu zuen —brotxak, pintzel txinatarrak...— hasiera batean. Baina, aurretik esandakoa dela-eta, horien emaitzak baztertu nituen. Hortaz, ikerketa honetako paper gehienetan —3476 baino gehiago guztira— erabilitako pintzela da 8 zenbakiko hau.

Plegu gehienak marraztuta, zoruan zabaldu nituen, baina ez zuten elkarren artean aurrekoan bezalako harmoniaz konektatzen; batzuk ilunegiak ziren, besteak zuriegiak. Hala ere, froga batzuen ostean taldeka antolatzea lortu nuen. Talde horiek bat etortzeko, lokarri lanak egingo zuten bizpahiru plegu marraztea besterik ez nuen. Beraz, azkenengo horiek konposaketan duten kokapena —hau da, inguruan dauzkaten pleguak— kontuan izanda marraztuak dira, gainontzekoak ez bezala.

Paretan 12 pleguak eskegi ostean, baztertutakoak erabakigarri suertatu ziren berriro ere. Pintzel handiekin egindako pleguen itxura lakarra gogaikarria zen aurrez aurre, baina, izan ere, askoz hobeto funtzionatzen zuten hormakoen oinetara, zoruan etzanda. Jatorrizko 12 pleguei beste 4 gehitzeaz gain, espazioarekiko erlazio ezberdina ere zekarren. Ordura arte bukatutzat nuen muralaren behealdeko pleguek zorua eta paretaren plano elkarzuten elkargune-ertza kurba batekin estaltzen zuten jadanik. Zoruko plegu-lerroa gehitu ostean, marrazkiaren plano horizontaletik jarraitze sotil hori askoz agerikoagoa izango zen.

### **Erritmo paraleloak**

Egunean marrazki bana edo binako erritmoaz, hiru aste bete baino lehen 16 pleguak izan nituen prest —2014ko apirilaren 29an—. Behin muntatuta, emaitza ez zen hasierako batean helburu nuen orban handia, noski, baina osotasunak aurreikusita ez nuen konposaketa eta trazu sorta interesgarria ekarri zuen.

Trazia sustrai, adar, enbor, olatu, haize... bihurtzen da; horren errepikapena, zuhaitz eta sasiarte; eta behin eta berriz ekitea, baso, oihan. Osotasunak marrazki bakar baten itxura du, batasun-murala. Irudikatzen diren espazioa eta figurak ez dira jada urrunekoak, 1:1 eskala naturalekoak baizik. Marrazkia espazioa bestelako modu batean hartuz doa, honekiko elkarbizitzaz kontziente izaten hasten da; oihanetik narrasean garamatza, pegatina izateari uzten dio.

Sasiaren plegua izan zen erabili nuen zuzeneko —edo erdizuzeneko, apunteetako— erreferente ia bakarra, leihotik ikusgai nuen gereziondoaren loreei erreparatu nien aldiekin batera. Nolanahi ere, trazua eta konposaketa hazten den moduari esker, bibratuz, hain zuzen, osotasunak sasi bailitzan *funtzionatzen* du.

Mugitutako muntaiaren higidura sotilak erritmo berria dakarkigu, moduluen loturen mozketa eta zatiketetan ikusgai. Marrazkiak bere eraikitze prozesuaren berri ematen digu; josita hazi da. Erritmo hau marrazki-markaren berezko erritmoari gehitzen zaio, biak ageriago utziz. Mozketak erritmo hots eta mekanikoa azaltzen du, lekedatze teknika bera erabat karratua izanez gero metronomokoa ia-ia izango litzatekeena —ideia oro fisikoki gauzatzekoan izaten den zehazgabetasun ekidinezina—. Horrek trazua ageriko ordena gabeko bibrazio kaotiko, sismiko eta eztanda modukoarekin talka egiten du; modulu-muntaiaren zurruntasunak bere abiadura ezberdinak —erritmo motelagoak eta azkarragoak— eteten ditu. Tinta-marrazkia *zarata* da, muntaiaren sare horri jositako masa.

Formari dagokionez, kalitatea eta adierazkortasuna bereizezinak dira. Lerro zuzena, estua eta mehea, haragirik gabekoaren, bizitasun ezaren eta sentsualitatetik urrundutakoaren erakusgai dira; adimenduaren abstrakzio eta sinplifikatzeari dagozkionak —espiritualtasuna, erregulartasuna, arrazionalki ulergarria— eta geometrian gailurra dutenak. Hauekin kontrastatuz, forma borobilek, beteek eta uhinduek era ustekabeen diraute, legeetatik urrun,

mugimendu leun eta naturalekin. Lurrari lotutakoaren isla, harmonia eta orekarena, baina baita nahasmena eta gehiegikeriarena ere; ukimena, fantasiaren aberastasuna, irudimena eta begieste-dohaina goraiatzen dute<sup>111</sup>.

### **Aztarna**

Freddie Gruberrek, jazz bateria-jole eta dantzari ohiak, dioskun bezala, *claque* dantzatzerakoan zoruan jotzearekin batera sortzen da soinua, baina dantza airean gertatzen da. Erritmoa eta mugimendua bereizezinak dira. Kolpean baino, kolpeen arteko mugimenduetan pentsatzea litzateke kontua; gauzetan baino gauzak egiteko *moduan*, azken horri erreparatu ezean lehenengoa ahultzen baitugu —“egitekoari ekiteko moduak dakarkizu emaitza”—. Badago, hortaz, partitura eta erritmoa *hutsik gabe* jotzetik harago doana. Metronomoaren morroi izan gabe, musikagilearen baitatik abiatzen den joaldi bera litzateke, honen esku eta zangoen mugimendua, abiadura, intentsitatea, bizitasuna... bere arnasa bera; “arnasean ari ezean ez dago bizirik”<sup>112</sup>.

Perkusioan eta marrazkian gorputzaren mugimenduari dagokion aztarna dago. Papereko trazu-markan zein entzundako soinuan arrasto hori sortu duen mugimendua antzeman dezakegu.

Bateria jotzerakoan bezala, marrazten ikastea eskua eta burua-begia modu koordinatuan mugitzen ikastea da neurri batean; behin praktikaren poderioz barneratuta, kontzienteki aritu behar ez den ezaguera sakona; giharrek euren memorian gorde dute jada. Ikasitako horietaz elikatuko dira aurrerantzean bateria-jolea eta marrazkilaria, egoera beti berrien, zalantzen, aldaketen, hanka-sartzeen... iturriek etengabeen aberastuta.

---

111 DAUCHER, Hans. *Visión artística y visión racionalizada*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1978, 33. or.

112 DUNN, Sam & McFADYEN, Scot. *Rush: Beyond the Lighted Stage*. Banger films. Toronto, 2010, 79. min.











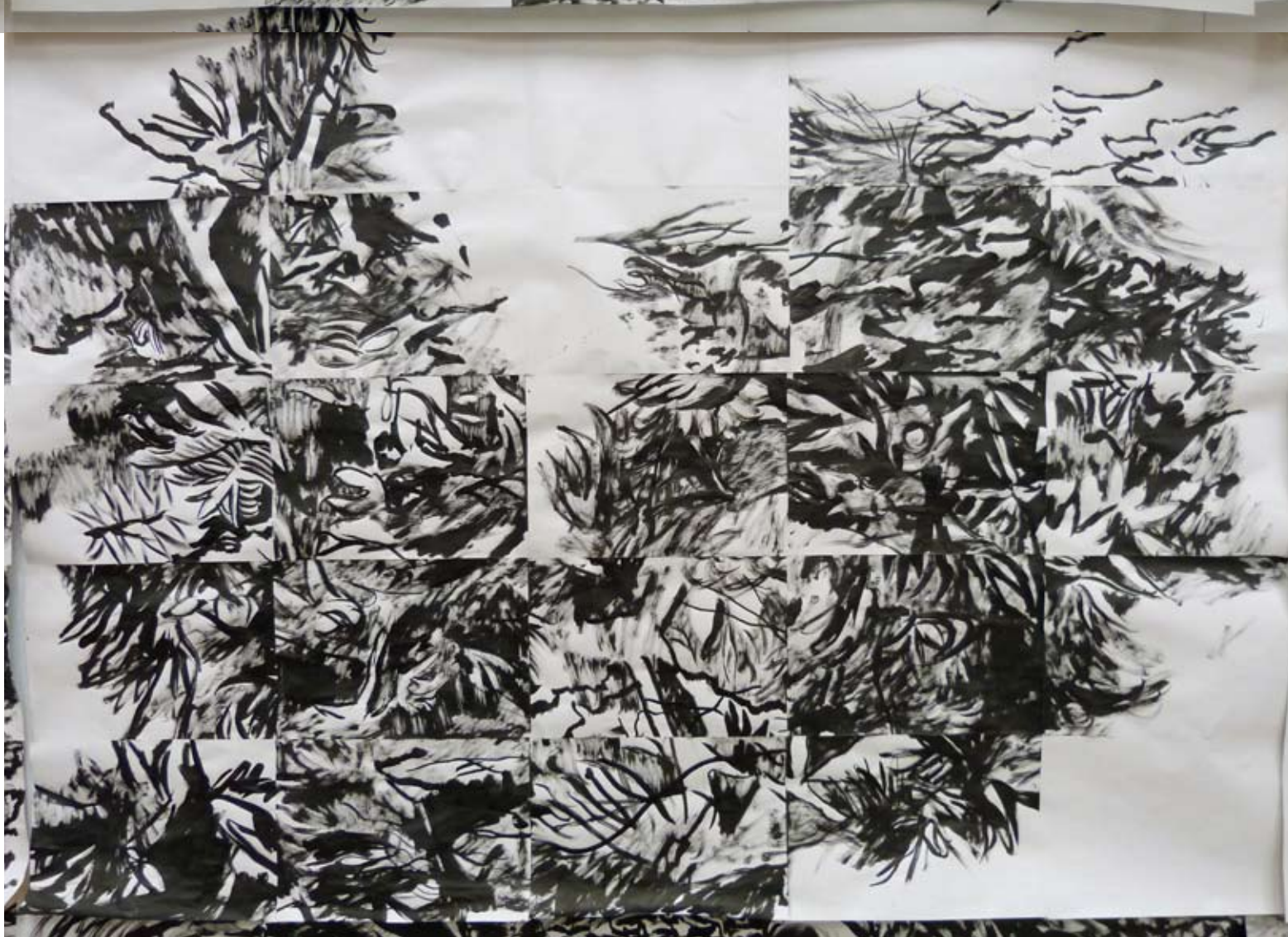


















## Espontaneotasuna

Marrazketa nahiko eroso suertatu bazen ere, trazuak eta orbanak modu itxuraz automatiko eta inkontzientean eginez, emaitza ordura arteko itxuroso edo ikusgarriena zirudien. Horrek arretak sormenarekiko duen garrantzia kolokan jartzen duela esan genezake. Bere betekizuna ezinbestekoa da, baina inolaz ere hasieran ematen zuen bezain sinplea.

Muralak distantzia hartzera behartzen zuen. Eta aurretik gertatzen bazen ere, honetan gertuko eta urruneko ikuspegiaren arteko aldea handiagoa zen. Urrutitik zuhaixka edo xehetasunez egindakoa zirudiena, trazu eta orban huts sorta zen gertutik. Trazu-mugimendu azkarrek soltura edo freskotasuna erakusten dute alde batetik, baina bestetik, errepikakorrak eta oldarkorrak diren heinean, nolabaiteko automatismo edo utzikeria.

Artean automatismoa surrealismoarekin lotuta dago, André Bretonek berak lehendabiziko manifestuan adierazi zuen bezala: “pentsamenduaren funtzionamendu erreala ahoz, idatziz edo edonola adierazten saiatzen den automatismo hutsa (...) arrazoimenaren esku hartze arautzailerik gabekoa, kezka estetiko edo moral orotik urrunekoa”<sup>113</sup>. Honakoa modu idatzian gauzatu zuten, *idazkera automatikoa* zeritzotena. Eremu grafikoan, baina, André Massoni dagokio horren aurkikuntza edo sustatzea.

1923 eta 1924ean, Breton ezagutu eta mugimendu surrealisten partaide izan aurretik, Massonek bere lehendabiziko *marrazki automatikoak* egin zituen jadanik; irudi gogoetagarri eta labirintikoak, trazu anizkun eta lerro bihurtuz jositako formak, elipseetan mugimendu birakariak bilatzen zituztenak edo paperaren azaletik ihesean doazela ziruditen *indar-lerro* handiak eta gogorrak. Espiritua itxurazko edozein loturatik askatuz, trantze moduko egoeran sartu eta barne zalapartan murgiltzen zen adierazpen

113 BRETON, André. *Manifestos del surrealismo*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1974, 44. or. In ALIX, Josefina. *Así habló André Masson*. In ZENBAIT AUTORE (Antonin Artaud, Josefina Alix eta beste batzuk). *André Masson [1896-1987]*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2004, 42. or.

inkontzientearen fruitua bezala definitzen zuen Massonek. Behin idazkera azkar moduko honetan murgilduta, bere atzamarretatik “nahiaz kanpoko irudiak sortzen ziren, askotan asaldatzaile, artegarri, sailkaezinak. Gogoeta txikienak lilura hausten zuen”. Bretonen esanak gogora ekartzen badizkigu ere, bere interesak bestelakoak ziren, ekialdeko filosofia, *zen* delakoa edo Heraclitoren amaigabeko bilakaera, esate baterako. Josefina Alixen ustez, bere nahia “begiek eurek inoiz jaso ezingo zutena agerraraztea zen, begia materia eta buru barneko benetako metamorfosiak zein materiaren fusioa eta banaketa arakatzerakoan oso mugatua baitago”<sup>114</sup>.

“Egingo duzuna zehazki baldin badakizu, zertarako egingo duzu?”<sup>115</sup>.

Marrazketan parametro hauetan aritu ziren artista gehiago izan ziren ondoren, eta gaiari buruzko testuak idatzi eta argitaratu zituzten<sup>116</sup>. *Le mystère Picasso*<sup>117</sup> filmean artistak pintatzerakoan darabiltzan abiadura eta —itxuraz, behintzat— oldarkortasuna dakuskigu. Euskarrian —pantailan zein mihisean— trazuz-trazu agertzen doazen irudiek unean topatutakoak dirudite benetan, aurrez ez pentsatuak. Marrazketa modu intuitiboan dario. Lanerako borondatetik abiatuta, Picasso trantzean dagoela dirudi.

*Automatismoa* zenbait ekintza borondaterik gabe egiteari deritzo<sup>118</sup>. Marrazteko modu honetan halakorik antzematea badaukagu ere, ez nuke berau horrela definituko. Taoismoa eta *zen* bezalako filosofia orientalen diziplinetan ere borondatea deuseztatzeko beharraz dihardute. Meditazioa automatismotzat ulertu beharko genuke, hortaz?

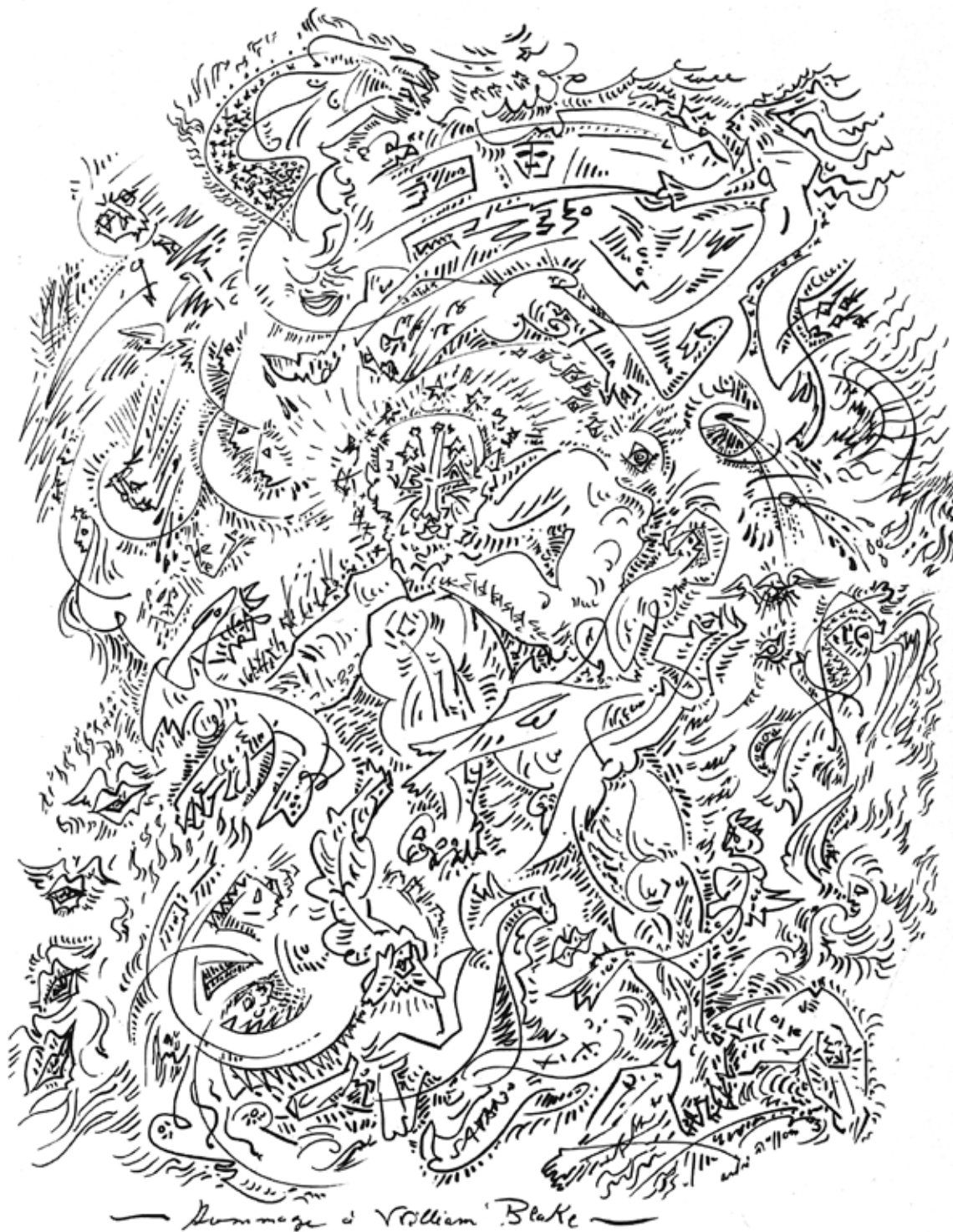
114 ALIX, Josefina. *Así habló André Masson*. In ZENBAIT AUTORE(Antonin Artaud, Josefina Alix eta beste batzuk). *André Masson [1896-1987]*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2004, 39. or.

115 PICASSO. *Picasso. Trazos y dichos*. Ediciones B. Barcelona, 1997, 22. or.

116 Austin Osman Sparerren kasuan bezala. OSMAN SPARE. *Automatic Drawing*. Austin. I-H-O Brooks. Chame, 2005.

117 CLOUZOT, Henri-Georges. *El misterio Picasso*. Sherlock films. Barcelona, 2005.

118 Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Espasa-Calpe. Madrid 1992, 164. or.



André Masson. *Homage to William Blake*. 1970. Tinta txinatarra paper gainean. 65 x 50 cm.



André Masson. *Multiplication*. 1943. Tinta txinatarra paper gainean. 27 x 21 cm.

Borondatea bera ezeztatzeko desiotik abiatutako prozesuan, gorputzaren ahalbideak aberasteko ariketa litzateke. Barneratuz gero *automatikoak* bilakatuko diren ekintzak, arnasaz edo pentsamenduaren ezinegonaz kontziente izatea bezala, denboraz arnasteko, arazoei aurre egiteko edo mundua ulertzeko halako modua garatuz.

*Automatikoak* “guztiz edo neurri batean bakarrik funtzionatzen duen mekanismoa da”<sup>119</sup>. Bizitza-esperientziarekin bat eginda, ezin ditugu, baina, marrazketa edo meditazioa bezalako prozesu organikoak autonomotzat, automatikotzat edo automatismotzat hartu.

Juhanni Pallasmaak dioen bezala, sormen ariketan eskua, begia eta buruaren ekintzek hausnarketa berean egiten dute bat. Une batez kontzientzia erlaxatzen eta burua gorputza eta inkontzientearen agindupean geratzen da. Kanpoaldera zuzendutako begia eta hitza moteltzen diren heinean, kontzientzia eta ikusmena barneratzen doaz. Nabarmentzen duen “esku distraituaren itxurazko jolas inkontzientea eta xederik gabekoa” ezinbestekoa da gurean ere<sup>120</sup>.

Freskotasun eta aietasunaz aparte, Picasso marrazten ikusteak inprobisazioa ekar diezaguke gogora, baina oraingoan ere zehaztu beharreko definizioa da hau.

“Zerbait bat-batean, ikasketa eta prestakuntza barik egiteari” deritzo hiztegiak *inprobisatzea*<sup>121</sup>. Kontzeptu honek eskarmentua gorputzaren, buruaren, begien... memorian metatzen dela saihesten du. Hortaz, Picassok marraztuko zuena zehazki ez bazekien ere, bere ekintzak ez dira guztiz inprobisatuak, bere eskarmentu izugarrian oinarrituta baitaude. Formaren gaineko bere hausnarketak aurretiko marrazkiez harago doaz, estudioan pintatzen ez dagoen uneetara ere.

---

119 *Ibidem*, 164. or.

120 PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2012, 81. or.

121 Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Editorial Espasa-Calpe. Madrid 1992, 811. or.

Bizitza organikoaren ez-egonkortasuna kontuan izanda, bizitzea bera litzateke *inprobisatzea*. Ekintza horietan darabilgun espontaneotasunaz —“pentsamenduaren adierazpen natural eta samurra”—, oldarkortasunaz edo geure buruak aske joateaz hitz egin genezake agian.

#### **IV. Errepikapena**

Aurrekoaren antzeko jarraipena dugu honako murala (2014ko uztailaren 15a); aldaketa nagusiena pleguak muntatzeko modua da, bertikalki eta ez horizontalki. Horrela lerro horizontal bakoitzeko sei plegu sartzeko lekua nuenez, 18 plegu marraztu nituen, aurrekoan baino bi gehiago. Azkenengo bizpahiruak izan ezik, gainontzekoak osotasuna kontuan izan barik marraztu nituen berriro, hau da, konposaketan izango zuten kokapenean pentsatu gabe.

Emaitzak ez dakar berrikuntza handirik, baina aurrekoak baino zati zuri zabalagoak ditu — eskuinaldean bereziki ikusgai—. Marrazki horretan, hain zuzen, aurreko txanpei dagozkien hiru bloke daude; ezkerraldeko hiru zutabe bertikalek aurreko *basoa* dakarkigute gogora; hurrengo biek hasierako figuraren tankera hartzen dute, *piztiak* bezala; eta azkenengo zutabekoak kaligrafia edo *marka garbi* modukoak dira.

Gaur egun aspertzearekin lotzen dugu errepikapena, marrazten ikasteaz edo beste edozein entrenamenduaz ari bagara ere. Berria eta harrigarria den ororen irrikaz bizi garela ematen du gero. Aspaldiko kontua, neurri batean, baina arriskutsua ere, aspertzeari negatibotzat jotzen baitugu —bera saihestuz eta beragandik ihesiz— eta ordezeko gisa etengabeko entretenimendua proposatzen badugu.

Arauk haustea ezinbesteko arautzat duen ateraldi-iturri agorrezintzat jotzen dugu sormena batzuetan —artean zein beste giza-ekintzetan—. Baina, posible al da ezagutzen ez dena haustea? Memoria eta metatutako jakinduria baztertzerik al dugu hau galdu gabe, edo iraganeko hutsak egin gabe —edo hauek errepikatuz eta, beste barik, izen berria emanaz—?















Pentsamendu hauen oinarrian, naturaren aldaerei egokitzen den sena dagoela ematen du; obsesio bihurtuta, baina, nabarmen beharrezkoa dena ere arrisku bilakatzen da. Izan ere, muga bat ez ezagutzea ez du esan nahi hau existitzen ez denik; mugari heltzeko gure moduan dago koska, berriro ere.

Pallasmaaren ustez, neurriz gaineko gainestimulazioak ondorio oso kaltegarriak izan ditzake gizakiaren irudimenean, asmatzean eta nortasunean, areago haurtzarotik gertatzen bada. Ezinbestekoa da, beraz, aspertze-esperientzia, irudimena pizteaz gain, jolasa eta behaketa independente eta automotibatua martxan jartzen dituelako; “denbora geldoaren eta aspertzearen esperientziak meditaziorako bidea abiarazten du”<sup>122</sup>.

## Fraktala

Tintaz egindako markek, muralaren estrukturak eta pizten zihoazen gogoetak antzeko moduan funtzionatzen zutela ematen zuen, gauza beraren inguruko hausnarketak gero eta modu sakonagoan eginez: aztarna, errepikapena, erritmoa, egitura...

Estruktura bere buruari kopiatzen hazten da. Osotasunak eta zatiak batera egiten dute lan, bata bestearen mesedetara egon gabe. Bere zatien batuketa baino gehiago da osotasuna —*gestalt*-en legeetako bat—. Objektu baten estrukturaren zatien arteko eragin-trukeagatik gertatzen da hori, estrukturak bere historiaren xehetasunak gorde ditzake gainera, Wagensbergekek gogorarazten digunez<sup>123</sup>. Psikologia integrala edo *gestalt*-a pentsamenduaren eredu mekanizistaren aurkakoa da: pertzepzioa aldi bereko osotasuna da, ez dago isolatutako sentsaziorik<sup>124</sup>. Berdin gertatzen da artea lantzerakoan, Paul Kleeren aburuz:

122 PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2012, 89. or.

123 WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas. O cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Tusquets editores. Barcelona, 2004, 20. or.

124 DAUCHER, Hans. *Visión artística y visión racionalizada*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1978, 17. or.

“Elementuek formak osatu behar dituzte, baina berezkoa duten osotasunari uko egin barik. Denbora-faktorearen eragina nabarmena da puntu bat mugitu eta lerro bihurtzen denean; modu berean, lerroa hedatzerakoan azalera sortzen denean, edota azalaren mugimenduek espazioa sortzen dutenean. Bat-batean jaio al da inoiz koadro bat, ala? Sekula ez! Piezaz pieza muntatzen doa, etxe bat bezala”<sup>125</sup>.

Antzeko logikari darraie marraztutako trazuek eta landareen inguruko gaiak berak. Fraktalitateak kolonizatzen duela dio Wagensberge<sup>126</sup>. Sasien jokabide inbaditzailea definitzeko modu ezin egokiagoa.

Fraktalak distantzia eta eskalaren arteko jokia planteatzen du, mugimendua eta enpatiarena, errepikapena, aldaketa eta antzekotasunarena. Honakoa muturrera eramatea erabaki nuen hurrengo muralean, plegua marraztu, bere moduluetako bat hautatu eta hurrengo plegua egiteko oinarritzat erabiliz.

“Norberarengan ezagutzen dira besteak,  
Norbere familiarengan ezagutzen dira besteenak,  
Norbere komunitatearengan ezagutzen dira gainontzeko komunitateak,  
Norbere herriarengan ezagutzen dira gainontzeko herriak,  
Norbere unibertsoarengan ezagutzen dira beste unibertsoak.  
Zelan jakin mundua honela dabilela?  
Behatuz”<sup>127</sup>.

---

125 KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Ediciones Caldén. Buenos Aires, 1979, 58. or.

126 WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas. O cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Tusquets editores. Barcelona, 2004, 262. or.

127 LAO TSE. *Tao te ching*. RBA libros. Barcelona, 2007, 147. or.

# Estruktura-barneratzea

## V. Itsasoa

John Briggsek eta David Peatek estruktura fraktalez eta hauek osotasunean mendean hartzeko ezintasunaz hausnartzen dute. Erresuma Batuko kostaldearen neurketan topatzen dute ideia honen adibide grafikoenetariko bat. Mapetatik abiatuz gero, hauen eskalaren arabekoak izango dira emaitzak. Labar eta hondartzetara joan eta soka bat erabiliko bagenu, soka zenbat eta finagoa izan, arrakaletan sartzeko modukoa, hainbat eta luzeagoa izango da, ezin neurtzeko modukoa; gertuago-luzeagoa. Nolabait, Benoit Mandelbrooten ekuazio matematiko ezagunak erakusten digun gauza bera da, baina eremu organikoan, ez ordenagailu bidezko marrazketa bektorialaren esparru mekanikoan.

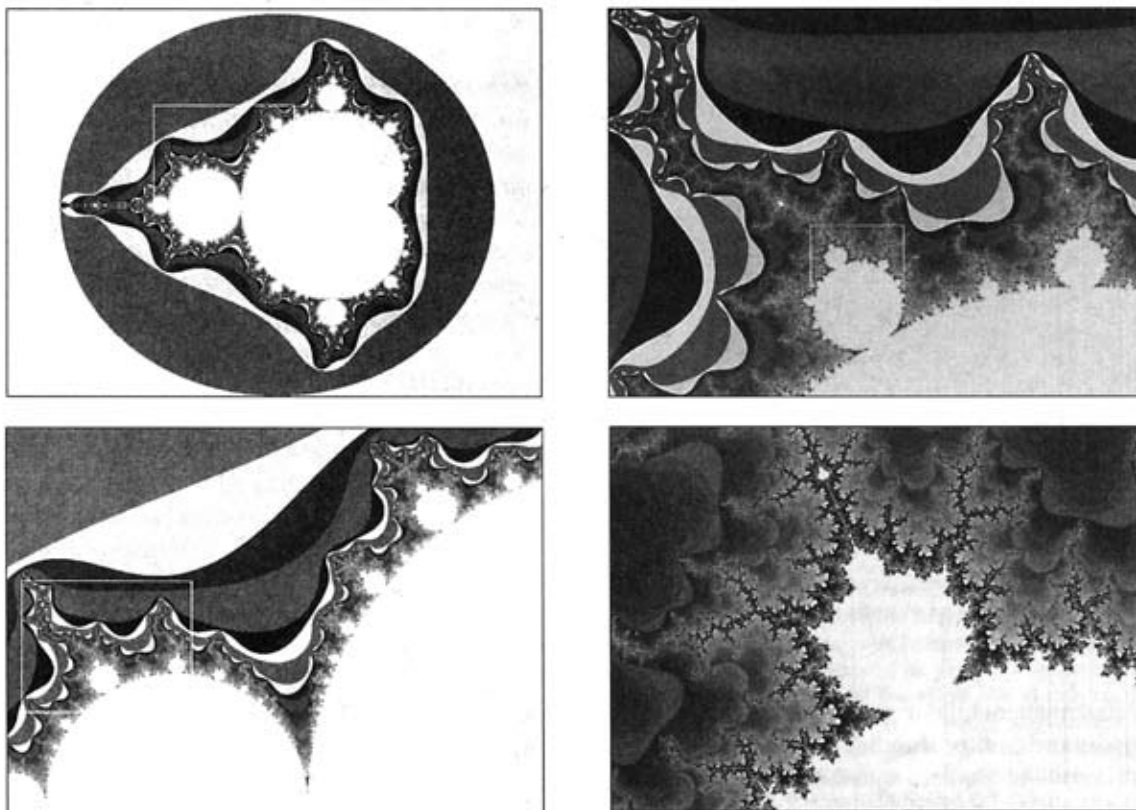
“Begi-bistan dago detaile gehiago sartu ahala luzeagoa dela kosta-lerroa. Eta detaile *guztiak* sartuko bagenitu, arroka, uharri, hautsa, are molekulak? Benetako kostaldeak infinitua behar du izan. Erresuma Batua, Manhattan edo amerikar kontinente osoko kostaldeak luzera berekoak dira errealitatean. Guztiak dira infinituak”<sup>128</sup>.

---

128 BRIGGS, John P. & PEAT, F. David. *Espejo y reflejo: del caos al orden. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1994, 94. or.

Gogoeta hauetan oinarritzen da 2014ko uztailean hasi nuen marrazkiaren barnealderako bidaia. Abuztuko nahitaezko etenak eta fakultateko tailerren itxialdiak lanerako nerabilen espazioaren galerarekin bat egin zuen —irudigintza saileko hirugarren graduako ikasleei zuzenduta eta, kurtso horretan neu erabiltzaile bakarra izan ostean, erabilpen murriztagatik gutxietsita—.

Ikerketa orokorra eta, zehazki, marrazkien bosgarren txanpa martxa zeudela, oporren osteko lanera bueltatzea nahiko erraza suertatu zitzaidan orduan ere. Irailean berehala heldu nion lanari, orduetik aurrera behar nituen materialak (tinta txinatarra, paperak, pintzelak, estaltzeko zinta itsakorra...) kartoizko kutxa batean sartu eta klase bat ala bestea erabiltzen nuen, libre zegoena. Orduan ohartu ez banintz ere, tailer edo espazio zehatz baten falta horrek eragin nabaria izango zuen ondorengo hiru txanpetan.

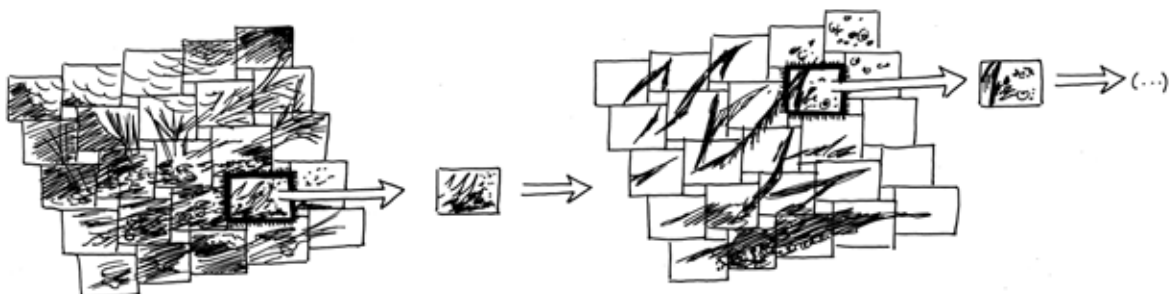


Benoit Mandelbroten ekuazio matematikoaren irudikapena, *Mandelbroot multzoa* deritzon fraktala.



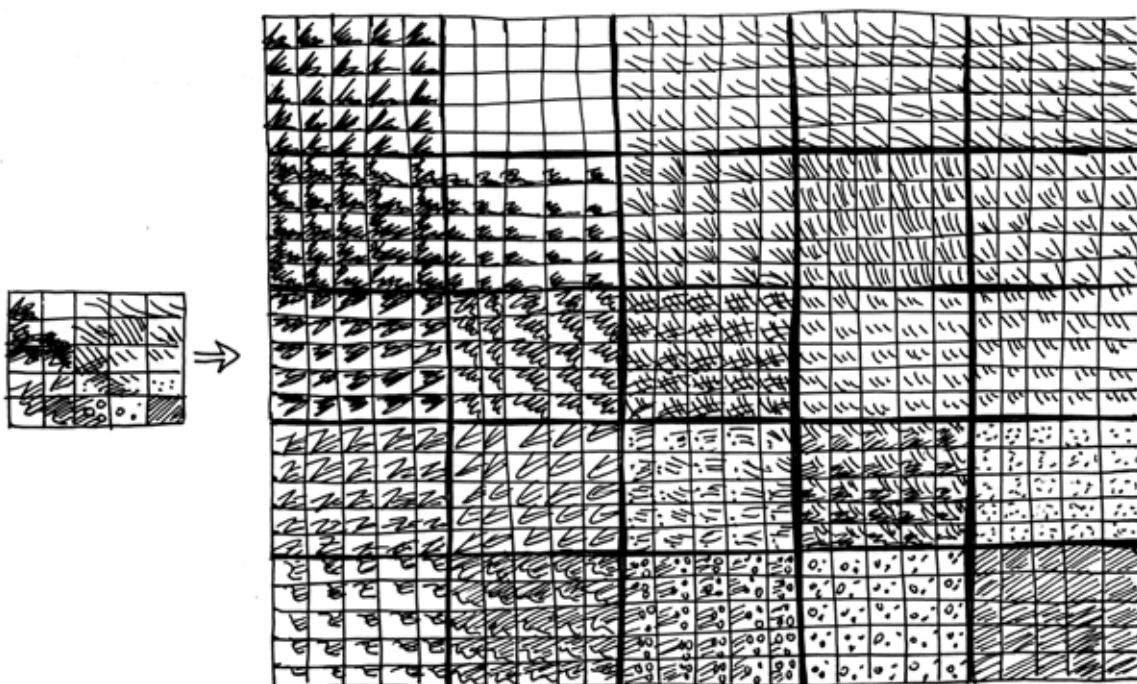
Marrazterakoan baino, emaitzak ikusi eta muntatzerakoan igartzen ziren *tailer mugikorrek* planteatzen zituen gabeziak. Ordura arte gela konkretu baten espazioak baldintzatzen zuen azken emaitza —muntaketa, konposaketa eta tamaina—. Makro-mikroskopia ariketa horretan banekien, beraz, irudiak nola sortu, baina ez zenbat egin, ezta zelan muntatu ere —mural-osotasun batean, banakako pleguetan, etab.—.

Plegua marraztuz hasten zen prozesua. Behin bukatuta, buelta eman eta folioak zenbakitzen nituen —eskuinaldetik ezkerraldera, eta behetik gora, *sigi-sagan*—, bakoitzaren kokapena gogoratzeko. Zenbakera horri plegu zenbakia eransten nion, emaitzak frakzio-itxura zuen;  $1/1$ ,  $1/2$ ,  $1/3$ ,  $1/4$ ,  $1/5$ ,  $1,6\dots$   $1/25$ ra arte, zenbakitzailea pleguari dagokiola eta izendatzailea moduluari. Orduan marrazkia desmuntatu eta ordena horri jarraiki gordetzen nuen. Folio-moduluak banan-banan isolaturik ikusiz gero, gustukoena hautatu eta hurrengo plegua marrazteko zirriborrotzat hartzen nuen, bertan prozedura bera errepikatzen nuela.



Plegu batzuk prest izan bezain pronto, zoruan zabaldu nituen, zelan funtzionatzen zuten ikusi ahal izateko. Emaitza etsigarria zen. Alde batetik, elkarren antzekoegiak eta errepikakorrak ziren. Bestalde, anekdotikoak eta xarma gutxikoak ziruditen. Planteamendu fraktala, zoom edo mikroskopiaarena, sinpleegia eta mekanikoegia zela iruditu zitzaidan orduan. Buruari eragin eta eragin ostean, ordea, egoera onartu eta muturrera eramatea erabaki nuen: errepikapena marrazkiaren gako nagusienetakoa zen hasieratik, ados, baina zein puntutara arte?

Elkarren antzekoak diren irudi-pleguak izanda, euren osagai-moduluak ere berdintsuak izan beharko dira, teorikoki. Hau da, plegu bakoitzaren behe-eskuinaldeko izkinako modulu-folioa hartuz gero, euren batuketaren emaitza izkina beraren isla izan beharko da, baina tamaina handian. Modulu bakoitzarekin horrela jarraituta, pleguaren irudi erraldoia duen murala osatuko genuke. Honako logika bete ahal izateko proportzio karratua gorde behar du marrazkiak; pleguak 25 modulu baditu, muralak 25 plegu izan beharko.



Horri jarraituta ekin nion marrazteari, marrazki kopurua eta muntaia ezarrita bazeuden ere, bukaerako emaitza azken plegua marraztu eta guztien muntaia osatu arte ezingo nuela ikusi jakinda. Aurreko txanpetan aukera bat izandakoa ezinezkoa zen oraingoan.

2014ko urriaren 1ean 25. plegua marrazten bukatu, eta bakoitzari argazkia egin ostean (211-223. or.), *muntaketa fraktalean* hasi nintzen. Gero eta argiagoa zen arazoari aurre egiteko unea izan zen hura: muntaia aurrez aurre osotasunean ikusi ahal izateko espaziorik ez. 5 metro baino gehiago zituen marrazkiak, fakultateko pareta gehienak baino altuagoa eta, edozelan ere, aldamiarik gabe eskegitzeko gehiegizkoa.

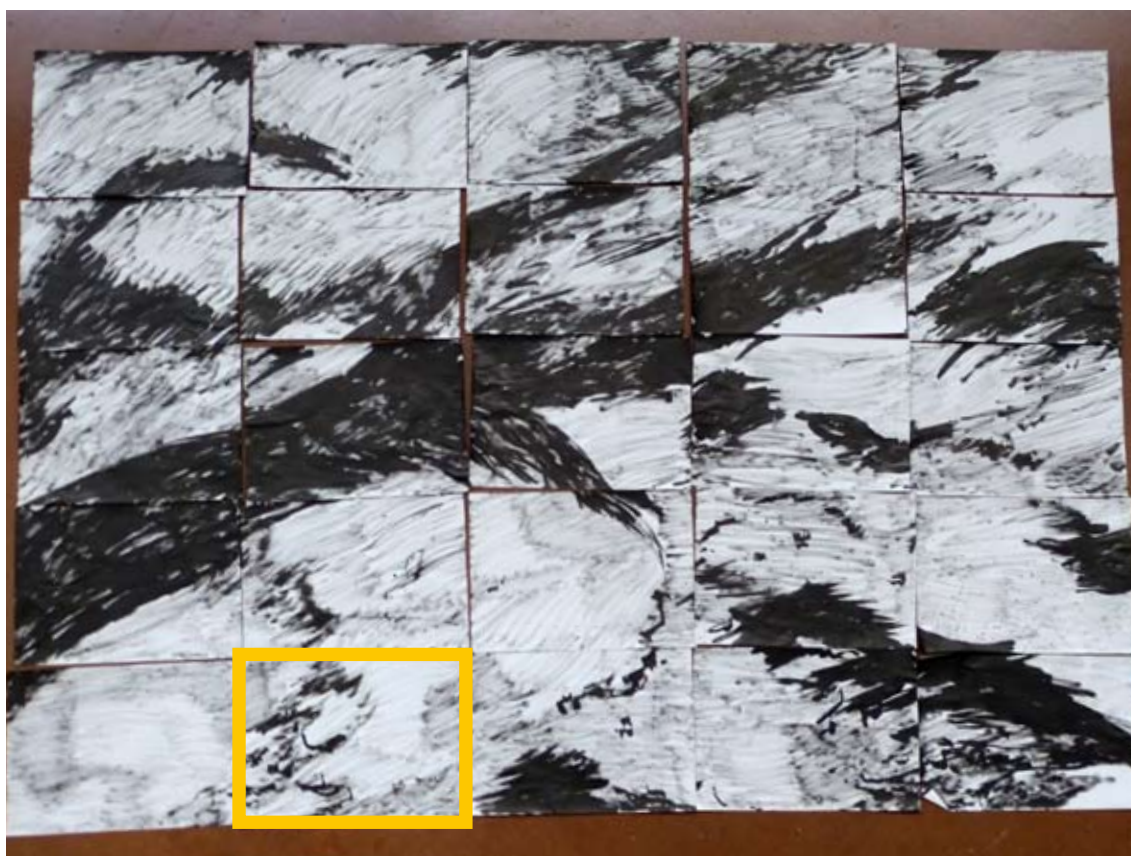














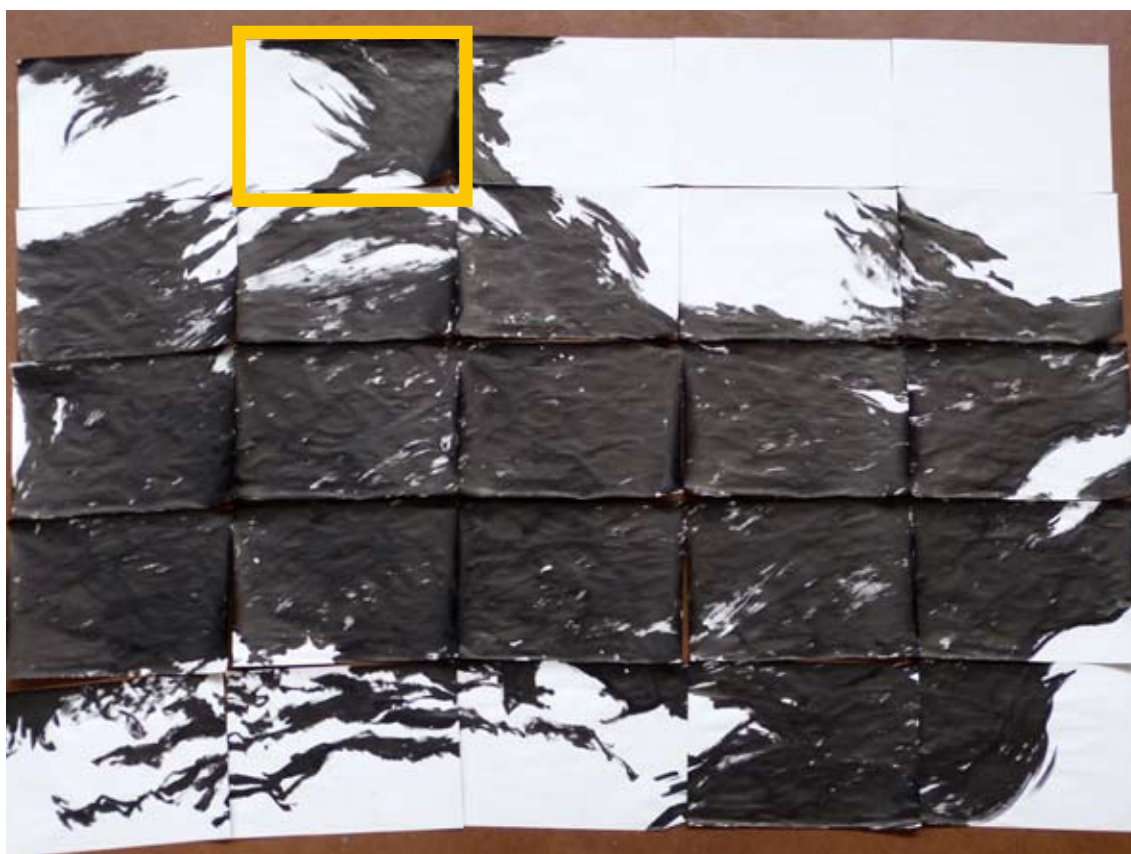




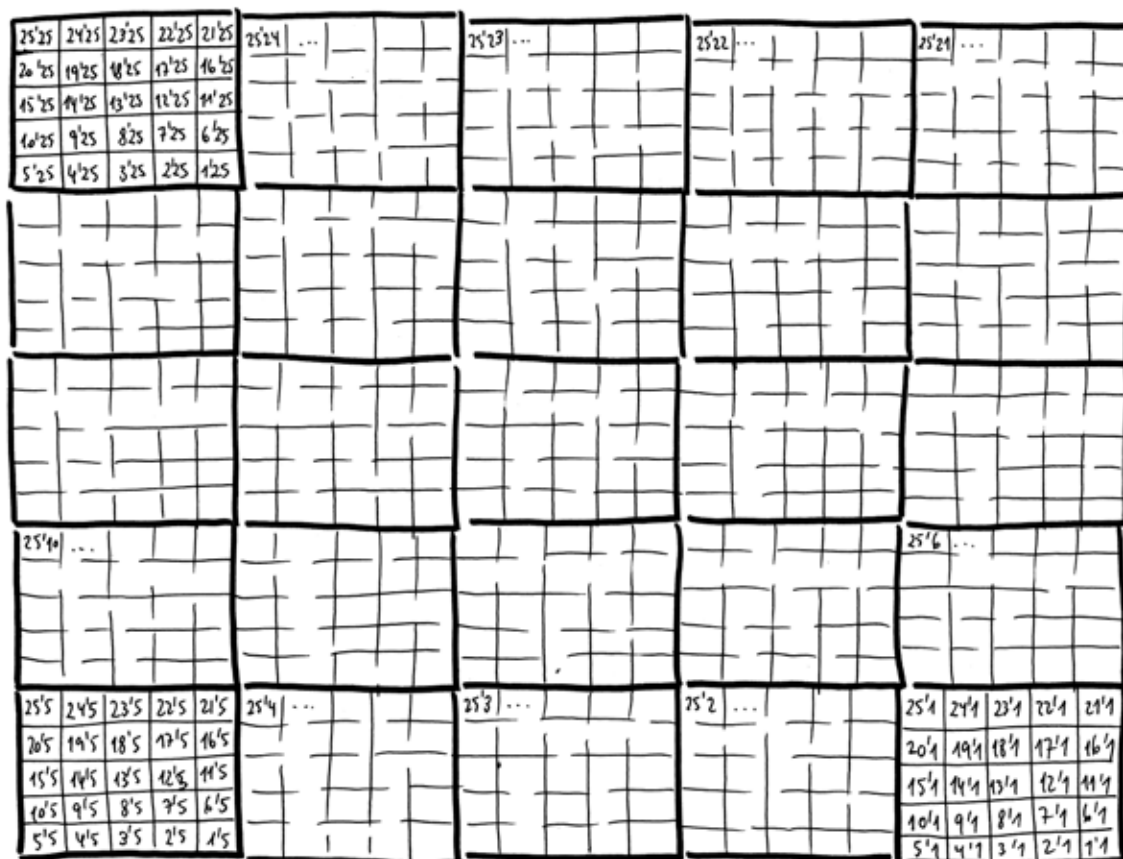
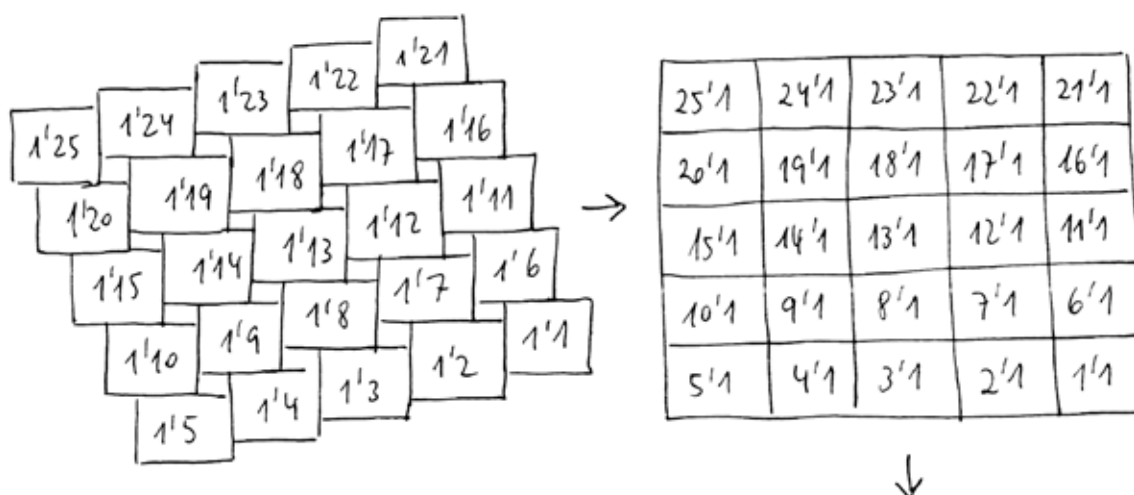






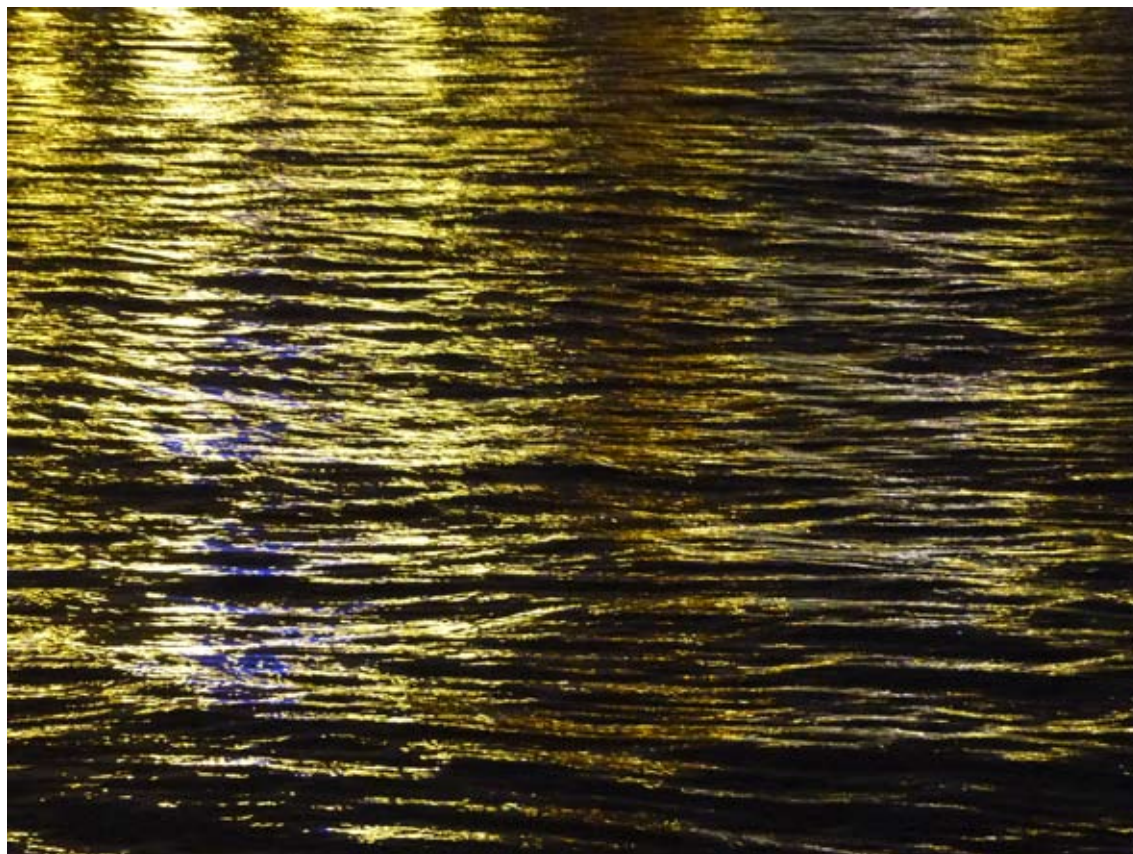






Tailer mugikortzat nerabiltzan gela biek (C-1 eta B-8) hutsik zirautenez orduan ere, marrazkia gertukoenenaren zoruan (B-8) zabaltzea erabaki nuen. Behartutako erabakia, noski, baina emaitza ezin aberasgarriagoa ekarri zuena. Tinta eta muntaia-lanaz harago, marrazkiaren *posizioak* berak marrazkia ikusteko modua erabat aldatzen zuen.





Algortako portu zaharra. 2016ko abuztuaren 12an.

Aurreko marrazkiko trazuek bata bestearen gainean hazten ziren, sasia bailiran. 2014ko urriaren 10ean muntatutakoak modu ezberdinean dakarkigu paisaia gogora, modulua eta muntaiaren zabalera eta posizioaren bidez itsasoan izaten den *bibrazioa* irudikatuz. Moduluen arteko gertuko harremana gatazkatsua da, urrunekoa berriz harmonikoa. Moduluek eta trazuek nolabaiteko durundia sortzen dute, itsaso bareari portuan batez ere gauzez begiratzearen antzeko sentrazioa. Hiztegiak *itsaso* hitza bera definitzerakoan, halako esanahi paradoxikoa gordetzen du ordena, eskala eta neurriari dagokienez, modulua eta marrazkia organismo autonomo zein konposatuaren kontzepzioa gogora ekartzen duela:

1. Lurrazalaren zatirik handiena estaltzen duen ur gazizko hedadura zabala; 2. Berau banatua dagoen zati bakoitza. Mediterranear itsasoa, Kantaurikoa; (...) 7. Itsasoaren asaldura bera edo olatu-multzoa, eta hauen tamaina bera; 8. Zenbait gauzaren oparotasuna”<sup>129</sup>.

129 Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1992, 934. or.

Emaitza ez zen, noski, ariketa aurreikusitakoa; euren burua fraktalki modu bateratu eta tamaina handian irudikatzen zuten marrazki errepikakorren txiste modukoa. Topatutako muntaketari esker baina, marrazkiaren barnealderako bidaia esponentzialki sakontzen da *atomora* iritsi arte, hau zein aurreko marrazkiak osatuta dauden *partikuletara* arte; tinta trazuaren bibrazio purua, baina eskala murriztuan, 1000:1.

## **Pixela**

Aurreko marrazki biak —III eta IV— eskala naturaleko paisaiak irudikatzen zituzten atze-oihaltzat har zitezkeen. V. Itsasoa horiek bezala paretan eskegita egonez gero, pantailaren ideia lekarke, gaur egun gure ikus-jardueran nagusitzen dena bezalakoa —telebista, ordenagailua, sakelako telefonoa, etab.—.

Pantailak gelditasuna exijitzen du. Bere azalaren gainekoa ikusangelu oso zehatzetik baino ezin da atzeman; ingurumena zein norbere gorputzarekiko isolamendua eta kontzientzia murriztua —mugimendu, mintzamen, soinu edo ukimen gabekoa—. Fokuratu eta desfokuratuz espazioa bere eremu osoan arakatzera ohituak, begiaren giharrak zurrundu eta ahultzen dira pantaila lauari behin eta kliskatu gabe begiratuta mendean hartzen dutela<sup>130</sup>.

Bere kokapena dela eta, V. Itsasoa ikusteko askoz deserosoagoa da —ezin begirada edo argazki bakarrean osotasunean heldu— eta bere inguruan ibiltzera bultzatzen gaitu bera hauteman ahal izateko. Ondorioz, ikusangeluak finkoa izateari uzten dio —aurrez aurrekoa— eta goi, behe, eskuma edo ezkerreko aldeak erlatibo bilakatzen dira, kasik hutsal. Pantaila gogora ez ekartzeaz harago, bere aurka ari dela dirudi, begiari zerbitzatu nahi ez balio bezala.

---

130 MANDER, Jerry. *4 buenas razones para eliminar la televisión*. Editorial Gedisa. Barcelona, 2004, 176. or.



















Moduluen arteko mozqueta-mugimendu-lekualdatzea, aurreko marrazki bietan ikusgai, muturrera eramaten da hemen, eta osotasuna eratu den modua ageriago uzten du. Elkarrekiko oso ezberdinak, erraz antzematen dira moduluak, ia perfektua den koadrikulan ordenatutako zatiak, mozketak. Osotasuna, ordea, harmoniko agertzen zaigu, mozqueta horiek eta bertan marraztutako formak erritmo edo ordena jakin batean errepikatzen direla baitirudi, 5x5eko pleguak ikusgai ez direla jada.

Pantailak, ostera, gutxitan erakusten digu bere *pintzelkada*. Horretaz kontziente izateko, bertan zoom egiteko programa erabili edo nolabaiteko akatsa duen irudia topatu behar dugu —aspaldiko telebistaren *lainoa* edo oraingo *glitch* bezalako seinale arazoak, bereizmen gutxikoa, etab. —. Ondoriozko *zaratak* —zation arteko barne koherentzia bateratu ezak<sup>131</sup>— orduan bakarrik erakusten digu irudia eraikitzeke darabilen lerro, puntu edo pixel egituraren zatia.

Antzekoa gertatzen da irudiaren fotogramaren gainjartzearen bidez mugimendua simulatzen denean. Belaunaldiz belaunaldi, zentzumenen bidez jasotakoaz fidatuz biziraun du gizakiak, munduarekiko esperientzia zuzenean. *Ikustea sinistetzat* duen jokaera arriskutsua zaigu oraingoa bezalako inguru mediatizatuan, baliabide elektronikoek zentzumenak euren iturritik are gehiago aldentzen dituztela; testuingurutik erauzitako irudi manipulatuak, baina errealitatearen zuzeneko mugimenduarekin bereizi ezin ditugunak<sup>132</sup>.

“Posiblea da, halaber, irudi mediatizatua eraikitzeke moduan zatiketa sumatzea, puntu karratu txikiz osaturiko bilbe laukidun oinarria duena. Ikustea informazio-kopuru bilakatzen da, literalki, eta errealitatearen itzulpen horrek errealitatearen benetako irudikapentzat aldarrikatzen du bere burua, pantailan gertatzen dena begiratzea benetan gertatzen dena begiratzea balitz bezala”<sup>133</sup>.

131 VALLE DE LERSUNDI, Gentz del. *En ausencia del dibujo. El dibujo y su enseñanza tras la crisis de la Academia*. Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. Leioa, 2001, 124. or.

132 MANDER, Jerry. *4 buenas razones para eliminar la televisión*. Ed. Gedisa. Barcelona, 2004, 250. or.

133 VALLE DE LERSUNDI, Gentz del. *En ausencia del dibujo. El dibujo y su enseñanza tras la crisis de la Academia*. Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. Leioa, 2001, 131. or.

Pixela irudiaren adreilua da, *bit-mapa*, informatika-lengoaiak dakarkigun datu baten irudikapen perfektua. Marrazki honen pixel-moduluak, ostera, jokaera fraktaldunak dira. Bere baitan sartu eta infinituki handitu ditzakegu. Beti agertuko zaizkigu xehetasun xumeagoak.

## **VI. Porrota**

Jatorri bera izateaz gain, ikerketaren azkenengo bi marrazkiok, aldi berean egindakoak dira, modu nahasian. Bigarren txanpan —II. Haitzuloan— izandako aldaera jolasaren antzekoa, baina eskala handiagoan: kapitulua.

V. Itsasoak ordena eta aleatoriotasunaren arteko tirabira azaltzen zuen. Muntaketa fraktalak aurreikusteko moduko emaitza uniformeak zekartzala zirudien, zeinetan pleguak marrazteko moduak zein ondoriozko markek ez zioten axola, antza. Hori egiaztatzeko asmoz, urriaren 13an —V. Itsasoa muntatu eta hiru egunera— txanpa berriari ekin nion. Proposamena sinplea zen: nahi beste plegu marraztu, bereizita eta elkarri kontuan izan gabe, edonola muntatzen zirela ere, V. Itsasoaren antzeko itxura osatuko zutenak.

Lanean hasi bezain pronto baina, bestelako norabidea piztu zuen lehenengo pleguak. Erakargarri zitzaidan marrazki hura, lehendabiziko bi txanpen figurazio eta abstrakzioaren arteko tentsioa berreskuratzen zuena. Paisaia eta marka-sorta bezala funtzionatzeaz gain, irudi zehatzagoa iradokitzen zuen; diagonal sortuz etzanda zegoen nolabaiteko figura hegoduna (237. orrialde goialdean).

Ikerketa osoan zatia eta osotasunaren arteko jolasa dago; moduluak, pleguak, txanpak edo, seguruenik, hirurek aldi berean osatzen zuten marrazkia. Honako plegu hau osotasun bukatua iruditzen zitzaidan eta berau gorde eta, ahal izanez gero, indartu ere nahi nuen. Horretarako V. Itsasoko kontrako bidea jarraitzea pentsatu nuen, barrurakoaren ordez kanporakoa, mural osoa pleguan oinarrituz.



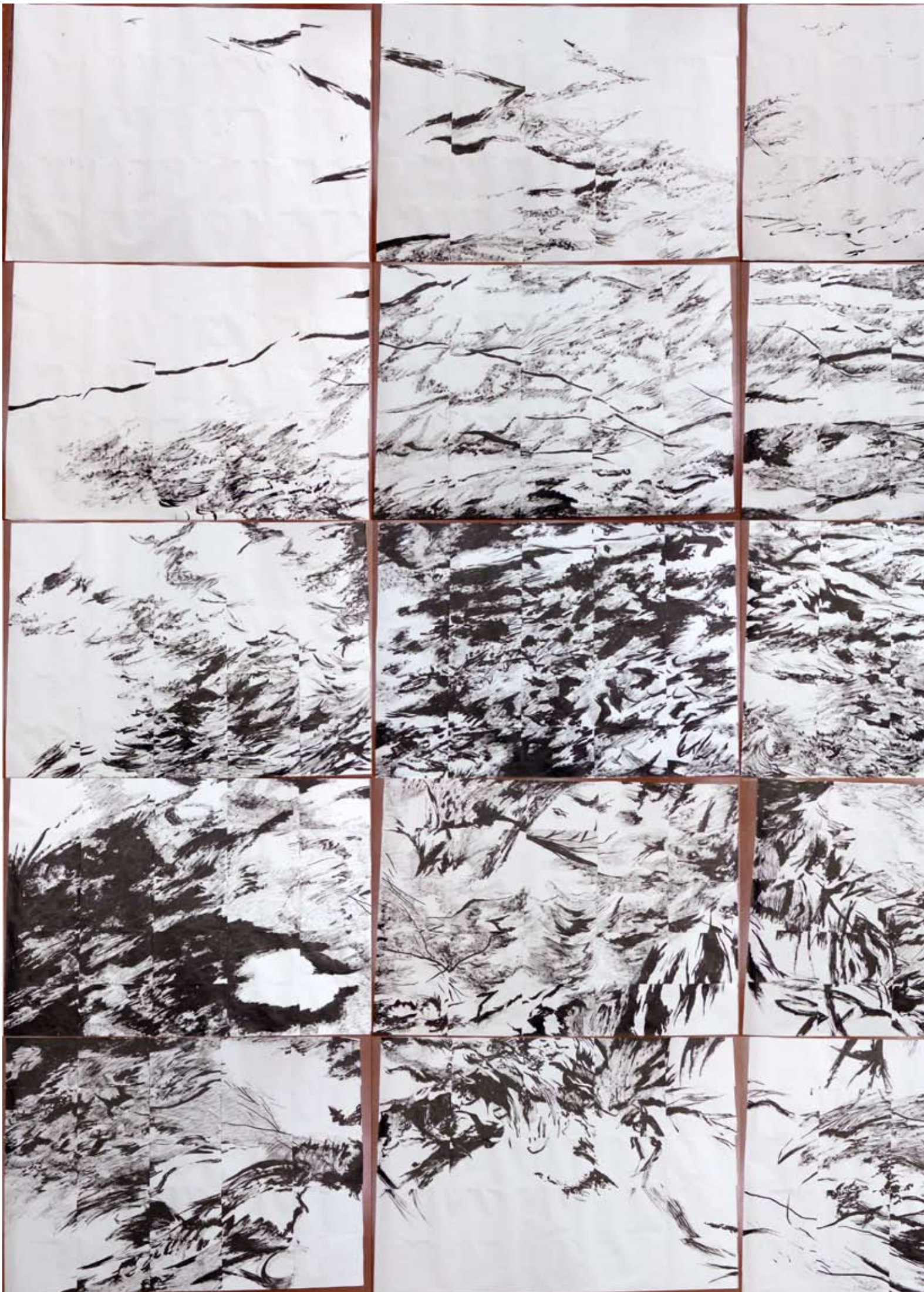




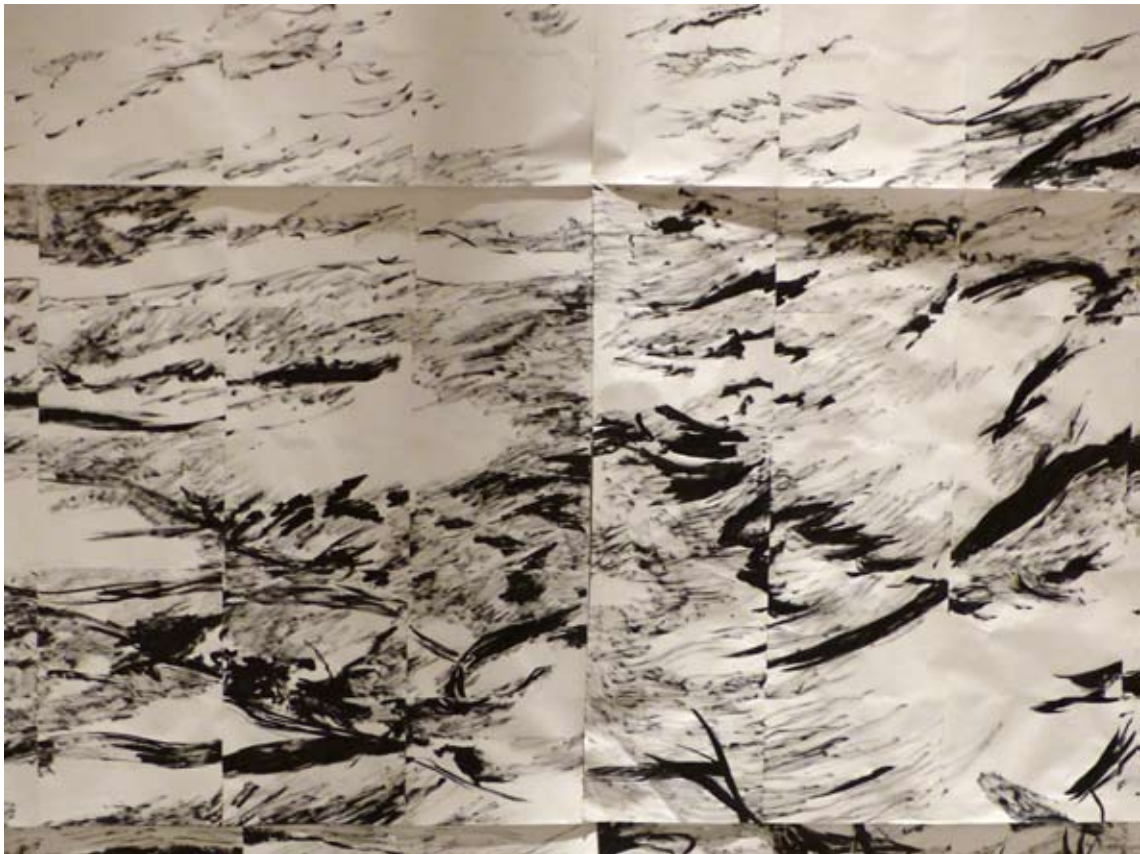












Hori guztia behar bezala burutzeko, pleguaren folio guztiak fotokopiatu eta bakoitzean 5x5eko lauki-sarea markatu nuen arkatzez. Modulu bakoitza zegokion plegua marrazteko oinarria izango zen, 25 pleguko murala osatu arte, berriz ere (237. orrialde behealdean).

Handik aurrera datak erabat nahasten dira, lehendabiziko plegu honek azkenengo mural bien parte baita aldi berean; *pieza* bezala batean, eta *oinarri* bezala bestean. Urriaren 13tik azaroaren 3ra, jatorrizko asmoari jarraituz, elkarren artean bereizitako 13 plegu marraztu nituen, zelan muntatu ez nekiela. Horiek aurreragorako baztertu (249-255. or.) eta hurrengo marrazkiari ekin nion orduan, plegutik muralera, zehaztuta egoteaz gain, marrazketa eta, batez ere, muntaketa askoz errazagoak baitzituen.

Azkenengo hau burutzeko ideia oso argi zegoen, baina argitasun horrek berak nire aurka egingo zuen azkenean. Hiru astean-edo egindako 25 pleguok —azaroaren 5etik 26ra, egun bakarrean bost plegu marraztera heldu nintzela ere— misterio gutxiko multzoa osatzen zuten. Emaitza, bera burutzeko modua bezala, tesi-ariketaren tratatzearen sintoma zen. Gutxieneko ekarpenik zekarren errepikatze edo aldaera ere ez zen, bigarren txanpa —II. Haitzuloa— lehenengoarekiko —I. Bestiariora— zen bezala, edo nabarmenago laugarrena —IV. Errepikapena— hirugarrenarekiko —III. Mantxa handi bat—.

Porrota argia zen, ez bakarrik emaitza-irudia aurreikusia zegoelako, baizik eta fakultatean behar bezala osorik muntatzeko aukerarik ere ez nuelako. V. Itsasoren neurri berekoa bazen ere —5x8 metrokoa, gutxi gorabehera—, ezin hau zoruan zabaldua muntatu hori bezala. Hasieratik erakarri ninduen irudi-pleguak murala ere modu berean ikustea exijitzen zuen, osotasunean, aurrez aurre.

Argazkilaritza plato ohian topatu nuen paretarik garaiena. 2014ko abenduaren 3an egindako muntaketaren argazkiak ezin argigarriagoak dira: argi urriko platoak, jantzi gabeak, garbiki

eskasa den emaitzarekin egiten du bat. Marrazkiaren goialdea paretan eta behealdea zoruan jartzea ez da lagungarria oraingoan —III. Mantxa handi bat eta IV. Errepikapenean bezala—, eta bitan banandua agertzen zaigu irudia, osotasun zentzua galduta.

Gertatutakoa ez zitzaidan kaltegarria iruditu; aitzitik, tesian nerabilen jolasa argitzeko ikasbidetzat baliatu zitzaidan. Lortutako emaitza bere gauzatzeko moduaren isla baino ez zen, espazioa kontuan hartu ez zuena. Gauzak horrela, marrazki osoa begirada bakarrez ikusteko modua plegu bakoitzari argazkia atera eta horiek ordenagailuz muntatzea izan da. Dagokion espazioa ez da beraz fisikoa, birtuala baizik —pantailarena (beheko hau)—.

Sorkuntzak berezkoak ditu porrota eta krisialdia. Hanka sartuta ikasten dugu, askotan. Aldez aurretik pentsatutako edo idealizatutako emaitzaren morroi bilakatuz gero, lasaigarria baina ekarpen gutxikoa den segurtasunaz jokatzeko arriskua dugu. Perspektiba-marrazkiak oso lagungarriak izaten dira estereotipoaren halako zama hori detektatzeko; intuizioz edo ausardiaz jokatzeko baztertu, eta ezarritako tresna eta metodologiak erabiltzen dira, duda barik ondo ondo funtzionatzen dutenak, baina zuzen erabiltzen baldin badakigu soilik.

“Ederra da legeak ezagutzea, beti ere lege hutsa eta errealitate bizia nahasten dituen eskematismoari aurre egiten badiogu. Eraikitze aurrefabrikatua da halako jainkozale asmatikoek dakarkigutena, araua, ez artelana. Adore nahikorik ez dute ulertzeko araua loratzearen euskarria baino ez dela. Legea deduzitu eta artelanarekin alderatzen dugunean, azkenengo hori haririk galdu gabe naturaren obratik zelan urruntzen den ulertzeko egiten dugu. Legea natura eta artearen oinarri komuna baino ez dela ulertzeko”<sup>134</sup>.

Gutxirako gauza dira azkenengo hauek naturaletik marrazterakoan parean dugunari erreparatzen ez badiogu, espazioaren joera aldakorra eta modu anitzean irudikagarria dela

---

134 KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Ediciones Caldeón. Buenos Aires, 1979, 79. or.

onartzen ez badugu<sup>135</sup>. Buruan daukagun estereotipoa errepikatu beharrean, begiratzen dugunarekiko arreta lantzen du naturaletiko marrazketak, horregatik da horren garrantzitsu eta oinarrizkoa edozer marrazten ikasteko edo bestelako aurreiritziak kolokan jartzeko. Hutsegiteaz ikastea eta huts bera etengabe ez errepikatzea prozedura ideala litzateke zentzu horretan, metodo zientifikoaren entsegu-akatsaren antzekoa gainera.

## VII. Marrazkia espazioaren partitura gisa

Ordurako argi zegoen ariketaren gako nagusia. Espazioa zen marrazkia guztiz baldintzatzen zuena, muntaketa eta tinta-marka bera barne. Hori jakinda ere, ez zen erraza izan tesiaren alde marraztua bukatzea; 2014ko azaroaren 3an aurreko txanpa muntatu nuenetik 2015eko apirilera ez nuen topatu azarotik jada marraztuta nituen 13 pleguak (249-255. or.) konposatzeko modu egokirik. Horri ikerketaren idatzizko aldeari ekiteko premia gehitu behar nion, gainera.

Azkenean gertuen nuen espazioa erabili nuen berriz ere, B-8 gelakoa. Bertoko hormaren neurriak hartzerakoan, kasualitatez 13 folioko altuera zuela ikusi nuen (2,60 metro), marraztuta nuen modulu-kopurua hain justu ere. Muralaren tamaina, hortaz, ezarrita zegoen: 13 folioko altuera eta 25eko zabalera. Konposaketa, haatik, askoz konplexuagoa agertzen zen: bere 325 moduluen konbinaketa posibleak helezinak ziren —325! faktorialaren permutazioa, hau da,  $325 \times 324 \times 323 \times 322 \dots \times 3 \times 2 \times 1$ —.

---

135 “Mundu honetan ezinezkoa da gauzak eta hauek agertzeko modua bereiztea. Zalantzarik gabe, «mahaia» definitzen dudanean hiztegiak egiten duen bezala —hiruzpalau hankek sostengatzen duten plataforma horizontala, bere gainean jan, idatzi edo beste edozer egitekoa—, mahaiaren nolabaiteko esentzia atzeman dudalako sentzazioa izan nezake, eta bertoko ustekabeaz axolagabetu: hanken forma, molduren estiloa, etab.; baina hori ez da hautematea, deskribatzea baizik. Mahaia hautematen dudanean, haatik, mahaiaren funtzioa betetzeko moduaz arduratzen naiz; eta interesatzen zaidana da, plataforma eusterakoan, hanketatik grabitateari aurka egiteko mugimendu beti berezia eta mahai hau besteengandik ezberdintzen duena. Ez dago hemen xehetasun hutsalik —egur zuntza, hanken forma, egurraren kolorea, adina, grafitia zein arrakala—, eta «mahaiaren» zentzua «xehetasun» guztien artean azaleratzen den heinean baino ez zait interesatzen. MERLEAU-PONTY, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2002, 60. or.

Moduluak konposatzeko modu ezberdinak marraztea erabaki nuen orduan; zentrotik espiralean, gainjarritako kontrako espiral bitan edo zuhaitzen adarrak bezalako forma irregularrean. Guztien arteko saiakerarik aipagarriena 4 moduluko 4 marrazkiz osaturiko serie bitxia da (2015eko martxoaren 4, 6 eta 10ean egindakoa) (256. or.). Hauetako folio bakoitzean lauki-sarea markatu nuen errotuladore mehez, modulu txikiz osatuta zegoela simulatzeko, eta horiek euren artean kontuan izan gabe marraztu ahal izateko, txantilo txikia ere egin nuen aparteko paper batean.

Lau marrazkion itxura hutsetik saturaziora doa. Azalera osoa tintaz beterik dauka batek, bere modulu txiki guztiak margotuta. Beste bat guztiz hutsik dago, oinarriko lauki-sarea bakarrik gordez. Gainontzeko biak tarteko aukerak dira, baina haien artean figura itxura duen bat nabarmentzen da; erdialdean enborra dirudien tinta masa handia du, goialdean burua ematen duen masa txikiagoa, eta behealdean are txikiagoak diren lerro bertikal edo hanka bi.

Proba horiek ez ziren, ordea, oso argigarriak. Edozer eginda ere, V. Itsaso antzeko emaitza lortuko nuela pentsatzen nuen. Nerabiltzanak bereziki marraztuta eta elkarren artean lotura zuzenik ez zeukaten 13 plegu ziren, ikerketa hasierakoak bezala. Bereztasun hori gordetzeko bakoitza lerro horizontalean muntatzea bururatu zitzaidan orduan, paretan ez baitzegoen leku nahikoa aurretik jarraitutako modu laukizuzenean egiteko.

Mendebaldeko kulturaren, eskumatik ezkerrean eta goialdetik behealdera irakurtzen ohi dugu testua, baita irudia bera ere. Plegu bakoitza horizontalki birmuntatzeko, irakurketa-zentzu hori alderantzikatzea erabaki nuen. Jatorrizko plegu karratua ezker-goialde eta eskuin-behealdeko izkinetatik hartu eta kiribildutako suga balitz bezala kontrako norabidean zabaltzea: bukaerako behe-eskumako izkina ezker-hasierara, eta hasierako goi-ekerraldeko izkina eskuin-bukaerara; tarteko moduluek euren zenbaketa araberako moldatutako dira.







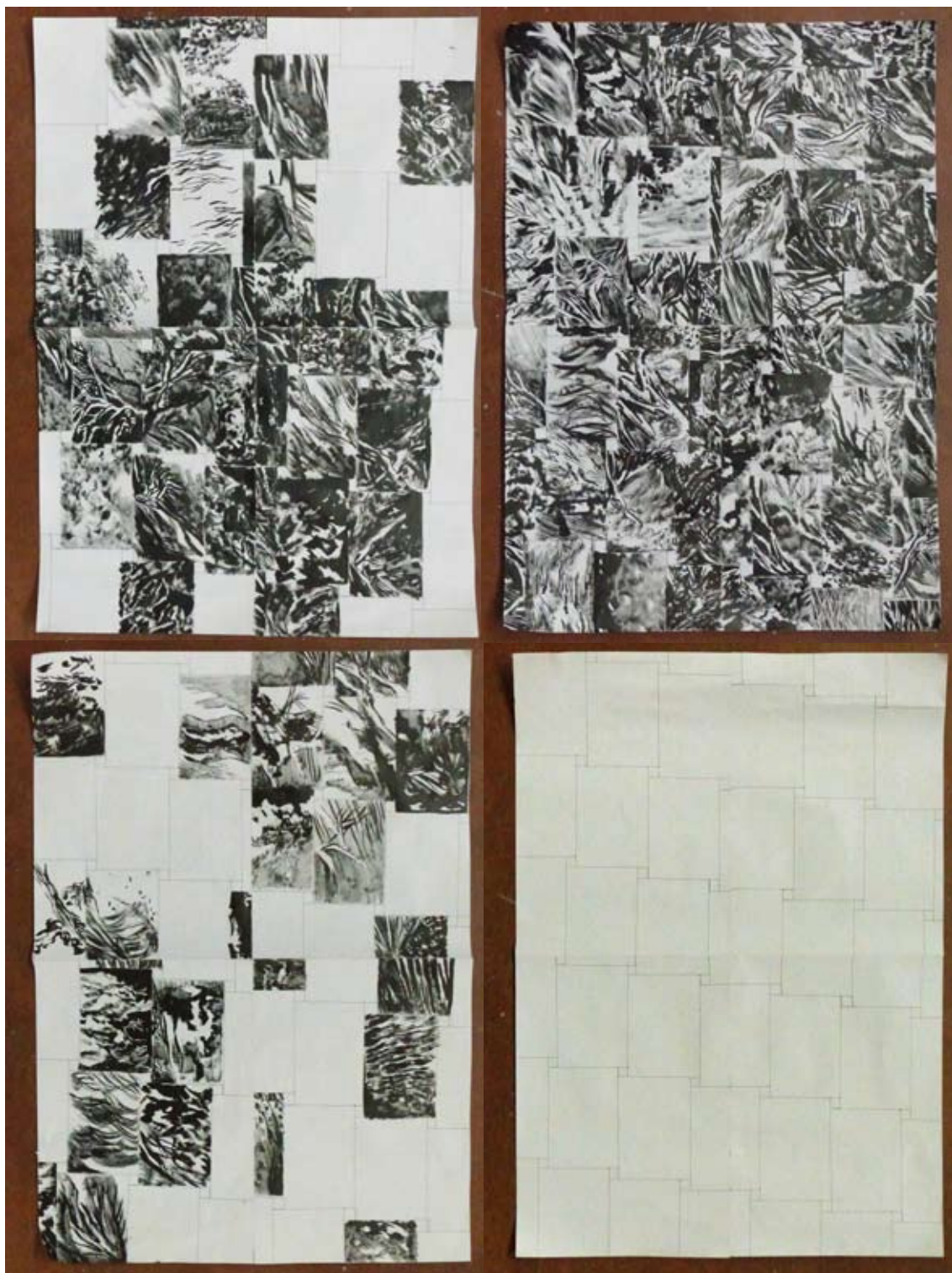






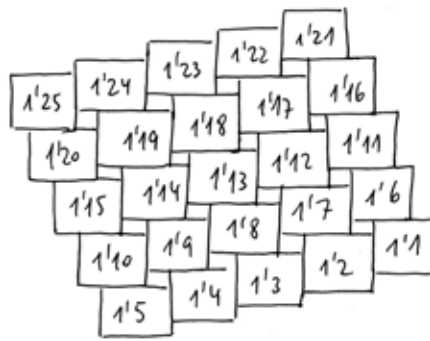






4 x 4 folioz osaturiko 4 marrazki. 2015eko martxoaren 4, 6 y 10ean marraztuak.





1'1	1'2	1'3	1'4	1'5	1'6	1'7	1'8	1'9	1'10	1'11	1'12	1'13	1'14	1'15	1'16	1'17	1'18	1'19	1'20	1'21	1'22	1'23	1'24	1'25
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------

1'1	1'2	1'3	1'4	1'5	1'6	1'7	1'8	1'9	1'10	1'11	1'12	1'13	1'14	1'15	1'16	1'17	1'18	1'19	1'20	1'21	1'22	1'23	1'24	1'25
2'1	2'2	2'3	2'4	2'5	2'6	2'7	2'8	2'9	2'10	2'11	2'12	2'13	2'14	2'15	2'16	2'17	2'18	2'19	2'20	2'21	2'22	2'23	2'24	2'25
3'1	3'2	3'3	3'4	3'5	3'6	3'7	3'8	3'9	3'10	3'11	3'12	3'13	3'14	3'15	3'16	3'17	3'18	3'19	3'20	3'21	3'22	3'23	3'24	3'25
4'1	4'2	4'3	4'4	4'5	4'6	4'7	4'8	4'9	4'10	4'11	4'12	4'13	4'14	4'15	4'16	4'17	4'18	4'19	4'20	4'21	4'22	4'23	4'24	4'25
5'1	5'2	5'3	5'4	5'5	5'6	5'7	5'8	5'9	5'10	5'11	5'12	5'13	5'14	5'15	5'16	5'17	5'18	5'19	5'20	5'21	5'22	5'23	5'24	5'25
6'1	6'2	6'3	6'4	6'5	6'6	6'7	6'8	6'9	6'10	6'11	6'12	6'13	6'14	6'15	6'16	6'17	6'18	6'19	6'20	6'21	6'22	6'23	6'24	6'25
7'1	7'2	7'3	7'4	7'5	7'6	7'7	7'8	7'9	7'10	7'11	7'12	7'13	7'14	7'15	7'16	7'17	7'18	7'19	7'20	7'21	7'22	7'23	7'24	7'25
8'1	8'2	8'3	8'4	8'5	8'6	8'7	8'8	8'9	8'10	8'11	8'12	8'13	8'14	8'15	8'16	8'17	8'18	8'19	8'20	8'21	8'22	8'23	8'24	8'25
9'1	9'2	9'3	9'4	9'5	9'6	9'7	9'8	9'9	9'10	9'11	9'12	9'13	9'14	9'15	9'16	9'17	9'18	9'19	9'20	9'21	9'22	9'23	9'24	9'25
10'1	10'2	10'3	10'4	10'5	10'6	10'7	10'8	10'9	10'10	10'11	10'12	10'13	10'14	10'15	10'16	10'17	10'18	10'19	10'20	10'21	10'22	10'23	10'24	10'25
11'1	11'2	11'3	11'4	11'5	11'6	11'7	11'8	11'9	11'10	11'11	11'12	11'13	11'14	11'15	11'16	11'17	11'18	11'19	11'20	11'21	11'22	11'23	11'24	11'25
12'1	12'2	12'3	12'4	12'5	12'6	12'7	12'8	12'9	12'10	12'11	12'12	12'13	12'14	12'15	12'16	12'17	12'18	12'19	12'20	12'21	12'22	12'23	12'24	12'25
13'1	13'2	13'3	13'4	13'5	13'6	13'7	13'8	13'9	13'10	13'11	13'12	13'13	13'14	13'15	13'16	13'17	13'18	13'19	13'20	13'21	13'22	13'23	13'24	13'25

Pleguak muntatzeko urarekin eta metil-zelulosaren hautsarekin nik neuk lortutako nahasketa erabili nuen; aurretik egindako marrazkiak pixkanaka kaltetuko zituen zinta itsaskorarekin alderatuz ez horren itsasgarri koipetsu eta agresiboa.

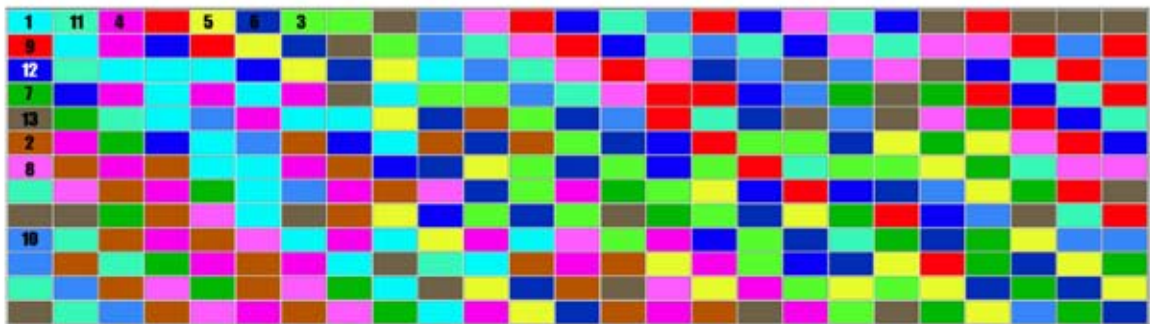
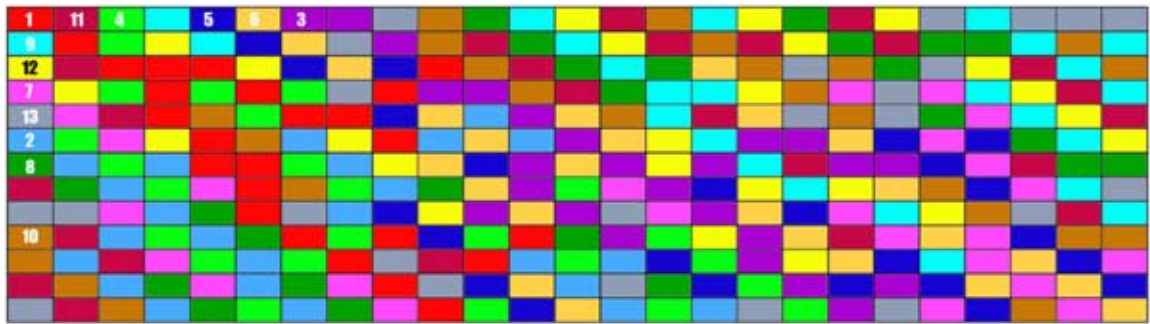
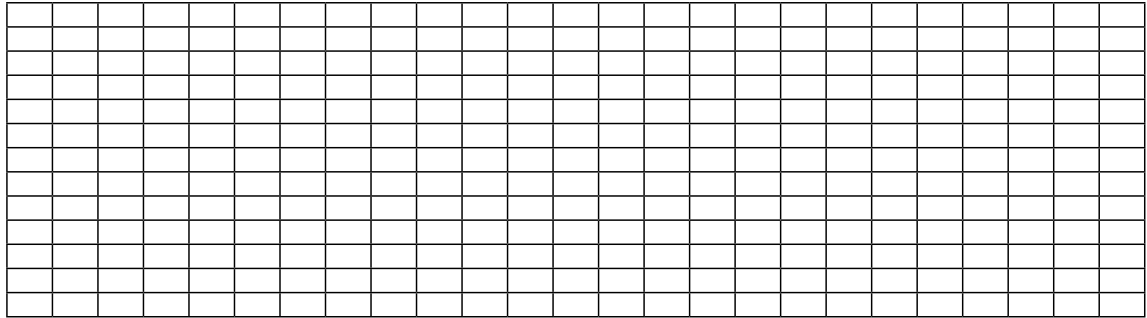
2015eko martxoaren 25ean lehendabiziko muntaia egin nuen B-8 gelako horman. Itxura bateratuegia zuen baina, ezin desberdindu 13 pleguak euren artean, ezta muntatuta zeuden modua ere. Muntatu aurretik plegu-lerroen artean hutsuneren bat uztea pentsatu nuen, baina hormak ez zuen halakoetarako aukerarik ematen. Idatzizkoari ekin eta abuztuaren 12ra

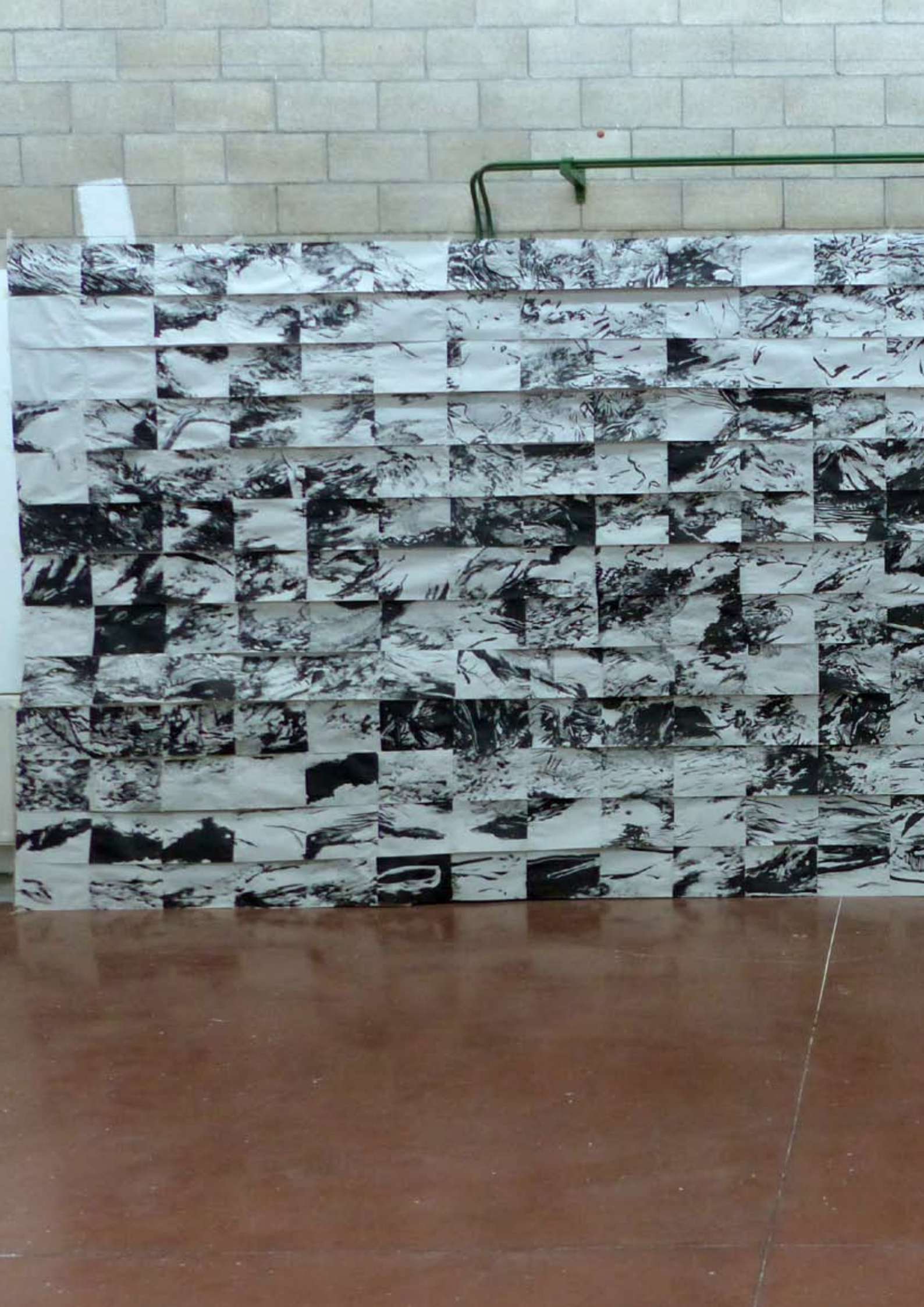
arte ez nuen behar bezala marraskia berriro muntatu, ikus-entzunezko platoa izandakoan. Orduan erabat ezberdina izan zen emaitza; plegua, modulua eta osotasuna, inoiz baino agerikoak ziren guztiak.

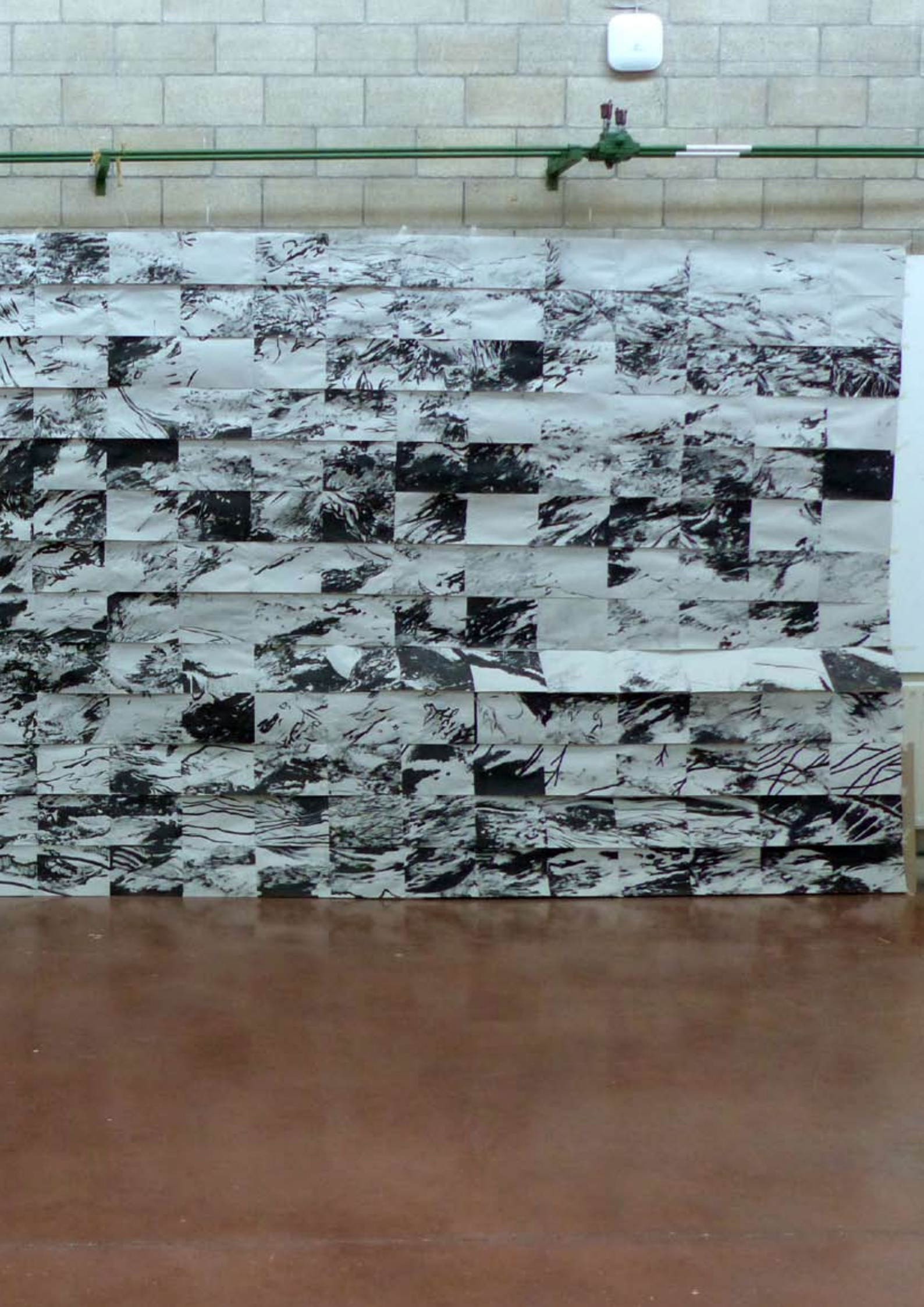
Mugimendua, bibrazioa, durundia, erritmoa, konposaketa... musikarekiko harreman gero eta argiagoa zeukan marrazkiak. Une horretan, hain zuzen ere, musika-grabazio bati bueltak ematen genbiltzan lagun batzuk. Garai ezberdinetan konposaturiko kantak ziren, bakoitzaren bukaerako nota hurrengoaren hasierakoarekin bat egiteko ordenatuak —musikari bezala gure maila ezagututa, kontu erraza, bestalde—. 18 kanta 10 minutuan, 9 kantako multzo bitan bananduta; osotasunean, ordea, kanta bi baino ez zirela zirudien, edota zehaztu ezinezko kanta-kopurua, euren arteko lotura nahasiaz aparte —kanta bera bailiran elkarri lotuak—, horietako bakoitzak hasiera-bukaera berria izan zitezkeen mozketak baitzituen bere baitan.

Grabaketa argitaratu nahi genuen euskarriarekin bat etortzeko zatitu genuen osotasuna, 5 minutuko bi multzotan. Horixe da 45 RPMko abiaduran jotzen den 7 hazbeteko binilozko diskoa fabrikatzeko muga. Iraupen hori gaindituz gero soinu-kalitate eta frekuentzia galera egoteko arriskua dago, edozein euskarri fisiko edo digitalean bezala.

*Grindcore* izena du generabilen musika-mota, *rock* oso urduri eta distortsionatua, funtsean. Erraz atzemateko moduko kantak ditu: azkarrak, iraupen motzekoak eta egitura edo erritmo jakin batzuk errepikatzen dituztenak. Horren itxia den estiloaren klixeei kontzienteki eta nahita men egiterakoan, murrizketarekiko errepikatzeko-, aldatze- eta apurtze-jolasa pizten da. Nolabaiteko umoreari lotuta dago hau, nire ustez behintzat, txiste punturaino ere iristen dela musika estilo honen aitzindaria den Discharge talde ingelesaren kasuan, esaterako. 1980 eta 1982 urteen artean grabatutako 27 kantak horren antzekoak dira, oinarritzat duten erritmo minimalistak berezko izendapena ere lortu baitzuen —*D-beat*, D-kolpea, taldearen izenari aipamena eginez—.



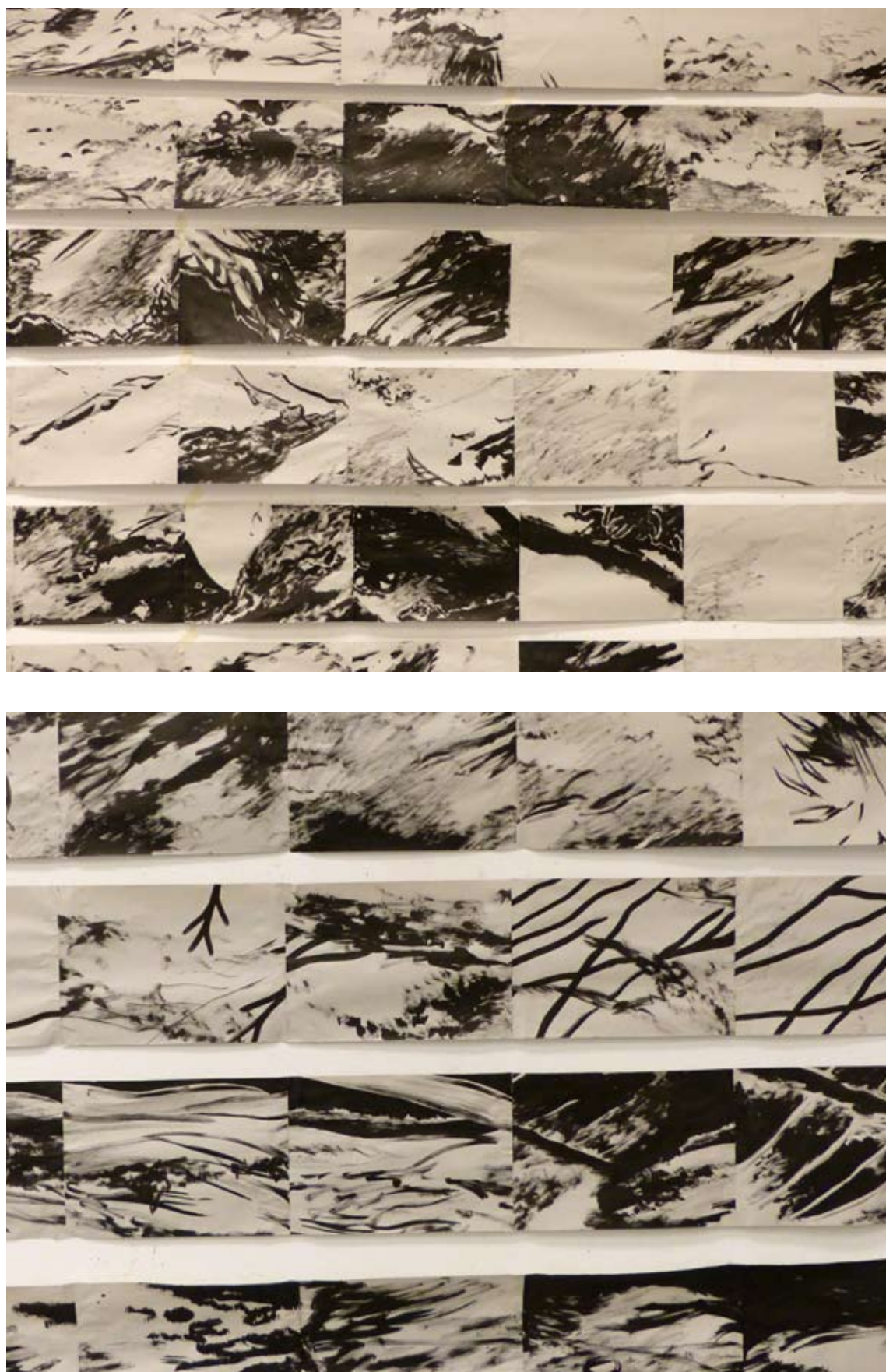




3



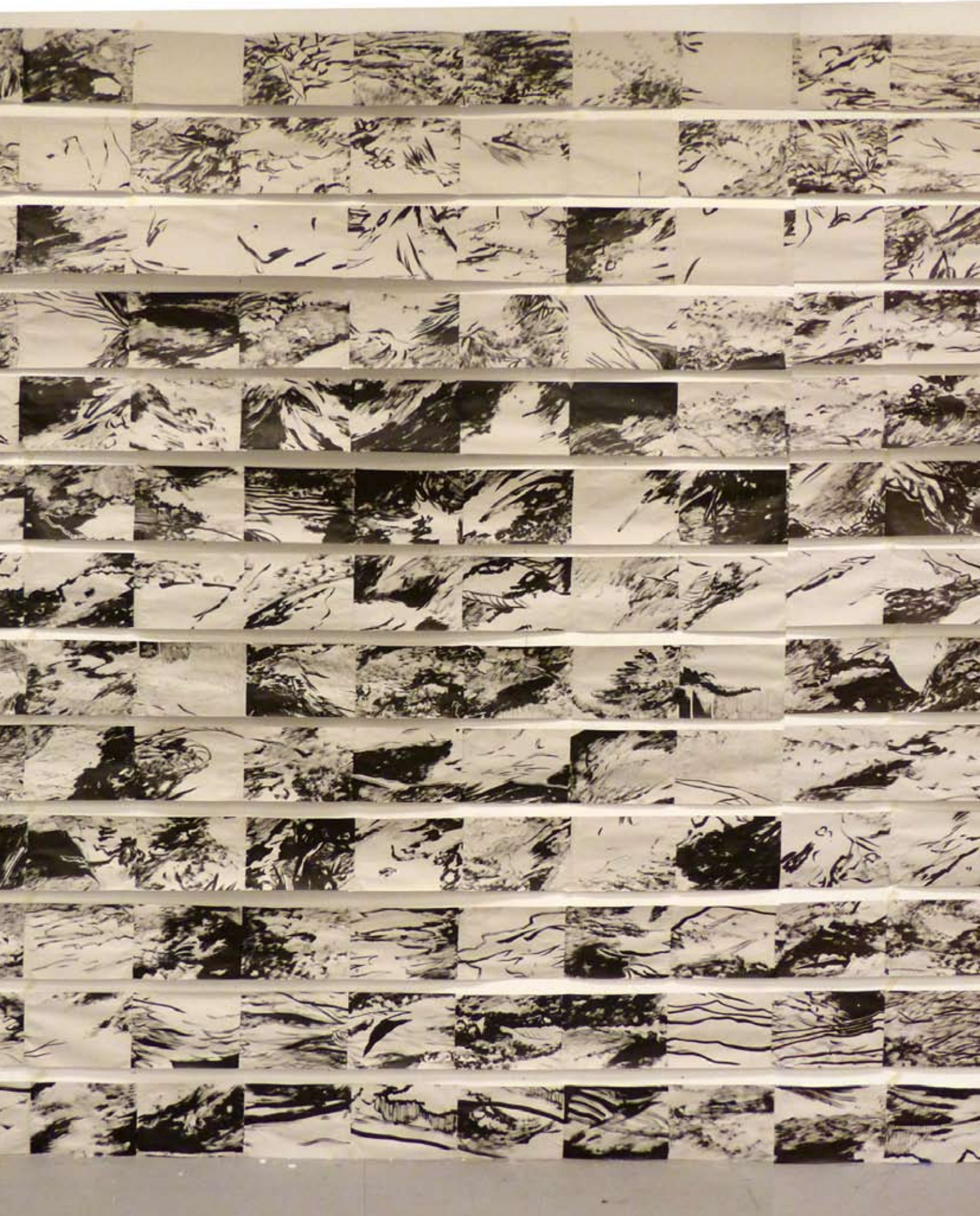


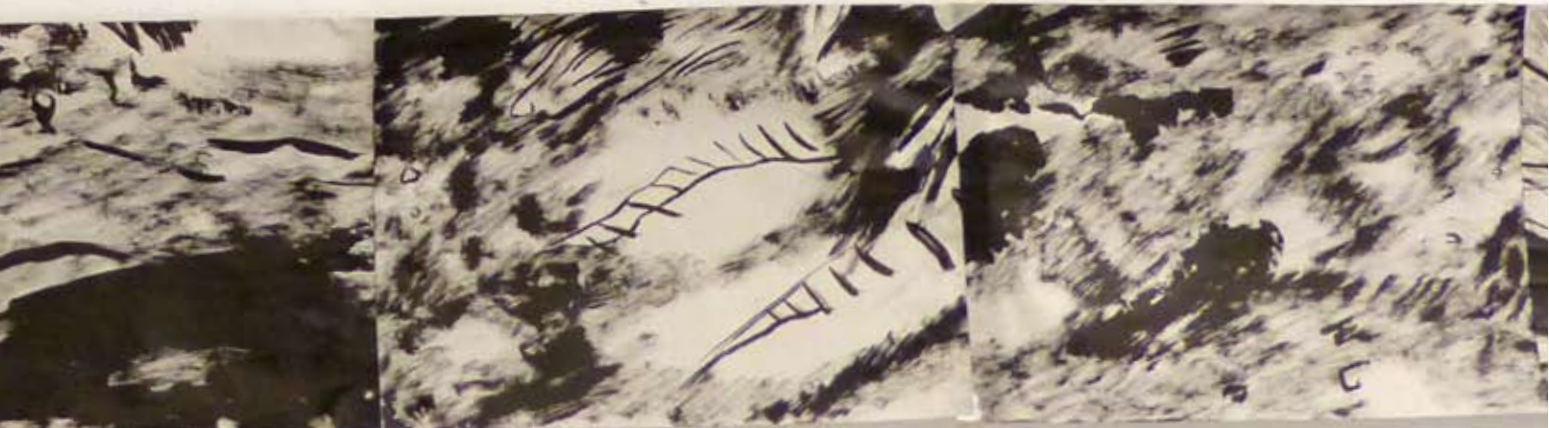
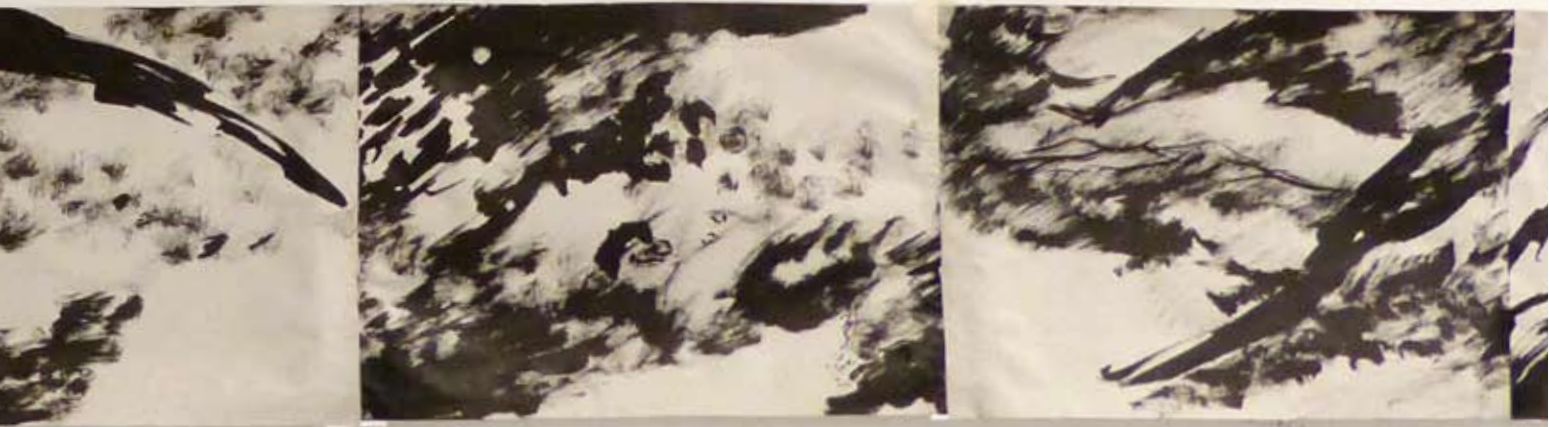
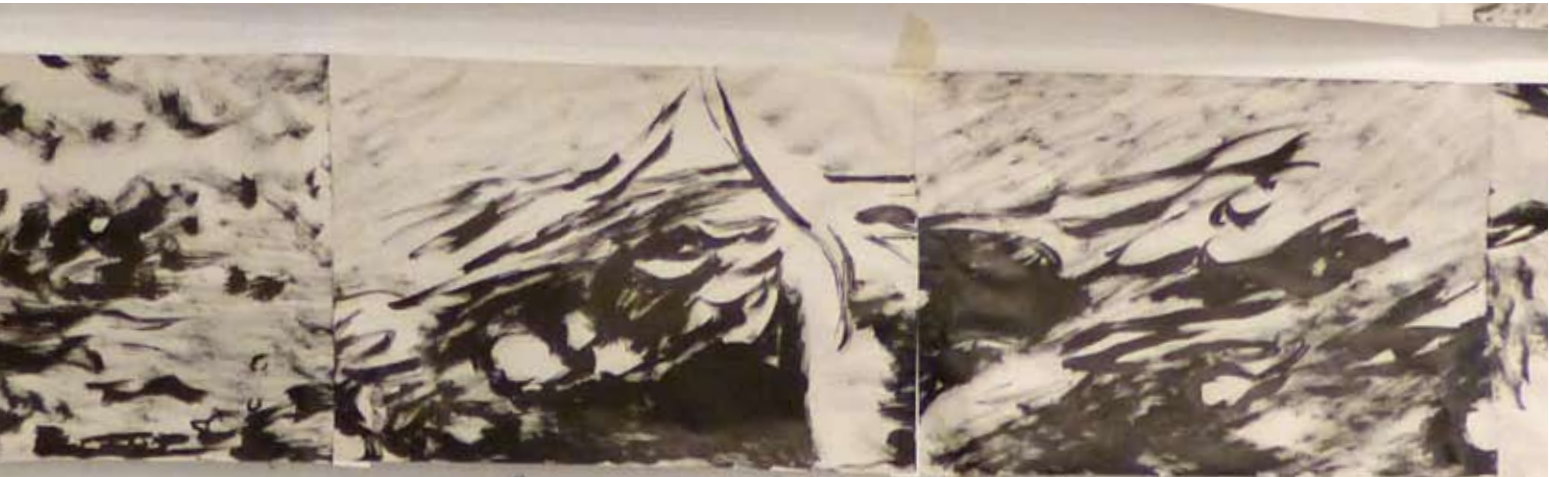


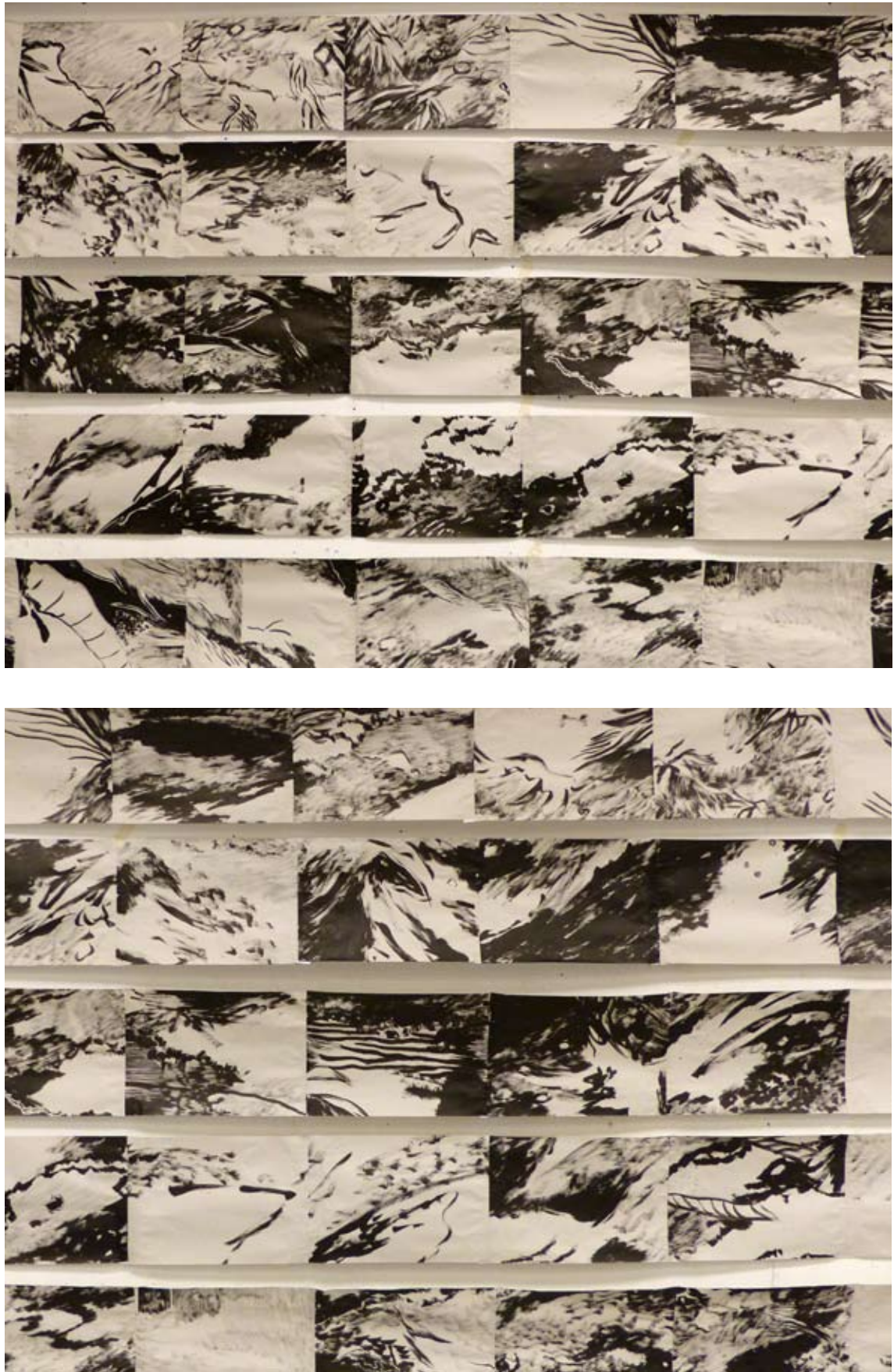








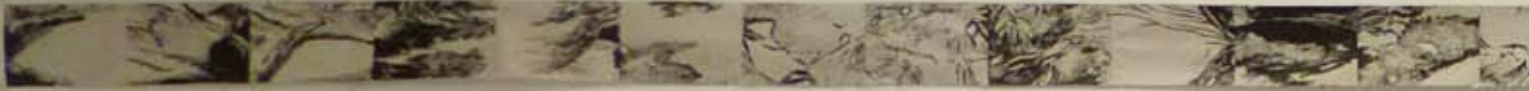
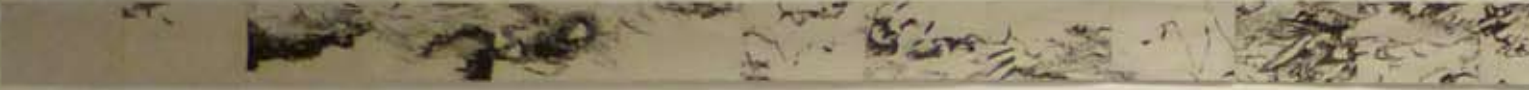








3







Musika tresnak jotzean muga teknikoak onartzea, hain justu ere, *punkaren* habeetako bat da. Arau edo muga jakin batekiko harremanean sortu eta bilakatzen dira musika estiloak azken finean. Horien artean moldagarriagoak dira batzuk, jakina, *jazza* bezala, sub-estilo ugariz josita badago ere. Gure ikerketari dagokionez, dena dela, itxien eta errepikakorrenak dira aberasgarrienak. *Blues* eta *musika industrialala* azpimarratuko ditugu bereziki, orain arte komentatutako marrazketaren gaineko hainbat gakotan sakontzeko argigarriak baitzaizkigu: erritmo-egitura errepikapenak — meheki bada ere, guztiz ezberdinak, aurrerago ikusiko dugun bezala—, teknologia esperientzian duen eragina—espazioa hautematerakoan batez ere—, etab.

### **Ziurgabetasuna: mugimendua, aldaketa eta mugak**

“Jaiotzerakoan gizakia bigun eta malgua da,

Baina hiltzerakoan zurrun eta irmoa.

Landareak erretzerakoan, samur eta finak dira,

Baina hiltzerakoan lehor eta zimelduak.

Hortik dator esana:

«Zurrunak eta irmoak heriotzari dagozkio,

Samurrak eta malguak bizitzari»<sup>136</sup>.

Ez da gauza bera soinu grabatua entzutea eta soinu bera bere iturritik zuzenean entzutea. Berdin dio mikrofona erabiltzea, musika tresna grabagailuari zuzenean konektatzea edo sintetizadorez, ordenagailuz edo beste modu batez sortzea. Soinua erregistratzea berau manipulatzeko da. Izan ere, soinuak berak ere ez du *aurrez bururatutako formarik*; inguruari moldatzen da etengabe, bertan topo egiten duen guztiarekin errebotatuz, bibratuz, islatuz. Ez da gauza bera txaloa jotzea gela huts batean eta gela bete batean, egurrezko hormak dituen gelan edo porlanezkoa dituenan. Soinua espazioaren isla da, eta hortaz, bere diseinuaren aldeetako bat, arkitekturan igar daitekeena eta, printzipioz, auditorium eta grabazio zein kontzertu aretoetan zainduagoa.

136 LAO TSE. *Tao te ching*. RBA libros. Barcelona, 2007, 191. or.

1877an Thomas Edisonek soinua lehenengoz erregistratu zuenetik<sup>137</sup>, espazioarekiko duen harremana zeharo aldatu du grabazio-teknikaren bilakaerak. Akustikotik elektrikora, eta elektrikotik elektronikora eta digitalera doan bidea; Mississippiren deltako kotoi-soroetako esklaboen bluesetik, 70ko hamarkadako Ingalaterrako hirietako fabriketako musika industrialera.

XX. mende hasieran egin zituen W. Odumek garaiko *folk* musika herrikoia aztertzeke lehendabiziko landa-grabazioak. Handik oso gutxira Henry Spierrek, baina batez ere John Lomaxek eta bere semea Alanek Estatu Batuetako Kongresuko Liburutegirako egindakoak izan dira nabarmenenak<sup>138</sup>.

Euskarri fisikoan merkaturatu aurretik, Mississippi deltako bluesa tinko lotuta zegoen komunitatearen egunerokotasunarekin, gainontzeko musika bezala; belaunaldiz belaunaldi transmititutako erlijio-kantuak, lanekoak... eta grabatzeko pentsatuta ez zeudenak, jakina. “Modu inprobisatua eta gitarra lagunduta kantatzen zioten maitasunari, zorteari eta garai onei”<sup>139</sup>.

Jaso beharreko soinuaren parean kono primitiboa jarriz egiten zituzten lehendabiziko grabazio horiek. Aldaketa handirik ez zuen ekarri mikrofonoak zentzu horretan; ahotsa, txaloak, kolpeak zoruan edo bestelako musika tresna akustikoak batera harrapatzen zituen, gaur egungoek bezala, bestalde. Espazioaren hautaketa eta mikrofono zein musikarien kokapena —euren musika tresnak erregistratu nahi zen bolumenaren arabera— erabakigarriak ziren emaitzarako. Estilo honen mito nagusia bilakatu den Robert Johnsonek hainbat pasadizo eta kondairaren protagonista da. Grabatzerakoan gelaren izkina batean, hormaren kontra, kokatzen omen zen, bere diskoetako azal batean

137 GIOIA, Ted. *Blues. La música del Delta del Mississippi*. Turner publicaciones. Madrid, 2010, 71. or.

138 COWEY, John H. *No me dejes aquí. El blues no comercial: las grabaciones de campo, 1924-1960*. In COHN, Lawrence. *Solamente blues. La música y sus músicos*. Odín ed. Barcelona, 1994, 265. or.

139 EVANS, David. *Recorriendo el país. El blues de Texas y el profundo sur*. En COHN, Lawrence. *Solamente blues. La música y sus músicos*. Odín ediciones. Barcelona, 1994, 34. or.

irudikatzen den bezala. Lotsagatik zein kontzienteki egiten bazuen ere, ukaezina da ahotsa eta gitarraren soinuan zuen eragina<sup>140</sup>.

Erregistratze-moduak zein edizioaren euskarri fisikoak baldintzatzen dute musika; “ezin da bereizi bluesaren historia disko fonografikoatik; izan ere, mende honetako musika herrikoia zabalkunderako erabakigarria izan zen”<sup>141</sup>. Arbela, biniloa, CDa... diskoaren muga fisikoak eragin zuzena du edukiaren iraupenean, kantak horretara ere moldatzen direla askotan. Robert Johnsonengan adibide ederra topatzen dugu berriro ere; grabatuta utziriko 29 kanta guztiek, 1936 eta 1937ko saio bietan erregistratuta, 78 RPMko abiaduran jotzen zen orduko 10 hazbeteko arbelezko diskoak zuen gehienezko iraupenarekin egiten dute bat —bi eta hiru minutu artean—.

“78 RPMko diskoetan minutu gutxi sartzen ziren eta musikariari argi gorri batez komunikatzen zioten denbora agortzera zihoala. Argia ikusterakoan jotzeari ere uzten zioten hasiberri batzuek. Beste batzuetan garaiz bukatu, baina nabarmen azkarrago jotzen zuten azkenengo buelta urduritasunak jota. Egoera egokienean ere, musikaren bizitasuna itotzeko joera zeukan estudioaren giro esterilizatuak, artistarentzat inspiragarri ziren dantzari eta publikorik gabekoa; erlojuari etengabe begira eta xehetasunez gupida barik arduratzen ziren kontratupeko langileak ziren lagun bakarrak”<sup>142</sup>.

Biniloak arbela ordezkatzekoan, tamaina eta abiadura gutxitu baina antzeko iraupena mantendu zuen; geroztik, egun ere indarrean dagoen *single* kontzeptua ezarri zuen 45 RPMko abiaduran jotzen den 7 hazbeteko diskoak.

140 Azala hauxe da, JOHNSON, Robert. *King Of The Delta Blues Singers Vol. II*. Columbia records. New York, 1970; eta anekdota beste honetan irudikatzen da, MEZZO y DUPONT, Jean-Michel. *Love in vain. Robert Johnson 1911-1938*. Spaceman Books. Palma de Mallorca, 2015, 36. or.

141 SPOTTSWOOD, Richard K. *Chicas del campo, blues clásico y voces de variedades. Las mujeres y el blues*. En COHN, Lawrence. *Solamente blues. La música y sus músicos*. Odín ediciones. Barcelona, 1994, 88. or.

142 GIOIA, Ted. *Blues. La música del Delta del Mississippi*. Turner publicaciones. Madrid, 2010, 80. or.

Norberak ezarritakoaz gain, berezkoak ditugu mugak, jakina. Horietara moldatu behar izan dugu gizakiok etengabe, jakintza naturaren behaketa, esperientzia eta esperimenez abiatuta garatuz. Mutakorrak dira biak, natura eta ezaguera. Ezin behin betikoak izan. Sistema organikoek mugimendua, aldaera eta muga dute ezaugarri. Faktoreak kontaezinak dira eta elkarri eraginez-moldatuz doaz. Klima da honen adibide argia; aldakorra eta aurrerapen handiz zehaztu ezinezkoa, izaki bizidun autonomotzat ohi duguna bezala jokatzen du. Malgua da organismo kontzeptua hortaz; zelula, animalia edo inurritegia bezalako konplexutasun ezberdineko fenomenoak ditu bere barnean. So egiten diogun eskalaren arabera da, berriz ere; tesiko marrazkietan gertatzen den bezala.

### **Zatikatzea: Ordena itxiak, zehaztasuna eta berehalakotasuna**

“Natura betiereko mugimenduan dago nonahi: baldintzak ez dira zehazki berberak beti urte batik bestera. Oraingo ikerkuntzak natura puska txikietan zatikatu eta naturaren legeekin eta esperientzia praktikoarekin bat egiten ez duten esperimenez egiten ditu. Emaitzak ikerlariaren onuraren arabera antolatzen dira, ez nekazariaren beharren arabera. Ondorio hauek nekazariaren lursailean arrakasta aldaezinaz erabili daitezkeela sinestea akats handi da. (...) Kontuan hartu behar dira lekuaren geografia eta topografia, luraren egoera, bere egitura, testura eta drainatzea, eguzkiari edukitzea, intsektuekin erlazioa, erabilitako hazi mota, laborantza metodoa —faktore aldaera benetan amaigabea—. Faktore nabarmen guztiak kontuan hartzen dituen saiakera-zientifiko metodoa ezinezkoa da”<sup>143</sup>.

Sarritan prozesu organikoetan oinarrituta, eta organorik ezean piezaz osatuta, modu zehatzean betebeharreko funtzioak dituzte tresnek. Hortzak moztu ezin duena moztu du silex harriak, korrika eta eskuekin heldu ezin diogunari heltzen dio lantzak, gorputzaren luzapenak dira beraz; “teknika gizakiak bere atzamarrak matxarda gisa edo harria jaurtigai

143 FUKUOKA, Masanobu. *La revolución de una brizna de paja..* Ed. EcoHabitar. Teruel, 2011, 81. or.

moduan lehendabizi erabili zituenean hasi zen: artea bera bezala, gizakiak bere gorputza erabiltzeko moduan errotzen dira”<sup>144</sup>. Klimaren antitesia ditugu, aurreko ataleko adibideari jarraiki; mundu fisikoaren barne daude eta inguruaren mesedetara, baina euren mekanismoa ordena itxia da, autonomia, aldaezina, iragazgaitza.

Nolanahi ere, XIX. mendetik aurrera, eta pentsalari *aurrerakoiek* lagunduta, makinak bizitzaren alde guztiak mendean hartu eta gizakiaren existentziaren funtsa bilakatu zen. “Potentzia, abiadura, masa-ekoizpena, kuantifikatzea, arautzea, uniformetasuna, doitasuna, erregulartasun astronomikoa eta kontrola —bereziki kontrola— ekialdeko gizarte modernoaren ezaugarri bilakatu ziren”<sup>145</sup>.

Boterea, Mozkina eta Ospea dira kapitalismoaren hiru arauak, Mumforden aburuz: “kopurua kalkulatzeko, denbora behatu eta arautzea («Time is money») eta diru-sari abstraktuak metatzea”<sup>146</sup>. Kronometroa fabriketako langileen lana neurtu eta kontrolatzen hasi zen, segundo-milarenetaraino ere optimizatzeko xedeaz<sup>147</sup>. Kotoi-soroko esklaboa hiri industrialeko langile aske baina sarkastiko bilakatzen da horrela, eta horrekin batera eraldatu ziren lan-kantuak eurak ere.

Musika industrialaren aitzindariak, edo izena eman ziotenak behintzat, Throbbing Gristle izan ziren, 70. hamarkadaren erdialdean Yorkshiren, Erresuma Batuan. COUM Transmissions izeneko arte-mugimendutik zetozen hauek, abangoardien espiritu, ekintza eta manifestu-argitarapen probokatzailera berreskuratzen zutenak<sup>148</sup>; Daliren surrealismoa, Alfred Jarryren absurdua eta, batez ere, Tristan Tzararen dadaismoarekin lotutakoak. Musikari dagokionez Frank Zappa, Captain Beefheart, Edgar Varèse edo Iannis Xenakisen eragina sumatzen zaie.

144 MUMFORD, Lewis. *Arte y técnica*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1968, 21. or.

145 MUMFORD, Lewis. *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*. Pepitas de calabaza editorial. Logroño, 2010, 480. or.

146 *Ibidem*, 459. or.

147 RIFKIN, Jeremy. *El fin del trabajo*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 2008, 105. or.

148 P-ORRIDGE, Genesis Breyer. *Thee psychick bible*. Feral House. Los Angeles, 2009, 29. or.

Musika mota hau elektronikoa ohi da nagusiki, ez ditu mikrofonoak ezinbestekotzat hortaz, eta soinua sintetizadore, simulagailuekin... sortzen da zuzenean<sup>149</sup>. Zentzu honetan espazioa ez da beharrez soinuaren parte, edo behintzat honen duen eragina apaltzen du. Makinaren funtzionamenduari aipamena eginez, bere erritmo eta estrukturak errepikakor xamarrak dira —*erritmo-kutxekin* programatutako baseak normalean—. Antzekoa da kanten hitzei dagokionean —daudenean, noski—; doinu robotikoan errepikatzen dira, edo itxuran zentzugabeko zatikatutako mezuak helarazten dituzte, Tristan Tzararen *cut-up* teknika erabiliz, honek dadaismoaren aurreneko manifestuan azaldu zuen bezala:

“Poema dadaista egiteko

Har ezazu egunkaria.

Har itzazu artaziak.

Poemari eman nahi diozun luzera duen artikulua hautatu.

Artikulua moztu.

Artikulua osatzen duen hitz bakoitza moztu eta poltsa batean sartu.

Leunki astindu.

Orain atera egizu puska bat bestearen ostean.

Gogotik kopiaitu.

Poltsatik atera diren ordenan.

Poemak zure antza izango du.

Eta idazle azkengabe originala eta sentiberatasun liluragarrikoa izango zara, herri xeheak ez ulertuko ez baitu ere”<sup>150</sup>.

149 Dreams Less Sweet (Some Bizzare CBS. London, 1983) diskoan Psychic TV —Throbbing Gristleko partaidez osatutako taldea— inolako mikrofonorik erabili ez eta soinua Zuccarelli Holophonics grabaketa sistema holofonikoaren bidez erregistratu izanaz harrotzen ziren. Alemaniako Einstürzende Neubautenena adibide oso ezberdina dugu, Kollaps (Zickzack records. Hamburg, 1981) diskoaren kontrazalean —eta Pink Floyden Ummagummari (Harvest records. London, 1969) parodia eginez— musika egiteko zerabilten ekipoa erakusten zutelarik: amplifikadore pareta, gitarra, aizkora, hoditeria-zatiak, txakur giltza, mailua, zerra, telebista, metalezko txapa eta estalkiak, eskuarea...

150 TZARA, Tristan. *Siete Manifiestos Dada*. Tusquets Editor. Barcelona, 1979, 50. or.

Dadaismoak eragin handia izan zuen mugimendu surrealistan. Lehengoaren *cut-up* teknikak bigarrenaren *collagea* zein zoria eta automatismoa ekartzen dizkigu gogora horrela. Throbbing Gristle William Burroughs idazlearen eraginez erabiltzen hasi ziren, ordea, eta horrek bere aldetik Bryon Gysin margolariarenetik hartu zuen. Eurentzako “hizkuntzaren birusari” aurre egiteko modua zen, errealitatea bi puntuen arteko bide bakartzat onartzera eramaten gaituen kontzeptu lineala, giza-jokabidea manipulatzeko duen kontrol modua, intuizioa eta, batez ere, instintuak eta ametsak ukatuz. Metodo honen bidez euren asmoa kontrol hori indargabetzea zen, errealitateari gerturatze zehatzagoa lortzeko<sup>151</sup>.

“Bizitzan dena da ebakina”; zentzumenen bidez jasotzen duen informazioaren bitartez gure burmuinak “munduaren irudi maneiagarria” kodifikatu eta eraikitzen du etengabe; bere konplexutasuna murriztu eta linealtasuna inposatzen du oinarrizko komunikazioa eta biziraupena errazteko. “Ikusten, entzuten, usaintzen, ukitzen, sentitzen, esaten duguna, askoz biziagoa, sutsuagoa eta kaleidoskopikoagoa den errealitate ultra-dimentsionalaren hurbilketa lauak eta ahulak dira”<sup>152</sup>.

Lengoaia eta sinbolo-sistemak ezinbestekotzat jotzen ditu Huxleyk gizakion garapenean. Gertaerak ezagunak bilakatzeko deformatzen dituztenean, hitzak eta kontzeptuak onuragarriak diren bezala, batzuetan oztopo ere izan daitezke mundua modu zuzenean begiratu eta ezagutzerakoan. Arrazonamendu sistematikoaz kontziente izan eta ahalik eta sistematizazio gutxien duen pertzepzioarekin bateragarri egin beharko genuke, bere ustez<sup>153</sup>.

Musika industrialak zatiketarekiko interes bera azaltzen du soinuak sortzeko moduan. Iannis Xenakisek garatutako *sintesi granularra* erabiltzen du, esaterako. Soinua partikulatzen edo

151 Brother Malik in P-ORRIDGE, Genesis Breyer. *Thee psychick bible*. Feral House. Los Angeles, 2009, 131. or.

152 Genesis Breyer P-Orridge in *Ibidem*, 147. or.

153 HUXLEY, Aldous. *Las puertas de la percepción*. Edhasa. Barcelona, 1992, 71. or.



aletzat hartuz—340.000 bat entzungai— giza-mugen baitako edozein soinuaren eraikitzea posible dela azaltzen du Xenakisek: tresna klasikoak, gorputz elastikoak edo musika konkretuari dagozkion soinu ezagunak, zein ordura arte irudikaezinak ziren asaldura sonikoak, garapenekin eta ez-paraleloak. “Tinbrearen estruktura eta eraldaketaren oinarriak ez du orain arte ezagututakoarekin zerikusirik izango”<sup>154</sup>.

“Biharko musika, espazioa eta denboraren egituratze berrian, berezian oinarrituta dagoenez, gizakia eraldatzeko tresna bihurtu liteke, haren buru-egituran eragiten baitu”<sup>155</sup>.

Bere arkitektura eta musika lanen konposaketetan ideia berean sakondu zuen Xenakisek, *modulor* zeritzon moduluaren kontzeptua erabiliz. Halaxe ikus dezakegu La Touretteko (L'Arbresle, Frantzia) komentuaren kristalezko fatxadan, Le Corbusierren estudioan lanean izan zen bitartean burututako lanik aipagarrienetarikoa. Bertan musika erritmoak sortzea zen bere asmoa, eta horretarako urrezko sekzioa oinarritzat zuen *ondulatories* zeritzon sistema ere asmatu zuen —Le Corbusierren gomendioz izendatutakoa, bere hasierako ideia *musical glass surfaces* baitzen—<sup>156</sup>. Modu antzekoan ere sortu zituen orkestrarako hainbat konposaketa, *Metastaseis* edo *Pithoprakta* bezala, 46 hari-instrumentuz osatua; bakoitzak bere partitura berezia du eta espazioan dabilen gas-molekula balitz jokatzeko du<sup>157</sup>.

Aipatzeko modukoa da, era berean, John Cagek egindako *Vexations*en bertsioa, non 10 pianista euren artean txandakatu ziren, 18 ordu eta 40 minutuz, Erik Satieren jatorrizko obraren 1,20 minutuko modulua 840 alditan etengabe errepikatuz. Elkarrekiko

154 XENAKIS, Iannis. *Formalized music. Thought and mathematics in composition. Revised edition.* Pendragon Press. Stuyvesant. New York, 1992, 47. or.

155 Iannis Xenakis in LOPEZ, Julio. *La música de la modernidad (De Beethoven a Xenakis).* Anthropos, Editorial del Hombre. Barcelona, 1984, 270. or.

156 XIROU, Efi. *Charisma X.* Mode records. New York, 2009, 18. min.

157 XENAKIS, Iannis. *Formalized music. Thought and mathematics in composition. Revised edition.* Pendragon Press. Stuyvesant, New York, 1992, 15. or.

antzekotasuna indartu baino, elkarren segidako errepikapenek “*aldaera* esanahiari lotzen zaion errepikapen-kontzeptu hedatua sortzen dute”, Arizaren ustez<sup>158</sup>.

Musika erregistratzeko teknika, bestalde, zatikatzearen norabidean bilakatuz joan zen, makinari jarraiki. Grabagailuak zinta berean hainbat mikrofono erabiltzeko aukera eskaini zuen eta laster horiek denbora bereizietan *pistatan* grabatzeko aukera ere. Horrela izanda ere, 70eko hamarkadako grabazio askotan posiblea da oraindik musikariak elkarrekin jotzen entzutea; beharbada haien ustez soinua zelako aldi berean jotzean elkarrelikatzen den energia<sup>159</sup>.

Orduan indartu eta egun ere dirauen joera, ordea, musikari bakoitzak modu isolatuan grabatzearena da. Instrumentu bakoitzean zuzenketak errazago egiteko aukera dakar honek, osotasunari *eragin* gabe. Bilatzen den hori da, hain zuzen, galtzen dena: aldi bereko zenbait mikrofono eta soinuen *berrelikadura*, soinu *garbiaren* mesederako. Zuzenekoak berezkoa duen koherentzia lortzeko metronomoa erabiltzeko beharra sortzen da orduan. Bere erritmo hots eta mekanikoak musikari guztientzako gidari bilakatzen da, eta musika bera zatien batuketa.

Azkenengo hamarkadetan grabazio digitalak, esaterako, bateria baten kolpea hartu eta hori nahieran prozesatzeko aukera eskaintzen du, *triggerra* erabiltzea deritzona. Teknologia honek kolpe horiek denbora-lerroan duten kokapena mugitzeko aukera ere ematen du. Metronomoaren konpas karratuari egokitzen ez den joaldia *zuzentzeko* asmoz erabili ohi da hori; bateria *kuantizatzea* deritzona, kolpea dagokion nanosegundoari lotzea. Halako gertaerek, zeinetan eragindako efektua ez den argi atzematen, teorikoki *perfektua* den modeloari egokitzeko obsesioa uzten dute agerian.

158 ARIZA, Javier. *Las imágenes del sonido*. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 2003, 49. or.

159 The Stooges taldearen Funhouse diskoaren sesioak adibide ezin egokiagoa dugu puntu honetan; 7 kanten 142 aldaera ia 8 ordutan. The Stooges. *1970: The Complete Funhouse Sessions*. Rhino Handmade. California, 1999.



Sainte-Marie de La Touretteko komentuarien *panel ondulatorioak*.

**Ezagutzea. Informatzea. Entretenitzea.**

“Despentsak ez du elikadurarik bermatzen”<sup>160</sup>.

Ziurtasuna lasaigarria izaten da, bizitzeko beharrezkoa neurri batean, baina bizitzaren esparru gehiengan ez baliagarria aldi berean. Hala ere, gero eta gehiagotan darabiltzagu zenbaki eta formulak edozertarako. Ekuazioak esperientziaren alde bat zedarritu eta aldagaietan bereizten du. Zenbat eta aldagai gehiago, orduan eta doitasun eta egiazkotasun handiagoa. Aldagai horiek datuetan gauzatzen dira, bakarrak eta aldaezinak.

*Datua* okerra edo zuzena izan daiteke, baina definizioz ezin da osatugabea izan. Informatikan datua “ordenagailuak prozesatzeko informazioaren irudikapen egokia da”<sup>161</sup>. Gure pertzepzioa mugatua da ordea, eta hortaz esperientziaren ezagutze osoa ezinezkoa. Datuak betea behar du, osoa; ezaguera ezin da sekula izan. Areago, datuak urriak direnean, ideia arriskatuena sortzen direla diosku Theodore Roszakek; esaterako, kulturaren zimenduak eraikitze (ideia) aberasgarri eta emankorrenak, “inolako informazioan oinarritzen ez direnak”, etikari dagozkionak, “gizaki guztiak berdin sortuak direla” bezalakoak<sup>162</sup>.

Jatorrian *forma ematea* esan nahi zuena —latineko *informatio*— “zerbaitez jabetu, zerbaiten berri izan” —*informatu*— bilakatu da aspaldion<sup>163</sup>. *Ezagutzea*, bestalde, “buru-ahalmenaren bidez gauzen natura, nolakotasun eta harremana bilatzea da. Ulertzea, ohartzea, jakitea, ikustea. Atzematea. Kontua izatea. Esperimentatzea, sentitzea”<sup>164</sup>. Ezaguera datuaz baliatu ahal da, jakina, baina informatzea ez da ezagutzea.

160 DEBRAY, Régis. *Introducción a la mediología*. Editorial Paidós. Barcelona, 2001, 21. or.

161 Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Espasa-Calpe. Madrid, 1992, 469. or.

162 ROSZAK, Theodore. *El culto a la información. El folclore de los ordenadores y el verdadero arte de pensar*. Editorial Crítica. Barcelona, 1988, 116. or.

163 Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Espasa-Calpe. Madrid, 1992, 822. or.

164 *Ibidem*, 384. or.

Roszakek dioenez, Bigarren Mundu Gerrara arte inork ez zuen informazioarekiko interes handirik azaltzen. Kopuru txikian banatutako lotura handirik gabeko datu-sortak ziren, eduki harrigarria, dibertigarria edo erabilgarria izan zezaketenak, eta galdera zehatzen bati —nor, zer, noiz, non, zenbat...— zen zenbaki, izen, data, leku, gertaera... batekin erantzutea helburu zeukatenak. Inoiz premiazkoa edo garrantzizkoa izan zitekeen, baina ez zuen inolaz ere jendearengan behar handirik pizten<sup>165</sup>.

Telegrafoaren asmaketarekin harreman hori zeharo aldatu zen, Neil Postmanen aburuz. Estatuaren arteko mugak ezabatu zituen horrek, diskurtso bateratua ezarriz eta informazioa zegokion testuingurutik askatuz. Hiru frontetan burututako erasoak izan zen berea, diskurtsoan “hutsaltasuna, ezintasuna eta inkoherentzia” ezarriz eta informazioa “kontsumo-gaia” bihurtuz<sup>166</sup>.

Garai batean beharren bati erantzun eta ekintza errazten zuen informazioa hartzailetik gero eta gehiago urrunduz joan zen<sup>167</sup>. Kopurua esponentzialki handitu zen gainera, telegrafoak bere “edukia erretzea” eskatzen baitu, laster “*eguneko albisteak*” sortuz; “jendeak informazioa eguneroko bizimoduaren testuinguruan zerabilen, orain, aldiz, informazio hutsalak erabilgarritasunen bat duela emateko testuinguruak asmatu behar ditu”<sup>168</sup>.

Ondoriozko informazio saturazioa ez da, beraz, teknologia berrien ezusteko eragina, euren sorreraren logikari dagokiona baizik. Erraz eta azkar darabilgulako du arrakasta. Hortaz, ulergarria da are errazago eta azkarragoa den irudi forma hartzen bilakatu izana informazioa. “Mendebaldeko herrien pentsaeran ukaezina da ikusmenak gainontzeko zentzumenekiko duen abantaila”, gogoratzen digu Pallasmaak<sup>169</sup>. Hobeto ulertzen dugu, orduan, gaur egun

165 ROSZAK, Theodore. *El culto a la información. El folclore de los ordenadores y el verdadero arte de pensar*. Editorial Crítica. Barcelona, 1988, 13. or.

166 POSTMAN, Neil. *Divertirse hasta morir. El discurso público en la era del «show business»*. Ediciones de la Tempestad. Badalona, 1991, 70. or.

167 *Ibidem*, 73. or.

168 *Ibidem*, or. 79.

169 PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2006, 41. or.

etengabean darabilgun pantailarekiko grinaren zergatia, nahiz eta bere azal lauak eta aseptikoak esperientzia zeharo pobretu. Izan ere, ezagutzeko modu anitz dugu gizakiok, baina ikuspegi oso estu eta zehatza baino ezin digu eskaini komunikazioaren teknologia deritzon honek.

Teknologia berritu ahala baztertzen ditugu aurreko baliabideak etengabean. Darabilgun modua lortutako emaitzan gauzatzen dela ahazten dugu baina. Leku ezkutu eta heltzeko zailtan gorde dira haitzuloetako margoak. Gehienak galdu diren bestelako euskarri eta lekuetan egin ziren akaso. Eskuz egin zirenak desagertuz joan diren modu berean, denboraren poderioz. Antzekoa da fresko pintura. Area eta karea nahasketak ordenan eman behar dira, eta hormaren baldintzak egokiak diren tartean baino ez margotu. Alde *mekanikoagoak* baditu ere —masaren nahasketaren proportzioak, geruzak ezartzeko ordena...— malgua da bere prozesua; naturari adi egon behar du gizakiak, ezin inposatu nahiago duen erritmoa.

Argazkilaritzak prozesua tarteka automatizatu eta azkartu zuen, baina orduan ere erabat mugatua zen. Prozesu kimikoen mendekoa, denbora eta kostu handia zekarren, eta ondorioz neurritzkoa zen oraindik ere bere ekoizte eta erabilera, kudeagarria nolabait. Argazkia egin eta misterioa zen emaitza, tartean hainbat aldagai baitzeuden. Prozesua (paperak, sentsibilitateak, diafragma, denborak...) kameraren bisoretik ikusitakoari nagusitzen zitzaion erabat.

Argazkilaritza digitalak berehalako prozesua du eta, birtualki, mugaezina da. Ondorioz, bi aldetan eragiten dio irudiari, sorreran eta transmisioan. Erraztasunak, bizkortasunak eta mugarik ezak bat egiten dute argazkiaren kalitatearen kalterako. Izan ere, informazioa sortu eta partekatzeko abiadura gero eta bizkorragoa bada ere, gizakiok ezin diogu jarraitu. Bizitza organikoaren denborak bere horretan dirau. Gertaerak ez dira azkarrago gertatzen. Pentsamendurako tarte gero eta eskasagoa da hortaz, eta ezinezkoa zaigu informazio hori guztia modu egokian kudeatzea eta, esan beharrik ez, barneratzea.

“Benetako esperientzia eta gure artean etengabe hazten doan irudi harresia altxatzen da (...) horren irudi jarraiki eta nekaezinak berdin zaigula jada paralizatuta egon, ezin baititugu gure ekintzak edo baitako bulkadak antzeman. Ondorioz (...) errealtatearen mundu multidimentsionalean bizitzeari uzten diogu, gizaki-nortasunaren alde guztiak pizten dituen munduan, hezur-egituratik zirrara goxoenak arte, eta bigarren eskuko mundu batengatik ordezkatzeko dugu, grafikoak saldoka ekoiztu ahala (...). Sinbolo grafikoen ugaltze horrek artearen zirrara gutxitu du. (...) autonomia eta erabaki gaitasun apurra gordetzeko, jendeak halako opakutasuna, bihozgabetasuna, larruaren zurruntzea gorde behar du, bere arreta zanpatua eta nahastua ez izateko”<sup>170</sup>.

Mumfordek 1952an deskribatutako hau muturrekoa dugu gaur egun. Baina bizi-mugak gaintitu eta ulermena trabatzen baldin badu, zer egiten du bada informazioak? Neil Postmanen iritziz argi dago: *entretenu*<sup>171</sup>. 1979an Roland Barthesek esan bezala, hasiera batean argazkilaritzak aipagarria zena irudikatzeaz arduratu bazen ere, laster irudikatzen zuena nabarmentzat aldarrikatu zuen, “*edozein gauza balio sofistikatu gorenekoa bilakatuz*”<sup>172</sup>.

“Masa-ekoizte mekanismoak berau ahalmen maximoan erabiltzeko beharra dakarrela suposatu dugu inolako funtsik gabe”<sup>173</sup>. Gehiegizko positibotasunaren azalaraztea da hau, Byung-Chul Hanen ustez. Betebeharra, obediencia eta mugekin lotzen da ezezkotasuna; positibotasuna, berriz, ahalmena eta askatasunarekin. Azkenengo honek benetan egiten duena baina, askatasuna eta koakzioa bateratzea da<sup>174</sup>.

170 MUMFORD, Lewis. *Arte y técnica*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1968, 98. or.

171 POSTMAN, Neil. *Divertirse hasta morir. El discurso público en la era del «show business»*. Ediciones de la Tempestad. Badalona, 1991, 163. or.

1. Norbaiten arreta galarazi zerbait egiten utzi gabe; 2. Zerbait eramangarriagoa eta arinagoa eginarazi; 3. Ondo pasatu, gozatu; 4. Luzamendutan ibili, aitzakiak medio, lanen bat egiteko; 5. Mantendu, gorde; 6. Jolasean, irakurtzen... dibertitzea” Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Editorial Espasa-Calpe. Madrid 1992, 603. or.

172 BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1982, 76. or.

173 MUMFORD, Lewis. *Arte y técnica*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1968, 101. or.

174 HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Herder Editorial. Barcelona, 2012, 27. or.

Marrazketak ere ikusmena du ardatz nagusi. Jardute zein ikastea begiradaren lantzean oinarritzen ditu, baina; “ikusmena da margolariaren lanbidea” dio Kornellisek<sup>175</sup>, “marraztea begiratzeko ikastea da” Hockneyk<sup>176</sup>, “marraztea ikusteak da”, Serrak<sup>177</sup>.

Mugatik abiatuz ezartzen du muga; “marraztea bereiztea da, bereiztea”<sup>178</sup>. Bere jardutearen muga organikoaren isla dugu. Landare bat gehiegi ureztatzen denean bezala, ezinezkoa da guztia irenstea. *Komunikatzeaz* —“komuna egiteaz” — baino *elkarrizketa* egiteaz —“komunko egiteaz” — ari gara, David Bohmen ideia hartuz<sup>179</sup>. Denboran garatzen den eraikitze aktibo eta elkarrekikoa da, inolaz ere ez bat-batekoa.

“Prozesu biziduna da, barneratzearena eta esperientziarena. Hau jakin ohi da, esan ohi da. Eta neuk ezetz erantzuten dut, ez dela jakina, jardutean sentitzen ez bada, benetan barneratzen ez bada. Barneratzen ez dena ahazten da. Gure denbora ahanztura-denbora da”<sup>180</sup>.

## Matrizea

“—Australia iparraldean, 70eko hamarkadan, etnografo bat bere informatzaile aborigenarekin zegoen lanean. Harrizko aterpe batera iritsi ziren; aterpeak ezabatzen ari ziren margo ederrak zituen. Aborigena tristatu zen margoak horrela ikusita, eskualde horretan margoak aldiro ukitzeko ohitura baitago. Beraz, aborigena jesarri eta margoak ukitzen hasi zen. Etnografoak edozein mendebaldarrek galdetuko ziona galdetu zion. *Zergatik margotzen dituzu?* Aborigenak erantzun harrigarria eman zion. *Ez ditut neuk*

175 PALAZUELO, Pablo. *Escritos. Conversaciones*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia, 1998, 173. or.

176 GAYFORD, Martin. *David Hockney. El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford*. La Fábrica editorial. Madrid, 2011, 124. or.

177 SERRA, Richard. *Escritos y entrevistas 1972-2008*. Universidad Pública de Navarra / Nafarroako Unibertsitate Publikoa, Cátedra Jorge Oteiza. Iruñea, 2010, 538. or.

178 *Ibidem*, 28. or.

179 BOHM, David. *Sobre el diálogo*. Editorial Kairós. Barcelona, 1997, 24. or.

180 PALAZUELO, Pablo. *Escritos. Conversaciones*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia 1998, 21. or.



*margotzen. Nire eskua baino ez da. Espirituak dira margotzen dutenak.*

—Espirituaren eskua?

—Bai, gizakia espirituaren parte baita”<sup>181</sup>.

Bestelako logikaz muntatuta bazegoen ere, V. Itsasoa bezalako itxura harmonikoa zekarren azkenengo txanpak. Izan zitekeen, Henri Daucherrek planteamendu atalean aipatu bezala, pertzepzioak ikusitakoa ordenatu eta harmonizatuz ibiltzea. Moduluaren erregulartasunak horretan laguntzen du argi eta garbi. Pertzepzioa eta forma-formatzea naturan diharduten mugen isla dira, berari moldatzen dira gertaera eta jokaera guztiak. Forma eta egitura espazioarekiko harremanaren ondorio dira, berriz ere, eta horrela, irudikapena eta irudikatzearen parametroa dugu espazioa.

Blues kanta gehienek jatorri tradizionala dute, hau da, zaharra eta egile ezezagunekoa. Herzogen filmeko pasadizoak forma kulturalak naturaren esanetara inkontzienteki moldatzen direla azpimarratzen du, bertoko egiturak jarraituz/errepikatuz/iraunaraziz, bere burua kopiatuz hazten den fraktala bezala. Denboran zeharreko kanala izateaz gain, naturarekiko medium modukoa zaigu musikaria.

“Espazioa energia-itsaso amaigabea da, litezkeen egitura ororen matrizea” diosku Pablo Palazuelok<sup>182</sup>. Historiaurretik errepikatuz joan diren espiralak, bilbeak edo forma erretikularrak energia eraikitzaile horren irudikapenak lirateke<sup>183</sup>. Zenbakia da guztiaren jatorria, Palazueloren ustez —eta Jungen ideari jarraituz—, naturan a priori dagoen *arketipoa*, bertako egitura fisiko eta psikologikoak ordenatzen baititu<sup>184</sup>; “Gizakiaren baitan dago zenbakia eta honek aurkitu du”<sup>185</sup>.

181 HERZOG, Werner. *Cave of Forgotten Dreams*. Cameo. Barcelona, 2012, 71. min.

182 PALAZUELO, Pablo. *Proceso de trabajo*. MACBA. Barcelona, 2006, 286. or.

183 PALAZUELO, Pablo. *Escritos. Conversaciones*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia, 1998, 64. or.

184 *Ibidem*, 92. or.

185 *Ibidem*, 198. or.

Margolari taoistentzako espazio hutsa faktore positiboa da; forma ororen altzoa<sup>186</sup>. Zientziak ere paradoxa honekin bat egiten du; David Bohmen esanetan, “espazio hutsa deritzoguna neurrigabeko energiak baterik dago, eta materia, ezagutzen dugun bezala, uhin formako kitzikapen *kuantizatua* da, itsasoan dagoen izurra bezala altxatzen dena”<sup>187</sup>.

Izaki bizidunen garapena aztertzerakoan, hauen sorrera eta egituratzean aritzen ziren “indar supra-sentikor ikusezinak” ere aurkitu zituen Rudolf Steinerrek —biodinamikaren aitzindaria—. “Formatze-indar eterikoak” izendatu zituen horien artean ura da “gorputz eterikorik” nabarmenena, naturaren arauen isla eta honekin elkarlanean formak sortzen dituen<sup>188</sup>. Erritmoa da uraren “bizi-elementua”, hori barik hil egiten da<sup>189</sup>. Horrek natura osoa zeharkatzen du, zirkulazio sistema erraldoia izango balitz bezala<sup>190</sup>, ezagutzen ditugun forma guztiak eratuz. Mugimenduaren aztarna da forma. Mugimendua da “materia besarkatu eta ordenatzen duena”<sup>191</sup>. Uretan —eta airean— izaten diren fenomenoak, beraz, “idazki bateko hizkiak bezala ulertu daitezke, naturaren alfabetoa irakurtzea eta ikastea bezala”<sup>192</sup>.

Yin = uzkurtzea. Yang = hedatzea. Bi mugimendu horien alternantzia datza mundua eta bizitzaren dinamika<sup>193</sup>. Aurkako osagarrien bateratzean oinarritzen da hazkunde oro: eguzkia-ilargia, txikia-handia... Armonia hitzaren erro grekoa da horren adierazle, *harmos*, elkartu. Kontrasteen bateratze prozesu unibertsalari *dinergia* deritza György Doczik —*dia*, “batetik bestera, zehar, aurkako”, eta energia—. Hazkuntza-patroiak mugen arabera zehazten dira eta urre-sekzioan atzeman ditzakegu, “loreen hizkuntza isila”<sup>194</sup>.

186 RACIONERO, Luís. *Textos de estética taoísta. Selección y prólogo de Luís Racionero*. Barral editores. Barcelona, 1974, 53. or.

187 BOHM, David. *La totalidad y el orden implicado*. Editorial Kairós. Barcelona, 2008, 266. or.

188 SCHWENK, Theodor. *El caos sensible*. Editorial Rudolf Steiner. Madrid, 1988, 94. or.

189 *Ibidem*, 83. or.

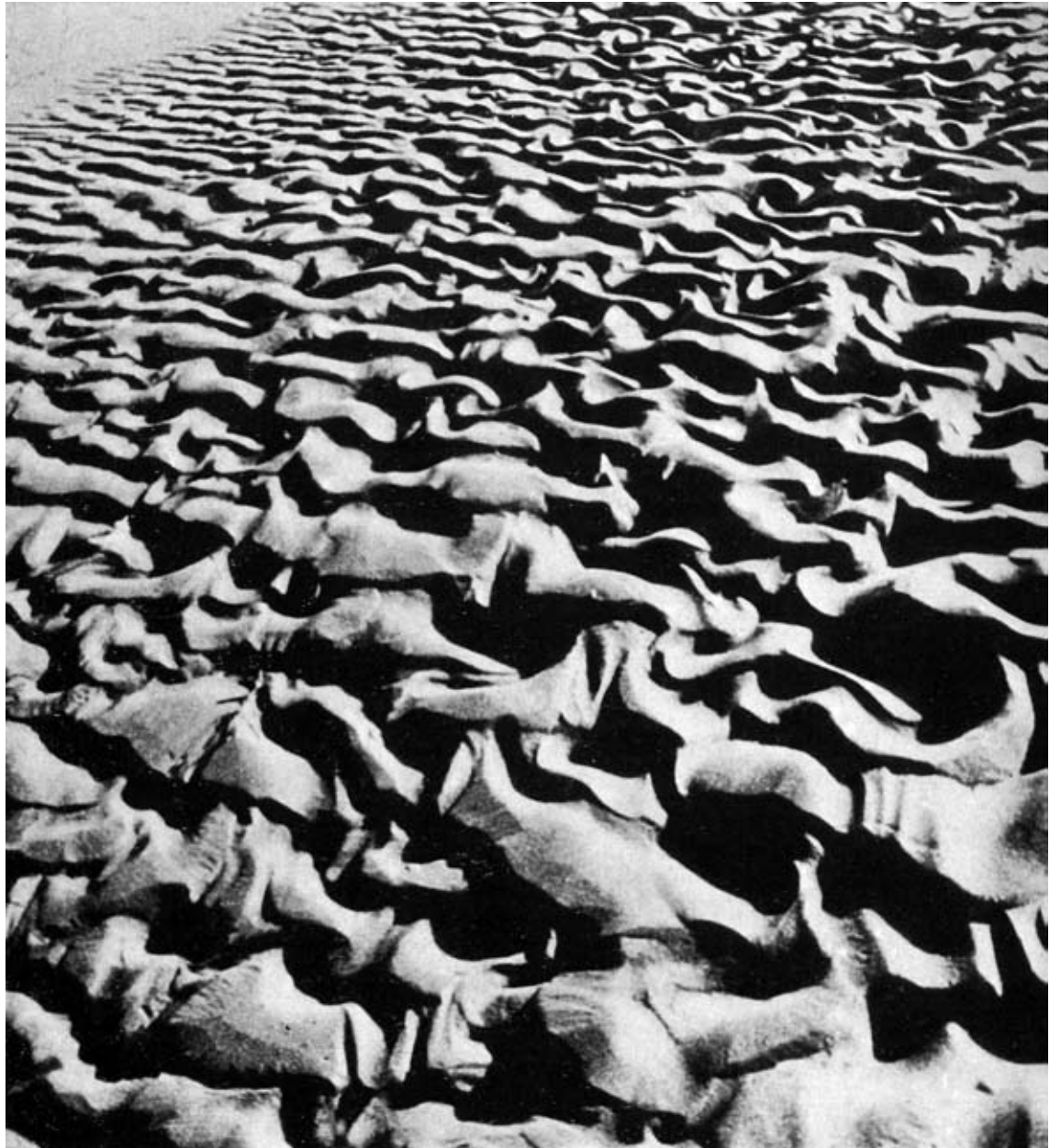
190 *Ibidem*, 14. or.

191 *Ibidem*, 61. or.

192 *Ibidem*, 11. or.

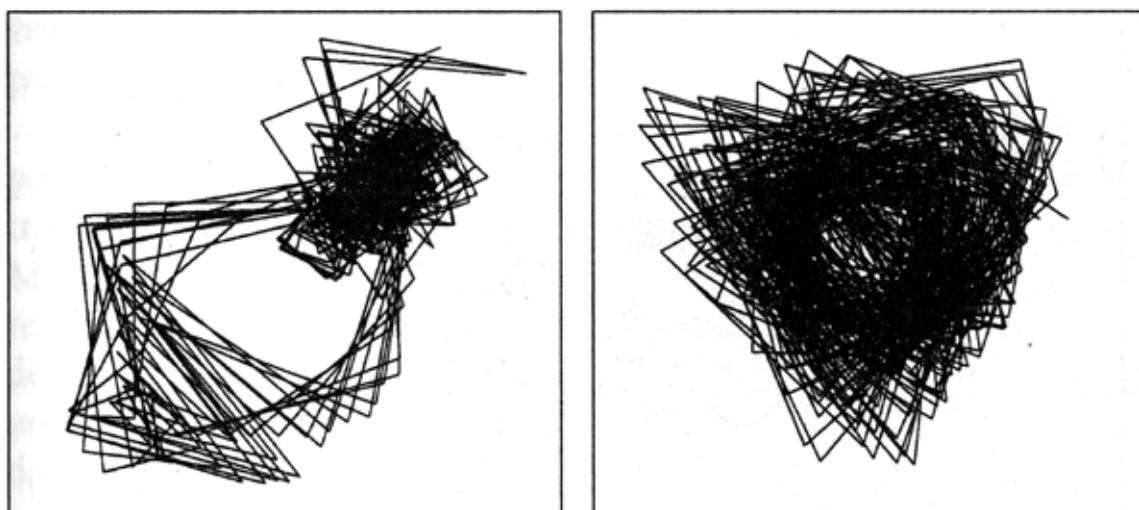
193 Onorio Ferrero in LAO TSE. *Tao te ching*. RBA libros. Barcelona, 2007, 25. or.

194 DOCZI, György. *El poder de los límites. Proporciones armónicas en la naturaleza, el arte y la arquitectura*. Editorial Troquel. Buenos Aires, 1996, 1. or.



Marearen mugimenduak harean sortutako aztarnak.

1951an John Cagek Harvard unibertsitateko oihartzunik gabeko gelan (gela anekoikoan) sartu zen *isiltasuna* bila. Kanpoko eragin guztietatik isolatua ere, soinu bi entzuteko gauza izan zen oraindik: bihotzaren taupadak eta nerbio-sistemaren zirkulazioa<sup>195</sup>. Gure baitako motor edo erloju bezala definitu ohi da bihotza. Bere taupada kaotikoaren erritmoak ez du, baina, inolako pistoi edo mekanismoaren erregulartasunarekin zerikusirik. Izan ere, bihotz gaixoaren seinale da erritmo mekanikoa, Ary Goldberger doktorearen grafikoak erakusten duen bezala<sup>196</sup>.



Bihotz normala —ezkerraldean— eta gaixoaren —eskumaldean— erritmo ezberdinak.

Bluesaren kasua bereziki bitxia da, patroi oso zehatza baitu edozein kanta egiteko —hamabi 4/4 konpaseko egitura pentatonikoa—, modu malguan eta etenean egiten bazuten ere. Afrikar jatorrikoa da egitura hori, seguruenik, eta bluesa musika-estilo gisa ezarri zen heinean da nabariagoa<sup>197</sup>. Edozelan ere, ez du modu finkorik eta “harmonia ezbaitsuko taupadekin” eteten ohi da<sup>198</sup>. Metronomoa eta erritmo-kutxa, aldiz, zuzentasunaren eta perfekzioaren adierazgarritzat goraiatzten dira. Ezin al du musikariak erritmo zuzenik eraman horiek barik ala?

195 Cage, John. *Para los pájaros*. Editorial Alias. México, 2010, 136. or.

196 BRIGGS, John & PEAT, F. David. *Las siete leyes del caos. Las ventajas de una vida caótica*. Editorial Grijalbo. Barcelona, 1999, 83. or.

197 CHARTES, Samuel. *Reconstruyendo los orígenes. Raíces e influencias*. In COHN, Lawrence. *Solamente blues. La música y sus músicos*. Odín ediciones. Barcelona, 1994, 17. or.

198 GIOIA, Ted. *Blues. La música del Delta del Mississippi*. Turner publicaciones. Madrid, 2010. 46. or.

Zenbaki irrazionalak arrazoigabeak ez direnaz ohartarazten gaitu Doczik, “arrazoitik harago daude, besterik ez”. Gure munduan alde infinitu eta ukigaitz bat dagoela erakusten digu urrezko zenbakiak, hazkuntza organikoaren patroien proportzio irrazionalaren bidez<sup>199</sup>. Matematika bai, hortaz, baina zenbaki irrazional menderaezinarena. Erritmoa nolabait okerra izan daiteke, jakina, baina ez dago hori metronomoaz zuzentzerik, datu-zenbaki osoekin dabilen neurrian ezin baitio naturaren erritmoari heldu.

Naturaren agerpenen bidez elkar islatzen den ordena nagusiari Osotasuna deritzo Bohmek. Bere ikuspuntuaren arabera, jario hori bere baitan izaten diren fenomenoek aurretikoa da<sup>200</sup>. Gure pertzepzio eta interpretatzeak —zenbakia, hitza, marra...— jario horren ondorio dira; inolaz ere haien aurretikoak edo haien sortzaileak. Zenbakia da naturala dena, ez alderantziz; gorputzaren muga fisikoetan topatzen dugu hau hain zuzen, hatzan, esaterako; naturak gure kontroletik harago doa, baina.

Horixe bera erakusten digu Son House blues kantari eta gitarra-jolearen musikak. Partituraren ikusmoldera ezin molda daitekeela ematen du bere jotzeko erak, Death Letter Blues kantaren bertsiio ezberdinen abiadura eta iraupenean —3 eta 6 minutu artekoak— hauteman daitekeenez. Nolabaiteko *antipartitura* da berarena, dabilena deskribatzeko erreminta edo lengoaiarik ez baitugu. Kanten hitzak eurak ulertezinak zaizkigu oraindik ere, garai horretako hainbeste bezala. Izan ere, jatorri oso apalekoak ziren musikari asko, analfabetoak ere; “musika hori egiten zuen jendearen txirotasuna ikaragarria zen”<sup>201</sup>. Ez zuten musika ikasketa *arautu* edo *klasikorik*; ez ohi ziren musikari profesionalak ere, euren komunitateetan bestelako lanbideak zeukaten eta musika egunerokotasunari lotuta eta euren buruei garrantzi handirik eman gabe ziharduten<sup>202</sup>.

199 DOCZI, György. *El poder de los límites. Proporciones armónicas en la naturaleza, el arte y la arquitectura*. Editorial Troquel. Buenos Aires, 1996, 5. or.

200 BOHM, David. *La totalidad y el orden implicado*. Editorial Kairós. Barcelona, 2008, 32. or.

201 GIOIA, Ted. *Blues. La música del Delta del Mississippi*. Turner publicaciones. Madrid, 2010. 2. or.

202 EWANS, David. *Recorriendo el país. El blues de Texas y el profundo sur*, in COHN, Lawrence. *Solamente blues. La música y sus músicos*. Odín ediciones. Barcelona, 1994, 40. or.

“Nahikoa zaie Instrumentu bakar bat, gitarra. Kantariak jo ohi du, maitasun latzez; perkusio- akonpainamendua izateko astintzen du batzuetan, beste batzuetan labanaz edo apurtutako botilaren lepoaz jotzen du. (...) Akordeak zarrastatu beharrean, gitarrari erauzten dizkio: eskala pentatonikotik ateratako nota-sortak dira, edo disonantzia ironikoekin koloreztatutakoak; edonola funtzionatzen duen armonia-eskola, non alferrikakoa den bilatzea (...) musika eskoletan irakasten diren irtenbideak. (...) Batzuetan ematen du ahotsak gitarrarekin bat egin nahi duela, edo gitarrak ahotsaren soinua izateko asmoa duela, besteak hasten duen esaldi bakoitza osatuz”<sup>203</sup>.

Son Housen eskuetan gitarra ez da doitasun handiko tresna, bisturia; gorputzarekin bat egiten du, espazioarekin batera osotasun-durundia sortzen du. Antzeko zerbait suma dezakegu Art Bakleyen jazz musika entzuterakoan; metronomoaren eskema karratua apurtzen tematzen dela dirudi bere aldibereko bateria-erritmo anitzak jotzerakoan. Naturaren baliabide guztiak dira erritmikoak, baina ez metrikoak, Ludwig Klagesek azpimarratzen duen bezala. Hori da erritmoa eta konpasaren arteko aldea: lehengoa *rheein* hitz grekotik dator, jarioa, etenik gabeko mugimendua; bigarrena justu kontrakoa da, mugimenduaren egituratze irmoa, zenbakian eta denboraren neurketan oinarritua. Konpasa denboraren morroia da; erritmoa, aldiz ordena itxi horretatik ihes egitean datza<sup>204</sup>. “Errepikapena espazioan harmonia da. Errepikapena denboran erritmoa da”. Biak dira, Wagensbergen aburuz, edertasunaren kontzeptu funtsezkoak, begiak hautemateko moduko erregularatasuna bilatu eta topatu dezan; topatu ezean nekatu eta amore ematen du; gehiegizkoa bada aspertu daiteke<sup>205</sup>.

“Antolaketa-eredu matematikoak gainditzten dituen prozesuaren aurrean gaude (...). Pitagorasi egotzi ahal diogu, nahi izanez gero. Zientifikoek eta filosofoek garatu zuten mendebaldeko herrietako musikaren gaineko pentsaera, Pitagorasekin hasita eta Ptolomeo, Boecio eta sokak jotzearen arteari azalpen kuantitatiboa bilatu ziotenekin jarraituta. Afrikan

203 GIOIA, Ted. *Blues. La música del Delta del Mississippi*. Turner publicaciones. Madrid, 2010, 5. or.

204 DAUCHER, Hans. *Visión artística y visión racionalizada*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978, 56. or.

205 WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas*. Tusquets ed. Barcelona, 2004, 276. or.

oraindik ere sentitzearen eta egitearen kontua zena, pentsatzea eta zenbatzearena bilakatu zen mendebaldean. (...) Afrikar tradizioak Ipar Amerikako musikaren paisaiaren partaide izan zirenean, modu ia iskanbilatsuan jarri zuten zalantzan antolatze-hierarkiko hori. Eta eskandaluzkoena ez zen eskema eta partiturarik ez izatea, edo inolako formakuntzarik gabeko jendeak jotako musika izatea, edo berau ez idaztea; benetako arazoa hauxe zen: musika hori ezin zela idatzi, ez behintzat mendebaldeko musika-notazioaren ohiko tresnekin”<sup>206</sup>.

## Erregistroa

“Margoan lasterka ez dabilen ura, xuxurlatzen ez duena, hildako ura da. Bizirik ez dauden hodeiak izoztuta daude... A zer gozamina maisuak margotutako paisaia izatea! Gure lekua utzi barik norbera erreka eta mendien artean baitago, txorien txioak eta tximinoen oihiak entzuten baitira, eta argia muinoetan eta uretan islatuta ikusten baita”<sup>207</sup>.

Hiztegiaren arabera *partitura* da, hain zuzen ere, “lan bateko atal guztiak biltzen dituen multzoa”<sup>208</sup>. Musika-konposizioaren irudikapen grafiko hau irakurtzen jakinez gero, musika *entzuteko* gauza izan gaitezke instrumenturik jo gabe. Oraintsu ikusi dugun bezala, haatik, ezin ditugu eguneroko soinu gehienak musika-notaziora itzuli.

Horrela, ohar absurdoak sartu zituen Erik Satiek zenbait partituran, idatzi eta marrazkietan zerabilen umore berarekin; 50eko hamarkadatik aurrera John Cagek lerro, zirkulu, puntu eta bestelako osagai grafiko koloreztatuak erabili zituen, eta paperaren akatsen arabera notaren kokapena ezarri ere<sup>209</sup>; itxura grafiko dotorea zeukaten konposizioaz gain, pantailan

206 GIOIA, Ted. *Blues. La música del Delta del Mississippi*. Turner publicaciones. Madrid, 2010, 13. or.

207 Kuo Hsi. *Gran mensaje del bosque y del río. Lin-shuan-kao-sheh*. In RIVIÈRE, Jean Roger. *Summa Artis. Historia general del arte*. Vol. XX. Espasa-Calpe. Madrid, 1989, 358. or.

208 PEREZ, Mariano. *Diccionario de la música y los músicos*. Vol. 3. Ed. Istmo. Madrid, 1985, 20. or.

209 GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta. *Sobre John Cage*. In ZENBAIT AUTORE (John Cage, Marta González Orbegozo, Henri David Thoreau, Carmen Pardo eta beste batzuk) *John Cage. Essay. Obra musical*. La casa encendida. Madrid, 2006, 21. or.

marrartzuz musika sortzeko konputagailu-tresna ere garatu zuen Iannis Xenakisek 1977an, UPIC (Unité Polyagogique Informatique du CEMAMu) izenekoa<sup>210</sup>. Malgua da, hortaz, partitura; ikuspegiaren araberakoa.

Dena dela, musikariek soinua marrazterakoan lortutako formak beti dira plastikoki eta estetikoki ederrak, Palazueloren esanetan. “Energia amorfoa ezin delako izan” gertatzen da hau<sup>211</sup>. “El número y las aguas” seriean, Frederic Nyst konpositorearekin batera lan egitera ailegatu zen Palazuelo, marrazkiak musikatzeko<sup>212</sup>. Ikusten dena eta entzuten dena gauza beraren alde ezberdinak baina oso gertukoak dira bere ustez. Formak soinua du, jakina, instrumentuen diseinuan eta espazioan bertan hauteman dezakegunez. Soinuduna eta formaduna bat dira; “«ikusmenarekin entzun eta entzumenarekin ikusten baduzu, egiaren bidean zaude», dio *Zen maisu batek*”<sup>213</sup>. Atala zabaltzen duten Kuo Hsien hitzak ez dira hortaz metafora hutsa.

“Michauxek dioenean Wang Weik tinta hutsaz munduko ur-jauzirik gogoangarrienetako bat «egin» zuela, aditz egokia darabil, eta ez bakarrik margotzea gauzak egiteko modua delako, margolari txinatarrak irudikatzen duena benetan *egiten* duelako baizik. Wang Weiren ur-jauzia Wang Weik egindakoa da, paregabea, dragoiaren zaina, Taoren bidea, unibertsoaren energia bizia jarraituz egiten den edozein keinu bezala. Margolariak horren baitan sartu behar du, berarekin harmonizatu behar du, bera IZAN behar du, Tao izan behar du adierazi ahal izateko. Wang Weiren ur-jauzia ez da ur-jauzi baten erreprodukzioa, ez da asmatutako ur-jauzia, ez da ur-jauzi imajinarioa —eta izatekotan, irudimena sortzailea den heinean izango da—, Wang Weiren ur-jauzia ur jauzi hori bera da, pintzelaz marraztutakoa, bere eskuaz, bere besoaz, energiak margolariaren gorputza zeharkatu eta *Li*, legeari, jarraituz sortzen baitu forma —ez erreproduzitu— bere marra bizietan”<sup>214</sup>.

210 XENAKIS, Iannis. *Formalized music. Thought and mathematics in composition. Revised edition.* Pendragon Press. Stuyvesant, New York, 1992, 329. or.

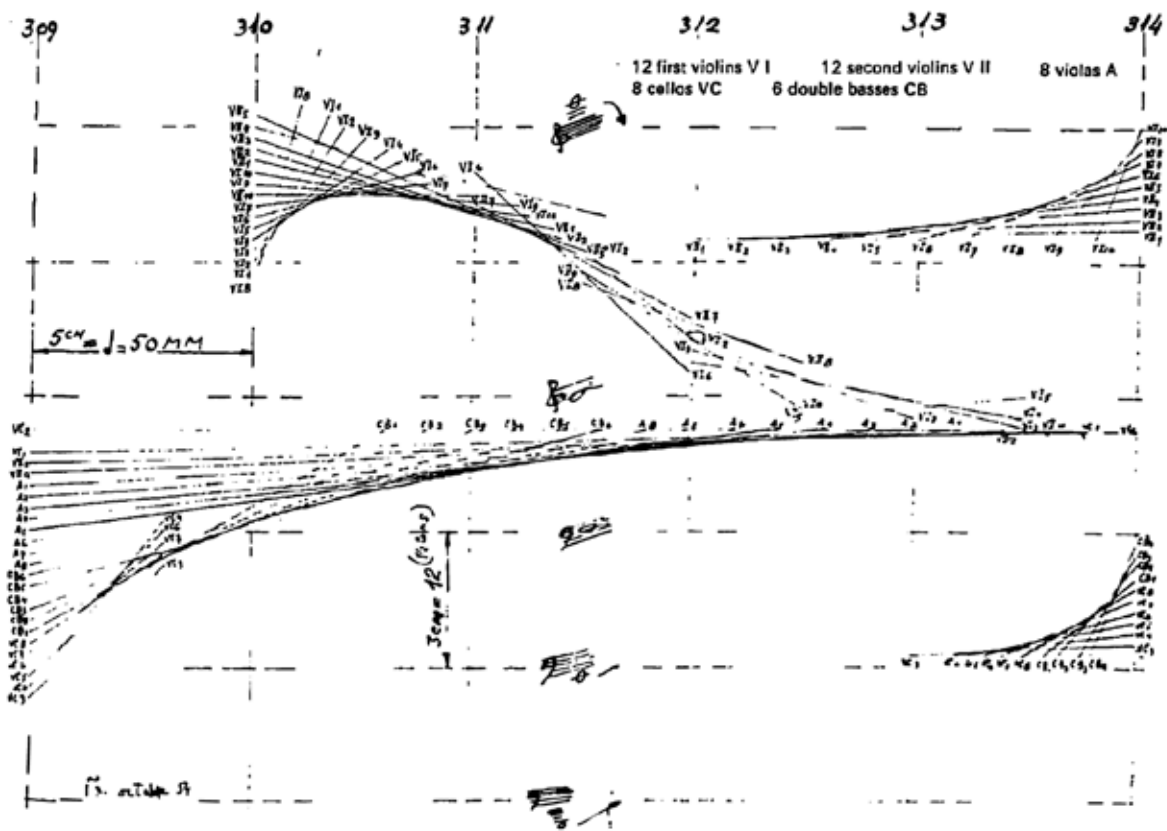
211 PALAZUELO, Pablo. *Escritos. Conversaciones.* COATIEMU. Murcia, 1998, 182. or.

212 *Ibidem*, 99. or.

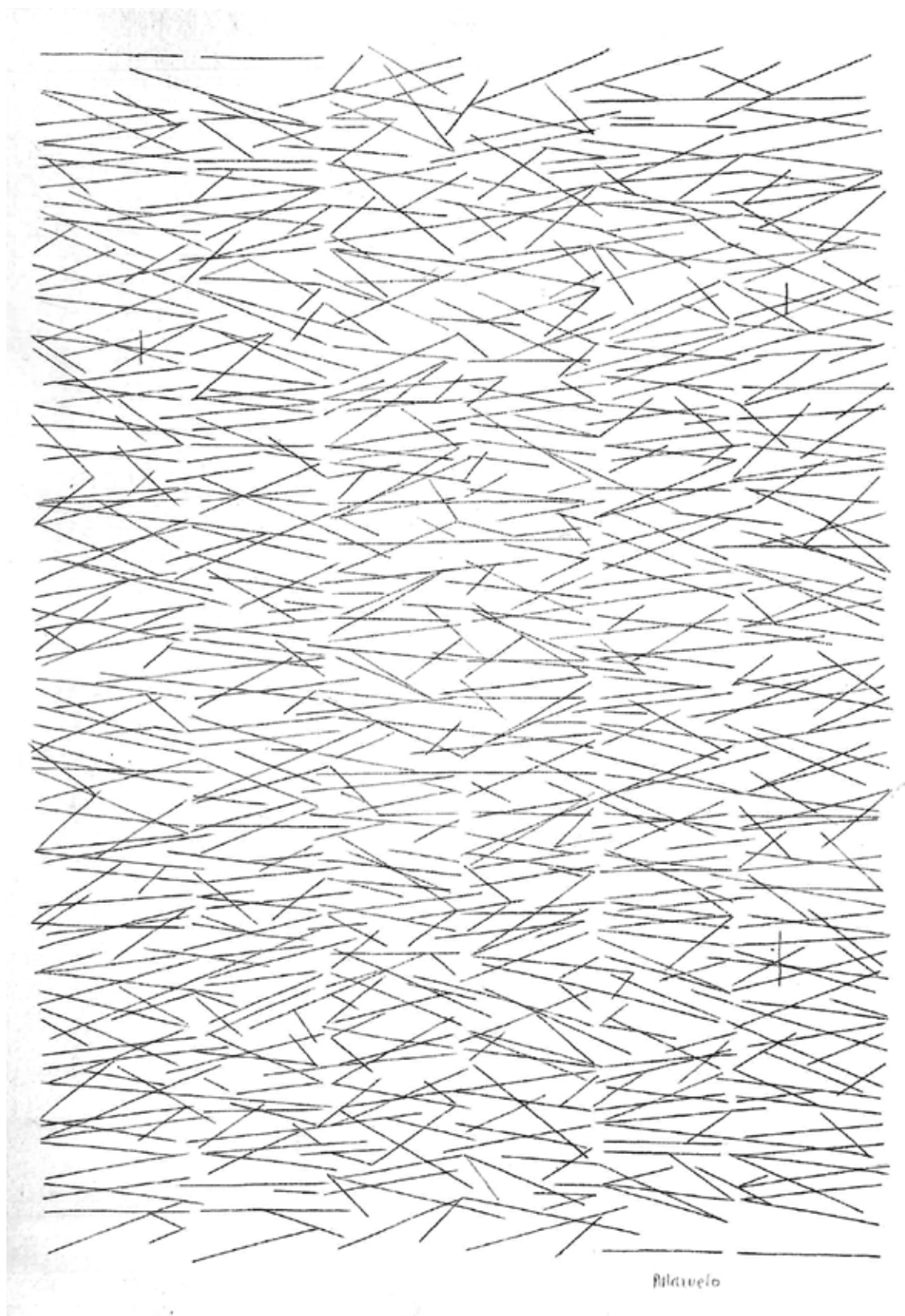
213 PALAZUELO, Pablo. *Proceso de trabajo.* MACBA. Barcelona, 2006, 287. or.

214 MAILLARD, Chantal. In MICHAUX, Henry. *Escritos sobre pintura.* COATIEMU. Murcia, 2000, 22. or.





Iannis Xenakis *Metastaseis* lanaren atala.



Pablo Palazuelo. *El número y las aguas III*. 1993. Arkatza paper gainean. 65,8 x 50,2 cm.

Beraz, Merleau-Pontyk dioen bezala, “pintura ez da munduaren imitazioa, berezko mundua baizik”. Ez dago gaia eta moduaren arteko alderik; “forma eta fondoa, esaten dena eta esaten den modua ezin dira bereiz existitu”<sup>215</sup>.

Arte txinatarra ezin da taoismotik bereizi. Meditaziorako laguntza da, “pentsanera sakona, buru-ariketa modukoa”<sup>216</sup>. Mendebaldeko artea ez bezala, arte taoista paisajista da nagusiki, “norbanakoaz baino, unibertsoaren misterioaz interesatzen da”<sup>217</sup>. Mendebaldeko kulturaren —Grezia eta Erroman— giza gorputzak betetzen duen lekua, paisaiak betetzen du Txinan. Honekiko ikuskera, ordea, oso ezberdina da geuk darabilgunarekiko. Eurentzako “naturaren ulermen intuitiboa dakar, munduaren zuzeneko barneratzea, unibertsoaren ezkutuko ordenaren bilatzea”. Ez dute eszena jakin bat margotzen, “naturaren kontzepzio bat, arretazko egoera bat, ikuspegi asaldata baizik”. Mendi edo erreka zehatz bat irudikatu dezakete, baina hori ez da berez garrantzizkoa, “*Mendia eta Errekaren kontzepzio Unibertsala*” da axola zaiena<sup>218</sup>.

Ez ziren kanpoaldera ateratzen gaiaren aurrean bozetoak egitera; haatik, kontzentrazioak eta meditazioak lagunduta, klasikoen artelanen bidez ikasten zituzten kanonak (hodeia, haitza, pinua... zelan marraztu). “Orduan, inspirazioa oraindik ere fresko zegoenean, naturara jotzen zuten “paisaiaren gogo-aldarte bereganatzeko”, eta estudioan bueltan ikasitako kanonekin konbinatzen zuten. Ikuspen horiek islatzeko pintzela eta tintaren menderatzea lortzea zen euren desira nagusia. Alferrikakoa jotzen zuten koadroan xehetasun bila aritzea gero benetako mundukoaz alderatzeko; nahiago zuten bertan artistaren berotasunaren aztarna topatzea<sup>219</sup>.

215 MERLEAU-PONTY, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2002, 62. or.

216 GOMBRICH, Ernest H. *La historia del arte*. Editorial. Madrid, 2001, 150. or.

217 RACIONERO, Luís. *Textos de estética taoísta. Selección y prólogo de Luís Racionero*. Barral editores. Barcelona, 1974, 9. or.

218 RIVIÈRE, Jean Roger. *Summa Artis. Historia general del arte. Vol. XX*. Espasa-Calpe. Madrid, 1989, 340. or.

219 GOMBRICH, Ernest H. *La historia del arte*. Editorial Debate. Madrid, 2001, 153. or.

Ura da taoismoaren metafora, “unibertsoaren indar biziaren isla”, mugituz mendia eta basoa sortzen dituena<sup>220</sup>; “*Yang* eta *Yin*, indar kosmiko primarioak bereizi zirenean, haitzak odola izuri zuen; horrela jaio zen ura, natura primitiboaren sorlekua” dio Kuo Chung-shuk<sup>221</sup>. Metatutako indarrak eratzen du materia; “aihen-belarrean, enborrean edo jauzitako hostoan zerbait gertatzen delako sortzen da urak mugitzen duen enborraren, aihen-belar zaharraren edo jauziz doan hostoaren edertasuna. Naturako lerro guztiak daude bizirik, naturak norabideren batean mugitzen baita etengabe”<sup>222</sup>.

Tinta eta pintzelaren bidez indar edo erritmo bizi horrekin bat etortzea da pintura txinatar klasikoaren bigarren kanona, hain zuzen; “naturaren espirituaren mugimenduaren irudikatzea”. Paisaia ikustatu ahala garatzen da, modu geldoan. Arazoa ez da unea atrapatzea, mendebaldeko pinturan bezala; “txinatar pintura denbora eta espazioan hedatzen da. Horregatik konparatu izan da musika pasartearekin, lerro melodikoa, kantua, gai eta tonalitateen garapenarekin”. Zinemaren gertuko biribilki gaineko pintura ere bada, mugimendu-ilusioa dakarrena; “espazioari iraupen-elementua eransten dio”. Horizonte-lerroak paraleloak dira, ez dute bat egiten, planuak metatzen dira, espazioa panoramikoa da, mugagabea, sakontasunik gabeko *antiperspektiba* modukoa<sup>223</sup>; “txinatarrek XI. mendean baztertu zuten ihespuntuaren nozioa, zeu, ikuslea, hor ez egotea baitzekarren. Ez mugitzea. Eta mugitzen ez bazara, hilda zauden seinale da. (...) txinatar pinturak paisaiatik bidaiatzera bultzatzen zaitu”<sup>224</sup>.

Bluesaren erritmo errepikakorra guztiok lantzen zuten lurrarekin estuki lotuta zegoen, urtaroen ziklora moldatua. Afrikako musika erritualak jotzailea eta ikuslea bereizten

220 Sheng Tsung. *El arte de la pintura*. In RACIONERO, Luís. *Textos de estética taoísta. Selección y prólogo de Luís Racionero*. Barral editores. Barcelona, 1974, 137. or.

221 Kuo Chung-shu. In RIVIÈRE, Jean Roger. *Summa Artis. Historia general del arte. Vol. XX*. Espasa-Calpe. Madrid, 1989, 348. or.

222 RACIONERO, Luís. *Textos de estética taoísta. Selección y prólogo de Luís Racionero*. Barral editores. Barcelona, 1974, 46. or.

223 RIVIÈRE, Jean Roger. *Summa Artis. Historia general del arte. Vol. XX*. Espasa-Calpe. Madrid, 1989, 341. or.

224 GAYFORD, Martin. *David Hockney. El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford*. La Fábrica editorial. Madrid, 2011, 180. or.



Guo Xi. *Udaberri hasiera*. 1072. Eskegitako pergaminao. Tinta zeta gainean. 158,3 x 108,1 cm.



Li Cheng. *Tenplu bakartia eta gailur oskarbia*.  
Eskegitako pergaminoa. Tinta zeta ganean. 114,4 x 56 cm.

ez dituen komunitate-ekintza da. Bertoko partaideen arteko elkarrizketa eta erantzunak Estatu Batuetako bluesaren fraseen errepikapenaren jatorria dira, Gioiaren ustez —Bo Diddleyk modu bitxian nabarmentzen zituen halakoak Say Man edo Say Man, Back Again bezalako kantetan<sup>225</sup>. Danborrak debekatu zieten esklabu hauei, horrela ere ulertu daiteke kitarra hartzerakoan zerabilten modua, simple, gordina eta bortitza, perkusioa bailitzan<sup>226</sup>.

Bestelako garaia eta pentsaerari dagokio musika industrial, izenak berak dioskunez. Edo partituraren itxura errepikakorrak, notak eta konpasaren eten bertikal etengabeak idazten diren pentagramaren lerro horizontaletatik abiatuta. Argazkilaritza pentsamendu zientifikoaren emaitza da eta bera justifikatzeko ezin hobea; errealitate eta egiarekiko elkarrekikotasun zuzena aurreuposatzen diegu biei. Era beran, errealitatearen kontzepzio baten erregistroa ere bada marrazkia, espazioa ulertzeko moduan bereziki islatua; Paleolitoko ekintza eta denbora gainjarriak; Michauxen kolpe-mugimendua; Palazueloren matrize-egitura; Xenakisen musika marraztua; txinatar pinturaren soinudun marrazki isilak...

Lewis Mumfordek aspaldi nabarmendu zuenez, makina da orain geure “jainko zibernetikoa”, erantzun zuzenak baino ematen ez dituen, nahiz eta bere kalkuluak egiaztatzeko gauza ere ez garen; “gizakiaren jainkoarekiko fedea baino handiagoa exijitzen du, hortaz”<sup>227</sup>. Esperientziaren kontzepzio mekanikoaz ari gara, *fordismoak* areagotuta fabrikaren murrua gainditu zuena eta egun nonahi darabilguna; komunikazioan, artean, musikan, irakaskuntzan... Bere buruaren morroi bilakatzen den egitura, berau irauteko eta darabilena entretenituta izateko bakarrik erabilgarria; zein den eguna axola gabe bere orrialde guztiak betetzen dituen egunkaria; bateria-jolea eta taldearen irrika baztertuz konpas hots eta karratua ezartzen duen metronomoa; etab.

225 Bo Diddley. *Go bo Diddley*. Checker. Chicago, 1959. Eta Bo Diddley. *Have Guitar, Will Travel*. Checker. Chicago, 1960.

226 GIOIA, Ted. *Blues. La música del Delta del Mississippi*. Turner publicaciones. Madrid, 2010, 17. or.

227 MUMFORD, Lewis. *Textos escogidos*. Ediciones Godot. Buenos Aires, 2009, 157. or.

“Nire inguruko guztiak eta guztiek ematen zuen aurrerapenaren erlijioarekiko sineste tinkoa. Beti pentsatu izan zen modernoak *zaharra* baino hobea zela. Eredua ez zen, ordea, teknologia giza-beharrari egokitzea. Aitzitik, giza-beharra zientzia eta ingenieritza modernoaren gogoen arabera berritzea zen kontua. Bide horretan arazorik sortuz gero, beranduago egingo zaie aurre. Luzaroan hauxe baitzen leloa: «Ez dakigu nora goazen, baina bidean gaude»<sup>228</sup>.

---

228 WINNER, Langdon. *La ballena y el reactor. Una búsqueda de los límites en la era de la alta tecnología*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1987, 192. or.



# Ondorioak

“Sistema fisiko baten jokaerari buruz gehiago jakiteko, lehendabizi, berau isolatu, desantolatu eta dituen elementu neurgarriak banandu behar dira ahalik eta partikula txikienak lortu arte; hots, balentria latza funtzionamendua ulertzeko. Baina sistema fisikoen mugak gainditu eta bizitzaren erreinuan barneratu nahi izatekotan, jarraitu beharreko pausoak kontrakoak dira: gero eta zati gehiago biltzen dituen eskema bat osatzea, zeina ingurumen bizidunen baitan elkarreraginean aritzen diren fenomeno anitzetara hurbiltzen den heinean ezin konplexuagoa gertatuko baita, berau bizitzen baino ezin izango dena erreproduzitu eta atzeman, gizakiaren kasuan behintzat, pentsamendua eta gorputzetik harago dauden ezaugarriak baititu baitan”<sup>229</sup>.

Sormena bizirik dagoen prozesua da; hasiera, mugimendua, erritmoa eta estruktura honen une bateko zenbait *egoera* izendatzen duten hitzak dira. Formak, baina, “egoerak baino igarotzeak dira”<sup>230</sup>; eskala anitzetan antzeman dezakegun prozesuen etengabeko jario aldakorra: ekosistemen funtzionamendua, landareen haziera, odola zirkulazio sistematik eroaten duten hodi kapilarren egitura edo margo zein kanta batena.

---

229 MUMFORD, Lewis. *El pentágono del poder. El mito de la máquina (dos)*. Pepitas de calabaza editorial. Logroño, 2011, 140. or.

230 PALAZUELO, Pablo. *Escritos. Conversaciones*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia, 1998, 35. or.

Denbora, ordena eta erritmoari dagozkionak garatzen laguntzeaz gain, sistema organiko eta mekanikoen arteko bereiztea erabakigarria izan zaigu, gizakion pentsabide-prozesuari eta pertzepzio-ekintzari dagokienean. Munduaren kontzepzio bi dira hauek, elkarri kontrajarriak askotan. Erlojua bera da honen isla; fenomeno edo esperientzia organiko helezina —denbora— menderatzeko asmoz gizakiok asmatutako tresna. “Natura partikulak desintegratuz ulertzen saiatzea, denbora erlojuak deseginez ulertzen saiatzea bezalakoa” dela gogorarazten digute Briggsek eta Peatek horren harira<sup>231</sup>.

Badirudi Lewis Mumforden hitzek ikerlan-prozesu honen alde handia laburtzen dutela: folioa modulutzat hartzen duen interkonektatze-dinamika. Alderantzizko disezioa. Batuta dagoena banandu beharrean, banandua dagoena elkartzen duen jostura-lana. *Analisiak* proposatzen duenaren aurkako bidea, hortaz —“osotasun baten zatien bereiztea, bere hastapen eta elementuak ezagutzera iritsi arte”<sup>232</sup>—.

Parametro zehatz batzuetatik abiatuta marraztu dut, arte-irudiaren sorkuntzari lotutako gorabeherak mugitua eta metatutako eskarmentuaz baliatuta. Bidaia balitz planteatu dugu ikerketa<sup>233</sup>.

Erantzun zehatzen bilaketa kontzientea baino, marrazketaren zeregina ez da izan erantzun zehatzen bilaketa kontzientea, galderak sortzen diren ariketa baizik. Hasierakoei gehitu zaizkien gako asko agertu dira bidean, euren artean norabide batean ala bestean mugitu garela, batzuk baztertuz eta beste batzuetan sakonduz —nahita edo kontzienteago

231 BRIGGS, John P. & PEAT, F. David. *A través del maravilloso espejo del universo*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1996, 85. or.

232 Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Espasa-Calpe. Madrid, 1992, 95. or.

233 “Artea ibilbide gisa ulertzen duen ideari eustea beharrezkoa da. Gainontzekotik bereizi gabe, lekukotasunaren dimentsioa berretsi eta bere patuari aurre egiten dion esperientzia: «artearen desagerpena zentsuratzen den heinean, ez da arterik egongo. Artearen *hic et nunc* direlakoak, denborazkotasuna eta presentzian pentsatzea haren desagerpenari aurre egitea da, kolaboratzaile ez izatea» dio Viriliok, Catherin Davidekiko solasaldian”. CASTRO-FLÓREZ, Fernando. *Estética a golpe de like. Post-comentarios intempestivos sobre la cultura actual [sin notas a pie de página]*. NewCastle Ediciones. Murcia, 2016, 13. or.

batzuetan, gutxiago besteetan—. *Tao* hitza itzultzerakoan “bidea” eta “araua” edo “arrazoia” kontrajartzen ditu Onorio Ferrerok. Lehendabizikoa hobetsi eta besteak baztertzen ditu, ukitu dogmatiko eta normatiboagoak baitituzte, pentsamendu logiko eta diskurtsiboaren berezkoagoak<sup>234</sup>. Ez da hau metodo zientifikoaren gertuko ikerketa, jakina.

Mugikortasuna, aldaketa eta mugak sistema organikoen bereizgarri dira, ez dira erraz aurreikusteko modukoak, eta segurtasunik ez da haien segurtasunik handiena. Proiektuaz baino prozesuaz ari gara edo, nahiago izanez gero, prozesua piztu edo prozesuarekin bat egitea —berau bizi izatea— xede duen proiektuaz.

“Tentazio batzuk daude pentsalariarentzat” diosku Wagensberge<sup>235</sup>. Horietako bat da hasi baino lehenago bukatzeko desira, arrapaladan ibiltzera eramaten gaituena. Praktikoak izateko premiak erantzun goiztiarrak ekarriko lituzke, gure burua zuritzeko asmoz haiengana etengabean jotzeko moduko *zigorrak*. Araua esperientzia baino lehenago jartzeak edukiarekin baino formarekin egokiak izatera eraman gaitzake. Interpretazioa eredu, arau edo lege aldaezina litzateke orduan, ziurtasunetik abiatuz bere burura iristen dena; esperientzia saihestu duen zirkuitu itxia, bere burua modu *arrakastatsuan* osatzearekin nahikoa duena, hasieratik —teoria— bukaeraraino —emaitza, teoria bera—<sup>236</sup>. Tentsio horretatik at egon beharrean, bere baitatik abiatzen den gogoeta da gurea.

Tesi osoan prozesuak abiarazteko balio izan duten zenbait ideia eta arau daude; baina aurrera egin ahala prozesuak berak baliogabetu egin ditu. Geure buruarekin zintzoak garen heinean ohartzen gara horretaz, edo beste aukerarik ez dugulako, ezintasunak jota. Lehendabiziko

234 LAO TSE. *Tao te ching*. RBA libros. Barcelona, 2007, 10. or.

235 WAGENSBERG, Jorge. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Tusquets. Barcelona, 2003, 51. or.

236 “Batziek (...) eskultura egin eta euren asmoak kontatzen dizkiote jendeari, eta orduan piezak asmo horiek berresten ditu. Pertsona orok du bere lengoaia eskultorikoa, zeina piezan islatzen baitu; euren buruko magnetofonoaren zintan grabatzen dute, eta asmo horiekin jendeak eskultura esperimintatzea saihesten dute. Une honetan nire eskulturek ibiltzearekin eta begiratzearekin dute zerikusia, gehien bat. Baina ezin diot inori esan zelan ibili edo begiratu behar duen”. SERRA, Richard. *Escritos y entrevistas 1972-2008*. Nafarroako Unibertsitate Publikoa, Cátedra Jorge Oteiza. Iruñea, 2010, 17. or.

idea-araua izan zen *sortzaile* izateko betebeharra edo obligazioa. Horrek ekarri zuen ikerketaren lehenengo urtean sormenetik ihesean ibiltzea; marraztu barik, irakurtzen. Marrazkiari gaia inposatu ordez, lan-planteamendua ezartzea izan zen irtenbidea. Ondorengo inertzia moduluaren erabilpen inkontzientea izan zen; ohitura moduan hasieran, eta era aberasgarriagoan behin hartaz kontziente izanda. Beste une batean, hormak formulaz josita dituen zientzia-laborategiaren ideia nagusitu zen, baina gero baztertu behar izan genuen; eta era berean, lantokiarekiko erlazioa bera moldatuz joan zen, gabezi nahikotxo azaldu baitzituen.

Marrazkiekin egin duen bezala, moduluak ageriko konexio gabeko gogoeta ezberdinak batu izan ditu berean. Horien muntaketa idazmena bera bezain konplexua izan da, edo handiagoa —margotzen den bezala pintatzen da, esango zuen Imazek<sup>237</sup>—. Itxuraz esparru ezberdinekoak diren artea, zientzia, ekologia edo filosofia, besteak beste, biltzen dituzten Lewis Mumford eta David Bohmen idatziak oso lagungarriak izan zaizkigu ildo horretan. Esparru irrazional eta sinbolikoari dagozkionak —ametsa, jolasa, animismoa...— gizakiaren garapenean izandako betekizuna azpimarratzen dituenean, arte-jakintza balioesteko ikuspuntu oso aberasgarri eta ez-ohikoa dakarkigu Lewis Mumfordek, esaterako. Halaber, itxuraz baliogabeak diren ikerketaren jardun paraleloak gorai patzen dituenean, ezin argigarriagoa gertatu zaigu —bere kasuan botanikak antropologia eta filosofia hausnarketekiko—.

Tinta-marrazkia komikiarekin eta musikarekin erlazionatu izan da, zeinak orain arte gauza ezberdintzat nituen. Baratzekoa ere jardun paraleloa dut; izan ere, ikerketaren *gaia* bertan topatzen saiatu nintzen hasiera batean. Landareen hazierak, erritmoeak eta zikloek arte sormenarekin zerikusi handia zeukatela zirudien; batzuei arreta jarriz gero bestearen gainean ikastea zegoen agian. Landareen eta euren uzten jarraipena egiteko aukera goiz baztertu nuen, alabaina, marrazkiak hazkunde horren ilustrazioa edo dokumentazio hutsa

---

237 IMAZ, Iñaki. *Pintura como proceso de individuación. Caracterización y enseñanza*. Tesis doctoral. EHU-UPV. Leioa, 2014, 284. or.

izateko arriskua ikusi bainuen. Tesi zientifikoaren eskemara erraz molda zitekeen analisi edo katalogatze sasi-entziklopedikoa, baina ekarpen gutxikoa gure jakintzagairako, konkretuki, eta jakintza-jarduterako, orokorrean —hauek ulertzen ditugun moduan, behintzat—.

Horrela izanda ere, landareek gure hausnarketaren ezinbesteko gakoetako bat azaldu dute azkenean: mugak; bai euren jokabidean —elikadura, formak, haziera-patroiak—, baita eurekin daukagun harremanean —non jakintza tekniko eta teorikoa ezinbestekoa izan daitekeen, baina inoiz ez nahikoa—. Guztiz kontrolatu eta aurreikusteko ezintasun hori landare eta arte sormenaren oinarrietako bat da, ikusi izan dugunez. Ostera ohartuta ere, egindako marrazkiak muga horiekin lan egin izanaren isla lirateke, eta era berean, begirada eta ezagutzeko moduen gaineko hausnarketa.

Ikerketa hasterakoan autonomotzat genuen marrazki bakoitza, gainontzekoekin erlazionatuta egonda ere, bere kabuz funtzionatzen zuen osotasuna. Folioak modulu bateragarri moduan erabili ostean, hasierako osotasun horiek zati bihurtu ziren, osotasun —marrazki— handiago baten mesederako. Estructuran bi osotasun horien arteko elkarbizitza da ikusgai, biak hobeto barneratzen lagundu digun gatazka modukoa.

Nabaria izateaz gain, moduluen presentziak marrazkira gerturatzera gonbidatzen gaitu muntai handietan. Urrunzerakoan ikuspegi zabalagoa lortzen dugu, baina paradoxikoki marrazkiaren barnerago gaude, alderantzizko mikroskopio baten bidez begira arituko bagina bezala; zenbat eta urrunago, orduan eta argiago atzeman ditugu aurreko marrazki txikietan gertatzen zena: bibrazioa, erritmoa, estructurea...

Urrunetik hurbilerako mugimendua, kanpoaldetik barnealderakoa ere bada; eskala murriztuan —1:3, 1:4...— irudikatutako lehendabiziko bi txanpetako figura eta paisaietatik, paisaian 1:1eko eskala naturalean sartzerara pasatzen gara hirugarren eta laugarrenean, neurri atomiko edo molekularra izan zitekeen eskala handiagotura iritsi arte azkenengo hiru

marrazki-modularretan. Kataloxatik mikroskopiora —ikusmenari dagokionez—, baina aurkako bidea euskarriei dagokienez, 30 x 21 cm neurtzetik 5 x 8 metrora pasatu direnak.

Espazioak dirudiena baino inplikazio gehiago dakar, ekintzaren pizgarri izateaz gain, marrazkien formetan islatu baita. Horietako bakoitza espazio zehatz bati dagokio eta, hortaz, ikuspuntu eta estrategia zehatz bati; lehenengoen nire etxeko idazmahaiak onartzen zuen tamaina txikiko koadernoko lanen jarraipena dira. Espazio pribatua eta barnekoa, nolabait. Gela zabal eta mahai handi batean lan egiteak zorutik ere hedatzera eramanez —marrazkiaren gainean hegaldatzen hasieran, narrasean osteraz—. *Tailer mugikorrek* ere baldintzatu zuen emaitzaren itxura, eta zoruan muntatzera behartu ninduen. Plano bertikaletik horizontalera pasatzeak marrazkiaren baitako espazioaren kontzepzio aberasgarriagoa ekarri zuen. Horrek ez zuen jada elementu jakin bat —ehiztaria, mendia...— formaren arabera soilik irudikatzen, baizik eta bere jokoaren alde batzuen arabera—hazteko, mugitzeko... modua—. Horrela uler dezakegu haitzuloko ingeradetatik itsasoko bibrazioarainoko igarotzea, tarteko bien uztartzea den sasitik pasatuta.

Moduluen bidezko eraikitze-prozesuak balioaniztasuna ematen dio ariketari, espazioarekiko moldagarria eta prekariora; berogailu-hodiekkin, plastikozko paretekin eta datu-kableekin elkarbizitzan, azkar muntatu eta desmuntatzen diren eraikuntza iheskorak. Lan egiteko modu bera moldatu da fraktalaren ideiarra, osotasunari baino zatiari erreparatuz, honen isla zuzena. Gelaren espazio fisikoa, marrazkiaren baitako espazioa eta marrazkilariaren estrategia —kontziente eta inkontzienteak— elkarrekin erlazionatuta eta elkarri eraginez. Ikerketa honen lau urteak sorkuntza-prozesu orori lotutako gatazkaren erakusgai ere badira. Hasierako zailtasunetatik, ikerketa aurrera eramateko ideia argi eta zehatz baten nahiaz, ariketa martxan jarri ostean egindakoa identifikatu eta hitzetan jartzeko unera arte. Tesia ikerketa eta komunikatze lana da. Plastika —marrazkien *mututasuna*— eta hitzaren arteko tentsioa ekidinezina da beraz, eta ezinbestekoa dugu honi aurre egitea, marrazterakoan bezala, porrotaren beldur izan barik.

Porrotak badu marrazki formako atala gurean; izen hori darama egitura osatzen duten zazpi txanpetako batek. Horretaz gain, badaude galdutako aukerak bezala har daitezken egoerak ikerketa-prozesu orokorrean. Horietako argiena da, seguruenik, gai hau ikerketaren azken herenean agertu izana. Idazketari dagokion bukaerako aldi horretan Pariserantz egin dute erreferentzia askok; Europako arte-abangoardien mugarría eta artista askok topo egin zuten hiria —dadaismoa, surrealismoa, tachismoa, Michaux, Zao Wou Ki, Edgar Varèse, Palazuelo, Satie edo Xenakis...—. Urte bat lehenago bisitatu nuen lehendabiziko aldiz, Muséum National d'Historie Naturellean lanean zebilen lagun paleontologoaren egonaldia aprobeztatuz. Esperientzia aberasgarria, zalantzarik gabe; izan ere, museoaren fosil- eta eskeleto-bilduma zabala marrazten ibili bainintzen goiz batean, eta ustekabeen, museo horretan marrazteko ohitura zuen Henri Cartier-Bressonen erakusketa ere topatu eta ikusi bainuen Pompidoun. Beranduago topatuko nituen erreferentziekin baina, are aberasgarria izango zatekeen.

Agerikoa da ikerketa honetako marrazkiek aurretik egindakoeekin daukaten lotura. Euren artean, itxura eta sorreragatik, 2006ko maiatzaren 17an egindako bat nabarmentzen da bereziki. Tintontzia irauli eta tinta mahaian isuri zenean, eskura nuen paperezko zapi zimurtuarekin tinta xurgatu eta koadernoaren gainean kolpeka deskargatzen hasi nintzenean sortu zen.

Mahaia garbitu, tinta alferrik ez galtzea eta marrazkia egitea izan ziren, ordena horretan, marrazki hau gauzatu zuten asmoak. Uneren batean mantxa *jaun eta jabe* izan zen eta berau suntsitu barik aurrera egitea lortu nuen, ezusteko sorta txiki hau osatzen duten gainontzeko hiru marrazkiekin ez bezala. Neurri batean inkontzientea eta errepikaezina, bere gauzatzeak oraingo marrazki batzuen harira zuzendutako arretari buruzko gogoetak dakarzkigu gogora<sup>238</sup>.

238 “Sorkuntza, pintura ona denean, erdi-nahita egindakoa eta erdi inkontzientea da”. Sheng Tsung. *El arte de la pintura*. In RACIONERO, Luís. *Textos de estética taoísta. Selección y prólogo de Luís Racionero*. Barral editores. Barcelona, 1974, 148. or.

Paperezko zapia tanpoi bilakatzen da hemen, nolabaiteko modulua, eta eskuaren etengabeko mugimendu gogor eta askeaz forma errepikakor eta erritmikoak lortzen ditu. Irudiak itxura anitza eskaintzen du; trazu diagonal bakarra eta eztanda-mugimendua, alde batetik; eta eskala xeheagoan, mantxa txikiz osaturiko milaka forma; berriro ere, haitzak, mendiak, errekek, haitzuloak, paisaiak, itzalak, adarrak, hankak, buru-hezurak...

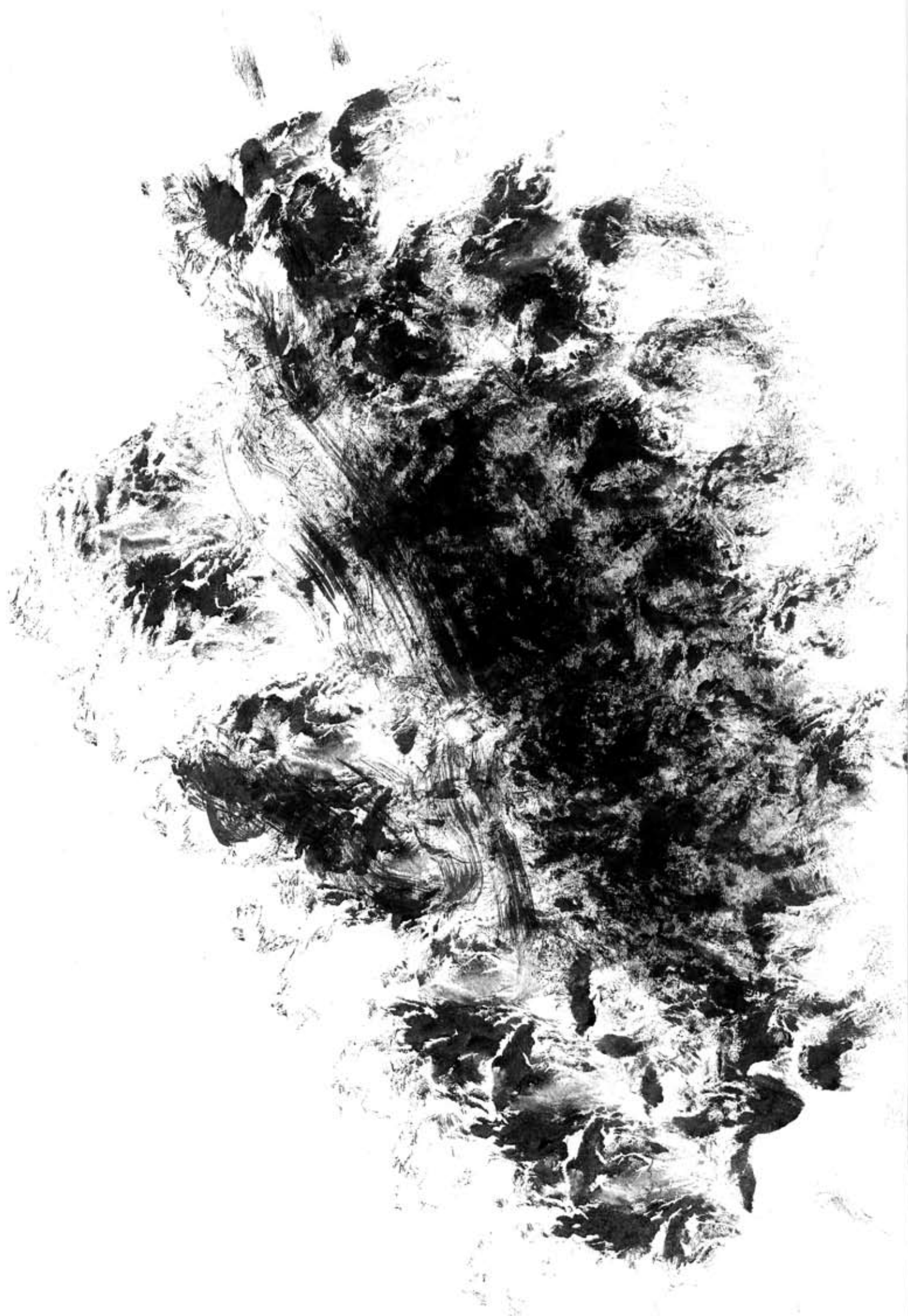
Errepikapena nire marrazkien gako garrantzitsua da aspalditik; urteak daramatzat marrazki *bera* egiten, nolabait. Eta sasoiari dagoen estrategia baten parte direla ematen badu ere —erraz metatutako ebakin-sortarena edo—, hemen aurkeztutakoak bestelako eremu kritiko, zorrotz eta desatseginagoan mugitzen direla pentsatzen dugu.

Gure helburuetako bat *metametodologikoa* izan da; nola egin tesi bat sormenean eta sormenetik. Begirada bat eskaini nahi izan dugu, *ekite-puntu* moduan ulertutako ikus-puntua —“ekintza-hausnarketa”, “ekintza-perspektiba” edo “perspektiba immanentea”, oinarrizkoa Henk Borgdorffek “arte ikerketa” deritzonera, eta subjektua eta objektua, ikerlari eta praktika elkarrengandik bereizten ez dituen<sup>239</sup>—. Ezaguerari esperientziatik heldu nahi izan diogu, aurretiko egitura jakin bati irmo atxikitu barik, eta gure kokapenak dakarren perspektiba ekidinezina onartuz. Muga —abiapuntu, parametro...— horiek utzi diguten heinean koherentzia mantentzen saiatu gara; neurri batean erabilgarri eta balioduntzat ditugun lengoia eta testuingurua saihesti baino, zalantzan jarriz.

Unibertsitatean dugun betekizun —ikasle, irakasle, ikerlari...— zein saila —irudigintza, pintura, eskultura...— gorabehera, azpimarratzekoa da ikerketa hau ondorioztatu duen espazio fisikoaren galera. Alde batzuetan hobetu badugu ere, honek argi uzten digu *sorkuntza ikerketa gisa* deritzonaren gainean —gradu eta master bukaerako lanak, doktorego tesiak edo bestelako akademiari lotutako lanak— lan handia dugula egiteke.

239 BORGDDROFF, Henk. *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of Arts, 2010. Interneteko artikulua. [http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698\\_el-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes.doc](http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes.doc) (2017/05/24), 10. or.







# Aipatutako bibliografia

## Liburu eta artikuluak

- ARIZA, Javier. *Las imágenes del sonido*. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 2003.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.
- BOHM, David. *Sobre el diálogo*. Editorial Kairós. Barcelona, 1997.
- BOHM, David. *La totalidad y el orden implicado*. Editorial Kairós. Barcelona, 2008.
- BOHM, David & KRISHNAMURTI, Jiddu. *Los límites del pensamiento*. Kairós. Barcelona, 2008.
- BORGGDROFF, Henk. *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of Arts, 2010.
- Interneteko artikulua. [http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698\\_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc](http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc) (2017/05/24).
- BRECCIA, Alberto & OESTERHELD, Héctor. *Mort cinder*. Editorial Lumen. Barcelona, 1980.
- BRIGGS, John P. & PEAT, F. David. *Espejo y reflejo: del caos al orden. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1994.
- BRIGGS, John P. & PEAT, F. David. *A través del maravilloso espejo del universo*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1996.
- BRIGGS, John & PEAT, F. David. *Las siete leyes del caos. Las ventajas de una vida caótica*. Editorial Grijalbo. Barcelona, 1999.

- BULLÓN DE DIEGO, José María. *Dibujo Interno. Un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos*. Cultiva Libros. Sevilla, 2010.
- CAGE, John. *Para los pájaros*. Editorial Alias. México, 2010.
- CANDAUDAP, Luís. *Las leyes de la caza*. Sala Rekalde. Bilbao, 2012.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografiar del natural*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2003.
- CASTRO-FLÓREZ, Fernando. *Estética a golpe de like. Post-comentarios intempestivos sobre la cultura actual [sin notas a pie de página]*. NewCastle Ediciones. Murcia, 2016.
- CHUANG-TZU. *Obra completa*. Ediciones Cort. Palma de Mallorca, 2005.
- CLOTTE, Jean & LEWIS-WILLIAMS, David. *Los chamanes de la prehistoria*. Editorial Ariel. Barcelona, 2009.
- COHN, Lawrence. *Solamente blues. La música y sus músicos*. Odín ediciones. Barcelona 1994.
- DAUCHER, Hans. *Visión artística y visión racionalizada*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1978.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Editorial Paidós. Barcelona, 1994.
- DEBRAY, Régis. *Introducción a la mediología*. Editorial Paidós. Barcelona, 2001.
- DOCZI, György. *El poder de los límites. Proporciones armónicas en la naturaleza, el arte y la arquitectura*. Editorial Troquel. Buenos Aires, 1996.
- FRÈCHES, José. *Zao Wou-Ki*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2007.
- FROMM, Erich. *El arte de amar*. Editorial Paidós. Barcelona, 1980.
- FUKUOKA, Masanobu. *La revolución en una brizna de paja. Una introducción a la agricultura natural*. Ediciones EcoHabitar. Teruel, 2011.
- GAYFORD, Martin. David Hockney. *El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford*. La Fábrica editorial. Madrid, 2011.
- GIOIA, Ted. *Blues. La música del Delta del Mississippi*. Turner publicaciones. Madrid, 2010.
- GOMBRICH, Ernest H. *La historia del arte*. Editorial Debate. Madrid, 2001.
- GUATTARI, Félix. *Las tres ecologías*. Editorial Pre-Textos. Valencia, 2000.
- HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Herder Editorial. Barcelona, 2012.
- HUXLEY, Aldous. *Las puertas de la percepción*. Edhasa. Barcelona, 1992.

- IMAZ, Iñaki. *Pintura como proceso de individuación. Caracterización y enseñanza*. Tesis doctoral. EHU-UPV. Leioa, 2014.
- KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Ediciones Caldeón. Buenos Aires, 1979.
- KUSPIT, Donald. *El artista suficientemente bueno: más allá del artista de vanguardia*. Creación. Estética y Teoría de las Artes aldizkarian, 5. alea. Instituto de Estética y Teoría de las Artes. Madrid, 1992.
- KUSPIT, Donald. *El fin del arte*. Ediciones Akal. Madrid, 2006.
- LANDA, Erramun. *Aportaciones al imaginario vasco desde una práctica experimental en la ilustración de libros (Periodo 1981-2007)*. Tesis doctoral, EHU-UPV. Leioa, 2013.
- LAO TSE. *Tao te ching*. RBA libros. Barcelona, 2007.
- LARRAURI, Maite & MAX. *El deseo. Según Gilles Deleuze*. Tàndem edicions. Valencia, 2000.
- LOPEZ, Julio. *La música de la modernidad (De Beethoven a Xenakis)*. Anthropos, Editorial del Hombre. Barcelona, 1984.
- MANDER, Jerry. *4 buenas razones para eliminar la televisión*. Editorial Gedisa. Barcelona, 2004.
- MARINA, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2002.
- MERTON, Thomas. *The way of Chuang Tzu*. New Directions. New York, 1969.
- MEZZO & DUPONT, Jean-Michel. *Love in vain. Robert Johnson 1911-1938*. Spaceman Books. Palma de Mallorca, 2015.
- MICHAUX, Henry. *Escritos sobre pintura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia, 2000.
- MUMFORD, Lewis. *Arte y técnica*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1968.
- MUMFORD, Lewis. *Textos escogidos*. Ediciones Godot. Buenos Aires, 2009.
- MUMFORD, Lewis. *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*. Pepitas de calabaza editorial. Logroño, 2010.
- MUMFORD, Lewis. *El pentágono del poder. El mito de la máquina (dos)*. Pepitas de calabaza editorial. Logroño, 2011.
- MUÑOZ, José & SAMPAYO, Carlos. *Sophie*. Ediciones La Cúpula. Barcelona, 1984.

- OSMAN SPARE, Austin. *Automatic Drawing*. Austin. I-H-O Brooks. Chame, 2005.
- PALAZUELO, Pablo. *Escritos. Conversaciones*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia, 1998.
- PALAZUELO, Pablo. *Proceso de trabajo*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 2006.
- PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2006.
- PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2012.
- PASTOREAU, Michel. *Negro. Historia de un color*. 451 Editores. Madrid, 2009.
- PAZ, Octavio. Chuang-Tzu. Editorial Siruela. Madrid, 1997.
- PEREZ, Mariano. *Diccionario de la música y los músicos. Vol. 3*. Ediciones Istmo. Madrid, 1985.
- PICASSO, Picasso. *Trazos y dichos*. Ediciones B. Barcelona, 1997.
- P-ORRIDGE, Genesis Breyer. *Thee psychick bible*. Feral House. Los Angeles, 2009.
- POSTMAN, Neil. *Divertirse hasta morir. El discurso público en la era del «show business»*. Ediciones de la Tempestad. Badalona, 1991.
- RACIONERO, Luís. *Textos de estética taoísta. Selección y prólogo de Luís Racionero*. Barral editores. Barcelona, 1974.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Editorial Espasa-Calpe. Madrid 1992.
- REMENTERIA ALBISTEGUI, Alberto. *La agresión en el proceso de la obra (una práctica experimental)*. Tesis doctoral. EHU-UPV. Leioa, 1988.
- RIFKIN, Jeremy. *El fin del trabajo*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 2008.
- RIVIÈRE, Jean Roger. *Summa Artis. Historia general del arte. Vol. XX*. Espasa-Calpe. Madrid, 1989.
- ROSZAK, Theodore. *El culto a la información. El folclore de los ordenadores y el verdadero arte de pensar*. Editorial Crítica. Barcelona, 1988.
- SERRA, Richard. *Escritos y entrevistas 1972-2008*. Universidad Pública de Navarra / Nafarroako Unibertsitate Publikoa, Cátedra Jorge Oteiza. Iruñea, 2010.
- SCHWENK, Theodor. *El caos sensible*. Editorial Rudolf Steiner. Madrid, 1988.
- SUN TZU. *El arte de la guerra. Los trece artículos*. José J. de Olañeta ed. Palma de Mallorca, 2010.

- THOMPSON, Don. *El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. Editorial Planeta /Ariel. Barcelona, 2010.
- TZARA, Tristan. *Siete Manifiestos Dada*. Tusquets Editor. Barcelona, 1979.
- VALLE DE LERSUNDI, Gentz del. *En ausencia del dibujo. El dibujo y su enseñanza tras la crisis de la Academia*. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco. Leioa, 2001.
- VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1989.
- WAGENSBERG, Jorge. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Tusquets editores. Barcelona, 2003.
- WAGENSBERG, Jorge. *Si la naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta? Y otros quinientos pensamientos sobre la incertidumbre*. Tusquets editores. Barcelona, 2003.
- WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas. O cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Tusquets editores. Barcelona, 2004.
- WINNER, Langdon. *La ballena y el reactor. Una búsqueda de los límites en la era de la alta tecnología*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1987.
- XENAKIS, Iannis. *Formalized music. Thought and mathematics in composition*. Revised edition. Pendragon Press. Stuyvesant, New York, 1992.
- ZENBAIT AUTORE (Antonin Artaud, Josefina Alix eta beste batzuk). *André Masson [1896-1987]*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2004.
- ZENBAIT AUTORE (Willemijn Stokvis, Geurt Imanse eta beste batzuk). *Grupo CoBrA. Obras de la colección del Stedelijk Museum de Amsterdam*. Fundación La Caixa. Barcelona, 1996.
- ZENBAIT AUTORE (Yves Bonnefoy, Michel Draguet eta beste batzuk). *Christian Dotremont, Les développements de l'ceil*. Université Libre de Bruxelles. Bruxelles, 2004.
- ZENBAIT AUTORE (John Cage, Marta González Orbegozo, Henri David Thoreau, Carmen Pardo eta beste batzuk). *John Cage. Essay. Obra musical*. La casa encendida. Madrid, 2006.
- ZENBAIT AUTORE (Graham Ghashtly Ingels, Al Feldstein, Harvey Kurtzman eta beste batzuk). *Biblioteca Grandes del Comic: Clásicos del terror de EC nº1 (Tales from the crypt)*. Editorial Planeta DeAgostini. Barcelona, 2003.
- ZENBAIT AUTORE (John Severin, Jack Davis, Wally Wood eta beste batzuk). *Biblioteca Grandes del Comic: Clásicos bélicos de EC nº2 (Two fisted Tales)*. Editorial Planeta DeAgostini. Barcelona, 2004.

## **Disko eta filmak**

- BO DIDDLEY. *Go bo Diddley*. Checker. Chicago, 1959.
- BO DIDDLEY. *Have Guitar, Will Travel*. Checker. Chicago, 1960.
- CLOUZOT, Henri-Georges. *El misterio Picasso*. Sherlock films. Barcelona, 2005.
- DISCHARGE. *Realities of War*. Clay records. Stoke-on-Trent, 1980.
- DISCHARGE. *Fight back*. Clay records. Stoke-on-Trent, 1980.
- DISCHARGE. *Decontrol*. Clay records. Stoke-on-Trent, 1980.
- DISCHARGE. *Never again*. Clay records. Stoke-on-Trent, 1981.
- DISCHARGE. *Why*. Clay records. Stoke-on-Trent, 1981.
- DISCHARGE. *State violence state control*. Clay records. Stoke-on-Trent, 1982.
- DUNN, Sam & McFADYEN, Scot. *Rush: Beyond the Lighted Stage*. Banger films. Toronto, 2010.
- EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN. *Kollaps*. Zickzack records. Hamburg, 1981.
- HERZOG, Werner. *Cave of Forgotten Dreams*. Cameo. Barcelona, 2012.
- JOHNSON, Robert. *King Of The Delta Blues Singers Vol. II*. Columbia records, New York, 1970.
- PINK FLOYD. *Ummagumma*. Harvest records. London, 1969.
- PSYCHIC TV. *Dreams Less Sweet*. Some Bizzare / CBS. London, 1983.
- THE STOOGES. *1970: The Complete Funhouse Sessions*. Rhino Handmade. California, 1999.
- XIROU, Efi. *Charisma X*. Mode records. New York, 2009.

## **Irudien jatorria**

- 33. or. Joseba Eskubik utzitako irudiak.
- 34. or. Luís Candaudepek utzitako irudiak.
- 101. or. CLOTTE, Jean & LEWIS-WILLIAMS, David. *Los chamanes de la prehistoria*. Editorial Ariel. Barcelona, 2009, 101. or.
- 102. or. CLOTTE, Jean & LEWIS-WILLIAMS, David. *Los chamanes de la prehistoria*. Editorial Ariel. Barcelona, 2009, 82. or.



- 113. or. ZENBAIT AUTORE (Graham *Ghastly* Ingels, Al Feldstein, Harvey Kurtzman eta beste batzuk). *Biblioteca Grandes del Comic: Clásicos del terror de EC nº1 (Tales from the crypt)*. Editorial Planeta DeAgostini. Barcelona, 2003, 67. or.
- 113. or. MUÑOZ, José & SAMPAYO, Carlos. *Sophie*. Ed. La Cúpula. Barcelona, 1984, 24. or.
- 113. or. ZENBAIT AUTORE (John Severin, Jack Davis, Wally Wood eta beste batzuk). *Biblioteca Grandes del Comic: Clásicos bélicos de EC nº2 (Two fisted Tales)*. Editorial Planeta DeAgostini. Barcelona, 2004, 24. or.
- 114-115. or. BRECCIA, Alberto & OESTERHELD, Héctor. *Mort cinder*. Ed. Lumen. Barcelona, 1980.
- 117. or. PACQUEMENT, Alfred. *Henri Michaux. Peintures*. Éditions Gallimard. Paris, 1993, 199. or.
- 117. or. ZEGHER, Catherine de. *Untitled passages by Henri Michaux*. The Drawing Center. New York, 2000, 139. or.
- 119. or. FRÈCHES, José. *Zao Wou-Ki. Obras | escritos | entrevistas*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2007, 130 eta 61. or.
- 120. or. *Cobra. 1948-51*. Frölich & Kaufmann. Hamburg. 1982, 135. or.
- 122. or. Asger Jorn. *Ouvres sur papier*. Éditions Gallimard / Centre Pompidou. Paris, 2009, 99. or.
- 124. or. ZENBAIT AUTORE (Yves Boonneyfof, Michel Draguet eta beste batzuk). *Christian Dotremont, Les développements de l'ceil*. Université Libre de Bruxelles. Bruxelles, 2004, 147. or.
- 170. or. *David Hockney. A bigger picture*. Thames & Hudson. London, 2012, 168. or.
- 195. or. RUBIN, William & LANCHNER, Carolyn. *André Masson*. The Museum of Modern Art. New York, 1976, 199. or.
- 196. or. RUBIN, William & LANCHNER, Carolyn. *André Masson*. The Museum of Modern Art. New York, 1976, 51. or.
- 208. or. BRIGGS, John & PEAT, F. David. *Las siete leyes del caos. Las ventajas de una vida caótica*. Editorial Grijalbo. Barcelona, 1999, 156 eta 157. or.
- 283. or. XENAKIS, Iannis. *Música de la arquitectura*. Ediciones Akal. Madrid, 2009, 90. or.
- 291. or. SCHWENK, Theodor. *El caos sensible*. Editorial Rudolf Steiner. Madrid, 1988, 160. or.
- 292. or. BRIGGS, John & PEAT, F. David. *Las siete leyes del caos. Las ventajas de una vida caótica*. Editorial Grijalbo. Barcelona, 1999, 85. or.

-297. or. XENAKIS, Iannis. *Formalized music. Thought and mathematics in composition. Revised edition.*

Pendragon Press. Stuyvesant, New York, 1992, 3. or.

-298. or. PALAZUELO, Pablo. *Proceso de trabajo.* Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona,

2006, 216. or.

-301. or. *Three thousand years of chinese painting.* Yale University & Foreign Languages Press. New

Haven, Connecticut, 1997, 117. or.

-302. or. *Three thousand years of chinese painting.* Yale University & Foreign Languages Press. New

Haven, Connecticut, 1997, 101. or.

Gainontzeko irudiak neuk egindakoak dira.

# Marrazkien datu teknikoak

Moduluaren tamaina: 29,7 x 21 cm (DIN A4 folioa, Deutsches Institut für Normung, Alemaniako Normalizazio Institutua).

Pleguaren tamaina: 105 x 148,5 cm (5 x 5 modulu-DIN A4 foliotan) formatu etzanean.

Marrazkiak guztira: 373.

Erabilitako papera guztira: 3456.

## **I. txanpa: Bestiariora**

630 foliotan marrazturiko 235 marrazki. Horietako 134, DIN A4 jatorrizko formatuan.

Gainontzeko 496ak 101 marrazki eraikitzeke erabiliak: modulu 2ko 7 marrazki, 4 moduluko

67 marrazki, 6 moduluko 18 marrazki, 8 moduluko marrazki 2, 9 moduluko 5 marrazki eta

35 moduluko bakarra. Guztiak ere formatu laukizuzenean.

2013ko azaro bukaera eta 2014ko otsaila erdialde artean marraztuta eta muntatuta.

2014ko otsailaren 5ean M-7 gelako paretan muntatuta.

## **II. txanpa: Haitzuloa**

133 marrazki guztira. Hauetatik 470 x 100 cm-koak eta beste 465 x 90 cm-koak. Gainontzeko 125ak 401 foliotan daude marraztuta, 45i jatorrizko DIN A4 eutsi zaie eta gainerako 355ak 84 marrazki eraikitzeke erabiliak: modulu 2ko 9 marrazki, 3 moduluko marrazki bakarra, 4 moduluko 32 marrazki, 6 moduluko 5 marrazki eta 9 moduluko 16 marrazki, formatu laukizuzenean; modulu 2ko 5 marrazki, 3 moduluko 5 marrazki, 4 moduluko marrazki 2 eta 9 moduluko marrazki bakarra, azken horiek formatu irregularrekoak. Azkenengo DIN A4 bat 4 zatitan banandua: 1/2, 1/4 eta 1/8ko zati bi.

2014ko urtarril erdialde eta otsail erdialde artean marraztuta eta muntatuta.

2014ko martxoaren 26an M-7 gelako pareta, asto eta mahaietan muntatuta.

## **III. txanpa: Mantxa handi bat**

420 x 594 cm gutxi gorabehera.

25 moduluko 16 plegu laukizuzenetan muntaturiko 400 modulu.

2014ko martxo bukaera eta apiril bukaera artean marraztu eta muntatuta.

2014ko apirilaren 29an M7 gelako paretan muntatuta.

## **IV. txanpa: Errepikapena**

445 x 630 cm gutxi gorabehera.

25 moduluko 18 plegu laukizuzenetan muntaturiko 450 modulu.

2014ko ekain hasiera eta uztail erdialde artean marraztu eta muntatuta.

2014ko uztailaren 15an M7 gelako paretan muntatuta.

### **V. txanpa: Itsasoa**

525 x 742,5 cm gutxi gorabehera.

25 moduluko 25 plegu laukizuzenetan muntaturiko 625 modulu.

2014ko uztail bukaera eta irail bukaera artean marraztu eta muntatuta.

2014ko urriaren 10ean B8 gelako zoruan muntatuta.

### **VI. txanpa: Porrota**

525 x 742,5 cm gutxi gora-behera.

25 moduluko 25 plegu laukizuzenetan muntaturiko 625 modulu.

2014ko urri hasiera eta azaro bukaera artean marraztu eta muntatuta.

2014ko abenduaren 3an argazkigintza plato izandakoan muntatuta.

### **VII. txanpa: Marrazkia espazioaren partitura gisa**

321(273+48) x 742,5 cm gutxi gora-behera.

25 moduluko 13 plegu-lerrotan muntaturiko 325 folio-modulu.

2014ko urri hasiera eta azaro bukaera artean marraztu eta muntatuta.

2014ko azaroaren 4ean pleguak banaka —marraztu ziren bezala— B-8ko zoruan aurkeztuta.

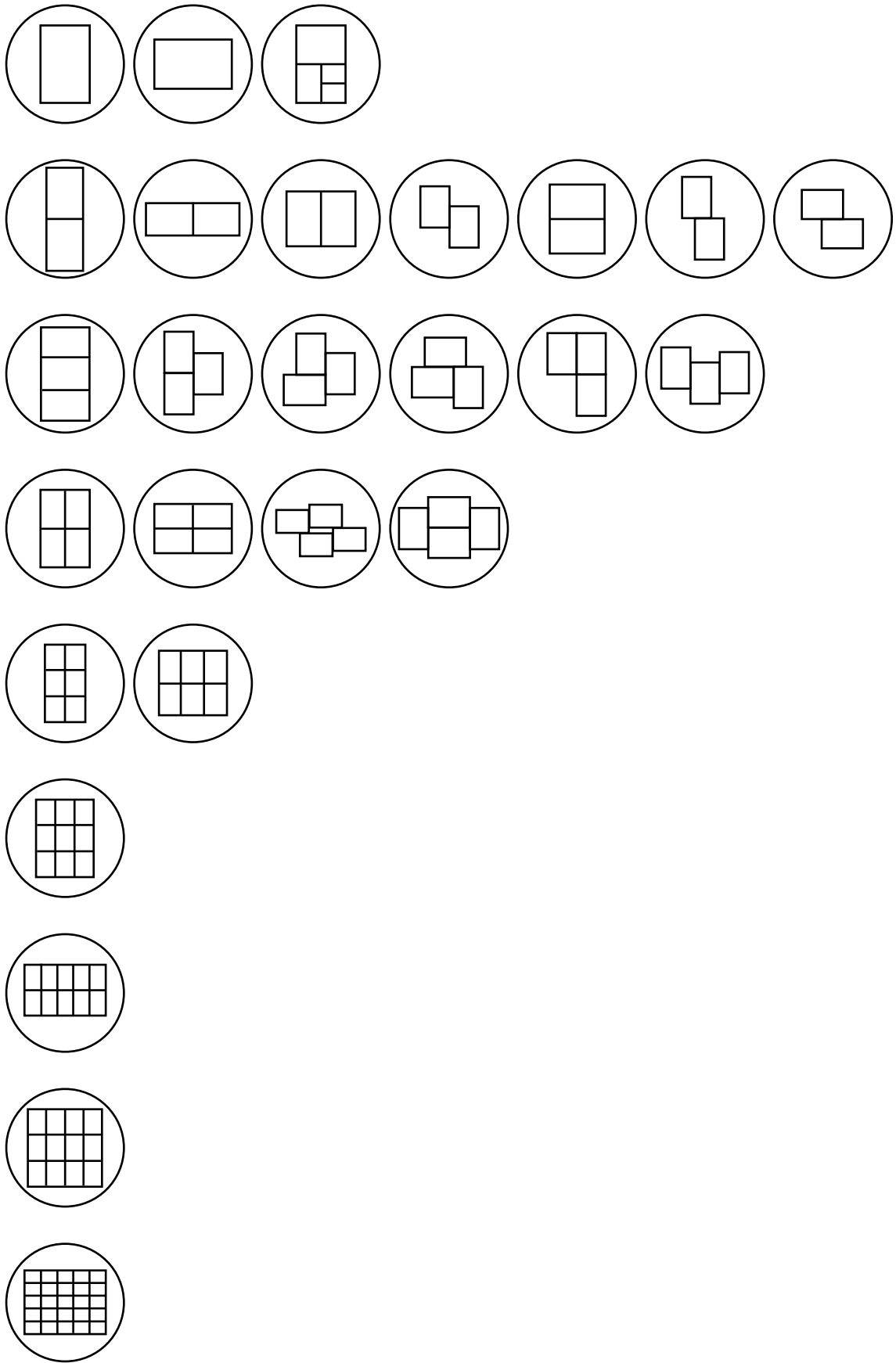
Pleguak 2015eko martxoan muntatuta.

2015ko martxoaren 25ean B8 gelako paretan muntatuta —lehendabiziko muntaia—.

2015ko abuztuaren 12an ikus-entzunezko platoa izandakoan muntatuta —behin-betiko muntaia—.

Urte bereko martxoaren 4, 6 eta 10ean —zazpigarren txanpa muntatu baino lehentxeago—

4 moduluko 4 marrazkiz osaturiko serie txikia egin nuen. Tesi honetako azkenengo marrazkiak









Esan eta egin ez dira berdin.  
Ritak M-7 gelako giltzak utzi,  
Susanak azala inprimatzen lagundu,  
Ibonek euskaraz idatzitakoa zuzendu eta orraztu,  
eta Iñigok gramatika hainbat zalantza argitu dit.  
Hori eta guztiagatik mila esker eurei  
eta bidelagun ditudan guztiei,  
bereziki Gentzi lan hau zuzendu duen moduagatik,  
ama eta anaiari.