

Gego

Infinitua neurtzen

GUGGENHEIM BILBAO

SARRERA: INFINITUA NEURTZEN.....	3
GEGO ETA LAKU-LEKUA: ZEINUAREN ETA ORBANAREN ARTEKO IRLA.....	9
ADIERAZPEN-ASKATASUNA: GEGO TAMARIND LITHOGRAPHY WORKSHOP TAILERREAN.....	17
KRONOLOGIA.....	28

SARRERA: INFINITUA NEURTZEN

GEANINNE GUTIÉRREZ-GUIMARÃES

1979an, Alfredo Silva Estrada poeta venezuelarrak poema bat idatzi zuen Gegoren (Gertrud Goldschmidt; Hanburgo, 1912–Caracas, 1994) omenez, “*Variaciones sobre reticuláreas*” (Erretikulareen gaineko aldaerak) izenekoa. *Erretikularea* (*Reticulárea*) obra jendaurrean aurkeztu zenetik hamar urtera argitaratu zen poema hori. Artista germaniar-venezuelarrak 1969 eta 1982 urteen artean burdin hariz eta beste material batzuek egindako ingurune-obra da *Erretikularea*, tamaina handikoa eta hainbat bertsiotan egina. Gegok egiturarekin, espazioarekin, argiarekin, itzalarekin, lerroarekin eta erretikularekin egindako esperimentazioari buruzkoa da poema. Metafora baten bitartez, *Erretikularea* obraren forma librearen ideia ekartzen du gogora Silva Estradak, haren “areak askatzen” eta “eskuaren askatasuna behar den neurrian”¹. Hain zuzen, motibo errepikakorra da neurria, poetak gogora ekartzen duena infinitua atzematen saiatzean.

“eta irekiak irekia hartzen du baitan
espirituak espiritua arnasten du
amaigabetasun inguratzailea soka neurtuen artean
bi infinitu aurrez aurre
soka bakoitzaren neurrian”²

Hala ere, infinitua neurtzeko ekintza hori, azken batean, paradoxa besterik ez da, espazio eta denbora mugagabeak neurtezinak baitira berez. Silva Estradak elementu finitu eta mugatu gisa interpretatzen du espazio infinitua oximoron poetiko baten bidez: Gegoren *Erretikularea* (*Reticulárea*) “soka bakoitzaren neurrian” bildua dago, edo inguru horrekin guztiarekin bat etorriz, “arinki lehertu egiten da barneratzean / sarearen neurrigabekeria”³. Horregatik, infinitua artistaren artelanaren beraren bidez neurtzeko saiakera sinbolikoa gorpuzten du “*Variaciones sobre reticuláreas*” (Erretikulareen gaineko aldaerak) poemak.

Gego bere *Erretikularea* obrarekin iritsi zen artearen nazioarteko eszenara. Lan hori Museo de Bellas Artes de Caracas museoan erakutsi zen lehen aldiz 1969an, eta urte hartan bertan New Yorkeko Center for Inter-American Relations (gaur egun Americas Society) zentroan aurkeztu zen. Hirurogeiko hamarkadan Latinoamerikako hainbat artistak —hala nola Lygia Clark, Carlos Cruz-Diez, Hélio Oiticica, Mira Schendel eta Jesús Rafael Soto— sortutako beste egitura “zeharkagarri” batzuen pareko estatusa du ingurune- instalazio horrek. Izan ere, Gegok arkitekto eta ingeniari ikasketak egin zituen Technische Hochschule Stuttgart unibertsitatean (gaur egun Stuttgarteko Unibertsitatea), 1939an Venezuelara emigratu aurretik, Alemania nazitik ihesi. Caracasera iritsi zenean, hango hizkuntza eta kultura ezagutzen ez zituen arren, arkitekto independente gisa lan egin ahal izan zuen hainbat hirigintza-estudiotan, zuen

germaniar prestakuntzari esker. 1950eko hamarkadaren hasiera arte ez zen erabat murgildu arte-sorkuntzan.

Bere herrialde berrian praktika plastikoa garatzen hasi zenean, Venezuelako 1950eko hamarkadako abstrakzio geometrikoaren eta 1960ko hamarkadako zinetismoaren oinarriak bereganatu zituen Gegok. Azken mugimendu horrek nazionalizatu egin zituen nazioarteko arte zinetikoaren funtsezko kontzeptuak Venezuela industrializatzen eta modernizatzen ari zen momentuan. Garai hartako hainbat artista venezuelar, hala nola Cruz-Diez, Alejandro Otero eta Soto, Parisera joan ziren eta berrogeiko hamarkadaren erdialdean edo amaieran itzuli ziren abstrakzio geometrikoaren ideia berrituarekin, eta horren printzipioak haien lanean erabili zituzten. Gego, berriz, Europako hezkuntzarekin iritsi zen Caracaserara eta ibilbide artistiko guztiz pertsonala egin zuen. Edozein kategorizaziori aurre eginez, artistak muturrera eraman zituen espazioari buruzko gaiak, egitura- sistemen inguruko ikerketa sakonen bidez. 1950eko hamarkadatik aurrera sortu zuen eskultura-lana oso bestelakoa da bere kidekoenarekin alderatzen badugu.

Hala ere, Gegok ez zuen arreta iraunkorrik izan nazioarte mailan 1994an hil zen arte. Hil osteko hainbat atzera begirako erakusketa eskaini zizkieten. 2000. urtean, hain zuzen ere, Museo de Bellas Artes de Caracas museoak erakusketa ibiltaria antolatu zuen, eta 2002. urtean Houstongo Museum of Fine Arts, Mexikoko Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO) eta Mexiko Hiriko Museo Rufino Tamayo museoetara eraman zuten. Europan egin zen hil osteko lehen erakusketa, aldiz, Portoko Museo de Arte Contemporánea de Serralvesen izan zen 2006an, eta Museu d'Art Contemporani de Barcelonara eraman zuten gero. Berriki, azken hamarkadan, Gegoren obrei eskainitako hainbat erakusketa monografiko egin dira Alemanian, bere jaioterrian, hala nola Hamburger Kunsthalle museoan, Hanburgon, 2013an. Ondoren, Kunstmuseum Stuttgart eta Henry Moore Institute (Leeds) erakundeetan ikusi ahal izan zen haren lana, bai eta Kunstmuseum Stuttgarten ere 2022an. Artistak Europan duen nazioarteko oihartzuna indartzeko nahian aurkezten da Gego. Infinitua neurtzen erakusketa, Bilbon artista horri eskainitako lehen erakustaldia. Haren ibilbidearen lau hamarkada biltzen ditu —1953 eta 1991 artean—, eta eskulturak, marrazkiak, grabatuak, ehunak eta artista- liburuak biltzen ditu. Gegoren ekoizpen konplexu eta polifazetikoaren hainbat alderdi erlazionatzen ditu katalogo honek, zeina, hainbat saiakeraren eta kronologia baten bidez, egileari eta bere lanari buruzko erreferente nabarmen bihurtzen baita.

Berrogeiko hamarkadan, Bigarren Mundu Gerran zehar eta ondoren, Venezuelak erabateko aldaketak izan zituen arlo ekonomikoan, politikoan eta sozialean. 1939an jada munduko petrolio esportatzaile nagusietako bat zen, eta hirugarren ekoizle nagusia. Petrolioaren industriaren goraldiari eta Estatu Batuetatik etorritako laguntza ekonomikoari esker, gerraren ondoren bere modernizazio-prozesua finantzatu ahal izan zuen Venezuelak. Era berean, garai horretan, Venezuelako arte modernoak norabide-aldaketa nabarmenak izan zituen abstrakziorantz, Carlos Cruz-Diez, Otero eta Soto abangoardian zirela. 1948an, arte ez-objektiboari buruzko lehen erakusketa egin zen Caracaseko Taller Libre de Arte (Arte Tailer Librea) delakoan, Lidy Prati, Alfredo Hlito eta Juan Melé artista argentinarren eta beste autore batzuen lanekin, artera abstrakzioa eta geometria iritsi zirela iragarritz. Tailerrak garrantzi handia izan zuen Caracasen abstrakzioa agertzean. Gegok ez bazuen parte hartu ere Tailerreko erakusketetan, hiriburuko hainbat arkitektura- eta hirigintza estudiotan lan egin zuen petrolioaren industriak finantzaturako modernitate nazionalaren erdian, Hanburgon jasotako arkitekturako eta ingeniariartzako prestakuntzaz baliatuta.

1948ko urte hartan, herrialdeak jasan zuen estatu-kolpe militarren ondorioz, hamarkada batez luzatu

zen diktadura ezarri zen. Aktibismo politikoa, unibertsitateak eta prentsa debekatu, itxi edo erreprimitu egin ziren Marcos Pérez Jiménezen lehendakaritzapean (1952–58), eta haren aurkari politikoak basakeriaz tratatu zituzten sarritan. Hala ere, erregimenak anbizio handiko azpiegitura askoren eraikuntza jarri zuen abian, hala nola errepideak, zubiak, eraikin ofizialak eta bizitegi-gune handiak, eta horrek azkar suspertu zuen herrialdeko ekonomia. Proiektu garrantzitsuenen artean Venezuelako Unibertsitate Zentraleko zegoen, Caracasen. 1944an eman zuten proiektua abiarazteko agindua, baina diktadura garaian proiektuak bultzada eta babesia izan zituen. Carlos Raúl Villanueva arkitekto modernoak gidatu zuen alderdi arkitektonikoaren plangintza, eta hainbat artista gonbidatu zituen “artearen sintesia” deitu zion esperimentu berri hartan parte hartzera. Villanuevaren proiektuan parte hartu zuten Venezuelako sortzaileen artean zeuden Mateo Manaure, Pascual Navarro, Otero, Soto, Víctor Valera eta Oswaldo Vigas, eta haien lana Jean Arp, Alexander Calder, Fernand Léger eta Victor Vasarely autoreen lanekin batera erakutsi zen, besteak beste, nazioartean elkarrizketak bultzatzeko asmoz. Sormenezko ekintza erradikal hori, paradoxikoki, Venezuela berriaren ikur bihurtu zen gobernu bortitz eta autoritario baten pean.

Venezuelan abstrakzio geometrikoa agertu izanak —formaren, lerroaren eta kolorearen garbitasuna eta eskema geometrikoen bidezko antolamendua ezaugarri dituen nazioarteko mugimendua— berrikuntza handiko aldia ekarri zuen arteetan berrogeita hamarreko hamarkadan. Testuinguru horretan hasi zuen Gegok bizitza berria Venezuelako. 1953an, Gerd Leufert bikotekidearekin batera, hiriburua utzi eta kostaldeko Tarmas herrian finkatu zen, non Gego bere ibilbide artistikoan buru-belarri murgildu zen eta arkitekto-lana alde batera utzi zuen. Denbora horretan, figurazioan eta paisaia naturalean eta arkitektonikoan oinarritutako motibo tradizionalak sortu zituen hainbat baliabide eta teknika erabiliz, hala nola akuarela, monotipia eta xilografia. Abstrakzio geometrikoaren lengoia barneratu ahala, forma ez-figurativoetara jo zuen artistak, eta, 1950eko hamarkadaren amaieran, lerro paraleloen espazio- eta egitura-aukerei buruz egindako azterketak zituzten oinarri bere marrazkiek, grabatuek eta eskulturek.

Hamarkada horretan parte hartu zuen taldeko lehen erakusketen artean daude Venezuelako Artearen Urteko XV. Erakustazoka Ofizialean egindakoa, Museo de Bellas Artes de Caracasen egingina (1954), eta Municheko Galerie Wolfgang Gurlitt-en egindakoa (1954). Bere bakarkako lehen erakusketa, berriz, Cruz del Sur liburu-dendan inauguratu zen, Caracasen, 1958an.

1959an, nazioarteko estilo horren eragina murriztu ahala, hura praktikatu zuten artista askoren interesak beste gai batzuetara aldatu ziren, eta hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko hamarkadetan beste mugimendu batzuetara hurbildu ziren batzuk, esaterako, neoplastizismora, informalismora edo arte zinetikora. Gego bera mugimenduaren eta bibrazioaren efektu optikoekin esperimentatzen hasi zen. Argiaren, mugimenduaren eta espazioaren inguruan egindako miaketen sintesia egin zuen bere lanean, Venezuelako arte zinetikoan nagusi ziren elementuak guztiak ere. Demokrazia herrialdera itzultzearekin batera gertatu ziren estilo horren lehen uneak, Romulo Betancourt presidente zela (1959–64). Gutxi gorabehera garai hartan hasi zen Gego irakaskuntzan, eta horrek eragin garrantzitsua izan zuen bere ibilbide polifazetikoan. Arte ederrak irakatsi zituen 1958 eta 1977 bitartean Caracaseko hiru erakunde ospetsutan: Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas (1958–59), Venezuelako Unibertsitate Zentraleko Arkitektura eta Hirigintza Fakultatea (1958–67) eta Instituto de Diseño Fundación Neumann—INCE (1964–77).

1961ean, Museo de Bellas Artes de Caracasek bakarkako lehen erakusketa eskaini zion Gegori. Artista

maizago joaten hasi zen Estatu Batuetara, eta, hirurogeiko hamarkadaren hasieran, arte kontzeptualarekin, minimalismoarekin, Op artearekin eta Pop artearekin jarri zen harremanetan. New Yorkera egindako bisitetako batean, Alfred H. Barr, semea, ezagutu zuen, garai hartan Museum of Modern Art (MoMA) museoko zuzendaria zena. Gegoren lana erosi eta taldeko hainbat erakusketatan sartu zuen lehen erakunde estatubatuarretako bat izan zen MoMA. Horien artean, aipatzekoa da The Responsive Eye (1965) erakusketan izan zuen parte hartzea, MoMAko erakustaldi ikonikoa, Op arteari eskainia. Josef Albers, Max Bill, Cruz-Diez, Ellsworth Kelly, Julio Le Parc, Bridget Riley, Soto eta Vasarely autoreen lanak aurkeztu ziren, besteak beste. David Herbert eta Betty Parsons arte-erosleak ere ezagutu zituen Gegok, eta New Yorken zituzten galerietan erakustera gonbidatu zuten 1971n.

Hirurogeiko hamarkadaren erdialdean, nabarmen aldatu ziren Gegok hainbat bitartekotan egindako esperimentuak, batez ere paperean egindako lana. Los Angeleseko Tamarind Lithography Workshop tailerrak bi aldiz gonbidatu zuen egonaldiak egitera 1963an eta 1966an, eta grabatuaren, marrazkien eta artista-liburuen corpus sendoa izan zen egonaldi haien emaitza. Katalogo honetan dagoen gai horren inguruko nire saiakera Gegok grabatuaren arloan egindako lanari buruzko ikerketa sakonaren emaitza da, Tamarind tailerrean sortu zuen ekoizpena aztergai hartuta. Bertan, teknika eta material berriak aurkitu zituen, eta alor horretan aitzindari izan zen Venezuelen. Era berean, grabatuaren teknikan egindako ikerketak eta diseinu grafikoarekiko interesa elkartzen dituzte bere artista-liburuek. 1958an El Farol kultur aldizkariaren azala diseinatu zuen, eta 1961ean Alfredo Chaconen *Saloma* izeneko poema-liburua ilustratu zuen bere marrazkiekin. Gainera, bere *Lo nunca proyectado* (Inoiz proiektatu ez dena, 1964) grabatu-liburuak, Alfredo Silva Estradaren poemekin, diseinuaren, hizkuntzaren eta liburugintzaren arteko harremana sendotu egin zuen bere obran.

1969an, hamarkada berri bat hasteko zorian, Gegok bere marrazkietan trantsizio kritikoa egin zuen erretikula tipologia jakin baterantz, eta haren printzipioak bere eskultura-lanari aplikatu zizkion gero, Erretikularea monumentalara barne. “Erretikula” eta “area” terminoak elkartu zituen izenburuan sareen gunea izendatzeko. Ingurune hori sare malgua da, forma triangeluarrez eta karratuz osatua, hainbat tamainakoak, altzairu herdoilgaitzezko hariz eginak. Sabaitik eta hormetatik horizontalki edo bertikalki esekita dagoenez, instalazioa modu adierazkorrean gauzatu daiteke, espazioan elkartzen diren lerroen bidez egitura bikaina eratuz. Publikoari gonbit egingen zaio erretikulak mia ditzan.

Egiturek xurgatu egiten dute behatzailearen irudia eta eraldatu egiten dute errealitateaz eta inguruko espazioaz dugun pertzepzioa. Gegok bere *Erretikularea* lanaren bertsio ugari sortu zituen 1969 eta 1982 bitartean, bakoitza berak eskuz zehatz-mehatz osatua kokaleku bakoitzerako. Bitxia bada ere, 1969an Museo de Bellas Artes de Caracas eta Center for Inter-American Relations zentroan egin zituen lehen bi iterazioek oihal zuri bat zuten zintzilik hondoko paretetan, egitura espaziala biltzen zuena, espazio infinituaren ideia indartzeko. Luis Pérez-Oramasen saiakeran, argitalpen honetan, *Erretikularea* obraren irakurketa poetikoa eskaintzen du autoreak; arrastoen eta itzalen sistema batekin lotzen du, lekuaren nozioan sustraitua, eta Venezuelako eszena modernoko beste artista batzuekin ere uztartzen du.

Erretikularea funtsezko aurrerapena izan zen Gegoren ekoizpenean, baina, era berean, hainbat tipologiatako obraren beste corpus batzuk sortzera eramanez hark, hala nola ondorengo hiru dimentsioko sailak, elkarri lotutako forma geometriko sinplez osatuak haiek ere, karratuan edo triangeluan oinarrituak, nola diren *Turrustak* (*Chorros*, 1970–74), *Erretikularea karratuak* (*Reticuláreas cuadradas*, ca. 1971–77), *Zutabeak* (*Columnas*, 1971), *Zutabeak* (*Erretikularea karratuak*) [*Columnas*

(*Reticuláreas cuadradas*, 1972)], *Enborrak* (*Troncos*, 1974–81), *Esferak* (*Esferas*, 1976–77), *Paperik gabeko marrazkiak* (*Dibujos sin papel*, ca. 1976–88), *Zomorrotxoak* (*Bichitos*, 1987–89) eta *Zomorroak* (*Bichos*, ca. 1987–91). Sail horietako gehienak argitalpen honetan ilustratua daude, eta ibilbide bisuala eskaintzen dute artistaren lanaren garapen formaletan barrena.

Turrustak saila Betty Parsons galerian erakutsi zen lehen aldiz, New Yorken, 1971n egindako bakarkako erakusketa batean. Eskultura esekiak dira, elkarren artean lotura duten aluminiozko hagaxka finez eginak. Zoruraino isurtzen dira eta metal jariakorreko ur-jauzi irregularren efektua sortzen dute, espazioa goitik behera modelatuz. *Erretikularea karratuak* izenekoak, aldiz, Gegoren beste erakusketa batean aurkeztu zituzten 1971n Caracaseko Conkright galerian. Metalezko sareak dira, elkarren artean lotuak dauden forma karratuetan oinarrituak, eta metalezko sare gisa zintzilikatuta daude espazioan. Bestalde, *Zutabeak* ere eskultura eseki handiak dira, *Erretikularea karratuak* obren erretikula estratifikatuen sare mota modulatu berdinez osatutak. Gero, *Gegok Erretikularea karratuak* direlakoan kontzeptua *Zutabeak* lanekin konbinatu zuen bere *Zutabeak (Erretikularea karratuak)* sortzeko, sare tolesgarriak eratzeko eta interkonektibitate-sistemak agerian jartzeko. Loturen nozio hori are argiago geratzen da *Enborrak* sailean. Burdin hariz eta beste elementu batzuek osatutako egitura bertikal zilindrikoak dira, matrize poligonal batetik sortzen dira eta erdiko espazio bat eratzen dute. Enborrek zuhaitzen enborren zutabe-forma antzeratzen dute; izan ere, *Gegok* fenomeno naturaletara jotzen zuen bere lanen izenburuetan, forma eta funtzioa lotzeko modu gisa. Altzairuzko konposizio horiek elkarri lotutako sistema trianguluarretan oinarritzen dira: elkarri lotutako metalez egindako sare moduko bat, forma irekiei bide ematen diena. Triangelu-moduluen konexioetan eta posizioetan dagoen jarraitasun ezak ere gardentasun-efektu etereoak sortzen du, *Esferak* direlakoetan ere ikus daitekeen bezala. Eskultura esekiak dira, modularrak eta esferikoak, eta sareen antzeko eraikuntza metalikoen geometria hartzen dute.

Paperik gabeko marrazkiak saila Gegoren sail luzeenetako bat (1977 eta 1988 artean landu zuen), inflexio-puntu erabakigarria izan zen haren bilakaera artistikoan. Burdin hariz eta metalezko pieza txikiz egindako eskulturak dira. Batzuetan hormatik zintzilik daude zuzenean, gainazal bertikalean marraztu balira bezala; bestetan, berriz, hormatik pixka bat aldenduta zintzilikatzen dira, eta obraren beraren parte bihurtzen da haien itzala, beste marrazki bat balitz bezala. Marrazki horiek Gegoren corpus konplexueneren artean daude ikuspegi kontzeptualetik begiratuta, eskulturaren autonomiari desafio egiten baitiote hormaren mende jarriz, marrazkiaren bi dimentsioko ezaugarriak hiru dimentsioko formari egotziz. *Gegok* Museo de Arte Contemporáneo de Caracasen (MAC) egindako atzera begirako lehen erakusketa handian aurkeztu zituen obra horiek 1977an. Hamarkada horretan parte hartu zuen erakusketen artean daude, besteak beste, Lausanako Tapizgintzaren Nazioarteko Bienala (1975), Erromako Galleria Marconi VI (1977) eta Madrilgo Centro Cultural de la Villa (1977).

1980an, artistaren izena zuen espazio iraunkorren —*Gego Aretoa*— jarri zen *Erretikularea* obra, Caracaseko Galería de Arte Nacionalen, eta bertan ikusi ahal izan zen 1994ra arte. 1982an, artista Frankfurtera joan zen *Alte Oper* eraikinean egindako erakusketa batean parte hartzeko. Bertan, *Alte Oper erretikularea (Reticulárea Alte Oper)* obra instalatu zuen Liszt aretoan; erakusketa itxi ondoren galdu egin zen obraren bertsio hura. Hori izan zen *Gegok Erretikularea* obraren iterazio baten instalazioa pertsonalki manipulatu eta gainbegiratu zuen azken aldia, 1994an hil baino lehen.

Laurogeiko hamarkadaren amaieran egin zituen *Gegok* bere azken bi eskultura-sailak: *Zomorrotxoak*

eta *Zomorroak*. Oro har, egituraren erabateko kolapsoa adierazten dute bere lanaren bilakaeraren barruan. Forma finkotik askatuta, hainbat forma eta testura zituzten konfigurazio organikoak sortu zituen Gego. Berrito ere obrak paperean egiten hasi zen, bere adinak eta osasun eskasak metalak eta gainerako material zurrunkak manipulatzeko eragozten zioten heinean. *Ehundurak* (*Tejeduras*, 1988–91) izenekoa da bere azken saila. Bi dimentsioko lan txikiak dira paperezko zerrenda gurutzatuz eginak. Zerrendak bere lanen inpresioetatik, aldizkarien orrietatik eta liburuxka komertzialetatik ateratakoak ziren. Bere bizitzako azken bi urteetan, Gego taldeko hainbat erakusketatan parte hartu zuen Europan, hala nola Sevillako Plaza de Armas zentroan (1992), Koloniako Museum Ludwig museoan (1993) eta Madrilgo Casa de América erakundearen (1993).

1994an artista hil ondoren, Gego Fundazioa sortu zuen haren familiak, Tomás Gunz eta Barbara Gunz Gegoren seme-alabak buru zirela, eta amaren obra zaintzea, ikertzea eta babestea da haren lehentasuna. Erakusketa hau prestatzeko, Guggenheim Bilbao Museoa lankidetzan estuan aritu da Gego Fundazioarekin, proiektuan sakonki inplikatu baita, eta bere bildumak eta artxiboak eskuratzeko aukera guztiak eman dizkigu, hainbat urteko ikerketa artistiko zorrotzari lagunduz. Artistaren ondarea, ezagutza eta tradizioa zabaldu nahian, Gego. Infinitua neurtzen erakusketak Gegoren praktika artistiko balioaniztuna aurkezten du bere zabaltasun osoan, eta lagundu egiten du XX. mendearen bigarren erdialdeko arte modernoaren testuinguruan bere lana ulertzen eta balioesten.

[Itzultzailea: Bakun eta Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

Alfredo Silva Estrada, *Variaciones sobre reticuláreas: en Homenaje a Gego*. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Caracas, 1979:

1. “áreas liberándose” eta “libertad de la mano en su simple medida”, l. atala, ahapaldia
2. “y lo abierto que rodea lo abierto / el espíritu respirándose espíritu / infinitud envolvente entre las cuerdas medidas // dos infinitos frente a frente / en la medida de cada cuerda”, l. atala, 3–4 ahapaldiak (jatorrizkoan letra etzanean);
3. “en la medida de cada cuerda” eta “levemente estallando al adentrarse / en la desmedida de la red”, l. atala, 3, 5 ahapaldiak.

GEGO ETA LAKU-LEKUA: ZEINUAREN ETA ORBANAREN ARTEKO IRLA

LUIS PÉREZ-ORAMAS

I. Hirurogeita hamarrekotako hamarkadaren amaiera inguruan, Venezuelako arte bisualen arloko modernitatea abstrakzio konstruktiboaren ildoko artista-konstelazioarekin lotzen zen batez ere, zeinen ibilbideak Parisen azaleratu baitziren berrogeita hamarrekotako hamarkadaren hasieran¹. 1958tik aurrera, herrialdera demokrazia itzultzearekin batera, artistok beren obrak garatzeko —bereziki eskala zibilean— testuinguru pribilegiatua izan zuten hurrengo bi hamarkadetan².

Hala ere, 1978 aldera argi zegoen, behatzaile gogotsuentzat bederen, Gegoren obra Venezuelako konstelazio konstruktibo hartan guztiz giltzatuta egon arren, besteengandik bereizten zela, aukera ematen baitzuen postulatu moderno zorrotzetatik haratago hedatzen zen lurralde bat begiztatzeko herrialdeko arte bisualentzat³. Marta Traba arte-kritikariak, urte haietan Caracasen erbestera eta garaiko eszena artistikoaren berebiziko lekuko izan zenak, idatziz jasota utzi zuen Gegoren obrak nolako eremu berria urratu zuen garai hartan: “Caracasen errota —idatzi zuen bere lehen atzerabegirakoaren katalogoan—, Gegoren obrak dimentsio berezi bat du: gelditasunaren eta argitasunaren sinonimo bihurtu da, Moneten azken garaietako nufarren gisara, Turnerren azken paisaien gisara: laku-lekua da, gatazkatik kanpo geratzen den tokia”⁴.

Baieztape horretatik abiatuta, hauxe galdetzen diot neure buruari: zer nolako harremana du Gegoren obrak tokiarekin? Zer toki mota hartzen du Venezuelako modernitatearen panorama orokorrean? Non, noiz, nola bihurtzen da toki bere obra?

Gegoren lanak betetzen duen espazio sinboliko ukazina gorabehera, izan ere, arte garaikidearen praktikorako —eta pentsamendurako— berriak ziren eremuetara irekitzen hasi baitzen modernitateari lotutako proiektu artistiko konstruktiboa azkenak ematen ari zen une kritiko hartan, nire galderak tokiaren nozioaren dimentsio espezifiko eta berezira mugatzen dira.

Beste orrialde batzuetan argudiatu izan dut Venezuelako arte bisualetan modernitateak izan zuen sorguneetako bat Armando Reverónen obren ekoizpenak eta tokiaren asmakuntzak bat egiterakoan gertatu zela, 1920ko hamarkadaren amaiera aldera⁵. Orduetik, tokia eta obra banaezin bihurtu ziren, eta autonomia estetikoaren mito modernoa —tokirik gabeko obra, tokira atxiki gabeko obra— ez zen agertu Venezuelako modernitatearen errepertorioan. Nire argumentuaren helburua, beraz, obraren eta tokiaren arteko bana ezintasuna nabarmentzea zen, Armando Reverón ezinezko artista modernoaren adibidea azpimarratuta. Hark, bere sormenaren intuizioa gorpuzteko, etxe adaniko bat eraiki beharra izan zuen, *hortus conclusus* bat, oholta sorgindu bat, babesleku bat, eszena bat, ermita bat, armazoi bat. 1925etik 1954an hil zen arte, toki berezi eta paregabe hura izan zuen Reverónek etxe eta lantegi: harrizko murriz inguratutako txabola eta gotorlekua; kokondo-palmaz, kanaberaz eta zurez egindako erdiguneko egiturak itzalpe gisa funtzionatzen zuen, eta handik artistak Karibeko kostaldeko paisaia

itsugarria ikus zezakeen argi kontra. Orduz geroztik, toki-inskripzioarekin ez ezik, isolamenduaren tirabirekin eta irla izatearen ideiarekin ere badu zerikusia Venezuelako modernitateak.

Garrantzitsua da ulertzea zer puntutaraino eraiki zen etxe reveroniar hura, toki isolatu hura, eskala txikiko herrialde batean gorakada bizkorra izan zuen arkitektura modernoaren eklosio izugarriaren kontrara. Etxe hura irla gisa ere egin zen, hormen barruan Arkadiaren zati bat gordetzeko bulkada baten gisa — modernitateak berak haren galera eragin arren—, haren inguruan historia zakarki, etengabe eraldatzen zihoan bitartean gorputzetan eta gauzetan.

Venezuelako abentura modernoaren jatorrietako bat huraxe izan zela esan daitekeen era berean esan daiteke Gegoren obra, batez ere 1969tik aurrerakoa, eta, bereziki, obra hori toki erretikular gisa gauzatu izana, instrumentalki erabakigarria izan dela toki-historia horretan bai eta modernitate horren baitan. Reverón eta Gego Venezuelako arte modernoaren narrazio-bektorearen bi muturretan egonda, nolabait, lotuta daudela pentsatu nahi dut. Hortik galdera hau: non dago tokia Gegoren obran? Eta zer puntura arte pentsa daiteke *Erretikularea* ere, nolabait, irla bat izan zela?

Gaur egun, irla horiek, toki horiek, hondakinak dira neurri batean. Izan ere, 1939an Gertrud Goldschmidt bere hegaltzan hartu zuen nazioaren gorabehera historikoei, batez ere egungo ikuspuntutik aztertuta, Venezuelako proiektu modernoaren patua porrot gisa ulertzea ekarri dute suntsitutako eremu gisa. Baina hondakin horiek, inolako zalantzarik gabe, toki modernoak ere badira, eta haietan dirau, amaitzeke edo hasteke, modernitateak⁶. Louis Marinek honakoa adierazi zuen hondakinei buruz:

Vitruvioren idazkietan irakur daitekeenez, arkitektura irudikatzeko hiru moduetako bat *ichnographia* da: planoaren marrazkia, eraikinaren irudikapen geometrala. Marrazkia eta helburua: grafia hori, arkitektoak paperezko orriaren gainean egiten duen idazkun edo inskripzio hori da bere egitasmoaren oinarria, jatorrian bertan gisa horretara markatutako lurzorua gainean altxatuko den eraikuntzaren oinarria. Vitruvioren itzulpena egiterakoan, Perraultek ohar bat gehitu zuen “*ichnographia*” terminoaren azalpen etimologikoa eskaintzeko. Grekerako *ichnos* hitzetik dator; hau da, aztarna. Lurzorua gaineko plano, gainazalaren altueran dagoena, denboraren, meteoroen eta gizakien bortizkeriak suntsitutako eraikinak utziko lukeen aztarna besterik ez da: plano, eraikuntza-proiektuaren marrazki primitiboa, haren hondakina da; iraganak eta etorkizunak bat egiten duten egitura baliokidetzat perfektua; jatorriak eta amaierak bata bestea ezereztan dute, baldin eta denborak, naturak edo gizakiek beren grinari bultzatuz eginez gainazaletik gora inolako harresi, zutabe edo harririk uzten ez badute. Helburu hori ez da negatiboa, neutroa baizik: harresiaren arrastoa, zutabearen aztarna, harriaren marka idazketa gisa hartuta. Plano, *ichnographia*, hondakin garbia da: arkeologoaren begiradari diseinu arrazoitua, egitura ordenatua, proiektuaren erritmoa erakusten dizkion hondakina bera. Presentzia-egitura (edo irudikapen-egitura) horretan denborak bi norabidetan egiten du: gora edo behera, jatorrirantz edo amaierarantz⁷.

Horrenbestez, esan daiteke Armando Reverónetik Gegora bitartean, Venezuelen, arte bisualen proiektu modernoa tokiarekin identifikatzen dela, tokiaren nozioarekin. Hasteko, Reverónen etxe adaniko hartan obratik guztiz bereizezin bihurtzen da tokia, eta, ondoren, obra bera toki bihurtzen da Gegoren *Erretikularea* handiaren kasuan; azken hori, 1969an sortua, hainbatetan eraldatu zen eta toki ugarian instalatu zuten 1994an artista hil zen arte⁸.

Orduz geroztik, Gegoren obraren bereizgarri nagusia, momenturik esanguratsuenetan bederen, tokia markatzeko duen indarra izango da, nola eta haren itzalak proiektatuta, bai eta, hura interpretatzeko erabili nahi izan den gardentasunaren mitoaren² kontrara, betetzen duen eremuan opakutasunak sortuta; opakutasun horiek bikoiztu egiten dira beren egiturazko zalantza harrigarrian, itxurazko ezbaian, izaera hibrido eta errizomatikoa, are artxipelagikoa duen itxurazko ezbaian, zeinak aditzera ematen baititu neutrotasunaren eremu zabal eta konplexuak, batez ere etengabeko metamorfosi-eragilea den botere-nahiak argi zehazten duen modernitatearekiko duen erlazioaren arabera aztertzen denean, maila optiko hutsean baldin bada ere, zinetismoa izan zitekeenaren era berean¹⁰.

Hondakinen eta irlen artean, hots, modernitatearen hondarren eta hura haragitu zuten isolamendu estrategien eta -ondorioen artean, galdetu beharra dago zein izan zen Gegok, haren obrak, Venezuelako gatazka moderno hartan —Marta Trabak gogoratzen zuenez— izan zuen rola zein izan zen.

II. Esan daiteke Venezuelan, baita, agian, Latinoamerikako beste toki batzuetan ere, ezberdintasun eskematikoa, generikoa, ezar daitekeela hondakinen eta irlen artean, etendako ikur gisa ageri diren hondakinen eta dentsitate existentzial iragazgaitzeko opakutasun-instantziak balira bezala adierazten diren isolamenduen artean; isolamendu horietan, hain zuzen, orbanak agertzen dira: orbanek egindako obrak, obra markatuak, zeinen diskurtso-estrategiak, zeinen enuntziazioa, orban-sistema batetik igarotzen baitira (hizkuntzari, materiari, zentzuari nahiz ikusgaitasunari dagokienez).

Agian, tradizio modernoak, Venezuelan XX. mendearen erdi aldera agertu zen modernitateak, hein handi batean boluntarismo modernizatzaile moduko bat izan zenak, mende eta erdiko atzerapen, miseria eta isolamendu geopolitikoa kitzatzea xede zuen modernitate boluntario hark¹¹, hondakinak besterik ez zituen sortu, eta irlak identifika daitezke haien baitan: esperientzia modernoaren beste alderdi bat erakusten duten isolamenduak, gatazkatik kanpoko tokiak. Helbururik gabeko modernitatea, oharkabeko modernitatea, proiekturik gabea edo proiektuen bidezko erregulaziotik emantzipatu dena, inolako botere-nahiz gabetua. Haren garrantzia ez zetorren inskripzioetik —zeinuaren itxurakoa— baizik eta sintomatik —orbanaren itxurakoa—.

Zaila da Gego termino horietan imajinatzea, baina hori da, hain juxtu, lerro hauek iradoki nahi dutena: artista arrazionala eta ingeniaria, adimen matematikoduna, Venezuelako konstelazio konstruktibo osoan gaitasun analitiko handiena zuen artista akaso, baina baita zeharo poetikoa ere. Haren lana erradikalki ezberdina zen Venezuelako abstrakzioaren aldean, izan ere, orbana, arrastoa, aztarna zein sintoma haren ondorio estetikoaren elementu determinatzaile gisa hartzen zituen bai egituraren aldetik, bai, agian, ideologiaren aldetik.

Esan daiteke, Venezuelako tradizio konstruktiboan, Gegoren *Erretikularea* handiak berak adierazten duela orban baten potentzia kritikoa. Mantso eratzen den orbana, mantsotzen duten atzerapenez osatua¹². Bere ezberdintasun estatikoa makina zinetikoaren azkartasun metamorfikoaren kontra jartzen duen orbana. Laino bat, baita ere. Korapiloz eta burdinazko hariz egindako lainoa. Itzal bat, inolako zalantzarik gabe. Espazioaren argitasunean dagoen itzal opakua.

Horrenbestez, *Erretikularea* ere, bere horretan, irla bat da Venezuelako proiektu konstruktiboan; haren baitan agertzen da, zeinuaren —eta argitasun optikoaren— nagusitasunaren aurkako orban formagabe

gisa. Hala ere, izendapen konplexu —eta maiz kontraesankor— hori erabiltzeak ez du esan nahi *Erretikulareak* formarik ez duenik, guztiz kontrakoa baizik: zera du bereizgarri, bere gako formal propioak muturrera eramatea eredu ideal eta arautzailearekiko mendekotasuna apurtzeraino. *Erretikularea* zentzu bakarrean da formagabea: (bere burua) gauzatzeko prozesu luzean zehar ez dago haren forma zehazterik; gorpuzterainoko denbora-tarte lasaian aurrera egiten du azken forma edo helburu formala zein izango duen jakiteko aukerarik gabe. Horregatik esaten zuen Gegok, *Erretikularea* instalatzeko eskaera bati ezezko erantzuna emateko idatzitako gutun batean, ezinezkoa zela instalazio-lan hori bere laguntzarik gabe egitea, ez baitzegoen plano arautzailerik, ezta aurreikusteko moduko emaitzarik ere¹³.

Venezuelako konstelazio konstruktiboaren protagonista nagusietako bat izan zen Jesús Rafael Sotok 1967an sortu zuen Zeharkagarria etengabeko “iterazio” ugaritan instalatu zen, baita artistaren heriotzaren ondoren ere —obra beti mantentzen da bere horretan—. Lan hori ez bezala, *Erretikularea* aldatu egiten zen instalatzen zen orotan: aldi bakoitzean, egoera bakoitzean, egitura eraldatu egiten zioten. Eta instalazio bakoitzean, izandako hamaika agerraldietan, erabat korapilatua ere izan zen *Erretikularea* bere kanpoaldeko itxurari dagokionez: haren osotasuna hauteman daiteke, baita barnean sartu ere, baina hura hautematean ezinezko gertatzen da bere egituraren konplexutasuna argitzea¹⁴.

Egitura argitzeko ezintasun hori da, hain zuzen ere, *Erretikularea* orban eta irla bihurtzen dituenena. Esparru bitarretik aldentzeko asmoz, halaber, zera galdetzen diot neure buruari: *Erretikularea* orban edo irla den era berean, hondakina ere ba ote da beste modu batean?

Gegoren obraren elementu guztiz “iknografiko” bakarra itzalaren dimentsioa da. Horri dagokionez, beren obretan gai hori gehiago edo gutxiago landu zuten beste artista batzuekin batera, Alejandro Oterorekin batera, esaterako, Venezuelako zinetismoaren printzipio zuzentzaile baten kontra zegoen Gego: itzalak kentzearen kontra, itzalen efektu estetikoa deuseztatzearen kontra¹⁵.

Akaso bere modernitate pragmatikoa finkatzeko xedez —eta irudikapena deuseztatzeko gogoz—, pintura “itzalen idazketa” edo “skiagraphia” dela dioen antzinako definizioaren kontra jarri zen zinetismoa. Kontraesanak eta desbideratzeak izan arren —hor daude, esaerako, Sotoren fase “barrokoak” edo Oteroren aldi “informalak”, une ilunak zinetismoa orainaren arte eta malenkoniaren guztiz kontrako orainaldi bihurtzeko borrokaren erdian—, Venezuelako proiektu konstruktiboak bilakaera mesianikoa izan zuen etorkizunerantz, malenkoniaren arrasto, aztarna, orban guztiak ezabatuz. Hortaz, obra zinetikoa inarrosten duena ez da arrastoa edo aztarna, eragiketa dinamikoaren orainean dagoen presentzia baizik.

Zentzu horretan, argigarri gertatzen da Zeharkagarria abiapuntu hartuta behatzea *Erretikularea*, eta alderantziz: Zeharkagarriak ez du inolako aztarnarik onartzen, ez du onartzen gure arrastorik han uztea, bere programaren akats gisa ez bada. *Erretikularea* lanean, aldiz, guztia da aztarna-sistema bat: egituraren elementuetako askok artistaren arrastoa, manipulazioaren aztarna erakusten dute —markatutako materialaren presentzia, orbandutako materiarena—, eta hori areago nabarmendu zen Gegoren lanetan, bereziki 80ko hamarkada aldean egin zuen *Paperik gabeko marrazkiak* (ca. 1976–88) izeneko bigarren sailean.

Are gehiago: Gegok bere azken “iteraziorako” diseinatu zuen gela zuri idealean, espazioan dagoen itzal gisa agertzen da *Erretikularea*. Bere errizoma eta korapilo guztien askaezintasunean, *Erretikularea* itzalen

artxipelago gisa agertzen da espazioan, mantelina handi bat balitz bezala, ehunduraz osatutako errezel erraldoi bat, laino gris bat, ildaska bat begian, orban bat bailitzan.

Labirinto baten itxuran, halaber: “bazterrak, zoko-mokoak, irteerarik gabeko kalekxkak, *aporos* direlakoak, pista faltsuak, angeluitsuak, *hilfflos* bideraketak, *skolia* sigi-sagan jarriak, espazioaren eskoliosiak”¹⁶.

Gainera, *Erretikularea* handiak badu leize antzeko elementu bat: bere forma askaezinen irregulartasunak —espazioaren eskoliosi horiek— ikusleak handik ibiltzeko moduko “hobiak” sortzen ditu. Horregatik, *Erretikularea* artelan zeharkagarrien leinu artistikoan sartzen da, leinu bereziki aberatsa Latinoamerikan¹⁷. Sotoren Zeharkagarria ez bezala, non gure gorputza xurgatu egiten baita —bertatik igaro izanaren zein bertan egon izanaren aztarna edo arrastoa uzten duen “hobirik” egiteko ezgauza—, *Erretikularea* laneko “hobiak” gure gorputzari emandako eremuak dira; nolabait esateko, gure alde aurretiko “hobiak” dira sare-leize moderno horretan, gure gorputzen “hobia”, obratik igaro izanak uzten duen aztarna (konkaboia, hutsa), gure aurretiazko etorreraren, gure egonaldiaren aztarna.

Nire ustez oraindik eztabaidatu gabea den gai hori oso garrantzitsua da obraren interpretazio fenomenologikoa egiteko. Izan ere, obra guztiak “eragina” dute ikusleengan edo “eragiteko gaitasuna” ematen diete azken horiei, baita artelanaren aurrez aurre jarri baino lehen ere. Horrenbestez, esan daiteke obra guztiak dutela presentzia hori aurreikusten duen aztarnaren bat, eta haren “enuntziatio-aparatuaren” parte ere badirela modu analogikoan¹⁸.

Erretikularearen arrastoa eta aztarna dira, beraz, haren hondakina. Ez da programaren huts baten eragina, hondakin modernoetan gertatzen den legez, baizik eta haren absentiaren adierazle bat. Hori dela eta, *Erretikularea* interesgarria da Venezuelako konstelazio konstruktiboaren muinean, presentzia askaezin eta, itxuraz, aprogramatiko gisa duen balioagatik, orbana izateagatik hondakin modernoan logikaren barruan, beti ere asaldurarako duen potentziaren ikuspegitik hartzen badugu, hain zuzen ere proiektu konstruktibo haren zuzentzarauak “zapuzteko” eta neutralizatzeko duen gaitasunagatik.

Hala, *Erretikularea*-irak dimentsio teorikoa hartuko luke Venezuelako XX. mende amaierako arteen ikuspegi historikoan: irla da; Trabaren hitzak erabiliz, laku-lekua da, gatazkatik kanpoko tokia. Toki neutroa —inoiz ez bitartekoa—, toki arrotza —baita ere—, bakartze-tokia, (beti geroratu den) *Erretikularea* handi, progresibo, iragarrezin, zehaztezin eta bukatugabea bezalaxe. Zeinuaren eta orbanaren arteko dialektika desmuntatzen duen instantzia gisa interpretatu daiteke, baita konstelazio zinetikoaren eta —gaizki izendatuta egon arren— konstelazio informalista deritzonaren arteko aurkakotasun bitarrak (Trabak eta haren jarraitzaileek hainbeste eta hain oker sustatu zituztenak) desmuntatzen dituenaren moduan ere¹⁹.

Irla edo lakuaren nozioak —gatazkan duen indar neutralizatzaileak— sintesiaren tirania txepeletik independizatzeko aukera ematen digu. Izan ere, neutroa dena:

Sintesiaren zero gradua da, edo erabateko birtualtasun-egoerara murriztutako kontrakoen sintesia [...]. Ez bata ez bestea, bai bata eta bai bestea izateko zain izaki, [neutrotasuna] indarra da, ez soilik batetik besterako bidea; oraindik hutsik dagoen eremua da, non bata eta besteak beren unitate gorenaren figura, beren *domine* delakoa aintzatesten duten. Baina, era berean,

“polemikotasun” absolutuaren ikurra ere bada, batak bestea suntsitzearen marka²⁰.

Oposizio bitar maiz murriztaile eta ñabardura gabekotik gaindi, prozesu bat azaldu beharko litzateke — gauzen egoera jakin bat baino gehiago—, zeinetan Venezuelako modernitate bisualak aukera izan baitzuen zeinuaren nagusitasunaren eta orbanaren eremuaren arteko paisaiak abiarazteko, etengabe, estrategia progresibo eta erregresiboak erabiliz, inskripzioen estetikaren eta emergentzien estetikaren artean. Pentsamendu-eskema horren funtsezko testu bat Walter Benjaminen entsegu goiztiar bat da: Pinturaz edo zeinua edo orbana (1917). Gaztaroan idatzitako testu horretan, bi inferentzia monumentalen funts kontzeptualaren kontra egin zuen Benjaminek, hots, zeinu absolutuaren eta orban absolutuaren ideien kontra, eta pinturara hurbildu zen, bere hausnarketa laburraren ondorioan, hain zuzen ere, “espazioan orbana” dagoela definitzeraino:

Orbanaren esfera berdin agertzen da formazio espazialean, eta zeinuak esanahi arkitektonikoa (eta, beraz, espaziala) du funtzio lineal jakinetan. Espazioko orban horiek, haien zentzutik hasita, orbanaren esfera lotuta daude argi eta garbi. Hori nola egiten duten argitzeak, ordea, azterketa zehatzagoa eskatzen du. Izan ere, zenotafio edo hilobi gisa agertzen dira batez ere, eta, nola ez, ez dira orbanak zentzu hertsian, baizik eta formazio formagabeak zentzu arkitektonikoan eta plastikoan²¹.

[Itzultzailea: Bakun eta Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Agerraldi-prozesu horren laburpena eskuratzeko, ikus Arte constructivo venezolano 1945–1965. Génesis y desarrollo, erak. kat. (Caracas: Galería de Arte Nacional, 1980).
2. Prozesu horren analisi sakonagoa hemen: Luis Pérez-Oramas: “Caracas: A Constructive Stage”, hemen: The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection, Gabriel Pérez-Barreiro (ed.), erak. kat. (Austin: Blanton Museum of Art–The University of Texas, Austin, 2007), 74–85. or.
3. Argudio horren garapen sakonagoa nahi izanez gero, ikus Luis Pérez-Oramas, “Gego and the Analytic Context of Cinetismo”, hemen: Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America, Mari Carmen Ramírez eta Héctor Olea (ed.), erak. kat. (New Haven, Conn.: Yale University Press; Houston: The Museum of Fine Arts, 2004), 255–61. or.
4. Marta Traba, “Gego”, Hanni Ossoten testuaren gehigarria, Gego, erak. kat. (Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1977), 11. or.
5. Toki horrek Venezuelako arte modernoaren historian duen esanahian gehiago sakontzeko, ikus Luis Pérez-Oramas, “Armando Reverón: La gruta de los objetos y la escena satírica”, hemen: Luis Pérez-Oramas eta María Elena Huizi, Armando Reverón: El lugar de los objetos, erak. kat. (Caracas: Galería de Arte Nacional, 2001), 11–51. or.
6. Ez da nire asmoa esatea artista horien obrak, zentzu materialean, hondakinak direnik, nahiz eta Armando Reverónen jatorrizko etxe/lantegia hondakin bihurtuta dagoen 1999az geroztik, urte hartan Venezuelako iparraldeko kostan gertatutako luizi larriek hondatuta. Era berean, mende berriko lehen hamarkadaren amaiera aldera, Gegoren Erretikularea (1969–97) obraren azken toki erretikularrak, paradoxikoki, ez du tokirik; desmuntatuta, bilduta dago, Gegok pentsatu zion jatorrizko eremutik kenduta. Tokiari buruzkoa ez ezik bere horretan tokia ere baden obra hura Venezuelako historia kulturalaren garai hobeen zain egongo da, akaso. Hondakin modernoek buruzko literatura ugari badago ere, gure argumentua obra zibiletan

gorpuztu ziren ekimen modernizatzaile izugarrien eta —gaur egun hondakin-soro bihurtutako— azpiegitura proiektu handinahien gorakada bizi izan zuen herrialdera mugatzen da: bere artista moderno handien obretan etorkizun handiko loturarik, zentzu historikorik aurkitzeko gaitasuna galdu duen naziora. “Modernitate-irla” haiek gaur egun hondakin direla esatean, modernitatearen adierazle batzuen dimentsio antropologikoa azpimarratu nahi dugu, historiako gorabeherak eten dutena, eta, agian, harrera-eremu berriaren, gauzatze berriaren, zain dagoena.

7. Louis Marin, “Fragments d’un parcours dans les ruines de Poussin”, *Sublime Poussin* (Paris: Seuil, 1995), 153. or.
8. Erretikularea handia izenez ezagutzen den obra Venezuelan in situ eskalan instalatu zenekoaz ari naiz. Gegok 1969an jarri zuen Museo de Bellas Artes de Caracasen, eta artelana lantzen jarraitu zuen bizi izan zen artean, berriz instalatzeko aukera izan zuen aldi oro baliatuta. Artistak pieza horren bigarren iterazio bat instalatu zuen New Yorkeko Center for Inter-American Relations delakoan (gaur egun, Americas Society); bigarren hori banakako eskulturaz osatuta zegoen, eta antzeko artikulazio-sistema erabiltzen zuen. Gegok zati horietako batzuk birziklatu eta beste batzuk gehitu zituen obraren hirugarren berrinstalazioan, 1974an, Arte Ederretako Museoaren egoitzako eraikinaren hedakuntza inauguratu zutenean. Arte nazionalari soilik eskainitako museo bat —Galería de Arte Nacional (gan)— ezartzeko erabaki administratiboaren ondotik, Gegoren Erretikularea ganen bilduman sartu zen, 1977an artistak berrinstalatu. Orduz geroztik, obra museo berriari emateko baldintza gisa, artistak areto jakin bat eskatu zuen Erretikularea modu iraunkorrean ipintzeko; obra 1981ean berrinstalatu zuten azken aldiz Gegoren laguntzarekin. Azkenik, erakustaretoa artistaren eskakizunen arabera behin betiko egokitu ondoren, 1997an jarri zuten artelana, Gego hil eta hiru urtera, *La invención de la continuidad* izeneko erakusketa-proiektuaren baitan jarri ere. Proiektu hark Venezuelako arte garaikidearen iturri modernoak aztertu zituen, eta Ariel Jiménez eta idazlan honen egilea izan ginen erakusketa osatu genuenak. Garrantzitsua da aipatzea zer ezberdintasun dauden Gegok hogeitaz urtez landu zuen obra magna, nagusi horren eta artistak artikulazio- eta forma- sistema erretikularra erabiliz sortu zuen obra-motaren artean. Bereizketa horren arabera, artistaren ekoizpenean multzo hauek defini daitezke: a) instalazio handi bat, artistak bi hamarkadaz garatutakoa; b) artistaren obra askotan —baliabide ugaritan eginak— agertzen den egitura-konzeptu bat; c) eskala txikiagoko obra eskultorikoz osatutako multzo bat, konzeptu horri erantzuten diotenak eta Erretikulareak izenez ezagutzen diren banakako piezak biltzen dituenak. Ikusi, ut infra, 12. oharra.
9. Gardentasunaren mito horren garapen sakonagoa nahi izanez gero Gegoren obrari aplikatuta, ikus Mari Carmen Ramírez: “Between Transparency and the Invisible: Gego’s In-Between Dimension”, hemen: *Gego. Between Transparency and the Invisible* (Houston: The Museum of Fine Arts Houston, 2005).
10. Venezuelako arte garaikidearen bitarteko toki-gakoa interpretazio hobeen zain dago. Hausnarketa horretatik abiatuta sortuko diren artxihoak elikatzeko, aipatu beharra dut Gegoren ondotik Venezuelako arte garaikidearen aukerak zehaztu zituzten artistek zenbateraino heldu zioten berriro ere tokiaren ideiare, hasi Eugenio Espinozaren *Zeharkaezina* (*Impenetrable*, 1972) ezagunetik eta Héctor Fuenmayorren 1973ko *Citrus 6906* obrara, Antonieta Sosa edo Claudio Perna bezalako artistak ahaztu gabe. Haien lanetan, tokiak du, dela egitura gisa, dela geografia gisa, protagonismo nagusia.
11. Modernitate boluntarista hori, neurri batean, tradizio autoritario bat ere izan zen, edo eliteek erabilitako automatismo autoritarioei erabat uko egin gabea, bederen: azkarra, gauzatzerantz bideratua, eta, zenbaitetan, ekintzaren nagusitasun autarkikoaz liluratua; zeinuaren garbitasunaz identifika zezaten amestu zuena —mezu argiak, eraikin funtzionalak, promesa produktibistak—, proiektu modernizatzailetik datorren ideia erregulatzailearen azpian beti.
12. Ezaguna da Gegok 1969 eta 1994 artean artelan horren eiteari —obrak izan zituen “iterazio” espazial eta instalazio anitzetan, baita bariazio ugarietan ere— egindako gehikuntza eta kenketa-prozesu mantsoa —artistak hil arte jarraitu zuena—. Obra horren historiaren azterketa zehatua eskuratzeko, ikus María Elena Huizi eta Esther Crespín (ed.), *Untangling the Web: Gego’s Reticulárea. An Anthology of Critical Response/Desenredando la red: La Reticulárea de Gego: Una antología de respuestas críticas*, Mari Carmen Ramírez eta Melina Kervandjian (ed.) (Houston: International Center for the Art of the Americas/Museum of Fine Arts, Houston; Caracas: Fundación Gego, 2013).
13. Ikus Gegok 1972ko uztailearen 21ean Emerson Museum of Art (Syracuse, New York) museoko zuzendari James Harithasi idatzi zion gutuna. Archivo Fundación Gego, Registro 1148350 ICAA.
14. Maurice Merleau-Ponty filosofoak azaldutako fenomenoaren bereizketa darabilgu: ezagutza analitikoaren

dimentsio objektiboaren eta pertzepzioaren fenomeno-dimentsio eratzaileren arteko bereizketa. Lehenaren arabera, hautematen duguna analitikoki ezagut dezakegu, baina litekeena da zentzumenen bidez hautematen dugunak, gure pertzepzio errealak, ez bat egitea ezagutza horrek erakusten duen errealitatearekin. Ikus Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), 269. or.

15. Ikus Luis Pérez-Oramas, *The Shadow's Resistance: Alejandro Otero and Gego*, erak. kat. (Caracas: Fundación Cisneros, 2005).
16. Ikus Pascal Quignard, *Leçons de solfège et de piano* (Paris: Arléa, 2013), 31. or. Gaztelerara egileak berak itzulua.
17. Gai horri buruz, ikus Luis Pérez-Oramas, "Abstraction, Organism, Apparatus: Notes of the Penetrable Structure in the Work of Lygia Clark, Gego and Mira Schendel", hemen: *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, Cornelia Butler eta Alejandra Schwartz (ed.) (New York: The Museum of Modern Art, 2010), 316–33. or.
18. Nahiz eta arte bisualetako obrek ez duten zertan diskurtso izan, enuntziatioaren eskemarekin aurkezten dira eta hari erantzuten diote; eskema horren arabera, honakoak bereiz daitezke: enuntziatzen dena; enuntziatioa bera instrumentu semantiko baten, adierazle baten, bereganatzearen gertaera gisa; eta helburu horretarako balio duen eta enuntziatuaren kalitateari eusten dion enuntziatio-aparatua. Eskema horren berri jakiteko, ikus Émile Benveniste, "L'appareil formel de l'énonciation", hemen: *Problèmes de linguistique générale*, 2 (Paris: Gallimard, 1974), 79–88. or.
19. Venezuelako arte bisual modernoaren panorama gatazka bitar horretara —hau da, zinetismoa versus informalismoa— murrizteko etengabeko saiakera —Ipar Atlantikoko museo-industriaren asimilazio-xedeak eraginda nazioarteko eremuetan indarberrituta— ez da inolaz ere gai errealitatearen konplexutasuna azaltzeko, ez baititu ezagutzen bien arteko igarobideak (Elsa Gramcko, Alejandro Otero, Mateo Manaure, Gego, Soto bera), salbuespenak (Carlos Puche) edo bakantasun absolutuak (Alberto Braun, Alfredo Cortina).
20. Ikus Louis Marin, "Du neutre pluriel et de l'utopie", hemen: *Utopiques: jeux d'espaces* (Paris: Minuit, 1973), 32–33. or.
21. Testu horretan, Walter Benjaminek bereizketa bat planteatu zuen zeinuaren kanpoko inskripzioaren —"Cainen zeinua, Egiptoko hamargarren izurritean israeldarren etxeak markatzeko erabiltzen zena, Ali Baba eta berrogei lapurren zeinu honen antzekoa"— eta orban gisa agertzen denaren —"Kristoren estigmak, gorritasuna, legena, agian, jaiotzako orbanak"— artean. Ikus Walter Benjamin, "De la peinture ou signe ou tache" (itzul.: Marcus Coelen), hemen: *Interlope la curieuse* (Nantes: Ecole Supérieure de Beaux Arts, Nantes, 13. zk., 1995eko abendua), 47–49. or.

ADIERAZPEN-ASKATASUNA: GEGO TAMARIND LITHOGRAPHY WORKSHOP TAILERREAN

GEANINNE GUTIÉRREZ-GUIMARÄES

1963ko abenduan, eta berriro 1966ko azaroan, Gegok (izenez Gertrud Goldschmidt) bi egonaldi egin zituen Los Angeleseko (Kalifornia) Tamarind Lithography Workshop tailerrean¹. Ikerketa-beka horiek funtsezko parentesiak izan ziren bere ibilbide artistikoan, eta lan egiteko espazio egokia eskaini zioten, bai eta litografiaren bitarteko konplexuarekin askatasunez esperimentatzeko beharrezko tresnak ere. Hala ere, Tamarind tailerrean egin zituen obrak —erakunde haren historiaren baitan eta estanpazioak AEBn zuen egoera kontuan hartuta— oraindik ez dira behar bezala aztertu testuinguru historiko-artistikoan jarrita. Horrenbestez, saiakera honek Gegok tailerrean egin zuen estanpa-sorta bat du oinarri, helburu batekin: nazioarteko ingurune dinamiko hartan, eta AEBn litografia berpizten ari zen une hartan, artistak lerroarekin, formarekin eta espazioarekin egin zituen esperimentuak aztertzea, eta hobeto ulertzea nola erabili zituen gofratua, grabatua, akuaforte eta litografia praktikatzeko materialak eta bitartekoak.

1953an, Gego hasia zen hainbat estanpazio-teknikarekin esperimentatzen obra figuratiboak sortzeko, hala nola paisaiak, arkitekturak eta erretratuak. 1950eko hamarkadan zehar, bere estanpak abstraktuago bihurtu ziren, eta bere monotipoek —paper-orri bat gainazal tindatu edo pintatu baten kontra sakatzuz lortzen den estanpazio-modalitatea— aukera eman zioten ezaugarri piktorikoak aplikatzeko eta naturaltasuna lortzeko markak marraztean eta tinta-geruzak aplikatzean. Hala ere, 1960ko hamarkadara arte ez zen esponentzialki handitu Gegoren obra grafikoaren ekoizpena, hain zuzen ere tailer garrantzitsuetan parte hartzeko Venezuela eta AEB artean bidaiatzen hasi zen arte.

Gegok Tamarind tailerrera egin zuen bigarren bisitan, 1966an, hitzaldi bat eman zien artista bisitariei eta tailerreko langileei, eta bere interesak azaldu zizkien: “Orain bi maitasun ditut hemen. Bata da marra gardena; bestea, berriz, diseinu-arazoa da berez”². “Marra gardena” esatean lerroen arteko espazioaz ari zen, arrasto edo marka ikusezinaz, artistarentzat lerro fisikoa bezain garrantzitsua baitzen hura pinturaren gainazalean³. “Diseinu-arazoa” aipatzean esan nahi zuen zaila zela litografiak egitea aldi berean inprimatutako sail handietan (banakako estanpetan gertatu ez bezala). Gegok planteamendu hori erabili zuen Tamarind tailerrean bere artista-liburuak, estanpazioaren eta liburugintzaren mugak hedatzen zituzten liburu haiek, sortzeko. Bere bigarren egonaldiaren amaieran, “trazuen arteko espazioarekin” esperimentatzen duten hogeita zortzi litografia eta bi artista-liburu sortu zituen⁴. Ikerketa hori 1963an egin zuen lehen aldiz, tailerrean parte hartu zuen bitartean. Gegok aitortu zuen ez zuela litografiaren prozesu tekniko eta kimiko ezin konplexuagoari buruzko ezagutza zehatzik⁵, eta Tamarind tailerrean izan zuen bigarren esperientzia benetako erronka izan zen harentzat. Garai hartan, ezinbestean, areagotu egin zen estanpatzaile gisa zuen trebetasun oparoa eta agerian utzi zuen keinu grafikoaren bidez adierazteko zuen gaitasun dinamikoa.

Litografiaren teknika (grekera klasikoz harriaren gainean marraztea) honetan datza: kareharrizko gainazal porotsu batean edo metalezko xafla batean irudi bat islatzea material oliotsu baten bidez. Harria edo metalezko xafla hainbat prozesu kimikoren eraginpean jarri ondoren tinta, ura, disolbatzailea eta hauts

erabiliz, irudia gainazalean itsasten da, eta, ondoren, paperera pasatzen da prentsa baten bidez presio handia eginez⁶. Litografiak, estanpazio plano grafikoa izaki, batere ukitu gabe uzten du metalezko xafla edo harria, erliebe-inprimatzeak edo kalkografiak ez bezala, non azalera bera aldatzen baita ebakiaren edo grabatuaren bidez. Arte-forma mugatua da, baina bizigarria, eta artistek erabateko adierazpen-askatasuna lortzen dute behin teknika zail eta neketsu hori menderatzen dutenean.

1930eko hamarkadan, bitarteko grafikoari lotutako trebakuntzak garapen-aldia izan zuen AEBn. Garai hartan, Federal Art Project programak diruz laguntzen zituen litografia-tailerak. Gobernuak babestutako egitasmoa zen hura, 1935ean sortua Works Progress Administration zelakoaren baitan (hura ere, era berean, Depresio Handiaren garaian artistek egiten zuten lana babesteko ekimen gisa pentsatua). Gainera, litografia-tailerrek garrantzi handiagoa hartu zuten Arte Ederretako eskoletan, hala nola Art Students League izenekoan, New Yorken, eta bitarteko hori ezagutzera ematen lagundu zuen, baita ere, argialetxe komertzialen ekoizpen grafiko gero eta handiagoak. Hala eta guztiz ere, 1940ko hamarkadan prekarioa zen oraindik litografiaren goraldiari eta garapenari eustea arte-adierazpenerako bitarteko gisa, offset inprimaketa orokortu izanaren ondorioz neurri handi batean —offset metodoa azkarragoa eta merkeagoa da: irudia metalezko xafla batetik kautxuzko arrabol batzuetara pasatzean datza—. Izan ere, eskuzko litografiarako beharrezkoak diren hainbat material urri ziren, batez ere harri litografikoak, tintak eta prentsak. Horregatik, AEBn bitarteko horrekin espermentatu nahi zuten artistek beharrezko lanabesak eta lan-guneak erabiltzeko aukera mugatua zuten sarritan, eta horrek beste inprimatze-teknika batzuk erabiltzera bultzatu zituen.

1940ko hamarkadan, *intaglio* edo kalkografia, hau da, xafla baten gainean eskuz (grabatzeko punta erabiliz) edo azidoz (esate baterako, akuafortez) lerroak markatzean datzan teknika, litografia baino ezagunagoa izatera iritsi zen, Atelier 17 —ordura arte egoitza Parisen zuena— New Yorken ezarri baitzen hamarkada haren hasieran. Grabatu-tailer ospetsu hura surrealismoari eta espresionismo abstraktuari lotutako Stanley William Hayter artistak sortu zuen⁷. Hayterrek atsegin handiz hartu zituen Alexander Calder, Mauricio Lasansky, Jackson Pollock eta Mark Rothko bezalako artistak beren tailerrean, eta denek ere arte grafikoak sormen-adierazpide gisa erabiltzeko aukera izan zuten bertan⁸. Kubismoaren eta surrealismoaren elementuak uztartu ohi zituen Lasansky artista argentinarrek, adibidez, Hayterren Atelier 17 utzi zuen bi urtez bertan lan egin ondoren, eta University of Iowako (Iowa City) fakultatean sartu zen 1945ean. Kalkografia-tailer garrantzitsu bat sortu zuen han, ikasleen artean sekulako eragina izan zuena⁹.

1959an, Gego izan zen Lasanskyren ikasle bisitarietako bat, eta akuafortezko lan batzuk sortu zituen, non agerian geratu baitziren lerro paralelo fin eta kartsuekin egin zituen ikerketak¹⁰. Mugimendu dinamikoa (Movimiento dinámico, 1960) lanean —burdinazko edo altzairuzko bere eskultura zinetiko tubularren ereduari jarraiki egina—, esate baterako, Gegok maisutasunez erabili zituen lerroa, forma eta espazioa, eta konposizio abstraktu arretatsu eta delikatua lortu zuen, inolaz ere. Akuafortezko teknika lineala da erabat: grabatzeko punta izeneko altzairuzko tresna zorrotz bat erabiliz, ebaki zehatzak egiten zaizkio, eskuz, azidoarekiko erresistentea den berniz babesgarriz estalitako metalezko xafla bati. Metala agerian uzten duten ildaskok egin ondoren, azidoz blaitzen da xafla; azido horrek jan egiten ditu agerian geratu diren eremu babesgabeak (hau da, haien barruan sartzen da), eta tinta atxikiko duten ebakiak sortzen ditu. Xafla zenbat eta denbora gehiago egon azidoaren eraginpean, orduan eta sakonagoak eta zabalagoak izango dira ildoak, tinta-karga handiagoa onartuko dute eta lerro ilunagoak lortuko dira, eta alderantziz. Hondoa disolbatzailez garbitu ondoren, tinta sartzen da ebakietan eta, ondoren, xaflako

irudia paper-orrira pasatzen da torkulua erabiliz. Plantxaren ispilu-irudia da ateratzen den estanpa. Gegok bi dimentsioko xafla bat grabatzeko ekintza fisikoaren bidez hiru dimentsioko lerroa manipulatzeko adibide argia da artistak espazioaren irudikapen grafikoa nola anplifikatzen zuten erakusteko. Hala, gorputzasun-sentsazioa ematen zien bere grabatuei, eta efektu hori are ikusgarriagoa da aurrerago egin zituen estanpetan.

1940ko hamarkadan eta 1950eko hamarkadaren hasieran kalkografia loratuz joan zen AEBn, baina litografiak, aldiz, gero eta zale gutxiago zituen. 1954an, AEBko galerietan erakusten ziren estanpen seirena baino gutxiago ziren litografiak¹¹. Hala ere, 1950eko hamarkadaren amaieran, grabatuaren, eta bereziki litografiaren, berpizkundea bultzatzen lagundu zuen arte grafikoetako zenbait tailer sortzeak. Horien artean aipatzekoak dira Brooklyngo Pratt Graphic Art Center, Pratt Institute delakoaren baitan (lehen The Contemporaries eta gero Pratt-Contemporaries), Margaret Lowengrundek 1956an sortua; Universal Limited Art Editions (ulae), West Islip herrian, New Yorkeko, Tatyana Grosmanek 1957an sortua; eta Bostongo Impressions Workshop, George Lockwoodek 1959an sortua¹². 1960an, June Wayne artistak Tamarind Lithography Workshop sortu zuen Los Angelesen, "artistak litografiak ekoiztera animatzeko" eta "kualifikazio handiko artisau-grabatzaileekin benetako lankidetzan" aritzeko¹³. Martxan egon zen lehen hamar urteetan, Ford Foundationek finantzatu zuen erabat Tamarind tailerra; garai hartan W. McNeil Lowry zen fundazioko zuzendaria, eta hark gainbegiratzen zuen fundazioaren Humanitateen eta Arte Ederren Programa ere¹⁴. Arte litografikoak ernaberritzeko eta kontserbatzeko tailerra diseinatu zuen Waynek, eta maila frogatua zuten nazioarteko parte-hartzaileei soilik eskaini zizkien beka artistikoak eta prestakuntza grafikoko programak. Garai hartan AEBn beste estanpazio-tailer batzuk baziren ere, ekialdeko kostaldean bereziki, mendebaldeko kostaldean Tamarind izan zen era horretako tailer bakarra bitarteko bati berariaz eskainia zena.

Tailerra sortu ondoren, Waynek zuzendaritza-kontseilua bildu zuen, eta herrialde osoko artearen historiaren arloko aditu nabarmenak gonbidatu zituen. Haien artean zeuden Art Institute of Chicago, Cincinnati Art Museum eta Los Angeles County Museum of Art erakundeetako arte-arduradunak, bai eta eragin handiko bi pertsona ere: kontseiluko kide sortzaileetako bat izan zen James Johnson Sweeney, garai hartan New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museumeko zuzendari-lanetan ari zena, eta, 1965ean, William S. Lieberman, New Yorkeko Museum of Modern Arteko Marrazki eta Estanpen Saileko arduraduna¹⁵. Waynek Hautaketa-batzorde bat ere sortu zuen, eta bertako kideak arduratzen ziren programarako artistak aukeratzeaz. Talde hartan zeuden Sweeney bera eta hainbat erakundetako espezialistak, besteak beste honako hauetakoak: College of Fine Arts (University of New Mexico, Albuquerque), Dallas Museum of Contemporary Arts, Grunwald Graphic Arts Foundation (University of California, Los Angeles), Museum of Modern Art eta Philadelphia Museum of Art¹⁶. "Aparteko gaitasunak" zituzten hautagaiak aukeratzen zituen batzordeak, AEBtik, Europatik eta Latinoamerikatik etorriak, eta hala, nazioarteko plataforma artistikoa sortzen zuen, parte-hartzaileak tokiko homologoen ginetik jartzen zituena¹⁷.

Gego bi aldiz gonbidatu zuten artistetako bat izan zen: lehenik, 1963an, artista gonbidatu gisa joan zen, eta horrek aukera eman zion lowako egonaldiaz geroztik ezaguna zuen *intaglio* metodoa are gehiago lantzeko; eta bigarren aldiz, 1966an, artista bekadun gisa; orduko hartan aukera izan zuen litografiaren mundu konplexuan bete-betean murgiltzeko eta hiru dimentsioko objektu estanpadunen arloa jorratzeko, hala nola artista-liburuak. Tamarindek artistak tailerrera gonbidatzen zituenean, honako hiru modalitate hauetako baten arabera egiten zuen: artista gonbidatuak, artista bekadunak eta trebatzen ari

ziren estanpatzaileak. Artista gonbidatuak programarako balizko aktibotzat jotzen zituzten, denek batera aniztasun estetikoak eskaintzen baitzieten trebatzen ari ziren estanpatzaileei¹⁸. Soldatarik jasotzen ez bazuten ere, tailerreko baliabide guztiak erabiltzeko aukera zuten, eta litografia bat edo bi egiteko eskatzen zieten ordainetan. Artista gonbidatuen artean aipatzekoak dira: Rodolfo Abularach (1966), Anni Albers (1963), Josef Albers (1962), Vija Celmins (1970), José Luis Cuevas (1962), Richard Diebenkorn (1961, 1970), Rafael Ferrer (1974), Sam Francis (1966, 1969), Philip Guston (1963) eta Luchita Hurtado (1970). Aitzitik, artista bekadunek bi hilabeteko egonaldiako lansaria jasotzen zuten, bidaia-gastuak ere estaltzen zituena, “ahalik eta irudi desberdin gehien sortzeko, prestatzeko, estanpatzeko eta probak egiteko denborak kontuan hartuta”¹⁹. Artista bekadunen artean, honako hauek daude: Abularach (1966, 1967), Anni Albers (1964), Josef Albers (1963, 1964), Ruth Asawa (1965), Cuevas (1965, 1966), Francis (1963), Antonio Frasconi (1962), Louise Nevelson (1963, 1967), Otto Piene (1969), Miriam Schapiro (1964) eta Rufino Tamayo (1964). Azkenik, trebatzen ari ziren estanpatzaileek hautaketa prozesu zorrotza pasa behar zuten, eta prestakuntza-programa trinkoa gainditu behar zuten Tamarinden prestakuntza aurreratua hasi aurretik²⁰. Prestakuntza-programa hori Indianapoliseko Herron School of Art ikastegian egiten zen hasieran, eta University of New Mexicora eraman zuten gero. Prestakuntza-metodologia horri esker, estanpatzaile bakoitzak hainbat artistarekin eta estilo askotan lan egiten ikasten zuten lan-eritmo biziko giroan.

1963. urtea garrantzitsua izan zen Gegorentzat, AEBra itzuli baitzen Pratt Graphic Art Center eta Tamarind bisitatzeko. Lehenengoan, gofratu izenez ezagutzen den erliebetan inprimatzeko teknika landu zuen batez ere. Ohiko estanpazio-praktikez bestelakoa da gofratua, izan ere, estanpaziopraktika arruntetan xafla bat sakatzen da paper-orri edo beste edozein euskarriren gainazalaren kontra, eta inprimaketa laua sortzen da horrela; gofratuan, aldiz, presioak erliebea eragiten du paperaren gainazalean (edo hondoratu egiten du, kontratrokela aplikatuz gero); beraz, hirugarren dimentsioa gehitzen zaio lanari: sakonera. Tindatu gabe grabatutako estanpazioari estanpazio itsua edo lehorreko aztarna esaten zaio, baina tinta ere erabil daiteke paper gofratuaren gainean akuaforte sortzeko. *Titulurik gabea* (1963) lanean, Gegok “trazuen arteko espazioa” abiapuntu hartuta egindako ikerketa testuradun konposizio monokromo batean gorpuzten da. Haren erliebedun inprimatze grafikoak eritmo diskretua sortzen du gainazalean, txandakatuz doazen gune erliebedun eta hondoratuz osatua. Artistak kalkografia erabili izanak azpimarratu egiten du haren bi dimentsioko obraren gorpuztasuna, forma geometriko abstraktuak ageri baititu behe-erliebean, eta espazioaren, lerroaren eta testuraren inguruko ideia berriak definitu zituen horrek.

Karazuri izeneko XVIII. mendeko teknika japoniarra aurrekari historiko garrantzitsua da Gegoren gofratze-lanetarako. *Karazuri* hitzak “inprimaketa hutsa” esan nahi du, eta estanpazio itsu mota bat da; oso ondo definitutako erliebedun eremuz osatutako grabatua sortzen da haren bidez. Ereku horiek hainbat modutan hauteman ditzakete begiek, paperaren gainazalarekiko argiak hartzen duen norabidearen eta angeluaren arabera. Aire eta espazioa paper-orri lau batetik abiatuta irudikatzean, Gegok sakontasun- eta bolumen-sentsazioa sortzea lortu zuen zuria zuriaren gainean egin zituen formetan bizi hartzen duten argi-itzal jokoaren bidez, eta lerroen arteko espazioaren dentsitatea ere nabarmendu zuen horrela. Geroagoko artelan-multzoetan ere ageri da efektu hori, eta horren adibide dira *Paperik gabeko marrazkiak* (*Dibujos sin papel*, ca. 1976–88): hormatik oso gertu instalatutako egitura geometrikoak, non itzalak proiektatzen diren, amiñi bat mugitzen direnak hurbileko ingurunearekin elkarreaginean. Gegoren obra-multzo nagusietakoa den *Paperik gabeko marrazkiak* sail horrek lan bakoitzaren luzapen bihurtzen den “itzal-sistema” bat darabil, Luis Pérez-Oramas poeta eta komisarioak

adierazi izan duen bezala. Hala, marrazkia objektu bihurtzen da, eta objektuak pisua eta dentsitatea ditu, inguratzen duen horrek osatuak neurri batean²¹.

Gegok bere obra grafikoari dagokionez 1959tik 1960ko hamarkadako lehen urteetara egindako ibilbidea ulertzen saiatzean, ikusten da haren lerro fin eta kontrolatutako akuaforteek forma tridimentsionalagora eta testura aberatsagora eboluzionatu zutela 1963tik aurrera egin zituen estampa gofratuetan, eta geroago berriro ere eraldatu zirela urte horren amaieran Tamarindera itzuli zenean. Los Angelesen sortutako litografiak oso desberdinak dira bitarteko horrekin berarekin aurrez egin zituen lanekin alderatuta. *Titulurik gabea (Tamarind 963)* [Sin título (Tamarind 963), 1963] lanean, adibidez, Gegok beltzez bete zituen konposizioaren kanpoko aldeak eta lerro paralelo lodi eta trinko ugari pilatu zituen erdian. Lerroen trazua nahita hausten zuen bibrazioaren efektu optikoa sortzeko, 1950eko hamarkadako eskultura zinetikoetan egin zuen bezala. Behin paperera eramanda, indartu egiten da irudia: estanzio-tekniak lerroen mailaketa argia erakusten du, eta hondotik sortu eta plano ezegonkortzeko aukera ematen du horrek.

Laburra izan zen Gegok 1963an Tamarind tailerrean izan zuen ikaskuntza, gehienez ere hiru egunetako, iritsi zenean eta joan zenean sinatu zuen akordioan ageri den bezala. Abenduaren 17an formalki onartu zuen “litografia bat / edo batzuk” egiteko gonbidapena, eta, handik egun batzuetara, abenduaren 20an, beste formulario bat sinatu zuen; hartan esaten zuen jaso zituela “Tamarind Lithography Workshop tailerrean egindako lanaren ondorioz dagozkidan litografia guztiak”. Bere material guztiak tailerretik atera zituztela berresten zuen halaber²². Artista gonbidatu gisa, egonaldi labur hura ohikoa zen programaren estatutuen arabera. Hala ere, Gegok bekadun gisa itzultzeko interesa agertu zuen, horrek beste bi hilabetez jarraian tailerrean egoteko aukera emango baitzion²³. Tamarind tailerreko Hautaketa-batzordeak 1966ko otsailean izan zuen Gego lehen aldiz izendatzeko aukera. Orduan, Waynek Gegori idatzi zion galdetzeko ea ongi zetorkion ikerketa-beka bat jasotzea azaroan eta abenduan gastu guztiak ordainduta²⁴. Artistak gogotsu erantzun zion “Caracasen [artatu beharreko] inolako betebeharririk gabe” egongo zela, eta dagoeneko bazituela buruan balizko proiektu batzuk²⁵.

Garrantzitsua da ohartzea 1960ko hamarkadan Latinoamerikako arte modernoaren eta garaikidearen ordezkari kopurua goraka ari zela jada AEB osoko museoetan eta galerietan, izan ere, AEBren eta Latinoamerikaren arteko harremana sendotu egin zen Bigarren Mundu Gerraren ondorengo garaian, katalizatzaile garrantzitsua izan baitzen hura. Horrek kultura-truke dinamikoa ekarri zuen, eta truke hori bultzatu zuen berrogeita hamarreko hamarkadatik aurrera Latinoamerikako hainbat herrialdeetan nazioarteko biurtekoak eta erakunde artistikoak sortu izanak. Eskualdeko erakusketen zirkulazioarekin batera, nazioarteko erakusketak hemisferio batetik bestera inportatzeak eta esportatzeak nazioz gaindiko diskurtso artistikoa lorarazi zuen. Latinoamerikako arte garaikidea sustatu zuten AEBko museoek, eta 1966. urtean iritsi zen sustapen haren unerik gorenetakoa bat, elkarren artean lotutako zenbait erakusketa aurkeztu baitzituzten salmenta-galerietan, arte ederren museoetan eta unibertsitate-museoetan.

Urte hartan bertan, Gego AEBra itzuli zenean Tamarind tailerraren programan sartzeko, grabatu bat eman zuen Stanton L. Catlinek antolatutako Art of Latin America since Independence (1966, Yale University Art Gallery, New Haven) erakusketa entzutetsurako. Aldi berean, Elsa Gramcko, Gerd Leufert, Armando Reverón eta Jesús Rafael Soto artista venezuelar moderno eta garaikideen lanak egon ziren ikusgai Solomon R. Guggenheim Museumeke The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's (1966) erakusketan²⁶. Catlinen erakusketak, neurri batean bederen, eklipsatu

arren —artista eta mugimendu gehiago biltzen baitzituen—, garai hartan Guggenheimeko zuzendaria zen Thomas M. Messerrek antolatutako The Emergent Decade erakusketak ekarpen garrantzitsua egin zion arestian aipatutako diskurtso horri²⁷.

Messerren erakusketa, gainera, museo baten eta unibertsitate baten arteko diziplinarteko lankidetzaren funtsezko adibide izan zen, kulturaz gaindiko hezkuntza-ekimenak bultzatzeko. 1965eko udazkenaren eta 1966ko udaberriaren artean, Cornell University (Ithaca, New York) eta Solomon R. Guggenheim Museum erakundeek indarrak batu zituzten Cornelleko Latinoamerikaren Urtea (Cornell Latin American Year, clay) antolatzeko, eta arkitektura-, dantza-, literatura- eta musika-programazio zabala garatu zuten²⁸. Ekimen horrekin loturik, aipagarriena da The Emergent Decade Cornelleko Andrew Dickson White Museum of Art museoan erakutsi zela 1965ean, Museo de Bellas Artes de Caracasetik eta Ateneo de Caracasetik igaro ondoren. Gero, Solomon R. Guggenheim Museumera joan zen, besteak beste²⁹. Caracasen aurkeztu ahal izan zen hiriko Fundación Neumann erakundearen presidente Hans Neumannen laguntzari esker, zeinak funtsak eman baitzituen Latinoamerikako artisten lanak erosteko Guggenheimeko Bilduma Iraunkorrerako³⁰. Nabarmena da Neumannek Gegorekin zuen lotura; 1964an Instituto de Diseño Fundación Neumann—Ince (idd) sortu zuen, Caracasen hura ere, eta Gegok gouache, eskultura eta akuarela eskolak eman zituen bertan 1977 arte. Messerrek nazioarteko abangoardiak ezagutarazteko hartutako konpromisoaren barnean zeuden, inolaz ere, Guggenheimek Venezuelarekin zuen harreman historikoa eta 1960ko hamarkadaren erdialdean Latinoamerikako arte moderno eta garaikidearen ikerketan eta sustapenean egindako inbertsioa, nazioz gaindiko elkarrizketa sustatzeko xedean betiere.

Gegok Tamarind tailerrera egin zuen bigarren bisitan, 1966ko azaroaren 1etik abenduaren 22ra bitartean, hogeita zortzi litografia eta bi artista-liburu egin zituen arrakasta handiz³¹. Egonaldi hartan, trebatzen ari ziren hainbat estanpatzailerekin lan egin zuen, hala nola Ernest de Soto eta Maurice Sánchezekin, Tamarindeko maisu estanpatzaile Clifford Smithen begiradapean³². Tamarindeko artxibo-erregistro batzuetan badira hiruen oharrak, Gegoren saiakerak eta akatsak zehazten dituztenak, eta haietan dokumentatuta daude papera nola aukeratzen zuen, material gustukoenak zein zituen (tinta, arkatza nahiz pintzela) eta ekoizpen datak, bai eta erabili zituen prozesu kimikoak eta estanpazio-prozesuak ere³³. *Titulurik gabea (Tamarind 1851)* [Sin título (Tamarind 1851), 1966] sortzeko, Gegok esperimendu ugari egin zituen, eta bederatzi egun eman zituen haiek egiten, azaroaren 16tik abenduaren 12ra bitartean. Probak egin zituen zinkezko eta kareharrizko xaflekin, Korn tinta autografikoarekin (saturazio oparoa eskaintzen du) eta uretan diluitutako Charbonnel barra litografikoarekin (lerro ilunetarako eta solidoetarako), baita pintzelarekin aplikatutako kolore beltz eta moreekin ere (beltzarekin hasi zen eta bioleta gehitu zuen seigarren egunean). Nacre paperarekin (azaleraren gogortasunagatik) eta German Etching paperarekin ere (hezetzearen aurka duen erresistentzia bikainagatik) probatu zuen. Saiakera metodikoen eta erabaki artistikoen emaitza metatuek lagundu zuten azken grabatua osatzen: forma geometriko lau batzuen gainean lerro paralelo beltz lodiek osatutako konposizioa, purpura bizia eta paperaren zuri neutroa (espazio negatiboa) ondoz ondo jarrita, kontraste horrek agerian jartzen ditu diseinu lineal dardarkari konplexu eta batzuetan ebaneszentek.

Gegok Sotorekin lan egin zuen 1966ko abenduaren 8tik 22ra bitartean (Tamarinden egin zuen azken eguna), eta *Titulurik gabea (Tamarind 1853)* [Sin título (Tamarind 1853)] eta haren ondorengo aldaerak, *Titulurik gabea (Tamarind 1853II)* [Sin título (Tamarind 1853II)] eta *Titulurik gabea (Tamarind 1853III)* [Sin título (Tamarind 1853III)] sortu zituen³⁴. Litografia horiek materialei eta teknikari buruzko zenbait ikerketa

estrategiko islatzen dituzte; izan ere, artistak pintzelez aplikatutako tintarekin eta tinta azidoarekin esperimentatu zuen, eta kolore eta paper mota ugari probatu zituen. Azken bertsioetan ezaugarri piktorikoak lortu zituen, hala nola pintzelkada solteak, tonalitate leun eta arin aberatsak edo lerroaren, formaren eta espazioaren arteko trantsizioetan urtuak, efektu satinatua sortzen dutenak³⁵. Irudi nagusiari hiru egun eskaini zizkion Gegok (abenduak 8, 9 eta 12). Tinta beltzez egin zuen, kareharriaren gainean, eta hiru paper-mota desberdin erabili zituen: Rives —gainazal leun eta xurgatzailekoa— lehen saiakera probarako eta ediziorako; Nacre zuria, artista-probarako; eta Copperplate —testura ertainekoa— Tamarinderako estanpetarako. Irudi nagusiaren lehen bariaziorako bost egunez (abenduak 12–15 eta 19) aritu zen esperimentazioan kareharriarekin eta kolorezko tintekin (besteak beste, beltza eta gorria, beltza eta berdea, eta beltza eta gorriaren eta beltza eta berdearen konbinazioak, gero berriro beltza eta berdea, eta, azken egunean, beltza eta urdina). Gegok jatorrizko irudia alderantzikatu ere egin zuen konposizioa aldatzeko. Copperplate papera erabili zuen Tamarindeko estanpetarako, eta German Etching papera, aldiz, ediziorako. Bigarren eta azken bariaziorako (bi egunez landu zuen, abenduaren 20an eta 22an), artistak bi kolore gainjarri zituen, hori argia eta iluna, alderantzikatutako irudi berean, eta berriro erabili zituen Copperplate eta German Etching paperak. Kolore bat baino gehiago aplikatzeko, Gegok harri bat baliatu zuen kolore bakoitzerako, eta orri beraren gainean estanpatzen zituen hainbat aldiz konposizioa osatzeko; prozesu neketsu eta konplexua, inolaz ere, irudiek behar bezala lerrokatuta geratu behar baitzuten, erregistro akatsik gabe, estanpazio bakoitzean.

Tamarinden sortu zituen bi liburuetarako, *Lerroak* (*Líneas*, 1966) eta *Litografia tolestua* (*Litografía plegada*, 1966), Gegok litografia handiak egin zituen orri bakar batean, formatu angeluzuzenetan ebaki zituen, eta, ondoren, horizontalki elkartu zituzten artistaren argibideei jarraituz³⁶. Lerroak lanaren estanpak Sánchezekin egin zituen abenduaren 12tik 21era bitartean, eta Amy Bakerrek idatzitako poema labur bat daramate:

NIK IRRIBARRE EGITEN DUT HAIK IRRIST EGITEN DUTE
NIK BARRE EGITEN DUT HAIK JAUZI EGITEN DUTE
ZENTZUGABEKERIAREKIN DATOR, BERRIZ, SALTOA³⁷

Gegok lerro makotuekin, tonalitate aberats eta trinkoekin eta lerro gorrien eta grisen errepikapen erritmikoek indartutako testurekin egindako esperimentuei buruzkoa da poema hori. Gainera, artistaren obraren interpretazio ludikoa ekartzen du gogora kausalitatearen bidez, non arriskua progresiotik eta ideia ez-konbentzionaletatik sortzen den, Gegoren ekoizpen artistikoaren printzipio nabarmenetako batetik, alegia. Serie-egitura izaki, liburu-formatuak aukera ematen zion artistari banakako unitate tematiko baten hainbat alderdi segidan jorratzeko.

Gegok Tamarinden sortu zuen bigarren liburuak (*Litografia tolestua*) narratiba bisuala arakatzen du, dimentsio irregularretan tolestutako banakako estanpa horizontalak elkartuz, multzo jarraitu eta luzanga osatuz, “zutik aurkezteko, bionbo japoniar gisa”³⁸. 1966ko egonaldia hasi zuenean, hauxe iragarri zuen Gegok:

Uste dut esanahi koherentea duten orri-sailak multzokatu behar direla, erraz gozatu ahal izateko. Horregatik egiten ditut liburuak, eta egiten ditudanean, orrialde bati zer angelutik begiratzen zaion esperimentatzen dut; horregatik egin nahi ditut angelu-efektu hori duten liburuak;

horregatik egiten ditut liburu tolestuak, sigi-sagan, orrialdeak modu jakin batean tolestuta. Liburu luze bat egitea gustatuko litzaidake, gozatzeko moduko istorio bat [...], irekitzen duzun unean zerbait zinetiko, bizi eta aktibo bilakatuko dena[...]³⁹.

Litografia tolestua, hein batean liburua eta bestean objektua (objektu grafikoa) dena⁴⁰, argitalpen hibridoa da, bolumena eta sakonera dituena. Elementu gorpuzdunak dira horiek, eta murgiltze esperientzia eskaintzen diete ikusle edo irakurleei, objektuarekiko elkarreragin bisuala edo fisikoa izatea ahalbidetzen baitute. Pérez-Oramasek aipatu duen bezala, Gegoren lan grafikoa “trazuen istripua izan zen, formen eta gorputzen presentzia ekintza bihurtu zuena. Arte grafikoa ez zen zirriborroak euskarrian egiten zuen ebaki kirurgikoa, baizik eta objektu batek leku jakin batean zuen proiektio taktikoa”⁴¹. Gegoren artista-liburuek bere ikerketa eskultoriko eta grafikoaren uztartzea goratzen dute. Objektu/estampa edo gorputz koadernatu horiek Gegoren “trazu gardena” hezurramitzen duen lodiera gorpuzduna hartzen dute, eta lerroen arteko espazioa dimentsio material bihurtzen dute: gorputzaren eta espazioaren integrazioa.

1966an, Los Angeleseko Tamarind tailerrean egindako ikerketa-beka amaituta zama-ontzi batean Caracasera bueltan zihoala, Gegok gutun bat idatzi zion Wayneri Mexikoko Golkotik, eta eskerrak eman zizkion “zure tailerrean lan egiten duten pertsona zoragarri horien guztien artean bititza esperimentatzeko aukera” eman izanagatik⁴². 1967ko otsailaren 2ko data duen beste gutun batean, artistak bere litografiak aipatzen zituen, “Tamarindeko nire uzta” deitzen zien, eta aipatzen zuen irrikaz zegoela hain ekoizpen indartsu eta oparoa erakutsi eta bere kideekin partekatzeko Venezuelan, bere adopzio-herrialdean⁴³. Gegok Tamarinden izandako esperientziak, non nazioarteko giro dinamikoaz elikatu baitzen, lurralde berri eta ezezagun baterantz bultzatu zuen. Han egin zituen estanpek eta artista-liburuek erakusten dute ausarki esperimentatu zuela lerroarekin, formarekin eta espazioarekin, Gegok gaintu egin baitzituen teknika eta material litografikoaren mugak. Gainera, artistak bere bi dimentsioko obran egin zuen espazio grafikoaren irudikapen berezia —garatu eta, azken buruan, hiru dimentsioko formara eraman zuena— litografiaren arloan lorpen esanguratsua izateaz gain, bere ekoizpen artistikoaren oinarritzko elementuen erreferente bihurtu zen.

[Itzultzailea: Bakun eta Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Saiakera honetan, “Tamarind” terminoak Tamarind Lithography Workshop aipatzen du soil-soilik. Tamarind Lithography Workshop 1960tik 1970era bitartean egon zen martxan Los Angelesen. Gero, erakundeak Tamarind Institute bihurtu zen, University of New Mexicoko College of Fine Arts-en dibisioa, Albuquerque, eta bertan du egoitza gaur egun oraindik ere.
2. Gego, izenbururik gabeko eskuz idatzitako dokumentua, 1966, Archivo Fundación Gego. Hemen ageri den aipua pixka bat aldatutako bertsio batetik dator, honela argitaratua: “Testimony 4: You invited me” (1966), *Sabiduras y otros textos de Gego / Sabiduras and Other Texts by Gego*, María Elena Huizi eta Josefina Manrique (ed.) (Houston: International Center for the Arts of the Americas / Museum of Fine Arts, Houston; Caracas: Fundación Gego, 2005), 171. or., jatorrizkoa ingelesez.
3. Zenbait adituk eztabaidatu dute Gegoren obraren alderdi hori. Ikus, adibidez, Luis Pérez-Oramas, “Gego, Residual Reticuláreas, and Involuntary Modernism: Shadow, Traces, and Site”, hemen: *Questioning the Line: Gego in Context*, Mari Carmen Ramírez eta Theresa Papanikolas (ed.) (Houston: International Center for

- the Arts of the Americas / Museum of Fine Arts, Houston, 2003), 83–115. or.; eta Mari Carmen Ramírez, “Between Transparency and the Invisible: Gego’s In-Between Dimension”, Gego: Entre la transparencia y lo invisible / Gego: Between Transparency and the Invisible, erak. kat. (Houston: International Center for the Arts of the Americas / Museum of Fine Arts, Houston; Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2006), 22–49. or.
4. Gego, “Testimony 4: You invited me”, hemen: Huizi eta Manrique, Sabiduras, 171. or.
 5. Ibid.
 6. Litografiaren alderdi teknikoei buruzko xehetasun gehiago nahi izanez gero, ikus Garo Z. Antreasian eta Clinton Adams, *The Tamarind Book of Lithography: Art and Techniques* (Los Angeles: Tamarind Lithography Workshop; New York: Harry N. Abrams, 1971).
 7. Virginia Allen, *Tamarind: Homage to Lithography*, sarrera, erak. kat. (New York: Museum of Modern Art, 1969), 8. or.
 8. Donald J. Saff, “Contemporary Intaglio Printmaking”, *Modern Masters of Intaglio*, erak. kat. (New York: Queens College, The City University of New York, 1965), 8. or. Gekok erakusketa horretan parte hartu zuen, eta Weyhe Gallery galeriak (New York) utzitako grabatu gofratu bat aurkeztu zuen. Ikus erakusketako lanen zerrenda 29. orrialdean.
 9. 1949an, Iowa Print Group taldeko kide ziren bere ikasleen obra erakutsi zuen Lasanskyk Minneapoliseko Walker Art Center zentroan. Ikus *A New Direction in Intaglio: The Work of Mauricio Lasansky and His Students* (Minneapolis: Walker Art Center; Colorado Springs: Colorado Springs Fine Arts Center, 1949); eta Roy Sieber, “Lasansky and the Iowa Print Group”, *Print* 7, 2. zk. (1952ko urtarrila), 41–48. or.
 10. Gego Estatu Batuetara joan zen bere bikotekide Gerd Leufertekin, University of Iowan arte ederretako ikasgaiak egiteko beka eman baitzioten hari. Ikusi bien arteko harreman artistikoari buruzko xehetasun gehiago hemen: Geanine Gutierrez-Guimarães, *Gego and Gerd Leufert: A Dialogue*, erak. kat. (New York: Hunter College Art Galleries, Hunter College, The City University of New York, 2014).
 11. Clinton Adams, “East Coast, West Coast: Tamarind Lithography Workshop and the American Print Establishment”, *Print Quarterly* 14, 3. zk. (1997ko iraila), 252. or.
 12. Hiru grabatu-tailer horien sorrerari buruz informazio gehiago nahi izanez gero, ikus Adams, “East Coast, West Coast”, 252–83. or.
 13. Adams, “East Coast, West Coast”, 255. or.
 14. Lucinda H. Gedeon, “Tamarind: From Los Angeles to Albuquerque”, *Tamarind: From Los Angeles to Albuquerque*, erak. kat. (Los Angeles: Grunwald Center for the Graphic Arts, University of California, Los Angeles, 1984), 8. or.
 15. Adams, “East Coast, West Coast”, 271., 278. or. James Johnson Sweeney Solomon R. Guggenheim Museumezuzendaria izan zen 1952tik 1960ra; gero Houstongo Museum of Fine Arts museoko zuzendaria izan zen. Guggenheimen arte modernoaren irudikapena handitu zuen abangoardiako artisten lanak eskuratuta, hala nola Jean Arp, Constantin Brancusi, Alberto Burri, Franz Kline, Jacques Lipchitz, Amedeo Modigliani eta Jackson Pollock artistenak.
 16. *Lithographs from the Tamarind Workshop*, erak. kat. (Los Angeles: University of California, Los Angeles, Art Galleries, 1962), 5. or.
 17. Adams, “East Coast, West Coast”, 271. or.
 18. Gedeon, “Tamarind: From Los Angeles to Albuquerque”, *Tamarind*, 14. or. Ikus, halaber, 70–82. orrialdeetan, Tamarindeko artista gonbidatuen, artista bekadunen eta trebatzen ari ziren estanpatzaileen zerrenda osoa, 1960ko uztailearen 1etik 1984ko uztailearen 1era bitartekoak.
 19. Gedeon, “Tamarind: From Los Angeles to Albuquerque”, *Tamarind*, 13. or. Artista bekadunen programa urtero hamabi artista hartzeko diseinatu zen. Beka bakoitza hurrengoarekin gainjartzen zen pixka bat, elkarren segidako bi alditan parte hartzen zuten artistak elkarrekin aritu zitezten denbora labur batez.
 20. Allen, *Tamarind: Homage to Lithography*, sarrera, 12. or.
 21. Pérez-Oramas, “Gego, Residual Reticuláreas, and Involuntary Modernism”, Ramírez Papanikolasekin,

Questioning the Line, 107. or.

22. Gego Tamarind Lithography Workshop tailerrean, 1963ko abenduaren 20an, Los Angeles, Tamarind Instituteren erregistroak: artisten bekak, artista gonbidatuak, egonaldian zeuden artistak: Kontratuak, korrespondentzia, Hautaketa batzordearen gomendioak: Gego-artista gonbidatua eta bekaduna, 1963–1973 (3–172) (MSS 574 BC, 5. kutxa, 7. karpeta), Center for Southwest Research, University Libraries, University of New Mexico, Albuquerque. Tamarind Instituteko erregistroen xehetasunak hurrengo hiru oharrei ere aplikatzen zaizkie. Saiakera honetan aipatutako Tamarind Instituteko erregistro guztiak hemen daude: Center for Southwest Research, University Libraries, University of New Mexico, Albuquerque.
23. June Waynek Gegori, otsailak 4, 1966, Los Angeles, Tamarind Instituteko erregistroak.
24. June Waynek Gegori, otsailak 4, 1966, Los Angeles, Tamarind Instituteko erregistroak.
25. Gegok June Wayneri, otsailak 19, 1966, Los Angeles, Tamarind Instituteko erregistroak.
26. 1960ko hamarkadan, Estatu Batuetan egindako beste erakusketa kolektibo batzuetan sartu ziren Gegoren lanak, honako hauek besteak beste: New Names, Section Eleven, Betty Parsons Gallery, New York (1960–61); 100 Contemporary Prints: Pratt Graphic Art Center, Jewish Museum, New York (1964); Latin-American Art, 1931–1966, Museum of Modern Art, New York (1967); New Dimensions in Lithography: An Exhibition Recently Selected from the Tamarind Lithography Workshop, Fisher and Quinn Galleries, University of Southern California, Los Angeles (1968); eta Latin America: New Paintings and Sculpture; Juan Downey, Agustín Fernández, Gego, Gabriel Morera, Art Gallery, Center for Inter-American Relations, New York (1969–70). Azken erakusketa horretarako, Gegok CIR erretikularea (Reticulárea CIR, 1969) sortu zuen, sare metaliko interkonektatuen sistema geometriko bat, sabaitik zintzilikatua, konfigurazio jariakorrean (ikus 42–45. orrialdeak). Gegok Tamarinden egin zituen grabatuak espazio grafikoaren irudikapenarekin erlaziona litezke bere bi dimentsioko lanean eta gero garatu zituen hiru dimentsioko formatuetan.
27. Latinoamerikako arteak Estatu Batuetan 1950eko hamarkadatik 1970eko hamarkadara arte izan zuen irudikapenari buruz informazio gehiago nahi izanez gero, ikus Mari Carmen Ramírez, “Longing and Belonging”, *Resisting Categories: Latin American and or Latino?*, Héctor Olea eta Melina Kervandjian (ed.) (Houston: International Center for the Arts of the Americas / Museum of Fine Arts, Houston, 2012), 586–97. or.
28. The Emergent Decade erakusketari buruz informazio gehiago nahi izanez gero, ikus artxiboko material hauek: Thomas M. Messer, A0007, 1964–69, Solomon R. Guggenheim Museum Archives (New York) erregistroak; eta erakusketaren erregistroak, A0003, 1965–66, Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York. Cornelleko programaren inguruko informazio gehiago hemen: William H. MacLeish, “Cornell’s Latin American Year”, *Art in America* 54, 3. zk. (1966ko maiatza/ekaina), 102–05. or.
29. Nazioarteko erakusketaren ibilbideak honako egoitza hauek zituen barne: Museo de Bellas Artes de Caracas (urtarrilak 10–25, 1965) eta haren aldamenean dagoen Ateneo de Caracas (urtarrilak 10–otsailak 10, 1965); Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, New York (urriak 8–azaroak 8, 1965); Dallas Museum of Fine Arts (abenduak 18–urtarrilak 18, 1966); National Gallery of Canada, Ottawa (apirilak 1–maiatzak 1, 1966); Solomon R. Guggenheim Museum (maiatzak 20–ekainak 20, 1966); Krannert Art Museum, University of Illinois, Urbana-Champaign (irailak 16–urriak 9, 1966); DeCordova Museum, Lincoln, Massachusetts (azaroak 6–abenduak 4, 1966); eta John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida (apirilak 9–maiatzak 7, 1967).
30. Artisten artean, honako hauek zeuden: Fernando Botero, Ernesto Deira, José Antonio Fernández Muro, Alejandro Obregón, Rogelio Polesello, Jesús Rafael Soto, Fernando de Szyszlo eta Jorge de la Vega.
31. Ikus Catalogue Raisonné: Tamarind Lithography Workshop, Inc., 1960–1970 (Albuquerque: University of New Mexico Art Museum, 1989), 77–80. or. Gegok hogeita bederatziti litografia egitea pentsatu zuen, nahiz eta bat, Titulurik gabea (Tamarind 1850) [Sin título (Tamarind 1850)], ez zuen inoiz amaitu, zinkeko xafila hautsi egin baitzen hiru inprimaketa-probaren ondoren. Irudia salbatzeko ahaleginean, Gegok kareharri batera eraman zuen marrazkia, baina ondorengo probak ez zitzaizkion kalitate onekoak iruditu. Ikus Tamarind Instituteko Erregistroetan Tamarinden artxiboetan idatzitako formularioak: Dokumentazio-formularioak: Gego, 1966 (34–1939) (MSS 574 BC, 27. kutxa, 18. karpeta).
32. Tamarind ikerketa-bekak: 1966ko azaroa–abendua (artista: Gego), Tamarind Lithography Workshop egindako dokumentu mekanografiatua, Los Angeles, 1966, or. zk. gabe, Archivo Fundación Gego.

33. Saiakeraren puntu horretatik eta paragrafoaren amaierara arte, Tamarinden egindako Gegoren grabatuei buruzko informazioa Tamarindeko artxiboetako hainbat formulariotatik dator.
34. Ikus Tamarind Instituteko erregistroen xehetasunak 32. oharrean.
35. Gegok tinta beltzarekin eta tinta azidoarekin lan egiten jarraitu zuen kareharritan 1966tik aurrera Tamarinden egin zituen beste grabatu multzo batzuetan, hala nola Titulurik gabea (Tamarind 1854–1857) [Sin título (Tamarind 1854–1857)] eta Titulurik gabea (Tamarind 1893–1898) [Sin título (Tamarind 1893–1898)]. Litografia prozesuaren bidez lortutako ezaugarri piktorikoei buruzko ikerketaren adibide berriak dira horiek. Ikus Catalogue Raisonné: Tamarind Lithography Workshop Inc., 1960–1970, 80. or.
36. Caracaserara itzuli zenean, Gegok Wayneri jakinarazi zion Líneas (Lerroak) liburuaren amaiera idatzi zuela gauaren erdian, “11:00etatik [pm] 4:00etara [am]”, Tamarinden igaro zuen azken egunean zurrerarik, eta galdetu zion ea liburuaren ale batzuk jaso zitzaizkeen, inprimatu ondoren, “Caracasen koadernatuko litzatekeen ediziorako laginak izateko”. Gegok June Wayneri, urtarrilaren 21ean, 1967an, Meridan. Ikus Tamarind Instituteko erregistroak, xehetasunak 22. oharrean.
37. Amy Baker Tamarindeko programaren koordinatzailea izan zen 1960ko hamarkadan, eta lankidetzan estuan aritu zen June Waynerekin. 1979an Baker Artforum-eko argitaratzailekide bihurtu zen Anthony Kornerrekin batera. Ikus Looking Critically: 21 Years of Artforum Magazine, Amy Baker Sandback (ed.) (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1984). Bere abizena aldatu eta Baker Sandback deitzera pasa zen 1982an, Fred Sandback eskultore minimalistarekin ezkondu zenean.
38. Tamarind ikerketa-beka: 1966ko azaroa–abendua (artista: Gego), 1966, or. zk. gabe.
39. Gego, “Testimony 4: You invited me”, Huizi eta Manrique, Sabiduras, 171. or. Gegok hainbat artista-liburu egin zituen bere bizitzan zehar.
40. Mira Schendel artista brasildarrak Objektu grafikoak (Objetos gráficos) izeneko saila sortu zuen 1966an. Obra bakoitza paper japoniar gardeneko orri fin bat da, eta haren gainean esperimendatzen zuten: Letraset erabiliz idatzi, gero metakrilatozko bi xaflaren artean kokatu eta espazioan zintzilikatu. Schendelek lengoaiaren eta formaren arteko erlazioari buruz egiten zuen azterketak eta papera eskultura-baliabide gisa erabiltzeak antzekotasunak ditu Gegoren praktika artistikoarekin. Ikus Luis Pérez-Oramas, “Abstraction, Organism, Apparatus: Notes on the Penetrable Structure in the Work of Lygia Clark, Gego, and Mira Schendel”, *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, Cornelia Butler eta Alexandra Schwartz (ed.) (New York: Museum of Modern Art, 2010), 316–33. or.
41. Pérez-Oramas, “Gego, Residual Reticuláreas, and Involuntary Modernism”, Ramírez Papanikolasekin, *Questioning the Line*, 109. or.
42. Gegok June Wayneri, urtarrilak 21, 1967.
43. Gegok June Wayneri, otsailak 2, 1967. Gegok Museo de Bellas Artes de Caracasen erakutsi zituen Tamarinden egindako litografiak, *Sobre papel: Litografías de Gego* izeneko erakusketan, 1968an; eta gero, Galería Usted galerian, Bogotan, *Litografías de Gego* izeneko beste erakusketa batean urte berean.

KRONOLOGIA

FUNDACIÓN GEGO

1912

– Gertrud Louise Goldschmidt (Gego) Hanburgon jaio zen abuztuaren 1ean. Eduard Martin Goldschmidt eta Elisabeth Hanne Adeline Dehnen alaba, zazpi neba-arrebatik seigarrena zen familia judu liberal batean. Bere aita J. Goldschmidt Sohn bankuaren jabea zen, Gegoren birraitonak 1815ean sortua.

“Jatorri judua egitatetzat hartzen zen, baina, aldi berean, erabat identifikatzen ginen Alemaniako gizartearekin, Alemaniako eta Hanburgoko tradizioarekin eta kulturarekin. Ez nintzen inoiz joan sinagoga batera edo komunitate juduaren tenplu batera, eta askoz ere geroago ikasi nuen antisemitismoaren esanahia”¹.

ca. 1918

– Gegok Hanburgon hasi zituen ikasketak. Ikastetxe publiko batera joan zen, eta, ondoren, Margarethe Mittell neskontzako eskola pribatura.

1924

– Eskolako ariketa-koadernoetan haurrentzako ipuinak eta poemak transkribatzen eta ilustratzen hasi zen, eta bizitza osoan gorde zituen koaderno haiek.

1928

– Hezkuntza-sistema utzi eta eskolak etxean hartzen hasi zen. Merkataritza Ontzidiko irakasle batek ematen zizkion eskolak.

“Lichtwark eskolan egin nahi nituen azken hiru urteak, non nire ahizpa zaharrena graduatu baitzen, baina ez zegoen tokirik eta uko egin nion ‘neskontzako’ bakarrik zen eskolara joateari. Horregatik jaso nituen eskolak etxean modu pribatuan asteen bost arratsaldetan ia hiru urtez”².

1932

– Bigarren hezkuntzako titulua atera zuen.

– Technische Hochschule Stuttgarten hasi zen ikasten (gaur egun, Stuttgarteko Unibertsitatea).

– Akwarelaz eta grafitoz egindako paisaiak eta natura hilak erakusten hasi zen Campusean antolatzen ziren ikasleen erakusketetan.

“Laster piztu zitzaizkidan arte plastikoekiko interesa eta dedikazioa eta hasieratik adoretu ninduten. Arkitekturarako joera gero etorri zitzaidan, garai hartan garatzen ari ziren eraikuntza-proiektuen atzean zeuden ideia sozialak bultzatuta”³.

1934

– Delineatzaile-praktikak egin zituen Oskar Bloch arkitektoaren eraikuntza-enpresan eta, ondoren, S. [Semmy] Engel, Bernd Engel, Baubüro eraikuntza-enpresan.

1937

– C. Aug. Meyer pintura dekoratiboko estudioan osatu zituen bere praktikak.

1938

– Paul Bonatz arkitekto eta irakasleak Gegoren tesia zuzendu zuen: Kenten (Ingalaterra) errefuxiatutako alemaniarrentzako hotel baterako maketa arkitektonikoa. Gego ingeniari-tza arkitektonikoan lizentziatu zen.

– Antisemitismoaren eta nazionalsozialismoaren presioaren ondorioz, itxi egin behar izan zuten familiaren negozioa, J. Goldschmidt Sohn bankua. Gegoren neba zaharrenak, Martinek, Estatu Batuetara emigratu zuen bere emaztearekin eta semearekin, Ingalaterratik igarota.

– Bonatz arkitektoak Alemaniatik lehenbailehen alde egitea iradoki zion Gegori. Nazioarteko arkitektura-zentroei zuzendutako hainbat gomendio-gutun idatzi zituen Gegorentzat.

– Gego Hanburgora itzuli zen bere gurasoei laguntzera, eta “kristal hautsien gaueko” gertaeren berri izan zuen.

1939

– Gegoren gurasoek Alemaniatik ihes egin zuten eta Ingalaterran aurkitu zuten aldi baterako babesak; bera, bitartean, Hanburgon zegoen bere gauzeekin ekipajea egiten.

“Ongintzari eman nizkion nire sofa eta nire logelako aulkitxoa, etxea itxi eta Alster ibaira bota nuen giltza (nire buruari zuzendutako keinu nabarmen batekin). Gero Elba ibaira joan nintzen, eta han Fritz Warburgen etxean egon nintzen, Kösterbergen, joateko ordua iritsi zen arte”⁴.

– Familiaren lagun baten laguntzari esker, Venezuelara emigratzeko bisa lortu zuen Gegok. Herrialde ingeles-hiztunetara joateko bisak ere eskatu zituen arren, ez zuen bakar bat ere lortu.

– Alemaniatik alde egin eta Ingalaterrara joan zen. Han gurasoekin denbora txiki bat egin ondoren, Blue Star Line etxeko zamaontzi batean itsasoratu zen Caracaserako bidean.

– Bigarren Mundu Gerra hasi zen.

– Caracasera iritsi zenean, gaztelaniaz hitzik ere ez zekiela, Gego bikote alemaniar baten apopilo-etxean bizi izan zen aldi batean, El Conde auzoan.

– Caracaseko hainbat arkitektura- eta hirigintza-estudiotan hasi zen lanean.

– Marrazkiaren bidez esploratu zuen ingurune berria, arkatzez, tintaz eta akuarelaz natura eta arkitektura uztartzen zituzten ikuspegiak eginez.

1940

– Arkitektura-estudio batean lan egin zuen Los Caobos auzo berria diseinatzen Luis Roche hirigilearentzat.

– Ezagun batzuen bidez, Ernst Gunz ezagutu zuen, Hanburgon Gegoren familiaren lagunekin harremanak zituena. Gego eta Gunz urrian ezkondu ziren eta Caracaseko Los Jardines del Valle auzora joan ziren bizitzera.

– Tailerra ireki zuten beren etxean, Fábrica de lámparas y muebles de madera Gunz, Taller Gunz ere deitua. Gegok hainbat artikulu diseinatu zituen tailer hartarako 1944 arte. Denbora horretan, batez ere paisaiak margotzen eta marrazten jarraitu zuen, grafitoz, tintaz eta akuarelaz.

1942

– Semea izan zuen, Tomas Gunz.

1943

– Hainbat arkitektoarentzat lan egin zuen, arkitekto autonomo gisa, 1948 arte.

1944

– Alaba izan zuen, Barbara Gunz. Taller Gunz itxi egin zuen seme-alabak hezteko.

1946–47

– Los Angelesera (Kalifornia) joan zen bere seme Tomasekin gurasoak ikustera; haiak iritsi berriak ziren Kaliforniara eta Gegoren ahizpetako batekin bizi ziren. Handik San Frantziskora (Kalifornia) eta Chicagora (Illinois) joan zen beste senitarteko batzuk bisitatzerara, eta Oaklanden (Kalifornia) amaitu zuen bere bidaia.

1948

– Estilo neokolonialeko bi etxe diseinatu zituen Los Chorros urbanizazioan, Caracaseko etxalde batean. Haiak izan ziren, hain zuzen ere, eraiki ziren Gegoren plano arkitektoniko bakarrak. Ez zuen gehiago

arkitekturari jardun. Bi etxebizitza horietako bat, Quinta El Urape (Ernst Gunzen jabetzakoa), bere bizitokia izan zen hurrengo hiru urteetan.

1951

– Gego eta Gunz banandu egin ziren. 1953an dibortziatu ziren.

1952

– Gegok Venezuelako nazionalitatea lortu zuen.

– Gerd Leufert ezagutu zuen, diseinatzaile grafikoa, artista eta irakaslea, lituaniar jatorrikoa, eta bere bikotekidea izan zen bere bizitzaren amaierara arte.

1953

– Leufertekin Venezuelako kostaldeko Tarmas herrira joan zen, eta bertan bere praktika artistikoan aritu zen bete-betean. Hainbat baliabiderek eta teknikarekin esperimendu egin zuen, eta paisaia, arkitektura eta figurazioa landu zituen.

1954

– Oso garai oparoa hasi zuen, eta marrazki, akuarela, monotipo eta grabatu ugari sortu zituen, arestian aipatutako motibo horiei eskainiak.

– Bere lana lehen aldiz erakutsi zuen Venezuelan.

TALDEKO ERAKUSKETA:

– Venezuelako Artearen Urteko XV. Erakustazoka Ofiziala, Museo de Bellas Artes de Caracas, martxoaren 7an inauguratua

1955

– Suitzan, Ingalaterran eta Alemanian barrena ibili zen. Leufertekin batera, erakusketa batean parte hartu zuen München, eta bere collageak eta monotipoak aurkeztu zituen bertan.

– Abstrakzioaren bidean murgilduta, Gegok lan ugari egin zituen grafito eta tintaz, tenpera eta akuarela erabiliz. Pieza figuratiboak egiten jarraitu zuen 1959ra arte, gutxi gorabehera.

– Lerroarekin esperimendatzen hasi zen, eta horrek garrantzia hartu zuen beste elementu batzuen aurretik, garai hartan paper gainean egin zituen lanetan ikus daitekeenez.

TALDEKO ERAKUSKETAK:

- Venezuelako Artearen Urteko XVI. Erakustazoka Ofiziala, Museo de Bellas Artes de Caracas
- Venezolanische Impressionen 1954, Galerie Wolfgang Gurlitt, Munich

1956

- Tarmasera itzuli zen eta lehen esperimentuak egin zituen hiru dimentsiotan. Lerroa bolumen bihurtu nahian, hainbat paper eta oihal mota mihiztatu zituen kaxa komertzialen estalkien barruan. Lehen lan horiek dagoeneko iragartzen zuten bere azken saila, Ehundurak (Tejeduras, 1988–91).
- Berriro ere Caracaserara joan zen bizitzera.

1957

- Alejandro Otero eta Jesús Rafael Soto artistek animatuta, eskulturak egiten hasi zen.
- Bere lehen eskulturak, Bibrazioa beltzean (Vibración en negro), argiaren, mugimenduaren eta espazioaren inguruan egin zituen ikerketak laburbiltzen ditu. Lanak lerro paraleloak ditu, eta lerroen lodiera berdina duen espazioak bereizten ditu. Aldi horretako hiru dimentsioko lan horiek eta beste batzuek bibrazioa lantzen zuten efektu optiko gisa, objektuaren forma geometrikoen eta hurbileko ingurunearen arteko elkarreraginaren bidez aktibatzen dena.
- Gegok paper gainean egiten zituen obretara zabaldu zuen “lerro paraleloen” azterketa.

“Gainazal lauak bolumen bihurtzea. Gainazal lauetatik abiatzea. Paper-saiakerak. Gainazal horiek haien artean distantzia bat duten lerroetan disolbatzea (lerroen lodiera izanik haien arteko distantzia) gardentasuna lortzeko eta espazioa gainazalaren alde banatan integrazteko”⁵.

TALDEKO ERAKUSKETAK:

- Venezuelako Artearen Urteko XVIII. Erakustazoka Ofiziala, Museo de Bellas Artes de Caracas
- Collages y poemas, Galería Sardo, Caracas
- Arte abstracto en Venezuela, Galería Don Hatch, Caracas, azaroak 2–17. Parte hartu zuten artisten artean Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero eta Jesús Rafael Soto egon ziren.

1958

- Bakarkako lehen erakusketa egin zuen Cruz del Sur liburu-dendan, Caracasen.
- Barraskiloa (Caracol) sortu zuen, Caracaseko kanpoaldean zegoen Quinta El Caracol etxeko horman, kale mailan, txertatutako eskultura txikia. Gegoren kezka artistikoak eta arkitektonikoak lotuz, eskulturaren eta eraikitako ingurunearen arteko harremanari heltzeko saiakera irudikatzen du lan horrek.
- Gego akuarela eta gouache eskolak ematen hasi zen Venezuelako Unibertsitate Zentraleko Arkitektura eta Hirigintza Fakultateko Oinarritzko Arte Ikastaroan, Caracasen.

– Caracaseko Cristóbal Rojas Arte Plastikoen Eskolako Arte Garbiaren Saileko eskultura-ikastaroaren ardura hartu zuen.

BANAKAKO ERAKUSKETA:

– Esculturas y guaches, Librería Cruz del Sur, Caracas, maiatzak 9–24

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– Venezuelako Artearen Urteko XIX. Erakustazoka Ofiziala, Museo de Bellas Artes de Caracas

– Peintures, sculptures, céramiques du Vénézuéla, Venezuelako pabilioia, Bruselako Nazioarteko Erakusketa, uztaialak 6–irailak 29

1959

– Creole Petroleum Corporation enpresak argitaratutako El Farol kultur aldizkariaren uztaial/abuztuko zenbakiaren azala diseinatu zuen. Leufert argitalpenaren arte-zuzendaria izan zen 1957tik 1959ra bitartean; gainerako zuzendarien artean daude Carlos Cruz-Diez eta Nedo Mion Ferrario diseinatzailea.

– Cruz-Diez artistak Movement and Vibration in Space: Sculpture by Gego izeneko film laburra egin zuen Venezuelako Unibertsitate Zentraleko Arkitektura eta Hirigintza Fakultatean. Iowako Unibertsitatean (Iowa City) muntatu film hori.

– Gego Estatu Batuetara joan zen eta han egon zen urtebetez. Leufertekin elkartu zen Iowako Unibertsitatean, hark beka bat lortua baitzuen unibertsitate hartan. Ondoren, Los Angelesera eta New Yorkera joan zen.

– Iowan bizi izan zen bitartean, grabatua eta akuaforteia ikasi zituen unibertsitateko arte grafikoen tailerrean, Mauricio Lasanskyk zuzendua. Gero eta monokromoagoak ziren paper gainean egiten zituen lanak.

– Gegok hiru dimentsioko *Esfera (Sphere)* obra sortu zuen unibertsitateko metalgintza-tailerrean.

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– Venezuelako Artearen Urteko XX. Erakustazoka Ofiziala, Museo de Bellas Artes de Caracas

– Pintura y escultura de profesores de la Facultad de Arquitectura, Venezuelako Unibertsitate Zentrala, Caracas, maiatzak 24–abuztuak 5

– Marrazketa eta Grabatuaren I. Erakusketa Nazionala, Arkitektura eta Hirigintza Fakultatea, Venezuelako Unibertsitate Zentrala, Caracas

1960

– *Esfera* obra da Iowako Unibertsitateko zinemagile esperimental talde batek egindako Metal Alive Sphere: A Sculpture by Gego filmaren protagonista. Unibertsitatean zein New Yorkeko Art Collectors

Society elkartean proiektatu zen filma. Eskultura New Yorkeko Museum of Modern Artek erosi zuen.

– Gego New Yorkera joan zen aldi baterako Leufertekin, eta grabatuak eta eskulturak sortu zituen Treitel-Gratz Co., Craftsmen in Metal tailerrean. David Herbert eta Betty Parsons arte-salerosleak ezagutu zituen, eta New Yorkeko beren galerietan erakustera gonbidatu zuten.

– Caracasera itzuli zen, eta han irakasle laguntzaile izendatu zuten Venezuelako Unibertsitate Zentraleko Arkitektura eta Hirigintza Fakultateko Oinarrizko Konposizioko katedran.

– Luisa Palacios artistari (ezizenez, “La Nena”) aholku eman zion Palaciostarrek etxean zuten Otepal lantegian (El Taller izenez ezaguna) arte grafikoen arloan egin zituen lehen esperimenduak. Leufert, Alejandro Otero, Mercedes Pardo eta Humberto Jaimes Sánchez artistak hantxe biltzen ziren modu informalean, arte grafikoekin esperimentatzeko. Leufertek bere oharrak laga zizkion Tailerrari prestakuntza-gida gisa, eta, Gegorekin batera, artista bisitariei irakatsi zien. Palaciosek Centro de Enseñanza Gráfica (CEGRA) sortu zuen 1975ean, eta Taller de Artistas Gráficos Asociados (TAGA) inauguratu zuen 1980an.

– Une horretatik aurrera, Gegoren hiru dimentsioko lanetan agertzen diren lerro paraleloek plano makurtuak, gainjarriak edo elkar gurutzatuak sortzen dituzte, *Zortzi karratu* (*Ocho cuadrados*, 1961) lanean ikus daitekeen bezala.

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– Painting and Sculpture Acquisitions 1959, Museum of Modern Art, New York, urtarrilak 30–abenduak 31

– Recent Sculpture, David Herbert Gallery, New York, maiatzak 23– ekainak 18. Alexander Calder, Edgar Negret eta Louise Nevelson artistek hartu zuten parte, besteak beste.

– New Names, Section Eleven, Betty Parsons Gallery, New York, abenduak 20, 1960–urtarrilak 7, 1961. Eugene Leake, Leufert eta Elaine Sturtevant artistek hartu zuten parte, besteak beste.

1961

– Gegok monotipo-sorta handia ekoitzi zuen eta bere lehen artistaliburuak egin zituen. Azken horietan, orrialdeetan egindako ebaki txikien bidez txertatutako hariak osatzen dituzte lerroak.

– Bi marrazkirekin ilustratu zuen Alfredo Chaconen Saloma poema-liburua.

– Bakarkako lehen erakusketa egin zuen Museo de Bellas Artes de Caracasen.

BANAKAKO ERAKUSKETA:

– Dibujos recientes de Gego, Museo de Bellas Artes de Caracas, urtarrila–otsaila

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– Gráfica 1: Arte gráfico y publicitario, Museo de Bellas Artes de Caracas, otsailak 1–15

– Marrazketa eta Grabatuaren III. Erakusketa Nazionala, Arkitektura eta Hirigintza Fakultatea, Venezuelako Unibertsitate Zentrala, Caracas

1962

– Banco Industrial de Venezuelarako eskultura (Escultura para el Banco Industrial de Venezuela) egin zuen erakunde horrek Caracasen duen egoitzan jartzeko, eskala handiko obra bat ingurune arkitektoniko batean lehen aldiz integratuz.

– Venezuelako Unibertsitate Zentraleko (Caracas) Oinarrizko Konposizioko Tailerreko zuzendari izendatu zuten.

– Beka bat lortu zuen Europako eta Estatu Batuetako hainbat unibertsitatetan hezkuntza-sistemak eta arkitekturako ikasketa-planak aztertzeko.

– Burdin hariz, altzairuz, burdinaz eta brontzez egindako hiru dimentsioko pieza abstraktuekin esperimentatu zuen, eta lerro irregularreko formak landu zituen. Antzeko ikerketak ageri dira garai horretan paper gainean egin zituen lanetan ere, non Gegok hainbat bitarteko erabili baitzituen — monotipia, akuaforte, akuarela, tinta eta argizari-arkatzak— lerro paraleloen bi dimentsioko irudikapena handitzeko.

TALDEKO ERAKUSKETA:

– Marrazketa eta Grabatuaren IV. Erakusketa Nazionala, Arkitektura eta Hirigintza Fakultatea, Venezuelako Unibertsitate Zentrala, Caracas, abuztuak 11–abenduak 15. Lehen Marrazki Saria jaso zuen Gegok.

1963

– Beka bati esker, Ingalaterrako, Alemaniako, Suitzako eta Estatu Batuetako arkitektura eskolak, unibertsitateak eta institutuak bisitatu zituen Gegok.

– New Yorkeko Fourth Congress of the International Association of Plastic Arts kongresuan izan zen, Venezuelako Hezkuntza Ministerioak gonbidatuta.

– Beka beste hiru hilabete luzatu zioten eta Gegok Kalifornian jarraitu zuen. Berkeleyko unibertsitatea bisitatu zuen eta hango sistema pedagogikoak ikasi zituen.

– New Yorken egon zen bitartean, Brooklyngo Pratt Institute institutuan eman zuen izena, eta grabatuak, akuaforteak eta artista-liburuak egin zituen bertan.

“Azken urte honetan arkitektoen prestakuntzari buruz hainbat erakundetan eta herrialdetan ikusi dudana laburbilduz, ondorioztatu dut estandar gorenetan oinarritu behar dela Venezuelako Unibertsitate Zentraleko irakaskuntza. Herrialdearen egoera sozialak, une honetan, maila

kultural handia duten eta beren erantzukizunez jabetuko diren pertsonak eskatzen ditu”⁶.

- Los Angeleseko Tamarind Lithography Workshop litografia-tailerrera joan zen artista gonbidatu gisa.
- Ordutik aurrera eta 1967ra arte, gutxi gorabehera, egin zuen Gegok bere paper gaineko artelanen corpus artistiko zabalena, tintaz egindako marrazkiak, litografiak, grabatuak, akuaforteak eta urtintak barne.

TALDEKO ERAKUSKETAK:

- 2. Biurteko Erakusketa: Drawings U.S.A. 63, Saint Paul Art Center, Minnesota
- Marrazketa eta Grabatuaren V. Erakusketa Nazionala, Arkitektura eta Hirigintza Fakultatea, Venezuelako Unibertsitate Zentrala, Caracas, urriak10–30
- Grabatuaren Amerikako I. Bienala, Museo de Arte Contemporáneo, Txileko Unibertsitatea, Santiago, azaroak 20–abenduak 21

1964

- Gego Caracaserara itzuli zen eta Venezuelako Unibertsitate Zentralean eskolak ematen jarraitu zuen 1966ra arte.
- Irakaskuntzarekiko konpromisoa areagotu zuen eta Caracaseko Instituto de Diseño Fundación Neumann–Ince, sortu berriari sartu zen. Modelatze eta Forma Tridimentsionalen eskolak eman zituen bertan.
- *Lo nunca proyectado (Inoiz proiektatu ez dena, 1964)* eskuz egindako grabatu-liburua erakutsi zuen, Alfredo Silva Estradaren poemekin, paper gainean egindako beste lan batzuekin batera Museo de Bellas Artes de Caracasen.
- Lerro paraleloen eta irregularren bidez, konposizio abstraktuak eta geometrikoak landu zituen paper gaineko obretan. Tinta, boligrafoa eta grafitoa erabili zituen hainbat dentsitatetako lerroak sortzeko.

BANAKAKO ERAKUSKETAK:

- Líneas y entrelíneas: Grabados y dibujos Gego, 1963, Museo de Bellas Artes de Caracas, otsailak 2–16
- Lo nunca proyectado, Museo de Bellas Artes de Caracas taldeko erakusketak:
- White on White, The Contemporaries, New York, otsailak 9–22
- Print: The Image and the Means, Grunwald Graphic Arts Foundation, ucla Art Gallery, Kaliforniako Unibertsitatea, Los Angeles, urtarrilak 12–otsailak 16
- Grabados en Venezuela, Centro de Bellas Artes, Maracaibo, Venezuela, martxoak 11–azaroak 16
- 100 Contemporary Prints: Pratt Graphic Art Center, Jewish Museum, New York, uztaialak 9–irailak 30

1965

– Gego teknika eta material berriak erabiltzen hasi zen bere eskulturan, hala nola burdin haria, malgutasun-maila handiagoa lortzearren.

“Arazo teknikoak saihesteko ahaleginak, nik neuk moldatu ditzakedan materialak erabiliz, artisauen laguntzarik gabe. Behin bakarrik soldatutako burdin haria da erabilitako materiala. Zerrendak eta planoak modulatu nituen. Esperimentuak burdin hariak baliabide mekanikoen bidez soilik erabiliz elkarteko, espiralekin, plastikozko tututxoekin, eta abar”⁷.

– Hiru dimentsioko pieza txikiagoak eta intimoagoak sartu zituen bere erreperitorioan. Obren eskala aldatzen joan zen, eta horrek funtsezko inflexio-puntua iragarri zuen bere karreran.

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– The Responsive Eye, Museum of Modern Art, New York, otsailak 25–apirilak 25. Josef Albers, Ellsworth Kelly, Agnes Martin, Julio Le Parc eta Ad Reinhardt artistek hartu zuten parte, besteak beste.

– Grabadores venezolanos, Mendoza aretoa, Fundación Eugenio Mendoza, Caracas, uztaialak 18–abuztuak 1

– The Braniff International Airways Collection: 107 South American Artists, Texasako Unibertsitatea, Austin, urriaren 18an inauguratua

1966

– Gego Los Angelesera (Kalifornia) joan zen, Tamarind Lithography Workshop litografia-tailerrera, oraingoan artista beka batekin, eta bertan egin zituen bere litografia eta artista-liburu sail adierazgarrienak.

“Hau da, liburuak egiten ditut, eta liburuak egitean, orrialde bati zein angelutik begiratzen zaion esperimentatzen dut; horregatik egin nahi ditut angelu-efektu hori duten liburuak; horregatik egiten ditut liburu tolestuak, sigi-sagan eta orrialdeak modu jakin batean tolestuta”⁸.

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– Art of Latin America since Independence, Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, urtarrilak 27–martxoak 13. Ondoren, erakusketa hona joan zen: University of Texas Art Museum, Austin, apirilak 17–maiatzak 15; San Francisco Museum of Art, uztaialak 2–abuztuak 7; La Jolla Museum of Art, abuztuak 27–irailak 30; eta Isaac Delgado Museum of Art, New Orleans, urriak 29–azaroak 7

– Movimiento y color, Galería Conkright, Caracas, maiatzak 15–ekainak 12

1967

– Caracasesera itzuli zen, eta Oinarrizko Konposizioko eskolak ematen jarraitu zuen Venezuelako Unibertsitate Zentraleko Arkitektura eta Hirigintza Fakultatean. Irailean utzi zuen kargua, baina Instituto

de Diseño Fundación Neumann—ince diseinu-eskolan irakasten jarraitu zuen.

– Cedíaz dorrea (Torre Cedíaz) eta Cedíaz murala (Mural Cedíaz) obrak egin zituen Leufertekin elkarlanean. Caracaseko Cedíaz merkataritza zentroaren barnean dauden pieza esanguratsu horiek dira bikoteak sortu zituen lehen proiektu publikoak.

“Orduan, kanporako zerbait egiteko eskatu zidatenean [...] elkarrekin egindako ahaleginetik sortu zen obra. Baina horrek ondo funtzionatzen du: batek ideia dauka eta besteak beste ideia bat dauka [...], oso, oso emankorra da hori, Gerd [Leufert] diseinatzailea delako eta ni arkitektoa”².

– Gego Bogotara joan zen bere atzera begirako erakusketan obrak instalatzera, Banco de la República-ren Luis Ángel Arango liburutegian.

– Urte honen eta 1974. urtearen artean, lau alfombra diseinatu zituen Gegok, ziurrenik enkarguz.

BANAKAKO ERAKUSKETA:

– Gego: Esculturas, 1957–1967, Banco de la República-ren Luis Ángel Arango liburutegia, Bogota, ekainak 8–30. Handik Galería Conkrightera joan zen, Caracasera, eta azaroaren 12an inauguratu zen han.

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– Venezuelako Artearen Urteko XXVIII. Erakustazoka Ofiziala, Museo de Bellas Artes de Caracas. Premio de Adquisición saria jaso zuen Gegok.

– Latin-American Art, 1931–1966, Museum of Modern Art, New York, martxoak 17–ekainak 4

– 17 Artistas venezolanas, Unibertsitateko Arte-galeria, Venezuelako Unibertsitate Zentrala, Caracas, maiatzak 10–24

– Grabados, 1967, Mendoza aretoa, Fundación Eugenio Mendoza, Caracas, uztailak 19–abuztuak 6

1968

– *Lerroak* (*Líneas*, 1968–70) saila sortzen hasi zen, hiru dimentsioko obra-sorta. Altzairuzko hariak dira, akrilikozko oinarri gardenetatik bertikalki sortzen direnak eta berunezko kontrapisu txikiei esker sostengatzen direnak.

– *Geziak* (*Flechas*) obra diseinatu eta egin zuen, Caracaseko Chacaíto merkataritza-guneko arkitekturan integratua dagoen pieza etereo. “Geziek” Estudio Actual izenekora begiratzen dute, hau da, artelana enkargatu zuen merkataritza-gunean dagoen arte-erakustaretora.

– Eskultura-idulkiak egin zituen Leufertek antolatutako Visibilia erakusketarako. Garai hartan, marrazketa eta diseinu grafikoaren arte-arduraduna zen Leufert Museo de Bellas Artes de Caracasen.

BANAKAKO ERAKUSKETAK:

- Dibujos de Gego, Galería Conkright, Caracas, maiatzak 12–18
- Litografías de Gego, Galería Ud., Bogota, uztailak 3–30
- Sobre papel: Litografías de Gego, Museo de Bellas Artes de Caracas, azaroaren 16an inauguratua

TALDEKO ERAKUSKETAK:

- Tres grabadores: Gego, Chacón, Guevara, Galería XX2, Caracas, martxoaren 19an inauguratua
- Marrazki eta Grabatuen Venezuelako Artearen Urteko XXIX. Erakustazoka Ofiziala, Museo de Bellas Artes de Caracas, apirilaren 21ean inauguratua. Marrazki Sari Nazionala jaso zuen Gego.
- Sculpture, Murals and Fountains at HemisFair '68, HemisFair, San Antonio, Texas, ekainak 4–10
- New Dimensions in Lithography: An Exhibition Recently Selected from the Tamarind Lithography Workshop, Fisher and Quinn Galleries, University of Southern California, Los Angeles, azaroak 6–25
- Pintura y grabado hoy en Venezuela, Banco de la República en Luis Ángel Arango liburutegia, Bogota, azaroak 19–abenduak 8

1969

- Eskuz marraztutako lerro solteak erabili zituen, bai eta marka diagonal gurutzatuak ere, sare uhindu edo erretikulak sortzeko paper gainean tintaz egindako konposizio abstraktuetan.
- Antzeko printzipioetatik abiatuta, bere *Erretikularea* (*Reticulárea*) obraren lehen iterazioa sortu zuen (39–54. or.), altzairuz, burdinaz, brontzez, berunez eta aluminioz egindako hainbat tamainatako triangelu eta karratu multzoekin eraikitako ingurune-instalazio monumentalak (Museo de Bellas Artes de Caracas). Metalezko sare malguak bertikalki eta horizontalki esekitzen ziren sabaitik eta hormetatik, espazioa zeharkatzen zuten lerro-multzoak sortuz. Álvaro Sotillok, Gegoren ikasleetako batek, Cobalto taldearekin batera, obraren instalazioa dokumentatu zuen eta elkarrizketarik gabeko film labur bat ekoitzi zuen.

“Lerro gurutzatu paraleloen edo ia paraleloen patroitik ihes egitea. Argi eta garbi bilbatutako lerroekin marrazten hastea sare lauak edo modulatuak osatuz. Lotura-puntuak nabarmentzea. Sare horiei espazioan benetako errealitatea eman ahal izateko modulazioa kontrolatzeko elkargune artikulatu eta guzti, lerroen arteko eremuek triangeluarrak izan behar zuten. ERRETIKULA AREA”¹⁰.

- Gego New Yorkera joan zen *Erretikularea* obraren iterazio berria instalatzera, CIR erretikularea (*Reticulárea* CIR) izenekoa, Center for Inter-American Relations zentroan (gaur egun, Americas Society) egindako taldeko erakusketa baterako.
- INCE murala (mendebalde hegoalde fatxada) [Mural INCE (fachada oeste sur)] diseinatu eta egin zuen Leufertekin elkarlanean, eta modu independentean diseinatu eta gauzatu zuen INCE murala (iparraldeko fatxada) [Mural INCE (fachada norte)]. Caracaseko Instituto Nacional de Cooperación Educativa (ince) eraikinean integratuak daude bi obra horiek.

– *Muino berdea (Loma verde)* izeneko alfonbra bat diseinatu zuen bere etxerako. 1963ko marrazki batean oinarritua dago pieza hori.

BANAKAKO ERAKUSKETA:

– Reticulárea, Museo de Bellas Artes de Caracas, ekainak 1–uztailak 1

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– El arte cinético y sus orígenes, Ateneo de Caracas, ekaina–uztaila

– Latin America: New Paintings and Sculpture; Juan Downey, Agustín Fernández, Gego, Gabriel Morera, Art Gallery, Center for Inter-American Relations, New York, abenduak 20, 1969–urtarrilak 18, 1970

1970

– *Turrustak (Chorros, 1970–74)* izeneko sailari ekin zion, aluminiozko hagaxkak eta bestelako material elkartuak metatuta, ur-jauzi bertikaletan lurreraino zintzilikatzen direnak.

“Metalezko hari lodiagoz egindako Turrustak, gehienbat aluminio leunduzkoak, erretikularea lanean bezala eskuz lotuak. Berriro ere, lerro paraleloak, baina oraingoan, lerroen metaketak ez ditu gainazal lauak sortzen eta ez ditu bolumenak mugatzen baizik eta masa sortzen du”¹¹.

BANAKAKO ERAKUSKETAK:

– Obras recientes, Galería Conkright, Caracas

– Gego Drawings, The Graphics Gallery, San Frantzisko, maiatzak 1–17

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– Latinoamerikako Grabatuari buruzko San Juango I. Bienala, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, urtarrilak 16–martxoak 15

– 41st International Exhibition, Northwest Printmakers, Seattle Art Museum Pavilion, otsailak 20–apirilak 15

1971

– Gego, Leufertekin batera, Penthouse B apartamentura joan zen bizitzera, Loma Verde eraikinean. Residencias Altolar deiturikoaren barruan dago eraikina, Colinas de Bello Monte urbanizazioan, Caracasen, eta Jimmy Alcock arkitektoak eraiki zuen 1965 urtean. Gego bertan bizi izan zen 1994an hil zen arte.

– New Yorkera joan zen, Betty Parsons Galleryko bakarkako erakusketa batean bere Turrustak saileko obrak instalatzera.

– Caracaseko Instituto de Diseño Fundación Neumann—Ince diseinu-eskolan Harreman Espazialen Mintegian aritu zen irakasle lanetan une horretatik 1977ra arte.

– *Bost pantaila (Cinco pantallas, 1968–71)* eskala handiko obra jarri zuen Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (IVIC) ikerketa-institutuan, Altos de Pipe mendian (Venezuela).

– *Erretikularea karratuak (Reticuláreas cuadradas, ca. 1971–77)* saila sortu zuen. Hartan, behin eta berriz erabili zituen elkarri lotutako modulu karratuak eta sare metaliko karratuen geruzak, turrustan erortzen direnak eta modu organikoan izurtzen direnak.

BANAKAKO ERAKUSKETA:

– Gego: Sculpture and Drawings, Betty Parsons Gallery, New York, apirilak 13–maiatzak 1

– Gego: Esculturas 1971, Galería Conkright, Caracas

TALDEKO ERAKUSKETA:

– Tamarind: A Renaissance of Lithography; A Loan Exhibition from the Tamarind Lithography Workshop, International Exhibitions Foundation, Redding, Kalifornia; urriaren 17an inauguratua

1972

– *Sokak (Aireko ingurune-egiturak) [Cuerdas (Estructuras aéreas ambientales)]* diseinatu eta egin zuen; Caracaseko Parque Central delakoaren arkitekturaren integratua dago obra.

– Osasun-arazoak zirela eta, *Erretikularea* lanaren aurkezpena bertan behera utzi behar izan zuen New Yorkeko Everson Museum of Art museoan.

“Ziur nago jabetuko zaretela hiru urte eta gero *Erretikularea* loti ederra esnatzeak eskulan pertsonal handia ekarriko didala, baina nire egungo egoeran ezin dut lan hori egin. Beraz, eta desilusio handiz, bertan behera utzi beharra daukat erakusketa. Nire lanaren ezaugarri bitxi bat da, ondo dakizuenez, *Erretikularea* pertsonalki manipulatzeko, instalatzeko eta erakusten dudala ingurune arkitektoniko bakoitzean”¹².

BANAKAKO ERAKUSKETA:

– Estructuras (doble curvatura), Galería Conkright, Caracas

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– Venezuelako Arte Plastikoen I. Erakusketa, Museo de Bellas Artes de Caracas, martxoak 19–apirilak 16. Bolsa de Trabajo saria jaso zuen Gego

– III Exposition Internationale de Dessins Originaux, Moderna Galerija, Rijeka, Yugoslavia, ekainak 30–irailak 30

1973

– Pasealeku proiektua (Proyecto Paseo) diseinatu zuen (azkenean ez zen gauzatu), Caracaseko Paseo Las Mercedes merkataritza-guneko patiorako *Erretikularea* bat.

“Metalarekin bakarrik eralda dezaket gardena den zer bait, eta horrek barne hartzen du eskultura inguratzen duen espazioa, obran bertan txertatzeko”¹³.

BANAKAKO ERAKUSKETA:

– Dibujos recientes, Galería Conkright, Caracas

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– Las artes plásticas en Venezuela 1973, Museo de Bellas Artes de Caracas; uztailaren 8an inauguratua

– Exposición grupo, Galería Conkright, Caracas – Dibujo, Mendoza aretoa, Fundación Eugenio Mendoza, Caracas, abenduak 16, 1973–urtarrilak 6, 1974

1974

– *Enborrak* (*Troncos*, 1974–81) saila egiten hasi zen, hainbat tamainatako egitura zilindriko bertikalak. Sabaitik zintzilik edo oinarri batean bermatuak, burdin hariz eta beste elementu batzuek eginak dira obrak, matrize poligonal batetik abiatuta. Konposizioak elkarri konektatutako erretikularea triangeluarretan oinarritzen dira, eta forma irekiak eta etereoak eratzen dituen metalezko sare organikoa sortzen dute horiek, *Enborra 2 zk.* (*Tronco n° 2*, 1975) lanean ikusten den bezala.

– *Hodeiak* (*Ingurune-sarea*) [*Nubes* (*Red ambiental*)] diseinatu zuen, eta Caracaseko Pasaje Concordia merkataritza-guneko arkitekturan integratu zuen obra hori.

– *Erretikularea 1974* (*Reticulárea 1974*) Museo de Bellas Artes de Caracaseran eraman zuten, epe luzerako mailegu gisa, eta areto batean jarri zuten beste pieza batzuekin batera. Hurrengo bi urteetan taldeko hiru erakusketatan egon zen ikusgai obra hori.

“Materialak balio egin behar du nire helbururako. Burdin hariaren forma naturala da bilatzen dudanetik gertuen dagoena: lerroak espazioan. Burdin hari kromatua, altzairu herdoilgaitzezko haria, aluminiozko haria, horiek ia ez dira ‘higatzen’. Ematen didaten espazioak bakarrik mugatzen du nire obraren eskala”¹⁴.

1975

– *Erretikularea* (*Reticulárea*, 1974) Museo de Bellas Artes de Caracas museoko taldeko erakusketa batean jarri zen, *Relaciones y contrastes en la pintura venezolana* izenekoan.

– Gego Lausanara (Suitza) joan zen Tapizgintzaren Nazioarteko 7. Bienalean parte hartzeko, eta *Erretikularea* (*Reticulárea*, 1975) obra erakutsi zuen han.

BANAKAKO ERAKUSKETA:

– Gego: Dibujos para proyectos, Instituto de Diseño Fundación Neumann—Ince, Caracas, maiatzak 6–20

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– Relaciones y contrastes en la pintura venezolana, Museo de Bellas Artes de Caracas; martxoaren 1ean inauguratua

– Tapizgintzaren Nazioarteko 7. Bienala, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, ekainak 1–irailak 28

– Gego, Otero y Negret, Galería Adler Castillo, Caracas; azaroaren 1ean inauguratua

– Dibujos y acuarelas, Mendoza aretoa, Fundación Eugenio Mendoza, Caracas, azaroak 30–abenduak 21

1976

– Bere sailik handiena hasi zuen Gego: *Paperik gabeko marrazkiak (Dibujos sin papel, 1976–88)*. Erretikula modukoak diren hiru dimentsioko egitura horiek burdin hariz, txatarra birziklatuz eta bestelako materialez egindako lerroak eta gutxieneko elementu formalak dituzte. Horatik oso gertu jarrita, lerroen antolaketa eskultoriko horiek espazioa modulatzeko aukera amaigabeak eskaintzen zizkioten Gegori. Batzuek, *Paperik gabeko marrazkia 76/4 (Dibujo sin papel 76/4, 1976)* lanak adibidez, kanporantz proiektatzen diren planoen sekuentziak aurkezten dituzte, liburu ireki bat bezala; beste batzuek, berriz, *Paperik gabeko marrazkia 76/6 (Dibujo sin papel 76/6, 1976)* lanak, besteak beste, lerro horizontal edo bertikal sinpleak edo lerro gurutzatuak dituzte. Hurrengo hamabi urteetan, Paperik gabeko marrazkiak saileko lanek artistaren jardunaren zati handi bat hartu zuten, eta bere paper gaineko ekoizpena nabarmen gutxitu zen.

“Paperik eta, horrenbestez, markorik gabeko marrazkiek hartu diete lekua paper gaineko marrazkiei”¹⁵.

– Gego *Esferak (Esferas, 1976–77)* sortzen hasi zen: burdin hariz eta bestelako materialez egindako egitura zirkular zintzilikariz osatutako saila. Konposizioz, triangelu formako erretikulareetan oinarrituta daude pieza horiek, eta agerian uzten dute artistak geometriaren inguruan egiten zuen etengabeko ikerketa.

– Instituto de Diseño Fundación Neumann—ince diseinu-eskolak Gegoren Espacio, volumen, organización (Espazioa, bolumena, antolaketa) liburua eman zuen argitara. Bere bi ikaslek, Leonel Verak eta Pedro Mancillak, diseinatu zuten argitalpen horrek Gegoren Harreman Espazialen Mintegian kodifikatutako ikasketa-planak biltzen ditu.

– Gego *Erretikularea 1974 (Reticulárea 1974)* aurkeztu zuen Museo de Bellas Artes de Caracasen (mba) egindako bi talde-erakusketatan. Urte amaieran, museoak Premio de Adquisición delakoa eman zion Gegori *Erretikularea* lanagatik, eta erakundearen bilduma osatzera pasa zen formalki. *Erretikularea 1974*, berriz, Galería de Arte Nacionalen (GAN) bildumara pasa zen. (Venezuelako arteari eskainitako museo berri bat —GAN— planifikatzen ari zirenez, MBAren bilduma entziklopedikoa bi erakundetara bereizi

zuten 1976. urtearen amaieran. Berrikuspen horren ondorioz, MBAren bilduman zeuden Venezuelako artisten artelan moderno eta garaikide guztiak GANera pasa ziren zuzenean).

– Gegok Andrés Bello Ordena jaso zuen, Venezuelako Estatuak ematen duen domina.

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– 75 Artistas: Colección Estuardo Maldonado, Museo del Banco Central del Ecuador, Quito; irailean inauguratua

– Inauguración nueva sala del Museo de Bellas Artes, Museo de Bellas Artes de Caracas, 1976 (Erretikularea 1974 barne)

– Las artes plásticas de Venezuela, Museo de Bellas Artes de Caracas, urriak 10–azaroak 21 (Erretikularea 1974 barne)

1977

– Museo batean egindako lehen atzera begirako erakusketa handia Museo de Arte Moderno de Caracasen. Hartan aurkeztu zituen estreinakoz bere Paperik gabeko marrazkiak. Erakundeak artistaren lanaren lehen monografia argitaratu zuen, Hanni Ossott kritikariaren eskutik, eta Gegoren ikasle ohi Álvaro Sotillok diseinatua. Sonia Sanoja dantzariak Koreogegoak (Coreogegos) izeneko inprobisazio mugimendua koreografiatu zuen, non *Turrusta* (*Chorro*, 1974) baten lerroekin elkarreagiten duen, Gegoren beste pieza batzuen artean, horrela une batez obra eraldatuz.

– Juan Downey artistak elkarriketa bat filmatu zuen Gegorekin Retratos telebista-saiorako.

– Gegok areto batean instalatu zuen *Erretikularea* erosi berria, beste obra batzuekin batera, Galería de Arte Nacional de Caracasen, eta *Erretikularea 1977* (*Reticulárea 1977*) izenburua jarri zion. Taldeko bi erakusketatan agertu zen obra hori, 1977an eta 1979an.

– Gegok Instituto de Diseño Fundación Neumann—Ince diseinu eskola utzi zuen, baita irakaskuntza ere, bere praktika artistikoan erabat murgiltzeko.

“Niretzat, institutuan emandako azken urteak izan ziren bizigarrienak, oso mintegi zurrunak, oso teknikoak egin nituen garaia. Izan ere, edozein arte-kritikatik haratago zihoazen [...] arrazoiketa hutsa ziren. Ez zegoen politik edo ez politik, zuzena eta ez zuzena baizik. Oso mintegi txikiak ziren, benetako interesa zutenentzat bereziki eginak. Hori izan zen niretzat bizigarriena, ez baitzegoen ideologiarik: figuratiboa, abstraktua, konposizioa, ezereza...”¹⁶.

BANAKAKO ERAKUSKETA:

– Gego, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, irailak 23–urriak 23 taldeko erakusketak:

– Expo-Gráfica Venezolana, Galleria Marconi VI, Erroma

– Arte contemporáneo venezolano, Galería de Arte Nacional, Caracas; martxoaren 1ean inauguratua (Erretikularea 1977 barne)

– Arte actual de Iberoamérica, Centro Cultural de la Villa de Madrid, maiatzak 15–irailak 15

1978

– Carlos Cruz-Diez, Mercedes Pardo, Jesús Rafael Soto eta beste artista batzuekin batera, Gegok zeta gaineko serigrafia batzuk egin zituen Cobalto tailerrean. Tailer hark Caracas eta Los Teques (Venezuela) hirietan zituen egoitzak, eta Manuel Espinozak, Gegok, Leufertek, Alejandro Oterok eta Mercedes Pardok sortu zuten 1976an.

– Gegok hainbat Paperik gabeko marrazki egin zituen, nabarmen txikiagoak, sare industrial galbanizatuz, hala nola *Paperik gabeko marrazkia 78/14 (Dibujo sin papel 78/14, 1978)*, non erretikula moztua dagoen hainbat dentsitatetako lerroak diruditen markak sortzeko.

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– Jornadas de Venezuela en París, UNESCO-CONAC, Paris, otsaila–martxo

– La escultura contemporánea en Venezuela, Galería de Arte Nacional, Caracas, ekainak 1–uztailak 31

– La mano, la seda, el color: Estampas sobre seda de nueve artistas venezolanos, Taller Cobalto, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas; ekainaren 10ean inauguratua

1979

– Bere karrera aintzatesteke, Venezuelako Estatuak Venezuelako Arte Plastikoen Sari Nazionala eman zion Gegori.

– Burdin haria eta altzairuzko edo burdinazko hagaxkak erabiliz, Paperik gabeko marrazki ugari egin zituen Gegok, marko huts gisa sortuak, *Paperik gabeko marrazkia 79/6 (Dibujo sin papel 79/6, 1979)*, besteak beste. Forma karratu edo angeluzuzenekoa, konfigurazio geometriko linealak bikoiztu edo hirukoiztu egin ziren haien forma-erakuntza nabarmentzeko.

– Espacio, volumen, organización 2 (Espazioa, bolumena, antolaketa 2) argitalpenerako hitzaurrea idatzi zuen Gegok, Ruth Auerbach, Pedro Mancilla eta Leonel Vera bere ikasleen argitalpena.

– Caracaseko Arte Galeria Nazionalan *Erretikularea (Reticulárea)* lanari espazio berri eskusiboa eskaintzeko ideia planteatu zuen.

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– Gráfica venezolana, Museo de Bellas Artes de Caracasek antolatua eta hiriburuko Galería de Arte Nacionalen aurkeztua, apirila–maiatza

– Arte constructivo venezolano 1945–1965: Génesis y desarrollo, Galería de Arte Nacional, Caracas, abenduak 9, 1979–abenduak 9, 1980 (*Erretikularea 1977* barne)

1980

– Caracaseko Galería de Arte Nacionalen Erretikularea lanaren instalazio iraunkorra irudikatzeko asmotan, Gegok erretikularea motiboak margotu zituen akuarelaz paper gainean. Konposizio abstraktu eta geometriko horiek forma triangeluarretan oinarritzen dira. Gegok paper gaineko lan horien sorta bat jarri zuen erakusgai Galería de Arte Nacionalen 1982an.

“Kontua ez da erretikulareak marraztea, ez eta eskulturan hiru dimentsiotan garatutakoa bi dimentsiotara eramatea ere. Helburua, berez, elementu berberekin lan egitea da: espazioa, hutsunea, lerroa”¹⁷.

– Iraunkorra izan bide zen Gego aretoaren instalazio-lanak hasi ziren Galería de Arte Nacionalen.

– Luisa Palaciosekin (“La Nena”) batera, Gegok Taller de Artistas Gráficos Asociados (taga) fundatu zuen modu ofizialean; 1976an hasi zuen proiektu hura Carlos Cruz-Diez, Leufert, Alejandro Otero, Álvaro Sotillo eta Jesús Rafael Sotorekin batera.

BANAKAKO ERAKUSKETA:

– Variaciones sobre reticuláreas—En homenaje a Gego, Cadafe aretoa, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas; maiatzaren 7an inauguratua

1981

– Caracaseko Galería de Arte Nacionaleko Gego aretoa ireki zuten. Gegok gunee horretarako birdiseinatu zuen *Erretikularea 1981 (Reticulárea 1981)* modu iraunkorrean egon zen ikusgai bertan 1994 arte.

1982

– Gego Frankfurtera joan zen Alte Oper kontzertu-aretoan antolatutako Spielraum-Raumspiele erakusketan parte hartzeko, eta *Alte Oper erretikularea (Reticulárea Alte Oper, 1982)* lana jarri zuen ikusgai hango Liszt aretoan. Erakusketa abian egon zen bitartean, egunean bitan interpretatzen zuten John Cageren Roaratorio: an Irish Circus on Finnegans Wake (1979).

BANAKAKO ERAKUSKETA:

– Acuarelas de Gego, Galería de Arte Nacional, Caracas, uztailak 4– abuztuak 8

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– Spielraum-Raumspiele, Alte Oper, Frankfurt, abuztuak 28–urriak 10

– TAGA: Taller de Artistas Gráficos Asociados, Venezuelako Enbaxada, Paris, urriak 26–abendua 15

1983

– Gegok *Lau aldekoak (Cuadriláteros)* obra diseinatu zuen Caracaseko Metrorako, eta La Hoyada geltokiko arkitekturan integratuta instalatu zuen.

– Paperik gabeko marrazkietan aldaketak sartu zituen, *Paperik gabeko marrazkia 83/22 (Dibujo sin papel 83/22, 1983)* bezalako obretan ikus daitekeen bezala: egitura zirkularrak txertatu zituen. Hariz, burdin hariz eta beste pieza batzuetatik birziklatutako materialez osatutako lerro-sarez betea dago forma biribildu horien barnealdea.

TALDEKO ERAKUSKETA:

– Cuatro décadas de pintura y escultura de América en colecciones venezolanas: 1940–1980, Museo de Arte La Rinconada, Caracas, 1983ko azaroa–1984ko urtarrila

1984

– Urte honetatik aurrera, Gegoren Paperik gabeko marrazkiek forma heterogeneoak hartu zituzten, eta hainbat aldaera izan zituzten egiturari eta materialari dagokienez. Artistak, konfigurazio berriak lortze aldera, baztertutako materialak erabili zituen, edo aurreko lanen hondarrak, hala nola *Paperik gabeko marrazkia 86/13 (Dibujo sin papel 86/13, 1986)* lanean.

– Paperik gabeko marrazkien sorta bat erakutsi zuen Museo de Bellas Artes de Caracasen, sail horri eskainitako erakusketa bakarrean.

“Paperik ez arkatzik gabe marrazten dut espazioan, zuzenean marrazten dut lerroa marrazkiaren markoaren barruan”¹⁸.

BANAKAKO ERAKUSKETA:

– Gego: Dibujos sin papel, Museo de Bellas Artes de Caracas; ekainaren 24an inauguratua

TALDEKO ERAKUSKETA:

– Eskulturaren II. Bienala, Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, Porlamar, Venezuela; abenduaren 2an inauguratu zen

1985

– Gegok desitxuratutako edo apurtutako erretikulak irudikatu zituen bere *Paperik gabeko marrazkiak* lanetan, etendako edo amaitu gabeko patroï linealdun konposizio geometrikoen bidez.

– Caracasen antolatutako Ingeniaritza, Arkitektura eta Kideko Lanbideei buruzko Venezuelako XI. Kongresuan egindako erakusketa batean parte hartu zuen.

BANAKAKO ERAKUSKETA:

– Gego Dibujos, Museo de Barquisimeto, Barquisimeto, Venezuela, uztailak 4–irailak 1

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– Arte en metal, Galería Arte Hoy, Caracas; abuztuan inauguratua

– Encuentro nacional de escultores, Fundarte, Caracas, urriak 13–abenduak 24

1986

TALDEKO ERAKUSKETAK

– Integración, el espacio, el plano, Galería Los Espacios Cálidos, Ateneo de Caracas; urriaren 5ean inauguratua

– Panorama del arte venezolano contemporáneo, Galería Rolando Rugeles—menerap, Caracas, azaroak 21–24

1987

– Azkeneko *Paperik gabeko marrazkiak* lanetan, Gegok eskala txikiagorantz jo zuen eta uko egin zion edozein motatako markoak erabiltzeari. Haien ordean, sare industrial baliatu zuen azalera organiko malgu eta izurtuak osatzeko, oihalekin edo ehunekin lan egingo balu bezala; horren erakusle da *Paperik gabeko marrazkia 87/20* (*Dibujo sin papel 87/20, 1987*).

– Hiru dimentsioko obra txikiz osatutako bi sail egiten hasi zen: *Zomorroak* (*Bichos*, ca. 1987–91) eta *Zomorrotxoak* (*Bichitos*, 1987–89). Berrerabilitako materialak eta aurreko obretatik baztertutako elementuak erabili zituen elkarrekin lotura duten bi sailok egiteko. Horiek izan ziren Gegok sortu zituen hiru dimentsioko azken piezak.

TALDEKO ERAKUSKETAK:

– Lecturas del Arte Nacional: Estampas a partir de la colección de la GAN, Galería de Arte Nacional, Caracas, otsailak 2, 1987– abenduak 31, 1988

– Esculturas en la colección permanente del MACC, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas; uztailearen 12an inauguratua

1988

– Gegoren azken *Paperik gabeko marrazkiak* geometria eszentrikoa duten konposizio txikiak dira. Burdin haria eta hainbat tamaina eta koloretako haria erabili zuen horietan, askotan hainbat geruzatan jarrita, lodiera handiagoa lortzeko. Horiekin, lerro sigi-sagatsu edo zirpilduz osatutako formak sortzen zituen artistak, *Paperik gabeko marrazkia 88/35* (*Dibujo sin papel 88/35, 1988*) lanean ikus daitekeen bezala.

– *Ehundurak* (*Tejeduras*, 1988–91) saila sortzen hasi zen, hau da, paper gainean egin zuen azken saila. Argazkietatik, aldizkarietako irudietatik eta zigarro-paketeetatik ateratako paper zerrenda txirikordatuz egindako konposizio horiek kartoizko edo poliestirenozko euskarri bati itsatsiak daude.

BANAKAKO ERAKUSKETA:

– Gego, obras recientes, Galería Sotavento, Caracas, martxoak 13– apirilak 17

TALDEKO ERAKUSKETAK:

— Arte de América: Selección de obras de la colección, Museo de Bellas Artes de Caracas, otsailak 21–apirilak 24

— La imaginación de la transparencia, Museo de Bellas Artes de Caracas; urriaren 9an inauguratua

— The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920–1970, Bronx Museum of the Arts, New York, irailak 29, 1988– urtarrilak 29, 1989. Erakusketa beste toki batzuetan egon zen ikusgai gero: El Paso Museum of Art, otsailak 27–apirilak 23, 1989; San Diego Museum of Art, maiatzak 22–uztailak 16, 1989; Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, abuztuak 14–urriak 8, 1989; eta Center for the Arts, Vero Beach, Florida, urtarrilak 28, 1990–martxoak 31, 1991

1989

— Gego barne-espazio bat diseinatu zuen Caracaseko Cerro Verde barrutian dagoen Mitzal izeneko etxerako.

TALDEKO ERAKUSKETA:

— Arte para un cincuentenario, Museo de Bellas Artes de Caracas, otsailak 19–martxoak 26

1990-91

— *Ehunduruak* sortzen jarraitu zuen: kolorez eta testuraz osatutako konposizioak eratu zituen zerrenda elkargurutzatuetatik abiatuta

— *Ehundura 90/33 A* (*Tejedura 90/33 A*, 1990) lanean ikus daitekeen bezala— eta aurpegiak, figurak eta gune arkitektonikoen zatiak ere aurkeztu zituen —*Ehundura 90/51* (*Tejedura 90/51*, 1990) piezak agerian uzten duenez—. Beste batzuetan, tinta zein kiribildutako paper-zerrenda elkargurutzatuak erabili zituen, esaterako *Titulurik gabea* (ca. 1991) obran.

BANAKAKO ERAKUSKETA:

— Gego, obras recientes, Galería Sotavento; urriaren 7an inauguratua

1992

TALDEKO ERAKUSKETA:

— Artistas latinoamericanos del siglo XX, Plaza de Armas, Sevilla, abuztuak 11–urriak 12

1993

TALDEKO ERAKUSKETAK:

- Lateinamerikanische Kunst, Museum Ludwig, Kolonia, otsailak 8–apirilak 25
- Venezuela es así, La Casa de América, Madril; irailaren 22an inauguratua

1994

- Gego irailaren 17an hil zen 82 urte zituela.
- Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber museoak Gego: Una mirada a su obra erakusketa antolatu zuen artistaren omenez.
- Gegoren seme-alabek (Tomás eta Barbara), familiarekin batera, Gego Fundazioa sortu zuten artistaren ondarea zaintzeko eta zabaltzeko. Artistaren obra guztia —edozein generotan egina eta bilduma publiko zein pribatuetan gordea— goitik behera katalogatzeko eta haren erregistroa gordetzeko lanak hasi zituzten.

Irakurlearentzako oharra:

Kronologia honek Gego Fundazioak bildu eta berretsitako bakarkako eta taldeko erakusketa sorta hartzen du barne. Adierazitako erakusketa-datak duela gutxi egindako ikerketei esker lortutakoak dira.

Gegoren 1–11 eta 14–16 aipuak hemendik hartuta daude: *Sabiduras y otros textos de Gego / Sabiduras and Other Texts by Gego*, María Elena Huizi eta Josefina Manrique (ed.) (Houston: International Center for the Arts of the Americas / Museum of Fine Arts, Houston; Caracas: Fundación Gego, 2005). Argitalpen horretatik hartutako aipuak honakoak dira: 1–3 eta 4: “Testimonial 13: Distinguida Sra. Goldschmidt—Honorable Prof. Trapp” (1989), Ana María Fernández eta Verónica Jaffé (itzul.), jatorrizkoa alemanieraz; 5, 7, 10, 11, 15: “Testimonial 1: Planteamiento de problemas e intereses perseguidos” (ca. 1977), jatorrizkoa gaztelaniaz; 6: Óscar González i gorritako gutuna, “Testimonial 10: Querido Óscar” (1964) izenburuaz argitaratua, jatorrizkoa gaztelaniaz; 8: “Testimonial 4: Ustedes me invitaron” (1966); 9: José Antonio Pantini egindako elkarrizketa, “Testimonial 9: Puro hecho” (1981) izenburuaz argitaratua, jatorrizkoa gaztelaniaz; 14: “Testimonial 5: Declaración” (1970), aipua Sabiduras argitalpenean kaleratu zen (letra larriz idatzita); 16: José Antonio Pantini egindako elkarrizketa, “Testimonial 8: A veces es una ventaja” izenburuaz argitaratua (1981eko apirila), jatorrizkoa gaztelaniaz. Gegoren 12, 13, 17 eta 18 aipuak honako iturrietatik datoz: 12: James Harithasi i gorritako gutuna (uztailak 21, 1972), Archivo Fundación Gego. ICAA 1148350 erregistro-zk., hemen argitaratua: María Elena Huizi eta Ester Crespín (antolatzaileak), *Untangling the Web: Gego’s Reticulárea; An Anthology of Critical Response / Desenredando la red: La Reticulárea de Gego; Una antología de respuestas críticas*, Mari Carmen Ramírez eta Melina Kervandjian (ed.) (Houston: International Center for the Arts of the Americas / Museum of Fine Arts, Houston; Caracas: Fundación Gego, 2013); 13, 17, 18: Josefina Manrique, “Line on Paper and without Paper: Chronology”, Patricia Haynes (itzul.), hemen: Mari Carmen Ramírez, *Gego: Entre la transparencia y lo invisible / Gego: Between Transparency and the Invisible*, erak. kat. (Houston: International Center for the Arts of the Americas / Museum of Fine Arts, Houston; Buenos Aires; Fundación Eduardo F. Constantini, 2006).

[Itzultzailea: Bakun eta Guggenheim Bilbao Museoa]