



ERTIBIL BIZKAIA 2021

ERTIBIL BIZKAIA 2021

Ikus-arteen erakusketa ibiltaria
Muestra itinerante de artes visuales
Travelling Visual Arts Exhibition

XXXIX. EDIZIOA / EDICIÓN / EDITION

2021eko uztailak 15 - 2022ko urtarrilak 7
15 julio 2021 - 7 enero 2022
15 July 2021 - 7 January 2022



AURKIBIDEA

ÍNDICE

CONTENTS

Aurkezpena / Presentación / Presentation	5
Ibilbidea / Itinerario / Itinerary	7
<i>Artistaren koadernoko oharra</i>	9
<i>Notas de cuaderno de artista</i>	11
<i>An artist's scratchpad notes</i>	13
Peio Aguirre	
Artista sarituak / Artistas premiados / Prize-winning artists	
Iñigo Varona Sánchez	17
Nora Aurrekoetxea	19
Natalia Suárez Ortiz de Zárate	21
Artista aukeratuak / Artistas seleccionados / Shortlisted artists	
Andrea Aguilera & Jaime Gutiérrez	25
Maidier Aldasoro Diaz	27
Miren Barrena Rebe	29
Detrito	31
Mar de Dios	33
Garazi Etxebarria Azurmendi	35
Roberto Freire	37
Tana Garrido	39
Maidier Gonzalo Salceda	41
Nora Goyalde	43
Izaro Iregi González	45
Dogartzi Magunagoicoechea	47
Oihane Sánchez Duro	49
Amaya Suberviola	51
Imagen 34	53

AURKEZPENA

ERTIBIL BIZKAIA, tokiko talentuaren eta artearen arteko fusioa, urtero bezala itzuli da, Bizkaiko gazteen sormen eta arte-jarduera zabaltzeko eta ikusarazteko.

Finkatutako proiektu honek 39 urte daramatza Bizkaiko gazteen berrikuntza eta sormen artistikoa bultzatzen. Sortzaile gazteek Bizkaiko Foru Aldundiak antolatutako ikus-artearen erakusketa ibiltari honetan erakutsiko digute tokiko talentua kalitatezkoa dela, distiratsua eta inspiratzailea dela.

Aurten ere, talentu hori hedatu egin da lurraldean zehar, 138 artistaren eta 192 lanen parte-hartzearekin. ERTIBIL BIZKAIA 2021 lehiaketan saritutako artisten lanak biltzen ditu erakusketak: Iñigo Varona Sánchez *Ocharcoaga* lanarekin (lehen saria), Nora Aurrekoetxea Etxebarria *BKI 1* lanarekin (bigarren saria) eta Natalia Suárez Ortiz de Zárate *Crema* lanarekin (hirugarren saria).

Hiru lan irabazleekin batera, hainbat modalitatetako (bideoa, pintura, eskultura edo argazkia, besteak beste) beste 15 lanek osatuko dute erakusketa ibiltari hau. Lanen ibilbidea uztailaren 15ean hasiko da Rekalde Aretoan, ondoren Sestao, Elorrio eta Balmaseda zeharkatuko dituzte eta 2022ko urtarrilaren 10ean amaituko dute, Barakaldon.

Bizkaiak sortzaile horiek guztiak behar ditu, beren talentuari eta eguneroko lanari esker, Bizkaian kultura etengabe hazten ari delako. Horregatik, Ertibilek beren sormen-lana egunez egun garatzen duten artista berriei laguntza eta sustapena ematea du helburu.

Eskerrak eman nahi dizkiet Bizkaiko talentu berri horiei guztiei, gure gizarteari egindako ekarpenagatik. Maisutasunez erakusten diguzue artea herritarrengana nola hurbildu, eta eredu zarete etorkizuneko sortzaileentzat.

Kultura aberatsa duen gizartea gizarte aurreratua da, eta, horregatik, herritarrak animatu nahi ditut gure artista berriek egindako lan bikainak gertutik ezagutzera.

Lorea Bilbao Ibarra
Euskara, Kultura eta Kiroleko Foru Diputatua

PRESENTACIÓN

ERTIBIL BIZKAIA, la fusión entre el talento local y el arte, vuelve como cada año para difundir y visibilizar la actividad creativa y artística de las personas jóvenes en Bizkaia.

Este proyecto consolidado lleva 39 años impulsando la innovación y la creatividad artística de la juventud de Bizkaia. Las y los jóvenes creadores nos mostrarán en esta exposición itinerante de artes visuales organizada por la Diputación Foral de Bizkaia, que el talento local es de calidad, es brillante e inspirador.

Un año más, este talento se expande por el Territorio con la participación de 138 artistas y 192 trabajos. La muestra recoge las obras de las y los artistas premiados en ERTIBIL BIZKAIA 2021: Iñigo Varona Sánchez con su obra *Ocharcoaga* (primer premio), Nora Aurrekoetxea Etxebarria con su obra *BIKI 1* (segundo premio) y Natalia Suárez Ortiz de Zárate con su obra *Crema* (tercer premio).

Junto a las tres obras ganadoras otros 15 trabajos de diferentes modalidades como el vídeo, la pintura, escultura o fotografía, entre otros, completarán esta muestra itinerante. El recorrido de estas obras comenzará el 15 de julio en la Sala Rekalde, recorrerá Sestao, Elorrio, Balmaseda y finalizará el 10 de enero de 2022 en Barakaldo.

Bizkaia necesita a todas y todos estos creadores que con su talento y con su trabajo diario contribuyen a hacer una Bizkaia donde la cultura representa un constante crecimiento, por ello, Ertibil tiene como objetivo apoyar y promocionar a artistas emergentes que desarrollan su labor creativa día tras día.

Quiero mostrar mi agradecimiento a todos estos nuevos talentos de Bizkaia su aportación a nuestra sociedad, sois un ejemplo de cómo acercar el arte a la ciudadanía y un ejemplo para los y las creadoras del futuro.

Una sociedad rica en cultura es una sociedad avanzada y, por ello, también animo a la ciudadanía a que se acerque a conocer de cerca estos grandes trabajos elaborados por nuestros y nuestras artistas emergentes.

Lorea Bilbao Ibarra
Diputada Foral de Euskera, Cultura y Deporte

PRESENTATION

ERTIBIL BIZKAIA, the fusion of local talent and art, returns as it does each year to highlight and spread the creative and artistic activities of Bizkaia's youth.

For 39 years, this consolidated project has been driving innovation and artistic creativity among Bizkaia's youth. Through this travelling visual arts exhibition organised by the Bizkaia Provincial Council, these young creators will show us that local talent is quality, brilliant, and inspiring talent.

For yet another year, this talent is spread throughout the territory, with the participation of 138 artists and 192 pieces. The offering brings together works from artists recognised at ERTIBIL BIZKAIA 2021, including: Iñigo Varona Sánchez with his work *Ocharcoaga* (first prize), Nora Aurrekoetxea Etxebarria with her work *BIKI 1* (second prize), and Natalia Suárez Ortiz de Zárate with her work *Crema* (third prize).

Together with the award-winning works are another 15 pieces from different disciplines such as video, painting, sculpture, and photography, among others, which will round out this travelling exhibition. The journey these works will take starts on 15 July in Sala Rekalde, and will pass through Sestao, Elorrio, and Balmaseda, before coming to a close on 10 January 2022 in Barakaldo.

Bizkaia needs all of these creators, so that their talent and daily work can help make Bizkaia a place where culture represents constant growth. As such, Ertibil's aim is to support and promote emerging artists in the development of their creative efforts day after day.

I would like to express my thanks to all of Bizkaia's new talent for their contribution to our society. You are an example of how to bring art to the people, as well as an example for future creators.

A society rich in culture is an advanced society. As such, I would like to encourage the general population to come and experience first-hand these major works from our emerging artists

Lorea Bilbao Ibarra
Provincial Deputy of Basque Language,
Culture and Sports

IBILBIDEA ITINERARIO ITINERARY

Bilbao
Rekalde Aretoa
Sala Rekalde

Uztailak 15 - urriak 12
15 julio - 12 octubre
15 July - 12 October

Sestao
Erakusketa Aretoa
Sala de Exposiciones

Urriak 13 - azaroak 4
13 octubre - 4 noviembre
13 October - 4 November

Elorrio
Iturri Kultur Etxea

Azaroak 5 - 19
5 - 19 noviembre
5 - 19 November

Balmaseda
Horcasitas Jauregia
Palacio Horcasitas

Azaroak 20 - abenduak 13
20 noviembre - 13 diciembre
20 November - 13 December

Barakaldo
Udal Erakusketa Aretoa
Sala Municipal de Exposiciones

2021eko abenduak 14 - 2022ko urtarrilak 7
14 diciembre 2021 - 7 enero 2022
14 December 2021 - 7 January 2022

Artistaren koadernoko oharrak

Peio Aguirre

*Todo a 100*eko azoka txikian ibili zen, buruan zuen pieza zehazteko materialen bila: laranja fosforito koloreko eta koadro berde eta zuriko aironfix biribilkiak, Letraset txantiloak, kartoi korrugatua eta piezari *ready made* itxurako airea emateko purtzileriaren bat, bat-batean ideia txikitzen hasi zitzaionean. Lokian egindako presio txiki baten ondorioz materiala biltzeko ideia ezestea erabaki zuen. Handik korrika alde egitea eta ordura arte sakon planifikatutako pieza aldi baterako aparkatzea erabaki zuen. Horren orde laurogeiko eta laurogeita hamarrek hamarkadetako arte katalogoak, filosofia frantsesa eta arkitekturari buruzko hileroko argitalpenak irakurtzen eman zituen hurrengo asteak. “Bila zabilzan lekuan ez da ezer egongo,” errepikatzen zuen.

*

Eman beharreko urratsei buruz espekulatzen zuen bitartean, sentitzen zuen artea egiteko erabiltzen zuen substantzia ez zegoela hainbeste mundu materialean, baizik eta bere barruko zokoetan, hain sarri bisitatzen zituen bazterretan. Bulkada handia sentitzen zuen, eta ni-aren bi egoera identifikagarri: jakingura zen lehena, ez baitzegoen ia deigarria ez zitzaion eta gose intelektuala pizten ez zion ezer. Eta beste egoera beldurra zen. Honek ibilbide zuzenak hausten zizkion, fakultateko korridoreetan edo bere ibilbide artistiko hasiberrian marraztutako edozein lerrotan. Eta horrela egiten zuen aurrera, oso astiro.

*

Bere sentsorioan areagotuta zeuzkan gizarte post-industrial batean artea egiteko arazoak. Zalantzan zuen, baita, artista batek obra “egin” behar ote duen ere. Frantzian, norberak egiten duenaren eta hitz egitearen arteko aldea deskubritu zuen. Han, zure obraren azalpen zehatza zure lana bera bezain garrantzitsua zen. Frantsesek *démarche*, “ibilbidea” edo ideiek zure jardunean aurrera egiteko duten modua esaten zioten. Modu zuzen eta betearazle samarrean ekiten zizuten: *quelle est ta démarche?* Geroago *body of work* esamoldea deskubritu zuen, egindako obra gehienak edo lanaren koherentzia besterik ez

dena. Gustukoa zuen “lan-multzoa” esaldiaren literaltasuna. Egun haietan diskurtso bat izatea aginduzkoa zen. Bere prestakuntzaren testuinguruaren ardatza antiintelektuala zen. Diskurtsoaren susmoak oharkabean planeatzen zuen. Pieza on batek ez du azalpenik behar. Zalantzarik gabe, zerbait kontestatararioa zegoen gauzak diren bezala baloratzean, nor sinatzen dituen edo non agertzen diren kontuan hartu gabe.

*

Gertaeren bilakaera jarraitzea ez da jardueraren sinonimoa. Batzuetan “egiteko gogoia” sartzen zitzaion. Horrela, gordinen. Azken objekturik gabeko desioa. Gaztaroko lotsagabekeriak helduaroa zeharkatzen zuen. Ekoizpenerako dei haiek, edozer ekoizteko dei haiek, erritueltasunez eta debozioz negoziatzen zituen. Atsegin zuen, orduan, Sontagek, antza denez, apuntatuta zeukan aipu hura gogoratzea: “Gauzak egin. Erne egon, kurioso. Ez espero inspirazioaren bultzadarik, ezta zure bekokian gizartearen musurik ere. Adi egon. Dena arreta jartzean datza. Arreta bizitasuna da. Beste batzuekin konektatzen zaitu. Urduri jartzen zaitu. Mantendu zaitetz grinatsu”

*

Irakurria nuen arte kontzeptualaren desmaterializazioa, hirurogei eta hirurogeita hamarrek hamarkadetako arte kontzeptualean, merkantziaren fetixismoaren kritika baten ondorioa zela. Hamarkada batzuk geroago desmaterializazio hori “proiektu” edo “esperimentu errealean” ideian sartu zen. Artista kontzeptualek arreta jartzen zioten artista izatearen ideia eta erantzukizunari. Era berean, uste zuten lana ezin dela bereizi praktika artistikoaren beraren baldintza politiko, instituzional eta ekonomikoei buruzko hausnarketatik. Artista kontzeptualek zerrendak egiten zituzten. Koadernoak bete eta elkarrizketak hasten zituzten. Orduan ulertu zuen arte-lanaren autonomia ez dagoela hainbeste mukulu biribilean edo neurri altu-luze-zabaletan, baizik eta autonomia hori artearen sistemak berak ematen ziola, edo, aitzitik, kentzen, arteak berak duen berezko sistemagatik eta arau ez beti argien arabera. Zure praktikari buruz hausnartzeko eta artearen izaera definitzeko eskubidea aldarrikatzen nuen, legitimazio txikiaren itxaron gabe. Arte kontzeptualetik ikasi zuen bazterreko oharrak garrantzi

handikoak direla. Beti zeukan boligrafo bat eta koaderno bat eskura. Koadernoaren orrialde bakoitza potentzialtasun bat zen berez.

*

Izugarri saiatu arren, ezin zion ihes egin objektu-izaerari. Orduan hasten zen identifikazio barne-prozesu bat, nekez adieraz zitekeena edo, aitzitik, objektuarekiko harremanean urruntze edo alde egitearena. Etengabeko atxikimendu eta desatxikimendu dinamika pasibo-oldarkorra. Egindako lanetan bere burua irudikatutzat jotzea edo ez, lanok maitatzea, gorrotatzea, era iraunkorrean aldatzea, gordetzea, abandonatzea, suntsitzea... prozesuaren zati bat zen. Lagun hartaz oroitu zen orduan, zeinak, bi artista errespetaturekin tailer batean parte hartu ondoren, bere ekoizpen guztia hartu eta edukiontzira bota baitzuen, begirunerik eta aienerik gabe. Antza denez, lagun horrek esan zion, bere barne-foruan bazekiela “gauza” haiek ez zirela oraindik obrak, baizik eta trantsizio-objektu soilak, ikaskuntza-prozesu batean erabili zituenak. Psikologian atxikimenduzko objektuak deitzen direnak ziren.

*

“Informazio” gisa sailkatutako beste material mota bat erabiltzen zuen, aldakorragoa. Zenbat eta informazio gehiago izan inguruan gertatzen zenaz, orduan eta lehenago iruditzen zitzaion bere piezak zaharkituta geratzen zirela eta, ondorioz, arinago uzten zituen beste zerbaiteara pasatzeko. Gizarte eraikuntzak, irudia eta sentiberatasuna hertsiki nahasirik daude. Artista batek nortasun bat “sortzeko”, *look* bat egiteko, duen denbora tartea gero eta txikiagoa da. Estiloaren koherentzia ilusioa iruditzen zitzaion. Estiloak, marka pertsonal eta besteengandik bereizten gaituzten kualitate eta ezaugarrien multzo gisa, modatik hurbilago zirudien artetik baino. Koadernoan hau jartzen zuen: “Zer axola dio estiloak? Ideiak du garrantzia!” (Flaubert, 1869).

*

Artista bakoitzak bere lanak, ibilbidea, porrot txikiak eta aurrera pausoak diruditen pizgarriak testuinguruan jartzeaz arduratu behar du. Denboraren poderioz konturatu zen behin sistemaren parte bihurtzen denean artistaren borondatea kanpoko eskaera eta

eskakizunetara egokitu behar dela, eta askotan eskaera eta eskakizun horiek bere kontrolpetik ihes egiten dutela. Objektua artistarengandik bananduta mantentzen da eta bizitza propioa hartzen du; pieza bat amaituta dagoela uste den unetik negoziatzen den autonomia. Baina noiz dago amaituta?

*

“Arte kritika etorkizunean fikziozko generoa izango da”, idatzi zuen koadernoan. Urte batzuk geroago berriro irakurri zuen, orduan zer esan nahi zuen oso ondo jakin gabe. Ez zen berariaz fikzioa, ezta literatura ere, egiten saiatzen zena. Agian kritika baino ez deritzon genero bat. Arte ederretako irakasle batek egindako bereizketa hura etorri zitzaion burura, non irakasle horrek artearen arloko kritika bitan banatzen baitzuen: artistak direnek egindakoa –prestakuntza egokirik gabe agian, baina errebantxan, pistolak kargatuta–, eta zilegitasun osoa duten unibertsitateko historialarien artean kanonikoagoa den beste hura. Jakina da argitalpen edo katalogo instituzional orok gutxienez testu idatzi bat duela. Horrelako testuei dagokienez, Boris Groysek behin idatzi zuen testu hauek “bikini” testualak direla: artelanak lizun eta biluzik sentitzen dira, eta babestuta sentitzeko testu-oihal bat behar dute. Simil hori gehiegizkoa iruditu zitzaion, baina bazen egiaren bat. Bere lana testuinguruan kokatzeko norbaiti testu bat eskatzeak ikaratu egiten zuen. Inoiz sistemak nekerik gabe zuzkitzen zion. Gurpilak biraka egiten zuen eta urteak aurrera zihoazen. Artista izatearen ustea indartu egiten zen itzulerarik gabeko puntu batera iritsi arte. Betetako koaderno guztiak *démarche*-aren testigantza ziren. Eta horrela egiten zuen aurrera, astiro.

Notas de cuaderno de artista

Peio Aguirre

Había estado merodeando por el mercadillo de Todo a 100 en busca de materiales con los que poder concretar la pieza que tenía en mente: rollos de aironfix de color naranja fosforito y a cuadros verde y blanco, plantillas de Letraset, cartón corrugado y alguna baratija con la que darle a la pieza un aire de *ready made* cuando, de repente, la idea comenzó a desmoronarse. Una leve presión a la altura de la sien le hizo desestimar el acopio de material. Optó por salir corriendo y aparcar temporalmente la realización de la pieza que, hasta ese instante, había planificado a conciencia. En su lugar, dedicó las siguientes semanas a leer catálogos de arte de los años ochenta y noventa, filosofía francesa y publicaciones mensuales de arquitectura. “Nada estará allí donde lo buscas”, repetía.

*

Mientras especulaba sobre los pasos a dar, sentía que la sustancia con la que hacer arte no se hallaba tanto en el mundo material sino en los recovecos de sus adentros que tan a menudo se esforzaba por recorrer. Sentía un fuerte impulso y dos estados del yo identificables: el primero era la curiosidad, pues no había prácticamente nada que no le llamara la atención y le abriese el apetito intelectual. El otro estado era el miedo. Éste le hacía quebrar las trayectorias rectas, ya fuera en los pasillos de la facultad o en cualquier línea trazada en su incipiente trayectoria artística. Y así progresaba, con extrema lentitud.

*

Tenía agudizado en su sensorio los problemas de hacer arte en una sociedad post-industrial. Dudaba incluso de si un o una artista “deben” hacer obra. En Francia descubrió la diferencia entre hacer y hablar de lo que uno hace. Allí, la explicación precisa de tu propia obra era tan importante como el trabajo en sí. Era lo que los franceses denominaban la *démarche*, el recorrido, o la forma en la que las ideas progresan en tu actividad. De modo un tanto expeditivo te abordaban: *quelle est ta démarche?* Más tarde descubrió la expresión *body of work*, que no es otra cosa que el grueso de las obras realizadas

o la coherencia en el trabajo. Le gustaba la literalidad del “cuerpo de trabajo”. En aquellos días tener un discurso era un imperativo. El contexto en el que se había formado era un tanto anti-intelectual. La sospecha del discurso planeaba de manera inadvertida. Una buena pieza no necesita explicación. Sin duda, había algo contestatario en valorar las cosas por lo que son, independientemente de quién las firme o dónde aparezcan.

*

Seguir el curso de los acontecimientos no es sinónimo de actividad. En ocasiones le entraban “ganas de hacer”. Así, en bruto. Deseo sin objeto final. Cierta impertinencia juvenil recorría la edad adulta. Aquellas llamadas a la producción, a producir lo que fuera, las negociaba con ritualidad y devoción. Le gustaba entonces recordar esa cita que tenía apuntada, al parecer de Sontag, que decía: “Haz cosas. Estate alerta, curiosa. No esperes el empujón de la inspiración ni el beso de la sociedad en tu frente. Presta atención. Todo consiste en prestar atención. La atención es vitalidad. Te conecta con otros. Te pone ansiosa. Mantente ansiosa.”

*

Había leído que la desmaterialización de la obra de arte en el Arte Conceptual en los años sesenta y setenta era la consecuencia de una crítica del fetichismo de la mercancía. Décadas más tarde esta desmaterialización pasó a integrarse en la idea de “proyecto” o “experimentos en lo real”. Los artistas conceptuales prestaban atención a la idea y a la responsabilidad de ser artistas. A su vez consideraban que el trabajo es inseparable de una reflexión sobre las condiciones político-institucionales y económicas de la propia práctica artística. Los artistas conceptuales hacían listados. Rellenaban cuadernos e iniciaban conversaciones. Comprendió entonces que la autonomía de la obra de arte no está tanto en el bulto redondo o en las medidas alto-largo-ancho sino que, más bien, esa autonomía le era otorgada o, por el contrario, retirada, por el propio sistema del arte en razón de reglas no siempre claras. Reivindicaba el derecho a reflexionar sobre tu propia práctica y definir la naturaleza del arte sin esperar la menor legitimación. Del arte conceptual aprendió que las notas al margen son de extrema importancia.

Siempre tenía un bolígrafo y un cuaderno a mano. Cada página del cuaderno era una potencialidad en sí misma.

*

Por mucho que lo intentara no podía escapar a la condición de objeto. Daba comienzo entonces un proceso interno difícilmente expresable de identificación o, por el contrario, de distanciamiento o alejamiento en la relación de objeto. Una dinámica pasivo-agresiva de apego y desapego constante. Reconocerse o no en las obras elaboradas, amarlas, odiarlas, modificarlas eternamente, guardarlas, abandonarlas, destruirlas... era parte del proceso. Se acordó entonces de aquel amigo, quien después de participar en un taller con dos artistas respetados cogió toda su producción saliente y la arrojó al contenedor, sin miramientos ni lamentaciones. Al parecer, le contó ese amigo, en su fuero interno sabía que aquellas “cosas” no era aún obras, sino simples objetos transicionales los cuales, le habían servido en un proceso de aprendizaje. Eran lo que en psicología se llama objetos de apego.

*

Manejaba otra clase de material, más voluble, clasificado como “información.” Cuanto más información tenía de lo que acontecía alrededor, antes le parecía que sus piezas quedaban obsoletas y, en consecuencia, antes las abandonaba para pasar a otra cosa. Las construcciones sociales, la imagen y lo sensible están estrechamente entremezcladas. El margen de tiempo del que un artista dispone para “crearse” una identidad, hacerse un *look*, es cada vez más pequeño. La coherencia en el estilo le parecía una ilusión. El estilo como marca personal y conjunto de cualidades y características que nos distinguen de los demás, le parecía más cercano a la moda que al arte. En su cuaderno ponía: “¿Qué importa el estilo? ¡Importa la idea!” (Flaubert, 1869).

*

Cada artista es responsable de contextualizar sus obras, su recorrido, sus pequeños fracasos y también aquellos incentivos que parecen son pasos al frente. Con el tiempo descubrió que una vez se entra a formar parte del sistema la voluntad del artista ha de acomodarse a demandas y exigencias externas

que muchas veces escapan a su control. El objeto permanece separado del artista y adquiere vida propia; una autonomía que se negocia desde el momento en que se considera que una pieza está acabada. Pero, ¿cuándo lo está?

*

“La crítica de arte en el futuro será del género ficción,” escribió en el cuaderno. Años más tarde relejó aquello sin saber muy bien qué había querido decir. No era precisamente ficción, ni literatura, lo que se esforzaba en hacer. Tal vez un género llamado simplemente crítica. Le vino a la cabeza aquella distinción hecha por un profesor de bellas artes en la que éste separaba la crítica de arte en dos: la realizada por aquellos que también son artistas –tal vez sin la preparación adecuada pero, en revancha, con las pistolas cargadas–, y aquella otra más canónica de los historiadores de universidad que cuentan con toda la legitimidad. Es sabido que toda publicación o catálogo institucional incorpora al menos un texto escrito. Respecto a esta clase de textos, Boris Groys escribió una vez que estos son como “bikinis” textuales: las obras de arte se sienten impúdicas, desnudas, y para sentirse protegidas necesitan un paño textual que las recubra. El símil le pareció excesivo, pero algo había de cierto. Pedir un texto a alguien para contextualizar su trabajo le aterraba. En alguna ocasión el sistema se lo proporcionaba sin esfuerzo. La rueda giraba y los años pasaban. La convicción de ser artista se fortalecía hasta alcanzar un punto de no retorno. Todos los cuadernos rellenos eran testimonio de la *démarche*. Y así progresaba, lentamente.

An artist's scratchpad notes

Peio Aguirre

He had been roaming the variety shop in search of materials with which to materialise the item he had in mind: bright orange and green/white chequered Aironfix rolls, Letraset templates, corrugated cardboard and some cheap trinkets to give the item a “ready-made” air when, suddenly, the idea began to unravel. Slight pressure in his temples caused him to dismiss the collection of material. He chose to run out and temporarily leave aside the completion of the item which, up until that instant, he had been painstakingly planning. Instead, he spent the next few weeks reading art catalogues from the 1980s and 90s, French philosophy and monthly architecture magazines. “Nothing will be where you look for it,” he repeated.

*

While he considered what steps to take, he felt that the substance with which to make art was not so much in the material world but in the nooks and crannies within him that he so often strived to explore. He felt a strong impulse and two identifiable states of self: the first was curiosity, as there was practically nothing that did not call his attention, whetting his intellectual appetite. The other state was fear. This made him break away from straight trajectories, either in the faculty corridors or from any line traced in his incipient artistic career. And thus, very slowly, he progressed.

*

His sensorium was keenly aware of the problems of making art in a post-industrial society. He even doubted whether or not an artist “should” create works. In France he discovered the difference between doing and talking about what one does. There, the precise explanation of your own work was as important as the work itself. It was what the French called the *démarche*, the journey, or the way in which ideas progress in your activity. In a somewhat direct way, they approached you: *quelle est ta démarche?* He later discovered the expression *body of work*, which is none other than the bulk of the works completed or the coherence in one's work. He liked the literalness of “body of work.” In those days it was imperative to

have a discourse. The context in which he had been educated was somewhat anti-intellectual. Suspicion of the discourse hovered inadvertently. A good piece of work does not need an explanation. Of course, there was something defiant in valuing things for what they are, regardless of who signs them or where they appear.

*

Following the course of events is not synonymous with activity. Sometimes he “felt like doing” just that, the act itself. Desire without a final objective. Certain youthful impertinence was present in the adult age. He negotiated those calls to production, to produce anything, with ritual and devotion. At those times he liked to remember that quote he had written down, apparently by Sontag, which said: “Do stuff. Be clenched, curious. Not waiting for inspiration's shove or society's kiss on your forehead. Pay attention. It's all about paying attention. Attention is vitality. It connects you with others. It makes you eager. Stay eager.”

*

He had read that the dematerialisation of the work of art in 60s and 70s Conceptual Art was the consequence of a criticism of the fetishism of merchandise. Decades later this dematerialisation became part of the idea of “project” or “real-world experiments.” Conceptual artists paid attention to the idea and to the responsibility of being artists. In turn, they considered that the work is inseparable from a reflection on the political/institutional and economic conditions of artistic practice itself. Conceptual artists made lists. They filled notebooks and started conversations. He then understood that the autonomy of the work of art is not so much in the round shape or in the height-length-width dimensions but that, rather, this autonomy was granted or withdrawn by the art system itself, following rules that were not always clear. He defended the right to reflect on your own practice and to define the nature of art without expecting any kind of legitimisation. From Conceptual Art he learned that margin notes are extremely important. He always had a pen and notebook handy. Each page of the notebook had potentiality in itself.

*

No matter how much he tried, he could not escape from a work's condition as an object. An internal process difficult to express then started of identification, or conversely, of distancing or estrangement in the relationship with the object. A passive-aggressive dynamic of constant attachment and detachment. Recognising oneself or not in the works made, loving them, hating them, eternally modifying them, keeping them, abandoning them, destroying them... was part of the process. He then remembered the friend who, after participating in a workshop with two respected artists, took all of his production and discarded it in the rubbish bin, unceremoniously and without lamentations. Apparently, this friend told him that deep down he knew that those "things" were not yet works of art but simple transitional objects that had been useful as part of a learning process. They were what are known in psychology as attachment objects.

*

He dealt with another kind of material, more unpredictable, classified as "information". The more information he had about what was happening around him, the sooner he thought his works became obsolete, and as a result, the sooner he abandoned them to move on to something else. Social constructs, the image and the perceivable are closely intertwined. The time margin that an artist has to "create" an identity, to establish a look, is increasingly shorter. He found coherence in style to be an illusion. He thought that style as a personal brand and a set of qualities and characteristics that distinguish us from others is closer to fashion than to art. He wrote in his notebook: "What does style matter? What matters is the idea!" (Flaubert, 1869).

*

Each artist is responsible for contextualising their works, their journey, their small failures and also those incentives that seem to be steps forward. Over time he discovered that once you become part of the system, the artist's will has to adapt to external demands and expectations that often escape their control. The object remains separate from the artist and acquires a life of its own: an autonomy that is negotiated from the moment in which a work is considered to be finished. But when does that happen?

*

"In the future, art criticism will belong to the genre of fiction," he wrote in his notebook. Years later he re-read that without really knowing what he had meant. It wasn't exactly fiction, nor literature, what he was striving to do. Perhaps a genre called simply criticism. He remembered that distinction made by a fine arts professor who separated art criticism into two: that made by those who are also artists maybe without adequate preparation but, in revenge, with loaded guns, and the more canonical criticism of university historians who have full legitimacy. It is known that any institutional publication or catalogue includes at least one written text. With regard to this kind of text, Boris Groys once wrote that they are like textual "bikinis": works of art feel immodest, naked, and to feel protected they need a textual cloth to cover them. He considered the simile excessive, though there was some truth to it. He found asking someone for a text to contextualise his work terrifying. Sometimes the system provided it effortlessly. The wheel turned and years went by. The conviction of being an artist gained strength until reaching a point of no return. All of the full notebooks bore witness to the *démarche*. And thus he slowly progressed.

ARTISTA SARITUAK ARTISTAS PREMIADOS PRIZE-WINNING ARTIST

Iñigo Varona Sánchez

Valladolid, 1988

Askotariko elementuen bitartez (eskultura, zeramika eta prentsako agiriak), Iñigo Varonak Otxarkoagako gizarte etheen eraikuntza proiektua azaldu du; Bilboko auzo hori aldiria izan zen bere garaian, eta orain, arkitekturarako laborategia da. 1959an “Poblado Dirigido de Ocharcoaga” izeneko proiektu handia martxan jarri zen; bertan 114 bloke eraiki ziren, eta horien artean 15 solairuko 8 dorre. Etxebizitzak egiteko eraikuntza azkarreko teknikak eta prefabrikazio teknikak erabili zituzten. Hormigoi armatua asko erabiltzen zen garai horretan. Diktadura aldiko “garapengintza” edo ekoizpen azelerazioa erabilgarriak izan ziren klase proletarioari etxebizitzak eskaintzeko herrialdeko modernizazio prozesuan murgilduta zegoen bitartean. “Proletario bat, jabe bat” leloa politika horren adierazgarria zen. Hala ere, historikoki, etxebizitzaren onuradun zen klase proletario horrek, sozialismoari lotutako imaginario propioa ezartzen zuen.

Kontraesanetan oinarrituz, artistak egungo Bilboko arkitektura eta hirigintza erakuntza-eraldaketa prozesuei buruz hausnartzen du, zeintzuen memoria ezabatu egin zen asimilatutako eta neutralizatutako industrializazio garaia ondorengo paisaian. Horretarako, buztinezko modelatuak eta baldosetako zeramika erabiltzen ditu; material horiek etheen barneko aldeetan egon ohi dira eta eskua gogorarazten dute; artisautza eta industrializazio aurreko munduari lotutako eskulargintzako aztarnak.

Ocharcoaga, 2021

Mistoa (zeramika, ebanisteria)
Mixta (cerámica, ebanistería)
Mixed (ceramics, woodwork)
250 x 190 x 130 cm

A través de múltiples elementos (escultura, cerámica, documentos de prensa), Iñigo Varona introduce el proyecto de edificación de viviendas sociales en Otxarkoaga, un barrio de Bilbao que pasó de ser un arrabal a convertirse en un laboratorio para la arquitectura. En 1959 dio comienzo el megaproyecto del “Poblado Dirigido de Ocharcoaga”, por el cual se edificaron 114 bloques, entre ellos 8 torres de 15 plantas. Para tal empresa se emplearon técnicas de construcción rápida o prefabricada. El hormigón armado estaba en pleno auge. El “desarrollismo” o aceleración productiva durante la dictadura sirvió para ofrecer viviendas a las clases proletarias en plena modernización del país. El lema “un proletario, un propietario” era explícito de esta política. Sin embargo, históricamente, esa misma clase proletaria a la que estaban dirigidas las viviendas arrastraban un imaginario propio vinculado al socialismo.

A partir de las contradicciones, el artista elabora una reflexión sobre los procesos de construcción-transformación arquitectónica y urbanística del actual Bilbao, cuya memoria queda borrada en medio de un paisaje post-industrial asimilado, neutralizado. Para ello recurre al modelado en arcilla y la cerámica de las baldosas, materiales que pueden encontrarse en interiores domésticos y que aluden a la mano; huellas de una manufactura que remite a la artesanía y al mundo preindustrial.

Through multiple elements (sculpture, ceramics, press documents), Iñigo Varona introduces the social housing building project in Otxarkoaga, a district in Bilbao that went from being a slum to becoming a laboratory for architecture. In 1959 the “Directed Settlement of Ocharcoaga” mega-project was launched, which led to the construction of 114 housing blocks, among them eight 15-floor high-rise towers. For such a project they used fast or prefabricated building techniques. The use of reinforced concrete was in full swing. “Developmentism” or the acceleration of production during the dictatorship led to the offer of housing for the proletarian classes when the country was fully immersed in its modernisation. The slogan “one proletarian, one owner” was explicit of this policy. However, historically, this same proletarian class that the housing was targeted at had its own imaginary linked to socialism.

Based on the contradictions, the artist develops a reflection on the architectural and urban construction-transformation processes of today’s Bilbao, whose memory has been erased amid an assimilated, neutralised post-industrial landscape. To do this he resorts to clay modelling and ceramic tiles, materials that can be found in domestic interiors and which reference hands; the traces of a manufacturing process that belongs to craftsmanship and the pre-industrial world.



Nora Aurrekoetxea

Bilbao, 1989

BIKI 1, 2020

Eskaiola, beirazko zuntza, tinta, jesmonita
Altzairu herdoilgaitza eta burdina
Escayola, fibra de vidrio, tinta, jesmonite
Acero inoxidable y hierro
Plaster, fibreglass, ink, jesmonite
Stainless steel and iron

Nora Aurrekoetxeak eskultura eta testua, ahozko eta idatzizko hitzak, askotariko esanahiak eta etimologiak maite ditu. *BIKI 1* pieza formalista da eta eraikuntzarekin lotutako zementua, erretxina eta burdin korrugatuko barra erabili ditu artistak. Beste leku batean hauxe esan zuen: "Beti gustatu izan zait eraikuntzarekin zerikusia duen guztia, eta denborarekin, genero eta klase kontuekin lotzen joan da." Eskulturak piezen materialtasunari buruz hitz egiten du, zatiak, gorputzen moldeen hondarrak edo bukatzeaz dauden prototipoak. Materialaren eta immaterialaren arteko dikotomiak oinarri ukigarria arnasten du, bizitako esperientziak oinarri sendo batekin durundatuz. Badirudi artistak afektuak karga emozional handiarekin gorpuztu nahi dituela. Bere obran, pentsamendua, sentimenduak eta ekintza egitura ahul batean kapsulatuta geratzen dira, zeinak ingurua, arkitektura eta apaindura ukitzen dituen. Nolabaiteko "bira performatiboa" (edo *performative turn*) eskulturaren hizkerara eramanda ekintza garaikidea sortzen da, goraka doazen diskurtsoekin eta joerekin lerrotatuta dagoena.

Nora Aurrekoetxea muestra una querencia por la escultura y el texto, la palabra oral y escrita, sus múltiples significados y etimologías derivadas. *BIKI 1* es una pieza de carácter formalista en la que introduce cemento, resina y barra de hierro corrugada, materiales vinculados a la construcción. Ha dicho en otro lugar: "Siempre me ha atraído todo lo relacionado con la construcción que con el tiempo se ha ido vinculando a cuestiones de género y clase." La escultura nos habla de la materialidad con la que las piezas están hechas, fragmentos, restos de moldes de cuerpos o prototipos a medio acabar. La dicotomía material versus inmaterial alienta un trasfondo táctil, con resonancias a experiencias vividas y con un fuerte trasfondo. Es como si la artista estuviera tratando de materializar los afectos en una forma que contenga una gran carga emocional. En su obra, pensamiento, sentimientos y acción quedan encapsulados en una articulación frágil que alude al entorno circundante, la arquitectura y el ornamento. Cierta "giro performativo" (o *performative turn*) trasladado al lenguaje de la escultura origina una práctica contemporánea, alineada con los discursos y tendencias en boga.

Nora Aurrekoetxea shows a preference for sculpture and text, the spoken and written word, their many meanings and derived etymologies. *BIKI 1* is a formalist piece where she introduces cement, resin and rebar, materials linked to construction. She has said elsewhere: "I've always been attracted to everything related to construction which over time has been linked to matters of gender and class." The sculpture tells us of the materiality with which the pieces are made, fragments, remains from body molds or half-finished prototypes. The material vs immaterial dichotomy encourages a tactile atmosphere, with resonances of lived experiences and a strong backdrop. It is as if the artist were trying to materialise the affections in a shape that contains a great emotional load. In her work, thoughts, feelings and action are encapsulated in a fragile articulation that alludes to the surrounding environment, architecture and adornment. A certain performative turn transferred to the language of sculpture originates a contemporary practice, aligned with the discourses and trends in vogue.



Natalia Suárez Ortiz de Zárate

Vitoria-Gasteiz, 1994

Crema, 2020

Olio-pintura mihisean
Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
205 x 165 cm

Natalia Suárez pinturaren hizkuntzarekin konprometituta dago. Atxikipen diziplinar hori beti da etengabeko zalantza eta aldi berean, bitartekoaren berrespen jarraitua. Margotzea xede eta kokapen gisa. Marrazketaren izaera primarioak siluetak antzematen ditu, zeintzuek eduki arinki figuratiboa gehitzen duten; zirko metafisikoa, eszenografia eta askotariko emanaldia lerro eta karaktereen baturaren inguruan antolatuta. Substantzia, itxarotea eta gertaera. Orban bat margotzea eta lerro bat marraztea esanahi berehalakorik edo hitzez-hitzezkorik ez duten ekimenak dira, baina subkontzientean jarduten dute. Oinarrizko keinu horiek barneko ideia adieraziezinak antolatzen dituen irudikapena bihurtzen dira.

Artistak pinturaren alderdi garaikidea aldarrikatzen du eta bere lana Tripak kolektiboarekin gauzatzen duen arte eszenikoekin konbinatzen du. Aliantza horretatik, bitarteko piktorikoa ez da ebolutibotzat jotzen, eta prozesua bitartekoa, kanala eta bere baitako espazioa da.

Natalia Suárez parte de un compromiso con el lenguaje de la pintura. Esta adhesión disciplinar es siempre una continua vacilación y, a la vez, una reafirmación constante del medio. El acto de pintar como destino y posición. El carácter primario del dibujo permite entrever siluetas que en su hacerse incorporan un contenido levemente figurativo; un circo metafísico, una escenografía, un teatro de variedades orquestado alrededor de una suma de trazos y caracteres. Sustancia, espera y acontecimiento. Pintar una mancha, trazar una línea, son actos desprovistos de cualquier significado inmediato o literal pero que operan al nivel del subconsciente. Estos gestos primarios alcanzan a convertirse en una representación que ordena las ideas inexpresables del mundo interior.

La artista reivindica el aspecto contemporáneo de la pintura, combinando su práctica con su contribución a las artes escénicas con Tripak kolektiboa. Surge de esa alianza una consideración del medio pictórico no como algo evolutivo y el proceso, como un medio, un canal y también como un espacio en sí mismo.

Natalia Suárez starts off from a commitment to the language of painting. This disciplinary adherence is always a continuous hesitation and at the same time, a constant reaffirmation of the medium. The act of painting as a destination and a position. The primary nature of the drawing offers a glimpse of silhouettes that display a lightly figurative content; a metaphysical circus, a scenography, a variety show orchestrated around an addition of strokes and characters. Substance, wait and event. Painting a stain, drawing a line are acts free from any immediate meaning but which operate at the subconscious level. These primary gestures become a representation that organises the inexpressible ideas of the interior world.

The artist defends the contemporary aspect of painting, combining her practice with her contribution to stage arts with Tripak kolektiboa. From this partnership a consideration emerged that did not see the pictorial medium as something evolutionary, and the process as a medium, a channel and also as a space in itself.



ARTISTA AUKERATUAK
ARTISTAS SELECCIONADOS
SHORTLISTED ARTIST

Andrea Aguilera & Jaime Gutiérrez

Bilbao, 1997 & 1994

Trazas de Ronda, 2020

Argazkia
Fotografía
Photography
46,5 x 69 cm

Trazas de Ronda artista batek eta arkitekto batek elkarrekin egindako lanaren emaitza gisa sortutako argazki sorta da. Izenburuak espazio bati erreferentzia egiten dio, Erronda kaleko etxe bati, zeinarekin egileek belaunaldi loturako harreman estua duten. Etxe historikoa da, 1905ean eraiki zutena, eta bertan bizi izan dira belaunaldi eta familia asko. Pixkanaka etxea husten joan da, jendegabetu egin da. Desokupazio prozesu horretan, argazkien bidez, gelen eta txokoen historia jasotzen da utzitako objektuen eta trazuen bitartez. Abandonuaren aztarnak. Argazkigintza oroitzapenerako eta memoriarako baliagarria da; etengabe aldatzen doan eta gure hiriak eraldatzen dituen eraikitako inguruaren testigantza. Gentrifikazioaren ondorioz denbora gutxian inguruarekiko dugun harreman afektiboa aldatzen duten ezabatutako memoriak.

Andrea Aguilera obraren oinarria *street photography*-a da, non, ustekabeko elkarteak, moda, arkitektura eta paisaia gizarte harremanetarako moduak diren. Bitarteko teknikoaren berehalakotasunari esker, gainerakoei eta norbere buruari erretratuak egiteko aukera dago, eta horrela sortzen dira etengabe aldatzen doan mundu bateko irudi iragankorrak.

Trazas de Ronda consiste en una serie de fotografías fruto de la colaboración entre una artista y un arquitecto. El título remite a un espacio, una casa situada en la calle Ronda con la que mantienen una estrecha relación de vínculo generacional. Se trata de una casa con historia, construida en 1905, por donde han pasado sucesivas generaciones y familias. Poco a poco se ha ido deshabitando, vaciándose. En este proceso de desocupación, la fotografía captura la historia de estancias y rincones a través de los objetos y los trazos dejados en el habitar. Huellas de un abandono. La fotografía sirve aquí al recuerdo y la memoria; testimonio de un entorno construido que no deja de cambiar, transformando nuestras ciudades. Memorias borradas que por efecto de la gentrificación modifican en poco tiempo nuestra relación afectiva con nuestro entorno.

La obra de Andrea Aguilera bebe de la *street photography* donde el encuentro casual, la moda, la arquitectura y el paisaje sirve como modo de relación social. La inmediatez del medio técnico permite retratar y autorretratarse ofreciendo a su paso imágenes efímeras de un mundo en constante transformación.

Trazas de Ronda consists of a series of photographs that are the result of the collaboration between an artist and an architect. The title refers to a space, a house located on Ronda street with which they maintain a close relationship of generational ties. It is a house with history, built in 1905, that successive generations and families have passed through. Gradually, it has become uninhabited, empty. In this process of vacancy, photography captures the history of rooms and corners through the objects and traces left from dwelling. Traces of abandonment. Here photography is at the service of recollection and memory; testimony of an built-up environment that always changes, transforming our cities. Erased memories that due to the effect of gentrification rapidly change our affective relationship with our surroundings.

The work by Andrea Aguilera draws from street photography, where the casual encounter, fashion, architecture and landscape are a form of social relationship. The immediacy of the technical medium makes it possible to portray and self-portray, providing ephemeral images of a constantly changing world.



Maidier Aldasoro Diaz

México, 1992

Metal Andoni jugator, 2021

Burdinazko plakaren gaineko serigrafia
Serigrafía sobre placa de hierro
Silkscreen on iron sheet
130 x 85 x 0,4 cm

Metal Andoni jugator izenburua-ekin, Maidier Aldasorok lan sinplea eta zuzena egin du: serigrafiatutako gazte baten irudia burdinazko plantxa edo xafla baten gainean. Euskariaren gogortasunak garai bateko arte minimalistak eskubide osoz azalera industrialak eduki bihurtzeko erabilitako modua gogorarazten du. Pieza honetan, era berean, minimalismoaren ohiko tautologia bat dago, izenburuaren azalpenezko izaeran ageri dena. Itxura gogor eta latz hori irudiaren edukiarekin lotuta dago: XX. mende bukaerako zenbait azpikulturetako prototipoa izan litekeen gazte bat: ile motza, galtza bakoetako tolestura, Dr. Martens botak... horrek guztiak kultura herrikoiko gazteen estereotipoak gogorarazten ditu. Nolabait gordina den estetika horrekin batera, gorputza eta performancea aipatzen dira, zeintzuk artistaren lanean presente dauden bideo-ekintzen eta koreografien bitartez. Esku-hartze horietan gorputza da erdigunea, gure mugimenduekin arrastatzen dugun karga emozional eta sentikor horren kontrapisu fisikoa.

Con el título *Metal Andoni jugator*, Maidier Aldasoro realiza una pieza de gesto sencillo, directo: la imagen fotográfica de un joven serigrafiada sobre una plancha o lámina de hierro. La dureza del soporte remite al modo en que el arte minimalista hiciera de las superficies industriales un contenido por propio derecho. Hay igualmente en esta pieza una tautología típica del minimalismo, explícito en el carácter descriptivo del título. Ese aspecto duro, austero, engarza con el contenido de la imagen: un joven que podría ser un prototipo de varias subculturas de finales de siglo xx: pelo corto, dobladillo del pantalón vaquero, botas Dr. Martens... todo ello remite a estereotipos de la juventud inscritas en la cultura popular. Junto con esta estética, un tanto descarnada, hay una alusión al cuerpo y a la performance, presente en la práctica de esta artista a través de video-acciones y coreografías. Intervenciones en donde el cuerpo es el centro, contrapeso físico de toda esa carga emocional y sensible que arrastramos con nuestros movimientos.

With the title *Metal Andoni jugator*, Maidier Aldasoro creates a piece with a simple, direct gesture: the photographic image of a young man silkscreen printed on a sheet of metal. The hardness of the medium points to the way in which minimalist art made industrial surfaces content in their own right. Likewise, this piece displays a typical tautology of minimalism, explicit in the descriptive nature of the title. This hard, austere appearance is linked to the content of the image: a young man who could be the prototype of several late 20th-century subcultures: short hair, cuffed jeans, Dr Martens boots... all pointing to stereotypes of youth ingrained in popular culture. Along with this aesthetic, somewhat stark, there is an allusion to the body and to performance, present in the practice of this artist through video-actions and choreographies. Interventions where the body is the centre, the physical counterweight of all that emotional and sensitive load that we drag along with our movements.



Miren Barrena Rebe

Donostia, 1986

Homezinema, 2020

Bideoa
Vídeo
Video
6'51"

Miren Barrenaren lana nagusiki eskultorikoa da. Igeltsuarekin eta aurkitutako objektuekin mundu materiala eta gizakien anatomia adierazten ditu. *Homezinema* bere burua erdigunetzat hartzen duen bideo laburra da. Egungo pandemiaren ondorioz ezarritako konfinamenduan grabatu zuen, eta, zati batean, gizarte isolamendu egoerari emandako erantzuna da. Etxeko korridorean, trastelekuan aurkitu zuen proiektore batekin eta diapositiba batzuekin, gorputza bihurrikatzearen bitartez trebatzeko eszenaratzea inprobisatu zuen Barrenak. Ikasketa artistikoak egiteaz gain, Barrenak zirkoan entrenatu du baita ere.

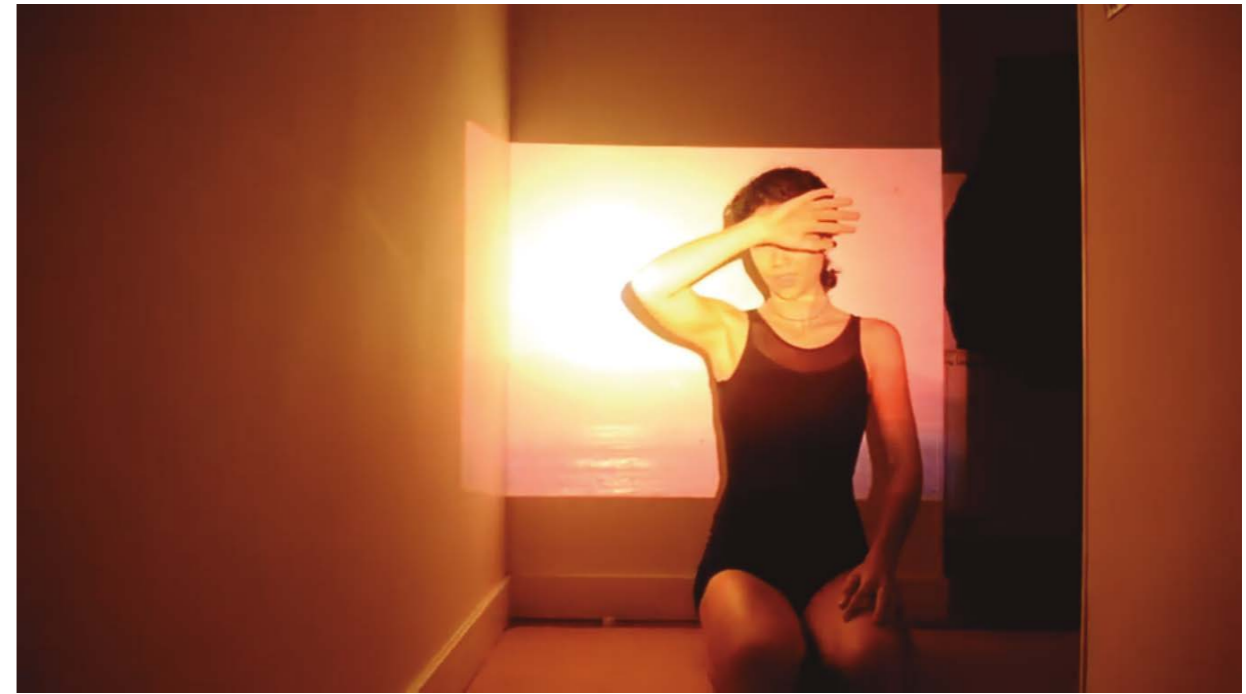
Homezinema telebista seriez eta *online* kontsumoz asebetetako beste etxeko itxialdiaren atzealdea edo antidotoa dirudi. Horren ordez, "zuk zeuk egin" (*Do It Yourself*) nagusi den esperimentazioa proposatzen du. Gainera, artearen historiarekin, performancearekin eta hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko hamarkadetako *body art*arekin konexio asko egiten ditu, non emakumearen gorputzaren rola eta performancearen argazkigintza dokumentazioa zalantzan jartzen ziren. Espazio txiki-txiki batean sartuta eta proiektorearen argiarekin jolastuz, artistak fokuratzearrekin eta desfokuratzearrekin jarduten du oso etxetiarra den ekintza batean.

El trabajo de Miren Barrena es principalmente escultórico. A partir de materiales como el yeso, la escayola y objetos encontrados alude al mundo material y a la anatomía humana. *Homezinema* es un vídeo de corta duración que toma su persona como motivo central. Fue grabado durante el confinamiento producido por la actual pandemia y, en parte, es una respuesta a la situación de aislamiento social. En el pasillo de casa, con un proyector y unas diapositivas que encontró en el trastero, Barrena improvisó una puesta en escena en la que siguió ejercitando el cuerpo a través de la contorsión. Paralelamente a sus estudios artísticos, Barrena también ha entrenado en el circo.

Homezinema parece el reverso o antídoto a esa otra reclusión domiciliar atiborrada de series de televisión y consumo online. En su lugar, plantea una experimentación donde impera el "házte lo tú misma" (*Do It Yourself*). Establece además no pocas conexiones con la historia del arte, con la performance y el body art de los años sesenta y setenta, en donde se cuestionaba el rol del cuerpo de la mujer y la documentación fotográfica de la performance. Encajada en un espacio minúsculo y jugando con la luz del proyector, la artista interactúa con el enfoque y el desenfoque en una acción de marcado tinte casero o doméstico.

The work by Miren Barrena is mainly sculptural. Using materials such as gypsum, plaster and found objects, she makes reference to the material world and human anatomy. *Homezinema* is a short video where she is the central motif. It was filmed during the confinement caused by the current pandemic, and it is partly a response to the situation of social isolation. In the hallway at home, with a projector and a few slides she found in the store room, Barrena improvised a staging where she continued to exercise her body through contortion. Parallel to her artistic studies, Barrena has also trained at the circus.

Homezinema looks like the flip side or antidote to that other home confinement crammed with TV series and online consumption. Instead, she proposes an experimentation where DIY prevails. In addition, she establishes many connections with the history of art, with performance and the body art of the 1960s and 70s, where the role of the woman's body was questioned and the photographic documentation of the performance. Squeezed into a tiny space and playing with the projector's light, the artist interacts with focus and lack of focus in an action markedly home-made or domestic



Detrito

Bogotá, 1989

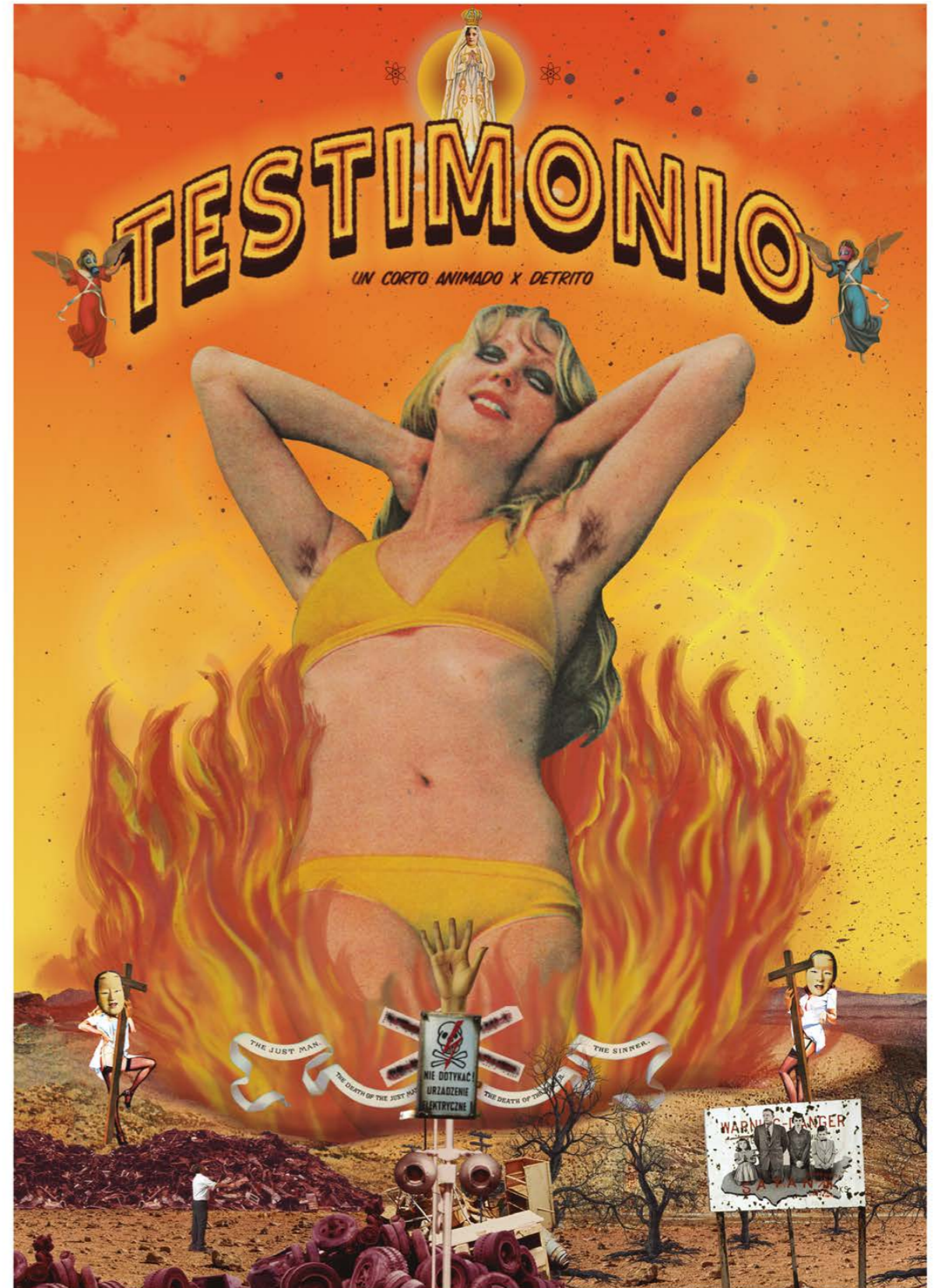
Detrito Bilbon bizi den Juan Camilo Briceño izeneko artista kolonbiarraren izen artistikoa da. Besteak beste, collagea eta fotomuntaketa dira ohiko moduan erabiltzen dituen tresnetako batzuk gizarte kritikaz, koldarkeriaz eta umoreaz sortutako parodiak sortzeko. *Testimonio* izeneko bideoan ikonoklastia erabili du eliza katolikoaren, bere dogmen eta moral bikoitzaren aurkako jarrera (pertsonala eta artista gisa) azaltzeko. Ikus-entzunezko collage bat da, non artistak bere kulturako elementuak oinarritzat hartu dituen. Zehazki, Kolonbiako kultura herrikoi zabaleko elementuak, hain zuzen ere Gráficas Molinari inprentako kromolitografiaren artxibategikoak, zeinak jarduera handia izan zuen Cali hirian berrogeita hamarreko hamarkadatik laurogeiko hamarkadara arte. Detritok irudi erlijiosoaren artxibategi horrekin lan egin du, non irudi gehienek aurrean aurpegiera kaukasiarrak dituzten edo zuriak diren milaka eta milaka fededun belaunikatzen diren, zeruan, munduan bezala, arrazializatutako pertsonak gutxiengoak bailiran. Antonio Molinari Kodaliths-entzat eta matrize litografikoentzat inportatzen zituen irudi horiek Europatik ekartzen zituzten (Alemaniatik, Suitzatik eta beste herrialde batzuetatik). Bideo horrekin, artistak bere jaioterriko, Kolonbiako, leku eta gizarte estratu askotan nagusi den kultura ultrakatolikoa kritikatzeko du.

Detrito es el nombre artístico de Juan Camilo Briceño, artista colombiano residente en Bilbao. El collage y el fotomontaje son algunas de sus herramientas habituales a la hora de producir parodias no exentas de crítica social, abyección y humor. *Testimonio* es un vídeo que hace uso de la iconoclastia para tomar una postura (personal y como artista) ante la iglesia católica, sus dogmas y doble moral. Se trata de un collage audiovisual donde el artista ha partido de elementos vernáculos de su cultura. En concreto, de la vasta cultura popular colombiana, más específicamente del archivo de cromolitografías de la imprenta Gráficas Molinari, la cual estuvo muy activa desde los años cincuenta hasta los ochenta en la ciudad de Cali. Detrito ha venido trabajando con este archivo de imágenes religiosas en donde la mayoría de las figuras representadas, ante las que se arrodillan con devoción centenares de miles de fieles, tienen rasgos caucásicos o son de raza blanca, como si en el cielo las personas racializadas también fueran, como en el mundo en general, también una minoría. Estas imágenes que Antonio Molinari importaba para los Kodaliths y matrices litográficas provenían de Europa (Alemania, Suiza, y otros países). Con este vídeo, el artista emite una crítica a la cultura ultracatólica que impera en muchos lugares y en estratos sociales de su país natal, Colombia.

Testimonio, 2020

Animazio digitala
Animación digital
Digital animation
1920 x 1080 px
4' 44"

Detrito is the artistic name of Juan Camilo Briceño, a Colombian artist who resides in Bilbao. Collage and photo montage are some of his usual tools when producing parodies, not without social criticism, abjection and humour. *Testimonio* is a video that uses iconoclasm to take a position (personal and as an artist) before the Catholic church, its dogmas and double moral standards. It is an audiovisual collage where the artist has started with vernacular elements of his culture. Specifically, of the vast Colombian popular culture, in particular from the chromolithography archive of the Gráficas Molinari printing house, which was very active from the 50s to the 80s in the city of Cali. Detrito has been working on this archive of religious images where most of the figures represented, which hundreds of thousands of the faithful kneel before with devotion, have Caucasian features or are from the white race, as if in heaven racialised people were also, like in the world in general, also a minority. These images that Antonio Molinari imported for the Kodaliths and lithographic matrices that came from Europe (Germany, Switzerland and other countries). With this video, the artist criticises the ultra-Catholic culture that prevails in many places and in social strata of his country of birth, Colombia.



Mar de Dios

Barakaldo, 1992

Zeramikatik abiatuta, Mar de Dios objektu eskultoriko buru askearen autonomiaren eta askotan objektuek lanpara edo ontzi gisa erabiltzen direnean duten ustezko funtzio aplikatuaren artean borrokan ari da. Modu horretan, artista ideia ibilgailu bihurtutako egunerokotasuneko objektuen poetikan barneratzen da. Forma desioa gertatzen da, materia zeramikoari buruzko egite arduratsua. Forma materialaren aukerentzako biltegia da, orokorrean toska zuriarentzako eta lokatz beltz eta gorriarentzako. Kolorea materialetan gehituta dago, inolako gehigarririk gabe. Forma horiek ikusiz, eskulturako, diseinuko eta arkitekturako erreferenteak antzematen dira, bereziki jolasa eta erreferentzia postmoderno aipatzen ez duten formak: Ettore Sottsass-en alizariak eta *Memphis* estiloaren beste jarraitzaile batzuk edo Aldo Rossi, nolabaiteko historizismo klasi-zistaren oroipenean. Sentsualitate izugarriaren geometria, moldurak, konoak, eraztunak, forma konkaboak eta konbexuak agerian daude.

Artistak zeramika dagokion lekuan txertatzen du: arte modernoaren eremuan, iraganeko zenbait mugimendu utopikoek erreklamatu zuten distantzia laburtuz (Arts & Crafts eta Bauhaus, besteak beste). Berak erakusten du nola arte aplikatuak artistaren ezinegonak eta sentikortasuna adierazteko espazioa izan litezkeen. Zeramika munduan egoteko modu gisa, munduko materia den lokatzarekin.

Kata 1, Kata 2, Kata 3, Kata 4, 2020

Lokatz beltza terra Sigillatarekin
Diametroa 20 cm / Altuera 36, 36, 31 eta 40 cm
Barro negro con terra Sigillata
Diámetro 20 cm / Altura 36, 36, 31 y 40 cm
Black clay with terra Sigillata
Diameter 20 cm / Height 36, 36, 31 and 40 cm

Partiendo de la cerámica Mar de Dios se debate entre la autonomía del objeto escultórico autosuficiente y la función aplicada que muchas veces sus objetos parecen intuir, cuando sirven como lámparas o vasijas. De ese modo la artista se adentra en una poética de los objetos cotidianos convertidos en vehículos de ideas. Se da un deseo de forma, un hacer concienzudo sobre la materia cerámica. La forma es un repositorio para las posibilidades del material, generalmente loza blanca y barro negro y rojo. El color viene incorporado en los materiales, sin aditivos. Contemplando estas formas salen al paso referentes de la escultura, el diseño y la arquitectura, especialmente aquellas formas que no eluden el juego y la referencia posmoderna: mobiliario de Ettore Sottsass y otros seguidores del estilo *Memphis*, o Aldo Rossi en la evocación de cierto historicismo clasicista. Hay aquí geometría, molduras, conos, anillos, formas cóncavas y convexas de una más que patente sensualidad.

La artista reintroduce la cerámica donde siempre debió estar: en la esfera del arte moderno, acortando la distancia que algunos movimientos utópicos del pasado se esforzaron en reclamar (desde el Arts & Crafts a la Bauhaus). Su práctica es un ejemplo de cómo las artes aplicadas puede ser un espacio para la expresión de inquietudes y una sensibilidad de artista. La cerámica como una forma de estar en el mundo, con esa materia del mundo que es el barro.

Using ceramics, Mar de Dios alternates between the autonomy of the self-sufficient sculptural object and the applied function that her objects often seem to intuit, when useful as lamps or vases. Thus, the artist explores the poetry of everyday objects turned into vehicles for ideas. A desire for shape is given, a meticulous undertaking on the ceramic material. The shape is a repository for the material's possibilities, generally white earthenware and black and red clay. The colour is included in the materials, without additives. Looking at these shapes references to sculpture, design and architecture emerge, particularly the shapes that do not playfulness and the pot-modern reference: furniture by Ettore Sottsass and other followers of the *Memphis* style, or Aldo Rossi in the evocation of a certain classical historicism. Here there is geometry, molds, cones, rings, concave and convex shapes with a more than evident sensuality.

The artist reintroduces ceramics to where it always should have been: in the sphere of modern art, closing the distance that some utopian movements from the past attempted to claim for themselves (from Arts & Crafts to the Bauhaus). Her practice is an example of how applied arts can be a space to express curiosity and an artist's sensitivity. Ceramics as a way of being in the world, with that matter of the world that is clay.



Garazi Etxebarria Azurmendi

Galdakao, 1996

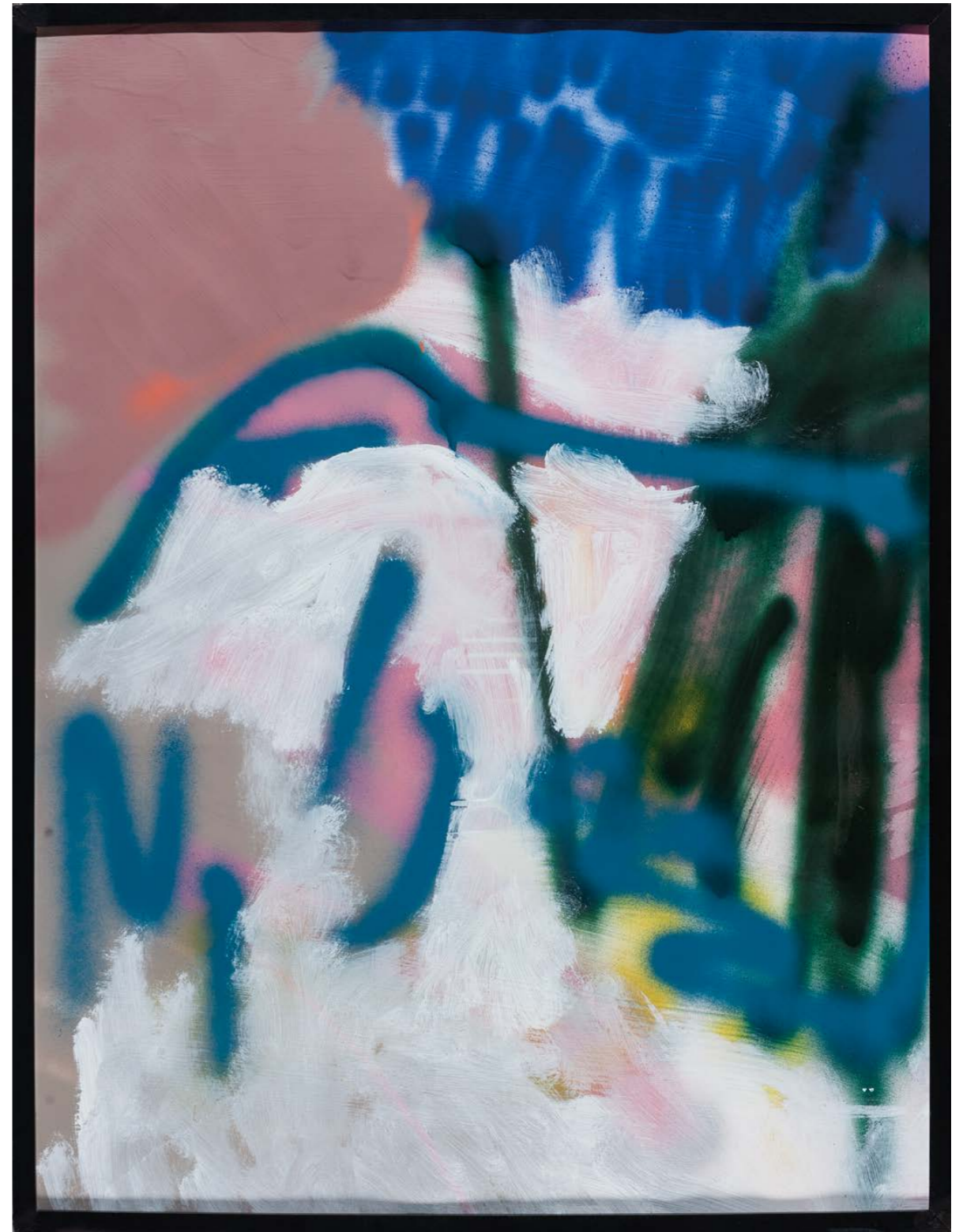
103, 2021

Teknika mistoa paperean
Técnica mixta sobre papel
Mixed technique on paper
80 x 65 cm

Garazi Etxebarriaren lana hasiera batean antagonikoak diren bi mundu estetikok talka egitean sortzen da: espresionismo abstraktua eta graffitia. Artistak bi munduen arteko substratu komuna aztertzen du. Bere margolanetan eta hiriko esku-hartzeetan lerroa, trazua, keinuak eta Ipar Amerikako espresionismo abstraktuko *color field* edo "kolore eremuak" esploratzen ditu. Mark Rothko, Franz Kline eta Lee Krasner artistak agertzen dira. Bestalde, hirietako eta aldirietako azpikulturak presente daude ikerketa piktorikoan erabilitako argazki dokumentazioaren bitartez. Modu horretan, artistak erdigunetzat hartzen du hiriko espazioan eraikitako munduko semiotika, adibidez, margotutako edo erdizka margotutako hormak. Obra honen izenburua *103* da, eta pieza batek pieza multzo edo sorta baten barnea duen numerazio teknikoa adierazten du bakarrik. Horrek indartu egiten du lanaren materialitate fisikoa ezinbestekoa duen praktika piktorikoaren osagarri anti-ilusionista eta ez adierazgarria.

La obra de Garazi Etxebarria surge de la colisión de dos mundos estéticos en principio antagonicos: el expresionismo abstracto y el grafiti. La artista indaga en un sustrato común entre ambas esferas. En sus cuadros e intervenciones urbanas, explora la línea, el trazo, la gestualidad y los color fields o "campos de color" del expresionismo abstracto norteamericano. Mark Rothko, Franz Kline o Lee Krasner son artistas que salen al paso. Por otra parte, las subculturas urbanas y la periferia están presentes a través de la documentación fotográfica empleada en la investigación pictórica. De ese modo la artista se fija en la semiótica del mundo construido en el espacio urbano como muros pintados, parcheados o a medio pintar. El título de esta obra, *103*, simplemente indica una numeración técnica de una pieza dentro de una serie de piezas o conjunto. Esto refuerza el componente anti-ilusionista, no representativo, de una práctica pictórica donde la materialidad física del trabajo resulta fundamental.

The work by Garazi Etxebarria arises from the collision of two aesthetic worlds that are in principle antagonistic: abstract expressionism and graffiti. The artist explores a substrate shared by both spheres. In her paintings and urban interventions she explores the line, the stroke, body-language and the colour fields of North American abstract expressionism. Mark Rothko, Franz Kline or Lee Krasner are artists that come to mind. On the other hand, urban subcultures and the periphery are present through the photographic documentation used in the pictorial research. Thus, the artist focuses on the semiotics of the built-up world in the urban space, such as painted, patched-up or half-painted walls. The title of this work, *103*, simply indicates a technical numbering of a piece within a series or set of pieces. This reinforces the anti-illusionist, non-representative component of a pictorial practice where the physical materiality of the work is fundamental.



Roberto Freire

Tudela, 1992

Rent Gap, 2020

Objektu esku-hartua
Neurri aldakorreko 7 pieza
Objeto intervenido
7 piezas de dimensiones variables
Intervened object
7 items of variable dimensions

Bere lanean, Roberto Freirek gure bizitzak menderatzen dituen kontsumismoa jorratzen du. Produktuen bizitza zaharkitze programatuaren bidez zehaztuta dago, eta horrela, hondakin kantitate izugarriak sortzen dira. Hondakin horien kudeaketa eta horiei berriz ere esangura ematea artistaren interesguneetako bat da; balioen sistema zalantzan jartzea, ez bakarrik maila etikoa, materialean baita ere. *Rent Gapek* kontsumismoa eta “balioa” bezalako kontzeptuen garrantzia kritikatzeko du. “Gustua” kontzeptua ere aztertzen du, klaseari buruzko ñabarduraz beteta baitago beti. Horren bitartez adierazten ditu “gustu txarrekoak” edo *kitsch* diren objektuetatik (adibidez Lladro estiloko zeramikak) abiatutako herritarren kontsumo ohiturak. Pieza honetan, estatuatxo merke eta apaindurazkoek soldata eta errenta diferentziari buruzko testu bat dute, horixe baita gustua sortzearen oinarria. Hori guztia hiriarren testuinguru handitura eramanda, segregazioko eta hiri gentrifikazioko prozesu konplexuak sortzen dira. XXI. mende hasierako gizarte kapitalistak, non kontsumismoa eta klasismo modalitate berriak nagusi diren.

En su trabajo, Roberto Freire alude al consumismo que domina nuestras vidas. La vida de los productos viene marcada por una obsolescencia programada que acaba produciendo cantidades ingentes de desechos. La gestión de esos desechos y su resignificación es uno de sus temas de interés; el cuestionamiento del sistema de valores, no solo a nivel ético, sino también material. *Rent Gap* incide en esta crítica al consumismo y a la relatividad de conceptos como el “valor”. También se fija en la noción de “gusto”, la cual siempre esconde no pocas sutilezas respecto a la clase. Se refiere así a los hábitos de consumo de la población a partir de los objetos considerados de “mal gusto” o *kitsch* (como por ejemplo las cerámicas estilo Lladro). En esta pieza las estatuillas baratas y decorativas incorporan un texto que alude a la diferencia salarial y de renta que está en la base de la propia formación del gusto. Trasladado al contexto ampliado de la ciudad, ello conlleva procesos complejos de segregación y gentrificación urbana. Sociedades capitalistas a comienzos del siglo XXI donde impera el consumismo y también nuevas modalidades de clasismo.

In his work, Roberto Freire refers to the consumerism that dominates our lives. The lifetime of products is marked by a planned obsolescence that ends up producing huge amounts of waste. The management of this waste and its resignification is one of his topics of interest; questioning the value system, not only at an ethical level, but also at a material level. *Rent Gap* makes a criticism of consumerism and the relativity of concepts such as “value.” It also focuses on the notion of “taste,” which always hides many subtleties related to class. It thus refers to the consumption habits of the population based on objects considered to be in “bad taste” or *kitsch* (for example Lladro-style ceramics). In this work the cheap and decorative statuettes bear a text that refers to the wage and income gap that is at the core of how taste is formed. Transferred to the broadened context of the city, this entails complex processes of urban segregation and gentrification. Early 21st-century societies where consumerism and also new forms of classism prevail.



Tana Garrido

Tarragona, 1989

La herida y el acero, 2021

Bideoa, kolorea
Vídeo, color
Video, colour
Full HD, 16:9
3'

Se vende oroitzapenak eta belaunaldiak biltzen dituen familia baten etxearen salmenta iragartzen duen kartela da. Ez bakarrik objektuak eta argazkiak, baita ere sentsazioak, usainak, bizipenak. Artistak dokumentalen eta ikus-entzunezkoen hizkuntza erabili du bere familiari buruzko bideoa sortzeko. Partikularra, guztiz pribatua denetik dimentsio kolektiboagora igarotzen da: Bilbo Handiko ezker aldeko langileen klasearen memoria, euskal industrializazio gune nagusia. Aldendutako pertsonen buruz hitz egiten duen filma da, herrialdeko industrializazioaren protagonista ezkutuei buruz, hain zuzen ere. Soldatapeko langileak, etxeko andreak, egunerokotasunean murgildutako pertsonak, beharbada beraien buruari, amets propioei eta iraganeko egunetako memoriari begiratzeko unerik aurkitu edo izan ez zutenak. Tana Garrido ikus-entzunezkoen errealizadorea, artista eta programatzailea da, eta konexio jariakorak sortzen ditu zinemaren eta artearen bitartez “dokumental berriaren” eta fikziozkoa ez den zinemaren bidez. Horri guztiari gizarteko gaiak gehitzen dizkio, besteak beste, klasea, kultura mestizajea, immigrazioa edo belaunaldi erreleboa.

Se vende es el cartel que anuncia la venta de una casa familiar que acumula recuerdos, generaciones. No solo objetos y fotografías, también sensaciones, olores, vivencias. La artista recurre al lenguaje del documental y al audiovisual de artista para plantear un vídeo sobre la memoria de su familia. Pasa de lo particular, lo puramente privado, a otra dimensión más colectiva: la memoria de la clase obrera en la margen izquierda del Gran Bilbao, el gran centro neurálgico de la industrialización vasca. Se trata de un filme que nos habla de personas ausentes, protagonistas a la sombra de la industrialización del país. Asalariados, amas de casa, personas afanadas en el día a día que tal vez no encontraron o no tuvieron un momento para detenerse a mirar sobre sí mismas, sus sueños y la memoria de los días pasados. Tana Garrido es realizadora audiovisual, artista y programadora, estableciendo conexiones fluidas entre el cine y al arte a través del “nuevo documental” y el cine de no ficción. A esto le suma temáticas sociales como la clase, el mestizaje de culturas, la migración o el relevo generacional.

Se vende (For sale) is the sign announcing the sale of a family home that is a collection of memories, generations. Not only objects and photographs, but also sensations, smells, experiences. The artist resorts to the language of the documentary and the artist's audiovisual to create a video on her family's memory. It moves from the purely private to another more collective dimension: the working class memory of the left bank of Greater Bilbao, the beating heart of Basque industrialisation. It is a film that tells us about absent people, the hidden protagonists of the country's industrialisation. Wage earners, housewives, people busy with their day-to-day lives who maybe had no time to stop and think about themselves, their dreams and the memories of days gone by. Tana Garrido is an audiovisual producer, artist and programmer, establishing fluid connections between film and art through the “new documentary” and non-fiction film. This is joined by social themes such as class, cultural melting-pots, migration or the generational change-over.



Maider Gonzalo Salceda

Erandio, 1994

Ikusgarritasun garaikidea Interneten dauden irudien ugaritasunak zeharkatzen du. Instagram milioika argazki jasotzen dituen biltegia bihurtu da, eta horiek aurretiaz *snap photo*ak (argazki-gintza ustekabekoa edo amateurra) zuen lekua usurpatu dute. Maider Salcedoren bideoek pop irudien eta niaren exhibizionismo lotsatiaren azpimundu hori erakusten dute. Familia, lagunak eta jarraitzaileak kostu baxuko ikusgarritasun horrekin batera daude. Telefono mugikorra adierazpen bitarteko gisa. Zentzugabea eta komikoa besteengana emateko behar batean berrintegratuta.

Jolene, Jolene, Jolene, Jolene etiketatzeko zaila den arte lanaren izenburua da, izan ere, ez da ez pintura ez eskultura, eta ez du inolaz ere betetzen Donald Judd-ek "objektu espezifikoei" buruz emandako definizioa. Azken emaitza lortzeko, hasieran irudi batentzako markoa edo nolabaiteko aldarea oinarritzat hartu zen eta lurreko pieza bihurtu zen ondoren, urdina eta gorria: bota rantxero batzuen liksak edo *country girl* jaka bat. Beharbada Dolly Parton-*i* egindako omenaldia. Estetika prekarioko, eta aldi berean, saloiko nolabaiteko glamouraren arrastoak.

Jolene, Jolene, Jolene, Jolene, 2021

Plastiko moztuak
Neurri aldakorrak
Plásticos recortados
Medidas variables
Trimmed plastic
Variable dimensions

La visualidad contemporánea está atravesada por la profusión de imágenes que circulan por Internet. Instagram se ha convertido en un repositorio de millones de fotografías que han usurpado el papel que anteriormente tenía la *snap photo* (o fotografía casual y amateur). Los vídeos de Maider Salcedo remiten a ese submundo visual de imágenes pop y tímido exhibicionismo del yo. La familia, los amigos, los afectos acompañan toda esta visualidad de bajo coste. El teléfono móvil como canal de expresividad. Lo absurdo y lo cómico reintegrados en una necesidad de darse a los demás.

Jolene, Jolene, Jolene, Jolene es el título de una obra de arte difícil de etiquetar, pues no es ni pintura ni escultura, aunque tampoco se parece en nada a la definición dada por Donald Judd sobre lo que es un "objeto específico". El resultado final empezó siendo un marco o una especie de altar para una imagen, para acabar como una pieza de suelo, azul y roja: los flecos de unas botas rancheras o una chaqueta *country girl*. Quizá un homenaje a Dolly Parton. Rastros de una estética precaria y, a la vez, con cierto glamour de salón.

Contemporary visual content is filled with a profusion of images that circulate on the Internet. Instagram has become a repository for millions of photographs that have usurped the role that *snap photo* (casual or amateur photography) used to have. The videos by Maider Salcedo address this visual underworld of pop images and shy exhibitionism of the self. Family, friends, affections, all accompany this low-cost visuality. The mobile phone as a channel of expressiveness. The absurd and the comical reintegrated in a need to give oneself over to others.

Jolene, Jolene, Jolene, Jolene is the title of a work of art that is hard to label, as it is neither painting nor sculpture, and nor does it at all resemble the definition given by Donald Judd about what a "specific object" is. The final result started out as a frame or a kind of altar for an image, to end up being a blue and red floor piece: cowboy boot or country girl jacket tassels. Maybe a tribute to Dolly Parton. Traces of a precarious aesthetic, and at the same time, a certain saloon glamour.



Nora Goyalde

Donostia, 1998

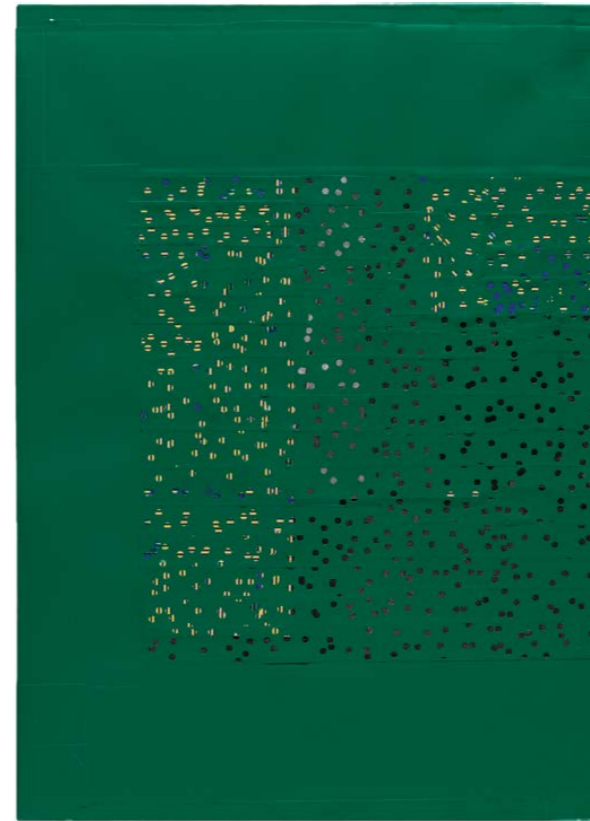
Zuloberde, 2020

Fotokopiak eta plastiko itsasgarria
70 x 50 cm bakoitza
Fotocopias y plástico adhesivo
70 x 50cm c/u
Photocopies and adhesive plastic
70 x 50 cm each

Nora Goyaldek pinturan oinarrituta lan egiten du. Beste bitarteko bat aukeratzeko duenean, adibidez bideoa edo ordenagailua, sorkuntza prozesua bitarteko piktorikoaren eraginpean egoten da. *Zuloberde*, paradoxikoki, pinturarik gabeko margolana da. Hasiera batean eskulana ematen duen diptiko bat. Oleoa edo akrilikoa erabili ordez, plastikoa erabili du filtro moduan. Irudi konposizioetatik sortu da, plastiko berdearekin forratutako ordenagailuko pantaila irudiak. Geroago, azalera xehetasunez zulatzen du. Zuloak horietatik azpiko geruza ikusi daiteke, itsatsitako bigarren azala baillitza. Emaizta gisa, intrigazko materialtasuneko geruza biko konposizio fluktuatzailea sortzen da. Datuen itsaso likidoa. Puntu txikiak itsatsitako paper zati txikiak dirudite, baina hurbilago ikusita zuloak direla antzematen da. Masa, dentsitatea eta azalera kontzeptu garrantzitsuak dira. Azpian, irudi tekniko deskonposatua beste bitarteko batean filtratua dago. Bideo irudia, espektrala eta anonimoa, pintura bihurtua.

Nora Goyalde trabaja a partir de la pintura. Cuando opta por otro medio, como el vídeo o el ordenador, el proceso de elaboración está influido por el medio pictórico. *Zuloberde* es, paradójicamente, una pintura sin pintura. Un diptico que a primera vista se asemeja a una manualidad. En lugar de óleo o acrílico utiliza el plástico a modo de filtro. Surge a partir de composiciones de imágenes, pantallas del ordenador forrados con plástico verde. Más tarde somete la superficie a una perforación minuciosa. Estos agujeritos dejan ver la capa inferior como una segunda piel adherida. El resultado es una composición bicapa fluctuante de materialidad intrigante. Un mar líquido de datos. Los puntitos parecen pequeños papelitos pegados aunque en una inspección más cercana se advierte que las perforaciones. Masa, densidad y superficie son aquí conceptos pertinentes. Al fondo subyace el mundo de la imagen técnica descompuesta y filtrada en otro medio. La imagen vídeo, espectral y anónima, hecha pintura.

Nora Goyalde works with paint. When she chooses another medium, such as video or a computer, the preparation process is influenced by the pictorial medium. *Zuloberde* is, paradoxically, a painting without paint. A diptych which at first glance looks like a handicraft. Instead of oil or acrylic she uses plastic as a filter. It arises based on arrangements of images, computer screenshots wrapped in green plastic. Later she subjects the surface to meticulous perforation. The tiny holes reveal the inner layer like a second adhered skin. The result is a fluctuating two-layer arrangement of intriguing materiality. A liquid sea of data. The tiny dots look like small pieces of paper stuck on, though a closer inspection reveals the perforations. Mass, density and surface are relevant concepts here. Underneath, the world of the technical image, decomposed and filtered through another medium, lies. The video image, spectral and anonymous, made into a painting.



Izaro Ieregi González

Algorta, 1987

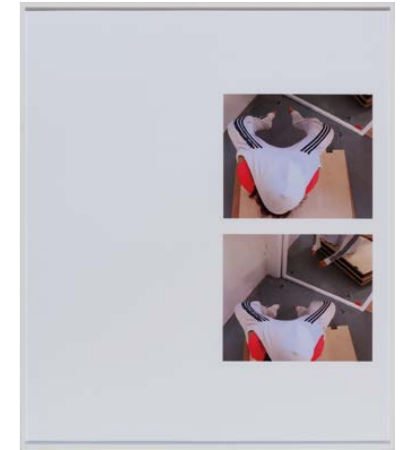
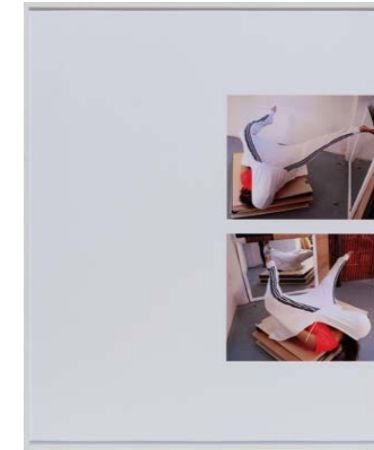
Encontrarás la manera, 2020

Argazki digitala
60 x 50 cm bakoitza
Fotografía digital
60 x 50 cm c/u
Digital photography
60 x 50 cm each

Bere lana formalizatzean, Izaro Ieregi gorputzaren (norberarena eta besteena) presentziari erreferentzia egiten dioten objektuetan eta irudietan oinarritzen da. Beste leku batean hauxe idatzi du: "Gorputzen eta identitateen bortitzaren inguruan jarduten duen horrek jakin-mina pizten dit, zaurgarri eta aldakor gisa aurkezten dituelarik?" Bideo edo argazkigintza formatiboaren bitartez subjektuak sortzeko estrategiak jorratzen ditu egunerokotasunean eta testuinguruan. Performancen partituretatik jarrera sinetsgaitzak sortzen dira, osagai eskultoriko handia duten dantzak eta mugimenduak. Erregistro teknikoak kanala eta bere baitako bukaera bihurtzen da. Performance horiek testuinguru afektiboa adierazten dute, bestearen maitasun bilaketari buruz hitz egiten diguten harremanak. Gorputz sostengatuak, eutsiak, flotatzen daudenak eta grabitatearen pisuak menderatuak dituenak. Performancea, dantza eta kirol eskalada egiteko modu bat, estetika bat bereganatzeko eremuak dira. *Sport* estiloa, "casual" kaleko modan gaur egun hain presente dagoena; txandala performerako ekipamendu garaikide gisa.

A la hora de formalizar su trabajo, Izaro Ieregi parte de objetos e imágenes que hacen referencia a la presencia del cuerpo (el propio y el de otras personas) En otro lugar ha escrito: "Me inquieta aquello que versa sobre lo violento en los cuerpos y las identidades, presentándolas vulnerables y cambiantes." Mediante el registro performativo en vídeo o fotografía aborda las estrategias que se dan a la hora de crear sujetos, en la cotidianidad y en el contexto. Partituras para performances de las que surgen posturas inverosímiles, bailes y movimientos con un alto grado de componente escultórico. El registro técnico se convierte en un canal y también en un fin en sí mismo. Estas performances dan cuenta de un contexto afectivo, relaciones que nos hablan de una búsqueda amorosa del otro. Cuerpos sostenidos, estirados, aguantados, flotantes y sometidos al peso de la gravedad. La performance, la danza y la escalada deportiva son territorios de donde apropiarse una forma de hacer, una estética. Ese estilo *sport* tan presente hoy en la moda de la calle "casual"; el chándal como equipamiento contemporáneo para la performance.

When formalising her work, Izaro Ieregi starts off with objects and images that refer to the presence of the body (one's own and that of other people). Elsewhere she has written: "I am concerned about things related to violence in bodies and identities, making them vulnerable and changing." By means of recording the performance through video or photography she addresses the strategies that exist when creating subjects, in everyday life and in the context. Scores for performances from which improbable postures, dances and movements emerge, with a strong sculptural component. The technical recording becomes a channel and also an end in itself. These performances speak of an affective context, relationships that tell us of a loving search for the other. Suspended, stretched, supported, floating bodies subjected to the weight of gravity. Performance, dance and rock climbing are territories from which to appropriate a way of doing, an aesthetic. This sport style so present today in "casual" street fashion; the tracksuit as contemporary equipment for performance.



Dogartzi Magunagoico- echea

Bilbao, 1991

Argazkien izenburuak *Red* esanahien anbiguotasunarekin jokatzeko du. *Red*, gorria ingelesez; diskotekan edo argazkiak errebelatzeko gelan azala kolore horrekin margotzen duen argia. *Red* gaztelaniaz, sarea edo bilbea; sareetan (sozialak edo zeinuez osatutakoak) ezkatutako gorputz biluzia sartzeko erretikula. Artifizialtasuna eta kamuflajea. Digitalaren birtualtasuna mestizajerako eta trabestismoarentzako eremu gisa. Kolektiboko laurogeiko hamarkadaren inguruan sortu dugun irudiarekin jokatzeko duen postmodernismoaren ñabardurak daude (Sottsass *Memphis* estiloa edo Grace Jones moda ikonoa). Argazkigintza eta eszenografia elkarrekin nahasten eta lausotzen dira. Fabrikatutako sarea pop osagarri bat da, argazki saio performatiboan gorputzetan gainjarritako agertokian edo pantailan erabilitako objektua. Aktoreak, agertokia, argia eta jantziak elkarreaginean. Horrelako lanetan, artistak bere funtsezko elementuak aurkezten dizkigu: eszenaratzea, diseinua eta moda erradikalagoarekiko ikuspegi sofistikatuagoa.

El título de estas fotografías, *Red*, juega con la ambigüedad de sus significados. Rojo, *red* en inglés; una luz que tiñe de ese color la piel en la discoteca o en el cuarto oscuro de revelado. Red en castellano como malla o trama; retícula donde insertar un cuerpo desnudo camuflado en las redes (sociales o de signos). Artificialidad y kamuflaje. La virtualidad de lo digital como una zona para el mestizaje y el travestismo. Hay aquí ciertos guiños a un posmodernismo que juega con la imagen que colectivamente nos hemos fabricado de los años ochenta (el estilo *Memphis* de Sottsass o ese icono de la moda que fue Grace Jones). Fotografía y escenografía se entremezclan y confunden. La red fabricada es un accesorio pop, un objeto utilizado en el escenario o una pantalla sobreimpuesta a los cuerpos en una sesión fotográfica performativa. Actores, escenario, luz y vestuario en interacción. En estas obras el artista nos presenta sus claves: puesta en escena, diseño y una más que sofisticada mirada al mundo de moda más radical.

Red, 2021

Argazkia. Triptikoa, neurri aldakorrak
Fotografía. Tríptico, medidas variables
Photography. Triptych, variable dimensions

The title of these photographs, *Red*, plays on the ambiguity of its meanings. Red in English; a light that bathes the skin in a dance club or a photography darkroom with this colour. *Red* in Spanish as a mesh or network; a screen in which to insert a naked body camouflaged in networks (social or signs). Artificiality and camouflage. The virtuality of the digital as an area for cross-breeding and transvestism. Here there are nods to a post-modernism that plays with the image that we have collectively manufactured from the 1980s (the *Memphis* style Sottsass or that fashion icon who was Grace Jones). Photography and scenography are intertwined and confused. The manufactured mesh is a pop accessory, an object used on stage or on a screen superimposed over the bodies in a performative photography session. Actors, stage, light and costume in interaction. In these works the artist gives us her key concepts: stage setting, design and a more than sophisticated view of the more radical world of fashion.



Oihane Sánchez Duro

Sestao, 1991

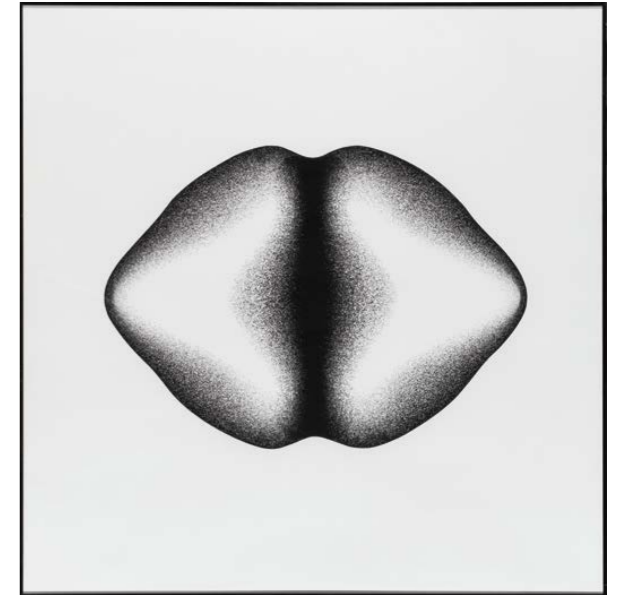
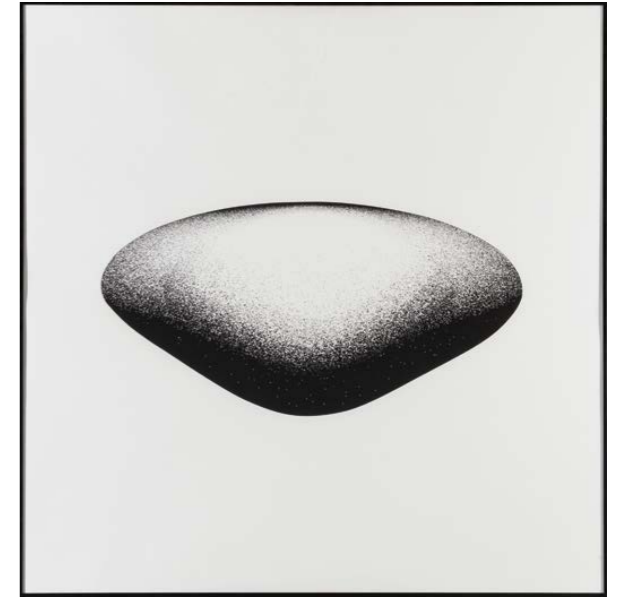
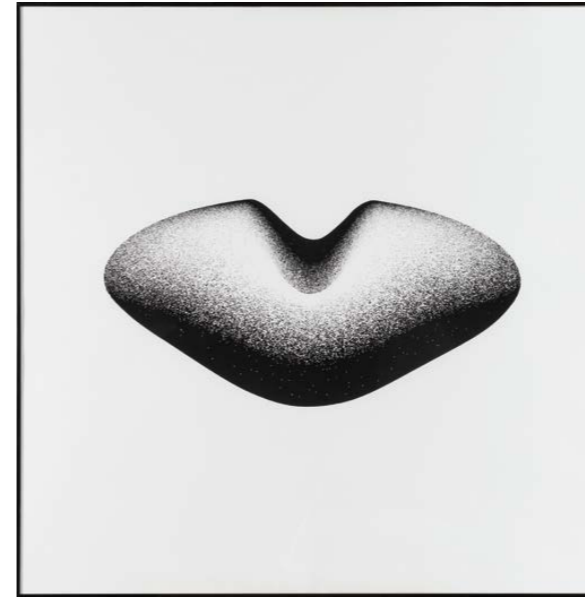
Humus Moribus. Gabinete de semillas raras, 2021

Ilustrazio / Irudi digitala
Triptikoa, 100 x 100 cm bakoitza
Ilustración / Imagen digital
Triptico, 100 x 100 cm c/u
Illustration / Digital image
Triptych 100 x 100 cm each

Oihane Sánchez Durok lan horietan fikziozko espekulazioaren eta praktika artistikoaren arteko lotura ezartzen du. Forma bigunak eta iradokitzaileak diseinatzen ditu, fikziozko potentziala, utopikoa azalera lezaketen haziak. Horrelako diseinuak *artistic research* edo ikerketa artistikoan oinarritutako imajinagintza propioa sortzeko balio du. Lan hau *Humus Moribus. Gabinete de semillas raras* proiektuari buruzkoa da, euskal testuinguruan egindako artearen ekosistemaren azterketa. Horretarako, forma botanikoak eta inguru naturaleko hazkundearen eta elkarbizitzaren metafora ezberdinak erabiltzen ditu. Sánchez Durok Donna Haraway-ren "humusitate" kontzeptua erabiltzen du, non teoriak jada iraungitakoaren deskonposizioari buruz hitz egiten duen lurzoru edo testuinguru aberastu baterako beharrezko elikagaiak birstortzeko. Liburu formatutik inprimaketa grafikora pasatzen da, ediziotik idazketara. Gizarte diseinua utopiaren eguneroko praktika gisa.

Oihane Sánchez Duro establece en estas obras un vínculo entre la especulación ficticia y la práctica artística. Diseña formas blandas, sugerentes, semillas de donde podría emerger un potencial ficticio, utópico. Esta clase de diseño sirve a la creación de una imaginaria propia apoyada en el *artistic research* o investigación artística. Esta obra refiere al proyecto *Humus Moribus. Gabinete de semillas raras*, un estudio del ecosistema del arte en el contexto vasco. Para ello parte de formas botánicas y distintas metáforas del crecimiento y la convivencia en el medio natural. Sánchez Duro adopta el concepto de "humusidad" de Donna Haraway, en donde la teórica habla de la descomposición de lo ya caduco para la regeneración de los nutrientes necesarios para un suelo o contexto enriquecido. La artista pasa del formato libro a la impresión gráfica, de la edición a la escritura. Diseño social como práctica diaria de la utopía.

In these works Oihane Sánchez Duro establishes a link between fictional speculation and artistic practice. She designs soft, suggestive shapes, seeds from which a fictional, utopian potential could emerge. This kind of design is used for the creation of an imagery of her own supported by artistic research. This work refers to the *Humus Moribus* project. *Gabinete de semillas raras*, a study of the ecosystem of art in the Basque context. To this end she uses botanical shapes and different metaphors of growth and coexistence in the natural environment. Adopts the concept of "humusities" by Donna Haraway, where the theory talks about the decay of that which is outdated for the regeneration of the nutrients necessary for an enriched ground or context. The artist goes from the book format to graphical printing, from publishing to writing. Social design as a daily practice of utopia.



Amaya Suberviola

Mendabia, 1993

Pantallas izenburuarekin, artistak ordenagailu bateko pantailaren barnean leiho ezberdinen bidez irudiak sortzeko metodoa landu du. Gaur egun, gure “idazmahaiak” Mac-aren pantaila txiki hori besterik ez dira, eta bertan informazioa metatzen dugu eta askotariko pantailekin edo irekitako, handitutako edo txikitutako leihoekin modu paraleloan lan egiten dugu. Amaya Suberviolak teknika tradizionalak (adibidez mihise gaineko margotzea) inprimaketako modalitateekin (serigrafia) nahasten ditu. Emaitez indartu egiten dute mundu sentikorraren eta digitalaren edo birtualaren arteko dikotomia. Diptiko horrek pinturaren ezaugarri materialetan trebetasuna erakusten dute gaur egungo abstrakzio berriari sakontzeko: datuena eta informazioarena. Azpimunduen interfazeak. Esparru piktorikoaren gai piktoriko tradizionalak leiho gisa muga autoerreferentziala atzematen du. Izkinak eta barneko mugak antzematen ditugu, zeintzuek gailu propietik haratago besterik adierazten ez duten. Suberviolaren pintura autokonszientea eta teknikoki sofistikatu da eta belaunaldiz belaunaldi teknologia berriak betiko oleoarekin fidelitatearekin hibridizatzen dituen margoketaren berrikuntzarekin lerrotatuta dago.

Pantallas, 2021

Olio-pintura lihoan
80 x 60 cm bakoitza
Óleo sobre lino
80 x 60 cm c/u
Oil on linen
80 x 60 cm each

Con el título de *Pantallas*, la artista indaga en torno a un método de creación de imágenes a través de diferentes ventanas dentro de la pantalla de un ordenador. Hoy en día nuestros “escritorios” se reducen a esa pequeña pantalla del Mac, en donde acumulamos información y trabajamos de manera paralela con multitud de otras pantallas o ventanas abiertas, ampliadas o minimizadas. Amaya Suberviola combina en su obra técnicas tradicionales como la pintura en lienzo con otras modalidades de impresión (serigrafía). Los resultados refuerzan esta dicotomía entre el mundo sensible y el digital o virtual. Este díptico enseña una destreza en las cualidades materiales de la pintura para indagar en una nueva abstracción actual: la de los datos y la información. Interfaces de submundos. El tradicional tema pictórico del marco pictórico como ventana alcanza un límite autorreferencial. Percibimos sus bordes y límites, interiores que nada representan más allá de su propio dispositivo. La pintura de Suberviola es autoconsciente y técnicamente sofisticada, en línea con la renovación de la pintura que generacionalmente viene hibridizando las nuevas tecnologías con una fidelidad al óleo de siempre.

With the title *Pantallas*, the artist explores a method for the creation of images by means of different windows inside a computer screen. Today our “desktops” are reduced to that small screen on the Mac, where we accumulate information and work in parallel with many other screens or open, expanded or minimised windows. Amaya Suberviola combines in her work traditional techniques such as paint on canvas with other printing modalities (silkscreen printing). The results reinforce that dichotomy between the sensitive and the digital or virtual world. This diptych shows dexterity in the material qualities of paint to explore a new current abstraction: that of data and information. Interfaces with underworlds. The traditional pictorial topic of the picture frame as a window reaches a self-referential limit. We perceive its borders and limits, interiors that represent nothing beyond its own device. The painting by Suberviola is self-aware and technically sophisticated, in line with the renewal of painting that over generations has been hybridising new technologies with a loyalty to traditional oil painting.



Imagen 34

Velilla del Río Carrión,
Palencia 1986

Pandillera Vert, 2020-2021

Transferra kotoizko ehunaren gainean,
kateorrazak, kartoia
Neurri aldakorak
Transfer sobre tejido de algodón, impermeables, cartón
Medidas variables
Transfer on cotton fabric, safety pins, cardboard
Variable dimensions

Artistak, lan hauetan eskulturaren, modaren eta kultura gaztearen arteko lotura ezartzen du. Teknika nagusia *transfer* delakoa da, hau da, gaininprimaketa edo estanpazioa argazki irudien ehunaren gainean. Tabakalera erresidentzia artistikoa egin zuen 2017an, eta moda desfile bat antolatu zuen, eta bilduma egiteko prozesuen erregistroen oinarriak *selfiak* eta lagunekin egindako lanak izan ziren. Desfilearen laneko prozesuak dokumentatzen zituzten irudi horiek, lehenik eta behin inprimatutako A4 eta A3 paperean jaso ziren eta ondoren kotoizko ehunean. Horrela, ehunen eta oihalen "artxibo" bat sortu zen, zeinaren forma aldatu egiten den eta biltegitatzeko zein *display*-rako balio duen. Ordena ala desordena?

Josturen eta kateorrazten bidez ehun horiek beraien artean lotzen doaz, kaleko moda edo kontramoda ukituz (adibidez, punk estiloa). Imagen 34ren prozesua eta bere izen artistikoa inguru hurbilenetik sortu dira, lagunengandik eta adiskideengandik eta hurbileko teknologiatik, besteak beste, telefono mugikorretatik eta irudiak hartzeko barneko gailutik. Tresna teknikoarekiko harreman horri esker, publikoaren eta pribatuaren, hurbilekoaren eta distantziaren, materialitate fisikoaren eta Interneteko irudiek osatzen duten "oinarrizko arroparen" arteko harremana eratzen da.

La artista establece en estas obras una relación entre la escultura, la moda y la cultura joven. La técnica principal es el *transfer*, sobreimpresión o estampación sobre textil de imágenes fotográficas. Durante una residencia artística en Tabakalera, en 2017, organizó un desfile de moda y los registros de los procesos para la realización de la colección se basaron en *selfies* y colaboraciones con amistades. Estas imágenes que documentaban los procesos de trabajo del desfile fueron transfiriéndose primero sobre papel impreso A4 y A3, y después sobre textil de algodón. Se generó así un "archivo" de tejidos, telas, cuya forma varía y se presta al almacenaje pero también al *display*. ¿Orden o desorden?

A partir de costuras e impermeables estos textiles se van engarzando entre ellos, referenciando la moda de la calle y la contramoda (por ejemplo el estilo punk). El proceso de Imagen 34, su nombre artístico, parte de su entorno más inmediato, amigxs y seres queridos, y la tecnología más a mano, como el teléfono móvil y su dispositivo interior de captura de imágenes. Esta relación con el instrumento técnico le permite articular una relación entre lo público y lo privado, lo próximo y la distancia, la materialidad física y ese "fondo de armario" que son las imágenes en Internet.

In these works the artist establishes a relationship between sculpture, fashion and youth culture. The main technique is the transfer, overprinting or stamping of photographic images on fabrics. During an artistic residency at Tabakalera in 2017, she organised a fashion show and the registration of the processes to make the collection was based on selfies and collaborations with friends. These images that documented the work process for the show were first printed on A3 and A4 paper, and then on cotton fabric. Thus an "archive" was created of textiles, fabrics, whose shape varied and which could be stored but also displayed. Order or disorder?

Based on seams and safety pins, these fabrics are stitched together, referencing street fashion and counter-fashion (for example the punk style). The process used by Imagen 34, her artistic name, is based on her most immediate surroundings, friends and relatives, and the technology closest to hand, such as the mobile phone and its inbuilt image capturing device. This relationship with the technical instrument allows her to create a relationship between the public and private, the nearby and distant, physical materiality and those "wardrobe essentials" which are Internet images.



ERTIBIL BIZKAIA 2021

Ikus-arteen erakusketa ibiltaria
Muestra itinerante de artes visuales
Travelling Visual Arts Exhibition

ANTOLAKETA eta EKOIZPENA / ORGANIZACIÓN y PRODUCCIÓN ORGANISATION & PRODUCTION

Bizkaiko Foru Aldundia
Euskara, Kultura eta Kirol Saila
Diputación Foral de Bizkaia
Departamento de Euskera, Cultura y Deporte

EPAIMAHAIA / JURADO / JURY

Peio Aguirre
Miriam Alzuri
Jaime Cuenca
Helena Goñi

TESTUAK / TEXTOS / TEXTS

Peio Aguirre

AZALA / PORTADA / FRONT COVER

Iñigo Varona Sánchez

ARGAZKIAK / FOTOGRAFÍAS PHOTOGRAPHS

Unai Nuño
Iñigo Varona Sánchez (orr. / pág / pg. 19)
Amaya Suberviola (orr. / pág / pg. 53)

DISEINUA eta MAKETAZIOA DISEÑO y MAQUETACION DESIGN and LAYOUT

Maria Muriedas Diez

INPRIMAKETA / IMPRESIÓN PRINTED

EGCTP

GARRAIOAK eta MUNTAIA TRANSPORTES y MONTAJE TRANSPORTAT & SET-UP

Mudanzas Puertas
Equipo 7

LG / DL / LD: 1055-2021
ISBN: 978-84-7752-685-5

www.bizkaia.eus/argitalpenak



Iñigo Varona Sánchez, Nora Aurrekoetxea, Natalia Suárez Ortiz de Zárate, Andrea Aguilera & Jaime Gutiérrez, Mainer Aldasoro Diaz, Miren Barrena Rebe, Detrito, Mar de Dios, Garazi Etxebarria Azurmendi, Roberto Freire, Tana Garrido, Mainer Gonzalo Salceda, Nora Goyalde, Izaro Ieregi González, Dogartzi Magunagoicoechea, Oihane Sánchez Duro, Amaya Suberviola, Imagen 34

ISBN 8477526850



9 788477 526858

