

Manolo Valdés

Pintura eta eskultura

GUGGENHEIM BILBAO

MANOLO VALDÉS: ATZERA BEGIRAKOA	3
---------------------------------------	---

MANOLO VALDÉS: ATZERA BEGIRAKOA

KOSME DE BARAÑANO

1982. urteaz geroztik Manolo Valdés bakarkako erakusketak egin ditu munduko leku guztietan. Gutxi izan dira, ordea, data horietatik atzera haren obra pertsonalari egin zaizkion atzera begirako begiradak. 1996 arte itxaron beharra dago, Valentziako IVAMek urte hartan egin baitzuen Valdésen obraren atzera begirako bat, Valeriano Bozal komisario zuela. Katalogoan Juan Manuel Bonet-ek, Tomàs Llorens-ek eta Antonio Muñoz Molina-k idatzi zuten, Bozal irakasleaz gainera. Era berean, katalogoak artistarekiko elkarrikketa interesgarri bat biltzen du, Maria José Bono-k eta Agnes Noguera-k egina.

Bai, Equipo Crónica-ren hamaika aurkezpen egin da, hasi obra grafikotik Bilboko Arte Ederren Museoa eta Museo Nacional Reina Sofíakoa arte, edo, nahi izanez gero, 1998an, *Del Equipo Crónica a Manolo Valdés*, irailean berriz inauguratuko dena *VII Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Guadalajara*, Mexikon.

Bestalde, bakarka eginiko hogeituro urteko bide luzean, Manolo Valdés sari ugari jaso du: 1984an, Valentziako Alfons Roig Saria eta Premio Nacional de Bellas Artes jaso zituen. 1985ean, Medalla Nacional de Pintura eman zitzaion Espainian. 1986an, Biurteko domina lortu zuen *Bagdadeko (Irak) Arte Plastikoen Nazioarteko Jaialdian*. 1993an, Venezuelako Errepublikak Condecoración de la Orden de Andrés Bello en la Clase de Banda de Honor saria eman zion, aurreko urtean Eduardo Chillida eskultoreak jaso zuena, hain zuzen.

Duela urte batzuk, 1999an, Espainiaren ordezkari izendatu zuten, Esther Ferrer-ekin batera, *XLVIII Biennale di Venezia* (99-06-13/7-11). David Pérez irakaslea da komisarioa, eta, haren hitzetan, Valdésen pinturarekin “ez gaituzte bideratzen ezinezko oihartzunen bakarriketa monokorde batera, dekonstrukziozko mekanismo bat abian jartzera baizik, zeinarekin bete nahi baita durundiz eta galderez, ez hainbeste berez espazio piktorikoa dena, nola gure pertzepzioa garatzen duen mekanismoa, bere zentzu zabalenean hartzen delarik pertzepzio hori, hala prozesu psikofisiko gisa, nola izaera sozialeko mintzaldi gisa”. *Financial Times*ek Valdésen garrantzia azpimarratuz aipatzen zuen Biurtekoa.

Bilbon agerraldi bat egin zuen, galeria komertzial batzuetako erakusketak alde batera utzirik, Bilbao-Arte zentroan, 2001 urtean, artistak gazte sortzaileentzat eman zuen ikastaro baten barruan. Erakusketa horrek ez zuen Manolo Valdésen obra berriak aurkezteko zentzua, ezta bere ibilbidearen errepaso antologiko bat egitearena. Arrazoi sinpleago bat zuen, pieza-sorta bat aurkeztea zen kontua, hala ikasleek zuzenean goza ahal izan zezaten artista handi honen lan egiteko moduaren adibide desberdinez (eskultura, pintura, grabatuan edo collagean). Eredu “bizi” en aurrean, Javier Rialto-k zuzendutako mintegi hark bestelako izate bat hartzen zuen, berehalakotasunarena. Hura zen erakusketa hark bilatzen zuen zentzua, aldi berean eskaintzen zuelarik Bilboko bizilagun guztiei artistak azken hamar urteetan eginiko obra bikain batzuek gozatzeko aukera.

ERAKUSKETAREN ARRAZOIA ETA ZENTZUA

1999an *Spanische Kunst am Ende des Jahrhunderts* erakusketan parte hartu zuenean Künzelsauko Museun Würth-en, kritika alemanak haren eskulturaren zentzua azpimarratu zuen, ez baitzen ia ezagutzen, arestian aipatutako erakusketak haren pinturan bakarrik kontzentratu zirenez, nahiz eskultura funtsezkoa izan artistarengan bakarka hasi zenez geroztik. Gauza bera gertatu da haren marrazkiekin, horiek ere ez baitziren denak batera erakutsi, harik eta 2002ko ekainean BBK Fundazioaren erakusketa egin zen arte, nahiz eta kasu honetan artista bera ez den obra hau erakutsizalea izan, funtzionaltzat daukalako, bere pinturaren substratutzat, marrazkiaren ia historia guztia funtsean izan den bezala.

Guggenheim Bilbao Museoko erakusketa honek lehen aldiz aurkeztu nahi ditu Manolo Valdésen obra piktorikoa eta eskultorikoa elkarrekin elkarriketan ari den osotasun bat bezala, gauzatzean eta bere eguneroko arazo ikonografiko nahiz materiazkoetan ernaltzen dena. Ez da azpimarratu nahi oraingoan haren eskulturaren interesa, ñabartu egin nahi da, ordea, pintura eta eskultura hasieratik joan direla paraleloan artistaren praxian.

Lanean bakarrik hasi orduko sortu zitzaion eskulturekiko interes hori errepikatuko den alderdi bat da; interes horri, ordea, ez zaio garrantzirik eman, eta 1982ko abuztuan haren alaba Regina-ren jaiotzaren garai berekoa da; narbarmena da, ordea, eskultura Manolo Valdésen obran hartuz joan den garrantzia: “Gogoan dut eskolara joaten nintzenean baneukala irudiak egiten zituen irakasle bat, egur bigunak bilatzen zituena, pinu-egurra, eta tailurako oso saneatuak ere bai, baina gero aspergarriak ziren eta polikromatu egin behar ziren, azkenean”. Egurraren polikromia naturala bilatzen du Valdésék, hiru dimentsioko tarazea bat lortu nahiko balu bezala. Valdésék lortzen duen ehundura bide bikoitz batetik etorria da, bata istripuetatik dator eta bestea lanabesetatik, une jakin batean lanabesek ehundura jakin bat ematen baitute.

Bilborako proiektu batekin hasten da, 1999an, haren eskultura publikoa, gero denboran zehar hedatuko zena. Aldi berean proiektu handi bat enkargatu zitzaion Eltxeko Damaz Valentzia hiriko biribilguneetako baterako, eta haren lehen bozetoa, eskala handian egin, 2002ren hasieran jarriko du Park Avenuen, New Yorken.

2000an, *Menina* izeneko eskultura bat, zazpi metro luze eta hamaika tonako pisukoa, Salvador Allende bulebarreko biribilgunean ezartzen da, Alcobendaseko Paseo de la Choperan, Madrilan.

Valdésen proposamena ez bakarrik eremu nazionaleko baliagarrienetako bat da, areago, alde handiarekin, berarena da nazioarteko estetikako artearen historiari buruzko ahots berezkoen eta gogoetatsuenetako bat.

Guggenheim Bilbao Museoko erakusketa honetarako, aukera bat egin da Manolo Valdésék azken hogeitaz urteetan egin dituen olio, teknika misto eta eskulturen artean, artista handi honen estetikari eta artearen filosofian sartuko gaituelako ahaleginean.

70 obraz ari naiz, 35 bat eskultura eta, gainerakoak, pinturak edo *collage*ak.

Erakusketaren muntaketan espazioak erabiltzeko ideia ez da ikuspegi kronologiko batean oinarritu, artistaren obran zeharreko ibilbide batean baizik, gaien eta artearen historiarenganako sentiberatasunen bitartez. Erakusketa Frank

Gehry-ren eraikineko hirugarren solairuan kokatua dago, haren areto garaikideenetan, eta, igogailutik irten orduko, ibilbidea berdin egin daiteke ezkerreantz edo eskuinerantz.

Ikuslearen ezkerretik hasita, balkoi korritu handian, *Los bañistas*, Picasso *como pretexto*, egurrezko pieza bikaina dago, Picasso-k hogeigarren hamarkadan Miarritzen egindako olio txikiaren joko formala hiru dimentsioetara eramaten duena. Haien atzean, Matisseren aurpegien hiru interpretazio, hala ikusiz Valdésen eskuetan eta jardunean XX. mendeko oinarritzko konfrontazioa, halakoxea izan baita Picassoren eta Matisseren obren eta bizi-jarrerena.

304 gela barruan materialen hondakinekin urte berean egindako buru-sail bat aurkituko du ikusleak, zaborrari eta New Yorkeko irailaren 11ko txikizioari eginiko omenaldi bat ia-ia, eta, harekin batera, ordulari batzuk ikusten dira, Torres García-ren edo Philip Guston-en tankerakoak, denboraren hondamenaren materialazko adierazle gisakoak, eta, baita ere, naufragio batetik aterak diruditen greziar ontzi batzuk, Riaceko itsasoan aurkitutako greziar eskulturen antzerakoak.

Deustuko ibaiertzera eta unibertsitatara begiratzen duen pasilloan zehar, ikuslea 301 gelara iristen da; gela horretan omen egiten zaio Matisseri lau bertsio piktorikotan eta bertsio eskultoriko bakarrean; gela horretako pieza guztiak Guillermo Caballero bildumagilearenak dira, eta gela berez da atzera begirako gela Valdésen gai beraren inguruan duen egikeraz eta modulazioaz, Kirchner-engandik Matisserenganaino, eta, Matisseren muinaren barruan bertan, Motherwell-en edo Pollock-en aipamenak eginez. Egileak honela azaltzen ditu gai bati buruzko bere bariazioak: “Errepertorioko artista naizela esatea gustatzen zait; hobeto kantatzen dituztelako, opera jakin batzuk egitea gustatzen zaien kantari horiek bezalakoa; nire irudien errepertorioa, beti itzultzen naizeneko irudiak, Crónicako sailetara, ez baitira sekula ixten, Velázquez-engana itzultzen naiz aldaera berriak bilatzea atsegin dudalako, aldaerak errepikatzea gogoko dudalako, zailagoak baitira bilatzen, zailagoa haietan ideia berriak sartzen, haiek konfrontatzen; azkenean, barietate horrek guztiak ematen dio tankera, eta berriz ere kanta daitekeen kanta horietako bat da Velázquez. Museo del Pradon, sartzen naizen bakoitzean, lan egiteko aukera berriak ikusten ditut”. Funtsean, sailak ez dira sekula ixten, nahiz eta gero eta zailagoa zaion artistari aldaera batzuk beste aldaera berri batzuekin kontrastatzea.

Gai zehatz bati buruzko ganbera-erakusketa txiki honen ondoren, 302 gelan sartuko gara; artearen historiari buruzko Valdésen obren antologia bat dago hor, eta buru-sail bat ere bai, egurrezkoak gehienak. Antonio Saura-k idatzia da *Cuadros de una exposición, galería de Manolo Valdés* katalogoko testua, non margolari *kanibaltzat* kalifikatzen baitu Valdés, “banpirizatzen baitu hala iragana nola oraina, haiek bere eginez haien bitartez janzteko”. Valdés museoen defendatzaile sutsua da: “Iturriak iturriak dira eta gauzak dauden tokian daude. Artelanei zuzenean begiratzat bakarrik ikasten da pintatzen. Liburuek eta erreproduzioek ikusi dituzun koadroak oroitzeko besterik ez dute balio, eta, batzuetan, deformatu egiten dute jatorrizko ideia”.

Hemendik 303 gelara; areto historizistena da hau, zeren eta Meninen edo Erreginen eskultura-sail bat biltzen baitu materialik desberdinenetan —marmola, zinka, harria, etab.—, eta hari esker ikus daitezke bai artistaren erabilera teknikoan zailtasuna eta bai irudi prototipikoen ehunduraren eta argi-islatzearen emaitza desberdinak. Horman materialen antologia-sail hori biltzen da, eta antologia hori orobat da tradizio hispanikoari aipamenak egiten dizkion pinturarena, abanikotik infanten erretratuetaraino.

Erakusketaren gainerakoa Gehryren atrio handiaren inguruan gela horiek guztiak biltzen dituen pasilloa da. Aldi berean titanioaren, altzairuaren eta kristalaren hoztasunaren kontra borrokatzeko, jolasean aritu gara Manolo Valdésen egurrezko eskulturak jarritz, eta haren emakume eseriak, haren bodegoiak edo mahaia, bai eta Fernand Léger-en edo arestian aipatu dugun Picassoren aipamenak ere, *Las bañistas*en. Era berean, 303 gela areto klasikoekin lotzen dituen pasillo itxia “berotzeko”, artistak *ex profeso* sortu du berak orain arte egindako liburutegirik handiena, bost metroko altuerako liburutegia.

OBRAK ETA ERAKUSKETAK

Valdésék atsegin du sortzen direneko estudiotik kanpo ikustea bere obrak, beste espazio batek ematen dien distantziatik ikustea. Honela hitz egiten du estudiotik galeriara azkar ateratako obra batzuez: “egia esan, ez dut astirik izan obrekin ohitzeko. Ez dira ia estudioan egon. Orain, erakusketan ikusten ditudanean, irudipena daukat hobeak direla estudioan, kaosaren erdian, begira egoten natzaieanean baino”. Kristala erabiltzen hasten da egiten dituen obra guztietan. Kristalak hariak ukitzetik defendatzen du, aske geratzen dira, hala, eta jendeak ukitu egiten baditu, norabidez ere aldatzen dira. Francis Bacon-en ereduari jarraitzen dio, kristalak defendatu egiten ditu eta begirada urruntzen du. Balio bat da, arrotz bihurtzen baititu kristalik gabeko koadroak.

Bere zereginetan, artearen historialariari hurbiltzen zaio Valdés; artearen historiaren ezagutzaile handia da, datu-biltzailea. Baina Valdésék bildu eta abian jartzen duen mobiola hori ez da beste obra batzuen memorizazioa, ezta ondare-bereganatze soil bat ere. Haietan aurkezpen bat gertatzen da, baltsa bat da; edo, hobeto, Pirinioetako almadia bat, *osatu* beharrekoa, zeinaren zeregin nagusia “jadanik pintatutako historiak” muntatzea baita, begira daitezkeen elementuak, zehazki, zentzumenei dagozkienak. Valdésen oroimenak alde aurreko sentiberatasunak jasotzen ditu berea sortzeko. Valdésen *oeuvre* eraikitzen da —berriz diot— baltsa bat zuhaitz puskekin bezala, eta puska horiek *osatz*en dute artearen historiako uretan beretan zehar lerratzen den obra berri bat. Xehetasunaren oroimen bat da, iraganeko irudi handi batzuk “orainalditzen” dizkiguna.

MANOLO VALDÉS

Valdésen hasierak Equipo Crónican izan ziren, garai frankistako Espainiako pop adierazpen garrantzitsuenetariko batean, alegia; artearen historiatik beretik hartutako elementu asko berrerabiltzean oinarritua zegoen talde hura. Hemen, Guggenheim Bilbao Museoan, aurkezten dugun obra New Yorken egingo da guztia. 1990az geroztik 16 kaleko estudio batean lan egiten du eta 5. Hiribideko apartamentu batean bizi da. Hona zer dioen New York hiriaz: “Hemen aurkitu dut neure espazioa, eta bizirik diraut. Alde egingo dudan egunean ni bezalako beste bat iritsiko da, eta nire lekua beteko du. Hiri honek ez du inoren galera sufritzen”.

1981ean Rafael Solbes hil ondoren, bere berrikuspen artistikoak sakonago azpimarratzen hasi zen Valdés, bai euskarriari dagokionez, eta bai *collage*a eta papera alderdi konstruktibo eta, era berean, immaterial batekin erabiltzeari dagokionez. Abstrakzio informala edo espresionista eta kritizismo formalista nagusi ziren garai batean, Valdésék figurazio izugarri pertsonal bati ekin zion. Haren errerealismo figuratiboak espresionismo abstraktuak pinturarentzat nahi ez zuen irakurgarritasun bat proposatzen zuen, baina, funtsean, eskaintzen du figurazio esterilizatu eta, batez ere, urratu bat bere bilbe propioan, bere oihalean.

Valdésen obra parafrasiaren zentzuan oinarritua dago, beste baten irudiari egiten dizkion mutazioen zentzuan, alegia, itzulpenarenean. Maisu handien pinturan xehetasun jakin batzuk bilatzean eta horiek aintzat hartzean zentratzen eta dinamizatzen da haren obra, haiekin josten baitu bizipen estetikoaren bere mosaiko bitxia. Intrigatu egiten dute ikuslea haren arpillerek, zaku-hondarrek adierazten duten indarragatik, artearen historia behin eta berriz *berrikusteko, gogoetatzeko, premiagatik*.

Valdésen pintura xehetasunetik, zatitik, abiatzen da, bizitzeko modukoa egiten den mikrokosmos batetik. Alde batetik, irudi kuttun bat da, bestetik, gai baten edo materiaren keinu baten kezka, beste batetik, aldartea. Horietako edozein arrazoik kontsiderazio estetiko berri batera darama Valdés, non bere begiradak beretutako paisaia baten energiak taupatzen baitu.

Valdésekin materialak, oihalak biltzen ditu, landu egiten ditu eta forma ematen die, eta mimetizatu egiten du nolabait aldeztasunetik errealitate bat. Ez da eguneroko errealitate bat, ez anekdotikoa, ezta hutsala ere, argiaren eta margoaren osaera estua baizik, *imago*arena eta norbaitek lehenago jadanik ipinitako formarena, eta berak bere zursare partikularren bidez eraldatu egiten duena. Valdésekin haitzulo platonikoko irudiak biltzen ditu —forma, kolore eta ehunduratan lan plastiko baten osagai estetiko huts gisa jadanik ikusiak—, artearen historiari buruzko begirada berrordenatzen du eta bere beirate berezia osatzen du. Tiziano-rengandik Matisserengana, Rembrandt-engandik Manet-engana, ikonoak manipulatu duen magia deskontestualizazioan eta ikonoak indarberritzeko bere gaitasunean datza. Aipatu ditugu lehen haren hitzak: “Asko gustatzen zait erreperioko gaiak edukitzea, operako kantariak bezala. Izugarri gustatzen zait lanari aurre egitea eta, batez ere, gauza argi edukita lan egitea eta zertara noan jakinez. Izugarri gustatzen zait Rafael-en koadro bat ikustean esan ahal izatea ‘arriskurik gabe egin zion honek aurre koadro bati, egiten bazekielako, eta halaxe egin zuen’. Lanari arriskurik gabe ekitea gustatzen zait, egiten ari naizena jakinik eta kontrolatuz; gustatzen zaizkit koadro-mota horiek, zeinen aurrean esaten baituzu ‘heldutasunera iritsitako pintore batek egin du hau’, ez dut esaten hori denik nire kasua, planteamendu gisa baizik. Badirudi kili-kolo pintatu beharrean zaudela beti. Ez naiz kili-kolo pintatzea gustatzen zaion artista horietako bat, zer egiten duzun jakinik eta kontrolatzen pintatu beharra dagoela uste dut. Oso kontzienteki”.

ARPILLERATIK ARGIRA

Valdésen obra Mediterraneoko koloreari eta argiari sakon lotua dago: lehen kolorea, pigmentua, oihal- edo zakupuska bat tindatu eta horrekin materiari argia barreiarazten duen substantzia gisa. Badago helburu bat obran, Valdésekin egiten duen konposizioan, Gabriel Miró-ren idazkeraren argitasunetik urrun ez dagoena: gorputzen argi-komplexutasuna, haien ahalmen ebokatzaila eta haien barne musikaltasuna beste esanahirik ez duena. Valdésekin erroka egin dio erretorikari, informaltasunaren garaipenaren mesedetan, proportziorik ezaren mesedetan, kaosaren barneko orekari uko egin gabe. Haren artea desordenaren estetika bat da, baina pinturaren harmonia nagusitzen zaio.

Valdésekin artearen historiari buruzko begirada berrordenatzen du eta horrela osatzen du bere ikuspegi partikularra.

Valdésen bilaketa plastikoa zatiaren monumentalizaziora eta xehetasuna oinarritzeko motibotzat hartzea bideratua dago. Bere obran, xehetasuna absolutu bihurtzen da: xehetasuna interpretazio gisa eta unitate berri gisa agertzen da.

Manolo Valdésen obrak, hala haren pinturan nola haren eskulturan eta grafika konplexuan, materialak, oihalak, egurrak, etab. biltzen ditu eta elkartu egiten ditu —beste eskala batean eta beste testuinguru batean— gogoratu uste dugun edo jadanik ezagutzen genuen irudi bat osatzeko. Eskulangile handi baten gisara lantzen ditu bere materialak eta tankera ematen die, ez bakarrik beste eskala batean, baita ere beste zentzu batekin eta beste estilo batekin. Horregatik pentsatzen dut Valdés, artista izateaz gainera, maisu handi bat dela, ofiziodun maisu bat; eta oso positiboa izan behar zuen Bilbao-Arteko ikasleentzat artistak nola lan egiten zuen jakitea, oso pertsona irekia eta eskuzabala baita, halaber.

OBRA KANTU EDO SAIL GISA

Gaikako sailetan, *kantuetan*, azter edo zati daiteke edo, hobeki esan, sortzen da Valdésen obra. Aztertzeke orduan, sailek informazio gehiago ematen dute beren buruez irudi bakar hutsak baino. Gauza bera gertatzen da Valdésen grabatuaren munduan, non ia estampa bakoitzak monotipo gisa funtzionatzen baitu, obra bakar gisa.

Valdésen obraren multzo hau hogeikanturen bitartez hamabost urte hauetan eginiko poema handi baten gisara aurkezten da, eta ikuspegi global bat osatzen dute haien artean. Alde batetik, ikuspegi anplifikatu bat eta, bestetik, asmo anitzekoa, artearen historian edo produktu kulturalenean, xehetasunean edo osaeraren egituran gelditzen den neurrian. Gizakiaz gogoeta egiten duten ikuspegiak dira, hura animalia kontenplatiboa den neurrian.

Baina Valdésen pintzelak (teorikoak) erromantze guztia eratzen du, bere erritmo-, kolore-, ehundura- eta sintaxi-kode propioaren arabera eraikitzen du. Hau da, liturgia jakin batekin.

Artearen historiaren zentzuan, Valdésekin tiro-eremu gisa, probaleku gisa, zabortege gisa, zirriborro-koaderno gisa berrerabilitako lurralde bat erakusten du. Alde batetik, xehetasunak sekretu gisa itzultzen dizkigu, bestetik, sorrarazten du gugan —eskalak eta ehundurak, konplizitateak eta isiltasunak indartuta— historiak forma-basamortu gisa transmititzen digun neurrigabetasuna eta bakardadea.

Forma-unibertso horren helburua da —aldi berean beste forma batzuk elkartzen dituelarik erraztasun-begirada batean—gure begiak konpromisoa hartzea eta lan egitea. Valdésen obra zorrotz eskatzen digun obra bat da, literaturari buruzko literatura da, hobeki esan, pinturari buruzko pintura. Badago analogia bat Julio Cortázar idazlearen jardunarekin hark hau zioenean: “oroimen maitemindu orok gordeak ditu bere magdalenak”, eta bere hatzen artean finkatzen du beste batzuek, lehenago eta beste plazer batekin, erre zuten tabakoaren perfumea. Begirada konprometitu batera gonbidatzen duen obra bat da eta zorrotz eskatzen du artearen historiari buruzko gogoeta bat, *bere baitatik*, eta haren elementu narratibo propioekin egiten da: forma eta margoa, indarra eta irudimena.

Valdésen asmamenak, irudia lantzeko duen modu poetikoak, bilakatzen du xehetasun partikula bat kosmos berri, egunerokotasunaren hauskortasuna funtsezko zerbait, ohikoa dotorezia formal, New Yorkeko Metropolitaneako eros-zorroaren erabileran gertatzen den bezala, haren eskultoretako baten aitzakiatzat baliatu baitzuen. Valdésekin motibotzat hartutako pasadizoak banakotasuna hartzen du, eta,aldi berean, hartua izan deneko multzoaren muina markatzen du. Ez du bere nortasuna galtzen eta,aldi berean, artistarena agerrarazten du, artistak bere sailak sortzeko erabiltzen duen bilbea, alegia.

Haren metaforetan, haren parafraſietan, Valdéseſek magia bat darama, alkimia bat, kanpokoia eraldatzeko gai dena, beste baten irudia taupada ſakon bilakatzeko gai dena. Ñabardura bakoitza, forma arin intſinuatu bakoitza, natura hil bihurtzen da, gizakiaren irudi guztien historia osoak berezkoa duen *vanitasez* mintzo dena.

POPETIK OBJEKTURA

1981–83an aro berri bat hasi izanak ez du esan nahi aurreko aro partekatuarekiko erabateko haustura bat denik. Badago Valdéseſengan jardun-lerro aurrerakoi eta integral bat. Popetik igaro izana edo konstruktibismoaren edo informalismoaren erreferentziak bezala, Picassoren edo Matisseren aipamenek ez dute esan nahi askotariko eklektizismo batean urtu denik, produkzio sendo bat eraiki duela baizik, mintzaira plastiko desberdinak hartu dituen, aldi berean aurkakoak eta koherenteak, sintesi berri eta original batean, estilo propio batean. Valdéseſ abangoardista ondo informatu bat da, hala abangoardia klasikoaren garaiaz nola azken mugimendu artistikoez, hala kultura primitiboez nola Europaren historiiaz. Lan zorrotz eta autokritiko bat egiten du, autoanalisirako ariketa serio bat, bere mintzaira arazten eta gero eta pertsonalago eta mediterraneoago bilakatzen duena, newyorktar testuingurua gorabehera.

Figurazioaren edo abstrakzioaren gainetik, informalismoaren edo pop estetikaren erreferentzien gainetik, Valdéseſen obra baldintzatzen eta kualifikatzen duena da haren konposizio-egitura, haren sintaxia irudiak eraikitze orduan, kolorearen eta euskarriaren arteko enſreſtamendua, formaren eta eraikuntzaren artekoa, lerroaren eta ehunduraren artekoa, lirika malenkoniatsuaren eta giro *pover*aren artekoa. Giro eta irudimenezko erreallitate batek dimentsionatzen du Valdéseſen iruditeria; giro-erreallitate horrek aurkeztzen du batzuetan obra triste bat eta, bestetan, obra *fauve*ago bat, beroago bat, are bihotzera zuzenduagoa analiſi estetikora baino gehiago.

Valdéseſek zer egiten dakien frogatzen du, garai onean hazitako eskulangile baten indarraz eta argitasunaz, etengabe frogaturik, irudiaren bitartez, zer eta zertarako izan den bere bizitza, autobiografiaren egiatasunaz.

Nola azaltzen dira Valdéseſen obran etengabeak diren Velázquezen, Maneten, Greco-ren edo orain Torres-Garcíaren obraren aipamenak? Erreferentzia edo ohar gisa aipatzen ditu Valdéseſek “maisua zahar” horiek, edo bere gogoeta piktorikoaren gudaleku gisa aipatzen ditu?

Valdéseſena pintura kultu bat da, Poussin-ena bezalakoa, bereganatzea *subject matter*, gai, alegia, bihurtzen duena. Mekanismo hori pop estetikaren ere aurkitzen dugu. Adibidez, Jasper Jones-ek tematizatu egiten du, bere obraren subjektu bihurtzen ditu Estatu Batuetako bandera, mapak, zenbakiak, etab. Baina Valdéseſen bereganatzea desberdina da. Valdéseſen pintore klasikoaren bereganatzeak —Pisanello-rengandik Goya-rengana, Rembrandt-rengandik Velázquezgana—, edo XX mendeko pintoreenak —Picassorengandik Bonnard-engana—, berez dira sormenezko lorpen bat, “zeren eta, zirena izatetik urrun, bere nortasun historikotik askatzen baitira eta izate zeharo berri bat hartzen baitute”. José Manuel Caballero Bonald idazlearen hitzetan, “pintura klasiko handiaren gaiak hedatzearekin batera, orainaldiko gorabehera artistikoak elkartzen dituen mintzaira baten aldaerak sortzen dira Valdéseſengan”.

Pintura klasikoaren aldaera eta sail horiei buruz hitz egiterakoan, Antonio Saurak “kanibalismoa” aipatzen du —hasieran aipatu denez jadanik—, “iragana bezala orainaldia” banpirizatzen dituen pintorea, “bereganatu egiten

dituelarik bata zein bestea, haien bitartez bere burua isurtzeko". Bere aldetik, Markus Burke-k, New Yorkeko Marlborough Gallery-ko 1997ko erakusketako katalogorako idatzi zuen saiakeran, aipatu ditu Valdésen "beregantzeak" Dan Cameron-ek sei urte lehenago "The Hunter Gets Captured" [Ehizari ehizatua] bere idatzian egin zuen bezala, eta beregantzak horiek orobat dira pop estetikaren oinarrietariko bat.

Valdésen beregantzak subjektu gisa, parafraseatze tematia, jazzkoa bezalakoa, ez da poparen hutsalkeriarena. Valdésen Matisseren arazo berak ditu biluzi baten aurrean: zer egin nahi duen jakitea eta ebaztea. Artista batzuk biluzira joaten dira, edo paisaiara, edo deskonposatze kubistara. Valdés, berriz, beste baten obraren xehetasun batera doa.

Beregantzaren mekanismoetan ikusten da, adibidez, hori: marrazkia, argazkia, xehetasuna handitzea. Nola lortzen da irudi batetik beste bat edo sail bat ateratzea? Artistak berak komentatzen du bere sailen zentzua, objektu berari behatzenetik jaiok baitira: "nola lortu Matisseren koadro bati kodea aldatzea hura beste zerbait bihurtzeko? Nola pintatu pintura hura beste modu batera, nola egin gauza bera, baina bere sortzaileak sekula egingo ez zukeen eran?". Argi eta garbi, Valdésen sintaxi-aldaketa baten bidez egiten du, edo morfologia (eskala, dimentsioa) eta, batez ere, zentzu-aldaketa bat dakarren kode-aldaketa baten bitartez.

Demagun eskala-aldaketa; adibidez, Torres-Garcíaren ordulariak Valdésen obran. Begien bistako kontua gertatzen da ezen haiek beste eskala batean erreproduzitzean galdu egiten dela Torres-Garcíaren mundu-ikuskeran duten zeinu grafikoa. Valdésen xehetasunari ematen dion handitze-zentzuak galarazi egiten dio hasierako erreferentzia eta beste zerbaiten gisara agertzen da; hala galdu ohi da Bernini-ren zutabe-multzoaren zentzua, alegia, portu bateko (salbameneko portu?) kaia izatearena, San Pedro Plazarena. Torres-Garcíaren ordularia beregantzarakoan, Valdésen xehetasun txiki bat bakartzen du, urguaitarraren koadroko bi zentimetro, eta bi metrora handiesten du, koadroaren markoak barruan doi-doi hartzen duela. Valdésen ez du bizi-denbora gelditzen, gainaldea kudeatzen duen marra beltz baten mugimendua eta bere herrestatzaren mantxa baizik: "aspaldi nenbilen ordulari-bila; objektu kezagarriak dira, baina ez zentzu metafisikoan, fisikoan baizik: mugitu egiten dira beti, eredu biziak dira". Bestalde, ordulariak, tresna gisa, duen indar lineala ehundura bihurtzen du Valdésen, taupadaka ari den organismo bihurtzen du. Geometria garbia materia organiko bihurtzen du.

Gainera, azpimarratu beharra dago Valdésen beregantzak estilo gisa duen zentzua eta estiloak, berriz, dekonstrukzio gisa duena. Valdésen estiloak funtzionatzen du, euskarria kopatuz, Jacques Derrida-ren estiloak bezala filosofian edo Frank Gehryren arkitekturan.

HIRU DIMENTSIOAK VALDÉSENGAN

Bi eskultura-mota daude, Michelangelo-k edertasunez honela definitzen jakin zuena: eskultura *per forza di levare* eta eskultura *per via di porre*. Lehenengoa tailuari berez dagokiona da, izan harria, zura, berarengan bezala; izan sutegikoa edo sua menderatzearena, Chillidarengan; izan xaflaren mozketak, Calderrengan. Bigarrena, berriz, lurra, buztina edo argizaria modelatzearena da, hau da, eskuaren aztertaren eta presioaren eragina sumatzen duen material bat, izan Auguste Rodin-ena, izan Benvenuto Cellini-rena.

Valdésekin modelatuarekin lan egiten du. Xafla gisa erabiltzen du egurrezko taula, elkartuz doazen burdinazko edo argizarizko xaflak bailiran. Areago, nola egurrezko xaflak ezin diren soldatu, Valdésekin iltzeak jartzen dizkio, egurrezko iltzeak. Egitura gutxi gorabehera tankeratua daukanean, zera barnehuts horrekin egiten duenez, eta xaflaren materialtasun hori duenez, kolpeari ondo eusten ez diona, zera barnehuts baten gainean ari da kolpeka. Batzuetan kainabera-puska bat jartzea gustatuko litzaioke, taula indarrez zauritzea, alegia, eta jarri egiten dio, berez, baina oso gubia zorrozduekin egin beharra dauka, kontu handiz, taulak ez diolako eusten, ez indarragatik, beti bibrazio bat gertatzen delako baizik. *Las Bibliotecasen*, adibidez, egurrezko puskak jartzen dizkio gainean, eta haiek berriz lixatu eta berreraiki egiten ditu. Hatzaren, modelatuaren, ideia pasatzen zaio beti burutik. Valdésekin egur-puska bat eransten dio izkinan, adibidez, baina, funtsean, buztinari zerbait eransten diozunean bezala da, buztina hatzarekin modelatuko bazenu bezala. Zentzu horretan, kola ere sartzen du material gisa, soldadura bat lortzen deneko ore gisa, eta, aldi berean, aztarna bat uzten du.

Equipo Crónicaren eta Manolo Valdésen obraren arteko aldeetako bat eskulturaren gaia da. Baina, beharbada, interesgarriagoa izango da eskulturak Valdésen obran izan duen eboluzioa.

1982–83ko erakusketan, *La Reina Mariana* koadrotik irteten da, eta bolumena hartzen du, halako moduan non Valdésekin Velázquezekin obratik ematen baititu ez bakarrik bere bertsio piktorikoa, baita [eskultorikoa](#) ere. Zabala da erabilitako materialen dibertsitatea: egurra, marmola, granitoa, alabastroa, burdina, zinka, beruna, kartoia, oihal polikromatua. Berriki zilarra landu izan du, eta metal horrek berezkoa duen herdoiltzearekin jokatzeko du, eta zeramika- eta lapislazuli-puskekin lan egiteko asmoa du. Era berean, gai bat berriz hartzen zuen haren bariazioak egiteko, material desberdinak erabiltzen zituen gai beraren gainean, eta, logikaz, zeharo emaitza desberdinak lortzen zituen, materia eskultorikoaren arabera.

Ahalmen esanguratsu hori pareka liteke Equipo Crónicaren akrilikotik oliora iragateak ekarri zuen aldaketarekin. Haren eboluzio artistikoan aldaketak gero eta funtsezkoagoak izango dira. Aurpegirik gabeko erretratuaren, ikusten dugu lehenengoak herentzia artistikotik hartuak zeudela —adibidez, *La infanta doña Margarita*, *Fernando VII*, *El infante don Fernando*, *Felipe II*— eta, gero, aurpegirik gabeko erretratu anonimoak zirela, non, gauza bitxia, jendeak bere burua ezagutzen baitu. María José Bonok eta Agnes Noguera eginiko elkarriketan, Valdésekin kontatzen du bildumagile batek bere burua ezagutzen zuela “ez begirik, ezta biboterik, ezta aurpegirik ez zeukan” erretratu batean. Azkenean, Valdésekin berak esplikatzeko du “asimilatzearen interes orokor bat” bezala. Baina gehiago interesatzen zait seinatzea sail baten aldaketa, hasten baita pintura, klasikoa edo garaikidea, begiratzeko bere ikuspegi tradizioaletik eta bukatzen baitu bere ikonografiatik urrunduz. Erretratuaren batzuetan galduz doa artearen historiaren aipamena. Erretratua genero artistiko gisa agertzen da, eta, nolanahi ere, Valdésekin erretratuaren erretratuak egiten ditu.

Valdésen pinturaren emaitza —euskarriaren arabera erliebe bihurtuz baitoa— eskulturara igarotzea da. Valdésekin ikusten du ez dituela bere arpillaretan *Las Meninas* edo *La Reina Marianako* figuraren funtsezko ezaugarriak atzematen. Hau da, hautsi egiten da subjektuaren barne muiaren eta mihisean pintatutako —oihalean asumitutako— kanpoko irudiaren arteko batasuna. Irtetea eskatzen du errepresentazioak. Erretratua gorpuztu egiten da, eraikuntza bihurtzen da, hiru dimentsiotan mamitzen da. Valdésekin pinturan lantzen du materia; pintura erliebe bihurtuz doa, eta, azkenean, Valdésen iruditeriak eskultura izatea eskatzen du.

José Manuel Caballero Bonald-ek seinatu du Valdésen pinturak bere burua aski duen espazio baten maila lortzen duela materiaren bolumen narratiboari esker, batez ere. Sintesi adierazkor horrek materia gehiago eskatuz doa, eta

materia gorpuztu egiten da, hiru dimentsioetan finkatzen da, baina pentsamendu bisualeko ezaugarri berekin, xehetasuna batasun duela eta parafrasia, berriz, oroitzapenaren analisiaren aitzakia.

Eskulturan eboluzio hori bera marka genezake. Erakusgai dauden lehenengo eskulturak Velázquezen figuretatik abiatzen dira —arestian aipaturiko *La infanta doña Margaritakoak*— eta Morandi-ren natura hiletatik. 1982an, tornuan landutako pinu-egurrak erabili zituen, Léger-en oso tankerako konfigurazioekin; marmola ere torneatzen du Valdésekin Morandi tankerako bere natura hiletan. 1983an aldaketa bat gertatzen da geometrikotasunetik organikotasunera, pinturan arpillera erabiltzearekin batera. Bigarren une batean, greziar ontziak egiten dituenean, badago oraindik New Yorkeko Metropolitaneko greziar ontzien aretoan oinarrituriko interpretazio bat. Baina liburutegietara edo liburudun mahaietara iristen denean, absente dago artearen historia.

Valdésen obra eskultorikoaren eboluzioa azter dezakegu pieza paradigmaticoekin bat datozen aro sail batean:

- *Las Meninas* edo *La Reina Marianaren* haren bertsioekin hasten da
- marmolezko edo alabastrozko natura hilak
- egurrezko natura hilak
- liburutegiak
- greziar ontziak
- Metropolitaneko zorroa
- buru handiak

Lehenengo eskulturretan ikusiko dugu erabilitako materialen materialtasuna eta nolakotasuna ahalik eta gehien zaindua dagoela. Ezaugarri hori gero eta nabarmenagoa izango da, eskultura bere obran gero eta presenteago dagoen adierazpide bihurtuz joango den neurrian. Forma geometriko sinpleak erabiltzen ditu —zilindroa, konoa, esfera—, eta bistan uzten du materialen ehundura, haien inperfekzioak areago azpimarraturik. Haren *Librería*, *Mesa con libros* edo haren liburutegiak *Vasijas griegas*ekin egurraren markak utzita eginda daude, haiei ezegonkortasuna emanik eta haien energia handituz. Akabera perfektu baten ideiarako joera duena, arrakalarik eta bihurturik gabekoa dena, materiaren paradigma bihurtzen da Valdésengan. Mahai baten edo apalategi baten gainalde halabeharrez leundua bere egoerarik naturalenean aurkezten da, egurrezko masa itxuragabe bat bailitzan, alde aurreko edo bukatu gabeko egoera batean. Liburu-apalategi baten forma orekatuak egur pusken amalgama ezegonkor eta astun bihurtzen dira. Eta greziar ontzi hauskorrak egurrezko forma sendo bilakatzen dira, edo, Valdésekin berak esaten duen bezala, hizkuntza bortxatzeko saio.

Valdésekin egur gogorrak erabiltzen ditu, gogortasunari esker leuntze sakon bat egin dezakeelako, ehundura distiratsu bat ematen duena, egur porotsuena baino handiagoa; bere koloreagatik eta ehunduragatik hautatzen ditu; “azoka”-egurra, lur-azpian edo adarrak hasten diren tokian hazi den egurra, zaina hainbat norabidetan bideratua duelako.

Tailu-egur klasikoa oso egur saneatua da eta aseptikoezia Valdésen lanerako. Valentziar artista saiatu ere egiten da motozerraz moztutako egurra bilatzen, hortzen marka gorde duen egurra, alegia, koadroetan oihalaren ertzak egiten duen zeregin bera egiteko. “Balio dit egurra moztua dagoenean eta urratua eta hondatua dagoenean” esaten du artistak berak. Egur prestatuak, saneatuak, ez du Valdés motibatzen. Valdésekin kaos hori behar du sortzeko, bere lanaren txinparta gisa; artistak dio: “hasteko behar ditut”.

Formaz gainera, ezinbestekoa gertatzen zaio egurrak berari atentzioa deitzea. Askotan, zerrak eman dituen ehundura berri horiek edo istripu batek obra bat bukatzerakoan edo haren zati bat jaterakoan utzi dituenak oinarrizkoak suertatzen zaizkio hasteko. Eta, alderantziz, ez zeuden gauzak agertu egiten dira, eta hori ez da gertatzen tailuak berezkoa duen egur saneatu batean.

Honela laburbiltzen du Valdésen hondakin-egurraren bilaketa hori egur noblearen tradizioaren aurrean: “Gogoan dut eskolara joaten nintzenean bazegoela irakasle bat irudiak egiten zituen, lehenik egur bigunak bilatzen zituen hark, pinu-egurrak, tailurako oso saneatuak zirenez, baina gero aspergarriak ziren eta, azkenerako, polikromatu egin behar izaten ziren”. Egurraren polikromia naturala bilatzen du Valdésen, hiru dimentsioko tarazea bat lortu nahi balu bezala.

Valdésen lortzen duen ehundura bide bikoitz batetik dator, bata istripuetatik eta bestea lanabesetatik, bai baitago une bat non lanabesek ehundura jakin bat ematen baitute.

Valdésen pinturan badago ukimenaren aipamen bat; oihalak ikuslearen ukimenari hitz egiten dio, ez bakarrik eskalari dagokionez, Eduardo Chillidaren obran bezala, baita informazio-iturri gisa ere, forma konposatuaren gaineko tolestura gisa. Hausturen ehundura, izkinak, tolesak, euskarriaren baieztapenak irakurketa sekuentzial bat erakusten du, jarraitua ez dena, xehetasunari lehentasuna ematen diona eta soseguzko begirada batera behartzen duena, ikusmenak ukimena lagun diharduela. Ez da horrela gertatzen, hala ere, bere eskulturan, non hausturak —egurren intarsia— zeharo leunduak baitira, non haustura badagoen baina ez erliebea, distira baizik, brontzea balitz bezala. Hemen agertzen da haren eskulturen giltzarrietako bat, ez baitio soil-soilik pinturari imitatzen, hizketan ari den objektu gisa instalatzen baita, aitzitik, ez xehetasunean, bere osoan baizik.

LA REINA MARIANA

1981eko bukaeran bakarkako abentura hasi zuenean, Valdés ahalegindu zen Velázquezen Reinas Marianas-en — Menina berez den Velázquezen ikonotik— gai ikonografikoaren posibilitate bolumetrikokoak eta hiru dimentsioko aldaerak aztertzen. Yvars-ek, Bartzelonako Maeght Galeriko 1982ko katalogo batean, non pieza horiek lehen aldiz erakutsi baitziren, “Fantasía, Orden, Memoria. Sugerencias de interpretación” izenburua duen testu batean, gogoeta interesgarria egiten digu lehen obra horien aurrean: “Valdés lehen forma eskultorikoetara itzuli da, gorputz geometriko sinpleetara —zilindroa, konoa, esfera—, ustezko ‘hogeita hamar urteetako estetika’ bat herabeki gogora ekarri eraiki direnak. Eboluzio jaso hori neutralizatua geratzen da, hala ere, materiaren berezko ehundura azpimarratzen denean: eskultoreak ildoak konbinatzen ditu, agerian uzten du kontzienteki guztiz ez noble nahiago izan duen egur baten barne zain egitura, burgesiaren ‘bizi osorako altzaria’ren hierarkia kontsumistan, palasantotik kaobetara. Gehiago iradokitzen digu haurtzaroko irudi batera itzultzea: jolas arkitektonikoak, modulu bolumetrikokoak ordenatzearen eta geometriak asmatzearen atsegina”.

Velázquez, erreferentzia gisa, izan da beti Valdésen parafrasietarako probalekua. Ikerketa berri bakoitza Velázquezen figurazioaren lugorriaren gainean egin da beti. Picassok Velázquezen *Meninas* berrikusteari eta parafraseatzeari eskainitako 44 margolaneko sail bat egin zuen 1957ko abuztuaren 17aren eta abenduaren 30aren artean. Valdésen behin eta berriz lantzen du Velázquezen obra bere iruditeria propioan aurrera egiteko. Equipo

Crónicaren amaiera ere obra honi eginiko erreferentzietan josia dago. Hala esan du Miguel Cereceda-k (ABC 98—12—31): “Crónicakoek *Las Meninas*era jotzen dutenean ari dira ez bakarrik pintura garaikidearen tradiziozko onenarekin elkarriketa irekiaren eredu izateko —1980ko *El lenguaje de los abanicos*en bezala, non Velázquezen koadroko pertsonaia txuri-beltzean aurkezten baitituzte, Delaunay, Klee, Kandinsky edo Mondrian pinturekin irudiztatutako abaniko koloretsuekin—, aberriaren esentziekiko elkarriketa politikoa irudiztatzeko ere bai. Hala, *Bufona nacionalen*, 1980koa hori ere, zeinaren erdigunean *Las Meninas*eko María Barbola eta txakurra baitaude, atzean, eskailerak jaisten, ageri den gelariaren irudia Tío Pepe botiletako kapa jantzita daukan gizon baten irudia da oraingoan”. Analisia zuhurra den arren, hemen egileak nahasi egiten ditu Sandeman-en iragarkiko kaparen irudia eta Tío Pepereren botila, kapela eta jaka motz kordobesa dituenak; bi motibo desberdin dira, Valdésék publizitate eta herri-kulturaren mundutik jaso dituenak.

Ebokazioaren mezua erabiltzen du Valdésék, ez dio soil-soilik obrak gogoratzeari ekiten, beste angelu batetik kontatzen du, aitzitik, tortsio batetik. Zentzu horretan, bere mintzairaren egitura narratiboa literatura hispanoamerikarraren mundura hurbiltzen da, zeina, azken batean, Equipo Crónica jaiotzaren garai berekoa baita, hirurogeiko hamarkadaren erdialdekoa, alegia. *El perseguidor*, Julio Cortázarrena, *El coronel no tiene quien le escriba*, Gabriel García Márquez-ena, *El lugar sin límites*, José Donoso-rena edo *Los cachorros*, Mario Vargas Llosa-rena, denbora horretan bertan sortzen dira. Pentsa dezagun *Los cachorros* izenburua duen Vargas Llosaren ipuinean, zeinaren lehenengo bertsioa 1965ekoa baita eta bigarrena eta behin betikoa 1966koa (Editorial Lumen-ek argitaratua, Xavier Miserach-en argazkiekin). Vargas Llosak Pichula Cuéllar-en bizitza kontatzen du, zakur baten ustekabeko erasoz ireduta gelditzen den perutar mutikoarena. Nerabearen ahotza *ahots desberdinetatik* kontatzen da, adiskideen distantziatik, beste narratzaileengandik. Valdésengan beste angelu batzuetatik kontatzen dira pinturaren historiako terminoak, beste *tortsio* batzuetatik, euskarritzat daukaten edo sorleku duten oihaletik beretik hasita.

Menina baten edo infanta baten erreproduzioak —testuingurutik aterea, egurrezko edo brontzezko bere bakardadean indibidualizatua—balioa galarazten dio irudiari, izateari uzten dio beste zerbaiten substantzia bihurtzeko. Operazio linguistiko bat da: ikonoak bere balioa galtzen du eta Valdésék errealtate gisa ematen dion tratua mendean geratzen da, xehetasuna batasun gisa ikusteak esan nahi duen tortsiotik, erreferentziak baitakartza berarekin, baina aldi berean bizitza propioa baitu.

FIGURAK

Ez du hiru dimentsioko obrak zerikusirik pop eskulturrekin eta errerealismo berrien eskultura figuratiboarekin. Pentsa dezagun, adibidez, giza figurazioan aritu zen lehen estatubatuarrengan.

Georges Segal-ek modelo bizidunengandik zuzenean hartutako igeltsu zurien modelatzean eta erreproduzioan oinarrituriko errepresentazio eskultural motari jarraitzen dio. Figurazio “espresionista” da harena, eguneroko hutsalkeriaren sufrimendu, apatia eta malenkonía egoeran izotzuta haien keinuen eta jarreraren zentzuan. Arketipoak, beren banakako hazpegiak gorabehera, efigie izaeradunak, bakardade izaeradunak.

Segalen obrak *tableaux* dira, natura hilak giza irudiarekin, kulturarekin lotu dezakegun zerbait baino gehiago. Egia da hori dela egiptoar edo greziar eskulturaren modua, baina ez *tableauxen*, eszenaren, zentzuan. Gaur egun artea

deitzen diren objektuak hain askotarikoak eta aldi berean hain egunerokoak dira, non behatzailerik gaurkotuenak ere ez baitaki bereizten zer den eta zer ez den “artelana”. Pinturak ere, piktorkoa ere deitzen zaion tradizio bisualaren bitartekorik egonkorrena izanik, agertokitik ezkutatzeko joera du. Han, agertokian, atentzioa deitzeko baliabide guztiak sartzen dira gaur egun. Bere obrak leku batean finkatzea behar du Segalek, eszenifikazioa behar du, fallako *ninot* bihur ez daitezen, Giacometti-k ez bezala, haren figura mehe-mehekin erabateko tragedia existentziala sinbolizatzen baitu. Segalen estetika Valdésenaren zeharo kontrakoa da, monumentu baten gisara sortzen baitu objektu bat.

Valdés, berriz, erreferentzia bisualez baina baita ere ehunduran oinarritutako morfologia propio batez egindako bere mintzaira propioak ezaugarritzen du. Material jakin batzuen erabilerak baldintzatzen du ehundura, baina, era berean, haiek konbinatzeko erak. Eskulturan Valdésék “soldadura”ko elementuak, gomak, etab. erabiltzen ditu, itxura faltsuen gisara. Julio González-en tradizioa da soldadura adierazpen-elementu gisa erabiltzearena. Perfektua da Valdésen langintza, haustura-irudipen bat emateko balio duen arren. Eta euskarriaren erabileraren, bere formen hausturaren, *de-dekonstrukzioaren* “irudipen” horretan datza haren estiloaren sustraia.

EGURREZKO NATURA HILAK

Morandiren tankerako natura hilen ondoren, Valdésék egurrezko platano mordo handien sailak (*Racimos de plátanos*) edo alabastrozko botiladun mahaia (*Mesas*) egin ditu, bere koadroetako pertsonaien mami ikonikora iristen den jakin-min formalaren eta irudiaren efektuaren segurtasun nahasketa berarekin.

José Manuel Caballero Bonaldek, Valdésen pinturen materialtasunari buruzko testu burutsu batean, detektatu du nola pasta, inpasto piktorkoa, ez da tankeratze baliabide, tankeratua izateko baliabide baizik: “ukaezina da Manolo Valdésen artearen erakarpen-foku nagusia materiaren egonkortzen dela. Hor bat egiten dute artistaren oinarri estetiko guztiek eta —zergatik ez— eskulangilearenek. Teknikak eta sentiberatasunak, izan ikasiak edo heredatuak, elkar hartzen dute eta elkarri mailegatzten dizkiote beren botereak. Ez dago desadostasunik formaren eta edukiaren artean. Materia substantzia da, baina baita argumentua ere. Ekintza sortzailean harmonia asaldagarrian biltzen dira arte bat —poetika bat— eta lanbide bat, manipulazio bat. Paper-geruza gainjarriak, aripillera alkaternaztatuen urradurak, baita mantxak eta adabakiak ere, hizkuntza bateratu horretan mihiztatuta ageri dira, hizkuntza horrekin saiatzen baita pintorea esperientzia bizitu baten eta esperientzia plastiko baten arteko baliokidetzak posible guztiak konpontzen”. Gauza bera gertatzen da egurrekin, bere mahaian tarazean ikusten den bezala, eta baita ere *Léger como pretexto* izatez den pieza handi horrekin, edo bi Mickey Mouserekin *La moton*, zeina baita pop pieza handi bat, eskultura tradizionalaren materiaren kalitate guztiarekin.

LIBURUTEGIAK

Laurogeiko hamarkadaren erdialdean, ekiten dio, era berean, Valdésék egurrezko liburutegi-sail bati; objektu horiek eszenografia bihurtzen dira, liburuz jositako apalategien *trompe-l'oeil* bihurtzen dira. Horiatariko azkena marmolez egin zuen 1999an. Antonio Muñoz Molina idazleak honela deskribatu eta aztertu izan ditu: “Beste batzuek liburuak

idazten, bildumatzen edo pilatzen baditugu, Manolo Valdésék zizelkatu eta antolatu egiten ditu, pareta baten gainean metatzen ditu, liburuzain faltsu baten gisara, bibliofiliaren zurgin eta egurgile batenera, zeina, egurrezko liburu ezinezkoak zizelkatzerakoan liburuaren forma sinplea eta magikoa ospatzen ari baita, zeina loreontziarena bezain perfektua eta egurrarena edo harriarena bezain egoskorra baita: Valdésen loreontzi eta liburu trinkoek gogorazten digute ezen buztinaren hauskortasunaren eta paperaren iheskortasunaren atzean gizakien bizitza nobletzen duten gauzen iraunkortasun materiala dagoela: forma gutxi batzuen iraupena eta dotoretasun gorena, pitxar baten kurba edo liburu baten bizkarra [...] Manolo Valdésen koadroetan intentsitate berdinez gozatzen da pinturaz eta pinturaren historiaz”.

Valdésen obra horiek ez dira astunak, arinak dira. Ehundura tankeratuta dagoenean, zeharo egina, koko-azal bat bezalako da. Zubi batean bezala, xafla batzuk beste batzuen gainean bermatzen dira, eta egitura oso sendo eta gogor bat lortzen da, pisu gutxikoa, ordea. Valdésen eskultura horiek ez dute garraio-arazorik. Liburutegiak moduluz eginak dira, gorputz jakinetan bereizten dira.

Liburuen bizkarrek ez dute liburuen sakonera erreala, antzoki bat bezalakoak dira, eszenografia bat, non hutsune bat sortzen baita, bi libururen gisako bi egur agertzen badira. Bastidore batean harrapatuta bezala lantzen ditu Valdésék pieza horiek; egur-takoekin eutsi ondoren, kola eta zerrauts ore bat prestatzen du, *carta pesta* gogor-gogor bat, azkenean blokea zigilatzen duena. Gaizki ateratzen denean, ez dago desitsasteko aukerarik, berriz zizelkatzeko aukera baizik, materiala berrerabiltzeko aukera, alegia.

Zentzu horretan, Ángel Kalenberg-ek, Montevideoko Museo Nacional de Artes Visuales-eko zuzendariak esan du Valdésen liburuak direla “egurrezko eskulturak: mahaiak, apalategiak eta baita liburuak ere. Ikusle oharkabe batek pentsa lezake eskulangintzaren alorrean ibilia dela artista. Ezta hurrik eman ere. Nahitasunez blaitutako eskulturak dira, eta haiekin artistak artelan bihurtzen du objektu bat.

Ikusleari irakurketa ugari proposatzen dizkion eskulturak egiten ditu Valdésék (jakina, liburuez ari gara eta), liburuari berari dagozkion metaforak —haren fisikotasunari—, bai eta hark bideratzen duen kulturari ere”. Javier Rubio Nombrot kritikariaren hitzetan, 1995ean Madrilen egin zuen lehen apalategi handien erakusketaz ari dela: “erakusketa entzutetsua, non jende asko hunkitu egin baitzen egurrezko liburuz betetako apalategi itzel horien aurrean; obra monumentalak, jakinduriak eta trebeziak gainezka, harrigarriak eta zentzuz beteak”.

Liburutegien mundu horri aipamen egiten dion obra bat Helena Vieira da Silva portugaldar pintorearena da, *La salida luminosa*, 1983—86koa (olioa oihalaren gainean, 130 x 97 cm, bilduma partikularra, Paris). Obra horrek amaieran leiho bat daukan liburu-pila bat irudikatzen du. Gela liburutegiaz bakarrik egina balego bezala eta argia liburuen artean sartuko balitz bezala. Vermeeren giro bat, isla bat, baina, aldi berean, eraikuntza bat. Valdésen liburutegiak ez dira *trompe-l’oeil* hutsak, Giuseppe Crespi-k Bolonian pintatutako liburutegiak bezala, ezarrita daudeneko espazioan bizitzen saiatzen diren eraikuntzak dira, aitzitik.

BURUAK

1998ko buru handietan, Valdésék genero bat birmoldatzen du, gauza bihurtzen du erretratua. Arpillera uzterakoan eta buruen eta erretratu handien zentzua egurrera pasatzerakoan, Valdésék testuingurutik ateratzen du erretratuaren

ekintza eta natura hil bihurtzen du. Antzeko zerbait gertatzen da Eduard Maneten erretratu-pinturan (1832—1883), emazteari egin zizkion erretratuetan 1880ko udan Bellevueko ur termaletan. Manetek, hezueriak jota baitago, alde batera uzten ditu *Udazkeneko Aretorako* konposizio handiak eta 80 zentimetro eskas luze diren koadroei ekiten die, kanpoaldean pintatzen dituelarik. Bere emaztearen soslaiak erretratu izateari uzten dio kolore bihurtzeko. Brotxakada handiak dira, inpresionismoaren mundura itzuliz bezala. Ez zaio hainbeste interesatzen emaztearen erretratua nola kapelaren eta kulunkaulkiaren arteko lerroen harmoniak; kolorezko eta ehundurazko harmoniak dira kapelaren eta naturaren atzealde berdexkaren artekoak, beloko xingolaren marra urdinak hautsia. Valdésék forma aratzaren mundu horri berrekiten dio eta gai bihurtzen du ez erretratua, kapela baizik: generoz aldatzen du, natura hil batean gauza bihurtzen du.

Financial Timeseko kritikari, William Packer-ek, *XLVIII Biennale di Venezia*ren berri ematean, Gary Hume britainiar ordezkaria kritikatzeko du eta Manolo Valdésen obra goraipatzeko: “Valdés, 57 urterekin, produktu komertzialetan edo erreferentzia emanetan inspiratzen da, izan museoko zorro bat edo Picassoren eta Matisseren obra jakin bat. Baina badago alde bat, alegia, obra horiek landuta daudela intuiziozko jakin-min batekin, aldi berean tekniko eta irudimentsua, hain diziplina handikoa egikeran, non ezustekoa eta ustekabekoa den horretara eramaten baitu beti. Egur handiko buru-erretratuak, Picassok bere maitale ohi Françoise Gilot-i egin zizkion marrazkietan oinarrituak, garbiak, distiratsuak, ebakidunak edo metalez tarazeatuak, Biurtekoaren ezustekorik handiena eta atseginena dira niretzat. Oihalek ere, pinturen gisako trapezioak diren neurrian, Hume-ren edozein gauzaren sinpletasun murriztaile osoa dute, baina askoz ere indar handiagoa, asmamen handiagoa eta aginpide handiagoa dute. Esan gabe doa ez duela saririk irabazi”.

Buruak ere egurrezko xaflez eginda daude, elementu kurboak antolatu ahal izateko edo, besterik gabe, xaflak txikiagotu ahal izateko lodiera nahikoa dutenak. Sortzen diren zuloek xafla fin edo lodi bat uzten dute, posizioaren arabera. Valdés orobat hasia da marmolezko eta granitozko harrizko buruak lantzen. Marmolarekin gauza bera pasatzen da. Valdés pinturaren ofiziotik dator, eta teknika baliagarri bat asmatzen du, ez marmolariarena, irudi-tankeratzailarena baizik.

ESKALA ETA EHUNDURA

Eskala handitze horrek, laurogeiko hamarkadako lehenengo eskulturekin konparatuta, Valdésen errepresentatzeko eraren beraren barne premia bati erantzun dio. Ehundura hobe erabiltzen da tamaina handietan obrak hala eskatzen duelako. Ehunduren erabilerak ez du dimentsio txikietan funtzionatzen; pinturan ere gauza bera gertatzen da. Valdés hobeto moldatzen da tamaina handietan. Valdésék Rubens-en edo Ribera-ren formatuak ditu gogoan.

Valdésen objektu-mundua, haren eskulturak, urrun dago pop estetikatik eta haren kontsumo-ondasun bildumatik, haren zopa-poto edo pintura-kutxetatik. Ez du zehatz-mehatz erreproduzitzen objektua, birrindu egiten du aitazitik, haren zatikatzean agerian jarritz egurrezko pusken aristokrazia, materiaren pedanteria. Mihiztatze presentzia bat hartzen du horrela obrak, halako moduan non bere gauza askoren zentzu ironikoaren atzean (bizikleta, biluzi etzana, Mickey Mouse) meditaziozko espiritu bat baitago, balio plastikoena, materiaren erreferentzia eta goraipamenarena, bere sendotasun propioarena.

Materiari erliebe- eta indar-maila emanez doan obra piktoriko batek ezinbestean amaitu behar zuen hiru dimentsioetan. Uste dut erakusketa honek frogatzen duela artistak bi arloetan duen zehaztasuna.

Badago harreman bat Manolo Valdésen eta bere aberkide Gabriel Miróren artean. Francisco Umbral-ek dioen bezala, Miróren kontra barreiatzen den gezur beltz handia da prosa besterik ez zekiela egiten, baina istoriorik ez. Valdésen esaten da erreferentziak besterik ez dituela pintatzen edo zizelkatzen, ez duela bere mundu propioa. Mirórentzat kontenplaziozko ekintza hitzezko ekintzaren bitartez egiten da: “hitzez neur liteke, beharbada, kontenplazioaren betetasuna”. Valdésentzat pinturaren ekintzan gertatzen den bezala; harentzat, pintura ez da existitzeari erantzen zaion zerbait, haren bururatzea baizik; haren obrak ez dira besteen obren iruzkinak, hura motibatu eta sorrarazi duen esperientzia plastikotik harago doan esperientzia plastikoa baizik. Jorge Guillén-ek dio Mirórengan “naturaren kontenplaziozko ekintza hitzezko ekintzari esker egiten dela bere osoan. Orduan betetzen da esperientziaren zikloa. Esperientzia hori ‘ahoskatzen’ ez den arte, ez da esperientzia hori zeharo bizitzen”. Valdésengan, “pintatu” edo “zizelkatu” arte, ez da ez bizitzen, ez aztertzen, ezta esperimentatzen haren parafrasia. *Años y leguas*en, zeina Valdésen sail baten izenburua izan litekeen, Umbralek dio Mirók “hori besterik ez du[ela] nahi, prosa eta paisaia egin, goi-tentsioko kablean idatzi nahi du denbora aratza poesiaren telegrafoan burrundaka [...] Nola leziazten gaituen guztiok Gabriel Mirók, haren dandismorik gabeko txukuntasunarekin, *vedettismorik* gabeko dotoretasunarekin, barrokismorik gabeko barrokoarekin. Prosa aratzean, usain eta zapore kontzentrazio zorabiagarriekin, espazioa eta denbora dira haren argumentua, eta han iristen ditu intentsitate kosmikoko, metafisikoko eta, aldi berean, abarkaduneko bilaketak”.

Valdésen obrara transkriba ditzakegu analisi horiek, artearen historiako goi-tentsioko kabletan pintatzen eta zizelkatzen baitu. Espazioa eta denbora baldin bada Miróren argumentua, formen historiarena da Valdésena, eta txukun egiten du, dotore, formaren zentzu barrokoz eta kutsu musikalez idazten eta abangoardien jakinduriaz pintatzen duela badakienaren intentsitate aldi berean jatorrez, baina gauzak bere lekuan jarritz.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]